

**TAŞRA FİLMLERİNDE ÇOCUK TEMSİLİ: KARPUZ KABUĞUNDAN
GEMİLER YAPMAK ÖRNEĞİ**

Ferit ÇAĞIL *

Öz

Ahmet Uluçay, Türk sinemasının dikkat çeken yönetmenlerinden biridir. Yalnızca bir uzun metrajlı film üretmiş olmasına karşın Türk sinema tarihi içinde kendisine yer edinmiş özgün yönetmenlerden biridir. Hayatı boyunca birçok zorlukla karşılaşmış ancak bu zorluklara rağmen sinemayla olan ilişkisini kesmeyerek devam etmiştir. Yönetmenin sınırlı imkanlar altında yaşadığı bu durum onun sinemasal üretimlerinde de kendini göstermektedir. Kısa filmlerle başladığı sinema yolculuğu, daha sonrasında gerçekleştirdiği uzun metrajlı bir filmle devam etmiştir. Çocukluk yıllarında başlayan sinema merakı, zamanla film üretimine dönüşmüştür. Özellikle filmografisinin ilk zamanlarında gerçekleştirdiği kısa film yapımlarında bu durum açıkça görülmektedir. Anadolu'nun bir köyünde doğan ve burada büyümüş bir sinemacı olan Uluçay, içerisinde yaşadığı toplumun gündelik hayatını, bu hayatı yaşayan bireylerin kurduğu hayalleri ve taşranın yapısal özelliklerini sinema aracılığıyla aktarmıştır. Yönetmenin 2004 yılında çektiği *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filmi, sinemaya tutkuyla bağlı olan ve taşrada yaşayan iki çocuğun kurduğu hayalleri ve bu hayallerin peşinden gitme sürecini konu edinmektedir. Gerçekçi, doğal ve yalın bir üslup taşıyan film, taşranın gündelik yaşamı içerisinde büyüyen çocukların iç dünyasını, umutlarını ve hayal kırıklıklarını görünür kılmaktadır. Bu bağlamda taşra, filmde salt coğrafi bir mekân değil, anlatının temel bileşenlerinden biri olarak film içerisinde işlev görmektedir. Türk sinema tarihi taşra bağlamında incelendiğinde, dönemlere bağlı olarak farklı anlamlar kazandığı, çoğunlukla merkez ve çevre ilişkisindeki gerilimi yaratan simgesel bir alan olarak karşılık bulmuştur. Yeni Türk sineması olarak kavramsallaştırılan dönemde ise taşra, bireyin iç çatışmalarını, yalnızlığını, arada kalmışlık hissini görünür kılmayı sağlayan anlatının bir unsuru haline gelmiştir. Bu bağlamda ele alınan bu çalışma, *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filmi taşrada çocuk temsilleri üzerinden çözümlemeyi amaçlamaktadır. Film, amaçlı örneklem yöntemiyle seçilip, içerik analizine tabi tutularak çözümlenmiştir. Araştırma sürecinde konuyla alakalı literatür taranmış ve literatür doğrultusunda ulaşılan bilgilerle çözümleme yapılmıştır. Çalışma; taşrada yaşayan çocuk karakterlerin hayalleri aracılığıyla yaşadıkları sıkışmışlıktan belirli ölçüde sıyrıldığı ve bu sürecin çocuklarda olumlu bir biçimde içsel bir dönüşümü tetiklediği sonucuna ulaşmıştır. Sonuç olarak yönetmen bu filmde bireysel hikâye anlatmakla kalmayıp, taşradaki sosyokültürel yapıyı da gözler önüne sermektedir.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Uluçay, taşra, Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, sinemada taşra, sinemada temsil.

* Doktor Öğretim Üyesi, Mardin Artuklu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Mardin/Türkiye, feritcagil@artuklu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3391-869X

CHILD REPRESENTATION IN PROVINCIAL FILMS: *KARPUZ KABUĞUNDAN GEMİLER YAPMAK*

Abstract

Ahmet Uluçay is a director who earned a place in Turkish cinema with only one feature film. Throughout his life, he faced various difficulties, yet he never severed his relationship with cinema. Throughout his life under limited opportunities, he continued to produce in the field of cinema and developed a cinematic language. This process started with short films and continued with a feature-length film. His interest in cinema since his childhood turned into production over time, and this was especially evident in his short film works. Uluçay, a filmmaker born and raised in a village, conveyed the daily life of the environment in which he lived, the dreams that existed in this environment and the structural characteristics of the countryside through cinema. His 2004 film *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* is about two children living in the countryside who are interested in cinema and the process of dreaming and pursuing these dreams. With a natural and simple cinematic language, the film deals with the inner world, hopes and disappointments of children growing up in the daily life of the countryside. In this context, the countryside is used not only as a physical location but also as one of the main components of the narrative. In the history of Turkish cinema, the province has acquired different meanings depending on the periods. Most of the time, it has functioned as a symbolic space reflecting the tension between the center and the periphery. Within the scope of the New Turkish Cinema, the province has turned into a narrative element that tells the inner conflicts, loneliness and the feeling of being in between. In this context, this study aims to analyze how representations of children in the countryside are handled in the movie *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*. The movie was selected through purposive sampling method and evaluated through content analysis technique. During the research process, the relevant literature was reviewed and analyzed in line with the information obtained from this literature. As a result of the analysis, it was determined that the children living in the countryside in the film were able to escape from the stuckness they were in to a certain extent through their dreams and that the effect of the countryside on the individual transformed them internally. It was concluded that this transformation creates a positive awareness. Uluçay made visible the effects of the sociocultural structure on the individual as well as individual stories through cinema. In this respect, the film stands out as an example of a narrative that can be evaluated in a social context as well as an artistic work in terms of both content and structure.

Keywords: Ahmet Uluçay, Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, Province in cinema, Province, Representation in cinema.

Giriş

Ahmet Uluçay, yaptığı tek uzun metrajlı film olan *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (2004) ile Türk sinemasına önemli katkılar sunmuştur. Anadolu'nun küçük bir kasabasında yaşamını sürdüren ve burada sonlandıran yönetmenin çektiği film, aslında kendi hayatıdır. Uluçay, filmini taşrada çekmiştir çünkü onun haricinde bir hayat yaşamamıştır. Yani, onun filmleri, hayatın içinden gelmektedir. Yokluk ve yoksullukla geçen hayatı, onu sinema sevdasından vazgeçirmek bir yana, bu sevdayı daha da körüklemiştir.

Uluçay, yaşamının bir parçası olan filminde taşrayı sadece bir mekân olarak görmemektedir. Filimde çocukların yaşadıkları yer, aslında oranın sadece bir taşra değil, hayatı sınırlayan bir labirent olduğu gerçeğini göstermektedir. Ancak güçlülük de olsa, bu labirentin içinden çıkmayı başarmış ve sesini taşra aracılığıyla binlerce insana ulaştırmıştır. Taşra, Uluçay sinemasında çocuklar için varoluşun bir simgesi olarak tezahür eder. Küçük bir kasabada yaşanan çaresizlik, hayal kırıklığı, hayali kurulan şeylerin yapılamaması taşranın kısıtlılığından dolayıdır. Kendisiyle yapılan bir belgeselde “Lumiere Kardeşler sinemayı icat etmeseydi mutlaka o bizim köyde icat olurdu. Kesinlikle buna inanıyorum. Bir fikir, bir çekiç, bir testere yeter” (Taşdemir, 2007), ifadesiyle taşranın sınırlarını kabul etmeyen ve bu sınırları aşmak için direnen bir birey olduğunu göstermektedir.

Türk sinemasında özellikle 1990'lı yılların ikinci yarısını referans alan ve Asuman Suner'in (2006) ‘Yeni Türk Sineması’ olarak kavramsallaştırdığı bu dönemde taşra beyazperdeye farklı bir perspektifle aktarılmaktadır. Daha çok merkez kavramı üzerinden hareket edilerek coğrafi bir anlam oluşturan taşra; edebiyat ve sinemayla beraber farklı bir form tutmuştur. Bu formun temelinde çeşitli duygu ve bu duyguların yarattığı durumların bir tezahürü olarak varlık göstermiştir. Modernleşmenin taşra üzerindeki etkilerini konu alan bu filmlerde, daha çok bireylerin yaşadığı yıkımlar ön plana çıkmaktadır.

Ahmet Uluçay'ın *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filmi taşrada yaşayan çocukların hayalleri üzerine kurulmaktadır. Kurdukları hayaller sınırlarının çok ötesinde olmasına rağmen, psikolojik olarak çekilen sınırlar çocukların hayallerine ket vurmaktadır. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filminde, taşranın çocuklar üzerinde iki taraflı etkisini görmek mümkündür. Bir tarafta onlara dayatılan sınır, diğer tarafta hayalleriyle bu sınırların ötesine geçen çocukların varlığı söz konusudur. Taşranın çaresizliği onlara yeni çareler üretmek üzere imkanlar sunarken diğer taraftan da taşra denen o kavramın dışına çıkılamayacağını göstermektedir. Bir başka deyişle taşra çocuklar için arada kalmışlığın karşılığıdır.

Bu çalışma; Ahmet Uluçay tarafından çekilen *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filminde, taşradaki çocuk temsillerini tartışmayı amaçlamaktadır. Kendi hayat hikayesinden izler taşıyan, yer yer kendi hayat hikayesi olan bu film, amaçlı örneklem yöntemiyle seçilmiş ve içerik analiziyle incelenmiştir. İnceleme için literatür taranmış ve çalışmalar derlenmiştir. Çalışmada çocukluk-sinema ve taşra-sinema kavramları literatür taraması çerçevesinde ele alınmıştır.

1. Taşra: Nedir, Ne Değildir?

Türk Dil Kurumu (2025) sözlüğüne bakıldığında, taşra kavramının “bir ülkenin başkenti veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi; dışarılık, dışarılık” (URL-1) olarak tanımlandığı görülmektedir. Bu tanımlama göz önünde bulundurulduğunda, daha çok coğrafi ve idari bir kavramsallaştırmanın ön planda olduğu dikkat çekmektedir. Ancak günümüzde bu kavramın daha farklı anlamlar ifade edecek şekilde genişlemiştir. Bu durumun ortaya çıkmasında modernleşmenin etkisinin oldukça önemli olduğunu söylemek mümkündür. Taşra sözcüğü modernleşmenin karşıtı olarak konumlandırılmış, yaşanan toplumsal değişim ve dönüşümlerle yeni anlamlar kazanmıştır. Sözcüğün akışkan yapısından kaynaklı olarak kazanılan bu yeni anlamlar taşranın tanımını yapmayı oldukça güçleştirmiş ve birçok farklı tanım yapılmasına sebebiyet vermiştir. Gizemli bir ruh hali olarak değerlendirildiğinde, nasıl ki bir ruhun tanımı yapılamıyorsa, buradan hareketle taşranın da tam olarak bir tanımını yapmak mümkün olmamaktadır (Pakdemir, 2005: 78).

Taşra neresidir sorusuna karşılık olarak verilen cevap “merkezin dışındaki her yer” olarak ifade edildiğinde burada üzerine konuşulan taşra değil merkez olmaktadır. Bu bağlamda merkezin

tanımı yapıldığında taşra neresidir sorusu da karşılığını bulmaktadır. Bu durum göz önüne alındığında “taşra mı kendine bakarak merkezi tanımlamakta yoksa merkez kendini taşraya bakarak mı tanımlamaktadır” çelişkisi ortaya çıkmaktadır (Narlı, 2013: 286).

Laçiner (2005: 14), çoğu toplumda taşra kavramının periferileri betimlemek üzere kullanıldığına dikkat çekmektedir. Merkez ile organik bir bütünlük sergileyen bu durum Türkiye’de farklı bir anlam taşımaktadır. Ülkemizde “zorla kabul ettirilmiş bir hiyerarşi” olarak karşılık bulan kavramın başkente bağlı idari bir bölge olarak geleneksel anlamının ötesinde kullanımının oluşmaya başlamasını Osmanlı Devleti’nin son yıllarına dayandığını söylemek mümkündür. Buradan hareketle Alkan (2005: 70), ülkemizdeki taşranın bir tanzimat icadı olduğunu, “batılı tarzda tasavvur edilen vatan kavramının ücra köşelerini, en azından Üsküdar’ın fukara semtlerinden biri gibi görmeyi tahayyül ederken bambaşka bir aleme düşen bürokrat takımının hayal kırıklığı ile tasvir ettiği bir türlü içine sindiremediği bir modern vakıa” olduğunu ifade etmektedir.

Alkan (2005: 74), Laçiner’in görüşlerine paralel olarak kavramın anlamından kopup farklı bir durumda konuşlanmış olduğuna dikkat çekmektedir. Bunu bir benzetme üzerinden açıklamak isteyen Alkan, taşrayı pergelin kalem takılan kolu olarak betimlemektedir. Betimleme çerçevesinde, taşra merkez ilişkisine bakıldığında anlamın bulanıklaştığı ve kapsamı değişen bir belirsizlik sunduğunu ileri sürmektedir. Bu bağlamda merkez kavramını tüm ulusun uyması gereken değerler bütününe kapsadığını düşünürsek, çevrenin merkeze yerleştiğini ve orada bir hükümlanlık sürdüğünü söylemek mümkündür.

Argın (2005: 275), taşra kavramına sonradan eklenen anlamın onun özgüvenini yitirip içerisine kapalı bir anlama büründüğünü ifade etmektedir. Ankara’nın başkent olması ve ortaya çıkan modernleşme süreciyle beraber başlayan bu değişim bugün de devam etmektedir. “Cumhuriyet öncesi başlamış ve tamamlanmış olsa da bu hali kuşatan mahcubiyet hissi daha çok Cumhuriyet sonrasında eseri olarak görülebilir. Örneğin taşra her iki dönemde de ilk elden yoksulluğu çağrıştıran bir sözcüktür”.

Taşra kavramı Türk edebiyatında oldukça fazla işlenmiş konuların başında gelmektedir. Ancak edebiyatta işlenen taşra kavramının seyri izlendiğinde taşraya bakışta kanonik bir bakış açısının olduğunu söylemek mümkündür. Türkeş, Türk edebiyatı üzerinden tartışmaya açtığı taşra kavramını modernleşme üzerinden açıklamanın yollarını denemektedir. Yazara göre taşranın anlamlandırılmasındaki referans nokta, Türk modernleşmesidir. Taşrayı tanımlamaya çalışan, kente ait bir bakışla taşraya yönelen edebiyatçılar için bu coğrafyayı keşfetmek, aynı zamanda modern olmayı görünür kılmakla eşdeğer bir anlam taşımaktadır. Bu bakış açısıyla geri kalmışlığın, sefaletin, cahilliğin temel nedeni modernleşmemek olarak gösterilmektedir (Türkeş, 2005: 172).

20. yüzyıl sonları ve 21. yüzyıl Türk edebiyatındaki taşra tasviri, birbirlerine benzerlikler sergiliyor olsa da konunun öznesi olan taşra aynı taşra değildir. Taşranın yarattığı imge zamanın ve mekânın iç içe geçtiği muğlak bir ifade yaratmaktadır. Yazılan edebi ürünler, taşranın durağanlığı ya da değişimini merkezlerine taşımaktadırlar. Ancak her iki durumda da değişmeyen şey önceki kuşaktan miras olarak kalan, aynı zamanda farklılıkları da içerisinde barındıran bir taşranın varlığı söz konusudur. Taşranın bu dönüşümünde, 1980 sonrası uygulamaya konan serbest piyasa ekonomisinin etkilerini edebi ve sinemasal eserlerde gözlemlemek mümkündür. Toplum içerisinde yaşanan değişim ve dönüşüm çok açık bir şekilde ifade edilmiyor olsa da betimlenen karakter ve mekanlar üzerinden erken dönem taşra temsillerinden kopuşun ve farklı yönelimlerin olduğunu söylemek mümkündür (Türkeş, 2005: 202-203).

Gürbilek (1995: 51), taşra kavramını “çocukluğumdan tanıdığım bir sıkıntı bu” cümlesiyle varoluşsal bir sıkıntıyı dile getirerek tanımlamaya girişmektedir. Ancak yazar bu tanımlamayı kullanırken çocukluğunun taşrada geçmiş olmasından kaynaklı olmadığını altını çizer. Gürbilek, çocukluğun kendisinin bir taşra olduğu vurgusunu yapmakta ve taşrada yaşayan çocuğu şu şekilde tanımlamaktadır;

Tıpkı taşra gibi, uzakta yanıp sönen, parlayıp yiten ışığın vaadiyle yaşar çocuk. Her gün onu bekleyen, her sabah onu yanına çağıran bir dünya! Orada, dışarıda, bir anlam vaadi olduğunu fark etmiştir bir kez. Yeni bir oyuncağın uyandırdığı umudun yerini birden nasıl koyu bir can sıkıntısına bıraktığını hatırlayanlar bilir: Çocuğu umutlandıran da bir şeylerin kendisinden

esirgendiğini hissettiren de dışarının vaat ettiği bu anlamdır. Çünkü çocuk, anlamı kendi içinde, kendi bedeninde, kendi dilinde üretemez henüz. Dışarıdaki anlamı da yakalayamayacak kadar bodur, ona ulaşamayacak kadar çelimsizdir. Bu yüzden anlam vaat eden dünyanın kıyısında, simgesel düzenin kenarında, cinselliğin taşrasında, annesinin eteğine yapışmış öylece kalakalır. Ama anneyle birliği bozulmuştur çoktan; bu yüzden geri döner ama bu kez ona mahkûm kalmanın, ondan uzaklaşamamanın, hayatı büyüklerin dünyasının taşrasında yaşamaya mahkûm olmanın sıkıntısıyla (Gürbilek, 1995: 51).

Taşra bir kavram olarak tanımlanmaya çalışıldığında betimlenmesi oldukça güç olan bir görünüm sergilemektedir. Yapılan tanımlamalar çerçevesinde taşra belli bir forma oturtulmaya çalışılsa da bir tarafı hep eksik kalmaktadır. Fakat taşraya dair en temel tanımları merkez üzerinden yapmak mümkündür. Bu bağlamda kavramın tarihsel süreç içerisinde sergilediği görünüme bakıldığında Cumhuriyet döneminden sonra hızlanan modernleşme hareketleriyle beraber ön plana çıktığı ve tartışılır hale geldiğini söylemek mümkündür. Bu zamana kadar daha çok salt bir mekân olarak tanımlanma gayreti içerisinde olan taşra sonraki yıllarda edebiyat ve sinemanın sıklıkla temsil ettiği bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle yeni Türk sineması olarak tanımlanan dönemde taşra bir mekân olmanın ötesine geçmiş; sıkılmanın, arada kalmanın metaforu olarak kullanılmıştır.

2. Türk Sinemasında Bir Karakter Olarak Taşra

Birçok ögeyi aynı anda bir araya getirerek üretim yapan sinemanın en önemli etmenlerinden biri de mekândır. Mekânın görsel anlatının bir unsuru olarak kullanılmaya başlanmasını sinemanın tarih sahnesine çıktığı yıllara kadar götürmek mümkündür. Sinemanın ilk yıllarında çekilen filmler incelendiğinde mekânın en doğal halinde kullanıldığı görülmektedir. Ancak teknolojik bir buluş olan sinemanın zaman içerisinde bir sanat formu olma yolundaki deneyimi, kendi içerisinde birtakım dönüşümleri de meydana getirmektedir. Teknolojik bir buluşun sanat olma formuna bürünmesinde geçen bu zaman diliminde yapılan denemelerden birini de mekân oluşturmaktadır. Sinemanın icadından çok kısa bir süre sonra platolar kurulmuş ve film denemeleri buralarda gerçekleşmiştir. Özellikle Hollywood denince akla ilk gelen unsurlardan biri kurulan devasa platolardır. Sinemanın ilerleyen yıllarında gerçekliğe daha fazla yaklaşma düşüncesi sinemacıların stüdyo dekorlarından uzaklaşıp doğal mekanlara yönelme çabasını beraberinde getirmiştir.

Türk sinemasında taşra ilk yıllardan günümüze kadar kendisini sürekli tekrar eden bir anlatı mekânı olarak görünürlük kazanmaktadır. Ancak taşra zaman içerisinde yaşanan toplumsal değişim ve sinemasal estetik doğrultusunda yeniden tanımlanmış ve farklı bir boyut kazanmıştır. Taşra Türk sinemasının ilk yıllarında “ehlileştirilmesi gereken yabani ve gelişmemiş bir mekân olarak kurgulanırken, Yeni Türk Sineması olarak nitelendirilen 1990’lı yıllardan itibaren yükselişe geçen akımda taşraya nostaljik bir dönüş olmuştur” (Satır, 2023: 15).

Mekânın sinema içerisinde sıradan bir kavram olmayıp anlatının bir parçası olduğunu filmlerden algılamak mümkündür. Filmde kullanılan mekân, kimi zaman bir karakter gibi işlev görmek, anlatının en önemli destekçilerinden birini oluşturmaktadır. Özellikle taşra olarak tanımlanan merkezden uzak bölgelerin filmlerde yer alması sinemanın her döneminde mevcudiyetini göstermektedir. Bu durum Türk sineması için de aynı görünümü sergilemektedir. Tiyatrocular dönemi olarak adlandırılan zaman diliminde Muhsin Ertuğrul’un uyarlamalar üzerinden yaptığı birçok filmde taşranın varlığını görmek mümkündür. Sinemacılar döneminde kameranın sokağa inmesi ve daha da ötesine giderek köylere kasabalara taşınması toplumcu gerçekçi sinemanın da temellerini oluşturmaktadır.

Ancak bu dönemde, taşranın bir mekân olarak kullanımı daha çok yüzeysel bir film mekânı işleviyle sınırlı kalmaktadır. Derinlemesine bir taşra temsili yerine, anlatının geçtiği arka plan olarak değerlendirilmektedir. Taşranın bir karakter olarak Türk sinemasında yer alması yeni Türk sineması olarak adlandırılan ve 1990’lı yılların ikinci yarısında başlayan dönemde karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu dönemde, taşranın bir mekân olarak kullanımı daha çok yüzeysel bir film mekânı işleviyle sınırlı kalmaktadır. Derinlemesine bir taşra temsili yerine, anlatının geçtiği arka plan olarak değerlendirilmektedir. Yeşilçam devrinin kapanıp yeni bir sinema dilinin habercisi olan yeni Türk sineması daha çok bireysel sorunlara yönelmiş, modern toplumda yalnızlaşan bireylere odaklanmıştır. Bu odaklanmanın merkezinde bireyin yaşadığı mekân onun bu yalnızlığını daha da derinleştiren ayrı bir karakter olarak görev üstlenmiştir.

Yeşilçam'ın 1960-1970'li yıllarında çekilen köy filmlerinde taşra kavramı geleneksel köy filmlerinden farklı bir görünüm sergilemektedir. Köye ait olarak kabul edilen geri kalmışlık ve çaresizlik bu filmlerde kendince bir zenginliğe ve kültüre sahiptir. Geleneksel filmlerde modernliğin karşıtı olarak üretilen filmlerin aksine, kendine has bir modernliğe sahip taşra anlatıları söz konusudur. Bu filmlerde ne köyün saf yoksunluğu ne de şehirlerin sınırsız imkanları söz konusudur. Taşrayı tanımlayan temel noktanın da arada olma ve bu arada yaşanan sıkışmışlık olduğunu söylemek mümkündür. “Bu nedenle, köy filmlerinde öne çıkan, feodal yapı ve ekonomik geri kalmışlık karşısında yaşanan mahkumiyetin öyküsüyle, ‘taşra filmleri’ ister istemez ‘hüzün’ gibi, ‘burukluk’ gibi daha ele gelmez duyguların etrafında gezinen öyküler anlatacaktır” (Suner, 2006: 55-56).

Özçınar (2020: 2012), Türk sinemasının taşra ile olan ilişkisini üç ayrı dönem altında değerlendirmenin mümkün olduğunu belirtmektedir. Türk sinemasının taşraya bakışını belirleyen perspektiflerin değişimini göz önünde bulundurarak açıklayan yazar, değişen bu bakışın temelinde modernleşme sürecinin aktif rol aldığını ifade etmektedir. Tiyatrocular dönemi, Yeşilçam sineması ve yeni Türk sineması olarak üçe ayrılan dönemlendirmenin ilki olan tiyatrocular dönemi; sinemanın modernleşme ile sorunlu ilişkileri ön planda tutan filmlerin olduğu dönemdir. Yeşilçam döneminde üretilen filmler, kaybetmekten korkan ve bundan dolayı kabuğuna çekilmeyi tavsiye eden bir yaklaşımla üretilirken, yeni Türk sineması ise içine kapanıp muhafazakarlaşan bir durum arz etmektedir.

Anlatımın temel öğelerinden biri olarak mekânı öne çıkaran ve bu doğrultuda yapılandırılan filmler, taşra filmleri olarak adlandırılmaktadır. Filmlerin taşra filmi olarak nitelendirilmesindeki sebep; taşra ve taşrada yaşanan ilişkilerden beslenmesinin yanı sıra taşranın anlatısal bir unsur olarak kullanılmasıdır. “Uzun genel planlar, boş alanlar, bozkırlar, dağlar ve çetin doğa koşullarının yoğun kullanıldığı planlarda filmin karakteri aksiyonu sağlasa da mekânın durağanlığı temel anlamı oluşturur”. Mekân, ucu bucağı olmayan manzaralar ya da dağların arasına sıkışmış bir coğrafya olarak görüntülenmektedir. “Ancak mekân ve karakterin bu durumu taşranın, taşranın merkezin karşısında bir yokluk olarak karakterize edilen anlamının dışında, bu ikilikten beslenen ancak bunun ötesinde bir toplumsal ruh haline gelişini anlatan bir kavrama dönüştüğünün de göstergesidir” (Özçınar, 2020: 2006).

Taşra, tarihsel olarak çok farklı şekilde yeniden üretilmiş olmasına rağmen coğrafi bir tanımlamadan ziyade sıkıntı duygusu ile ilişkili hissi bir anlam taşımaktadır. Bu bağlamda hissiyat olarak karşılık bulan taşra kavramı sadece merkeze uzak kırsallığı değil aynı zamanda kentlerin metruk ve klostrofobik mekanlarını da kapsamaktadır. Taşranın sıkıcılığı üzerine akademik çalışmalar çok fazla değilse de sinema ve edebiyat bu konuda öncü bir rol oynayarak sıkıntının yarattığı bu çıkışsızlık durumunu işlemleridir (Özarslan, 2016: 14). Türk sinema tarihi içerisinde öyküler değişse de İstanbul bu mekanların arasındaki ayrıcalıklı konumunu kaybetmemektedir. Ancak yeni Türk sineması olarak tanımlanan bu dönemde İstanbul bu ayrıcalıklı konumunu kaybetmeye başlar (Suner, 2006: 223).

Akbulut (2005: 167), Nuri Bilge Ceylan sineması üzerinden tartışmaya açtığı taşra kavramının sadece üzerinde yaşanan bir yer olarak düşünülmemesi gerektiğini aynı zamanda “karakterleri ve onların kimliğini de tanımlayan, ruh durumlarını yansıtan önemli bir kavram” olduğunu vurgulamaktadır. Taşra doğası ve dinlendirici öğelerinin yanı sıra durağanlığı ve bitmek bilmez günlerin birbirine olan benzerliğinden dolayı edebi bir sessizliğe de mahkûm bırakılmıştır. Bu bağlamda taşra çoğu zaman yaşlı ve ölüme yakındır.

Coğrafi bir tanımlama olarak algılanan taşra kavramı sinemasal olarak bu bağlamdan koparak başka anlamlar üretmektedir. Özellikle Türk sinemasında taşra ilk zamanlar sadece bir fon olarak işlev görürken yeni Türk sinemasıyla beraber karakterin iç dünyasının tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sinemasal dönemde artık taşra sadece bir mekân değil; sıkışmışlık, içe dönüklük, hüzün ve yalnızlık gibi kavramların birer simgesi olmuştur.

3. Sinemada Çocuk

Sinemada çocuğun görünümü sinemanın tarih sahnesine çıktığı ilk yıllara kadar dayanmaktadır. Teknik bir buluş olan sinema ilk zamanlarında gündelik hayatı kayda almakta ve aldığı bu kayıtlar içinde çocuklar da bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemanın ilk

dönemlerinde sanat olarak bir formdan bahsetmenin verdiği güçlük diğer bütün imgeler gibi çocuk imgesine dair de önemli kısıtlamaları beraberinde getirmektedir. Gerçekliğin bir parçasını resmeden sinema doğayı ve yaşamı olduğu gibi aktarmakta ekranda görünen imgelere herhangi bir anlam yüklememektedir. Temsil sorunu, sinemanın zaman içerisinde bir anlatı formu olarak evrilmesiyle bu alandaki akademik tartışmalarda merkezi bir konu haline gelmiştir. Bu tartışmalar sinemada çocuğun temsili de odak noktasına taşınmış ve üzerine önemli çalışmaların yapılmasına olanak sağlamıştır.

Sinemanın ilk yıllarında çekilen filmler tarandığında ilk filmlerle beraber çocukların da filmlere konu edinildiği görülmektedir. Lumiere Kardeşler tarafından 1895 yılında çekilen L'Arroseur Arrose filminde bir çocuğa yer verilmesiyle beraber çocuk imgesinin ekrandaki varlığı başlamaktadır. İlk dönem filmlerinde ekranda yer alan çocuklar sinema tarihinin ilerleyen yıllarında gerekli ilgiyi görmeye başlamaktadırlar. Çocukların sadece kurmaca filmler değil aynı zamanda dünya sinema tarihinin önemli belgesellerinden olan *Kuzeyli Nanook* (1922) ve *Kameralı Adam* (1929) gibi filmlerde de çocuk imgesinin ön planda olduğu dikkat çekmektedir (Pembecioğlu, 2006: 30-31).

Çocukluk temalı belgesellerin hâkim olduğu ilk dönem sinema filmleri, çocukların sinemada görünürlüğünü sağlamada önemli bir rol oynamıştır. İlk dönem filmlerde ses ögesinin kullanılmaması, evrensel temaları içeriyor oluşu ve rahat bir şekilde özdeşlik kurulabilmesi gibi nedenlerle çocuk filmleri dünya genelinde ciddi bir talep görmüştür. 1900'lü yıllarda çocuk yıldızların rol aldığı filmler ve yine çocuk edebiyatından uyarlanan filmler büyük talep görmüş ve geniş bir halk kitlesi tarafından izlenmiştir. Çocukların ve yetişkinlerin birlikte film izledikleri bu dönemde yetişkin filmlerinde çocukça duygulara yer verilmiş, çocuk filmlerinde ise çocuklar yetişkin rollerini de üstlenmişlerdir. Bu bağlamda erken dönem sinemanın çocuklukla kurduğu bu bağ yetişkinliğin çocuğa bakışını dönüştürmüş ve yaşanan bu dönüşüm günümüz sinemasına kadar etkinliğini sürdürmüştür (Düzcan, 2022: 582).

II. Dünya Savaşı'nın sonucunda toplumsal alanda yaşanan değişimler karşılığını sinemada da bulmaktadır. Bu değişimlerin yaşandığı en önemli durumlardan biri geleneksel sinemanın karşısına modern sinemanın konumlandırılıyor oluşudur. Bununla beraber auteur sinema ve ulus sinemaları üzerine yaşanan tartışmalar da dönemin dikkat çekici gelişmeleri arasında yer almaktadır. Tüm bu gelişmeler neticesinde modern bireyin merkezde olduğu anlatıların yaygınlaşması zaman içerisinde çocukların da merkezde olduğu anlatıların önünü açmıştır. Çocuklar bu dönemden sonra yetişkinler gibi filmlerin ana karakterleri olarak beyaz perdede yer almaktadırlar.

Modern dünyanın önemli iki kurumundan olan çocukluk ve sinema birbirleriyle derin bir bağlantıda olmalarının yanı sıra birbirlerini de inşa etmektedirler. 21. yüzyıla girerken çocuk hakları kavramının birçok sosyal bağlamda daha fazla tartışılmasıyla beraber 'çocukluk' eskisinden çok daha fazla tartışılan bir kavram olmuştur. Bu tartışmalar çocuk ve yetişkin arasındaki güç ilişkisi ve bunun sinemaya yansımaları da beraberinde getirmiştir. Çocuklar ve yetişkinler arasındaki güç yapısının deşifre edilmesi, ötekiliğin yeniden inşası ayrıca çocukların sinemada olduğu kadar gerçek hayatta da temsili ile katılımını artıracak çözümlerin üretilmesi noktasında önem arz etmektedir (Bushati, 2018: 37-38).

Sinema tarihinin gelişim evresi içerisinde kendini geliştiren çocuk oyuncular tıpkı yetişkin oyuncular gibi bulunduğu dönemin sinemasal özellikleri ve anlatı kalıpları çerçevesinde şekillenmiş buna paralel olarak da oyunculuklarında gözlemlenebilir değişiklikleri ortaya koymuştur. Buradan hareketle de sinema tarihi içerisinde yer alan akımların oyunculukların şekillenmesi konusunda ciddi katkılar sunduğunu söylemek mümkündür. 1960'lı yıllarda ciddi tartışma alanı açan auteur sinema ve aynı dönemlerde önem kazanan ulus sinema tartışmaları oyunculuk anlamında yeni eğilimlerin ortaya çıkması noktasında önemli etkenler olmuşlardır. Yaşanan tüm bu gelişmeler aynı zamanda çocuk oyunculuğunu da paralel olarak etkileyen gelişmeler olarak karşımıza çıkmaktadır (Bozdağ ve Yavuz, 2019: 4943).

Baker (2011: 312-313), sinema tarihinin bazı dönemlerinde çocuklara ihtiyaç duyulduğunu ifade eder. Ancak burada bir parantez açarak, "aktör olarak oynatılması en zor insanlar olan çocuklara sinemanın hangi amaçlarla ihtiyaç duyduğu ayrıca araştırılması gereken bir konu" olduğu noktasına

dikkat çekmektedir. Klişe bir laf olarak tanımladığı “çocuğun masumiyeti” lafının bir kenara bırakılması gerektiğini vurgulayan Baker, çocuğun çok farklı anlamlar kazanımını Rossellini’nin *Almanya Sıfır Yılı* (1948), *Açık Şehir Roma* (1945), De Sica’nın *Bisiklet Hırsızları* (1958), Truffaut’un *400 Darbe* (1959) filmleri üzerinden örneklendirmektedir. Deleuze’nün zaman-imaj kavramı üzerine yoğunlaştığı noktalardan birini ele alan Baker, çocukların bu anlatı biçiminde sürekli olarak ihtiyaç duyulan figürler olduğunu belirtir; çünkü ona göre “şahitlik imgeleri” rahat bir şekilde çocuklar üzerinden aktarılabilir.

Türk sinemasında çocuğun ön planda olduğu filmlerin ağırlık kazanması 1960’lı dönemlere denk gelmektedir. Türk sinema tarihi içerisinde ‘altın çağ’ olarak nitelendirilen bu yıllarda ticari sinema varlığını ciddi bir şekilde hissettirirken aynı zamanda Türk sineması birtakım ilklere de tanıklık etmektedir. Memduh Ün’ün *Ayşecik* (1960), Atıf Yılmaz’ın *Ayşecik Şeytan Çekici* (1960) filmleri ile başlayan çocuk oyuncu furyası daha sonra Gülşah Koçyiğit, Parla Şenol, İlker İnanoğlu, Menderes Utku gibi oyuncularını da içerisine katarak devam etmiştir (Scognamillo, 1979: 99).

Suner (2006: 60-61), yeni Türk sinemasında taşra ile çocuk arasındaki ilişkiyi nostaljik filmler üzerinden tartışmaktadır. Suner, yeni Türk sinemasında taşranın geçmişe dönük özlemle idealize edilen aynı zamanda da çocukluk kavramının masumiyet ve mutlulukla bir tutulduğu bir mekân olarak karşımıza çıktığını ifade etmektedir. Bu tanımlama üzerinden taşranın çift yönlü oluşturduğu anlam da dikkat çekmektedir. Çünkü taşra, bir yandan aşinalık ve samimiyeti koruyucu bir kabuk gibi ön planda tutmaktadır. Ancak bir diğer nokta ise koruyucu rolü üstlenen bu kabuğun çok kırılğan bir yapıya sahip olduğu gerçeğidir.

4. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* Filminde Taşra ve Çocuk Temsili

Ahmet Uluçay’ın yaşamını bir film olarak nitelendirmek mümkündür; çünkü onun hayatı, sinemanın izini süren, kısıtlı imkânlarla rağmen üretmeye devam eden ve tekerlekli sandalyesindeyken dahi film çekmeye çalışan bir sanatçının öyküsüdür. Babası sinema yüzünden ona küser ve onunla küs bir şekilde hayata veda eder. İşsizlik, yoksulluk peşini bırakmaz. O sinemanın peşinden koşmaya devam eder ve onca kısa filminden sonra düşünüyordu *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filmini çeker. İkinci filmi *Bozkırda Deniz Kabuğu*’nun çekimlerini gerçekleştiren hayata gözlerini yumar.

Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak iki yakın arkadaş olan Mehmet (Kadir Kaymaz) ve Recep’in (İsmail Hakkı Taslak) sinemaya olan tutkularını hayata geçirmeye çalışmalarının hikayesini anlatmaktadır. Çocuklar kasabada çıraklık yapıp çalışırken köye geldiklerinde kendi imkanlarıyla yaptıkları film göstericisinde filmleri izletmek, kendi tabirleriyle “gımıldatmak” isterler. Kasabada bir karpuz sergisinde çıraklık yapan Recep, kendisinden ineği için karpuz kabuğu isteyen kadının kızı Nihal’e (Boncuk Yılmaz) karşı hisler barındırmaktadır. Sinemayı gerçekleştirmek, Recep için aynı zamanda kendini gerçekleştirmek anlamına gelir; bu süreçte yaşadığı içsel dönüşüm, onun Nihal’in karşısına daha özgüvenli ve kararlı bir şekilde çıkmasını sağlayacaktır. Mehmet ve Recep’in sinema tutkusu, köyün delisi Ömer’in de eklenmesiyle üç kişilik bir ekip halini alır. Filmin sonunda kendi tabirleriyle filmleri gımıldatmayı başarmışlardır. Ancak Nihal’in kasabadan taşınması Recep için başka bir yıkım noktası olmuştur. Artık onun yeni derdi bir film çekmektir.

Çocukların sinema aşkı, sinema yapma istekleri taşranın sıkışıklığından kurtulup sınırlarını aşmanın sembolüdür. Uluçay, yıllarını belki de hayatını verdiği sinema yapma aşkını çocuklar üzerinden seyirciye aktarmaktadır. Onun ve filmdeki çocuklar için özgürleşmenin, sınırlarını aşmanın bir yoludur sinema. Film bu anlamda analiz edildiğinde sinema yapmak çocuklar için varoluşsal bir sorun teşkil etmektedir. Çocukların bu varoluş sorunuyla olan mücadelelerinde sinema önemli bir aktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde yer alan çocuk karakterler, taşranın üzerlerinde yarattığı sıkışmışlıktan kurtulmaya çalışırken, bir taraftan da modern hayatın sunduğu sinema yapma hayaliyle yaşarlar. Bu anlamda film geleneksel ile modernin çatışması şeklinde cereyan etmektedir.

Filmdeki çocuk karakterler için taşra bir aidiyet alanı olmaktan ziyade onları sınırlayan bir çerçeve görünümü sunmaktadır. Çocukların sinema yapma hayali sadece bir tutku değil taşranın onlara uyguladığı baskı ve küçümsemekten kaçıp kendilerini gerçekleştirebilmelerinin de öncülüdür.

En temel hislerden biri olan aşk duygusu dahi taşrada sınıfsal ve kültürel kodlarla etrafı örülmüş bir imkânsızlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin bütününde köylü kasabalı üzerinden oluşturulan öteki olma durumu yalnızca sınıfsal bir görünümü ortaya koymakla kalmayıp aynı zamanda mekânsal ve kültürel bir ayrışmayı da ifade etmektedir (Dönmez, 2018: 190).

Modernleşmeyle beraber taşra, modern yaşamın dışında kalmış tabiri caizse taşra unutulmuştur. Filmde taşra, modern dünyanın içine girememiş, kenarında bekleyen ama hiçbir zaman da girmek için bir niyeti olmayan bir dünyadır. Taşranın bu arada kalmışlık hali filmde dikkat çekilen noktalardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendi rutini içerisinde yaşayan bu yer için sinema kötü ve şeytan işi bir eylemdir. Ancak onların şeytan işi olarak gördükleri bu modern çağın aleti çocuklar için kendi varoluşlarını gerçekleştirmeleri için sunulan bir nimettir. Taşradaki toplumsal yaşamın zorlukları içinde çocukların hayallerinin peşinden gitmeleri, çoğu zaman kendi sınırlarını aşmanın bir yolu haline gelir. Bu durum, Ahmet Uluçay'ın yaşam öyküsünde somut bir karşılık bulur; zira onun hayatı, imkânsızlıklar içinden sinemaya uzanan bir hayalin gerçeğe dönüşme hikâyesidir.

Çelik (2020: 439), Foucault'nun *Manet* eserine atıf yaparak eserin seyirciyi hareketlendirerek görünmeyi göstermiş olduğuna vurgu yapmaktadır. “Sırtı dönük kız ve kadının yüzü bakışı buraya davet ederken aynı anda da oradan kovar”. Bu bağlamda *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filminde yer alan sırt planları da incelemek gerekliliği doğmaktadır. Çocukların kasabanın dar sokakları ve bozkırın ortasında yürüyüşleri sırt planları ile takip edilmektedir. Çocukların yüzlerini görmeyiz, sadece konuşmalarını dinleriz. Burada da görünmeyi görmeye davet ederiz. Kulağımız çocuklardadır ancak gözümüz koca bozkırın ortasında yürüyen iki çocuktur. Uluçay, çocukların sıkışmışlığını hem daracık sokaklarda hem de koskoca bozkırın ortasında bize iletmektedir. Hem sonsuz bir bozkırda hem de daracık sokaklarda aynı hissin uyanması mekanlardan değil bir bütün olan taşranın kendisinden gelmektedir.

Filmin temel özelliklerinden biri, taşra ile bireyin iç dünyası arasında kurduğu güçlü ve anlamlı köprüdür. Film bu köprüyü taşranın bireylere sunduğu kısıtlı imkanlar ile karakterlerin iç dünyasındaki zenginlik arasında paralellik kurarak sağlar. Kurulan bu paralellik bireylerin hayallerini gerçekleştirme arzusu ve taşranın sınırlayan yapısı arasında çatışmanın temel dinamiğini oluşturmaktadır. Suner (2006: 141), Nuri Bilge Ceylan sineması üzerinden taşra sıkıntısı kavramına dikkat çekmektedir. Bu sıkıntının yalnızca yetişkinlikle ilintili olmayıp aynı zamanda çocukluğu da kapsadığına dikkat çeken Suner, söz konusu bu olgunun olumsuz yanlarının yanında olumlu ve yapıcı yanlarının da olduğuna vurgu yapmaktadır. Bu açıdan film incelendiğinde Recep ve Mehmet'in deneyimledikleri hayatın bu durumun somut bir göstergesi olduğunu söylemek mümkündür. Taşrada teknolojiden uzakta olmanın onlar için oluşturduğu olumsuz durum kendilerinin bir film göstericisi yapmasına olanak sağlamaktadır. Uluçay'ın çocukluğunun yansıması olan bu film için yönetmen yaşadığı çaresizlikten sürekli çözüm yolları bularak kurtulur. Arkadaşı İsmail Mutlu'nun geliştirdiği alet sayesinde film gösterimi yapmayı başarmaları bunlardan biridir. Yönetmenin de ifade ettiği şekilde eğer Lumiere Kardeşler sinemayı bulmamış olsaydı kendileri keşfedecekti. Bir başka deyişle “sinemayı 70'lerde yeniden icat edeceklerdi” (Yıldırım, 2010: 18).

Sonuç

Çalışma kapsamında örneklem olarak ele alınan *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filmi çocukluk ve taşra kavramları çerçevesinde içerik analizine tabi tutulmuştur. Film taşrada çocuk olmanın karmaşık dünyasını, çok katmanlı yapısını ve aynı zamanda bir direnç olarak çocukların yaşama tutunma çabasını ele almaktadır. Çalışma içerisinde taşranın bir mekânın ötesine geçerek, çocuk karakterlerin kendilerini gerçekleştirme çabalarının vücut bulduğu bir deneyim alanı olarak karşımıza çıktığı görülmektedir.

Modern dünyanın üzerinde yoğunlukla çalıştığı konulardan biri olan çocukluk sinemasal temsiller açısından da merkezi bir tartışma alanı oluşturmaktadır. Modernizmin bireylere sunmuş olduğu yeni yaşam biçimleri taşra kavramını da üzerine yeniden düşünülmesi gereken bir alan haline getirmektedir. Modern dünyanın taşrasında yaşamak başlı başına bir zorlukken bir çocuk olarak taşrada yaşamak bambaşka zorlukları da beraberinde getirmektedir. Günümüzdeki taşra modernleşmenin etkisiyle geleneksel yapı arasında sıkışmış, bir yere ait olamamanın vermiş olduğu

aidiyet sorunu daha çok ön plana çıkmıştır. Taşranın yaratmış olduğu belirsizlik sadece sınırsal bir belirsizlik değildir.

Taşranın yarattığı bu belirsizlik taşrada yaşayan bireylerin duygu dünyalarında da birtakım belirsizlikleri ve sıkışmışlığı beraberinde getirmektedir. Bu belirsizlik zaman içerisinde burada yaşayan bireylerde bir kabullenmeyi de beraberinde getirmektedir. Ancak Ahmet Uluçay'ın sinemasındaki çocuk karakterler bu kabullenişin dışında konumlanmayı başarmışlardır. Uluçay'ın ekranda temsil ettiği çocuklar zihinsel sınırları tanımayan, hayal güçleriyle varlık bulan ve hayal gücünün peşinden giderek kendilerini var eden karakterlerdir. Taşranın soyut olarak imal ettiği bu kavramlar Uluçay sinemasında, çocukların varoluşlarını gerçekleştirmelerini sağlayan ve onları mevcut mekânın sınırlayıcılığından koparıp uzaklaştıran unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Uluçay'ın taşranın en saf hâlini ustalıkla anlatabilmesi, onun da taşrada büyümüş olmasından kaynaklanır. O taşranın ve toplumun çizdiği sınırları kabul etmemiş, çektiği filmlerle bu sınırların ötesine geçmiştir. Taşra olgusunu kişisel deneyimleriyle harmanlayarak beyazperdeye aktaran Uluçay'ın sinematografik gücü de buradan gelmektedir. Çünkü o, 1970'lerde Kütahya'nın Tepecik köyünde sinemayı yeniden keşfedecektir.

Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak filmi umudu ve çaresizliği aynı anda seyirciye aktarmaktadır. Taşranın çocuklar üzerinde yarattığı çaresizliği çocuklar hayalleri ile aşmaktadırlar. Taşra burada sadece bir mekân olarak varlık göstermez. Taşra çocukların hayal dünyasını kısıtlayıcı bir metafor olarak işlev göstermektedir. Taşranın izole hali, yaşanan ekonomik sıkıntılar çocukların ulaşmak istedikleri hayallere ket vuran bir durum sergilerken aynı anda da hayallerini ve geleceğe dair umutlarını besleyen bir kaynak olarak da varlık göstermektedir.

Ahmet Uluçay'ın Türk sinemasına kazandırdığı ve tek filmi olan *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* taşrada yaşayanların gündelik yaşamını en gerçekçi haliyle aktarmaktadır. Filmde çocukların temsili oldukça başarılı bir şekilde resmedilmiştir. Bu başarının en büyük payı yönetmenin de o taşradan kopamamış olmasından ileri gelmektedir. Otobiyografik bir çalışma olarak değerlendirebileceğimiz bu filmde taşra yaşamının çocukların yaşamını nasıl şekillendirdiği yalın bir dille anlatılmaktadır. Kendi yaşamında da Uluçay taşrada çocukluk yaşamış ancak hayal dünyası bu sınırların çok ötesine geçmiştir. Tıpkı Uluçay'ın hayatında olduğu gibi bu çocukların hayatında da sinema arada kalmışlıktan sıyrılıp kaçma imkânı sunan bir deneyim sunmaktadır.

Taşranın her anlamda kısıtlı olan imkânı çocukların hayal dünyasında karşılık bulmamaktadır. Çocukların hayalleri uğruna verdikleri mücadele aynı zamanda taşranın rutinine karşı bir direnç unsurudur. Çocukların gösterdikleri bu direnç, kavramın tanımlarını yok saymaktadır. Modern dünyadan bir şekilde dışlanmış olan taşra, Uluçay'ın filminde bir mekân olarak var olmanın çok ötesinde bir işlev görmektedir.

Kaynaklar

- AKBULUT, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak; Anlatı, Zaman, Mekân*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- ALKAN, A. T. (2005). "Memleketin Taşra Hali". İçinde T. BORA (Ed.), *Taşraya Bakmak*, İstanbul: İletişim Yayınları, 67-76.
- ARGIN, Ş. (2005). "Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün Müdür?" İçinde T. BORA (Ed.), *Taşraya Bakmak*, İstanbul: İletişim Yayınları, 271-296.
- BAKER, U. (2011). *Beyin Ekran*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- BOZDAĞ, A. Ve YAVUZ, C. (2019). "Majid Majidi'nin Cennetin Rengi Filmindeki Çocuk Karakterlerin Sosyo-Kültürel Bağlamda İncelenmesi". *Social Sciences Studies Journal (SSSJJournal)*, 5(44), 4942-4958.
- BUSHATI, A. (2018). "Children and Cinema: Moving Images of Childhood". *European Journal of Multidisciplinary Studies*, 3(3), 34-39.
- ÇELİK, T. (2020). "Sırtta Bakış / Sırtın Bakışı: Sinemada Estetik Modernizm Bağlamında Sırt Takip Plan". *SineFilozofi*, 5(9), 435-462. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.737140>

- DÖNMEZ, A. (2018). “İnsan Hayal Ettiği Müddetçe Yaşar: Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak”. İçinde L. KABADAYI (Ed.), *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler* (3. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 189-196.
- DÜZCAN, E. (2022). “Sinemanın Doğuşunda Çocukluk: Görsel Bir Eşik Olarak Erken Sinema”. *Moment Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 9(2), 567-584. <https://doi.org/10.17572/mj2022.2.567-584>.
- GÜRBİLEK, N. (1995). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları.
- LAÇİNER, Ö. (2005). “Merkez(Ler) ve Taşra(Lar) Dönüşürken”. İçinde T. BORA (Ed.), *Taşraya Bakmak*, İstanbul: İletişim Yayınları, 13-36.
- NARLI, M. (2013). “Romanlar ve Taşralar: Türk Romanında Taşra Algıları Üzerine Bir Değerlendirme”. *Bilig / Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, Kış 2013(64), 285-316.
- ÖZARSLAN, O. (2016). *Hovarda Alemleri, Taşrada Eğlence ve Erkeklik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÖZÇINAR, M. (2020). “Yeni Türk Sinemasında Yersizyurtsuzluk Olarak Taşra”. *Turkish Studies*, 15(3), 1993-2015. <http://dx.doi.org/10.29228/TurkishStudies.42966>
- PAKDEMİR, M. (2005). “Taşranın ‘Taşı Toprağı Altın’ Da Ne Vardır?” İçinde T. BORA (Ed.), *Taşraya Bakmak*, İstanbul: İletişim Yayınları, 77-99.
- PEMBECİOĞLU, N. (2006). *Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi*. Ankara: Ebabil Yayıncılık.
- SATIR, M. E. (2023). “Yeni Türk Sinemasında Taşra Nostaljisi”. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 61, 1-19. <https://doi.org/10.47998/ikad.1129448>
- SCOGNAMILLO, G. (1979). “Bir Dönemin Anatomisi Türk Sineması 1960-1977”. *Kurgu*, 1(1), 98-107.
- SUNER, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- TAŞDEMİR, D. (Direktör). (2007). *İntihar Ederdim* [Belgesel Film].
- TÜRKEŞ, Ö. (2005). “Orda Bir Taşra Var Uzakta”. İçinde T. BORA (Ed.), *Taşraya Bakmak*, İstanbul: İletişim Yayınları, 157-212.
- ULUÇAY, A. (Direktör). (2004). *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* [Kurmaca]. UIP.
- YILDIRIM, H. (2010). “Bir Keloğlan Masalı”. İçinde A. PAY (Ed.), *Yönetmen Sineması Ahmet Uluçay*, İstanbul: Küre Yayınları, 15-25.

İnternet Kaynağı:

URL-1: TÜRK DİL KURUMU. (2025). “Taşra”. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 23.02.2025)