

## WESTERN'LER, GANGSTER FİMLERİ VE KARA FİMLERDE ERKEĞİN SUNUMU ÜZERİNE BİR DENEME

\* Esra BİRYILDIZ

Sinemada kadın imajı konusu 1970'lerin ilk yıllarından itibaren çeşitli makalelerle ve kitaplarla tartışılmaya başlanmıştır. Politik açıdan kadın hareketinin gelişmesiyle motive olmuş ve bu nedenle sinemanın sunduğu kadın görüntüsünde politik ve ideolojik imalarla (değınmelerle) ilgili bu kitap ve makalelerin bir kısmı Laura Mulvey'in ilk olarak 1975'de Screen dergisinde yayınlanan "Visual Pleasure and Narrative Cinema" adlı makalesini temel olarak almıştır. Mulvey'in makalesi sinemaya bakışta psikoanalitik açıdan bir perspektifi, vasat filmlerdeki kadın figürüne feminist bakışla birleştirmesi yüzünden etkili olmuştur. Mulvey sinemanın temel aldığı, büyük ölçüde ataerkil ruhsal mekanizmaların ulaştığı sınırları ve vasat sinemanın ürettiği kadın imajının nereye kadar bu mekanizmaların can damarını oluşturduğunu göstermeye çalışmıştır (Neale,9).

Kadın, erkek cinsleri arasındaki ayırım, cinsellik, sunuluş ve sinema konusundaki tartışmalar son onyı boyunca yapılmıştır. Kadın konusu bu tartışmaların odak noktasını oluşturmuş ve bu tartışmalar temel ilkelerini Mulvey'in makalesine oturma eğilimi göstermişlerdir. Erkeğin sunumuna ilişkin tartışmalar ise yalnızca homoseksüel harekette görülmüştür. Hem kadın hareketi, hem homoseksüel hareket içinde vasat sinemada heteroseksüel erkekliğin imajının tartışılmadan bırakıldığı gibi önemli bir görüş vardır. Heteroseksüel erkeklik, hem kadın, hem homoseksüel erkek imajına göre yapıyı kuran norm olarak tanımlanmış ve görünür hale getirilmiştir. Ancak nadiren tartışılmış ve analiz edilmiştir. Framework ve Screen in son zamanlarda yayınladığı bir dizi çalışmaların dışında, Raymond Bellour "North by Northwest" adlı makalesi tek örnek olarak bilinmektedir(Neale, 9-10).

Steve Neale, ilkin 1992 yılında Screen'in The Sexual Subject konulu dergisinde yayınlanan ardından da 1993 yılında yine Screen'in Screening the Male konulu dergisinde yayınlanan "Masculinity as Spectacle" (Seyirlik Olarak Erkek) adlı makalesinde, Laura Mulvey'in makalesini yapıyı kuran, merkezi referans noktası olarak alan ve özellikle Mulvey'in öne sürdüğü gibi özdeşleşmeye, bakışa ve gösteriye değinerek ve bir yandan da erkak imajlarına Mulvey'in atfettiği yorumların nasıl uyduğuna baktığı, ayrıca erkek izleyiciye sorular yöneltmekte olduğunu söyleyerek sinemada erkekliğin sunumuna bir tartışma getirmeyi amaçlamaktadır. Bizde bu çalışmamızda Neale'nin işaret ettiği konuları üzerinde durarak sinemada özdeşleşme ve erkek imajları konusunda bir deneme yapmaya çalışacağız.

## WESTERN FİLM TÜRÜ

Sinemanın ilk yıllarında, 1903'de Edwin S.Porter'ın gerçekleştirdiği "Great Train Robbery" (Büyük Tren Soygunu) adlı filmle ilk örneğini veren Western, hemen ardından bir seli andıracak çoklukta örnekler vermeye başladı. Amerikan tarihini anlatıyordu bu filmler, batıya açılmayı, kararlı, güçsüzü, yerlilere karşı kasabaları, soygunculara ve toprak sahiplerine karşı küçük çiftçileri koruyan, özgürlüğe tutkun, silahşör beyaz erkek kahraman olan kovboyları, yerlileri, posta arabalarını, demiryolu döşeme ve bunların baltalanması çalışmalarını, kanun adamları olan şerifleri, barları kısacası o dönemin Amerika kıtasını anlatıyordu.

Sinema tarihi boyunca tüm türlerde olduğu gibi bu türde de değişiklikler oluştu. Ancak değişmeyen tek şey filmin kahramanı olan "kovboy"un varlığıydı. İlk yıllardaki kaba saba, içki içen, kavgacı, sakalları uzamış, üstü başı pis kovboy zamanla tavır ve davranışlarında değişiklikler gösterdi ancak bu türün baş kahramanı olarak daima bu tür içinde yerini korudu. 1939 yılı Western'ler de bir dönüm noktasıydı. John Ford'un "Stagecoach" (Posta Arabası) adlı filmi gelecek onbeş-yirmi yılın Westernlerini etkiledi. 1970'lerin ortalarında bu film türü seli sinema perdesini terk etti. 1990'larda ise ironi niteliği taşıyan yada tarihsel gerçeklere bağlı dönem filmi olarak ele alınabilecek olan Batı'ya ilişkin filmler görülmeye başlandı(Abisel, 86-94).

Westernlerin en önemli karakterleri erkeklerdir ve bu türün ideolojik işlevini gerçekleştirmesi erkek kahramanların

kişiliğinde yatmaktadır. Bu kahraman ideal birey olarak; kendine yeten, özgüveni sağlam, kişilik ve fiziksel açıdan dayanıklı, cesur, dürüst beyaz bir erkek olarak çizilmiştir. Bu adam öteki insanlardan her açıdan daha üstündür, herşeyi yapar, iyi ata biner, iyi kement atar, iyi silah kullanır ancak kimseye kötülük etmez, yardımdan kaçınmaz, sadıktır ama gerektiğinde intikamını mutlaka alır(Abisel,101-105).

Westernli kadınlar ise filmlerde iki yerde görülürler evde yada barda, evdeki kadın anne, eş, genç kız ya da öğretmendirler. Bunlar sarışın, beyaz tenlidirler. Bardakiler ise; erkek kahramanın yaşam anlayışını paylaşan, aşkın önemsizliğini doğrudan anlamak zorunda olan koyu tenli kadınlardır yani faşelerdi(Abisel, 110-112).

Western'lerin belirgin karakterleri; günümüz ataerkil düzenin çizdiği, erkeğin elüstünde gezdiği bugünde aşına olduğumuz yapının aynısıdır.

## **GANGSTER FİMLERİ**

İlk olarak Amerika ve Fransa'daki dizi film örnekleriyle görülen Gangster Filmleri, 1920'lerin sonunda Amerikan yaşamında ekonomik bunalıma bağlı olarak ortaya çıkan içki yasağı, beraberinde gizli içki satışı, kadın, uyuşturucu ve çocuk ticareti, banka soygunu gibi konuların odağında bulunan gangsterleri, yaşamlarını, birbirleriyle çatışmalarını tema olarak ele alan film türüdür (Onaran,110-111).

Gangster film türü özel, alışılmamış bir tarih olmuştur. Pek çok popüler film dizisi içinde, 1930'lu yılların başında süpriz yaparak görülen, tema açısından ayrı tutulan, zarif

filimlerdir. Klasik Gangster Filmi olarak en önemli üç örneği vardır. Mervyn Le Roy'un yönettiği "Little Caesar" (Küçük Sezar, 1930). William Wellman'ın yönettiği. "The Public Enemy" (Halk Düşmanı, 1931) ve Howard Hawks'ın yönettiği "Scarface" (Yüzü Damgalı Adam, 1932)(Schatz, 81-82).

Klasik Gangster Filmlerinde; modern medeniyetin gelişmesiyle birlikte doğanın kültüre dönüşümü bu film türünün mitolojisini oluşturur. Doğa bitmiş, yaşam kent varoşlarında başlamıştır. Kent öyle bir kenttir ki bir ucunda gösterişli hayatlar yaşanırken öbür ucunda sefaletler hüküm sürmektedir. Doğa; özgürlük bitmiş, örgütlenmiş toplum karşısında varoşlardan çıkan, başarıya, yükselmeye hakkı olmayan bunu ancak kanunsuz yollardan elde etmeye çalışan anarşiyi ve kaosu temsil eden Gangsterler ortaya çıkmıştır. Bu Gangsterlerin gayri meşru yükselişi filmlerde büyük bir düşüşle kendini gösterir ki bu da ölümdür. Gangster filmlerinin bir özelliğide Gangsterlerin psikolojik iç çatışmalarıdır(Küçük, 30-31).

Küçük Sezar, Halk Düşmanı ve Yüzü Damgalı Adam adlı filmlerin üçünün de ortak noktası o dönem Amerika'daki gerçek Gangster olaylarından esinleniyor olmalarıdır. Toplumu etkileyen ve sarsan bu olayları nerdeyse gününününe aktarmalarıdır(Dorsay, 57-58).

## KARA FİLM (FILM NOIR)

Kara Film (Film Noir), Fransızların, II. Dünya Savaşının ardından Fransa'da gösterilmeye başlanan Amerikan suç ve gerilim filmlerine verdikleri addır(Güven,3). Daha sonra

Fransız'ların da gerçekleştirdikleri bu tür, aslında polis ve Gangster filmlerinin gelişmiş bir çeşididir. Suçlu çevre psikolojik özellikleriyle yansıtılmakta ve genellikle aynı çerçeveden birisinin gözüyle aktarılmaktadır. Gergin, boğucu, ürkütücü ve kötümser bir havanın hakim olduğu filmlerde; uyuşturucu kaçakçılığı, şiddetli ölüm, şantaj, sex ve soygunlar ana öğelerdir. Suçlular kadar yasa adamları da eleştirilirler(Özön, 175).

Güven, Raymonde Bonde ve Etienne Chaumenton'un Panomara du Film Noir Americain adlı çalışmasından yaptığı aktarmada; yazarların Kara Filmin Hollywood'un en popüler üç türünün bir sentezi olduğunu iddia ettiklerini belirtiyor ve yazarlara göre; Kara Filmin, polis filmlerinden; soyutlanmış atmosfer ve gözlem gücünü, korku filmlerinden; tiksinti verici ve korku duygusu uyandıran sahneleri ve Gangster filmlerinden ise; isyan eden, silahlı anti-kahramanları almışlardır dediklerini belirtmektedir. Ayrıca aynı yazarların Gangster Filmleri ile Kara Film ayrımı olarak Gangster filmlerinin hiçbir zaman izleyiciyi şaşırtmayı amaçlamamış olmalarını göstermektedirler (Güven, 4).

Kara Film türündeki filmler tematik karamsarlıklarının yanında görsel olarak da karanlığın ve siyahın hakim olduğu filmlerdir.

Kara Filmlerin görsel anlamdaki karanlıkları, Dışavurumcu Alman Sinemasının etkisidir. II. Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında politik, ekonomik nedenler yüzünden ülkeleri olan Almanya'yı terk edip Amerika'ya yerleşen, Ernst Lubitsch, F.W. Murnau, Fritz Lang, Billy Wilder, Douglas Sirk ve E.A.Dupont gibi yönetmenler ile sayısız teknisyenler ve

senaristler çalışmalarıyla Hollywood'un bu expressionist dönemini etkilemişlerdir(Schatz, 113).

Yakın çekimlerin ve alt-üst görüşlerin çok kullanıldığı Kara Film türünün çok önemli bir başka özelliğide kadına bakış açısıdır. Bu tür filmlerde kadınlar eş, anne ev kadını özelliklerinden sıyrılarak toplumsal yaşam içinde çalışan kadın konumunda yer alarak çeşitli meslek grupları içinde zaman zaman önemli statülere ulaşmışlardır. Ancak kadının cinselliği, kadının kötülüğünün bir simgesi olarak sergilenmiştir. Görsel olarak kadınlar bu filmlerde ağızlıkla sigara içen, kara gözlükler takan, uzun tırnaklı, arzu dolu bakışlarıyla sergilenmiş ve erkekler için büyük tehlike olarak gösterilerek verilmişlerdir. Bu kadınlara özgürlükleri ve tutkuları için herşeyi yapabilir imajı yaratılmıştır (Güven, 5) Hiç de şaşırtıcı olmayarak gündelik yaşamdaki aynıysında olduğu gibi.

Kara Film eğiliminin erken örnekleri 1941'de Orson Welles'in "Citizen Kane" (Yurttaş Kane) ve John Huston'un "The Maltese Falcon" (Malta Şahini) gibi filmlerle görülmüştür ancak II. Dünya Savaşı sonrasına dek bir olgunluğa ulaşmamıştır. Robert Siodmak'ın "The Killers" filmi 1946'da Kara Film gelişiminin bir işareti olarak görülmektedir. Aynı yıl Howard Hawks'ın "The Big Sleep" (Büyük Uyku), Alfred Hitchcock'un "Notorious" (Aşkdan da Üstün), Charles Vidor'un "Gilda", Tay Garnett'in "The Postman Always Rings Twice" (Postacı Kapıyı İki Kez Çalar), Edmund Goulding'in "The Razor's Edge" (Şeytanın Kurbanları) Lewis Mileston'un "The Strange Love of Martha Ivers", Edward Dmytryk's'in "Cornered" v.b. gibi filmleri şiddetli bir çıkış yapmışlardır. Hatta Frank Capra'nın iyimserlik ve kültürel olarak romantik

destekli filmi "It's a Wonderful Life" (Şahane Hayat) ve William Wyler'in "The Best Years of Our Lives" (Hayatımızın En Güzel Yılları) filmleri de başlıklarında görülen ironi ve yüzeyselin altında heyecan ve yabancılaşmanın etkisinde oluşmuş dramatik yapısı ile bu tür içinde ele alınabilirler (Schatz, 112).

Western Film Türü, Gangster Film Türü ve Kara Film Türü'ne genel olarak baktığımızda gördüğümüz ortak özellik bu tür filmlerin "erkekler dünyası"nın filmleri olduğudur.

Sinema dünyası erkek kahramanların son derece güçlü olduğu ve herşeye kadir olduğu filmlerde doludur. Sergio Leone'nin "For a Few Dollars More" (Bir Ayuç Dolar İçin, 1965) ve "The Good, The Bad and the Ugly" (İyi, Kötü ve Çirkin, 1967), Tom Mix Westernleri, El Cid'deki Charlton Heston (1961), Mad Max filmleri, Steve Reeves epikleri, Süperman (1978), Flash Gordon (1980) ve benzerleri. Genel olarak herşeye kadir oluşun ve gücün sınırdığı, değerlendirildiği (nitelendirildiği) bir drama da "Süperman-2" (1980) filmidir, buna Howard Hawks'ın Westernleri ve macera filmleri de eklenebilir (Neale, 12).

Bu film çalışmaları, toplumda geçerli olan cinsel kimlik özdeşleşmelerini içermekte ve güncel erkeklik ideolojileri merkezinde agresyonla, güçle ve otoriteyle bağlantılı olan nosyonlar ve tutumları yansıtmakta, narsizm ve narsistik özdeşleşmeyi sergilemektedirler. Hem narsizm ve hem de narsistik özdeşleşme, güç, herşeye kadir olma, egemen olma ve denetleme fantazilerini içermektedir (Neale, 11).



Neale, erkeğin narsizm ve narsistik özdeşleşme ile ilgili görüşlerini Mulvey'in makale'1 sinden aktarma yaparak şöyle açıklıyor;

"Seyirci kendini önemli esas roldeki erkek oyuncuyla özdeşleştirirken, bakışını kendi benzerine, perdede kendi yerine geçene yöneltir, öyle ki erkek oyuncunun olayları kontrol etmedeki gücü erotik bakımdan aktif gücüyle çakışır. Ve bunlar ikisi de doyurucu bir herşeye kadir olma hissi verir. Böylece bir erkek sinema oyuncusunun gösterişli karakteristikleri, bakışının erotik nesne oluşunda değil, ayna önünde tam da özgün, kendini tanıma anında edinilen daha mükemmel, daha tam, daha güçlü bir egodadır".

Ataerkil toplumun alttan alta oluşturduğu düzen içinde filmler özdeşleşmeyi, özellikle erkek izleyiciye yönelik olarak, büyük, güçlü, hakim olma duygularını öne çıkararak sağlamaktadır. Erkeğin erotik nesne olarak sunumu söz konusu değildir.

Neale makalesinde, Rodowick'den yaptığı alıntıda bunu şöyle aktarıyor;

"Mulvey erkek yıldızı bir görünümün nesnesi olarak ele alır ama erotik nesne fonksiyonunu reddeder. Dış görünüşü hedefe yönelmede esas etken olarak algıladığı için erkek artistle özdeşleşme yalnızca herşeye kadir olma hissiyle, hikayenin kontrolünü elinde tuttuğunu varsayabilme hissiyle bağlantılı bir bakış açısından ele alınır. Ne özdeşleşme ve erkek figürüne yönelen cinsel hedeflemeyi barındıran nesne seçimi arasında ayırım yapar ne de mazoşizmin az kullanımını amaçlayan bir bakış açısından erkek figürünün otorite olmasının önemini gözönüne alır".

Neale, Rodowick'in Mulvey gibi düşünmediğini, narsistik erkek imajının (otorite ve herşeye kadir olan imaj) hem izleyici ve imaj arasındaki eşzamanlı bir mazoşizm getirdiğini hem de erkek imajının bir erotizm içerebileceğini savunduğunu belirtmektedir (Neale, 13).

Neale, Rodowick'in bu sınava katılmakta ve "erkek" türü ve filmlerin sürekli sado-mazoşistik temalar, sahneler, fantaziler içermesi veya erkek kahramanların arasına erotik bakışın nesnesi olarak bilinmesini şaşırtıcı bulmadığını belirterek Paul Willemen'in "Anthony Mann; Looking at the Male" makalesinde bunlardan söz ettiğini, Mann'ın filmlerinde hem gösteri hem de dramının erkek figürünün görünümü etrafında kurulma eğiliminden söz ettiğini belirtmektedir. Willemen'den yaptığı aktarmada; "seyircinin deneyimi erkeğin kentte, kırdan veya daha soyut olarak tarihte 'varolduğunu' (yani yürüyüşünü, hareket edişini, ata binişini, döğüşmesini) görmek zevkine dayanır. Ve erkeğin sakatlanmış, incinmiş olarak (Mann'da sık sık oldukça grafik olarak) ve sertçe eski haline dönüşünü görmenin huzursuz zevkine..." yöneldiğini söyleyerek bu zevklerin bastırılmış bir homoseksüel röntgencilğe dayandığını açıklıyor. Bununsa endişe ürettiğini özellikle de; "T-Men"(1947) ve "Border Incident"(1949) filmlerinde olduğu gibi öldürme sahnelerinin sunumunu örnek olarak gösteriyor. Bu yorumun arkasındaki söylenmeyen tezin; heteroseksüel ve ataerkil bir toplumda erkek vücudunun açıkça başka bir erkeğin bakışının erotik nesnesi olarak gösterilmeyişi gibi görünüyor ve bu bakış başka bir biçimde erotik ögesi bastırılmış olarak motive edilmelidir diyor. Bununda Mann'ın filmlerinde sıkça görülen sakatlanma ve sadizm ile hem

bastırmanın hem de erkek vücudunun başka bir deyişle erotik düşünce ve isteğin nesnesi olarak erkeğin diskalifiye edilmesinin işareti olduğunu belirtiyor (Neale, 13).

Leone'nin filmlerindeki silahlı vuruşmalarda da izleyiciye erkek vücutlarının gösterisi sunuluyor ancak bu vücutlar erotik sunuş nesnesi olarak belirginleştirilmemişler. Sergileniyorlar ancak hiç birisinde Sternberg'in filmlerinde Dietrich'in sunulduğu gibi sunulmuyor, çünkü böyle bir sunuma izin veren kültürel ve sinematik gelenek yok. Erkek vücutları da stilize edilmiş ve yakın çekimlerle parçalanmış olarak görülüyor ancak izleyicinin bakışı doğrudan ona değil, mevcut karakterlerin bakışıyla büyük ölçüde dağılıyor. Ve diğer bakışlar isteği ifade etmekten çok korku, nefret ve agresyon belirtiyorlar(Neale, 18).

Bunlar bize Richard Dyer'ın "Don't Look Now: The Male Pin-Up" adlı makalesinde söz ettiklerini anımsatıyor. Dyer, erkek imajlarının, genellikle birşeyler yapıyor olan yani etkin olan ve etkinlikte bulunan imajlar olduğunu söylüyor. Eadweard Muybridge'nin sinemanın bulunmasından önce yaptığı çalışmasından söz ediyor ve burada Muybridge'nin çıplak erkek ve kadınlardan oluşan fotoğrafları hazırlandığında kadınların bakılan kadın objeleri olduğunu erkeklerin ise bir şeyler yapan, taş taşıyan, odun kesen, basketbol oynayan objeler olarak sergilendiği belirtiliyor. Dyer ayrıca bunun çıplak erkeğin sunumunun tarihsel gelişiminde sürekli olarak görüldüğünü ve erkek imajının her zaman bir hareketin ortasında bulunduğunu, bir hareketin içinde bulunmadığında bile vücudunun pozuyla bir etkinlik içinde olduğunu, vücudunu kaslarını belirtecek şekilde gererek ve sertleştirerek

harekete hazırlığa dikkat çeker demektedir (Dyer, 270). Başka bir deyişle çıplak erkek erotik bakışın doğrudan nesnesi olmamakta başka işlerle meşgulken sergilenmektedirler.

Erkek imajlarının sunumunda Westernlerde olsun, Gangster Filmlerinde olsun, Kara Filmlerde olsun erkek vücudu daha doğrudan olarak da sergilenebilir ancak bu çok kısa olur ya da başka bir olay anlatılırken araya girer. Sadece Sirk'in melodramlarında Rock Hudson'un erotik bakışın nesnesi olarak sunulduğu anlar vardır ki bakış genellikle dişi olarak belirginleşmiştir. Bu gibi durumlarda yalnızca kadınların açıkça erotik bakışın nesnesi olabileceğini dikte eden geleneklerin gücünün bir göstergesi olarak, Hudson'un vücudu feminizedir. Bu tür kadınsılaştırma vasat sinemada erkek vücudunun utanmaksızın sergilendiği tek tür olan müzikallerde de görülmektedir. Özellikle açık ve ilginç bir örnek "Saturday Night Fever'de (1977) John Travolta'nın sunuşu olabilir (Neale, 18).

Vasat sinemada bir erkek normu, perspektifi ve bakışı tanımlamasında, araştırma nesnesi olarak sürekli kadın ve kadın imajını alabilirken, erkek ve erkek imajı aynı biçimde nadiren ele alınmıştır; kadınlar problemlidir, bir endişe kaynağı, takıntılı bir sorgulamadır, erkekler değildir. Kadınlar araştırılırken erkekler sınırlar. Erkeklik ideal olarak en azından, üstü kapalı olarak bilinir, kadınlık ise bilinmeyendir. Erkekliğin sunulmasının hem sinemada hem sinema dışında bu kadar nadir tartışılmasının nedenlerinden birisi de budur (Neale, 19).

Popüler sinemanın en önemli örneklerinden olan Gangster Filmleri, onun bir uzantısı olan Kara Film türü ve belki de Gangster Filmlerinin doğa ile bağlantısının koptuğu kentlerde yaşananların, doğada yaşandığı bir film türü olarak Western Filmleri, bize, erkeklerin egemen olduğu, onların yaşamlarının yansıtıldığı, güçlerinin sınıandığı, çatışmaların sergilendiği, zafer ve yenilginin, güçlü ve güçsüzün, egemen ile ezilenin tanıtıldığı filmler olarak sunuldu, bizde bu sunumunda bir perde aralamak istedik.

Laura Mulvey'in sinemada erkeğin erotik olarak sunulmadığı savının tersine Steve Neale, D.N. Rodowick ve P.Willemen'in de görüşlerine dayanarak, aslında, erkeğin sinemada erotik bir nesne olarak sergilenme çabalarının olduğunu ancak bunun çok açık ve net yapılamadığını, nedeninin de ataerkil sistemin işleyen yapısının buna izin vermediği, erkeğin erotik olarak sunumunda ölümün ortaya koyularak bu sunumun diskalifiye edilmesi ve bakışın başka yöne kanalize edilmesi örnekleriyle ataerkil düzenin işlerlik kazandığı görüşünü ortaya atıyor.

İşte erkekler dünyasının üç türü olan Western filmleri, Gangster Filmleri ve Kara Filmler işleyen ataerkil düzenin birer simgesi olarak sinema dünyasında yerlerini alıyor ve erkek imajına gölge düşürmeden erkek izleyicinin perdede kendisini güçlü, herşeye kadir, egemen olarak görmesini sağlayarak bunu nesilden nesile aktarmaya aracılık ediyor.

## KAYNAKÇA

- Dorsay, Atilla; 100 Yılın, 100 Filmi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996.
- Dyer, Richard; "Don't Look Now: The Male Pin-Up", Screen, The Sexual Subject a Screen in Sexuality, London, Routledge, 1992.
- Güven, Gülnur; "Kara Film Üzerine", 25. Kare Sinema Dergisi, Ocak-Şubat 1993.
- Küçük, Mehmet; "Film Türleri ve Bir Tür Olarak Gangster Klasikleri Üzerine", 25. Kare Sinema Dergisi, Mart-Nisan 1993.
- Neale, Steve; "Masculinity as Spectacle, Reflection on Men and Mainstream Cinema", Screening the Male, Exploring Masculinities in Hollywood Cinema, London, Routledge, 1993.
- Onaran, Alim Şerif; Sinemaya Giriş, İstanbul, Filiz Kitabevi, 1986.
- Özön, Nijat; Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1981.
- Schatz, Thomas; Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System, Philadelphia, Temple University Press, 1981.