

---

# AKADEMİK PERSPEKTİFTEN SİNEMA

Editör: Doç.Dr. Feridun NİZAM

---



**yaz**  
yayınları

# **Akademik Perspektiften Sinema**

**Editör**

Doç.Dr. Feridun NİZAM

**yaz**  
yayınları

2025

## **Akademik Perspektiften Sinema**

Editör: Doç.Dr. Feridun NİZAM

---

### **© YAZ Yayınları**

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

---

E\_ISBN 978-625-5596-62-8

Haziran 2025 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3  
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

[www.yazyayinlari.com](http://www.yazyayinlari.com)

[yazyayinlari@gmail.com](mailto:yazyayinlari@gmail.com)

[info@yazyayinlari.com](mailto:info@yazyayinlari.com)

## İÇİNDEKİLER

|                                                                                    |           |
|------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>The Movie Moulin Rouge: Apollo and Dionysus<br/>Metaphors .....</b>             | <b>1</b>  |
| <i>İrem CEYLAN ENGİN</i>                                                           |           |
| <b>Opposite Figures Regarding Power Issue in Lord of the Flies<br/>Movie .....</b> | <b>29</b> |
| <i>Pervin TÜZER</i>                                                                |           |
| <b>Sinemada Senaryo Yazımı ve Kuramsal Temelleri .....</b>                         | <b>35</b> |
| <i>Muhammed Said TUĞCU</i>                                                         |           |

*"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."*

# **THE MOVIE MOULIN ROUGE: APOLLO AND DIONYSUS METAPHORS**

**İrem CEYLAN ENGİN<sup>1</sup>**

## **1. INTRODUCTION**

The continuous development of art involves two aspects, one Apollonian and one Dionysian. Apollonian art is harmony, order, wisdom, sculpture, while Dionysian art is ecstasy, euphoria and integration with nature. While Apollo has proper and aesthetic concerns, Dionysus is variable and enthusiastic like nature. Although these two understandings are different from each other, they proceed on the same path (Nietzsche, 1999).

The intricate interplay of mythology and metaphor has long been acknowledged as a vital aspect of human cultural expression. Specifically, Hesiod's portrayal of the cosmos, characterized by the interplay between Ouranos, the Sky God, and Gaia, the Earth Goddess, serves as a foundational image metaphor that reflects an ancient cosmological understanding—wherein the earth is conceived as flat and the sky as a male figure hovering over a female counterpart (Sweetser, 1995). Numerous mythologies and their accompanying metaphors have been explored across various artistic domains throughout history (Bull, 2006; Berggren, 1996). Focusing the myth of Orpheus, it is notable for its uninterrupted existence spanning over two and a half millennia. This myth has inspired a diverse range of thinkers, including poets, philosophers, clergy, painters, and musicians throughout history. Few classical myths have so thoroughly

---

<sup>1</sup> Dr, Kocaeli Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık, iremceylan-@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-3761-6004.

enchanted so many creative individuals (Dawson, 2000). Throughout history, the allure of the Orphic motif has inspired a diverse array of literary and artistic figures. Classical poets like Ovid, Virgil, Horace, and Boethius explored themes of transformation and transcendence deeply rooted in the Orphic tradition (Moudarres and Moudarres, 2012). The Renaissance marked a significant resurgence of these themes, with Dante Alighieri references Orpheus in his seminal work, 'The Divine Comedy' (1472), wherein he depicts Orpheus' presence within the infernal circles (Alighieri, 1845). Additionally, the Baroque artist Rubens drew inspiration from Ovid's 'Metamorphoses', which narrates the poignant story of Orpheus and Eurydice. Between 1636 and 1638, Rubens captured the emotional intensity of this tale in his masterful oil painting, 'Orpheus and Eurydice' (Figure 1.) (Barolsky, 2021). Concurrently, Marsilio Ficino drew inspiration from Orphic myths, as his own formation of 'Orphism' extends beyond mere theoretical exegesis to encompass the tangible evolution of 'Orphic' poetry. His ventures, shaped by the figures of Orpheus and Dionysus, culminated in the creation of 'The Musical Magic' (Voss, 2002). Moreover, the legacy of Orpheus has permeated the realm of cinema, beginning in the 1930s, with films such as 'Le Sang d'un Poète (1930)', 'Orpheus (1950)', and 'Testament of Orpheus (1960)', all helmed by the illustrious French director Jean Cocteau, who adeptly wove Orphic themes into his cinematic storytelling (Walker, 2015). This enduring fascination with Orpheus elucidates the profound resonance of mythological narratives across diverse artistic mediums and epochs.



**Figure 1. 'Orpheus and Eurydice' (URL-1.). On the right, Pluto and Proserpina stand and with their gestures warn Orpheus about the terms of their agreement. Below them is 'Cerberus', the guardian dog of hell. On the left is a dead, white Eurydice with the bite of a snake on her. The moment the painting depicts is Orpheus being provoked to look at Eurydice despite the prohibition (Barolsky, 2021).**

The eminent influence of the Orpheus myth on contemporary cinema is profoundly exemplified in Baz Luhrmann's film 'Moulin Rouge'. In an interview conducted by Geoff Andrew and published in The Guardian Post in September 2001, it was disclosed that Moulin Rouge is intricately rooted in the narrative of Orpheus and Eurydice (Andrew, 2001). This paper endeavors to engage in a critical analysis of mythology and scene dynamics by exploring the Orphic metaphors embedded within the cinematic tapestry of Moulin Rouge, with particular attention paid to lines, costume, stage and spatial designs. The thematic essence of the film resonates with the archetypal tragic love triangle—man, woman, and death—a motif that has pervaded epic literature and has been articulated by illustrious poets and writers, including Shakespeare in 'Romeo and Juliet'

and John Keats in 'Love Letters to Fanny' (Sadiq, 2023; Homans, 1990). Set in Paris in 1899 and employing the distinctive 'Red Curtain2' technique, the narrative revolves around the passionate entanglement of Christian, an aspiring writer, and Satine, the leading courtesan of the Moulin Rouge. Satine's aspiration to become a celebrated actress encounters formidable obstacles posed by Harold Zidler, the owner of the Moulin Rouge, who envisions transforming the establishment into a legitimate theater. This ambition necessitates the backing of a wealthy patron, who, in the form of the domineering Duke, demands exclusive possession of Satine, instigating a perilous dynamic filled with potential tragedy should she resist.

While the film does not overtly engage with its mythological origins (French, 2001), a nuanced understanding of its mythic influences necessitates a comprehensive examination of the multifaceted metaphors intrinsic to the themes of Orpheus and Orphism. This inquiry will be further enriched by an exploration of Dionysus and Apollo—figures whose connections to Orpheus and Orphism will be elucidated in subsequent sections. The cinematographic metaphors ingeniously interlace elements of stagecraft and dialogue, intricately entwining them with the sociopolitical and artistic currents of the era in which the narrative unfolds. Consequently, this analysis will scrutinize the spatial and scenic elements through the prisms of Apollo and Dionysus, while judiciously considering the contextual factors that shape these artistic expressions.

---

<sup>2</sup> It is a form of theatricalized cinema. In a September 2001 interview by Geoff Andrew published in *The Guardian Post*, Baz Luhrmann said: "...Red Curtain requires some basic things. One of them is that the audience knows at the beginning of the movie how it's going to end. It is essential that the script is extremely subtle and extremely simple..." (Andrew, 2001). This technique is demonstrated in the first scenes of the film when Christian, the main male character, says the line "... the woman I loved is dead...".

## **2. METAPHORS AND MOULIN ROUGE**

### **2.1. The Effect of Periodic Concepts and Metaphors**

Numerous conceptual frameworks and metaphors from the era depicted in the film serve to enrich the narrative. Among these, the influences of Victorian and Bohemian cultures stand out. The term 'Victorian', named after Queen Victoria of England, is characterized by the establishment of rigid and conservative gender norms that defined societal perceptions of the female body (Taşdelen and Koca, 2015). This notion is vividly illustrated in the film through metaphors that explore women's societal roles alongside the imagery of the caged bird (Clark, 2014). The metaphor of the caged bird manifests throughout various scenes, particularly through the constriction of the corset. A salient illustration occurs when Satine, aspiring to achieve greatness as an actress and yearning for freedom, finds herself constrained by her assistant Marie, who tightens her corset. Another poignant moment features Satine, who, upon coming to terms with the impossibility of her freedom and her love for Christian, is visually juxtaposed with the caged bird (Figure 2(a)). Furthermore, the veil that envelops her as she is compelled to part ways with Christian assumes the form of a cage (Figure 2(b)).

Conversely, the Bohemian ethos emerges from the liberalism ushered in by Louis-Philippe, often referred to as the 'Bourgeois King'. It encompasses the evolution of utopian and romantic ideals across three distinct phases: the romantic bohemia, the naturalist bohemia, and the impressionist bohemia (Artun, 2004). Baz Luhrmann's visit to the Moulin Rouge in Paris informed his depiction of 20th-century popular culture, deeply rooted in the Bohemian lifestyle and aesthetic present during the late 19th century, ultimately leading to its incorporation into the film (Larson, 2009; Parfitt-Brown, 2014). The film creates a dynamic interplay between contemporary cultural elements and

the historical Bohemian narrative, enhanced by the integration of various musical adaptations from recent history, such as "Nature Boy" (David Bowie), "Lady Marmalade" (Christina Aguilera, Pink, Lil' Kim, Maya), "Roxanne" (The Police), "Like a Virgin" (Madonna), and "Diamonds Are a Girl's Best Friend" (Marilyn Monroe). The essence of 1890s Bohemia is vividly represented in both the elaborate stage settings and the articulation of the principles of 'truth, beauty, freedom, and love' throughout the dialogue. In the context of 19th-century France, absinthe (Lanier, 2004) emerges as a symbolic element championed by the 'Bohemian Revolutionaries,' who believed it sparked creativity and embodied the Bohemian spirit; its presence is conspicuously woven into various scenes. In the film's climactic moments, a fervent declaration of rebellion culminates in the proclamation, "Vive la vie de boheme" ("Long live the bohemian life").



**Figure 2. (a) Satine and the bird cage (URL-2); (b) Satine with a cage shaped veil (URL-3).**

## **2.2. Orpheus and Orphism: The Apollo and Dionysus Connection**

Orpheus<sup>3</sup> is revered in mythological narratives as the progeny of Calliope and King Oïagros, or alternatively as the

---

<sup>3</sup> A mythological character with connections to Greece in some sources and Anatolia in others. His life is commemorated with three important events in Greek mythology: His journey to the underworld after the death of his wife Eurydice by falling into a pit full of snakes, his participation in the Argonauts' expedition and his brutal murder by the Mainads (Cömert, 2010)

offspring of the god Apollo. He is often recognized as the inaugural bard of the Greeks (Cömert, 2010). As the founding figure of Orphism<sup>4</sup>, Orpheus occupies a unique space in the pantheon, embodying the attributes of a demigod and exceptional musician. Legend holds that the melodies emanating from his lyre possessed a transcendent beauty, capable of pacifying the creatures of the land, sea, and sky, as well as enchanting the very landscapes of hills, soil, and rivers (Mitoloji, 2015). In the theatrical piece 'Spectacular Spectacular' from the film *Moulin Rouge*, the character of the 'Magical Sitar Player' emerges as a thematic parallel to Orpheus. This sitar, imbued with magical properties, mirrors the enchanting qualities of Orpheus' lyre. Additionally, the sitar player's narrative is intertwined with a love story involving an Indian courtesan, drawing a parallel to Orpheus' tragic quest to reclaim his beloved wife, Eurydice, from the realm of the dead. The sitar player's fervent desire to win the affections of his beloved through the enchanting strains of his instrument resonates powerfully with Orpheus' mythological journey to rescue Eurydice through the allure of his music.

Scholarly discourse frequently connects the origins of Orphism with the deities Dionysus and Apollo (Edmonds, 1999; De La Torre, 2013; Bernabé et al., 2013). Ghidini posits that the association with Apollo is both older and more profound than that with Dionysus (Ghidini, 2013). Yalınateş Bilgen asserts that the feminine aspect of religiosity is notably derived from Dionysus,

---

<sup>4</sup> When Orphism is analyzed, it is known that Orpheus, as a theologian, not only commented on existing Greek religious traditions, but also came up with his own basic facts. According to Diodorus Siculus, Orpheus learned his religious rites from the Egyptians. Other scholars associate Orpheus with Dionysus and consider him as the source of esoteric Greek religion. According to Proclus, all Greek theologies are the product of Orpheus' mystical doctrine. According to Iamblichus, Pythagoras, and through him Plato, based the structure of all things on numerical proportions, on the disciplines of Orpheus (Walker, 2015). Some sources believe that Onomacritus (520-485 BC), a priest rather than a poet, invented Orphic inscriptions and was the forerunner of the religion of Orphism (Parker, 2002). According to Aristotle, 'Orpheus never existed' (Mead, 1896; Kotwik, 2014).

while the patriarchal framework is rooted in Apollo's domain (Yalınates Bilgen, 2010). A nuanced understanding of the "Orphean World" as depicted in contemporary interpretations necessitates engaging with both these perspectives. Recognizing Orphism as an amalgamation that harmoniously reconciles the Dionysiac exuberance with the rational ethos of Apollo (Guthrie, 1993) prompts a focused exploration of these gods, who, despite their apparent dichotomy, collaboratively enrich the contours of Orphism.

### **2.2.1. Dionysus**

In this section, Orpheus and Dionysus, on which Orphism is based, will be discussed aiming to elucidate the metaphoric dimensions present in the film. Düz (2011) posits that ancient Greek mythology delineated deities into two principal categories: celestial gods residing on Olympus and terrestrial gods, including Demeter, the fertility goddess, and Dionysus, the god of wine. These earthly deities were integral to the quotidian existence of the populace, facilitating direct interaction and engagement in the everyday lives of individuals (Düz, 2011).

Dionysus, the god of the earth, is known as the god of wine, euphoria and ecstasy and has been known by different names throughout history (Abel, 2014). Known as 'bromios,' or the 'noisy one,' Dionysus embodies creative fervor and communal celebration (Ford, 2011). The processions of men and women in the religion of Bakkhos, unite with the god by passing out with dance, music and a divine frenzy (Bataille, 1989). Thus, they become followers of Bakkhos (Cole, 2007). Sarıkaya (2018) observes that the Dionysian ethos, attuned to nature, foregrounds the theme of "human fertility," paralleling the cyclical rhythms of the natural world. The interplay among earth, sky, and water evokes themes of "sexuality" alongside "excessive consumption" within ritualistic contexts (Sarıkaya, 2018). Notably, Dionysian

celebrations prominently feature the symbolic march of a colossal phallus, emblematic of fertility and abundance (Raj, 2018). Despite these associations, it is crucial to recognize that the overt expression of sexuality in such festivities does not overshadow the primary intent of the rituals. The Moulin Rouge, operating as a brothel, intriguingly parallels Dionysian rites, as its sexual explicitness does not dominate the narrative throughout the film.

Dionysus, who embodied ecstasy and extremes, is said to have taught his worshippers how to make wine, spreading it and uniting them in a shared sense of ecstasy and creativity. The Moulin Rouge functions as a modern sanctuary offering limitless ecstasy and entertainment, reminiscent of the gatherings led by Dionysus. As Harold Zidler's line 'Even if it's raining outside, there's unlimited fun here' suggests, the space is separated from the outside world and dedicated to pleasure and entertainment regardless of time and limitations. However, Dionysus' ecstasy with wine is not always blissful but also tragedy and trauma—reflecting his profound connection with the natural world. The delicate balance of nature sways between serene calm and tumultuous upheaval, vividly illustrated in the heart-wrenching scene where Satine bids farewell to Christian. His resultant anguish precipitates a tempestuous emotional landscape, replete with floods and storms—serving as a metaphor for the Dionysian relationship with nature. As noted by Green (1995), Dionysus embodies the paradoxical nature of existence: he is the god of joy and sorrow, life and death, and the progenitor of both tragedy and comedy. The film intricately portrays Dionysus' dual nature of comedy and tragedy through the character of Christian, who helplessly witnesses the loss of his beloved. While the Moulin Rouge is a vibrant hub of joy and celebration, it simultaneously envelops Christian in a profound sense of sorrow. For him, the Moulin Rouge embodies a complex tapestry where love intertwines with heart-wrenching despair. This interplay suggests

that within its walls, both the ecstasy of life and the inevitability of suffering coexist harmoniously. In this light, the Moulin Rouge emerges as a distinctly Dionysiac space, where revelry and tragedy dance together in a compelling embrace.

Harrison contends that the Olympian gods represent patriarchal constructs that have historically negated the reverence for the earth and feminine principles (Paglia, 1990). In contrast, Dionysus, as the earthbound god, honors the legacy of his mother Semele, who met an untimely fate after a life marred by wandering. Unlike the deities of Olympus, he emerges as an entity rooted in his maternal homeland. Thus, the motifs of matriarchy, femininity, and empowerment of women presented in the film can be interpreted as Dionysian metaphors.

Cömert (2010) highlights the evolution of Dionysian imagery throughout history. Dionysus' earliest representations, often characterized by phallic symbolism, signify reproductive power. Subsequently, he is depicted as a robust, bearded figure adorned in garments and crowned with vine or ivy—a reflection of evolving aesthetic norms. Over time, Dionysus transforms into an elegant, semi-nude youth, with feminine traits increasingly emphasized (Cömert, 2010). A visual analysis of Caravaggio's depiction of Bacchus (see Figure 3) unveils the pronounced feminine aspects associated with Dionysus, resonating with Ovid's characterization of him as embodying femininity (Jácome, 2013). Harold Zidler, as the proprietor of the Dionysian sanctuary that is the Moulin Rouge, further epitomizes this duality, exhibiting attributes of femininity through his distinctive blond-red curls, vibrant demeanor, and serene disposition (see Figure 4). Thus, Zidler not only reflects the characteristics of Dionysus but also embodies the essence of the spaces he curates.



**Figure 3. Bacchus, Caravagio (1595) (URL-4.).**



**Figure 4. Harold Zidler (URL-5.)**

### **2.2.2. Apollon**

In this section, the figure of Apollo, a cornerstone for the conceptual frameworks of Orpheus and Orphism across various sources, will be critically examined to unveil the metaphoric dimensions presented in the film. In the tapestry of Greek

mythology, Apollo emerges as a multifaceted deity, embodying both the roles of a musician and a warrior. Armed with a lyre in one hand and a bow and arrow in the other, Apollo epitomizes enlightened, measured power, serving as a beacon of rationality and clarity. He signifies the faculty to "see nature, perceive existence with reason, and shape it through methods grounded in rational thought" (Küçükalp, 2011). Additionally, Nietzsche posits Apollo as the god of visual arts and a source of wisdom, further enhancing his symbolic richness (Vanleene, 2011). Despite his associations with wisdom and temperance, Apollo's character is paradoxically tinged with jealousy regarding his own talents, as illustrated in the narrative of his wrath towards Marsyas of Phrygia (Niżyńska, 2001). This duality resonates in the character of the Duke, who embodies both the measured, organized disposition reminiscent of Apollo and the volatile anger and jealousy that he harbors. Throughout the narrative, the Duke's possessiveness over Satine is palpable; upon discovering her illicit liaison with Christian, he resorts to threats of violence, even contemplating her murder if they meet again. His most intense display of fury occurs in the climactic scenes, where, in a flagrant disregard for societal decorum, he threatens the couple in the presence of aristocratic peers.

Apollo's mythological legacy is not solely defined by his vengeful instincts but also by his profound capacity for love. The poignant story of Apollo's unrequited affection for Daphne illustrates this complexity: "Daphne, resistant to Apollo's advances, flees in fear. Despite his swiftness, Apollo cannot avert her fate, as she implores the earth for concealment, leading to her transformation into a laurel tree. This metamorphosis deeply grieves Apollo, who subsequently consecrates the laurel as a symbol of honor for distinguished poets and warriors" (Özlü, 2004). In a parallel narrative arc within the film, the Duke's desire for possession of Satine parallels Apollo's pursuit of Daphne. At

a dinner in the imposing Gothic Tower, as the Duke attempts to forge a connection with Satine, she catches sight of Christian and endeavors to escape. The Duke's subsequent pursuit, akin to Apollo's chase, reflects this mythological dynamic. Just as Daphne is salvaged at the last moment, Satine is ultimately rescued by her loyal bodyguard.

In stark contrast to the feminine essence associated with Dionysus, Apollo embodies masculinity, represented through symbols such as the bow and arrow and within visual representations (see Figure 5). This dichotomy places Apollo in opposition to Dionysian ecstasy, wherein his role is to impose restraint. Camille Paglia elucidates that the Apollonian ethos articulates a boundary drawn against the chaos inherent in nature (Paglia, 1990). This thematic tension is embodied in a scene where Christian, Satine, and the Duke partook in a picnic amidst serene natural surroundings. The Duke's whimsical declaration, "Look, darling, a frog!" culminates in a grotesque act as he crushes the creature beneath his cane, symbolizing Apollo's repression of the Dionysian spirit—an aestheticized annihilation of the unrefined and the unsightly. Nietzsche further elaborates on the dichotomy between Apollo and Dionysus, delineating Apollo as a reflection of the West, while Dionysus represents the East. This framework will guide an analysis of the film's settings, wherein locations infused with Western motifs will be interpreted through the metaphor of Apollo, while those imbued with Eastern elements will be aligned with Dionysian symbolism. The Gothic Tower, where the Duke resides, serves as a quintessential representation of Western elements, whereas Satine's 'Elephant Room' epitomizes the Eastern influence within the narrative.



**Figure 5. Apollo of Belvedere, Greek sculpture made around 350 BC (URL-6.).**

### **3. APOLLO, DIONYSUS AND STAGE DESIGN**

Apollo draws the boundary lines of civilization, leading to agreement, restraint and oppression. Dionysus is the disconnected, frenetic, uncompassionate, destructive and wasteful energy. Apollo is legality, history, tradition, the preservation and noble form of habit. Dionysus is exciting but dirty, the new that sweeps away everything in order to start anew. Apollo is a tyrant, Dionysus is a vandal. Every excess begets its opposite action (Paglia, 1990).

In the opening scenes of the film, a priest proclaims, "Turn away from this village of sin!" in reference to the locale of the Moulin Rouge. This denunciation echoes historical legends in

which individuals, intoxicated by the wine of Dionysus, succumbed to oblivion, thereby incurring the moral condemnation of religious authorities who perceived such behavior as sinful. A pertinent illustration is found in Euripides' play "Bakkhas," where characters Bakkhos and Pentheus embody a conflict between the Dionysian spirit and the conservative social order of Hellenic society. The messenger, symbolizing the Dionysian ethos, delivers a poignant admonition to Pentheus: "...because I am afraid of your blazing anger, your harsh and tyrannical temper." This depiction of a "harsh and tyrannical temper" can be interpreted as emblematic of the constraints imposed by conservatism and backwardness (Halikarnas, 1985).

As the narrative unfolds, a profound tragedy befalls Christian, who succumbs to despair following the death of his beloved, Satine. Dionysian themes of tragedy and euphoria intertwine, suggesting that through suffering, individuals often emerge with enhanced resilience and creativity. In the wake of this loss, Christian channels his grief into the act of creation, penning the poignant assertion, "the woman I love is dead." The *mise-en-scène*, characterized by chaotic disarray and an abundance of liquor bottles, further reinforces the film's thematic preoccupation with Dionysus, the deity of intoxication. As we transition to the interior of the Moulin Rouge, the establishment is framed as a quintessential Dionysian space—its emotional and psychological ramifications are evident through its spatial design. Resonating with Dionysus as a figure intimately connected with nature, the setting features decor and grotesque costumes reflective of the natural world, including elements reminiscent of mermaids, serpents, and birds. Gürses posits that "Bakkhas" serves as a conduit for the re-evaluation and affirmation of matriarchy, joy, chaos, madness, and pleasure, juxtaposed against the bourgeoisie and its rigid hierarchical order—a representation of the Apollonian drive towards structured social norms (Gürses,

2007). Thus, in addition to invoking the ecstasy associated with the Dionysian, the narrative invites an exploration of metaphors surrounding matriarchy and the celebration of strong feminine figures. This is notably evidenced by the inclusion of a painting of Lady Godiva<sup>5</sup> in the orchestral section, serving as a visual metaphor for matriarchal power.

Subsequent scenes reveal Toulouse, Audrey, and the narcoleptic Argentine fortuitously encountering Christian. Upon learning of his aspirations to become a writer, they invite him into their disordered rehearsal space, a chaotic environment abundant with vibrant colors that exemplifies a clear departure from the Apollonian ideal of aesthetic order. This discord is symbolically reinforced by the absence of light associated with Apollo, the god of illumination (Figure 6). During these rehearsals, Christian is designated as the writer, prompting a celebratory atmosphere (Figure 7).



**Figure 6. Apollo's light is not filtered into the room (URL-7.).**

---

<sup>5</sup> Lady Godiva cannot accept that her husband taxes the people too much and asks him to lower the taxes. Her husband says that he will reduce the taxes if she goes through the whole village naked on horseback, but Lady Godiva does not think she can do it. When Lady Godiva walks naked through the village, the villagers enter her house and close the doors and windows out of respect. As a result, taxes are reduced and Lady Godiva becomes a respected folk heroine (Harvey, 2023).



**Figure 7. The scene in which the green fairy hallucination is seen (URL-7.). In this scene, the green fairy is identified with creativity and bohemian culture. The reason why they all see the green fairy at the same time is the euphoria of the drink. Dionysus is known to bring happiness and joy to the group who drink his wine.**

As we return to the Moulin Rouge's interior, a synthesis of Apollonian and Dionysian motifs emerges. Following her performance, Satine graces the stage wearing a sumptuous, feathered ensemble that alludes to the Victorian metaphor of the "caged bird," resonant with the patriarchal values embodied by Apollo. The accompanying costumes—a queen, a woman in a pink dress representing innocence, and a prostitute—concurrently revel in exuberance, illustrating the Dionysian principle of inclusive celebration devoid of discrimination. Furthermore, the presence of a character adorned in Geisha makeup yet not fully clad in women's attire serves as another nod to the Dionysian ethos (Figure 8).



**Figure 8. Characters with different costumes and make-up (URL-7).**

Paglia posits that Apollo embodies categorical thought and the rigid discrimination characteristic of Western sensibilities, while Dionysus symbolizes sensuality and playful lightheartedness (Paglia, 1990). The depiction of the Duke and his bodyguard aligns them with these Apollonian attributes, characterized by their cold demeanor and rigidity. An illustrative moment occurs when Toulouse provocatively spills a drink on the Duke as a means of introducing Christian to Satine, resulting in the Duke's bodyguard threatening Toulouse (Figure 9). Thus, the juxtaposition of these characters serves to reiterate the film's exploration of Apollonian motifs.



**Figure 9. Duke's bodyguard (URL-7).**

In the latter segments of the film, the “Elephant Tower” emerges as a focal point warranting critical examination. This location, serving as Satine's residence, is imbued with numerous Dionysian metaphors that merit exploration. An analysis of the space reveals a predominance of warm hues, particularly gold and red, alongside distinctive elements of Eastern architectural design. The selected textures further amplify this warmth; velvet draperies and bedspreads juxtaposed with wooden furnishings create an inviting atmosphere, while the lighting, reminiscent of daylight, enriches the overall aesthetic. Such architectural choices resonate with the extreme sensuality and exuberance attributed to Dionysian themes. Notably, the inclusion of grapes—iconic symbols of Dionysus—serves to underscore these motifs for the audience (Figure 10).

In a pivotal scene, Satine endeavors to seduce Christian, only to discover that he is not the Duke, prompting her to cease her advances. The narrative tension escalates with the Duke's unexpected arrival, compelling Satine to hide Christian and obfuscate their situation. The Duke's return, forgotten hat in hand, precipitates a moment of awkwardness, which they navigate by concocting a story about rehearsing for a new theatrical production. This spontaneous narrative construction, devoid of concern for aesthetic form, embodies a distinctly Dionysian outlook, contrasting sharply with the Apollonian ideal of beauty and order. The line, “Erotic kankan catches the Bohemian spirit,” further illustrates the integration of Dionysian metaphors with contemporary concepts. The Apollonian representation in the narrative is encapsulated by the character of the “Bad and Rich Maharaca,” who, much like Apollo, embodies patriarchy and power dynamics. However, the resolution of the narrative ultimately champions love as the prevailing force. This duality of Apollo and Dionysus, while oppositional, underscores a

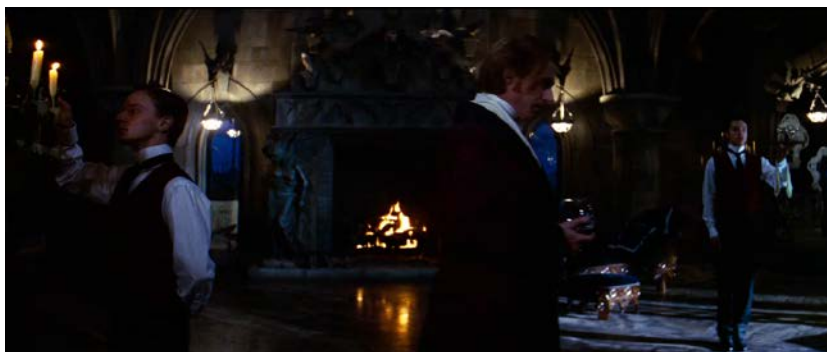
complementary relationship that is essential for the creation of the artistic work presented in the play.



**Figure 10. Elephant Tower (URL-7).**

Following the Duke's persuasion, festivities ensue, yet Satine remains isolated, expressing her melancholy through song. The lyrics—"I follow the night. I can't stand the light. When will I start living again? One day I'll fly away from here... Why live life from dream to dream? And to fear that dreams will end..." — evoke a poignant metaphor of Apollo, the prescriptive deity of light and aspirations. For Satine, these expressions signify a profound inability to transcend societal constraints, reflecting a yearning for liberation. This sentiment is further echoed in the Victorian metaphor of the "caged bird," articulated through her longing to "fly away."

In contrast, the Gothic Tower in Figure 11, where the Duke resides, presents a masculine domain characterized by order and decorum. The space is meticulously curated, adhering to aesthetic principles and 19th-century architectural norms. Within this environment, Apollonian themes of masculinity, aestheticism, and structure manifest both in the design and the operational dynamics of the space.



**Figure 11. Gothic Tower (URL-7.).**

#### **4. CONCLUSION**

In the realm of cinema, the intricate interplay of dialogue, costumes, stage design, and musical composition coalesces to create a compelling narrative that engages the audience through an amalgamation of diverse production and visual methodologies. This paper undertakes an examination of the elements that constitute the cinematic scenes within 'Moulin Rouge', while concurrently analyzing the metaphoric representations of Apollo and Dionysus alongside the cultural paradigms of the era depicted in the film.

In exploring Apollo and Dionysus metaphors, this paper draw upon the Apollonian attributes of masculinity, illumination, dreams, and the Western ethos characterized by restraint, aesthetic consideration, and a regulated relationship with nature. Such traits align Apollo with societal norms and the concept of aristocracy; the character of the Duke, as the apex of aristocratic hierarchy following the royal lineage, exemplifies these qualities. Our analysis revealed that the Duke embodies Apollonian traits in his adherence to Western ideals, his contempt for the unconventional, and his manifestations of jealousy and rage. The Gothic Tower, his residence, alongside his assistant, further

reflects Apollonian metaphors, reinforcing this connection. Conversely, this study delved into Dionysian representations emblematic of nature, wine, exuberance, revelry, ecstasy, and constructs of femininity and sexuality. These characteristics resonate within the spatial configuration of Moulin Rouge and the Elephant Tower, both functioning as sites of entertainment, as well as through the costumes and dialogues of the characters inhabiting these spaces. A notable observation is the portrayal of ecstasy and tragedy experienced by these characters, which presents a rich tapestry of Dionysian metaphors throughout various scenes. Moreover, Harold Zidler, the owner of the Moulin Rouge, serves as a metaphorical embodiment of Dionysian femininity, further enriching the narrative. Musical elements within select scenes also evoke these metaphoric dimensions, enhancing the film's thematic resonance.

In conclusion, while 'Moulin Rouge' may not possess explicit connections to mythological narratives, it emerges as a text imbued with potent metaphors of Apollo and Dionysus. The interplay of these two deities, representing dichotomous characteristics, significantly contributes to the cinematic arts by imbuing scenes and characters with profound depth and complexity.

## REFERENCES

- Abel, E. L. (2014). *Intoxication in Mythology: A Worldwide Dictionary of Gods, Rites, Intoxicants and Places*. McFarland.
- Alighieri, D. (1845). *The Vision, Or, Hell, Purgatory, and Paradise of Dante Alighieri*. Smith.
- Andrew, G. Guardian interviews at the FBI, *The Guardian*, 2001. Available on: <https://www.theguardian.com/film/2001/sep/07/1>. (Accessed: 26 April 2025).
- Artun, A. (2004). Baudelaire'de sanatın özerkleşmesi ve modernizm. *Modern hayatın ressamı*, 9, 7-86.
- Barolsky, P. (2021). Ovid and the Art of Metamorphoses at the Met. *Arion: A Journal of the Humanities and the Classics*, 29(2), 81-94.
- Bataille, G. (1989). *The tears of Eros*. City Lights Books.
- Berggren, D. (1966). From myth to metaphor. *The Monist*, 530-552.
- Bernabé, A., de Jáuregui, M. H., San Cristóbal, A. I. J., & Hernández, R. M. (Eds.). (2013). *Redefining Dionysos (Vol. 5)*. Walter de Gruyter.
- Bull, M. (2006). *The mirror of the Gods: Classical mythology in Renaissance art*. Penguin UK.
- Clark, E. J. (2014). The Caged Bird and the Female Writer: A Recurring Metaphor in Women's Hispanic Prose from the Mid-Nineteenth Century. *Letras femeninas*, 40(2), 199-215.
- Cole, S. G. (2007). Finding Dionysus. *A companion to Greek religion*, 325-341.

- Cömert, B. (2010). Mitoloji ve İkonografi. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Dawson, T. (2000). The Orpheus complex. *Journal of Analytical Psychology*, 45(2), 245-266.
- De La Torre, E. S. (2013). Apollo and Dionysos: Intersections. *Redefining Dionysos*, 58-81.
- Edmonds, R. (1999). Tearing apart the Zagreus myth: A few disparaging remarks on Orphism and original sin. *Classical antiquity*, 18(1), 35-73.
- Düz, N. (2011). Apollonik ve Dionysostik öğeler bağlamında sanatta değer kavramı. *Art-e Sanat Dergisi*, 4(8), 1-15.
- French, P (2001). Moulin Rouge, *The Guardian*. Available on: <https://www.theguardian.com/film/2001/sep/09/philipfrench1>. (Accessed: 26 May 2025).
- Ford, A. L. (2011). Dionysos' Many Names in Aristophanes' *Frogs*. *A Different God*, 343-355.
- Ghidini, M. T. (2013). Dionysos versus Orpheus?. *Redefining Dionysos*, 5, 144.
- Green, J. R. (1995). Theatrical motifs in non-theatrical contexts on vases of the later fifth and fourth centuries. *Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement*, 93-121.
- Guthrie, W. K. (1993). *Orpheus and Greek religion: a study of the Orphic movement* (Vol. 60). Princeton University Press.
- Gürses, İ. (2007). Kültürel ekoloji olarak sinema: Avrupa sineması üzerine incelemeler (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Halikarnas B. (1985). *Düşün yazıları*. 3. bs. İstanbul: Bilgi Yayınevi.

- Harvey, V. (2023). *A Saint Manquée: The Legend of Lady Godiva as Hagiography* (Doctoral dissertation, Université d'Ottawa/University of Ottawa).
- Homans, M. (1990). Keats Reading Women, Women Reading Keats. *Studies in romanticism*, 341-370.
- Jácome, P. M. (2013). Bacchus and Felines in Roman Iconography: Issues of Gender and Species. A. Bernabé-M. Herrero de Jáuregui-AI Jiménez San Cristóbal-R. Martín Hernández (eds.), *Redefining Dionysos*, Berlin, 526-540.
- Kotwick, M. E. (2014). Reconstructing Ancient Constructions of the Orphic Theogony: Aristotle, Syrianus and Micheal of Ephesus on Orpheus' Succession of the First Gods. *The Classical Quarterly*, 64(1), 75-90.
- Küçükalp, K. (2011). Nietzsche Felsefesinde Apollon-Dionysos ya da Varlık-Oluş Karşıtlığı. *Felsefe Dünyası*, (53), 41-52.
- Lanier, D. (2004). *Absinthe--the cocaine of the nineteenth century: a history of the hallucinogenic drug and its effect on artists and writers in Europe and the United States*. McFarland.
- Larson, K. R. (2009). Silly Love Songs: The Impact of Puccini's *La Bohème* on the Intertextual Strategies of *Moulin Rouge!*. *Journal of Popular Culture*, 42(6).
- Mead, G. R. S. (1896). *Orpheus*. Theosophical Pub. Society.
- Mitoloji (2015). *Başvuru Kitapları*, NTV yayınları.
- Moudarres, A., & Moudarres, C. T. P. (Eds.). (2012). *New worlds and the Italian Renaissance: contributions to the history of European intellectual culture* (Vol. 216). Brill.

- Nietzsche, F. W. (1999). Nietzsche: The birth of tragedy and other writings. Cambridge University Press.
- Niżyńska, J. (2001). Marsyas's Howl: The Myth of Marsyas in Ovid's Metamorphoses and Zbigniew Herbert's "Apollo and Marsyas". *Comparative Literature*, 53(2), 151-169.
- Özlü, E. (2004). Francis Ford Coppolanın Bram Stokers Dracula adlı filminde Apollon-Dionysos dikotomisi (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Paglia, C. (1990). Sexual personae: Art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson. Yale University Press.
- Parfitt-Brown, C. (2014). An Australian in Paris: Techno-Choreographic Bohemianism in Moulin Rouge!. M. Blanco Borelli, ed, 21-40.
- Parker, R. (2002). Early orphism. In *The Greek World* (pp. 497-524). Routledge.
- Raj, S. D. (2018). Ambivalence and penetration of boundaries in the worship of Dionysos: Analysing the enacting of psychical conflicts in religious ritual and myth, with reference to societal structure (Doctoral dissertation, University of Essex).
- Sadiq, H. (2023). Discovering Love: A Study to Explore the Emotion in the Literature of Classical Age. *Journal of Rajasthan Association for Studies in English*, 19, 136-140.
- Sarikaya, N. (2018). Antik Yunan Komedyasında Grotesk Düşünce (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Scavizzi, G. (1982). The myth of Orpheus in Italian Renaissance art, 1400-1600. Orpheus: The metamorphoses of a myth, 111-62.

Sweetser, E. (1995). Metaphor, mythology, and everyday language. *Journal of pragmatics*, 24(6), 585-593.

Taşdelen, P., & Koca, C. (2015). Viktorya dönemi İngiltere’inde kadın bedeni politikaları ve kadınların spora katılımı. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 32(1), 205-214.

URL-1: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/orpheus-and-eurydice/07c9d839-8284-44bd-9c37-79585a88770f> Accessed: 30 April 2025

URL-2: <https://www.youtube.com/watch?v=0RNOGrxqXes> Accessed: 27 May 2025

URL-3: <https://www.theyoungfolks.com/film/153447/moulin-rouge-turns-20-ranking-the-iconic-musical-numbers/> Accessed: 27 May 2025

URL-4: <https://artsandculture.google.com/asset/the-adolescent-bacchus/dAEBrgRq5AvsQA?hl=tr&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22B%22%3A7.954884942603179%2C%22z%22%3A7.954884942603179%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A3.309489290071503%2C%22height%22%3A1.2375000000000003%7D%7D> Accessed: 30 April 2025

URL-5: <https://www.pinterest.ch/pin/100697741641784180/> Accessed: 20 May 2025

URL-6: <https://analepsis.files.wordpress.com/2013/02/apollobelvederart.jpg> Accessed: 20 May 2025

URL-7: <https://www.filmmodu.org/moulin-rouge-altiyazili-izle> Accessed: 20 May 2025

- Vanleene, S. M. A. (2011). Nietzsche'nin Sanat Anlayışı Bağlamında Apollon Ve Dionysos. *Felsefe Dünyası*, (53), 237-252.
- Voss, A. (2002). Orpheus redivivus: the musical magic of Marsilio Ficino. In Marsilio Ficino (pp. 227-241). Brill.
- Walker, G. E. (2015). Jean Cocteau: Orpheus Narcissus. Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College.
- Yalınates Bilgen, H.(2010). A voice for Eurydice Approaching the Orpheus myth from a feminist perspective (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Boğaziçi Üniversitesi).

## **OPPOSITE FIGURES REGARDING POWER ISSUE IN LORD OF THE FLIES MOVIE**

**Pervin TÜZER<sup>1</sup>**

### **1. INTRODUCTION**

Film industry has been affected by transformations in the history such as technological, pedagogical and cultural. These dynamics have enhanced the emerging of new movie adaptations and analysis in the field of movie critics. For this reason, *Lord of the Flies* is of many adaptations and reviews. In this paper, 1990 version film will be analysed in that it covers a number of eye-catching scenery summarising the critical aspect of the novel. There are many studies covering Lord of the Flies from different perspectives such as symbolism, deconstructivism and post-colonialism. Symbolic figures concerning power issues are handled differently by different audience. The aim, hereby, is to scrutinize power elements resided in the movie from a binary opposition perspective. Binary oppositions make any piece of work critical and analytical with which the reader-audience might dwell into different horizons. It is in line with Derridian diférance (1997) which highlights the importance of opposite figures in any reading text. Another significant view on movie analysis is Critical Discourse Analysis propounded by Fairclough (2010) emphasizing that each discourse has some external and internal figures such as beliefs, ideas and interpretations. Therefore, each viewer will convey different symbolic figures in the movie. In the same vein, Van Dijk

---

<sup>1</sup> Öğretim Görevlisi, Batman Üniversitesi, Yabancı Diller yüksekokulu, Hazırlık eğitimi bölümü. Pervin.tuzer@batman.edu.tr ORCID: 0000-0003-4812-5403.

(2001) touches upon the importance of discourse analysis while analysing any piece of work. Those oppositions resided in literary works should be enlightened with the help of critical readers. Lord of the Flies movie brings about different critical discourses with which viewers may touch on numerous points from democracy to dictatorship regarding power issue.

## **2. DISCUSSION**

The short-film starts with a group of children stranded on an isolated island. At the beginning of the movie, the boys behave like schoolboys in a naive way. They do some organisations such as working together and helping one another. They feel the need to organise the setting they live in. As it is stated by Li and Wu (2009), characters are similar to usual characters in daily order. However, when the time goes by, they will become uncivilized and harsh humanbeings. They will lose their innocence and they will act with their wild instincts. As in Picture 1 taken from movie, boys behave in a cooperative manner when the movie starts. Yet, with the riotic behaviours performed by Jack's group, boys start to behave animalistic way such as hunting porks, eating porks, dancing around the pork and having some savage colors on their faces showing their wild nature. According to Kristin (2000), Jack uses his authority by utilising anger and jealousy. The island can be described as dark plateau of humanity when people lose their purity due to the conditions and settings. Gürbüz (2024) points out the importance of island as a symbolic power in terms of isolation and surviving. As in Picture 2, schoolboys start to show wild behaviours, which means that they lose their purity and naiveness.

**Picture 1. Ralph's Leadership**



**Picture 2. Jack's Leadership**



Regarding power issues, there are two systems portrayed in the movie: democracy and dictatorship. Throughout the movie, different symbols are utilised to show the impacts of these two system. Democracy is resided in the behaviours of Ralph and his group while dictatorship is resided in the behaviours of Jack and his group. At the beginning of the movie, there is a democratic election of Ralph as a leader. Ralph tries to hold meetings, forms rules and establishes law and responsibilities. The conch is the symbolization of democratic community. Ralph as a leader, has the power to affect others until Jack starts to behave in a riotic manner. Ralph's main aim is to be rescued and he shows productive aims to reach that goal.

However, Jack's aim is to use his power in a selfish way. Ralph's leadership can be described as charismatic leadership whereas Jack's leadership can be described as barbarian and savage. After Ralph's leadership is eliminated with Jack's savage behaviours, Jack maintains using his power to control little childrens' actions. He uses manipulative power as an instrument of his power. When looking at symbols employed, conch is a symbol of democratic power whereas war paint and the spear are regarded as the symbol of power and obedience.

The most striking point at the end of the movie is Ralph's crying on all actions carried out by them on the island. Ralph realizes that each human is of dark sides resided in deep side of instincts. Power issues are symbolized with the help of conch, shell, porks and Piggy's glasses. Democratic and dictatorship figures are portrayed with the help of these symbols aforementioned. For this reason, Lord of the Flies movie might be viewed differently by different viewers having various background concerning power relations.

### **3. CONCLUSION**

All in all, Lord of the Flies is a significant movie in that it incorporates many critical elements that can be related to power issues and power systems. With its themes and issues concerning power, this movie is of value in the modern world and political system. The viewer can analyse this movie by having a critical view. Students can think critically and logically upon analysing a movie, which has critical aspects pertaining to power roles and issues. This movie analysis will pave the way for studies conducted on power issue in that it covers significant concepts concerning power issues from an oppositional way. In the same vein, this analysis will shed light onto the relationship between power roles and a critical analysis of any literary piece.

As a summon:

Maybe there is a beast. . . . Maybe it's only us". (Golding, 1996: 110-111)

## REFERENCES

- Derrida J. (1997). *Grammatology*. London: The Johns Hopkins University Press. Ed. Version. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore and London.
- Fairclough, N., (2010). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. 2nd edn. London: Routledge.
- Golding, W. (1996), *Lord of the Flies*, London: Faber and Faber.
- Gürbüz, A. (2024). Sineklerin Tanrısı Romani ile Filminin İncelenmesi. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 11 (5), 3174-3182.
- Kristin, O. (2000). *Understanding Lord of the Flies: A Student Casebook to Issues, Sources, and Historical Documents*. Westport: Greenwood Press.
- Li, X. & Wu, W. (2009). On Symbolic Significance of Characters in "Lord of the Flies". *English Language Teaching*, 2 (1), 119-122.
- Van Dijk, T. A. (2000) 'New (s) Racism: A Discourse Analytical Approach', *Ethnic Minorities and the Media*, 37, pp. 33-49.

## **SİNEMADA SENARYO YAZIMI VE KURAMSAL TEMELLERİ**

**Muhammed Said TUĞCU<sup>1</sup>**

### **1. GİRİŞ**

Her geçen gün dijital platformlar, televizyon kanalları ve sinema salonları aracılığıyla izleyicilere yeni film ve diziler sunulmaktadır. Bunun yanı sıra film festivallerine yönelik üretimler de bu çeşitliliğe katkı sağlamaktadır. Sonuç olarak, günümüz izleyicisi çok sayıda görsel anlatıyla karşı karşıya kalmakta, ancak bu içerik bolluğu her zaman nitelikli ve etkileyici yapımlara erişimi kolaylaştırmamaktadır. Aksine, duygusal olarak tatmin edici anlatılar bulmak giderek güçleşmektedir. Bu bağlamda, görsel anlatının temel yapı taşı olan senaryo, hem sektör pratikleri hem de akademik araştırmalar açısından ele alınması gereken bir konu olarak önem kazanmaktadır.

Senaryo yazmak en öz ifadeyle bir öykü anlatma işidir (Akyürek, 2008, s. 89). Senaryo, diyalogların ve betimlemelerin olduğu, bunların dramatik yapı bağlamına uygun olarak düzenlendiği bir hikayeyi içermektedir (Field, 2013, s. 11). Lakin bir metin olarak senaryo her ne kadar yazı işi olarak görünse de, doğrudan sinema ya da televizyon içeriklerinin üretimi için hazırlandığından bir yazın türü olarak değerlendirilmemektedir (Akyürek, 2008, s. 47). Dolayısıyla senaryo, bir öykünün görsel yollarla anlatımına aracılık edebilecek teknik bir taslak olarak da

---

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, saidtugcu@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0598-7097.

düşünülebilir. Bu yüzdendir ki senaryo metni filme dönüşmez ve yazılı olarak kalırsa bir işe yaramamaktadır.

Öykü anlatıcılığı edebi bir yetenekle ilgili değildir. Çünkü bir öykünün başkalarına anlatılabilmesi için mutlaka yazılması gerekmemektedir. Öykü anlatımı, insanların iletişim kurabildiği herhangi bir format içinde sunulabilir. Tiyatro, düz yazı, film, şiir ve çeşitli gösteri biçimlerinin her biri öykülerin anlatılabileceği farklı formlardır. Edebi yeteneğin gereği sözcüklerin kullanımı ise, öykü yeteneğinin gereği bizzat yaşamdır (McKee, 2011, s. 25). Tarkovski de bu noktada “Bir senaryo ne kadar filmselse, edebi başarı sağlama umudu o kadar azdır” diyerek, senaryo metinlerinin temel amacının edebi bir değer taşımak değil, sinemasal anlatıya hizmet etmek olduğunu vurgulamaktadır (Tarkovski, 1992, s. 145).

Bir izleyici ya da dinleyici, önemsiz bir olayın etkileyici bir üslupla aktarıldığı bir öyküyü, önemli bilgilerin yetersiz bir biçimde anlatıldığı bir öyküye tercih etme eğilimindedir. Anlatıcılık konusunda yetkin olanlar, yaşamın önemsiz görünen ayrıntılarını bile etkileyici biçimde sunabilmektedir. Buna karşılık, anlatıcılığı zayıf olanlar, derin anlamlar taşıyan içerikleri dahi sıradanlaştırabilmektedir (McKee, 2011, s. 25–26). Bu nedenle bir öyküyü etkileyici kılan unsur, yalnızca olay ya da konu değil, aynı zamanda anlatımın sahip olduğu üslup olmaktadır.

Öyküler, insanlara farklı hayatları, çeşitli zaman ve mekanlarda deneyimleme ve varoluşun farklı düzeylerinde mücadele etme fırsatı sunmaktadır. Bu anlatılar, bireylerin yaşamın karmaşasından sıyrılmasına ve yeni bakış açıları kazanmasına yardımcı olmaktadır. Öyküdeki karakterler, gündelik hayatın önemsiz detaylarıyla oylanmak yerine, gerçekleştirdikleri davranışlarla dünyadan anlamlı bir yanıt bekler. Etkili ve samimi öyküler, toplumların gelişimine de katkı

sağlayabilmektedir. Buna karşılık, içeriği zayıf ve değersiz öyküler ise toplumsal yozlaşmanın önünü açabilmektedir (Mckee, 2011).

Senaryo yazarlığı öğrenilebilen bir süreçtir ve yaratıcı bir bakış açısı gerektirmektedir. Aristoteles'ten bu yana anlatıların benzer dramatik ilkelere dayandığı görülmektedir. Bir hikaye oluşturulurken karakterler inşa edilmeli, hikayenin temelini oluşturan dramatik bir cümle belirlenmeli, dramatik durumu geliştiren olaylar oluşturulmalı, karakterlerin karşısına engeller ve yüzleşmeler çıkarılmalı ve en sonunda hikaye bir çözüme kavuşturulmalıdır (Field, 2013, s. 11).

İyi bir senarist hazırlamış olduğu senaryo metninin büyük bir çalışma ve emek sürecini içeren filmin çekim aşamasını başlatacağını bilmektedir. Dolayısıyla film çekiminin unsurlarından olan ışık, dekor, mekân gibi etkenler hakkında da yeterli düzeyde bilgi sahibi olabilmelidir. Film çekim sürecindeki herkes senaryo metnine göre hareket edeceği için bu yöndeki beklentilere de hâkim olabilmesi tüm dışlıların sorunsuz işleyebilmesine yardımcı olacaktır. Bu yüzden senarist filmin kadrosundaki deneyimli kişilerden biri olabilmeli, filmin tonunu, süresini ve bütçesini tahmin edebilmelidir (Başol, 2010, s. 41).

Senaryolarda yer alan öyküler gerçek hayata benzemektedir. Öykü karakterlerinin mücadele etmesi gereken sorunlar olduğu gibi gerçek yaşamdaki insanların da benzer sorunları vardır. Senarist insanların yaşadıklarını damıtarak görsel bir öykü formatına dönüştürebilendir. Dolayısıyla iyi filmler dönüşümüne uğradığı senaryo formatını gizleyebilenlerdir (Demir, 2023, s. 6). Çünkü gerçek hayat senaryo gibi algılanmamaktadır. Senaryo her ne kadar yazılmış ve kurgulanmış bir süreci kapsıyor olsa da, yazılmamış ve hatta kurgulanmamış gibi görünebilmelidir. Bu onun samimi ve inandırıcı olabilme potansiyelini artıracaktır.

Kiyarüstemi, senaryonun film için bir temel ve başlangıç noktası olduğunu vurgulamaktadır. Aynı zamanda, bir kişiyi kamera çerçevesiyle sınırlayıp, senaryoyu harfiyen takip etmeye zorlarsanız, elde edeceğiniz tek şey yapaylık olur diyerek, senaryo metinlerinin yalnızca bir taslak olduğunu ve asıl olanın filmin anlatımındaki yetkinlik olduğunu vurgulamaktadır (Kiyarüstemi, 2018, s. 122, 201).

Etkili bir senaryoda doğrudan mesaj kaygısından kaçınılmalıdır. Senaryolar, insanın içindeki iyiyi arayabildiği, düşündüren ve samimi olan hikayeler sunduğunda daha etkileyici olmaktadır. Bir öyküden beklenen, izleyicide duygusal bir etki yaratabilmesidir. İzleyici, vicdanına, aklına ve duygularına hitap eden hikayelerden daha fazla etkilenmektedir. Bu duygu ve bağ, izleyicinin öyküde kalmasını ve anlatıdan kopmamasını sağlamaktadır. Senarist neyi dert edindiğini ve neyi anlatması gerektiğini bunları hesaba katarak belirleyebilmelidir. Bunun dışındaki kısım, ete kemiğe büründürülmeyi bekleyen elbette ki yine de ihtiyaç duyulan muhteviyat olmaktadır.

## **2. SENARİSTİN ROLÜ**

Düşünme eylemini güzel ve etkin bir biçimde gerçekleştiremeyen bir yazar, yazma işinde de başarılı olamayacaktır. Güzel ve doğru yazmak için güzel ve doğru düşünebilmeyi de bilmek gerekmektedir. Hatta bir senarist hayata laboratuvar olarak bakabilmeli, insan davranışlarındaki ve karakterindeki incelikleri, insanın hangi durumlara ne türden tepkiler verebileceğini doğru kestirebilmelidir. İnceliklerin yanı sıra hayata dair geniş anlamda tespitlerde de bulunabilmelidir (Erdoğan, 2023, s. 71).

Senarist herhangi bir şeyi anlamlandırırken veya açıklarken hiç kimsenin hayal edemediklerini bir araya getirecek yaratıcı bir güce sahip olabilmelidir (McKee, 2011, s. 19).

Senaristin işi anlatmak veya duyurmaktan öte göstermekle ilgilidir. Bu tavır onun teknikle de bağlantılı olmasını gerektirmektedir. Yeni bilgilerle kendini yenilemeye devam etmelidir. Yaşadığı toplumu ve evreni kendi derinliğine katkı sunabilecek şekilde kavrayabilmelidir. Senaryosunu hazırlarken de edebiyat yapmamaya özen göstermelidir (Akyürek, 2008, s. 48, 49).

Senaristin hazırlamış olduğu senaryonun gidişatı üzerinde yönetmenin tavrı önemlidir. Aynı senaryo farklı yönetmenlerin ellerine verildiğinde her birinden farklı bir anlatım çıkabilecektir. Hatta bir yönetmen iki farklı montajcıyla çalıştığında dahi yine filmin sinemasal üslubuna ilişkin farklılıklar ortaya çıkabilecektir. Dolayısıyla senaryolar yönetmenin ellerinde şekillenmeyi ve görsel olarak vücut bulmayı bekleyen eserlerdir. Senaryo, yönetmenin öznel müdahalesini barındıran sinematografi kullanımıyla nihai anlamına kavuşabilmektedir.

Film çekimlerine henüz başlamadan, oyuncularla gerçekleştirilen okuma provalarında diyalogların oyuncuların ağzında nasıl duracağına da bakılarak yeniden düzenlemeler yapılabilecektir. Yine benzer şekilde çekim sürecinde de senaryo üzerinde yeniden düzenlemeler yapılabilecektir. Çekimlerden sonraki kurgu sürecinde bazı sahneler çıkarılabilecek veya farklı anlamlar oluşturacak biçimde yeniden kurgulanabilecektir. Elbette bunlar bir ihtimaldir fakat bu değişimlerin gerçekleştiği düşünüldüğünde filmin nihai senaryosunun tümüyle senariste ait bir eser olduğunu düşünebilmek de zorlaşacaktır. Senaryoyu görsel bir hikaye anlatımının zeminini oluşturan bir taslak olarak düşünürsek ve çekilen bir filmde görselliği tasarlayan kişinin yönetmen olduğu düşünülürse, senaristin yanı sıra, bir yönüyle de yönetmenin eserine dönüşebildiğini dahi iddia etmek mümkün olabilmektedir.

Ancak özellikle endüstriyel yapım süreçlerinde, belirli sistemler içinde üretilen ve ticari kazanç odaklı tasarlanan filmlerde, yönetmen senaryo üzerinde fazla müdahalede bulunmak istemeyebilir. Yapımcının yönlendirmeleriyle şekillenen ya da sektörün taleplerine göre biçimlenen bu tür projelerde, senaryo metninin doğrudan uygulanması daha olasıdır. Bu durum, senaristin etkisinin daha belirleyici olduğu bir üretim sürecine işaret etmektedir. Öte yandan, hangi türden film olursa olsun, eğer senarist anlatısını tutarlı bir yapı içinde kurgulamışsa, fikirlerini güçlü biçimde işlemişse ve senaryo, yönetmen dahil olmak üzere farklı kişilerce ortak bir görsel tasavvurla hayal edilebiliyorsa, bu durumda da senaristin anlatı üzerindeki etkisinin yüksek düzeyde olduğu kabul edilebilir.

Senaryo, nihayetinde yönetmenin dokunuşlarıyla etkili bir hale gelmektedir. Senaryodan beklenen onun film diliyle iyi aktarılabilmesidir. Burada yönetmenden bu yetkinliği gösterebilmesi beklenir. Yönetmenin bakış açısı tekniğin izleyeceği rotayı teşkil etmektedir. İçeriğin beslediği bir biçimsellik daha etkin ve etkileyici olabilecektir. Nihai biçim yönetmenin yaklaşımıyla ortaya çıkacaktır. Senaryoyu yazan senarist ise de filmin anlatı dilini kurarak bunu görsellikle buluşturacak olan da yönetmen olmaktadır. Tabi buradaki görselleştirme sürecinde filmin görüntü, ışık ve sanat ekibine önemli bir iş düşmektedir. Onların tekniğe olan hakimiyeti yönetmenin görsel tasavvurunun şekillenebilmesine yardımcı olacaktır.

Senaristin yapması gerekenlerden biri de ayıklama işidir. Bir senarist pek çok olasılıktaki sahnelerden ve çeşitlenmelerden belli başlı olanlarını seçmek durumundadır. Yazılmış birçok sahne olabilir, akla gelen pek çok düşünce olabilir, eğer hikaye gidişini destekleyici değilse bunları senaryodan atabilmelidir. Her sahnenin doğrudan olmasa dahi bir amacı olabilmelidir. Örneğin bu sahneler daha sonra gerçekleşecek olaylar için karakteri daha

iyi anlamaya hizmet edebilir. Karakterin içine düştüğü durumun daha iyi anlaşılmasına yarayabilir. İçi boş olduğu düşünülen bir sahne dahi, karakterin yaşadığı boşlukları göstermeye yönelik gizli bir amaca sahip olabilir. Hikayede etki düzeyi yüksek olan sahneler, daha önce gösterilen fakat etkisi yokmuş gibi görünen sahneler sebebiyle sağlanmış olabilir.

### **3. SENARYOYA BAŞLARKEN**

Senaryo yazımına nereden başlanacağı senaryoyu oluşturan kişilerin tercihinine göre farklılık gösterebilir. Bazı senaristler karakter üzerinden bir öykü oluşturmayı tercih edebilir. Bazıları küçük bir olaydan esinlenerek bunu katmanlı bir öykü haline getirmeyi düşünebilir. Fakat her ne şekilde olursa olsun küçük adımlarla başlanılan ve zamanla şekillenerek büyüyen bir süreç söz konusudur. Senaryoya dair çeşitli kaynaklar incelendiğinde, tüm filmin özetlenebileceği bir önermeyle, temayla ve bunların biraz daha derinleşebildiği, konunun da görünür olmaya başlayabileceği logline cümlesiyle bu sürecin başlatılabileceği öngörüsünde bulunulabilir.

Filmin öyküsü birkaç cümleyle özetlenebilir ve burada konusundan bahsedebilir. Senarist küçük adımlarla başlattığı bu öyküyü kendi anlatma tercihinine göre şekillendirebilir. Bazen konunun sonundan başlayabilir, zamansal atlamalar yapabilir. Bazı sahneleri daha sonra göstermek için gizlemeyi tercih edebilir. Tüm bunlar anlatım veya dramatik anlatım olarak isimlendirilmektedir (Başol, 2010, s. 30). Filmin konusunun diğer unsurlarla birlikte tek cümle haline getirilmiş şekline ise tek cümle özeti veya logline denmektedir (Başol, 2010, s. 174).

Film öyküsü olabilecek senaryo konularını bulmak için daha öncesinde tema cümleleri de oluşturulabilir. Bunlar daha soyut ifadeleri içeren, kişilerin hayata bakışlarıyla ilgili çıkarımların yer aldığı cümlelerdir. Bu cümleler neticesinde ise

somut anlamda olayların ve karakterlerin şekillenmeye başladığı önerme cümleleri ortaya çıkarılabilir. Truby (2018, s. 18, 19) önerme geliştirmeye ilgili olarak kişilerin kendilerini keşfetmesi gerektiğini, kim olduklarıyla ilgili farkındalık sahibi olması gerektiğini vurgulamaktadır. Senarist içindeki kişiliği dışarıya çıkarmalı, önüne koymalı ve bunu detaylı olarak inceleyebilmelidir. Yine kendini keşfetmeye ilgili olarak dilek listesi yazılabileceğinden bahsetmektedir, senarist bu listeye sinemada, tiyatrodada veya bir kitapta görmek istediği türden her şeyi yazmalıdır. Bunlar şaşırtıcı olay örgüleri, ilgi çekici diyaloglar, önem verilen temalar ve senaristin ilgisini çeken türler olabilir.

Truby, yapılmış bazı filmlerin önerme cümlelerini örnek olarak yazmıştır. Örneğin *The Godfather (Baba)* filmi “Bir mafya ailesinin en küçük oğlu, babasını öldürmek isteyen adamlardan intikamını alır ve yeni 'Baba' figürü olur.” şeklinde bir önerme cümlesine sahiptir. Lakin Truby tek bir önerme cümlesinin tek bir olasılığı üzerinden ilerlenmemesi gerektiğini, mümkün olabilecek tüm olasılıkların belirlenerek düşüncenin geliştirilmesi gerektiğini dile getirmektedir. *Baba* filminin önermesiyle ilgili olarak farklı düşünsel olasılıkların neler olabileceğiyle ilgili olarak “Mafya ailesiyle ilgili bir önerme, acımasız katiller ve şiddet dolu suçu taahhüt eder. Ama ailenin başında daha büyük bir insan, Amerika'nın kralı gibi bir adam olursa? Amerika'nın karanlık tarafının başı, Amerika Başkanı gibi güçlü olursa? Bu adam kral olduğundan, o ölünce yerini başkasının aldığı Shakespeare türü iniş ve çıkışın olduğu büyük bir trajedi yaratılırsa? Sıradan bir suç öyküsü, Amerika'nın karanlık destanı haline getirilirse?” şeklinde olasılıkların çeşitlendiği örneğini ifade etmiştir (Truby, 2018, s. 16-21).

Bir film öyküsünün değerini onun konusundan önce temasının derinliği ortaya çıkarmaktadır. Somut olarak ortaya çıkarılacak olan olaylar temayla şekillenmektedir. Düşünsel ve

duygusal anlamdaki dokunaklılığı ve olayların hangi minvalde değerlendirileceği temayla belirlenmektedir. Tema ve konu birbirine yakın görünse de aynı anlama gelmemektedir. Konu bir öyküde, resimde, tiyatrodan ve filmdeki somut olayları içerirken tema bu olayların somutlaşmasından önceki soyut fikri içermektedir (Akyürek, 2008, s. 82-83). Yönetmenlerin çektiği her filmin konusu birbirinden farklı olabilir fakat genellikle tercih ettikleri, kendi hayata bakışları doğrultusunda şekillenen ortak temaları olabilir. Örneğin Yavuz Turgul, genel olarak, her şey giderek değişiyor, yozlaşıyor ve eskiden insan ilişkileri daha iyiydi şeklinde bir tema cümlesini benimsemiş olabilir. *Muhsin Bey* ve *Eşkîya* filmlerinin başkarakterlerine bakıldığında, değişen bir dünyaya adapte olmakta zorlanan, geçmişin geleneğinden ve bağından henüz kopamayan kahramanların mücadelesi görülebilecektir. Bunun yanı sıra Zeki Demirkubuz ise Dostoyevski'nin de etkisiyle insanların karanlık tarafları onların iyi şeyler yapmasına engel olur şeklinde bir tema cümlesini benimsemiş olabilir. Filmlerindeki öyküler farklılaşsa da bu yöndeki bir yaklaşımın etkisiyle ilerlediği düşünülebilir.

Dolayısıyla bir senaryoya başlamadan önce kısa ve öz olarak tema ve konu belirlenebilir. Senaryoya ilgili çeşitli kaynaklar bazı kavramları farklı şekillerde adlandırabilmektedir. Konu cümlesi, bir cümlelik film öyküsü veya özeti, önerme cümlesi gibi ifadelendirmeler için yine kapsamlı bir filmin özet cümlesi olabilecek logline tercih edilebilir. Logline bir cümle içinde, karakterden, çatışmadan, merak unsurundan, temadan, fikirden bahsedebilir. Hepsinden bahsetmese bile en azından karakterden ve onun çatışmasından bahsedebilmelidir. Logline cümlesi yazıldıktan sonra sinopsis yazılabilir. Sinopsis genellikle filmin ortalama bir sayfalık özetidir. Karakterin öykü içindeki akışı giriş, gelişme ve sonuç olarak yazılabilir. Sinopsis de bir defada okunduğunda anlaşılabilir olmalıdır. Hikâyenin ana hatlarının görünebileceği bir sinopsisin varlığı, senaryonun uzun

versiyonunda ilerlenirken başvurulabilecek bir yol haritası niteliği de taşıyabilecektir.

Karakterin senaryo öyküsü boyunca kazanmak veya ulaşmak istedikleri dramatik gereksinim olarak tanımlanabilir. Bu gereksinim karakterin ilerlemesini ve olaylar dizimine girebilmesini sağlamaktadır. Dramatik gereksinim aynı zamanda karakterin harekete geçebilmesini sağlayacak olan motivasyon ve amaçları ifade etmektedir (Field, 2013, s. 88). Senaryo yazarken farklı düşüncelere ulaşabilmek için “ya şöyle değil de böyle olsaydı” gibi cümlelerle sorgulamalar yapılabilir. Bu tavır kurmaca denen yapının ortaya çıkmasını, gerçek olanın ötesinde gerçekçi olabilecek olanların belirlenebilmesini ve senaryo yazma sürecinin başlayabilmesini sağlayabilecektir (Başol, 2010, s. 22). Bunların yanı sıra senaryo yazarken fiil bildiren eylemler yazılmalıdır. Karakterin iç düşüncelerine ve hislerine dair yazmak uygun değildir. Olayların nedenlerini ve sonuçlarını irdeleyen açıklamalar da yazılmamalıdır.

Senaryoyla ilgili olarak, ilham almak için yazılmış öykülere, tiyatro oyunlarına ve edebiyata başvurulabilir. Pek çok sinema filmi romanlardan uyarlanmıştır. Gerçi bu durum her ne kadar kolay görünse de öyle değildir. Üzerinde çalışmayı ve belirli teknik becerileri gerektirmektedir. Bu yüzden bunu tercih etmeyen yazarlar da vardır. Bunların yanı sıra herhangi bir film öyküsünün tamamen özgün olduğunu söyleyebilmek de oldukça iddialıdır. Her metin, var olanların yeniden düzenlenmesini içermektedir aslında. Yazılarda kullanılan sözcükler, bilindik insan davranışları ve anlatım biçimleri yeni icat edilen şeyler değildir. Yeni olduğu düşünülen bir hikaye dahi, detaylı olarak incelendiğinde eski bir öykünün yeni bir kostümle sunulmuş halidir (Edgar-Hunt vd., 2014, s. 29, 33).

#### 4. KARAKTER İNŞASI

Sinema filmlerinde öykü akışının yürütücüleri bizzat karakterlerdir. Öyküde yaşanan olaylar, açmazlar ve engeller karakterin başına gelmektedir. Öykü akışı, öykünün ana hatları ve olayları üzerinden belirlenebileceği gibi, karakterin izlediği yolculuk üzerinden de şekillendirilebilir. Senaryo hususunda faydalanılan *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* ve *Yazarın Yolculuğu* isimli kitaplar senaryo yazarlığını kahramanın izlediği yolculuk üzerinden anlatmışlardır. Filmin öyküsü, karakterin izlediği yolculuk aşamalarına bölümlenerek anlatılmıştır. Dolayısıyla karakterin nasıl inşa edileceği üzerine düşünmek, nelerle karşılaşacağını belirlemek bir yandan öyküyü belirlemeyle de eşdeğerlik taşıyabilmektedir. Dolayısıyla öykü, karakteri karakter de öyküyü şekillendirebilmektedir. Elbette ki karakterin izlediği yolculuğun yanı sıra, karakterin kendine has özelliklerinin de iyi belirlenmiş olması öyküyle ve karakterle kurulan bağı güçlendirmektedir.

Karakter; bir insanın eylemleri ve yaşam koşullarıyla o insana özgü olarak şekillenen sosyal ve psikolojik durumudur. Bir insanın karakterini bilmek, onun belirli durum ve koşullar karşısında ne türden tepkiler verebileceğini de tahmin etmeye yarar. Her insanın fizyolojik yapısı birbirine benzemediği gibi karakterleri de farklılıklar gösterebilir. Böyle bir yapı belirli niteliklerin uyumunu ve kendiliğinden gelişebilen hareketleri de kapsayabilmektedir (Aslanyürek, 2004, s. 102).

Bir filmde yaşanan iç ve dış çatışmalara en çok maruz kalan karaktere başkarakter denmektedir. Filmin başkarakterinin mutlaka ulaşmak istediği bir amacı vardır. Bunun yanı sıra karakterin kendisinin farkında olmadığı sezgisel amaçları da olabilir. Karakterin amacının nedenleri, onun amacının zıtlığı üzerine inşa edebilmektedir. Yani zengin olmak isteyen bir karakter, geçmişinde parasızlık yüzünden çok çekmiştir. Zaten

parası olan bir karakterin biraz daha kazanmak istemesi güçlü bir karakter amacı oluşturmaz. Amaçların güçlü ve rasyonel nedenler üzerine kurulabilmesi bu yüzden önemlidir. Bunların yanı sıra amacına ulaşma arzusu yüksek olan karakterin karşısına o denli zorlukta engeller de çıkmalıdır. Çünkü kolayca amacına ulaşabilmesi öykünün niteliğini düşürebilecektir. Filmin kötü karakterinin amacı da başkarakterin hedeflerine ulaşabilmesinin önünü mümkün olduğunca engelleyebilmesi üzerine kuruludur (Başol, 2010, s. 245-285).

Filmdeki iyi karakter de kötü karakter de izleyicinin kayıtsız kalamayacağı şekilde oluşturulmalıdır. İzleyiciler iyi karakterle bir empati kurar, onu sever, onun tarafını tutar, onun acılarına üzülür ve onun heyecanlarına ortak olur. Kötü karakter de buna benzer ölçü de antipati oluşturabilecek şekilde olabilmelidir. İzleyicilerin olumlu veya olumsuz duygular oluşturamadığı karakterler, onların zayıf ve yüzeysel inşa edildiğini gösterecektir (Aslanyürek, 2004, s. 108). Senaryoyla ilgili literatürde iyi karakter veya başkarakter protagonist olarak, kötü karakter veya başkarakter engellemeye çalışan karakter ise antagonist olarak adlandırılmaktadır. Başkarakter genellikle empati kurulabilen, eylemlerinde haklı olarak görülebilen karakterdir. Bunların gerçekleşebilmesi için olayların izleyicilere mantıklı gelebilmesi, yani rasyonel ve inandırıcı olabilmesi gerekmektedir.

Senarist karakterleri oluştururken her birini ayrı ve birbirinden kopuk olarak oluşturursa hata eder. Kahraman diğerlerinden soyutlanmamalı ve bağlantısız olmamalıdır. Tek ve en önemli kişiyi yalnızca başkaraktermiş gibi düşünmek onun zayıf bir biçimde ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Büyük karakterler yaratabilmenin yolu tüm karakterleri ortak bir ağın parçası olarak düşünebilmekten geçmektedir. Her bir karakter diğerini açıklamaya ve ortaya daha belirgin bir şekilde çıkarabilmeye aracılık edebilmelidir. Yani bir karakter diğer bir

karakterin açıklayıcısı işlevi görebilmelidir. Karakterler birbirini öykünün işlevini, arketipini, temasını ve zıtlığını ortaya çıkarabilecek biçimde tamamlayabilmelidir (Truby, 2018, s. 56-57).

Başkarakterin işlevi tüm öyküyü sürükleyebilmesidir. Filmin karakterleri sürekli ilgiyi üzerinde tutabilmelidir. Öykü akışında dolgu malzemesi olarak kullanılmamalıdır. Başkarakter izleyici için sıkıcı bir hal alırsa öykü de durma noktasına gelir. Başkarakterin ilgi çekici olabilmesinin yollarından biri onu gizemli yapmaktır. Karakterin bir şeyler gizlediğini izleyici fark edebilmelidir. Bunların yanı sıra karakterleri derinleştirmek için tüm karakterlerin yazılı olduğu bir liste hazırlanabilir. Bu listede karakterlerin öyküdeki işlevleri; kahraman, rakip, dost, sahte dost, alt metin karakteri gibi açıklayıcı kodlarla tanımlanabilir. Onların zayıf yönleri, gereksinimleri, psikolojik ve ahlaki yönleri, arzuları, değerleri, güçleri, statüleri, yetenekleri, ahlaki sorunlarla nasıl yüzleştikleri de yazılarak aralarında kıyaslamalar yapılabilir (Truby, 2018, s. 74,99).

Filmin öyküsünün başarısı için senaristin yazdığı karakterleri derinlemesine tanımış olmalıdır. Karakterlerin düşüncelerini, hislerini, isteklerini ve ihtiyaçlarını bilmelidir. Tüm bunların yanında çevremizde iyi tanıdığımız birinin dahi önceden kestirilemeyen davranışları olabilir. İyi yazılmış karakterlerin de beklenmedik tepkilerinin olabilmesi onun inandırıcılığına artıracak bir ölçüttür (Edgar-Hunt vd., 2014, s. 63). Senarist iyi bir karakter inşası için öncelikle onun iç derinliklerine nüfuz edebilmeli, onun yaşamsal dokusunu ve temellerini nitelikli bir şekilde oluşturabilmeli ardından onu büyütecek malzemeleri ekleyebilmelidir (Field, 2013, s. 87).

Bir insanın gerçek karakteri onun baskı altındayken verdiği tepkilerle daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bir karakterden talep etmesi, karar verebilmesi ve bir şeyleri

değiştirebilme olasılığına sahip olması beklenmektedir (McKee, 2011, s. 87, 119). Karakterlerin güçlü dramatik gereksinimleri, bakış açıları ve değişime uğrama potansiyelleri vardır (Field, 2013, s. 88). Senaryo fikirleri gerçek yaşamdan ve insan deneyimlerinden esinlenmektedir. Gerçek yaşam da değişimden azade değildir. Karakter bir şeyleri değiştirmeye çalışırken başarılı olamasa dahi bir şeyler öğrenerek kendisi değişebilmektedir.

Karakter arzularının peşinden gidebilmeli ve önüne çıkan engellerle de durdurulmaya çalışılmalıdır. Bu durumlar onun değişimine öncü olacaktır. Dramatik kodlama, karakterlerde yaşanan değişimleri veya varsa da değişemeyen durumları nedenleriyle açıklamaya çalışmaktadır. Bunların yanı sıra kahramanın harekete geçmesini zorlaştıran zayıf yönleri ve zaafı da vardır. Kahramanın içsel eksiklikleri onu aşağıya çekmektedir. Dolayısıyla kahramanın daha iyi koşullara kavuşabilmesi için gereksinimleri vardır ve hatta bunu öykünün başında kendisi de bilmiyor olabilir. Gereksinimler karakterin zayıflıklarını aşması, değişmesi veya büyümesiyle ilgili olabilir. Karakter için psikolojik ve ahlaki gereksinimler bulunabilmelidir (Truby, 2018, s. 6, 40-41).

Karakter kurulumunun zayıf yapılması, onun istemlerinin zayıf olması güçlü bir dramatik yapının ortaya çıkabilmesini engeller. Dolayısıyla karakterin anlaşmazlıklar ve mücadele unsurlarıyla bağlantısının sıkı kurulabilmesi gerekmektedir. Farklı istemlerin çatışması, anlaşmazlıkların çözülebilmesi karakterin yapısıyla bağlantılıdır. Karakterin iyi kurulması ve işlenmesi dramatik çatışmanın inandırıcılığını ve gücünü artıracaktır. Öte yandan çatışmaların gücü de karakterin görünürlüğünü artırmaktadır (Aslanyürek, 2004, s. 106).

Karakterin dramatik seçimleri, aksiyonu ve olayları hikayenin ileriye gidebilmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla

karakter aksiyonlardan oluşmaktadır. İnsanlar söyledikleri sözlerden öte yaptıkları davranışlarla değerlendirilmektedir. Bir gösteri sanatı olan sinema da, sözlerden öte yapılan davranışlarla ilgilidir. Karakterin olaylar karşısındaki tepkileri, olaylarla nasıl mücadele edebildiği gösterilebilmelidir. Bir senarist yazdığı karakterin istediği kadar tanımlı olmadığını düşünürse ve karakterinin duygu, düşünce ve eylem yönüyle daha güçlü ve daha derinlikli olup olmadığını ölçmek isterse, olayların meydana gelmesine karakter mi yol açıyor yoksa olaylar karakterinin başına mı geliyor sorgulamasını yapabilir (Field, 2013, s. 67).

## **5. OLAY ÖRGÜSÜ VE ÇATIŞMANIN OLUŞTURULMASI**

Sinema filmleri en genel anlamda ikiye ayrılabilir. İlki klasik anlatıyı benimseyen yani daha çok Hollywood filmlerinin örnek gösterilebileceği popüler filmlerdir. İkincisi ise bağımsız sinema, festival sineması veya arthouse filmler olarak tabir edebileceğimiz sanatsallığın daha ağırlıklı olduğu filmlerdir. Bu filmler senaryo yapıları anlamında da farklılaşırlar. Örneğin klasik anlatıda çatışmanın mutlaka tamamlandığı kapalı bir son vardır. Film mutlu veya mutsuz biten net bir sona sahiptir. Daha çok şaşırtıcı ve seyirciyi tatmin edici bir final amaçlanır. Fakat bağımsız sinemada filmin sonu ucu açık bırakılabilir. Bağımsız filmlerde de çatışma unsuru vardır fakat bu dışsal çatışmanın ötesinde daha çok içsel bir çatışmadır. Karakter bu çatışmayı bir nihayete vardırımadan film sonlanabilir. Bir yönüyle böyle bir final gerçek hayatla da çok fazla çelişmez aslında. Çünkü gerçek hayatta da bazı sorunlar çözülmeden ilerlemeye devam edilmektedir.

Filmin sonunu açık bir biçimde bitirmek yani yaşanan çatışmayı olumlu veya olumsuz bir nihayete kavuşturmamak, seyirciyi tatmin edebilme noktasında riskli görünebilir. Bu

bağlamda belki klasik anlatıya yönelik filmlerin genel anlamdaki seyircinin tatmin olabilmesini önemseydiği söylenebilir. Burada daha çok ticari bir ilişki söz konusudur. Bu türden sektörel filmlerin odağında para kazanabilmek en büyük amaçlardan biridir. Fakat bağımsız filmler sinema pazarında çok fazla seyirciye ulaşamayabilir. Onların odağında daha çok film festivalleri yer almaktadır. Şaşırtıcı finalleri veya hızlı akan içerikleri tercih etmektense, bir bütün olarak filmin şiirselliğiyle ve sanatsallığıyla seyirciyi yakalayabilmeyi isterler. Elbette ki burada iyi olan bağımsız filmlerdir veya iyi olmayanlar ise (bağımlı) popüler filmlerdir şeklinde bir çıkarıma varılamaz. Klasik anlatıda da çok iyi ve tatmin edici filmler olabildiği gibi, bağımsız sinema içinde de başarılı görülemeyecek türden filmler yer almaktadır.

İyi anlatılan bir öykü karakterin seçimlerinin ve duygulanımlarının izleyici nezdinden hissedilebilmesini sağlayarak, yaşananları seyircinin kendisi de yaşıyormuşçasına değerlendirmesini mümkün kılar. Öyküde aktarılan bilgiler oyunbaz ve eğlenceli bir şekilde verilebilmelidir. İzleyenlerin bir şeyleri çözmeye çalışması onu öykünün içine çekecektir. Dolayısıyla tüm bilgilerin hızlıca verilmemesi, bazı bilgilerin saklanabilmesi gerekmektedir. Bu durum inandırıcılığı da artıracaktır. Öykü gidişatını tahmin etmeye çalışmayan bir izleyici öyküden kopabilecek ve izleyici olmaktan vazgeçebilecektir. İzleyici öyküyü yaşamı yeniden deneyimler gibi ve bir yapbozu oyununu çözmeye çalışır gibi seyretmekten daha çok zevk almaktadır (Truby, 2018, s. 5).

Bir öykü temel olarak karakterin arzuladıklarını, karakterin bunun için yapabileceklerini ve bunun ne gibi sonuçlar doğuracağını anlatmaktadır. Öyküler gerçek dünyayı değil öykünün geçtiği evreni gösterirler. Bu da hayatın birebir aynısı değil, hayallerle desteklenen bir dünyadır. Hayat akışının yoğunlaştırılmış ve abartılmış bir versiyonudur. Öykü anlatımı

yalnızca karakterler arası çatışma değildir. Karakter ve onların değerleri arasındaki çatışma daha önemlidir. Karakterin değişiminde onun inançlarının ve ahlakının değişimi söz konusudur. Çatışmada saldırıya uğrayan, karakterin inançlarıdır (Truby, 2018, s. 6-7, 95).

Çatışmalar hikayelerin ilerleyebilmesine yardım eder. Hikaye akışının taşıyıcısı olur. Karakterlerin arzuları onları gerçeklerle uyumsuz duruma düşürür. Başka bireylerle, toplumla, doğayla veya bizzat kendileriyle çatışma içine girerler. Bunun karşılığındaysa tehditler, direnişler veya çeşitli muhalefetlerle mücadele etmeleri gerekir. Çatışmalar ve karakterin buna direniş biçimi izleyicinin o karaktere eşlik edebileceği duygudaşlığı ortaya çıkarır. Dolayısıyla karakter için bir mücadele alanı bulunabilmeli ve onun bu yolda çeşitli engellerle sonuna kadar uğraşabilmesi sağlanmalıdır (Edgar-Hunt vd., 2014, s. 33).

Field, senaryoyu üç perdeli bir yapıyla ortaya çıkarmayı önermektedir. Birinci perde başlangıç safhasıdır ve yirmi ile otuz sayfalık bir yer teşkil edebilir. Bu perdede hikayenin kuruluşu gerçekleştirilir, karakterler tanıtılır, filmin ne hakkında olduğu ortaya çıkarılır, içinde bulunulan koşullar tanıtılır ve ana karakterle diğer karakterler arasındaki ilişkiler gösterilir. İkinci perdede karakterin karşına engeller çıkar. Bu engeller karakterin dramatik gereksinimlerini gerçekleştirmesine izin vermez. Dramatik gereksinim karakterin başarmak veya ulaşmak istedikleridir. Üçüncü perde ise çözülme safhasıdır. Çözülme filmin sonu yani yalnızca finali olarak düşünülmemelidir. Daha çok yaşanan karmaşanın nasıl nihayetlendiğiyle alakalıdır. Perdeler arası geçişlerde dönüm noktaları oluşturulabilmelidir. Olay akışları içerisinde gerçekleşen her türden gelişme dönüm noktası anlamına gelmektedir (Field, 2013, s. 36-41).

Konu, aksiyonu ve karakteri kapsamaktadır. Konu, aksiyon ve karakter üzerinden birkaç cümle ile ifade edilebildiği

zaman geriye onu genişletebilmek kalmaktadır. Bununla birlikte çatışma da, dramanın olmazsa olmazıdır ve çatışma olmadığında aksiyon da sağlanamamaktadır (Field, 2013, s. 48, 51, 264). Müzik için ses ne denli önemliyse, öykü için de çatışma o oranda önemlidir. Çatışma sayesinde ilginin sürekliliği sağlanır, konsantrasyon diri tutulur ve zamanın nasıl aktığı fark edilmez hale gelir. Çatışma kuralı belirli bir senaryo ilkesi olmanın ötesinde, öyküye ruh katar. Yaşamın bir metaforu olan öyküler canlıdır ve canlı olmak sürekli çatışma içinde olabilmektir (McKee, 2011, s. 177).

Senaryodaki olayların akışının kaç aşamalı olması gerektiğiyle ilgili çeşitli görüşler vardır. Campbell (2010) kahramanın yolculuğunu 17 aşamalı olarak ele almıştır. Bunlar maceraya çağrı, çağrının reddedilişi, doğaüstü yardım, ilk eşiğin aşılması, balinanın karnı, sınavlar yolu, tanrıçayla karşılaşma, baştan çıkarıcı olarak kadın, babanın gönlünü alma, tanrılaştırma, nihai ödül, dönüşün reddedilişi, büyülü kaçış, dışarıdan gelen kurtuluş, dönüş eşiğinin aşılması, iki dünyanın ustası ve yaşama özgürlüğü şeklindedir. Vogler'in (2009) sunduğu kahramanın yolculuğu ise 12 aşamalıdır. Bunlar; sıradan dünya, maceraya çağrı, çağrının reddi, rehberle karşılaşma, ilk eşiği geçiş, sınavlar-müttefikler-düşmanlar, mağaranın derinliklerine yaklaşma, çile, ödül, dönüş yolu, diriliş ve iksirle dönüş şeklindedir.

Olay örgüsü, öykü olaylarının akışının somut bir görünürlüğe kavuşmasını amaçlamaktadır. Öykü akışını etkili kılan karakterin kaygılarıdır. Bu kaygılar öyküdeki olaylarla ilişkili olarak ilerler. Olay örgüsü içinde karakteri engelleyen olaylar vardır. Bir yandan da karakterin bu engelleri aşmaya çalışması söz konusudur. Aşılmaya çalışılan engeller kolayca aşılamadığı gibi daha da zorlaşır. Engellerin zorlaşması karakterin amacını daha büyük hale getirir. Olay örgüsündeki olayların gidişatı izleyicilerden öykünün sonucunu biçimlendirebilmeleri için belleklerini etkin kullanmasını ister

(Akyürek, 2008, s. 117-118). Bu yönüyle senaryo, seyircinin hangi olayı ne zaman öğreneceğinin titizlikle kurgulandığı bir bilmece gibidir (Erdoğan, 2023, s. 66).

## 6. SONUÇ

Senaryolar görselliğe kapı açabilmeli, görselleştirilebilmelidir. Metaforlarla, simgelerle ve sembollerle düşünebilmeye izin vermelidir. Dolayısıyla bu durum görüntü dilinin yazıya özgü sembollerle gösterilmesi gerekliliğini içermektedir. Çünkü sinemanın işi yazıyla değil görüntüyledir. Bu yüzden senaryoda önemli olan yazı değil ardında saklı olan görsel hikaye ve bu hikayenin unsurlarıdır. Senaryo yazarken romanlarda olduğu gibi edebi değeri yüksek cümleler peşinde koşulmamalıdır. Özellikle gerçek yaşamdan ve bir yönüyle de sıradan görünen bir kesitin hikaye edildiği bir senaryoda diyaloglar da benzer gerçekçiliği ve olağanlığı hissettirebilmelidir. Bunun yolu da belki de sıradan görünen fakat öte yandan senaryo gidişatına da hizmet edebilen bir kurgunun olduğunun gizlenebilmesidir. Asıl mesele öykü ve diyalogların içinde saklanabilir. Biçim ilk olarak karşılaşılandır fakat onun da değerinin bilinmesini sağlayan özdür.

Senaryo yazarlığı fikirler üzerine düşünebilmeyi, olaylar hakkında çıkarımlar yapabilmeyi, olgulara sosyolojik bakabilmeyi ve gözlemci bir üsluba sahip olmayı gerektirir. Yaratıcı üsluplar geliştirerek aktarılacak istenenleri alışılmadık biçimlerde sergileyebilmek gerekebilir. Karakterler bazı durumları vurgulayabilmek için farklı şekillerde dizayn edilebilir. Bir yazar, romanında sıradan insanlara kritik konuşmalar yaptırabilir veya bir tiyatro eserinde kendi düşüncelerini soytarılar üzerinden aktarabilir.

Senaryo için gerekli olan sosyolojik bakış, insanı ve toplumu iyi anlayabilmekle alakalıdır. Senarist hangi durumlarda

nasıl tepkiler verilebileceği, hangi olayın ne türden etkileşimlere sebep olabileceğini kestirebilmelidir. İnsanlar hareket alanlarını koşullara göre belirlemektedir. Her koşul ise birbirinden farklı davranış biçimlerine sebep olabilir. Bazen bir durumu kabul ettirmeye veya kendilerini haklı çıkarmaya çalışabilirler. Lakin herhangi bir olayın görünürdeki sebebiyle gerçek sebebi arasında farklar olabilir. Her ne kadar insan bir yönüyle muamma olsa da en azından senaryo öykülerindeki yönüyle açıklanabilir tutarlığı da sağlayabilmelidir. Olayları anlamaya ve çözmeye çalışmak ise seyircilerin öyküye tutunabilmesini sağlayacaktır.

Film senaryosu oluşturabilme bağlamındaki sanatçılık tavrına bilmenin ve oluşturabilmenin ötesinde dâhilik ve delilik arasındaki aşkın ve uç noktalarda düşünebilme biçimleri de eklenebilir. Bu tavır olağan durumların sıra dışı olanaklarla aktarılabilmesiyle ilgilidir. Sanatsal yaratımlar sınırlı olanaklarla düşünülmemelidir. Senaryo yazarlığı, üzerine kriterler geliştirilen bir yapı olsa da, senarist buna soyut bir mesele olarak yaklaşarak kendi kriterlerini de oluşturabilir. Ayrıca en iyi fikri bulan en iyi filmi yapabilecek diye düşünülemez. Bazen en çok sevilen filmler en basit durumları etkili anlatabilen filmlerdir.

Senarist yeri geldiğinde yazdığı karakterleriyle baş başaymış gibi hissedebilmeli ve onların ruh halini iyi anlayabilmelidir. Böylece gerekli olan duygusal yoğunluğu ve bütünleşmeyi yakalayabilir. Ne olursa olsun bir şeyin üzerine yoğunlaşmak, onunla ilgili emek ve çalışma sürecini uzatmak ve derinleştirmek o işin niteliğini artıracaktır. Böylece bir durumu en iyi şekilde ifade edebilecek biçim ve üslup yakalanıp sağlanabilmelidir. Senarist yazdığı sahnenin içindeymiş gibi hissettiğinde mevcut gerçeklikten koparak karakterlerin gerçekçi dünyasına bir nebze daha yaklaşabilecektir. Tabi öte yandan yeri geldiğinde bu halden de uzaklaşarak objektifliğini de koruyabilmelidir.

Senarist düşünceler üzerine yoğunlaşabilmeli, olaylardaki etki yaratacak olanın ne olduğunu düşünerek bunu araştırmalı, daha genel olarak da insan olmaya dair haller üzerine düşünebilmelidir. Oluşturduğu düşünceler veya fikirleri başkalarına anlattığında onların nasıl tepkiler verdiğini ölçümleyebilir. Senaryo yazmak, bir yönüyle de senaryo yazmamak olabilmelidir. Ayrıca aslolan duygular ve görsellikse, ilk etapta senaryoya yalnızca hatırlanmak için alınan notlar hükmüyle dahi bakılabilir.

Nitelikli filmler izleyicilerine olaylar ve fikirler üzerine düşünmeyi vaat eder. Duygusal etkiler de oluşturarak izleyicinin üzerinde bir etki bırakır. Bu samimiyetin yakalanabilmesi senaristin kendine dert edindiği, üzerine düşündüğü meseleleri yazabilmesiyle sağlanabilir. İlk olarak yalnızca kendisi için iyi bir film oluşturma niyetiyle de hareket edebilir. Senaristin dert edindiği durumlar onu bir tema cümlesi oluşturabilmeye götürür. Daha genel bir hüküm ve düşünce içeren tema ise yazarı daha somuta yöneltebilecek olan bir logline cümlesi oluşturmaya götürebilir. Filmin bir cümlelik özeti olan bu cümleden sonra ise hikâye zamanla genişletilerek nihai halini alana kadar şekillendirilebilir.

Senaryoda olaylar üzerinden oluşturulabilecek çatışmanın yanı sıra kişisel özelliklerle de tezatlıklar kurulabilir. Kavramlar arası çatışmalar da oluşturulabilir. Çatışmaların duygusal ve düşünsel derinliğinin iyi oluşturulması onları daha etkili hale getirecektir. Karakterlerin yaşadığı kurgu evreni, gerçek yaşam evreninden ayrı düşünülemez. Amaca giden yollarda engeller ve riskler vardır. Olayların bir şekilde çözümüne giden yolda ise amaçlar üzerine yine düşünülmelidir. Karakter bu olayları neden yaşadı, neyi öğreniyor, ne uğruna neler feda etti ve ne ile karşılaştığında çözümle ilgili amaç daha etkileyici olabilir.

Karakterin kullandığı malzemeler, yaşadığı ev ve yaptığı eylemler ona dair bir şeyler anlatır. Görsel bir sanat olan sinemada karakterleri konuşturmaktan ziyade yaptıklarıyla açıklayabilmek daha önceliklidir. Bunların yanı sıra karakterin izleyiciyle bağ kurabilmesi önemlidir. Bunun için onun sevgi ve iyilik dolu yanları gösterilebilir. Zaafları olan karakterlere de izleyiciler sempati oluşturabilir. Bununla birlikte işini iyi yapan bir karakteri izlemek de seyircilerin ilgisini çeker.

Karakterlerin diyalogları ne günlük konuşmalardaki gibi çok dağınık ne de yazı dilindeki gibi iyi olmamalıdır. Bir karaktere uzun bir diyalog yazmak yerine bunu karşılıklı diyaloglarla vermek akış açısından daha uygun olabilir. Karakter, kişiliğine ve temaya uygun biçimde konuşabilmelidir. Göstererek anlatılabilecek durumlar için diyalog yazmak tercih edilmemelidir. Tüm duyguların ve düşüncelerin diyalogla aktarılmasına gerek yoktur. Bazı durumlarda yalnızca jest ve mimikler de kullanılabilir. Senarist yazdığı diyalogları sesli olarak okuyarak uygun bulmadığı yerler için yeniden düzenlemeler yapabilir. Diyaloglar zekice yazılabilmeli, sıkıcılıktan uzak ve öz olabilmelidir. Hiçbir eylem yapmıyorken konuşmaları yerine bir eylemle birlikte konuşmaları da daha iyi görünebilir.

Seyirciyi yakalayabilmek için bir senaryonun ilk kısımları önemlidir. Filmin hikâyesi üzerine düşünmek gerektiği gibi filmin nasıl başlayacağı üzerine düşünebilmek de önemlidir. İzleyicilerin filme kapılabilmesi ve izlemeye devam etme motivasyonunu sağlayabilmesi önemlidir. Senarist burada iyi bir hikâye anlatabileceğine dair izleyiciyi ikna etmeye çalışabilir. Senaristler izleyicilerin de kendisi gibi iyi düşünebileceğini bilmelidir. Her ne yazılırsa bunun işe yarayacağı zannedilmemelidir. Rastlantılara başvurmak risklidir. Duygular abartılmamalı ve sömürülmemelidir. Gerekli olmayan yan hikâyelerle konuyu dağıtmamak ve temadan uzaklaşmamak

önemlidir. Finalde çözülemeyen durumların bırakılması özellikle klasik anlatı bağlamında tercih edilmemektedir. Lakin her şeyin fazlaca açıklanması da tercih edilmemelidir. Tahmin etmesi zor final fikirleri bulmak filmin etkileyiciliğini artıracaktır.

Karakterin motivasyonunun iyi kurulmuş olması gerekir. Karakterin ne istediği, ne yaptığı, hayatındaki eksiklerin neler olduğu, neyi neden elde edemediği, onu neyin harekete geçirebileceği üzerine iyi düşünülmelidir. Yan karakterlerin ne işe yaradığı planlanmalıdır. Hikayenin nasıl bir psikoloji oluşturduğu, girişin, gelişmenin ve sonucun işe yarayıp yaramadığı üzerine yeniden düşünülmelidir. Senaryo işi yazma eyleminin ötesinde düzen kurabilme, hayal edebilme, ihtimaller ve olasılıklar üzerine düşünebilme, ilişkiler ve bağlantılar silsilesini oluşturabilmeyle de ilgilidir.

## KAYNAKÇA

- Akyürek, F. (2008). *Senaryo yazarı olmak: Senaryo yazmak*. Media Cat Kitapları.
- Aslanyürek, S. (2004). *Senaryo kuramı*. Pan Yayıncılık.
- Başol, Ö. (2010). *Senaryo kitabı: Senaryo yazım teknikleri ve film örnekleri*. Pana Film Yayınları.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın sonsuz yolculuğu*. Kabalcı Yayınevi.
- Demir, S. T. (2023). “Sanat ve Sektör Arasında Senaryonun Ruhunu Kavramak“, *Sinema ve Senaryo*, Ed. Arzu Aydoğan, 1-24. TRT Yayınları.
- Edgar-Hunt, R., Marland, J. ve Richards, J. (2014). *Film yapımında senaryo yazımı*. Literatür Yayınları.
- Erdoğan, Y. (2023). “Yılmaz Erdoğan’dan senaryo yazarlığı dersleri: Tespit, tahlil ve tavsiyeler“, *Sinema ve Senaryo*, Ed. Arzu Aydoğan, 61-82. TRT Yayınları.
- Field, S. (2013). *Senaryo: Senaryo yazımının temelleri*. Alfa Yayınevi.
- Kiyarüstemi, A. (2018). *Abbas Kiyarüstemi ile sinema dersleri*. Hazırlayan Paul Cronin. Redingot Kitap.
- Mckee, R. (2011). *Öykü: Senaryo yazımının özü, tarzı ve ilkeleri*. Plato Film Yayınları.
- Tarkovski, A. (1992). *Mühürlenmiş zaman*. Afa Yayınları.
- Truby, J. (2018). *Senaryo anatomisi*. Agora Kitaplığı.
- Vogler, C. (2009). *Yazarın yolculuğu: Senaryo ve öykü yazımının sırları*. Okuyan Us Yayınevi.

# AKADEMİK PERSPEKTİFTEN SİNEMA

**yaz**  
yayınları

YAZ Yayınları  
M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3  
İscehisar / AFYONKARAHİSAR  
Tel : (0 531) 880 92 99  
yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com