

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI**

**LATİN AMERİKA'DA SİNEMA VE TOPLUM:
1960'LARIN SİNEMA HAREKETLERİ İLE 1995 SONRASI YENİ
SİNEMANIN KARŞILAŞTIRILMASI**

Yüksek Lisans Tezi

Hüseyin Yılmaz

Ankara-2007

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI**

**LATİN AMERİKA'DA SİNEMA VE TOPLUM:
1960'LARIN SİNEMA HAREKETLERİ İLE 1995 SONRASI YENİ
SİNEMANIN KARŞILAŞTIRILMASI**

Yüksek Lisans Tezi

Hüseyin Yılmaz

Tez Danışmanı
Doc.Dr.Nejat Ulusay

Ankara-2007

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI

LATİN AMERİKA'DA SİNEMA VE TOPLUM:
1960'LARIN SİNEMA HAREKETLERİ İLE 1995 SONRASI YENİ
SİNEMANIN KARŞILAŞTIRILMASI

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı : Doc.Dr Nejat Ulusay

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı.....

.....

Doc. Dr. Ruken Öztürk.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Tez Sınavı Tarihi: 26.02.2007

İÇİNDEKİLER:

GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM:	
AZGELİŞMİŞLİK, SÖMÜRGEÇİLİK VE DİRENİŞLER KITASI:	
LATİN AMERİKA.....	12
1.1) Sömürgecilik.....	14
1.1.1) Melezlik.....	21
1.2) Bağımsızlık.....	26
1.3) 20. Yüzyıl.....	30
1.3.1) Üçüncü Dünya.....	38
1.3.2) Neo-Liberalizm ve Küreselleşme.....	40
1.3.3) Yoksulluk.....	43
1.3.4) Kentleşme ve Gecekondulaşma.....	48
1.3.5) Kimlik ve Ulusallık.....	50
2. BÖLÜM:	
LATİN AMERİKA SİNEMASINDA MUHALİF HAREKETLER.....	53
2.1) 1960 Öncesi Latin Amerika Sineması.....	53
2.2) Sinema Devlet İlişkisi.....	64
2.3) Üçüncü Sinema.....	73

2.4) Sinema Hareketleri.....	79
2.4.1) Devrim Sonrası Küba Sineması	82
2.4.2) Brezilya Sineması ve <i>Cinema Novo</i>	89
2.4.3) Arjantin’de Üçüncü Sinema.....	100
2.4.4) Jorge Sanjines ve <i>Ukamau</i> Grubu	106
2.4.5) Şili Yeni Dalgası.....	109
2.4.6) Sürgün Sineması.....	111

3. BÖLÜM:

YÜKSELEN LATİN AMERİKA SİNEMASI 1995–2005.....

3.1) Sinemanın Çöküş Yılları: 1990–1995	117
3.2) Yeni Latin Amerika Sineması	126
3.3) Yeni Sinemanın Ekonomi Politikası.....	136
3.4) Yönetmenler	146
3.5) Yeni Latin Amerika Sinemasında Temalar.....	155
3.5.1) Geçmişle Hesaplaşma Filmleri.....	157
3.5.2) Yoksulluk Filmleri.....	160
3.5.3) Şiddet-Gecekondu Filmleri.....	164
3.5.4) Gençlik Filmleri.....	168
3.5.5) Toplumsal Bunalım Filmleri.....	170

SONUÇ.....	175
------------	-----

EK. 1- Film Dizini.....	181
KAYNAKÇA.....	192
ÖZET.....	203
ABSTRACT.....	206

GİRİŞ

Latin Amerika ülkeleri toplumsal ve siyasal tarihleri açısından Türkiye ile çok fazla benzerlikler taşımaktadır. Bu benzerlikler, 20. yüzyıl boyunca, genel olarak Batı dünyasından da sosyalist dünyadan da farklılıklar içermektedir. 1950'lerden itibaren bu farklılıkları içeren ülkeler 'Üçüncü Dünya Ülkeleri' başlığı altında incelenmeye başlanmıştır. Bu farklılıklar, Latin Amerika'da ve Türkiye'de diğer birçok Üçüncü Dünya ülkesinde olduğu gibi, kurumsal yapılardan sanata kadar birçok alanda gelişmelerin Batı'da olduğundan farklı bir biçimde oluşmasına neden olmuştur. Siyasal, ekonomik ve kurumsal benzerlikler bulunmasına rağmen Türkiye'de Latin Amerika ile ilgili çalışmaların sayısı çok azdır. Latin Amerika'yı konu alan bir çalışmanın geniş planda diğer Üçüncü Dünya ülkelerini de açıklayıcı bir yapı içermesi beklenir. Latin Amerika sineması üzerine yapılacak bir çalışma ise sinema tarihi çalışmaları açısından alternatif bir bakış açısı kazandırabilecektir.

Latin Amerika'nın toplumsal hayatını etkileyen faktörler; politikadan, ekonomiye, gerilla mücadelelerinden, yoksulluğa ve gecekondulaşmaya kadar sinemayı da etkilemiştir. Latin Amerika sineması yaşadığı topluma bağımlıdır. Film üretimi toplumsal ve politik düzene göre şekillenirken, toplumsal hayatı etkileyen faktörlerin sinemada gösterilmesi yoğundur. Sömürgecilik, diktatörlük gibi tarihsel dönem ve kavramların yanı sıra, bu kavramlarla bağlantılı olan melezlik, kimlik, yoksulluk, kentleşme ve gecekondulaşma Latin Amerika toplumunun anlaşılması için temel kavramlar arasında yer almaktadır. Bu kavramlar, siyasi, ekonomik ve

toplumsal tarihin hem ürünü hem de belirleyicisi olarak, Latin Amerika toplumunun, kültürünün ve sinemasının anlaşılmasını sağlamaya yarayacaktır.

Sinema kültürel bir ürün olarak içinden çıktığı topluma bağımlıdır. Latin Amerika sineması da doğal olarak, içinden çıktığı toplumların uzantısıdır. Latin Amerika sinemasını inceleyebilmek için, öncelikle bu toplumların anlaşılması gerekmektedir. Toplumlara anlayabilmek için, Latin Amerika’da, farklı ülkeler ve topluluklar olmasına rağmen, bu toplulukların ortak paydalar altında birleşmesini ve ortak bir Latin Amerika kültürünün ve kimliğinin oluşmasını sağlayan nitelikleri oluşturan tarihi ve toplumsal kavramların ne anlama geldiğinin ve Latin Amerika’ya oluşturan toplulukların ayırt edici özelliklerinin neler olduğunun vurgulanması gerekmektedir.

Latin Amerika sineması toplumsal bir sinemadır. Bu toplumsallık 1960’larda oluşan sinema hareketleri döneminde politik devrimciliğe kadar ulaşmış, politik ve muhalif radikalleşmenin en güzel örneklerini vermiştir. 1960 ve 70’lerin sinema hareketleri “üçüncü sinemanın” özelliklerini taşır. “Üçüncü sinemayı” Marksist terimlerle açıklama anlayışı hâkimdir. Üçüncü Dünya ülkeleri sinemalarının egemen Amerika ve Avrupa sinemaları karşısında tutunabilmesi için, kendi sinematografik dillerini oluşturmaları, tematik olarak içinde yaşadıkları topluma bağlantılı olmaları savunulur. Latin Amerika sinemasında 1960’larda ortaya çıkan sinema hareketleri, sinemada yeni açılımlar yapmaya çalışırken, politik düzene bağlı olarak son bulmuştur. 2000’li yıllarda Latin Amerika sinemasında yeniden canlanmalar olmaya

başlamıştır. Yükselişe geçen Latin Amerika sinemasının 1960'ların muhalif hareketleriyle benzerlikleri ve farklılıkları bu tezin temasını oluşturmaktadır.

Latin Amerika'da 1960'ların ve 1995 sonrasında sineması benzer politik koşullar sonrasında ortaya çıkmıştır. Latin Amerika'da sinema üretimi, tarihi boyunca politik düzene bağımlı hareket etmek zorunda kalmıştır. Politik düzenin yumuşadığı ve devletlerin ifade özgürlüklerine karışmadığı dönemlerde sinemada muhalif, bağımsız hareketler oluşabilirken, diğer dönemlerde devlet politikasına bağımlı bir sinema varolmuştur. Latin Amerika sineması tematik olarak içinden çıktığı topluma bağımlıyken, politik olarak devlet politikasının yörüngesinde olmuştur. Devlet ise 20. yüzyıl boyunca toplumsal hayatın en önemli belirleyicisi konumundadır ve devlet desteği olmaksızın sinema yapabilme koşulları sınırlıdır.

Latin Amerika toplumlarının dünyanın geri kalanından farklılıkları bulunmaktadır. Bir yandan içinde yaşanan düzen toplum hayatı üzerinde belirleyici olurken diğer yandan toplumsal geçmiş özellikleri ve bu özelliklerin oluşturduğu sosyal yapı da, toplumsal hayatı anlaşılır kılmaktadır.

Latin Amerika'da tarihsel olarak ilkçağlardan itibaren uygarlıkların kurulduğu bilinmektedir. Ancak, Latin Amerika'nın tarihsel dönüşümü 15. yüzyılda başlayan keşiflerle oluşmuştur. İlk keşiflerle birlikte bölgenin tarihsel ve kültürel mirası tahrip edilmeye başlamış ve bu bölge maceraperestlerin, define avcılarının akınına uğramıştır. Zaman içinde İspanya ve Portekiz bu bölgede egemenliklerini kurmuştur. 19. yüzyıla kadar süren bu sömürgecilik döneminde yerli nüfus azalırken,

Avrupalı nüfus artmıştır. Latin Amerika toplumlarının temel özellikleri arasında sayılan dil ve din birliği 16. yüzyıldan itibaren gelen Avrupalılar tarafından sağlanırken, sömürgeci geçmiş ve melezlik gibi özellikler de bu dönemde oluşmaya başlamıştır.

19. yüzyılın ilk çeyreğinde Latin Amerika ülkeleri art arda bağımsızlıklarını ilan etmiştir. Bağımsızlıklarından sonra geçen ilk yüzyılda bu ülkeler ekonomik ve toplumsal olarak ilerleme kaydederken, 20. yüzyılla birlikte oluşan kapitalizmin yeni evresine uyum sağlayamamış ve geri kalmış ya da az gelişmiş ülkeler gibi kategorilerine sokulmuşlardır. 20. yüzyılda egemen ekonomik ve siyasi sistemlerin değişmesi ile birlikte, Latin Amerika yeni oluşan sistemin de katkısıyla dışarıya bağımlı hale gelmiştir. 20. yüzyıldaki Latin Amerika tarihi ekonomik temelli olarak üç dönem altında incelenebilir. İlk dönem 1930'lara kadar süren klasik liberal dönemdir. Bu dönemde Latin Amerika görece zengindir, dışarıya bağımlı değildir. İkinci dönem 1930–1975 arasını kapsar ve müdahaleci dönem olarak adlandırılır. Müdahale sadece ekonomik anlamda değil, aynı zamanda toplumsal anlamdadır da. Askeri darbeler, baskılar, cinayetler bu dönemin genel karakteristikleri arasındadır. Bu yıllarda bazı Latin Amerika ülkelerinde özgürlük zamanları olsa da, darbeler sonrasında sekteye uğrar ve baskıcı bir dönem gelir. 1970'lerin ortalarından itibaren ise neo-liberalizm olarak adlandırılabilen yeni bir dönem başlar. 1975'den sonra yeni sağ politikalar benimsenir, IMF ile antlaşmalar yapılır ama bunlar Latin Amerika ülkelerinin ekonomik ve toplumsal olarak çökmesini engellemez. 1990'ların ortasında ilk kriz dalgası başlar ve yeni binyılla birlikte yeniden ekonomik krizler olur. Toplumsal eşitsizlik, az gelişmişlik, yoksulluk, gecekondulaşma, şiddet,

askeri darbeler, diktatörlükler, gerilla mücadeleleri ve başkaldırı kültürü 20. yüzyıl Latin Amerika'sının özelliklerinden bazılarıdır.

II. Dünya Savaşı sonrası dünyanın iki kutba bölünmesi ile birlikte, bu iki gruba da girmeyen, girmek istemeyen ülkeler üzerine çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Bu çalışmaların ortak noktası bu ülkelerin geri kalmışlığıydı. Bu ülkeleri kalkındırmak, gelişmiş ülkeler seviyesine getirebilmek için teoriler üretildi. Bu teoriler iki başlık altında toplanabilir. Batılı akademisyenler tarafından üretilen ve Batılı devletlerce desteklenen “modernleşme teorisi” ve Latin Amerikalı ve Orta Doğulu teorisyenler tarafından üretilen “bağımlılık okulu”. “Modernleşme” ve “bağımlılık” teorileri, 1940’lardan itibaren Latin Amerika’nın ekonomik ve siyasal hayatında etkin oldukları gibi toplumsal hayat üzerinde de belirleyici rol oynamıştır. Değişen iktidarlarla birlikte devletin toplumsal rolü değişmiş, bazı iktidarlar yurtdışına aşırı bağımlılık isterken bazıları ilişkileri azaltmak istemiş ve sonuçta bütün iktidarlar baskıcı bir yönetim sergilemiştir. Bu arada özellikle ABD’nin ilgisi bu bölgeden hiç eksik olmamış ve toplumsal yapıyı etkileyen, değiştiren bir konumda bulunmuştur. Amerikan etkinliğinin görüldüğü dönemlerde hızlı liberalleşme çabaları ve bunun getirdiği yolsuzluk, patronaj gibi uygulamalar görülürken 1930–1975 dönemini özetlemek için ekonomik alanda korparatizm ve ithal ikamecilik, siyasi alanda da popülizm terimleri kullanılabilir. Bu politikalar toplumsal yaşamın değişmesini sağlarken, sinema da bu politikalara bağlı olarak yönünü çizmek zorunda kalmıştır.

Soğuk Savaş döneminde dünya politik ve ekonomik anlamda ikiye ayrılmış durumdaydı. Bu kutupların dışında kalan ülkeler ise 1957 yılında Hindistan'ın Bandung kentinde bir araya geldiler. Üçüncü Dünya fikrinin çıkışı olarak adlandırılabilen Bandung Konferansı'ndan sonra katılımcı ülkelerin çoğunluğu kendilerini 'Bağılantısızlar' olarak niteleyerek her iki kutba da mesafeli olmaya karar verdiler. Teorik altyapısını, "bağımlılık" ve azgelişmişlik teorilerinden alan Üçüncü Dünya fikri halen dünyanın büyük bir kısmının toplumsal ve ekonomik durumunu açıklamak için kullanılmaktadır. Latin Amerika sinemasında Üçüncü Dünya kavramsallaştırılması önemli bir yer edinmektedir. 1960'ların sinema hareketleri bu kavramdan ve özellikle "bağımlılık okulunun" fikirlerinden yola çıkarak kendi teorilerini oluşturmuştur. Politik alanda, Batı'dan bağımsızlık teorileri üretilirken, sinema hareketleri de Hollywood sineması karşısında alternatif bir sinema yapabilmenin teorilerini üretmiştir.

Küba devrimi sonrası yoğunlaşan gerilla hareketleri Latin Amerika tarihi üzerinde önemli etkilerde bulunmuştur. Nikaragua'da Sandinistalar, Meksika'da Zapatistalar gibi birçok gruplar toplumsal hayat üzerinde etkili olmuştur. Bu hareketlerin çıkış noktasında, genellikle yoksulluk ve eşitsizlikler vardır. Latin Amerika gelir dağılımının en eşitsiz dağıldığı kıtadır. Yoksulluk ve gecekondulaşma bölgenin en büyük sorunları arasındadır. Gecekondulaşma, bu bölgede çok yaygındır. Gecekondular, kimi zaman şiddet, uyuşturucu gibi toplumsal sorunların merkezi konumunda olurken toplumsal hareketliliklerin, değişimlerin de merkezindedirler. Bu konuları gecekonduların bölgelerini, sanatın ve özellikle

sinemanın ilgi alanında kalmalarını sağlamışlardır. Latin Amerika sinemasının tematik kaynakları kırsal alanlarda ve gecekondualarda yoğunlaşmaktadır.

Latin Amerika sineması 1960'lı yıllarda uluslararası alanda yaşanan bu gelişmelerden etkilenmiştir. Sinema politik duruşun temsil edilebileceği en önemli mecralardan birisi konumuna gelmiştir. Bu politik duruş, çeşitli ülkelerde farklı biçimlerle ve isimlerle sinema hareketleri oluşturmuştur. 1960'lı yılların sinema hareketlerinde öncelik politika ve ideolojidir. Bu sinema hareketleri politik duruşlarına ve maddi olanaklarına uygun sinema biçimleri oluşturmaya çalışmıştır. Bu hareketler günümüzde “üçüncü sinema” başlığı altında incelenmektedir. Latin Amerika'daki “üçüncü sinema” hareketleri teorik olarak, Üçüncü Dünya teorilerinden ve “bağımlılık okulunun” fikirlerinden etkilenmiştir. Her biri ayrı ülkelerde ortaya çıkmış olsalar da bütün sinema hareketleri benzer noktalardan hareket etmektedir. Geleneksel sinema kodlarına ve Hollywood merkezli ticari sinemaya karşıtlıktan yola çıkan sinema hareketleri ulusal sinemalar yaratma amacındadır. Bu amaçlarını bir süre sinema pratiğine de dönüştürebilmişler ve teorik olarak fikirlerini destekleyen manifestolar yazmışlardır.

Brezilya'da 1960'larda ortaya çıkan *Cinema Novo* (Yeni Sinema) akımı belgencilğe yakın yalın bir dil yaratmıştır. Glauber Rocha'nın teorisyeni ve temel uygulayıcısı olan akım uzun yıllar birçok sinemacıyı etkilemiştir. Arjantin'de Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun önderliğinde oluşan “üçüncü sinema” hareketi, militan sinema yanlısı bir akımdır. “Üçüncü sinema”nın teorisini yapmaya çalışan Solanas ve Getino'ya göre “üçüncü sinema”nın kültürel sömürgecilikten

kurtulması gerekmektedir. Sinema tüketim nesnesi olmaktan çıkıp, tarihselci, realist bir yapıya kavuşmalıdır. Latin Amerika sinema tarihini etkileyen hareketlerin arasında Küba'da devrimden sonra oluşan Küba sineması, Şili'de Allende iktidarı döneminde örnekleri görülen Şili Yeni Dalgası ve Bolivya'da Jorge Sanjines ve *Ukamau* grubunun çalışmaları da gösterilebilir. Devlet baskısıyla sona erdirilen sinema hareketleri sürgünde, sürgün sineması biçiminde var olmayı bir süre daha devam ettirmiştir.

Latin Amerika sinemaları 1960'lardan başlayarak kendi alternatif sinemasal dillerini oluşturarak ana-akım sinemanın dışında konumlanmaya başlamışlardır. *Cinema Novo* ve "üçüncü sinema" gibi hareketlerin ifade ettiği alternatif, militan bir dil oluşturulmuştur. Bu hareketler ve düşünce biçimleri Latin Amerika'nın o döneminde içinden geçmekte olduğu siyasal ve ekonomik düzenden bağımsız değildir. 1970'lerin ikinci yarısından itibaren Latin Amerika'nın ekonomik ve politik düzeni değişmeye başlamış ve bu bölge de kendisini yoğun bir şekilde küreselleşmenin içinde bulmuştur. 1970'lerin ortalarından itibaren Latin Amerika dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi hızlı bir liberalleşme dönemine girdi. Bu tarihten itibaren Amerikan ve Anglo-sakson değerleri Latin Amerika'da da egemen olmaya başladı, tüketim kültürü, serbestleşme, bireycilik gibi değerler, isminde yeni sıfatını barındıran sinema hareketlerinin de sonunun gelmesine neden oldu. 1990'lara kadar Amerikan sinemasının egemenliği hissedilirken, 90'ların sonuna doğru, ekonomik krizlerin ve onların doğurduğu toplumsal krizlerin de etkisiyle Latin Amerika sineması yeniden atılıma geçti.

1990'ların ikinci yarısından itibaren Latin Amerika ülkelerinin ekonomik krizler yaşamaya başlamasıyla sanatta ve özellikle sinemada yeni atılımlar olmaya başlamıştır. Bu dönemde sinema, tematik olarak yeniden toplumsal koşullara odaklanırken, sinematografik olarak yenilikçi, deneysel çalışmalar görünmektedir. Henüz ortak bir ad etrafında toplanmamış olsa da “Yeni Latin Amerika Sineması” diyebileceğimiz bu dönemle 1980 öncesi sinema arasında birçok benzerlikler ve farklılıklar bulunmaktadır. Bu “yeni sinema” küresel düzenin de etkisiyle dünya üzerinde dağıtım şansına kavuşmuş ve beğeni toplamıştır. Latin Amerika'daki “yeni sinema”nın 1960'larda başlayan sinema hareketleriyle bağlantısı ve her iki dönemin ekonomik ve siyasal benzerlik ve farklılıkları bulunmaktadır.

Latin Amerika sineması tarihi boyunca toplumsal bir sinema olmuştur. 1960'larda daha politik olan sinemanın toplumsal tavrı bugün de devam etmektedir. Her iki dönem de benzer politik koşullarda oluşmuş ve ekonomik sorunlar içinde yaşam mücadelesi veren topluma kameralarını çevirmiştir. Bu çalışmada Latin Amerika Sinemasının toplumla ilişkisi, bu benzerlikler ve farklılıklar etrafında anlatılmaya çalışılacaktır.

Latin Amerika'da gelişmiş sinema endüstrileri Brezilya, Arjantin ve Meksika'dadır. Brezilya'da Portekizce konuşulduğundan filmler genellikle iç pazarla sınırlı kalırken, Arjantin ve Meksika filmleri bölgede geniş bir dağıtım şansı bulmaktadır. Küba ve Şili sinemaları da Latin Amerika sinema tarihi açısından önem arz etmektedir. Latin Amerika sineması nicelik ve nitelik açısından bu beş ülkede yoğunlaşmaktadır. Bu çalışma genel olarak bu beş ülkenin sinemaları üzerinden

yapılacakken, diğerk ülkelerin önemli yönetmenleri ve filmlerine de değinilecektir. Bu beş ülkenin dışında da sinema üretimi açısından önemli gelişmeler ve yönetmenler bulunmaktadır. Ama bu çalışmalar, genel olarak, ortak bir seviyeye ulaşamamış ve o ülkenin kendi ulusal sinema biçimini oluşturmasını ya da Latin Amerika sinemasında etkili olabilecek bir düzeye gelmesini sağlayamamıştır. Bunun yanı sıra, bireysel ya da grupsal çalışmalar olarak kalan ve o devletten çok, kişisel sinemacının sinema biçimi ve görüşünü temsil ederek Latin Amerika sinemasının oluşumunda etkili olan sinemacılar da bulunmaktadır.

Bu tezde, Latin Amerika sinemasının toplumuyla ilişkisi, toplumsal değişkenlerin sinemayı nasıl etkilediği ve sinemanın toplumu nasıl yansıttığı tarihsel bir perspektiften incelenecektir. Yeni binyılla birlikte atılımlar görülen Latin Amerika sinemasının dünya sinema sektörü içinde nerede konumlandırabileceğini açıklayabilmek için Latin Amerika sinemasının tarihsel konumunu ve bu konumu yaratan ekonomik ve politik durumların günümüzde yansımaları olup olmadığını ve 1960'lerden başlayarak alternatif, militan gibi tanımların yapılabileceği ve çeşitli isimler etrafında karakterize edilen hareketlerin günümüz sinemasını açıklayıcı ve öncülleyici karakterinin bulunup bulunmadığı incelenmeye çalışılırken, Latin Amerika sinema tarihi ile günümüz sineması karşılaştırılmaya çalışılacaktır. Üçüncü Dünya ülkelerinde, ekonomik ve siyasal altyapının sinema sektörü üzerinde belirleyici etkisi olup olmadığının, Latin Amerika üzerinden araştırılması ve Latin Amerika sinemasına yön veren temel hareketlerin ve yönetmenlerin tanımlanması da tezin amaçları arasında yer almaktadır.

Tezin birinci bölümünde, Latin Amerika tarihi ve toplumunu oluşturan temel kavramlar incelenecektir. Latin Amerika tarihi, sömürgecilik, bağımsızlık ve 20. yüzyıl dönemleri olarak incelenecekken, Latin Amerika'nın sömürgeye dayanan geçmişi, az gelişmişliği, siyasal ve toplumsal sorunları vurgulanmaya çalışılacak ve melezlik, kimlik, yoksulluk, kentleşme ve gecekondulaşma gibi Latin Amerika toplumunu oluşturan kilit kavramlar açıklanacaktır.

İkinci bölümde, “üçüncü sinema” hareketleri incelenecektir. 1960 öncesi Latin Amerika sinemasının özellikleri ve sinema-devlet ilişkisinin tarihsel gelişiminin açıklanmasının ardından, “üçüncü sinema” teorisi ve bu teorinin içinde yer alan sinema hareketleri incelenecektir. Bu sinema hareketleri, devrim sonrası Küba sineması, Brezilya sineması ve *Cinema Novo*, Arjantin’de “üçüncü sinema”, Jorge Sanjines ve *Ukamau* Grubu, Şili Yeni Dalgası ve sürgün sineması başlıkları altında incelenecektir.

Son bölüm, günümüzde yükselişe geçen yeni Latin Amerika sinemasına ayrılmıştır. Bu bölümde, yeni sinemanın temel özellikleri, ekonomik, politik yapısı, yönetmenleri ve tematik kaynakları örnekler etrafında ve geçmişle kıyaslanarak incelenmeye çalışılacaktır. Kullanılan örneklerin Türkiye’de ticari gösterime çıkmış ya da festival programlarında yer almış, Avrupa’nın önde gelen festivallerinde ya da Latin Amerika’nın en önemli sinema festivali görünümündeki Havana Film Festivali’nden gösterilen filmlerden seçilmesine dikkat edilmiştir.

I. BÖLÜM:

AZGELİŞMİŞLİK, SÖMÜRGEÇİLİK VE DİRENİŞLER KITASI:

LATİN AMERİKA

Latin Amerika terimi 15. ve 16. yüzyıldan başlayarak, bu bölgelerde kullanılan dillere atfen kullanılmaya başlanmıştır. Latin Amerika toplumunun homojen bir yapısı yoktur ve birçok devletten oluşmaktadır. Latin Amerika ulusları, gelişme süreçlerinde aşağı yukarı aynı aşamaları yaşamış oldukları ölçüde birbirlerine koşut ama aynı olmayan bir tarihe sahiptirler (Rouquie, 1986: 25). Her bir ülkenin ve toplumun benzer ama farklı bir tarihi ve toplumsal hayatı olmasına rağmen, bu ülkelerin yaşadığı ortak bir geçmiş de vardır ve toplumların yaşantısı da birbirlerine benzerlik göstermektedir. Bu benzerlikler sonucunda, bu ülkeler Latin Amerika ortak başlığı altında toplanabilir.

Latin Amerika'nın coğrafi sınırları, sadece Güney Amerika kıtası ile sınırlı değildir. Bu sınırların içerisine Güney Amerika'nın yanı sıra, Orta Amerika, Karayipler ve Meksika da girmektedir¹. Latin Amerika'nın sınırları coğrafi olmaktan çok kültürel açıdan çizilmiştir. Bu sınırların içinde; Güney Amerika'dan Arjantin, Bolivya, Brezilya, Ekvator, Kolombiya, Paraguay, Peru, Şili, Uruguay ve Venezüella, Orta Amerika'dan Belize, El Salvador, Guatemala, Honduras, Kosta Rika, Nikaragua ve Panama, Karayiplerden Dominik Cumhuriyeti, Haiti, Jamayka ve

¹ ABD kaynaklı çalışmalarda, ABD sınırının güneyinde kalan bütün ülkeler ve toplumlar, Latin Amerika olarak nitelenirken, Avrupa kaynaklı çalışmalarda, kültürel ve dilsel tanımlamalar yapılmaktadır. Resmi dili İngilizce olan Jamayka ve tam bağımsız bir devlet olmayan Porto Riko, sorunlu devletler olarak gözükmektedir. Bu çalışmada Jamayka, Latin Amerika tanımının içine alınırken, Porto Riko dahil edilmeyecektir.

Küba ile Meksika yer alır. Coğrafi olarak Güney Amerika sınırları içerisinde yer almalarına rağmen Guyana, Fransız Guyanası ve Surinam (Hollanda Guyanası) diğer Latin Amerika ülkeleri ile dil, kültür farklılıklarından dolayı, genel olarak Latin Amerika tanımlamasının içine sokulmazlar. Geriye kalan 22 ülke, toplumsal ve politik tarihleri, kültürel ve etnik yapıları, toplumsal ve ekonomik durumlarına kadar birçok açıdan benzerlikler göstermektedir ve bu benzerliklerden dolayı hepsi Latin Amerika kimliği altında tanımlanabilir.

Latin Amerika'da devletlerin sınırları, etnik, kültürel ayrımlara göre çizilmemiş, Avrupa devletlerinin müdahalesi sonucunda oluşan sınırlara bağımsızlık sonrasında da bağlı kalmıştır. Latin Amerika tarihi, devletlerin ayrı ayrı tarihlerinden çok ortak ve benzer bir tarih oluşumu göstermektedir. Bu benzer tarih üç başlık altında incelenecektir: sömürgecilik dönemi, bağımsızlık ve 20. yüzyıl.

Sömürgecilik döneminde, Latin Amerika'nın ortak olan tarihi, bağımsızlık döneminde ülkeler arasında benzerlikler göstermektedir ve 20. yüzyılda da birbirleriyle etkileşim halindedir. Latin Amerika'nın, yüzölçümü, nüfus ve ekonomi gibi veriler çerçevesinde büyük olan devletleri, Arjantin, Brezilya ve Meksika, Latin Amerika tarihinde de belirleyici statüsündedir. Bu devletlerin yanı sıra, Şili ve Küba gibi ülkeler de Latin Amerika tarihinin şekillenmesinde önemli olan gelişmelere sahne olmuşlardır. Latin Amerika tarihi, özellikle 20. yüzyılda, bu beş ülke merkez olacak şekilde incelenecektir.

1.1-)

SÖMÜRGEÇİLİK

Kristof Kolomb'un 1492'de Amerika'yı keşfiyle birlikte Latin Amerika'da yeni bir dönem başlamıştır. Bu keşiften önce de Latin Amerika'da kurulmuş olan uygarlıklar vardır. Meksika'da Aztekler, Meksika ve Orta Amerika'da Mayalar ve Peru'da İnkalar devletler kurmuştur. Bu uygarlıkların yanı sıra Amerika kıtasında birçok topluluk devletleşmemiş küçük birimler, köyler, kabileler olarak yaşamıştır. Avrupalıların Amerika'yı keşfinden önce bu kıtada 100 milyon insanın yaşadığı varsayılmaktadır. Bu nüfus 150 yıl sonra 3,5 milyona düşecektir (Galeano, 1983: 27).

15. yüzyılın son yıllarında başlayan ve Amerika'nın keşfedilmesini sağlayan coğrafi keşifler Avrupa devletlerinin yaşadığı toplumsal, ekonomik ve ticari sorunlar sonrasında ortaya çıkmıştır. Coğrafi keşiflerin amacı Avrupa'yı, Uzak Doğu ve Hindistan'a bağlayacak yeni yollar bulabilmek ve bu bölgelerin zenginliklerinin güvenli bir şekilde Avrupa'ya aktarımını sağlamaktır. Asya'nın zenginliklerinin Avrupa'ya taşınması, Avrupalı devletleri ekonomik olarak rahatlatabilecek ve toplumsal sorunların azalmasını sağlayabilecekti. Uzak Doğu'ya ve Hindistan'a yapılan seferlerin artması bu bölgelere olan ilgiyi artırırken, Avrupa'yı Uzak Doğu'ya ve Hindistan'a bağlayan ve Akdeniz, Anadolu ya da Karadeniz'in kuzeyinden geçen geleneksel ticaret yolları eskiye oranla güvenilirliğini yitirmişti. 15. yüzyılda, Avrupalıların geleneksel ticaret yollarının çoğu Müslümanların ve özellikle Osmanlıların eline geçmişti (Ferro, 2002: 26-29, Özbudun, 2003: 34). Hindistan ve Uzak Doğu'ya ulaşmak için alternatif yollar aranmaya başlandı. Denizcilik alanındaki teknolojik gelişmeler ve daha dayanıklı gemilerin inşa edilmesi

uzun dönemli seferleri mümkün kılmıştı. Afrika'nın güneyinin dolaşarak geçilebileceğinin keşfedilmesinden sonra, dünyanın yuvarlak olabileceği tezinden hareketle sürekli batıya giderek Hindistan'a ulaşılabileceği varsayımları ortaya çıktı. Amerika'nın keşfini sağlayan Kristof Kolomb'un seferi, bu fikirlerin ürünüdür.

Kristof Kolomb 1492'de Amerika'yı keşfetti. Aslında keşfettiği Bahama adalarıydı. Kıta Amerikasının keşfedilmesi için birkaç yıl daha geçecekti. İlk keşiften kısa bir süre sonra, varılan bölgenin Hindistan olmadığı anlaşıldı, burası başka bir kıtaydı. Avrupalıların tahminlerinin aksine bu kıtada baharat² da bulunamamıştı, ama karşılaştıkları yerlilerin üzerlerinde gördükleri altın ve gümüşlerden dolayı bu kıtanın çok zengin bir kıta olduğunu anlamışlardı. Vakit geçirmeden Amerikalıların (Kuzey ve Güney) yağmasına girişildi (Özbudun, 2003: 34). Yeni keşfedilen kıta birkaç yüzyıl boyunca Avrupa'ya altın ve gümüş göndermeye devam edecekti.

Avrupalılar, keşfettikleri yeni kıtanın zenginliklerine kavuşmak için her türlü yola başvurmaya hazırlardı. İlk başlarda yerlilerle karşılıklı barışçı davranılmış olsa da, zamanla daha fazla zorbalığa başvurarak, Amerika kıtasını sömürmeye madenlerden başladılar. İlk sömürgecilik döneminde kıtanın tamamı ele geçirilirken 200 yıl içinde yerli nüfusun %90'ından fazlası hayatlarını kaybetti (Galeano, 1983: 27). Yerlilerin çoğunluğu Avrupalılar tarafından öldürülürken, ağır çalışma koşullarına alışamama ve Avrupalılarla gelen hastalıklar gibi sebeplerden dolayı da çok sayıda yerli hayatını kaybetmiştir (Özbudun, 2003: 37). Yerliler ilk kâşifleri tanrısal bir bağlılıkla karşılamıştır, ama bu bağlılık ölmelerine engel olamamıştır.

² Baharat, besinlerin ve özellikle etlerin uzun süre bozulmadan saklanabilmesini sağladığından Avrupalılar için çok önemliydi.

Yerlilerin mülkiyet alışkanlıkları gelişmediğinden dolayı, altın ve gümüşlerini Avrupalılara vermekte zorluk çıkarmasalar da (Ferro, 2002: 65), Avrupalılar, zamanla yerlilerin içyapı ve örgütlenişlerini ve yaşam alanlarını değiştirip (Özbudun, 2003: 38) eski toplulukların yok olmasını sağladılar.

Amerika kıtasının zengin madenlerinin Avrupa'da duyulmasının ardından Avrupa'dan yeni kıtaya gidenlerin sayısı artmış ve coğrafi keşiflerin ilk döneminde keşfetmek için gelen kâşiflerinin yerini zenginlik peşinde olan maceraperestler almaya başlamıştır. Amerika kısa bir zaman içinde hazine avcılarının, maceraperestlerin merkezi haline gelmiş ve yeni dünyanın hazinelerine ulaşmak için her türlü zorbalığı yapabilen bu yeni kişiler sömürgecilik tarihini şekillendiren en önemli karakterlerin arasında yer almıştır.

16. ve 18. yüzyıl arası süren sömürgecilik tarihi, genel hatları ile birbirleriyle iç içe geçmiş kısmen art arta gelen, kısmen beraber giden üç bölüm altında incelenebilir. Sömürgeciliğin ilk evresinde Amerika idari olarak ele geçirilirken, Amerika'da yer alan uygarlıklar yıkılır. İlk dönemle benzer tarihlerde başlayıp daha uzun süren ikinci dönemde, madenlere yönelik bir sömürgecilik varken, üçüncü dönemde, madenlerin azalmasıyla birlikte tarıma dayalı sömürgecilik başlamıştır.

Kıtanın ele geçirilmesine yönelik olan ilk sömürgecilik evresinde, öncelikle Amerika'da bulunan uygarlıklar yıkılır. İlk dönem sömürgecilikte, ticaret, topraktan önemli (Ferro, 2002: 65) olmasına rağmen, belirli bir otoritenin ticarete engel olabileceği kaygısıyla bölgedeki uygarlıklar ortadan kaldırılır. İspanya ve

Portekiz'den gelen Avrupalıların, Aztekler ve Mayalar gibi barışçı uygarlıkları yenmesi için çok küçük askeri birlikler yeterli olurken, daha savaşçı olan İnkaların yıkılması daha uzun zaman almış ve gerçekleşmesi için siyasi oyunlara gerek duyulmuştur (Ferro, 2002: 72). Mayaları ele geçiren Marquez, İnkaları ele geçiren Pizarro ve Aztekleri ele geçiren Cortez, İspanyol asıllıydılar ve yenilen devletler savaştan çekinmiş olsalar bile çok fazla insanı öldürmüşlerdir (Ferro, 2002: 67-74). Yıkılan eski uygarlıkların ve ele geçirilen toprakların üzerinde Avrupa'daki anavatanlara bağlı valilikler kurulmuş ve fatihler buraların İspanyol kralı tarafından atanmış valileri olmuştur. Brezilya'da kurulan devlet ise Portekiz'e bağlıydı. Sömürgeciliğin ilk evresinden itibaren Latin Amerika İspanya ve Portekiz arasında bölünmüş durumdaydı. İspanyol Amerikası birden fazla yönetim biriminden oluşuyordu ve Kuzey Amerika'dakinin aksine, bağımsızlıktan sonra bile bu yönetim birimleri arasında bir birleşme olmadı.

Latin Amerika'nın iki önemli özelliği olan, temelde İspanyolca ve Portekizcenin olduğu dil birliği ve temelde Katolik Hristiyanlığın olduğu din birliği, Avrupalıların kıtayı keşfinden kısa bir süre sonra sağlanmıştır. İspanyolca ve Portekizce etrafında toplanan dil bütünlüğü, bölgenin tamamında egemendir. *Quechua* ve *Aymara* gibi bazı yerel diller konuşulmaya devam ediliyor olsa bile (Kapiszewski, 2002: 4-320), Latin Amerika'da yaşayan insanların tamamına yakını bu iki dilden birisini konuşabilmektedir. Bir diğer özellik olan din bütünlüğü de yine sömürgeciliğin ilk döneminde oluşmuştur. İlk sömürgecilerin yeni kıtaya gitmelerinin görünen sebepleri arasında Hristiyanlığı yaymak amacı da vardı (Ferro, 2002: 76). Bu amaç etrafında Papalığın desteği sağlanıyordu ve her grubun yanında

mutlaka din görevlileri de yer alıyordu. Din görevlileri kâfir olarak gördükleri yerlileri Hıristiyanlığa geçirmek için propaganda yapıyorlardı. Din görevlilerinin kaşiflerin yanında yer alması, yerlilere uygulanan baskının azalmasında fazla etkin olmuş olarak gözükmese de, Latin Amerika yerlilerinin Katolik Hıristiyanlığı benimsemelerini sağlamıştır. Daha sonra gelen Afrikalı kölelerin dinlerinin ve yerli dinlerinin etkileri Hıristiyanlığın içinde gözükmüyor olsa da günümüzde Latin Amerika nüfusunun %99'u Katolik Hıristiyandır (Kapiszewski, 2002: 4-320). Yerliler, sömürgecilik döneminde, topraklarını kaybederken karşılığında dinleri olmuştur.

Sömürgeciliğin ilk döneminin bir diğer özelliği ise Avrupa ile bağlantıyı sağlamak için liman şehirlerinin kurulmasıdır. Buenos Aires, Rio de Janeiro, Lima gibi liman şehirleri bu dönemde kurulmuştur. Liman şehirlerinin kurulması, Avrupa'ya gönderilen mallar için düzeni ve güvenliği sağlarken, Avrupa'dan gelen yeni insanların ilk barınakları da bu şehirler olmuştur. 1600 yılına gelindiğinde, kıtanın keşfedilmesinden yüz yıl sonra, Latin Amerika'da 500.000 Avrupalı olduğu varsayılmaktadır (Ferro, 2002: 183).

Sömürgeciliğin ikinci evresi diyebileceğimiz dönemde altın ve gümüş madenlerinin Avrupa'ya aktarımı yapılmıştır. Bu dönemde bulunan madenler bitinceye kadar yağmalanarak Avrupa'ya aktarılmıştır. 200 yıllık bir dönem içinde Avrupa'nın altın ve gümüş ihtiyacının çoğunluğu Latin Amerika'dan gönderilmiştir (Galeano, 1983: 35). Madenlerde çalışmak üzere yerliler kullanılmıştır. Ama yerliler, ağır çalışma koşullarına uymakta bilerek ya da bilmeyerek zorluk çekmekte ve

birçoğu çalışmak istememektedir (Özbudun, 2003: 34). Bunun üzerine Afrika'dan köle ihracatı başlar. Tarımsal yapının gelişmesinden sonra artarak devam edecek olan kölelikle birlikte, Latin Amerika'nın bir diğer önemli özelliği olan etnik yapısı da şekillenmeye başlar. Yerliler, Avrupalı beyazlar ve Afrikalı siyahilerden oluşan melez bir etnik yapı, orantısı ve yoğunluğu değişmekle birlikte Latin Amerika'nın her tarafında görölmektedir. Sömürgeciliğin bu döneminde, Avrupa'dan göç de devam etmektedir. İlk dönemin aksine yeni gelenlerin arasında sadece maceraperestler, hazine avcıları gibi marjinal kişiler yoktur, bunların yanı sıra çalışmak için gelen insanlar da bulunmaktadır. Yerliler azalırken, göçmenlerin ve melezlerin nüfusu sürekli artmaktadır. Bunun sonucunda, şehirlerin nüfusu fazlalaşır. Potosi gibi maden şehirleri aynı dönemdeki Londra ve Paris'in nüfusu kadar olurken (Galeano, 1983: 27), liman şehirleri büyüme ve idari merkezler olmaya devam eder.

Sömürgeciliğin son evresi diyebileceğimiz tarımsal dönem, en uzun süren, oluşturduğu yapıyla günümüze kadar etkileri devam eden ve Latin Amerika toplumlarının karakteristik yapılarının en önemlilerinden birkaçının şekillendiği dönemdir. Bu dönem, İspanya ve Portekiz'in talana dayalı sömürgeciliğinden, diğer Avrupalı devletlerle beraber tarımsal-sınai sömürgeciliğe geçişe denk gelir (Özbudun, 2003: 36).

17. yüzyıldan itibaren, Avrupa'nın ihtiyaçlarına göre sırasıyla şeker pancarı, kahve, kakao gibi ürünlerin tarımı yapılmıştır. Bu ürünlerin ortak özelliği ise zamanla toprağın verimini ve tarıma müsaitliğini azaltmasıdır (Galeano, 1983: 73).

Bu ürünlerin yanı sıra kauçuk, pamuk ve muzda ihraç edilmektedir. Tarım alanları, büyüklüklerine göre *latifundia* ya da *hacifundia* gibi isimler alır (Ferro, 2002: 215). Her *latifundia* ve *hacifundia* bir kişiye aittir ve binlerce hektar topraktan oluşur. Bu alanlarda binlerce insan çalışır, ama çalışanların toprakları yoktur. Kölecilik temel olarak bu dönemin ürünüdür (Ferro, 2002: 292). Köleler toprak sahibinin malıdır ve özgür değillerdir, diğer çalışan insanların da toprağı yoktur ve genel olarak karın tokluğuna çalışırlar. Çalışan insanların arasında, kölelerden başka yerliler ve Avrupa'dan gelen ve toprakları olmayan kişiler de yer almaktadır. Bu dönem için, Latin Amerika toplumlarının en büyük sorunlarından olan gelir dağılımında eşitsizliğin oluştuğı dönemdir, denilebilir. Latin Amerika günümüzde bile gelir dağılımının en eşitsiz dağıldığı bölgedir. Gelir dağılımındaki eşitsizlik, Latin Amerika toplumlarının en önemli sorunlarından olan yoksulluğa yol açmaktadır.

Tarım sistemin getirdiğı bir diğer özellik ise, bilinçsiz tarım üretimi sonrasında oluşan kuraklıktır. Özellikle Brezilya'nın kuzeydoğusunun fazla verimli olmayan toprakları, bilinçsiz tarım üretimi sonrasında tamamen kuraklaşmıştır. Günümüzde Latin Amerika'nın ve dünyanın en yoksul bölgeleri arasında yer alan ve *sertao* diye özel bir isimle anılan bu bölge okyanus ve Amazonlar arasında yer alır. *Sertao*, kurak, verimsiz toprak anlamında kullanılır, taş ve kuru çalılıklarla örtülü bir çöl görünümündedir (Galeano, 1983: 75). Bu çölleşme genel olarak şeker kamışı üretiminin sonucudur (Galeano, 1983: 76). *Sertao* zaman içinde yoksulluğun simgesi olmanın yanı sıra, mistisizmin, batıl inançların da merkezi olmuştur. Aynı bölge 1870–1910 yılları arasında eşkıyalığın da merkezidir. Lampaio gibi efsanevi eşkıyalar bu bölgenin ürünüdür (Hobsbawm, 1997: 105). *Sertao*, bölgede yaşayan

halkın üzerinde, devlet, din ve eşkıyalığın baskısının hep beraber görüldüğü, yoksulluğu, eşitsizliği ile Latin Amerika'nın özeti gibidir.

1.1.1-)

MELEZLİK

Latin Amerika toplumunu ve insanlarını anlayabilmek için, bölge tarihinin yanında bilinmesi gereken bazı karakteristik yapılar da vardır. Latin Amerika'yı dünyanın geri kalanından farklı kılan ve bölgenin farklı ülkelerindeki insanların ve toplulukların birbirine benzemesini ve birbirlerinden etkilenmesini sağlayan bu özelliklerin en önemlilerinden birisi melezliktir. Melezlik, temel olarak sömürgeciliğin ürünüdür. Sömürgecilik döneminde oluşan melez yapı, zamanla değişime uğramış olsa da halen Latin Amerika'nın her yerinde görülmektedir.

Latin Amerika'da etnik açıdan çok farklı gruplar vardır ve zamanla bu grupların birleşmesi ya da etkileşimi ile melez bir etnik yapı oluşmuş ve onunla beraber melez bir kültürel yapı da meydana gelmiştir. Latin Amerika'daki melez yapının önemi, bu yapıyı oluşturan etnik grupların birbirleriyle karışmış olmasında ve ortak bir kimlik ve kültür yaratmaya çalışmasında yatmaktadır.

Latin Amerika'nın etnik yapısında çoğunluğu Amerikalı yerliler, Avrupalı beyazlar ve Afrikalı siyahlar oluşturur. 16. yüzyıldan itibaren oluşmaya başlayan bu yapıya 19. yüzyıldan itibaren Orta Doğulular ve Uzak Doğu Asyalılar da katılmıştır. Son olarak, I. ve II. Dünya Savaşları sonrası, imparatorlukların çökmesi ile eski

imparatorluk vatandaşları dâhil olmuştur (Abadan, 2002: 32-33). Dünyanın diğer sömürge bölgelerinde olanın aksine bu etnik topluluklar birbirine karışmış ve Latin Amerika'ya özgü melez bir etnik yapı ortaya çıkmıştır.

Amerikalı yerliler, yeni dünyanın keşfinden önce de bölgede yer aldıklarından, toplumdaki en eski grubu oluştururlar, ama nüfus yoğunluğu bakımından en kalabalık grup değillerdir. Latin Amerika'nın birçok bölgesinden uzaklaşmak zorunda kalmışlar ve And Dağları bölgesi gibi dağlık alanlarda yoğun olarak yaşamayı sürdürmektedirler.

İkinci grubu, Avrupalı beyazlar oluşturur. Afrika'da, Hindistan'da, hatta Kuzey Amerika'da bile sömürgeciler, sömürge toprağının insanlarıyla karışmaz, ayrı yaşam alanları oluştururken Latin Amerika'da bu durum farklı olmuş ve Avrupalılar da topluma karışmış ve zamanla aynı yaşam koşullarına ortak olmaya başlamışlardır. Avrupalılar diğer etnik grupların aksine kendi dillerini ve dinlerini de yeni kıtaya getirmiş ve bölgedeki egemen inançlar olmasını sağlamışlardır. Avrupa'dan 1500'lü yıllardan itibaren gelmeye başlayan insanlar, Latin Amerika'nın bugünkü yapısını oluşturan en önemli topluluktur.

Üçüncü büyük grubu Afrikalılar oluşturur. Afrikalı siyahlar, kölecilik sonrasında Amerika'ya gelmiştir. Başlangıçta özgür olmayan siyahlar, bağımsızlığın kazanılmasından ve köleliğin kaldırılmasından sonra özgürlüklerine kavuşmuşlardır. Haiti gibi, siyahi insanların nüfusun çoğunluğunu oluşturduğu ülkelerin yanı sıra, bölgenin her tarafında siyahi nüfus bulunmaktadır. Afrikalıların, Latin Amerika

toplumunun şekillenmesinde önemli konumları vardır. Her ne kadar, dinsel ve dilsel olarak yeni kıtaya uyum sağlamak zorunda bırakılmış olsalar da, Afrika'dan getirdikleri kültürlerini ve dinlerini de uygulamışlardır. Latin Amerika melez kültürünün şekillenmesinde Afrika'nın etkisi önemli bir yer tutmaktadır.

Son olarak bu topluluğa, 19. ve 20. yüzyılda, eski imparatorluk topraklarından gelenler eklenmiştir (Abadan, 2002: 32). Uzak Doğu Asyalılar, genellikle Çin'den gelmiştir. Anavatanlarındaki savaşlardan, rejim değişikliğinden kaçanların yanı sıra, ekonomik sebeplerle gelenler de bulunmaktadır. Ortadoğulular, Osmanlı İmparatorluğunun dağılmasının ardından Latin Amerika'ya gitmiştir. Ermeni ve Yahudilerin yanı sıra, giden Müslümanların hepsi, içlerinde Türkler azınlıkta Araplar çoğunlukta olsalar da '*el Turco*' adıyla anılmaktadır. Son olarak, Avrupa'dan dünya savaşları sonrasında gelenler, bu gruplara katılmıştır. Ekonomik nedenlerle, Akdeniz ülkelerinden gelenlerin yanı sıra, Nazilerden kaçan Yahudiler de kalabalık bir grubu oluşturmaktadır (Abadan, 2002: 33).

Latin Amerika toplumunun etnik yapısını oluşturan topluluklar bunlarken, melezlik, bu toplulukların birbirine etnik ve kültürel olarak karışmasının sonucu ortaya çıkmıştır. 1500'lerden beri, ilk dönemlerde Avrupalıların uyguladığı cinsel şiddetin de etkisiyle (Ferro, 2002: 185) bu topluluklar etnik olarak birbirleriyle karışmaya başlamıştır. Aynı zamanda bu topluluklar arasında kültürel iletişim de oluşmuştur. Latin Amerika'ya gelenlerin bu yeni kıtayı benimsemeleri ve kendilerini bu bölgeye ait hissetmeleri de etkileşimi artırmıştır. 20. yüzyılda gelen Avrupalıların haricinde bütün Latin Amerikalılar, toplumsal hayata katılıp, sadece kendi etnik

topluluklarına ait gibi davranmadıklarından, bu toplulukların kültürleri birbirlerinden daha fazla etkilenmiştir. 20. yüzyılda Latin Amerika'ya göçen Avrupalılar ise, yeni vatanlarına uyum sağlamakta güçlük çekmekte ya da anavatanlarına bağlılıklarını devam ettirmektedirler.

Melezlik temel olarak sömürgeciliğin ürünüdür. İspanyol ve Portekizlilerin Latin Amerika'yı sömürgeleştirmelerinin sonunda melezlik ortaya çıkmıştır. Bu bölge İberyalı fatihlerden ayrıntılı bir ırksal hiyerarşiyi, ama aynı zamanda erkek fatihlerden muazzam bir geleneksel melezleşmeyi devralmıştır (Hobsbawm, 1996: 417). İspanyolların eşlerini de yanlarında getirmelerine izin verilirken, Portekizlilerde bu yasaktır (Ferro, 2002: 185). Brezilya'daki Avrupalı nüfusun azlığını bu durum açıklayabilir.

İspanyollar, fethettikleri yerlerdeki halkların melezliklerine göre isimler vermiştir³. *Metis* ya da *mestizo*, İspanyol ve yerli melezi, *castizo*, *mestizo* ile İspanyol kadın, *mulatre*, İspanyol ile siyah, *morisco*, İspanyol ile *mulatre* kadın, *albino*, İspanyol ile *morisco* kadın, *torno atras*, İspanyol ile *albino* kadın, *lobo*, yerli ile *torno atra* kadından oluşan melezliklere verilen adlardır (Ferro, 2002: 187). Bu isimler günümüzde de kullanılmaktadır. Latin Amerika'da siyahî, beyaz ve yerli nüfusun yanında *mestizo* ve *mulattolar* da yoğunluktadır.

³ Bu tanımlardan da anlaşılabilceği üzere, toplum içinde melezliklere göre bir sıralama yapılmaya çalışılmıştır ve İspanyollardan sonra *mestizolar* gelmektedir. İspanyol erkekler, bütün etnik yapıdaki kadınlarla evlenebilirken, daha alt sıradaki etnik yapı erkeklerinin, İspanyol ve daha üst sıradaki kadınlarla evlenebilme özgürlükleri yoktur.

Demografik özellikler ülkeler arasında da fark etmektedir. Arjantin, Şili ve Uruguay'da beyaz nüfus çoğunlukta, And ülkeleri; Bolivya ve Peru yerli nüfusun, *mestizo* nüfusundan daha az olmasına rağmen, en yoğun olduğu ülkelerdir. Meksika, Kolombiya, Ekvator, Venezüella, Paraguay ve Orta Amerika ülkelerinde *mestizolar* yoğunlukta, Brezilya ve Küba'da *mulattolar* ve beyazlar çoğunlukta. Haiti nüfusunun tamamına yakını ise siyahilerden oluşmaktadır (Kapiszewski, 2002: 175). Ülkelerin etnik yapısı ile yaşam pratikleri arasında paralellikler vardır. Arjantin ve Uruguay'da Avrupa ülkelerine benzer nitelikleri olan bir toplum gözükürken, yerli halkın yoğun olduğu bölgeler daha kapalı toplumlardır. Brezilya ve Küba gibi ülkeler ise kültürel melezliğin en yoğun olduğu bölgeler konumundadır. Son yıllarda kıta içinde göçlerin yoğunlaşması ile bölgenin ekonomi merkezlerine doğru yeniden bir kayma görünmekte ve etnik yapının melezliği daha da artmaktadır.

Sınıfsal olarak bütün beyazlar üst sınıfa mensup olmasalar da, Latin Amerika'nın zengin nüfusunun çoğunluğunu sömürgecilik döneminden itibaren beyazlar oluşturmaktadır. Beyazların az olduğu bölgelerde ise *mestizolar* üst sınıfı oluşturmaktadır. Özellikle, yerli nüfusun da yoğunlukla yaşadığı Peru, Bolivya ve Venezüella gibi ülkelerde ırksal ayrımcılığa kadar varan sorunlar bulunmaktadır ama Latin Amerika halen öteki kıtaları tahrip eden etnik siyaset ve etnik ulusalcılığın kısır döngüsünün dışında kalmaya devam etmektedir (Hobsbawm, 1996: 417).

Mezlik, kültürel ürünler üzerinde çok etkili olmaktadır. Kültürel ürünler melez yapıdan, farklı geleneklerden, inançlardan etkilenmektedir. Ama diğer yandan,

Latin Amerika'nın her tarafında aynı melez karışımın olmaması, toplumlar arasında ayırt edici bir özellik olarak öne çıkmaktadır. Bölgede, ülkeler arasında bulunabilecek en önemli farklılıkların başında bu gelmektedir. Bu farklılaşmanın sonucunda, Latin Amerika'nın farklı bölgelerinde benzer ama farklı kültürler oluşmakta ve bu durum, bölgenin kültürel zenginliğini artırmaktadır.

1.2-) BAĞIMSIZLIK

Latin Amerika ülkelerinin bağımsızlığı 19. yüzyılın ilk 25 yılı içerisinde gerçekleşmiştir. 1800 yılında bağımsız hiçbir Latin Amerika devleti yokken, 1825'te kıtanın çoğunluğu bağımsızlığını kazanmış durumdadır. Bağımsızlıktan önce, Latin Amerika ülkeleri ürünlerinin ve kazançlarının büyük çoğunluğunu İspanya ve Portekiz'e vergi olarak göndermektedir. Bu durum Latin Amerika egemen sınıfları içinde gerginlik yaratmıştır. Avrupa'da da Fransız devriminin etkisiyle bağımsızlık, ulusalcılık rüzgarları esmektedir. İdeolojik olarak bu fikirlerden etkilenen Latin Amerika, aynı zamanda İspanya ve Portekiz'in de siyasal ve ekonomik olarak zayıflamasıyla bağımsızlığına kavuşabilmiştir. Bağımsızlık genellikle bir iç savaş sonrasında gelmiştir (Rouquie, 1986: 56). İç savaşın tarafları, Avrupa'ya bağımlılığı sürdürmek isteyenlerle bağımsızlık yanlılarıdır.

Latin Amerika devletlerinin bağımsızlığında itici güç konumunda zengin sınıflar bulunmaktadır. Bağımsızlığını ilk kazanan ülke olan Haiti dışında, diğer ülkelerin bağımsızlığında halktan, tabandan gelen bir etki söz konusu değildir.

Haiti’de bağımsızlık halk ayaklanmasıyla başlamış ve sonucunda 1804’de bütün dünyada sömürgecilikten bağımsızlığa geçen ilk devlet Haiti olmuştur (Ferro, 2002: 196). Kıtanın geri kalanında, sömürgeci dönemde de yönetici, toprak sahibi konumunda olan insanların etkisiyle bağımsızlık gerçekleşmiştir. Bu kişilere *kreol* ismi verilmektedir. *Kreoller*, İspanyol ve Portekizli olmalarına rağmen, Latin Amerika’ya yerleşmiş ve kendilerini anavatandan daha çok yeni vatanlarına ait hisseden üst sınıftan kişilerdir (Ferro, 2002: 365). Dünyanın diğer bölgelerindeki sömürgeciler kendilerini sömürge toprağı ile tanımlamazken, Latin Amerika’da bu durum görülmemektedir.

Kreollerin çoğunluğu Latin Amerika’ya geldikten sonra zenginleşmişler ve zamanla yeni vatanlarının Avrupa’ya bağımlı olmasından dolayı rahatsızlık duymaya başlamışlardır. Bu rahatsızlık hem ekonomik hem de politik bir rahatsızlıktır. Gelirlerinin büyük bir kısmını Avrupa’ya göndermek zorunda olan egemen sınıf aynı zamanda İspanya ve Portekiz’deki gelişmelerden doğrudan etkilenmektedir. İspanya ve Portekiz ise, o dönemde, uluslararası konjunktürde güç kaybetmektedir ve ülke içinde de “sömürgeler verimli mi” tartışmaları başlamış, iç muhalefet artmıştır (Ferro, 2002: 365). Avrupa devletlerinin içinde bulunduğu bu durum, Latin Amerika ülkelerinin bağımsızlık sürecini hızlandırmıştır. İlk bağımsızlık hareketleri artık yerli nüfusun kalmadığı Rio de Plata⁴ ve Venezüella gibi yerlerde 18. yüzyılın son çeyreğinde başlamıştır (Ferro, 2002: 365). Ama başarıya ulaşmaları için, iç savaşların yaşanması ve aradan 20 yıldan fazla sürenin geçmesi gerekmektedir.

⁴ River Plate havzası: Günümüzde, Arjantin ve Uruguay

Meksika’da bağımsızlık tamamen *kreoller*in kontrolünde gerçekleşirken, diğer bölgelerde de *kreoller* önemli pozisyonadadır. Kıtanın genelinde egemen olan anlayışta, zengin çocuklarının asker olmaları ve orduların beyazlardan oluşmaları (Rouquie, 1986: 84) bağımsızlık sürecini hızlandırmıştır. Bağımsızlık öncesinde toprak sahibi ve asker olan *kreoller* bağımsızlık sonrasında yönetici konumuna da yükselmiştir.

Bağımsızlık döneminin kahramanlarından olan Simon Bolivar, Latin Amerika için farklı bir önemdedir. ‘Libertador’ (kurtarıcı) lakaplı Bolivar, tarihte ilk kez Latin Amerika devletlerinin birleşmesi fikrini ortaya atmıştır. Silahlanan halklar bağımsızlıklarını kazandıklarında, Latin Amerika değişik bölgelerde benzer gelenekler, toprak bütünlüğü ve temelde İspanyolca ve Portekizce olmak üzere ortak iki dille bir bütünlük içindeydi, eksik olan ekonomik bütünlüktü (Galeano, 1983: 251). Bu bütünlüğün farkına varan ve kendisi de toprak sahibi kökenli olan Bolivar, Venezüella, Ekvator ve Kolombiya’nın bağımsızlığını sağlamış ve Büyük Kolombiya’yı kurmuştur ancak asıl amacı bütün Latin Amerika’nın birleşmesi, tek devlet altında toplanmasıdır. Bu proje hiç gerçekleşmemiş, daha sonra büyük Kolombiya’yı oluşturan Venezüella, Ekvator ve Kolombiya’nın da bölünmesiyle bütünlükten daha da uzaklaşmıştır. Simon Bolivar’ın bütünlümcü fikirlerinin etkileri ise 19. ve 20. yüzyıl boyunca birçok kişi, örgüt ve devlet tarafından benimsenmeye devam etmiştir. 1960’larda, Ernesto ‘Che’ Guevara’dan, günümüzde Venezüella başkanı Hugo Chavez’e kadar birçok kişi Latin Amerika’nın bütünlüğü için uğraşmışlar ve teorik olarak Simon Bolivar’dan etkilenmişlerdir.

Bağımsızlıktan sonra Latin Amerika’da otoriter rejimler kurulmuş ve 19. yüzyıl boyunca baskıcı iktidarlar hüküm sürmüştür. Bağımsızlık öncesi ile sonrası arasında toplumsal koşullar açısından fazla bir fark yoktur. Avrupalı güçlerin yerini alan sınıflar daha zenginleşmiş ve toplumsal uçurum artmıştır. Sömürgecilik de ekonomik sömürgecilik şeklinde devam etmektedir. İspanya ve Portekiz’in azalan etkisinden faydalanan Almanya ve İngiltere bölgede etkinliklerini artırırken, yeni bağımsızlaşan Latin Amerika ülkeleri, ekonomik olarak İngiltere, Almanya Fransa ve Hollanda’ya daha sonra da ABD’ye bağımlı hale gelmiştir.

19. yüzyılda Latin Amerika ülkeleri tarıma dayalı ülkeler olmayı sürdürürken bir yandan da sanayileşme başlamıştır. Bu sanayileşme, genellikle Avrupalı şirketler aracılığıyla gerçekleştirilirken Sao Paulo gibi sanayi şehirleri büyümeye başlamıştır. Bölgenin nüfusu da dışarıdan gelen göçlerle birlikte artmaya devam etmiştir. Avrupalıların yanı sıra eski imparatorlukların çökmesiyle birlikte Orta Doğu’dan ve Uzak Doğu’dan da Latin Amerika’ya göçler olmaya başlamıştır.

19. yüzyılın bir diğer önemli gelişmesi ise, Latin Amerika ülkelerinin kendi aralarında yaptıkları savaşlardır. Latin Amerika’nın büyük ülkeleri olan Meksika, Arjantin ve Brezilya birbirleriyle hiç savaşmazken, savaşlar genellikle küçük devletlerin toprakları üzerinde olmuştur. Bu savaşların amaçları arasında sömürgelerin kendi sömürgelerini yaratma çabaları yatmaktadır (Galeano, 1983: 196). Savaşlar, Bolivya, Paraguay topraklarında ya da Orta Amerika ülkelerinde olur. Bolivya, tarihi boyunca girdiği bütün savaşlarda yenilerek denize olan sınırını kaybetmiştir. Latin Amerika’da olan en büyük savaşlardan biri ise üçlü ittifak

(Brezilya, Arjantin, Uruguay) ile Paraguay arasındaki *Chaco Savaşı*'dır. Bu savaşın sonunda Paraguay'ın nüfusu yarı yarıya ve erkek nüfusu dörtte üç oranında azalmıştır (Rouque, 1986: 187). Savaşların Latin Amerika tarihi açısından önemi, ulusal bilinçlerin yerleşmesi olmuştur. Etnik, dinsel, dilsel ve toplumsal açıdan birbirinden fazla farkları olmayan bu ülkeler, savaşlar sayesinde bir ulusalcılık fikri geliştirebilmiştir. Paraguay gibi, savaşlardan yenilgiyle ayrılan devletlerde milliyetçilik etkili olmaya başlamıştır (Galeano, 1983: 194).

1.3-)

20. YÜZYIL

Latin Amerika'nın 20. yüzyıl tarihi ekonomik, politik ve toplumsal açıdan üç bölüm altında incelenebilir. Ekonomik ve politik temelli olan bu bölümlenmeye göre, 19. yüzyılın sonundan 1930'lara kadar liberal dönem, 1930–1975 yılları arası müdahalecilik dönemi ve 1970'lerden sonrası ise neo-liberalizm dönemi olarak adlandırılabilir. Bu bölümlendirme dünya üzerinde o dönemlerde egemen olan politik ve ekonomik durumla paraleldir. 20. yüzyılda Latin Amerika'da ekonomik ve politik yapı birbirini şekillendirmiştir. Bazen ekonomik yapı politik yapıya göre şekillenirken bazen de tam tersi söz konusudur. Toplumsal yaşam ise tamamen politik yapının kontrolü altındadır. Görünüşte demokratik devletler olmalarına rağmen Latin Amerika toplumları politik düzenin belirleyiciliğine sahiptir.

Latin Amerika 1880–1930 yılları arasında sivil bir dönem yaşamıştır ve bu dönem Latin Amerika tarihindeki en sivil dönemlerden biridir (Rouquie, 1986:

75). Latin Amerika ülkelerinde 1930'dan itibaren askeri iktidarlar, darbeler, diktatörlükler görülmeye başlamış ve varlıklarını 20. yüzyılın sonuna kadar sürdürmüşlerdir. 1880–1930 arasındaki sivil iktidarlara istisnalar ise devrimler olmuştur. Latin Amerika 20. yüzyıla devrimlerle girmiştir. 19. yüzyılın sonunda Küba, İspanya'dan bağımsızlığını kazanan son devlet olmuştur. 1910 tarihinden itibaren ise Meksika devrimi yaşanmaya başlar. Küba'dan Jose Marti ve Meksika devriminden Emiliano Zapata ile Pancho Villa bölgenin kahramanları arasına girer. Meksika devriminin Latin Amerika için önemi büyüktür. Öncelikle, bu devrim daha önce Latin Amerika'da hiç olmamış bir şekilde bir köylü ayaklanmasının sonucudur ve bu durum geleneksel egemen sınıflara karşı verilen bir mücadelenin temsilcisi olarak 20. yüzyıl boyunca Latin Amerika'daki gerilla mücadeleleri başta olmak üzere siyasal mücadelelere öncülük edecektir. Diğer yandan, bu devrimin yaşanmış olması diğer Latin Amerika ülkelerinde demokrasinin, en azından parlamenter sistem anlamında yerleşmesinde etkili olmuştur ve son olarak Hobsbawm'a göre Latin Amerika'da anti-Amerikancılık (ABD) Meksika devrimi ile başlamıştır (Hobsbawm, 1996: 159).

20. yüzyılın ilk 30 yılında, Latin Amerika siyasal anlamda demokrasi ve liberalizmi yerleştirmekle uğraşmıştır. 1888'de Brezilya'da da köleliğin sona ermesiyle, köleliğin yasal statüsü tamamen ortadan kalkmıştır. 1890'da Brezilya'da cumhuriyet ilan edilir. Böylelikle bölgedeki bütün bağımsız devletler cumhuriyete geçmiş ve demokrasiyle yönetilmeye başlamıştır. Latin Amerika ülkeleri I. Dünya Savaşı sonrasında dünyanın en demokratik ve çağdaş toplumları arasında yer alır (Zarakolu, 1985: 7). Bunun yanı sıra, uluslararası konjonktürün de etkisiyle, Latin

Amerika ülkeleri zenginleşmiştir. Geleneksel ihracat ürünleri olan tarım ve hayvancılık ürünlerinin yanı sıra başta tekstil olmak üzere sanayi ürünleri ihraç eder konuma gelmişlerdir. 1890'larda başlayan ekonomik küreselleşmenin ve daha sonra I. Dünya Savaşı'nın etkisiyle Avrupa devletlerinin zayıflamasıyla zenginleşen Latin Amerika ülkelerinin zenginliği toplumsal açıdan paylaşılan bir zenginlik olamamıştır.

Yüzyılın ilk çeyreğinin bir diğer önemi ise siyasal kurumların ve özellikle siyasal partilerin bu dönemde oluşmaya başlamasıdır. Latin Amerika ülkelerinin çoğunluğunda iki partili bir demokratik sistem görülür ve bu sistem 1990'lara kadar sürer. 1990'larda değişmeye, yeni faktörler içine girmeye başlamış olsa da bu ikili sistemin ve partilerin kuruluşu, yani siyasal sistemin temeli 20. yüzyılın ilk çeyreğinde atılmıştır. İki partili demokrasiye başka bir alternatif olan Meksika'daki tek parti sistemi de bu dönemde kurulmuştur. İki partili sistemler, sonraki 50 yıl boyunca askeri darbelerle kesintiye uğramış olsa da siyasal sisteme egemen olmuştur. Bu sistemin dezavantajı, genellikle bir iktidarın, kendinden önceki iktidarın politikalarının, eğer diktatörlük tarafından tersine çevrilmediyse, tersini yapmasıdır. Bu durum, devletin genel ve kültür politikalarındaki değişimleri açıklayabilir. Devletin kültür politikaları, sürekli bir çizgi sürdürememiş ve sürekli değişimler göstermiştir.

1929'da ABD'de başlayan ve bütün dünyayı etkisi altına alan ekonomik bunalımın etkileri Latin Amerika'da da görülmüştür. Avrupa ülkeleri de I. Dünya Savaşı sonrasında ekonomik açıdan düzelmeye başladıkları için Latin Amerika'nın

ihracatı azalır. 1930'larda ekonomik olarak bunalıma giren Latin Amerika ülkeleri aynı zamanda siyasal ve toplumsal alanlarda da baskıcı geçecek 50 yıllık bir sürece girer. Müdahaleci dönem olarak nitelenen bu 50 senede, askeri darbeler, ekonomik krizler, baskılar, sürgünler, işkenceler Latin Amerika yaşamının ayrılmaz parçası haline gelir.

Arjantin'de 1930'da gerçekleşen ilk askeri darbenin ardından demokrasinin Latin Amerika'da ve dünyadaki en iyi örneklerinden sayılan Arjantin, Şili ve Uruguay da dâhil olmak üzere, bölgede askeri darbeler ve militarizmin toplumsal hayat üzerindeki etkisi eksik olmamıştır. Bolivya gibi 180 yıllık tarihinde 160'dan fazla askeri darbe yaşamış uç örnekleri ve Meksika ve Venezüella gibi demokrasiyi uzun süre korumuş, az sayıda darbeye tanık olmuş ülkeleri saymazsak, bölgedeki ülkelerde ortalama beş ila on yılda bir darbe olmuştur. Latin Amerika'da askeri darbeler, askerlerin iktidarı sivillere bırakma sürelerine göre iki kategori altında incelenebilir. Birinci türde olanlar, kötü gittiğine inandıkları bir yönetimi devirip iktidarı yeniden sivillere bırakırken, iktidarı sivillere bırakma süresi uzadıkça diktatörlükler oluşur. Diktatörlükler, genel olarak askeri darbeler sonrasında gündeme gelse de, Meksika gibi tek parti iktidarlarında da zaman zaman sivil diktatörlükler görülebilmektedir. Bunun yanında birçok sivil yönetim de bir süre sonra iktidarlarını diktatörlüklere döndürmeye eğilimlidir. Latin Amerika tarihinin 20. yüzyıldaki en ayırt edici özelliği askeri darbeler ve diktatörlüklerdir.

Latin Amerika diktatörlüklerinin özellikleri arasında da zamana bağlı olarak farklılıklar vardır. 1930'lardaki ilk dönem diktatörlükler, Hitler ve Mussolini'nin

faşizminden etkilenmiştir (Hobsbawm, 1996: 159). 1970'lerdeki son dönem diktatörlükleri dünya konjonktürüne uygun olarak neo-liberalizmin yerleşmesine olanak sağlarken, aynı zamanda dünya tarihinin en kanlı diktatörlükleri arasında yer almaktadırlar. 1930 ve 1970 dönemi diktatörlüklerinin ortak özelliği ekonomik sistemi değiştirmeleridir. Bu nedenle de bu diktatörlükler uzun sürmüştür. 1930 ve 1970 diktatörlükleri arasında olan diğer askeri darbeler ise farklı amaçlara hizmet etmektedir. Askeri rekabetler, uluslararası ilişkiler, ekonomik durum, seçim sonuçları vb. birçok şey Latin Amerika'da askeri darbeler ve daha sonra diktatörlüklere yol açabilmektedir.

İlk dönem iktidarları arasında Brezilya'da Getulio Vargas ve Arjantin'de Juan Domingo Peron'un yönetimleri önemlidir. Her ikisi de asker kökenli olan liderlerden, Getulio Vargas Brezilya'da 1939'da başkan olmuş, 1945'e kadar olan iktidarının ilk döneminde devleti yeniden tanımlamaya çalışmıştır. '*Estada Novo*' (Yeni Devlet) adını verdiği reformlar çerçevesinde devleti ve vatandaşla olan ilişkilerini yeniden biçimlendirmeye uğraşmıştır. 1945'te iktidardan uzaklaştıktan sonra 1951'de yeniden iktidara gelmiş ve 1954'te intihar edene kadar başkan kalmıştır. Vargas en iyi şekilde ulusalcı-popülist olarak tanımlanabilir (Hobsbawm, 1996: 161). Diğer yandan Juan Domingo Peron, Arjantin'de bir askeri darbe sonrasında iktidara gelmiş ve iktidarı kesintilere uğrayarak 1976'ya kadar devam etmiştir. Peron'un fikirlerinden yola çıkan Peronist partiler, halen Arjantin politikasının en önemli figürleridir. Juan Domingo Peron, Vargas'dan farklı olarak siyasal çerçevedeki herkesi kuşatan bir politika gütmüş ve en sağdan en sola kadar herkes için umut olurken aynı çevreler için siyasi düşman da olabilmektedir. Bu iki

iktidarın ortak noktası ulus kavramına yaptıkları vurgulardır. Her iki iktidar da bir ulus oluşturmaya çalışmıştır. Ulus oluşturma fikri, 20. yüzyıl boyunca Peron ve Vargas'tan etkilenen birçok yönetimde görülecektir.

Latin Amerika'nın Meksika'yla birlikte en büyük ve en önemli üç ülkesinin ikisinde yaşanan bu iktidar dönemleri diğer devletleri de etkilemiştir. Bu yönetimlerin temel prensipleri, ekonomide ithal ikamecilik ile korparatizm ve politikada popülizmdir. Amaçları arasında ise ulusalcılık yer almaktadır.

İthal ikamecilik en basit tanımıyla toplam arz içindeki ithalatta meydana gelen değişmedir (Alpar, 1985: 42). İthalat oranı azalıyorsa ithal ikamesi yapılıyor demektir. Yani, toplumda tüketilen ürünler arasında ithal ürünlerin oranının azalmasıdır. Bu azalmaya karşılık, daha önce ithal edilen ürünlerin yerine, yerli ürünler üretilir ve tüketilir. İthal ikamesinin yararları ve tabii ki zararları da vardır. İthal ikameci bir ekonomi doğal olarak, yabancı ürünlere olan talebi azaltmak zorundadır. Daha sonra ise yabancı ürünleri ikame edecek yerli ürünler üretmek zorunluluğu vardır. İthal ikameci ekonominin uzantıları, doğal olarak politika ve kültürel ürünlerde de görülür. İthal ikamesi, politik olarak ulusallaşmayı getirir. Kültürel ürünlerde ise, hem ithal ikamesinin sonucu olarak üretimini artırmak zorundadır, hem de politik olarak, ulusallığın sonucunda, kültürel ürünlerin içeriği değişmek zorundadır. Korparatizm, klasik kapitalist ilişkilerin içine devletin de müdahil olmasıyla beraber, işçiler, işverenler ve devletin oluşturduğu üçlü bir yapısı olan ekonomik sistemdir. Kuzey Avrupa ülkelerinde uygulanan ve temelde devletin işçi sınıfının çıkarlarına yaklaştığı uygulamalarından, faşist yönetimlerin uyguladığı

ve devletin işveren tarafında bulunarak işçi sınıfının üzerindeki baskıları artırdığı uygulamalara kadar değişik biçimleri vardır.

Vargas, Peron ve onların yolundan giden diğer iktidarlar döneminde, ithal ikamecilik ve ulusal kültür yaratma çabaları popülizmle beraber varolmuş ve popülizm iktidarlarını meşrulaştırma aracı olarak kullanılmıştır. Arjantin’de, Juan Peron’un eşi Evita Peron’un kişiliğinde somutlaşan popülizm, halkın geçici ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik bir politikadır. Halkın kısa vadeli istekleri yerine getirilirken, uzun vadede bir değişim düşünülmez. Önemli olan halkın kısa vadede oyalanmasıdır.

Latin Amerika’nın 20. yüzyıl tarihindeki en önemli olaylarından biri de Küba devrimidir. 1959’da Küba’da gerilla mücadelesi başarıya ulaşmış ve bugüne kadar devam eden yeni bir iktidar kurulmuştur. Küba’nın varlığı, Latin Amerika’da her zaman bir alternatifin olduğu anlamına gelmektedir. Küba devrimin sonrasında, bu devrimin bütün kıtaya yayılması fikrinde olanlar bir yandan, bu devrimden etkilenen diğer gruplar diğer yandan kendi ülkelerinde gerilla mücadelelerine başlamıştır. 1960’lardan sonraki Latin Amerika tarihi içinde gerilla mücadeleleri önemli bir yer tutar. Bu mücadeleler, özellikle yerli halk üzerinde etkili olurken diğer yandan devletin baskısını artırmasına ve yeni askeri iktidarların oluşmasına da neden olmuştur. Gerilla hareketleri, Latin Amerika’da geleneksel olarak sıkça görülen eşkıyalığın daha örgütlü ve ideolojik hale gelmesi olarak ele alınabilir. Küba devriminden başka Nikaragua’da Sandinistalar da gerilla mücadeleleri sonunda başarıya ulaşmışlar, fakat iktidarı ele geçirmelerine rağmen bu başarı uzun süreli

olamamış, bu durum da Latin Amerika'daki gerilla mücadelelerinin azalmasına ve şekil değiştirmesine sebep olmuştur.

Latin Amerika'da 1960'lardan başlayarak 1980'lerin sonuna kadar, askeri iktidarlar, diktatörlüklere dönüşmeye başlamıştır. Bu diktatörlüklerin ortak özellikleri geçmişten farklı olarak baskıyı yoğunlaştırmaları ve kanlı uygulamalara gitmeleridir. Paraguay 1959–1989, Bolivya 1964–1982, Brezilya 1964–1985, Uruguay 1972–1984, Şili 1973–1989, Arjantin 1976–1982 yılları arasında diktatörlüklerle yönetilmiştir (Kürkçigil, 2004: 30). Bölgede, diktatörlükle yönetilmeyen ülke sayısı çok azdır. 1917'den beri askeri darbe yaşamamış ve 1948'den beri düzenli ordusu olmayan Kosta Rika diktatörlük görmeyen tek ülkedir (Rouquie, 1986: 198).

1970'lerde çoğu Latin Amerika devletinde askeri yönetimler işbaşındadır. Bu yönetimlerden Arjantin ve Şili'de yaşananlar Latin Amerika ve dünya tarihi açısından önemli bir yere sahiptir.

General Augusto Pinochet, 1973'te, Başkan Salvador Allende'yi devirerek Şili'de iktidarı ele geçirir ve iktidarını 16 yıl boyunca sürdürür. General Pinochet'in askeri darbesi sırasında ve sonrasında aralarında başkan Allende'nin de bulunduğu binlerce insan öldürülür ve işkence görür, tahminlere göre 20.000 ölü, 30.000 mahkûm vardır (Kürkçigil, 2004: 48). 200.000 kişi yurtdışına sürgüne gitmek zorunda kalır. Sürgünlerden 5.000'inin ülkeye girişi tamamen yasaklanır (Marquez, 1996). Bu 16 yıl boyunca sansür ve baskı hayatın her alanında görülür.

Şili’de yaşanan darbenin bir benzeri, 1976’da Arjantin’de yaşanmıştır. 1976’da General Videla önderliğinde gerçekleştirilen darbe ile İsabella Peron liderliğindeki “Peronist” Adalet Partisi’nin iktidarı sona erer. Arjantin tarihinin son 45 yılındaki darbelerden farklı olarak askerler iktidarı hemen sivillere bırakmazlar. Askeri yönetim 1976–1982 arasında altı yıl boyunca sürer. Bu altı yıl Arjantin tarihinde “Kırlı Savaş” olarak adlandırılacaktır. Diktatörlüğün sona ermesi, Arjantin’in Falkland Savaşı’nı İngiltere’ye kaybetmesinden sonra olmuştur. “Kırlı Savaş” yıllarında yine birçok insan öldürölür. Binlerce insanın uçaklardan denize atıldığı iddia edilir. Bu yılların Arjantin toplumuna getirdiğı bir diğler sorun ise kayıplar sorunudur. Binlerce insanın akıbeti hakkında hiçbir bilgi bulunmamaktadır. Bunun yanı sıra, yine binlerce bebek ve çocuk kaybolmuştur. Aileleri öldürölren ya da kaçırılan binlerce çocuğun zengin ailelere evlatlık verildiğı iddia edilmektedir.

1.3.1-) ÜÇÜNCÜ DÜNYA

Teorik olarak, Latin Amerika diğler az gelişmiş bölgelerle birlikte sosyal bilimlerin önemli ilgi alanları arasındadır. Latin Amerika’nın dünya içindeki konumunu açıklayabilecek en önemli kavramlardan biri Üçüncü Dünya kavramıdır.

Üçüncü Dünya fikri, Soğuk Savaş döneminin ürünüdür. II. Dünya Savaşı sonrası Soğuk Savaş döneminde dünya, politik ve ekonomik olarak ikiye bölünmüş durumdaydı. Birinci kutupta, Avrupa, Kuzey Amerika ülkeleri ve Japonya’nın içinde olduğu kapitalist ülkeler bulunuyordu, İkinci Dünyayı ise, Sovyet bloğundaki

komünist ülkeler oluşturuyordu (Hobsbawm, 1996). Bu kutupların dışında kalan ülkeler ise 1957 yılında Hindistan'ın Bandung kentinde bir araya geldiler. Üçüncü Dünya fikrinin çıkış yeri olarak adlandırılabilir Bandung Konferansı'na, Latin Amerika, Orta Doğu, Kuzey Afrika, Balkanlar ve Güneydoğu Asya'dan aralarında Türkiye'nin de olduğu birçok ülke katıldı. Konferanstan sonra katılımcı ülkelerin çoğunluğu kendilerini “Bağlantısızlar” olarak niteleyerek her iki kutba da mesafeli olmaya karar verdiler. “Bağlantısızlar Hareketi”, içinden kopmalar ve değişimler olmakla beraber 1990'lara kadar etkinliğini korudu. Teorik altyapısını, “bağımlılık” ve azgelişmişlik teorilerinden alan Üçüncü Dünya fikri ise halen dünyanın büyük bir kısmının toplumsal ve ekonomik durumunu açıklamak için kullanılmaktadır.

Teorik olarak Üçüncü Dünya ülkelerinin üzerine çalışmalar “Bağlantısızlar Hareketinden” daha önce yapılmaya başlanmıştır. Bu çalışmaların ortak noktası, bu ülkelerin geri kalmışlığıydı. Bu ülkeleri kalkındırmak, gelişmiş ülkeler seviyesine getirebilmek için teoriler üretildi. Bu teoriler iki başlık altında toplanabilir. Batılı akademisyenler tarafından üretilen ve Batılı devletlerce desteklenen “modernleşme teorisine” göre azgelişmiş ülkeler, gelişebilmek için gelişmiş ülkelerin geçtiği evrelerden geçmek zorundadır ve bunun için ikili ilişkilerin, bağlantıların, yardımların artırılması gereklidir (Cirhinlioğlu, 1999: 20). Buna karşılık, Latin Amerikalı ve Orta Doğulu teorisyenler tarafından üretilen “bağımlılık okulu” teorisine göre ise, bu bölgelerin geri kalmışlığının sebebi dış dünyaya bağımlılıktır ve bu bağımlılığın azalması, yerli sanayinin kurulması, endüstrileşmenin sağlanması, uzun vadede tam bağımsızlığı ve gelişmeyi sağlayacaktır (Cirhinlioğlu, 1999: 121). Bu teoriler, 1940'lardan itibaren Latin Amerika'nın ekonomik ve siyasal hayatında

etkin oldukları gibi toplumsal hayat üzerinde de belirleyici rol oynamıştır. İthal ikameci dönemlerde “bağımlılık okulunun” teorilerine benzer şekilde hareket edilirken, özellikle 20. yüzyılın son çeyreğinde, Latin Amerika devletleri, “modernleşme kuramının” teorileri çerçevesinde uluslararası ilişkilerini yeniden düzenlemeye ve yabancı sermayeyi ülkelerine çekmeye çalışmaktadırlar.

1.3.2-) NEO-LİBERALİZM VE KÜRESELLEŞME

1970’lerde askeri diktatörlükler tarafından kurulan rejimler, dünya konjonktürüne de uygun olarak neo-liberal politikaların yerleşmesini sağlamıştır. Neo-liberal politikalar ve küreselleşme, dünyada ekonomik ve politik hayatın son 25 senesine egemendir. Bu politikaların temel prensibi, ulusal ekonomik sınırların kalkmasıdır. Bununla birlikte, sermaye dünya üzerinde rahatça hareket edebilir. Doğal olarak, sermayenin orantısız büyüklüğü Batılı ve sanayileşmiş ülkelerin elinde bulunduğundan, dolaşım halindeki sermaye de Batılı ülkelerdeki şirketlere aittir. Teorik olarak Batılı devletler, “modernleşme okulunun” prensiplerine benzer şekilde, bu sermayeyle az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelere yatırım yapacaklardır (Cirhinlioğlu, 1999: 21), ama sermaye, doğası gereği maksimum kar peşinde olduğundan, bu yatırımlar yapılmamış ya da sorunlu olmuştur. Az gelişmiş ülkeler, Latin Amerika’dakiler de dâhil olmak üzere, Batılı ülkelerin seviyesine gelebilmek ya da yabancı sermaye çekebilmek için ekonomik, politik ve yargı yapılarını reforme etmeye zorlanmıştır. Bu reformların politik kısmında, devletin küçülmesi öngörülmektedir. Az gelişmiş ülkeler, devleti küçültmek adına, devletin iktisadi

kuruluşlarının büyük bir kısmını, başta yabancı iştirakçiler olmak üzere özel sermayeye satar. Bir yandan devlet küçülürken, diğer yandan devletin reformlar yapabilmesi için IMF ve Dünya Bankası gibi kurumlardan borç alınır. Azgelişmiş ülkelerin ekonomileri, borç ekonomilerine dönüşmüştür ve ekonominin önceliği, halkın refahını yükseltmek yerine bu borçları kapatmak haline gelmiştir.

Ulusal ekonomiler, yurtdışından IMF tarafından düzenlenir. Son 25 yılda, IMF politikalarının verimli olmadığı birkaç kez anlaşılmıştır. 1990'ların ortasında bütün Latin Amerika ülkeleri ekonomik kriz yaşarken 2000'lerin başında Arjantin ekonomisi çökmüş, halk açlıkla karşı karşıya kalmış ve toplumsal isyan çıkmıştır. 1990'ların ortasındaki krizde enflasyon oranları %1000'in üzerinde çıkmış ve iki yıl boyunca bu oranlarda seyretmiştir. Küreselleşmenin bir sonucu da ulusal ekonomilerin birbirine çok bağımlı hale gelmesidir. Bu durumda, bir ülkenin yaşadığı ekonomik kriz, dünyanın diğer bir köşesindeki başka bir ülkeyi etkileyebilmektedir. Latin Amerika ülkeleri ise birbirleriyle ekonomik bağılıkları daha fazla olduğundan birbirlerinden daha fazla etkilenmektedir.

Son 25 yılda dünyadaki gelişen en önemli olay olarak küreselleşme gösterilebilir. Sovyet bloğunun çökmesinin ve dünyanın tek kutuplu hale gelmesinin ardından, dünya ekonomik olarak bütünleşmiş gibi görünmektedir. Avrupa ve Kuzey Amerika'dan idare edilen bu sisteme, Latin Amerika ülkeleri ve Türkiye gibi ülkeler eklenmeye çalışmaktadır. Ayrıca, iletişim alanındaki teknolojik gelişmeler, dünyanın küçülmesini ve uzakların yakınlaşmasını sağlamıştır. Küreselleşmenin ekonomik açıdan, özellikle Üçüncü Dünya ülkelerinin yararına işlediği

söylenemezken, kültürel açıdan bütün dünyanın birbiriyle ilişkili olabilmesi sağlanmıştır. Bu sayede, Latin Amerika ülkeleri de dâhil olmak üzere Batılı olmayan ülkelerin kültürel ürünleri de bütün dünyada takip edilebilmektedir.

Neo-liberalizm ve küreselleşme sonucunda Latin Amerika ülkeleri aşırı yoksullaşırken, gelir dağılımındaki eşitsizlik artmıştır. Gelir dağılımının en eşitsiz dağıldığı ülkeler bu bölgededir. Bu, toplum içinde sınıflaşmanın aşırı arttığı ve toplumun belli bir azınlığı aşırı derecede zenginleşirken, çoğunluğunun da aşırı derecede yoksullaştığı anlamına gelmektedir. Geleneksel orta sınıflar bile, artık hayatlarını ikame ettirebilecek gelirler kazanamamaktadır.

Neo-liberal politikalar sonucunda sanayi üretimi beklenen artışı ve istihdamı sağlayamazken, Üçüncü Dünya ülkelerinde tarım sektörleri de zarar görmüştür. Bir yandan tarımda makineleşme, diğer yandan tarım ürünlerinin yeteri kadar kar getirmekten uzak olması nedeniyle üretiminin durdurulması gibi birçok nedenle tarım sektöründe çalışanların sayısı azalmıştır. Bunun doğal sonucu olarak kırdan kente göç yoğunlaşmıştır. Tarihsel olarak 100 yıldan fazla bir geçmişi olmasına rağmen, çarpık kentleşme ve gecekondulaşma bu dönemde yoğunlaşmıştır (Keleş: 2004).

Bütün bu ekonomik ve toplumsal sorunların sonucunda Latin Amerika'da 2000'li yıllarda yeni toplumsal hareketler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bir yandan Meksika'daki Zapatistalar ve Brezilya'daki 'Topraksızlar Hareketi' (MST) gibi kırsal hareketler başlarken, diğer yandan Arjantin'deki 'İşsiz İşçiler Hareketi' gibi

kent hareketleri vardır. Bu hareketler ve benzerleri ekonomik krizler sonrasında yoksullukları artan, işsiz kalan ve geçim zorlukları çeken sınıflar için seslerini devlete duyurabilecekleri bir ortam sağlarken, aynı zamanda hayatlarını devam ettirebilmek için zorunlu bazı ihtiyaçlarını karşılayabilecekleri sosyal bir alan sunmaktadır. Toplumsal hareketler, iktidarları değiştirecek güce bile erişmişlerdir. Son beş yılda beş Latin Amerika ülkesinde iktidarlar, toplumsal isyanlar sonucunda değişmek zorunda kalmıştır (Kürkçigil, 2004: 16), ama Latin Amerika'nın geleneksel sorunları devam etmektedir.

Neo-liberalizm sonucunda, gecekondulaşma, yoksulluk ve işsizlik artmış ve bu yapı geçen yüzyılın sonunda ve yeni yüzyılın başında, yeni toplumsal hareketlerin çıkmasını sağlamış, ama aynı zamanda bu yapı uzun yıllar boyunca şiddet ile birlikte anılmıştır. Kentsel şiddet Latin Amerika toplumlarının en büyük sorunlarından birisi olmaya devam etmektedir. Latin Amerika'nın sömürgeci geçmiş, melezlik, az gelişmişlik gibi genel özelliklerinin arasına, günümüzde kentsel şiddetin yoğunlaşması da dâhil olmuştur.

1.3.3-) YOKSULLUK

Yoksulluk Latin Amerika'nın önemli sorunlarından biridir. Bölge nüfusunun büyük bir çoğunluğu yoksulluk içinde yaşamaktadır. Ekonomik verilere bakıldığında, Latin Amerika'daki bütün ülkeler yoksul ülkeler sınıfına girmez. Son yıllardaki ekonomik veriler çerçevesinde, Latin Amerika devletlerinin çoğunluğu

gelişmektedir. Brezilya, Arjantin ve Meksika ekonomisi büyük devletler arasında sayılmaktadır. Arjantin, Şili ve Uruguay gibi ülkeler ise kişi başına düşen gelir açısından gelişmiş ülkelere yaklaşmıştır, ancak bu ekonomik veriler, halkın yaşamakta olduğu yoksulluğu açıklayamamaktadır. Latin Amerika ülkeleri, gelir dağılımında eşitsizliğin en fazla olduğu ülkelerdir ve bu durumun doğal sonucu olarak devletler ve vatandaşlarının küçük bir azınlığı zenginleşirken, halkın çoğunluğu yoksullaşmaktadır.

Latin Amerika'daki gelişmiş ekonomilerin yanında, ekonomik olarak yoksul sayılabilecek ülkeler de bulunmaktadır. Latin Amerika dünyanın en yoksul bölgelerinden bazılarını içinde barındırır. Haiti ve Nikaragua kuzey yarımkürenin en yoksul ülkeleridir. Diğer Orta Amerika ülkeleri, Paraguay ve Bolivya gibi ülkeler de yine yoksul ülkeler arasında sayılabilir. Brezilya'daki *sertao* bölgesi de bölgesel yoksulluğun yoğunlaştığı bir bölge görünümündedir. Latin Amerika'nın tamamında kaynakların yeterli kullanılamaması ve kötü yönetimler yüzünden ekonomik değerler verimli kılınamamakta ve ülkelerin varolan zenginlikleri halka yayılamamaktadır. Ülkeler içinde, bölgeler arası eşitsizlik de çok fazla hissedilmekte ve gelir dağılımında eşitsizliğin bir başka biçimini oluşturmaktadır.

Latin Amerika devletleri, yeraltı kaynakları, tarımsal olanakları ve sanayi üretimi açısından, yaşayan halkla ters orantılı bir şekilde zenginlikler barındırmaktadır.

Latin Amerika, yeraltı kaynakları açısından çok zengindir. Venezüella, dünyanın en büyük petrol üreticilerinden birisidir. Şili’de bakır, Bolivya’da doğalgaz zengindir. Kıtanın geri kalanında da petrol ve doğal gaz başta olmak üzere birçok maden bulunmaktadır. Latin Amerika’nın yeraltı kaynakları uzun yıllardan beri uluslararası şirketlerin kontrolü altındadır. Son 25 yılda, devletin elinde olan yeraltı madenleri de uluslararası şirketlere satılmak ya da işletme hakkını vermek koşuluyla devredilmiştir. Bunun sonucunda sanılanın aksine, yeraltı kaynaklarından kazanılan gelir azalmış ve birçok işletme kapanmıştır⁵.

Latin Amerika’da tarım ve hayvancılık da çok gelişmiştir. Arjantin dünyanın en çok et ithal eden ülkesidir. Kıtanın geri kalan yerlerinde de tarım açısından çok elverişli bölgeler bulunmaktadır. Sömürgecilik zamanından beri, bölgede tarımsal sınıflar arasında uçurum bulunmaktadır. Kıtanın tamamında, bir yanda çok büyük toprak sahipleri varken diğer yanda topraksız, gelirsiz çoğunluk bulunmaktadır. Toprak dağılımındaki bu eşitsiz yapı bugüne kadar devam etmiştir. Günümüzde, birçoğu ekilmemekte olan tarımsal alanlar halen küçük bir grubun elinde bulunmaktadır. Latin Amerika’nın en büyük sorunlarından biri toprak reformudur. Bugüne kadar, Meksika devriminden başlamak üzere (Galeano, 1983: 122), onlarca kez toprak reformu çabaları olmuştur, ama devrim sonrası Küba haricinde hiçbiri başarılı olamamıştır (Hobsbawm, 1996: 411). En son Venezüella’da 2000’li yıllarda yapılan toprak reformu ise henüz sonuçları belli olmamakla beraber son toprak reformu çabasıdır. Neo-liberalizmin etkisi en çok kırsal kesimde görülürken (Petras,

⁵ Fernando E. Solanas, *Yağma Anıları (Memoria del Saqueo)*, Arjantin, 2004) filminde, bu şirketlerden bazılarının hangi koşullarda satıldığını ve devletin bu durumdan ne kadar zarar ettiğini gösterir.

2005: 111), son 30 yılda, tarımsal üretimin yerine sanayi üretiminin tercih edilmesiyle birlikte kırsal yoksulluk daha da artmıştır.

Latin Amerika'nın sanayileşmesi, 19 yüzyılda başlamıştır. Bu sanayileşme Avrupalı ve Kuzey Amerikalı şirketler tarafından olmuştur. 20. yüzyılda ise sanayi atılımları genellikle diktatörlükler zamanında gerçekleşmiştir. 1950'lerin ithal ikameci iktidarları, yerli bir sanayici sınıfı oluşturmaya çalışmışlar, ama üretime dayalı değil montajcılığa dayalı, bir burjuva sınıfı oluşmuştur. Yani, ithalatına engeller ve vergiler konan bir ürünü yurtdışından getiremediklerinden dolayı bu ürünlerin parçalarını getirip, ülke içinde montaj fabrikaları kuran komprador bir burjuvazi egemen olmuştur. Yine de 1970'lerin diktatörlükleri döneminde, Brezilya mucizesi diye anılan ve benzeri Arjantin'de de görülen bir sanayi hamlesinin varlığı söz konusudur. Sanayi sektörü de yine devlet tarafından oluşturulmuş ve zengin bir sınıf yaratmış görünümündedir. Sanayide de son 25 yılda hayli gelişme olmuştur. Örneğin, Brezilya, dünyanın en sanayileşmiş 10 ülkesi arasındadır.

Devletlerin yoksulluğun ya da zenginliğinden daha önemli olan durum ise, halkın yaşamakta olduğu yoksulluktur. Bölgenin zengin ülkeleri arasında sayılabilecek, Arjantin, Uruguay, Brezilya ve Şili de dâhil olmak üzere, Latin Amerika halkları yoksulluk içinde yaşamaktadır. Bu yoksulluğun birçok sebebi ve sonucu vardır. Halkın yaşadığı yoksulluğun en temel sebebi gelir dağılımındaki eşitsizliktir. Bunun sonucu olarak, halkın küçük bir kısmı aşırı zenginleşirken, halkın çoğunluğu ise yoksulluk altında yaşamak zorunda kalmaktadır. Bunun yanı sıra ekonomik değerlerin verimli kullanılamaması, devletlerin kötü yönetimi ve adam

kayıma gibi ilişkiler yönetici sınıflar tarafından kaynaklanmakta ve halkı yoksullaştırmaktadır.

Toplum içindeki eşitsizlik halkın çoğunluğunun yoksulluk içinde yaşamasına sebep olmaktadır. Latin Amerika'nın geleneksel sınıfsal yapısı, gelir dağılımındaki eşitsizliğin temellerini oluşturur. Latin Amerika'da halkın çoğunluğu devletlerin durumlarına ters orantılı bir şekilde yoksulluk çekmektedir. Bu yoksulluk son yıllarda hızla artmaktadır. 1990'ların ortasında gerçekleşen kriz dalgası ve 2001'de Arjantin'de yaşanan ekonomik kriz sonrası orta sınıflar hızla yoksullaşmaktadır. İş sahibi insanların bile geçinmesi enflasyonist ekonomilerde çok zor olurken, orta sınıf hızla iş kaybetmektedir. 1970'lerden beri Latin Amerika'da işsiz ya da eksik istihdam altında çalışan işçilerin oranı %40'dan %80'e çıkmıştır (Petras, 2005: 134). Latin Amerika'daki yoksullaşma üzerine, Brezilya'da 'Topraksızlar Hareketi' (MST), Arjantin'de 'İşsiz İşçiler Hareketi' gibi toplumsal hareketler ortaya çıkmıştır. Bu hareketler ve benzerleri, 2000'li yıllarda Latin Amerika toplumunun karakterinin bir parçası haline gelmiştir. Günümüzde yoksulluğun, topraksızlığın ve işsizliğin sonucunda, yoksul sınıflar bir yandan şiddet eylemlerine dönüp, şiddet günlük hayatın bir parçası haline gelirken bir yandan da, alternatifler üretmeye çalışan yeni toplumsal hareketler belirmektedir. Günümüzde, Latin Amerika'nın en büyük sorunları arasında orta sınıfların yoksullaşması gelmektedir. Geleneksel orta sınıflı yapının yerine, aşırı zenginleşmiş azınlık ve aşırı yoksullaşmış çoğunluğun oluşturduğu bir toplumsal yapı Latin Amerika'da gelişmektedir

1.3.4-)

KENTLEŞME VE GECEKONDULAŞMA

Latin Amerika’da kentleşme yoksullukla karşılıklı bir ilişki içerisinde. Yoksulluk çarpık kentleşmeyi artırmış, çarpık kentleşme de yoksulluğu artırmıştır. Latin Amerika’nın bütün ülkelerinde kentsel nüfus kırsal nüfustan fazla duruma gelmiştir. Bu veri, temel üretimi tarımsal ürünler olan ülkeler için de geçerlidir. Arjantin, Şili, Uruguay gibi ülkelerde Avrupa’daki oranlara yakın olarak nüfusun %90’ını kentlerde yaşamaktadır. Kırsal nüfusun çok olduğu, bölgenin büyük devletlerinden Meksika ve Brezilya gibi ülkelerde bile nüfusun %60’ından fazlası kentlerde yaşamaya başlamıştır. Bu oran 20 yıl öncesine kadar tam tersi seviyedeydi. 1950’lerden itibaren tarımın gerilemesi göçü getirmiştir (Galeano, 1983: 244). 1960–1980 arasında kırsal nüfus yarı yarıya azalırken (Hobsbawm, 1996: 338), kent nüfusunun artması, nüfusun artmasıyla ve göçlerle bağlantılıdır.

Kentsel nüfus her ülkede belli başlı bir ya da iki büyük kentte toplanmakta ve endüstri tesisleri belirli bölgelerde yoğunlaşmaktadır. Nüfus yoğunluğu Brezilya’da Rio de Janeiro, Sao Paulo, Belo Horizonte üçgeninde, Arjantin’de Buenos Aires, Uruguay’da Montevideo, Şili’de Santiago, Peru’da Lima gibi merkezlerde toplanmaktadır (Galeano, 1983: 244). Bunun sonucunda her ülkede neredeyse nüfusun yarısını oluşturan çok büyük kentler meydana gelmiştir. “Tek büyük kent kuramı” bölgenin tamamına yakınında etkilidir. “Tek büyük kent kuramı”, bir ülkede nüfusun bir ya da iki birimde toplanması, ülkenin kaynaklarının bu birimlerce emilmekte olması gözlemine dayanır (Keleş, 2004: 129). Bu durumda ekonomik tesisler tek bir bölgede yoğunlaşırken, bu da doğal olarak nüfus yoğunlaşmasını ve

gecekkondulaşmayı artırmaktadır. Nüfusun aşırı yoğunlaşması karşısında ise bu bölgelerdeki ekonomi ve sanayi tesisleri istihdamı karşılayamamaktadır.

Arjantin'in 36 milyon nüfusunun yarısı Buenos Aires'te yaşamaktadır. Uruguay nüfusunun yarısından fazlası Montevideo'da yaşamaktadır. Peru'da Lima, Şili'de Santiago yine toplam nüfusun yarısına yakınına taşımaktadır. Meksika'da Meksiko City'nin nüfusu 20 milyonu geçmiş ve dünyanın en kalabalık kentlerinden birisi olmuştur. Küba'da Havana, Venezüella'da Caracas ülkelerine göre aşırı büyümüş kentlerdir. Bunun yanı sıra Brezilya'da Rio de Janerio ve Sao Paulo, Ekvator'da Quito ve Guayaqil ve Kolombiya'da Medellin ve Bogota gibi aşırı büyümüş ikişer kent bulunmaktadır.

Kentlerin aşırı büyümesi, işsizlik, yoksulluk ve gecekkondulaşmayı artırmaktadır (Keleş, 2004). Tarihsel olarak Latin Amerika'da bazı bölgelerde nüfus yoğunlaşması, ekonomik sebeplerden dolayı artmaktadır. İlk dönemlerde maden şehirleri ve liman kentlerinde nüfus yoğunlaşması görülmüştür. Daha sonra, bu yoğunlaşma ekonomi ve sanayi merkezlerine kaymıştır.

Aşırı kentleşmenin en önemli sonucu bu şehirlerin etrafında oluşan gecekkonu bölgeleridir. Brezilya'da *favela*, Arjantin'de *villas miseria*, Peru'da *barriadas*, Kolombiya'da *ciudades asilas*, Meksika'da *colonias proletarias*, Şili'de *poblaciones callampas*, Uruguay'da *cantegriles*, Venezüella'da *rancheros* gibi isimleri alan bu bölgeler (Karpas, 2003: 35) kimi zaman şiddet, uyuşturucu gibi toplumsal sorunların merkezi konumunda olurken toplumsal hareketliliklerin,

değişimlerin de merkezindedir. Gecekondulaşma, Latin Amerika'daki bütün ülkelerde görülür. Ne su, ne elektrik bulunan ve ancak marjinal faaliyetlerle – sokak ticareti, fahişelik- veya uyuşturucu ticareti gibi suçlarla ayakta kalabilen sefil teneke mahalleleri (Kürkçigil, 2004: 57) gibi tanımlanabilecek gecekondu Latin Amerika'nın en büyük sorunlarından biridir. Bu bölgelere altyapı götürmekte bile zorlanan yönetimler, bu bölgeleri, sadece şiddetin merkezi olarak görerek yok etmeye çalışmakta ancak gecekonduların sayısı her geçen gün artmaktadır. Gecekondulaşma Latin Amerika gerçeğinin bir parçası haline gelmiştir. Latin Amerika'daki büyük kentlerin nüfusunun %20 ila %70'i gecekonduarda yaşamaktadır (Keleş, 2004: 545).

1.3.5-) KİMLİK VE ULUSALLIK

Latin Amerika'da melezliğe ve sömürgeciliğe bağlı olarak bir kimlik sorunu yaşanmaktadır. Başlangıcından beri 'biz kimiz ve hangi kültürün parçasıyız', soruları kıtanın ulusal kimliğinin merkezinde yer almıştır (Kürkçigil, 2004: 7). Latin Amerika'da yaşayan insanların etnik olarak kendilerini kimliklendirme sorunu vardır. Bir yandan etnik yapılarıyla kendilerini kimliklendirmeye çalışırken diğer yandan kökenlerine gönderme yapmaktadırlar. Simon Bolivar 1815'te

“biz ne Avrupalıyız ne de yerli, yerliler ve İspanyollar arasında melez bir türüz. Doğuşu itibarıyla Amerikalı, haklarıyla Avrupalı, mülkiyet sahibi sıfatıyla yerlilerle ihtilaflıyız ve doğduğumuz ülkede 'İspanyol' işgalcilere

karşı ihtiyaçlarımızı gidermek durumundayız ki, bu da durumumuzu daha karmaşık ve olağandışı kılmaktadır’’ (aktaran, Kürkçigil, 2004: 8),

diyerek Latin Amerika'nın yaşamaya başladığı ve ileride daha yoğun yaşayacağı kimlik problemine yorum getirirken, kimlik problemine Avrupa'dan göç etmiş beyazların gözünden bakmaktadır. Zamanla, Bolivar'ın Avrupalılıkla Amerikalılık arasında tarif etmeye çalıştığı kimlik sorununun içine, etnik yapının yeniden şekillenmesiyle birlikte yeni faktörler eklenmiştir. Latin Amerika'nın yaşadığı bu kimlik sorununu film yönetmeni Walter Salles, ‘‘biz Afrika, Avrupa ve Asya etnik gruplarının toplandığı bir ülkeyiz, her gün kimliğimiz değişiyor’’, diye yorumlamaktadır (aktaran, Kaufman, 1998: 20).

Latin Amerika için söylenebilecek bir şey varsa o da nüfusunun %90'ından fazlasının göçmen olduğudur. Bu göçmen nüfusun kendilerini yeni vatanlarıyla ilişkilendirme sorunundan kimlik sorunu ortaya çıkmaktadır. Latin Amerika kimliğinin içinde birçok bölgeden gelen melez bir kültürün karışımı yatmaktadır ve bu kültür ve kimlik sürekli değişime açıktır, çünkü kesin çizgileri yoktur. Bu çokkültürlülük aynı zamanda bir ulusal kimlik sorununu getirmektedir. Latin Amerika'daki ülkeler ve toplumlar doğal olarak birbirlerine benzerler ve aralarında ayırt edici öğelerin azlığı ulusal kimlik problemlerini beraberinde getirmektedir. Latin Amerika iktidarları, yıllar boyunca ulusal kimlik yaratma çabasında bulunmuştur. Ulusal kültürlerin temellerini 19. yüzyılda arama çabası, iktidarlar tarafından ülkelerin ayırt edici özellikleri bulunmaya çalışılarak yapılmaktadır. Önce edebiyatta sonra sinemada 19. yüzyıldan bir ulusallık yaratma çabasında bulunulmuştur. Ülkelerin kimliklerinin oluşmasında bir diğer önemli etken de ortak

acılar ve sevinçlerdir. Diktatörlük altında yaşayan ve kanlı darbeler gören Arjantin ve Şili’de 1970 darbelerinden sonra ortak bir bilinç oluşmuştur.

Küreselleşme çağında, kimlikler yeniden sorgulanmaya başlanıp, benzerlikler ortaya çıkarılmaktadır. Birkaç yüzyıldır ulusal bir kimlik oluşturamamış Latin Amerika devletleri bu çağda yeniden kültürel ürünlere yönelmişlerdir. Bu sefer devlet zorlamasıyla olmasa da, kültürel ürünlerde ülkelerin tarihlerine, özellikle kötü anılara doğru bir yönelim olmaktadır. Bu çabalar, bilinçli bir şekilde yapılmıyor olsa da, ortak ulusal bilinçlerin oluşmasını sağlayabilir.

II. BÖLÜM:

LATİN AMERİKA SİNEMASINDA MUHALİF HAREKETLER

2.1-) 1960 ÖNCESİ LATİN AMERİKA SİNEMASI

Latin Amerika sinemasında radikal değişiklikler 1960'lı yıllardan itibaren gerçekleşmeye başlamıştır. Bu tarihten önce sinemada popüler türlerin egemenliği vardır. Popüler türlerin dışında kalan film üretimi kişisel çabaların ötesine geçememiştir. Ancak bu popüler türler ve bireysel *auteurs*lar 1960'ların muhalif sinema hareketlerini etkilemiştir. Latin Amerika'da sinema, Hollywood benzeri örgütlenmeye çalışmış ve Hollywood'un taktiklerini uygulamıştır ama Hollywood yerel sinemanın karşısındaki en büyük rakip ve sorun olma konumunu sinemanın ilk yıllarından itibaren sürdürmüştür.

Latin Amerika'ya sinemanın gelişi dünyanın geri kalanıyla koştur bir zamanda olmuştur. 1896'da Latin Amerika'da ilk film gösterimi yapılırken, ilk dönemde Avrupa'dan yeni göçenler film işinin içindedirler (Armes, 1987: 55-56). Sinema, uzun süre yabancıların ilgi alanında kalmış ve sinemanın yerelleşmesi geçikmiştir. 1890'ların sonunda Latin Amerika'nın bütün büyük kentlerinde sinema salonları açılmış ve aynı zamanda çadır tiyatroları biçiminde kırsal alanlara yayılmıştır (Armes, 1987: 56). İlk gösterimlerin ardından ilk filmler de çekilmeye başlamıştır. İlk film 1897'de Venezüella'da yapılmış ve onu diğer ülkeler takip etmiştir (Armes, 1987: 164). İlk dönem filmleri, dünyanın geri kalanında olduğu gibi, haber amaçlı

belgesel görüntülerdir. Bunların içinde, Meksika devrimi sırasında çekilen haber görüntüleri önemli bir yer tutmaktadır (Elena, Lopes, 2003: 2).

Sessiz dönemden başlayarak Brezilya, Meksika ve Arjantin gibi Latin Amerika ülkelerinde Hollywood benzeri stüdyo sistemleri kurulmuştur. Stüdyo sistemi sayesinde Latin Amerika sineması Hollywood sinemasına direnebilirken, sessiz dönemde bölgede 2000'den fazla film çekildiği varsayılmaktadır (Armes, 1987). Birinci Dünya Savaşı öncesi dönemde Latin Amerika sineması, Kuzey Amerika başta olmak üzere yabancıların egemenliğindeyken, Brezilya'da 1908–1911 yılları arası yaşanan “altın çağ” gibi dönemler de olmuştur. (Armes, 1987: 57). Bu dönemin yerel suçlar ve politikayla ilgili filmleri teknik olarak ithal filmlerden daha kötü olmalarına rağmen gişede daha başarılıdır (Armes, 1987: 57). Birinci Dünya Savaşı sonrası ise bu ilk dönem filmleri tamamen unutulmuş ve pazara Hollywood egemen olmuştur (Elena, Lopes, 2003: 2).

Bütün Üçüncü Dünya ülkeleri için sinema ithal edilmiş bir iletişim biçimidir (Armes, 1987: 35) ve yabancı filmlerin varlığının yanı sıra, batı kaynaklı teknoloji kullanma zorunluluğu sinema sektörünü yurtdışına bağımlı kılmaktadır (Armes, 1987: 53). Latin Amerika, 1900'lerin başından itibaren Hollywood'un en önemli pazarlarından biri haline gelmiştir. Zaman zaman azalmalar olsa da, Latin Amerika pazarında, günümüze kadar Hollywood'un payı her zaman en az %90 civarında olmuştur (Armes, 1987: 47). Bu pay, 1970'lere kadar kıtanın genelinde süren serbest pazar uygulamasıyla azalmamıştır. Günümüzde ise küreselleşmenin de etkisiyle artmaktadır.

Sinemanın Latin Amerika'ya gelmesiyle beraber Arjantin, Brezilya ve Meksika bölgenin önemli sinema merkezleri olmuştur. Bu ülkelerin yanı sıra Bolivya, Şili, Uruguay, Küba, Peru, Guatemala ve Kolombiya'da da sessiz dönemde film üretimi vardır (Armes, 1987: 59). Arjantin ve Meksika, Brezilya dışındaki diğer Latin Amerika ülkeleri ile dil ortaklığından dolayı bölgeye ihraçta bulunmaktadır. Bu ülkelerin durumu, sömürgelerin sömürge yaratmak istemeleri olarak açıklanabilir.

Birinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle ve ABD sinemasının gerilemesiyle yerli sinema endüstrileri kurulabilmiş ve bu dönemde üretim artmıştır. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, ABD'nin kendini toparlamasıyla Hollywood'un egemenliği yeniden başlar. Sessiz dönemin sonuna kadar, bir yandan Hollywood yapımları, diğer yandan da Hollywood stüdyo sistemine benzer biçimde şekillenmiş Arjantin, Brezilya ve Meksika sinemalarının ürünleri önemlerini korumuştur. İlk dönemlerde sinemada, bir yandan seçkinlere lüks salonlarda iyi filmler oynatılırken, diğer yandan halka sıradan mekanlarda B filmleri gösterilme geleneği yerleşir (Armes, 1987: 44). Bu uygulamanın ardında sınıfsal bir ayırım söz konusudur, ama daha önemlisi her sınıftan para kazanmak isteğidir ve bu uygulamanın sonucu olarak sinema Latin Amerika toplumunda bütün sınıfların paylaştığı bir eğlence biçimi olmuştur.

Sessiz dönemde Meksika'da devrimi anlatan belgeseller ve melodramlar çoğunluktadır. Sinema endüstrisini oluşturamamış Şili'de bile sessiz dönemde 54 film çekilmiştir (Armes, 1987: 166). Brezilya'da ise 1898–1930 arasında 1685 film yapılmış (Armes, 1987: 167) ve bu ülke sineması dünyada en fazla üretim yapan

sinemalardan birisi konumuna gelmiştir. Brezilya aynı zamanda sessiz dönemde *avant-garde* sinemasını oluşturan tek Üçüncü Dünya ülkesidir (Armes, 1987: 167). Arjantin'in ilk önemli yönetmenlerden olan Jose Agustin Ferreyra ve Brezilya'dan Humberto Mauro sessiz dönemin önemli sinemacılarıdır (Elena, Lopes, 2003: 2).

Sinemaya sesin gelmesi ile birlikte Latin Amerika sinemaları gerilemeye başlar. Özellikle küçük ülkelerde film üretimi durur. Sessiz dönemde film yapabilen, bölgenin daha az gelişmiş ülkeleri film üretmez hale gelirler (Armes, 1987: 62). Yeni teknolojinin pahalı olması ve yapım şirketlerinin bu ücretleri karşılayamaması sonucu stüdyo sistemi çökmeye ve şirketler kapanmaya başlar. Sesli sinemaya geçişle birlikte Latin Amerika sinema pazarının büyük çoğunluğu Hollywood'un eline geçer. Hollywood ise, bu dönemde altyazı, dublaj ve İngilizce filmlerin İspanyolca konuşulan versiyonlarının yeniden çekilmesi gibi çeşitli teknikler ile halkı sinemaya çekmeye çalışmıştır. Az eğitilmiş izleyiciler İspanyolca diyaloglu filmlere altyazılı filmlerden daha fazla ilgi göstermişler (O'Neil, 1998: 81) ve bunun sonucunda altyazı fazla etkili olamazken İspanyolca versiyonlar ile dublaj uzun süre devam etmiştir. İspanyolca filmlerin çekilmesi Amerikan yıldızlarına olan ilgiyi azaltırken, Hollywood, kendi Latin Amerikalı yıldızlarını yaratmak zorunda kalmıştır. Arjantinli Carlos Gardel İspanyolca çekilen Hollywood filmlerinde yıldızlaşan oyuncuların en önemlisidir (O'Neil, 1998: 86). Dublajın yerleşmesi sayesinde Amerikan yıldızları perdede gözükebilir olmuşlar ve Latin Amerikalı yıldızlara gerek kalmamıştır.

1930’larda sesin gelmesiyle birlikte stüdyolar Hollywood benzeri çekim, laboratuvar, dublaj ve montajı içerecek şekilde biçimlenir, ama malzemenin çoğunluğunun ithal edilmesi sebebiyle masraflar artar ve ortaya ticari bir sinema çıkar (Armes, 1987: 38). 1930’larda Meksika ve Brezilya güçlü üretim endüstrileri kurarken, bunlar genellikle devletin vergi kolaylığı, kota uygulamaları gibi politikalarına bağımlıdır (Armes, 1987: 63), ama politikalar değişken olduğundan sistem de değişkendir. 1930’larda Meksika tür filmleriyle pazara egemen olmaya başlar (Buscombe, 2003: 470), ama yerel izleyiciler ithal ürünlerle şekillenmiştir, üç nesil boyunca Brezilya sineması Brezilyalı olmaktan çok Kuzey Amerikalıdır (Armes, 1987: 40). Bu durum diğer Latin Amerika ülkeleri için de geçerlidir. Bir yandan ithal ürünler çoğunlukta, diğer yandan yerel ürünler de ithal filmlere benzemektedir.

1930’ların Latin Amerika sineması üretimi azalmış olmasına rağmen yeni bir doğuş yaşamaktadır. Klasik Latin Amerika sineması diyebileceğimiz biçimin şekillendiği bu dönemde popüler alana yönelinir. Latin Amerika sinemasında yıldız sistemi yerleşirken, klasik türler de ortaya çıkmaya başlar. Meksika başta olmak üzere, bütün Latin Amerika sinemasında yıldız sistemi egemendir. İlk dönemin yıldızları arasında Pedro Infante, Dolores Del Rio gibi isimler sayılabilir (Armes, 1987: 171). Meksika’dan esinlenerek Arjantin ve Brezilya da kendi yıldız sistemlerini kurmaya çalışmıştır.

Latin Amerika sinemasının klasik türleri 1930’larda oluşmaya başlar. Bu türler arasında Brezilya’da *chanchada*, Meksika’da melodramlar ve Arjantin’de

tango filmleri sayılabilir. Bu türlerin hepsinin ortak yanı müzikli, danslı komediler ve melodramlar olmalarıdır (D'lugo, 2003: 106). Etkileri halen devam etmekte olan bu türler Latin Amerika sinemasının popüler kanadına 1930'lardan itibaren egemen olmuşlardır. Bölgenin zengin olan müzik ve dans hayatı melodramların ya da komedilerin içinde masalımsı bir şekilde gösterilir. Danslı, müzikli filmlerin yanı sıra Arjantin'de *gaucho*, Brezilya'da *cangaceiro* (eşkıya) filmleri gibi erkek dünyasını anlatan *maço* filmler de popüler türlerin içinde yoğunluktadır.

Chanchada, komedi ve müzik karışımı bir türdür. 1930'lardan 1950'lere kadar sinemaya egemen olan ve Amerikan müzikalleri benzeri olmasına rağmen temelinde Brezilya komik tiyatrosu ve karnaval olan bir yapısı vardır (Armes, 1987: 173). *Chanchada*, İspanyolca domuz ya da kirli manasına gelen *chancho*'dan türetilmiştir ve entelektüel değeri olmayan güldürme amaçlı oyunlar ve filmlerdir (Berg, 2003: 4). 1930'ların ortasından 1950'lerin sonuna kadar egemen olan Meksika melodramları, *ranchora* ya da *revencha* olarak anılırlar (Higginbotham, 2005: 279). Edebiyattaki büyümlü gerçekçilik ya da sihirli gerçekçiliğe benzer biçimde Meksika kırsalından ya da Meksiko City'den hikâyeler anlatan melodramlar 1960'lardan sonra gerçekçi olmaya başlamıştır (Avellar, 1995: 57). Tango filmleri de Arjantin'e özgü bir türdür. Tango şarkıcılarının rol aldığı bol şarkılı melodramların yanında, tango-opera denilen melodramla müzikal karışımı, Hollywood müzikalleri benzeri filmler de üretilmektedir.

Tamamen ticari olmalarına rağmen ulusal sinemanın oluşmasını ve farklılaşmasını bu türler sağlamıştır. Bu filmler, ulusal bir kapital tarafından

üretildiğinden ve yerel seyirciye yönelik olduğundan tamamen ulusaldırlar, ama ulusal kültür tanımları ile çok az bağlantılıdırlar (Armes, 1987: 69). Gerçekdışı oldukları, gelenekleri yanlış aktardıkları biçiminde eleştirilmişlerdir (Armes, 1987: 69).

1930–1960 arasında popüler alana kayan Latin Amerika sinemasına, Emilio Fernandez, Leopoldo Torre Nillsson ve Luis Bunuel gibi yönetmenler itibar kazandırmıştır. 1960 öncesinin en önemli sinemacıları olan ve Avrupa’daki önemli film festivallerinde ödüller kazanan bu yönetmenler sayesinde Latin Amerika sineması hem uluslararası alanda tanınma fırsatı bulmuş ve itibar kazanmış, hem de daha sonraki nesillerde sinemanın bir sanat biçimi olarak görülmesinin yolları açılmıştır. Fernandez Meksikalı ve Nillsson Arjantinlidir ancak, Latin Amerika sinemasına en büyük etkiyi Luis Bunuel’in Meksika’ya yerleşip orada çalışmaya başlaması yapmıştır. İspanyol asıllı olan Bunuel, kendisinden sonra gelen Meksikalı ve Latin Amerikalı sinemacıları etkilerken, bir yandan da diğer Avrupalı sinemacıların Latin Amerika’ya olan ilgilerini artırmıştır.

Emilio Fernandez, Meksika kırsalından öyküler anlatır. Kendi de yerli kökenli ve yoksuldur. 1946’da *Maria Candeleira* (Emilio Fernandez, Meksika, 1945), Cannes Film Festivali’nde ödül almış⁶ (D’Lugo, 2003: 107) ve Gabriel Figueria en iyi görüntü yönetmeni seçilmiştir. Fernandez, *Maria Candeleira*’nın başarısından sonra bir yandan Meksika’da klasik melodramlar ve uluslararası festival seyircileri için de sanatsal filmler çeker (Tunon, 2003: 50). Birçok filmde, kendisi

⁶ On filmle beraber en iyi film seçilmiştir.

kadar ünlü görüntü yönetmeni Gabriel Figueria ile birlikte çalışmış ve “Meksika Okulu” dediği biçimsel yapıyı oluşturmuştur (Tunon, 2003: 47). Emilio Fernandez’in filmleri bu okulun belki de tek örnekleridir. Bu okul ulusalcı fikirler, Meksikalılık ruhu ve Sergei Eisenstein’in estetik anlayışının karışımından oluşmaktadır (Tunon, 1993: 159). Fernandez’in filmlerinde yerlilik ve İspanyol dönemi öncesine ait öğeler öne çıkmaktadır (Tunon, 2003: 48). Tarım reformu, sosyal eşitlik gibi devrimci idealler filmlerinde görülür (Doremus, 2002: 149). Fernandez ulusalcı bir yönetmendir, yerli halkı filmlerinde göstermesinin yanında dinsel ikonografiyi de ulusalcılığın bir biçimi olarak sunar (Doremus, 2002: 162). Fernandez sayesinde Latin Amerika’nın sömürgecilik öncesi geçmişi ve yerliler sinema perdesine yansımaya başlamıştır. Diğer önemli filmleri arasında *İnci (La Perla)*, Meksika, 1947) ve *Saklı Nehir (Río Escondido)*, Meksika, 1948) sayılabilir.

Leopoldo Torre Nillsson yeni Latin Amerika sinemasının kurucusu ve ilk temsilcisi sayılır. Kendini *auteur* olarak tanımlar ve Avrupa sinemasındaki yenilikleri takip eder, filmlerini film festivallerinin ve Avrupa sanat evlerinin seyircileri için çekmiş ve yankısını *Cinema Novo* ve diğer yeni sinemalarda bulmuştur (Armes, 1987: 174). Latin Amerika sinemasında daha önceden alışık olunmayan kamera açıları, set düzeni, ışık ve müzik kullanımı sinemasının temel özellikleri arasındadır (Espana, 2003: 81). Tarzının çok Avrupai olmasından dolayı (Elena, Lopes, 2003: 4), Latin Amerika’nın gelecekteki sineması üzerinde fazla etkili olmadığı söylenebilir, ama film biçimi olarak olmasa da sinemaya bakışı açısından kendinden sonra gelen kuşakları etkilemiştir.

Luis Bunuel'in Meksika'ya gelişi ve Meksika'da filmler çekmeye başlamasıyla, Meksika ve bütün Latin Amerika sineması kendisinden etkilenmeye başlar. Bazı eleştirmenlere göre, Bunuel'in filmlerinde Meksikalılık eksik olsa da (Bunuel, 1987), gerçekçi ve gerçeküstücü yapıtları sinemayı etkilemiştir. Bunuel'in başyapıtları arasında sayılan *Nazarin* (1959), *Viridiana* (1961), *Mahvedici Melek* (*Angel Exterminador*, 1962), *Genç ve Düşmüş* (*Los Olvidados*, 1950) gibi filmleri Meksika'da çektiği filmleri arasındadır. 1950'de *Genç ve Düşmüş*'le Cannes'da en iyi yönetmen ödülünü alır (D'Lugo, 2003: 107). Bunuel, *Genç ve Düşmüş*'de Meksika gerçeğini yanlış gösterdiği için eleştirilmiş ve film dört günde gösterimden kalkmış ama Cannes'da ödül aldıktan sonra önü açılmıştır (Ibanez, Palacio, 2003: 55). Bunuel, *Genç ve Düşmüş*'de Meksiko City'nin kenar mahallelerindeki hayatı peliküle aktarırken, kendinden sonra bu konuyu ele alan filmlere öncülük etmektedir.

1940'lar özellikle Meksika sineması için altın çağ olmuştur, yıldız sistemi sayesinde ticari ve Emilio Fernandez sayesinde uluslararası başarı kazanılır (Elena, Lopes, 2003: 3). 1940'larda Meksika diğer Latin Amerika ülkelerine ABD'den sonra en fazla film ihraç eden ülkedir. O dönemde, sinema üretimi nerdeyse hiç olmayan Ekvator, Peru, Bolivya gibi ülkelere İspanyolca film ihracatının tamamına yakınına Meksika yapmaktadır. Meksika, İspanyolca konuşan dünyada, ekonomik kaynaklar, teknik olanaklar, yıllık film üretimi ve dağıtımıyla uzun süre en gelişmiş ülke konumundadır (Maciel, 1990: 343). 1940'larda Meksiko City'de 200'den fazla olmak üzere, küçük kasabalara kadar sinema salonları bulunmaktadır (Maciel, 1990: 393). Meksika sineması sadece Latin Amerika toplumu için değil aynı zamanda

ABD’de yaşıyan Latin Amerikalılar üzerinde de etkili olmasından dolayı pazar alanı en geniş olan sinemalardan birisidir.

1940’larda melodramlar çevresinde toparlanmaya başlayan Latin Amerika sineması 1950’lerde yeni bir görünüm yakalamaya başlamıştır. Avrupa’da eğitim almış ve özellikle İtalyan yeni gerçekçiliğinden etkilenmiş genç kuşak sinemacılar ülkelerine dönmeye başlamıştır. Bu kuşak bir yandan belgesel filmler yaparken diğer yandan, bütün Latin Amerika sinemasını bir araya getirmeye uğraşan çalışmalar içine girilmiştir.

1950’lerde, on yıl sonra Latin Amerika sinemasında oluşacak muhalif sinema hareketlerini haber veren gelişmeler olur ve bu hareketlerin ilk örnekleri görülmeye başlanır. 1950’lerde üç büyük sinema ülkesinde üretim artar. 1950’ler boyunca her birinde yılda 20 ila 90 film üretilir (Armes, 1987: 63). Bu yıllarda yapımcılıkta da yeni atılımlar olmaya başlar. Bunların en önemlilerinden biri Brezilya’da 1949’da kurulan Vera Cruz şirketidir. Büyük Hollywood stüdyoları biçiminde oluşturulan ve Hollywood’a rakip olmaya çalışan bu şirket (Elena, Lopes, 2003: 3), büyük yapımlara soyunur ve bunun sonucunda *Eşkya’yı* (*O Cangaceiro*, Lima Barreto, Brezilya, 1953) yapar. *Eşkya*, Brezilya sinemasına uluslararası alanda ilk önemli ödüllerinden birini kazandırır⁷ (Viejo, 2003: 64) ve gişe başarısı da beklenenin üzerinde olur. Ama Vera Cruz başka önemli filmler yapamaz ve bir süre sonra iflas eder. Vera Cruz’un temel amacı, uluslararası kalitede filmler yapmak ve aynı zamanda ulusal konularla ilgilenmektir (Viejo, 2003: 65). Bunun sonucunda 18 film

⁷ Cannes Film Festivali’nde 1953’de ödül kazanmıştır.

ve belgeseller yapabilmiş ama *Eşkıya*'dan başka sanatsal ve ticari açıdan başarılı film üretememiştir. Vera Cruz'a getirilen eleştirilerin başında ise, Brezilya'nın problemleriyle ilgilenmediği yer almaktadır (San Miguel, 2003: 71).

1960 öncesinde Latin Amerikan sineması üç merkezden idare edilen ve üretilen bir konumdadır. Arjantin, Brezilya ve Meksika'da üretim yoğunlaşmakta ve bütün bölgeye yayılmaktadır. Bu ülkelerde sinemanın gelişmesinde ekonomik büyüklüklerinin ve devlet desteğinin etkisi olurken, sinema genel olarak popüler türler yaratmış ve onların etrafında şekillenmiştir. Popüler alanın dışındaysa, Fernandez, Nillsson ve Bunuel gibi yönetmenler sanat sinemasının temsilcileri olarak Latin Amerika ve dünya sinemasında yerlerini almaktadır. Bu yönetmenlerin Avrupa'daki önemli festivallerde aldıkları ödüllerle Latin Amerika sineması kendini yurtdışında tanıtmıştır. Bu ödüller prestijli filmlerin önünü açarken, bir yandan da, Avrupa'dakine benzer şekilde sinemacılar, halktan uzaklaşır ve bir *auteur*-ulus yabancılaşması başlar (D'Lugo, 2003: 107). Popüler alan da Latin Amerika gerçeğinden uzaklaşmaya başlamıştır. 1960 öncesi Latin Amerika sinemasında bu coğrafyaya ait hiçbir şey olmadığı, sanat sinemasının halktan uzaklaştığı, popüler sinemanın da Hollywood'un şubesi gibi olduğu bu döneme ilişkin eleştirilerdir (Burns, 1973: 570).

1950'lerde itibaren Üçüncü Dünya'da, Leopoldo Torre Nillsson gibi, sosyal sorunlardan yola çıkan ancak politik olmayan yönetmenler alternatif üretmemiştir (Armes, 1987: 79). Latin Amerika'da sinemanın politikleşmesi 1960'larda olacaktır. 1950'lerin ortalarından itibaren Fernando Birri, 'keşif sineması' dediği, "gerçek

nasılsa öyle, başka bir şey değil”, diye tarif ettiği (Armes, 1987: 80) ve tamamen gerçeği çekmeye çalıştığı bir tarz yaratmaya çalışmıştır. Birri'nin belgesel tarzı kendinden sonra gelecek sinemacılar üzerinde etkili olmuştur. Fernando Birri, başta olmak üzere, Tomas Gutierrez Alea ve Nelson Pereira dos Santos gibi, 1950'lerde sinema yapmaya başlayan yönetmenler, 1960'ların yeni sinemalarının ilk temsilcileri sayılabilir ve filmleri de 1960'ların hareketlerinin ilk örnekleri arasında gösterilebilir.

2.2-) SİNEMA VE DEVLET İLİŞKİSİ

Latin Amerika'da devlet toplumsal hayatın en etkili belirleyicilerinden birisi konumundadır. Latin Amerika toplumları 20. yüzyıl tarihlerinin büyük bir kısmını diktatörlükler altında geçirmiştir. Diktatörlükler dışında kalan zamanlarda da devletin toplumsal hayat üzerindeki belirleyiciliği ve etkisi çok yüksektir. Devlet toplumsal yaşamın her alanına egemen olmaya ve muhalif sesleri bastırmaya çalışmaktadır. Bu amaca ulaşmak için kültürel yaşam önemli bir araç olmaktadır. Kültürel ürünlerin devlet politikasına paralel olmasına çalışılmış ve sinema da halka en yaygın ulaşabilen bir sanat dalı olarak, resmi politikanın yörüngesine sokulmaya uğraşmıştır. Sinema aynı zamanda oluşabilmesi için bir sermaye birikimine ihtiyaç olduğundan ve bu sermaye çoğu zaman devlet tarafından sağlandığından devlete bağımlıdır. Latin Amerika devletleri, sinemada özel ve bağımsız yapımcıların oluşmasını desteklememişler ve bütün yapımcıların bir şekilde devlete bağımlı olmalarını sağlamışlardır. Bunun sonucu olarak devletin sinemadan desteğini çektiği zamanlarda sektör büyük zorluklar yaşamaktadır.

Sinema maddi zorlukların yanında sansür uygulamalarıyla da devlet politikalarına bağımlı hale getirilmiştir. Sansür yasaları bütün Latin Amerika ülkelerinde uygulanmıştır. Sinemanın devletin tekelinde olduğu Küba'da oto sansür yaygınken, diğer devletler sinema üretimine sansürle müdahale etmektedir. 1970'lerin askeri darbelerinin başlattığı sansür uygulamaları uzun süre yürürlükte kalmıştır. Arjantin'de 1982'de diktatörlüğün bitmesiyle sansür yumuşarken, bu yasaların tamamen ortadan kalkması 1990'lara kadar sürmüştür. Şili'de ise 1973'te başlayan sansürün tamamen kaldırılması 2003'te gerçekleşmiştir.

Latin Amerika'da devlet sinemaya engel olmanın yanı sıra sinemaya destek de olmaktadır. Sinemayı destekleyen yasalar, Latin Amerika'da önemli bir işleve sahiptir. Devletin sinemaya desteği, bir yandan yapımcılık ve mali yardımla, diğer yandan destekleyici yasalarla olmaktadır. Sinemayı koruyucu yasalara sahip ülkelerde sinema sektörü oluşabilmiş ve Hollywood'la rekabet edebilmiştir. Bu yasaların başında yerli film kotaları gelmektedir. Bu kotalarla yılın belirli sayıdaki gününde sinemalarda yerli film gösterilmesi zorunluluğu getirilmektedir. Örneğin, Brezilya'da 1939'da senede bir gün olarak başlayan kota 1980'de 185 güne ulaşmıştır (Armes, 1987: 181). Film kotaları sayesinde üretim artarken, ithal filmlere de engeller getirilmiştir.

Devletin sinemadaki varlığı popülist ya da ideolojik bir çerçevededir. Üçüncü Dünya'da ulusal sinema yaratma sadece devlet politikasının sonucu olabilir (Armes, 1987: 40). Batı eğitilmiş yönetici sınıf ülkelerinin yurtdışındaki imajları üzerine

duyarlıdırlar (Armes, 1987: 41). Küçük burjuva kültürü, sömürgeciliğe karşı ve ulusallık peşindedir, sinemayı yapanlar ve yönlendirenler de bu sınıfa mensup olduğundan ulusal bir sinema arayışı içindedir (Armes, 1987). Sinemacıların çoğunluğunun üst sınıfa mensup olması ve sinemanın pahalı bir sanat olmasından dolayı, 1960 öncesinde alternatif, politik olarak muhalif bir sinemanın varlığından söz edilemez. Sinemada değişiklik yapmak, bir akım yaratmak ya da ulusal sinema biçimi oluşturmak devlet tarafından üstlenilmiştir. Brezilya'da 1930'larda ulusal sinema (Simis, 2002: 106), Arjantin'de 1960'larda devlet destekli Yeni Dalga yaratma çabaları (D'lugo, 2003: 106) bunun örnekleri arasındadır. Oluşturulmaya çalışılan ulusal sinemaların da Hollywood modeline yakın olmasına çalışılmıştır. 1960'lardan sonra ise devletin rolünde değişiklik olmuş ve devlet kendi dışında gelişen sinema hareketlerine müdahale etmeye başlamıştır. Latin Amerika devletleri muhalif sinema hareketlerini sona erdirmeye ya da yönlendirmeye çalışmıştır.

Latin Amerika'da sinemayla devletin ilişkisi 1930'larda şekillenmeye başlar. 1930'lardan itibaren Brezilya'da Vargas, Arjantin'de Peron ve Meksika'da Cardenes yönetimleri sinemayı koruyucu yasalar çıkarmıştır. Brezilya'da 1932'de kısa filmlere, 1939'da uzun filmlere kota uygulaması başlamıştır. Arjantin'de Peron'un 1945-1955 arasındaki yönetiminde korumacı yasalar düzenlenmiş, ama bunlar yeniliği ve girişimi zorlaştırmış ve etkili bir ulusal sinema oluşturulamamıştır (Armes, 1987: 170). Sadece Meksika'da 1930'ların ortasında Cardenes iktidarında gelişme sağlayacak devlet katkısı bulunur (Armes, 1987: 62). Meksika, devrimin sonrasında 1920'lardan itibaren ilk sinema yasalarını çıkarmış, ulusal sinemayı koruyucu ilk sinema yasalarının çıkması ise 1935'te gerçekleşmiştir. Meksika'da

1935'te başlayan, devletin sinema sektörüne desteği 1980'lere kadar devam eder. Aynı tarihlerde kota uygulaması da başlatılmıştır. Bunun sonucunda her sinemada yılda en az bir Meksika filmi gösterilmek zorundadır (Armes, 1987: 171). Sinemayı koruyucu bu yasalar film üretimindeki artışın en önemli sebepleri arasındadır. 1930'ların ithal ikameci yönetimleri bir yandan yasal kolaylıklarla sinemaya yardımda bulunurken, diğer yandan ithal filmlerin gösterimi sınırlanmaya çalışılmış, ama ithal film materyallerine ulaşılması da güçleşmiş ve film üretimi zorlaşmıştır.

Latin Amerika sinemasının devlete bağımlı olmasının temelleri bu dönemde yatmaktadır. Sinema, Latin Amerika'da, sinema kanunları etrafında şekillenmek zorunda kalmış, sinema ürünleri, çeşitli iktidarlar döneminde ve yasal düzenlemeler çerçevesinde nicelik ve içerik bakımından farklılıklar göstermiştir. Devlet aynı zamanda sinema yapım işine de doğrudan katılmıştır. Arjantin, Brezilya ve Meksika'nın bölge sinemasında egemen olmaları devlet desteği sayesinde mümkün olurken, Peru'da film üretiminin fazla olduğu dönemler ve Şili ile Uruguay'da üretimin olmadığı dönemler devlet politikasının sonuçlarıdır.

Latin Amerika'da bazı popülist iktidarlar ulusal bir kültür oluşturma amacı ile sinemaya yönelmiştir. Popülist ve ulusal kimlik oluşturma amacındaki diktatörlükler, kültür ürünlerine ve yerli sinemaya destek vermiştir. Bu yönetimlere göre ulusal sinema ulusal kültürün bir parçasıdır ve ulusal kültürü anlatan, oluşturmaya çalışan filmlere destek verilmelidir. Sinema ulusal bir kültür ve kimlik oluşturmanın aracı olarak görülmüştür. Bunun yanı sıra, uluslararası ilişkilere önem veren, ABD destekli

diktatörlükler döneminde ulusal sinema düşüncesinden geri adım atılmış, Hollywood sinemasının önünü açacak uygulamalarda bulunulmuştur.

Latin Amerika'da devlet sinema ilişkisi sadece olumsuz bir görünüme sahip değildir. Küba, Nikaragua ve Peru gibi ülkelerde sinema sektörleri devletin doğrudan katkısıyla oluşmuştur. 1970 ve 80'lerde ise birçok ülkede devletin sinema kurumları, sinema üretiminin temelini oluşturmuştur. Küba devriminden kısa bir süre sonra Küba Sinema Enstitüsü (ICAIC) kurulmuştur. Bu kurum bir yandan filmler üretirken, diğer Latin Amerika ülkeleri ile sinematik ilişkileri de geliştirmeye çalışmıştır. ICAIC, devlete bağlı bir kurum olarak, devlet politikasına paralel filmler yapmış olsa da, diğer ülkelerin aksine sanatsal kaygıları da göz önünde bulundurmıştır. Daha sonra yaşanan Sandinista devrimi gibi hareketler de sinemaya önem vermişler ve bir gerilla sineması oluşmasını sağlamışlardır.

Devletin sinemaya desteğinin ve korumacı yasaların en güzel örneklerinden birisi Peru'da yaşanmıştır. 1970'lere kadar Peru'da sinema ABD, Meksika ve Avrupa'nın elindeydi. Bu tarihten önce yapılan az sayıda filmde yerliler hiç görünmüyordu (Barrow, 2005: 42). Peru'da 1970'lerin başında General Velesko'nun popülist askeri rejimi, modernleşmenin ve ulus yaratmanın aracı olarak gördüğü sinemaya destek vermiş ve 1972'de korumacı sinema yasaları çıkarılmıştır (Barrow, 2005: 42). General Velesko'nun ideolojik ağırlıklı ve ulusal sinema yaratma amacındaki sinema yasaları, yasal olarak 1992'e kadar, fiili olarak 1980'lerin sonuna kadar yürürlükte kalmıştır (Barrow, 2005: 42).

1972 kanunu temel olarak beş maddeden oluşuyordu:

1) Her filmden önce kısa film gösterilecek;

2) Her sene en az beş film seçilerek Lima'nın sinemalarında gösterilecek;

3) Bu filmlerin izleyici sayısı belirli bir seviyenin altına düşünceye kadar vizyonda kalacak;

4) Vergi kolaylıkları sağlanacak;

5) Sinema biletleri, ekmek ve şekerle orantılı olarak düşük seviyede tutulacak (Barrow, 2005: 44).

Bu kanunun sonucunda, 20 yıllık dönemde 1200 kısa ve yüzlerce uzun metrajlı film üretilmiştir ve Peru'da bir sinema sektörünün oluşması sağlanmıştır, ama bir yandan da filmler devlet politikasına yaklaşmaya ve özellikle kısa filmlerin kalitesi azalmaya başlamıştır (Barrow, 2005: 53).

1990'ların başındaki ekonomik kriz ve hiper enflasyon dolayısıyla bu kanunlar uygulanamaz hale gelir ve 1992'de yürürlükten kaldırılır (Barrow, 2005: 46). 1994'te Fujimori iktidarı sırasında, pazara dönük yeni bir sinema kanunu çıkarılır. Yeni kanunla, uluslararası çok salonlu sinemaların açılması ve ABD filmlerinin egemenliğini artırması sağlanır. 1994 kanunuyla korumacı yasalar ve vergi kolaylığı kaldırılırken, Peru'da sinema üretimi durur. 1994–1997 arasında film üretilmezken sonraki 5 yılda sadece 10 film çekilir (Barrow, 2005: 43). Bu filmlerin çoğunu, uluslararası ortak yapımcılar bulabilen, Peru'nun en önemli yönetmeni Francisco J. Lombardi çekmiştir. Lombardi 1990'larda 6 film çeker (Barrow, 2005: 53). 1980'lerin sonunda sistemin çökmesiyle ortak yapımlarla ayakta kalmaya

alışan Peru sinemasında 1990'larda Francisco Lombardi filmleri dışında yapım nerdeyse durmuştur. Sinema üretiminden çekilen Peru devleti ise 1994'de Conacine adında, devlet adına sinemaya ödöl vermek için bir kurum kurar, ama bu kurum da 2000'li yıllara kadar vaat ettiği ödöllerin çok azını verir ya da hiç vermez.

Uruguay ise, devletin sinemaya desteğinin ya da etkisinin olmadığı ender Latin Amerika ölkelerden birisidir. Kişi başına düşen sinema bileti sayısı açısından Latin Amerika'nın en önde gelen ölkesidir, ama 1979'a kadar sadece 20 film üretilmiştir (Richards, 2005: 139) Uruguay'da eğitim ve költür seviyesi yüksektir ama ulusal sinema yoktur (Richards, 2005: 140). Uruguay'da sinema, büyük komşuları, Brezilya ve özellikle Arjantin'in egemenliğindedir. Ulusal sinemanın olmaması seyirci sayısını etkilemektedir. 1950'de 23 milyon olan toplam seyirci sayısı 1997'de 700 bine düşmüştür (Richards, 2005: 140) ve bu düşüş 2000'li yıllarda ulusal sinema üretiminin başlamasına kadar devam edecektir.

Sinema ve devlet ilişkisi, Latin Amerika'da her zaman önemli olmuştur, ama 1970 sonrası dönemde hayati önemdedir. Bu durumun ilk sebebi sansür yasalarıdır. Sansür yasaları, sinemacıların önündeki en büyük engeldir ve bu yasaların varlığı yurtiçinde ve sürgünde yapılan filmlerin farklılıkları arasında görölebilmektedir. Diğer yandan, Latin Amerika'da bütün devletler, sinemayı desteklemek için kurumlar kurmuşlardır. Bu kurumlar çoğu zaman o ölkedeki sinema üretimine egemen ve belirleyici konumda olmuşlar ve tek sinema yapımcısı konumuna gelmiştir.

Küba’da ki ICAIC, Brezilya’daki Embrafilme, Meksika’da IMCINE ve diğer ülkelerdeki benzer kuruluşlar devlet tarafından kurulmuş ve belli dönemlerde o ülkelerin sinema sektörlerine tamamen egemen olmuşlardır. Söz konusu kurumlar sayesinde bu ülkelerdeki film üretimleri artarken, bu kurumların kapatılması sinemanın krize girmesine yol açmıştır. Devlet destekli üretilen sinema doğal olarak devlet politikasına bağımlı olmuştur. Roy Armes’in, “sinemacılar sınıfsal konumları gereği yöneticilere yakındırlar” (Armes, 1986) değerlendirmesi çoğu zaman geçerliliğini korumuş ve devletin bu yapısı alternatif sinemaların bu kurumlar döneminde oluşmasını engellemiştir.

Sinema-devlet ilişkisi Meksika’da hayati önemde ve belirleyici bir konumdadır. Meksika’da 1930’larda başlayan destek 1970’lerde tamamen devlet kontrolüne dönüşür ve bütün sinemasal üretim devlet tarafından yapılmaya başlanır (Armes, 1987: 181). Uluslararası alanda yeni bir Meksika imajı oluşturabilmek için genç sinemacılar desteklenir. Bunun sonucunda resmi ideolojiyi savunan bir sinema oluşurken, bu sinema bir hareket, kolektif bir yapı oluşturamaz ve *auteur* çabalardan ibaret kalır (Armes, 1987: 181). 1982’de başkan olan Miguel de la Madrid ise IMCINE’yi (Meksika Sinema Enstitüsü) kurmuştur (Buscombe, 2003: 471). IMCINE, uzun süre, Meksika’da sinemaya tamamen egemen olmasına rağmen ekonomik problemlerden dolayı gücü azalmaya başlar. 1992 kanunuyla IMCINE’nin filmlere sağladığı destek %100’den %60’a düşürülür ve film kotaları azaltılır (Shaw, 2003: 38). 1995’te ise başkan Salinas’ın popülist kültürel ürünler yaratma politikasının sonucu olan devlet-destekli film yapımı biter (Shaw, 2003: 39).

Brezilya'da 1969'da kurulmuş olan Embrafilme (Johnson, 2005: 16) 1975'ten itibaren film üretimini, ulusal ve uluslararası dağıtımını ve genel olarak bütün film endüstrisini kontrolü altına alır (Shaw, 2003: 143). Embrafilme resmi milliyetçiliği savunurken, *Cinema Novo* devlet programının merkezi olur (Xavier, 1997a: 264). Bu dönem Brezilya sinemasında yükselişin başladığı bir dönemdir. 1969'dan 1978'e kadar üretim iki katına çıkmıştır (Armes, 1987: 182) ve artıştaki en önemli etken sadece 1976'da 29 film üreten Embrafilme'dir (Shaw, 2003: 143). 1972'de 28 milyon olan yerli film izleyicisi 1975'de 52 milyona çıkmıştır (Shaw, 2003: 143). Embrafilme Brezilya'nın kültürel ve tarihsel geçmişine eğilen ama *Cinema Novo* gibi politik olmayan filmleri desteklemiştir (Shaw, 2003: 144). Embrafilme bir yandan filmlere destek verirken diğer yandan da sansür organı olarak da çalışıyordu (Chanan, 1985: 387). Embrafilme *Cinema Novo*'nun tarzına benzer bir tarz yaratırken, politikliği dışarıda bırakmıştır. *Cinema Novo* gibi bir politik tavırları yoktur, yoksul sınıfların hayatlarından kesitler verirler (Shaw, 2003: 160). 1970'lerden itibaren ilk dönem *Cinema Novo* yönetmenleri film yapımından uzaklaşırlar. Bu yönetmenlerden Ruy Guerra, "Embrafilme, bir devlet örgütü olarak devletin ideolojisine ters davranamaz, bütün devlet aygıtları eşitsizliği artırır" (aktaran, Armes, 1987: 182) diyerek Embrafilme'yi eleştirirken, diğer bir yönetmen Nelson Perreira Dos Santos'a göre bu dönemin filmleri daha az politik ama daha çok antropolojiktir (Shaw, 2003: 144). Brezilya tarihinden, Brezilya'ya ait öğeleri çıkarmaya çalışan filmler bu dönemde yoğunluktadır.

2.3-)

ÜÇÜNCÜ SİNEMA

Latin Amerika sinemasında, 1960'lı yıllardan itibaren değişimler görülmeye başlanmıştır. Genç kuşak sinemacılar film üretmeye başlarken, teorik olarak da üretilen filmleri destekleyen makaleler yazılmıştır. Zaman içinde, bu genç kuşak sinemacılar çeşitli ülkelerde ve çeşitli isimler altında gruplar oluşturmuştur. Brezilya'da *Cinema Novo* ve Marjinal Sinema grupları, Arjantin'de "üçüncü sinemacılar", Bolivya'da *Ukamau* grubu, bu sinema gruplarından birkaçıdır. Bu sinema gruplarının yanı sıra, Küba devriminin sonrasında oluşan Küba Sineması da Latin Amerika sinemasında önemli bir yer edinmektedir. 1960'larda Latin Amerika'da oluşan bu hareketler ve diğer kıtalardaki takipçileri zaman içinde "üçüncü sinema" olarak anılmaya başlanmıştır. 1960'ların politik içerikli sinema hareketleri ve teorik manifestoları "üçüncü sinema"nın temelini oluşturmaktadır. 1980'lerde akademik ilgi alanına giren "üçüncü sinema" 2000'lerde halen güncelliğini devam ettirmektedir. 1960'larda düşük bütçeli filmler ve radikal manifestolarla ortaya çıkan "üçüncü sinema" fikri, 1980'lerde karşıtlık, diğerlik, farklılığı tanımlamaya çalışan akademik çalışmaların ilgi alanına girdi (Stollery, 2002: 206). 1980'lerden itibaren "üçüncü sinema" ile ilgili birçok akademik çalışma yapıldı. "Üçüncü sinema" düşüncesi ateşli 1968 dönemi sona erdikten uzun süre sonra bile yankılanmaya devam ederek Avrupa ve Kuzey Amerika'daki siyah diaspora ve Üçüncü Dünya sinemacıları için esin kaynağı olacaktı (Nowel-Smith, 2003: 649). Robert Stam'a göre "üçüncü sinema" yapımda bağımsız, politik olarak militan ve dil olarak deneysel olmalıdır (Buchsbaum, 2001: 161) ve bu özellikleriyle halen birçok sinemacıyı etkilemektedir.

1960'ların sinema hareketleri aynı zamanda, teorik olarak da önemli eserler ortaya çıkarmıştır. Bunların arasında, Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun "Üçüncü Sinema Manifestosu" (Hacia un Tercer Cine - Towards a Third Cinema, 1968), Glauber Rocha'nın "Açlığın Estetiği" (A Estética da Fome - Aesthetics of Hunger, 1965) ve Julio Garcia Espinosa'nın "Kusurlu Sinema"⁸ (Por un Cine Imperfecto - For an Imperfect Cinema, 1969) adlı çalışmaları önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalışmalar sadece Latin Amerika sineması için değil aynı zamanda bütün dünya sineması için de önemlidir. Solanas ve Getino, "birinci sinema" olarak Hollywood ve diğer ülkelerdeki popüler, gişe merkezli ve ticari sinemadan bahsederken, "ikinci sinema" olarak Avrupa'nın yabancılaşmaya dayalı *auteur* sinemasını gösterirler. "Üçüncü sinema" ise Üçüncü Dünya ülkelerinde üretilme mecburiyeti olmasa da genel olarak bu ülkelerden gelen ve politik bir sinemadır. Rocha ise, ülkesinin en büyük sorununun açlık olduğunu ve açlığın şiddeti doğurduğunu, sinemada açlığın ve şiddetin estetiğini vermeye çalıştıklarını söyler. Espinosa, kusursuz sinema olarak, teknik olanaklarından dolayı Amerikan sinemasından bahsederken, az gelişmiş ülkelerdeki sinemaların, bu ülkenin teknik seviyesine ulaşamayacağını ama tekniğin sanatsal ve içerik açısından o kadar önemli olmadığından bahseder.

Günümüzde, bu sinema hareketlerinin hepsi "üçüncü sinema" olarak anılmaktadır. Bu üç makale de üçüncü sinemanın manifestolarıdır. Bu makalelerin benzerlikleri ve birbirleriyle etkileşimleri çok fazladır ve birbirlerini tamamlayıcı

⁸ Tam karşılığı Mükemmel Olmayan Sinema olmasına rağmen Türkçe metinlerde Kusurlu Sinema kullanılmaktadır.

görünümündedir. Tarihsel olarak “üçüncü sinema”, Fransız yeni dalgasının başarısından, onun ve yeni gerçekçiliğin yerele ve doğaçlamaya dayanan, düşük bütçeli sinema pratiklerinden gücünü almıştır. Bu pratikler, Louis Althusser, Bertold Brecht ve Sovyet biçimcilerden, post-yapısalcı düşünürlerden, Jacques Lacan, Michel Foucault ve Jean François Lyotard’a kadar uzanan yeni Marksist kültür teorilerinin bileşiminden esinlenir (Gazetas, 2003: 33). Bütün “üçüncü sinema” hareketleri Hollywood sinemasına karşıt olarak ortaya çıkmıştır (Cynthia, 1988: 266) ve Frantz Fanon, Che Guevara, Ho Chi Minh, Amilcar Cabral gibi teorisyenlerin görüşlerinden etkilenmiştir. Bu teorisyenlerin emperyalizme karşı görüşlerinden etkilenen “üçüncü sinema” anti-emperyalist bir yapı içermektedir.

“Üçüncü sinema” fikri oluşmadan önce de bayağı bir Batılı olmayan film üretimi vardı (Armes, 1987: 2). Üçüncü Dünyalı fikri 1945’lerden sonra ortaya çıkmaya başlar. “Üçüncü sinema” da Üçüncü Dünya’nın “bağımlılık okulu” teorilerine benzer şekilde, kültürel yeni sömürgecilik ve emperyalizme karşıtlik ön plandadır (Armes, 1987; Buchsbaum, 2001: 156). Tarihsel ve politik bir perspektif oluşturma çabası içindedir ve ideoloji temel amaçtır (Cynthia, 1988: 268). Latin Amerika fikri ve birliği emperyalizme karşı duruş ve kültür için önemliken diğer yandan, “üçüncü sinema”nın üç kıtalı bir biçimi de vardır.

1960’lı yıllar Latin Amerika’da ve dünyada alternatif politik seslerin yükselmeye başladığı dönemdir. Küba’daki devrim ve 1961’deki Domuzlar Körfezi çıkarması, Kuzey Afrika ülkelerinin bağımsızlığı (Cezayir) gibi olaylar Üçüncü Dünya’nın gururunu artırdı. Anti-sömürgeci mücadele, Vietnam savaşına karşıtlik,

öğrenci ayaklanmaları, 1968 olayları ve Avrupa'daki politik durum, Latin Amerika'daki gerilla mücadeleleri, gene 1960'larda meydana geldi. Frantz Fanon, 'Che' Guevara, Ho Chi Minh Üçüncü Dünya insanların ve dolayısıyla yönetmenlerinin Batı'ya karşı radikal bir tavır almasını sağlayacak fikirler ileri sürdüler. Bütün bunların sonucunda 1960'larda Üçüncü Dünya'da egemen olan düşünce anti-sömürgecilik olarak nitelenebilir. "Üçüncü sinema" hareketlerinin paylaştığı temel prensip de anti-sömürgeciliktir. Anti-sömürgecilik, militanlık ve şiddetin (Stam, 2003: 31) yanı sıra bu sinema hareketleri, toplumsal adalet, sınıf farklılığı, etnisite, az gelişmişlik ve ulusal kimliğe de vurgu yaparlar. Ulusal bilinç içinde sınıf kavgası oluşturmak için çalışırlar (Cynthia, 1988: 269).

"Üçüncü sinema" hareketlerinin 1960'larda ortaya çıkmasında, sinemasal olarak Avrupa'daki İtalyan yeni gerçekçiliği ve Fransız yeni dalganın etkisi vardır. Bu dönemin Latin Amerikalı sinemacıları başta İtalya olmak üzere Avrupa'da sinema eğitimi görmüş ya da bulunmuşlardır. Fernando Biri, Nelson Parreira Dos Santos, Tomas Gutierrez Alea, Ruy Guerra gibi yönetmenler Avrupa'dan döndükten sonra özellikle yeni gerçekçiliğin etkisiyle ucuza, amatör oyuncularla film çekmeye çalışmışlardır. Bu yönetmenlerden bazıları 1960'lardan önce film çekmeye başlamış olsalar da, 1960'lardaki sinema akımlarının içinde yer alırlar. Fernando Birri, Tomas Gutierrez Alea ve Julio Garcia Espinosa Roma'da sinema okumuşlar ve yeni gerçekçilikten etkilenmişlerdir. Bu yönetmenler, Nelson Parreira Dos Santos ile birlikte 1950'lerde sinemaya başlayarak 1960'lara öncü olmuşlardır (Armes, 1987: 80-81).

“Üçüncü sinema” politiktir ve sosyal adalet için mücadele eder. İletişim süreci üründen, politik değerler ürün değerlerinden daha fazla önem taşır. “Üçüncü sinema” tarihsel olarak analitik, kültürel olarak özgün, sinemasal olarak politik ve aydınlatıcı filmlerden oluşmaktadır (Gazetas, 2003: 33). Yeni gerçekçilikten etkilenmiştir ama yeni gerçekçilikten farklı olarak politik bir duruş da sergiler. Yönetmenlerinin sınıfsal geçmişleri, Batılılaştırılmış bir eğitim almış olmaları ile halkın çoğunluğundan farklıdırlar ama bağımsızlık ve yükselmeye başlayan Üçüncü Dünya duyarlılıkları ile entelektüel olarak halka daha yakınlaşırlar. Teorik olarak, üç kıtalı (Asya, Afrika, Latin Amerika) devrim politikada, estetik ve anlatsal devrim ise sinemada görülür (Shohat, 2003: 55). Teorileri, genel olarak sadece Latin Amerika ile sınırlı kalmamış, Asya ve Afrika’yı da kapsayacak şekilde genişlemiştir. “Üçüncü sinema” ulusal bağımsızlık peşinde olan, mistizm, ırkçılık, burjuva ve popüler sömürgecilik karşıtı sinemadır (Stollery, 2002: 205).

Üçüncü sinemacıların temel sinemasal prensipleri gerçekçiliktir. Bunun yanı sıra politiktirler, sinemanın da politika ve propaganda malzemesi olarak kullanılmasından yanadırlar. Ortak bir Latin Amerika kültürünün oluşmasından yana olsalar da, ABD kaynaklı kültürel emperyalizme karşı ulusal sinemaların öneminden bahsederler. Toplumun alt kesimlerini anlatırlar, *kitsche* varan anlatılardan çekinmezler.

Üçüncü Dünya kavramsallaştırması, sadece Latin Amerika ile ilgili olmasa da, Latin Amerika’nın siyasal, ekonomik ve dolayısıyla sosyal hayatını anlamak için önemli bir kavramdır. Bu kavramdan üretilmiş sinema akımları da, Latin Amerika ve

dünya sineması üzerine önemli bir teorik perspektif oluşturmaktadır. Latin Amerika'da ortaya çıkan sinema hareketleri ve teorileri ile Üçüncü Dünya fikri arasında ve özellikle “bağımlılık okulu” teorileri arasında bağlantılar vardır. Sinema akımları da, Batı'dan farklı, kendine özgü ve politik bir sinema dili oluşturmaya çalışmaktadırlar.

“Üçüncü sinema” fikri sadece Latin Amerika ile sınırlı değildir, tanımı gereği Asya ve Afrika'yı da içine alır. Üçüncü sinema fikri, temel olarak sadece Solanas ve Getino'nun değil, aynı zamanda Rocha'nın, Espinosa'nın makalelerinden de yola çıkan bir yol izlemiştir. Solanas'ın yanı sıra, Jorge Sanjines, Ousmane Sembene, Yusuf Şahin, Theo Angelopulos, Ritwik Gatak başta olmak üzere birçok yönetmen “üçüncü sinema” kavramsallaştırmasının içine sokulur. Arjantin'de Solanas ve Getino'nun yanı sıra Leonardo Favio, Raymundo Glayzer, Felipe Cazals üçüncü sinemacılar arasında sayılabilir. “Üçüncü sinema”nın teorik altyapısı Latin Amerika'da atılmıştır, ama Afrikalı ve Asyalı sinemacılar da “üçüncü sinema” örnekleri ortaya koymuşlardır (Mowitt, 1998: 131). Kahire'de 1969'da, Cezayir'de 1973'de Üçüncü Dünya film festivalleri düzenlenmeye başlanmıştır (Stam, 2000: 95). Bu festivallerin amaçları arasında, Üçüncü Dünya ülkelerindeki sinemacılar arasında iletişimi artırıp, ortak bir mücadele alanı yaratmak vardır, ancak Latin Amerika dışında önemli sinema teorileri üretilmemiştir.

2.4-)

SİNEMA HAREKETLERİ

Latin Amerika’da “üçüncü sinema”nın oluşması ve geçirdiği evrelerin başlangıcında 1950’lerde Bunuel’in *Genç ve Düşmüş* gibi kent fakirliği filmleri ve Torre Nillsson’un Buenos Aires orta sınıf değerlerini veren filmleri yer alır. Onun ardından, 1950’lerin sonu ve 1960’ların başındaki yoksulluk ve eşitsizlikten yola çıkıp *favelalara, sartaolara* giden *Cinema Novo* ve Küba sineması gelir. Üçüncü dalga olarak 1960’ların sonunda Arjantin, Bolivya ve Şili’de amaçları sadece gerçekliği kaydetmek değil, onu açıklamak, değiştirecek yolları bulmak olan devrimci sinema gelir (Burns, 1973: 570-574).

1950’lerde, Latin Amerika sinemasında değişiklikler olmaya başlamıştır. Sinema endüstrileşirken, sinemadaki *auteur*lerin sayısı da artar. Bu endüstrinin içindeki yetenekli *auteur*ler, gerçekçi stiller kullanarak, Üçüncü Dünya’daki sosyal ve ev hayatının göstermeye çalışırlar. 1960 ve 1970’lerin ilk dönemindeki önemli “üçüncü sinema” teorileriyle birlikte politik içerikli sinema (Armes, 1987: 54) bu *auteur*lerin ürünüdür.

1960’larda Latin Amerika sineması radikalleşmeye başlamış ve zamanla endüstriyel medyaya karşı bir silah olmuştur (Xavier, 2003: 54). Fernando Birri’nin belgesellerinden başlayarak, Bolivya’da *Ukamau* grubu ve Jorge Sanjines’in filmleri, Brezilya’da *Cinema Novo* ve Marjinal Sinema akımları, Arjantin’de Fernando Solanas ve Octavio Getino’nun filmleri ve yazıları ve Küba sineması hep bu dönemin ürünüdür.

1960'ların sinema hareketleri ortaya çıkış dönemleri ve varolma süreçleri açısından politika ile birebir ilişki içerisindedir. Bu birlikteliğin en iyi örneğini Küba sineması oluşturmaktadır. Devrimden önce neredeyse hiç olmayan Küba sineması devrimin ürünü olarak ortaya çıkar. Yine Brezilya'da *Cinema Novo* hareketi, ilerici bir yönetim döneminde ortaya çıkmış ve 1964'de yaşanan askeri darbenin ardından duraklamak zorunda kalmıştır. Askeri iktidarın yumuşamasının ardından yeniden ortaya çıkan *Cinema Novo* ve ondan türeyen Marjinal Sinema akımları da politik durum ile ilgilidir. Şili'de de benzer bir şekilde 1969–1973 yılları arasında Salvador Allende iktidarı döneminde Şili Yeni Dalgası filmleri ve sinemacıları ortaya çıkmıştır. Politik olarak daha özgür bir dönemde ortaya çıkan sinema hareketleri askeri darbelerden sonra oluşan baskı dönemlerinde son bulmak zorunda kalmıştır. Küba sineması hariç diğer sinema hareketlerinin hepsi, askeri darbelerle kesintiye uğramıştır. Askeri darbeler, sosyal ve sinemasal umut döneminin sonu olmuştur. Arjantin ve Şili'de askeri darbeler sinema hareketlerinin sonunu getirirken, Brezilya ve Bolivya gibi ülkelerde, sinema hareketleri iktidarların değişken yapısına paralel olarak devam edebilmiş, ara vermiş ya da değişmiştir. Küba sineması ise uzun yıllar aynı karakterini devam ettirebilmiştir.

1967'de Şili'de Vine del Mar Film Festivali yapılmaya başlar. Bu festival bütün Latin Amerika sinemasını bir araya getirmeye ve birbirlerinden etkileşimlerini sağlamaya çalışan ilk çalışmalardan birisidir. Bu festival sayesinde Latin Amerikalı yönetmenler ve sinema hareketleri birbirlerinden etkilenmiş, ortak sinema özellikleri artmıştır. Sinema hareketlerinin dışında kalan Meksika'da ise yeni popüler türler

ortaya çıkmaktadır. Meksika’da 1960’larda ucuz korku filmleri ve güreşçi filmleri⁹ egemendir (Buscombe, 2003: 470) Meksika’da sinema popüler kültürün en yaygın biçimi olmaya devam etmektedir (Maciel, 1990: 394).

1960’ların sinema hareketleri, kendilerine, Avrupa’daki yeni dalga ve yeni gerçekçiliğin de etkisiyle “yeni” isimlerini vermişlerdir. Sinemanın bu canlı dönemi 1970’lerin ortalarına kadar sürmüş ve askeri darbelerle kesintiye uğramıştır. Sinema hareketleri dönemi kendinden önceki sinemadan farklıdır ve kendinden sonra gelen dönemleri etkilemiş olsa da onlardan da farklıdır.

Bu sinema hareketleri aynı zamanda teorik olarak da kendilerini destekleyecek eserler ortaya çıkarmıştır. Glauber Rocha’nın “Açlığın Estetiği”, Fernando Solanas ve Octavio Getino’nun “Üçüncü Sinema Manifestosu” ve Julio Garcia Espinosa’nın “Kusurlu Sinema” makaleleri teorik olarak, Latin Amerika’daki sinema hareketlerini oluşturan ve etkileyen en önemli manifestolardır. 1960’ların dünya konjonktürünün de etkisiyle oluşan Latin Amerika’daki sinema hareketleri, Batı dünyasının dışında çıkan en önemli sinema hareketleri ve teorilerinin arasındadır. Bu hareketler sayesinde Latin Amerika sineması dünya sineması içinde önemli bir yer edinebilmiştir.

1960’ların sinema akımları diktatörlükler tarafından sona erdirilmiştir. 1960 sonrası sinemada, 1960 hareketlerinin devamları gözükebilirken, bir yandan da geleneksel türlere kaymalar söz konusudur. Bu dönemde, Latin Amerika sineması

⁹ Güreşçi filmleri, süper kahraman benzeri kişilerin maceralarını anlatır.

için, ‘devletin izin verdiği ölçüde politik bir sinemadır’ denilebilir, bu politikliğin ortaya çıkması için sansürün sona ermesi beklenirken aynı zamanda sürgün sinemacılar ve “sürgün sineması” ya da “gerilla sineması” gibi uç akımlar, bu politikliğin diğer kutuplarını oluşturmaktadır.

Sinema hareketlerinin ortak özelliklerinin başında, hepsinin Hollywood sinemasına bir tepkinin sonucu ortaya çıkması yatmaktadır. Bu sinema hareketleri buldukları coğrafyanın ve toplumun farklı olduğunu ve sinemasının da Hollywood sinemasından farklı olması gerektiği inancındadırlar. Hollywood karşıtlığının yanı sıra ideolojik olarak “bağımlılık okulu”nun fikirlerine benzer şekilde hareket etmektedirler. Toplumun ve sinemanın Avrupa ve Kuzey Amerika’nın etkisinden kurtulması gerektiği inancındadırlar. Sinema hareketlerinin en ayırt edici özelliklerinden birisi ise toplumu yansıtmaya biçimleridir. Olabildiğince gerçeğe yakın, belgesel benzeri bir sinema dili oluşturmaya çalışmaktadırlar. Glauber Rocha’nın “melodrama kaçmadan insan dramları” tanımlaması diğer akımlar için de geçerlidir.

2.4.1-) DEVRİM SONRASI KÜBA SİNEMASI

Küba sineması, Latin Amerika’da konumu açısından önemli bir sinemadır. 1959’da Küba’da devrim olur ve bu devrimden kısa bir süre sonra (6 ay), Küba Sinema Enstitüsü (ICAIC) (L’Institut Cubain de l’Art et de l’Industrie Cinematographique / Küba Sinema Sanatı ve Endüstrisi Kurumu) kurulur. Bu enstitü, günümüze kadar Küba’da sinema yapım ve dağıtım işine egemen

konumdadır. ICAIC devrime yardım etmek için kurulmuştur (Bertinier, 2003: 100). Küba'da sinemanın halkın bilinçlenmesini sağlamak, eğitime yardım etmek gibi fonksiyonları vardır.

ICAIC'de üretilen ilk dönem filmlerinde, yeni rejimin halka tanıtılması, devrimin yerleşmesi, devrimci bilinç ve halkın eğitimi önemli olmuştur. Bu amaçla, halkı eğitecek filmler ve propaganda filmleri üretilir. 1959 ve 1963 arasında gerillalar, küçük burjuvazinin gelenekleri ve köylü sorunları, Küba gerçeğini "devrim öncesi" ve "devrim sonrası" dönem olarak bölme alışkanlığı filmlerin önemli temalarıdır. İlk on yılın sonunda ise devrimin savunulması ve devrimin işleyişini gösteren filmlere yönelir. Bu dönemde gene devrim propagandası önemliyken, bir yandan devrimin sorunları da gösterilebilmektedir. Filmler, çağdaş toplumdaki güncel sorunlara kayar, kadınların çalışması ve toplum içinde eşit katılımları, ev, eğitim, ırkçılık, emek önemli sorunlar haline gelir (Fraunhar, 2005: 171). *Mulattolar*, Kübalılığın sembolü olarak gösterilir (Fraunhar, 2005: 176) ve ulusal kültür *mulatto* kültürü etrafında kurulmaya çalışılır.

ICAIC'de 1990'lı yıllara kadar yılda ortalama 5-6 film ve sayısız belgesel üretilmiştir. ICAIC'in 1990'ların ortasına kadar süren bir sistemi vardır. Bu sistemde, devlete bağlı ve maaşlı çalışan yönetmenler, film çekmeseler bile maaş almaya devam ederler. Her üç yönetmen bir grup oluşturur. Bu gruptan birisinin bir fikri olması durumunda grup toplanarak senaryo oluşumunu tamamlar. Tamamlanan senaryo yönetime sunulur ve gerekli olanaklar yönetim tarafından hazırlanır. Çekimler sırasında maddi koşullar dışında sansür uygulanmaz. Çekimler bittikten

sonra yeniden yönetime verilir. Sansür uygulaması, fazla olmamakla beraber, bu aşamada işler. Kübalı yönetmen Tomas Gutierrez Alea, film yapımına başlanmadan önce gerekli anlaşmaların ve tartışmaların yapıldığından dolayı bu uygulamaya fazla gerek kalmadığını belirtir (Chanan, 2002: 50). Küba'da sansrlenerek vizyona çıkmamış hiçbir film bulunmamaktadır. Ancak, filmin vizyona çıkış tarihi ertelenebilir. Humberto Solas'ın, *Kasım'da Bir Gün (Un de Noviembre)* filmi 1972'de çekilmesine rağmen altı yıl sonra 1978'de gösterilerek en uzun süre bekleyen film olmuştur (Amiot, 2003: 115). Filmin dağıtım ve gösteriminden ICAIC sorumludur. ICAIC filmi gösterip göstermemek konusunda özgürdür

Fidel Castro, 1961'de "devrimin içinde her şey, devrime karşı hiçbir şey" (aktaran Armes, 1987: 183) ve "devrimin partizan sanatçıları her türlü haklara sahiptir, devrim karşıtları hiç birine" diyerek Küba sinemasının da yolunu çizmiştir. Sinemacılar devrime sadık kalmaya gayret etmiştir, devrimi eleştiren filmlerin sayısı propaganda filmlerine göre çok azdır. Ama yine de bürokratik kontrol sıkı değildir, yönetmenler serbest davranabilirler (Armes, 1987: 184). Bürokratik kontrolden çok otokontrol bulunmaktadır. Seyirciler ise, başka konuşma alanları olmadığından sinemadan eleştiri beklemektedir (Chanan, 2002: 52).

Küba'nın film yapım, gösterim ve dağıtımındaki bu şema 1990'ların başına kadar devam etmiştir. 1990'larda Sovyetler Birliği'nin çökmesi ile birlikte maddi olanaklarda gerileme olmuş ve üretilen filmler azalmaya başlamıştır. Daha önce az sayıda olan ve daha çok Latin Amerika içinden gerçekleşen ortak yapımlar, Avrupa sinemalarıyla yapılmaya başlamış ve sayıları artmıştır. Bunun sonucunda, Tomas

Gutierrez Alea gibi uluslararası alanda tanınan yönetmenler rahatlıkla ortak yapımcı bulabilmiş ve *Çilek ve Çikolata* (*Fresa y Chocolate*, Tomás Gutiérrez Alea / Juan Carlos Tabío, Küba, 1994) filmini İspanya ve Meksika'yla ortak yapım olarak çekebilmiştir. *Çilek ve Çikolata* Oscar'a aday olan ilk Küba filmi özelliğini de taşımaktadır. 1980'lerde ortak yapımların artmasıyla ve küresel pazarda yer bulabilmek için daha popüler filmler yapılmaya başlanmıştır (Fraunhar, 2005: 170).

Küba'nın Latin Amerika sinemasına bir diğer önemli etkisi ise, diğer ülkelerin sinemacılarıyla geliştirdiği ilişkiler olmuştur. Birçok Latin Amerikalı sinemacı Küba'da sinema eğitimi alırken, ülkelerinde sürgüne çıkmak zorunda kalan sinemacılara Küba ev sahipliği yapmıştır. Ayrıca, ortak yapımlar sayesinde, diğer ülkelerin sinemacılarına destek de verilmiştir. Küba'da kurulan Santiago Film Okulu sadece Kübalı değil diğer Latin Amerikalı sinemacıların yetişmesini sağlamıştır. Günümüzdeki Latin Amerika sinemasının gelişmesinde Santiago Film Okulu'nun önemli bir payı bulunmaktadır. Santiago Film Okulu 1980'lerden itibaren ICAIC'in dışında film üretmeye de başlayarak bu kurumun sinema üretiminin tekeline kırmıştır.

Küba sineması özellikle belgesel alanında çok ileri bir noktadadır. Küba'da belgesel toplumu şekillendiren bir rol oynama potansiyeline sahiptir (Armes, 1987: 91). Kurmaca filmlerde ise Tomas Gutierrez Alea ve Humberto Solas'ın ağırlığı görülmektedir. Tomas Gutierrez Alea ve Humberto Solas'ın yanında çok az film çekmiş olsa da Julio Garcia Espinosa yazdığı "Kusurlu Sinema" isimli makalesi ile

teorik alanda Küba sinemasına yön çizmiştir. Bu üç yönetmen Küba sinemasının şekillenmesinde en fazla paya sahip sinemacılarıdır.

Teorik olarak, Küba sinemasında Espinosa'nın Kusurlu (Imperfect) Sinema makalesinin etkisi görülmektedir. Espinosa bu makalede, Hollywood sinemasını teknik açıdan kusursuz ve ticari olarak tanımlarken, Küba ve diğer az gelişmiş ülke sinemalarının teknik olarak bu standarda erişemeyeceğinden bahseder. Sinemanın, bu teknik tanımından sonra, kusurlu sinemanın nasıl olması gerektiğini, bunda sinemacının rolünün ne olduğunu tanımlamaya çalışır. Mükemmellik teknik bir mükemmelliktir, ama bu ülkelerde üretilen ve Espinosa'nın 'kusurlu sinema' dediği sinema, konusu, senaryosu, gerçekçiliği ile sanatsal olarak daha üst bir seviyeye ulaşabilir. Espinosa sanatçı-halk ilişkisine yoğunlaşmaktadır. Önemli olan küçük bir elit sanatçı topluluğu yaratmak değil, halk ile sinemacı arasındaki ayrılığı sorgulamaktır. Seyircisini mücadele edenlerden bulan ve temalarını da onların problemlerinden çıkaran bir sinema yapılmalıdır (Armes, 1987: 98). Kusurlu sinemanın merkezi karakterleri, değiştirebileceklerini hissettikleri bir dünyada yaşadıklarına inanan insanlardır; bütün problemler ve zorluklara rağmen, devrimci bir yola dönüştürebilecekleri bir dünyada yaşamaktadırlar (Armes, 1987: 98). Kusurlu sinema, Batı sinemasındaki sonuçların ve ürünlerin kutsanmasının yerine problemleri ortaya çıkaran metotları göstermelidir (Armes, 1987: 98). Teknik kalite önemli değildir, elit kültürüne karşı halkın kültürü gösterilmelidir. Popüler kültürün sıradan biçimleri sinema için önemli bir veri kaynağıdır (Stam, 2003: 31). Sanat toplum için yapılmalıdır, ama sanatçı uygun koşullarda partizan, sosyal içerikli bir biçim yaratabilir (Shaw, 2003: 18).

Küba'da "üçüncü sinema" ICAIC'in kurulması ile birlikte yerleşmiştir (Fraunhar, 2005: 164). 1960'ların sonlarında Kübalı yönetmenler yeni bir film biçimi oluşturmaya çalışırlar (Amiot, 2003: 115). 1960'larda sinemada da özerk bir ulusal sinema kurulmaya çalışılır. Bu ulusal sinemada, kusurlu sinemanın uzaklaştırma ve diyalektik kurguya dayanan tarzı, İtalyan yeni gerçekçiliği ve belgesel stili, klasik Hollywood'un pasif gösterim ve tüketim biçimlerini kırmak için kullanılmaya başlanmıştır (Fraunhar, 2005: 164).

Küba sinemasının en önemli yönetmenleri arasında Tomas Gutierrez Alea, Humberto Solas ve Julio Garcia Espinosa sayılabilir. Bu yönetmenlerin aynı zamanda idari görevleri de olduğundan yönettikleri filmlerin sayısı fazla değildir. Ayrıca, Avrupalı ve Latin Amerikalı birçok yönetmen de, Küba'ya gelerek sinemanın şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Cezare Zavattini, Otello Martelli, Joris Ivens, Chris Marker, Agnes Varda Mikheil Kalatozishvili gibi yönetmenler Küba'da sinemanın gelişmesi için çalışmalarda bulunurken (Elena, Lopes, 2003: 5), *Ben Küba (Soy Cuba/Ya Kuba)*, Mikheil Kalatozishvili, Sovyet Birliği-Küba, 1964) Sovyetler Birliği'nin Küba devrimine hediyesidir. *Ben Küba*'da devrim öncesinin ve sonrasının Küba'sı gösterilerek, aradaki farklar belgesel bir tarzda ele alınmaktadır. Bu film Küba sinemasının belgesel biçiminin oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Avrupalı yönetmelerin bu ülkeye gelmesi ve Küba'nın önemli yönetmenlerinden olan Tomas Gutierrez Alea ve Julio Garcia Espinosa'nın sinema eğitimini İtalya'da almış olması gibi nedenlerden dolayı Küba sineması en çok İtalyan yeni gerçekçiliğinden etkilenmiştir. Küba yeni gerçekçiliğe çok şey borçludur ama yeni

gerçekçilikten farklı olarak devrimi savunmak zorundadır (Bertinier, 2003: 102). Yeni gerçekçiliğe benzer şekilde filmler sokaklarda, amatör oyuncularla çekilir. Yeni gerçekçiliğe benzer şekilde filmi ucuza yapma sorunu vardır.

1960'ların ortasında Küba sineması başyapıtlarını vermeye başlar. Bunların arasında *Az gelişmişlik Anıları* (*Memorias del Subdesarrollo*, Tomas Gutierrez Alea, 1968) ve *Lucia* (Humberto Solas, 1968) en önemlileridir.

Tomas Gutierrez Alea'nın *Az gelişmişlik Anıları* devrim sinemasının ilk başarılarından birisidir. Uluslararası festivallerde de ödüller alan *Az gelişmişlik Anıları*'nda, devrim öncesinin burjuva sınıfına ait bir karakterin, devrimden sonra Küba'yı terk etmeyip yeni yaşamı eleştirmesi anlatılmaktadır. Ancak, yeni yaşama uyamayan kendisidir. Devrime yabancılaşmış bir entelektüel olarak burjuva kültürünü terk edememektedir. Küba'da ise henüz yeni bir kültür ve devrim oluşma aşamasındadır ve birçok sorun bulunmaktadır. Bu film, devrim döneminde Kübalı entellektüellerin psikolojik durumunun yani dalga benzeri bir araştırması (Monaco, 2002: 315) olarak da görülebilir. Tomas Gutierrez Alea'nın bir diğer filmi *Bürokratin Ölümü* (*La Muerte de un Burocrata*, 1966), devrimin işleyişini eleştiren ilk filmlerden biridir. Bu filmde yeni rejimin sonrasında oluşan bürokrasinin işleyişi ele alınır. Bürokrasi çok yavaş işlemekte ve birçok sorun yaratmaktadır.

İlk dönem Küba sinemasının bir diğer önemli filmi ise Humberto Solas'ın *Lucia*'sıdır. *Lucia*'da Küba tarihinin üç ayrı döneminde adları Lucia olan üç ayrı kadının hayatı, üç değişik yaklaşımla anlatılmıştır. İlk bölüm 1895'te Küba'nın

İspanya'ya karşı bağımsızlık döneminde; ikinci bölüm 1933'te Geraldo Machado'ya isyan döneminde; üçüncü bölüm 1960'larda Küba devriminden sonra geçer (Amiot, 2003: 110). İlk dönemde Brechtçi, ikinci dönemde yeni gerçekçi, üçüncü dönemde üçüncü sinemanın belgesel tarzında bir anlatım söz konusudur (Fraunhar, 2005: 166). Birinci bölümde aristokrat, ikinci bölümde burjuva olan Lucia üçüncü bölümde özgür bir köylüdür (Amiot, 2003: 110). Filmdeki her unsur, Küba devriminin kaynaklarını ve ideolojisini aktarır Solas, “sinema tarihle bağlantılı olmalıdır” (Amiot, 2003: 111) der ve *Lucia*'da da Küba tarihine ve kadınların bu tarihteki yerine bir bakış sunar.

2.4.2-) BREZİLYA SİNEMASI VE *CİNEMA NOVO*

Brezilya sineması, Arjantin ve Meksika ile birlikte Latin Amerika'nın en önemli üç sinemasından birisidir. Stüdyo sistemi ve popüler türler ile gişede başarılı olan Brezilya sinemasında *Cinema Novo* (Yeni Sinema) akımı bir dönüm noktasını oluşturmaktadır. 1950'lerde Vera Cruz şirketi bir ulusal sinema biçimi oluşturmaya çalışmış ve bu şirketin ürettiği *Eşkıya* adlı film önemli bir başarı kazanmıştır. 1950'lerde birçok genç sinemacı da ilk filmlerini çekmeye başlamıştır. 1960–1964 arasında ise, iktidardaki Gaulart yönetimi döneminde ülke rahatlamış ve ifade özgürlüğü imkânları artmıştır. *Cinema Novo* bu politik oluşumun ürünüdür. Adını Vargas'ın 'Estado Novo'suna (Yeni Devlet) atıfla alan *Cinema Novo* azgelişmişliğe, yoksulluğa, açlığa, Hollywood benzeri stüdyoların *chanchadalarına* ve Amerikan şirketleri egemenliğindeki yerel dağıtım ağlarına karşı doğmuştur (Schiff, 1993:

469). Hollywood'un yeni-emperyalist sömürgeciliğine karşı bilinçli bir ulusal sinema yaratmak için kentli kültürel bir hareket olarak başlayan *Cinema Novo* (Mayer, 1998: 225), iktisaden geri bıraktırılmış ülkenin sorunlarını yalın fakat çarpıcı görüntülerle yansıtan bir sinema anlayışı olarak ortaya çıkmıştır (Onaran, 1986: 144).

Cinema Novo'nun çıkış tarihine ilişkin çeşitli varsayımlar üretilebilir ve ilk dönüşüm Glauber Rocha'nın *Dönen Rüzgâr* (*Barrevento*, 1962) ile başlamış (Armes, 1987: 176) olsa da, 1963 yılında üretilen üç film nedeniyle başlangıç tarihi olarak 1963 verilebilir. Glauber Rocha'nın *Siyah Tanrı*, *Beyaz Şeytan* (*Deus E o Diabo na Terra do Sol*), Nelson Parreira Dos Santos'un *Kıraç Hayatlar* (*Vidas Secas*) ve Ruy Guerra'nın *Tüfekler* (*Oz Fuzis*) filmleri 1963 yapımlarıdır. Bu üç film aynı zamanda *Cinema Novo*'nun en önemli filmleri arasında yer almaktadır. Üç film de Kuzeydoğu Brezilya'da geçmektedir. *Kıraç Hayatlar* realist, *Tüfekler* devrimci, *Siyah Tanrı*, *Beyaz Şeytan* deneysel ve hepsi beraber politik filmler olarak nitelendirilmektedir (Elena, Lopes, 2003: 6). Bu filmler *sertaoyu* sosyal sınırlar ve yoksulluk, eşitsizlik gibi sorunlarla tematize ederken, Rocha'nın filminde olduğu gibi mitsel bir bölge olarak da gösterir (Bentes, 2003a: 89). Göç teması her üç filmde de önemlidir (Xavier, 1997a: 236). Bu üç yönetmen, Carlos Diegues ile birlikte *Cinema Novo*'nun en önemli temsilcileridir.

“Eski” sinemayı reddeden ama Brezilya film tarihinin yeniden yorumlanmasından hareket eden, metodolojik ve artistik kaynağını Avrupa'dan alan ulusal bir hareket olarak *Cinema Novo*, Roy Armes tarafından, Fransız yeni dalgasından modelini alan işlevsel, devrimci, bilinçli, seyirci bulamayan ama

popüler, halk için sinema olarak tanımlanır (Armes, 1987: 266). Glauber Rocha'ya göre ise, *Cinema Novo* politik, devrimci ve popüler bir sinemadır (Armes, 1987: 267).

Cinema Novo, Alim Şerif Onaran ve Esra Biryıldız tarafından, dünya sinema tarihindeki, en önemli yedi sinema akımından biri olarak gösterilmekte (Onaran, 1986; Biryıldız, 2002) ve bunların arasında Avrupa ya da Kuzey Amerika'nın dışındaki tek sinema akımı olarak değerlendirilmektedir. Glauber Rocha, *Cinema Novo*'nun teorisyenidir. Rocha'nın "Açlığın Estetiği" makalesi *Cinema Novo*'nun temel prensiplerini sıralar. Rocha'ya göre, Brezilya'nın sorunu yoksulluk ve açlıktır. Bu açlık şiddete yol açmaktadır. *Cinema Novo* filmlerinde açlık ve şiddet içice gitmektedir. Rocha sadece şiddetin diyalektiği ile lirike ulaşırsınız (Stam, 2003: 31) diyerek sinema şiddet ilişkisini de açıklamaya çalışır. *Cinema Novo* ülkenin kuzeydoğu bölgesinde toplum ve insan yaşamını yeniden keşfeder ve görünür kılarken, estetik ve politiği göz ardı etmeyen bir sinema dili yaratır (Bentes, 2003a: 89). Akımın amacı, orta sınıflara sorunları hatırlatmaktır (Mayer, 1998: 227).

Cinema Novo, toplumsal adaletsizliğin egemen olduğu bir ülkenin gerçeklerini, bazen bir belgeselin gerçekliğiyle, bazen de Brezilya kültürünün izlerini taşıyan sembelleri kullanarak gözler önüne sermeyi amaçlar (Biryıldız, 2002: 125). *Cinema Novo*'nun önemli bir hedefi de ulusal bir sinema yaratmak olmuştur. Bunun için Brezilya gerçeğinden yola çıkarlar. *Cinema Novo* siyasi bir sinema yapmaya çalışırken bir yandan da popüler olmaya çalışmış, ama dağıtım ağlarının yetersizliği nedeniyle bu hedefine ulaşamamıştır. Rocha, *Cinema Novo*'yu tanımlarken "açlık

içinde mutsuz, çirkin filmlerin sineması”, der (Stam, 2003: 31). En üretici Üçüncü Dünya hareketi, 1960’ların başında ortaya çıkmış, Brezilya’da ki *Cinema Novo* olmuştur ve her ne kadar bu hareket sağcı askeri cuntanın 1964’te iktidara gelmesiyle hızını kaybetmişse de filmlerinin çoğunun simgesel stilizasyonlar kullanması sayesinde kısmen ayakta kalabilmiştir (Monaco, 2002: 315).

Cinema Novo’nun estetiği edebiyattaki şiirsel gerçekçilik ile ilişkilidir. Şiirsel gerçekçilik Latin Amerika kültürünü tanımlamak içinde kullanılır. Edebiyatta Gabriel Garcia Marquez, Isabella Allende, Austrias gibi temsilcileri vardır. Gerçeğin şiirsel bir şekilde yumuşatılarak, drama fazla kaçmadan anlatılması olarak tanımlanabilir. *Cinema Novo*’da sinemada drama kaçmadan gerçekliği vermeye çalışmıştır. Ancak, estetik kaygıları ve sosyal eleştiri izleyicileri yabancılaştırır, izleyiciler doğallık ve didaktik sinema isterler (Xavier, 2003: 40).

Sertao, Brezilya sinemasının en önemli konularından birisidir. *Cinema Novo* akımı genel olarak *sertao* filmlerinden oluşur. Bu filmlerde *sertao*nun yoksulluğu, inançları, mistisizmi gösterilmeye çalışılırken, politik olarak *sertao* içinde çözümler üretilmeye, devrimci ya da evrimci yanıtlar bulunmaya çalışılır. Glauber Rocha’nın, *Siyah Tanrı*, *Beyaz Şeytan* filminde *sertao*nun bütün karakteristik özellikleri vardır: büyük toprak sahipliği, azizler ve Mesih, kurtarıcı inancı ve eşkıyalık (Bentes, 2003a: 90). Filmin kahramanı, çoban Manuel, önce büyük toprak sahibini öldürüp, suç dünyasına girer, ama kurtuluşu, kendini Mesih ilan eden Sebastiao’nun yanında arar ve sonunda son eşkıya Corisco’ya katılır. Corisco’yu da Antonio Das Mortes öldürür. Kuzeydoğu Brezilya her zaman arkaik, gizemli ve mistik bir bölge olarak

gösterilir (Bentes, 2003a: 89). Din teması baskı aracı olarak kullanılırken, halkın kurtuluş için dine sarılması vurgulanır. *Siyah Tanrı, Beyaz Şeytan*'da mit, politika, din, popüler kültür, toprak reformu, sosyal adaletsizlik, gücün farklı biçimlerini oluşturan büyük toprak sahipliği, din ve eşkıyalık hep birliktedir (Bentes, 2003a: 90). Bu film Kuzeydoğu Brezilya'nın ve *Cinema Novo*'nun bir özeti gibidir. *Kıraç Hayatlar*'da bir kez daha *sertaonun* yoksulluğu, adaletsizliği gösterilmektedir. Büyük toprak sahipliğinin yanında, topraksız, işsiz köylüler, yeni oluşmaya başlayan küçük şehirlerde devleti temsil eden kişilerin keyfi davranışları ve dolandırıcılıkları bu filmin içinde yer almaktadır. *Cinema Novo* filmlerinde Kuzeydoğu Brezilya'nın ağırlığı görülmesine rağmen kentlerde, gecekonduarda geçen filmlerde önemli bir yer tutmaktadır.

Cinema Novo filmlerinde hikâyelerin başı, ortası, sonu yoktur. Hayatın içinden bir süreç yer alır ve filmin bittiği yerden hikâyeye devam eder. Şiddet *Cinema Novo*'nun bir diğer önemli olgusudur. Rocha'ya göre, şiddet sadece semptom değil, açlığın en önemli kültürel manifestosudur. Açlık, şiddeti yaratır ve açlık ve şiddet az gelişmiş ülkelerin en büyük sorunudur.

Az gelişmişlik, yoksulluk, eşitsizlik *Cinema Novo* filmlerinin tematik kaynaklarıdır. *Dönen Rüzgâr*'dan başlayarak perdede görünmeyen insanlar sinemada görünmeye başlar, *Dönen Rüzgâr*'da ekranda balıkçılar vardır (Armes, 1987: 258). Daha sonraki filmlerde işsizler, köylüler ve toplumun alt sınıflarından insanlar görünmeye devam eder. Ülkenin yoksulluğu perdeye gelirken bu durum dramatizasyona kaçmadan anlatılır, var olan durum verilmeye çalışılır. Yeni

gerçekçilik ve yeni dalganın etkileri görülmektedir. *Cinema Novo* yönetmenini tarif ederken, ‘elinde bir kamara, kafasında bir fikir ile yola çıkar’ denilmiş (Bentes, 2003b: 124) ve bu söz *Cinema Novo*’nun sloganı olmuştur. Yola çıkan bu yönetmen, *sertao* bölgesine ya da *favelalara* gider. Bu bölgeler, yoksulluğun ve şiddetin en yoğun yaşandığı bölgelerdir.

Glauber Rocha, *Cinema Novo* için, “egemen sinema kodlarına agresif karşıtlıkları olan düşük bütçeli politize filmler”, der (Xavier, 1997a: 1). Temalar Brezilya’ya aittir ve yeni gerçekçilik ülkenin farklı durumlarını gösterebilmek için, ucuz, amatör oyuncularla politik bir yol ve metot sağlar (San Miguel, 2003: 72). *Cinema Novo* yönetmenleri Ulusal ve politik kaygıları olan sanat sineması yapmak amacındadır (Xavier, 1997a: 1). *Cinema Novo*’da önemli olan ulusal kimlik ve ülkenin tarihsel biçimlenişinin tanımlanmasıdır (Xavier, 1997a: 4). 1960-70’lerde milliyetçilik anti-sömürgeci duruşun ifadesidir (Xavier, 1997a: 11). Rocha Hollywood’a karşısında ulusal sinemaların sorunlarından bahsederken şunları söyler;

“Birisi sinema hakkında konuşuyorsa, Hollywood sineması hakkında konuşur. Sinemanın etkisi, Amerikan sinemasının etkisidir, o da Amerikan kültürünün dünya çapında en sert ve geniş görünüşüdür... Bu yüzden Hollywood dışında yapılan her sinema tartışması Hollywood’la başlamak zorundadır” (aktaran, Armes, 1987: 35).

Cinema Novo akımı 1964 askeri darbesiyle kesintiye uğramış Brezilya’da yeniden *pornochanchada* denen, erotik komedilerden oluşan bir tür ortaya çıkmıştır (Elena, Lopes, 2003: 6). Ancak, askeri darbenin biraz yumuşaması ile birlikte *Cinema Novo* yönetmenleri, eskiye göre daha az siyasi filmler yapabilmeye başlar.

1964 darbesi *Cinema Novo*'nun karakterini değiştirir (Xavier, 1997a: 13). 1964 öncesi *Cinema Novo* filmleri daha doğrudan politik bir tavır sergilerken, 1964 sonrasında dolaylı olarak politik olmuşlardır. 1968'de darbe içinde darbe yaşanır ve rejim biraz daha sertleşir. 1960'ların sonunda Brezilya'da ekonomik, politik az gelişmişlik ve muhafazakâr bir rejim vardır ve *Cinema Novo* kendini sürdürürebilmek için devrimci sinemadan ulusal sinemaya döner (Xavier, 1997a: 10). *Cinema Novo* filmleri, 1963–1964 arası *sertao* filmleri, 1965–1968 arasında 'şehir entellektüel filmleri', 1969–1974 arası 'tropikal filmler' olarak nitelenebilir (Schiff, 1993: 474).

1968'deki darbe içinde darbe sonrasında Glauber Rocha, Ruy Guerra ve Carlos Diegues sürgüne giderken, 1970'lerde devlet politikasına bağlı olarak, *Cinema Novo* ulusal sinema yaratmanın aracı olarak kullanılmaya çalışılır. Bu dönemde *Cinema Novo* politikliğini yitirmiştir. Son önemli ürününü 1984'te veren¹⁰ *Cinema Novo* akımı günümüzde halen birçok Brezilyalı yönetmeni etkilemeye devam etmektedir. Bazıları daha aktif, gerilla grupları ile bağlantılı yeni bir 'karşı sinema' oluşturmaya çalışmış olsalar da (Xavier, 1997a: 1), *Cinema Novo* yönetmenleri militan çizgilerinden uzaklaşmış, daha az politik bir çizgide devam etmişlerdir. *Cinema Novo*'nun *auteur* yönetmenleri bir yandan ulusal sinema oluşturmaya çalışırken diğer yandan Latin Amerika sinemasının diğer yönetmenlerini de etkilemişlerdir. *Cinema Novo*'nun etkileri, gerçeklik ve ülkenin tarihini göstermeleri, politik ve estetik açılardan özellikle edebiyat uyarlamalarında sıkça görülür (Elena, Lopes, 2003: 6).

¹⁰ Eduardo Cautinho'nun *Yirmi Yıl Sonra (Cobra Mercado Para Moner)* filmi. Bu filmde 1960-1980 arasında diktatörlük altındaki politik yaşam, aile diasporası içinde verilir (Xavier, 1997a: 254) .

Biçimsel olarak *Cinema Novo* filmlerinde, belgeselciliğe yakın yalın bir dil kullanılır ve amatör oyunculara yer verilir. Belgelele yakın görüntülere, halk ezgilerinden oluşan yoğun ve ağır bir müzik eşlik eder. Brezilya'nın tropikal görüntüleri, *sertaonun* kuraklığı ön plandadır. Diegues, “kamaralarımızı alıp sokağa, plaja, köylere insanları aramaya çıktık” (Mayer, 1998: 226) demiştir. *Cinema Novo*'nun başarısı, *auteurlük* ve seyirci memnuniyetinden çok, provokasyon ve militanlıkla ilgilenen alternatif, bağımsız anti-emperyalist bir sinema olmasındandır (Mayer, 1998: 226).

Cinema Novo filmleri zaman içinde politik düzene bağımlı olarak değişmiştir. İlk dönem filmleri, *favelalara* ve *sertaolara*, yoksulluğa yönelirken ikinci dönemde, yani 1965–1968 arasında şehirdeki entelektüel hayat ön plandadır. Rocha'nın *Kederli Toprak* (*Terra em Transe*, Brezilya, 1967) filminde hayali bir Latin Amerika ülkesindeki politik işleyiş eleştirilir. *Antonio das Mortes*¹¹ (Glauber Rocha, 1969) ve *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, Brezilya, 1969) 1964 darbesine birer yanıt sayılabilir (Xavier, 1997a: 129). *Antonio das Mortes*'de eşkıyalık miti ön plandadır. Eşkıyalık önce edebiyatın sonra sinemanın ilgi alanına girmiştir. Lampiao gibi efsanevi eşkıyaların hayatlarını anlatan birçok film çekilmiştir (Hobsbawm, 2004: 105). *Eşkıya* gibi eşkıyalığı romantik bir biçimde anlatan ve Brezilya sinemasına uluslararası alanda ilk önemli ödülllerinden birini kazandıran (Viejo, 2003: 64) filmlerin yanında, *Cinema Novo* filmlerinde de eşkıyalık miti yer alır. Bu filmlerin en önemlilerinden birisi Glauber Rocha'nın *Siyah Tanrı*, *Beyaz Şeytan* ve devamı

¹¹ Filmin diğer orijinal adı *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*'dur.

niteliğindeki *Antonio das Mortes*'dir (Glauber Rocha, 1969). *Siyah Tanrı, Beyaz Şeytan*'da son eşkıya Manuel'i öldüren *Antonio Das Mortes*'in hikayesi ikinci filmde incelenir. İlk filmde yoksulluk, korku ve baskı varken, korku ve baskının sebeplerinden olan ve önce arazi sahibini korumak için tutulan Antonio, ikinci filmde politik bir değişim içine girerek bir devrimciye dönüşür ve arazi sahibi ve adamlarınca simgelenen baskıcı güçlere karşı mücadele eder (Biryıldız, 2002: 127).

1968 sonrasında devletinde desteğiyle birlikte, *Cinema Novo* filmleri siyasi olmaktan uzaklaşmış ve “tropikal filmler” haline gelmişlerdir. Bu dönemde ilk döneme benzer tropik görüntüler önünde politik olmayan filmler üretilmiştir. Politik duruşun son örnekleri arasında Ruy Guerra'nın *Tanrılar ve Ölümler (Os Deuses e Mortes, 1970)* ve Leon Hirzman'ın *Ölüm (A Felacida, 1970)* filmleri sayılabilir. Bu filmler baskı ve sansür atmosferi altında yapılmıştır (Armes, 1987: 177). *Cinema Novo*'nun önemli yönetmenlerinden Nelson Pereira dos Santos'un *Küçük Fransız'ım Nasıl Lezzetliydi (Como Era Gostoso o Meu Frances, 1971)* adlı filmi akımın son önemli yapımlarından biri olarak sayılır ve *Cinema Novo*'nun vurgu yaptığı sömürgecilik, azgelişmişlik gibi sorunların temeline iner. Bu filmde Avrupalıların yerlilere bakış açısı eleştirilirken, Latin Amerikanın sorunlarının başlangıcında Avrupalıların olduğuna dair göndermeler yapılır. Bu filmde bir yerli kabilesinin hayatına tanık oluruz. Bu kabile Fransızlarla ittifak halindedir ve Portekizlilerle düşmandır. Portekizli zannettikleri bir Fransız'ı esir alırlar. Bu Fransız zamanla onlara uyum sağlar ve onlar gibi yaşamaya çalışırken bir yandan da değerli madenleri toplamaya devam eder. Onun sayesinde Portekizlilerle birlik olan kabileyle yaptıkları savaşı kazanırlar ve zafer gecesinde kutlama yapmak için

Portekizli zannettikleri Fransız'ı yerler. Dos Santos'un bu filmi Latin Amerika'ya bakışın bir özeti gibidir. Bir yandan Avrupalıların yerlileri yamyam gibi göstermesini eleştirilirken¹², diğer yandan iki topluluğun savaşmasının sebebinin birinin Fransızlarla diğerinin Portekizlilerle ittifak yapması olarak gösterilmesi o dönem yaşananlarla çok uygundur. Esir durumunda olan Fransız, bulduğu değerli madenleri satmaya çalıştığı bir diğer Avrupalıyı öldürür. Aynı zamanda bir yerli kadınla evlenmiştir. Bütün bunlar, şiddet ve melezliğin başlangıcı olarak sömürgecilik döneminin özeti gibidir.

1970'lerin başında Brezilya'da ortaya çıkan bir diğer sinema hareketi ise Marjinal Sinema'dır. 1960'larda *Cinema Novo* filmleri çeken Julio Bressane ve Rogerio Sganzerla, Andrea Tonacci gibi yönetmenler, yeraltı sinema hareketi olarak "Marjinal Sinema"yı kurmuşlardır. Marjinal Sinema hareketi, şehirdeki şiddete yönelir. 'Açlığın ve Şiddetin Estetiği'nden farklı olarak, "Çöplüğün Estetiği" fikrini savunurlar. Bressane'nin, *Ailesini Öldürdü, Sinemaya Gitti (Matou a Familia e Foi ao Cinema, 1969)* ve *Bir Melek Doğdu (Anjo Nasceu, 1969)* ile Rogerio Sganzerla'nın, *Kırmızı Işık Haydudu (O Bandido da Luz Vermelha, 1968)* ve Andrea Tonacci'nin *Bang Bang (1971)* filmleri bu hareketin en önemli filmleridir.

1960'ların sonunda Brezilya sineması çeşitli araçlarla ekrana şiddet kültürünün radikal deneylerini getirmeye başlar (Xavier, 1997a: 216). Bu yıllarda Brezilya toplumunda da şiddet yükselmektedir. Kentsel şiddet, Marjinal Sinema'nın da en önemli vurgu noktasıdır. Bu şiddet çoğunlukla aile içinde olmaktadır. Marjinal

¹² Avrupa edebiyatında, serüven yazıları coğrafi keşiflerle birlikte önemli bir yer tutmaya başlamıştır. Bu edebiyatta, gezilen yerlerde yaşayan insan dışı varlıkların bulunduğu ya da yamyamlığın çok yaygın olduğu sıkça vurgulanır (Özbudun, 2003: 82-90)

Sinema filmlerinde aileye yönelik şiddet ön plandadır. Bu şiddet ailesini öldüren çocuklar, kocasını öldüren kadınlar şeklinde olabilmektedir. *Ailesini Öldürdü*, *Sinemaya Gitti*'de ailenin özel alanında hayal kırıklığına uğramış çeşitli sosyal sınıflara ait insanların uyguladığı bir dizi kriminal vaka anlatılmaktadır (Xavier, 1997b, 329). Bu filmdeki birkaç hikâyeden birindeki -filme de ismini veren- kahraman, ailesini öldürüp sinemaya gider ve bu sahne Marjinal Sinema'nın özeti gibidir.

Bressane-Sganzerla filmleri, doğrusal olmayan anlatı, devamlı olmayan kurgu, atlamalı görüntü ile birlikte karanlık, kentli, kâbus gibi filmlerdir (Berg, 2003: 4). 1960'ların başındaki "Açlığın Estetiği", 1960'ların sonunda "Çöplüğün Estetiğine" dönüşmüştür, bu da en çok yeraltı sinemasında görülür (Stam, 2003: 42). Marjinal Sinema bu yapıyla devlet-tabanlı üretim sisteminin dışında kalmıştır. (Xavier, 1997a: 263). Sansürlenene ve ticari gösterimlerden dışlanan bu filmler sadece 1972'de özel gösterimlerle seyirciyle buluşabilmiştir (Berg, 2003: 5).

Cinema Novo ve Marjinal Sinema, sinemanın sömürge durumuna verdikleri cevaplardı (Xavier, 1997a: 9). Kaynak yetersizliği, Hollywood egemenliğindeki iç pazara karşı oluşturulmuş sinema hareketleriydiler. 1970'lerde *Cinema Novo*, ulusal sorunları gündeminde tutarak ve Marjinal Sinema'dan da etkilenecek pazar değerlerine kaydılar (Xavier, 1997a: 263). *Cinema Novo*'nun yanında, aile filmleri, melodramlarda da Marjinal Sinema etkisi görülür (Xavier, 1997a: 246). Marjinal Sinema, biçimsel olarak *Cinema Novo*'ya benzemesine rağmen daha radikal filmlerden oluşmaktadır ve 1970'lerde siyasi rejimin sertleşmesiyle birlikte son

bulmak zorunda kalmıştır. Marjinal Sinema yönetmenleri ise alternatif sinema arayışlarını günümüze kadar devam ettirmeye çalışmaktadır.

2.4.3-) ARJANTİN'DE ÜÇÜNCÜ SİNEMA

Arjantin'de “üçüncü sinema” fikri, Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun 1968 tarihli “Üçüncü Sinema Manifestosu” adlı makaleyi yayınlamaları ve manifesto filmleri olan *Fırınların Saati (La Hora De Los Hornos*¹³, Arjantin, 1968) ile ortaya çıkmıştır. Bu makalede Solanas ve Getino bir yandan sinema eylemini yeniden tanımlarken, diğer yandan sinema-seyirci ilişkisini yeniden betimlemeye çalışırlar, aynı zamanda militan ve gerilla sinemasının nasıl olması ve yapılması gerektiğini de açıklamaya çalışırlar. Sinemanın halkı harekete geçirme gücü olduğuna inanırlar. Sinema emperyalizm ve sömürgeciliğe karşı koymanın en önemli mecralarından birisidir. Sinema politik olmalıdır. Filmlerin dünyayı değiştirme yetisi vardır (Mestman, 2003: 119).

‘Üçüncü Sinema Manifestosu’, ideolojik olarak Marksizm'den yola çıkmaktadır. Arjantin'in, diğer Latin Amerika ülkelerinin ve genel olarak bütün Üçüncü Dünya ülkelerinin, sömürgeciliği atlatmış olsalar dahi, kültürel ve ekonomik olarak yeni-sömürgeciliğin etkisi altında olduğunu savunurlar. Dünya çapında bir özgürleşme hareketi Üçüncü Dünya'da şekillenecek, kültürün sömürgecilikten

¹³ Yüzyıllar boyunca *la hora de los hornos* (fırınların [yemek ateşlerinin yakılma] saati) ifadesi Latin Amerika tarihçileri ve şairleri tarafından kullanılmış ve son olarak Che Guevara tarafından anti-emperyalist bir çığlık haline getirilmiştir (MacBean, 2006: 171)

kurtulması Ernesto Che Guevara'nın sembolü olduğu yeni insan sayesinde olacaktır.(Solanas, Getino, 1968)

Sömürgecilik ve yeni sömürgeciliğin biçimlendirdiği eski sinema biçimlerinin yıkılması ve yeni sinemanın yaratılması, doğrunun her biçimini yakalayan, yaşayan gerçekçiliğin oluşturulması gereklidir (Armes, 1987: 99). Sanatın mükemmel sunumları burjuva kültürü tarafından belirlenmiş olduğundan, bağımlı bir ülkede bu sanatı yapmaya çalışırsan kültür, teknik ve başarının en temel unsurları eksik kalır (Armes, 1987: 99). Devrimci sinemanın temeli belgeseldir. Gerçekçi bakış ilk politik adımdır (Armes, 1987: 83).

Üçüncü sinemacılar bu kavramı kullanırken siyaset bilimindeki Üçüncü Dünya ülkeleri kavramından ayrılırlar. Ekonomik ve ideolojik tabanlı Üçüncü Dünya ülkeleri kavramsallaştırmasını sinemasal alana uyarlarken, Solanas ve Getino sinemasal biçimleri de göz önünde tutar. Solanas ve Getino'ya göre, "birinci sinema" Hollywood merkezli, ticari sinemadır. Birinci sinema bütün dünyadaki gösteri sinemasını kapsar, Üçüncü Dünya ülkeleri dâhil her tarafta ortaya çıkabilir. "Birinci sinema"da önemli olan ürün değeri ve elde ettiği ticari başarıdır. Seyirci memnuniyeti ve ticari başarı en önemli veri kaynağıdır (Solanas, Getino, 1968).

"İkinci sinema", Avrupa merkezli *auteur* sinemasıdır. Yabancılaştırmaya dayalı ikinci sinema da aynı şekilde Kuzey Amerika'da, Üçüncü Dünya ülkelerinde ve her yerde görülebilir. Latin Amerika'daki *Cinema Novo* hareketi gibi, temsilcileri

de vardır. Solanas ve Getino, *Cinema Novo*'yu da "ikinci sinema"nın içinde sayar. Bu sinema yönetmene bağlı bir sinemadır (Solanas, Getino, 1968).

"Üçüncü sinema" ise, tanımı gereği Üçüncü Dünya ülkelerinde ortaya çıkacaktır, ama diğerleri gibi Avrupa'da ve Kuzey Amerika'daki yeraltı sinemacıları da dâhil olmak üzere birçok yerde temsilcileri bulunabilir. "Üçüncü sinema" politik bir sinemadır. Amaçları arasında, halkı bilgilendirmek ve emperyalizme karşı bilinçlendirmek vardır. Bunu yaparken ülkedeki gerçeklerden hareket ederler. İzleyici ise aynı zamanda filmin içine katılır. Filmde aralar verilerek izleyicinin fikirlerini söylemesi, film üzerine düşünmesi ve film eylemine katılması istenir. Sonuçta, sinemanın amacı halkın devrimine yardım etmektir. Sinema, halk üzerinde en fazla etkili olabilecek sanat dalıdır ve sinemanın bu özelliği toplumun değişimine öncülük etmelidir. Sinemanın halkı hareketlendirmek gibi bir misyonu olduğundan dolayı halkın anlaması gerekmektedir ve bunun içinse sinema yalın olmalıdır. "Üçüncü sinema"nın ikinci sinemadan en fazla ayrıldığı noktalardan biri burasıdır, sinema herkesin anlayabilmesi için alt metinlerden ve göndermelerden uzak durmalı, söyleyeceğini doğrudan söylemelidir.

"Üçüncü Dünya'daki anti-emperyalist mücadele ve emperyalist ülkelerdeki onların eşdeğerleri bugün dünya devriminin eksenini oluşturuyor. "Üçüncü sinema", bize göre, zamanımızın en büyük bilimsel ve sanatsal manifestosunu sağlayan sinemadır. Başlangıç noktasında özgürleşmiş kişilikleri oluşturma olanağı olan "üçüncü sinema", toplumsal adalet, sınıf farklılığı, etnisite ve ulusal kimlik peşinde olmalıdır" (Solanas, Getino, 1968).

"Üçüncü sinema" sosyal değişimlerin ve yeni bir kültürün dile getirilmesidir. Genel olarak, "üçüncü sinema" gerçekliğin ve tarihin bir tanımını verir. "Üçüncü sinema"

filmleri Nillson'dan daha Arjantinli ve Birri'nin sosyal taahhütlerine uygun olmalıdır (Armes, 1987: 179). Fernando Birri, üçüncü sinemacılar üzerinde en fazla etki yapan sinemacıdır. 1960'lardan önce belgeseller çekmeye başlayan ve bir sinema okulu kıran Fernando Birri, özellikle Arjantin sinemasının şekillenmesinde önemli bir yer tutmaktadır. Yaptığı filmlerden çok, bir öğretmen olarak Latin Amerikalı genç belgeselciler üzerinde etkisi fazladır (Armes, 1987: 76). Santa Fe'de bir sinema okulu kurmuş (Elena, Lopes, 2003: 4) ve bu okul bünyesinde filmler çekmiş ve genç sinemacıların yetişmesini sağlamıştır. Birri sinema anlayışını, “gerçekle yüzleşmek ve bunu bir kamerayla belgelemek, gerçekçi, eleştirel ve halkın açısından az gelişmişliği filme çekmek”, diye tanımlar (Armes, 1987: 80).

Avrupa ve ABD dışından çıkan tek sinema teorisi olan “üçüncü sinema”, Brezilya'nın toplumsal bilinçli *Cinema Novo*'su, Küba devrimi, Afrika nüfusunun soykırımı ve Peronist sosyalizm gibi birçok şeyden etkilenmiştir (Guneratne, 2003: 4). Teorik olarak ise Frantz Fanon, Che Guevara, Ho Chi Minh, Amilcar Cabral'ın teorileri önemlidir (Guneratne, 2003: 4). Sinemasal olarak, “üçüncü sinemanın” erken örnekleri saydıkları *Cezayir Savaşı (La Battaglia di Algeri)*, Gillo Pontecorvo, İtalya, 1966) ve *Ben Küba* gibi filmler esin kaynakları olmuştur. (Guneratne, 2003: 15).

Fırınların Saati, “üçüncü sinemanın” manifesto filmidir. Bu film üç bölümden oluşmaktadır. Filmde, daha önceden Fernando Birri gibi yönetmenlerin çektikleri görüntüler de kullanılmaktadır. Film daha çok eski görüntülerin yeni bir kolajı görünümündedir. Haber görüntüleri, görüşmeler, belgesel malzemesi,

sahnelerin yeniden oluşturulması, diğer filmlerden alıntılar, fotoğraflar, grafikler, reklâm imajları, kurgu efektleri, kolaj, direk sinemanın yorumları filmin oluşturulmasında kullanılan teknikler arasındadır (Mestman, 2003: 120).

Fırınların Saati'nin alt başlığı '*Yeni-sömürgecilik, Şiddet ve Özgürlüğün Tanıklığına Notlar*'dır. Film dört buçuk saatten ve üç bölümden oluşmaktadır. *Yeni Sömürgecilik ve Şiddet* başlıklı birinci bölüm 13 alt bölümden oluşur ve entelektüellerle orta sınıf profesyonelleri hedef almaktadır. Bir makale film olan *Yeni Sömürgecilik ve Şiddet* Arjantin ve Latin Amerika'nın yeni sömürgeci doğasını gösterir. İkinci bölüm işçi sınıfını hedef almaktadır, Peronist proletaryaya adanmış, *Peronizmin Günlüğü* ve 1956–1966 arası Peronist dönemi anlatan *Direnişin Günlüğü* adlı bölümlerden oluşur. Fazla gösterilme olanağı bulamayan *Şiddet ve Özgürlük* başlıklı üçüncü bölüm de özgürlük savaşında oluşmuş yeni insana adanmıştır Bu bölüm şiddetin anlamı üzerinedir (Mestman, 2003: 128).

Fırınların Saati, Arjantin'i ekonomik ve kültürel yeni sömürgeciliğin trajik ve biraz tuhaf bir örneği olarak resmeder. Her yerde hazır ve nazır olan polis; grevlerin şiddetle bastırılması; sayısız askeri darbe; büyük latifundiaların feodalizmi; sanayi ve ticaretteki oligarşiler; yeni-sömürgecilik ve onunla el ele giden yeni-ırkçılık; ülkenin belirli bölümlerini işgal etmiş Pentagon'un eğittiği ve finanse ettiği "kontrgerilla güçleri"; tüketim ideolojisini dayatan kitle iletişim araçlarının sürdürdüğü kültürel şiddet filmin içinde yer alır (MacBean, 2006: 174). Ülkenin doğal kaynakları ABD ve Avrupa'dan gönderilen tüketim mallarının bedelini

ödemek için ihraç edilir. Kültürel ve ekonomik emperyalizme tepkisine rağmen *Fırınlarin Saati*, sinema tarihine göndermelerle doludur (Nowel-Smith, 2003: 371).

Solanas ve Getino “film eylemi”ni film yerine kullanmayı tercih ederler (Buchsbaum, 2001: 158). *Fırınlarin Saati*’nin gösterimi de bir eylem şeklinde gerçekleştirilmiştir. Filmi her bölümün sonrasında kesintiye uğratıp seyircinin yorumlarını almışlardır. “Üçüncü sinema”nın seyircisi klasik seyirciden farklıdır. Kendileri de filmin unsurları arasındadırlar ve aktif seyirci konumundadırlar.

Solanas ve Getino 1976’dan sonra sürgüne gitmek zorunda kalırlar. Fernando Solanas sürgün sırasında sinema yapmaya devam eder. *Tangolar, Gardel’in Sürgünü* (*Tangos, l'exil de Gardel*, Fransa, 1985) ve Arjantin’de çektiği *Güney* (*Sur*, Arjantin, 1988), *Bulut* (*La Nube*, Arjantin, 1998) ve *Yolculuk* (*El Viaje*, Arjantin, 1992) adlı filmlerinde belgeselciliğin dışına çıkarak kurmacaya yönelir. Kendisinin de daha sonra söyleyeceği gibi, bir *auteur* gibi çalışır ve bu filmleri bir üçüncü sinemacıdan çok ikinci sinemacı gibi yönetir. “Hedeflerim aynı olmasına rağmen 1980 ve 1990’larda yaptığım filmler ikinci sinema örnekleriydi” demektedir (aktaran Shaw, 2003: 107). Ancak kurmaca filmlerinde de hikâye ve tema kişiden önce gelir (Shaw, 2003: 107). *Tangolar, Gardel’in Sürgünü*’nde sürgündeki yaşam üzerine değinirken, *Güney*’de diktatörlük sonrası hapisten çıkan bir karakterin yeni hayatına alışma süreci anlatılır. *Bulut*’ta hiç dinmeden yıllarca yağmur yağan bir ülkede bir tiyatroyu ayakta tutmaya çalışan sanatçılar gösterilirken aslında, Arjantin tarihine ve toplumuna göndermeler yapılmaktadır. *Bulut*, bu karmaşık karakteriyle Solanas’ın “üçüncü sinema” ve özellikle yalınlık fikrinden en çok uzaklaştığı filmidir. *Yolculuk*

ise Latin Amerika'nın entegrasyonunu anlatan bir filmidir. Filmde ortak bir Latin Amerika kültürü aranır. Solanas 2000'li yıllarda yeniden belgesel ve “üçüncü sinema” alanına dönmüştür.

“Üçüncü sinema” fikri sadece Arjantin ve Latin Amerika ile sınırlı değildir, tanımı gereği Asya ve Afrika'yı da içine alır. Ancak bu fikrin teorik temelleri Latin Amerika'da atılmıştır. Arjantin'de Solanas ve Getino'nun yanı sıra Leonardo Favio, Raymundo Glayzer, Felipe Cazals üçüncü sinemacılar arasında sayılabilir. Arjantin'de “üçüncü sinema” hareketinin son bulmasına devlet neden olmuştur. 1976 askeri darbesinden sonra film üretimi zorlaşırken, Solanas ve Getino gibi üçüncü sinemacılar sürgüne gider, Raymundo Glayzer ise askeri darbe sonrasında kaybolur.

2.4.4-) JORGE SANJİNES VE UKAMAU GRUBU

1960'ların ve 1970'lerin sinema hareketleri arasında Jorge Sanjines ve *Ukamau* grubunun Bolivya'daki çalışmaları da önemli bir yer tutmaktadır Jorge Sanjines Bolivyalı bir yönetmendir ve yerli kökenlidir. Filmlerinde yerliliğinin etkisi görünmekte ve Bolivya yerlilerinin hayatlarını anlatmaktadır. İlk filmini, diğer Bolivyalı yönetmenlerle beraber kurduğu *Ukamau* grubuyla beraber çekmiştir. Film de adını bu gruptan alır. Sanjines bu filmde başlayarak bütün filmlerini *Aymara* ya da *Quechua* yerli dillerinde çekmiştir. *Ukamau* grubunun içinde Sanjines'ten başka Ricardo Rada, Oscar Soria, Antonio Eguino gibi isimler de yer almaktadır.

Bolivya’da 1960’lardan önce önemli bir sinema üretimi bulunmamaktadır. 1952’deki devrimin ardından ülkede bir rahatlama dönemi yaşanır. 1952 devriminin getirdiği yasal kolaylıklar sayesinde Sanjines ve arkadaşları 1960’larda belgeseller çekmeye başlar. 1965 yılında Bolivya’da bir darbe daha olur ve Sanjines film kurumunun başına geçer (Armes, 1987: 178). 1966’da kapanıncaya kadar Bolivya Film Enstitüsü başkanı olan Sanjines, 1971’de sürgüne gitmek zorunda kalır. 1965–1971 arasında ilk dönem filmleri olan *Yawar Mallku* (Bolivya, 1969) ve *Halkın Cesareti*’ni (*El Coraje del Pueblo*, Bolivya, 1971) çeken Sanjines sürgünde Latin Amerika’yla ilgili filmler yapmaya devam eder, 1978’de sürgünden döner, ama bir sene sonra yine sürgüne gider. Sanjines’in filmlerinin Bolivya’da gösterilebilmesi ve film çekebilmesi ikinci kez gittiği sürgünden döndükten sonra olabilecektir.

Sanjines’in filmlerinde maden işçileri ve köylüler ön plandadır. Yerliler önce sömürgecilikten, şimdi ise devlet politikalarından dolayı sorunlar yaşamakta ve kendi içlerine kapalı olmak zorundadırlar. Sanjines’in filmleri Marksist’tir. Bazı filmleri sosyal ve politik çözüm açısından silahlı mücadeleyi bile desteklerken, diğerleri sendikalar ve politik örgütler kurmayı ve etrafında bütünleşmeyi önerir (Ruffinelli, 2003: 194). Filmleri sosyal adaletsizliği yenecek bir devrimi başlatmak, halkı harekete geçirmek ve bunun için uygun stratejileri belirlemek için yapmaktadır (Campbell, Cortes, 1979: 384). 1979’da “Halkla Yapılan Sinemanın Teoriği ve Pratiği” adlı bir makale yayımlar ve halkın perspektifi ile uyuşan sosyal ve politik bir sinema üzerine görüşlerini açıklar (Ruffinelli, 2003: 195). Sanjines, diğer sinema teorisyenleri gibi, Latin Amerika’nın ABD emperyalizminin baskısı altında olduğunu söyleyerek kıtasal örgütlenme için çalışır (Ruffinelli, 2003: 195). Sanjines’in

amaçları arasında Latin Amerika'daki özgürlük mücadelelerine yardım etmek de yer almaktadır.

Sanjines'in filmlerinde *mestizolarla* yerlilerin çelişkileri ve rasyonel Batı anlatısı ile mitsel yerli anlatısının farklılıkları bulunur (Ruffinelli, 2003: 195). Ulusal sinema yerine halkın sinemasını oluşturmayı amaçlamakta ve bu sinema içinde İnkâ kültürünün etkileri bulunmaktadır. Bolivya'da yerli ve *mestizo* kültürleri arasında ve eğitilmiş seçkinlerle, halkın çoğunluğu arasında fark olduğundan dolayı egemen olan *mestizo* kültürünün karşısında yerlilerin kültürünü anlatır. Azgelişmişlik ve sınıf çatışması filmlerinin genel temaları arasındayken, köylülerin politik eğitimi de önemli bir yer tutmaktadır. Filmlerinde belgesel görüntülerle, dram beraber bulunmaktadır.

Sanjines'e göre, yönetmenin rolü hikâye anlatmaktan çok tarih-yapıcı olmak ve politik devrimciliktir (Campbell, Cortes, 1979: 383). Yoksulluk ve baskının dramatisasyonunun vurgulanmasının yanında, bu durumdan sorumlu kişiler ve kurumları da tanımlamak gerekmektedir (Campbell, Cortes, 1979: 383). Solanas ve Getino'ya göre devrimci sinemanın devrimci bir biçimi olmalıdır. Bu biçimi oluşturduğundan dolayı Sanjines övülür ve üçüncü sinemanın en önemli temsilcileri arasında sayarlar (Buchsbaum, 2001: 160).

İlk filmleri *Ukamau*'da (Jorge Sanjines, Bolivya, 1966) yerli bir kadının öldürülmesi ve kocasının intikamını alma çabaları anlatılmaktadır (Armes, 1987: 296). Diğer Latin Amerikalı sinemacılardan farklı olarak, Sanjines'in filmleri çok

sayıda seyirciye ulaşmış ve *Yawar Malku'yu* Bolivya'da 450.000 kişi izlemiştir. *Halkın Cesareti* gerçekten yaşanmış bir maden baskını gösterirken, başyapıtı sayılan *Geleneksel Ulus'ta* (*La Nacion Clandestina*, Bolivya, 1989) Bolivya içinde bir seyahat üzerinden, o toplumun geleneksel ve modern değerlerini ve sorunlarını karşıtlıklar içinde göstermeye çalışır.

2.4.5-) ŞİLİ YENİ DALGASI

Latin Amerika'da bir diğer önemli sinema hareketi de Şili Yeni Dalgası'dır. Şili Yeni Dalgası, Halk Birliği Sineması ya da Allende Sineması olarak isimlendirilen ve 1969–1973 yılları arasında süren hareket politik iktidarla doğrudan ilişki içerisindedir ve Salvador Allende'nin Halk Birliği iktidarının ürünüdür. Şili sineması 1970'lerin başında Salvador Allende'yi seçen Halk Birliği ile eş anlamlıdır (Nowel-Smith, 2003: 841) ve Allende'nin iktidarının devrilmesiyle son bulmuştur. Şili'de 1966 öncesinde 135 film çekilmiştir, ama bu filmler ulusal kültür ve tarihi yansıtmaktan uzaktır (Armes, 1987: 168). 1970'lerin başında yeni Şili sineması dünya sinemasını kısa süreli de olsa etkiler ama bu sinema 1973 yılında faşist askeri darbe tarafından yok edilir (Monaco, 2002: 315).

1969'dan başlayarak Şili'de bir sinema kurumu kurulmuş ve genç yönetmenler film çekmeye başlamıştır. Bu sinemacılar arasında, Patricio Guzman, Miguel Littin, Raul Ruiz, Helvio Soto, Aldo Francia sayılabilir. Film kurumunun başına Littin geçer ve Allende'nin ulusallaştırma politikalarına uygun filmler

çekilmeye başlanır. İlk filmlerden sonra sinema radikalleşmeye başlar. Raul Ruiz ve Patricio Guzman'ın belgeselleri vardır ama kurgusal filmde radikalleşmeden darbe olur. (Armes, 1987: 178) ve Şili Yeni Dalgası sona erer. Bağlanmış, tutkulu, doğrudan ve tanımlayıcı olan Şili sineması (Monaco, 2002: 315) Sovyet, Küba ve Bolivya sinemalarından etkilenmiştir.

Şili Yeni Dalgası'nın en önemli örnekleri arasında Aldo Francia'nın, *Valparaiso, Aşkım (Valparaiso mi Amor, 1969)*, Miguel Littin'in *Nahuelto Çakalı (El Chacal de Nahuelto, Şili, 1969)*, Raul Ruiz'in *Üç Mutsuz Kaplan (Tres Tristes Tigres, 1969)*, Helvio Soto'nun *Kanlı Nitrat (Caliche Sangriento, 1969)* filmleri sayılabilir (Armes, 1987: 177).

Şili Yeni Dalgası'nın en önemli örnekleri arasında olan *Nahuelto Çakalı* gerçek bir hikâyeden yola çıkılarak çekilmiştir. Eğitimsiz biri olan Jose, bir ailenin tamamını öldürür ve Nahuelto Çakalı adını alır. Hapishaneye girdikten sonra okuma yazma öğrenir, medenileşir ve büyük bir değişimin içine girer, ama bu değişim idam edilmesini engelleyemez. Bu filmde Şili'nin temel sorunlarının da diğer Latin Amerika ülkelerine benzer şekilde, toplumsal eşitsizlik ve eğitimsizlik olduğudur. Film adalet sisteminin de sorgular ve film genel hatlarıyla Salvador Allende ulusalcı fikirleriyle uyum içindedir. Şili toplumun gelişmesi için baskı ve zorlamaların yerine eşitlik ve eğitimin gerekliliği olduğu vurgulanır.

Şili'de yaşanan askeri darbeden sonra sinemayla ilgili hemen herkes sürgüne çıkmak zorunda kalmıştır. Şilili sürgünler, 16 yıl süren General Pinochet iktidarı

sırasında film üretmeye devam ederken, aynı zaman diliminde Şili’de sadece bir tane film yapılmıştır. Bu yönetmenlerin ülkeye girmeleri süresiz olarak yasaklanmıştır, ama sürgündeki ilk dönem filmlerinde ülkelerini anlatmaya devam ederler. Sürgün sonrasında bu sinemacıların bazıları ülkelerine geri dönerken, Raul Ruiz gibi bazı yönetmenler gittikleri yerlerde çalışmaya devam etmişlerdir.

2.4.6-) SÜRGÜN SINEMASI

1960’lı yıllardan başlayarak sinema hareketleri sayesinde bütün dünyada tanınır ve izlenir hale gelen ve Glauber Rocha, Fernando Solanas, Tomas Gutierrez Alea ve Jorge Sanjines gibi dünyaca takip edilen sinemacılar çıkaran Latin Amerika sinemasının seyri 1970’lerden sonra daha zor bir çizgi izlemiştir. Bu yönetmenler ve daha birçokları ülkelerinde sinema yapamaz duruma gelmiştir. Bu durumun doğal sonucu, sürgün sinemasıdır. Sürgünde Latin Amerikalı sanatçılar tarafından çekilen filmler nitelik ve nicelik olarak kendi ülkelerinde çekilen filmleri geçmektedir. Sürgün sineması sürgüne giden sanatçıların ülkelerine geri dönmelerinden sonra başka bir boyut kazanacak ve bu sefer de sürgün hayatı üzerine filmler çekilecektir.

Latin Amerika’da sürgün yaşamı sıkça rastlanan bir durumdur. Sürgüne gönderilen insanlar arasında muhalif siyasetçilerle birlikte muhalif sanatçılar başı çekmektedir. Sinemacılar da, bu sanatçılar arasında önemli bir kesimi oluşturmaktadır. Latin Amerika’da sinema devlete aşırı bağımlı olması nedeniyle bir dönemde sürgüne gönderilen bir yönetmen, sürgünden döndükten sonra devletin

sinema kurumunun başına geçebilmekte ya da yerel sinemanın şekillenmesinde önemli bir yer edinebilmektedir.

Latin Amerika'da 1970'lerde bir sürgün sinemasının oluşması, özellikle Arjantinli ve Şilili sinemacılar sayesinde olmuştur. 1973'te Şili'de ve 1976'da Arjantin'de yaşanan askeri darbeler sonrasında sürgüne gitmek zorunda kalan sinemacılardan daha önce de birçok sinemacı sürgün edilmişlerdir. Küba'da devrimden sonra, Güney ülkelerinde ve Brezilya'da askeri darbelerden sonra ve Orta Amerika'da iç savaşların ardından birçok insan sürgüne gitmek zorunda kalmıştı. Bunların arasında Brezilya'dan Glauber Rocha, Carlos Diegues, Ruy Guerra (Schiff, 1993: 486) ve Bolivya'dan Jorge Sanjines en başta sayılabilir. Bu sinemacılar sürgünde de sinema yapmaya devam etmiştir. Bu filmler kendi ülkelerinde yaptıkları filmlerin benzeridir, ama bu sinemacıların hiç biri ülke dışında yaptıkları filmlerde önceki filmlerindeki başarıyı yakalayamamıştır. Şili ve Arjantin'de ise film işine bulaşmış herkes sürgüne gitmek zorunda kalmıştır (Armes, 1987: 93). Şili'de orantısız olarak en fazla sürgün bulunuyordu ve Şilili sürgünler gittikleri yerlerde¹⁴ çok aktiftiler (Wright, 2001: 208). Bu aktiflikleri sayesinde Şilili sürgünler diasporası yaratabildiler. Sürgünlerin sayısının bu kadar çok olması, diğer yandan ise, Peru ve Venezüella gibi sürgünleri kabul eden ülkelerin işine yaramış ve bu ülkelerde sinema endüstrileri oluşmasını da sağlamıştır (Armes, 1987: 63).

Latin Amerika'da sürgün sinemasının gündeme gelmesi 1970'lerin ortasında olmuştur. Bu dönemde özellikle Arjantin ve Şili başta olmak üzere, sürgüne gitmek

¹⁴ 119 ülkede Şilili sürgün bulunuyordu

zorunda kalan sinemacılar, yurtdışındaki üretimlerini artırırken bu ülkelerdeki sinema üretimi nerdeyse durmuştur. Sürgüne gidemeyen sinemacılar arasında işkenceye maruz kalanlar, kaybolanlar ve öldürülenler vardır. Arjantin’de Raymundo Glayzer tutuklanır, işkence görür ve olasılıkla hapiste öldürülür, Jorge Cedron ise gizemli bir şekilde bir Fransız karakolunda ölür (Armes, 1987: 180).

Sürgüne giden sinemacılar, ilk dönem filmlerinde kendi ülkelerindeki durum üzerine yoğunlaşırken, zamanla sürgün hayatı üzerine filmler yapmaya başlamışlar ve daha sonra kendi bireysel çizgilerini belirlemişlerdir. Sürgün hayatı üzerine yapılan filmler arasında bu ülkelerdeki sansür yasalarının zayıflaması ya da kaldırılmasının ardından sinemacıların kendi ülkelerinde yapılan filmler de önemli bir yer tutmaktadır. 1970’lerde birçok film, vatanından, tarihinden sürgün durumunun karışık kimliğini arar (Shohat, 2003: 62).

Şili’de 1973’te gerçekleştirilen askeri darbe ülkeyi Augusto Pinochet’in 16 yıl sürecek olan diktatörlüğüne bırakmıştır. Bu diktatörlük ülkenin bütün entellektüellerini sürgüne göndermiş ya da mahkûm etmiştir. Hayatını kaybeden birçok entellektüel ve sinemacının yanı sıra, Şili Yeni Dalgası’nın oluşmasını sağlayan ve en önemli yönetmenlerinden olan Miguel Littin, Raul Ruiz, Patricio Guzman ve Helvio Soto’nun da aralarında bulunduğu birçok sinemacı sürgüne gitmişlerdir. Toplam 200.000 sürgünün 1994’te yasağın kalkmasından sonra bile, dörtte birinden azı geri dönmüştür (Wright, 2001: 203).

Şilili sinemacılar, 1973–1983 arasında sürgünde 56’sı uzun metrajlı toplam 176 film çekerler (Nowel-Smith, 2003). Aynı tarihler arasında Şili’de çekilen film sayısı ise birdir. 1973–1989 arası Şili sineması sadece sürgünde var olmuştur (Buscombe, 2003: 483).

Sürgün sinemacılar ilk dönem filmlerinde ülkelerinde gelişen olayları anlatmaya çalışmıştır. Askeri darbe öncesi ile sonrasını ve darbeyi anlatan filmlerin sayısı yüksektir. Bu filmler arasında Helvio Soto’nun *Santiago’da Yağmur Yağıyor* (*Il Pleut sur Santiago*, Fransa, 1976) ve Patricio Guzman’ın *Şili’nin Savaşı* (*Batalla de Chile*, 1975, 1977, 1979) filmleri sayılabilir. Helvio Soto, askeri darbe öncesinde gelişen olayları ve darbe anını yöneticiler ve Allende çevresinde anlatmaktadır. Patricio Guzman’ın *Şili’nin Savaşı* filmi ise militan bir belgesel sinema örneğidir (Ortega, 2003: 151). Üç bölümden oluşan ve çekimleri darbeden önce başlayıp Küba’da bitirilen filmlerde politik atmosfer, tekelleşme, karaborsa, parlamento boykotu, öğrenci ayaklanması, esnaf birliklerine muhalefet ve bakır grevi gibi askeri darbe öncesinde yaşanan olaylar anlatılır (Ortega, 2003: 156). Politik militanlığının yanında tarihsel hafıza sineması (Ortega, 2003: 159) olarak da anılabilecek bu filmlerden sonra, Patricio Guzman halen 1973 darbesini sorgulamaya devam etmektedir. 2002’de *Pinochet Davası* (*Le Cas Pinochet*, Şili), 2004’de *Salvador Allende* adlı belgeselleri çekmiştir. *Pinochet Davası*’nda Augusto Pinochet’in yargılanmasına odaklanırken (Aufderheide, 2002: 23), *Salvador Allende*’de, Allende’nin hayatını anlatmaktadır.

Sürgün hayatını anlatan filmler arasında ise Raul Ruiz'in *Sürgünlerle Diyaloglar* (*Dialogo de Exiliados*, Fransa, 1974) filmi öne çıkmaktadır. Yarı belgesel bir sürgün filmi olan *Sürgünlerle Diyaloglar*'dan sonra Raul Ruiz, daha Avrupai bir tarz benimseyerek, Fransız bir yönetmene dönüşmüştür. Sürgüne gitmeden önce Şili Sinema Kurumu'nun başında olan Miguel Littin ise, sürgündeyken Şili'ye bile giderek gizlice bir film çekmeyi başarmıştır (Marquez, 1996) ve sürgün hayatı bittikten sonra ülkesine geri dönüp Şili'de çalışmaya devam etmiştir. Patricio Guzman ise Şili tarihi ile ilgilenmeye devam etmektedir.

Arjantinli sürgün sinemacılar arasında Fernando Solanas en önemli olan yönetmendir. "Üçüncü sinema" fikrinin de teorisyenlerinden olan Solanas, sürgünde çektiği filmlerde, "üçüncü sinema"dan uzaklaşarak daha çok "ikinci sinema" yönetmeni gibi çalışmıştır. Solanas'ın *Tangolar, Gardel'in Sürgünü* filmi sürgün sinemasının başyapıtlarından birisidir. *Tangolar, Gardel'in Sürgünü*'nde sürgünde oldukları Paris'te, Carlos Gardel'e adanan bir tango müzikali sahnelemeye çalışan Arjantinli bir grubun hikâyesi anlatılır. Bu insanların sürgün hayatları, yaşadıkları ülkeye alışma çabaları ve yabancı bir ülkeden kendi ülkelerine bakışları verilmeye çalışılır.

Arjantinli yönetmenler sürgünde Şilili sinemacılar kadar aktif olmasalar da, sürgün durumunu anlatan Solanas'tan başka yönetmenler de vardır. *Mirta, Liniers'ten İstanbul'a* (*Sentimientos: Mirta de Liniers a Estambul*, Jorge Coscia, Guillerme Saura, Arjantin, 1987) gene Arjantin'den başlayıp İstanbul'a kadar uzanan bir sürgün hikâyesini anlatır. Son dönem Arjantin sinemasında ise Arjantinlilerin

sürgün hayatı önemli bir tema konumundadır. Arjantin sinemasından Adolfo Aristarain'in *Martin Hache* (1997) ve Julia Solomonoff'un *Kızkardeşler* (*Hermanas*, Arjantin, 2005) filmleri sürgün hayatını anlatan örnekler arasındadır.

1990'larda sansür yasalarının yumuşaması ile Arjantin ve Şili'de sürgün hayatını anlatan filmler çekilmeye başlanmıştır. Bu filmlerin arasında *Amnesia* (Gonzalo Justiniano, Şili, 1994) ve *Sınır* (*La Frontera*, Ricardo P. Larrain, Şili, 1991) gibi filmler darbe ortamında yaşamak, Pinochet dönemindeki toplumsal hayat ve sürgün hayatı üzerinedir. *Amnesia*, yurtiçindeki hayatın sürgünden farksız, hatta daha kötü olduğunu anlatırken, *Sınır* yurtdışına değil de yurtiçinde sürgüne gönderilen insanların yaşamı üzerine odaklanmaktadır. *Sınır*'da, ülkenin geri kalanından kopuk küçük bir deniz kasabasına sürgüne gönderilen bir matematik öğretmenin, kasabanın geri kalanıyla ilişkileri anlatılır. Bu filmlerde ilk kez Pinochet döneminin eleştirisi yapılır ve bu karakterleri dolayısıyla Şili sinemasında önemli bir yere sahiptir.

III. BÖLÜM:

YÜKSELEN LATİN AMERİKA SİNEMASI: 1995–2005

3.1-) SİNEMANIN ÇÖKÜŞ YILLARI: 1990–1995

1960'ların sinema hareketleri devlet baskısıyla son bulduktan sonra Latin Amerika sineması uzun bir sessizliğe girmiştir. 1970'ler boyunca sürgün sineması ya da yeraltı sinema hareketleriyle devam eden sinema üretiminin yeniden yoğunlaşması diktatörlüklerin sona ermesi ya da yumuşaması ile olmuştur. 1970–1990 döneminde Latin Amerika'da sinema üretimi bireysel çabalar ve devlet kurumları sayesinde sürmüştür. Bu kurumların en önemlilerinden biri olan Brezilya'daki Embrafilme 1970 ve 1980'lerde sinema üretimini yeniden nicelik olarak üst seviyelere çıkartmıştır. Bu dönemin en önemli özelliği, 1960'ların muhalif sinema hareketleri gibi bir hareket oluşturamamalarıdır.

1970'ler boyunca sinemada sansür, hapis, sürgün ve zorunlu sessizlik hüküm sürmüştür. Ancak, özellikle belgesel filmler çeken ve alternatif diller oluşturmaya çalışan Sara Gomez, Paul Leduc gibi yeni yönetmenler sinema yapmaya başlamıştır. 1970'lerin sineması yine sosyal içeriklidir ama politik olmadığı için eleştirilere maruz kalmıştır (Armes, 1987: 79). Politik içerikli sinema ancak 10 yıl sonra gelebilecektir.

1980'lerin ortasında sansür yasalarının zayıflaması ve diktatörlüklerden sivil yönetimlere geçilmesi ile birlikte özellikle Arjantin başta olmak üzere Latin Amerika ülkelerinde politik içeriği yoğun toplumsal ve geçmişle hesaplaşma filmleri çekilmeye başlanır. Yakın geçmişlerini inceleyen bu filmler, yurtdışı festivallerde de gösterim olanağı bulup ödüller kazandığından 1980'lerin Latin Amerika sinemasını politik olarak açıklamak alışkanlığı yaygındır. Bu dönemin filmleri kanunların izin verdiği ölçüde politiktirler ama hiçbir zaman *Cinema Novo*, Fernando Solanas ya da Jorge Sanjines'in filmleri kadar politik olmamışlardır. 1980'lerin sineması da bir noktaya kadar politikliğini korumuş, ancak Latin Amerika'da sinema hiç bir zaman 1960'lardaki gibi devrimci bir çizgiye ulaşamamıştır. 1960'lar politik radikalleşmenin en üst noktaya eriştiği dönemdir. Diğer yandan, Latin Amerika'da artan gerilla hareketlerine paralel olarak bir "gerilla sineması" da ortaya çıkmıştır. Teorik olarak, Solanas ve Getino gerilla sinemasının nasıl olması gerektiğini "Üçüncü Sinema Manifestosu"nda açıklamıştır. 1980'lerde sinemaya gitmek bile birçok Latin Amerika ülkesinde politik bir eylem halini alırken (Nowel-Smith, 2003: 605), politik sinemanın örnekleri çoğunlukla Arjantin'den çıkmıştır. Diğer yandan 1980'lerde Latin Amerika dışında yapılan Latin Amerika ile ilgili filmler bu bölgeye olan ilgiyi artırır. Bu yıllarda, Kuzey Amerika'da ve Avrupa'da Latin Amerika ile ilgili politik filmlerin sayısı artmıştır (Grant, 1997: 312).

"Gerilla sineması", özellikle Orta Amerika ülkelerinde, 1980'lerde önemli bir yere sahiptir. Bu sinema, gerillaların belgesel görüntülerine yer verir ve genellikle propaganda amaçlı filmlerden oluşurken, diğer yandan Nikaragua gibi Sandinista gerillalarının iktidara geldiği ülkelerdeki sinemaları da kapsamaktadır. Guatemala

dışındaki Orta Amerika ülkelerinde sinema üretimi neredeyse hiç yokken, El Salvador ve Nikaragua'da film üretimi gerillalarla birlikte başlar (Armes, 1987: 186). Nikaragua'da Sandinista devrimiyle ve El Salvador'da gerilla mücadeleleriyle ulusal sinema yaratılmıştır (Armes, 1987: 168). Latin Amerika sinemasının kültürel ulusalcılık projesi 1980'lerden sonra, Nikaragua devrimi, Orta Amerika'da ki anti-emperyalist mücadeleler ve sürgüne giden Güney Amerikalı sinemacılarla başlamıştır (Grant, 1997: 311). Orta Amerika ülkelerinde, gerillalar ve gizli üretimler dışındaki film üretimi devlet desteğiyle mümkün olmaktadır (Armes, 1987: 169). Ancak, devlet desteği de çok azdır. Solanas ve Getino, militan sinema için, üçüncü sinemanın en radikal ve gelişmiş kategorisi derken, bu sinemanın, militan, politik, devrimci örgütlerde çalışılabileceğini söylemişlerdir (Buchsbaum, 2001: 160, Mestman, 2003: 127).

'Kırlı Savaş' yıllarında, Şili'den farklı olarak Arjantin'de sinema üretimi durmamıştır, ancak çok sıkı bir sansür uygulanmıştır. 'Kırlı Savaş' yıllarının ardından bazı Arjantinli yönetmenler ortak yapımlarla ulusal sinemanın sınırlılıklarını aşmaya çalıştılar (D'Lugo, 2003: 113). Bir yandan, küreselleşme nedeniyle filmleri yurtdışında da yoğun olarak seyredilmeye başladığından uluslararası seyirciye ulaşmak için melodramlar, kültürel azgelişmişliğin ve toplumsal cinsiyetin yorumlarını verirken (D'Lugo, 2003: 113) diğer yandan toplumsal hesaplaşma filmlerine yöneldiler. Evrensel insani konulardan yola çıkan bu filmler hem ülkelerinde hem de uluslararası festivallerde ilgi gördü. 1980 sonrası politik sinemanın ilk örneklerinden sayılan *Camila*'yı (Maria Luisa Bemberg, Arjantin, 1984) iki milyondan fazla seyircinin izlemesi ve Oscar adayı olarak 30

ülkede gösterilmesi (Taylor, 2005) Arjantin sinemasının önünü açtı. *Camila*, Arjantin’de 1982’de demokrasiye dönüldükten sonra yapılmıştır. Film melodramatik temaları kullanarak 19. yüzyıldan bir aşk hikâyesi anlatır. Bu yüzyıldaki baskıcı Juan Manuel Rosas dönemini perdeye getirirken, 1976–1982 yılları arasında Arjantin’de hüküm süren rejime göndermeler yapar (D’Lugo, 2003: 114). Filmde, Camila ile bir papazın arasında gelişen bir aşk hikâyesi ve aşklarını ya da normal hayatlarını hiçbir yerde yaşayamayıp sonunda ikisinin de idam edilmeleri anlatılmaktadır. Üst sınıftan olmasına rağmen, Camila’nın üzerinde, hem toplumsal hem de dinsel baskı vardır ve bu baskı sonunda devlet baskısına dönüşerek kendisine kocasıyla birlikte idam getirir.

‘Kırlı Savaş’ yıllarını doğrudan anlatan ilk film ise *Resmi Tarih (La Historia Oficial)*, Luis Puenzo, Arjantin, 1985) olmuştur. Latin Amerika’daki “toplumsal hafıza sineması”nın ilk örneklerinden biri olan *Resmi Tarih* yeni sinema yasasının ürünüdür (Kriogor, 2003: 183). Film için “siyasi değil”, “kimse kaybolanlardan konuşmuyor” diye eleştiriler yapılmış olsa da (Kriogor, 2003: 182) yakın bir tarihi anlatır ve yeni oluşmaya başlayan kadınların politik yaşama katılma biçimlerinden örnekler verir (Grant, 1997: 314). Bu filmde, bir tarih öğretmeni, evlat edindikleri bir çocuğun annesi ve babasının öldürüldüğünü anlar ve ardından bu yıllarda yaşanan sıkıntıları, kayıp anneleri ve anneannelerinin arasına girerken, “Cumartesi (kayıp) anneleri” ilk kez perdede görünür. Bu filmlerin yanı sıra Fernando Solanas da 1980’lerde, yeniden Arjantin’de film çekmeye başlamış, *Güney ve Yolculuk*’u yönetmiştir.

1980'lerin sinemasının politik duruşuna ilişkin eleştiriler de yoğunlaşmaktadır. Brezilya'da politik bir sinemanın bitiği iddia edilir. Carlos Diegues 'aynı şeyleri anlatıyoruz ama politik değiliz diyerek' (Backstein, 2001: 17) özeleştiri yaparken, kendi *Cinema Novo* filmleri ile daha sonra yaptığı filmleri karşılaştırır. Bu apolitikliğe örnek olarak *Pixote: En Zayıfların Kurtuluşu* (*Pixote: A Lei do Mais Fraco*, Hector Babenco, Brezilya 1981) gösterilebilir. *Pixote*'da *Cinema Novo* ile aynı şeyler anlatılır. Filmde *favelalarda* yaşayan çocukların hayatı göz önündedir, ancak *Cinema Novo*'dan farklı olarak politik çözüm üretmeye çalışmaz.

1980'lerin Latin Amerika sinemasındaki bir diğer önemli gelişmede kadın sinemacıların sayılarının artmasıdır. Bu sinemacılar arasında *Bir Yol ya da Diğer*'nin (*De Cierta Manera*, Küba, 1977) yönetmeni Kübalı Sara Gomez, *Oriana*'nın (Venezüella, 1985) yönetmeni Venezüellalı Fina Torres ve Maria Luisa Bemberg sayılabilir. Feminist sayılabilecek bu yönetmenler de politik sinemanın içinde başka bir açıdan yer almaktadır. *Camila*'yı da yönetmiş olan Bemberg, *Ben, Hepsinin En Kötüsü*'nde (*Yo, la Peor de Todas*, Arjantin, 1990) sömürgecilik dönemindeki eşitsizlikleri feminist bir açıdan anlatır (Shaw, 2003: 134). Bemberg de Bunuel'le benzer şekilde kendi otobiyografisinden yararlanır (D'Lugo, 2003: 114) ve Latin Amerika sinemasının en önemli yönetmenleri arasında yer alır.

1990 öncesi dönemde yaşanan bir diğer önemli olay ise yeni açılan sinema okulları ve film festivalleridir. Sinema okulları arasında, Küba'daki San Antonio Film ve Televizyon Okulu başta olmak üzere yeni nesil sinemacıları yetiştiren birçok okul bulunmaktadır. Bu okullar sayesinde yeni kuşak sinemacılar, 1960'lardan farklı

olarak, kendi ülkelerinde sinema eğitimi almış ve kendi toplumlarına daha yakın olabilmıştır. 1970'lerin ve sonrasında yeni yönetmenleri ve eski kuşak yönetmenler, 1970'lerden itibaren *auteur* yönetmenler olarak çalışmıştır. “Üçüncü sinemacıdan” çok “ikinci sinemacı” konumundadırlar.

1979'da ilki yapılan Havana Film Festivali, Latin Amerika'nın en önemli ve kapsamlı film festivali olmayı sürdürmektedir. Bu festival, bütün Latin Amerika sinemasını bir araya getirmeyi amaçlamaktadır. Havana Film Festivali ve diğer Latin Amerika film festivalleri sayesinde, sinema dilinde ve endüstrisinde ortaklıklar artmaktadır.

1990'lara gelindiğinde, Latin Amerika sineması, Arjantin'de diktatörlük sonrası yeniden canlanma, Brezilya ve Peru gibi ülkelerde devlet destekli sinemanın üretimini artırması ve Meksika'da popüler filmlerin ve *auteur* bir tarzın yoğunlaşması ile gelişmektedir. Ancak 1990'lı yıllarla beraber Latin Amerika sinemasında çöküş başlar. Film üretimleri çok düşük seviyelere inerken, küçük ülkelerde film yapımı tamamen durur. Bu çöküş, genel olarak devlet politikaları ve küreselleşme ile ilgilidir. Latin Amerika devletleri kendilerinden bağımsız bir sinema sanayinin gelişmesine izin vermemiştir. 1990'larda devletin sinema kurumlarının kapatılması ya da işlevlerinin değişmesi sonucunda sinema krize girmiştir. 1990'ların başında Sovyet bloğunun çökmesi ile birlikte ABD küresel ölçekte tek kültür dağıtıcısı konumuna gelmiş ve popüler kültür uzun süre sadece ABD'den yönlendirilmiştir. ABD'nin kültürel emperyalizmi de Latin Amerika sinemasının krize girme nedenleri arasındadır. 1990'ların ilk beş yılı Latin Amerika sinemasının

çöküş yıllarıdır. 1980'lere kadar Latin Amerika'daki film üretimi dünya toplamının %8'inden aşağı hiç düşmezken (Armes, 1987: 104) 1990'larda çok daha aşağı seviyelere inmiştir. Bu çöküşün siyasi ve ekonomik nedenleri bulunmaktadır.

Sinemada krizin oluşmasında Latin Amerika'nın yaşadığı ekonomik krizlerin etkisi vardır. 1993 ve 1994 yıllarında Latin Amerika'nın bütün ülkeleri ekonomik kriz yaşamıştır. Bu krizi bahane eden devletler sinemaya olan desteklerini kesmiştir. Aynı dönemde sinema yasalarında da değişiklikler olur ve yabancı filmlerin dağıtımına engel olan kota uygulamaları kaldırılır. Doksanların ilk beş yılında sinema tamamen pazarın kontrolüne bırakılmış durumdadır. Latin Amerika sineması Kuzey Amerika sinemasıyla rekabet etmek zorunda bırakılır. ABD filmlerinin egemenliği Latin Amerika pazarında artarken, yeni çok salonlu sinemalar alışveriş merkezlerine yapılmaya başlanır ve bu salonlarda genellikle Amerikan filmleri gösterilir. Daha önceden yasal düzenlemelerle korunmaya çalışılan yerli filmler, ithal filmlerle serbest pazar koşullarında rekabet etmek durumunda kalırlar. 1990'larda Hollywood'un yanında bir de televizyon rekabeti yaşanır. Televizyon kanallarının sayısı artmış ve televizyon popüler kültürün en önemli mecrası konumuna gelmiştir. Televizyon kanalları *telenovela* adı verilen diziler ve televizyon filmleriyle sinema seyircisini kendilerine çekmektedir.

Latin Amerika'nın küçük ülkelerinde sinemanın krize girmesi, pazarda yenilmesi ve devlet desteğinin azalması ile olmuştur. Arjantin sineması tamamen yok olmamış ama üretimi azalmıştır. Küba'da ise, sinemasını ekonomik ve teknolojik

olarak destekleyen Sovyetler Birliği'nin yıkılması ile birlikte ekonomik ve teknik olanaklarda azalmalar olmuş ve yapılan film sayısı da azalmıştır.

Bu süreçte en büyük krizi Brezilya sineması yaşamıştır. 1980'de 100'den fazla film üreten Brezilya'da (Armes, 1987: 63) film yapımı durma noktasına gelmiştir. Bu düşüş, son on yılda Brezilya sinemasının yapım, dağıtım ve gösterim ağına nerdeyse tek başına egemen olan devlet kurumu Embrafilme'nin kapatılması ile gerçekleşmiştir. Brezilya'da devletin uyguladığı kotaya bağımlı olarak üretim 1941'den beri sürekli artıyordu (Armes, 1987: 181). Bu artış sonrasında 1978–1980 arasında yıllık ortalama 100 film üretilirken toplam pazarın %30'una ulaşılmıştı (Johnson, 2005: 18). 1980'lerde geleneksel türlerle ulusal bir sinema yaratmaya çalışan Embrafilme'yi (Ramos, 2003: 65) 1990'da kapatan Fernando Collor de Mello (Rego, 2005: 85) Brezilya'da diktatörlük sonrası seçimle gelen ilk başkandır (Elena, 2003: 212) ve sinemada yaşanan kriz Mello'nun politikaları sonucudur (Johnson, 2005: 14). 1990'da değişen sinema yasalarıyla, pazar odaklı bir sinema sistemi kurulmaya çalışılmıştır. Ancak Brezilya'da bu tarihte sinemada özel girişim yoktur (Rego, 2005: 85). Krizin sonucunda, 1990'da gösterime giren yerli film sayısı üçe kadar düşmüştür. (Elena, Lopes, 2003: 9). 1990–1994 arasında Brezilya'da gösterime çıkan 1186 filminden sadece 29'u yerlidir (Rego, 2005: 86).

Meksika sinemasına krizin gelmesi daha geç bir tarihte olmuştur. Diğer Latin Amerika sinemaları krize girmişken devlet politikasının değişmemesi Meksika sinemasının 1990'ların başında krize girmesini engellemiştir. 1970'te Luis Echeverria Alvarez'in başkan olmasıyla Meksika sinemasında değişim başlar ve *auteur* tarzı

yaygınlaşır (Buscombe, 2003: 471). 1981’de devlet desteği azalır, senede 100 filmden fazla üretilmesine rağmen beş filme destek olunur (Buscombe, 2003: 471). Carlos Salinas de Gattari’nin altı yıllık (1988–1994) başkanlığı döneminde Meksika sinemasında rönesans yaşanmış, bu dönemde 32 yönetmen ilk filmlerini çekmiştir (Shaw, 2003: 38). Bu dönemde, ortak yapımlar ve yeni yeteneklerin desteklenmesi sağlanmıştır.

1990’larda *Acı Çikolata (Como Agua Para Chocolate, 1992, Alfonso Arau)*, Meksika sinemasının en önemli başarılarından biri olur. Film gişede de uluslararası festivallerden aldığı ödüller açısından da çok başarılıdır. Filmin hikâyesi 19. yüzyıl Meksika kırsalında geçer. Meksika’da, geleneksel olarak evin en küçük kızının evlenmeyip anne babasına bakma âdeti yaygındır. Evin küçük kızı Tita, âşık olur ama evlenemez, âşık olduğu adam, Tita’ya yakın olabilmek için ablasıyla evlenir ama ikilinin aşkı filmin sonuna kadar devam eder. Zaman ilerledikçe toplum değişmektedir ama geleneksel baskı biçimleri değişmemektedir. Bu filmin başarısının ardından Meksika sinemasında benzer konulara yönelen ve Meksika kültürünün çeşitlemelerini sunan filmler bir süre daha sinemayı ayakta tutabilmiştir.

Meksika sinemasındaki kriz, Meksika’nın ABD ve Kanada ile NAFTA¹⁵ anlaşmasını imzalamasından sonra denk gelmektedir (Hind, 2003: 96). Meksika’da film üretimi 1998’te yedi filme kadar düşmüştür (Shaw, 2003: 51). Tarihsel olarak İspanyolca konuşulan dünyanın en fazla sinema üretimi yapılan ülkesi olan Meksika’da 1970’lerde yıllık ortalama 100 film civarında üretilirken, film sayısı

¹⁵ NAFTA: Kuzey Amerika Serbest Ticaret Anlaşması

1995- 1997 arasında yıllık 20 filme düşmüştür. 1992–1997 arasında *Acı Çikolata*'dan başka gişede başarılı Meksika filmi yoktur (Hind, 2003: 97). Meksika'nın NAFTA'ya girmesinin ardından yerli film sayısı 1998'de 7 filme ve tüm izleyici içinde yerli film izleyicisi oranı %3'e düşer (Shaw, 2003: 53).

1990 öncesi Latin Amerika sinemasının sorunları arasında senaryo zayıflığı ve yönetmenlere bağlı bir sinema olması varken, 1990'larda bunlara etkili yapımcıların olmaması da eklendi (Chanan, 1998). Sınırlı olanakları dolayısıyla devlete bağımlı olmak zorunda olan ulusal sinemalar (Johnson, 2005: 14) 1990 krizinden sonra değişmek zorunda kalmışlardır. Sinema seyircisi de sürekli azalmaktadır, 1980'de 850 milyon olan toplam seyirci sayısı 1990'da 450–500 milyona düşmüştür (D'lugo, 2003: 122).

Sinemanın krizden çıkıp, yeniden yükselişe geçebilmesi için yeni bir yapının oluşması gerekmektedir. Bu çöküşün sonrasında yüzyılın sonunda, eskisiyle bağlantılı ama yapım ve dağıtım açılarından çok farklı yeni bir sinema oluşmaktadır.

3.2.-) YENİ LATİN AMERİKA SİNEMASI

Latin Amerika Sineması 1990'ların başında yaşadığı sorunlardan sonra 1990'ların ortasından itibaren yeniden yükselişe geçmeye başlamıştır. Bu yükseliş hem nicelik hem de nitelik olarak gerçekleşmektedir. 1990'ların ilk yıllarında, kıtanın tamamında toplamda 50 film civarına kadar düşen film üretimi 2000'li

yıllarda 500 filmi geçmektedir. Latin Amerika sinemasında en fazla film üreten ülkeler olan Arjantin, Brezilya ve Meksika'nın yanı sıra daha az üretim yapan Şili, Peru, Kolombiya ve Venezüella gibi ülkelerde de film üretimi artmış, daha önce film üretimi nerdeyse hiç olmayan Uruguay, Paraguay, Orta Amerika ve Karayip ülkelerinde de film üretilmeye başlanmış ve bu filmler uluslararası festivallerde gösterilmeye başlanmıştır¹⁶.

Latin Amerika'da film üretiminin yeniden başlamasının ve her yıl giderek artmasının çeşitli sebepleri vardır. 1990'ların ortasında, Arjantin ve Brezilya'da yeni sinema kanunlarının çıkmasıyla birlikte bu ülkeler beş yıl süren krizden kurtulmuştur. Her iki ülkede de sinemanın yükselişi 1995'te başladığından yeni Latin Amerika sinemasının başlangıç tarihi olarak bu yıl belirtilebilir. Bu ülkelerde sinema üretiminin yükselmesinin ardında devletin etkisi büyük olmuştur. Latin Amerika'nın diğer önemli sinema ülkesi Meksika'da ise korumacı sinema yasaları 1994'de kaldırıldığından, Meksika sinemasına krizin gelmesi daha geç olmuş ve krizden ancak 1998'de çıkılabilmıştır. Devletin sinemaya etkisi bölgedeki diğer ülkelerde de görülmektedir. Şili Sinemasının üretimini artırabilmesi, 2003'te 30 yıllık sansür yasalarının kaldırılmasından sonra olmuştur. Brezilyalı sinemacı Walter Salles de Latin Amerika'da sinemanın yeniden yükselişe geçmesini, politika ve kültür kanunlarındaki değişimlere bağlar (Kaufman, 1998: 19). İlk atılımlar 1995'den itibaren başlamış olsa da Latin Amerika'nın tamamında sinema üretiminin artması ve yeni sinemanın oluşması 2000'li yıllardan sonra olmuştur.

¹⁶ İstanbul Film Festivali'nde 2004 yılında 'Latin Amerika Seçkisi' başlığıyla bölgenin çeşitli ülkelerinden 20 film gösterilmiştir.

Latin Amerika sinemasının yükselişine ivme kazandıran bir diğer etmen ise gişede çok başarılı olan filmlerdir. Arjantin’de *Dokuz Kraliçe* (*Nueve Reinas*, Fabian Bielinsky, 2000), Brezilya’da *Tanri kent* (*Cidade de Deus*, Fernando Meirelles / Katia Lund, 2002), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003) ve *Tanrı Brezilyalıdır* (*Deus E Brasileiro*, Carlos Diegues, 2003), Meksika’da *Paramparça Aşklar Köpekler* (*Amores Perros*, Alejandro Gonzalez Inarritu, 2000), *Ananı da.....* (*Y Tu Mama Tambien*, Alfonso Cuaron, 2001) ve *Günah* (*El Crimen del Padre Amaro*, Carlos Carrera, 2002) adlı filmler kendi ülkelerinde ve yurtdışında gişede çok başarılı olmuş ve başka filmlerin önünü açmışlardır. Bu filmler aynı zamanda uluslararası festivallerde ödüller kazanmış ve olumlu eleştiriler almıştır. Yeni Latin Amerika sinemasının en belirgin özelliği, bir yandan sanatsal değeri yüksek, festivaller için üretilen filmlerin yapılması, aynı zamanda bu filmlerin popüler bir seyirci kitlesine ulaşmasıdır.

Latin Amerika’da, yukarıdaki filmlerle aynı dönemde gişe başarısını yakalayan popüler filmler de yapılmıştır ama o filmlerin başarısı yerel sınırları aşamamıştır. Klasik Latin Amerika film türlerinin devamı sayılabilecek bu filmler televizyon yıldızlarına dayanmaktadır. Latin Amerika’da ulusal ve uluslararası seyirciler için yapılan filmler ayrımı gözükmemektedir ve Latin Amerika’da sinemacılar seyirciye yeniden yerli filmler seyrettirme alışkanlığı kazandırmaya çalışmaktadır.

Latin Amerika sinemasının yükselişindeki bir diğer önemli etmen ise küreselleşmedir. Küreselleşmenin sağladığı olanaklar sayesinde sinemacılar

uluslararası festivallerde yer alabilmektedir. Diğer yandan, küreselleşmenin kültürel boyutu da farklı kültürlerle ve seslere karşı ilgiyi artırmaktadır. Ekonomik ve kültürel küreselleşme yaratıcılık alanlarını artırırken (Shaw, Dennison, 2005: 2), küreselleşme sayesinde kültürel modernleşme yaşanır. Latin Amerika’da kültürel modernlik ve politik, sosyo-ekonomik az gelişmişlik beraber var olmaktadır (Shaw, Dennison 2005). Yeni Latin Amerika sineması tematik kaynağını az gelişmişlik ve toplumsal sorunlardan almaya devam ederken biçimsel olarak modernliği yakalamış konumdadır.

Yeni Latin Amerika sinemasının en önemli özelliği, düşük bütçeyle çekilen ve uluslararası festivallerde gösterilen filmlerin sayısının artmış olmasıdır. Daha önce bir sinema sanayisi olmayan Uruguay’da bile 1990’ların ortasında videoyla çekilmiş filmler sayesinde sinema canlanmaya başlar (Richards, 2005).

Latin Amerika devletleri, yasalarla sinemayı desteklemesinin yanında, eskiden farklı olarak yapımcı olmaktan vazgeçmiştir. Ancak özellikle Brezilya’da kültür bakanlığı filmleri maddi açıdan desteklemeye devam etmektedir. Yeni Latin Amerika sinemasında devletin rolü yapımcılıktan maddi ve manevi destekçiliğe kaymıştır. Devletten boşalan yapımcılık sorununu ortak yapımlar çözmüştür. Filmler Latin Amerika ülkeleri arasında ortak yapımcılarla gerçekleştirilirken, Avrupalı ve ABD’li ortak yapımcılarında filmlere desteği artmaktadır. Sinemaya destek amacıyla 1989’da kurulan İbermedia Latin Amerika ülkeleriyle İspanya ve Portekiz’i kapsamaktadır. Avrupalı benzeri Euruimages gibi sinemanın gelişmesi için yapımcı ve dağıtımçı olarak Latin filmlerine destek olmaktadır. Devletin sinema sektöründeki

rolünün değişmesi, yönetmenlerin ve yapımcıların bağımsızlaşmasını sağlarken, filmler doğal olarak daha fazla ticarileşmek zorunda kalmıştır. Teknolojinin olanaklarıyla film maliyetlerinin düşmesi de bütün dünyada olduğu gibi Latin Amerika'da da sinema üretiminin artmasının sebepleri arasındadır.

Yeni sinema 1960'larda olduğu gibi ekonomik, politik ve toplumsal koşulların ürünüdür. 1960'ların sinema hareketlerini hazırlayan politik serbestlik dönemi 2000'lerin Latin Amerika'sında da görülmektedir. Küreselleşmenin ve dünya konjonktürünün de etkisiyle Latin Amerika'daki baskıcı devlet yapısı ortadan kalkmıştır. Latin Amerika'da devletin yapısı son 20 yılda büyük değişime uğramıştır. Yeni devlet neo-liberal örgütlenmeyi benimsemiş ve bunun sonucunda toplumsal baskı azalırken neo-liberalizmin doğal sonucu olarak toplum üzerindeki ekonomik baskı yoğunlaşmıştır. Latin Amerika devletleri son 20 yıldır küresel düzene uyum sağlamak için IMF ve Dünya Bankası politikalarını uygulamaya çalışmışlar ve bunun sonucunda borç ekonomisinden ve ekonomik sorunlardan kurtulamamışlardır. Ekonomik krizler, Latin Amerika toplumları üzerinde belirleyici olmaya başlamıştır. Yeni Latin Amerika sineması da bu krizlerin ürünüdür.

1960'ların sinema akımlarına yön veren azgelişmişlik azalmamakla beraber şekil değiştirmiştir. Paulo Emilio Gomez'e göre azgelişmişlik bir dönem ya da basamak değil ama gelişmiş ülkelerin sinemalarının hiçbir zaman geçemeyeceği ama Üçüncü Dünya'nın hiçbir zaman kurtulamayacağı bir durumdur (Chanan, 1998). Son 50 yılda Latin Amerika'nın toplumsal durumunda fazla bir değişiklik olmamıştır. Toplumun büyük kesimi için yoksulluk devam etmektedir. Azgelişmişlik büyük bir

sorun olmayı sürdürmektedir. Buna bağılı olarak eğitimsizlik toplumun en büyük sorunlarından bir tanesidir. Kentleşme ve gecekondulaşma artmıştır. Kentlerdeki bu yoğunlaşma yoksulluğu, işsizliği ve şiddeti beraberinde getirmektedir. Yeni sinema da daha çok kentlerle ilgilenmektedir. Arjantinli sinemacı Carlos Sorin, yeni sinemayı endüstriyel krizin sonucunda gerçekliğe sıkı bağlanmanın bir ürünü olarak yorumlar (Gutierrez, 2003: 26). Yeni Latin Amerika sineması bu sistemin içinde doğmuştur. Bir yandan geleneksel değerler, sömürgecilik ve onun getirdiği melezlik ve kimlik bunalımları, diğer yandan bağımsızlık, başkaldırma kültürü ve çokkültürlülük, 50 yılın baskı rejimleri, günümüzün ekonomik ve sosyal sorunlara bağılı olarak ortaya çıkan yoksulluk, şiddet, gecekondu, işsizlik gibi sorunlara ilişkin konu ve temalarla birleşerek yeni Latin Amerika sinemasını oluşturmuştur.

1960'ların sinema akımları teorik olarak uluslararası gelişmelerden fazlaca etkilenirken, yeni sinema yerel krizlere yoğunlaşmaktadır. Yeni sinema toplumsal bir sinemadır, ama 1960'lardan farklı olarak daha az politiktir. Yeni sinemanın politik kutbunu genellikle Fernando Solanas, Jorge Sanjines gibi eski kuşak sinemacılar oluşturmaktadır. Kendinden sonraki sinemalar 1960'lardan etkilenir, ama politik estetik hafiftir ya da yoktur (Chanan, 1998). Yeni sinema, 1960 ve 1970 jenerasyonun filmleriyle biçim ve içerik olarak benzer, ama başka sosyal ve politik dönemi gösterdiğinden farklıdır (Salles, 2003: xiv). Yeni Meksika sinemasının filmleri politik olarak pasiftirler (Hind, 2003: 108) diğer Latin Amerika ülkelerinde de politik tavrı olan filmlerin sayısı fazla değildir. Değişime yönelik politik bir hareket kalmamıştır (Ramos, 2003: 66). 1960'ların "açlığın estetiği" ve yoksulluğun farklı biçimlerinin gösterilmesi yerine 1990'lar "şiddetin estetiği"ni gösterir

(Johnson, 2005: 34). 1960'larda politik idealizm ve film biçimi önemliyken, günümüzde öncelikle seyirci sayısı önemli olmuştur (Johnson, 2005: 14).

Latin Amerikalı yeni sinemacılar, Fransız yeni dalgasına benzer bir yapı oluşturmaktadır. Her bir sinemacı ayrı ayrı kendi sinemasal dilini oluşturmaya çalışmakta ve kendi ekonomik koşullarını kendisi oluşturmaktadır. Yeni Latin Amerika sineması 1960'ların muhalif sinema hareketleri gibi ortak bir payda oluşturamamış ya da belirli bir akım çevresinde toplanamamıştır. Yeni sinema bir akımdan çok farklı seslerden oluşan bir bütünlük sergilemektedir. İtalyan yeni gerçekçiliği, 1960'ların sinema hareketlerine olduğu gibi 2000'lerin yeni sinemasına da esin kaynağı olmayı sürdürmektedir. Yeni gerçekçiliğin sinema biçimi, halkın içinden halkı anlatması, amatör oyuncular ve şartlarla ucuza film yapabilmeyi olanaklı kılması yeni sinemanın da özellikleri arasındadır. Yeni Latin Amerika sineması kendi sinemasal geçmişinden de etkilenmektedir. *Cinema Novo* gibi muhalif sinema hareketlerinin yanı sıra geleneksel türlerin de etkisi yeni sinemada görülmektedir. 1960'ların sinema hareketlerinden farklı olarak Latin Amerika'nın sinema geçmişi yeni sinemacılar için yabancı sinema hareketleriyle beraber etkili olmaktadır. Latin Amerika sinemasının tarihsel bağlantıları kuvvetlidir (Nagip, 2003: xix).

Yeni Latin Amerika sineması, genel olarak devletten ve büyük yapımcılardan bağımsız hareket edebilen bir sinemadır. Ekonomik olarak küçük yapımcılara dayanan ama ortak yapımlar sayesinde ayakta durabilen, sanatsal kaygıları göz ardı etmezken bir yandan da gişe başarısı sağlayabilen bir sinemadır. Bir yandan

küreselleşmenin etkisiyle uluslararasılaşırken, aslında konularını yerellikten alan ve uluslararası festivaller sayesinde dünyaya açılabilen bir yapı sergilemektedir.

Latin Amerika popüler kültüründe sinemanın boşalttığı alana televizyon yerleşmiştir. Televizyon kanallarında yayınlanan *telenovela* adını alan diziler popüler kültüre egemen olmuştur. Bu dizilerin en önemli özelliklerinden birisi yerli olmalarıdır. Kendi ülkelerine ait hikâyeler anlatırlar. Medya, ulusal kimliğin oluşmasında enstrümental bir yol oynamaktadır (Shaw, Dennison 2005: 3) ve ulusallığın ve yerelliğin tanımlayıcısı konumuna gelmiştir. Yeni sinema televizyondan çok fazla etkilenmektedir. Öncelikle, *telenovelaların* ulusallık biçimini almıştır. Yeni sinemanın özellikle gişe başarısı kazanan yapımlarında yerellik önemli bir kesimi oluşturmaktadır. Sinema seyircisi yabancı yapımlardan sıkılmış ve yerli olana ilgi göstermektedir. Yeni sinema aynı zamanda televizyon yıldızlarından da yararlanmaktadır. Sinemanın oyuncularını arasında popüler kültür ve televizyon yıldızları önemli bir yer tutmaktayken, sinema oyuncularını da televizyon yıldızlarına dönüşebilmektedir. Televizyon, gecekondulardaki, *favelalardaki* hayatı anlatırken, zengin-fakir karşıtlığını da vermektedir (Chanan, 1998) ve Latin Amerika sinemasının klasik türlerinin devamı niteliğindedir.

Yeni Latin Amerika sinemasında “üçüncü sinema” örnekleri azınlıktadır. Sinemada daha çok “birinci sinema” ve “ikinci sinema” örnekleri bulunmaktadır. “Üçüncü sinema” düşüncesi belgesellerle devam etmektedir. Bunların arasında Fernando Solanas’ın belgeselleri önemli bir yer tutmaktadır. Solanas’ın 2000’li yıllarda yönettiği *Yağma Anıları (Memoria del Saqueo, Arjantin, 2004)* ve

Kimsesizlerin İtibarı (La Dignidad de los Nadies, Arjantin, 2005) “üçüncü sinema” örnekleri arasındadır. Solanas, bu belgesellerinde Arjantin’in yakın tarihini anlatır. 1970’li yılları anlatan *Milli Stad (Estadio Nacional, Carmen Luz Parot, Şili, 2001)* ve *Raymundo (Ernesto Ardito / Virna Molina, Arjantin, 2002)* gene “üçüncü sinema” örnekleri arsında sayılabilirler. *Otobüs 174 (Onibus 174, Jose Padilha / Felipe Lacerda, Brezilya, 2002)* ve *Gecekondu İsyarı (Favela Rising, Matt Mochary / Jeff Zimbalist, Brezilya, 2005)* ise Brezilya’da Rio’nun *favelalarını* ve kimsesiz çocukları anlatmaktadır. *Otobüs 174*’de gerçek bir otobüs kaçırma olayı gösterilirken, sokaklarda büyümüş olan bu olayın failinin geçmişi ve onu bu suça iten nedenler üzerine de durulur. *Gecekondu İsyarı*’da, Brezilya’da bir yandan polis diğeryandan uyuşturucu tacirleri tarafından uygulanan şiddet gösterilirken, bu ortamın içinden bir müzik grubunun oluşmasını ve alt gruplarla beraber 100’lerce genç ve çocuk için alternatif bir gelecek yaratma çabasını anlatmaktadır. Bu belgeseller, Solanas ve Getino’nun “üçüncü sinema” teorilerine benzer özellikler taşırlar.

Yeni Latin Amerika sinemacıları eskiden farklı olarak Avrupa yerine Latin Amerika’da eğitim görmüşlerdir. Bunun doğal sonucu olarak topluma daha yakındırlar ve eski sinemacıardan sınıfsal olarak da farklılaşmaktadırlar. Sinema artık yönetici sınıflara yakın insanların yapabileceği bir sanat dalı olmaktan çıkmıştır. Latin Amerika’nın genç sinemacılarının yanı sıra 1960’lardan beri sinema yapan yönetmenler de çalışmalarına devam etmektedir. Bu kuşağın içinde eski militanlıklarını sürdürenler bulunurken, popüler alana kayıp politik sinemadan uzaklaşan yönetmenler de yer almaktadır. Üçüncü kuşağı ise, 1970’ler ve 1980’lerde

sürgünde ya da baskı ortamlarında sinema yapmaya başlamış ve günümüzde halen devam eden orta kuşak oluşturmaktadır.

Yeni Latin Amerika sineması, tematik olarak toplumsal olaylara dayanmaktadır. Ekonomik krizin getirdiği toplumsal sorunlar en önemli tema olurken, yeni oluşan toplumsal yapı içinde gençlerin durumu, hayata bakışları, işsizlik gibi temalar da önemini korumaktadır. Gecekondu ve şiddet Latin Amerika toplumunun ve sinemasının da en önemli sorunlarındandır. Toplumsal hafıza, geçmişle hesaplaşma da bir diğer önemli temadır. Arjantin ve Şili’de 1970’lerin sinemada gösterilmesi artarken, diğer ülkelerde 20. yüzyıl tarihinin çeşitli dönemleriyle hesaplaşmalar devam etmektedir. Edebiyattaki büyülü gerçekçilik ve *Cinema Novo* filmlerinin yolundan giden tarihi dramalar, Latin Amerika’nın mistisizmine, geleneksel kültürlerine yönelmektedir. Ulusal sinema üretimine ise tarihsel filmler ve edebiyat uyarlamaları egemendir (Dennison, 2000: 140). Ancak artık eskisi gibi bir ulusal sinemadan bahsedilemez, çünkü yönetmenler devlete bağımlı olmaktan kurtulmuşlardır (Shaw, 2003: 183). Yeni Latin Amerika sinemasında da kimlik sorunu, ulusal sinema sorunları devam etmektedir. Latin Amerika kimliği sürekli değişmektedir ve sinema bu değişimi ele almaktadır. Yeni Latin Amerika sinemacıları, bir yandan evrensel olmaya çalışırken diğer yandan tematik olarak kendi toplumlarından yola çıkmaktadırlar.

Latin Amerika sinemasının sorunları arasında, dış güçlerin egemenliğindeki pazar, dağıtım ve gösterim, film üretim finansmanındaki değişkenlik, devlete bağımlılık sayılabilir (Johnson, 2005: 12). Günümüzde, Latin Amerika sinemasının

en büyük rakibi konumunda halen Hollywood bulunmaktadır. Hollywood'un pazardaki payı çoğunluğunu korumaktadır. Gişede çok başarılı olan ve Hollywood yapımlarını geçen yerli yapımlar bulunmasına rağmen bu durum düzenli bir şekilde devam edememektedir. Brezilya'da filmleri Amerikan filmleri ile karşılaştırma geleneği vardır (Braga, 2001: 166). Diğer Latin Amerika ülkelerinde de benzer bir durum söz konusudur. Latin Amerika seyircisi Hollywood sinemasını seyrederek yetişmiştir. Yeni Latin Amerika sineması, Hollywood'la sadece ekonomik olarak değil içerik olarak da mücadele etmek zorundadır.

1960'ların Latin Amerika'sında muhalif sinema hareketleri belirli bir bütünlük gösterebilir de, farklı ülkelerde ayrı ayrı ortaya çıkmışlardır. 2000'li yılların sineması ise kendi ülkelerinde birer hareket ya da akım oluşturamamıştır. Bütün Latin Amerika sinemasını toptan incelemek ve aynı payda altında birleştirmek daha anlaşılır olacaktır.

3.3-) YENİ SİNEMANIN EKONOMİ POLİTİĞİ

Yükselen Latin Amerika sinemasının başlangıç tarihi 1995'tir. 1995'te Arjantin ve Brezilya yeni sinema yasalarını uygulamaya başlamıştır. 1990'ların başında Meksika hariç bütün Latin Amerika sinemaları kriz yaşamıştır. Bu krizin nedenleri arasında ilk başta ekonomik problemler, devletin değişen yapısı ve küreselleşme gelmektedir. Aynı dönemde sadece sinema değil Latin Amerika devletleri de ekonomik krize girmek üzeredir. Ekonomik kriz 1994–1995 yıllarında

yaşanır ve bu krizin etkisi sinemaya da yansır. Enflasyonun %1000’li rakamlara çıkması film yapımını güçleştirir. Krizin bir diğer nedeni ise devlet politikalarıdır. Brezilya’da Embrafilme’nin kapatılması, Meksika ve Arjantin’de devletin sinemaya desteğinin azalması ve küçük ülkelerde koruyucu sinema yasalarının değişmesi sonucunda sinema üretimi durma noktasına gelmiştir.

Sinemanın krizden çıkmasında da krize girmesi gibi devletin etkisi belirleyicidir. Brezilya’da 1995, uzun süreli bir durgunluktan sonra çıkışın başladığı yıl olmuştur (Dennison, 2000: 131). Brezilya’da yeni seçilen başkan Cardoso, kendinden önceki başkan Mello’nun değiştirdiği sinema yasalarını bu sefer olumlu yönde tekrar değiştirmiştir. Brezilya’da 1990–1995 arasında devlet sinemaya destek olmazken (Dennison, 2000: 131), Cardoso iktidarı 1980’lerdeki gibi bir devlet yapımcı kuruluşu kurmamış ama kültür bakanlığının bütçesini artırarak kültürel ürünlere destek vermesini sağlamıştır. Kendisi de 1960’larda ‘bağımlılık okulunun’ teorisyenlerinden olan ve fikirleriyle *Cinema Novo* yönetmenlerini etkileyen Cardoso, 1995’te işlevsellik kazanan kanunlarla vergi kolaylıkları ve yapım yardımları getirmiştir. 1994’te çıkan kanunla şirketlere vergi indirimini getiriliyor ve yabancı film dağıtımçıların karlarının %70’ini yerli sinemaya yatırım yapmaları karşılığında vergi kolaylıkları elde etmeleri sağlanıyorken, 1991’den önce doğrudan sağlanan devlet yardımı daha sonra vergi indirimini şeklini almıştır (Johnson, 2005: 19). 1994’de sinema ödülü uygulaması da başlatılmıştır (Moises, 2003: 8). Bu kanunların özelliği, sinemaya girecek yapımcılara kolaylık sağlamasıdır. Merkezi devletin sinema desteği doğrudan yapımcılık olmaktan uzaklaşıp destekçiliğe

kayarken, yerel devlet örgütlenmeleri film şirketleri kurarak, yapımcı ve dağıtıcı olarak sinema sektörünün içinde yer almaktadır.

Arjantin, Brezilya'dakine benzer şekilde 1995'te yürürlüğe giren sinema yasası etrafında sinemasını şekillendirmiştir. Bu yasa da sinemayı destekleyici konumdadır. Arjantin'de sinemayı koruma yasasıyla sinema ve video gelirlerinin %10'u ve radyo ve televizyon yayınlarını düzenleyen kurumun gelirlerinin %25'i sinemaya aktarılır (Gutierrez, 2003: 29). Bu gelirlere yeni sinemacıların yararlanması sağlanır.

Meksika sinemasına kriz daha geç gelmiştir. Meksika'nın ABD ve Kanada ile NAFTA anlaşmaları çerçevesinde gümrük birliğine girmesiyle birlikte sinemada sorunlar ortaya çıkar. Bu anlaşma neticesinde Amerikan ve Kanada filmlerinin Meksika'ya girmeleri kolaylaşmıştır. 1998'te %3'e kadar düşen yerli film payı 2001'te çıkarılan kanun ve %10 kota uygulamasıyla %13-14'lere kadar çıkar (Shaw, 2003: 53). 1998'de sekiz filme kadar düşen yıllık film üretimi yeni kanunların çıkmasıyla 2000 ve 2001'de 30 filme kadar artmıştır (Shaw, 2003: 53).

Latin Amerika'nın diğer ülkelerinde de devletler sinemanın gelişmesini engelleyici olmaktan çıkmıştır. Şili'de 2003'te sansür yasalarının kalkmasıyla birlikte geniş tabanlı sansür uygulayan hiçbir devlet kalmamıştır. Sansürün kalkmasından önce bütün filmler kontrol ediliyorken (Salazar, 2003: 20), günümüzde yönetmenler daha rahat hareket edebilmektedir. Şili'de sinema yapımının yeniden başlayabilmesi Pinochet iktidarının sona ermesinin ardından mümkün olmuştur. Yeni

iktidar sürgünlerin geri dönmesini sağlarken, yeniden sinema yapılabilmeleri için olanakları da hazırlamıştır. Şili’de 1990’da iktidarın değişmesiyle sürgünden dönenler ve yeni kuşak sinema yapmaya başlamıştır (Salazar, 2003: 20). Ama bu gelişmeler bir sinema sanayinin kurulabilmesini sağlayamamıştır. Yönetmen Andres Wood’a göre, Şili’de iyi bir yılda en fazla sekiz film yapılır, çünkü Şili sinema sanayisi olmayan küçük bir ülkedir ve filmler kültür bakanlığından borç alınarak yapılabilir (Esther, 2005: 67).

Latin Amerika ülkelerinde sinemayla devletin bağlantısı geçmişe göre çok azdır. Devletin sinema üzerinde belirleyici bir rolü kalmamıştır. Sinema daha çok pazar değerleri ve sanatsal kaygılar etrafında şekillenmektedir. Devlet yasalarla sinemanın önünü açmakta ve eskisine oranla daha az da olsa maddi destek sağlamaktadır. Böylece, Latin Amerika’da sinema bağımsızlaşmıştır. Diğer yandan, devlet yardımının azalması ve az sayıda filme veriliyor olması sinemayı başka bir yönden etkilemektedir. Birçok sinemacı devlet yardımından faydalanabilmek ya da dağıtılan ödülleri alabilmek için devlet politikasına uygun filmler yapmaya çalışmaktadır. Carlos Diegues, Cardoso’dan sonra Brezilya’da iktidara gelen Jose Ignacio Lula için, “kültürel üretimi, politik hedefleri yönünde şekillendirmeye çalışıyor” derken (Johnson, 2005: 1) devlet yardımlarının yeni sinema üzerinde belirleyiciliği olduğunu belirtmektedir. Bazı yönetmenler devlet yardımından daha fazla yararlanıyor (Johnson, 2005: 21) yargısı birçok Latin Amerika ülkesinde geçerliliğini korumaktadır.

Latin Amerika'daki bütün ülkelerde son on yıldır film üretimi artmaktadır. Ancak bu artış hiç bir ülkede bir sinema sanayinin kurulabilmesini sağlayamamıştır. Son on yıllık deneyim Latin Amerika sinemasının devlet yardımı olmadan gelişemeyeceğini ve de ulusal bir sinema yaratılamayacağını ortaya çıkarmıştır. Herhangi bir Latin Amerika ülkesi farklı bir ulusal sinemaya sahip olmak istiyorsa devlet yardımına muhtaçtır, ama bu yardımın hangi biçimde olması gerektiği ya da olacağı belirli değildir (Shaw, Dennison 2005: 3).

Latin Amerika'da üretilen film sayısı her yıl artmaktadır. 2002 ve 2003'de 50 ve 51 tane üretim yapan Arjantin'de daha sonra gelen yıllarda 100 barajı aşılmıştır. Benzer, bir durum Meksika için de geçerlidir. Brezilya'da 1995–2003 arasında 250 tane film üretilirken (Rego, 2005: 86) 2003'ten sonraki yıllarda 150'ye yakın film üretilmeye başlanmıştır. Brezilya'da 1992'de 3 olan yerli film sayısı, 1997'de 22'ye, 2000'de de 44'e çıkarken, yerli film izleyicisi ise, 1992'de 36 binden, 1997'de 2,4 milyona, 2000'de 7,2 milyona çıkmıştır (Johnson, 2005: 18). 1980'lerde hiç film yapılmayan Şili'de 1998–2000 arası 20 film çekilmiştir (Salazar, 2003: 19). Peru'da bile, 2005 yılında devletin verdiği maddi ödül için 45 film başvurmuştur.

Latin Amerika sinemasında gözle görülür bir nicel artış olmaktadır. Bu nicel artış, yükselişin ilk yıllarındaki kaliteli filmlerin başarısından kaynaklanmaktadır. Ama film sayısı arttıkça kaliteli filmlerin sayısı aynı oranda artmamaktadır. Latin Amerika sinemasında yeniden popüler alana kaymalar olmaya başlamıştır. Fakat geçmişten farklı olarak, popüler alanla sanatsal filmler yan yana var olmaktadır.

Latin Amerika'da 1995'ten sonra oluşan ve yeni binyılla yükselişe geçen sinema, bağımsız, ticari ve ucuz bir sinemadır. Dağıtım olanağı fazla olmadığından, özellikle küçük ülkelerde maliyeti en düşük seviyede tutmak gerekmektedir (Salazar, 2003: 21). Yeni sinema filmleri, festival ödülleri, kamuya mal olma ve dünya çapında eleştirel tanınma kazanmıştır (Gutierrez, 2003: 24). Arjantin'de 2002'de üretilen 51 film 76, 2003'te üretilen 50 film 115 uluslararası ödül kazanmıştır (Gutierrez, 2003: 29). Brezilya'da ise 1998–1999 arasında 100'den fazla uluslararası ödül kazanılmıştır (Moises, 2003: 4).

Yeni Latin Amerika sinemasında sanatsal açıdan çok başarılı bulunan ve gişe başarısı da kazanan filmler bulunmaktadır. Bu filmlerin ilk örneklerinden sayılan *Merkez İstasyonu* (*Central do Brasil*, Walter Salles, 1998) Berlin Film Festivali'nde büyük ödül olan Altın Ayı'yı alarak, yeni sinemanın ilk büyük başarısını kazanmıştır (Elena, 2003: 212). Bu ödül *Cinema Novo*'dan sonraki en önemli uluslararası başarı olmuştur (Nagip, 2003: xviii). *Merkez İstasyonu* aynı zamanda, sadece Brezilya'da 1,5 milyon seyirci tarafından izlenerek ticari başarı da kazanmıştır.

Brezilya'da *Carandiru* 4,5 milyon, *Tanrı Kent* 3,3 milyon ve *Tanrı Brezilyalıdır* 1,6 milyon seyirci tarafından izlenir (Johnson, 2005: 25). Meksika'da ise *Acı Çikolata*'nın 1990'lardaki başarısından sonra, *Paramparça Aşklar Köpekler*, *Ananı da.....* ve *Günah* uluslararası festivallerden ödüller ve eleştirel başarılar kazanırken gişe başarısı da kazanmışlardır (Hind, 2003: 96). *Paramparça Aşklar Köpekler*, 30 ülkede gösterilir, gişe başarısı açısından dünya çapında gelmiş geçmiş en başarılı Meksika filmi olur (Shaw, 2003: 51). Arjantin'de *Dokuz Kraliçe* yeni

sinemanın erken örneklerinden biridir (Gutierrez, 2003: 26). *Dokuz Kraliçe* ile birlikte *Gelinin Oğlu*'da (*El Hijo de la Novia*, Juan Jose Campanella, 2001) hem seyirci hem de eleştiriler açısından başarılı olan filmler arasındadır. Bu filmler yeni Latin Amerika sinemasının oluşmasında çok etkili olmuşlardır. Bu başarıların sonucunda, sinema Latin Amerika'da maddi kazanç sağlayabilecek bir sanayi alanı olarak görülür ve ticari sinema da yeniden oluşmaya başlar. Televizyonun rekabetinden kurtulamayan ticari sinema kendini yenileyebilmeyi başarır ve televizyon yıldızları ile seyircisini artırır. Popüler alanda ise komediler egemendir. Örneğin, Xuxa ve Renato Aragoa gibi televizyon yıldızları çok izlenir (Johnson, 2005: 22). Brezilya'da, *Xuxa* serisinin 4 filmi en çok izlenen 10 film arasında yer alırken her biri 2,5 milyondan fazla seyirci tarafından seyredilmiştir (Johnson, 2005: 25).

Son 10 yılda başarılı olan Latin Amerika filmlerinin ortak özellikleri, hepsinin kendilerine ait hikâyeler anlatmaya çalışmalarıdır. Bu filmlerin başarısı, halkın kendi gerçeklikleriyle ilgili bir şeyler söyleyen iyi yapılmış filmler görmek istediğini ortaya çıkarmıştır (Johnson, 2005: 12). Ancak diğer yandan bu filmler uluslararası seyirci için de yapılmaktadır. Yeni Latin Amerika sineması bir yandan ulusal olmaya çalışırken diğer yandan evrensel değerlere vurgular yapmaya çalışmaktadır. Günümüzün Latin Amerikalı yönetmenleri uluslararası seyirci için filmlerini anlamlı kılmaya çalışmış, bunun sonucunda da yeni bir melezlik oluşmuştur (D'Lugo, 2003: 121). Uluslararası estetikle biçimlenmiş, ama yerel, tarihi ve gelenekselle ilgilenen popüler ve küresel sinema endüstrileri amaçlanmaktadır (Bentes, 2003b: 125).

Latin Amerika sineması genel olarak bağımsız, küçük yapımcılardan oluşur. Bu küçük yapımcıların yanı sıra sayıları az olan büyük yapımcılar da vardır. Brezilya'daki *Globofilmes* gibi büyük televizyon ağlarının sahibi olduğu büyük film yapımcılarının yanı sıra yerel devlet örgütlerine bağlı *Riofilmes* benzeri şirketler ya da üniversitelerin yapımları da bulunmaktadır. Kuzey Amerikalı yapımcı ve dağıtım şirketleri de özellikle dağıtım alanında etkindirler. Birçok yönetmen de kendi kendilerinin yapımcısı olmuştur. Film çekme maliyetlerinin teknolojinin olanaklarıyla azalmasıyla birlikte yapımcılık da kolaylaşmıştır. Yeni Latin Amerika sineması ortak yapımlar sayesinde var olabilmektedir. Kıta içinden ve dışından ortak yapımlar ve İbermedia sayesinde filmlerin finansmanı sağlanabilmektedir.

Büyük televizyon kuruluşları, yeni Latin Amerika sinemasının büyük yapımcıları konumundadır. Bunlardan birisi olan, *Globofilmes*, *Globo* televizyon ağının yan kuruluşu olarak, 1997'de kurulmuştur ve yalnızca Brezilya'nın değil Latin Amerika'nın da en büyük sinema yapımcısıdır (Johnson, 2005: 27). Diğer ülkelerde de benzer multimedya kuruluşları vardır, bunlardan, Meksika'da *Televisa*, Arjantin'de *Clarín* ve Venezüella'da *Cisneros* önde gelmektedir (Hoefert, 2004: 17). *Globofilmes* dışındaki en büyük yapımcı ve dağıtım şirketi ise Amerikan şirketi *Columbia* bulunmaktadır. Brezilya'da *Globo-Columbia* ikilisiyle bağlantınız yoksa dağıtım ve başarı şansınız çok azdır (Johnson, 2005: 28). *Carandiru* ve *Tanrı Kent* gibi filmler Hollywood'lu rakiplerinden daha fazla iş yaparken, bu filmlerin dağıtımçıları *Columbia*, *Warner*, *Fox* gibi Amerikan şirketleridir (Shaw, Dennison 2005: 2). Latin Amerika'da dağıtım sistemi Amerikan şirketlerinin

elindedir (Moises, 2003: 20). ABD yapım ve dağıtım şirketleriyle ortaklıklar kurulur ama bu şirketler popüler olabilecek filmlere yatırım yaparlar. Brezilya'da 1993'te 3 olan ABD ortaklığı 2003'te 14'e çıkmıştır (Johnson, 2005: 22).

Günümüzde Latin Amerika sinemasında çok fazla küçük yapımcı yer almaktadır. Latin Amerika sinemasını oluşturan küçük yapımcılar ve yönetmenler filmlerini finanse edebilmek için maddi olanak bulmak zorundadır. Bu maddi olanakların bulunabilmesi için ortak yapımlar bir alternatif oluştururken diğer yandan filmlerin festivallerde gösterilip ödül kazanması da diğer bir alternatiftir. Birçok devlet her yıl birkaç başarılı filme ödül vermektedir. Bu ödülleri bazı yönetmenler daha kolay alabilmekteyken, bazı yönetmenlerse devlet politikasına yakınlaşmaya çalışmaktadır. Gelecek yıllardaki Latin Amerika sinemasının olası en büyük sorunlarından birisi bu durum olarak gözükmektedir. Finansal zorluklardan dolayı sinema bağımsızlığından uzaklaşmakta ve yeniden devlet politikalarına yakınlaşmaktadır.

Arjantin'de INCAA devletin film ajansı olarak kurulmuştur (Rangil, 2001: 7). Brezilya'da ise, 2001'de dağıtım ve gösterimi düzenlemek için ANCINE kurulur (Johnson, 2005: 22). 2003'te Lula'nın başkan olması ve şarkıcı-besteci Gilberto Gil'in kültür bakanı olmasıyla 2003'te bitecek ANCINE yasası 2006'ya kadar uzatılır (Johnson, 2005: 28). Cardoso ve Gil, düşük gelirli kesimlerin kültürel etkinliklerden yararlanmasını sağlayacaklarını ve ulusal gelenek ve kimliklerin değerlendirilmesini destekleyecekleri yönünde açıklamalar yaparlar (Johnson, 2005: 29). Carlos Diegues ise "1994'ten beri iktidar, kendi politikalarına dayanan ulusal bir

sinema yaratmaya çalıştı, bunu diktatörlük bile yapmamıştı, devlet filmin politik içeriğinden çok altyapı uygulamaları için çalışmalı, salonlar, yeni teknolojilerin bulunması ve geliştirilmesi için uğraşmalıdır” diyerek eleştirilerini yapmaktadır (Johnson, 2005: 29). Günümüz Latin Amerika’ında sinemaya devlet yardımı gereklidir, ama bunun sadece finansal yardım mı olacağı yoksa filmin politikasına da karışmalı mı tartışmaları devam etmektedir.

Ortak yapımlar, küreselleşmenin de etkisiyle artmaktadır. Latin Amerikalı sinemacılar, kıtanın içinden ortak yapımcı bulabildikleri gibi Avrupalı ve ABD’li ortak yapımcılarla da çalışmaktadırlar. 1980’lerde Avrupa televizyon kanallarının Latin Amerika sinemasının bağımsız yapımcı ve yönetmenlerine ilgileriyle başlayan ortak yapımlar, daha sonra ABD’nin popüler filmlere desteği ile devam eder (Chanan, 1998). İspanyol ve Fransız televizyon kanalları başta olmak üzere birçok yapımcı Latin Amerikalı sinemacılarla beraber çalışmaktadır (Hoefert, 2004: 15). Kuzey Amerika’daki bağımsız yapımcılar da ortak yapımcılar arasındadır. ABD’nin Latin Amerika sinemacılarına ilgileri sadece ortak yapımlarla sınırlı değildir. Kendi ülkelerinde çektikleri filmlerle başarılı olmuş birçok Latin Amerikalı yönetmen Hollywood’da film çekmeye başlamıştır. 1990’larda Luis Puenzo, Hector Babenco, Alfonso Cuaron, Guillermo Del Toro Hollywood’a transfer olur (Elena, Lopes, 2003: 7). Onları, Walter Salles, Alejandro Gonzalez Inarritu, Alejandro Agresti gibi yönetmenler takip eder. Bu yönetmenler bir yandan Hollywood’da film çekerken, kendi ülkelerinde de çalışmaya devam etmektedir. ABD’de kazandıkları deneyimi ve maddi olanakları kendi sinemalarında değerlendirmektedirler.

Latin Amerika sinemasında yapımcılığın bir diğerkutbunu da İbermedia isimli kurum oluşturmaktadır. Bu kurum 1989'e eğitim, dağıtım ve ortak yapımlarla 'İberamerika Görsel Alanı' yaratmak için kurulmuştur (Smith, 2003: 392). Avrupa'dan İspanya ve Portekiz'le beraber Latin Amerika ülkeleri bu kuruma üyedir. Kurum, filmleri finanse etmek için, gösterime girdikten sonra geri alınmak üzere maddi yardım yapar. Aynı zamanda dağıtım alanında da faaliyet gösterir. Günümüzde Latin Amerika sinemasının en önemli kurumu görünümündedir.

Latin Amerika sineması finansmanını, devlet yardımları, sponsorlar, ortak yapımcılar ve İbermedia ile sağlamaktadır. Sponsor kuruluşlar, Brezilya'daki Petrobras örneğinde olduğu gibi devlet kurumları olabilmektedir. Günümüzde Latin Amerika sinemasına devletlerin desteği doğrudan olmaktan çok dolaylı bir şekilde olmaktadır. Bölgesel ve yerel hükümetlerse merkezi devletlerin yerine yapım şirketleri kurarak sinemaya destek olmaktadır (Elena, 2003: 212).

3.4-) YÖNETMENLER

Yeni Latin Amerika sinemasında itici gücü genç sinemacılar oluşturmaktadır. Bu genç sinemacılar 1960'lardan farklı olarak kendi ülkelerinde ya da diğerk Latin Amerika ülkelerinde eğitim görmüştür. Bu kişilerin sinemayla ilişkileri yalnızca Hollywood sinemasıyla sınırlı kalmamış, kendi sinema tarihlerini de bilerek yetişmişlerdir. Ekonomik kriz sinema yapımını zorlaştırırken, gençler kendi kendilerini finanse ederek sinema yapmaya başlamıştır. Yeni kuşak kendi alternatif

film tarzını oluşturmaktadır. Bu tarz 1960'ların politik alternatifliğinden çok teknik bir alternatifliktir. 1960'ların sinema akımlarından etkilenmeleri teorik alandan çok film biçimi şeklinde olmuştur.

Yeni kuşak sinemacılar 1960'ların sinema hareketlerinden biçimsel anlamda etkilenirken kendi sinema hareketlerini oluşturamamış ya da teorik bir çerçeve kuramamışlardır. Yeni kuşak sinemacılar da öncülleri gibi İtalyan yeni gerçekçiliğinden ve Fransız yeni dalgasından etkilenmiştir. 1960'larda yeni gerçekçiliğin sinema için ifade ettiği değerler günümüz sineması için de geçerlidir. Her iki dönemde de ekonomik sorunlar belirleyicidir. 1960'lar yeni gerçekçiliği politik bir sinema yapabilmek için kullanırken, günümüzün sineması bunu toplumsal bir sinema yapabilmek için kullanmaktadır. Günümüzde, Latin Amerika'da ekonomik ve toplumsal krizlerden doğan toplumsal bir sinema yapılmaktadır, ama bu sinema 1960'lardan farklı olarak politik ama devrimci değildir.

Yeni Latin Amerika sinemasına biçim olarak en fazla etkiyi *Cinema Novo* yapmıştır. *Cinema Novo*'nun film biçimi kırsal alanda geçen filmlerde güncelliğini korumaktadır. Glauber Rocha'nın "tropikalizm" dediği *Cinema Novo*'nun biçimsel özellikleri şimdilerde de sürmektedir. Ancak, genel olarak yeni kuşak yönetmenler kliplerin ve reklâmların dilinden etkilenmiştir (Johnson, 2005: 18). Yeni kuşak yönetmenler farklılıklarını seyircinin anlayacağı filmler yaptıklarını söyleyerek belirtmektedirler (Shaw, 2003: 52).

Genç sinemacıların ardından eski kuşak da yeniden sinemaya dönmüştür. Sinema yapmaya ara vermiş olan ya da az sayıda film üretebilen sinemacılar yeniden film çekmeye başlamıştır. Günümüzde, Latin Amerika sinemasında üç kuşaktan yönetmenler filmler yapmaktadır. Birinci kuşağı 1960'larda sinema hareketlerinin içinde yer almış yönetmenler oluştururken, ikinci kuşak 1970 ve 1980'lerde film çekmeye başlamış ve aralıklarla günümüze kadar devam eden yönetmenlerdir. Üçüncü kuşak ise, 1990'ların ikinci yarısında ya da 2000'li yıllarda film çekmeye başlamış genç sinemacılarıdır.

Birinci kuşak 1960 ve 1970'lerin sinema hareketlerini oluşturan yönetmenlerdir. 1960'ların sinemacılarından Arjantinli Fernando Solanas, Bolivyalı Jorge Sanjines, Kübalı Humberto Solas, Şilili Miguel Littin, Patricio Guzman ve Brezilyalı Carlos Diegues, Julio Bressane ve Nelson Pereira dos Santos gibi yönetmenler sinema yapmaya devam etmektedir. Sürgün hayatı yaşamak zorunda kalan bu sinemacılar, şimdilerde sinemaya bakışları aynı kalsa ya da değişmiş olsa da ilk baştakine benzer bir heyecanla çalışmaya devam etmektedir.

Fernando Solanas, ikinci sinemacı olarak geçirdiği yılların ardından tekrar belgesele dönmüş ve üçüncü sinemacı olarak çalışmaya başlamıştır. *Yağma Anıları* ve *Kimsesizlerin İtibarı* filmlerinde Arjantin'in yakın geçmişini incelemekte ve ekonomik krizlere yol açan sorunları anlatmaktadır. *Yağma Anıları*'nda, 2001'de Arjantin'in içine girdiği ekonomik krizin nedenleri üzerinde durulurken, Arjantin'in yeni-sömürge bir ülke olmasını anlatmaktadır. *Kimsesizlerin İtibarı*, 2001 krizi sırasında gerçekleşen toplumsal gösterilere ve krizden en fazla etkilenen ve toplumun

çoğunluğunu oluşturan yoksullara yönelmektedir. Solanas, bu iki belgeselle yeniden “üçüncü sinemacı” gibi çalışmaya başlamıştır.

Brezilyalı yönetmenlerden Carlos Diegues ise en fazla değişiklik yaşamış yönetmenlerden birisidir. *Cinema Novo* zamanında da en popüler yönetmenleri olan Diegues, *Agreste'li Tieta (Tieta do Agreste, Brezilya, 1996)*, *Orfeus (Orfeu, Brezilya, 1999)* ve *Tanrı Brezilyalıdır* adlı filmlerinde tropik Brezilya görüntülerinin önünde popüler filmler üretmeye başlamıştır. Biçim açısından fazla değişiklik olmasa da tematik olarak en fazla değişen yönetmenlerin başında gelmektedir. Marjinal Sinema'nın en önemli yönetmeni olan Julio Bressane ise *Nietzsche'nin Torino'daki Günleri (Dias de Nietzsche em Turim, Brezilya, 2001)* adlı filminde olduğu gibi deneysel sinema çalışmalarını sürdürmektedir. Nelson Pereira dos Santos ise çalışmalarını televizyonda sürdürmektedir.

Jorge Sanjines eski filmlerinin başarısını yakalayamamış ve son dönemde *Son Bahçenin Çocukları (Los Hijos del Ultimo Jardin, Bolivya, 2004)* adlı filmi yönetmiştir. Humberto Solas, Küba toplumunun sorunlarını incelemeye devam eder ve *Barrio Cuba (2004)* ve *Oshun için Bal (Miel para Oshun, Küba, 2001)* filmlerini yönetir. *Barrio Cuba*'da Havana'nın kenar mahallelerinden hikâyeler anlatırken, *Oshun için Bal*'da ABD'ye göçen bir adamın, Küba'ya dönüp annesini aramasını anlatır. Miguel Littin, uzun süren sürgün hayatından sonra ülkesine dönebilmiş *Sisli Toprak (Tierra del Fuego, Şili, 2000)* ve *Son Ay (Ultima Luna, Şili, 2005)* filmlerini yönetmiştir. Patricio Guzman film biçimi ve politik durumu en az değişen

yönetmendir. Halen belgesel yapmaya ve 1970'ler Şili'sini anlatmaya devam etmektedir. *Pinochet Davası* ve *Salvador Allende* 2000'lerde yönettiği filmlerdir.

Orta kuşak yönetmenler 1970 ve 1980'lerin politik baskı ortamlarında ya da sürgünde sinema yapmaya başlamış yönetmenlerdir. Perulu Francisco Lombardi, Arjantinli Adolfo Aristain, Carlos Sorin, Juan Jose Campanella, Marcelo Pineyro, Brezilyalı Hector Babenco, Bruno Barreto, Meksikalı Arturo Ripstein, Kübalı Fernando Perez ve Şilili Silvio Caiozzi bu yönetmenlerden bazılarıdır. Bu yönetmenlerin ortak özellikleri ise 1960'lar kadar olmasa da 1980'lerde politik bir sinema yapmaya çalışmış olmaları ve bu durumlarında fazla bir değişiklik olmamasıdır. Orta kuşak yönetmenler yeni Latin Amerika sinemasında iki kuşağı birleştiren bir konumdadır.

Francisco J. Lombardi, Peru'nun uluslararası alanda en fazla tanınan yönetmenidir. Filmlerinde klasik ev hayatı ile kişisel ve politik şiddet ön plana çıkmaktadır (Barrow, 2005: 53). Peru'da dağ insanları ve yerliler, Limalılar tarafından ırkçı ayrıma uğrar ve bu ayrım Lombardi'nin filmlerinde de ön plandadır. Son dönemde çektiği filmler arasında *Kimseye Söyleme* (*No se lo Digas a Nadie*, Peru, 1998), *Kaptan Pantolon ve Özel Servisler* (*Pantaleon y las Visitadoras*, Peru, 2000), *Kırmızı Mürekkep* (*Tinta Roja*, Peru, 2000) ve *Gözlerin Görmediği* (*Ojos Que no Ven*, Peru, 2003) sayılabilir. Yönetmen, *Kimseye Söyleme*'de Peru'da eşcinsel olmanın zorluklarına değinirken, bir yandan da yerli olmanın eşcinsel olmaktan daha zor olduğunu vurgular. *Kaptan Pantolon ve Özel Servisler*, Peru'nun

militarizeleşmesini ve askerlerin uyguladığı şiddeti eleştirirken *Kırmızı Mürekkep*'de eleştiriler bu kez basına yönelmiştir.

Arjantinli Adolfo Aristrain, Carlos Sorin, Juan Jose Campanella ve Marcelo Pineyro orta kuşak yönetmenlerin yeni sinemaya en yakın duranlarıdır. Adolfo Aristrain, *Genel Mekânlar (Lugares comunes, Arjantin, 2002)* ve *Roma (Arjantin, 2004)*, Carlos Sorin *Arjantin Hikâyeleri (Historias minimas, Arjantin, 2002)* ve *Köpek Bombon (El Perro, Arjantin, 2004)*, Juan Jose Campanella *Gelinin Oğlu ve Avellaneda'nın Ayı (Luna de Avellaneda, Arjantin, 2004)* Marcelo Pineyro *Kamchatka (Arjantin, 2002)* ve *Metod (El Metodo, Arjantin, 2005)* adlı filmlerini 2000'li yıllarda yönetmişlerdir. Filmlerinde toplumun içinden kesitler sunarlar. *Kamchatka* hariç, diğer filmlerin hepsi ekonomik problemlerle krize girmiş bir toplumdan hikâyeler anlatmaktadır. Carlos Sorin'in filmlerinin dışındakiler, ekonomik krizin sonrasında eski hayatlarını devam ettiremeyen ve yoksullaşan orta sınıfa yönelirken, Sorin, filmlerinde daha geniş bir perspektiften topluma bakmaktadır. *Kamchatka* ise, Arjantin'in yakın tarihine, 1976 yılına geri gitmektedir.

Brezilyalı yönetmenler Hector Babenco ve Bruno Barreto'nun ortak yanı ise hem kendi ülkelerinde hem de Hollywood'da çalışmaya devam etmeleridir. Hector Babenco 2000'li yıllarda Brezilya'da *Carandiru*'yu yönetirken, Cinema Novo'nun son yönetmenlerinden biri olarak sinemaya başlayan Bruno Barreto, Brezilya'da *Bossa Nova (2000)* gibi popüler filmler çekmiştir.

Arturo Ripstein, Meksika sinemasının en üretken yönetmenlerinden biridir. Bir yandan “kendi halkımıza yabancılaşmamak için melodramlar çektik” (Avellar, 1995: 58) derken, diğer yandan kendi kişisel sinemasını yapmayı sürdürür. *Kimse Kolonel'e Yazmıyor* (*El Coronel no Tiene Quien le Escriba*, Meksika, 1999) ve *Şehvetin Bakiresi* (*La Virgen de la Lujuria*, Meksika, 2002) yönetmenin kişisel sinemasının son dönemdeki örnekleri arasındadır. Ripstein kimilerince yaşayan en önemli Meksikalı yönetmen olarak gösterilirken, diğer yandan filmlerinin çok yavaş ve depresif olması ve Meksikalılık özelliklerinin az olması nedeniyle eleştirilmektedir.

Kübalı Fernando Perez, *Hayat Isık Çalmaktır* (*La Vida es Silbar*, Küba, 1998) ve *Havana Suit* (*Suite Habana*, Küba, 2003) adlı filmlerinde Küba sinemasının yapısına uygun çalışmıştır. *Hayat Isık Çalmaktır*'da Küba toplumunu, biraz da fantastik öğelerden yararlanarak anlatmaya çalışırken, konuşmasız bir belgesel olan *Havana Suit*, Havana'da farklı kesimden insanların hayatlarını perdeye yansıtmaktadır.

Yeni kuşak yönetmenlerin sayısı çok fazladır, ancak birçoğunun ürettiği film sayısı çok azdır. Sadece Brezilya'da 1994–2000 arasında 55 yeni yönetmen ilk filmlerini çekmiştir (Moises, 2003: 3), ancak, her ülkede ön plana çıkan birkaç yönetmen bulunmaktadır. Brezilya'da 1990'lardan sonra ilk filmlerini çeken yönetmenlerden Tada Amaral, Beto Brant, Carla Camurati, Jose Enrique Fonseca, Jorge Furtado, Monique Gardenberg, Fernando Meirelles, Mara Maura, Walter Salles, Andrucha Waddington, Sandra Werneck yeni sinemanın önde gelen

yönetmenleri arasında sayılabilir (Johnson, 2005: 19). Arjantin’de Adrian Caetano, Pablo Trapero, Lucrecia Martel, Daniel Burman, Alejandro Agresti, Fabien Bielinsky (Gutierrez, 2003: 24-25), kadın yönetmenler arasında ise Lucrecia Martel, Paolo Hernandez, Vanese Ragone, Julia Slomonoff sayılabilir (Rangil, 2001). Bu yönetmenlerden Walter Salles, Adrian Caetano, Lucrecia Martel, Daniel Burman ile Meksikalı Alejandro Gonzalez Inarritu, Carlos Reygadas ve Şilili Andres Wood kendi sinema dillerini oluşturmuş ve uluslararası alanda en fazla tanınan yönetmenler olarak öne çıkan sinemacılar arasındadır.

Walter Salles yeni Latin Amerika sinemasının en başarılı ve en tanınan yönetmenlerinden biridir. *Merkez İstasyonu* yeni Latin Amerika sinemasının ilk önemli başarılarından biriyken, *Yabancı Toprak (Terra Estrangeira)*, Brezilya, Walter Salles / Daniela Thomas, 1996), *İlk Gün (O Primeiro Dia)*, Brezilya, Walter Salles / Daniela Thomas, 1998), *Güneşin Arkasında (Abril Despedaçado)*, Brezilya, 2001) ve *Motosiklet Günlükleri (Diarios de Motocicleta)*, Brezilya, 2004) Salles’in Latin Amerika’da çektiği diğer filmlerdir. Her filminde değişik bir temayı ele alan Salles, *Yabancı Toprak*’da Brezilya’nın sömürgeci geçmişine ve kökenlerine, *İlk Gün*’de şiddet kültürüne, *Güneşin Arkasında*’da Brezilya tarihine, *Merkez İstasyonu*’nda ülkesinin az gelişmişliğine değinirken *Motosiklet Günlükleri*’nde, Ernesto ‘Che’ Guevara’nın gençliğinde yaptığı yolculuğu filme çeker. *Motosiklet Günlükleri* yeni Latin Amerika sinemasının en başarılı örneklerinden biridir ve ortak bir Latin Amerika kültürünü perdeye yansıtmaktadır. Salles, filmlerinin yanı sıra teorik olarak da yeni sinemanın önde gelen sinemacılarından biridir.

Adrian Caetano *Pizza, Bira, Sigara* (*Pizza, Birra, Faso*, Arjantin, Adrian Caetano / Bruno Stagnaro, 1998) *Bolivya* (*Bolivia*, Arjantin, 2001) ve *Kızıl Ayı* (*Un Oso Rojo*, Arjantin, 2002) filmlerinin yönetmenidir. Walter Salles gibi her filminde ayrı bir konuyu incelemektedir. *Pizza, Bira, Sigara*'da umutsuz durumdaki gençlik, *Bolivya*'da Buenos Aires'te çalışan bir Bolivyalının hayatı, *Kızıl Ayı*'da Arjantin'deki şiddet kültürünü perdeye yansıtmaktadır. Lucrecia Martel, *Bataklık* (*La Cienaga*, Arjantin, 2001) ve *Küçük Azize* (*La Nina Santa*, Arjantin, 2004) filmlerini yönetmiş ve bu filmlerde kadınlar ve aile ilişkileri üzerine yoğunlaşmıştır. Daniel Burman, *Mesihi Beklemek* (*Esperando al Mesias*, Arjantin, 2000) ve *Kayıp Kucak* (*El Abrazo Partido*, Arjantin, 2004) filmlerinde, Buenos Aires'te kendi mahallelerinde yaşayan Yahudi azınlığı anlatır. Her üç yönetmen de farklı konularla ilgilenmiş olsalar da ortak yönleri vardır. Toplumu yalın bir şekilde anlatmaya çalışmaktadırlar ve bütün filmlerde, geleneksel değerlerini korumaya çalışsa da ekonomik krizler sonrasında değişmekte olan toplum başrolüdür.

Şilili Andres Wood *Futbol Hikâyeleri* (*Historias de Futbol*, Şili, 1997) ve *Machuca* (Şili, 2004) filmlerinin yönetmeni olarak son dönem Şili sinemasının en tanınan sinemacısıdır. *Futbol Hikâyeleri*'nde, üç ayrı futbol hikâyesinde Şili toplumunun çeşitli kesimlerini ele alırken, *Machuca* Şili'de yapılan ve 1973 darbesini anlatan ilk film olma özelliğindedir.

Meksikalı yönetmenlerden Carlos Reygadas ise yeni Latin Amerika sinemasında en kişisel tarza sahip olan yönetmenlerden biridir. *Japon* (Meksika, 2002) ve *Cennette Savaş* (*Batalla en el Cielo*, Meksika, 2005) adlı filmlerinde

cinsellikle, minimalizmle çizilmiş bir tarz geliştirmiştir. Alejandro Gonzalez Inarritu ise yeni Latin Amerika sinemasının uluslararası alanda en tanınan yönetmenlerinden biridir. *Paramparça Aşklar Köpekler*'in uluslararası başarısından sonra Hollywood'a transfer olmuş ve orada çalışmaya başlamıştır, ama bağımsız tavrını korumaktadır. ABD'de *21 Gram (21 Grams, 2003)* filmini yöneten Inarritu, ilk filmindeki gibi toplumun üç ayrı sınıfından üç ayrı karakterin bir kaza sonucu kesişen hikâyesini anlatmaktadır.

3.5-) YENİ LATİN AMERİKA SİNEMASINDA TEMALAR

Tematik olarak yeni Latin Amerika sineması toplumsal konulara çok bağımlıdır. Filmler toplumu tarihiyle, sorunlarıyla, gelenekleriyle, krizleri ve değişimleri ile vermeye çalışır. Yeni Latin Amerika sineması toplumsal bir sinemadır. Krizlerin bunalttığı bir toplumun ürünüdür ve bu krizler en çok sinemada karşımıza çıkar. Yeni Latin Amerika sineması insan dramaları üzerine durur (Gutierrez, 2003: 24). Günlük hayatın gerisindeki sosyal ve politik geçmişi aydınlatmaya çalışır (Rangil, 2001: 7). Toplumun çeşitli kesimlerinden krizlerle şekillenmiş ve değişmiş insanların hikâyelerini anlatır. Kişisel, siyasi ve sosyal sorunlar yeni sinemanın tematik içeriğini oluşturmaktadır (Johnson, 2005: 19).

Sinemanın yeniden yükselişe geçmesiyle birlikte bilinen türlerde filmler yapılmaya başlanır. Mesela, Brezilya'da ünlü eşkıyaların hayatlarını anlatan filmler

çekilir (Dennison, 2000: 131). Meksika’da ise son 10 yılda kilisenin ve devletin eleştirisi yapan filmlerin sayısı artar (Guazar, 2003: 16). Bu türleri bütün Latin Amerika’da çocuk filmleri ve komediler takip eder (Dennison, 2000: 132). Yeni Latin Amerika sineması seyirciyi salonlara çekmek zorundadır ve seyircinin istediği türlere doğru bir yöneliş söz konusudur. Animasyon, çocuk filmleri, tarihi dramalar, komediler, romantik komediler, kent dramaları, edebi uyarlamalar, sosyal eşkıyalık filmleri, politik, dedektif, belgesel, deneysel filmler yeni Latin Amerika sinemasının en çok film ürettiği türlerdir (Johnson, 2005: 18). Ticariden deneysel, bilimkurgudan belgesele ya da karma türlere kadar film üretilir (Nagip, 2003: xviii).

Yeni Latin Amerika sinemasını tematik olarak kategorilere ayıracak olursak birkaç başlık altında toplayabiliriz. İlk başta, “geçmişle hesaplaşma filmleri” ya da “toplumsal hafıza sineması” diyebileceğimiz yapımlar gelir. Ardından, yoksulluk ve yoksunluk filmleri yer alır. Bu filmler kırsal kesimdeki ya da kentlerde, gecekonduarda, işsizlik ve şiddetle birlikte yaşanan yoksulluğu anlatırlar. Gecekondu ve şiddet ilişkisi, yeni Latin Amerika sinemasının en önemli konusudur. Latin Amerika gençliğinin sorunlarını anlatan filmler de ayrı bir kategori oluşturabilir. Tarihi dramalar, fazla film üretilen türlerden bir diğeridir. Son olarak toplumsal sorunlara odaklanan filmlerden söz edilebilir. Bütün filmler toplumun sorunlarına odaklanırken bazı filmler geleneksel ya da yeni oluşan sorunlar üzerine yoğunlaşmaktadır. Toplumların yaşadığı bunalımlar ön plandadır.

3.5.1-) GemiŖle HesaplaŖma Filmleri

“Toplumsal hafıza sineması” ya da gemiŖle hesaplaŖma yeni Latin Amerika sinemasının en fazla ilgilendiği temaların baŖında gelmektedir. Arjantin ve Ŗili sineması 1970’lerde yaŖanan diktatörlük dönemlerine ilgisini artırmıŖtır. Diğer lke sinemalarındaysa tarihlerinin eŖitli dönemleriyle ilgili filmler yapılmaktadır. Bu filmler çekildikleri ülkelerin tarihlerine ıŖık tutmakta ve uzun yıllar boyunca sinemada sansür yüzünden gösterilemeyen tarihsel olayları perdeye yansıtmaktadır. Latin Amerika tarihinde resmi söylemin reddettiği birçok konu sinema sayesinde gündeme gelmiŖtir. Sinema, resmi tarih söyleminin dıŖına çıkmanın olanaklarını sunmaktadır. Bu filmler, devlet tarafından dayatılan gerçeklere karŖı filmler olarak anılabilir (Rangil, 2001: 8).

Toplumsal hafıza filmleri bir yandan belgesellerle karŖımıza çıkarken, diğer yandan kurmaca filmler de bu konularda yoėunlaŖmaktadır. Ŗili yapımı *Milli Stad* ve Arjantin yapımı *Raymundo* gibi belgeseller, Patricio Guzman’ın belgeselleriyle beraber 1970’lere ıŖık tutan yapımlar arasındadır. Konulu filmler içinde ise Ŗili yapımı *Machuca*, 1973’e dönerken, Arjantin yapımı *Olimpo Garajı* (*Garage Olimpo*, Arjantin, Marco Bechis, 1999), *Kamcatcka* ve *KızkardeŖler* 1970’ler Arjantin’ini anlatan çok sayıdaki film arasında yerlerini alırlar. *KardeŖler* (*Figli/Hijos*, Marco Bechis, Arjantin, 2001), *Daha Az Kötü Bir Dünya* (*Un Mundo Menos Peor*, Alejandro Agresti, Arjantin, 2004) ve *Esaret* (*Cautiva*, Gaston Biraben, Arjantin, 2003) ise 1976’nın açtığı toplumsal sorunların günümüze kadar olan uzantıları üzerine duran yapımlardır. Latin Amerika’da gemiŖle hesaplaŖma sadece 1970’lerin

darbeleriyle hesaplaşma şeklinde olmamaktadır. Bir başka Arjantin filmi *Ateşle Aydınlanmış (Iluminados por el Fuego)*, Tristan Bauer, 2005) ise Arjantin ve İngiltere arasında yaşanan Falkland savaşı üzerinedir. Brezilya filmi *Olga* (Jayme Monjardim, 2004) 1930’larda yaşanan baskıcı dönemi peliküle aktarırken, Meksika yapımı *Masum Sesler (Voces Inocentes)*, Luis Mandoki, Meksika, 2004) 1980’lerde El Salvador’daki iç savaşları ve gerilla mücadelelerini anlatır.

Milli Stad, Şili’de 1973 askeri darbesi sonrası yüz binlerce insanın içine kapatıldığı stadın adıdır. Bu belgesel bu insanlardan hayatta kalanlarla yapılan görüşmelerden oluşmaktadır. *Milli Stad*’ın çekilmesi sansür yasalarının hafiflemesinden sonra olabilmıştır. Aynı döneme odaklanan bir diğer film olan *Machuca* ise 1973’te Şili’de yaşanan darbenin öncesinde, toplumun çeşitli kesimlerini ve karşıt siyasi kutupları ele alır. Şili’de 1973 darbesini ve getirdiklerini doğrudan anlatacak filmler yapılması için 2003’te sansür yasasının tamamen kalkmasını beklemek gerekmiştir. *Machuca* darbe öncesini ve sonrasını anlatan Şili yapımı ilk sinema filmidir.

Olimpo Garajı ve *Kamcatcka* Arjantin’de 1976 darbesi sırasında olanları doğrudan anlatan filmlerdir. *Olimpo Garajı*’nda darbe sonrası polislerin keyfi hareketleri, işkenceleri ve darbe sonrasında Arjantin’in değişen toplumsal yapısı üzerine durulur. “Kırlı Savaş” yıllarındaki işkenceler gözler önüne serilir. İşkenceci polislerin halkın malvarlığına el koyması, keyfi davranışları sergilenir. *Kamcatcka*’da ise o dönem yakalanma korkusuyla yaşayan bir ailenin durumu gösterilmektedir. Yakalandıktan sonra ne olacağı belli değildir ve bu insanlar

gerçekten bir suç işleyip işlemediklerini bilmemektedir. Ama o dönem Arjantin’de mahkum edilmek için suç işlemeye gerek yoktur ve filmin kahramanları da çocuklarını ailelerine teslim ettikten sonra meçhul bir geleceğe doğru giderler.

Kardeşler’de Marco Bechis kayıp çocuklar sorununa değinmiştir. *Kardeşler*, Marco Bechis’in *Olimpo Garajı*’ndan sonra 1970’lere döndüğü filmidir. Arjantin’de resmi söylemde olmayan bazı gerçekler irdelenmektedir. 1976 yılında birçok kişinin uçaklardan denize atılarak öldürüldüğü ve yeni doğan çok sayıda çocuğun ailelerinden kopararak evlatlık olarak verildiği söylenmektedir. *Kardeşler*’de, bu uçakların pilotlarından birisinin evlatlık aldığı çocuğuyla, aradan geçen 20 yıl sonunda yaşadığı İtalya’da, çocuğun ikizi olduğunu iddia eden birinin ortaya çıkması ile her şeyin altüst olması anlatılır. Bir yandan ikiz kardeşini arayan Rosa’nın hikâyesi ve kardeşi zannettiği Javier’in evlatlık olduğunu anlaması, diğer yandan Arjantin’in 2000’lerde yaşadığı ekonomik bunalım ve toplumsal isyanlar filmin ana konularını oluşturur. *Esaret*’de, aynı konulara değinmektedir. Film, diktatörlük sonrasında kurulan resmi bir kurumun bulduğu ve gerçek ailesine teslim ettiği çocuklardan birisinin gerçek hikâyesinden yola çıkılarak yapılmıştır. Filmin sonunda verilen istatistiki bilgiler kaybolan çocuklardan sadece çok az bir kısmının bulunabildiğini göstermektedir. *Daha Az Kötü Bir Dünya*, 1976’da hapse girmiş ve işkence görmüş bir adamın hapisten çıktıktan sonra kendine yeni bir hayat kurup geçmişini unutmaya çabasını anlatır. Ailesinin öldüğünü zannettiği kişi, kendine başka bir geçmiş uydurarak yeni bir hayat kurmuştur, ama kişisel olarak da toplumsal olarak da geçmişten kaçmak imkânsızdır.

1970'lerin dışındaki tarihsel dönemlere odaklanan filmler arasında *Ateşle Aydınlanmış*, *Olga* ve *Masum Sesler* sayılabilir. *Ateşle Aydınlanmış*, bir yandan evrensel bir tema olan savaş karşıtlığını öne çıkarırken, diğer yandan Falkland savaşı sonrası bu savaşa katılan askerlerin yaşadığı toplumsal travmaları ele alır. *Olga* ise, 1930'larda Vargas iktidarı sırasında, daha sonra başkan yardımcılığına kadar yükselecek olan Komünist Parti'nin liderlerinden Carlos Prestes ve onun Alman eşi Olga Prestes ile ilgili bir filmidir. Devlet tarafından aranılan Carlos Prestes'in eşi Olga yakalanır ve hamile olmasına bakılmaksızın Almanya'ya iade edilir. 1930'ların Latin Amerika iktidarları, Vargas ve Peron örneğinde olduğu gibi, Alman Faşizmine yakındır ve benzeri baskı iktidarlarını kendi ülkelerinde de kurmak istemektedir. *Masum Sesler* daha yakın bir dönemle ilgilenmektedir. Filmde, 1980'lerde El Salvador özelinde diğer Orta Amerika ülkelerinde de yaşanan iç savaşlar anlatının merkezinde yer alır. Avrupalı ve bazı Kuzey Amerikalı yönetmenlerin de sıkça değindiği bu bölge, 11-12 yaşlarında asker olmak zorunda bırakılan ya da askerden kaçıp gerilla olan ve o yaşlarda arkadaşlarıyla karşı karşıya gelen çocuklar üzerinden anlatılmaktadır.

3.5.2-) Yoksulluk Filmleri

Yeni Latin Amerika sineması ekonomik krizlerin ürünü ve toplumu yansıtan bir sinema olarak yoksulluğun çeşitli biçimlerini perdeye getirmektedir. Latin Amerika toplumları yoksulluk içinde yaşamaktadır ve yoksul sınıfların yanında orta sınıflar da yoksullaşmaktadır. Yoksulluk filmleri kırsal yoksulluk ve kentsel

yoksulluk filmleri olarak ikiye ayrılabilir. Kırsal yoksulluk filmleri, 1960'lara benzer biçimde toplumsal ayırmadaki eşitsizlikten çıkan ve verimsizliğin ürünü olan yoksulluğun gösterilmesidir. 1960'larda yerlilerin yoksullukları üzerine Jorge Sanjines'in filmleri, yine topluma egemen olan yoksulluk üzerine *Cinema Novo* filmleri önemli örneklerdir. Ancak, 1960'lardan farklı olarak, yeni filmler çözüm üretmez, var olan durumu göstermeye çalışırlar. Kentsel yoksulluk filmlerinde ise bir yanda gecekondü filmleri yer alırken, diğer yandan da işsizliğin artmasıyla yoğunlaşan yoksullaşma filmleri yer almaktadır. Bütün gecekondü filmlerinde yoksulluğun çeşitli biçimleri gösterilirken, yoksulluk ve gecekondulaşma genel olarak şiddetle beraber perdeye getirilir.

Kırsal yoksulluk filmlerine *Dünyanın Ortası (O Caminho das Nuvens, Vicente Amorim, Brezilya, 2003)*, *Masalçılar (Narradores de Jave, Eliane Caffé, Brezilya, 2003)* *Arjantin Hikâyeleri, Küçük Cennet (El Cielito, Maria Victoria Menis, Arjantin, 2004)* ve *Mutlu Ol (B-Happy, Gonzalo Justiniano, Şili, 2003)* örnek olarak gösterilebilir. Bunun yanında yoksullaşma filmlerine ise *Avellaneda'nın Ayı, Anneyle Görüşmeler (Conversaciones con Mama, Santiago Carlos Oves, Arjantin, 2004)*, *Başka Çıkış Var mı (Proxima Salida, Nicolas Tuozzo, Arjantin, 2004)* ve *Kimse Kolonel'e Yazmıyor* örnek oluşturmaktadır.

Son dönem Brezilya sinemasında yeniden *sertaonun* ağırlığı görülmektedir. Temel problematik *sertaonun* yoksulluğudur, *sertaonun* inançları, gelenekleri gibi konular ikinci plandadır. 1960'lardan farklı olarak *sertao* romantik bir biçimde ele alınmaktadır. 1960'ların şiddet içinde ve dayanılmaz *sertaosunun* yerini masum, sert

ama saf bir *sertao* almıştır (Bentes, 2003b: 126). *Dünyanın Ortası* ve *Masalçılar* Brezilya yapımı filmlerdir. Her iki filmde *sertao* bölgesinde geçer. *Dünyanın Ortası*'nda yoksul bir aile yoksulluktan kurtulabilmek için *sertaodan* kaçmaya çalışmakta ve kendilerine bir aylık yetecek kazancı sağlamak için Brezilya içinde seyahat etmektedir. *Masalçılar*'da yoksulluk doğrudan göz önünde değilken, kırsal bir alanın hayatı gösterilir. Bu kırsal alanda yaşayan insanların hepsi yoksulluk içindedir. *Güneşin Arkasında*, *Latitude Zero* (Bolluk Sıfır, Toni Venturi, 2001) *Ben, Sen, Onlar* (Eu Tu Eles, Andrucha Waddington, Brezilya, 2000) gibi filmlerde *sertao* topraklarında geçer. Bu filmler *Cinema Novo*'ya benzer biçimde *sertaonun* yoksulluğuna odaklanırken, farklı olarak ve özellikle günümüzde geçen filmlerde çözüm üretmeye ya da *sertaoyu* anlamaya çalışılmaz. 1960'larda sosyal bölünmelerin ve çelişkilerin ortasında gösterilen *sertaonun* bu yapısı yeni sinemada gösterilmemektedir (Oricchio, 2003: 153). Yoksulluktan ve *sertaodan* kaçışın tek yolu olarak o bölgeden uzaklaşmak gerektiği vurgulanır. *Cinema Novo*'da *sertaoda* çözüm arayan insanlar, eşkıyalar, Mesih benzeri dinsel kişilikler yeni sinemada *sertaodan* kaçmaya çalışmaktadır. Salles'in ve zamandaşlarının *sertaosu* *Cinema Novo*'ya göre daha romantik, daha fazla insani değerler vardır (Shaw, 2003: 169), ancak *sertaonun* sorunlarından uzaklaşmaktadır. *Sertaonun* mistik ve dinsel yanı ise değişmemiştir (Bentes, 2003b: 126). *Güneşin Arkasında*, 19. yüzyılın sonlarında Brezilya'da geçer. Walter Salles, filmi, Arnavut yazar Ismail Kadare'nin romanından uyarlanmıştır. Bu filmde geleneklerden kaynaklanan bir baskı söz konusudur. Kan davası sonucu oluşan ve birçok insanın hayatını etkileyen bir durum vardır. Walter Salles, Arnavut bir yazarın eserinden senaryolaştırdığı filmiyle, dünyanın her

tarafında adetlerin benzer olduğunu vurgulamaya çalışsa da, Latin Amerika'da 19. yüzyıl hayatının bölgenin tamamında benzer olduğu söylenebilir.

Arjantin Hikâyeleri ve *Küçük Cennet* Arjantin yapımı filmlerdir. *Arjantin Hikâyeleri*'nde Arjantin'in Patagonya bölgesinde yolculuğa çıkan insanların hikâyeleri anlatılırken, bölgenin geri kalmışlığı ve yoksulluğu gösterilmektedir. *Küçük Cennet*'de ise işsizlik sonrası kırsal alanlarda iş bulmaya çalışan Felix, kırsal alanda iş bulur ama kırsalın da başka gelenekleri vardır ve bu geleneklere uyum sağlayamayan Felix sonunda şehre döner ve çok geçmeden öldürülür.

Avellaneda'nın Ayı, *Anneyle Görüşmeler* ve *Başka Çıkış Var mı*, Arjantin yapımı filmlerdir ve Arjantin'in yaşadığı ekonomik kriz sonrası orta sınıfın değişen yaşam koşullarını ele alırlar. *Avellaneda'nın Ayı*'nda bir spor kulübünü ayakta tutmaya çalışan ama bir yandan bireysel ekonomik problemlerle de uğraşmak zorunda kalan insanlar, kulübün spor salonunun satılmasına engel olamazlar. *Anneyle Görüşmeler*'de işini kaybeden bir adamın burjuva yaşantısını devam ettirebilmek için annesinin oturduğu evi satma çabaları vardır. *Başka Çıkış Var mı*'da çalıştıkları demir yolu şirketi özelleştirildikten sonra, çalıştıkları istasyonları kapatılıp işsiz kalan bir grup işçinin sıkıntılı günleri anlatılır. İşsiz kalan bu insanlar, yeni hayatlarında ne yapacaklarını bilemez. Bu insanlar, daha önce alıştıkları orta sınıf hayat koşullarını kaybetmeleri üzerine çeşitli yollara başvururlar. Bazıları yeni bir iş bulmaya çalışırken, aralarından intihar edenler ve şiddete başvurarak hırsızlık yapmaya çalışanlar da olacaktır.

3.5.3-) Şiddet-Gecekondu Filmleri

Latin Amerika sinemasında gecekondu şiddet kültürü içinde ya da romantik bir şekilde müzik ve dans kültürü içinde gösterilirler (Bentes, 2003b: 129). Gecekondu ve şiddet ilişkisi Latin Amerika toplumunda ve sinemasında çok önemli bir yer tutmaktadır. Uzun yıllar boyunca gecekondu şiddetin, uyuşturucu trafiğinin merkezi olarak görülmüştür. Bu şiddet yoksulluktan ve toplumsal eşitsizliklerden doğmaktadır. Sinema eskiden beri şiddetin değişik biçimlerini perdeye yansıtmıştır, ama Latin Amerika sinemasında hiçbir zaman şiddetin sunumu 2000’li yıllardaki kadar yoğun olmamıştır. Latin Amerika sinemalarının bu konuya yönelmelerinin başında başarı kazanmış iki filmin etkisi büyüktür. Meksiko City’nin kenar mahallelerindeki hayatı ve suç dünyasını anlatan *Paramparça Aşklar Köpekler* ve Rio de Janeiro’un *favelalarındaki* şiddet dünyasının 30 yıllık bir periyodunu anlatan *Tanrı Kent* hem sanatsal açıdan çok başarılı bulunmuş ve uluslararası festivallerden birçok ödüller kazanmış hem de ticari açıdan çok başarılı olmuş filmlerdir. Bu filmlerin başarısı benzer hikâyeler anlatan filmlerin önünü açmıştır.

Latin Amerika filmlerinde gecekonduya yaşayanlar eğitimsiz kişilerdir. Gecekonduya eğitim almak zordur. Bu filmlerde şehir merkezi ile gecekondu arasındaki farktan söz edilirken, şehir merkezleri daha düzenli, daha zengin gösterilir. Ancak merkezlere gidebilmek, orada yaşayabilmek gecekonduya yaşayanlar için çok zor, hatta imkânsızdır. İyi bir hayata kavuşabilmek için gecekonduya yaşayanlar büyük şehirden uzaklaşmak gerekmektedir. Bunun için gerekli maddi kaynaklara

ulaşılması için şiddet eylemlerine başvurulur. Gecekonduların düzeltilebileceğine ya da oradan normal bir şekilde uzaklaşılabilmesine dair bir yargı bulunmamaktadır. Gecekonduların düzeltilebilmesi, daha yaşanılabilir yerler olabilmesi ise *Machuca*'daki gibi gecekonduların yıkılması ile olabilmektedir.

1960 filmlerinde gecekondu asil ve çaresiz karakterlerin yaşadığı yerlerdir ve devrimin işaretleri ya da başarısız bir modernizmin temsilcisi olarak sunulmaktadır (Bentes, 2003b: 122). 1960'larda *favelalar* ütopyik, idealist hayaller içinde gösterilmekteyken, (Bentes, 2003b: 129) 2000'lerde şehir sadece özel suç ilişkileri ile değil, tamamen şiddetin kontrolünde olarak ele alınmaya başlandı (Braga, 2001: 166). Brezilya'da şehir hayatını anlatan filmler 1980'lerin sonundan itibaren genellikle Rio ve Sao Paulo'nun kenar mahallelerinde geçmektedir. Bu şehirler Brezilya'nın yaşadığı sorunların örneği gibi verilmektedir (Braga, 2001: 165). Rio'nun uzun bir şiddet geçmişi vardır, cinayetler, uyuşturucu trafiği, polis rüşveti, askeri şiddet Rio kültürünün bir parçası olmuştur (Braga, 2001: 171). Yeni sinemacılar bu suç ve şiddet dünyasını klip estetiği ile anlatmaya başladılar. *Tanrikent* ve *Carandiru*'da şiddetin grafik temsili daha sonra çekilecek filmlere örnek oluşturmuştur (Johnson, 2005: 12). Marjinal Sinema'dan beri Amerikan kara filmleri temel referans olmaktadır (Xavier, 1997a: 263). 1980'lerde Amerikan kara filmlerinden yola çıkan ve suç öyküleri anlatan filmler yapılmaya başlanmıştır (Braga, 2001: 166). Şehirdeki şiddet ve marjinal kahramanlar 1990'larda artmıştır. Takip, dedektif filmleri, büyük şehirlerdeki gece hayatını gösteren filmler yapılmaya başlanmıştır (Xavier, 1997a: 263). Glauber Rocha'nın romantik eşkıyalarının yerini, şehirde yaşayan amaçsız eşkıyalar almıştır (Xavier, 2003: 49). Yeni sinemada şiddet

adalet arama sonucunda gelmez, artık profesyonel bir iş olmuştur (Xavier, 2003: 49). Gecekondu filmleri 1960'lardan politik perspektif eksikliği ve estetik farklılıkları ile ayrılmaktadır (Bentes, 2003b: 122).

Gecekondu sorunuyla küçük çocukların yaşantısı açısından ilgilenen *Pixote: En Zayıfların Kurtuluşu* daha eski tarihli bir filmidir. Filmin açılış sekansında, Babenco, gecekondu ve orada yaşayan çocuklar üzerine istatistikî bilgiler verir. Filmin devamında, çocuklar suçlu olup olmadıklarına bakılmadan toplanarak ıslahevine gönderilir. İslahevinden kaçıp suç dünyasına giren çocuklar teker teker ölürlür. Gecekonduya yaşayan çocuklar için fazla bir seçenek yoktur. Ya hapishanede ya da dışarıda öldürüleceklerdir. Filmin kahramanının çekimlerden birkaç yıl sonra öldürülmüş olması (Shaw, 2003: 148), gerçekle sinema arasındaki ilişki açısından ilginçtir. *Pixote*'dan 20 yıl sonra yapılan filmlerin yine benzer hikâyeler anlatması Brezilya gerçeğinin fazla değişmediğini göstermektedir. Yeni sinemanın şiddet ve gecekondu filmlerine en fazla etkiyi *Pixote* yapmıştır. 2000'li yılların filmleri *Pixote*'daki olay örgüsünün benzerlerini perdeye getirmektedir.

Brezilya'da, şiddet filmlerinin ulusal sinema olarak gösterilmesine karşı eleştiriler yapılmaktadır. Glauber Rocha'nın 'şiddetin estetiği'ni *Tanrı Kent*'in "şiddetin kozmetiği"ne dönüştürdüğü iddia edilmektedir (Johnson, 2005: 13). Rocha'da belirli bir amaç için olan ve belli bir estetikle verilen şiddet, *Tanrı Kent*'de amaçsız ve aşırılaşmış olarak sunulmaktadır. *Tanrı Kent*'de gecekondu ve şiddet ilişkisi 30 yıllık bir dönemde anlatır, bu 30 yıl içinde gecekonduların yapısı değişmez ama sayıları artarken şiddete karışanların yaşı küçülmektedir. *Tanrı Kent* Brezilya'nın

kenar mahallelerinde yaşayan, beyazlar, siyahlar, yerliler, *mulattolar* ve *mestizoların* hepsi vardır ve bu insanlar ırksal ve etnik ayrımlara bakılmaksızın ortak bir toplumun ve kültürün parçası olarak aynı gerçeklikleri yaşamaktadır. *Tanrıkent* Brezilya sineması için bir dönüm noktası olmuş ve ondan sonra aynı konuya odaklanan filmlerin sayısı artmıştır.

Tanrıkent'in açtığı bu yoldan birçok film gelmektedir. *Yılın Adamı* (*O Homem do Ano*, Jose Henrique Fonseca, Brezilya, 2003), *İstilacı* (*O Invasor*, Beto Brant, Brezilya, 2002), *Alt Kent* (*O Cidade Baixa*, Sergio Machado, Brezilya, 2005) bu filmlere örnektir. Bu filmlerin hepsinde kenar mahallelerde başlayıp, bütün şehre yayılan bir şiddet söz konusudur.

Paramparça Aşklar Köpekler, Meksika'daki şiddeti ve maço kültürünü anlatırken (Higginbotham, 2005: 275) uluslararası alanda başarılı olmuştur. *Paramparça Aşklar Köpekler*, bir trafik kazasıyla birleşen üç ayrı hikayede Meksiko City'nin hayatından kesitler vermektedir. Bir yandan zengin gösteri dünyası varken diğer yandan gecekondualarda köpek dövüşleriyle sembolize edilen bir şiddet kültürü yaşanmaktadır.

Paramparça Aşklar Köpekler'e ve *Tanrıkent*'e benzeyen filmler kıtanın diğer ülkelerinde de görülebilmektedir. Şili yapımı *Kötü Kan* (*Mala Leche*, Leon Errazuriz, 2004), Kolombiya yapımı *Suikastların Bakiresi* (*La Virgen de los Sicarios*, Barbet Schroeder, 2000), Ekvator yapımı *Fareler, Sıçanlar, Kemirgenler* (*Ratas, Ratones, Rateros*, Sebastian Cordero, 1999), Venezüella yapımı *Secuestro Express* (Jonathan

Jakubowicz, Venezüella, 2005) farklı ülkelerde yapılmalarına rağmen benzer konuları benzer şekilde işlemektedir. Hepsinde kentler tamamen şiddet ve suç ilişkilerinin merkezi olmuştur ve bu şehirlerde suç dünyasının dışında yaşamak mümkün değildir. Bu filmlere göre, şehirlerde yaşanan şiddet gecekondü kökenlidir ve gecekondü insanları şehir merkezlerine inerek sorun yaratmaktadır. Şiddet filmleri yeni Latin Amerika sinemasının en önemli tematik kaynağı görünümündedir.

3.5.4-) Gençlik Filmleri

Latin Amerika sinemasında bir diğer önemli türü gençlik filmleri oluşturmaktadır. Bu filmlerde gençliğin sorunları, hayata bakışları anlatılmaktadır. Şiddet filmleri de genellikle gençlerin hayatlarından kesitler verirken, gençlik filmlerinde genellikle işsizlik ve amaçsızlıkla karşı karşıya kalmış gençlerin hayatı anlatılır.

*Aniden*¹⁷ (*Tan de Repente*, Diego Lerman, Arjantin, 2002), kendilerine Mao ve Lenin diyen iki kız arkadaşın başka bir kızı kaçırmaları ile yaşadıklarını anlatır. Her üç kızın da hayattan fazla beklentileri ve amaçları yoktur. *Buenos Aires 100 kilometre* (*Buenos Aires 100 Kilometros*, Pablo Jose Meza, Arjantin, 2004) gençliğin ilk yıllarındaki beş erkek karakterle ilgilidir. Bu karakterlerin ekonomik sınırlılıklarla belirlenmiş hayatları vardır ve bu sınırlılıkları aşabilecek, gelecekleri ile ilgili hayalleri bile yoktur.

¹⁷ 23. İstanbul Film Festivalinde büyük ödülü kazanmıştır.

Nina (Heitor Dhalia, Brezilya, 2004) Dostoyevski'nin, "Suç ve Ceza"sından uyarlanmıştır. Brezilya'da bir yandan eğlenceler içinde yaşarken, diğer yandan maddi manevi birçok sıkıntı içinde olan genç insanlar söz konusudur. *Kopyalayan Adam* (*O Homem Que Copiava*, Jorge Furtado, Brezilya, 2003) ise para kazanmak için sahte para basmak, banka soymak gibi hayaller kurarken piyangodan para kazanan bir adamla ilgilidir. Her iki filmde de maddi sorunlar ön plandadır.

Yedi Başlı Hayvan (*Bicho de Sete Cabeças*, Lais Bodanzky, Brezilya, 2001) ve *Geçiş* (*De Passagem*, Ricardo Elias, Brezilya, 2003) gençlerin üzerindeki baskılarla ilgili filmlerdir. Gerçek bir hikâyeden uyarlanan *Yedi Başlı Hayvan*'da çocuklarının uyuşturucu kullandığını zanneden bir aile onu bir kliniğe kapatır ama klinik müşterisini kaybetmemek için onu uyuşturucu bağımlısı yapmaya çalışır. *Geçiş*'de polis olmak için yatılı okula gitmeye hak kazanan bir çocuğun kardeşi ve en iyi arkadaşı aynı günlerde suç dünyasına ilk adımlarını atarlar. Aradan geçen sürede, daha polis olamadan, kardeşi hayatını kaybeder. Brezilya'da *favelalardan* kurtulabilmenin tek yolu düzgün bir iş sahibi olmaktır, işsiz ve eğitimsizler ise suç dünyasının içine girerler.

Ananı da..... ve *Cinsel Bağımlılık* (*Dependencia Sexual*, Rodrigo Bellott, Bolivya, 2003) üst sınıftan gençlerin hayatlarını anlatmaktadır. Ekonomik sıkıntıları olmayan bu gençler sadece eğlence peşindedir ve hayatta başka amaçları yoktur. *Cinsel Bağımlılık* deneysel bir biçimde çekilmiştir; filmin başından sonuna kadar, perde ikiye bölünerek iki farklı açıdan iki ayrı görüntü verilmektedir.

Ördek Mevsimi (*Temporada de Patos*, Fernando Eimbcke, Meksika, 2004) ve *25 Vat* (*25 Watts*, Juan Pablo Rebella / Pablo Stoll, Uruguay, 2001) ayrı ülkelerde çekilmelerine rağmen her iki filmdeki gençler birbirlerine benzemektedirler. Uruguay filmi olan *25 Vat*'da gençlerin yapabileceği hiçbir şey yoktur, gün boyunca amaçsızca dolaşırlar. Meksika filmi *Ördek Mevsimi* de tek mekânda ve tek bir günde geçmesine rağmen hikâye benzerdir.

3.5.5-) Toplumsal Bunalım Filmleri

Latin Amerika'da toplumun yaşadığı bunalımları anlatan filmler de özellikle uluslararası seyirci açısından önemli bir yere sahiptir. Kimlik sorunu, azgelişmişlik eleştirisi, ulusallık sorunu birçok filmde görülmektedir. Bu problemlerin yanı sıra bazı ülkelerin kendilerine özgü sorunları ve bunların sinemada yansıması da olabilmektedir.

Merkez İstasyonu Brezilya'nın azgelişmiş bir ülke olarak perdeye yansımasıdır. Filmde karşılaştığımız insanların birçoğu okuma yazma dahi bilmemektedir. Brezilya sinemasının en önemli temaları olan büyük şehirlerdeki *favelalardan* kırsal alandaki *sertaolara* kadar uzanan bir yolculuk üzerinden Brezilya'nın sorunları anlatılır. Kentlerin de, kırsal bölgelerin de azgelişmişlikle, eğitimsizlikle, şiddetle bağlantılı sorunları vardır ve bu sorunlar hep beraber Brezilya toplumunun problemlerini

oluşturmaktadır. Walter Salles bu sorunları perdeye getirirken bir yandan da bu sorunlara romantik bir bakış açısı sunduğundan dolayı eleştirilere maruz kalmıştır.

Sömürgecilikle ilgili bir film olan *Brava Gente Brasileira*'da (Cesur Yeni Brezilya, Lucia Murat, 2000) ise anlatı hem Portekizli sömürgecilerin hem de bu sömürgecilerden birisinin tecavüz edip sonra evlendiği yerli kadının bakış açısından verilir. Bu filmde sömürgeciliğin yanı sıra, her iki tarafın aile kurumuna bakışı gösterilmeye çalışılırken Avrupalı ve Amerikalıların farklılıkları vurgulanır ve Latin Amerika'nın sorunlarının kökeninde sömürgeciliğin olduğu hatırlatılır. *El Bonaerense* (Pablo Trapero, Arjantin, 2002) Arjantin'in az gelişmiş bir ülke olarak özeti gibidir. Film, rüşvet, adam kayırma, haksız kazanç sağlama gibi sorunları polis teşkilatının üzerinden anlatmaktadır.

Herod'un Kanunu (*La Ley de Herodes*, Luis Estrada, Meksika, 1999) ve *Günah* Meksika yapımı filmlerdir. *Herod'un Kanunu*'nda modernlik ve adalet götürmek için bir kasabaya giden (Guazar, 2003: 17) yönetici bir süre sonra kendi kanunlarını yazmaya başlar ve halkı bu kanunlarla yönetmeye çalışır. Film, Latin Amerika'da sıkça karşılaşılabilecek bir durum olan yöneticilerin keyfiliği sorununu eleştirir. *Günah*'da ise Latin Amerika toplumlarında sıkça yapılmayan bir şey, kilise eleştirisi yapılmaktadır.

Santiago'nun Günleri (*Dias de Santiago*, Josue Mendez, Peru, 2004) ise, Peru'ya özgü bir soruna odaklanmaktadır. Peru'da 1990'larda gerilla gruplarıyla mücadele etmek için çok sayıda kişi askere alınmıştır. Gerilla savaşının sona

ermesiyle bu profesyonel askerlerin de askerlikleri bitmek zorunda kalmıştır. Hayatlarında askerlikten başka bir şey yapmamış olan ve son birkaç senelerini dağlarda geçiren bu insanların Lima hayatına alışmaları zordur.

Maria, Merhamet Dolu (*Maria Full of Grace* Joshua Marston, Kolombiya, 2004) ve *Bu Hileli Hayatta* (*En la Puta Vida*, Beatriz Flores Silva, Uruguay, 2001) modern köleliği eleştiren filmlerdir. Kolombiya ve ABD ortak yapımı olan *Maria, Merhamet Dolu*'da ABD Kolombiya arasında uyuşturucu kuryesi olarak çalıştırılan kızların hikayeleri anlatılır. Uruguay filmi *Bu Hileli Hayatta*'da ise Uruguay ile İspanya arasında seks kölesi olarak çalıştırılan genç kızların dramı perdeye getirilir.

Miras (*Herencia*, Paula Hernandez, Arjantin, 2001) ve *Yabancı Toprak* Latin Amerika'da yaşanan kimlik problemleriyle ilgili filmlerdir. Bu filmler, Latin Amerika kimliğinin Avrupa ile bağlantısı üzerinedir. *Yabancı Toprak*'da İspanya'ya gidip annesinin doğduğu yerleri görmeye çalışan birisi varken, *Miras*'da Avrupalı birisine iş vermek zorunda kalan kadının kendi Avrupalı geçmişiyle yüzleşmesi gözükmektedir. *Köpek Bombon* Arjantin'de yaşayan yerlilerden, beyazlara ve Araplara kadar birçok farklı grubu perdeye getirir. Bu insanlar, Arjantin toplumunun üyeleri olmalarına rağmen, halen anavatanlarından getirdikleri geleneklerini de devam ettirmektedirler. Arjantinlilik nedir anlamak için, birçok göçmen unsura bakmak gerekir (Rangil, 2001), *Miras* ve *Köpek Bombon* Arjantinliliğin ne olduğunu anlayabileceğimiz filmler arındadırlar.

Kimlik problemi Latin Amerika'nın en büyük problemlerinden biri olmaya devam etmektedir. Bir yandan da Latin Amerika'nın ortak bir kültüre sahip olduğunu ve ortak bir kimliğinin olması gerektiğini savunanlar vardır. Jorge Sanjines, Fernando Solanas gibi yönetmenler, Simon Bolivar ve 'Che' Guevara gibi ortak bir Latin Amerika kimliğinin oluşturulmasından yanadırlar. Latin Amerika ülkelerinin aslında birbirinden hiç de farklı olmadığını savunurlar. Solanas'ın *Yolculuk* filminde Latin Amerika'nın içinde seyahate çıkılır ve benzerlikler göz önüne getirilir. Yeni sinemadan benzer bir seyahati anlatan, Che Guevara'nın gerçek öyküsünden yola çıkan *Motosiklet Günlükleri* filminde de ortak bir Latin Amerika kültürü vardır. Latin Amerika içinde seyahat edilirken, bütün Latin Amerikanın, sorunları, yoklukları ve güzellikleriyle bir bütün olduğu vurgulanır. Walter Salles "Avrupa'dan farklı olarak kimlik sorusu kristalleşmemiş toplumlarız. Bu yüzden bizi, birbirleriyle çelişen biçimde gösterebilen sinemaya ihtiyacımız var" (Salles, 2003) derken Latin Amerika kimliğinin değişkenliğinden söz etmektedir.

Bazı yönetmenlerse, etnik kimlikler üzerinde yoğunlaşmaktadır. Jorge Sanjines 1970'lerde And bölgesindeki yerliler üzerine yoğunlaşmış bir yandan da bu bölgeyi bütün Latin Amerika'nın temsilcisi olarak gösterirken, Daniel Burman, Buenos Aires'teki Yahudi azınlık üzerine odaklanır. Burman'ın filmlerindeki Yahudi azınlık kendi mahallelerinde kapalı bir biçimde yaşamakta, toplumun diğer kesimlerine entegre olmaya çalışmamaktadır. Burman'ın, *Mesih Beklemek ve Kayıp Kucak* filmlerindeki Yahudiler, kendilerini tanımlarken, Arjantinli ya da Latin Amerikalı olmaktan önce dinsel kökenlerine ve anavatanlarına gönderme yaparlar ve bir gün geri döneceklerine dair inançları vardır. Latin Amerika'da, özellikle, 20.

yüzyıl göçmenleri yeni hayatlarına eklemlenme sorunu yaşamaktadır ve Burman filmlerinde bu sorunla ilgilenmektedir. Arjantin filmlerinde Avrupa bağlantısı kimliğin bir parçası gibi görünmektedir. Filmlerdeki karakterler, kıtanın hiçbir yerinde olmadığı kadar, Avrupa'yla bağlantılıdır ya da Avrupa'ya gitme arzusu içindedir.

Sinemada etnik kimliklerin vurgulanması, kimlik politikalarına çözüm olarak görülmektedir (Xavier, 2003: 49). Latin Amerika'daki olası etnik problemlerin azalması ve etnik farklılıklardan çıkan sorunlar yerine etnik çeşitliliklerin zenginliklerinin vurgulanması için sinema araçsal bir rol oynamaktadır.

SONUÇ

Latin Amerikan sineması içinden çıktığı toplumla karşılıklı ilişki içindedir. Öncelikle toplumsal gelişmeler sinemayı çok yakından etkilemektedir. Sinema üretimi toplumsal ve politik gelişmelere paralel seyretmek zorunda kalmaktadır. Ekonomik, politik ve ideolojik olarak sinema üretimi içinden çıktığı toplumla paralellikler barındırmaktadır. Diğer yandan, tematik olarak Latin Amerika sineması içinden çıktığı toplumu yansıtmaktadır. Latin Amerika sineması ana hatlarıyla toplumsal bir sinemadır.

Latin Amerika devletleri, özellikle 20. yüzyılda, toplumsal yaşamı belirleyen bir konumdadır. Devletler, uzun yıllar baskı rejimleriyle, son 25 yılda ise ekonomik sorunlar nedeniyle toplum üzerinde belirleyici olmaktadır. Sinema da toplumun yansıması olarak devlete bağımlı hale gelmiştir. Devlet sinema üretiminin temel bileşeni konumundadır. Sinemacılar, film çekebilmek için devlet yardımına ve desteğine muhtaç duruma getirilmiştir. Devlet ekonomik belirleyici rolüyle sınırlı kalmamış, zamanla filmlerin içeriğini de etkilemeye çalışmıştır. Bazen programlı bir şekilde ama genellikle sansür yoluyla filmlerin öyküsüne devlet eli uzanmaktadır. Ancak, devletin sinema üzerindeki varlığı her zaman olumsuz yönde olmamakta, bunun yanı sıra ulusal sinemaların yaratılması için destek olduğu dönemler de olmaktadır.

Sinema devlet ilişkisinin yanı sıra diğer toplumsal gelişmeler de sinemayı etkilemektedir. Latin Amerika toplumları dünyanın hiçbir yerinde olmayan bir melez

kültüre sahiptir. Temel olarak, Amerika, Avrupa ve Afrika kültürlerinin karışımı olan ama içinde dünyanın geri kalan kısımlarından da nüveler bulunduran bir etnik yapı ve onun sonucunda oluşan bir melez kültürü barındırmaktadır. Melezlik beraberinde kimlik ve ulusallık gibi sorunları getirmektedir. Bu melez yapı temel olarak sömürgeci geçmişin ürünüdür. Sömürgeci dönemlerden itibaren, Latin Amerika merkez ülkeler arasında yer alamamış, çevre ülke konumlarını devam ettirmiştir. Sömürgecilik 300 yılda bitmiş gibi gözükse de ekonomik sömürgecilik biçiminde günümüze kadar devam etmiştir. Merkezin dışında kalmanın sonucu olarak az gelişmişlik ve ekonomik sorunlar Latin Amerika ülkelerinin temel sorunları arasındadır. Ekonomik sorunlar kaynakların verimli kullanılmamasından kaynaklanmaktadır. Ekonomik verimsizliğin bir sürü iç ve dış nedeni bulunmaktadır. Bu sorunlar yoksulluk, az gelişmişlik, gecekondulaşma ve şiddet gibi birçok probleme yol açmaktadır. Diğer yandan, Latin Amerika'da bir başkaldırı ve isyan kültürünün oluşması da bu sorunlar neticesinde olmuştur. Tarihte gerilla mücadeleleri oluşturan başkaldırı kültürü günümüzde toplumsal hareketleri oluşturmaktadır.

Toplumun sinemayı üretim açısından etkilemesinin yanında, sinema da toplumunu yansıtmaktadır. Yaşanılan kültürel yapı ve sorunlar sinema üretimini etkilemektedir. Latin Amerika sineması tematik kaynaklarını içinden çıktığı toplumdan alır. Sinema, içinden çıktığı toplumu sorunları ve güzellikleriyle yansıtmaya çalışmaktadır. Az gelişmişlikten, ekonomik sorunlara, melezlikten, çokkültürlülüğe, sömürgeci geçmişin mirasından, şiddete kadar Latin Amerika toplumlarının özellikleri sinemada yansımaları bulmaktadır.

Latin Amerika sinemasının tarihsel gelişiminde doğrusal bir çizgi bulunmamaktadır. Bu gelişim sık sık kesintilere uğramıştır. Sinema tarihinin en önemli dönemi 1960 ve 1970'lerin sinema hareketleri dönemidir. Bu dönemde Latin Amerika sineması dünya çapında, akımları ve yönetmenleriyle tanınır olmuştur. 2000'li yıllar, sinema akımlarından sonra ilk kez Latin Amerika sinemasının dünya çapında yoğunlukla izlenme fırsatı yakaladığı dönem olmuştur. Latin Amerika dışında yapılan çalışmalarda her iki dönemi birbiriyle ilişkilendirme ihtiyacı duyulmaktadır. 2000'li yılların Latin Amerika sineması ile sinema hareketleri arasında bağlantılar vardır ama, henüz yeni sinema, sinema hareketlerinin devamı niteliğinde değildir. “Yeni sinema”, sinema hareketlerinden etkilenmiştir, film biçimi, örgütlenişi gibi birçok benzerlikler vardır, ama sinema akımlarının en önemi özelliği olan politik radikallikleri yeni sinemada bulunmamaktadır.

1960'larda Latin Amerika'da oluşan sinema hareketleri “üçüncü sinema” kavramı içinde incelenebilir. Bu dönem sinemada politik radikalleşmenin en üst seviyede olduğu dönemdir. Bu radikalleşme, sinemadaki en güzel ifadesini Latin Amerika'da bulmuştur. 1960'ların Latin Amerika sineması kendi toplumlarını yansıtırken, uluslararası gelişmelerden de çok fazla etkilenmiştir. 1960'lar bütün dünyada politik hareketliliğin olduğu dönemdir. “Üçüncü sinema” da bu radikalleşmenin sinemadaki yansımalarından birisi görünümündedir. 1970'lerin ortalarında askeri darbeler ve politik düzenin değişmesiyle son bulan sinema hareketlerinin ardından geçen duraklama döneminden sonra Latin Amerika sinemasında son on yılda yeniden hareketlenmeler olmaktadır. 1995 sonrasında oluşmaya başlayan “Yeni Latin Amerika Sineması” doğal olarak 1960'ların sinema

hareketleriyle karşılaştırılmaktadır. Her iki dönem de, Latin Amerika’da sinemanın bağımsızlaştığı dönemlerdir ve birbirleriyle birçok benzerlikler taşımaktadır, ancak günümüz sinemasının 1960’lardaki sinema hareketlerinin devamı olduğunu söylemek henüz güçtür. 1960’lar, Latin Amerika’da sinemanın devletin kontrolünden çıktığı ya da devletin olumlu şekilde yönlendirdiği bir dönemdir, günümüzün sineması da devletin kontrolünde değildir. 1960’ların özgürlük dönemi kısa sürmüşken, şimdiki sinemada temel belirleyici ekonomidir.

“Üçüncü sinema” terimi Fernando Solanas ve Octavio Getino’nun bulduğu bir kavramdır. Onların kavramlaştırmasına göre “birinci sinema” Hollywood merkezli ticari sinema, “ikinci sinema” Avrupa merkezli *auteur* sinemasıdır, ancak bu sinemaların temsilcileri diğer bölgelerde de bulunabilir. “Üçüncü sinema” ise Üçüncü Dünya ülkelerinde oluşması muhtemel, politik ve aydınlatıcı sinemadır. Bu terim 1980’lerde akademik çalışmalar çerçevesinde, Solanas ve Getino’nun kullandığı bağlamdan biraz uzaklaştırılmıştır. Solanas ve Getino, *Cinema Novo* gibi bazı sinema hareketlerini “ikinci sinema” içinde değerlendirirken, 1980’lerden itibaren 1960’ların sinema hareketlerinin hepsi “üçüncü sinema” kavramının içine sokulmuştur. “Üçüncü sinema” egemen sinema kodlarına karşı alternatif, militan ve devrimci bir sinemadır. Politiklik en önemli amacıdır. Bu politikliğinin sonucunda halkı aydınlatma, harekete geçirme gibi niyetleri vardır. “Üçüncü sinema” Latin Amerika’da Solanas ve Getino’nun belgesellerinden Jorge Sanjines’in filmlerine, *Cinema Novo*’dan, devrim sonrası Küba sinemasına ve Şili Yeni Dalgasına kadar geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Birçok farklı ülkede farklı isimler altında hareketler oluşturmalarına rağmen, hepsinin benzer koşullarda ve zaman diliminde

ortaya çıkmaları ve temel prensiplerinin benzer olmalarından dolayı bu sinema hareketleri ortak bir paydada buluşabilmektedir. Bu dönem, dünya sinema tarihi açısından da önem arz etmektedir.

Latin Amerika'da 1995'ten sonra oluşan yeni sinema "üçüncü sinema" kavramının içine sokulamaz. Yeni sinema da konusunu toplumdan almaktadır, ancak 1960'lardan farklı olarak politik idealizm ve radikalleşme yeni sinemada bulunmamaktadır. Yeni sinema toplumsal, politik ama devrimci olmayan bir yapı sergilemektedir. Latin Amerika'da 1995 sonrasında sinemacıları oluşmakta olan yeni yapılarını teorik olarak destekleyememişler, yeni sinema bireysel çabaların ürünü olarak kalmıştır. Solanas ve Getino'nun tanımlamasına göre "ikinci sinema" temsilcileri yoğunluktadır. Yeni sinema herhangi bir ülkede bir sinema akımı ya da hareketi de oluşturamamıştır, ancak farklı farklı seslerin bileşiminden oluşan bir yapı sergilemektedir. Fransız yeni dalgasına benzer bir şekilde birçok yeni ve eski sinemacı sinema yapmaya devam etmektedir. Bu sinemacıların her birinin ayrı ayrı özellikleri bulunmasına rağmen, çoğunluğu, filmlerinin konusunu toplumlarının yaşamakta olduğu sorunlardan almaktadır. Yeni sinemada tematik bütünlük ya da benzerlik bulunmamaktadır, ancak toplumsal sorunlardan yola çıkan filmler 1960'lardan farklı olarak çözüm üretmeye çalışmaz var olan durumu vermeye çalışır. Günümüz sineması, toplumun içinden hayat kesitleri verir. Krizlerle, az gelişmişlikle, baskılarla şekillenmiş bir toplumu, aşırı dramatizasyona kaçmadan sunmaya çalışır.

Günümüzde sinema sektörü, pazar dengelerine bırakılmış durumdadır. Latin Amerika sinemasının en büyük sorunları, dağıtım, televizyon ve Hollywood rekabeti

ve devlet katılımı olarak gözükmetedir (Diegues, 2003: 26-29). Latin Amerika’da sinemanın 1990’ların başındaki krizi atlatmasında devlet etkili olmuşken, son yıllarda çıkış yapmasında devletin etkisi fazla değildir. Ama, devlet sinema ödülleri gibi uygulamalarla yeniden sektörü denetimi altına almaya çalışmaktadır. Son dönem sinemasında, devletten çok toplumun yaşadığı krizler etkili olmuştur. Yeni Latin Amerika sineması tematik olarak bu krizlere dayanır ve krizlerden doğan insan dramlarını vermeye çalışır.

1995’den sonra oluşan “yeni sinema”, sinema tarihindeki muhalif hareketlerden ayrılmaktadır. Tematik olarak her iki dönem birbirine benzemektedir. Film biçimi olarak yeni sinema muhalif hareketlerden etkilenirken, uluslararası bir estetikle yabancı izleyicilere filmlerini anlamlı kılmaya çalışmaktadır. İki dönem arasında politik tavır farklılığının yanında estetik farklılıklar da bulunmaktadır. Yeni sinema 1960’ların sinema hareketlerinin yanı sıra kliplerin ve Hollywood sinemasının estetik biçiminden de etkilenmiştir. 1960’ların sineması daha çok yerel seyirci için yapıp, onları harekete geçirmeye çalışırken, “yeni sinema”da uluslararası seyirciler de önemlidir. Bunun için filmler yerel hikâyeler anlatsalar dahi yabancı seyirciler için anlaşılır olmaya çalışılmaktadır. 1960’ların yerel sorunlarının yerini daha evrensel temalar almaktadır.

1960’lar sineması ve 1995 sonrası sinema yapısal ve biçim olarak farklılaşmaktadır, tematik olarak birbirleriyle benzemektedir, ama bu temaların sunumları açısından farklılıklar bulunmaktadır. Film estetiği açısından ise “yeni sinema” 1960’lardan etkilenmiştir ama tam anlamıyla devamı niteliğinde değildir.

EK. 1: FİLM DİZİNİ¹⁸:

- 21 Grams / 21 Gram (2003)
Alejandro Gonzalez Inarritu - ABD
- 25 Watts / 25 Vat (2001)
Juan Pablo Rebella / Pablo Stoll - Uruguay
- A Felacida / Ölüm (1970)
Leon Hirzman - Brezilya
- Abril Despedaçado / Güneşin Arkasında (2001)
Walter Salles - Brezilya, Fransa, İsviçre
- Amnesia (1994)
Gonzalo Justiniano - Şili
- Amores Perros / Paramparça Aşklar Köpekler (2000)
Alejandro Gonzalez Inarritu - Meksika
- Angel Extraminador / Mahvedici Melek (1962)
Luis Bunuel - Meksika
- Anjo Nasceu / Bir Melek Doğdu (1969)
Julio Bressane – Brezilya
- Antonia das Mortes (1969)
Glauber Rocha – Brezilya
- B-Happy / Mutlu Ol (2003)
Gonzalo Justiniano - Şili, Venezüella, İspanya
- Barrevento / Dönen Rüzgâr (1962)
Glauber Rocha - Brezilya
- Bang Bang (1971)
Andrea Tonacci - Brezilya
- Barrio Cuba (2004)
Humberto Solas - Küba

¹⁸ Türkiye’de gösterime çıkmayan ve Türkçe karşılığı olmayan filmler tarafımdan Türkçeleştirilmiştir.

- Batalla de Chile / Şili'nin Savaşı (1975, 1977, 1979)
Patricio Guzman – Şili, Küba, Venezüella, Fransa
- Batalla en el Cielo / Cennette Savaş (2005)
Carlos Reygadas - Meksika, Fransa, Almanya, Belçika
- Bicho de Sete Cabeças / Yedi Başlı Hayvan (2001)
Lais Bodanzky - Brezilya
- Bolivia / Bolivya (2001)
Adrian Caetano – Arjantin, Hollanda
- Bossa Nova (2000)
Bruno Barreto – Brezilya, ABD
- Brava Gente Brasileira / Cesur Yeni Brezilya (2000)
Lucia Murat – Brezilya, Portekiz
- Buenos Aires 100 Kilometros / Buenos Aires 100 kilometre (2004)
Pablo Jose Meza - Arjantin, İspanya , Fransa
- Caliche sangriento / Kanlı Nitrat (1969)
Helvio Soto - Şili
- Camila (1984)
Maria Luisa Bemberg - Arjantin, İspanya
- Carandiru (2003)
Hector Babenco - Brezilya, Arjantin
- Cautiva / Esaret (2003)
Gaston Biraben - Arjantin
- Central do Brasil / Merkez İstasyonu (1998)
Walter Salles - Brezilya, Fransa
- Cidade de Deus / Tanrikent (2002)
Fernando Meirelles / Katia Lund – Brezilya, Fransa, ABD
- Cobra Marcado Para Moner / 20 Yıl Sonra (1984)
Eduardo Coutinho - Brezilya

- Como Agua Para Chocolate / Acı Çikolata (1992)
Alfonso Arau – Meksika
- Como Era Gostoso Meu Frances / Küçük Fransız'ım Nasıl Lezzetliydi (1971)
Nelson Pereira dos Santos – Brezilya
- Conversaciones con Mama / Anneyle Görüşmeler (2004)
Santiago Carlos Oves - Arjantin, İspanya
- De Cierta Manera / Bir Yol ya da Diğeri (1977)
Sara Gomez - Küba
- De Passagem / Geçiş (2003)
Ricardo Elias - Brezilya
- Dependencia Sexual / Cinsel Bağımlılık (2003)
Rodrigo Bellott – Bolivya, ABD
- Deus E Brasileiro / Tanrı Brezilyalıdır (2003)
Carlos Diegues - Brezilya
- Deus E o Diabo na Terra do Sol / Siyah Tanrı, Beyaz Şeytan (1963)
Glauber Rocha – Brezilya
- Dialogo de Exiliados / Sürgünlerle Diyaloglar (1974)
Raul Ruiz - Fransa
- Diarios de motocicleta / Motosiklet Günlükleri (2004)
Walter Salles – Arjantin, Şili, Peru, ABD, İngiltere, Almanya, Fransa
- Dias de Nietzsche em Turim / Nietzsche'nin Torino'da ki Günleri (2001)
Julio Bressane – Brezilya
- Dias De Santiago / Santiago'nun Günleri (2004)
Josue Mendez - Peru
- El Abrazo Partido / Kayıp Kucak (2003)
Daniel Burman - Arjantin, İspanya, İtalya, Fransa
- El Bonaerense (2002)
Pablo Trapero - Arjantin, Şili, Fransa, Hollanda

- El Chacal de Nahueltoro / Nahueltoro akalı (1969)
Miguel Littin - Şili, Meksika
- El Cielito / Kk Cennet (2004)
Maria Victoria Menis – Arjantin, Fransa
- El Coraje del Pueblo / Halkın Cesareti (1971)
Jorge Sanjines - Bolivya, İtalya
- El Coronel no Tiene Quien le Escriba / Kimse Kolonel'e Yazmıyor (1999)
Arturo Ripstein – Meksika, İspanya, Fransa
- El Crimen del Padre Amaro / Gnah (2002)
Carlos Carrera - Meksika, Arjantin, İspanya, Fransa
- El Hijo de la Novia / Gelinin Oğlu (2001)
Juan Jose Campanella - Arjantin
- El Metodo / Metod (2005)
Marcelo Pineyro – Arjantin, İspanya, İtalya
- El Perro / Kpek Bombon (2004)
Carlos Sorin - Arjantin, İspanya
- El Viaje / Yolculuk (1992)
Fernando E. Solanas - Arjantin, Meksika, İspanya, Fransa, İngiltere
- En la Puta Vida / Bu Hileli Hayatta (2001)
Beatriz Flores Silva - Uruguay, Arjantin, Kba, İspanya, Belçika
- Esperando al Mesias / Mesahi Beklemek (2000)
Daniel Burman- Arjantin, İspanya, İtalya
- Estadio Nacional / Milli Stad (2001)
Carmen Luz Parot - Şili
- Eu Tu Eles / Ben, Sen, Onlar (2000)
Andrucha Waddington - Brezilya
- Favela Rising / Gecekonduda İsyen (2005)
Matt Mochary / Jeff Zimbalist - Brezilya, ABD

- Figli/Hijos / Kardeşler (2001)
Marco Bechis – Arjantin, İtalya
- Fresa y Chocolate / Çilek ve Çikolata (1994)
Tomas Gutierrez Alea / Juan Carlos Tabio - Küba, Meksika, İspanya
- Garage Olimpo / Olimpo Garajı (1999)
Marco Bechis - Arjantin, İtalya, Fransa
- Herencia / Miras (2001)
Paula Hernandez - Arjantin
- Hermanas / Kızkardeşler (2005)
Julia Solomonoff – Arjantin, Brezilya, İspanya
- Historias de Futbol / Futbol Hikâyeleri (1997)
Andres Wood - Şili
- Historias minimas / Arjantin Hikâyeleri (2002)
Carlos Sorin - Arjantin, İspanya
- Il pleut sur Santiago / Santiago'da Yağmur Yağıyor (1976)
Helvio Soto - Fransa, Bulgaristan
- Iluminados por el Fuego / Ateşle Aydınlanmış (2005)
Tristan Bauer – Arjantin, İspanya
- Japon (2002)
Carlos Reygadas - Meksika, İspanya, Almanya, Hollanda
- Kamchatka (2002)
Marcelo Pineyro – Arjantin, İspanya
- La Battaglia di Algeri / Cezayir Savaşı (1966)
Gillo Pontecorvo - İtalya, Cezayir
- La Cienaga / Batakılık (2001)
Lucrecia Martel - Arjantin, İspanya, Fransa
- La Dignidad de los Nadies / Kimsesizlerin İtibarı (2005)
Fernando E. Solanas - Arjantin, Brezilya, İsviçre

- La Frontera / Sınır (1991)
Ricardo P. Larrain - Şili, İspanya
- La Historia Oficial / Resmi Tarih (1985)
Luis Puenzo - Arjantin
- La Hora De Los Hornos / Fırınların Saati (1968)
Fernando E. Solanas / Octavio Getino - Arjantin
- La Ley de Herodes / Herod'un Kanunu (1999)
Luis Estrada – Meksika
- La Muerte de un Burocrata / Bürokratın Ölümü (1966)
Tomas Gutierrez Alea – Küba
- La Nacion Clandestina / Geleneksel Ulus (1989)
Jorge Sanjines - Bolivya
- La Nina Santa / Küçük Azize (2004)
Lucrecia Martel - Arjantin, İtalya, İspanya, Hollanda
- La Nube / Bulut (1998)
Fernando E. Solanas - Arjantin, Fransa
- La Perla / İnci (1947)
Emilio Fernandez - Meksika, ABD
- La Vida es Silbar / Hayat Islık Çalmaktır (1998)
Fernando Perez - Küba, İspanya
- La Virgen de la Lujuria / Şehvetin Bakiresi (2002)
Arturo Ripstein - Meksika, İspanya, Portekiz
- La Virgen de los Sicarios / Suikastların Bakiresi (2000)
Barbet Schroeder - Kolombiya, İspanya, Fransa
- Latitude Zero / Bolluk Sıfır (2001)
Toni Venturi -Brezilya
- Le Cas Pinochet / Pinochet Davası (2002)
Patricio Guzman – Şili, İspanya, Fransa, Belçika

- Los Hijos del Ultimo Jardin / Son Bahçenin Çocukları (2004)
Jorge Sanjines – Bolivya
- Los Olvidados / Genç ve Düşmüş (1950)
Luis Bunuel – Meksika
- Lucia (1968)
Humberto Solas - Küba
- Lugares comunes / Genel Mekânlar (2002)
Adolfo Aristarain - Arjantin, İspanya
- Luna de Avellaneda / Avellaneda'nın Ayı (2004)
Juan Jose Campanella - Arjantin, İspanya
- Machuca (2004)
Andres Wood - Şili, İspanya, İngiltere, Fransa
- Macunaima (1969)
Joaquim Pedro de Andrade - Brezilya
- Mala Leche / Kötü Kan (2004)
Leon Errazuriz - Şili
- Maria Candeira (1945)
Emilio Fernandez - Meksika
- Maria Full of Grace / Maria, Merhamet Dolu (2004)
Joshua Marston – Kolombiya, ABD
- Martin Hache (1997)
Adolfo Aristarain - Arjantin, İspanya
- Matou a Familia e Foi ao Cinema / Ailesini Öldürdü, Sinemaya Gitti (1969)
Julio Bressane - Brezilya
- Memoria del Saqueo / Yağma Anıları (2004)
Fernando E. Solanas, Arjantin-Fransa-İsviçre
- Memorias del Subdesarrollo / Azgelişmişlik Anıları (1968)
Tomas Gutierrez Alea - Küba

- Miel para Oshun / Oshun İçin Bal (2001)
Humberto Solas - Küba, İspanya
- Narradores De Jave / Masalcılar (2003)
Eliane Caffé – Brezilya, Fransa
- Nazarin (1959)
Luis Bunuel - Meksika
- Nina (2004)
Heitor Dhalia - Brezilya
- No se lo Digas a Nadie / Kimseye Söyleme (1998)
Francisco J. Lombardi - Peru, İspanya
- Nueve reinas / Dokuz Kraliçe(2000)
Fabian Bielinsky - Arjantin
- O Bandido da Luz Vermelha / Kırmızı Işık Haydudu (1968)
Rogerio Sganzerla - Brezilya
- O Caminho das Nuvens / Dünyanın Ortası (2003)
Vicente Amorim - Brezilya
- O Cangaceiro / Eşkıya (1953)
Lima Barreto - Brezilya
- O Cidade Baixa / Alt Kent (2005)
Sergio Machado – Brezilya
- O Homem Do Ano / Yılın Adamı (2003)
Jose Henrique Fonseca – Brezilya
- O Homem Que Copiava / Kopyalayan Adam (2003)
Jorge Furtado – Brezilya
- O Invasor / İstilacı (2002)
Beto Brant - Brezilya
- O Primeiro Dia / İlk Gün (1998)
Walter Salles / Daniela Thomas - Brezilya, Fransa

- Ojos Que no Ven / Gözlerin Görmediği (2003)
Francisco J. Lombardi - Peru
- Olga (2004)
Jayme Monjardim – Brezilya
- Onibus 174 / Otobüs 174 (2002)
Jose Padilha / Felipe Lacerda - Brezilya
- Orfeu / Orfeus (1999)
Carlos Diegues - Brezilya
- Oriana (1985)
Fina Torres - Venezüella, Fransa
- Oz Deuses e Mortes / Tanrılar ve Ölümler (1970)
Ruy Guerra - Brezilya
- Oz Fuzis / Tüfekler (1963)
Ruy Guerra - Brezilya
- Pantaleon y las Visitadoras / Kaptan Pantolon ve Özel Servisler (2000)
Francisco J. Lombardi - Peru, İspanya
- Pizza, Birra, Faso / Pizza, Bira, Sigara (1998)
Adrian Caetano / Bruno Stagnaro - Arjantin
- Pixote: A Lei do Mais Fraco / Pixote: En Zayıfların Kurtuluşu (1981)
Hector Babenco - Brezilya
- Proxima Salida / Başka Çıkış Var mı (2004)
Nicolas Tuozzo - Arjantin
- Ratas, Ratonés, Rateros / Fareler, Sıçanlar, Kemirgenler (1999)
Sebastian Cordero - Ekvator
- Raymundo (2002)
Ernesto Ardito / Virna Molina – Arjantin
- Río Escondido / Saklı Nehir (1948)
Emilio Fernandez – Meksika

- Roma (2004)
Adolfo Aristarain - Arjantin, İspanya
- Salvador Allende (2004)
Patricio Guzman - Şili, İspanya, Fransa, Belçika, Meksika, Almanya
- Secuestro Express (2005)
Jonathan Jakubowicz - Venezüella
- Sentimientos: Mirta, Liniers a Estambul / Mirta, Liniers'ten İstanbul'a (1987)
Jorge Coscia, Guillerme Saura - Arjantin
- Soy Cuba-Ya Kuba / Ben Küba (1964)
Mikheil Kalatozishvili - Sovyet Birliği, Küba
- Suite Habana / Havana Suit (2003)
Fernando Perez – Küba
- Sur / Güney (1988)
Fernando E. Solanas - Arjantin, Fransa
- Tan de Repente / Aniden (2002)
Diego Lerman - Arjantin, Hollanda
- Tangos, l'exil de Gardel / Tangolar, Gardel'in Sürgünü (1985)
Fernando E. Solanas - Fransa, Arjantin
- Temporada de Patos / Ördek Mevsimi (2004)
Fernando Eimbcke – Meksika
- Terra em Transe / Kederli Toprak (1967)
Glauber Rocha – Brezilya
- Terra Estrangeira / Yabancı Toprak (1996)
Walter Salles / Daniela Thomas - Brezilya, Portekiz
- Tierra del fuego / Sisli Toprak (2000)
Miguel Littin - Şili, İspanya, İtalya
- Tieta do Agreste / Agreste'li Tieta (1996)
Carlos Diegues - Brezilya, İngiltere, Fransa

- Tinta Roja / Kırmızı Mürekkep (2000)
Francisco J. Lombardi - Peru, İspanya
- Tres Tristes Tigres / Üç Mutsuz Kaplan (1969)
Raul Ruiz - Şili
- Ukamau (1966)
Jorge Sanjines - Bolivya
- Ultima Luna / Son Ay (2005)
Miguel Littin- Şili, Meksika, İspanya
- Un de Noviembre / Kasım'da Bir Gün (1972)
Humberto Solas - Küba
- Un Mundo Menos Peor / Daha Az Kötü Bir Dünya (2004)
Alejandro Agresti - Arjantin
- Un Oso Rojo / Kızıl Ayı (2002)
Adrian Caetano - Arjantin, İspanya, Fransa
- Valparaiso mi amor / Valparaiso, Aşkım (1969)
Aldo Francia - Şili
- Vidas Secas / Kırık Hayatlar (1963)
Nelson Parreira Dos Santos – Brezilya
- Viridiana (1961)
Luis Bunuel – Meksika, İspanya
- Voces Inocentes / Masum Sesler (2004)
Luis Mandoki - Meksika, ABD
- Y Tu Mama Tambien / Anamı da..... (2001)
Alfonso Cuaron - Meksika, ABD
- Yawar mallku (1969)
Jorge Sanjines - Bolivya
- Yo, la peor de todas / Ben, Hepsinin En Kötüsü (1990)
Maria Luisa Bemberg – Arjantin

KAYNAKÇA:

Abadan-Unat, Nermin (2002), **Bitmeyen Göç: Konuk İşçilikten Ulus-Ötesi Yurttaşlığa**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Alpar, Cem, Tuba Ongun (1985), **Dünya Ekonomisi ve Uluslararası Ekonomik Kuruluşlar: Gelişmekte Olan Ülkeler Yönünden Değerlendirme**, Türkiye Ekonomi Kurumu, Ankara.

Amiot, Julie (2003), “Lucia”, Alberto Elena, Marina Díaz Lopez (ed.) **The cinema of Latin America**, Wallflower, Londra.

Armes, Roy (1987), **Third World Film Making and West**, University of California Press, Londra.

Aufderheide, Patricia (2002), “The Importance of Historical Memory: An Interview with Patricio Guzman”, **Cineaste**, Summer 2002.

Avellar, Jose Carlos (1995), “Mexican melodrama: The remake”, **UNESCO Courier**, Jul/Aug95, Vol. 48 Issue 7/8.

Backstein, Karen (2001), “I Want To Make Films For Today: An Interview with Carlos Diegues”, **Cineaste**.

Barrow, Sarah (2005), “Images of Peru: A National Cinema in Crisis”, Lisa Shaw, Stephanie Dennison (ed.), **Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and National Identity**, McFarland&Company, Londra.

Bentes, Ivana (2003a), “Deus e Diabolo na Terra del Sol”, Alberto Elena, Marina Díaz Lopez (ed.) **The cinema of Latin America**, Wallflower, Londra.

Bentes, Ivana (2003b), "The *Sertao* and the *Favela* in Contemporary Brazilian Film", Lucia Nagip (ed.), **The New Brazilian Cinema**, I. B. Taurus, Londra.

Berg, Stephen (2003), "Brazil's 'Chanchadas'", **Hemisphere: A Magazine of the Americas**, Spring2003, Vol.12.

Bertinier, Nancy (2003), "Memorias del Subdesarrollo", Alberto Elena, Marina Díaz Lopez (ed.) **The cinema of Latin America**, Wallflower, Londra.

Biryıldız, Esra (2002), **Sinemada Akımlar**, Beta, İstanbul.

Braga, Maria Helena (2001), "Representation and National Identity in Rio de Janeiro: Walter Salles Jr.'s *A Grande Arte*", **Studies in Latin American Popular Culture**, 2001, Vol. 20.

Buchsbaum, Jonathan (2001), "A Closer Look at Third Cinema", **Historical Journal of Film, Radio and Television**, Vol.21, No.2.

Bunuel, Luis (1987), **Son Nefesim**, Çev. İlkay Kurdak, AFA, İstanbul.

Buscombe, Edward (2003), **Cinema Today**, Phaidan Pres, NY.

Burns, Bradford (1973), "The Latin American Film, Realism and the Historian", **The History Teacher**, Vol.6, No.4, Aug 1973.

Campbell, Leon, G., Carlos, E. Cortes (1979), "Film as a Revolutionary Weapon: A Jorge Sanjines Retrospective", **The History Teacher**, Vol.12, No.3, Mayıs 1979.

Chanan, Michael (1985), "The Economic Condition of Cinema in Latin America", **Third World Affairs**.

Chanan, Michael (1998), "Latin American Cinema in the 90s. Representational Space in Recent Latin American Cinema", **Cultura visual en America Latina**, Vol.9, No.1.

Chanan, Michael (2002), "We Are Losing All Our Values: An Interview with Tomas Gutierrez Alea", **Boundary 2**, Fall 2002.

Cirhinlioğlu, Zafer (1999), **Az gelişmişliğin Toplumsal Boyutu**, İmge, Ankara.

Cynthia, Ramsey (1988), "Third Cinema in Latin America: Critical Theory in Recent Works", **Latin American Research Review**, Vol.23, no.1.

Davies, Catherine (1997), "Modernity, Masculinity and Imperfect Cinema in Cuba", **Screen**, Winter 1997.

Dennison, Stephanie (2000), "A Meeting of Two Worlds: Recent Trends in Brazilian Cinema", **Journal of Iberian and Latin American Studies**, vol.6, No.2.

Diegues, Carlos (2003), "The Cinema that Brazil Deserves", Lucia Nagip (ed.), **The New Brazilian Cinema**, I. B. Taurus, Londra.

D'Lugo, Marvin (2003), "Autorship, Globalisation and the new Identity of Latin American Cinema: From the Mexican 'Ranchera' to Argentinian 'Exile'", Anthony R Guneratne, Wimal Dissanayake (ed.), **Rethinking Third Cinema**, Routledge, NY.

Doremus, Anne (2002), "Religion, The Church and Mexican Nationalism: The Films of Emilio Fernandez", **Studies in Latin American Popular Culture**, vol.22.

Elena, Alberto, Marina Díaz Lopez (ed.) (2003), **The cinema of Latin America**, Wallflower, Londra.

Elena, Alberto (2003), “Terra Estrangeira”, Alberto Elena, Marina Díaz Lopez (ed.) **The cinema of Latin America**, Wallflower, Londra.

Espana, Claudio (2003), “La Casa del Angel”, Alberto Elena, Marina Díaz Lopez (ed.) **The cinema of Latin America**, Wallflower, Londra.

Esther, John (2005), “Chile in the Times of Generals: An Interview with Andres Wood”, **Cineaste**, Summer 2005.

Ferro, Marc (2002), **Sömürgecilik Tarihi: Fetihlerden Bağımsızlık Hareketlerine Kadar, 13.-20. Yüzyıl**, Çev: Muna Cedden, İmge, Ankara.

Fraunhar, Alison (2005), “Mulatta Cubana: The Problematic of National Allegory”, Lisa Shaw, Stephanie Dennison (ed.), **Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and National Identity**, McFarland&Company, Londra.

Galeano, Eduardo (1983) **Latin Amerikanın Kesik Damarları: Karşı Tarih**, Çev: Atilla Tokatlı, Roza Hamken, Alan, İstanbul.

Gazetas, Aristides (2003), “Üçüncü Sinema: Afrika, Latin Amerika ve Asya’da Sömürgecilik Sonrası Anlatılar”, Çev. İpek A. Zeis, Ayşe Türkmen, **Film**, 2003.

Godfrey, Brian (1993), “Regional Depiction in Contemporary Film”, **Geographical Review**, Vol.83, No.14.

Grant, Catherine (1997), “Camera Solidaria”, **Screen**, Winter 1997.

Guazar, Eduardo (2003), “Tales of Corruption”, **Hemisphere: A Magazine of the Americas**, Spring2003, Vol. 12.

Guneratne, Anthony R. (2003), "Introduction: Rethinking Third Cinema", Anthony R. Guneratne, Wimal Dissanayake (ed.), **Rethinking Third Cinema**, Routledge, NY.

Guneratne, Anthony R., Wimal Dissanayake (2003), **Rethinking Third Cinema**, Routledge, NY.

Gutierrez, Maria Alejandra (2003), "Bountiful Rebound of Argentine Cinema", **Americas**.

Hobsbawm, Eric, J. (1997), **Eşkıyalar**, Çev: Orhan Akalın, Necdet Haşgöl, Avesta, İstanbul.

Hobsbawm, Eric, J. (1996), **Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991: Aşırılıklar Çağı**, Çev: Yavuz Alogan, Sarmal, İstanbul.

Ibanez, Juan Carlos, Manuel Palacio (2003), "Los Olvidados", Alberto Elena, Marina Díaz Lopez (ed.) **The cinema of Latin America**, Wallflower, Londra.

Higginbotham, Virginia (2005), "Fast Frames: Insights into Mexican, Latin American and Brazilian Cinema", **Latin American Research Review**, Vol.40, No.3.

Hind, Emily (2003), "Post-Nafta Mexican Cinema, 1998-2002", **Studies in Latin American Popular Culture**, 2003, Vol.23.

Hoefert, Teresa (2004), "The International Politics of Cinematic Coproduction: Spanish Policy in Latin America", **Film & History**, Vol.34.2.

Johnson, Randal (1989), "The Nova Republica and the Crisis in Brazilian Cinema", **Latin American Research Review**, Vol.24, No.1.

Johnson, Randal (2005), “Tv Globo, the MPA and Contemporary Brazilian Cinema”, Lisa Shaw, Stephanie Dennison (ed.), (2005), **Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and National Identity**, McFarland&Company, Londra.

Kapiszewski, Diana (ed.) (2002), **Encyclopedia of Latin American Politics**, Oryx Press, Londra.

Karpat, Kemal (2003), **Türkiye’de Toplumsal Dönüşüm: Kırsal Göç, Gecekondu ve Kentleşme**, Çev: Abdülkerim Sönmez, İmge, Ankara.

Kaufman, Anthony (1998), “Sentimental Journey as National Allegory: An Interview with Walter Salles”, **Cineaste**, 12/15/98, Vol. 24 Issue 1.

Keleş, Ruşen (2004), **Kentleşme Politikası**, İmge, Ankara.

Kriogor, Clara (2003), “La Historia Oficial”, Alberto Elena, Marina Díaz Lopez (ed.) **The cinema of Latin America**, Wallflower, Londra.

Kürkçigil, Masis, (der.) (2004), **Latin Amerika’nın Kaynayan Damarları**, İthaki, İstanbul.

Lopez, Ana (2000), “Early Cinema and Modernity in Latin America”, **Cinema Journal** 40, No.1, Fall 2000.

MacBean, James Roy (2006), **Sinema ve Devrim**, çev: Ertan Yılmaz, Kabalcı, İstanbul.

Maciel, David R. (1990), “The cinema of Mexico”, **Studies in Latin American Popular Culture**, 1990, Vol. 9.

Marquez, Gabriel Garcia (1996), **Şili’de Gizlice: (Miguel Littin’in Serüveni)**, Çev: İlknur Özdemir, Can, İstanbul.

Mayer, Vicki (1998), "For the people and by the people: TV Maxambomba's Regeneration of Popular Cinema", **Studies in Latin American Popular Culture**, Vol. 17.

Mestman, Mariano (2003), "La Hora de los Hornos", Alberto Elena, Marina Díaz Lopez (ed.) **The cinema of Latin America**, Wallflower, Londra.

Moises, Jose Alvaro (2003), "A New Policy for Brazilian Cinema", Lucia Nagip (ed.), **The New Brazilian Cinema**, I. B. Taurus, Londra.

Monaco, James (2001), **Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı**, Çev: Ertan Yılmaz, Oğlak, İstanbul.

Mowitz, John (1998), "Guelwaar: Politicizing the Aesthetics of Hunger", **Edebiyat**, Vol.8.

Nagip, Lucia (ed.) (2003), **The New Brazilian Cinema**, I. B. Taurus, Londra.

Nowel-Smith, Geoffrey (ed.) (2003), **Dünya Sinema Tarihi**, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı, İstanbul.

Onaran, Alim Şerif (1986), **Sinemaya Giriş**, Filiz, İstanbul.

O'Neil, Brian (1998), "Yankee invasion of Mexico, or Mexican invasion of Hollywood? Hollywood's renewed Spanish-Language Production Of 1938-1939", **Studies in Latin American Popular Culture**, 1998, Vol. 17.

Oricchio, Luiz Zanin (2003), "The Sertao in the Brazilian Imaginary at the End of the Millennium", Lucia Nagip (ed.), **The New Brazilian Cinema**, I. B. Taurus, Londra.

Ortega, Maria Luisa (2003), “La Batalla de Chile”, Alberto Elena, Marina Díaz Lopez (ed.) **The cinema of Latin America**, Wallflower, Londra.

Özbudun, Sibel (2003), **Kültür Halleri: Geçmişte, Ötelerde, Günümüzde**, Ütopya, Ankara.

Petras, James (2005), **Sağ Sol Kutuplaşması: Latin Amerika ve Emperyalizm**, Çev: Emel Çoşkun, Mephisto, İstanbul.

Ramos, Fernao Pessoa (2003), “Humility, Guilt and Narcissism Turned Inside out in Brazil’s Film Revival”, Lucia Nagip (ed.), **The New Brazilian Cinema**, I. B. Taurus, Londra.

Rangil, Viviana (2001), “Changing the Face of Argentinian Cinema: The Vibrant Voices of Four Woman”, **Afterimage**; May/Jun2001, Vol. 28 Issue 6.

Rego, Cacilda M. (1991), “Cinema Novo and the Question of the Popular”, **Studies in Latin American Popular Culture**, 1991, Vol. 10.

Rego, Cacilda M. (2005), “Brazilian Cinema: its fall, rise and renewal (1990-2003)”, **Journal of Contemporary Film**, 2005, Vol. 3, No.2.

Richards, Keith (2005), “Born at Last? Cinema and Social Marginary in 21st Century Uruguay”, Lisa Shaw, Stephanie Dennison (ed.), **Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and National Identity**, McFarland&Company, Londra.

Rouquie, Alain (1986), **Latin Amerika'da Askeri Devlet**, Çev: Şirin Tekeli, Alan, İstanbul.

Ruffinelli, Jorge (2003), “La Nacion Clandestina”, Alberto Elena, Marina Díaz Lopez (ed.) **The cinema of Latin America**, Wallflower, Londra.

Salazar, Cristian (2003), "Cine a lo Chileno", **Hemisphere: A Magazine of the Americas**; Spring 2003, Vol. 12.

Salles, Walter (2003), "Preface", Alberto Elena, Marina Díaz Lopez (ed.) **The Cinema of Latin America**, Wallflower, Londra.

San Miguel, Holiodoro (2003), "Rio 40 Graus", Alberto Elena, Marina Díaz Lopez (ed.) **The Cinema of Latin America**, Wallflower, Londra.

Shaw, Deborah (2003), **Contemporary Cinema of Latin America: 10 Key Films**, Continuum, NY.

Shaw, Lisa, Stephanie Dennison (ed.) (2005), **Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and National Identity**, McFarland&Company, Londra.

Shaw, Lisa, Stephanie Dennison (2005), "Introduction: Reflections on Modernity, Gender and Nation in the Latin American Context", Lisa Shaw, Stephanie Dennison (ed.), **Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and National Identity**, McFarland&Company, Londra.

Schiff, Frederick (1993), "Brazilian Film and Military Censorship: Cinema Novo, 1964-1974", **Historical Journal of Film, Radio & Television**, 1993, Vol. 13 Issue.4.

Shohat, Ella (2003), "Post-Third Worldist Culture: Gender, Nation and the Cinema", Anthony R. Guneratne, Wimal Dissanayake (ed.), **Rethinking Third Cinema**, Routledge, NY.

Simis, Anita (2002), "Movies and Moviemakers Under Vargas", **Latin American Perspectives**, vol.29, no.1.

Smith, Paul Julian (2003), "Transatlantic Traffic in Recent Mexican Films", **Journal of Latin American Cultural Studies**, Vol.12, No.3.

Stam, Robert (2000), **Film Theory: An Introduction**, Blackwell, Cornwall.

Stam, Robert (2003), "Beyond Third Cinema: The Aesthetics of Hybridity", Anthony R. Guneratne, Wimal Dissanayake (ed.), **Rethinking Third Cinema**, Routledge, NY.

Stollery, Martin (2002), "Another Look at Third Cinema", **Historical Journal of Film, Radio and Television**, Vol.22, No.2.

Taylor, Claire (2005), "Maria Luisa Bemberg Winks at the Audience: Performativity and Citation in Camila and Yo le Peor de Todas", Lisa Shaw, Stephanie Dennison (ed.), **Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and National Identity**, McFarland&Company, Londra.

Tunon, Julia (1993), "Between the nation and utopia: The image of Mexico in the films of Emilio 'Indio' Fernandez", **Studies in Latin American Popular Culture**, 1993, Vol. 12.

Tunon, Julia (2003), "Maria Candelaria", Alberto Elena, Marina Díaz Lopez (ed.) **The Cinema of Latin America**, Wallflower, Londra.

Viejo, Breixo (2003), "O Cangaceiro", Alberto Elena, Marina Díaz Lopez (ed.) **The Cinema of Latin America**, Wallflower, Londra.

West, Dennis (2001), "The Buenos Aires Film Festival And The Renaissance of Argentine Cinema", **Cineaste**, Winter, 2001.

Wright, Thomas J. (2001), "Legacy of Dictatorship: Works on Chilean Diaspora", **University of Nevada Review Essays**, Las Vegas.

Xavier, Ismael (1997a), **Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema**, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Xavier, Ismael (1997b), “The Humiliation of Father: Melodrama and Cinema Novo’s Critique of Conservative Modernization”, **Screen**, Winter 1997.

Xavier, Ismael (2003), “Brazilian Cinema in the 1990s: The Unexpected Encounter and the Resentful Character”, Lucia Nagip (ed.), **The New Brazilian Cinema**, I. B. Taurus, Londra.

Zarakolu, Ragıp (der.) (1985), **Latin Amerika’da Militarizm, Devlet ve Demokrasi Dosyası**, Alan, İstanbul.

ÖZET

Latin Amerika sineması, dünya sinema tarihi açısından önem arz etmektedir. Bu önemin kökenleri 1960'larda oluşmaya başlayan muhalif sinema hareketlerinden kaynaklanmaktadır. 1960'lar sinemada politik radikalleşmenin en üst seviyeye çıktığı dönemdir. Politik düzene bağımlı olarak son bulan muhalif sinema hareketlerinin ardından 1995'den sonra Latin Amerika'da yeni bir sinemaya oluşmaya başlamıştır. Bu yeni sinemanın sinema hareketleri ile bağlantıları ve farklılıkları bulunmaktadır.

Latin Amerika sineması toplumsal bir sinemadır. Sömürgeci geçmiş, melezlik, azgelişmişlik, gecekondulaşma, gerilla mücadeleleri, diktatörlükler ve toplumsal baskılar gibi toplumsal hayatı etkileyen faktörler sinemanın yönünü çizmesini sağlamıştır. Toplumsal dinamikler hem üretim açısından etkili olurken, diğer yandan sinema tematik kaynağını toplumun bu çeşitliliğinden alır. Sinema üretiminin önündeki en önemli belirleyici devletler olmuş ve devletlerin sinemaya müdahalesini azalttığı zamanlarda alternatif sinema hareketleri oluşabilmiştir.

‘Üçüncü sinema’ Latin Amerika kaynaklı bir terimdir. Bu terimi bulan Fernando Solanas ve Octavio Getino'ya göre “birinci sinema” ticari, “ikinci sinema” kişisel sinemadır. “Üçüncü sinema” ise politik sinema olmalıdır. Sinemanın halkı etkileme yetisi vardır ve bunu halkı aydınlatmak ve harekete geçirmek için kullanılmalıdır. Latin Amerika'da 1960'lardaki muhalif sinema hareketlerinin hepsi “üçüncü sinema” kavramının içine sokulur. Günümüz sineması ise tematik olarak 1960'larla benzerlikler barındırmasına rağmen “üçüncü sinema”nın devamı niteliğinde değildir.

ABSTRACT

The cinema of Latin America is important for the history of world cinema. The origins of this importance are coming from the opposing cinema movements of 1960s. 1960s were the peak point of political radicalism in cinema. After the ending of opposing cinema movements by the force of politics, there is a new cinema starting to establish after the year 1995. There are lots of similarities and differences of this new cinema and the historical cinema movements.

The cinema of Latin America is a social cinema. The facts affect society like, colonialism, hybridism, underdevelopment, guerilla movements, dictatorships and societal pressure also make cinema to choose its path. These facts are important for production and also the cinema takes its subject from its society. States are the first determining factor in film production and alternative cinema movements may establish in the times when the state involvement decrease.

“Third cinema” is a term coming from Latin America. For Fernando Solanas and Octavio Getino “first cinema” is commercial, “second cinema” is personal and “third cinema” must be political. Cinema has the power of influencing people and has to use this power for enlightening people. All of the opposing cinema movements of 1960s can be situated in “third cinema”. However, the cinema of today is not the continuation of “third cinema”.