

DÜŞÜNCE İLE TEMA VE KONU

Öğr. Gör. Özcan GÜRBÜZ*

ÖZET

Bu çalışma ile amaçlanan, bir senaryonun oluşturulması sürecinde, senaryonun dayanağı olan düşünce, tema ve konunun önemini, o sanat yapıtındaki içerik ve biçim ile olan ilişkisi çerçevesinde ortaya koymaktır. Bir dramatik eserde düşünce, tema ve konu içerik kapsamında ele alınıp, biçim ile olan ilişkisi ise iç biçim düzeyinde olmaktadır. Düşünce, sanat yapıtının doğumunu oluşturan sanatsal bir düşüncedir. Tema bu sanatsal düşünceden çıkarılan ve onu özetleyen bir yargı tümcesi olup, konuya kılavuzluk yapar. Konu ise temayı doğrulayacak şekilde belli başlı olayları kapsayan bir düzey olup, buraya kadar ki aşamaların somutlandırılışıdır. Ayrıca bu üç aşama da varlık nedenleri olan karşıtlarını içerir ki bu da çatışmayı, gerilimi doğurur; öykünün dramatize edilmesini sağlar. Konunun ayrıntılarıyla geliştirilmesi de öyküyü, öykünün istenildiği biçimde dramatize edilmesi ise söylem denilen aşamayı oluşturur.

İçerik ile Biçim bütün sanat eserlerinin iki katmanıdır. Bu ikisi birbirinden farklı şeyler olmakla birlikte birbirine sıkıca bağlıdır. Tema, Konu ve Kişiler bir dramatik eserde içerik kapsamında ele alınmaktadır. Yine bunlar da içerik ve biçimde olduğu gibi, birbirinden farklı, ancak sıkı ilişkiler içindedir. Dolayısıyla tema, konu ve kişiler de biçim ile sıkı bir ilişki içindedir.

Tema, konu ve kişilerin biçim ile olan bu ilişkisi biçimin iki düzeyinde ele alınabilmektedir. Kagan (1993, s. 444) bunları “alt” ve “üst” düzeyler olarak değerlendirir. Alt düzey “iç biçim” ile ilgiliyken, üst düzey ise “dış biçim” ile ilgilidir. Üst düzeyde malzemenin etkisi, kendisini içeriğin etkisinden daha belirli, daha güçlü belli ederken, alt yani daha derin düzeyde biçim, malzemenin niteliğine daha az bağımlı kalmakta, doğrudan doğruya içerikle bir bağıntı kurmaktadır.

Konu ve kişilerin biçimin alt düzeyinde yer alan iç biçime dahil olduğunu belirten Kagan (1993, s. 444)’a göre bu ikisinin karşılıklı ilişkileri, sanatsal içeriğin imgesel yapısını, sanatsal içeriğin gelişmesinin imgesel tarzını oluşturan şeydir. Üst düzeydeki dış biçime ise, sanatta bütün imgesel anlatımda bulunan araçlar girer. Bunlar her cins sanatta özellik taşımaları ve çok sayıda olmaları dolayısıyla sayılamayacak kadardır. Bu dış biçimin tümü, sanatsal içeriğin doğrudan doğruya

* Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

duygusal gerçekliğini, ya da sanatsal içeriğin maddi olarak cisimlendirilişinin somut duygusal biçimini ve tarzını oluşturur.

Kagan (1993, s. 445) iç ve dış biçimdeki bu aykırılışmanın aşağıdaki durumu gösterdiğini belirtir:

Bu birincisi, yaşamın sanatsal-imgesel olarak modellendiriliş süreci içinde yaratılırken (ki burada kişi insan modelini, konu ise eylem ve insan arasındaki karşılıklı etkileşme modelini oluşturur); ikincisi, imgesel modelin maddi olarak kurulması süreci içinde yaratılmakta ve bu modelde barınan içeriksel bildirim, görüntüsel gösterge sisteminin kuruluşunu bize göstermektedir.

Aslanyürek (1998, s. 80) dramatik bir yapıtta düşüncenin “sanatçının dünya veya yaşam ile ilgili tutumunun betimsel olarak icra edilmesi” olduğunu söyler. Dolayısıyla Kagan (1993, s. 443)’ın deyişiyle “Yaratıcı düşünce, sanatçının belirli bir temayı seçiş ilkeleri’ne bağlıdır. Bu seçim hiçbir zaman rastlantısal değildir, olamaz da. Her sanatçı, belirli temalara yakınlık gösterir, belirli temalara karşı ilgisiz kalır ya da tümünden geri çevirir”.

Dolayısıyla bir yapıtta tema bir düşünceden ortaya çıkacaktır. O düşünce sanatçıyı rahatsız eden (bu rahatsızlık düşüncenin karşıtından da doğabilir), ona inandığı, onu açıklamak, yaymak, insanlarla paylaşmak, onu ters yüz etmek istediği bir düşüncedir. Ancak böyle sağlam temelli bir düşünceden, sağlam bir tema ortaya çıkabilir. Aksi halde, böyle ortaya konulan berrak bir düşünceden yoksun olarak belirlenen bir tema, gerek konuya ve gerekse onun dramatize edilmesine kılavuzluk edemez, zayıf ve etkisiz kalır. Aslanyürek (1998, s. 80) bunu aşağıda belirttiği gibi yorumlar.

Bu nedenledir ki sanatsal düşünce, sanat yapıtına can veren önemli bir olgudur. Sanatsal düşünceden tamamen yoksun veya düşüncesi zayıf olan herhangi bir sanat yapıtı, çift yapılı estetik bir ulaşamaz. Böyle bir yapıt, derinliği olmayan, tek boyutlu, hiçbir şey anlatmayan ve sadece biçimsel anlamda varolan yüzeysel bir yapıt olarak kalır.

Güçlü bir istekle, inançla ortaya konulamamış bir tema, yani düşünceden yoksun bir tema, manen de paylaşılamaz. Kagan (1993, s. 432-433)’a göre bir sanat yapıtında düşünce, ana düşünme ile ana duygunun bir birliğini, ruhsal durumu oluşturur. Hegel’in ve Belinski’nin terimleriyle, o yapıtta dokunaklıktır düşünce.

Düşünceyi böylece ortaya koyduktan sonra, bu düşüncenin çıkışına, oluşmasına, ortaya konulmasına da sebep olan, içsel ve dışsal olarak onunla çatışan

bir karşı-düşüncenin de varolduğu unutulmadan o da yazılmalıdır. Çünkü her şeyin bir karşıtı vardır. Temadaki karşıtlık da bu düşünceden doğabilecek ve böylelikle zıtların mücadelesi gerçekleşebilecek, yani dramatik bir yapıt ortaya çıkabilecektir.

Bundan sonra, sıra temayı belirlemeye gelir. Bir dramatik eserde tema öncelikle aslolarandır; hedefe ulaşmak için belirlenen amaçtır. Dolayısıyla açık ve net bir şekilde belirlenen tema, doğru bir strateji ve buna ulaşmak için izlenen doğru taktikler sonucu amacına ulaşır.

Güçlü bir tema yoksa, dramatik bir yapıtın içeriği de zayıftır. İçeriksiz bir biçim de içi boş bir balon gibidir. Tema, bir dramatik eserin tümünü özetleyen bir tümcedir, başka bir deyişle genel olandır, soyut olarak vardır. Kagan (1993, s. 428-431)'a göre toplumsal yaşamın manevi içeriğini yansıtır; bir eylemin iç anlamıdır. Yapıtta tartışılacak etik, siyasal, dinsel, felsefi ve estetik türden, özgül bir yaşamsal sorundur. Yapıtta ortaya atılacak ve şu ya da bu yolda yanıtlanacak, yaşamdan alınma bir sorudur. Etik, dinsel, felsefi ya da bir başka konumdaki insan ilişkilerinin manen çatışmasıdır. Öyleyse buradan şu sonuca varılabilmektedir: Bir yapıtın sanatsal değeri, doğrudan doğruya temanın niteliğine bağlıdır. Hiç tartışmasız, insanların bir sanat yapıtına duydukları ilgi, temanın derinliğiyle, toplumsal anlamıyla bir toplumun, bir sınıfın, bir ulusun, insanlığın en önemli gereksinimlerini ne ölçüde karşıladığıyla belirlenir.

Dolayısıyla temanın bu niteliği ona öğretici, eğitici bir görev, işlev de yüklemiş olmaktadır. Bu da Brecht'in savunduğu şekilde, biçim-içerik diyalektiğiyle birlikte, bir yapıtın eğlendirme ve eğitme (eğitilence) işlevlerinin birlikte, iç içe olması gerektiğini göstermektedir.

Bir yapıtta tema, bir öykünün vermek istediği temel/öz iletidir. İnsanın bir eylem biçiminin, yaşama karşı takındığı tavrın, tutumun, dolayısıyla dünyayı algılayışının, duyumsamasının, açıklayışının, yorumlayışının görünümüdür ve kendiliğinden bir yargıyı içerir. Dolayısıyla tema, ideolojik bir içeriğe bürünür.

Özakman (1998, s. 61) temanın önemini şöyle bir benzetmeyle vurgular: “Satranç oyununda, amaç şahı almaktır (tema). Her hamle o amaca ulaşmak içindir. Dramayı oluşturan bütün öğeler de tema doğrultusunda kullanılır”.

Tema yerine başka terimlerin de kullanıldığı görülmektedir. Özakman (1998, s. 55) bunlardan bazılarını örnek olarak şunları göstermektedir: “ana fikir, asal düşünce, öneri, mesaj, ileti, temel düşünce, temel yönelim, amaç, tez, motif, yönlendirici düşünce vb.”.

Egri (1993, s. 7-33) tema kavramı yerine önermeyi tercih eder. Önerme kavramının kapsamı içine tema ile birlikte benzer birkaç kavramın yanı sıra, olaylar örüntüsünü katar. Önerme, karakter ve çatışma yapısını kurar. Önerme, eylemlerin gerisindeki itici güçtür; başlangıç ve harekete geçirendir; bir tohumdur. Her iyi önerme üç kesitten oluşur: Karakter, çatışma ve sonuç. Örneğin, “Cimrilik insanı yıkıma götürür” önermesine göre, cimrilik karakteri, yıkım çatışmayı, götürür de sonucu belirtmektedir. Özakman (1998, s. 56) da temanın, bir ya da birden çok yargı içeren bir cümle, başka bir deyişle basit ya da birleşik bir önerme olduğunu söyler.

Düşüncede olduğu gibi, tema da kendisine tam zıt veya onu tam olarak olumlamayan bir karşı-temayla karşı karşıya gelmelidir. Öyleyse her temanın bir karşıtı da olmalıdır. Bu çelişkiden çatışma doğacak, aksi halde gelişme de olmayacaktır. Bu durumda bir dramatik yapıdaki temayı doğrulamak için karşıtıyla mücadele içinde olacak en az bir karakter ve karşı-temayı savunup karakterin savunduğu temayı çürütmeye çalışacak, onunla çatışacak en az bir karşı-karakter de olacaktır. Örneğin, bir yapıtın teması “Parasız mutluluk olmaz” ise bunun karşı-teması “Mutluluk parayla olmaz” olabilir. Ya da bu temanın tam karşısında olmayan “Mutlu olmak için para önemli bir etkidir, fakat tek başına yeterli değildir” de olabilir.

Bir yapıtta ana temanın yanı sıra, bunu güçlendirecek yan temalar da olabilir. Nutku (1982, s. 42) buna güzel bir örnek verir. Örneğin, “din sömürüsü” ana temayken, bunu güçlendirecek yan tema “Anadolu köylüsünün kurnazlığı” olabilir. Bununla birlikte Egri (1993, s. 141) bir yapıtta her karakterin de birbirleriyle çatışan kendi önermeleri olduğunu söyler.

Bir dramatik yapıttın teması, o yapıttın başlığı şeklinde de olmamalıdır. Örneğin, bir filme “el elden üstündür”, “gülme komşuna gelir başına”, “ava giden avlanır” gibi temayı veren başlıklar konulmamalıdır. Yapıtın teması filmdeki olayların, karakterlerin çatışmasından, gelişmesinden, yani genelinden çıkartılabilmelidir. Bu durumda kötü başlık örneğinde verildiği gibi izleyici tarafından tema açık, net bir şekilde önermeleştirilemese de, temanın kapsamı anlaşılabilir, aslına yakını, benzeri düşünülebilir, çıkartılabilir. Çünkü filmin konusu çerçevesinde yer alan, gelişen olaylar da zaten temanın kapsamı içinde yer alan olaylardan oluşmaktadır.

Konu, Yunanca thema-tez, irdelenen madde anlamına gelir. Sanat yapıttında düşüncenin ifade edilme biçimidir. Başka bir deyişle, film senaryosunun ana fikrinin biçimlendirilmiş safhasıdır (Aslanyürek, 1998, s. 83).

Konu bir öykünün olaylarını kapsar. Kagan (1993, s.428-445)’a göre konu, temanın imgesel olarak somutlandırılışıdır. Konunun işlevi, içeriği mümkün

olduğunca açık seçik ve yoğun olarak cisimlendirebilmektir. Başka bir deyişle konu eylemdir; kişilerin gelişmesi ve karşılıklı etkileşmesidir; ezgi ve motiftir. Bir eylem ve insan arasındaki karşılıklı etkileşme modelini oluşturur. Konu, romanda, oyunda, resimde ya da filmde canlandırılan somut olaydır. Tikel olan, somut olan bir şeyi kapsar. Konu, bir hikâye okuduğumuz, bir resme baktığımız, sahne ya da perdede bir oyun izlediğimiz zaman, doğrudan doğruya algıladığımız dış eylemdir Sanatın kendi araçlarıyla yeniden yaratılacak olan fizik, maddi süreçtir.

Aslanyürek (1998, s. 83) konunun, bir sanat yapıtının ne hakkında yazılmış olduğu sorusuna yanıt verdiğini ve genellikle senaryonun özeti (synopsis) şeklinde dile getirildiğini belirtir. Kelsey (1995, s. 82) de konu, öykünün dökümü ya da sinopsisin, çoğu kez birbirinin yerine kullanılabilen terimler olduğunu söyler. Konu, bir öykünün iskeleti ve dökümü, sinopsis de iskelete eklenmiş biraz ete benzetilir.

Fischer (1995, s. 129) konu seçiminin çok önemli olduğunu belirterek, bunun sanatçının ya da yazarın tutumunu anlamamıza yardım eden öğelerden biri olduğunu söyler. Fischer (1995, s. 136)'e göre öz konu ya da temadan daha fazla bir şeydir. Konu seçimi önemli olmakla birlikte bir sanat yapıtının özünü belirleyen etken işlenen şey değil de, onun nasıl işlendiği, sanatçının bilerek ya da bilmeyerek çağının toplumsal yönsemelerini nasıl dile getirdiğidir. Konu ancak sanatçının tutumuyla öz aşamasına yükselebilir, çünkü öz yalnız neyin sunulduğu değil, nasıl sunulduğu, nasıl bir ortamda, ne derecede toplumsal ve bireysel bir duyarlıkla sunulduğu demektir (Fischer, 1995, s. 129).

Bir tema, farklı biçimlerde konulaştırılabilir. Birden fazla kez, değişik bakış açılarından işlenebilir. Aynı şekilde bir konu da değişik biçimlerde ele alınabilir. Kelsey (1995, s. 94)'in dediği gibi konu, olaylar arasındaki ilişkidir; sebep ve sonuçtur.

Konunun, yani öykünün işlenmesine ise söylem denmektedir. Burada konu (öykü) “ne?” sorusunun karşılığını verirken, onun “nasıl?” anlatıldığının sorusunu da söylem içermektedir. Söylem bilindiği gibi öykünün dramatize edilmesidir. Buna, yani söyleme, öyküleme, dramatik kuruluş, anlatı, dramatize etme de denilebilmektedir.

Bir filmin temel konusu o filmin olaylar dizisini (temel öykü çizgisini) verir. Miller (1993, s. 57-60) bir filmde temel öyküyü zenginleştiren dış aksiyon ya da fiziksel aksiyon, kişilerarası aksiyon, iç aksiyon ya da kişisel aksiyon ile gelişen öykü çizgilerinin de olabildiğini söyler. Daha çok olay dizisine sahip filmlerde, melodramlarda görülen dış aksiyon, yapılması gereken şeylerle, fiziksel hareketle ilgilidir. Diğerleri de karakterler arasındaki ilişkilerden doğup gelişen aksiyondur.

İç aksiyon karakterlerin iç değişimleriyle, kararlarıyla, arayışlarıyla, sorgulamalarıyla, düşünceleriyle, iç çatışmalarıyla doğup gelişen aksiyondur. Örneğin bir filmde temel öykü çizgisinin (bir görevi başarmak gibi) yanı sıra, dahili öykü çizgisi (güven geliştirmek), kişilerarası aşk öyküsü çizgisi ve diğer karakterler ile ilgili bir yan olay olabilir.

Herman'a göre yan konu yardımcı kişiler tarafından gerçekleştirilen ve ana olaydan ayrılan bir yan düğümdür. Yardımcı kişilerin hareketleri de bu ana olayla ve baş oyuncuların davranışlarıyla ilintilidir. Bu tür yan konular (subplots), bazen filmi izlerken seyircinin soluk almasına, bazen seyircinin dikkatini ve merakını bilerek dağıtmaya, başka yöne çekmeye ya da değiştirmeye, bazen de anlatının konusu olan temel düşünceyi, ana konunun gerçekleştirilemeyeceği biçimde vurgulamaya yarar. Yan konularla ilgili en önemli güçlük, bunların ana öyküyle üst üste gelmesi sorunudur (aktaran Chion, 1987, s. 105-106). Ancak yan konu sayısının fazla olması durumunda, temel konu çizgisinden uzaklaşma, onu dağıtma, bulandırma, zayıflatma riskinin de artabileceği göz önünde bulundurulmalıdır.

Öngören (1996, s. 41) yazılan her konuda tazeliğe ve yeniliğe önem verilmesi gerektiğini söyler. Eski öyküler ve olaylar bile yeni biçimlerle izleyiciye sunulduğu zaman önem kazanırlar. Bayağı ve yersiz konulardan daima kaçınmak gerekir. Öngören (1996, s. 28-30) konu kategorilerine bazı örnekler verir. Bunlar: "sosyal konular", "yaşam öyküleri", "çoşkulu öyküler", "aşk öyküleri", "güldürüler", "western'ler (kovboy öyküleri)", "dinsel öyküler", "bilim-kurgu (yarınsama)" ve "fantazi"lerdir. Ayrıca "her senaryoda ana fikrin konusu, episodun konusu, karakterin konusu, film müziğinin konusu ve filmin betimsel çözümünün konusu gibi birkaç konu bulunabilir (Aslanyürek, 1998, s. 83).

ÖYKÜ VE SÖYLEM

Anlatı filmi bir öyküye sahiptir. Birbirleriyle ilişkisi olan olaylar zaman-mekân içinde, karakter ve dil yardımıyla kurulur. Tartışmanın dışında, eylemi yaratan ister olaylar dizisi, ister karakter olsun izleyiciyle kurulan iletişim kişilerin yoluyla genellikle doğrudan, ya da dolaylı yoldan (dış ses, anlatıcı, yorumlayıcı, vb.) olur.

Anlatı filminin Aristotelesçi veya Aristotelesçi-olmayan anlamda bir öyküsü vardır. Bu ikisi birbiriyle yakın ilişki içinde, fakat farklı oluşumlardır. Bütner (1996, s. 176) öykü ile anlatının genellikle birbirine karıştırıldığına dikkat çeker. Yapısal kurama göre anlatılar iki kısımdan oluşur: Bir öykü (story) ve bir söylem (discourse). Öykü, olayların kapsamı ya da zinciri (eylemler, durumlar) ile karakterler ve olayların geçtiği yerlerdir. Söylem ise anlatıdır ve öykünün iletilme biçimidir. Basit bir ifadeyle, bir anlatıda (narrative) öykü neyi, söylem ise nasıl verir. Böyle bir ayırım daha Aristoteles'in Poetika'sında görülebilir: Gerçek

dünyadaki olayların taklidi olarak praxis, bunun görünümünü biçimindeki tartışma logos ve bunlardan seçilmiş parçaların konuyu biçime soktuğu mythos (Chatman, 1978, s. 19). Rus biçimciler de kullanılan iki terimli bir ayırım yapar. Bu terimler fabül (fable=fabula) ve olay örgüsüdür (plot=sjuzet). Fabül veya temel öykünün bütünü anlatıdaki olaylar toplamıdır. Olay örgüsü de öykünün aslında olduğu gibi olayların birbiriyle bağlanarak anlatılmasıdır. Biçimcilere göre fabül, çalışmada kullanılan olayların birlikte bir iletişim içinde bulunacak şekilde düzenlenmesi; olay örgüsü ise olan bitenin nasıl işlendiğidir (normal sırayla mı, flash-back ile mi? vb. gibi). Anlatı ile söylemin birbiriyle örtüştüğü görülür (Chatman, 1978, s. 19-20).

Öykü bir filmde olup biteni içerir. Tema ile yakın ilişki içindedir. Bir filmin konusu anlatılırken öyküden yola çıkılır. O halde öyküde anlatılanlar da konu ile ilgili olaylardır. Bir zaman-mekân içinde olaylar dizisi (eylem), karakter, dil, durumlar belirtilerek anlatılır. Önemli olan bu ilişkiler içinde olup bitenlerin aktarılmasıdır, başka bir deyişle içeriğinin verilmesidir. Dolayısıyla filmin öyküsünü onun içeriği oluşturur. Brecht'in sokak tiyatrosu için verdiği örnek burada da düşünüldüğünde açıklayıcı olacaktır. Bir trafik kazasını gören kişi veya kişilerin olayı anlatmaları başka başka olabilecektir. Bunu yaparken, bir filmi anlatan kişi gibi kendisi için önemli olan ayrıntıları da öncelikle vererek başka başka anlatabilecektir. Burada olup biten şeyin temel hatlarıyla anlatılması öykü olurken, onun anlatılırken sözü edilen başkalığı da söylem ya da anlatı olacaktır. Öyleyse, söylemde kişisel tercihler ve seçimler önem kazanır. Öyküde olup biten olayların kronolojik sırası (ardı sıralığı) anlatıda/söylemde, ister olduğu gibi, ister yerleri değiştirilerek olsun, bunların aktarılış biçimi, yani öykünün öykülenmesi (öyküleme) de söylem ya da anlatıdır.

Chion (1987, s. 99)'a göre öykünün izleyiciye aktarılış biçimine, öyküleme, dramatik kuruluş, söylem veya anlatı denilmektedir. Başka bir deyişle, neyin (öykünün) nasıl (öyküleme) anlatıldığı öne çıkmaktadır. Bunun içindir ki, her öykünün (eylem) her biri genel olarak değişik öykülemelerle aktarılabilir. Aynı öyküden istenildiği kadar aynı olmayan filmler yapılabilir. Örneğin bir konu ile ilgili olayların verilmesi, yani öykü A, B, C, D olaylar sırasını takip ediyorsa, bu öykünün söylemi yine aynı sıra ile olabileceği gibi, aynı öykünün söylemi D, A, B, C veya D, A, C, B veya vb. gibi sıralarla da verilebilmektedir. Bu seçim senaryo yazarının, yönetmenin tercihidir. Senaryo yazarının öykülediği bir öyküyü, film yönetmeni yeniden düzenleyebilir (öyküleyebilir). Zaman-mekân ilişkisini bozabilir, olayların ilişkisini, ardı sıralığını değiştirebilir, eklemeler, çıkarmalar, eksiltmeler yapabilir, durumların ideolojik seçimini, oluşumunu tekrar gözden geçirebilir, vb. Yönetmen ele aldığı bir öyküyü istediği gibi yaratabilir.

Büker (1989, s. 67)'e göre anlatı çözümlemesi anlatı ile öykü arasındaki ayrımı ortaya çıkartmak için gereklidir. Böylece, anlatının kendine özgü düzeni ile öykünün düzeni karşılaştırılabilir.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

- Aslanyürek, S. (1998). Senaryo kuramı. İstanbul: Pan.
- Büker, S. (1989). Film ve gerçek. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.
- _____ (1996). Film dili: Kuramsal ve eleştirel eğilimler. İstanbul: Kavram.
- Chatman, S. (1978). Story and discourse: Narrative structure in fiction and film. London: Cornell University Press.
- Chion, M. (1987). Bir senaryo yazmak. N. Tanyolaç (Çev.). İstanbul: Afa
- Egri, L. (1993). Piyas yazma sanatı: İnsansal güdülerin yaratıcı yorumundaki temel ilkeleri. S. Taşer (Çev.). İkinci Basım. İzmir: İleri.
- Fischer, E. (1995). Sanatın gerekliliği. C. Çapan (Çev.). Sekizinci Basım. İstanbul: Payel.
- Kagan, M. (1993). Estetik ve sanat dersleri. A. Çalışlar (Çev.). İkinci Basım. Ankara: İmge.
- Kelsey, G. (1995). Televizyon yazarlığı. B. Öcal-Düzgören (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Miller, W. (1993). Anlatı filmleri ve televizyon için senaryo yazımı. Y. Büyükerşen, Y. Demir ve N. Esen (Çev.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi Yayını.
- Nutku, Ö. (1982). Sahne bilgisi. İstanbul: İzlem.
- Öngören, M. T. (1996). Senaryo ve yapım. Üçüncü Basım. İstanbul: Alan.
- Özakman, T. (1998). Oyun ve senaryo yazma tekniği: Tiyatro, radyo, televizyon ve sinema. Ankara: Bilgi.