

## Yerli Hayaletler: The Business of Fancydancing *Indigenous Ghosts: The Business of Fancydancing*

Aygün ŞEN

Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi

 <https://orcid.org/0000-0002-6438-1426> aygunsen007@gmail.com

### Öz

Yüzyıllar boyunca tekrarlanarak kemikleşen Yerli stereotipleri, Yerli halkları ortadan kaldırılması gereken barbarlar ya da soylu vahşiler ikiliğine hapsederek Yerli failliğine el koymuştur. Çalışmanın amacı, egemen kültürün Yerlilere yönelik kurumsal ve toplumsal düzeydeki stratejileri ile Yerli toplumunun geliştirdiği direniş ve hayatta kalma stratejilerinin tarihsel-toplumsal çerçevede karşılaştırmalı olarak tartışılmasıdır. Yerli halkların tarihi ve sömürgeciliğin çağdaş Yerli sineması üzerindeki etkisi, kurumsal politikalar, güç ilişkileri ve sosyal pratikler üzerinden incelenmekte, egemen anlatı, sömürgeci bilgi setleri ve temsiller karşısında Yerli kolektif hafızası ve karşı anlatısı merkeze yerleştirilmektedir. Sherman Alexie'nin filmi *The Business of Fancydancing* (2002), rezervasyondaki geçmişi ve kentteki yaşamı arasında Yerli kimliğinin farklı yönlerini uzlaştırmaya çalışan ana karakterin öyküsü aracılığıyla çağdaş Yerlilerin hayatta kalma mücadelesini anlatmaktadır. Sherman Alexie'nin filmi örneğinde Yerli sineması, Yerli halkların kültürlerini, kimliklerini ve tarihlerini görsel-işitsel üretim yoluyla keşfederek Yerli olmanın çağdaş yollarını müzakere ettikleri bir mücadele alanı olarak ele alınmıştır. Alexie, egemen kültürün sömürgeleştirme etkisiyle mücadele etmek için ona katılım yolunu seçer; şiirlerini, öykülerini ve filmlerini bağlantılı direniş alanlarına dönüştürür.

**Anahtar Kelimeler:** Yerli sineması, Yerli kimliği, görsel egemenlik, Sherman Alexie, The Business of Fancydancing

### Abstract

Indigenous stereotypes, which have been repeated and ossified over centuries, have appropriated Indigenous agency, trapping Indigenous peoples in the barbarian/noble savage binary to be eradicated. In a comparative historical-social framework, the study aims to discuss the institutional and social strategies of the dominant culture against the Indigenous peoples, as well as the strategies of resistance and survival developed by the Indigenous community. The history of Indigenous peoples and the impact of colonialism on contemporary Indigenous cinema are examined through institutional politics, power relations, and social practices, focusing on Indigenous collective memory and counter-narratives against dominant narratives, colonialist knowledge sets, and representations. Sherman Alexie's film *The Business of Fancydancing* (2002) depicts Indigenous peoples' struggle for survival through the story of the protagonist trying to reconcile different aspects of Indigenous identity between his reservation past and his urban life. In the case of Sherman Alexie's film, Indigenous cinema is treated as a site of struggle where Indigenous peoples negotiate contemporary ways of being Indigenous by exploring their culture, identity, and history through audiovisual production. Alexie chooses to participate in the dominant culture to combat with its colonizing effect and he transforms his poems, stories and films into connected areas of resistance.

**Keywords:** Indigenous cinema, Indigenous representation, visual sovereignty, Sherman Alexie, The Business of Fancydancing

**Atf / Cite as:** Şen, A. (2023). Yerli hayaletler: The Business of Fancydancing. *KİLAD*, (22), 101-126.

**Geliş Tarihi / Received:** 23.08.2023 **Kabul Tarihi / Accepted:** 29.09.2023

## Giriş

Sinemanın icadından beri Yerli<sup>1</sup> halklara ilişkin tarihsel anlatı, sömürgeci toplumun bakış açısına göre oluşturulmuş, Yerli halklar üzerinde kültürel ve politik alanda yıkıcı etkisi olan ırkçı ve ayrımcı klişeler yaratılmıştır. Günümüzde sömürgecilik kurumsal düzeyde ortadan kaldırılmış olsa da Yerli toplumu; bir yandan devam eden sistemik adaletsizlik, örtük ve açık ayrımcılık biçimleri, ana dilin ve kültürün kaybı, işsizlik, nesiller arasında aktarılan travma gibi sorunlarla mücadele ederken diğer yandan medyadaki temsillerinin kontrolünü geri almaya çalışmaktadır. Yerli sinemacılar; filmleri katliamlar, sürgünler ve asimilasyonla parçalanmış kolektif belleği onarmanın, kültürü ve kimliği yeniden canlandırmanın güçlü bir yolu olarak görmektedirler. Yerli sineması; Yerli kültürünün, geleneklerinin, dilinin ve anlatılarının sürekliliğini sağlarken yüzyıllardır Yerli halklara yönelik sömürgeci politikaların meşrulaştırılmasına hizmet etmiş bir kültürel sahada Yerli seslerine yer açar, sömürgeleştirme mücadelesinin parçası olur.

Yüzyıllar boyunca yerleşimci sömürgecilik Kuzey Amerika Yerli halklarının kaderini belirlemiştir. Yerlilerin medeniyet karşısında ortadan kaybolacağı inancı, ABD ve Kanada'nın kuruluş temellerinde yer alırken uzun yıllar popüler kültür anlatılarından akademik metinlere kadar tekrar edilerek mit hâline gelmiştir. Yok olması istenen Yerliler, çağdaş dünyanın bir parçası olarak hareket ederek, yaşam biçimlerini ve bilgi birikimlerini yeni nesillerin ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde uyarlayarak, egemenliklerini talep ederek varlıklarını sürdürmektedirler. Yerli filmleri, ülke vatandaşı ve kabile üyesi olarak sınır alanlarında bulunan çağdaş Yerli kimliğinin çoklu yapısını uzlaştırmaya çalışırken egemen kültürün Yerli stereotiplerini yerinden ederek temsillerin kontrolünü talep etmektedir. Bu, sadece etkiye karşı tepki değil, yok olmaya direnirken kimliğin geri kazanıldığı, kültürün gelecek nesillere aktarıldığı, siyasi mücadelenin tabana yayıldığı ve çağdaş dünyada Yerli olmanın yollarının müzakere edildiği bir hayatta kalma biçimidir. Yerli toplulukların karşı karşıya olduğu acil sorunların çoğu, Yerli filmlerin eleştirel bir şekilde ele aldığı melez ve sınır kimlik alanlarıyla doğrudan bağlantılıdır. Yerli şair Sherman Alexie'nin kendi kitabından sinemaya uyarlayarak yönettiği *The Business of Fancydancing*'de ortaya koyduğu gibi, egemen anlatıya yönelik bu eleştirel yaklaşım, sadece kültürel alanın düzenlenmesine yönelik iktidarı sorgulaması bakımından değil, hâlâ sömürge koşullarında yaşayan Yerli toplumunun işsizlik, bağımlılık, geleceksizlik gibi kurumsal politikalarından kaynaklanan güncel sorunlarını ortaya koyması nedeniyle de hayati öneme sahiptir.

Kuzey Amerika'nın ilk Yerli filmi olan *Smoke Signals*'ın (1998) da senaryosunu yazan şair Sherman Alexie, eserlerinde Yerli klişelerine, popüler kültür öğelerine, tarihî olaylara ve isimlere sıklıkla referans verir, bunları eleştirel biçimde ele alarak yeni anlamlarla donatır. *The Business of Fancydancing*'i (2002) aynı adlı kitabından uyarlarlarken yönetmenliğini de üstlenen Alexie, filmin sadece öyküsünü değil biçimini de bir şiir gibi kurmuştur. Zamanda ve mekânda dairesel şekilde hareket eden anlatı, metaforlara ve ritme dayalı anlam inşası, kahramanların geçmişi ve bugünü arasındaki geçişlerde kullanılan dans sahneleri, iç hesaplaşmaların karanlık sahnelerde görselleştirilmesi ve ara yazılarla bölümlenme, bir yandan ana akım anlatı biçimlerini sekteye uğrattırken diğer yandan gerçek ve yalan, yaşanan ve düşlenen arasındaki sınırı bulanıklaştırır. Alexie, sömürgeciliğin süren etkisi, rezervasyon<sup>2</sup> yaşamındaki umutsuzluk ve

<sup>1</sup> Türkçede *Indigenous, Native, Indian, domestic, local* gibi farklı yabancı sözcüklerin tek karşılığı olarak “yerli” sözcüğünün kullanılması, kavramlar ve tanımlar konusunda karışıklıklara neden olmaktadır. Küresel Yerli Hareketi'nin sömürgeleştirme mücadelesinin bir parçası olarak ortaya çıkan, 1990'lardan itibaren görünürlük kazanan Yerli Çalışmaları ve Yerli Sineması alanlarında, Yerli sözcüğünün büyük harfle yazımı Yerli araştırmacılar tarafından politik bir tutum olarak benimsenmiştir. Yerli, belirli özelliklere sahip olan halkları ifade ettiği için bu çalışmada özel isim olarak kullanılmış ve büyük harfle yazılmıştır.

<sup>2</sup> Amerika kıtasının Avrupalılar tarafından sömürgeleştirilmeye başlanmasından itibaren Avrupalılar Yerli halkları atalarının topraklarından çıkarmışlardır. Çoğunlukla şiddet ve sürgüne dayalı olan anlaşmalar bazı durumlarda uzlaşma sonunda

kayıp duygusu, Yerli kültürünün yozlaştırılması, kültürel kimliğin kaybı gibi travmatik meseleleri lirik bir dille filme aktarırken gerçeği anlatmak için hayal gücüne başvurur ve Yerli öykü anlatıcılığının çağdaş bir örneğini üretir. Film, kabile ritüellerini, dansları, kültürel sembelleri çağdaş öğelerle iç içe geçirerek, seyirciyi Yerli gelenekleri ve öyküleri ile bağ kurmaya ve egemen kültürün klişelerini sorgulamaya teşvik ederek görsel egemenliği inşa eder.

Alexie'nin film yoluyla, parçalanmış belleği yeniden bir araya getirme, sömürgeci temsilleri onları alt üst etmek için kullanma, geleneksel kültürü çağdaş tekniklerle yeniden canlandırma girişimleri, Yerli kimliğinin daha geniş bir ölçekte yeniden merkeze yerleştirilmesini hedefler. Çalışmada *The Business of Fancydancing* filmi; resmî tarih anlatısı, popüler kültürdeki Yerli temsilleri, Yerli toplumunun ticarileştirilmiş alanlardaki aşırı görünürlüğü ile kurumsal düzeydeki görünmezliği arasındaki çelişki, çağdaş Yerli kimliğinin inşası bakımından tarihsel-toplumsal çerçevede incelenmiştir. Kuzey Amerika Yerlilerine yönelik kurumsal ve toplumsal düzeydeki uygulamalar, Yerlilerin egemen anlatıyı dönüştürerek karşı anlatı inşa etme stratejileri ve Yerli failliği, etno-tarihsel çerçevede ele alınırken Yerli perspektifi ve kolektif belleği merkeze yerleştirilmiştir. Yerleşimci sömürgeciliğin başlangıcından günümüze kadar Yerlilere yönelik kurumsal ve toplumsal düzeydeki stratejileri ile Yerli toplumunun geliştirdiği direniş ve hayatta kalma stratejileri karşılaştırmalı olarak tartışılmıştır.

## 1. Egemen Kültürün Temsilleri ve Yerli Karşı Anlatısı

Beyazlar tarafından Yerliler hakkında yapılan filmler, araştırmalar ve eleştirel çalışmaların Yerliler tarafından yapılanlardan daha fazla olması ve bunların akademik kanonda, popüler kültürde kolaylıkla yer bulması, Yerli halkların edebî ve akademik çalışmalarında çifte standarda tabi tutulmasıyla ilgilidir. Bu, kısmen *beyaz akımın* (*whitestream*) romantik figürü olarak Yerli kavramının bir sonucudur. Sandy Grande'nin (2014) vurguladığı gibi, Yerli'den beklenen, resmî anlatıyı sorgulayarak karşı anlatılar üretmesi ve toplumsal-tarihsel eleştiri yapmasından ziyade kültürel/edebî biçimlerde egzotik hikâyeler anlatmasıdır. Yerli efsaneleri, şiirleri, romanları ve kısa öyküleri her zaman kabul görürken çağdaş Amerikan Yerli yaşamına dair eleştirel çalışmalar nispeten sınırlıdır. Grande gibi Elizabeth Cook-Lynn de hayat hikâyesine yönelik ısrarlı ilgiye rağmen Yerli toplumu ve kabile tarihi alanlarındaki araştırmalarına şüpheyle yaklaşıldığını aktarmıştır (aktaran Grande, 2014). Yerli halklar için "oyunun hileli olduğunu" söyleyen Grande, akademi ve sanatta Yerlilerin kültürel deneyimlerine değer verilirken, güvenilir eleştirel çalışmalar üretme becerilerinin yok sayıldığını savunmaktadır (2014, s. 148). Emma LaRocque (2010) de benzer şekilde Yerli akademisyenlerin ve araştırmacıların eleştirel çalışmalarının ana akım meslektaşları tarafından dar görüşlülük, savunucu tarihçilik, hatta tersine ırkçılık ithamlarıyla değersizleştirilmesine değinmiş, Batı'nın "nesnellik" argümanının, tarihi yönetmeye alışkın olanların çıkarlarına hizmet eden bir araç olduğunu hatırlatmıştır. Egemen Batı anlatısının özünü oluşturan ve beyaz araştırmacıların çalışmalarına yön verdiği tartışmasız şekilde kabul edilen nesnellik ve tarafsızlık iddiası, yüzyıllar boyunca sömürgeci uygulamaları meşrulaştırmıştır (LaRocque, 2010, s. 28).

Grande (2014), beyazların "Yeni Dünya'da Yerli halkların varlığını "keşfetmesinin" Avrupa kültürünün benlik, birey ve kültür kavramları için en büyük meydan okumalardan biri olduğunu söyler. Ülkenin temelleri atılırken, Yerlileri eşit haklara sahip, kendileriyle aynı türden olarak mı yoksa hiçbir hakka sahip olmayan aşağı bir tür olarak mı değerlendirmeleri

imzalanmıştır. Yerinden edilme, kabilelerin belirli bir alanla sınırlandırılarak geçim kaynaklarını kaybetmeleri, tarım için uygun olmayan arazi kalitesi ve kabileler arasında düşmanlık gibi birçok soruna neden olmuştur. 1758'de *Treaty of Easton* ile İngilizler ilk Yerli rezervasyonunu kurmuş, ABD kurulduktan sonra rezervasyon sistemini yaygınlaştırarak sürdürmüştür.

gerektiği sorusu, demokratik vatandaşlık kavramını bireycilik ve özel mülkiyet üzerine inşa etmeye çalışan genç bir demokrasi için kritik öneme sahip olmuştur. Hayden White da Avrupalıların vahşiler olarak gördükleri Yerlilerin, Batı felsefesinde geliştirilen “insanlık” kavramında bir kriz yarattığını vurgulamıştır. Yerlileri Batı felsefesinin her şeyin merkezine koyduğu insanlığa dâhil ederek din değiştirme ve dönüştürme politikasını savunanlarla, onları Avrupalıdan daha aşağı ya da üstün, her durumda farklı bir tür olarak görüp savaş ve imha politikasını savunanlar arasında ateşli tartışmalar yaşanmıştır (aktaran Grande, 2014, s. 142). Ancak her iki politikanın da Yerliler üzerinde aynı derecede yıkıcı sonuçları olduğu günümüzde daha açık görülmektedir. Medenileştirme projesinin lokomotifleri olan zorla Hristiyanlaştırma, kültürel geleneklerin yasaklanması ve Yerli yatılı okulu uygulamalarının asimilasyon, şiddet ve istismara maruz bıraktığı toplulukların, nesiller boyu aktarılan travma nedeniyle hâlâ depresyon, bağımlılık, aile içi şiddet gibi sonuçlarla mücadele ettiği gözden kaçırılmamalıdır.

Yerleşimci sömürgecilik temelinde kurulan tüm devletler gibi, Amerika Birleşik Devletleri’nde de yerleşimci kültürün temelinde yüzyıllar boyunca ilkel vahşiler olarak nitelendirildiği Yerlilerin beyaz medeniyeti karşısında kaçınılmaz olarak yok olacağı inancı bulunmaktadır. Yakın bir zamanda ortadan kaybolacağına inanılan Yerlilerin (*vanishing Indian*) topraklarında beyazların devlet kurması Tanrı’nın iradesinin gerçekleşmesi (*Manifest Destiny*) olarak görülmüş, 19. yüzyıldan itibaren okul kitapları bu temayı işlemiş, doğası gereği yok olmaya mahkûm Yerliler için yas tutulmuştur. Yerlilerin geleceğini, onları failliğini yok sayarak açıklayan bu inanç devam etmekle kalmamış, aynı zamanda Amerikan kültürüne de yayılmış ve bilimde, edebiyatta, sanatta, popüler kültürde ve en önemlisi politikada belirleyici olmuştur (Dippie, 1982, s. xii).

Sömürgeleşme hareketleri 20. yüzyıla damgasını vurmuş, sömürgecilik sonrası çalışmalar akademide önemli etkiler yapmış olsa da sömürgeci uygulamaların sürdürüldüğü bir dünya düzeni sürmekte ve Yerli halklar hâlâ çağdaş sömürgeciliği deneyimlemektedir. Sömürgecilik sonrası (*postcolonialism*) kavramı somut gerçekliği tanımlamaktan ziyade bir söylem hâline gelmiştir, sömürgeci geçmişler ile sömürgeci şimdiki zaman arasındaki sürekliliği ve günümüz sömürge sistemini gizlemektedir. Yerleşimci koloniler devlet hâline geldiğinde sömürge ilişkileri devam etmiş, Yerli halklar baskın yerleşimciler arasında marjinalleştirilmiş azınlıklar hâline gelmiştir. Ekonomik ve politik adaletsizlik, asimilasyon, toprak ve kültürün yağmalanması gibi mülksüzleştirme biçimleri geçmişte olduğu gibi günümüzde de yerleşimci-Yerli ilişkilerinin merkezinde yer almaktadır (Lien ve Niessen, 2021, s. 8). Bir zamanlar hükûmet araçlarının Yerli yönetimler tarafından geri alınmasının kurumsal süreci olarak görülen dekolonizasyon, artık sömürgeci gücün bürokratik, kültürel, dilsel ve psikolojik etkilerinden arınmayı içeren uzun vadeli bir süreç olarak kabul edilmektedir (Smith, 2021, ss. 97-98).

Yerleşimci sömürgeciliğin etkilerini tartışırken istilanın bir olay değil, bir yapı olduğunu akılda tutmak ve sömürgeciliği Yerli halklara yönelik ortadan kaldırma mantığıyla çerçevelenmiş süregelen bir proje olarak ele almak gerekir (Hughes, 2020, ss. 14-15). Günümüzde de yerleşimci sömürgecilik, küresel ölçekte sermaye yaratmak için Yerli arazilerini madenler, barajlar, endüstriyel tarım/hayvancılık ve atık alanları olarak işgal etmeye devam etmektedir. Açık şiddetin yerini, yerinden etme ve asimilasyon gibi örtük şiddet stratejileri almıştır. Asimilasyon; kültürel soykırma geçişi amaçlayan, Yerli çocukların yatılı eğitimini veya beyaz ailelere evlatlık verilmesini zorunlu tutan, yerleşim/avlanma/vatandaşlık haklarını giderek daraltan farklı federal yasalarla düzenlenmiştir.

Amerikan Yerlilerinin kimliği ve siyasi düşüncesi konusunda önde gelen akademisyenlerden biri olan Grande, *Red Pedagogy* (2014) kitabında Yerli kimlik söylemini ele almanın kendine özgü zorluklarını tartışmıştır. Kimlik politikaları saplantısının Amerikan

Yerli entelektüellerini kim oldukları yerine kim olmaları gerektiği vizyonuna boyun eğmeye zorladığını belirten Grande, birbirine karşıt görünmekle birlikte özcülük ve postmodern kimlik teorisinin gerçekte sömürgeci bakışın devamı olduğunu vurgulamıştır. Popüler kültür ve akademide bu teorilerle kuşatılmış hâldeki Yerli topluluklar, kendi yollarını bulabilmek için kendi değerlerini merkeze almalıdır. Tarihsel olarak Yerlilerin kendi kaderlerini tayin etme mücadelelerine dayanan, siyasi olarak egemenlik meselelerine odaklanan ve manevi olarak Amerikan Yerli halklarının ruhani gelenekleri tarafından yönlendirilen bir Yerli kimlik teorisine ihtiyaç duyulmaktadır. Yerli kimliğinin gerçek bir karşı söylemi, karşı praksi, karşı ruh verme olarak hareket eden özgürleştirici bir teori, Grande'nin (2014) adlandırmasıyla yeni bir *Kızıl Pedagoji* geliştirilmelidir (s. 141). Yerli tarihinin, kültürünün, yaşam biçiminin yerleşimci edebiyatında, sanatında ve bilimsel çalışmalarında baskın ulus yararına çarpıtılması ve görmezden gelinmesi, Yerli failliğinin yok sayılması, her alanda Yerli anlatısını ve deneyimlerini merkeze yerleştiren, Yerli halklara failliğini geri veren Yerli çalışmalarının ortaya çıkışını gerektirmiştir.

## 2. Yerli Medya ve Yerli Sesleri

Amerikan Yerlileri, 1950'lerde başlayan Afro-Amerikan Sivil Haklar Hareketi'nden büyük ölçüde etkilenmiş ve bu etkiyi 1960'larda başlayan Küresel Yerli Hareketi'ne ivme kazandırmak için kullanmıştır. 1968 yılında Amerikan Yerli Hareketi (*American Indian Movement*) kurulur, 1969 yılında Alcatraz Adası Yerli eylemciler tarafından işgal edilir. Aynı yıl Vine Deloria Jr.'ın *Custer Died for Your Sins: An Indian Manifesto* kitabı yayımlanır. Deloria'nın en ünlü eserlerinden biri olan kitap, Amerikan Yerlilerine yönelik sömürgeci şiddeti federal politikalar, bilimsel söylemler ve toplumsal ön yargılar çerçevesinde ele almış, beyazları ABD'nin batıyı fetih tarihine yeni bir gözle bakmaya davet etmiştir (Deloria, 1988). Yerli kültürel canlandırmasının bir parçası olarak kimlik ve kültür öğeleri yeniden sahiplenilmiş, ilerleyen yıllarda Yerli edebiyatı ve Yerli sineması dünyadaki pek çok Yerli halkın kendini keşfettiği, resmî tarihe ve stereotiplere itiraz ederek temsillerinin kontrolünü geri almak için mücadele ettiği bir alan olmuştur. 1960'ların sonlarında N. Scott Momaday'ın Pulitzer ödüllü romanı *House Made of Dawn* (1968) ile Daniel Grassian'ın Amerikan Yerli edebiyatının rönensansı olarak adlandırdığı dönem başlamış, bu dönemde James Welch, Leslie Marmon Silko, Gerald Vizenor ve Louise Erdrich gibi yazarlar önemli eserler vermişlerdir (Grassian, 2005, s. 10).

Michael Hilger, *The American Indian in Film* (1986) adlı kitabında, kurgusal Amerikan Yerlisini izleyicilerin zihninde asıl etkileyici kılan şeyin basit görünen klişeleştirme tekniklerinin her tarihsel dönemde tekrarlanması olduğuna işaret eder. Filmler plastiktir ve hikâyeleri genellikle uydurmadır, ancak Hollywood endüstrisi küresel popüler kültür alanını binlerce kovboy filmleri ve bu tür filmlerin yan ürünleriyle istila ettiği için özellikle Amerikan Yerlisi imajı iyi, masum yerleşimcileri terörize eden ilkel, kana susamış vahşiler olarak halkın zihninde gerçek Yerli halktan daha gerçek hâle gelmiştir. Popüler kültür alanındaki imge bombardımanı ile sürdürülen bu insandışılaştırma, Yerli halkların topraklarına el konulması, tarihten silinmesi ve kültürlerinin yok edilmesini meşrulaştırarak yerleşimcilerin her türlü sorumluluk duygusundan özgürleşmesini sağlamayı amaçlar (LaRocque, 2010, s. 63).

Michelle Raheja'ya (2010) göre Hollywood'un ilk yıllarından beri en sinsi etkilerinden biri, Yerlilerin kasıtlı ya da kasıtsız yanlış temsillerinin filmlerin geniş izleyici kitlesi için Yerlilere dair bilgi kaynağı işlevi görmesidir. Amerikan Yerlilerinin alkolizme eğilimli, doğası gereği değişime ayak uyduramayan veya ayak uydurmayı reddeden, ölmekte olan bir ırk olarak algılanmasında bu filmler etkili olmuştur. *The Squaw Man* (Cecil B. DeMille, 1914), *Broken Arrow* (Delmer Daves, 1950) gibi Amerikan Yerlilerine hayranlığın ifade edildiği filmlerde bile

görünüşte saygılı ve dengeli gibi görünen temsiller, Kuzey Amerika toplumunun Amerikan Yerlilerine dair özcü ve sorgulanmamış beklentilerinden beslenmiştir (Raheja, 2010, s. x).

Egemen kültürün en çok tüketilen medya biçimleri olan film ve televizyon, Amerikan Yerlilerinin en yıkıcı imgelerini kitlesel olarak üretmiş, bu nedenle 20. yüzyılın sonlarında Yerli yazar ve araştırmacılar kurumsal politikalar kadar medyadaki çarpıtılmış Yerli temsilleriyle de ilgilenmiştir. Ward Churchill, “Lawrence of South Dakota: *Dances with Wolves* and the Maintenance of the American Empire” başlıklı makalesinde Kevin Costner’ın 1992 yapımı filminin Amerika’nın Batı’yı fethetmesine ilişkin geleneksel gerekçeler için çok önemli olan ırkçı mitolojiyi sürdürdüğünü vurgulamıştır. Churchill, *Fantasies of the Master Race: Categories of Stereotyping of American Indians in Film* (1992) adlı kitabında Hollywood’un Yerli tarihini bağlamından koparmasını ve Yerli kültürel kimliğinin sembolik imhasına katılmasını incelemiştir. Amerikan Yerlileri hakkındaki geleneksel Hollywood anlatısının son 350 yıldır kıtada yaşanan yerleşimci beyaz suçluluğunun inkarından başka bir şey olmadığını vurgulayan Churchill, Yerlilerin fethinin ve boyun eğdirilmesinin meşrulaştırılmasında bu anlatının rolünü ele alır. Churchill ve Deloria gibi yazarların eleştirel çalışmaları, beyazların Amerikan Yerlileri hakkında inşa ettikleri temsillerin siyasi, sosyal, ekonomik ve ideolojik kökenlerini ortaya koyarken, kurgu yazarları da hikâye anlatımında Yerli seslerine ve Yerli failliğine yer açarak fetih anlatılarına müdahale ederler (aktaran Cox, 1997, s. 53).

Yerli medyası, hem ulusal hem de uluslararası düzeyde egemen siyasi formlarla etkileşime girerek ve onlara meydan okuyarak kimlik ve temsil politikalarını ele alır. Medyadaki Yerli temsillerinin kontrolü ve kültürel öz tanımlama hakkı için verilen mücadele, kültürel ve siyasi egemenlik talebini ifade eder. Yerli medyası sadece egemenlik meselelerinin ilk adımı olan toprak ve bölge üzerindeki kontrol konusunda değil, sömürge altında boyun eğdirme, mülksüzleştirme, kültürel özgünlük, yerel ve geleneksel bilgi sorunları gibi egemenliğin daha geniş düzeydeki yansımaları konusunda da önemli bir rol üstlenir (Wilson ve Stewart, 2008, s. 5). Jolene Rickard’a göre, tüm Yerli halklara kendi bilgi sistemlerinden ve kültürlerinden vazgeçmeleri için büyük baskı uygulanan bir dünyada Yerli sinemacılar, halklara kendilerini inşa etmeleri konusunda güven vermektedirler. Üretim araçlarını kontrol ederek ve Yerli hikâyeleri anlatma hakkını geri alarak, bu hikâyelerin kaynağını oluşturan sözlü gelenekleri ve kültürel dünyaları onurlandırır (aktaran Dowell, 2006, s. 381).

Faye Ginsburg (2002), Yerli medya üretiminin günümüzde yeni bir akım gibi algılanmasının nedeninin geçtiğimiz yüzyılda Yerli halkların kendi temsillerinin potansiyel ve gerçek katılımcıları olarak kasıtlı biçimde silinmesi olduğunu belirtmiştir. Ulus anlatısından ve egemen kültürden silinen Yerli halklar, travmatik öykülerini, kolektif belleğe dayanan tarihlerini yeni estetik yapılar inşa etmek ve mevcut güç ilişkileri ile müzakere içinde yeni biçimlerle canlandırmak için ekran medyasını mücadelenin aracı hâline getirmektedir (Ginsburg, 2002, ss. 39-40). Yerli tarihi, kültürü, dilleri ve gelenekleri büyük ölçüde akademiden, sanattan, medyadan ve genel olarak toplumdan silinmiştir. Yerli tarihinin sergilendiği istisnai durumlarda ise Yerli halklar genellikle yok olmak üzere olan egzotik insanlar klişesiyle temsil edilip öteki konumunda sabitlenirler. “Görünmezleştirme” belirli bir kültürün tanımlayıcı işaretlerinin, açık temsillerinin, o kültürü görünmez kılmak amacıyla kasıtlı olarak silinmesi veya gizlenmesidir. Bu silme süreci açık yasaklar ve yasalarla değil örtük biçimlerde uygulanır, çünkü yasakların adının konulması ve silme politikasının açıkça yürütülmesi de varlığın onaylanması ve görünürlük anlamına gelir (Öhman, 2016, s. 67).

Görünürlük bir topluluğun kültürel kimliğinin gelişmesi ve sürdürülmesinde hayati öneme sahip olmakla birlikte baskın ulus veya küresel sinema anlatılarında Yerli halkların temsil edilmesi kendi başına olumlu bir gelişme olarak değerlendirilmez. Yerliler ana akımda hâlâ ağırlıklı olarak sömürgeci bakışa hizmet eden temsillerle yer almakta, egzotik kalıntılar ve

medeniyetin ötekisi vahşiler olarak klişeleştirilmektedir. Junka-Aiko'nun (2016) da vurguladığı gibi, hâkim tutumlar, kavramlar ve hiyerarşilerde önemli bir değişiklik veya devrim olmadan bilimin ve bilginin sömürsüzleştirilmesi gerçekleştirilemez. Aksine, içerme anı başka bir el koyma, sömürü ve marjinalleştirme aracı hâline gelebilmektedir. Yerli halkın basitçe anlatıya dâhil edilmesi için kurumsal olarak tepeden yönlendirilen girişimler Yerli halkların sesinin duyulması yerine onlar adına konuşmakla sonuçlanabilmektedir (Junka-Aikio, 2016, s. 206).

Michelle Raheja (2010), Hollywood Yerlilerinin başlangıcından günümüze kadar film piyasasının egzotik görüntü ihtiyacını karşıladığına, ancak Yerli sinemacıların çalışmalarının, kabile halklarıyla ilgili konuların ana akım filmlerde, sinema araştırmalarında ve tarihsel arşivlerde yer almadığına değinmiştir. Kitle iletişim araçlarında Amerikan Yerlileri alaca karanlık bir bölgede bulunmuşlardır; uzun yıllar boyunca hem popüler ve nostaljik temsillerde klişelere indirgenmiş biçimlerde aşırı görünür olmuş, hem de akredite edilmemeleri, düşük ücret almaları, yardımcı veya aşağılayıcı rollerde yer almaları nedeniyle görünmez olmuşlardır. Yerli Amerikalıları egzotik, geçmişte kalmış ve geleceği olmayan topluluklar olarak yansıtan anlatılara, özellikle westernlere ve etnografik filmlere yanıt olarak ABD ve Kanada'daki Yerli filmlerinin büyük bölümü günümüzde geçmektedir. Yerli sinemacılar, genellikle Yerli toplumuna özgü koşulları yansıtmakla birlikte evrensel insanlık durumlarını öne çıkararak Yerli halklara ilişkin klişeleri tersine çevirmeye çalışan filmler yaparlar (Raheja, 2010, s. 209).

Günümüzde pek çok Yerli sinemacı, halklarının karmaşık tarihsel ve güncel bağlarını ele alan eleştirel bir kimlik söylemi geliştirmektedir. Ülkenin resmî vatandaşı ve Yerli topluluğu üyesi olarak çoklu kimlik alanlarında yaşayan, sınırlar arasında hareket eden ve çoklu perspektifler geliştiren Yerli sinemacılar, el değmemiş özgün bir Yerli temsili aramak yerine eleştirel yaklaşımları ile çağdaş dünyada Yerli topluluğun üyesi olmaya dair önemli çalışmalar ortaya koymaktadırlar (Lempert, 2012, s. 28). Bu çoklu perspektiflerin sonucu olarak Yerli filmleri içerik ve tür açısından muazzam bir çeşitlilik gösterir. Aile dinamiklerinin keşfi, geleneksel sözlü kültürden hikâyeler ve topluluğun kökenini açıklayan destanlar, Yerli olarak çağdaş dünyada yaşamının zorlukları, kozmopolit kent ile kabile toprakları/rezervasyon hayatı arasındaki farklılıklar, Yerli aktivistlerin ve toplulukların toprakla olan güçlü bağları ve geleneksel bölgelerine bağlılıkları gibi çeşitli temalar Yerli sinemacıların eserlerinde öne çıkar. Bu temaların deneysel, animasyon, video günlükleri gibi farklı türlerde ifade edilmesi, içerik ve biçim olarak tür uzlaşımlarını aşan melez anlatılar ortaya çıkmasını sağlar.

### 3. Sömürgeciye Kendi Dilinde Meydan Okumak

Başlangıcından beri sinema ve televizyon, Yerlilerin sömürgeci temsillerinin yaygınlaşmasında büyük rol oynamış ve bu çarpıtılmış temsiller popüler kültür aracılığıyla sadece beyazları değil Yerlileri de etkisi altına almıştır. Kitaplarını Yerlilerden çok beyazların okuduğunu söyleyen Sherman Alexie, özellikle rezervasyonda yaşayan gençlere ulaşmak için filmi etkili bir araç olarak görmektedir. Yerli bir yazar olarak tanınmaya başladığı ilk yıllarda kendisine yapılan film tekliflerini, öykülerini ticari olarak pazarlanabilir bir Yerlilik hâline getirmeye çalıştıkları gerekçesiyle reddetmiş, Chris Eyre ile birlikte çalışana kadar film endüstrisinden uzak kalmıştır. Alexie'nin senaristliğini ve yardımcı yapımcılığını üstlendiği *Smoke Signals* (Chris Eyre, 1998), Kuzey Amerika'da yönetmeni, senaristi, yardımcı yapımcısı Yerli olan ve büyük bir dağıtım anlaşması imzalayan ilk Yerli filmidir (Peterson, 2009, ss. 56-57).

Alexie'ye göre kimliğini ve yazdıklarını belirleyen en önemli etken Amerikan Yerlisi olmasıdır; ne hakkında, kim hakkında yazarsa yazsın bu Yerli yazını olacaktır. Kendisini tanımlayan, deneyimlerini oluşturan, yazını biçimlendiren yani dünyaya baktığı yer Yerli olmaktadır, Yerli çerçevesidir. Ancak bunun egzotize edilmiş doğa çocuğu, soylu savaşçı gibi klişeler veya altın bir geçmişi yücelten nostaljiyle ilgisi olmadığına altını çizer. Amerikan Yerli

Edebiyatı denildiğinde bunların anlaşıldığını söyleyen Alexie, Yerlilerin günümüz yaşamını, mücadelelerini ele aldığını belirtir (Grassian, 2005, s. 8).

*Smoke Signals*'ın senaristliğini ve yapımcılığını üstlendikten sonra şiiirlerinin kitlelere ulaşması ve filme uyarlanması üzerine düşünen Alexie, filmlerini de kitaplarını yazdığı gibi, iyisiyle kötüsüyle, tek başına, ruhunu katarak yapmaya karar verir. Video kamerayla ucuz filmler yapacak, yapım ve dağıtımını kendisi üstlenecek ve şirketlerin etkisinden mümkün olduğunca uzak kalacaktır (Grassian, 2005, s. 7). Bu kararları *The Business of Fancydancing*'de (2002) büyük oranda gerçekleştiren Alexie, filmin öyküsü ve estetiği yanında Yerli kolektifliğini de yapım sürecine de dâhil etmiştir. Senaryo yazım aşamasından itibaren film ekibi birlikte karar almış, oyuncular kendi yaşam öykülerinden senaryoya eklemeler yapmış, film müziğinin bestelenmesi, sözlerin yazılması, icra edilmesinde oyuncular görev almıştır. Dil, danslar, kostüm konularında kabilenin yaşlılarından ve Yerli uzmanlardan danışmanlık alınmıştır. *The Business of Fancydancing* bu nitelikleriyle Michelle Raheja'nın (2010) ayırt edilebilir şekilde Yerli çerçeveyi, gelenekleri ve bilgi biçimlerini filme dâhil etmek olarak özetlediği Yerli görsel egemenliğinin ve Barry Barclay'in (2003) adlandırmasıyla Dördüncü Sinema'nın özelliklerini taşır.

Maori sinemacı ve yazar Barry Barclay (2003), Yerli sinemasını, yani Yerliler tarafından Yerliler için yapılan filmleri ele almak için Dördüncü Sinema kavramını önermiş ve bu sinemanın sadece ekrana yansıyan filmin estetiğini ve öyküsünü değil, yapım ve gösterim sürecinin her aşamasını kapsadığını belirtmiştir. Barclay, farklı türleri ve anlatıları dâhil ettiği, katı sınırlarla belirlenmediğini söylediği Dördüncü Sinema'nın özelliklerini anlatırken *Smoke Signals* ve *The Business of Fancydancing*'i de bu çerçevede yapılan filmlere örnek olarak göstermiştir. Barclay, Dördüncü Sinema'yı altın bir çağ nostaljisi, egzotikleştirilmiş Yerli klişesini besleyerek sömürgeci bakışı yeniden üreten anlatılar olarak değil, Yerli geleneklerini yeni yöntemlerle canlandırarak filmin her aşamasına dâhil etmesi bağlamında açıklamıştır.

Katıldığı bir panelde Kanadalı bir gencin, filmlerini pozitif imajlar üzerine kurması hâlinde daha başarılı olacağı tavsiyesine değinen Barclay (2015), Shakespeare'in olumlu imajlar konusunda endişelenmek zorunda kalmadığını söylemiştir: "Bay Shakespeare'in pozitif imaj konusunda endişelenmesine gerek yoktu-hakkında yazdığı tüm sahtekarlara bakın. Bay ve Bayan Macbeth, mesela" (s. 21). Barclay, yine de henüz Maori bir Macbeth filmi yapamayacağını, buna direnişin bir bölümünün de Maorilerden geleceğini ve bunun Yerli toplumlar üzerindeki baskının ne kadar derine işlediğini gösterdiğini söyler. Kitaplarında olduğu gibi film senaryolarında da Yerli ve beyaz toplumları arasında sıkışanlara, kabilesindeki yerini bulamayanlara, alkolik ve ihmalkâr ebeveynlere yer veren Alexie, *The Business of Fancydancing*'de modern dünyanın Yerli Hamlet'i olarak nitelendirilebilecek bir karakteri, Seymour Polatkin'i anlatarak bir bakıma Barclay'in hayalini gerçekleştirmiş olur.

Elizabeth Cook-Lynn ve Gloria Bird gibi Yerli yazınının önemli isimleri Alexie'yi eleştirmiş, eserlerinin temel meselesi olan rezervasyon hayatı, çocukluğu, ailesi üzerine yazarken alkol, ihmal, şiddet gibi olumsuzluklara yaptığı vurgunun kopuş, umutsuzluk ve kıyamet edebiyatına katkı yaptığını belirtmişlerdir. Cook-Lynn, bu tür eserlerin artık Yerli ulusal kökenlerine bağlı olmayan, kendilerini sömürmek isteyen ve beyaz izleyicilere hitap eden stereotipleri pazarlayan insanlar tarafından yazıldığını söylemiştir (aktaran Farrington, 2013, s. 531). Alexie'nin romanı *Reservation Blues*'u (1995) inceleyen Bird (2011), Yerli romanı üzerindeki sömürgeci etkinin hem ana akım hem de Yerli okuyucular için anlamını ele alır. Anlatı biçimini romandan çok postmodern bir filme benzeten Bird'e göre, Alexie popüler kültüre atıf yaparken yeni bir anlam yaratmaktan çok kendi metnini anlaşılır kılmak ve konuyu ilerletmek için popüler imgelerden faydalanır. "Ana akım okuyucular 'Yerli' romana güvenerek onu tam bir temsil zannediyor" diyen Bird (2011, s. 290), Alexie'nin romana Yerlilik katmak



isterken kültürü yağmaladığını, olumsuz temsilleri pekiştirdiğini iddia eder. Bird'e (2011) göre Yerli toplumunun kısmî bir portresini genelin temsili olarak sunan ve Yerli toplumunun çekirdeğini ihmal eden kitap, hepsi uyumsuz olan karakterlerin sosyal ve kültürel anomaliler olarak nitelendirdiği marjinal dünyasında var olmaktadır (ss. 293-294).

Alexie'nin popüler kültüre yaptığı göndermelerin ne parodi ne de popüler kültürün ciddi bir sorgulaması olduğunu yazan Bird'e James Cox (1997) itiraz eder. Alexie'nin popüler kültür referanslarının bu temsilleri yeniden yazma yoluyla altüst ettiğini, temsillerin Yerli karakterlerin benlik algıları üzerindeki yıkıcı etkisine dikkat çektiğini belirten Cox, Alexie'nin anlatılarının tüm ötekileştirilmiş kültürlerin beyazlar tarafından yağmalanmasına yönelik daha geniş bir eleştiri içerdiğini savunur. Anlatıları, boyun eğdirilenlerin bakış açısından revize ederek kültürel çatışmayı hikâye anlatıcıları arasındaki bir savaşa dönüştüren Alexie, tekrar tekrar anlatılarak tek boyutlu, durağan ve parodik hâle gelmiş sömürgeci anlatıların bu zayıflığını kullanarak Yerli direnişinin yeni öykülerini anlatır (Cox, 1997, ss. 64-66).

Elise Marubbio ve Eric Buffalohead, *Native Americans on Film*'de (2013) *The Business of Fancydancing*'i Yerli film estetiğinin ve anlatısının nasıl olması gerektiği konusundaki varsayımlara bağlı kalmayan bir film olarak nitelendirmişlerdir. Yerli sanatına yönelik beklentilerle uyuşmaması ve Yerli toplumu içinde kabile değerlerinin temsil edilişi bakımından tartışmalara neden olan film, hem Yerli hem de ana akım seyirci kitlesindeki ön kabulleri ve beklentileri boşa çıkarmıştır. Marubbio ve Buffalohead'e (2013) göre, "Cinsiyet kimliği, alkol ve uyuşturucu bağımlılığı, içeriden/dışarıdan konumlandırma ve sosyal melezlik konularına odaklanan Alexie, kolaycı bir çokkültürlülüğe meydan okuduğu gibi Yerli kültürünü özçülemeye de direniyor" (s. 16). Yerli eleştirmenlerin sinema tarihinin başından beri süregelen olumsuz imgelerle mücadele etmek için olumlu imgelere odaklanılmasını savunduğunu hatırlatan araştırmacılar, film yapımcılarının kendi topluluklarına karşı hesap verebilirlik tartışmalarının karmaşıklığına değinmişlerdir (Marubbio ve Buffalohead, 2013, ss. 16-17). Alexie'nin henüz filmin çekimleri sırasında sette birlikte çalıştığı Johnny Satter'ın sözlerini röportajlarında sık sık tekrar etmesi, sadece ana akım seyircinin değil Yerli seyircinin de beklentilerini karşılamayacağını farkında olduğunu, Yerlilik ve Yerli filmi kapsamını homojenleştirmeye direndiğini akla getirir. Satter, filmin "Yerliler için fazla beyaz, beyazlar için fazla Yerli ve herkes için fazla eş cinsel" olacağını söylemiştir (aktaran Hausman, 2010, s. 95).

Yerli temsiline doğruluğu ve genel halk kitleleri tarafından Yerlilerin nasıl algılandığı konusunda farklı yazarların ve araştırmacıların tekrar eden vurgusu, Barclay'in dile getirdiği olumlu imaj kaygısını ve Yerli Macbeth'e henüz Yerlilerin de hazır olmadığı düşüncesini hatırlatır. Filmlerde, kitaplarda Yerli karakterlerin olumlu imaj sergilemesine yönelik bu beklenti, sömürgeciliğin devam eden etkilerini gösterir. Beyazların klişelere ve egzotik temsillere olan açlığı yanında, Yerli halklar ve kültürlerin süregelen aşağılanması nedeniyle olumsuz karakterlerin mevcut sömürgeci klişeleri onaylamak anlamına geldiği yönündeki eleştiriler, Yerli sanatçılar için yaratıcılığı sınırlayan ağır bir yük olabilmektedir. Beyazlar her durumda olumlu şekilde temsil edilmek zorunda değildir, farklı karakterler ve insanlık durumları anlatılabilir ve bunlar anlatıyı derinleştirme bakımından takdir edilir. Ancak ortadan kaybolması istenen, uzun yıllar vahşi ve ilkel olarak tanımlanan Yerliler, varlıklarını gerekçelendirmek, kabul edilebilir kılmak için belirli tür sınırları içinde kalmalı, egzotik öyküler anlatmalı, bilge şefleri ile olumlu imajlar sunmalı, yani sömürgeci bakışın ihtiyaçlarına cevap vermelidir. Yerli toplumu açısından bakıldığında da kaygılar elbette yersiz değildir. Yüzyıllar boyunca sesleri duyulmamış, beyazlar tarafından üretilen temsiller üzerinde kontrolü olmamış, olumsuz klişelerle temsil edilmiş Yerli toplumunun, sınırlı düzeyde de olsa kendi adına konuşmak için bir söze ve sese sahip olduğu durumlarda her ifade büyük önem taşır.

Kimlik meseleleri, stereotiplerin farklı bağlamlarda kullanımı ve yerinden edilmesi, popüler kültürün ve medyanın etkisi, Yerli geleneğinde sözlü kültürün ve Yerliler için bir hayatta kalma yöntemi olarak mizahın önemi, Alexie'nin eserlerine yönelik çok sayıda analizde ele alınmaktadır. Filmlerinde ve kitaplarında popüler imgeleri ve tarihî figürleri sıklıkla kullanırken bunları tersine çeviren, sömürgecinin Yerli'ye bakışını ironik bir dille hatırlatırken beyaz izleyiciyi ön yargılarıyla yüzleşmeye teşvik eden Alexie, popüler kültürün, özellikle televizyon ve sinemanın sadece beyazın Yerli'ye bakışını değil, Yerli topluluğunun da kendine bakışını derinden etkilediğinin farkındadır. Senaryosunu yazdığı *Smoke Signals* filminin başkarakterlerinden Thomas, ekrandaki western filme bakıp televizyondaki Yerlilerden daha acıklı olan tek şeyin Yerlilerin televizyondaki Yerlileri izlemesi olduğunu söyler.

Yerli sanatçıların, içine hapsedildikleri düşmanın dilini yeniden icat ederek mücadelenin aygıtı hâline getirmek ve sömürge yapılarını içeriden dönüştürmek konusundaki tartışmaları sinema ile başlamamıştır. Simon Ortiz, İspanyol Katolik törenlerinin Yerliler tarafından *Acquemah* törenlerine dönüşümünü anlatırken bu dönüşümü Yerli halkın zorla asimilasyona, sömürgeleştirmeye verdiği yaratıcı bir yanıt olarak nitelendirir. Joy Harjo, kendilerine zorla dayatılan sömürgecinin dilini öncelikle yeni koşullarda hayatta kalmak için öğrendiklerini, bu dilde yaratmaya başladıklarında da kendi dilleri hâline getirerek güçlü ve güzel kıldıklarını söyler. Böylelikle bir zamanlar kendilerine dayatılan yapılar üzerinde kontrol sağlamak için onları öğrenmiş, dönüştürmüş ve sömürgeleştirme mücadelesinde etkili araçlar olarak kullanmışlardır (aktaran Hausman, 2010, s. 79). Hausman (2010), bu tartışmalar ışığında *The Business of Fancydancing*'in sömürgeci dilin ve edebî geleneğin biçim ve kalıplarını yeniden icat eden cesur bir eylem olarak okunması gerektiğini belirtir. *The Business of Fancydancing* filminde *Hamlet*'ten 35 satıra yer veren Alexie, Sarah Phelman'la röportajında Shakespeare referansları hakkında konuşurken Avrupa edebiyatını Yerli hayatına karşıt, taban tabana zıt bir alan değil ortak insanlık durumları ve çelişkilerinin ifadesi olarak ele alır: “Edebiyatta var olan her tema, her hikâye, her trajedi benim küçük topluluğumda yer alıyor. Rezervasyonda çok fazla Shakespeare var. *Kral Lear* her gün gösterime giriyor. *Hamlet* de öyle. Burası güçlü bir yer. Hikâyelerim asla tükenmeyecek” (aktaran Grassian, 2005, s. 6).

Popüler kültür imgelerine, tarihteki önemli isimlere, Shakespeare'e yaptığı referanslarla Alexie, şiirlerinde, romanlarında olduğu gibi filmlerinde de sömürgeci yapıları içeriden dönüştürürken hem Yerli hem de Yerli olmayan seyirci için tanıdık olan bu alanları ortaklaştıkları bir dil, bir müzakere alanı, tanıdık bir zemin olarak işlevselleştirir. Rezervasyonun dışındaki dünyada işine yaramayacağı gerekçesiyle Saliş dili öğretilmeyen Yerli bir çocuğun, sömürgecinin dilinde ustalaşıp bu dilin zirvesi olarak görülen Shakespeare'i Yerli hikâyeleri anlatmak için kullanması, aynı zamanda bir meydan okuma olarak değerlendirilmelidir.

#### 4. Gerçeği Anlatmak İçin Gereken Hayal Gücü: *The Business of Fancydancing*

Sherman Alexie'nin aynı adlı kitabından (1992) filme uyarladığı *The Business of Fancydancing*, Spokane Rezervasyonu'nda birlikte büyüyen üç genç erkeğin hikâyesini anlatır. Seymour Polatkin (Evan Adams) ve Aristotle Joseph (Gene Tagaban) liseden dereceyle mezun olup üniversiteye giderken rezervasyonda kalan arkadaşları Mouse'u (Swil Kanim) geride bırakırlar. Seymour üniversiteden mezun olup başarılı bir şair olurken, Aristotle ikinci yılın sonunda üniversiteyi bırakıp rezervasyona döner. Ünlü bir şair olup kentte yaşayan ve on yıldır rezervasyona ayak basmayan Seymour, Mouse'un cenazesi için geri döndüğünde hem şiirlerinin kaynağı hem de geçmişin hayaleti olarak rezervasyonla yüzleşir.

*The Business of Fancydancing*, Yerli ve Yerli olmayan seyirciyi fetih anlatısı, Amerikan rüyası, gelenek, rezervasyon yaşamı ve kabile bağlarına ilişkin beklentileriyle yüzleşmeye çağırır. Popüler kültür anlatılarında sarhoş, kaybolmuş ya da acılar karşısında metanetini

koruyan Yerli imgeleri yaygındır; Yerli filmler ise bu stereotiplere meydan okumak ve onları yapıbozuma uğratmak için bir araç sağlar. Sherman Alexie, Yerli bir yazar ve film yapımcısı olarak, bu kategoriler arasındaki sınırları bulanıklaştırmayı ve istikrarsızlaştırmayı amaçlar. Alkolizm, rezervasyon yaşamı ve kültürel kimlik temalarını çağdaş Amerikan Yerlileri bağlamında ele alırken klişeleri ve ön kabulleri yerinden ederek çoklu kimlikler arasındaki müzakere ve parçalanmayı tartışır.

Alexie'nin şiirlerinde ve romanlarında olduğu gibi filmlerinde de mekân Spokane Yerli Rezervasyonu'dur. Sömürgeciliğin süren etkileri ve rezervasyon yaşamını anlatırken nostaljik bir altın çağ özlemine sığınmadan, Yerli failliğini yok saymadan, karmaşık ve kusurlu karakterleri iyi-kötü ikiliğine sıkıştırmadan Yerli öykü anlatıcılığının önemli bir örneğini verir. Alexie'nin eserlerinde her şeye muktedir, her açıdan mükemmel kahramanlar yoktur. Yerli kimliğine ve kabilesine gururla sahip çıkan Aristotle üniversiteyi bırakıp rezervasyona dönmüştür ancak tek yaptığı içki içmektir; kendisi ve çok sevdiği rezervasyonu için harekete geçmez, koşulları değiştirmeye çalışmaz. Seymour üniversiteden mezun olup ünlü bir şair olmuştur ama beyazlar arasındaki yaşamı ve kariyeri egzotik Yerli rolünü oynamaya devam etmesine bağlıdır; hapishane olarak gördüğü rezervasyondan çıkmış ancak Alexie'nin şiirlerinde sık sık tekrar ettiği "zihnin rezervasyonlarında" kapalı kalmıştır. Mouse'un yeteneği müziktir; sevgilisinin anlatımıyla, o keman çaldığında Spokane Nehri'nin rengi değişir. Ancak alkol ve madde bağımlısı olan Mouse filmin açılış sahnesinden itibaren hem gerçek anlamda hem de mecazi olarak ölüdür, Seymour'ın Yerli hayaletlerinden biridir. Yarı Yerli yarı Yahudi kökeniyle farklı soykırımlardan sağ kalan bir melez olan Agnes (Michelle St. John), üniversiteyi bitirdikten sonra Seymour'un tersine bir rota izleyerek öğretmenlik yapmak için rezervasyona döner. Mouse'un Kızıldeniz'i yaran Musa'ya benzettiği Agnes, her ne kadar filmin etik merkezi olsa da her şeye gücü yeten bir kahraman değildir; ne Seymour'ı rezervasyona geri döndürebilir, ne Aristotle'ı içkiyi bırakıp bir şeyler yapmaya ikna edebilir ne de Mouse'un intiharına engel olabilir. Nesiller arasında aktarılan travma, sömürgeciliğin süren etkileri ve yapısal şiddet, rezervasyon yaşamını hedefini şaşırılmış öfke, bağımlılık ve amaçsızlık ile doldurmuştur. Aristotle'ın yıllar sonra Mouse'un cenazesi için dönen Seymour'a dediği gibi, dışarıda, kendi illüzyon dünyasında egzotik Yerli şair olarak beyazların hayranlığını kazanmış olabilir ama rezervasyonda her şey çok gerçektir.

Alexie'nin tüm eserleri gibi *The Business of Fancydancing* filminin de Spokane Yerli Rezervasyonu'nda geçmesi, ana karakter Seymour'ın alkolik babasının sürekli ortadan kaybolması, kız kardeşinin ölümü, alkolizm ve okulu bırakma geçmişi gibi otobiyografik nitelikleri vardır. Ancak Alexie, karanlık sahneler, alkolikler toplantısı ve çocukluk anıları sahnelerinde Aristotle ile Seymour'ın yer değiştirmesi gibi biçimsel seçimleriyle öyküyü kurmaca ve gerçek arasındaki sınırı bulanıklaştırdığı bir alanda bırakır. Pek çok eserinde Crazy Horse, General Custer gibi tarihî figürlere, Rocky gibi kurgu karakterlere, John Wayne, Robert De Niro gibi şöhretlere rezervasyonda geçen olaylarda yer verir. Grassian (2005), Alexie'nin gerçek ve kurmaca arasında bir denge alanı yaratmayı sevdiğini söyleyerek yazarın tarzını büyük ölçüde gerçekçilik olarak tanımlar (ss. 15-16).

*Decolonizing Methodologies* kitabının yazarı Linda Tuhiwai Smith (2021), Yerli kültüründe önemli yeri olan, sözlü tarihler, yaşlılar ve kadınların bakış açıları ve öykü anlatıcılığının tüm Yerli araştırmalarının ayrılmaz bir parçası hâline geldiğini belirtmiştir. Öykü ve öykü anlatıcısı, geçmişi gelecekle, bir nesli diğeriyle, toprağı insanlarla ve insanları öyküyle birleştirmekte, bu yüzden Yerli yazarlar için öyküler, kültürün inançlarını ve değerlerini aktarmanın yolu olmaya devam etmektedir. "Bu yeni öyküler, her Yerli insanın bir yeri olduğu ortak bir öyküye katkıda bulunuyor" diyen Smith (2021, s. 166), öykü anlatıcılığının Yerli kültürü üzerindeki egemenlik ilişkilerine etkisine de değinir. Hikâye anlatımı, kontrolü dışarıdan gelen uzmandan çok kabile üyesi hikâye anlatıcısının elinde tuttuğu, "gerçeğin

çeşitliliklerini" temsil etmenin yararlı ve kültürel olarak uygun bir yoludur (Smith, 2021, s. 166).

Alexie'nin senaryosunu yazdığı *Smoke Signals* filminde öykü anlatıcısı Thomas da benzer şekilde kişilerle ve zamanla oynayarak gerçek mi kurmaca mı olduğu bilinmeyen öyküler anlatır. Birlikte yolculuk yaptığı Victor sürekli Thomas'ın öykülerinin gerçek olmadığını söylese de verdiği mesaj, işaret ettiği gerçekler bakımından bu öyküler "gerçeğin çeşitlilikleri" olarak ele alınabilir. Kendisine bir öykü anlatmasını istediği Suzy "Gerçek mi istersin yalan mı?" diye sorunca Thomas "ikisini de" diye cevap verir. *The Business of Fancydancing*'de de gerçek/yalan, kendi anıları/başkalarının anıları iç içedir ve Seymour kendisini patolojik bir yalancı olarak tanımlar. Önemli olan öyküdeki olayların değil özünün, anlattığı şeyin gerçek olmasıdır; hayal gücü gerçeği anlatmak için önemlidir.

Filmin biçimsel olarak alışılmadık bir anlatısı vardır; bölümlü yapısı, ritmik tarzı ve doğrusal olmayışı, zamansal sıçramaları, doğaçlamaları, atlamaları ve yeniden anlatımları ile Yerli öykü anlatıcılığı geleneğinin bir örneğini ortaya koyar. *The Business of Fancydancing*'i izlemek Alexie'nin karmaşık, iç içe yapılandırılmış şiirlerini okumak gibidir; izleyici metaforları bulmalı, bölümleri tutarlı bir bütün hâline getirmeli, Yerli davulların ve dansçıların ritmini algılamalıdır. Alexie'nin okuyucusu gibi seyircisi de anlatılan öykünün dışında kalmamak için Amerikan Yerli tarihinden Holokost'a kadar geniş bir tarihsel coğrafyada yolculuk yapıp sembollerini çözmeli, Yerli kültürüne dair beklentileriyle yüzleşmelidir. Şiirlerinde rezervasyon yaşamından westernlere, Yerli katliamlarının figürlerinden Shakespeare'in kahramanlarına sıçrayarak okuyucuyu dönemler ve olaylar arasında bağlantılar kurmaya çağıran Alexie, filmde de kendine has bu öykü anlatıcılığını sürdürür. Karanlık bir tiyatro sahnesini andıran zamansız-mekânsız alandaki tiratlar, öyküler, danslar sadece sahneler arasındaki geçişleri sağlamakla kalmaz, iç hesaplaşmaların ve gerçekleşmemiş yüzleşmelerin görselleştirilmesi yoluyla film evreninin kurulmasına yardım eder. Şiirler, davul sesleri, dans performanslarının sahneler arasındaki noktalama işaretleri gibi kullanıldığı ve hikâyeyi zaman sıçramaları ve metaforlar ile ortaya çıkaran episodik olarak yapılandırılmış film, tür sınırlarını aşan melez bir anlatı inşa eder. Alexie, aynı zamanda filmdeki ritüellerin, dansların ve Saliş dilindeki şarkı sözlerinin anlamlarını film içinde açıklamayarak Yerli izleyiciye anlatıyla ilişkilmesi için ayrıcalıklı bir konum verir. Örneğin Seymour'un karanlık sahnede yaptığı kostümlü dans *fancy dance*, omuzundaki şalla yaptığı kadınlara özgü dans *shawl dance* olarak adlandırılır. Kahramanın farklı sahnelerde erkek ve kadın dansları yapması Yerlilerin iki ruhlu (*two-spirit*) olarak tanımladığı eş cinselliğinin sembolik ifadesidir.

#### 4.1. Sömürgecinin Mostralık Yerlisi

Üç gencin lise mezuniyeti ile açılan film, şimdiki zamana gökdelenlerin görüntüsü ve başkarakter Seymour'un, Alexie'nin "How to Write the Great American Indian Novel" şiirini okuyan sesi ile geçer. Kamera Seymour'ı gösterdiğinde fonda Yerli ezgileri devam ederken Seymour bir kitapçının sokağa bakan camekânında oturmuş, bir yandan elindeki kitaptan kendi şiirini okumakta, bir yandan da gelip geçenleri izlemektedir. Şiirin ilk dizeleri Amerikan Yerlilerinin popüler temsilinin özeti ile başlar, bu aynı zamanda Yerliliğin egemen kültürdeki kabul edilebilirlik koşullarıdır: "Tüm Yerlilerin trajik özellikleri olmalı: trajik burunlar, gözler ve kollar. / Trajik yiyeceklere uzandıklarında elleri ve parmakları trajik olmalı. / Kahraman melez olmalı, yarı beyaz yarı Yerli, tercihen / bir at kültüründen. Sık sık tek başına ağlamalıdır. Bu zorunludur."

Şiirde Yerli kültürünün egzotikleştirmesinin yanında Yerli bedenin erotize edilmesine de vurgu vardır. Yerli erkeğin bedeni güçlü olmalı, tüm beyaz kadınlar tarafından gizlice arzulanmalıdır. Seymour, somon kültüründen gelen eş cinsel bir Yerli şair olarak tüm bu özelliklerin dışında bir karakterdir. Çocukluğundan beri zayıf bedeni, ufak tefek yapısı ve sık

sık ağlamasıyla hatırlanır. Kentte ve edebiyat dünyasında baskın olan beyazlar arasında Yerli bir şair olarak kariyerini sürdürmeye çalışan bir öteki olmasının yanında, kendi kabilesine ve rezervasyon yaşamına da uyum sağlayamamıştır. Yoksulluk, eğitimsizlik, ihmalkâr ebeveynler ve alkol bağımlılığı ile hatırladığı rezervasyondan kaçıp üniversiteyi bitirmiş, ünlü bir şair olmuştur. Yıllardır rezervasyona gitmemiş, arkadaşları ve topluluğu ile bağları zayıflamıştır, ancak kariyerini Yerli kültürünü, çocukluğunu, rezervasyon hayatını anlattığı şiirlerine borçludur. Dolayısıyla Seymour her yerin ve her topluluğun ötekisi, bir türlü yerini bulamayan, yerleşemeyen, huzursuz bir karakter olarak çağdaş Yerlilerin farklı alanlarda sürekli mücadele ve içsel çatışma hâlinde olduğunu gösteren bir karakterdir.

Seymour'ın şiir okuduğu kitapçının camında “Ulusal Yerli Ayı” afişi vardır. Film boyunca tüm dinletilerde Seymour'un beyaz dinleyicileriyle kurduğu ilişki, anlattığı öyküler, edebiyat eleştirmeni ile yaptığı söyleşi ve Yerli arkadaşlarıyla yaptığı konuşmalar bu sahnede özetlenmiştir: Yerli ayı etkinliği, mostralık olarak sokağa bakan camekânda şiir okuyan Yerli şair ve okuduğu şiirde Yerlilerin popüler temsillerini biçimlendirirken gerçek varlıklarını silikleştiren egzotikleştirme. Seymour, rezervasyon yaşamını, modern dünyada Yerli olarak yaşamayı, beyazların Yerlilere bakışını anlatan ve sömürgeci bakışı sık sık ironiyle ele alan bir şair olarak kariyerini eleştirdiği klişelere borçlu olduğunun, bu yüzden beyazlar tarafından okunduğunun farkındadır.

Agnes, Mouse'un anma yemeği için kızarmış ekmeği yaparken Seymour'a tüm Yerlilerin merak ettiği bir soruyu, beyazların onun söylediklerini dinlemesinin, dikkate almasının nasıl bir şey olduğunu sorar. Seymour ise şiirleri için “sadece esmer küçük bir Yerli eş cinselin trajik öyküleri” der. Ünlü bir şair olarak beyazların egemen olduğu edebiyat dünyasında başarılı olmuş, dinleti ve imza günlerinde beyaz okuyucuların hayranlığını elde etmiş olsa da film boyunca tekrar tekrar gösterildiği gibi Seymour hâlâ egzotik ötekidir. Sadece rezervasyon yaşamından ve Yerli kültüründen değil, sömürgeciliğin suçlarından, çarpıtılmış tarihten ve soykırımdan bahseden, açıkça meydan okuyan şiirleri de beyaz okuyucu için otantik öykülerdir. Dinletilerde ve imza günlerinde kamera, yakın çekimde dinleyicilerin yüzlerini gösterir; hepsi Seymour'a hayranlıkla bakan beyazlardır. Gerçek bir dinleme, dikkate alma ve yüzleşmenin rahatsız edici farkındalığı değil egzotik bir eğlence ile büyülenme söz konusudur.

Dinleti, imza günü gibi etkinliklerde Seymour dinleyicilerin beklentilerini tatmin etmeye, beklendikleri cevapları vermeye çalışır. Eş cinselliği konusunda açıldığı büyükannesi ile arasında geçen komik diyalogları anlatır ve gururlu bir Yerli eş cinsel olarak kabilesi içinde kabul gördüğünü birkaç defa vurgular. Dinletin ardından kitaplarını imzalayan Seymour gelen sorulara “yeterince Yerli” cevaplar vererek beyaz okuyucuların arzusunu tatmin eder. Örneğin neden saç örgüleri olmadığını soran bir okuyucuya ebeveynleri öldüğünde örgülerini kestiğini söyler.<sup>3</sup> Filmin geriye dönüşlerinde çocukluğunda da saçlarının kısa olduğu görülen Seymour, günümüzde tüm Yerlilerin filmlerdeki gibi saçlarını uzatmadığını söyleyerek beyaz okuyucunun zihnindeki klişeleri yıkmak yerine bunları sürdüreceği bir yalan söyler çünkü şair olarak kariyerini klişelere ve mistik öykülere duyulan iştaha borçludur.

Grassian'ın aktardığına göre, 1996'da edebiyat dergisi *Granta* tarafından 40 yaş altı en iyi 20 Amerikalı yazardan biri seçilen Alexie, bunun sebebinin listede Yerli birine ihtiyaçları olmasıyla açıklar (Grassian, 2005, s. 4). Pek çok alanda olduğu gibi, edebiyat dünyası içinde de beyaz üstünlükçülüğün son bulduğunu, sömürgeciliğin ve ayrımcılığın geride kaldığını ve yeterince çalışan herkesin başarıya ulaşmasının mümkün olduğunu göstermek için listelere beyaz olmayan birkaç isim yazılması gerekmektedir. Fırsat eşitliği söylemi ve birkaç mostralık Yerli'nin vitrine yerleştirilmesi, sömürgeciliğin yüzyıllar boyunca verdiği zararın tazmin

<sup>3</sup> Kuzey Amerika Yerlilerinin yakınlarını kaybettiklerinde yasin bir parçası olarak saç örgülerini kesmesi, yas boyunca saçlarını uzatmaması Alexie'nin senaryosunu yazdığı *Smoke Signals* filminde de gösterilmektedir.

edildiği algısını oluşturarak sistemik ayrımcılık ve eşitsizliği gözden saklar, başarısızlığı bireylere yükler. Son yıllarda hem popüler kültürde hem de edebiyat ve akademi çevrelerinde Yerli kültürüne ve tarihine yönelik giderek artan ilgiyi bilme, anlama, yüzleşme çabası değil sömürgeci bakışın devamı, egzotik öykü iştahı ve piyasadaki bir moda olarak nitelendirmek mümkündür.

Günümüzün kapitalist pazarında, medya, turizm, sanat, müzik, geleneksel bilgiler alanlarında Yerli imgelerinin temellük edilmesi yoluyla Yerli'nin pazarlanması ve satılması, dünya çapındaki Yerli halkların yakından izleme ve korunma ihtiyacı hissettiği kârlı bir girişim hâline gelmiştir (Wilson ve Stewart, 2008, s. 5). Popüler kültürde yaygınlaşan doğa çocuğu ilkel ve soylu vahşi gibi basmakalıp temsiller de barbar, kana susamış Yerli temsilleri ile aynı amaca, Yerlileri kendi kaderini tayin kapasitesinden yoksun, beyazların yönetimine muhtaç halklar olarak tanımlamaya hizmet etmektedir. Farklı bölgelerde yaşayan ve farklı geleneklere sahip olan, çeşitli kabilelere, halklara mensup, rezervasyonda ya da kentte yaşayan günümüz Yerlilerini homojen bir topluluk olarak görerek “medeni beyazın ötekisi” başlığı altında sınıflandırmak, sömürgeciliğin sürmekte olan etkisidir. Kültürel sömürgecilik biçimi olarak popüler kültürün, özellikle sinemanın, tek tipleştirici imajlara dönüştürdüğü uzun örgülü saçlar, at kültürü, şamanlar, kartal tüyü, şifa çemberi gibi farklı öğeler, günümüzde kent yaşamından ve modern dünyadan sıkılmış beyazlara Yerli ruhani deneyimi ve ritüeller olarak pazarlanmaktadır.<sup>4</sup>

Deloria, “doğa çocuğu soylu vahşi” olarak Amerikan Yerlisi imgesinin, beyaz kültürünün modernitenin ölümcül etkilerinden kaçma ihtiyacına hizmet etmesi için yaratıldığını vurgular. Araştırmacının, “[Beyazlar] toplumlarından, hükûmetlerinden, dinlerinden ve çevrelerindeki her şeyden hoşnutsuzlar ve hiçbir şey tüm engellemeleri bir kenara bırakıp vahşi doğaya ya da en azından bir vahşi doğa tema parkına geri dönmekten daha çekici gelmiyor” saptamasını daha geniş bir çerçevede, Yerlilerin sergilendiği etnik fuarları ve kapitalizmi de hatırlayarak ele almak gerekir (aktaran Grande, 2014, ss. 147-148). Bir zamanlar yok edilmek istenen Yerli kültürü ve Yerliler, günümüzde kapitalizmin hoşnutsuz beyazlara sunduğu otantik ürünler hâline getirilmiştir. Beyazlar tarafından canlandırılan Yerli ritüelleri, şaman rolü üstlenen oyuncular ve Yerli rezervasyonlarına yapılan turlarla beyazların egzotiklik ihtiyacını karşılayan bir pazar oluşmuş, 19. yüzyılda Yerlilerin insandışılaştırılarak çitler ardında beyazlara sergilendiği etnik fuarların benzeri 21. yüzyılda uygulamaya konmuştur.

Alexie, “Powwow” şiirinde “süslü dansçılar [*fancy dancers*] zil takarlar, bilirsin/ böylece Beyaz turistlere gizlice yaklaşamazlar” diye yazar. Kabile danslarının sömürgeciye pazarlanan bir eğlenceye dönüşmesi, yüzlerce yıl Yerlileri ilkel vahşiler ve egzotik kalıntılar olarak gören insandışılaştırıcı bakışın ve kapitalizmin sonucudur. Popüler kültürdeki Yerli imajları, Kuzey Amerika ve Avrupa kentlerinde kurulan sergiler ve Yerlileri doğal ortamında gösterme iddiasındaki etnik fuarlar, beyaz seyirciye insanlığın medeniyetten önceki vahşi hâlini göstermeyi vadetmiştir. Özellikle Yerlilerin “canlı numuneler” olarak incelendiği etnik köyler, halktan büyük ilgi görmesinin yanında antropologların gözlem yaptığı yerler olmuştur. Sergilenen “ilkel vahşi” ile seyirciyi ayıran çitler ve aradaki mesafe insan sayılmanın simgesel sınırını ifade etmiş, seyirlik vahşinin medeni insanların arasına karışmasını önlemenin yolu olmuştur (Rony, 1996, ss. 24-28; Blanchard, 2016).

Grande, ana akımın Yerli toplumunu akademide ve kapitalist piyasada metalaştırarak yağmalamasını parazitik bir ilişki olarak tanımlar. Kapitalist arzunun Yerli halkların entelektüel egemenliği üzerindeki etkisinin özellikle akademide önemli bir tehdit olduğuna dikkat çeken araştırmacı, Yerli kültürü hakkındaki çalışmalarına ve edebî eserlerine geçerlilik kazandırmak, etik sorgulamalardan kaçınmak için kendine Yerli kökenler uyduran etnik sahtekârların kültürü

<sup>4</sup> Bu konuyu ele alan belgesel için, bkz. *Spirits for Sale* (Folke Johansson, 2007).

çarpıttığını, yağmaladığını belirtmiştir. Kimlik sahtekârlığına ek olarak, daha yüzeysel ama aynı derecede sorunlu "etnik moda" olgusuna da değinen araştırmacı, kendi Yerlilik kurgularıyla donanmış beyazların rezervasyon turlarında başıboş dolaşan kültürel avcılar gibi röntgencilik yaptıklarını belirtir. “Deneyimleri ihtiyaçlarını karşıladığı sürece kalırlar ve sonra maceralarının Yerli kültürünü moda, Yerli’yi egzotik ve kutsalı eğlence hâline getirdiğinin farkında olmadan ayrılırlar” (Grande, 2014, s. 155).

Alexie’nin filmine adını veren *fancy dance*, *ghost dance* veya *sun dance* gibi ruhani yönü öne çıkan bir ritüel değil *powwow* adı verilen gösteri danslarından. Sahnedeki tek bir dansçının yeteneklerini ve kurnazlığını sergilediği geleneksel bir performans, Yerli topluluklarının gururlarını, kültürlerini, farklı tarzlarını ve yeteneklerini ortaya koydukları, farklı kabileler arasında bağları güçlendirdikleri bir gösteridir. Her yıl powwow festivallerinde farklı bölgelerden gelen Yerlilerin kostümlerini ve hünerlerini sergilediği bu etkinlikler, beyaz seyircilere de açıktır. Alexie “The Business of Fancydancing” şiirinde *powwow* festivalleri arasında yolculuk eden usta dansçı Vernon Wildshoe’nun öyküsünü anlatır. Vernon sürekli yollarda olmasına ve dans yarışmalarını hep kazanmasına rağmen ödül parası; boş kalan cüzdanını, karnını ve buzdolabını doldurmaya zar zor yeter. Şiirinde kültürel değerlerin egzotik ürünler olarak meraklı beyazlara pazarlanmasını eleştiren Alexie, sorumluluğu sadece hayatta kalmaya çalışan dansçıya değil onu buna mecbur bırakan yoksulluk, işsizlik gibi olumsuz rezervasyon koşullarına yükler.

Kültürün beyazlara pazarlanarak lekelenmesi ve yozlaşması, sadece filmin kahramanı Seymour’ın değil, Sherman Alexie’nin de sert eleştiriler almasının nedeni ve iç hesaplaşmalarının kaynağıdır. Kentte hayatta kalabilmek, bir kariyer edinmek için şiirlerinde kabilesinin değerlerini, anılarını egzotik eğlence arayan beyazlara mı pazarlamaktadır? Filmde bu iç hesaplaşmaların ve yüzleşmelerin en sert yaşandığı anlar, adeta mekânsız ve zamansız bir boyutta, karanlık yok yerde geçen sahnelerdir. Bu karanlık yerde bir edebiyat eleştirmeni, geçmişi, arkadaşları ve rezervasyon hayatına dair Seymour’ı adeta sorgularken şairi geçmişi ve acıları pazarlamakla suçlar. Aynı eleştirmen Aristotle’ı üniversiteyi bırakması ve alkol bağımlılığı konusunda da sorgular, vazgeçtiği hayalleri ile yüzleştirir. Sürekli gündelik hayatın ve geçmişin sahneleri arasına giren bu karanlık yerde Aristotle ve Seymour aynı çocukluk hikâyesini birbirlerinin yerine geçerek anlatırlar. Mouse’un hayaleti keman çalar, Seymour *fancy dance* ve *shawl dance* yapar. Bazen Agnes de omzunda şalıyla dansa katılır. Film boyunca sahneler arasında Seymour’ın iç dünyasının, duygularının görsel olarak ifade edildiği bir alandır bu karanlık yer. Şiirlerin nereden geldiğini soran eleştirmene bedeni insanlarla dolu bir odada bile olsa ruhunun bir makinenin içi, bir balinanın karnı gibi karanlık bir yere gittiğini, orada tüm anıların, geçmişin ve bugünün, yalanların ve gerçeklerin harmanladığını ve böylece şiirlerin ortaya çıktığını söyler Seymour. Yüzleşmelerin, hesaplaşmaların gerçekleştiği zamansız-mekânsız bu karanlık sahneler, Seymour’ın şiirlerinin geldiği yer olarak ele alınabilir. Eleştirmen kendi iç sesinin ve şimdiye kadar aldığı tüm eleştirilerin birleşimi gibidir. Aynı zamanda Sherman Alexie’nin hayatı ikiye bölünmüş, birbiri ile çatışmaktadır: Rezervasyonda yaşayan alkolik ve öfkeli Aristotle’ın, hayatının yönünü değiştirmeye karar vermemesi hâlinde Alexie’nin yaşayacağı muhtemel hayatı gösterdiğini düşünmek mümkündür. Alexie de Aristotle gibi üniversiteye pediatrist olma hayaliyle gitmiş, 2 yıl sonra okulu bırakmış ve alkol bağımlılığı ile mücadele etmiştir. Seymour ise alkol bağımlılığını yenmiş, üniversiteyi tamamlamış ve ünlü bir şair olmuş Alexie’dir; kötü koşullara ve acı anılara rağmen rezervasyonu özleyen, o hayatın öykülerini yazarak ünlü olduğu için kültürünü yağmalamakla eleştirilen narsist şairdir.

Karanlık sahnelerden birinde Aristotle, büyükannesinin bahçesindeki ağaçtan gizlice elma toplamaları hakkında bir hikâye anlatmaya başlar, sonra Seymour sahnede hikâyeyi anlatmaya devam eder ve sahne boyunca bir Aristotle, bir Seymour karanlık yok yerde bu

öyküyü dönüşümlü olarak kendi anıları olarak anlatırlar. Seyirciye anıların gerçek sahibi hakkında film boyunca bilgi verilmez, çünkü önemli olan öykünün anlattığıdır. Seymour'un eleştirmene söylediği, "Birlikte büyüdük, o kadar yakındık ki anılarımız birbirine karıştı. Ona olan şeyler bana da oldu. Beraber ya da ayrı ayrı" sözü, anıların sahibinin belirsiz bırakılacağı konusunda bir uyarıdır. Büyükanne (Seymour da Aristotle da kendi büyükannesi olarak anlatır) yemyeşil elmaların zehirli olduğuna inandığı için çocukların yemesine izin vermeyince çocuklar elma toplamayı bir oyuna çevirmiştir. Seymour, Mouse, Aristotle ve kız kardeşin (Seymour da Aristotle da kendi kız kardeşi olarak anlatır) oyununda içlerinden birinin usta elma hırsız, ihbarcı ve hızlı koşucu olduğu anlatılır. Aristotle'ın hikâyesindeki usta elma hırsız ve hızlı koşucu Seymour, Seymour'ın hikâyesindeki Aristotle'dır.

Aristotle'ın anlattığına göre Seymour ağaca en hızlı tırmanan, en üst dallara çıkan, ceplerini elmalarla dolduran çocuktur. Diğer çocuklar birer tane alırken Seymour hızla ceplerine elma doldurup ağaçtan atlar, kaçmadan önce diğerlerini ihbar etmek için bağıırır ve ağaçta mahsur kalan çocukların yakalanmasına neden olur. Aristotle bunları anlatırken öfkeli değildir, geçmişe ve Seymour'a duyduğu özlemi dile getirir. Büyükannesi onu yakaladığında sınıksız sarılıp gülerken aldığı kokuyu anlatan Aristotle için bu öykü hem arkadaşına hem de büyükannesine duyduğu özlemle ilgilidir. Diğer yandan rezervasyondan ilk kaçan ve grubun kalanını geride bırakan Seymour, hep daha fazlasını isteyen, kendini kurtarmayı önceleyen ve ardında kalanlara ihanet eden narsist imgesini destekler. Seymour ceplerine elmalar yerine rezervasyon hayatının öykülerini, arkadaşlarının anılarını doldurup büyük kente kaçtığı geride bıraktığı arkadaşları rezervasyonda sıkışıp kalmıştır. Seymour, Mouse'un ölüm haberini aldıktan sonra rezervasyona vardığında arabadan hemen inmez, anma ritüelinin yapıldığı evin önünde bekler. Aristotle evden çıkıp arabaya yaklaşır, eğilip Seymour'a yeşil bir elma uzatır ve gider. Seymour gülümser ve oradaki varlığının kabul edildiğini gösteren bu işaret sonrası arabadan iner.

Seymour'ın hem rezervasyonla hem de birlikte büyüdüğü arkadaşlarıyla ilişkisi karmaşık, çatışmalı bir sevgidir. Aristotle ile birlikte büyüdüklarini, anıları birbirine karışacak kadar yakın olduklarını söylediğinde eleştirmen yıllardır konuşmadıklarını hatırlatınca Hamlet'in, amcası Claudius'la ilişkisini tanımlarken kullandığı bir cümleyi alıntıyla cevap verir Seymour: "Akrabadan daha yakın, bir soy olmaksızın uzağız." Mouse'un cenazesi için yola çıktığında siyah ekrandaki ara yazıda arkadaşlarına seslendiği şiir vardır. "Ah, Mouse! Ah, Aristotle!" diye başlayan şiirde arkadaşlarına Spokane Irmağı'nın ve Spokane Yerlilerinin kutsal somon kültürünün öğeleriyle, "somon oğlanlar" ve "ayrık ırmaklar" diye hitap eder. Eş cinsel şairin arkadaşlarına duyduğu sevginin büyüklüğünü "erkekleri sevmeden önce sevdiğim erkekler" diyerek anlattığı seslenme ve ağıt niteliğindeki şiir "Bana geri dönün" diye biter.

Ünlü bir şair olarak kentte kurduğu yeni yaşamında, kabilesi ve arkadaşları ile şiirlerinde anlattığı anılar dışında hiçbir bağı kalmamış gibi görünen Seymour'ın cenaze için rezervasyona gidecek olması sevgilisi Steven'ı şaşırır. Arabayla rezervasyona gitmek için yola çıktığında arka koltukta Mouse'un hayaleti keman çalarken Seymour ve Steven arasında geçen diyalog duyulur. 10 yılın ardından rezervasyona dönmesinin nedenini anlamadığını söyleyen sevgilisine "Mouse benim kuzenim, Mouse benim kardeşim" diye cevap verir, araya giren mesafelerin ve geçen yılların değiştiremeyeceği bir yakınlık, hayatların iç içe girdiği bir ilişki biçimidir bu: "Bu bir bağ, bu büyü, bu bir Yerli olayı, sen anlayamazsın". Seymour gece yolculuğuna devam ederken fondaki diyalog Steven'ın "Artık senin kabilen onlar değil, senin kabilen benim şimdi" sözleriyle biter. Nitekim filmin sonunda rezervasyondan sessizce çıkıp giden, karanlık yok yerde dans kostümlerini çıkararak Seymour'ın kentteki evine dönüp uyuyan sevgilisine sarılması, yeni kabilesi olarak Steven'ı ve yuva olarak kenti seçtiğini gösterir.



## 4.2. Yerlilerin Hayaletleri

*The Business of Fancysdancing*'in Yerli hayaletleri çoklu anlamlarla yüklüdür. Filmin açılış sahnesi olan üç arkadaşın lise mezuniyeti Mouse'un kamerasından gösterilir. Seymour ve Aristotle'ın üniversiteye gidip oda arkadaşları olacaklarını anlattıkları neşeli anları kayda alan Mouse, kamerayı kendisine çevirip uranyum madenlerinde çalışacağını söyleyerek güler. Mouse'un karanlık, geleceğinden vazgeçmiş bir genç olduğunu gösteren bu sahne, filmin başından itibaren karakteri ölümle özdeşleştirerek bir hayalet imgesi yaratır. Filmin başında birlikte olan üç gençten Seymour, şiir dinletilerinde rezervasyon hayatını anlatıp kitaplarını imzalarken rezervasyonda yaşayan Aristotle ve Mouse rezervasyonda sürekli içki içer, arabaların depolarından benzin koklarlar. Sık sık ölümden bahseden, mümkün olan her maddeyle sarhoş olmaya çalışan Mouse, dağılmış arkadaş grubunu intiharıyla yıllar sonra bir kez daha kendi cenazesinde bir araya getirecektir. Öz yıkımcı bir karakter olan Mouse hem en başından ölmeye yazgılı hem de öldükten sonra bile hayattadır ve Seymour'ın hayaletlerinden biridir.

Filmin açılış sahnesinden sonra Seymour'ın kitapçı vitrininde okuduğu şiir, "Büyük Amerikan Yerli romanında, nihayet yazıldığında, /tüm beyazlar Yerli olacak ve tüm Yerliler de hayalet olacak." dizeleriyle biter. Ardından gelen sahnede Agnes, Mouse'un kucağına kemanını koyarak ölü bedeni ritüel için hazırlar. Ana akımdaki Yerli klişelerini eleştiren şiir, sömürgecinin Yerlileri katliamlarla ve sürgünlerle yok ettikten, rezervasyonlara kapattıktan sonra kimliğine el koyarak varlığını silmeye çalıştığını anlatır. Yukarıda ayrıntılı şekilde ele alındığı gibi, Yerli kültürü ve kimliğine el koymak beyazlar arasında bir moda, kapitalist piyasada yeni bir pazar hâline gelmiştir. Geride, varlık ve yokluk arasında salınan, zar zor görülen, gözleyen ama somut etki gücü olmayan hayaletimsi bir Yerli figürü kalmıştır. Mouse da film boyunca hâlâ hayatta olduğu geçmişe dönüşlerde elinde kamerasıyla bir tür şahit, olayların kayıtçısı olarak görünürken iç hesaplaşmaların yaşandığı karanlık sahnede, Seymour'ın arabasında ve şiir dinletisinde elinde kemanıyla, gören ama Seymour'dan başka kimsenin görmediği bir hayalet olarak ortaya çıkar. Yüzyıllar süren sömürgeci şiddetin ve travma kaynaklı öz yıkımın bir ifadesi olan Mouse, tüm Yerli hayaletler gibi suçları hatırlatmak ve adalet talep etmek için ölümlerinin dünyasından geri döner.

Raheja'ya (2010) göre, Kolomb'dan James Fenimore Cooper'a, 19. yüzyıl fotoğraflarından westernlere kadar Amerikan Yerlileri kaybolmakta olan varlıklar olarak tasavvur edilmiştir (s. 242). İstilacıların tüm çabalarına rağmen yok olmayan Yerlilerin hayalet olarak geri dönmesi, hem yerleşimcilerin hem de Yerlilerin eserlerinde sıklıkla yer bulan bir temadır. Raheja (2010), filmlerdeki Yerli karakterlerin yaşayan ölümler veya hayaletimsi imgeler olarak temsillerinin çağdaş dünyanın dışında olması nedeniyle baskın topluma ve ulus imgesine güven verdiğini belirtir (ss. 107-108). Beyaz medeniyetin ötekisi ilkeller olarak "Yeni Dünya"da egemen kültürün kendini tanımlamasının merkezinde yer alan Yerliler, diğer pek çok alanda görünmezdir. Etnografik kayıtlarda, etnik fuarlarda beyazlara sunulan Yerli kültürünün seyirlik versiyonu üzerinde Yerlilerin söz hakkı olmamıştır. Raheja'ya (2010) göre, "Avro-Amerikalılar, Yerli halkların tehditkâr, aşırı, vahşi ve insandan daha aşağı görüldüğü bir dönemde, yüksek düzeyde kontrollü, kitle dolayimli ve sanal bir Yerli varlığı arzuluyorlardı" (s. xii).

Seymour cenaze için yola çıkmadan önce katıldığı dinletide şiir okurken, önceki gece ölüm haberini aldığı Mouse dinleyicilerin arasında, en önde oturmaktadır. Şiir, tüm Yerlilerin terk ettiği kentten çıkıp rezervasyona dönmek için paraya ihtiyacı olan, bu nedenle kanını satmaya çalışan Crazy Horse'un<sup>5</sup> öyküsünü anlatır. Mouse en ön sırada kucağında kemanı ile

<sup>5</sup> Crazy Horse, federal hükümetin rezervasyon yasasını reddeden ve Little Bighorn Savaşı'nda Yerli katliamları ile ün kazanan Yarbay George Armstrong Custer'ı ağır bir yenilgiye uğratıp 7. Süvari birliğinin tamamını öldüren Yerli savaşçıları

belirince Seymour o yöne bakarak şiirini okumaya devam eder, sesi titremeye başlar. Seymour'a el sallayıp dikkatini çekmeye çalışan Mouse'un hayaleti, arkadaşının son kez kendisiyle konuşmasını bekler gibidir. Seymour'ın her dinletisinde ve imza gününde olduğu gibi kamera salondaki beyaz dinleyicilerin hayranlık dolu yüzlerini yakın çekimde gösterir. Rezervasyona yaptığı yolculukta Seymour'a eşlik eden Mouse'un hayaleti film boyunca dinletilerde görülen tek Yerlidir. Varlığıyla sömürgeci beyaza geçmiş suçlarını hatırlatarak huzursuzluk veren Yerli hayalet olarak Mouse, Seymour'a "musallat olarak" terk ettiği rezervasyonu, beyazlara pazarlamak için kullandığı kabile kültürünü ve çaldığı hayatları hatırlatır.

Filmin geçmişe, Mouse'un hayatta olduğu zaman döndüğü sahnelerden birinde Mouse, Seymour'un kitabını okurken uranyum ırmağı ve ölü doğan kedilerle ilgili "Memorial Day, 1972" adlı şiirin kendi çocukluk anısı olduğunu fark eder. Aristotle'a dönerek "Hepsi yalan, onlar benim kedilerimdi" diyen Mouse, Seymour'ın onun hayatını aldığını söyler. "Ah, Tanrım hatırla... Ah, beni hatırla..." diye biten şiir bir anma gününü anlatmaktadır. "Sanki yaşamıyorum bile. Sanki ölmüşüm gibi. Hey Ari, ben ölüyüm." diyen Mouse, Aristotle'ın onun için bir anma şarkısı söylemesini ister. Aristotle'ın Mouse'un kamerasına yansıyan şaşkın bakışının ardından davul sesleri ve ünlemeler ile anma şarkısı başlar ve şarkı devam ederken kamera güncel zamana dönüp Mouse'un tabutunu gösterir. Mouse filmin başından beri hayalet olmasının yanında, intiharı dolaylı olarak hayatını almakla suçladığı Seymour'ı işaret eder. Bu sahne, filmdeki *Hamlet* göndermelerinden biridir; babasının hayaleti, genç Hamlet'e gelerek cinayete kurban gittiğini, katilin de Hamlet'in amcası olduğunu açıklayarak adalet talep ettiği sahneden "Elveda... Elveda... Beni hatırla" diyerek ayrılır. Hamlet'in babasının cenazesi için evine dönmesi gibi, Seymour da Mouse'un cenazesi için rezervasyona döner. Bir ölümün ardından sırlar ve geçmişte çözülmemiş sorunlar gün yüzüne çıkar, ertelenen hesaplaşmalar gerçekleşir.

Mouse'un ölümünün ve hayaletinin Seymour'a görünmesinin ima ettiği suçluluk duygusu ve iç hesaplaşmayı, Meredith James'in vurguladığı şekilde "Yerlilerin sağ kalma suçluluğu" olarak da ele almak mümkündür. Bu temanın Yerli yazınında yaygın olduğunu belirten James'e (2011) göre, rezervasyondan ayrılıp "Amerikan rüyası"nın peşinden giden pek çok karakter, kabilesini, ailesini ve arkadaşların terk etmiş gibi hissetmektedir (s. 362). Seymour, arkadaşlarını umutsuzluk, bağımlılık ve yoksulluğa batmış rezervasyonda bıraktıktan sonra onların anılarını yazarak kentte hayatta kalmasının yanında, filmin sonlarında gösterildiği gibi çocukluğunda önce kız kardeşi vurulmuş, ardından annesi intihar etmiştir. Hayatta kalma suçluluğu, daha geniş bir bağlamda, geçmişi soykırımlar ve katliamlarla parçalanmış, günümüzde yüksek intihar ve ölüm oranlarına sahip bir topluluktan geriye kalan bir artık, bir tortu olmayı ifade etmektedir.

Yerli hayaletlerin en bilinen temsillerinden biri, 1880'lerin sonlarında Kuzey Amerika Yerlileri arasında uygulanan *hayalet dansı* (*ghost dance*) olarak bilinen ritüeldir. İnanışa göre bu dans, ritüele katılanlara yaklaşmakta olan ütöpik dünyayı gösterme gücüne sahiptir: beyazların şiddet içermeyen bir şekilde geldikleri yere geri gönderileceği ve tüm Yerli ataların eski yöntemlere göre barış içinde yaşamak üzere geri getirileceği bir ülke. Bu dansın hayaletleri, ritüel sayesinde ziyaret edilen ataların ruhlarıdır. Hayalet dansı, toprakları ellerinden alınmış, açlığa mahkûm edilmiş bir halkın çaresizce dileklerine ulaşma çabası olarak görülse de aynı zamanda geleneksel yaşam biçimlerinin kaybı için kitlesel bir yas tutma eylemidir (Cariou, 2006, s. 731). Hayalet dansı kehaneti, kabilenin varlığını tehdit eden baskıya karşı zamana bağlı bir yanıtıdır. 1889'da Batı'daki Yerliler sömürgeciliğin etkilerini ağır şekilde hissetmiş, salgın

başındaki Lakota şefidir. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz. "Little Bighorn Battlefield", <https://www.nps.gov/libi/learn/historyculture/battle-story.htm>

hastalıklar, kıtlık, kültürel soykırım ve işgal sürecinden geçmiştir. 1890'da kabileler arasında hızla yayılan hayalet dansı, sömürgeci zulüm altındaki insanlara gelecek için umut, şimdiki zaman için teselli ve yardım, öbür dünyaya göçmüş Yerliler içinse onurlandırma anlamı taşımaktadır (Farrington, 2013, s. 527).<sup>6</sup>

Cariou'nun (2006) ele aldığı edebiyat eserlerinde Yerli hayaletler, istilacıların yerinden edilme ve uyguladıkları vahşetin intikamının alınması korkusunun, Yerli halkların ise direniş, şifa veya yeniden inşa için yol gösterici arayışının ifadesidir. Yerli yazarların eserlerinde geri dönen ruhların çoğu, sömürgeci geçmişin ihlallerine değiniyor gibi görünse de genellikle günümüze yönelik bir tür telafi veya değişim çağrısının bir parçasıdır. Cariou'ya göre, uzun zaman boyunca Avrupa-Amerikan edebiyatında Yerli hayaletleri önemli bir öge olmuşsa da son yıllarda bu motifin yeniden canlanmasında Freudyen terimlerle yeni sömürge tekinsizliğinin etkisi vardır. 1970'lerde Yerlilerin tanınmak ve güçlenmek için mücadele eden sosyal aktörler olarak sesini yükseltmesi, medeniyet karşısında yok olması kaçınılmaz olarak görülen Yerli halkların ortadan kaybolmadığını inkâr edilemez şekilde göstermiştir. Bu durum, yerleşimcilerin kendi arazileri olarak adlandırdıkları topraklar üzerindeki aidiyet iddialarının meşruiyetine ilişkin yaygın ve giderek artan bir endişeyi, bastırılanın geri dönüşünü yansıtır (Cariou, 2006, ss. 727-731).

Rader'a (2002) göre, hayalet dansı kışkırtıcı bir direniş vizyonu, Amerikan Yerlilerinin kültürel kimlik ve egemenliklerini korumak için dili geçerli bir silah olarak görmelerinin karmaşık bir örneği olarak ele alınmalıdır. Fiziksel direniş mümkün olmadığında dilsel direniş gerekli hâle gelir; "beyaz şeytan" hakkında hikâyeler anlatılabilir, güç şarkıları söylenebilir, büyüler icat edilebilir ve mitler inşa edilebilir. Sözcüklere, şarkılara, öykülere, ataların ruhlarına ve ritüellere atfedilen güç, bunların sömürgeciye karşı Yerli halkı hem birbirine hem de atalarına bağlayarak bir direniş hattı inşa etmesi, Yerli kültürlerinde yaygın görülen, ancak beyaz kültüründe anlaşılması mümkün olmayan bir temadır (Rader, 2002, s. 148; Cariou, 2006, s. 733).

Amerikan Yerlilerinin ulusun kendini tanımlaması ve inşa sürecindeki "öteki" olarak aşırı görünürlükleri karşısında egemenlik ve faillikleri söz konusu olduğundaki görünmezlikleri, hayalet benzeri bir varoluş ortaya çıkarmıştır. Günümüzde de Yerliliğin egzotik bir meta olarak aşırı görünürlüğü ile eşit haklara sahip toplum olarak görünmezliği, Yerlileri hayalet benzeri varlıklar hâline getirmiştir. Filmin anlatısını oluşturan döngüsel zaman ve belirsiz mekân sadece karakterlerin değil, bir bütün olan Yerli toplumun varoluş biçimini tartışır. Ülkenin kuruluşundan itibaren yok oluştan başka gelecek öngörülmemiş, topraklarında işgalcilerin beyaz bir ülke kurması ilahi bir yazgı olarak nitelendirilmiş olan Yerlilerin ortadan kaybolmaması, sömürgeci medeniyet için bir kriz yaratmış ve Yerliliğin görünmez kılınmasını gerektirmiştir.

Hollywood'un Amerikan Yerlilerini yanlış temsil etmesine yönelik eleştiriler, 20. yüzyılda egemen kültürün fetih anlatısının işlevsel bir parçası olan "yok olan Yerli" efsanesini canlandırmaya çalıştığını, ancak bu kez siyasi, askeri ya da retorik olarak değil, sinemasal olarak canlandırdığını göstermektedir. İlk yıllarından beri Hollywood, Yerlileri kana susamış barbar, medeniyete uyum sağlayamayan ilkel veya doğa çocuğu soylu vahşi kalıplarına sıkıştırırken hem işgali meşrulaştırmış hem de beyaz seyircinin egzotik görüntü açlığını doyurmuştur. Raheja gibi Cox da (1997) Hollywood anlatılarında Yerli oyuncuya ölmekten, böylelikle yok oluş kehanetini gerçekleştirmekten başka bir son uygun görülmediğini

<sup>6</sup> ABD düzlüklerinin çoğunda kabileler arası bir hareket hâline gelen hayalet dansının, yirminci yüzyılda Saskatchewan'daki izole yerlerde hâlâ uygulandığına dair kanıtlar vardır. Ancak 1890 yılında hayalet danslarının savaş dansı olmasından veya Yerlileri politik eylemlere teşvik etmesinden korkan ABD hükümeti, ritüeli yasaklamış ve Kuzey Amerika sömürgecilik tarihindeki en acımasız saldırılarından birini gerçekleştirmiştir. Kuzey Amerika Yerli katliamlarından olan ve Yerli kolektif hafızasında önemli yer tutan Wounded Knee'de kadınlar ve çocuklar dâhil yüzlerce Yerli katledilmiştir (Cariou, 2006, s. 732).

vurgulamıştır (s. 53). Yerli edebiyatının önemli isimlerinden Louise Erdrich'in *Love Medicine* kitabındaki karakterlerden Nector Kashpaw, önce Hollywood'da bir filmde figüranlık yapar, ardından beyaz bir kadın fotoğrafçının çekimlerinde model olur. Öykünün kahramanı, figüranlık deneyimini "Göğsünü sık. Attan düş." diye emrettiler. Sinemada Yerli oyunculuğunun sınırı ölümdü." diyerek tarif eder. Kashpaw, çekilen fotoğrafların son hâlinde ise bir yamaçtan aşağı, kayalık nehre doğru atlar hâlde olduğunu görür. "Custer'ın sözünü hatırlıyor musun? 'Tek iyi Yerli, ölü Yerlidir.' Beyazlarla olan ilişkilerime dayanarak bu söze şunu ekleyebilirim: 'Tek ilginç Yerli ölüdür ya da attan geriye doğru düşerek ölür'" (Erdrich, 1993, ss. 123-124).

Paul Chaat Smith, 1995 tarihli "Ghost in the Machine" makalesinde, fotoğraf makinesinin ve ardından sinemanın icadından beri beyaz antropologların, fotoğrafçıların, sinemacıların Yerlilerin gündelik yaşamını ve gerçek hikâyelerini değil egzotize edilmiş versiyonlarını kayıt altına aldığını belirtmiştir. Safariye çıkan büyük avcılar olarak nitelendirdiği araştırmacılar ve sanatçılar, "sıradan" Yerlilerin beklenmedik, şaşırtıcı hikâyelerinin yanından geçip giderken kendi imgelerindeki mistik imajların peşine düşerler. "Hayaletleri, kehribarın içinde hapsolmuş yaşlıları arıyorlar. Bazen onları bulurlar hatta. Ama ne bulurlarsa bulsunlar, çok daha fazlasını kaçırlar" diyen Smith (1995, s. 7), bu egzotikleştirilmiş Yerli'nin aşırı görünürlüğü ve gerçek yaşamdaki Yerli'nin görünmezliğinin egemen anlatının meşrulaştırılması ile olan bağımlı vurgular. Yerliler bir dönem görünmez olurlar, sonra tehlikeli; bir süre modası geçmiş ve sıkıcı oldukları söylenir, sonra gizemli. Bir zamanlar insan olup olmadıkları bilimsel olarak tartışılan Yerliler son yıllarda gezegenin koruyucusu ve dünyanın devamı için tek çare olarak görülmektedir. Tüm bu kararsızlık, kafa karışıklığı ve romantizm içinde öne çıkan şey, Yerlilerin egemen anlatı için işlevselleştirilmesidir. "Bizler ulusal bilinçte şekil değiştirenler, kazara hayatta kalanlar, nahoş olayların istenmeyen hatırlatıcılarıyız. Yerliler açıklanmak, hesaba katılmak ve bir şekilde gelmiş geçmiş en güçlü, yardımsever ulusun, insanlığın yeryüzündeki son umudunun yaratılış efsanesine uydurulmak zorundadır" diyen Smith (1995, s. 9), varlığı sömürgeciye huzursuzluk veren bir toplumun görünmezliğin şiddetiyle kuşatılmasının köklerine dikkat çekmiştir.

### 4.3. Kabile Bağları ve Rezervasyon: Yuva Neresi?

Seymour cenaze için rezervasyon sınırına geldiğinde fonda yine *Hamlet*'ten bir replik duyulur, Yerli davulları eşliğinde "To be or not to be" sözleri Yerli şarkısı formunda tekrar edilir. Seymour arabasını durdurur ve üzerinde "Spokane Yerli Bölgesi'ne Hoş Geldiniz" yazan sınır tabelasına yaklaşır, tabelanın alt köşesini kaplayan dalları kenara çektiğinde farklı renklerle ve belli ki farklı zamanlarda yazılmış iki cümle görülür: "Seymour Polatkin'in Evi" ve "Artık değil". Bu satırlar, *Hamlet*'in ünlü paradoksal repliğiyle birlikte, Seymour'un temel çelişmesini ifade eder. Rezervasyon hem evidir hem de değildir, hem ait olduğu yerdir hem de değildir. Filmin final sahnesi, biri rezervasyonda kalırken diğeri çekip giden iki Seymour ile bu kaçınılmaz bölünmeyi görsel olarak gerçekleştirir.

Alexie'nin senaryosunu yazdığı *Smoke Signals* filminde karakterlerin Yerli kimliğine, kabileye bağlılıklarına ve rezervasyona olan sevgilerine dair şüpheleri yoktur. Filmin temel meselesi, sömürgeci klişelerin beyazların Yerlilere bakışını biçimlendirdiği kadar Yerlilerin de kendilerine bakışını biçimlendirmesidir. Thomas ve Victor adlı iki genç yine bir ölüm haberiyle, yıllar önce ailesini terk eden Victor'ın alkolik babasının cenazesi için yola çıkar ve anılar, açığa çıkan sırlar sonunda erginleşmelerini tamamlayıp rezervasyona dönerler. Ancak *The Business of Fancydancing*'de Alexie Yerli kimliği, alkolizm ve ihmalkâr ebeveynler meselesini bir adım daha ileri götürür. Rezervasyonu bir hapishane olarak gören ve çocukluğundan beri tek amacı oradan kaçmak olan, kariyerini beyaz kitlesine Yerli kültürünü ve rezervasyon hayatını anlatarak inşa eden, üstelik gördüğü ilginin kaynağını bildiği için

sürekli kendisiyle hesaplaşmaya çalışan bir karakterdir Seymour. Filmin öyküsünün ilerleme(me)si, geçmiş-bugün-iç hesaplaşma arasında sürekli daireler çizmesi, filmin anlatısını ve estetiğini Alexie'nin şiirleri gibi sınırları belirsiz bir alanda inşa eder. Otobiyografik özellikleri de hesaba katıldığında Alexie'nin iç hesaplaşması olarak okunabilecek film, sadece filmsel evrenin kuruluş biçimi nedeniyle değil, Yerli kültürünü ve rezervasyon hayatını ele alma yolu nedeniyle de eleştirilmiştir. Kendisi için bir *cameo* rolü yazan Alexie, rezervasyonda isimsiz bir karakter olarak ortaya çıkar ve Mouse'un cenazesindeki varlığını sorgulayarak Seymour'a meydan okur: “Seymour en son ne zaman Mouse ile konuştu? Bütün o şiirleri yazıyor, bizim için fazla iyi olduğunu düşünerek buralarda dolaşiyor.”

Agnes, Mouse'la beraber büyüyen Seymour'ın da diğer herkes kadar orada bulunmaya hakkı olduğunu, kabul etmeseler de oraya ait olduğunu söyler. Agnes'e göre rezervasyondakiler hiçbir şey yapmazken Seymour en azından dışarıda hayatta kalmayı başarmıştır ve savaşı her gün sürdürmektedir. “Herkes bizim hâlâ burada olduğumuzu anlatıyor” diyen Agnes'e göre kendisi farkında olmasa da aslında Seymour'un verdiği mücadele tüm Yerliler için önem taşımaktadır. Agnes, Seymour'ın kaynağı eleştirilen şöhretini, sömürgecilerin Yerlilerin yok olup gideceğine dair hevesli beklentisine ve ana akımın Yerli'yi görünmez hâle getirme çabasına direniş olarak değerlendirmektedir.

Cenaze ritüelleri süresince Mouse'u anmak için kentten gelen ve rezervasyonda yaşayan erkeklerin iki takım hâlinde mücadele ettiği bir futbol maçı yapılır. Kabile üyeleri her zaman birlikte olmasalar da bağları korumak ve topluluk ruhunu güçlendirmek mümkündür. Gençler neşeye koşar, çocuklar kabilenin yaşlılarıyla birlikte zaman geçirirler. Kabile değerlerini yücelten ve rezervasyon yaşamını olumlu bir çerçevede ele alan bu sahneler, aynı zamanda Seymour'un kabile bağlarından ve Yerli toplumundan kopuşunun sadece kentte yaşamasıyla ilgili olmadığını vurgular. Şiir dinletilerinde, gece eğlencelerinde ve ev yaşamında hiç Yerli görmeyiz; Seymour, çevresini sadece beyazlardan seçerek topluluğuyla bağını koparmak istemiştir. Agnes ve Aristotle ile konuşmalarında tekrar ettiği gibi, onun için rezervasyon hiçbir işe yaramayan ayyaş Yerlilerin yeridir. Çocukluk anılarının bardaki sarhoş ebeveynlerini arabada bekleyen çocuklar olması, rezervasyonun Seymour için olumsuz anlamlarla yüklü olmasını açıklar. Yıllardır nerede olduğunu soran Aristotle'a dışarıda tek başına hayatta kalmak için çok çalıştığını, her şeyi tek başına başardığını ve kimseye borçlu olmadığını söyler. Aristotle ise hakkında yazdığı Yerlilerin ona her gün yardım ettiğini söyleyerek kentte hayatta kalmasını ve kariyerini rezervasyonda yaşayanlara borçlu olduğunu hatırlatır.

Aristotle ile yıllar sonra gerçekleşen yüzleşmenin ardından Seymour'ın karanlık sahnede eleştirilenle konuşmasına döner kamera. Neden sürekli rezervasyon hakkında yazdığı sorusuna, her defasında yazdığı şiirin rezervasyon hakkında olmaması isteğiyle yazmaya başladığını, ama rezervasyonun kendisini bırakmadığı cevabını verir. Alexie, rezervasyon sınırlarından çıksa da içinde kapalı kaldığı “zihnin rezervasyonları”nı “My Heroes Have Never Been Cowboys” şiirinde şöyle anlatır: “Yirmi yıl önce, hayatımızın geri kalanını zihinlerimizin rezervasyonunda geçireceğimizi asla bilemezdik, Spokane Yerli Rezervasyonu'nun kapılarının dışında tekrar içeri girmemizi sağlayacak bir anahtar olmadan duracağımızı asla bilemezdik.”

Seymour'un rezervasyonun eşit derecede kayıp ve sihir içerdiğini söylemesi üzerine eleştirilen “Burada biraz sihir istatistikleri var” diyerek rezervasyonların bağımlılık, işsizlik, yoksulluk ve ortalama yaşam süresi istatistiklerini sıralamaya başlar. Oldukça sarsıcı olan bu istatistiklerin hemen ardından Seymour'a yıllık kazancını sorar ve Primo Levi'nin toplama kamplarından sağ kurtulanların en iyiler değil yalancılar, hilebazlar ve hırsızlar olduğu sözünü hatırlatır. Seymour bu noktada duygusal bir patlama yaşar ve kız kardeşinin ölümünü, çekip giden babasını, annesinin kendisine rezervasyondan kurtulması gerektiğini söylemesini anlatır. “Bu yüzden bana ne yazabileceğimi söyleme. Ve bana neyi hatırlayabileceğimi söyleme. Ve

bana nasıl yaşayacağımı söyleme. İstersem çetin bir fahişe olurum.” diyen Seymour kültürünü ve geçmişini beyazlara pazarlama eleştirilerine cevap vermiş olur. İçinde yetiştiği koşullara rağmen hayatta kalmak için ne gerekiyorsa yaptığını bu şekilde ifade eden Seymour, yine de bunu bireysel bir ihanet olarak görür, sadece kendi hayatını değil kabilesini de beyazlara “sattığını” kabul etmez.

Eleştirmenin Nazi toplama kampları ile Yerli rezervasyonları arasında kurduğu bağ, Alexie'nin şiirlerinde ve söyleşilerinde sıklıkla karşımıza çıkar. Üniversitede tanıştıklarında Agnes'in yarı Yahudi yarı Spokane Yerlisi olduğunu öğrenen Seymour “Yarı Yahudi, yarı Yerli mi? Kahretsin, yani bir kolunda kabile numarası dövmesi, diğerinde ölüm kampı numaraları dövmesi gibi mi?” diyerek farklı coğrafyalarda ve zamanlarda gerçekleşen katliamların ortaklığını alaycı bir dille vurgular. Alexie, Amerikan Yerli katliamlarını anlatmak için soykırım (*genocide*) kavramından öteye geçerek holokost kavramını kullanmasına yönelik soruya bunun politik bir hamle olduğu, Yahudi ve Yerli katliamlarının amaçlarının ve sonuçlarının aynı olduğu cevabını verir. Birleşik Devletler’de yaşayan insanların soykırım bir yana, bir kolonide yaşadıklarını bile kabul etmediklerini söyleyen Alexie, “Burada yaşananların Almanya’da yaşananlarla aynı türden kutsal bir saygı görmesini istiyorum. Ölülerimizin onurlandırılmasını istiyorum” der (Nygren, 2005, s. 166). Alexie (1996), “Inside Dachau” şiirinde de Yahudi katliamı için Washington’da Holokost Anma Müzesi kuran ABD’nin hâlâ geçmişteki ve günümüzdeki suçlarıyla yüzleşmediğini vurgulayarak ikiyüzlülüğüne değinir:

Biz Sand Creek ve Wounded Knee'nin torunlarının çocuklarıyız. / Bizler Yerli savaşlarının gazileriyiz. Bizler oğulları / ve kızlarıyız yaşayan ölülerin. Herkesi kaybettik. / Biz Yerliler ülkemizden ne istiyoruz? / Toplu mezarların üzerinde duruyoruz. Ortak kederimiz bizi hissizleştiriyor. / Müzemizin inşa edilmesini bekliyoruz (s. 14)

Cameo rolündeki Alexie, Mouse’un cenazesinde Aristotle’a kaç cenazeye katıldığını sorar. “Rez’de olanların hepsine. Sayabildiklerimin hepsine.” diyen Aristotle’a Agnes itiraz eder: “Sayamazsın. O kadar çok sayamazsın.” Rezervasyondaki ölüm oranlarının yüksekliğini vurgulayan bu diyalog sessiz bir Yerli kırımını göstermektedir. Grassian’ın (2005, s. 9) aktardığı verilere göre rezervasyonlardaki ölümlerin yarısından fazlası alkol ve madde bağımlılığı kaynaklıdır. Yerliler, günümüzde federal olarak tanınmış 317 kabileden birine kayıtlı olmaları hâlinde devletten yardım alabilseler de bu yardımlar rezervasyondaki kötü ekonomik koşulları dengelemekten uzaktır. Ortalama yıllık gelir yoksulluk sınırının yarısıdır ve Yerli Amerikalıların yarısı işsizdir, Bazı rezervasyonlarda bu oran %85-90’a kadar ulaşmaktadır. Yaşam beklentisi erkeklerde 44, kadınlarda 47’dir.

Alexie'nin filmlerinde ve kitaplarında yaptığı tarihî göndermeler, soykırımları, katliamlardan sorumlu generalleri ve başkanları, direnen Yerli şefleri anması, sömürgecinin unutturma stratejilerine karşı bir direniş ve yüzleşme çağrısıdır. Smith (2021), Yerli toplulukların katliam, sürgün, rezervasyon sınırlarıyla bölünmesi gibi acılar nedeniyle belleklerinin parçalandığını, hafızanın silinmesinin kasıtlı bir baskı stratejisi olduğunu ve hatırlamanın sömürgeciliğin devam eden etkilerini ortadan kaldırmak için önemli bir direniş stratejisi olduğunu belirtmiştir.

Bu tür acıların sonuçları bazen bilinçsizce, bazen de alkol, şiddet ve öz yıkım yoluyla bilinçli olarak bireyler ya da daha küçük aile birimleri tarafından üstlenildi. Topluluklar genellikle içe döner ve acılarının yerini ölü olma arzusuna bırakır. Şiddet ve aile içi istismar, umudu olmayan topluluklarda kök saldı. (Smith, 2021, s. 167)

Smith (2021) beyaz toplumun sömürgecilikte köklenen bu sorunları tarihsel bir bağlama yerleştirmek yerine psikolojik ve bireysel başarısızlıkla, Yerli toplumunun özünü ilişkilendirmeyi seçtiğini vurgulamıştır (s. 175). Alexie’ye göre eğer insanlar ülkelerindeki

Yerli kültürü ve Yerli halk ile dürüstçe ilgilenmeye başlarsa o topraklarda gerçekleşmiş soykırımla da dürüst bir şekilde ilgilenmeye başlayacaklardır. Yerli kültürüyle dürüst bir şekilde ilgilenmek için de ülkenin en büyük ve ilk günahı ile yüzleşmeleri gerekmektedir ve bu hiçbir zaman olmayacaktır (aktaran Grassian, 2005, s. 8).

Smith'in de vurguladığı gibi Yerli toplumlarında aktarılan travmalar ve sömürgeciliğin süren etkileri nedeniyle rezervasyon yaşamında umutsuzluk, bağımlılık ve yoksulluk hâkimdir. Seymour'ın eleştirmenle yaptığı son konuşmada öfke ve acı içinde dile getirdiği ve kaçmaya çalıştığı geçmiş budur. Yaşadığı duygusal patlama sonrasında, sessizlikte sadece dans ayakkabısının zilleri duyulurken yere çöken Seymour, dans kostümünü çıkarmaya başlar. Aristotle ve eleştirmenle yaptığı konuşmalar, iç hesaplaşmalar bir kırılma noktası olmuştur. Seymour anma konuşması yapmak için Mouse'un tabutunun başında sessizce durur; karanlık sahnenin boşluğunda çığlık atıp ağlarken dışarıdan görünen ise sadece cenaze için gelenlere bakıp hiç konuşmadan çıkıp gitmesidir.

Seymour sessizce cenazeden çıkıp arabasına gidince arabada bekleyen bir Seymour daha görür. Rezervasyondan ayrılma sekansı, tabutun önünde zihninde acıyla çığlık atarken gerçekte hiçbir tepki vermemesi, kimlik algısındaki ve benliğindeki parçalanmayı görselleştirir. Bir parçası rezervasyonda kalırken, diğer parçası arabayı çalıştırıp kente dönmek için yola çıkar. Arabayla yanından geçtiği Aristotle gülümseyerek *fancy dance* yapmaya başlar, Seymour beyazları eğlendirdiği hayatına geri dönmektedir. Anlattığı hikâyeler, birbirine karışmış çocukluk anıları, travmatik geçmişi, beyazlar için sergilediği performatif kimliği ve yalnızlığı, sonunda rezervasyonu yuvası olarak gören yanı ile kentte yaşayıp rezervasyonu hapisane olarak gören yanını uzlaştıramadığı bir bölünmeye varmıştır. Bu sırada karanlık sahnede Seymour'ın son dansında fondaki davullar susar, önce sessizlikte sadece ayakkabısının zilleri duyulur. Dans kostümünü tamamen çıkarıp çıplak kalmasıyla zil sesi kesilir, yere çökmüş olan Seymour karanlıkta sessizce ağlar. Alexie'nin, şiirinde ayakkabılardaki zillerin dansçıların seyirci beyazların arasına karışmasına engel olmaya yaradığını söylediği de hatırlandığında, bu sahne Seymour'ın artık beyazların arasına karışmaya, Yerli kimliğini tamamen geride bırakmaya karar vermesi olarak okunabilir.

Yerli kimliğinden soyunan Seymour, evine vardığında uyuyan Steven'in yanına çıplak olarak uzanıp sarılır. Steven'in cenaze için kentten ayrılan Seymour'a "senin kabilen benim artık" demesi gibi, Seymour yeni kabilesini seçmiştir. Ancak bir parçasını da rezervasyonda bırakmıştır. Cenazeden sessizce ayrıldığı sırada Agnes'in ayağa kalkıp söylemeye başladığı şarkı, önceki sahnelerde söylediği "Amazing Grace" ilahisinin Saliş dilinde ve farklı sözlerle yazılmış versiyonudur. Agnes'i canlandıran Michelle St John'un yazdığı, yönetmen Alexie'nin annesi Lillian Alexie'nin Saliş diline çevirdiği sözler, sırtını dönüp gitse de gerçeklerden kaçamayacağını, beyaz kollarda huzur bulamadığında anıların ve yalnızlığın onu ait olduğu yere geri getireceğini anlatmaktadır.<sup>7</sup> Alexie, Saliş sözlerin İngilizce çevirisini filmde vermemiştir, sadece Saliş bilen Yerlilerin anlayacağı öğelerden biri olarak kullanmıştır. *The Business of Fancydancing* kitabının son öyküsü "Gravity"de Alexie, rezervasyonla ilişkisini Spokane Yerlilerinin somon kültürüne örtük biçimde atıfta bulunarak açıklar. "Her Yerli'nin kalbinde kabile hafızasının kanı dolaşır. Yerli, ne kadar uzağa giderse gitsin, tersine göçe katılarak tekrar geri gelmelidir." Ne kadar uzağa giderse gitsin, zamanı geldiğinde somonlar nasıl üremek için ırmak boyunca uzun ve zorlu bir yolculuğa çıkıp sonunda ölecek olmalarına rağmen doğdukları yere dönüyorlarsa her Yerli de rezervasyona dönecektir.

<sup>7</sup> Şarkının sözleri için bkz. Hausman (2010, s. 98).

## Sonuç

Küresel çapta milyonlarca insana ulaşan, marjinalleştirilmiş grupların algılanma biçimini etkileme gücüne sahip popüler kültür ve sinemadaki temsillerin maddi sonuçları vardır. Yerli halklar basmakalıp ve aşağılayıcı imajlara sıkıştırıldığında, tarihteki yerlerinden ve çağdaş kültürler içindeki varlıklarından soyutlanarak izleri silindiğinde, ırkçı ve ayrımcı politikalar meşrulaştırılmaktadır. Yerli halklar, kendilerinden çalınan kültürel kimliği film anlatılarında ve estetiğinde yeniden inşa ederken dünyayı ve kendilerini ifade etmenin Yerli yollarını keşfederler.

*The Business of Fancydancing*, bir ölümün etrafında dolaşarak anma ritüelleri, çocukluk anıları, iç hesaplaşmalar, karşılaşmalar yoluyla modern dünyada Yerli kimliği ve kabile aidiyeti meselesini ele alır. Alexie, eserlerinde sıklıkla popüler kültürdeki Yerli stereotiplerini, olumsuz temsilleri ve Amerikan tarihini ironik bir dille ele alır, karşı anlatılar kurar. Egemen anlatıyı yeniden yazmak, klişeleri ters yüz ederek temsillerin kontrolünü geri almak, aynı zamanda görmezden gelinenleri, inkâr edilenleri ve çarpıtılanları ifşa ederek bir karşı tarih anlatısı inşa etmektir. Öncelikle saklananları, çarpıtılanları ifşa etmek ve hafızayı geri kazanmak, egemenlik mücadelesiyle kimliği ve kültürü yeniden sahiplenmek, gelecek için yol haritası çizmek için elzemdir.

Filmin başkarakteri olan Seymour'un çelişkisi, Yerli kimlik inşasında etkili bir rol oynayan rezervasyon hayatından eş zamanlı bir kopuş ve ona duyduğu nostaljik özlemdir. Rezervasyon, iki dünya arasında sıkışıp kalmış bir mekân, hem egemen ulus kültürünün ve hem de kabile geleneklerinin etkili olduğu bir alan olarak kimlik çatışmalarının ortaya çıktığı bir eşik mekândır. Yerli filmlerinde köklerin keşfi anlamına gelen eve dönüşler, sırların ortaya çıkması, hatırlama yoluyla acıların seyirciye aktarılması yaygın bir tema olmakla birlikte, bu filmde kimliğin yeniden sahiplenilmesi ve yuva duygusunun kazanılması değil, farklı kimlikleri uzlaştıramayan Seymour'un benliğinin parçalanması ve vazgeçiş söz konusudur. Seymour'ın tarihe yaptığı göndermeler ve egemen temsilleri yeniden yazarak tersine çevirmesi, sömürgecinin suçlarını ifşa eden bir yüzleşme çağrısıyken Yerli seyirciye yönelik kolektif belleği onarma stratejisidir. Beyaz okuyucuları tarafından nasıl algılandığının farkında olması, popüler kültürün Yerli imajlarını bir yandan şiirlerinde eleştirel biçimde kullanması, diğer yandan beyaz okuyucunun yine bu beklentilerini tatmin edecek bir profil çizmesi, kurban konumunu reddeden, hayatta kalmak için koşulların gerektirdiği belirli sınırlar içinde de olsa pazarlık eden bir failliği ortaya koyar.

Kendi topraklarından, kültürlerinden, ritüellerinden koparılıp baskın kültür içinde asimile edilen Yerli sinemacılar, kendilerini var etmek için, egemenliklerini yok etmek üzere tasarlanmış bir yapıya o yapının silahları ile saldırırlar. Alexie, egemen kültürün sömürgeleştirme etkisiyle mücadele etmek için ona katılım yolunu seçer, şiirlerini, öykülerini ve filmlerini bağlantılı direniş alanlarına dönüştürür. Kültürel silinmeye direnerek ve Yerli sözlü kültür öğelerini çağdaş kültürün içine taşıyarak Yerli egemenliğini inşa eder. Yerli sinemanın inşa ettiği karşı temsiller, Yerlilerin insanlıktan çıkarılmasını meşrulaştıran kültürel aygıtların işleyişini öğrenerek ve düşmanın dilini tersine çevirerek film dilini yeniden icat etmektedir. Yazmak ve konuşmak tanıklık etmekten daha fazlasını yapar; iktidarın uygulandığı araçları karşı anlatı inşa etmek için direniş silahlarına dönüştürür.

---

**Yazarların Katkı Oranı Beyanı:** Tek Yazar (Aygün Şen)

**Etik Kurul Onayı:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**Finansal Destek ve Teşekkür:** Yazar, çalışmada finansal destek almadığını bildirmiştir.

**Çıkar Çatışması:** Yazar, herhangi bir çıkar çatışması bulunmadığını bildirmiştir.

---



## Kaynaklar

- Alexie, S. (1996). Inside Dachau. *The Beloit Poetry Journal*, 46(4), 12-16.
- Alexie, S. (2002). *The Business of Fancydancing* [Film]. FallsApart Production.
- Barclay, B. (2003). Celebrating Fourth Cinema. *Illusions*, 35, 7-11.  
[https://www.academia.edu/4905111/Printed\\_in\\_Illusions\\_Magazine\\_NZ\\_July\\_2003\\_CELEBRATING\\_FOURTH\\_CINEMA](https://www.academia.edu/4905111/Printed_in_Illusions_Magazine_NZ_July_2003_CELEBRATING_FOURTH_CINEMA)
- Barclay, B. (2015). *Our own image: A Story of a Maori filmmaker*. University of Minnesota Press.
- Bird, G. (2011). The exaggeration of despair in Sherman Alexie's Reservation Blues. L. Lewis (Ed.), *Critical insights: Sherman Alexie* içinde (ss. 288-304). Salem Press.
- Blanchard, P. (2016, 26 Temmuz). *Vahşinin icadı* (A. Artun, Çev.). Skop Bülten.  
<https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-vahsinin-icadi/3011>
- Cariou, W. (2006). Haunted Prairie: Aboriginal 'Ghosts' and the spectres of settlement. *University of Toronto Quarterly*, 75(2), 727-734. <https://doi.org/10.3138/utq.75.2.727>
- Cox, J. (1997). Muting white noise: The subversion of popular culture narratives of conquest in Sherman Alexie's fiction. *Studies in American Indian Literatures*, 9(4), 52-70.
- Deloria Jr., V. (1988). *Custer died for your sins: An Indian manifesto*. University of Oklahoma Press.
- Dippie, B. (1982). *The vanishing American: White attitudes and U.S. Indian policy*. University Press of Kansas.
- Dowell, K. (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. <https://doi.org/10.1525/aa.2006.108.2.376>
- Erdrich, L. (1993). *Love medicine*. Harper Perennial.
- Farrington, T. (2013). The Ghost Dance and the politics of exclusion in Sherman Alexie's "Distances". *Journal of American Studies*, 47(2), 521-540.  
<https://doi.org/10.1017/S0021875812001417>
- Ginsburg, F. (2002). Screen memories: Resignifying the traditional in Indigenous media. F. Ginsburg ve L. Abu-Lughod (Ed.). *Media worlds: Anthropology on new terrain* içinde (ss. 39-57). University of California Press.
- Grande, S. (2014). *Red pedagogy*. Rowman & Littlefield.
- Grassian, D. (2005). *Understanding Sherman Alexie*. University of South Caroline Press.
- Hausman, B. M. (2010). Alexie's nutshell: Mousetraps and interpenetrations of The Business of Fancydancing and Hamlet. *Studies in American Indian Literatures*, 22(1), 76-112.  
<https://doi.org/10.1353/ail.0.0119>
- Hughes, L. (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>
- James, M. K. (2011). "The res has missed you": The fragmented reservation of the mind in The Business of Fancydancing. L. Lewis (Ed.), *Critical insights: Sherman Alexie* içinde (ss. 360-369). Salem Press.

- Junka-Aikio, L. (2016). Can the Sámi speak now? *Cultural Studies*, 30(2), 205-233.  
<https://doi.org/10.1080/09502386.2014.978803>
- LaRocque, E. (2010). *When the other is me: Native resistance discourse 1850-1990*. University of Manitoba Press.
- Lempert, W. (2012). Telling their own stories: Indigenous film as critical identity discourse. *The Applied Anthropologist*, 32(1), 23-32.  
[https://hpsfaa.org/Resources/Documents/AppliedAnthropologist-2012/No.%201/Lempert\\_2012\\_32\(1\)\\_23-32.pdf](https://hpsfaa.org/Resources/Documents/AppliedAnthropologist-2012/No.%201/Lempert_2012_32(1)_23-32.pdf)
- Lien, S. ve Nielsens, H. W. (2021). Introduction: Coloniality, Indigeneity, and photography. S. Lien ve H. W. Nielsens (Ed.) *Adjusting the lens: Indigenous activism, colonial legacies, and photographic heritage* içinde (ss. 3-20). UBC Press.
- Marubbio, M. E. ve Buffalohead, E. L. (2013). Introduction: talking back, moving forward. M.E. Marubbio ve E. L. Buffalohead (Ed.), *Native Americans on film: Conversations, teaching, and theory* içinde (ss. 1-28). The University Press of Kentucky.
- Nygren, A. (2005). A world of Story-Smoke: A Conversation with Sherman Alexie. *MELUS*, 30(4), 149-169. <https://doi.org/10.1093/melus/30.4.149>
- Öhman, M. (2016). TechnoVisions of a Sámi cyborg: Reclaiming Sámi body-, land-, and waterscapes after a century of colonial exploitations in Sábmme. J. Bull ve M. Fahlgren (Ed.), *Illdisciplined gender: Engaging questions of Nature/Culture and transgressive encounters* içinde (ss. 63-98). Springer International Publishing.
- Peterson, N. J. (Ed.). (2009). *Conversations with Sherman Alexie*. University Press of Mississippi.
- Rader, D. (2002). Word as weapon: Visual culture and contemporary American Indian poetry. *MELUS*, 27(3). 147–167. <https://doi.org/10.2307/3250660>
- Raheja, M. H. (2010). *Reservation reelism*. University of Nebraska Press.
- Rony, F. T. (1996). *The third eye: Race, cinema, and ethnographic spectacle*. Duke University Press.
- Smith, L. T. (2021). *Decolonizing methodologies: Research and Indigenous peoples*. Zed Books.
- Smith, P. C. (1995). Ghost in the machine. *Aperture*, Yaz 1995, 6-13.  
<https://issues.aperture.org/article/1995/02/02/ghost-in-the-machine>
- Wilson, P. ve Stewart, M. (2008). Introduction: Indigeneity and Indigenous media on the global stage. P. Wilson ve M. Stewart (Ed.), *Global Indigenous media* içinde, (ss. 1-35). Duke University Press.