

## KAVRAM OLARAK SENARYO

Yrd. Doç. Dr. Feridun AKYÜREK

Senaryo, sinema filmlerinde, çoğu televizyon izlencelerinde yapımın özü, temelidir. Senaryo denilen yazılı bir metne dayanmayan, bir film ya da televizyon izlencesi düşünmek olası değil.

**“İyi bir senaryodan kötü bir film yapılabilir ama kötü bir senaryodan iyi film yapılamaz”** diyor ünlü usta Rene Clair. Bu sözün ışığında, ilk aşamada filmin/konulu televizyon izlencesi yapım sürecinde önkoşul, her iki medyada, yapımların dayanacağı bir senaryonun yazılmasıdır.

Nedir senaryo?..

Kırk sayfadan başlayıp, yüz ya da daha çok sayfadan oluşacak biçimde düşünülerek yazılan, senaryo denilen metinde içeriksel olarak, kişiler arasındaki ilişkiler, dolantılar ve bunlara bağlı düğümler, çatışmalar verilip sonuçta bir çözüme ulaştırılarak bir dramatik yapı kurulmakta, bundan izleyici üzerinde **arınma** (katharsis) ya da **bilinçlenme** amaçlanmaktadır. Bu nedenle senaryo, içerik açısından, izleyiciye hedeflenen iletisini sunmada bir anlaşılabilirlik taşımalıdır.

Senaryo, biçimsel olarak, kağıdın bir yanına görüntünün (oyuncu ve kamera devinimleri, çekim ölçekleri, özel etkilerin [special

effects]) ve sahneleme yöntemlerini; kağıdın diğer tarafına da ses (konuşma örgüsü [diyalog], ses efektleri, doğal sesler, müzik) gibi öğelerin ayrıntılarını kapsayan film/televizyon izlencesinin yazılı metnidir. Biçimsel olarak iyi bir senaryo, çekim aşamasında yönetmene ve ilgili ekibe, tüm sanatsal ve teknik verileri tam olarak kullanabilme ve konuyu en iyi biçimde anlatabilme olanağı verdiği ölçüde yararlı olarak görevini yapar.

Daha bütünsel bir tanımla **senaryo**, film'in ya da televizyon izlencesinin işin gereğine göre düzenlenmiş öyküsüdür. Bu tanım şöyle açıklanabilir: Film'in ya da televizyon izlencesinin belirlenen alt ve genel amaçlarına, izleyiciye, yapım olanaklarına göre oluşturulmuş senaryo, **belli bir teknik ve yeteneğe dayanan, yedinci sanat kurallarını ve günün teknik kurallarını dikkate alan, ilk satırından son satırına dek filme / televizyona uygun olarak hazırlanan metnidir** (Şener, 1976) ya da diğer bir anlatımla, **senaryo, görüntü ve sese dönüşecek bir düşüncenin, bir olayın yazıya dökülmüşüdür** (Elliot, 1972) denilebilir. Örnekleme yapıldığında, senaryo, tiyatro oyun metninin sinema ve televizyondaki karşılığıdır. Özcesi, senaryo film'in ya da televizyon izlencesinin içeriğinin biçiminin, önemli yapım bilgilerinin kağıt üzerinde düzenlenmesidir (Zettle, 1970).

Buraya dek yapılan açıklamalar toparlanacak olursa, senaryo:

—İçeriği somutlaştırmalı,

—öykünün akışını ve biçimini oluşturmalı,

—iş sonuçlanıncaya dek olan tüm evrelerde sağlıklı iş tasarımı, prova ve özellikle yapım anında yararlı olacak bilgileri içererek, yapımın parasal maloluşunu azaltmalıdır (Wurtzel, 1983).

### **Senaryo Yazmak**

Okuyucu, okuma hızına göre kitabı okuyabilir. Bir bölümü yeniden okumak için kitabın sayfalarını geri çevirmek için durabilir ya da ilgisini çekmeyen, önemli bulmadığı bir bölümü atlayıp geçebilir. Ama film'in görüntüsü akıp gider. İşte roman / öykü yazarı ile senaryo yazarının ayrımı burada başlar. Bu nedenle sinema ya da televizyon izleyicisinin, roman/öykü yazarına oranla senaryo yazarına daha bir sorumluluk yükleyen işlevi burada yatar.

Bu durumda, işin başında, senaryo yazarının karşısına bir ikilem çıkar. Senaryo bir yönüyle, ilişkin olduğu araca bağlı, teknik bir çalış-

madır. Kendine özgü bir yazım tekniğine sahiptir. Geliştirilen bir konu/öykü, filmin televizyonun gerektirdiği kuralları ve koşulları dikkate alınarak, doğaçtan (özgün) ya da başka sanat dallarından aktarılarak (uyarlama) kağıt üzerine geçirilir. Bu senaryo yazım çalışmasının yalnızca bir yönü. Diğer yandan, senaryo yazımı gözlem, genel kültür, yetenek ve yaratıcı hayalgücünün varsıllığı ile de doğrudan ilgili bir çalışmadır da. Yazarların anılan niteliklerinin ayırım göstermesinin doğal bir sonucu olarak bu konuda kesin bir formül/kural vermek olası değildir. Bu konuda söylenebilecek tek söz, öğrenilebilenin öğretilebileceği gerçeğidir. Burada yanlış anlaşılmamak için şunu da eklemekte yarar var: Senaryonun nasıl yazılacağı düşünsel/biçimsel olarak öğretilebileceği / öğrenilebileceği ama yaratıcı, özgün çalışmaların zamanla oluşabileceği ... Yemek yemenin, yürümenin, soluk alıp vermenin kuralları var; resim yapmanın, müziğin, dansın, uçmanın ve köprü yapmanın da. Yaşamın ve doğanın her belirtisinin kendilerine özgü kuralları var. Öyleyse senaryo yazma eylemi neden kuralların dışında kalsın?..

Kalamaz elbette.

Yazılı metni, çekime uygun görsel anlatım biçimine dönüştürebilmek yeteneği; bir senaryonun yapımda nasıl kullanılacağını anlama ve kimi uygulamalarda bilgi ve deneyimi gerektirir. Senaryonun yazımında uygulanması gereken kimi kurallar öncelikle senaryonun içeriksel ve biçimsel yanıyla ilgilidir.

Senaryonun nasıl yazılması, içeriğinin nasıl düzenlenmesi gerektiği hakkında, sinema kuramcıları, ünlü senaryo yazarları değişik öneriler ileri sürmüşlerdir. Bu öneriler temelde sırasıyla şöyle bütünlleştirilebilir: Tema, olaylar, olayların örüntüsü, çatışmalar, karışıklıklar, düğümler, zorunlu sahne, atmosfer, konuşma örgüsü (diyalog), doruk nokta, çözüm. Bu öğelerden her biri üzerine açıklamalar ve çözümler getiren bir çok kitap yazılmıştır (Egri, 1982). Senaryo yazım çalışması yapacak kişi, ilk adımda bu görüşleri inceleyerek yola çıkabilir.

Senaryo yazımına ilişkin bir ders kapsamı içinde, dersi alan öğrencilere, önerilebilecek yöntem, **klasik yöntem**'dir (Şener, 1976).

Nedir bu klasik yöntem?..

Yöntemi izleyecek kişi, öncelikle sinema ya da televizyonun teknik gereklerini, olanaklarını, estetiğini öğrenmelidir. Bunlar öğrenil-

meden yola çıkılacak olunursa, sonuçta ortaya çıkacak yapıt bir senaryo değil, bir yazın öyküsü olacaktır. Teknik/estetik bilgilerin edinilmesinden sonra senaryo yazarının çalışması genelden tikele doğru bir sıra aşama içinde gerçekleşir. Bir filmin ya da televizyon izlenmesinin oluşturulması temelde üç aşamadan geçer: (1.) **Tema'nın seçimi ve saptanması**; (2.) temanın bir öykü içinde işlenmesi, senaryo çalışması (olgu: action). Bu aşamada kişileri belirlenir, kişiler arası çatışmalar geliştirilir; (3.) metnin çekim senaryosu durumuna getirilmesi (olgunun sinemasal işlenmesi). Bu yöntem kuşkusuz bir ustalık edinilinceye değin sağlıklı bir yol ama senaryo yazımının tek yolu da değil.

Klasik yöntemle çalışmanın önerilmesinin gerekçeleri ise şu: (1.) Senaryo yazmaya yeni başlayanlar için ideal senaryo yazma yöntemidir. (2.) Yalın bir yöntem olduğundan, senaryo yazarına hataların hemencecik görülüp düzeltilmesinde kolaylıklar sağlayarak ilk adımda olabildiğince iyi bir senaryonun ortaya çıkmasına olanak sağlar.

### **Senaryo Yazımında Özen Gösterilmesi Gereken Noktalar**

Senaryo yazmaya yeni başlayacak kişinin, herhangi bir yazarın temel becerilerine, yeteneklerine sahip olduğu varsayılsa bile, sinemanın/televizyonun belirli gerekliliklerine ve özelliklerine de uyumlu olması önkoşuldur. Senaryo yazacak kişi, bunu gözönüne alarak -daha sonra geniş olarak açıklanacak olan- senaryonun evrelerinin ilkinden (özet=synopsis) başlayarak, yazdığının sinema / televizyon için hazırlanan bir metin olduğu unutmuyarak özenle çalışmasını sürdürmelidir.

İşin başından sonuna dek, bir senaryo yazar adayının gözden uzak tutmaması gereken noktalar şöyle :

— **Senaryo yazmak, yazın dışı bir uğraştır.**

Sinema ya da televizyon için yazmak, basılıp kullanılacak araçlar için yazmaya benzemez. Gerçi, senaryo denilen metin, bir yönüyle temelde bir yazı işi olmakla birlikte, **doğrudan doğruya sinema ya da televizyon için yazıldığından bir yazın türü değildir, yazın dışı bir uğraştır.** Senaryo yazımında romanın, öykünün, şiirin, bir dereceye değin, tiyatro oyununun yazımındaki yazınsal kaygılar bulunmaz. Bu nedenle, yazar, çalışmasının her evresinde, beylik bir deyimle açıklanacağı gibi, **edebiyat yapmamalı, tek kaygısı, her şeyden önce yazdığının sinemaya ya da televizyonun gereklerine uygun olup olma-**

**diği** üzerinde olmalıdır. Daha önce değinilen özelliği nedeniyle senaryo, yazarın yetenek kadar, yetkin bir sinema/televizyon bilgisi olmasını da zorunlu kılar.

— **Senaryo izleyicisine bir ileti vermelidir.**

Sinema ve televizyonun bir anlatım/iletişim aracı olduğunun bilincinde olan her yazar, her yapımcı, her yönetmen bir olayı, bir şeyi anlatmak, bir ileti vererek izleyiciye ulaşmak ereğindedir. Sonuçta, izleyiciye ulaşacak iletinin ilk kaynağı ise senaryodur. Her senaryoda amaçlanan, verilmek istenen bir tema/ileti olmalıdır. Diğer bir söyleyişle, ne verilmek isteniyorsa, bir plan içerisinde en anlaşılır biçimde giriş, gelişme ve sonuç bölümleri içinde verilmelidir. Bu yapılırken, anlatım inandırıcı olmalı, sözün görüntüyü, görüntünün sözlü iletiyi destekler nitelikte yerli yerinde kullanılmalıdır.

Bir filmin/televizyon izlencesinin iletisi, kullanılan dille izleyiciye ulaşır. Senaryo yazımında kullanılan görsel/işitsel film dili, sözlü anlatımda kullanılan sözcüklerle birlikte verilmek istenen iletiyi kitlelere ulaştırır; başarılı bir iletişim bu birliktelikle sağlanır. Nasıl bir sunuş alanı seçilirse seçilsin, unutulmaması gereken nokta, **senaryo konuşma diliyle yazılmasıdır**, seslendiğı kitleye bilgi verici ve doğal olmalıdır. Özellikle eğitim izlenceleri açısından yalın, akıcı ve anlaşılır bir dil kullanılması önemlidir. Dolaylı ve kişisel anlatım biçimlerinden, anlaşılma düzeyini aşmaktan kaçınılmalıdır. Bilimsel dil yerine doğal konuşma dili yeğlenmelidir (Zettle, 1970). Genelde tümceler yalın, doğrudan ve tam yerinde oluşturulmalıdır. Karmaşık bir tümce yapısı, bu tümce içinde bir sürü olay, düşünce, ad tıka basa doldurulmamalıdır. Bu durumda -yetenekli de olsa- bir oyuncunun ve izleyicinin bunları kavraması güç olmaktadır. Yazarken yumuşatılmış, resmi olmayan bir yaklaşımla konuşma örgüsü (diyalog) yazılmalıdır. Ama bu her senaryoda argo ve günlük konuşma dili kullanılacak demek değil. Kulağa yapay gelecek, çok debdebeli ve izleyicinin iletiyi anlamasına etki edecek sesleri içeren biçimsel yazma biçimini de önlemek gerekir. Eğer bir kavramdan ya da bir olaydan diğerine geçme durumu ortaya çıkarsa, öyle bir bağlantı kurulmalıdır ki, izleyicinin dikkati yitirilmesin.

— **Senaryo yazarı, senaryosunu yazarken görselliğe ağırlık vermeli, görüntülerle düşünmelidir.**

Görsellik, tarihin her döneminde insanı etkileyen bir öğedir. Görselliğin ve yaratıcı hayalgücünün birey ve toplum üzerindeki et-

kileri bugün ayrıntılı olarak incelenmiş; görselliğin, yaratıcı hayalgücünün ve us'un uygarlığını temellerini attığı, hele yaşanan dünyanın artık sinema ve televizyonun etkisiyle görsel bir dünya olduğu kesinlik kazanmıştır.

**“Sinema ve televizyon için yaz. Çok göster, az şey söyle...”** Bu senaryo yazarlığının ana ilkesidir. Nedeni çok açık. Çünkü gerek sinema gerek televizyon başlıca görsel iletişim araçlarındandır. Senaryoların ortak özelliklerinden biri, sözlü anlatıma çok fazla yer vermesidir. Olanaklar ölçüsünde, olabildiğince anlatım görüntülere yüklenmeli, sözlü açıklamalardan olabildiğince kaçınılmalıdır. Örneğin, görüntünün üzerine **“Köy kızları, Türk motiflerini halı üzerine uyguluyor. Şimdi onların dokudukları halıları görüyorsunuz”** gibisinden bir açıklama getirilmemeli. Çünkü izleyici, hem de halı ören kızları hem de motifleri görüntüde nasıl olsa görecektir. Burada yapılacak en doğru şey, görüntünün üzerine verilecek güzel bir müziktir.

Öyleyse senaryo yazarı, işin başından sonuna değin söyleyeceği sözü anlatmak ve duyurmak yerine öncelikle **göstermeyi** ön plana almalıdır. Etkin görüntü kendini anlatmak için yeterlidir. Özellikle gösterilen nesneyi, bir de sözle yinelemek gibi bir anlatımdan kaçınmak gerekir. Bunun için konuyu iyice düşünüp, nelere ağırlık vereceğini araştırması, söyleyeceği sözün etkisini bilmesi, görselliğin öne çıktığı bu çağda kitle beğenisini de gözden kaçırmaması gerekir. Sözcükleri ve görüntüleri bir araya getirmenin en iyi yolunu ve senaryonun iletisinin hangisiyle, ne zaman verebileceğini bilmek, senaryo yazarının sanatının özüdür. Görüntülerle düşünmek film ya da televizyon yapımının gerçek anahtarıdır. Bu nedenle, senaryo yazarı, sözcüklerle olduğu denli, görüntülerle de çalışmakta rahat olmalıdır.

Ama iletinin sunulmasında en önemli rol görüntülerle gerçekleştirilemiyorsa, bu durumda senaryo yazarı, görüntülerle desteklenmiş bir ders anlatımı yapmaktan öte bir şey başaramaz.

Senaryo yazarı, ilk adımda, her çekim için düşündüğü görüntüleri birbiriyle ilişkilendirmek gibi bir çalışma içine girmemelidir. Görüntülerin birbiriyle ilişkisi daha sonra, senaryonun bitmesinden sonra ardıllık ve birbirini izleyen görüntüler olarak düşünmesi daha doğrudur. Bu bütünlük içinde birinci süreç, düşünceler ve sözcüklerin bireysel görüntülere dönüştürülmesi (görselleştirme); ikinci süreç ise tek tek görüntüleri belirli bir anlam ortaya koyacak biçimde bir süreklilik içinde düzenlenmesidir.

Görüntüler, ileticiyi tek başlarına ya da uygun ses efektleriyle ya da müzikle birleşerek anlatabilir ve etkili olabilir. Ama görsel anlatımın ya da geçişlerin gerçekleştirilmesi söze gereksinim duyulmadan yapılamıyorsa, ancak bu durumda söze başvurulmalıdır. Unutmamak gerekir ki, kamera bir üretim işleminin, bir kişinin duygularının önemli ayrıntılarını yakından görüntüleyebilir; çalışmakta olan bir makinenin devinimini izleyebilir. Kamera önemli yerlere ve vurgulara dikkati yoğunlaştırmada, önemsiz ayrıntılardan kaçmada önemli bir yeteneğe sahiptir.

#### – Senaryo yazarı izleyici için yazmalıdır.

İzleyicinin varlığı, senaryo yazarının gözönünde bulunduracağı diğer önemli etmendir. Olabildiğince hedef izleyiciyi bilmede yarar var. Senaryo onlara göre yazılmalıdır. Elbetteki öykülü bir film/televizyon senaryosu ile çocuklar için yazılmış bir senaryo ya da karmaşık formüllerin verildiği bir matematik dersi senaryosu birbirinden ayrımlı olacaktır. Dil ve biçimin kullanımı, yapının durumu hedef izleyicisine bağlıdır.

Bireyin önce bir olay/olgunun bütününü algılaması istendiği için aktarılacak ilettiler/bilgiler görsel ve sözel bir bütün olarak, birbiriyle ilintilenerek sıraya sokulup sunulmalıdır. Bu yapılmadığı zaman, ilettiler / bilgiler özümsemeyecektir. İleti / bilgi dağınık, anlaşılmaz bir dille sunulduğunda, izleyen kişi verilenin ne işe yarayacağını ve ne anlam taşıdığını kavrayamayacak, yapının hedefi konusunda çelişkiye düşecektir. Böylelikle bireyde varolan  **kabul etmeme direnci**  ortaya çıkacaktır ve aktarılmak istenen ileti/bilgi alınmayacaktır. İletilerin/bilgilerin bir bütünlük içinde düzenlenmesi izleyicilerin konuların anlamını ve algılanmasını kolaylaştırmakta; amaçlarını görmesini sağlayarak algılamayı / öğrenmeyi güdülemektedir. Bunun için senaryo yazarının yapacağı iş açık, mantıklı bir sunuş sırası kurmaya çalışmaktır. Bunun bireyin algılamasında çok önemli yeri var. Çünkü birey, çevresindeki olay/olgulara karşı seçici bir alıcı durumundadır. Diğer bir söyleyişle, kişi kimi olay/olguları algılamakta, kimilerine ise kapalı kalmaktadır. Kişi için algılananlar var ama algılanmayanlar yoktur. Bu nedenle birey her an açık ve anlaşılır olanı algılayıp dağarcığına alacaktır.

Bu açıklamalarla yakından ilgili bir başka gerçek daha var: yapılan araştırmalar, olağan koşullarda her filmin ancak %60'ının görüldüğü üzerinedir. Öte yandan izleyici perdeye / ekrana yansıyan her görüntüyü, anında anlamak ve algılamak durumundadır. Düşünme için

süresi yoktur, çünkü görüntüler peşpeşe gelmektedir. Bu durumda senaryo yazarı bir yandan filmin/televizyon izlencesinin ancak % 60'ının görülebileceği gerçeğini, öte yandan izleyicinin yapıtı izlerken düşünmeye zamanı olmadığını gözönüne almalı ve çok karmaşık, birbirinin içine geçmiş, ancak uzun süre düşünülüp bulunabilecek türde ilişki ve gelişmelerden elinden geldiğince kaçınmalıdır.

Gerilime dayanan yapıtlarda kendini belli eden, diğer türlerde de sık sık ortaya çıkan bir gerçek de izleyicinin yoğunluğudur. Yapılan bilimsel araştırmalar izleyicinin ilk dakikalardaki ilgi, dikkat ve anlama arasında belirgin ayrımsamalar olduğunu ortaya koymuştur. İzleyici özellikle gerilim filmlerinde konuyu belirgin bir dikkatle izlemeye başlar. Dikkat film ilerledikçe artmaya başlar, heyecan çoğalır, merak doruk noktasına ulaşmaya başlar. Ama filmin belli bölümlerinde izleyici için soluklanma payı konmaz, tempo artarak sürerse, izleyici bir yerde yorulur ve filmden kopar. Bu durum her hangi bir bölümde olabileceği gibi, izleyicinin ilgisinin en yoğun olması istenen yerde de olabilir. Bu nedenle senaryo yazarı, bunu dikkate alarak, kimi yerlerde izleyicinin rahatlaması, soluk alıp filmi yeniden ilgi ile izlemesini sağlayıcı kimi soluklanma payları koymaya özen göstermelidir.

Geriyeye -ileriye gidiş, dönüş; koşut devinim gibi benzer senaryo yaklaşımları izleyici üzerinde etkilidir. Ama izleyicinin anlayışını karıştırmamak için bu yaklaşımlar hem yazar hem de yönetmen tarafından dikkatlice kullanılmalıdır. Özellikle çocuklar için yazılan senaryolarda koşut devinimlere, geriye dönüşler ya da ileri gidişler olabildiğince az yazılmalıdır. Çünkü bunları çocuk izleyicinin kimi kez iyi algılayamadığı saptanmıştır.

Sinema ve televizyon aynı zaman bir eğlence aracıdır. Dünyanın her yerinde sinemaya gidenlerin, televizyon izleyenlerin yoğunluğu bu aygıtların, bu özelliğini ön planda tutarlar. Bu durumda senaryo yazarı, izleyicinin yapısından gelen bu özelliği gözden uzak tutmamalı, bir yandan yapıtının iletisini en anlaşılır bir biçimde vermeye çalışırken, diğer yandan da ortaya eğlendirici özelliği olan, ilgi çekici bir film çıkmasını sağlamaya özen göstermelidir.

**– Senaryo yazarı sinema / televizyon estetiğini ve teknik yapım olanaklarını gözönünde bulundurmalıdır.**

Bir senaryonun, kağıt üzerindeki görünümünü, izleyici için tıpkı bir tren tarifesine benzer. İzleyici, bu karmaşık yapı içinde sonuçta yalnızca kendisine sunulanı izler.



Senaryo kesinlikle değiştirilmesi olanaksız tanrı sözü gibi değil, yapım çalışmasına esneklik getirecek bir yönde yazılmalıdır. Yapım öncesi ve sırasında öngörülen değişimler ya da düzeltmeler bir senaryo yazarı için kabul edilmesi zor şeylerdir, ama yapıtın esenliği için buna göz yummak gerekir. Araç gerecin yetersizliği, elverişsiz olması; çekimlerin çeşitli nedenlerle uzaması; bütçenin azlığı; teknik ve estetik kaygılar gibi nedenler kimi kez değişikliği zorunlu kılar. Bu nedenle senaryo yazarı, yapımcının/yönetmenin olanak ve sınırlılıkları içinde çalışmak zorundadır. Bu hiç bir zaman unutulmamalıdır. şu da unutulmamalıdır ki, yine de elverişsiz teknik koşulların, yetersizliklerin iyi bir senaryo yazımı ile el altındaki yapım olanaklarının ustaca kullanımıyla haktanndan gelinebilir.

– **Senaryo yazarı senaryosunu işitilmek için yazmalıdır.**

Sinema ve televizyon görsel bir araç olmakla birlikte, bir senaryodaki tüm metinler ya da konuşmalar göz için değil kulak için yazılmalıdır.

İzleyici senaryonun yazıldığı kağıtları kesinlikle görmeyecek, okumayacaktır. Yalnızca filmi ya da görüntü bantı üzerinde gerçekleştirilmiş sunumunu izleyecek, dinleyecektir. Ama genel bir kural olarak metni sürgit yüksek sesle okumak, nasıl ses verdiğini dinlemek gerekir. Bu herşeyden öte, sonunda izleyicinin iletiyi nasıl alacağının anlaşılması bakımından önemlidir.

– **Zaman kullanımı senaryo yazarını etkileyen bir sınırlılıktır.**

Sinemada ve daha çok televizyonda senaryo, zaman baskısı altında yazılır. Senaryo yazarının sıkışmadan çalışmak için çok kısıtlı bir süresi vardır. Bu zaman baskısı altında çalışmak etkili ve nitelikli bir senaryo yazmak, gerçek bir profesyonelin işidir.

Zaman kullanımında, senaryo yazarının dikkat etmesi gereken ikinci sınırlılık, yazacağı senaryonun süresiyle ilgilidir. Bir sinema filmi ortalama 80 - 120 dakika arasında sürer. Bir çok ölkede sinema gösterim saatleri buna göre düzenlenmiştir. Televizyonda durum daha da kesindir. Bu nedenle senaryo yazarı, belirlenen süreyi dikkate almalı, öyküsünü tavanı ve tabanı belirlenmiş süre içinde vermelidir. Filmin alişılan ölçülere oranla **uzun** ya da **kısa** oluşu iki sonuca yol açar. Sinema ve televizyonda, senaryonun uzun olması durumunda kimi sahneler ya da ayrımlar (sequence) budanır, senaryonun bütünlüğü bir ölçüde zarar görür. Uzun ya da kısalığın yarattığı ikinci sonuç, pazar bulamama olasılığıdır. Yapıtın pazar bulamaması demek,

izleyiciye ulaşamaması, iletisini verememesi demektir. Bu da yine senaryo yazarının süre konusunda dikkatli olması gerçeğini ortaya koyar.

Buraya dek açıklananlar özetlenirse, sinemanın ve televizyonun karmaşık yapısı, daha küçük bir ölçüde senaryoda bulunur. Tıpkı sinema ya da televizyonun birbirinden ayrı bir çok özelliğe aynı anda sahip oluşu gibi, senaryolarda aynı tür özellikleri taşır. Bu özelliklerin başlıcaları şunlar:

—Sinema ve televizyonun, diğer tüm sanat dalları gibi bir şey anlatmak, bir ileti vermek amacıyla yola çıktığı sürgit us'ta tutulmalı, bunu en açık, en kolay anlatan bir senaryo yazılmaya özen gösterilmelidir.

—Senaryo yazın dışı bir uğraştır. Süslü tümceler, kitap diline uygun konuşmalar, yazınsal açıklamalar senaryo içinde yer almamalıdır. Senaryo başından sonuna değin görselliği ön planda tutmalıdır.

—Senaryo, ileride filme ya da televizyon izlenmesine dönüştüğünde izleyenlerin ilgisini baştan sonra çekecek bir biçimde yazılmalıdır. Çeşitli çatışmalar, dolantılar bu amaca hizmet edecek biçimde senaryoda yer almalıdır.

—İzleyicinin yapımı izlerken düşünmeye fırsatı olmadığı gözönüne alınarak zor anlaşılır ya da ancak düşünme süreci sonunda anlaşılacak gelişimlere senaryoda fazla yer almamalı, kimi yapımlarda, belli bölümlerde izleyiciye souklanma payları verilmelidir.

—Yapımların gösterim süresinin sınırlı olduğu unutulmamalı, ileti belirlenen süre içinde sözü uzatmadan, ekonomik bir yolla sunulmalıdır.

—Her senaryo, geniş ölçüde yazarının hayalgücünün ve sahip olduğu estetiğinin bir ürünüdür. Fakat senaryo yazılırken, sinemanın/televizyonun o günkü teknik koşulları da gözönünden uzak tutulmamalı, teknik açıdan gerçekleşmesi olanaksız sahne ve çekimlere yer verilmemelidir. Böyle bir sahne ya da çekim gerçekleştirilemeyeceği için senaryo yazarının çabası boşa gitmiş olur. Ama teknik olanak ve koşullar iyi bilinirse, hayalgücünün yaratımı yine sınırsızdır.

## SENARYONUN İÇERİK VE BİÇİMSEL ÇALIŞMA EVRELERİ

Senaryo terimi, genellikle, dar anlamda **çekim senaryosu** yerine kullanılır. Fakat tema'nın, sinema ya da televizyonun özelliklerine

göre işlenmesini gösteren metinde, senaryo olarak adlandırılır. Bu metin, bir kaç sayfalık özetten, bir film öyküsüne, ayrıntılı çekim senaryosuna dek değişir. Bu nedenle tüm evreleri kapsayan değişik metinlere de senaryo adı verilir. Karışıklığı önlemek için her evrenin kendine özgü doğru ve piyasadaki adını ve açıklamasının yapılmasında yarar var.

Senaryo çalışmasının evreleri şöyle bir sıra izler:

- a) **Özet** (synopsis / sinematografik konu / suje)
- b) **Geliştirim** (treatment / taslak / iskelet / şema)
- c) **Ayrımlama** (sinematografik öykü)
- d) **Çekim senaryosu** (shooting script / çevirim senaryosu)

### a) **Özet (synopsis)**

Klasik yöntemde senaryo çalışmasının ilk evresi olan **özet** (synopsis) temanın saptanması, temaya uygun konunun seçilmesiyle başlar. Bu evrede filmin/televizyon izlencesinin öyküsü en kısa yoldan 5-6 sayfa içinde anlatılır.

Özet, konu üzerinde ilgilileri (yapımcı / yönetmen) aydınlatma amacı taşır. Tecimsel sinemada bir filmin yapılıp/yapılmamasına çoğu kez bir çeşit senaryo taslağı olan özet okunduktan sonra karar verilir. Filme alınması düşünülmeyen öykü için senaryo yazarının boşa emek harcaması ilk adımda önlenir ya da filme/televizyon izlencesine dönüşürülmesine karar verilen konunun aksayan kimi noktaların ortaya çıkma durumunda, iş fazla ilerlemeden düzeltme, yönlendirme görevi özet üzerinde yapılır. İşlenecek konu, kağıda geçirilirken, kimi bulgularla öykü geliştirilip varsıllaştırılır.

Özet'te senaryonun temel öğeleri olan özellikleri:

- işlenecek tema kesin olarak belirlenir;
- temaya uygun öykünün ana çatışma çerçevesindeki olaylar dizisinin devinimi, belirlenen çevre ya da çevrelerle genel çizgileri ile çekilir;
- öykünün başlıca kişileri ayrıntıya kaçılmadan kimi özellikleriyle ortaya konulur.
- Özet, hiç bir yazınsal süsleme yapılmadan oldukça yalın, anlaşılır bir dille, **geniş zaman kipi** ile yazılır.

Özet çalışmasında bunlar ana hatlarıyla belli olduktan sonra, öykünün beğenilmesi ve çekilmeye karar verilmesi durumunda senaryo yazarı öyküsünü geliştirmeye başlar.

## b) Geliştirim (Treatment)

Senaryonun geliştirim evresi, özet ve sonraki evre olan ayırlama arasında yer alır. Özet'e kısa öykü denilirse, **geliştirim** (treatment), bu kısa öyküde ele alınarak işlenen öykünün daha ayrıntılı olarak -kırk, elli sayfa- genişletilmesiyle elde edilir.

Geliştirim evresinde, senaryo yazarından beklenen, sanat değeri yüksek bir uzun öykü ya da roman değil, yalnızca başarılı bir sinema metnidir. Senaryo yazarı, öyküsünü geliştirirken sonuçta ortaya çıkabilecek yapıtın her görüntüsünü bu evrede tasarlamalıdır. Örneğin özet'te "**Çok iyi bir insan olan A ...**" diye belirtilen bir açıklama, **geliştirim**'de daha ayrıntılı bir biçimde ele alınır. **Geliştirimde A'nın iyi bir insan oluşu, bir kaç tümce ya da gösterilerek açıklanır.** Senaryo yazarı, bu çalışmasını yaparken, sinema ya da televizyon özelliği olmayan noktalarda diğer sanatlar için geçerli olan kurallardan, tekniklerden yararlanır. **Geliştirim**, aşağı yukarı kendine özgü teknikle yazılmış uzun bir öykü olduğuna göre, uzun öykü tekniği ve genel olarak roman/öykü türünün tekniği bu evrede senaryo yazarının işine yarayabilir: (1.) kişilerin özelliklerinin belirtilmesi (kişileştirme); (2.) çevre özelliklerinin ortaya konulması; (3.) devinimlerin düzenlenmesi, hep öykü tekniğine göre yapılır. Fakat bir geliştirim her şeyden önce bir sinema/televizyon yapıtıdır, bu nedenle de herşeyden önce sinemanın/televizyonun koşul ve kurallarına uygun olarak hazırlanması gerekir. Diğer bir söyleyişle, film öyküsüne bir çatı olarak görülen dramatik yapı, **geliştirim**'de tamamen kurulur. **Geliştirim'deki her anlatımın filmdeki görüntülere karşılık olarak düzenlenmesi gerekir. Ortaya çıkan metin, tamamlanmış bir filmde yer alacak görüntülerin sözcüklerle anlatımı ve bu anlatımın sinemanın/televizyonun gerektirdiği koşullara uygun olmalıdır (Onaran).**

**Geliştirim**'in daha sonra çok az eklerle çekim senaryosuna dönüştürülmesi nedeniyle, önce öykünün belli başlı devinimlerin (aksiyon) yerlerinin saptanması, bunların yerli yerine yerleştirilmesi gerekir. Bu devinimler, sonradan tamamlanmış filmin/televizyon izlenmesinin ana parçaları olan **bölüm, ayırım (sequence) ve sahne**'lerin belkemiğini oluşturur. Ana devinimlerin yanı sıra ikincil derecede devinimler ya da olaylar yine **geliştirimde** yer alır. Bunlar (1.) yazarın

öngördüğü mantık çerçevesinde belli başlı devinimlerin birbirine bağlanmasına; (2.) öykünün ileriye doğru akışına bir düzen vermeye; (3.) kişilerin şu ya da bu özelliklerinin ve psikolojik durumlarının açığa vurulmasına yaradıkları gibi, (4.) az ya da çok dramatik etki yaratabilecek devinimler şu ya da bu yolda kullanılarak izleyicisinin ilgisinin uyanık tutulması, filmin/televizyon izlencesinin gidişine yakından katılması, öyküde gerilim ve gevşeme noktalarını (soluklanma payı) oluşturarak izleyicinin ister istemez bu akışa kapılmasını sağlar (Onaran).

Özcesi, **geliştirim**'de (treatment) dramatik yapı belirlenir. Olgular sıralanır. İşlenen öykünün özetteki gibi yalnızca ana hatları değil ikincil derecedeki gelişmeleri de belli olur. İkincil olayların yardımıyla olayların bağlantıları sağlanır, konunun gelişme ve çatışma noktaları belli olur.

Olayları oluşturan kişiler özellikleriyle tanıtılır, kişiler ve onların ortaya koyduğu olaylar irdelenir (\*).

Konuşma örgüsünün (diyalog) en önemlileri yazılır.

Geniş zaman kipiyle yazılır. Konuşma örgüsü dışında yazınsal süslemeler yapılmaz.

### c) Ayrımlama

**Ayrımlama**, geliştirim ile çekim senaryosu arasında yer alan, senaryo yazarının, yönetmen ile çalışmaya başlamadan önceki son bireysel çalışmasını yaptığı senaryo evresidir. **Ayrımlama** ile senaryo yazım evresi sonuçlanır. Bu evrede içerik açısından belli bir sonuca giden olaylar dizisinin en küçük ayrıntıları ortaya konulmuş, kişilerin kişilik özellikleri en küçük ayrıntısına dek belirtilmiştir. Biçimsel olarak da, biçimsel örnekler olmakla birlikte, genel olarak görüntü ve ses olmak üzere kağıt iki sütuna ayrılır. En önemli biçimsel özellik **geliştirim**'de (treatment) olgunlaştırılmış öykü çekim aşamasına kolaylık sağlamak üzere bir mantık çerçevesinde parçalanarak ayrılır.

---

(\*) "Kullandığım yöntem, diyaloglar hariç, en ince ayrıntıyı kapsayan bir treatment hazırlamaktır. Bunu epizotlar zincirinden oluşan bir film olarak görürüm. Her epizotun (sahnenin) içeriğinin son derece sağlam olmasına özen gösteririm. Böylece her parça kendi başına küçük bir film olabilir." (Truffaut, 1987).

## **Ayrımlama'da senaryonun ana parçaları:**

Bir romanda, bir tiyatro oyununda olduğu gibi, bir filmin ya da bir televizyon izlencesinin de kendine özgü içeriğe uygun biçimsel parçalanması bulunur. **Bir film parçalardan kuruludur** (Bazin, 1966). Büyükten küçüğe bu parçalanma şöyle sıralanır:

**Bölüm** (part), **Ayırım** (sequence), **Sahne** (scene), **Çekim** (shot).

**Bölüm (part)**, bir romanın bir bölümüne eşdeğer olan, filmin öyküsünün, dramatik gelişimin belli başlı bir parçasının birinin içinde gelişip sonuçlandığı görüntüler dizisidir. Olağan uzunluktaki bir filmde (90 dak.) 7-8 bölüm bulunur. Bölümlerin birleşmesiyle yapının tümü oluşur.

**Ayırım (sequence)**, bölümler içinde yer alan, her biri kendi içinde bir bütünlüğe sahip, dramatik yapıyı oluşturan her bir olgunun/olayın içinde gelişip sonuçlandığı sahneler dizisidir. Ayırımlar kesinlikle dingin ve durgun olamazlar. **Tıpkı teleferiklerin yükseğe tırmanmalarını sağlayan dişli çarklar gibi, devinimleri ileri doğru taşırlar** (Truffaut, 1987). Ayırımlar içindeki devinim, birbirini izleyen çekimler boyunca uyumlu olmalıdır. Öyle ki, olay/olgu gerçek yaşamdaki gibi düzgün bir akış içinde anlatılmalıdır. Ayırım tek ya da değişik yerlerde geçebilir. Bir dış sahne ile başlayıp, iç sahne ile bitebilir.

Olağan uzunluktaki bir filmde, 25-30 ayırım bulunur. Ayırım, **açılma** (fade in) ile başlayıp, **kararma** (fade out) ile sona erebilir.

**Sahne (scene)**, aynı kişiler ve aynı dekor (mekan) içinde aynı anda geçen, bir ya da daha çok çekimden oluşan, bütün içinde tamamlanmış bir durumu sergileyen görüntüler dizisidir. Sahne, olayların gerçekleşeceği yeri ya da dekoru da tanımlar.

Sahnelerin bir araya gelmesinden ayırımlar oluşur.

**Çekim (shot)**, temel malzemesi görüntü olan sinema ve televizyon, gözün ağ tabaka izlenimine dayanır. Belli bir süre içinde göze peşpeşe gelen çok sayıda görüntüden oluşur. Görüntü denildiğinde bir kare resim anlaşılacağı gibi, resimler dizisi de anlaşılmalıdır. Çekim, çok devinimli görüntüler dizisinden oluşan dramatik yapıyı en küçük birimdir. Çekim, İki noktalama imi (kesme, zincirleme, vb) arasında kalan görüntü dizisidir; kameranın ara vermeksizin, durduruluncaya değin, sürekli olarak bir görüntüyü filme ya da görüntü

kayıt bantına almasıdır (\*). Çekimlerin, senaryoda öngörülen akışına göre kurgu ile bir araya getirilmesiyle sahneler oluşur. Kural olarak, bir filmin bir çekimi, her birinin süresi 5 ile 15 saniye arasında değişir. Bir ya da birbuçuk saat süren bir filmde, yaklaşık 600 çekim bulunur (\*\*).

Sonuç olarak, bu biçimsel bölünmenin zaman olarak ölçekleri aynı değildir. Senaryo yazarının işlediği konu biçimine, içeriğine göre, bölüm, ayırım, sahne ve çekim gibi biçimsel parçalar uzun ya da kısa olabilir. Bu biçimsel bölünmelerle olayın tartımı, temposu oluşturulur. Ustalık bu bölünmeleri yerinde ve ölçüsünde yapmaya bağlıdır. Senaryo parçalama aşamasında genel olarak önce **ayırım** (sequence) ele alınır. Sonra her ayırım kendi içinde sahnelere bölünür.

Senaryo yazarının tek başına, bireysel çalışması **ayrımlama** aşamasıyla bitmektedir. Bundan sonra çekim senaryosu aşamasıyla yazar/yönetmen çalışmasıyla sahneler çekimlere ayrılır, çekim ölçekleri, kamera devinimleri, biçime ve mekana bağlı olarak bir anlam oluşturacak uygunlukla belirlenir.

#### d) Çekim Senaryosu

Geliştirim ve ayrımlamanın hazırlanmasından sonra, senaryo yazarı ile yönetmen ya da yalnızca yönetmen çekim senaryosunu oluşturmaya başlar (\*\*). Çekim senaryosu, senaryo çalışmasının son evresi olup, ayrımlamada genişletilmiş öykünün sinema/televizyon tekniğine göre ayrı ayrı çekimler içinde belirtilen kesimlerin tümünden oluşan, çekimle gerçekleşecek bir metin durumuna sokuluşudur. Tüm devinimler (oyuncu/kamera), sesler (konuşma örgüsü/doğal sesler/

---

(\*) Filmin çekimi sırasında teknik ya da dramatik yanlışlıklar nedeniyle aynı çekim, hiç bir değişiklik yapılmadan çekilirse, bu çekimin yinelenmesidir. Eğer herhangi bir nedenle (mercek değişimi, kamera devinimi ya da değişik bir olayın görüntülenmesi) tüm düzenleme değiştirilirse, bu çekimin yinelenmesi değil, yeni bir çekimdir.

(\*\*) Hitchcock, filmlerinde 1000'e yakın çekim kullanmıştır. **Kuşlar** filmindeki çekim sayısı ise 1360'dır.

(\*\*\*) Filmin görüntüler durumundaki son biçimi ancak yönetmence gerçekleştirilebileceğine göre, çekim senaryosunun hazırlanması tamamen yönetmenin yapacağı bir iş olarak kabul edilir. Fakat yönetmenin, senaryo yazarı, görüntü yönetmeni, sanat yönetmenin de görüşlerini/ düşüncelerini öğrenerek çekim senaryosu hazırlaması yararlı sonuçlar verir.

müzik), görüntü efektleri bu metin içinde kesimler (ayrım, sahne, çekim) durumunda verilir. Diğer bir söyleyişle, çekim senaryosunun tümü ayrımlara, ayrımlar sahnelerde bölünür. Sonuçta bu sahneler de çeşitli açılardan, çeşitli ölçeklerde alınacak bir dizi çekimlerden oluşur. Çekime hazır bir senaryo, filmin/televizyonun temel özelliğini hesaba katmak zorundadır.

Çekim senaryosu şöyle tanımlanabilir: **Henüz çekilmemiş bir filmin ya da televizyon izlencesinin bittiği zaman alacağı kılığın, önceden en küçük ayrıntılarına dek kağıt üzerinde belirtildiği metin.** Diğer bir tanıma göre: **çekimlere bölünmüş, her çekimin sayısı belirtilmiş, çevrim için gerekli tüm uygulamalı açıklamaları taşıyan, konuşmaları ve sesle ilgili tüm bilgileri veren senaryo; senaryonun çevrime hazır durumdaki en son aşaması ve biçimi (\*).**

Çekim senaryosu evresinde, artık film ya da televizyon izlencesine dönüşecek metnin çekilmesine temel olacak tüm bilgiler çekim senaryosunda yer alır (\*\*).

**Senaryoda çekimle ilgili bilgiler saptanırken dikkat edilmesi gereken noktalar :**

### **Çekim Ölçeği**

Senaryo yazarı ya da yönetmen malzemesini kağıt üzerine, tıpkı perdede/ekranda görüleceği biçimde yazarak, her çekim içeriğini ve bunun ayrım içindeki yerini tam olarak vermelidir. Çerçeveleme ile ortaya çıkan çekim ölçeği içinde, çekimler/görüntüler, değişik boyutlarda ortaya çıkar. Çekim ölçeği hem konu, hem de görüntü alanına bağlı olarak, konunun görüntü boyutu gözönüne alınarak belirlenir. Değişik boyuttaki çekim ölçeklerini, teknik değil bir anlatım aracı olarak oynadıkları rol açısından **çok uzak çekimler, orta çekimler, ve yakın çekimler** olarak gruplandırılır.

---

(\*) Çekim senaryosuna dekupaajlı senaryo, teknik senaryo, çevirme kitabı gibi adlarda verilir. (Fr. Decoupage technique, İng. Shooting script.)

(\*\*) Sesli film 1900 yıllarının başında ortaya çıkmıştır. İlk zamanlar tek mikrofona kullanıldığından, bu yetersizlik karşısında aynı yerde konuşulup, şarkı söylenmektedir. İlk başlarda, görüntünün anlamını, değerini düşürecek kaygısıyla ses karşı çıkmıştır. Buna karşın ses, film'in gerçekliğini daha da belirginleştirmiştir. Bu nedenle senaryodaki anlatım değişmiş bugünkü durumunu almıştır.



## ● Çok Uzak Çekim

Daha çok betimlemelerde, dramatik yapıyı oluşturan olguların içinde geçtiği çevreyi betimlemede kullanılan çok uzak çekim, filmin başlangıcında öykü örgüsü kurulmadan, kişilerin tanıtımı yapılmadan önce olayın geçeceği alanı tümüyle izleyiciye göstermede geniş çekimi olarak kullanılıp, bir olay/ortamın uzaktan geniş bir alanın gösterilerek (bir kentin görünüşü, büyük bir çiftlik, bir petrol alanı gibi) izleyicinin etkilenmesi amaçlanır. Destansı bir yapıtta, yine etki için, pek çok uzak çekim kullanılır. Kendilerini çevreleyen doğa ya da toplumsal çevre içindeki insanları, bu çevre ile uyumlu bir biçimde bütünlemek isteyen bir yapıt için de aynı şey geçerlidir. Uzak çekimle, daha yakından alınan sonraki çekimlerin hangi geniş mekan içinde yer aldığını göstermede de kullanılır.

### Uzak Çekim (Extreme Long Shot)

Bir yerin uzaktan görüntüsünü veren çekimlerdir; bir sokağı, bir evi, bir odayı ya da olayın geçeceği herhangi bir ortamı kapsar. Sahne içindeki kişiler ve nesnelere, yer içinde izleyiciye tanıtmak için kullanılır. Böylece izleyici, sahnede kimlerin/nelerin olduğunu, devinimlerini, durdukları yeri bir sonraki yakın çekimde bilecektir. Bu nedenle oyuncuların giriş/çıkışları ve devinimleri, o ortam içinde kişilerin buldukları yerler anlatımsal açıdan uzak çekimle gösterilir. Kişilerin devinimlerinin yakın çekimde izlenmesi, bir süre sonra onların diğer kişilere göre nerede buldukları ve ortam içinde nerede durdukları konusunda izleyiciyi karmaşık düşüncelere itecektir. Bu nedenle, kişinin devinimi olduğu sahneyi uzak çekimle gösterilmesi daha yararlıdır.

Uzak çekimler, genel olarak hoşgörülü bir düzenleme içerir. Böylece kişilerin dış devinimleri için yeterli yer sağlanır ve ortamın tümünün izleyiciye tanıtılması gerçekleşir.

## ● Orta Çekim

Orta çekim, uzak çekim ile yakın çekim arasındaki bir çekim ölçüğüdür. Grup içinde kişilerin el/kol gibi devinimlerini ya da yüz anlatımlarını yeterli açıklıkta görüntüleyecek biçimde grubun diz çekimidir. Orta çekimler, sınırlı bir alan içinde büyük boyutlu figürlerle tüm olayı anlattıkları için televizyon izlencelerinde oldukça yeğlenir.

Orta çekimler, izleyiciyi olaya yaklaştırmada ve sahnenin uzak çekimle tanıtılmasından sonra, olayların sunumunda yetkin olduğundan konulu filmlerde de büyük bir önemi vardır.

En ilginç orta çekim, **ikili çekimler**'dir. Bu çekimde oyuncular karşılıklı olarak, yüzyüze durur ve konuşur. Bu çekimde ana sorun, iki kişinin birinin üstünlüğünü vurgulamada ortaya çıkar. Kişinin üstünlüğü konuşma örgüsü, devinim ile verilir. Üstünlüğü vurgulanmak istenen kişiye dolaşma yazılır ya da duruşu değiştirilir. Böylelikle dramatik ilgi birinden diğerine aktarılarak verilir. İkili çekim çeşitleri:

—Kişilerin kameraya karşılıklı profil durup, oturarak ya da ayakta konuşmaları. (Vurgulanmak istenen kişi yukarıdaki açıklamaya göre devindirilir.)

—İkili çekim açıldırılarak, görüntüye derinlik kazandırılır. Kameraya yakın oyuncu hafifçe içeri döner, sırtı kameraya gelecek biçimde durur. Uzaktaki oyuncu kameraya 45°lik açı yapacak biçimde diğer kişinin karşısında durur.

### **Uzak ve Orta Çekim'lerin Diğer Ölçekleri**

**Toplu Çekim (TOÇ)** (Distance Shot, Vista Shot, Very Long Shot)

Bir yerin uzaktan görüntüsünü veren çekim.

**Genel Çekim (GEÇ)** (Long Shot, Full Shot, Master Shot)

Kişilerin belirli geniş bir mekan içinde görülecek büyüklükte yer aldıkları çekim.

**Boy Çekim (BOÇ)** (Medium Shot, Mid Shot)

Kişinin çerçeve içinde tüm boyu ile yer aldığı çekim. Belli bir dekor/me kan içinde çekimi yapılacak kişi ya da kişileri diğerlerinden soyutlamak amacıyla kullanılır.

**Diz Çekim (DİÇ)** (Close Medium Shot)

Kişinin çerçeve içinde dizinden yukarısının görünülecek büyüklükte yer aldığı çekim. Bu çekime **3/4 Çekim** (3/4 Shot), **Amerikan Çekim** (American Shot) adı da verilir. Bir grubun özelliğine izleyiciyi yaklaştırmak amacıyla çoğunlukla bu çekim ölçeği kullanılır.

## Yakın Çekimler

Bir kişinin yakın çekimi, senaryoda görüntünün boyutuna göre belirlenir. Yakın çekimler daha çok psikolojik durumları anlatmakta kullanılır.

Eğer senaryoda özel bir yakın çekim açıklanmamışsa, bu genellikle **baş** ya da **omuz** çekimi olarak gerçekleştirilir.

### Bel Çekim (BEÇ) (Close Medium Shot)

Kişinin çerçeve içinde belinden yukarısı görünecek büyüklükte yer aldığı çekim.

### Göğüs Çekim (GÖÇ) (Close Shot)

Kişinin çerçeve içinde göğsünden yukarısı görünecek büyüklükte yer aldığı çekim. Göğüs çekimi, kişinin bel ile omuzları arasındaki bölümün yaklaşık tam ortasından, başının üstüne dek olan bölümü kapsar.

### Baş Çekim (BAÇ) (Big Close Up)

Kişinin yalnızca başının yer aldığı çekim.

**Göğüs ve Baş Çekim**, sessiz sinema döneminde çok tutulan bir çekimdir. Bugün de bir yapıtın dramatik ya da şiirsel gelişmesi güçlü duyurulmak istendiğinde kullanılır.

### Ayrıntı Çekim (AÇ) (Detail Shot)

Kişinin, nesnenin, konunun küçük parçalarının çerçeveyi tümüyle doldurduğu çekimler. Örneğin bir elin, bir gözün ya da bir tabancanın görüldüğü çekimler. Bu çekimlerin dramatik vurgulamalarda özel bir yeri bulunur. Diğer bir söyleyişle, filmin gelişimi aynı zamanda öğretici, insancıl ve bütünleştirici anlamları ayrıntı çekimlerle vurgulanır.

Bela Balasz, mekanın ötesinde yer alan baş ve ayrıntı çekimlerin alışkanlıklara aykırı niteliği üzerinde durarak, "**Yüzün anlatımı, kendiliğinden tüm ve rahatça anlaşılır bir anlam taşır ve bunu içeren bir baş çekimi elde varken zaman ve mekan içinde, artık onu gözönüne getirmekten başka bir şeye gereksinim yoktur**" demektedir (Akt. Onaran).

Çekimlerin uyumlaştırılması yoluyla tema, ilkin tüm genişliğiyle belirtilmişken, çekimlerin birbiri ardı sıra gelmesine karşı gelen bir dizi değişim içinde gittikçe gelişmektedir ve yerine oturmaktadır. Bu değişim bir çekimden diğerine geçiş, öylesine geliştirilmelidir ki, uyandırılmak istenen duygu doğal ve rahatlık vermeli, görüntülerin kopukluğu göze çarpmamalıdır. Bu da **uyuşum tekniğine** bağlıdır (\*).

Güncel yaşamın bir sahnesi, yönetmenin yorumuna, estetik görüşüne ve yapısına göre, çok çeşitli ölçeklerde uyumlu kılınabilir. Bu durumunda sinema, **“anlamli görüntülerin birbiri ardından gelmesidir”** görüşünü güçlendirir (Onaran). Bu yöntem, bir filme, vurgulanmak istenen durumların önemini sağlar. Çünkü belirli bir noktayı ortaya koyma, bu noktanın yoğunluğunu ortaya çıkarır.

Senaryoya çekim ölçekleri yazılırken, bunlar rastgele değil, aşağıda sıralanan amaçlar gözönüne alınarak yapılır.

#### — Konuyu açık - seçik göstermek

Uzak çekimler ya da genel çekimler olmadan, izleyici olayın geçtiği yer ve yer içinde kişilerin konumları, durumları konusunda bilgi sahibi olamaz. İzleyici ne olup bittiğini, net bir biçimde görmek ister. **Uzak ya da genel çekimlerle izleyici zaman zaman aydınlatılmalıdır.** Giriş/çıkışlar, temel devinimler uzak ya da genel çekimlere geçmek için iyi bir nedendir.

Her yeni kişinin verilisinde izleyici içgüdüsel olarak onu görmek, tanımak ister. Bu içgüdüyü gidermek ya da izleyicinin bir süredir görmediği eski bir kişiyi yine görüldüğünde, o kişiyi anımsatmak için ya da konuşana olabildiğince çabuk yakın çekim yazılmalıdır. Bu uzak /genel çekimde tanıtamama ya da tanınmama tehlikesini ortadan kaldırmak için gereklidir.

Yakın çekimlerin etkisi, uzak ya da genel çekimlere oranla daha fazladır. Ama yakın çekimlerin peşpeşe çok kullanılması rahatsız edici ve yorucudur. İzleyicinin gözü zaman zaman değişiklik ve uzak /genel bir çekimle dinlenmek ister. Uzak/genel bir çekimin ardından gelen yakın çekim daha etkileyici olur.

---

(\* **Uyuşum:** İki çekim arasında devinim, anlam, aydınlatma, mekan / dekor, donatım, oyun bakımından aykırılık olmama durumu. İki çekimin, izleyicide, birbirinin tamamlayıcısı olduğu duygusunu uyandıran özellik. Çekimde eksik bırakılan ya da eksikliği kurguda ortaya çıkan ve uyuşumu sağlamaya gerekli çekimler. Bu çekimler sonradan yapılır ve **bağlayıcı çekim** adını alır.

Aynı kişi çok uzak çekimden, çok yakın çekime geçilerek gösterilmemeli, böyle bir geçişin yaratacağı etki çok çinkindir ve yakın çekimde kişi izleyicinin üzerine atıyor imajı oluşur. Eğer çarpıcı özel bir etki elde edilmek istenmiyorsa, iki çekim arasına orta büyüklükte bir çekim yazılır ya da oyuncu kameraya doğru devindirilir. Aynı biçimde, özel bir etki elde etmek istenmiyorsa, çok yakın çekimden çok uzak bir çekime geçmek de yanlıştır. İki çekim arasına orta büyüklükte bir çekim yazılmalıdır.

### **— Olumlu bir görüntü düzenlemesi elde ederek, dramatik etki yaratmak**

Konuyu açık - seçik gösteren açılar, çekim ölçekleri kullanılarak, görüntünün düzenlemesiyle, dramatik etki sağlanır, beğeni oranı daha da çoğaltılabilir.

Yersiz kullanılan anlamsız film hileleri, kamera devinimleri, geçişler, yakın ya da uzak çekimler izleyicinin kafasını bulandırmaktan öteye bir işe yaramaz. Ama konu net ve açık - seçik daha önce verilmişse, sayılan görüntü özellikleri dramatik etkiyi güçlendirir, bunu da unutmamak gerekir.

Kamera merceğinin yapısı nedeniyle sinemacının görüntü düzenleme alanı tıpkı çerçevelemede olduğu gibi sınırlıdır. Kamera merceği de insan gözü gibi ancak belirli derinlik içindeki varlıkları aynı seçicilikte görebilir; bunun dışındakiler bulanıktır. Ancak varlıktan uzaklaşıldıkça, varlığın önünde ve ardında seçik görünme derinliği de büyür. Filmin iki boyutlu olan yüzeyinde üç boyutluluk duygusunu en iyi verebilen işlem derinlemesine görüntüdür. Derinleme görüntünün sağladığı özellikler şöyle sıralanır:

—Derinlemesine görüntü, görüş alanını derinlemesine genişletir. Öndeki oyuncuyla en dipteki oyuncu ve mekan arasındaki ilişki aynı seçicilikte kesiksiz olarak verilir. Bu kesiksizlik, oyuncuya daha rahat bir oyun verme olanağı sağlar; evren daha eksiksiz, daha tüm olarak yansıtılır. Kamera devinimlerinden çok kişilerin, varlıkların devinimi önem kazanır.

—Derinlemesine görüntüde, kamera evreni kesintisiz yansıttığından, zaman ve mekan, gerçek zaman ve gerçek mekan olarak kullanılır (Onaran).

**Senaryoda kamera açılarının yazılmasında dikkat edilecek özellikler :**

### ● **Üstten Görüş**

Kamera az ya da çok yüksekte bir görüş noktasından merceği aşağıya doğru eğilmiş olarak çalıştırıldığında **üstten görüş** (aşağı eğik açı) adı verilen açı oluşur. Bir kişinin önüne, bir pencereden, yüksek bir yerden aşağıya bakması durumunda bu açı kullanılır. Bu durumda kamera o işi yapan kişinin yerine geçmiştir. **Üstten görüş**'ün psikolojik bir özelliği bulunur: Herhangi bir şeye bu açıdan bakıldığında, o herhangi şey olduğundan küçük görünür. **Üstten görüş** böylece ezilmişliği, yenilgiyi, küçük düşmeyi anlatmakta kullanılır.

### ● **Altan Görüş**

Üstten görüşün tam tersi, kameranın alçak bir noktadan merceğin yukarıya doğru kaldırılmış olarak çalıştırılmasıyla alttan görüş elde edilir. Bir kişinin yükseklere bakması, alt kattaki bir kişinin merdivenin üst bölümüne bakması **alttan görüş** (yukarı eğik açı) örnekleridir. Alttan görüş açısından izlenen nesnelere, olduğundan büyük, uzun ve görkemli görülür. Bir kameranın merceği yere yaklaştıkça, diğer bir söyleyişle, **alttan görüş** noktasına indikçe, ufuk çizgisi de alçalır. Buna bağlı olarak derinlik duygusuna yol açan görünüş de azalır. Kamera yükseldikçe, **üstten görüş** noktası oluştukça, ufuk çizgisi de yükselir, buna bağlı olarak derinlik duygusuna yol açan görünüş de artar.

### ● **Yatık Çerçeveleme**

Kamera, optik eksenini üzerinde sağa ya da sola eğilirse, görüntü, çerçevenin dikey kenarına göre sola ya da sağa eğik olarak görülür ve ortaya **yatık çekim** çıkar. **Yatık çerçeveleme**, en çok herhangi bir kişinin psikolojik bakımdan bir dengesizlik içinde bulunduğunu göstermekte kullanılır. **Yatık çerçeveleme** bu nedenle ya kişinin görünümü olarak ya da kişinin gözünden karşısındakini durumu verir.

### ● **Başasağı Çekim**

Bir kamera başasağı duruma getirilerek çekim yapılırsa, görüntüdeki her şeyin başasağı görüldüğü **başasağı çekim** ortaya çıkar. Bu çekimde yine kişilerden birinin gözüyle görüntünün alışılmamış bir açıdan verilmesi amacı güdülür.

## ● Özne ve Nesnel Görüş

Kamera herhangi bir görüntüyü filmdeki kişilerden birinin gözüyle görüyorsa, bu öznel görüşün oluşturduğu çekime **öznel çekim** denilir. Herhangi bir olayın belli bir kişinin görüşüyle anlatılmasında kullanılır. **Nesnel görüş**'te kamera, olayı tarafsız bir tanık gibi anlatılır.

### Çekim Senaryosunun Biçimi

Biçimsel özelliği olan çekim senaryosunda, en yerleşmiş biçim olarak, kağıdın sol yanına görüntüler, sağ yanına ise konuşmalar ve sesler yazılır.

Sayfanın sol yanında yer alan görüntü bölümü akıcı bir filmin ya da televizyon izlencesi yapılabilmesi için yönetmenin bilmesi gereken tüm bilgileri kapsar. Bu bilgiler çekimde görevli olan, kamera-man, sesçi, teknik yönetmen ve diğerlerinin çekim sırasında yapacakları her şeyi içerir.

İster sinema, ister televizyon çekim senaryosuna bakıldığında önce kimi yatay çizgiler dikkati çeker. Bu çizgilerin üstünde sırayla bir rakam, kimi yer adları yer alır. Bunlar ilgili oldukları çekimlerle ilgili derli toplu özet bilgileri verirler. Özellikle yapım aşamasında hazırlanacak çalışma programı için bu bilgiler büyük kolaylık sağlar.

Çekim No	Çekimin Yapılacağı yer	Çekimin Gerçekleştirileceği yer	Çekim Zamanı
1.	DIŞ/İÇ	BAHÇE/ODA	GÜN/GECE

### SAHNEDE BULUNAN OYUNCULARIN ADLARI

#### (GÖRÜNTÜ)

#### Görüntü Ölçeği

Çekim senaryosunun görüntülerinin yazıldığı sütunda şu bilgiler yer alır:

#### — Sahne ve Çekim numarası,

Bu rakamlar filmin kaçınıcı sahnesi ve o sahnenin kaçınıcı çekimi olduğunu gösterir. Hem sinemada, hem de televizyonda çekim senaryosu en küçük birim olan çekimlere ayrıldığından,

- KONUŞMALAR,
- DOĞAL SESLER,
- MÜZİK/SES EFEKTLERİ,
- KONUŞAN KİŞİNİN İÇ DEVİNİMİ (AYRAÇ İÇİNDE YAZILIR)

çekimler her iki senaryoda da  
{1}'den başlayarak numaralanır.  
Çekim numarası yapıtın süresince  
sürdürülür.

- **Çekimin yapılacağı mekan**  
(DIŞ ya da İÇ)
- **Çekimin gerçekleştirileceği yer**  
(ODA, BAHÇE, KAHVEHANE, OKUL)
- **Çekim Zamanı**  
(GÜNDÜZ ya da GECE)  
(Özel bir zaman isteniyorsa,  
örneğin GÜN DOĞUŞU ya da  
GÜN BATIMI... ayrıca yazılır.)
- **Çekim Ölçekleri**  
(UZAK, YAKIN, DİZ, BEL, GÖĞÜS...)
- **Kameranın Görüş Açısı**  
(ALT AÇI, ÜST AÇI... yazılır.  
GÖZDÜZEYİ'NDEN yapılacak  
çekimler yazılmaz.)
- **Kamera Devinimleri**  
(SAĞA/SOLA, YUKARI/AŞAĞI)
- **Oyuncu ve Konu Devinimleri**

Stüdyo çekimi yoğun, birden fazla elektronik kameranın aynı anda  
kullanıldığı televizyon izlencesi çekim senaryosu:

---

Çekim No	Kamera No ve Pozisyonları
----------	------------------------------

---

1	KAM 2 A
---	------------

---

#### ÇEKİM ÖLÇEĞİ

- **Çekim Numarası**
- **Çekim Ölçekleri**
- **Çekimde kullanılacak kamera, bu kameraların alacağı görüntüler ve görüntülere ilişkin bilgiler, çekim anında kamera devinimleri (pozisyonlar)**
- **KONUŞMALAR,**
- **DOĞAL SESLER,**
- **MÜZİK/SES EFEKTLERİ,**
- **KONUŞAN KİŞİNİN İÇ DEVİNİMİ**  
(AYRAÇ İÇİNDE YAZILIR)



## —Çekim anındaki geçişler

(KESME dışındaki tüm geçişler yazılır)

Bunlardan başka sahne, ayırım, bölümlerin birbirine nasıl geçileceği de gerekli yerlerde belirtilir. **Yalnız KESME ile geçişler belirtilmez.**

Tüm bunlar oldukça karmaşık görülmektedir ama bir örnek senaryoda oldukça düzenli olduğunu göstermekte yarar var. Aşağıdaki örnek, Luigi Bartolini'nin romanından yola çıkılarak Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, Oreste Biancoli, Suso Acecchi D'amico, Adolf Ufranci, Gherardo Gherardi, Gerardo Guerrieri tarafından senaryolaştırılan **Bisiklet Hırsızları** (Ladri di Biciçlette)'den aktarılmıştır.

### Çekim

No

32. İÇ.

LOKANTA

GÜN

**RICCI, BRUNO, MÜZİSYENLER, GARSONLAR, MÜŞTERİLER**

#### GENEL Ç.

Salonun giriş kapısı.  
Kapının yanında küçük bir set üstünde  
üç çalgıcı. (Keman, Bas Gitar ve Gitar)  
Birkaç müşteri.  
Kapı açılır Ricci ile oğlu Bruno  
görünür. Ricci lokantanın  
"kibarlığından" şaşırmış gibidir.

**DOĞAL SESLER +  
MÜZİK KARIŞIK DUYULUR...**

(Eğer izleyen çekim, bir önceki çekimin devamı ise ve aynı yerde geçiyorsa, yer ve zaman açıklamaları yinelenmez.)

#### 33. GENEL Ç.

Ricci'nin gözüyle lokantanın  
KARŞI AÇIDAN ÇEKİMİ.  
Masalarda müşteriler..  
Gidip gelen garsonlar...

**DOĞAL SESLER + MÜZİK**

(Eğer değişik bir geçiş istenmiyorsa, olağan olarak, **bir çekim diğerine KESME ile bağlanır. Bu durum senaryoda belirtilmez.** Eğer bir **ZİNCİRLEME** isteniyorsa bu iki çekim arasında belirtilir.)

#### 34. BOY Ç.

Kapı. Ricci duraksar ve kendine  
bakan Bruno'ya bir göz atar.  
Sonra karar verir ve Bruno'yu  
salonun ortasına doğru sürükler.  
**ÇEVİRİME** : Kameranın önünden geçip  
bir masaya karşılıklı oturmaya giderler.

**DOĞAL SESLER + MÜZİK**

**ZİNCİRLEME.**

**35. GENEL Ç.**

Servis yapan bir garson...

**ZİNCİRLEME.**

**36. BOY Ç.**

Ricci şapkasını, Bruno boyun atkısını çıkarır.

Gerek sinema ve gerek televizyon izlencesi senaryolarında sağ sütuna, numaralanmış çekimlerin her birinin karşısına gelecek biçimde konuşmalar, çeşitli sesler, müzikle ilgili açıklamalar yazılır.

Kimi senaryolarda, sözel anlatımın bulunduğu sağ sütun dışında bir başka sütun daha açılarak doğal sesler, ses efektleri ve müzikle ilgili bilgiler yazılır.

Görsel anlatımın yazıldığı sol sütun ile sözel anlatımın yazıldığı sağ sütun birbirine uyumlu ve ilişkili olarak yazılmalıdır. Çünkü böyle yapılmazsa, çekim senaryosu daha önce açıklanan yararlarını yerine getirmede zorlanır.

**38. GÖĞÜS Ç.**

Sessiz, mutlu ve gurur içindeki Bruno.

**39. DİZ Ç.**

Ricci alan dışındaki garsona işaret eder.

**RICCI :**

Hey ... Garson ...

**40. GENEL Ç.**

Lokanta.

Bir garson onlara doğru döner, uzaktan hoşgörüle süzer ve arkadaşlarından birine seslenerek başka bir masaya hizmete devam eder.

**GARSON :**

Arrigo, oradaki beyi duydu..

Bir Garson bize doğru gelir. Masada oturan Ricci ile Bruno'yu ve ayakta, karşılarında, masayı temizleyen Garsonu çerçevelemek için

**HAFİF GERİYE KAYDIRMA VE ÇEVİRİME.**

**GARSON (ARRIGO) :**

(Ricci'ye) Yarım litre mi?

**RICCI :**

Hayır, bir litre ve iki pizza

Senaryo yazımında çekime ilişkin tüm bilgiler ya büyük harf yazılır ya da altı çizilir. Böylece bu bilgiler, oyuncunun devinim, konuşma ya da anlatım gibi açıklamalarından kolayca ayırtdedir.

Senaryo yukarıdaki örnekteki gibi biçimini aldıktan sonra bile kesin olarak bitmiş değildir. Yönetmen isterse, yazarla bir uyuşuma vardikten sonra senaryodaki kimi yerleri değiştirebilir ya da kimi yerleri fazla, gereksiz bulup çıkarabilir.

## **Sonuç**

Buraya dek yazılan açıklamalar özetlenirse, klasik yöneme göre, senaryo yazılmaya başlamadan önce bir tema saptanır, temaya uygun konu seçilir. Sonra bu konu sinemaya/televizyona uygun kısa öykü biçiminde yazılır (özet=synopsis). Bu öykü yapımcı/yönetmen ya da kurum görevlisi tarafından beğenilirse yeniden ele alınarak geliştirilir (geliştirim=treatment). Ve ortaya 40 sayfadan başlayarak 100 sayfaya dek varabilen oldukça ayrıntılı yeni bir metin çıkar. Bu temel bir metindir. Bu metin üzerinde öyküdeki boşluklar, yanlışlıklar, gereken ilişkilerin istenildiği gibi net ve açık olmadığı saptanmış olabilir. Çalışma sırasında bu aksaklıklar giderilir, fazlalıklar budanır, açık ve belirgin olmayan amaca aykırı bölümler/sahneler/kişiler belirgin duruma getirilir.

Özcesi, klasik yöntem aynı öyküyü iki/üç kez elden geçirmeyi gerektirdiğinden, bu yöntemle hazırlanan senaryoların hata oranı azalmakta, öte yandan her ele alışta öykü daha da gelişmektedir.

## **KAYNAKÇA**

- AŞKUN, İnal Cem; "İletişimin Kavramsal Anlamı Üzerine Düşünceler", **Ana. Ü., A.Ö.F. İletişim Bilimleri Kurgu Dergisi**, Sayı: 6, Eskişehir, 1986.
- AZİZ, Aysel; **Radyo Ve Televizyona Giriş**, A.Ü., S.B.F. Yay., No: 393, Ankara, 1979.
- BAZIN, Andre; **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev: Nijat Özön, Bilgi Yay. Sinema Dizisi No: 6, Ankara, 1966.
- BRECHT, Bertolt; **Sinema Yazıları**, Çev: Bertan Onaran - Yurdanur Salman, Görsel Yay., İstanbul, 1977.

- CHION, Michel; **Bir Senaryo Yazmak**, Çev: Nedret Tanyolaç, Afa Yay., İstanbul, 1987.
- EISENSTEIN, Sergey M.; **Film Duyumu**, Çev: Nijat Özön, Payel Yay., İstanbul, 1984.
- ELLIOT, Philip; **The Making of a Television Series (A Case Study in Society of Culture)**, The Anchor Press, Essex, 1972.
- FIELD, Sidney; **Screenplay : The Foundation of Screenwriting, A Step-By- Step Guide**, Delta Book, Dell Pub. Co. Newyork, 1979.
- HULKE, Malcolm; **Writing For Television**, A and C Black Ltd. Southampton, 1976.
- JONES, Robert B.; "How to Work Succesful ITV Scripts" **Learning Via Telecomminations Reading From Audivisual Instruction**, Washington, 1975.
- KILIÇ, Levend; **Eğitim Televizyonunda Yapımcı-Yönetmen**, Ana. Ü., A.Ö.F. Yay., Eskişehir, 1985.
- KRACUER, Sigfried; "Filmin Doğası", Çev: Nijat Özön, **Türk Dili Dergisi, Sinema Özel Sayısı**, T.D.K. Yay., Cilt : XXII, Sayı : 196, Ankara, 1968.
- NASH, Constance - QAKEY, Virginia; **The Screenwriter's Handbook (Writing for The Movies)**, Barnes and Nobles Books, Newyork, 1978.
- NUTKU, Özdemir; **Dram Sanatı**, Dokuz Eylül Ü., G.S.F. Yay., İzmir, 1983.
- ONARAN, Alim Şerif; **Sinemaya Giriş**, Filiz Yay., İstanbul.
- ÖNGÖREN, Mahmut Tali; **Senaryo Ve Yapım**, A.İ.T.İ.A. Gaz. Ve Halk. İş. Y.O. Yay., Ankara, 1982.
- ÖZÖN, Nijat; **Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü**, T.D.K. Yay., Ankara, 1981.
- PARKAN, Mutlu; **Brecht Estetiği Ve Sinema**, Dost Kitapevi Yay., Ankara, 1983.
- SICA, Vittorio de - ZAVATTINI, Cesare; **Bisiklet Hırsızları (Ladri di Biciclette)**, (Senaryo), Bilgi Yay., Ankara, 1971.

- SWAIN, Dwight V.; **Film Script Writing (A Practica Manual)**, Hasting House Pub., Newyork, 1976.
- ŞENER, Erman; **Sinemaya Giriş**, E.İ.T.İ.A., S.TV.Y.O. Yay., (Çoğaltma), Eskişehir, 1976.
- TANSUĞ, Sezer; **Sanatın Görsel Dili**, Urart San. Gal. Yay., İstanbul, 1982.
- TRUFFAUT, Françoise; **Hitchcock**, Çev: İlyas Hızlı, Afa Yay., İstanbul, 1987.
- WURTZEL, Alan; **Television Production**, McGraw-Hill Book Co., 1983.
- ZETTLE, Herbert; **Television Production Handbook**, Wadsword Pub., Co., California, 1970.