

Makalenin Türü : Araştırma Makalesi  
Geliş Tarihi : 23.11.2023  
Kabul Tarihi : 03.09.2024



<https://doi.org/10.29029/busbed.1394918>

## TÜRK SİNEMASINDA MİNYATÜR SANATININ SEVMEK ZAMANI, 7 KOCALI HÜRMÜZ VE KAMBUR FİLMLERİ ÜZERİNE YANSIMASI VE ANLATI YAPISINA ETKİSİ

Buket AKDEMİR DİLEK<sup>1</sup>

### ÖZ


Bu çalışmada, kültürel anlatı öğelerinden ve geleneksel Türk sanatlarından biri olan minyatür sanatının Türk Sinemasında bulunduğu yer ve konum Metin Erksan'ın senaryosunu yazıp yönetmenliğini yaptığı *Sevmek Zamanı* (1965), Ayşe Şasa'nın yazıp Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı *7 Kocalı Hürmüz* (1971) ve Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı *Kambur* (1973) filmleri üzerinden incelenmiştir. Anlatı çatısı altında yapılan bu çalışmada öncelikle geleneksel Türk sanatı kavramı açıklanmıştır. Bu incelemenin ardından film analizlerini anlaşılır kılmak amacıyla minyatür sanatının gelişim süreci ve özellikleri ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır. Yukarıda belirtilen ve çalışmada örneklem olarak seçilen *Sevmek Zamanı*, *7 Kocalı Hürmüz* ve *Kambur* filmleri betimsel analiz yöntemi aracılığı ile analiz edilmiştir. Minyatür sanatının belli başlı temel özelliklerinin ismi geçen filmlerdeki yansımalarına bakılmış, minyatürün filmin anlatı yapısını nasıl etkilediği ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Farklı alanlardaki anlatı çeşitlerinin nasıl bir araya geldiğine/ birleştiğine ve bu birleşimin nasıl bir içerik olarak karşımıza çıktığına bakılmıştır. İki farklı sanat olan sinema ve minyatürün anlatı olarak iç içe geçmesi ve film içindeki anlatıyı ne şekilde yönlendirdiği tespit edilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Minyatür, Sevmek Zamanı, 7 Kocalı Hürmüz, Kambur, Anlatı

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Hasan Kalyoncu Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, buket.adilek@hku.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-7809-2935>

Article Type : Research Article  
Date Received : 23.11.2023  
Date Accepted : 03.09.2024



 <https://doi.org/10.29029/busbed.1394918>

---

## REFLECTION OF MINIATURE ART IN TURKISH CINEMA ON THE MOVIES SEVMEK ZAMANI, 7 KOCALI HÜR MÜZ AND KAMBUR AND ITS EFFECT ON THE NARRATIVE STRUCTURE


Buket AKDEMİR DİLEK<sup>1</sup>

### ABSTRACT

The place and position of art, which is one of these artistic, cultural narratives and traditional Turkish arts, found in Turkish Cinema in *Sevmek Zamani* (1965), written and directed by Metin Erksan, *7 Kocalı Hürmüz* (1971), written by Ayşe Şasa and directed by Atıf Yılmaz and *Kambur* (1973), directed by Atıf Yılmaz. In this study, which is carried out under the umbrella of narrative, firstly the concept of traditional Turkish art is explained. After this review, the development process and features of miniature art are explained in detail to make film analyses understandable. This study analyses the films named *Sevmek Zamani*, *7 Kocalı Hürmüz* and *Kambur*, mentioned above and selected as samples in the study, through the content analysis method. This study examines the reflection of the main features of the miniature art in the mentioned films, and tries to reveal how the miniature affects the narrative structure of the film. It looks at how narrative types in different fields come together/combine and what kind of content this combination emerges. It also tries to determine that the two different arts, cinema, and miniature, are intertwined as narrative and how it directs the narrative in the film.

**Keywords:** Miniature, *Sevmek Zamani*, 7 Kocalı Hurmuz, Kambur, Narrative

---

<sup>1</sup> Assistant Professor, Hasan Kalyoncu University Faculty of Communication Department of Radio, Television and Cinema, [buket.adilek@hku.edu.tr](mailto:buket.adilek@hku.edu.tr),  <https://orcid.org/0000-0001-7809-2935>

## 1. GİRİŞ

G. Prince, *Anlatıbilim* adlı kitabında, Latince granus (bilme) sözcüğünden gelen anlatının bilgi olduğunu ve eylemle birlikte olayları anlamlandırmayı sağladığını belirtmektedir (Prince, 1982). Anlatı bilimi Batı’da uzun süre düşünülen ve tartışılan bir kavram ve çalışma alanıdır. Bu bilim, anlatının olduğu metinlerin belirli bir düzende incelenmesi ve buna bağlı olarak kavramların ve bilimlerin ortaya çıkmasını amaçlayan bir disiplin anlayışıdır. Özellikle anlatı kavramı geçmiş dönemlerde ülkemizde edebiyat sanatı içerisinde roman ve hikâye gibi kurmaca metinlerde kullanılmaktadır. Anlatı kavramını bu kadar kısıtlı alanda kullanıyor olma problemi terminolojik olarak bu kavramı yeterince açık bir şekilde ifade etmekte zorlanıyor olmamızdan kaynaklanmaktadır. Kavram olarak anlatı genellikle insan ilişkilerine bağlı değerlendirilmekte ve bu noktada kurmaca anlatıların içerisine yerleştirilmektedir (Demir, 1992, s. 23). Arif Can Güngör “*Filmde Anlatı Yapısı*” adlı çalışmasında anlatı kuramı üzerinden bir açıklamaya gitmektedir. Anlatı kuramında öykü ve söylem arasındaki ayrıma dikkat çekerek bir hikâyesi olan herhangi bir şeyin anlatı olabileceğini belirterek anlatı kuramının karmaşık bir yapıda olduğu ve keskin bir tanımlamanın yapılmasının zorluğu üzerinde durmaktadır. Ayrıca kavramın tanımlanmasının kuramcılar arasında değişiklik gösterdiğini belirtmektedir (2022, s. 13). Anlatı bilimin önemli temsilcilerinden biri olan Gerard Genet “*Anlatının Söylemi*” isimli kitabında kavramı detaylı olarak incelemiştir. Genet, anlatı kavramının anlatı bildirimi, bir olay veya olaylar dizisini anlatma eylemini gerçekleştiren sözlü veya yazılı söylem olduğunu belirterek anlatının söylemini anlatma eylemi içerisine dahil etmektedir. Bir ya da daha fazla olayı anlatmayı hedefleyen anlatı dil tarafından üretilmektedir (2020, s. 225-228). Manfred Jahn ise anlatı kavramını “*içinde karakterlerin yer aldığı olay dizisi içinde karakterlerin hem sebep hem de başından geçen olaylar dizisini sunan bir bildirişim biçimi*” olarak tanımlamaktadır. Anlatının tarihçesine bakıldığında öncelikle anlatının ne olduğu ile alakalı yaklaşımlardan kısaca bahsetmek gerekmektedir. Sadece sözlü biçimde aktarılan metinleri anlatan yaklaşım ve öykü anlatan her türlü metni anlatı olarak kabul eden yaklaşım olarak iki temelde toplanmaktadır. Bu yaklaşıma göre roman, hikâye, şiir anlatısı, oyun, film ve opera gibi senaryo da bir anlatı türüdür (2012, s. 48-51).

Anlatının tarihsel gelişim süreci anlatı bilim yaklaşımlarının şekillenmesiyle doğrudan ilişkilidir. Anlatı kavramı denildiğinde ilk olarak roman, öykü, masal vs. edebi eserlerdeki anlatılar akla gelmektedir. Fakat anlatı kavramı anlatmak eylemiyle doğrudan ilişkili olduğu için “*anlatılar her yerdedir; sadece romanda değil, tarihî bir yazıda da vardır*”. Terimin kavramsal kökeni Platon ve Aristo’ya kadar gitmektedir. Antik Yunan’dan başlayıp 1960’lı yıllarda bir disiplin haline gelen anlatı bilim farklı kişiler tarafından belirli dönemlere bölünmektedir (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 15-46). Jahn; Anlatı bilim kavramının günümüzde *psikanalitik anlatıbilimi*, “*tarih yazımına dayalı anlatıbilimi*”, “*mümkün dünyaların anlatıbilimi*”, “*hukuki anlatıbilimi*”, “*feminist anlatıbilimi*”, “*cinsiyet araştırmaları anlatıbilimi*”, “*bilişsel anlatıbilimi*”, “*doğal anlatıbilimi*”, “*postmodernist anlatıbilimi*”, “*sözbilimsel anlatıbilimi*”, “*kültür araştırmaları anlatıbilimi*”, “*türler ötesi anlatıbilimi*”, “*siyasal anlatıbilimi*” ve “*psiko-anlatıbilimi*” vb. başlıklarını içerdiğini belirtmektedir (2012, s. 10). Dervişçioğlu ise anlatı bilim kavramını *Bağlamcı, Tematik ve İdeolojik Yaklaşımlar, Anlatıbilimin Edimbilim/Pragmatik, Retorik ve Etik İlgili Çeşitleri, Anlatıbilimin Bilişsel ve Alımlama Teorisi Odaklı Çeşitleri, Anlatıbilime Dilbilimsel Yaklaşımlar ve Katkılar, Felsefi Anlatı Teorileri, Anlatıbilimin Türlerarası ve Medyalararası Çeşitleri* olarak sınıflandırmaktadır (2014, s. 35). Anlatı bilim sadece yazınsal ve sözlü metinleri içerisine almamaktadır. Bir önceki paragrafta Jahn’ın da belirttiği gibi görsel anlatılar da anlatı bilimi içerisinde yer almaktadır. Anlatı bir yönüyle söylemi içerisinde barındırmaktadır. Bu yönüyle anlatı ve söylem birbirinden bağımsız düşünülmeyecek iki kavramdır. Bu noktada roman, hikâye, oyun vb. yazınsal metinleri ve sözlü edebiyattan günümüze kadar gelen efsane, masal, fabl gibi eserleri anlatı içerisine dahil edebiliyorsak resim, film, tiyatro gibi eserleri de görsel anlatı ürünleri olarak kabul etmemiz gerektiğidir. Sanatçılar farklı araçlar ile kendi dünyalarında mesele haline getirdiği her türlü olguyu kendi süzgecinden geçirerek tercih ettiği araç ile aktarabilmektedir.

Anlatı; bir anlam oluşturmak ve bu anlam bütününe bir başkasıyla paylaşılması olarak tanımlanmaktadır. Bir oluş, olgu ve olayın anlatı olabilmesi için kişiye bir şey anlatması gerekmektedir. Anlatının belli özellikleri vardır. Anlatının bir bütünü, sınırı, mecrası ve anlamı olmalıdır. Her anlatılan şeyin bir başı ve sonu vardır yani sınırlıdır. İçinde bir mesaj barındırır. Ayrıca anlatılar toplumdaki topluma değişiklik göstermektedir. Anadolu coğrafyasında birçok farklı geleneksel Türk sanatı anlatı aracı olarak kullanılmıştır. Destan, minyatür, hat, ebru ve daha birçok geleneksel Türk sanatı yaşadığımız coğrafya ve kültürel birikimlerin paralelinde özellikle İslamiyet’in de etkisi ile kendine has bir anlatı tarzı oluşturmuştur. Her toplumun ayrı bir anlatı yapısı vardır ve bu sözlü ve yazılı geleneğin devamı olup en eski iletişim aracıdır. Açık anlatıdan kapalı anlatıya, kurmaca anlatıdan kurmaca olmayan anlatıya, geleneksel anlatıdan modern anlatıya birçok anlatı çeşidi ve kullanıldığı mecra vardır. Sinemada anlatı kavramı dendiğinde anlatıcı olarak anlatıcı ses veya dış ses karşımıza çıkmaktadır. Sinemasal anlatıda ise tercih edilen iki farklı anlatı türü vardır. Bu iki sinemasal anlatı türü klasik anlatı ve modern anlatıdır. Tanımlamalardan anlaşılacağı üzere günlük hayatın olağan akışında, birçok eserde ve bireylerin ürettiği ürünlerin içinde anlatı bulunmaktadır. Anlatı kavramı, insanlık tarihi boyunca var olmuş ve toplumların içinde her zaman yer almıştır. Bu nedenle anlatı, insanların hikâyelerini anlatma ihtiyacından doğmuş ve gelişmiştir. Kültürden kültüre farklılık

gösteren anlatılar ve anlatı metinleri farklı mecralarda kendine yer bulmaktadır. Bu noktada Geleneksel Türk Sanatları da kültürden dine, ekonomiden tarihe birçok özelliği içerisinde barındırarak anlatı yapısını oluşturmaktadır.

Anlatıyı sinema filmi örnekleri üzerinden inceleyen bu çalışmada sinema anlatısından kısaca bahsetmek gerekmektedir. Sinema anlatısı temel olarak “klasik anlatı” ve “modern anlatı” olarak ikiye ayrılmaktadır. Klasik anlatı Hollywood tipi anlatı olarak geçmektedir. Film giriş, geliş ve sonuç bölümünden oluşur. Giriş bölümünde olaylar bütün sıradanlığı ile verilirken kahramanlar bir sorun, çatışma ile karşılaşır. Gelişme bölümünde bu çatışma gösterilir. Sonuç bölümünde bu çatışma sonuca bağlanır ve kahramanlar giriş bölümündeki klasik, sakin yaşantılarına geri dönerler. Klasik anlatının en önemli özelliği seyircinin kahramanla özdeşleşmesidir. İzleyici kahramanda kendinden bir parça bulur ve filminden doğrudan etkilenir. Klasik anlatı bölümleri her zaman aynı sıra ile yani paralel bir şekilde ilerler. Modern anlatı ise giriş, geliş ve sonuç gibi keskin hatlarla ayrılmış bölümlerden oluşmaz. Hikâye başlangıçtan sonuca farklı iniş çıkışlar ile salınır. İzleyiciler kahramanla özdeşleşmez, izleyici film izlediğinin farkındadır. Hatta kimi yönetmen özdeşlemeyi kesin olarak önlemek için bu durumu izleyiciye farklı yolla hissettirir. Filmin konusu sonuca bağlanmadan da film bitebilir. Yani film açık bitmeye uygundur. Genel olarak bakıldığında modern anlatı açık bitim anlatı ile benzer özellikler taşırken, klasik anlatı da kapalı biçim anlatı özelliklerini taşımaktadır. Ayrıca yalnızca seslerle değil öykü, senaryo, ses ve görüntü aracılığı ile anlatılmak istenilen izleyiciye aktarılabilir. Ayrıca yalnızca seslerle değil öykü, senaryo, ses ve görüntü aracılığı ile anlatılmak istenilen izleyiciye aktarılabilir.

*Türk Sinemasında Minyatür Sanatının Sevmek Zamanı, 7 Kocalı Hürmüz Ve Kambur Filmleri Üzerine Yansımaları Ve Anlatı Yapısına Etkisi* isimli bu çalışmada minyatür sanatının ne şekilde temsil edildiğini film örnekleri üzerinden göstermek amaçlanmıştır. En önemli anlatı araçlarından biri olan sinemanın geleneksel Türk sanatı olan minyatür ile nasıl harmanlandığını biçimsel olarak göstermek çalışmanın hedeflerinden biridir. Çalışmanın ikinci hedefi ise Türk sinemasının önemli bir dönemi olan Yeşilçam döneminde ön plana çıkmış yönetmenlerin ulusal sinema hareketi bağlamında minyatür sanatını kullanarak nasıl bir anlatı yapısı geliştirdiğini ortaya koymaktır. Bu hedefler doğrultusunda *Sevmek Zamanı, 7 Kocalı Hürmüz ve Kambur* filmlerinin örneklem olarak tercih edilmesinin nedeni; yerli bir sinema inşa etmeyi mesele haline getiren ve ulusal sinema hareketi içerisinde değerlendirilen Metin Erksan ve Atıf Yılmaz'ın minyatür sanatını ismi geçen filmlerde anlatı aracı olarak tercih etmesidir.

## 2. YÖNTEM

Bu çalışmada, *Sevmek Zamanı, 7 Kocalı Hürmüz ve Kambur* filmleri betimsel analiz yöntemi kullanılarak incelenmektedir. Betimsel analiz yöntemi; farklı veri toplama yöntemleri sonucunda ulaşılan bilgilerin, öncesinde belirlenen temalara göre özetlenip yorumlamasına verilen isimdir. Bu yöntem sonucunda elde edilen veriler ile okuyucu ve izleyiciye özet bir çerçeve oluşturulmaktadır (Yıldırım & Şimsek, 2003, s. 143-145). Betimsel analiz yöntemi dört aşama ile gerçekleşmektedir. İlk aşama kavramsal çerçeve doğrultusunda verileri toplamak ve analiz etmektir. Bu doğrultuda verilerin hangi kavramlar doğrultusunda analiz edileceği ve yorumlanacağına karar verilmektedir. İkinci aşama verilerin okunup düzenlenmesidir. Bu aşamada veri yığını ayıklanarak anlamlı bir şekilde bir araya getirilmektedir. Üçüncü aşama da anlamlı hale getirilen verilerin tanımlanıp açıklanmasıdır. Yöntemin son aşamasında da açıklanıp tanımlanan bilgiler doğrultusunda elde edilen bulgular açıklanmaktadır. Bununla birlikte bulguları daha güçlü hale getirmek için neden sonuç ilişkisi göz önünde tutulmaktadır. Bu doğrultuda farklı olgular arasında karşılaştırma yapmak mümkün hale gelmektedir (Özdemir, 2010, s. 336).

Bu çalışmanın kavramsal çerçevesini Türk sineması, anlatı ve minyatür kavramları oluşturmaktadır. Makalenin ilk bölümünde minyatür sanatının literatür taraması yapılmaktadır. Makalenin ikinci bölümünde sinema ve anlatı bağlamında Türk sineması incelenmektedir. Bu incelemede Türk sinemasında anlatı yapısının nasıl olduğu ve ne şekilde değişikliğe uğradığı örnekler üzerinden anlatılmaktadır. Çalışmamızın analizi ve son bölümü, *Sevmek Zamanı, 7 Kocalı Hürmüz ve Kambur* filmleri izlenip incelenerek minyatür sanatı ile olan ilişkileri değerlendirilmektedir. Filmlerde biçim ve içerik olarak minyatür sanatının ne şekilde yansıtıldığı tespit edilmeye çalışılmaktadır.

## 3. KAVRAM OLARAK GELENEKSEL TÜRK SANATI VE MİNYATÜR

Anlatı türleri toplum içindeki psikolojik, sosyal, ekonomik, siyasal yapıdan beslenerek gelişmektedir. Sanat ve sanat yapıtı ortaya çıkarken kültürel özelliklerden etkilenerek şekillenmektedir. 7 ve 8. yüzyılda İslamiyet dininin hâkim olduğu bölgelerde ve İslam devletlerinin fethettiği bölgelerde suret temsilleri yasaklanmıştır. Doğrudan suret temsillerinin yasaklandığı bu coğrafyalarda sanatçılar dolaylı yollardan hayal güçlerini kullanarak biçim ve motif aracılığıyla anlatılarını temsil etmeye başlamıştır. Özellikle sanatçıların eserlerinde süsleme ve bezemelere çokça yer vermesi o coğrafyanın önemli özellikleri arasındadır. Doğu coğrafyasına ait halılarda yer alan renklerdeki uyum sanatçının iç dünyası ve gerçek dünya ile arasındaki uyumun temsilidir. Her ne kadar İslam dininde suret yasağı olsa da bazı Müslüman mezhepler suret temsillerinde daha yumuşak davranmıştır. Figürlerin

temsilleri ve yazılı metinlerdeki süsleme resimlerinde resim kullanımına izin verilmiştir (Gombrich, 1992, s. 144). Geleneksel Türk sanatı İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrası olarak iki bölüme ayrılmaktadır. Uzun bir dönem İslam ülkelerinde hâkim olan tasvir yasağı Türk sanatında da varlık göstermiştir. Sanat üretiminde tasvir yasağı getirilen Türk sanatçıları motif, süsleme ve biçim arayışına girmiştir. Hat, ebru, çini, tezhip, minyatür, orta oyunu, gölge oyunu ve kukla gibi geleneksel Türk sanatlarının formlarının oluşmasında toplumsal yapının inanış kültürü etkili olmuştur (Güngör, 2010, ss. 41-64). Türk sanatçıların geliştirdikleri bu yeni sanat anlayışı, tasvir yasağının getirdiği kısıtlamaların etkisi ile yeni sanat üretimi alanları geliştirmiştir. Sahne sanatlarından geleneksel el sanatlarına kadar birçok farklı tarzda yeni sanat alanları doğmuştur.

Geleneksel Türk sanatları arasında geçen minyatür sanatının tarihsel gelişim sürecine bakmadan önce nasıl bir sanat olduğunu açıklamak gerekmektedir. Klasik anlamda minyatür küçük boyutlarda işlenip resmedilen eserler olarak adlandırılmaktadır. Minyatür sanatı ile ilgilenen sanatçılar eserlerinde perspektif kullanmadan nesnelere aynı ölçüde ve ışık, gölge kullanmadan temsil yoluna gitmektedir. Derinlik duygusundan soyutlanan minyatür eserler Batı'nın üç boyutlu estetik anlayışından farklıdır ve kendine has bir sanat türüdür (Yurtçipek, 2015). Başka bir kaynakta minyatür, kitaplarda konuyu anlaşılır kılmak ve konu hakkında ayrıntıları tasvir etmek için kullanılan resim türü olarak açıklanmaktadır (Atalay, 2012, s. 8). Farklı bir kaynak ise bu sanatı şu şekilde açıklar; kelime anlamı olarak minyatür, Latince "miniare" yani "kırmızı boya ile boyamak" kelimesinden gelmektedir. Minyatürün tanımlaması doğrudan bir şeyin küçüğü anlamına gelmemektedir. Kitap süsleme sanatı olarak karşımıza çıkan bir sanat türü olduğu için suretlerin, desenlerin daha küçük şekilde temsil edilmesi zorunluluktur (Çiftçi, 2008, s. 246). Birden fazla tanımlanılan minyatür sanatının ortak noktası herhangi bir şeyi tasvir etmek için kullanılmasıdır. Minyatür, nesnelere tasvir etmek için oluşturulmuş bir sanat dalıdır ve her sanat türünde olduğu gibi belirli özellikler içinde çerçevelenmektedir.

Geleneksel Türk sanatı olan minyatür, İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrası olmak üzere iki döneme ayrılmıştır. Ruhi Konak yapmış olduğu çalışmalarda İslamiyet öncesi minyatür sanatının geçmişi Orta Asya'ya kadar dayandırmaktadır. Biçimsel anlamda İslam dininden önceki dönemlerden, farklı üsluplardan ve okullardan etkilenmiştir. Minyatürün Asya ve Doğu bölgelerinde yer alan Uzak Doğu, Türk, Hint sanatlarında örnekleri karşımıza çıkmaktadır. Mevcut biçimsel özellikler Emevi dönemi sonrası İslam sanatını doğrudan etkisi altına almaktadır. Aynı şekilde İslam öncesindeki yaşam ile alakalı kayıtlarda Türk sanatçıların oldukça büyük katkısı vardır (Konak, 2014, s. 38). Köksal Çiftçi geleneksel bir Türk sanatı olan minyatürün tarihini İslamiyet öncesine kadar dayandırmaktadır. Minyatür sanatının geçmişinin Bizans dönemine kadar gittiğini söylemekte ve kaynağını Hıristiyan Batı dünyasına kadar dayandırmaktadır. Batı'ya ait ilk minyatür eserlerin milattan önce 2. yüzyılda Mısır'da papirüslere yapıldığını belirtmiştir. Ayrıca Yunan ve Roma el yazmalarında da minyatür sanatının örnekleri olduğunu söylemekte ve Vatikan kütüphanesinde bulunan "Vergilius" ve "Terentius" adlı elyazmalarının bunların örneği olduğunu altını çizmektedir. 5. ve 6. yüzyıla gelindiğinde Bizans, Süryani ve Kopt (Kitpi/Mısırlı) eserlerinde minyatür çalışmaları mevcuttur ve bu dönemde ön plana çıkmaktadır. Bu yüzyıllar arasında yazılmış en ünlü minyatür örnekleri olan eserler; Viyana Tekvini, Rossano İncili ve Rabula İncili'dir (Çiftçi, 2008, s. 246, 247). Konak ve Çiftçi'nin yapmış olduğu çalışmalarda minyatür ve ona benzer çalışmaların kökeninin farklı coğrafyalarda ve farklı dönemlerde ortaya çıktığı üzerinedir. İslam dininde puta tapma endişesi yüzünden Müslüman sanatçılar doğayı tasvir etmekten endişe duymuşlardır. Bu yüzden perspektiften uzak duracak şekilde resim ve benzeri sanat dallarında sanatlarını icra etmişlerdir. İslam sanatında tasvir endişesi olduğu halde başka kültürlerden ayrı şekilde gelişen bir sanat olmamıştır. Buna en iyi örnek İslami resim sanatına doğrudan Hıristiyanlığın etkisinin oluşudur. İslam dinindeki resim sanatına Hıristiyanlığın etkisi Arap ülkelerinin Suriye, Mısır, Filistin ve Kuzey Afrika ülkelerini fethetmesi sonucu Bizans sanatı ile karşılaşmaları sayesinde olmuştur. Fethedilen coğrafyada Bizans yapıtları olan resimli yazmalar ve resimli kitaplar sayesinde Müslümanlar resim sanatı ile karşılaşmıştır. Helenistik sanat anlayışının fetihler ile İslam coğrafyasına geçmesiyle İslam resim sanatına katkı sağlanmıştır. Bu anlamda Bizans'taki minyatür sanatının İslam sanatına katkı sağlaması Hıristiyan camiadaki kitapların çevirisinin yapılması ile gerçekleşmiştir (İlden, 2012, s. 64).

Minyatür sanatı İslam dininde Abbasiler döneminde karşımıza çıkmaktadır. Kentlerde ortaya çıkan zengin tüccar sınıfı ile kültür ve sanat hayatında değişimler meydana gelmeye başlamıştır. Her ne kadar kültürün merkezi saray olsa da gündelik hayatta zengin tüccarlarla birlikte ortaya çıkan orta sınıf sayesinde sanat anlayışı değişime uğramış bir nevi burjuvalaşmıştır. Yeni ortaya çıkan bu zengin sınıf zenginliklerini göstermek için sahip oldukları kitapları süslemek ve resimlendirmek istemiştir. Bu gösteriş hevesi ile kitap süsleme sanatı yani kitap ressamlığı olarak adlandırılan minyatür sanatı ortaya çıkmıştır (Çiftçi, 2008, s. 250-251). Minyatür; İslami çevrede 13-19. yüzyıl arasını kapsayan dönemde, Selçuklu, Moğol, Memlük, Cezayir, İncu, Muzafferî, Timurlu, Türkmen, Safevî ve Osmanlı altında gelişip ilerleyen bir sanat olmuştur (Renda, 1997, s. 1262). Farklı toplumlar minyatür sanatına kendi kültür ve sosyal çevrelerinden özellikler yerleştirerek sanatın gelişmesine katkı sağlamıştır.

Osmanlı İmparatorluğunda minyatür sanatı erken, klasik, batılılaşma olarak üç dönemden oluşmaktadır. Erken dönemde birçok eser verilmiş olsa bile konu ve içerik olarak yerli üslup ile verilmiş eser sayısı azdır. 15. yüzyılın

ikinci yarısı erken dönemdeki üslup arayışının başladığı tarihtir. Buna örnek olarak karşımıza Nakkaş Sinan Bey ve Bursalı Şiblizade Ahmet'e atfedilen II. Mehmet portreleri çıkmaktadır (Konak, 2015, s. 292). Bu dönemdeki minyatür dili Batı Orta Çağ minyatür sanatına yakındır. Bu dönemdeki minyatür eserlerini Doğu ve Batı toplumlarındaki minyatürlerden ayıran özellik ise stilize edilerek gündelik hayat hakkında bilgi vermesidir (Yakut, 2014, ss. 150-155). 16. yüzyılda Matrakçı Nasuh yerel biçimi belirlemek üzere önemli çalışmalar yapmıştır. Matrakçı Nasuh daha çok eserlerinde kent ve limanların topografi özelliklerini tasvir edip minyatürlerinde figür kullanmamıştır. “Minyatür- harita karışımı kendine has bir üslubu vardır. Eserlerinde yeryüzünün kuşbakışı görünümünü resmeder. Buna karşın şekilleri tepeden değil, sanki karşıdan görüyormuş gibi çizer” (Atalay, 2012, s. 12). Osmanlı döneminde minyatür sanatının gündelik hayat anlatımına dâhil edilmesi ile farklı bir temsil biçimi karşımıza çıkmıştır. Özellikle Matrakçı Nasuh'un yapmış olduğu kent tasviri minyatür sanatını haritacılık ile birleştirmiştir.

Klasik dönem ise 16. yüzyılın ikinci yarısından 17. yüzyılın ortasına kadar olan süreyi kapsamaktadır. Figür, renk, kompozisyon işçiliği gibi özellikleri ile bu dönemde üretilen minyatürler Osmanlı özellikleri taşımaktadır. Bu dönem minyatürleri derinlik ve üç boyutluluğa yeltenmeyen yüzeyi önemseyen doğa ile tasvir edilen minyatürlerdir. Bu dönemin önemli ismi Nakkaş Osman ve ekibidir. Daha sonrasında Nakkaş Hasan Paşa ile minyatürün gelişimi devam etmiştir. 17. yüzyıla gelindiğinde Nakkaş Nakşi yerleşme çabalarının aksine Batı sentezli eserler vermiştir. Bununla birlikte eserlerinde perspektif kullanmaya başlamıştır. 1720-1730 yılları arasında yaptığı minyatür çalışmalarla dikkat çeken bir isim de Nakkaş Levni'dir. Nakkaş Levni de Nakkaş Nakşi gibi Osmanlı Batı sentezli minyatür çalışmaları yapmıştır. Devamında gelenek geliştirilip korunmaya çalışılsa da pek başarılı olamamıştır. Minyatür sanatı ilerleyen dönemde önce kendine duvar yazılarında yer bulmuş olsa da gün geçtikçe Batı sanatı etkisinde kalmıştır. Cumhuriyet dönemine gelindiğinde minyatür sanatını yeniden canlandırma çalışmaları başlamış ve yeni dönem üslubu oluşmuştur. Günümüz minyatür sanatı Osmanlı minyatür sanatının bir alt yapısıdır. Bu bağlamda 16. yüzyıl 18. yüzyıl aralığındaki Osmanlı minyatür üslubundan yararlanılmaktadır (Konak, 2015, ss. 293-294).

Minyatür sanatı ilk ortaya çıktığı günden itibaren kendini geliştiren ve değişime uğrayan bir sanat türüdür. Farklı kültür ve coğrafyaların özelliklerinden beslenerek kendini geliştirmiştir. Bu gelişim ve dönüşüm halinde olma durumu sanatın farklı yönlerine kaymasını ve temsil şekillerinde değişimin yaşanmasını beraberinde getirmiştir. Daha önceden zengin zümrelerce kitap süsleme sanatı olarak kullanılırken Osmanlıya gelindiğinde coğrafi mekân tasviri, suret temsili yasaklı olduğu dönemde hikâye anlatımı vb. birçok farklı yönde kendini geliştirmiştir.

Sinema görsel anlatı ve hikâye anlatımı gücünün yanında geleneksel sanatların anlatı özelliğini de arkasına alarak temsil ve anlatı gücünü geliştirmektedir. Minyatür sanatı sadece kendi içinde gelişim göstermekle kalmamış görsel sanatlardan biri olan sinema içinde de kendine yer bulmuştur. Bazı yönetmenler çekmiş olduğu filmlerde minyatür sanatının belirli özelliklerini kullanarak hikâye anlatıcılığını farklı boyutlara taşımaya çalışmıştır. Sinema sanatı Batı kökenlidir. Her ulus kendi kültürel, tarihsel ve ideolojik perspektifinde kendi estetik ifade tarzını kullanarak film üretmektedir. Uluslar geleneksel birikimlerinden faydalanarak kendilerine özgü sinema anlatısı oluşturmaktadır. Türk sinemasının anlatı yapısı da geçmişten getirdiği birikimlerden beslenmektedir. Türk sinemasının anlatı yapısı başlığında bu anlatı ve sinemada hikâye anlatıcılığının minyatür ile olan ilişkisi irdelenmiştir.

#### 4. TÜRK SİNEMASININ ANLATI YAPISI

Türk sinemasında değişen anlatı yapısını kısaca kronolojik olarak çekilen filmler üzerinden açıklamak mümkündür. Fuat Uzkınay tarafından çekilen ve ilk Türk filmi olarak kabul edilen *Ayestefonostoki Rus Abidesinin Yıkılışı* 14 Kasım 1914'te çekilmiştir. Türkiye bu film ile sinema sanatına üretici olarak ilk adımını atmıştır (Evren, 2006, s. 10). Daha çok belgesel/ belge film niteliğinde olan bu filmde ideolojik söylem barındırmaktadır. Bu film, Osmanlı'nın üst üste savaş kaybetmesi üzerine Rusya'ya karşı üstünlüğünü göstermek için çekilen bir belgeseldir. Sinema bu film ile ideolojik bir anlatı aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk sineması ilk dönemlerinde anlatı yapısı olarak daha çok bilgi verme, haber alma, propaganda gibi özellikleri içinde barındırmıştır. Sonrasında konulu filmler çekilmeye başlanmıştır. *Pençe* (Sedat Simavi, 1917), *Mürebbiye* (Muhsin Ertuğrul, 1919) gibi filmlerde yerli edebiyattaki hikâye, roman, tiyatro, tefrika romanlardan yararlanılmıştır. Bir başka konu kaynağı *Şişli Güzeli Mediha Hanımın Facia-i Katli* (Muhsin Ertuğrul, 1922) filminde olduğu gibi o dönemde çıkmış olan haberlerdir.

Tecimsel sinema karakterleri ön plana çıkararak bir sanat olarak algılanmasından sıyrılıp hikâye anlatıcısı olduğunun fark edilmesi ile sanatın diğer alanlarından etkilenmeye başlamıştır. Bu sanat alanlarından önde geleni edebiyattır. Tiyatro sanatının dramaturjik etkisini alarak filmlerde tiyatro eserleri uyarlanmaya başlanmıştır (Kıraç, 2008, s. 41). Uyarlama kavramı ve sinemanın anlatı yapısı ile olan ilişkisi ve bunun Türk sinemasına ne şekilde yansıdığına kısaca değinmek faydalı olacaktır. Uyarlama kavramının birçok tanımı mevcuttur. Zeynep Çetin Erus tarafından kaleme alınan *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar Karşılaştırmalı Bir Bakış* adlı kitap çalışmasında birçok kaynağı referans göstererek uyarlama kavramını tanımlamaktadır. Ephraim Kantz uyarlamayı başka sanat

ürünlerindeki öğelerin yeni araca daha uygun hale getirmek için değiştirilerek aktarılması ve bu şekilde yeni bir sanat ürününün oluşturulması olarak tanımlanmaktadır. Erich Rentschler ise uyarılma kavramını anlama eylemi olarak açıklamaktadır. Tarihsel geçmişten ve farklı metinlerden destek alınarak söylemin yeniden üretilmesidir. Romanların sinema filmine uyarlanması eserlerin bir nevi yorumlanması ile olmaktadır (Erus, 2005, s. 16). Bu tanımlar uyarılmanın herhangi bir eserin yorumlanması ile oluştuğu çıkarımını bizlere yaptırmaktadır.

Edebiyat ve sinema filmi arasında olan karşılıklı ilişkide uyarılma; romanın, tiyatro oyununun ya da herhangi bir edebi kaynağın filme aktarılmasıdır (Corrigan, 1999, s. 20). 1917 yılında Sedat Simavi tarafından çekilen *Pençe* filmi Mehmet Rauf'un aynı adlı dört perdelik tiyatro oyunundan uyarlanmıştır. 1919 yılında Ahmet Fehim Efendi yönetmenliğinde çekilen *Binnaz* filmi Yusuf Ziya Ortaç'ın eserinden uyarlanmıştır. 1919 yılında yine Ahmet Fehim Efendi tarafından çekilen *Mürebbiye* filmi de çekilen ilk konulu filmler arasındadır. Film Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın edebiyat eserinden uyarlanmıştır (Özön, 2013, ss. 55-74). Sinema üretimine ilk dönemde daha ideolojik bir açıdan yaklaşan Türk sineması kısa bir süre sonra yönünü edebiyat eserlerine çevirerek uyarlamalar yapmaya başlamıştır. Konu ve hikâye anlatımı alanında bu yönde bir değişikliğe gitmek sinemanın anlatı dilini doğrudan değiştirmektedir. Sinema anlatısı haber vermenin yanında hikâye anlatıcılığına soyunmaktadır.

1922 yılında Kemal Film şirketinin kurulması ile 17 yıllık Muhsin Ertuğrul dönemi/ tiyatrocular dönemi Türk sineması için başlamıştır (Esen, 2010, ss. 19-22). Muhsin Ertuğrul'un, tiyatrocular geleneğinden gelen bir yönetmen olduğu için sinemasında, sinemasal bir anlatı dili tam olarak oluşmamıştır. Tiyatrocular dönemi olarak adlandırılan bu dönemde sinemasal anlatı dili sinema ve tiyatro arasında kalmıştır. Bunun yanında yönetmenin almış olduğu eğitimler ve uluslararası kariyeri ile Türk sinemasının birçok ilklerine imza atarak ülke sinemasını ileri noktalara taşımıştır.

Anlatı açısından farklılık gösteren bir diğer film, 1922 yılında Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk (Şişli Güzeli Mediha Hanım)* tir. Filmde gerçek bir gazete haberinden esinlenilmiştir (Özön, 2013, s. 87). Sinemasal anlatı açısından bakınca gerçek bir gazete haberinin konu olarak tercih edilmesi anlatı yapısında ve tarzında değişiklik olduğunun göstergesidir. Gazete haberlerindeki konuların filmlere kaynak olması izleyiciler açısından gerçekçilik duygusunun güçlenmesine neden olmaktadır. Gerçekçiliğin güçlenmesi ile anlatı daha da güçlü hale gelmiştir.

1931 yılında Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen *İstanbul Sokaklarında* filmi sinema anlatısı açısından önemli olan filmlerden biridir. Film Türkiye'de çekilen ilk sesli filmidir. Ayrıca film Mısır, Türkiye ve Yunanistan'ın ortaklığı ile çekilmiştir (Esen, 2010, s. 27). Bilindiği üzere sesin sinemaya girmesi sinemasal anlatıda değişikliğe neden olmuştur. İzleyici kitlesi oldukça yüksek olan sinema sanatı ses ile daha da çekici hale gelmiştir. Görüntünün güçlü inandırıcılık etkisinin yüksek olduğu sinemaya sesin dâhil olması ile bu inandırıcı olma durumu iki katına çıkmıştır. Sinema izleyicisi sesin sinemaya girmesi sayesinde hem görme hem de duyma organları ile film seyrine başlamıştır. Farklı duyu organlarının devreye girmesi ile inandırıcılık daha da artmıştır. Ayrıca sesin sinemaya dâhil olması sinemada yeni tür ve anlatıları da desteklemiştir. Bu duruma en büyük örnek yeni bir tür olan müzikalin, sesin sinemaya girmesi ile ortaya çıkmasıdır.

II. Dünya Savaşı sonrasında sinemasal anlatı olarak Türk sineması farklı bir anlatı yapısına bürünmüştür. İki farklı yönden anlatı değişmiştir. Savaş nedeni ile eğitilmiş kimselerin ülkeye gelerek sinema alanlarında çalışma yapması ve bu çalışmalar ile tiyatrocular geleneğinden yavaş yavaş sıyrılan bir yerli sinema söz konusudur. Savaşın etkisi ile yurt dışından gelen filmler Avrupa üzerinden değil Mısır üzerinden gelmeye başlamıştır. Film dağıtım yönünde olan değişimle Mısırlı yapımcılar ithal Hollywood filmlerinin yanında yerli Mısır filmlerini alma şartını Türk yapımcılarına getirmiştir (Esen, 2010, ss. 37-40). Ülkeye gelen Mısır filmleri halk tarafından çok sevilip benimsenince yerli yapımcı ve yönetmenler Mısır melodramlarına yakın konularda melodram tarzında filmler yapmaya başlamıştır. Bu şekilde Türk sineması yeni bir anlatı türü ile karşılaşmış farklı bir yola girmiştir. Ülkede uzun süre devam edecek Mısır melodramları tarzında yerli filmler üretilmiş ve yeni bir anlatı oluşmuştur. Hatta bu Yeşilçam melodram anlatısının temelini oluşturmaktadır. Türk sinemasında Yeşilçam olarak adlandırılan ve Mısır melodramları ve yerli kültür öğelerinin karışımı ile yeni bir melodram anlayışı doğmuştur. Yeşilçam melodramıyla Türk sineması anlatısı değişmiştir. Yeşilçam melodramları geleneksel Türk sanatlarından, kültürel öğelerden ve mitlerden (sözlü kültürden) yararlanarak daha farklı bir anlatı yolu izlemiştir.

Melodram Türk sineması anlatı yapısı olarak natüralist romanların içeriklerini almakta, anlatım tekniği olarak sinematografik masal kurgusu kullanmaktadır. Dramatik kurguda zaman ve mekânın hiçbir önemi yoktur. Zaman ve mekân film kahramanlarının çevresinde gelişmektedir (Adanır, 2012, ss. 133-134). Türk sinemasının anlatı yapısı melodramdan ve geleneksel Türk sanatlarından faydalanmaktadır. Türk efsanelerinden halı dokumasına, Hacivat ile Karagöz'den orta oyununa, minyatürden musikiye birçok geleneksel sanatının izleri filmlerde kendini göstermekte ve anlatının bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türk sineması 1950-1970 yılları arasında Sinemacılar Dönemi olarak adlandırılan dönemde sinema anlatısı üzerine çeşitli çalışmalar yapmıştır. Özellikle Türk sinemasında yerel nasıl olunabilir, sinemanın neyi ve nasıl anlatması

gerektiği tartışmaları üzerine duran sinemacılar belirli görüşler etrafında birleşmiştir. Milli Sinema, Ulusal Sinema ve Devrimci Sinema başlıkları altında toplanan sinemacılar Türk sinema anlatısı üzerinde tartışmaya gitmiştir (Güçhan, 1992, ss. 84-87). Çalışmanın örneklemini içerisinde yer alan *Sevmek Zamani*, *7 Kocalı Hürmüz* ve *Kambur* filmleri Ulusal Sinema anlayışı üzerinde duran kişilerin çekmiş olduğu filmlerdir. Ulusal sinema, ulusal değerlerimizin ön plana çıkartıldığı ve Türk kimliğine özgü değerlerin gözler önüne serildiği bir anlatıyı temel almaktadır. Özellikle 1960'lı yıllarda Metin Erksan, Halit Refiğ, Lütfi Ömer Akad, Atif Yılmaz gibi dönemin önde gelen yönetmenleri bu anlayışa uygun içerikler üretmiştir. Geleneksel Türk Sanatlarından olan minyatürün yanında tasavvuf, gölge oyunu, Türk müziği gibi belirli öğeleri filmlerinin anlatısına ekleyerek yerel bir sinema anlatısı oluşturmayı hedeflemişlerdir.

## 5. ANALİZ: SEVMEK ZAMANI, 7 KOCALI HÜRMÜZ VE KAMBUR FİMLERİNDE MİNYATÜR SANATININ YANSIMASI

Türk Sinemasında anlatı yapısının etkileyen geleneksel sanat dalları içinde minyatür sanatı yer almaktadır. Minyatür sanatındaki iki boyutlu yapı görsel bir sanat olan sinemada kullanılmıştır. Farklı tarzlar deneyen özgün yönetmenler minyatür sanatını çalışmalarına dahil etmiştir. Kimi zaman yönetmenler filmlerinin görsel kısmında iki boyutlu yapıyı kullanarak minyatür sanatı ile kendini bağdaştırırken kimi zaman oluşturdukları karakterlerin iki boyutlu olması özelliği ile duygusal olarak minyatür sanatı ile ilişki kurmaya çalışmıştır.

*Sevmek Zamani* (Metin Erksan, 1965) filminde Büyük Ada'da boyamak için girdiği köşkün duvarında gördüğü resme âşık olan Halil'in hikâyesi anlatılmaktadır. Halil görür görmez âşık olduğu resmi seyretmek amacı ile tekrar tekrar köşke gitmektedir. Bir gün yine fotoğrafın karşısında sigarasını içip sandalyesinde otururken fotoğrafın sahibi Meral hafta sonunu arkadaşları ile geçirmek için köşke gelir. Köşkün üst katındaki tıkrıtları duyar ve odaya çıkar. Odada resmine bakmakta olan Halil'i görür. Halil ve Meral karşılıklı konuşmaya başlar ve bir süre sonra Halil köşkten ayrılır. Meral yaşamış olduğu bu olaydan etkilenir ve Halil'i arar; fakat Halil'i bulamaz. Bunun üzerine köşkte Halil ile çalışan Mustafa durumu Meral'e anlatır. Meral Halil'in resmine âşık olduğunu öğrenir. Bu konuşma sonunda Halil gelir, Meral'i karşısında görünce kaçar. Meral onu takip eder ve sonunda konuşmaya başlarlar. Halil Meral'e âşık olmadığını fotoğrafa âşık olduğunu söyler. Bu konuşmanın sonunda Meral duyduklarından etkilenir ve Halil'in duygularına karşılık verir. Fakat Halil Meral'in aşkına karşılık vermez çünkü o Meral'e değil Meral'in fotoğrafına yani suretine âşıktır. Bunun üzerine Meral köşkteki fotoğrafı alıp Halil'e götürür ve adayı terk eder. İlerleyen süreçte Meral Halil'i unutamaz ve bu durumu kendisini çok seven Başar'a anlatır. Bu sırada Mustafa Halil'e yaptığının yanlış olduğunu Meral'i gidip bulmasını söyler. Halil Mustafa'nın dediklerine katılır ve Meral'i bulmak için İstanbul'a gider. Meral'i poligonda bulur fakat yaşayış tarzlarının farklı olduğunu görünce yine geri adım atar. Oradan ayrılırken Başar'ın arkadaşları tarafından dövülür. Halil ve Meral bu olaydan sonra aşkı seçerler. Halil Meral'in babasının yanına evlilik kararıyla gider. Fakat oluşan durumdan dolayı yine aşk sekteye uğrar. İlerleyen süreçte Meral Başar'la evlenme kararı alır. Bu haberi alan Halil gelin elbisesi giymiş bir manken ve Meral'in fotoğrafını alarak kayıkla göle açılır. Halil'i bir türlü unutamayan Meral nikâh günü düğünü terk edip Halil'in yanına göle gider. Göl kıyısında Meral'i gören Halil kıyıya doğru gider ve Meral'i tekneye alır. Tekneyle açılırlar, Meral mankeni ve resmi göle atar. Bu sırada Başar gelir. Meral ve Halil'i vurması ile film sona erer.

Daha önceki dönemlerde *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanlar Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963) toplumsal gerçekçi filmler üreten Erksan girişinde başarılı olunca ticari film çekmek yerine bağımsız sayılabilecek *Sevmek Zamani* filmini çekmiştir (Yıldırım, 2014, ss. 356-357). Film; biçim, anlatı ve mizansen kullanımı ile yeni Türk sinemasının yolunu açmıştır (Şekeroğlu, 1966, s. 14). *Sevmek Zamani* filmi birden fazla geleneksel Türk sanatını içinde barındırmaktadır. Filmin konusunu oluşturan Halil'in (Müşfik Kenter) Meral'in (Sema Özcan) fotoğrafına âşık olması Türk Edebiyatında yer alan "surete âşık olmanın" tam karşılığıdır. Divan Edebiyatının ve Tasavvuf felsefesinin en önemli konularının başında gelen surete âşık olma imgesi filmin başından sonuna devam etmektedir. Başkarakterimiz Halil filmin birçok yerinde Meral'e âşık olmadığını Meral'in fotoğrafına âşık olduğunu dile getirmektedir. Divan edebiyatında ve Tasavvuf felsefesinde surete âşık olma felsefesinde olduğu gibi kendi dünyasında yarattığı karakteri bir bedene sokmakta bunun için Meral'in fotoğrafını seçmektedir. Bunu filmdeki şu sözlerden anlamaktayız: "*Sana ait bir mesele değil bu. Resminle benim aramdaki bir durum, seni ilgilendirmez. Ben senin resmine âşığım. Resmin sen değilsin ki, resmin benim dünyama ait bir şey. Ben seni değil, resmini tanıyorum. Belki sen benim bütün güzel düşüncelerimi yıkarısın. Ben senin resmine değil de sana âşık olsaydım o zaman ne olacaktı? Belki bir kere bile bakmayacaktın yüzüme. Belki de alay edecektin sevgimle*". Bu diyalog filmde yoğun şekilde gösterilen ve hissettirilen geleneksel Türk sanatlarında kullanılan "surete âşık olma" imgesinin doğrudan göstergesidir.

*Sevmek Zamani* filminde kullanılan bir diğer geleneksel Türk sanatı minyatürdür. Makalenin ana konusu olan minyatür sanatının belirli özellikleri filmde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Film süresi içinde sıklıkla başvurulan aşırı anlatımcı tavır seyirciyi estetik uzaklığa sürüklemektedir (Zaimağaoğlu, 2022, s. 470). Seyirciyi bu uzağa itme hali minyatür sanatındaki iki boyutlu derinliksiz görsel ile özdeşleşmektedir. İlk olarak göze çarpan şey



karakterlerin tıpkı bu sanatta olduğu gibi iki boyutlu olmasıdır. İki boyutlu çizilen karakter ve karakterlerinin değişmeyen yüz ifadeleri ile üçüncü boyut gereksiz hale getirilmektedir (Karadogan, 2022, s. 121). Çok boyutlu bir alanda tek boyutlu bir anlatı oluşturmaya çalışan filmde Meral ve Halil karakterleri beyaz perdede sadece iki boyutlu yansıtılmıştır. Geçmişinde ne oldukları, aile yaşantıları ve çevre ilişkilerinden izleyici haberdar değildir. Kamera sadece izleyiciye Halil'in Meral'in fotoğrafına duyduğu aşkı ve Meral'in sevgisi için çabalamasını yansıtmaktadır. Karakterlerin farklı özellikleri izleyiciye yansıtılmamaktadır. Halil ve Meral karakterlerinin bu iki boyutlu gösterimini güçlendirmek için hiç değişmeyen yüz hatları ve kompozisyon teknikleri kullanılmıştır. Film boyunca duygusal olarak yoğun duygular sadece diyaloglarla gösterilmektedir. Bu yoğun duygulara karşılık oyuncuların yüz ifadeleri oldukça sadedir. Minyatür sanatında da tıpkı bu filmde olduğu gibi iki boyutluluk hâkimdir. Minyatür eserinde karakterler iki boyutlu bir şekilde resmedilir ve o anki durum anlatılmaktadır. Bu sanatta bir devamlılık yoktur. Tıpkı bu sanat dalında olduğu gibi masalsi atmosfer filmde hakimdir.

*Sevmek Zamanı* filminde kare içinde kare tekniği oldukça fazla kullanılmıştır. Bu teknik kişi ya da objeyi odak noktası olarak tayin etmektedir. Çerçeve de hangi objenin öne çıkması gerektiğini belirlemektedir. “*Sevmek Zamanı*” filminde de bu tekniğe sürekli başvurulmuştur. Meral'in fotoğrafı bu teknikle ön plana çıkartılmıştır. Bu tekniğin sonucunda Meral'in fotoğrafı çerçeve içinde öne çıkan nesne konumuna gelmiştir. Hatta Meral'in içinde yer aldığı kimi sahnede fotoğraf bu teknikle bireyin önüne geçmektedir. Kare içinde kare tekniği minyatür sanatı ile benzerlik göstermektedir. Minyatür sanatında padişah ve şehzadelerin konumlandırıldığı yer eserin odak noktasıdır. Minyatürün içinde büyüklük küçüklük dengesi olsa bile yetkili kişilerin konumlandırılması ile odak noktası her zaman padişah ya da şehzadelerdir. Filmde Meral'in fotoğrafının çerçeve içerisinde konumlandırıldığı yer tıpkı minyatür sanatında olduğu gibidir. *Sevmek Zamanı* filmi Türk sineması için anlatı olarak öneme sahip olduğu gibi minyatür sanatından izler taşıması ile geleneksel Türk sanatının sinemada yansıtılması özelliğini karşılamaktadır. Metin Erksan minyatür sanatının yansımalarını kendine özgü sinemasal anlatısıyla yansıttığı bu filmde ayrıca farklı geleneksel kodlara da başvurmuştur. Yönetmen ulusal sinema anlayışına kendini yakın hissetmesi nedeniyle filmlerinde Türk kültürüne ait kodları kullanarak hikayesini anlatmaktadır. *Sevmek Zamanı* filmi bu noktada seçtiği konu üzerinden tercih ettiği anlatı ile Doğu ve Batı çatışmasını film içinde kullandığı biçim ve içerik ile vermeye çalışmıştır. Filmin başrolünde yer alan Halil karakteri Doğu'yu temsil ederken Meral karakteri Batı temsilcisi olarak gösterilmektedir. Karakterlerin hayata bakışları, konumları, söylemleri Batı ve Doğu ile doğrudan ilişkilidir. Filmin ana teması olan aşk olgusunun başrol karakterler için ifade ettiği değerler karakterlerin temsil ettikleri konum (Doğu-Batı) ile doğrudan ilişkilidir. Halil Doğu kültürünün bir temsilcisi olarak aşk kavramına ilahi taraftan bakarak Divan edebiyatı ve Tasavvuf felsefesi yönüyle aşkı yorumlamaktadır. Meral'in fotoğrafına duyduğu aşk Tasavvuf felsefesindeki ilahi aşk ile bir yanı sıra benzerlik taşımaktadır. Halil'in ısrarla Meral'in kendisine değil onun suretine âşık olması ve bunu diyaloglar aracılığıyla sıkça dile getirmesi bu tespiti güçlendirmektedir. Yönetmen ayrıca film anlatısı içinde geleneksel ve yerliliği güçlendirmek için geleneksel Türk Musikisini de destekleyici araç olarak kullanmaktadır.

*7 Kocalı Hürmüz* (Atıf Yılmaz, 1971) filminin konusu kısaca şu şekildedir; Hürmüz (Türkan Şoray) güzelliği ile nam salmış kadındır. Hapiste olan kocası Ömer (Tanju Gürsu) için dikiş dikip para kazanmaktadır. Bir gün kocası para ister ve Hürmüz parayı eşine götürmek için hapse gider. Gittiğinde bir sürprizle karşılaşır. Kocasının kendi dâhil tam 7 karısı vardır. Bunu öğrenen Hürmüz intikam almak için Hızır Reis, Bekçi Hasan, Tulumbacı Hayri, Hallaç Rüstem ve Berber Hasan isimli 6 erkekle evlenir. Hiçbirinin birbirinden haberi yoktur. Bütün eşlerinden ayrı ayrı para alarak geçimini sürdürmektedir. Eşleri ile birlikte olma zamanı geldiğinde bir bahane bulup durumdan kurtulmaktadır. Hürmüz bir gün gönlünü genç doktora (Salih Güney) kaptırır. Onun gönlünü çalmak için hasta numarası yapar. Hürmüz'ün duyguları karşılıksız değildir. Doktor, Hürmüz'e karşı duygusal hisler beslemektedir. Bir gece bütün eşleri aynı anda Hürmüz'ün evine gelir ve olaylar karışır. Bütün kocalar kandırıldıklarını anlarlar ve Hürmüz'ü kadıya şikâyet ederler. Hürmüz cilvesini kullanarak kadı efendiyi ikna eder ve şeriat cezasından kurtulur. Hürmüz'ün âşık olduğu doktor kadının yeğeni çıkar ve doktor saf olarak bildiği Hürmüz'ün gerçek hikâyesini öğrenir. Kendini alkole verir ve viran bir duruma düşer. Hürmüz doktorun gönlünü almak için tekrar bir oyun oynar ve intihar numarası yapar. Doktor haberi alır ve panikle Hürmüz'ün intihar ettiği Göksu deresine gider. Nehir kenarında canına kıyacakken Hürmüz ortaya çıkar ve barışırlar. Filmin sonunda Hürmüz ve doktor evlenir.

*7 Kocalı Hürmüz* filmi başlangıcından itibaren minyatür sanatı ile bezendiğini izleyiciye görsel olarak göstermektedir. Filmin açılış sahnesinde bir anlatıcının hikâyeyi anlatması ve bu hikâyeyi destekler unsur olarak minyatür eserler kullanılmaktadır. Hikâyede geçen şehir, olay örgüleri kısacası filmin girizgâh bölümü yani açılışı minyatür eserler ile yapılmıştır. Bu görüntülerle geleneksel Türk sanatlarından biri olan minyatürle bezenmiş bir film olarak *7 Kocalı Hürmüz* olay örgüsüne başlamaktadır.

Filmin neredeyse hiçbir sahnesinde derinlik yoktur. Oyuncular iki boyutlu bir şekilde ekranda yer almaktadır. Minyatür sanatında nasıl perspektif, derinlik yoksa filmde de derinlik yoktur. Film boyunca oyuncular sanki bir dekorun önünde rollerini sergiliyormuşçasına görüntüler vermektedir. Gölgelendirmeden yoksun olan bu

sahnelerde oyuncular adeta bir kukla görevi görmektedir. İzleyici filmi seyrederken sahnenin tamamı resim gibi görünmektedir. Bu sahne üç boyutluluktan uzak olduğu için minyatür havası taşımaktadır. Önceki cümlelerde belirtildiği gibi oyuncular bir kukla edası ile rollerini sergilemekte ve adeta minyatür bir eserdeki figür gibi ekrana yansımaktadır. Karakterler her ne kadar hareket halinde olsa da hareketleri normal ritimden daha farklıdır ve izleyici her hareketi bir çerçeve olarak algılamaktadır. Bu sayede her sahne bir kare haline gelmekte ve bu kare çerçeve içinde bir minyatür edası ile izleyiciye ulaştırılmaktadır.

Ulusal Sinema akımı çevresinde şekillenen *7 Kocalı Hürmüz* filmi bu akım çerçevesinde geleneksel Türk sanatlarından olan minyatürden beslenmiştir. Tiyatro oyunundan bir uyarılma olan bu film, tiyatro esintileri taşısa bile filmde minyatür geleneğinin hâkimiyeti daha çok hissedilmektedir. Filmde kullanılan hikâye anlatımı, filmin başlangıcından bitimine kadar geçen her kare iki boyutlu tasarlanan dünyada izleyiciye iki boyutlu bir görüntü ile sunulmaktadır. Bu iki boyutlu çerçeve yapısı görüntü olarak minyatür ile bire bir benzerlik göstermektedir. *7 Kocalı Hürmüz* filmi ile alakalı söylenmesi gereken bir diğer önemli konu filmde minyatür sanatından izler taşıdığı gibi gölge oyunundan da izler taşımasıdır. Filmde Hürmüz'ün girdiği diyaloglar ve konuşma tarzı gölge oyunu olan Hacivat ve Karagöz'ü hatırlatmaktadır. Bu noktada yönetmen Atif Yılmaz'ın tıpkı Metin Erkan gibi filminde birçok geleneksel Türk sanatını kullanarak yerli anlatı yapısını güçlendirme yoluna gittiği gözlenmektedir.

*Kambur* (Atif Yılmaz, 1973) filminin konusu kısaca şu şekildedir; fiziksel engeli nedeniyle yaşadığı taşra kasabasında halk tarafından dışlanan kambur Azize (Fatma Girik) sahil kasabasında babası ile balıkçılık yaparak hayatını sürdürmektedir. Bir gün kasabalarına gelen görme engelli kemancı Ali (Kadir İnanır)'yi görür ve onun rüyalarında aşk yaşadığı erkek olduğunu fark eder. Ali ve Azize arasında kısa sürede aşk başlar ancak Azize engelini Ali'den saklar. Gün geçtikçe Ali'den gördüğü sevgi ile güzelleşmeye başlayan Azize babasını kaybeder. Bu nedenle Azize, Ali ile kasabadan ayrılır ve İstanbul'a gider. Göz nakli ile Ali'nin gözlerinin açılacağına öğrenen Azize gözlerini Ali'ye verir. Gözleri açılan Ali'nin kendisini beğenmeyeceğini düşünen Azize evi terk eder ve kasabasına geri döner. Daha önce kasaba halkı tarafında hor görülen Azize'nin yaptığı fedakârlık nedeniyle halk bağrına basar ve ona şefkat gösterir. Ali, Azize'yi aramaya kasabaya gelir ancak kasaba halkı Azize'nin ricasını kırmayıp Azize'nin burada olmadığını söylemesi ile film aşklar kavuşmadan biter.

*Kambur* filmi açılış sekansından itibaren minyatür sanatı ile bezenmiş bir film olduğunu izleyiciye göstermektedir. Filmin açılış sekansı tıpkı minyatür bir sanat eseri şeklinde çerçeve içindeki görüntü ile perdeye yansıtılmaktadır. Rüya diyarında prenses ve prenses gibi giyinen başrol karakterler çerçeve içinde adeta poz vermektedir. Filmin bu sekansı minyatür sanatında olduğu gibi alan derinliğinin olmadığı iki boyutlu görüntüler ile verilmektedir. Karakterlerin yüzü minyatür sanatında olduğu şekilde seyirciye dönüktür. Ayrıca filmdeki iki boyutluluğu vurgulamak adına ilk sekansta neredeyse hiç kamera hareketi kullanılmamıştır. Film süresince ekrana yansıyan bütün karakterlerin derinliği yoktur. İki boyutlu oluşturulan karakterlerin yüz ifadeleri de neredeyse değişmemektedir. Film süresince sadece Şeytan Softasında geçen sahnede karakterler kahkaha atarak gülmektedir. Diğer bütün sahnelerde olabildiğince az mimik kullanılarak üçüncü boyut gereksiz hale getirilmekte, çok boyutlu bir alanda tek boyutlu anlatım oluşturulmaya çalışılmaktadır. Bu tek boyutluluk karakterlerin geçmişi, aile yaşantısı ile alakalı ipuçların izleyicilere verilmemesi ve derin olamayan karakterler ile işlenmektedir. Karakterlerin iki boyutlu olduğunun en önemli göstergesi kasaba sakinlerinin hiçbir neden olmadan Azize'ye zorbalık etmesi ve kötü davranmasıdır.

*Kambur* filminin ilerleyen dış çekim sahnelerinde sokaklar dekor gibidir. İki boyutlu oluşturulan çerçeve içinde Azize karakteri sokakta koşarken etrafındaki evler bir dekor olarak perdeye yansımaktadır. Burada dekordan kastedilen alan derinliğinin olmaması, sokaklar ve evin gerçek hayattaki bir görüntüden ziyade tiyatro sahnesi izlenimi vermesidir. İki boyutlu oluşturulan bu sahneler ile minyatür sanatına olan benzerlik daha da görünür hale getirilmektedir. Kamera hareketine çok az yer verilen filmde her sahne iki boyutlu görseller olarak gösterilmektedir.

*Kambur* filmi Ulusal Sinema akımının benimsediği yerli olandan beslenme fikrini geleneksel Türk sanatlarından olan minyatürden etkilenecek ve anlatısına bir öge olarak ekleyerek temsil etmiştir. Filmde kullanılan hikâye anlatımı, karakterlerin derin olmaması, özellikle rüya sahnelerinde tercih edilen çerçeve içinde iki boyutlu görsel temsiller ve filmdeki karakterlerin yüzlerinin genellikle kameraya dönük olması ve kameraya karşı oyun kurmaları minyatür sanatı ile içli dışlı olduğunu ve benzerlik gösterdiğini bizlere açıkça göstermektedir.

Yerli sinema nasıl olmalıdır tartışmalarının başladığı dönemde bir yönelim olarak karşımıza çıkan Ulusal Sinema akımının işaret ettiği şekilde yerli sinema üretimi için tercih edilen bir sinemasal anlatı olduğu yorumu yapılabilir. 1950-1970 arası Türk Sineması sinemacılar dönemi olarak adlandırılmaktadır. Bu döneme sinemacılar dönemi denmesinin nedeni sinema anlatısının geliştiği dönem olması ile birlikte Türk sinemasında kuramsal tartışmaların yaşandığı dönem de olmasıdır. Özellikle 1960'lı yıllarda 61 Anayasasının getirdiği özgürlük ortamının etkisiyle de Türk sinemasında yerli arayışları yapılmış olup buna bağlı olarak belirli sinema hareketleri ortaya çıkmıştır ve ideolojik tartışmalara gidilmiştir. Sinema düşünürleri ve yönetmenler sinemada neyi nasıl anlatmalarına yönelik yaptıkları düşünceler ile Devrimci Sinema, Milli Sinema ve Ulusal Sinema olarak üç başlıkta toplanan yerlilik

arayışına farklı cevaplar verilmiştir (Güçhan, 1992, ss. 84-87). Milli Sinema; Türk sinemasını Türk-İslam kültürü içinde açıklamak gerektiğini savunarak Batılılaşmayı yozlaşma olarak tanımlarken, Devrimci Sinema; filmlerde Anadolu insanının sorunlarına eğilerek anlatı oluşturmayı amaçlamıştır. Son olarak Ulusal Sinema Anadolu'daki/ Türk insanın kültürünü ve yerli değerlerini ön plana çıkartarak filmler üretilmesi gerektiğini savunmuştur. Milli sinema akımı içerisinde Sinemacılar döneminde aktif üretim yapan Halit Refiğ başta olmak üzere Lütfi Ömer Akad, Atif Yılmaz, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu ve daha birçok yönetmen yer almaktadır (Çoşkun, 2009, s. 62).

Ulusal Sinema içerisinde yer alan yönetmenlerini isimlerinden anlaşılacağı üzere örneklem olarak seçilen filmlerin yönetmenlerinin ortak noktası bu dönemde Ulusal Sinema içinde içerikler üretmesidir. *Sevmek Zamanı*, *7 Kocalı Hürmüz* ve *Kambur* filmleri Ulusal Sinema akımının benimsediği Türk kültürünün ön plana çıkartıldığı filmlerdendir. Bu yerlilik içinde Türk kültürüne ait sanatlarında temsili yer almaktadır. Bu üç filmde de geleneksel Türk sanatı olan minyatürün izleri açıkça görülmektedir. *Sevmek Zamanı*, *7 Kocalı Hürmüz* ve *Kambur* filmleri Ulusal Sinema hareketine biçimsel olarak yaklaşmaktadır. İsmi geçen üç film biçimsel olarak geleneksel Türk sanatı olan minyatürden izler taşımakta ve sinemasal anlatısına minyatürü bir öge olarak eklemektedir. Filmlerin yönetmeni Metin Erksan ve Atif Yılmaz Ulusal Sinema'nın benimsediği Batı hayranlığına (Refih, 2013, s. 93) karşı geleneksel anlatılara başvurarak karşı durmuşlardır.

## SONUÇ

Kelimenin tanımlanmasında ucu bucağı olmayan bir anlama sahip "anlatı" kelimesi, farklı yerlerde, şekil değiştirerek kendini var etmektedir. Her şeyin bir anlatısı vardır. Örneğin bir göz devirmesinden, bir sesin nasıl çıkarıldığı, bir fotoğraftan, bir haliya, bir danstan bir filme hatta bazı durumlarda sessizlik kendi içinde bir anlatı barındırmaktadır. Sanat dalları anlatıyı desteklemek için farklı yazılı ve sözlü sanat türlerinden faydalanılmaktadır. Sinema dünden bugüne yoğun şekilde anlatı üretmekte hatta ürettiği anlatıyı farklı sanat dalları ile desteklemektedir. Dünya sinemasında birçok örnek olduğu gibi Türk sinemasında da farklı yazılı ve sözlü sanat türlerin beslenilmiştir.

Geleneksel Türk sanatları dünden bugüne sinemanın birçok eserinde bazen başrol bazen destekleyici unsur olarak yerini almıştır. Özellikle sözlü kültürün bir ürünü olan orta oyunu, gölge oyunu (Hacivat ve Karagöz), hikâye anlatıcılığı Türk sinemasında oldukça fazla kullanılmıştır. Yeşilçam melodramlarının, klasik Yeşilçam ikili tiplerinin (Zeki Alasya ile Metin Akpınar, Adile Naşit ile Münir Özkul) orta oyunundaki tiplerle benzerlikleri dikkate alınıp ilişkilendirildiğinde ne kadar içli dışlı bir yapıda olduğu gözler önüne serilmektedir. Reis Çelik'in "İnat Hikâyeler" (2004) adlı filminin tamamı Anadolu'nun Doğu yöresinde ağırlıklı olan "hikâye anlatıcılığı" geleneğinin izlerini taşımaktadır. Filmin konusu ve izleyiciye hissettirdiği bir sinema filmi izlemek değil de bir hikâye anlatıcısının (halk ozanı, Âşık'ın), seyircinin evine konuk olup, anlattığı hikâyeyi eş dostu ile dinlemesi hissidir. Bu şekilde birçok geleneksel Türk sanatı kendine özellikle sinemada yer bulmuştur.

Minyatür sanatı sinemada kendine yer bulan geleneksel bir Türk sanatıdır. Makalede incelenen *Sevmek Zamanı*, *7 Kocalı Hürmüz* ve *Kambur* filmleri minyatür sanatı ile bezenmiştir. Bu sanatının içerisinde barındırdığı teknik özellikler üç filmde farklı şekilde kendini göstermiştir. Tıpkı minyatür sanatında belirli dönemlerde olan değişim ve dönüşüm iki farklı filmde anlatı ögesi olarak kullanılan minyatür temsilinde de mevcuttur. Nasıl ki minyatür sanatında farklı dönemlerde üretilen minyatür örneklerinde farklı özellikler ön plana çıkartılıyorsa *Sevmek Zamanı*, *7 Kocalı Hürmüz* ve *Kambur* filmleri farklı şekilde minyatür sanatının özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Filmlerin iki farklı yönetmen tarafından çekilmesi ve her yönetmenin kendine has sinemasal geleneğe sahip olması ve kendi sinema dilini oluşturması minyatür sanatının temsil şeklini etkilemiştir. *Sevmek Zamanı* filminde yaratılan iki boyutlu karakterler, hareketsiz yüzler ve daha farklı öğelerle minyatür esintileri sağlanmıştır. Yönetmen, filmde doğrudan çerçeve içerisinde minyatür sanatından etkilendiğini söylemek yerine oyuncu kullanımı, hikâye anlatımı ile minyatür sanatı etkisini hissettirmektedir. *7 Kocalı Hürmüz* filminde ise *Sevmek Zamanı* filminden farklı olarak doğrudan minyatür sanatının izdüşümleri gösterilmiştir. *7 Kocalı Hürmüz* filminin giriş sahnesinden itibaren minyatürler ile hikâye anlatılmaktadır. Film süresince oyuncular iki boyutlu olarak gösterilmiştir. Filmin hiçbir sahnesinde alan derinliği yoktur. Film süresince ekran iki boyutlu bir karenin yansıması şeklinde perdeye yansıtılmaktadır. Oyuncular adeta bir kuklaymış gibi rollerini sergilemektedir. Bu önemli belirgin temsil şekilleri aracılığı ile *7 Kocalı Hürmüz* filminde minyatür sanatı kendini belli ettirmektedir. *Kambur* ise *Sevmek Zamanı* ve *7 Kocalı Hürmüz* filmlerindeki minyatür sanatının filmlerde yansıma şekillerini karma olarak perdeye yansıtan bir film olmuştur. Filmde minyatür sanatının iki boyutlu evreni ve çerçeve içinde görsel temsili gösterilerek görsel olarak minyatür sanatından esinlenilmiş, karakterlerin oyunculukları ve iki boyutlu temsilleri ile anlatı olarak da minyatür sanatına yaklaşan bir film olmuştur.

Betimsel analiz yöntemi ile analiz edilen *Sevmek Zamanı*, *7 Kocalı Hürmüz* ve *Kambur* filmlerinde minyatür sanatından izler taşıdığı tespit edilmiştir. Bu çalışma ile minyatür ve sinema ilişkisinin anlatıyı nasıl etkileyeceği örnekler üzerinden incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda 1960'lı yıllarda yükselişe geçen Ulusal Sinema anlayışına kendini yakın hisseden Metin Erksan ve Atif Yılmaz geleneksel Türk sanatı olan minyatürün sinemada

temsilini yerli sinema tartışmalarının olduğu bir dönemde örnek olarak sunmuştur. Bu sanata ait belirli özellikleri ismi geçen filmlerine yönetmenlerin ekledikleri tespit edilmiştir. Türk sinemasının nasıl olması ve neyi anlatması gerektiği üzerinde tartışmaların yapıldığı 1960'lı yıllarda bize ait anlatıyı Türk kültürü ve milli değerlerin temsili üzerinden anlatılması gerektiğini savunan Ulusal sinemacılar geleneksel Türk sanatlarını filmlerinde anlatı aracı olarak dönem dönem kullanmıştır. Analiz edilen filmlerin yönetmenleri olan Metin Erksan ve Atıf Yılmaz'ın kendilerini Ulusal Sinema anlayışına daha yakın görmesi ismi geçen filmlerin minyatür sanatı ile bağdaştırılabilmesi için sağlam bir dayanak oluşturmaktadır. İncelenen filmler ile sinema anlatısı içinde karakterlerin iki boyutlu şekilde yazılması ve alan derinliğinin olmadığı iki boyutlu bir görsel temsili sayesinde film anlatısının minyatür sanatına yaklaşabileceği tespit edilmiştir. Yönetmenlerin ismi geçen filmlerde minyatür sanatının haricinde farklı geleneksel Türk sanatlarını da kullanması Türk sinemasında kendilerine has bir anlatı yapısını oluşturmak için geleneksel Türk sanatlarını destekleyici unsurlar olarak kullandıklarını açıkça göstermektedir.

## KAYNAKÇA

- Adanır, O. (2012). *Sinemada anlam ve anlatım*. Say Yayınları.
- Atalay, M. C. (2012). Türk minyatür sanatının tasarım öğelerinin, Türk resminde varlık bulması. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 8-20.
- Bıkmaz, Ö. (2011). *Üst düzey zihinsel özelliklerin ölçülmesinde puanlayıcılar arası güvenilirlik belirleme tekniklerinin karşılaştırılması* [Yüksek lisans tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Corrigan, T. (1999). *Film, literature: An introduction and reader*. Upper Saddle River.
- Çiftçi, K. (2008). *Tek tanrılı dinlerde resim ve heykel sorunu*. Bulut Yayınları.
- Çoşkun, E. (2009). *Türk sinemasında akım araştırması*. Phoenix Yayınevi.
- Demir, Y. (1992). Anlatı biliminin temel terimleri üzerine. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 7(1), 23-27.
- Dervişcemaloğlu, B. (2014). *Anlatıbilime giriş*. Dergâh Yayınları.
- Erus, Z. Ç. (2005). *Amerikan ve Türk sinemasında uyarlamalar karşılaştırmalı bir bakış*. Es Yayınları.
- Esen, Ş. K. (2010). *Türk sinemasının kilometre taşları*. Agora Kitaplığı.
- Evren, B. (2006). *İlk Türk filmleri*. Es Yayınları.
- Genette, G. (2020). *Anlatının söylemi*. (F. B. Aydar, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Gombrich, E. (1992). *Sanatın öyküsü*. (N. Cömert, Çev.). Remzi Kitapevi.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal değişme ve Türk sineması*. İmge Yayınları.
- Güngör, A. C. (2010). Derviş Zaim sineması'nda geleneksel Türk sanatlarının kullanılması: Fiiller ve çimen-ebri, cenneti beklerken-minyatür, nokta-hat. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi*, 1(38), 41-64.
- Güngör, A. C. (2022). *Filmde anlatı yapısı*. İstanbul Aydın Üniversitesi Yayınları.
- İlden, S. (2012). Türk minyatür sanatının gelişiminde dinin (İslamiyet'in) etkisi. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 5(9), 60-72.
- Jahn, M. (2012). *Anlatıbilim: Anlatı teorisi el kitabı*. (B. Dervişcemaloğlu, Çev.). Dergâh Yayınları.
- Karadogan, A. (2022). Modernism between two worlds: Sevmek zamanı (Time to love). In B. Turten (Ed.), *Cinema studies* (pp. 129-132). Sarasota: University of South Florida M3 Center Publishing.
- Kıraç, R. (2008). *Film icabı Türk sinemasına ideolojik bir bakış*. Deki Yayınları.
- Konak, R. (2014). Minyatür sanatında boşluk ve mekân anlayışı. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 7(14), 34-54.
- Konak, R. (2015). Ömür Koç minyatürlerinde Osmanlı minyatür sanatı geleneğinin izleri ve yenilik arayışı. *The Journal of Academic Social Science Studies*, (37), 291-314. <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS3011>
- Özdemir, M. (2010). Nitel veri analizi: Sosyal bilimlerde yöntembilim sorunsalı üzerine bir çalışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 323-343.
- Özön, N. (2013). *Türk sineması tarihi 1896-1960*. Doruk Yayınları.
- Prince, G. (1982). *Narratology: The form and functioning of narrative*. Mouton Yayınevi.

- Refiğ, H. (2013). *Ulusal sinema kavgası*. Dergâh Yayınları.
- Renda, G. (1997). *Minyatür Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (Cilt 2)*. Yem Yayınları.
- Spence, P. D. (1996). *The effect of multidimensionality on unidimensional equating with item response theory* [Doctoral dissertation]. University of Florida.
- Şekeroğlu, S. (1966). *Türk sineması-Metin Erksan-Sevmek Zamanı. Yön*, (161), 14.
- Yakut, İ. (2014). 16. Yüzyılda Osmanlı dönemini konu alan dönem filmleri anlatısının oluşturulması sürecinde görsel kanıt sağlayan Osmanlı minyatür sanatının sembolik anlatım dilinin özellikleri. *Art Sanat*, (3), 147-160.
- Yıldırım, H., & Şimsek, A. (2003). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayınları.
- Yıldırım, T. (2014). Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı Filminin eleştirel alımlaması. *Global Media Journal*, 5(9), s. 352-371.
- Yılmaz, R. (2014). Anlatı yoluyla dünyanın yeniden kurulumu: “Palto”, “Dönüşüm”, ve “Hayvan Çiftliği” romanlarının alımlama pratikleri üzerine bir inceleme. [Doktora Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Yurtçiçek, S. (Yöneten). (2015). *Derviş Zaim Sinemasında Minyatür Sanatının Kullanılması* (Belgesel) [Sinema Filmi].
- Zaimağaoğlu, D. (2022). *Sensiz Yaşayamam ve Sevmek Zamanı filmlerinin anlatı yapıları ve gelenekle ilişkileri üzerine*. *Sinecine*, 13(2), 449-477.

### **ÇALIŞMANIN ETİK İZİNİ**

Yapılan bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir.

### **ARAŞTIRMACILARIN KATKI ORANI**

1.yazarın araştırmaya katkı oranı %100'dür.

Yazar 1: Araştırmanın tamamını gerçekleştirmiştir.

### **ÇATIŞMA BEYANI**

Araştırmada herhangi bir kişi ya da kurum ile finansal ya da kişisel yönden bağlantı bulunmamaktadır. Araştırmada herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.