

## PAPER DETAILS

TITLE: Sabahat Filmer ve Binnaz Filmi: Sinemasal Bir Palimpsestte Gerçek, Kurmaca ve Kadınların Eylemliliği

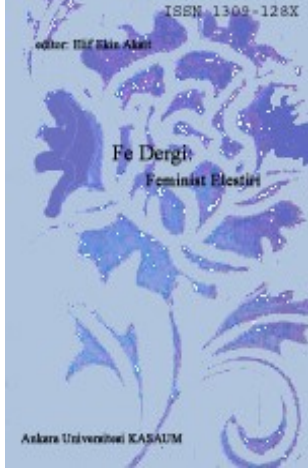
AUTHORS: Canan BALAN

PAGES: 103-116

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2480661>

Yayınlayan: Ankara Üniversitesi KASAUM

Adres: Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi, Cebeci 06590 Ankara



Fe Dergi: Feminist Eleştiri 14, Sayı 2

Erişim bilgileri, makale sunumu ve ayrıntılar için:

<http://federgi.ankara.edu.tr/>

***Sabahat Filmer ve Binnaz Filmi: Sinemasal Bir Palimpseste Gerçek, Kurmaca ve Kadınların Eylemliliği***

Canan Balan

Bölüm: Araştırma Makaleleri

Çevrimiçi yayına başlama tarihi: 15 Aralık 2022

Yazı Gönderim Tarihi: 13.06.2022

Yazı Kabul Tarihi: 07.12.2022

Bu makaleyi alıntılar için: Canan Balan, “**Sabahat Filmer ve Binnaz Filmi: Sinemasal Bir Palimpseste Gerçek, Kurmaca ve Kadınların Eylemliliği**” *Fe Dergi* 14, no. 2 (2022), 103-116.

URL: [http://federgi.ankara.edu.tr/2022/12/12/28\\_8/](http://federgi.ankara.edu.tr/2022/12/12/28_8/)

Bu eser akademik faaliyetlerde ve referans verilerek kullanılabilir. Hiçbir şekilde izin alınmaksızın çoğaltılamaz.

**Sabahat Filmer ve Binnaz Filmi: Sinemasal Bir Palimpsestte Gerçek, Kurmaca ve Kadınların Eylemliliği\***  
Canan Balan\*\*

*Bu makale Osmanlı/Türkiye sinemasının erken döneminden iki kadının, biri temsili ve kurmaca, diğeri birinci ağızdan deneyime dayanan anlatılarına ve eylemliliklerinin sinema tarihine olan katkılarına odaklanmaktadır. Bu iki kadından birisi, Türkiye film sektörünün ilk kadın prodüksiyon ve yönetmen yardımcısı Sabahat Filmer, diğeri ise Sabahat Filmer'in yapımında çalıştığı ve kopyasına halen ulaşabildiğimiz tek sessiz film olan Binnaz filmine adını veren filmin ana karakteri. İstanbul yapımı sinemada ilk "fettan kadın" örneği olarak Binnaz ile Sabahat'in önemli bir ortak noktası, ikisinin de İstanbul'un sinema endüstrisine 1919 senesinde adım atması. Binnaz filminin bu makale için önemi yalnızca Sabahat'in filmografisindeki ilk filmlerden birisi olması değil. Film, aynı zamanda Türkiye sinema tarihinden erişebildiğimiz hem kurmaca hem de sessiz tek kadın filmi olması açısından da değerli.<sup>1</sup>*

*Anahtar Kelimeler: erken sinema, feminizm, yeni sinema tarihi, sessiz sinema, kadın filmleri*

**Sabahat Filmer and the movie Binnaz: Reality, Fiction and Women's Agency in a Cinematic Palimpsest**

*This essay focuses on the narratives and agencies of two women in the early period of cinema in the Ottoman/Turkish lands. One of these narratives is representational and based on fiction, while the other is based on first-person experience. One of these two women is the first woman film producer and assistant director, namely Sabahat Filmer, while the other is the main character of the only surviving silent film for which Sabahat Filmer worked. Entitled Binnaz, named after its leading character, this film is said to feature the first "femme-fatale" of Turkish cinema. An important overlap of these two women is that both appeared in the Istanbul film industry in 1919. The value of Binnaz for this article lies not only in the fact that it is among the first feature-length films in Sabahat Filmer's filmography. Binnaz is also invaluable because it is the only available silent fiction film about women in Turkish film history to date.*

*Keywords: early cinema, feminism, new film history, silent cinema, women's cinema*

**Giriş**

Kadınların sinema tarihini, özellikle de eylemliliklerini ve tarihe katkılarını anlayabilmek için resmi kayıtların eksikliği nedeniyle birinci ağızdan yazılmış hayat hikayeleri önemli kaynakları oluşturuyor. Öncelikle kültürel ve akademik hayatta halen kadınların kendi isimleriyle kayıtlarının her zaman düşülmediğini not etmemiz gerekir. Akademideki bu sorunla ilgili yazan Sara Ahmed alıntı politikalarının cinsiyetçiliğinin önüne geçilmesinin feminist bir bellek oluşturma açısından öneminin altını çizer (2021, 31-34). Kamusal alanın geleneksel anlamıyla eril bir alan olduğu varsayımı, bu alanlardaki mecraların yönetici ve çalışanlarının da çok azının kadın olduğu varsayımını, dolayısıyla onlarla ilgili kayıtların da eksikliğini beraberinde getirmektedir. Osmanlı sosyo-kültürel tarihinde birinci ağızdan anlatıların ana kaynak şeklinde kullanımı feminist tarihçilik açısından da ilham verici olabilir (Kafadar 1989, Terzioğlu 2002, Christoph Herzog 2020). Sabahat Filmer'in de biyografisini ve kariyerini araştırırken, hatıraların ve hayat anlatılarının bu açıdan da değeri var. Onun filmografisinin başlangıcı, Türkiye'de sinemanın kurumsallaşmaya başladığı döneme denk geliyor. Tam da bu nedenle kendisinin yapımında çalıştığı uzun metrajlı sessizlerden bir kadın filmi olan Binnaz'a halen ulaşabiliyor olmak bu araştırma açısından büyük bir şans.

Binnaz filmi üzerinden Sabahat'in de dahil olduğu İstanbul'un cinsiyetlendirilmiş sinema ağını değerlendirebiliriz. Elbette bu değerlendirmede filmin içinden temsili bir kadın ile filmin yapımında çalışan bir diğer kadını anlamaya çalışmak, bize bu ağla ilgili biri içeriden biri dışarıdan olmak üzere iki farklı perspektif verecektir. Birinci ağızdan deneyimle anlatılmış bir hikayedeki özne ile tamamen hayali özne arasında önemli farklar var. Bir başkasının temsil ettiği özne çok kolay bir şekilde nesneleştirilebiliyor, kendi kendisini ifade edebilen/hikayeleyebilen özne ise tabiatıyla daha otantik bir noktadan sunum yapıyor (Bolton 2015, Marks 2000, Irigaray 1985).

Eril bakıştan bir başkasının bir kadını anlatışı/gösterişi, temsilin de doğası gereği tekil ve genellenmiş oluyor (Mulvey 1975, Kafadar 2020, Silverman 1988, Doane 1991). Bu türden bir temsil, kadınların

\*Bu çalışma "Sabancı Üniversitesi Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Çalışmaları Merkezi Şirin Tekeli Araştırma Teşvik Ödülü" ile desteklenmiştir.

\*\*Dr. Öğr. Üyesi, bağımsız akademisyen, <https://orcid.org/0000-0001-8841-6331>, canbalan@gmail.com

çoğulluğunu ve bu çoğulluğun içinde var olan doğal farklılıkları gözardı etmek anlamına da geliyor (Sontag 1995). Anlatı sahibinin kendi perspektifi ve mecranın biçimi de göz önünde bulundurulduğunda temsil üzerinden kadınların faillliğini hakikatiyle değerlendirmek mümkün değil. Erkeklerin yönetimindeki/yönetmenliğindeki kurmaca bir anlatıdaki kadın eylemliliği ile kendi ağzından hatıralarını anlatan bir kadının eylemliliği arasındaki önemli fark biraz da buradan kaynaklanıyor. Öte yandan kurmaca kadınların hayali eylemlerine bakmak, kadınların faillliğini değilse de buna yönelik algıyı tarihsel bağlamı içerisinde görmemizi sağlayabilir.

Kadınların eylemliliğini tarihsel bir tür çok-katmanlılık içinde, bir palimpsest gibi üst üste binen ve birbirinin içine geçen anlam dönüşümlerinin farkında olarak ele almak bu eylemliliği daha sağlıklı bir değerlendirmeye tabi tutmaya yarayacaktır.<sup>2</sup> Türkiye’de sinemanın gelişimine önemli katkılarının olmasına rağmen sinema tarihinde ismi kimi zaman hiç yer almamış, kimi zaman ise hanımefendi gibi bir lakapla anılmış Sabahat’in hayatını ve eserlerini araştırmanın kendisi bir palimpseste benziyor. Öte yandan *Binnaz* filminin fiziksel bir materyal olarak tarih içinde geçirdiği dönüşümlerle oluşan çok katmanlılığı ve değişen yeni anlamlarını irdelemenin kendisi de bir palimpsesti okumaya benziyor. Ancak bu makalede “sinematik palimpsest” tabiri bir kavramsallaştırmadan çok bir metafor ya da analogiye işaret etmektedir.<sup>3</sup>

Türkiye’deki film arşiv pratiklerinin yarı-gizli ve çok katmanlı yapısı gereği sessiz dönem filmlere, özellikle de uzun metrajlı olanlara ulaşmak zordur. Binnaz filmi aslen Fransızca bir tiyatro oyununun Türkçeye uyarlanması ardından filme adapte edilmiştir. Fransızca yazılan oyunun Binnaz’la aynı dönemde bir de Fransız sinemasından bir uyarlama örneği bulunmaktadır. Tam da bu nedenlerle Binnaz’ın etkileşimde bulunduğu metinler ve mecralar çok katmanlılık gösterir. Üzerine basıldığı nitrat filminin kırılgan ve yanıcı bir madde olması nedeniyle Binnaz filminin önemli bir kısmı kayıptır. Ulaşabildiğimiz kısımları ise sinema tarihçileri tarafından sonradan yeniden kurgulanmıştır. Bütün bunlar Sabahat Filmer’i ve yapımında çalıştığı Binnaz’ı araştırmayı birer palimpseste dönüştürür gibidir.

### Sabahat, Binnaz ve İstanbul’da Erken Sinema

Sabahat Filmer’in adı, film endüstrisine, kadın hareketine ve dönemin milli mücadelesine olan bağlılığına, katkılarına, hatta Türkiye’deki ilk film şirketlerinden birinin kurucu başkanı olmasına rağmen pek bilinmiyor. Halbuki örneğin, Burçak Evren’in Necip Sarıcı üzerine yazdığı kitabında bulunan Lale Film Stüdyosunun Karar Defteri’nden belgelerde kimi zaman “Reis” kimi zaman “Başkan” sıfatıyla Sabahat Filmer’in imzaları bulunmaktadır (2013, 160-180). Sabahat’in sinemayla olan ilişkisi 1919’da İngiliz, Fransız, İtalyan ve Yunan ordularının İstanbul’u işgali sırasında başlamıştır (Filmer 1983, 34). Bu dönem, aynı zamanda Osmanlı topraklarında kadın hareketinin eskiye kıyasla büyük ölçüde Müslümanlaştı(rıldı)ğı ve Türkleşti(rıldı)ğı zamanlara denk gelir (Özdemir 2016). Filmer de kendisini seküler bir Türk milliyetçisi ve 1910’larda kurulan Modern Kadınlar Cemiyeti’nin girişken bir üyesi olarak tanımlamıştır (Filmer 1983, 44). Sabahat Filmer örneğinden yola çıkarak erken dönem film endüstrisinin İstanbul’daki gelişimini, kadın hareketinin yanı sıra milli mücadeleyle de paralel düşünmek mümkündür.

Sabahat Filmer’in sinemadaki uzun kariyeri son derece önemli olsa da isminin ihmal edilişi nedeniyle biyografisini ve çalışmalarını hakkıyla inceleyebilmek için kendi anlatılarına ve alternatif kaynaklara dayanmamız gerekiyor. Kendisi kimi zaman Sabiha Hakkı gibi takma bir isim kullanmış (Besin 2009), kimi zaman Hüsameddin olan babasının adıyla anılmış (Sabahat Hüsameddin, n.d.; 1919), soyadı kanunundan sonra ise Filmer soyadıyla da tanıtılmış.<sup>4</sup> Bunun dışında özellikle başkalarının hatıra ve röportajlarında belki cinsiyetçi bir alışkanlıkla ismini anmaya gerek duymadan, belki de dönemin sektöründe halihazırda tek kadın prodüktör/patron oluşu nedeniyle sadece “hanımefendi” şeklinde anılmış (Arcan 1919, Akad 2004). Sabahat’in hayatına dair kullandığım ana kaynak *Atatürk Yolunda Büyük Adımlar* (Filmer 1983) başlığını taşıyan anılarıdır. Başlıktan anlaşılacağı üzere Sabahat, anılarını ve dolayısıyla hayatını Atatürk idaresindeki seküler ulus-devlet inşasına adanmış olduğunu ifade eder gibidir. Hatıralarını anlatırken, eylemlerini sonuna kadar inandığı milli bir görev duygusu ile yorumlamayı tercih eder.

*Binnaz* filmi ise 1919 senesinde o zamanki adıyla Harp Malulleri Cemiyeti olan ve Osmanlı devletinin ilk resmi film yapım şirketi/merkezi olan Ordu Film Merkezi tarafından çekilmiştir. Sabahat Filmer’le yakından çalışan Ahmet Fehim’in yönetmenliğinde çekilmiş olan film, günümüzde MSGSÜ Film Arşivi sayesinde erişebildiğimiz iki uzun kurmaca sessiz film den birisidir. Film, ana kadın karakterin, biri orduda diğeri sarayda çalışan iki erkeğin hayatlarını trajediye dönüştürmesiyle, erken dönem bir tarihi film ve fethat kadın örneği şeklinde değerlendirilmektedir. Ancak filmde Binnaz karakteri, eylemlerinin sorumluluğunu alabilen ya da kendi tercihleriyle harekete geçen bir özne yerine ihtiraslarının kurbanı şeklinde sunulmaktadır. Duygularının hükmü altındaki haliyle de tipik bir “fethat kadın”dan farklılaşır.

Sabahat Filmer’in ve *Binnaz* filminin sinema tarihindeki yerini daha sağlıklı yorumlayabilmek için, erken dönem sinemanın Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti’ndeki seyrine de bakmak gerekir. Türkiye’de film eleştirisinin ilk örnekleri, genellikle 1910’ların sonunda film üretim koşullarının yetersizliğine

ilişkindir. Sabahat Filmer’le eşi Cemil Filmer’in 1919 senesinde yapımı esnasında tanıştıkları *Binnaz* filminin teknik aksaklıklarla dolu kamera arkasına dair Cemil Filmer yazar (1984). *Temaşa*’da yayınlanan Muhsin Ertuğrul’un yazıları da benzer şekilde sadece teknik eleştiriler içerir ancak ahlaki eksiklikten de bahseder (Yılmaz 2021).<sup>5</sup> Özellikle 2010 öncesi geleneksel Türk sinema tarihi yazımı da Batıyla karşılaştırmalı bir gecikmişlik paradigmasını yeniden üreten bir söylem içerir (Özön 1968, Teksoy 2007, Evren 1995). Teknolojinin yetersizliğine odaklanıldığında ve “ilk film” yapım tarihleri göz önüne alındığında, Batı Avrupa ve Kuzey Amerika modellerine göre film endüstrisini, tıpkı roman, bireyleşme ve kapitalizmde olduğu gibi “gecikmiş” olarak sınıflandırmak mantıklı olabilir. Nitekim erken sinemanın Batı Avrupa ve Kuzey Amerika özelinde dönemselleştirilmesi, 1910’ların ortalarına kadar getirilmektedir. Özgün ve yerel gelişmeleri görmezden gelen bu dönemselleştirmeye Çin ve Hindistan sinemalarının tarihçileri istisnalar getirdiler. Zeng Zhang, Şanghay’ın erken sinemasını 1930’ların sonlarına kadar genişletirken (Zhang 2005), Neepe Majumdar Hindistan’da “erken sinemayı” 1920’lerden itibaren başlatmaktadır (Majumdar 2013). Yalnızca ABD veya Batı Avrupa sinema tarihiyle karşılaştırmalar yaptığımızda, Amerika’da örneğin ilk kadın yönetmen Alice Guy Blaché’nin sinemayla olan alışverişi 1890’ların ikinci yarısında başlarken, Türkiye’de bir kadının kameranın arkasına geçişi 1910’ların sonuna rastlıyor. Bunun ana sebeplerinden birisi, sinema sektöründeki kadın-erkek eşitsizliğinden ya da kültürel faktörlerden öte teknolojik dağıtımın küresel eşitsizliği. Bu nedenlerle de erken sinemanın Türkiye genelinde dönemselleştirilmesini sessiz sinemanın sonu kabul edilen 1930’lara kadar uzatmak hem mümkün hem de adildir.

Dünyada sinemanın ilk kadın yönetmenlerinden kabul edilen Alice Guy Blaché’nin *Consequences of Feminism* (*Feminizmin Sonuçları*, 1906) filmini Sabahat Filmer seyretmiş miydi şimdilik bilemiyoruz ama her iki kadının arasındaki ortaklıklar birbirine yakın zamanlarda profesyonel olarak sinemacılık yapmaktan öteye gidiyor diyebiliriz. *Feminizmin Sonuçları*, söylem bakımından dönemin İstanbul’unda Sabahat Filmer’in de katkıda bulunduğu feminizmle ilgili tartışmalara esprili bir dille bakar gibidir. Blaché’nin filmi, evde bıçkı-dikiş yapıp ayna karşısında süslenen erkekler ile barlarda içki içip sokaktaki erkekleri taciz eden, hatta kendi aralarında fiziksel kavgaya giren kadınları gösterir. Kadınların bu kavgaları birinin taciz edilen erkeği sahiplenip koruması altına almasıyla sonuçlanır. Kontrolcü, maço ve baskıcı kadınlar ile sarhoş karısını bardan toplamaya çalışan ve çocuk bakan zavallı adamları komedi ile hiciv arasında bir yerde gösterir.<sup>6</sup>

Benzer bir tartışmayı Türkiye bağlamında yapması açısından *Türk Kadını* dergisi de bu minvalde ilgi çekici bir öneme sahip. Derginin yazarlarından Nezihe Rikkat, ideal kadının “erkekleşmesi”ne yol açan “kadın inkılabına ilişkin endişelerini” dile getirir (Keşoğlu 2020). Rikkat fikirlerine Sabahat Filmer ve Mutia Sabri tarafından gelen eleştirilere verdiği cevabı da dergide yayınlar sonradan. Elif Mahir Metinsoy, Rikkat’ın dönemin kadın hareketi ve kadın özgürleşmesiyle de mesafeli olduğunu belirtir (Mahir Metinsoy 2020, 279). Rikkat, ev ve aile hayatı dışında da varlık gösteren, kimi durumlarda hayatta kalma mücadelesi veren, idealleri uğruna tek başına cepheye giden ya da mayınlı denizlerde seyahate çıkan Sabahat Filmer ve Halide Edip gibi Darülfünunlu kadınları pek tasvip etmemektedir. Birsen Talay Keşoğlu ve Mustafa Keşoğlu’nun yazdığı üzere, dergiye göre ideal Türk kadını:

Üst ve orta sınıfın tahayyülündeki, eğitilmiş ama çalışma hayatından çok ailesine bakan, ev idaresini ve çocuk bakımını mükemmel yapan, kocasına destek olan, ailenin direği kadındır. Türk Kadını’nın kesinlikle temsil etmediği kadın ise fakir, alt sınıf, hayatta kalma mücadelesi veren, o yolda erkekler gibi korkusuzca mücadele eden, ya da Nezihe Rikkat’in deyişiyle ‘erkekleşen’ kadınlardır (Talay Keşoğlu ve Keşoğlu 2010).

*Feminizmin Sonuçları* filmindeki gibi bir dünyayı Alice Guy Blaché’nin aksine ciddi bir tavırla öngörüp eleştiren Nezihe Rikkat, sinemalara da ağır eleştiriler getirir. Sabahat Filmer’in Ordu Film Merkezi’nde staja başlamasından yaklaşık bir sene evvel, Beyoğlu, Kadıköy ve Şehzadebaşı sinemalarının gösterdiği romantik filmleri ayıplayan bir yazı yayınlar. Rikkat’e göre, sinemalar her kesimden kadını kendine çekiyordu. Romantik film gösterimlerini “genel ahlaka aykırı” olarak değerlendiren yazara göre bu filmler, kadınlar için manevi bir tehlike unsuru idi. Rikkat bu filmlerin etkisiyle fuhuşun normalleştirildiğini, iffet ve namus gibi değerlerin önemsizleştirildiğini iddia eder.

Temâşâ edilen manzaralar içinde öyleleri vardır ki hiçbir hanım gördüğünü bilâ hicâb hikâye edemez... Kumpanyanın bir günlük isticâr ettiği şatolardan sahte konteslerin aşkılarıyla diyar diyar kaçtığını görünce alkışlıyoruz. Zevceleri tarafından mâhirane aldatılan kocaların hâline gülüyoruz. Bunlar bize aptal, değersiz, böyle bir âkıbeta müstehâk olarak gösteriliyor. Fuhuşun ziynet ve ihtişâm içinde aldığı şekil göz kamaştırıyor. İffet ve nâmûs ise kordelanın haricinde âdi bir şey gibi duruyor. Bir çok genç

kızların bu temâşâlarla sinirleri bozulmuştur. Dikkat ederseniz gülüşlerinde, yürüyüşlerinde sinemaların te'sirini görürsünüz (Öztürk 2010).

Rikkat'ın atıfta bulunmuş olabileceği film, âşığıyla kaçan kontesleri anlatan diva filmlerinden İstanbul'da da ses getirmiş olan *Tigre Reale* (Giovanni Pastrone, 1916) olsa gerektir. Film, Fahri Celal Göktulga'nın 1921 tarihli *Menikelli* isimli öyküsünün de ana izleğini oluşturur (Göktulga 2017). Göktulga her ne kadar kendi hikayesinde kontese ve kontesi oynayan Pina Menichelli'ye benzer bir sevecenlikle yaklaşıp da, Menichelli ve dönemin diğer bazı İtalyan divaları Türkiye'deki genç kadınlara kötü örnek oluşuyla bolca eleştirilmiştir (Balan 2015). Nezihe Hanım da bu filmlerin kadınlar üzerine olan etkilerine karşı dönemin Sermet Muhtar Alus ve Peyami Safa gibi erkek yazarlarıyla hemen hemen aynı fikirdedir. Hatta aynı yazısında "Eğitim ve Öğretim"den sorumlu İsmail Hakkı'dan Beyoğlu, Şehzadebaşı ve Kadıköy'de kadınlara ayrı sinema salonları yapılmasını ister ve kadın seyircilere göre filmlerin seçileceği "muntazamca" bir sinemanın hem eğitici hem de eğlenceli olacağını savunur (Türe 2008). Nezihe Hanımın bu ricasından yaklaşık beş sene sonra, Sabahat Filmer, İzmir'de Müslüman kadınlarla erkeklerin birlikte film seyrettiği ilk gösterimini düzenlemiş olmakla gururlanır.

### Sabahat Filmer'in Hayat Anlatısı

Komutan Hüsamettin ve eşi Bergüzar Hanımın iki kızından biri olan Sabahat Filmer (1898-1991), Şehzadebaşı'nda Numune mektebini başarıyla tamamlayıp Darülmuaallimat'a birincilikle girmiştir (Filmer 1983, 8). Bunu takiben Darülfünun'da önce edebiyat ardından matematik bölümüne geçtiğine dair resmi kayıtlar mevcut (BOA, MF. MKT. 1221/86). Bu odak değişikliği, sinema teknolojisine olan ilgisinden kaynaklanıyor muydu bilemiyoruz ancak Sabahat'ın sinemayla olan profesyonel ilişkisi de bu yıllarda başlamıştır. 1919 senesinde halen üniversite öğrencisiyken Ordu Film Merkezi'nde staja başlar. Film merkezinde o sıralar fotoğrafçılıktan gelen askerler kamera operatörlüğü yapıyor ve erken dönem propaganda filmleri üretiyordu. Merkez tarafından savaş cephelerinde çekilen haber ve propaganda filmlerinin yanı sıra İstanbul'da da uzun kurmaca filmler çekiliyordu.

Sabahat Filmer, bu filmlerin gösterimlerini organize etmek ve sunmak dışında üretimlerinde de katkıda bulunduğunu, Burçak Evren'e gönderdiği şahsi bir mektubunda yazmıştır.<sup>7</sup> Ahmet Fehim'in Sabahat'e yakınlığından rahatsızlık duyan Cemil Filmer'e bakılırsa Sabahat, büyük olasılıkla yönetmen yardımcısı olarak da çalıştı. Cemil Filmer, *Binnaz* filmine emeği geçenlerle filmin bitişi için yapılan kutlama yemeği sırasında Ahmet Fehim'in oğlunun Sabahat'le samimiyetinden rahatsız olduğunu hatta Münif Fehim'i bizzat ikaz ettiğini belirtir (1984, 98). Aynı zamanda Merkez'in senaryo ekibiyle iş birliği yaptığını da 1919'da yayınladığı kısa öykülerden tahmin edebiliyoruz. Sabahat, zaman zaman gazeteye sinema üzerine yazılar yazan ve romanlarında karakterlerinin ruh hallerini ve değişen bilinçlerini tasvir etmek için sinema benzetmeleri kullanan Halide Edip Adıvar'ın öğrencisi olmuş ve asistanlığını da yapmıştır.

Sabahat Filmer sayesinde Ordu Film Merkezi, Asri Kadınlar Cemiyeti'nin de buluşma yeri haline gelmiştir (Filmer 1983, 34). Sabahat'a göre Merkez, I. Dünya Savaşı sırasında Alman propaganda filmlerinde de çalışan Osmanlı askerleri tarafından yönetiliyordu (Filmer 1983, 34). Ordu, Kurtuluş Savaşı için asker toplama hazırlığı yaparken, Asri Kadınlar Cemiyeti de savaş gazilerine yardım ediyordu. Sabahat Filmer'e göre Atatürk, Cihan Harbi sırasında cephede çekilen haber filmlerini görmek için Ordu Film Merkezi'ne diğer Osmanlı generalleriyle birlikte sık sık gelirdi (Filmer 1983, 35) ancak kendisiyle olan kişisel ilişkisi milli mücadele başladıktan sonra güçlenmiştir (Filmer 1983, 88-89). Bu gösterimlerin ardından Mayıs 1919'da Sabahat ve Asri Kadınlar Cemiyeti'nin diğer üyeleri, İstanbul halkını İzmir'i işgal eden İtilaf ordularına karşı direnişe çağıran mitingler düzenlemeye başlarlar. Sabahat bu mitinglerden birinde konuşmacılar arasında da yer almıştır. Mitinglerin yaklaşık 200.000 kadını topladığı ve işgal orduları tarafından sert bir şekilde kontrol edildiği bildirilir (Filmer 1983, 49). Müstakbel eşi ve bu mitingleri kameraya alacak olan Cemil Filmer de anılarında çekimler sırasında işgal güçlerinden ekipmanları saklamaya çalıştıklarını anlatır (1984, 107). Takip eden yıllarda çift, Cemil'in mitinglerde yakaladığı bu görüntüleri tekrar tekrar kullanacak ve böylece ulus devlet aşamasındaki kültürel devrime kendi katkılarını sağlamış olacaklardır.

Darülfünun'dan mezuniyetini takiben Sabahat, milli mücadeleye bir öğretmen olarak destek verme maksadıyla Çanakkale'de yeni açılan bir kız lisesine atanır (Filmer 1983, 68). Ancak bu görevi, İtilaf ordularının Çanakkale'ye yaklaşmasıyla birlikte yerli halkın şehri boşaltması kararı nedeniyle çok kısa sürer. Her ne kadar düşman geri püskürtülse de İstanbul'da kalmayı tercih eden Sabahat, Film Merkezi'nin stüdyosunda artık kısa filmlerin yanı sıra *Binnaz* (1919) ve *Mürebbiye* (1919) gibi "mevzulu uzun filmler" in de çevrileceğini ve senaryo hazırlıklarının başladığını öğrenir (Filmer 1983, 81). Merkez'de Fuat Uzkınay tarafından "tam zamanında geldiniz," sözleriyle karşılanır ve İstanbul'un henüz kurumsallaşmamış film sektörüne geri döner (Filmer 1983, 82).

Bu noktada artık Sabahat, Ordu Film Merkezi'ni "iyi vakit geçirdiği," çalışmayı ve iş arkadaşlarını sevdiği, ancak aynı zamanda "başkalarına bağımlı" hissettiği bir işyeri olarak adlandırmaya başlamıştır (1983, 83). Sabahat'ın yapımına katkıda bulunduğu Binnaz'dan sonraki ikinci uzun film olan *Mürebbiye*, birlikte çalıştığı Müslüman ailenin erkekleriyle ilişki yaşayıp, onları yozlaştıran bir Fransız mürebbiye hakkındaki Hüseyin Rahmi Gürpınar romanının uyarlamasıdır. Savaş ve işgal nedeniyle zor koşullarda çekilen film, teknik yetersizlikleri nedeniyle dönemin eleştirmenleri tarafından küçümsenmiş görünür (Arcan, 1919). Filmin karşılaştığı bir diğer talihsizlik ise, işgalci itilaf devletlerinin Kasım 1918'de yerel film gösterilerinin teftişini de içeren kontrol mekanizmalarından kaynaklanmış görünüyor (Özuyar 2007, 28). Mürebbiye filminin, Fransız kadınlarını yanlış tanıttığı için Fransız ordusu tarafından yasaklandığı bilinir (Özuyar 2007, 28). Anılarını milli mücadele çatısı üzerine kuran Sabahat Filmer'in işgal ordularının film teftişlerinden ya da *Mürebbiye*'nin yasaklanmasından bahsetmemesi ise dikkat çekicidir.

Maalesef iki filmle ilgili gazete haberlerinde Sabahat'ın adı neredeyse hiç geçmiyor. *Mürebbiye*'nin basın gösterimi üzerine yazılan bir yazıda "hanımefendi" diye anılan bir "katibe"nin bahsine rastlayabiliyoruz (Arcan 1919). Büyük ihtimalle Sabahat olan bu anonim "hanımefendi," yazara göre Cemil Filmer tarafından basına Ordu Film Merkezi'nin asistanı olarak sunulur. Arcan'a göre Sabahat, Merkez'i sadece basına sunmakla kalmamıştır, Merkez'in vizyonunu ve yeni film projelerini de tanıtmıştır. Yazar, Sabahat'ı "hassas sesli ve terbiyeli," "ciddi ve eğitilmiş bir kadın" (Arcan 1919) olarak tanımlar. Yıllar sonra ise ayrı ayrı hem Lütü Akad (2004) hem de Sabahat'ın yetiştirdiği Necip Sarıcı, Sabahat'ın film endüstrisindeki lakabının "hanımefendi" olduğunu yazarlar (Evrensel 2021).

Sabahat Filmer'in anılarından olayların tarihlerini net olarak tahmin edebilmek her zaman mümkün değildir. Yine de bu iki filmin yapımını takiben yazdığı için, tahminen 1920 senesinde, kendisine Çanakkale'den yeniden öğretmenlik teklifi gelir (Filmer 1983, 84) ancak tekdüze bir hayat istemediği gerekçesiyle bu teklifi reddeder. Aynı zamanda çevresindeki uygun adaylarla evlenmesi yönünde de ısrarlar vardır fakat o, bu ısrarları Mustafa Kemal'in "yüksek ideali"nden uzaklaşmak, hatta kendi tabiriyle "mukaddes bir cennetten sürülmek" şeklinde değerlendirir (Filmer 1983, 86). Savaşın önceki yıllarda kendisi için sinemaların da etkisiyle Hollywood yıldızı Erol Flynn (1909-1959) gibi bir erkeği hayal ettiğini belirtir. Ancak savaşla birlikte "hem özel hislerini hem de ulvi duygu ve görevlerini" tatmin edebilecek birisini istemektedir ve bu amaca uygun olduğuna, "beraberce daha güçlü ve daha başarılı çalışacağına" inandığı Cemil Filmer'le evlenmeye karar verir (Filmer 1983, 87).

Başkumandanlık Meydan Muharebesi'ni ve İzmir'in kurtuluşunu takiben, 1922 senesinde Sabahat ve Cemil, Ordu Film Merkezi'nde propaganda filmlerinin yıkanması ve gösterimleri için çalışmaktadırlar. Gösterilen popüler haber filmlerinden biri de, halen EYE Film Müzesi'nde bulunan ve dönemin Fransız kameramanlarının da kayda aldığı "Atatürk'ün İzmir Cephesi Teftişi" olmuştur (Filmer 1983, 88). Sabahat, bu gösterimlerin hepsinin "gönülleri bir ayine katılmış gibi huzurlu" hissettirdiğini belirtir (1983, 90). Sabahat, halka bir misyon ve amaç duygusu aşıladığı için bu gösterimleri milli mücadele adına çok önemli buluyordu. Cemil Filmer ile İzmir'e yerleşerek bir sinema salonu açtılar (1983, 90-91). Sabahat, Atatürk için 1923 senesinde İzmir'de özel bir film gösterisi düzenlediğini anlatır. Anılarına göre bu, Müslüman kadınların erkeklerle bir arada oturduğu ilk film gösterimiydi (1983, 134; 1984, 126).

Osmanlı devletinin sinema salonlarında cinsiyet ayrımcılığına ilişkin farklı uygulamalar bulunmakta idi. Arşiv belgeleri bize 1908 senesinde Müslüman kadın ve erkeklerin birlikte oturduklarını ancak kısa süre sonra bunun kesinlikle yasaklandığını gösteriyor (BOA. Zabtiye Nezareti, 621/109). Sabahat'ın tanıklığını dikkate alacak olursak bu gösterimin arada perde ile gerçekleştirildiğini varsayabiliriz. Diğer resmî belgeler, kadınların sinema salonlarına gitmesine ilişkin bazı ataerkil çekinceleri vurgulamaktadır (BOA. Dahiliye Nezareti, 65/27). Her halükarda, Sabahat'ın gerçekleştirdiği gösterimin yeni kurulan Cumhuriyet'te Müslüman kadın ve erkek arasındaki perdeyi kaldıran ilk örneklerden biri olduğunu varsayabiliriz.

Çiftin aynı yıl İzmir'de açtıkları ikinci sinema salonu, Lale Bahçesi adında bir açık hava sinemasıydı (Filmer 1983, 139). Cemil Filmer, salonların başında dururken, Sabahat İstanbul'dan İzmir'e nitrat filmleri getirmeye başlamıştır. Nitratın son derece yanıcı bir madde olması nedeniyle halen mayın döşeli denizde ve savaş gemileri arasında seyahat etmesi gerektiğinden hayatını riske attığını eşinin ve annesinin de bu nedenle kendisine karşı çıktığını belirtir (1983, 140). Ordu Film Merkezi'yle de çalışmaya ve yapımı devam eden bazı filmlerle İzmir için yeni film programları hazırlamaya devam etmektedir (Filmer 1983, 140).

1930'lara gelindiğinde, Cemil'le beraber İstanbul ve İzmir'de çeşitli başka sinemalar açmaya başlarlar. İstanbul'a yeni bir ofis açmak için taşınıp İzmir'deki sinemaları uzaktan idare etmeye karar verirler (Filmer 1983, 157). Tahminen aynı yıllarda Sabahat'tan milletvekili olması istenmiş ve eski hocası Halide Edip Adıvar'la yeniden yakınlaşmıştır (Filmer 1984, 153). Sabahat, kocasının değişimiyle evliliklerinin devamı adına milletvekilliği teklifini geri çevirmiştir (1984, 153). Çift, Hollywood şirketlerinin yerel ofislerinin bulunduğu Budapeşte, Viyana, Kahire, Paris ve Londra'daki film şirketleriyle temasa geçerler (Filmer 1983, 158). Paris'te

Warner Bros ve Paramount stüdyolarının temsilcileriyle görüşürler. 1930'ların sonunda İstanbul'da popüler olan Mısır sineması stüdyolarının çalışmalarını yakından takip edebilmek için Sabahat ve eşi Mısır'ı ziyaret etmiştir (Filmer 1983, 169).

Çift, 1951 senesinde Sabahat'in başkanlığında kendi stüdyoları olan Lale Film'i kurdular (Evren, 2013). Şirketin %51'lik hissesi Sabahat'a, geri kalanı ise eşi ve çocuklarına aitti (Akçura, 2004). Lale Film, 1954 senesinde Sabahat ile yapılan bir röportajın başlığında "Kadınların İdaresindeki Stüdyo" şeklinde anılır (Gürcan, 1954). Röportajın sonunda yazar Sabahat'a stüdyonun çok iyi yönetildiğini ve çalışanların işlerine adanmış göründüklerini söyleyince Sabahat, stüdyo şefi, dublaj müdürü, çevirmen, kurgucu ve temizlikçilerin hepsinin kadın olduğunun altını çizer.

Sabahat'in stüdyoda edindiği bilgi birikimi, özellikle İngilizce ve Fransızca dublaj çalışmaları yapmasına olanak sağlamıştır. Film dublajı, bu dönemde Türkiye sinemasında yaygın bir uygulamaydı ve Lale Film ülkedeki ilk dublaj stüdyoları arasındaydı (Çalışkaner, 1987). Cemil, Sabahat'in yabancı dil bilgisi ve edebiyat eğitimi sayesinde film dublajında büyük başarı elde ettiğini yazar (Filmer 1983, 196). İlerleyen yıllarda ise film yapımcılığının yanı sıra şirket başkanı ve dublaj sorumlusu olarak çalışmaya devam etmiştir. 1954'te verdiği bir röportajda, Sabahat'in yazdığı şiirler nedeniyle, Atatürk'ün kendisini "genç şaire" diye adlandırdığını (Yelpaze 1954) iddia ediyor. Aynı röportajda, yakın zamanda biri onaylanmış, diğeri ise inceleme aşamasında olan iki film senaryosu yazdığından bahseder (Yelpaze 1954, 18). Bu filmlerin hayata geçirilip geçirilmediğine dair henüz kesin bir bilgi, filmlere dair bir kanıt elimizde yoktur. Bunun sebebi, Sabahat'in eserlerinin bir kadın olduğu için kaydının düşülmemesi ile ilintili midir emin olamasak da hayatı ve eserlerindeki bu belirsizliklerden yapacağımız çıkarım yokluğa değil bir palimpseste benzer. Senaryosunu Sabahat'in yazdığı filmlere şimdilik ulaşmıyor oluşumuz, onun bunları yazmadığı anlamına gelmemektedir.

Sabahat, aynı röportajda senenin en iyi filminin Cahide Sonku tarafından yapıldığını belirtir (Yelpaze 1954, 18). Bahsettiği film, Türkiye'nin ilk kadın yönetmeni olarak geçen Cahide Sonku'nun hem yapımcılığını yaptığı hem de yönetmenleri arasında yer aldığı *Beklenen Şarkı* (1953) filmidir. Filmin o dönem Lale Film ile rekabet halinde olan Sonku Film tarafından çekilmiş olması ise Sabahat'in kadın meslektaşına verdiği önemin bir işareti gibidir. 1957'de Lale Film'de çalışmaya başlayan Necip Sarıcı, Burçak Evren'in belirttiğine göre şirketin "en büyük odası Lale Film'in sahip ve yöneticisi Sabahat Filmer'e aittir." (2013, 44). Ona göre "Sabahat Hanım bu odadaki masasında başı hep önüne eğik çalışır. Çünkü ya ithal ettiği yabancı senaryoları okur ve dilimize çevirir ya da okuduğu senaryoların arkasına, kağıt israfı olmaması için yenilerini yazar." (Evren, 2013, 44) 1964 senesinde Sabahat, Türkiye'deki film stüdyoları sendikasının temsilcisi olarak görev alır (Özön, 2000). Film işçilerinin sendikasının karşısında patron olarak da yer alan Sabahat Filmer, 1964 senesinde sinema çalışanlarının toplu sözleşme taleplerini kabul eden ilk kişi olur. Bu hareketiyle Necip Sarıcı'nın ifadesiyle "asaletiyle Türk sineması tarihine adını altın harflerle" yazdırmıştır (Evren 2013, 71). Takip eden birkaç yılda Sabahat yorulunca oğlu İlham Filmer'i Lale Filmin başına getirir (Evren 2013, 72). Film endüstrisinde geçen elli yılın ardından, Filmerler şirketi 1979'da şirketlerinin dublaj yöneticisi olan Necip Sarıcı'ya satarlar (Evrensel, 2021).

### **Binnaz (1919): Fattan mı Diva mı?**

Türkiye'de uzun sessiz filmlerin çekildiği dönem (1917-1930'lar arası), hem sinemanın artık bir sektör olmaya başladığı, hem de ilk kadın sinemacıların profesyonel olarak çalışma hayatına katıldığı zamana denk gelir. Bu filmlerin önemli bir kısmının ana karakterlerinin kadın oluşu dolayısıyla kadın hikayelerinin öne çıkması dikkat çekiyor. Başrolünde kadınların olduğu sessiz filmlerden şimdilik sadece *Binnaz'a* (Ahmet Fehim, 1919) ulaşmak mümkün gibidir. Ancak *Binnaz*'ı bir bağlama oturtmadan tek başına bir film olarak değerlendirmeye kalkmak hem eksik hem de yanıltıcı olabilir. Bunun sebebi yalnızca tarih-dışı ve zaman ötesi bir analiz yapmaktan kaçınmak değildir. Filmin elimize ulaşan versiyonu, hem orijinalinden eksiktir, hem de farklı zamanlarda geri dönüşüme ve müdahalelere uğramıştır. Filme gelen bu çok zamanlı ve katmanlı müdahaleler, kimisi Türkiye'ye, kimisi sessiz sinema dönemine özgü pratiklere işaret ediyor. Bir diğer deyişle, filmlerin değişen koruma ve restorasyon teknolojileri, sinematik üslupları, olay örgüleri ve mecralar-arasılığı gibi çok katmanlı film yapım ve arşiv uygulamaları mevcuttur. Osmanlı/Türkiye devletlerine ait sessiz filmlerin arşivlerden talihsiz kaybı, Güney Asya sinemalarının çok katmanlı ve dağınık arşivcilik pratiklerine paralel olabilir (Rashmi Sawhney 2018, Majumdar 2013). Nitrat üzerine basılmış bu filmlerin bir kısmı, 1940'lardaki büyük stüdyo yangınlarında yanmıştır. Bu yangınların ardından, Sütlüce'de bir film deposunda saklanan ve örneğin Sabahat'le Cemil Filmer'in kurucuları olduğu Lale Filmin o zamana kadarki bütün arşivini barındıran filmler de 1959'da yanmıştır (Özgüç 2012, Evren 2013, 50). Günümüze ulaşan bazı kopyalar ise Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Film Arşivi'nde sıkı bir denetim altında tutulmaktadır.

MSGSÜ Film Arşivi, *Binnaz* (Ahmet Fehim, 1919) ve *Bican Efendi Vekilharç* (Sadi Fikret Karagözoğlu, 1921) olmak üzere sadece iki sessiz filme sahip görünüyor. Arşivdeki kopyalar ise parçalar



halindedir ve yeniden kurgulanıp düzenlenmiştir. *Bican Efendi Vekilharç*'ın ulaşılabilen kopyası orijinalinden yaklaşık dört dakika daha kısa iken, *Binnaz*'ınki orijinal uzunluğunun yarısından azdır. Giovanni Scognamiglio'ya göre herhangi bir sıralamaya bağlı olmadan rastgele parçalar halinde saklanan bu peliküller, on yıllar sonra sinema tarihçileri tarafından yeniden sıraya dizilip kurgulanmıştır.<sup>8</sup> Orijinal filmin önemli bir kısmı kayıp ve kalan kopyası yeniden kurgulanmış ise, 1960'larda kurgulanan güncel *Binnaz* ile 1919'da yapılan ve yirminci yüzyıl başında İstanbullular tarafından seyredilen *Binnaz* olmak üzere iki ayrı film den söz edebiliriz. Günümüze ulaşan kopyanın üzerinde sessiz filmlerin genel pratiği olan ara yazıların bulunmayışı da anlatının çizgiselliğini yorumlamak açısından ayrıca bir sıkıntı yaratmaktadır. Tam da bu nedenle *Binnaz*'ı -tıpkı Sabahat Filmer'i olduğu gibi<sup>9</sup>- tek başına bütünlüklü bir okumadan kaçınarak toplumsal ve sinemasal bir bağlam içerisinde yorumla açık bir şekilde değerlendirmek gerekir.

Sabahat Filmer'in öykülerinde kadınları ahlaki yargılarla kategorize ettiğini görürüz (Hüsameddin 1919). Kadınlar, onun yazılarında ya çok iffetli ya da düşük ahlaklıdır. Dönemin uluslararası sinema ve edebiyatında da benzer ikiliklere rastlarız. *Binnaz*, çekildiği dönemin edebi ve sinematik pek çok anlatısında olduğu gibi kadın düşmanlığı barındırır da bu konu Miriam Hansen'in genel olarak erken sinema için önerdiği üzere psikanaliz gibi zaman-dışı teorilerle ele almaya uygun değildir (1986, 2000). *Binnaz* filmi, ulaşabildiğimiz tek kadın (anti-)kahramanlı film olması bakımından da Sabahat Filmer'den hatıra kalan tek sessiz film olması adına da önemli. *Binnaz*'ı film analizi ve araştırmaları adına değerli kılan bir diğer unsur ise dönemin Avrupa yapımı melodramlarının baskın olduğu film pazarının dinamikleriyle benzer bir katkıda bulunuyor oluşu. Özellikle İtalya ve Fransa merkezli bu filmlerin, Birinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında İstanbul'da da yaygın biçimde dağıtımına girdiğini iddia edebiliriz (Balan 2010). Filmlerin ana kahramanı olan divalar, seyirci üzerinde etkisi güçlü, yetenekli ve baskın kadın karakterler olup genelde toplumsal cinsiyet rollerine bağlı sosyal adaletsizliklerle örülmüş hikayelere sahiptirler (Vacche 2008). Vacche, dönem sinemasının bir diğer kadın tiplemesi olan "vamp"larla divaların farkına değinir. Ona göre, Hollywood vampı ben-merkezci ve kişisel çıkarları doğrultusunda hareket ederken, İtalyan divaları daha ziyade adalet arayışı içinde ve duygularıyla aksiyona geçerler. Ek olarak, İtalyan divalarının hikayeleri hep trajik iken, Hollywood vampı "kötücül ve başarılı" karakterlerdir (Vacche 2014).

*Binnaz*, yalnızca dönemin ulusaşırı film dağıtım dinamiklerinin arasında değil, aynı zamanda çeviriler, metinler ve mecralar arasında da yer almaktadır. Victor Hugo'nun yazdığı *Marion de Lorme* oyunu, Yusuf Ziya Ortaç tarafından Türkçe'ye çevirilip Lale Devri'nde geçen bir tiyatro oyunu olarak *Binnaz* adıyla yeniden yorumlanarak yazılır. Victor Hugo'nun oyunundan uyarılma olan *Marion Delorme* (Henry Krauss, 1918) isimli bir Fransız filmi de mevcuttur. Bu filmin İstanbul'da ne kadar etkili olduğunu şu an için bilemesek de, *Binnaz*'ın Krauss'un filminin bir yeniden çevirimi olması ihtimali mevcuttur. Her halükarda *Binnaz*, adını hikayenin ana kadın karakterinden alır ve 1700'ler İstanbulunda geçen tarihi bir kostümlü drama türündedir. Olay örgüsü, iki erkeğin bir kadın yüzünden tartışması ve sonucunda birinin trajik ölümü hakkındadır. Sahne sanatları tarihçisi Metin And, *Binnaz* karakterinden "yosma" ifadesi ile bahseder (1967). Film den *Binnaz*'ın fuhuş yapıp yapmadığı tam olarak anlaşılmaya da oyun metni *Binnaz*'ı bir "odalık" ya da üst sınıf bir metres gibi konumlandırmaktadır. Sinema tarihçisi Agah Özgüç, *Binnaz* karakteri için "yosma"ya nazaran daha hafifletilmiş "vamp" demeyi tercih ediyor (2012). Özgüç'ün bu tercihinin ardında "fettan" sözcüğünün Hollywood kara film türünün meşhur kötücül kadın karakteri "femme fatale"nin bir tür çevirisi gibi duyulması ve "yosma" ifadesinden daha az sürtük utandıran ("slut shaming") bir ifade olması yatıyor olabilir (2012).

Filmin bugünkü haline baktığımızda, duygularının kurbanı olan ve bu haliyle de aslında bir vamptan ziyade "zavallı" ve adalet arar konumdaki bir kadını görürüz. Dönemin ulus-ötesi sinema akımlarının İstanbul film piyasasındaki etkilerini düşünecek olursak, İtalyan diva filmlerinin Amerikan sinemasına nazaran popülerliği, vamptan çok bir diva filmi seyrettiğimizi düşündürüyor. *Türk Kadını* dergisinden de daha önce örneğini verdiğim şekilde, bu dönemde kadınların Pina Menichelli, Francesca Bertini ya da Lydia Borelli gibi İtalyan divalara olan takıntıları hakkında çok sayıda yazı yayınlanıyor, genç İstanbullu kadınlar, roman anlatılarında dahi divaların kıyafetlerini, jestlerini ve yaşam tarzlarını taklit etmekle suçlanıyordu (Balan 2015). Bu filmlerin karşısında duran Nezihe Rikkat ile ters düşen Sabahat Filmer'in, *Binnaz*'ın yapımında çalışıyor olması tesadüf olmasa gerek.

*Binnaz*'da diva filmlerini hatırlatan biçimsel unsurları da görebiliriz. Yakın çekimler, *Binnaz*'ın bizzat çaldığı ud ile müziğin ve dans sahnelerinin bir anlatı ögesi olarak mizansende görülmesi, diva filmlerinin film dışı sanatlarla ve duyumsallığa yer açan öğeleri arasındadır. Bunun yanı sıra fuhuş, problematik bir aşk üçgeni ve kıskançlık temaları ile *Binnaz* karakterinin baştan çıkarıcılık ile duygusal aşırılık arasında gidip geliyor oluşu, diva filmleriyle anlatı bazında kesiştiği noktaları oluşturuyor. Lale devri eğer dekadantlık ve sefahatin ağır bastığı bir dönem olarak düşünülürse, bir diva anlatısına uygun bir ortam sunar. Her ne kadar Lale Devrinin bu türden temsili sorgulansa da, *Binnaz* için yazdığı değerlendirmede Özde Çeliktemel, filmin lüks ve şehvet içerikli mizansenini, filmin geçtiği Lale devrine bir tür bağlılık olarak okumaktadır (2013). Filmin yönetmen ve

oyuncuları aslen tiyatrodan gelmektedir ve böyle bir ekip için film belki de fazla sinematik bir mizansen içermektedir, dış çekimleri örneğin Topkapı Sarayı gibi gerçek mekanlarda yapılmıştır (Özön 1970, 27). Film boyunca, Binnaz mandolin çalar, erkekler için dans eder, lüks kıyafetler giyer, paşalar ve yüksek rütbeli subaylarla vakit geçirir. *Binnaz*, bu haliyle, bir tek kadın karaktere bolca yer vermiş olsa da içinde barındırdığı ince kadın düşmanlığı onu dönemin diğer yapıtlarından daha az sorunlu yapmıyor.

Mevcut *Binnaz* filmi, bir Osmanlı ordu alayı ile açılır ve askerlerle paşaların birlikte nargile içtiği, çeşme başında ya da görkemli dekorların arasında eğlendikleri sahnelerle devam eder. Filmin üçte biri bitene kadar çerçeveye herhangi bir kadın girmez. Nitekim filmin tamamında da görünen toplam kadın sayısı beşten fazla değildir. Belki de bunun bir sebebi, filmin ana karakteri bir kadın olsa da *Binnaz*'ın ordu tarafından ve yine nispeten ordu hakkında çekilmiş bir film olmasıdır. Buna ek olarak, Müslüman kadınlara sahnenin yasak oluşu ve Osmanlı film/tiyatrosunda önemli roller almış olan Ermeni kadın oyuncuların 1915 ve sonrasında görünürlüğünün azalması da düşünülmelidir. *Binnaz*'ın başrol oyuncusu da ismi maalesef şimdilik sinema tarihinde pek bilinmeyen ve Matmazel Blanche olarak anılan Fransız bir aktris iken, diğer rollerde yer alan kadın oyuncular Eliza Binemeciyan ve Rana Dilberyan gibi ünlü Ermeni sahne sanatçılarıdır.<sup>10</sup>

Çerçevede gördüğümüz ilk kadın, ara yazıların yokluğu ve filmin sessiz oluşu nedeniyle sadece duruşundan ve olay örgüsünden Binnaz olduğunu anladığımız peçeli bir kadındır. Binnaz, bir saygı jesti ile paşanın elini öper. Bir sonraki sahne, erken dönem sinemada sıkça yer alan röntgen/teşhir planlarının yaratıcı bir alternatifi sayılabilir. Bu filmlerden aşına olduğumuz anahtar deliğinden röntgencilik yapan öznel kamera planı, *Binnaz*'da perde arasından yapılan bir çekimle gerçekleşir. Bir el tüm çerçeveyi kaplayan kumaşı kameradan açar ve yakın planda bir adamın yüzünü görürüz. Röntgenlenen sahne, iki kadının müzik aletleri çalıp, göbek attığı ve saraylı olduklarını tahmin ettiğimiz erkeklerince bu gösteriyi seyrettiği bir parti sahnesini gösterir. Bir sonraki planda kadınlar, Binnaz'ın odasında kahve ve yemek servisi yapar, başka kadınları eğlendirir. Bu noktada muhtemelen yine saraydan bir adam Binnaz'a yaklaşır ve Binnaz'ın ondan kötü haberler aldığını tahmin ederiz.

Filmdeki ikinci yakın çekim, yeni ziyaretçiyi gösterir. Binnaz'ın kendisine tavırları ikircikli gibidir, aldığı haberlerle ilgili endişeli görünür, beden dili adamı ilk başta kesin bir şekilde reddeder görünür, ama yanındaki arkadaşının müdahalesi ve tereddüdünün ardından, üçüncü yakın çekimde heyecanlı bir yüz ifadesi ile gülümser. Başkasının iradesine boyun eğmiş ve onun kendisini öpmesine izin vermiş gibidir. Binnaz'ın bu teslimiyetini, kapının arkasından gelen birisinin sesini duymuş gibi aniden arkasını dönmesiyle pişmanlık dolu bir jest izler. Binnaz adamı iter ancak adam ısrar eder. Ara yazılar olsaydı belki de adamın zenginlik vaatleriyle *Binnaz*'ı ikna etmeye, kandırmaya çalıştığını görecektik. Lakin bu haliyle gördüğümüz sahnede diğer kadınlar adamı dışarı çıkartır, herkes gittikten hemen sonra Binnaz odada tek başına mandolin çalmaya başlar. Bu planın ardından, bir zindanın yüksek duvarlarından kaçmaya çalışan ve Binnaz'ın aşığı olduğunu tahmin ettiğimiz bir adam görürüz. Zindan duvarlarında geçen ve görsel etkisi yoğun ve gergin bir kaçma-kovalama sahnesi seyrederiz. Yüksek duvarlara tırmanıp kendini aşağı atan bu adamı Binnaz'ın sıcak bir şekilde karşıladığını görürüz. Başka bir adam çerçeveye girer, kaçak sevgiliyi korkutur, görebildiğimiz son sahnede Binnaz yere düşer ve sevgilisi öfkeyle evi terk eder.

Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyetinin erken sinemasında toplumsal cinsiyet meselesine dair *Binnaz* filmine bakarak netlikle söyleyebileceğimiz noktalardan birincisi, filmdeki ve dolayısıyla belki de sektördeki kadın oyuncu eksikliğidir. Binnaz'ı da diğer kadınları da genelde eğlence, keyif ve temaşanın yoğun olduğu sahnelerde görürüz ancak yine de kadın rolleri gözle görülür şekilde azdır. İkinci bir nokta ise Binnaz'ın filme adını verecek kadar önemli bir karakter olmasına rağmen, özgür iradesinin ya da failliğinin olmayışdır. Binnaz, esas olarak duyguları taşkın bir kadın olarak tasvir edilir, ancak oyunda yazıldığı gibi manipülatif ve art niyetli bir haline rastlanmaz. Filmin seyredeemediğimiz eksik/kayıp sahneleri, Binnaz karakterinin cinsel olarak baştan çıkarıcı yönlerini daha da vurgulamış dahi olsa, tipik bir vamtan beklentimiz yalnızca bu değildir. Binnaz bir vamp failliği ile aldığı aksiyonlarla hikâyeyi ilerletmez, bilakis etrafındaki erkeklerin attığı adımlar nedeniyle hikaye onun başına gelir. Bu haliyle *Binnaz*, Özgüç'ün ("yosma" gibi bir ifade yerine) ilerici bir yorumla belirttiği şekilde "fettan" (Özgüç 2012, 24) bir kadından öte, kaderinin, çevresinin ve duygularının kurbanı bir diva gibidir.

Günümüze kalan haliyle filmdeki en dramatik gerilim sahnesi, Binnaz'ın aşığının uzun halatlarla zindan duvarlarından kaçışıdır. Dönem sinemasının seyirciyi şaşırtma modasına da uygun olacak şekilde, heyecan uyandırmak için özel efektlere bilinçli bir şekilde yaslanmayan sahnelerdir bunlar. Ancak asıl şaşırtıcı olan, yirminci yüzyıl başının heyecan arayışındaki seyirci gözleri için ilgi çekici olan bu sahnelerden filmle ilgili okuyabildiğimiz eleştirimen değerlendirmelerinde bahsedilmemesi. Sabahat Filmer'in de filme dair kendi yorumlarına maalesef şimdilik rastlayamıyoruz.

*Temaşa* dergisinde yazılan bir incelemede yazar, muhtemelen Binnaz karakterini "histerik" ve "ikircikli" bulduğu için, oyuncunun beden dili ve hareketlerini rahatsız edici olarak değerlendiriyor (K. R. 1920).

Bu haliyle ana karakterin geleneksel bir erkek seyirci için kadınlara atfedilen nitelikleri, oyuncuya yansıtılmış oluyor. Binnaz'ın arzu ve duygularının üzerinde kontrolü yoktur. Binnaz, sevgilisini zengin bir erkekle aldatmaya dirense de sonunda rıza gösterir ve hemen ardından bu duruma öfkelenir. Etrafında saraylı ya da mevki sahibi pek çok erkek olmasına rağmen düşük rütbeli bir askere aşiktir ama ona da sadık değildir. Bu haliyle her ne kadar filmin anlatısının merkezinde yer alsa da Binnaz'ın varoluşunu tamamen etrafındaki erkeklerle olan ilişkisi belirler. Bu haliyle seyirciye eril bir hayal/fantezi ürünü ve karikatürize, motivasyonu anlaşılamayan bir şekilde sanki bedeni bir başkası tarafından ele geçirilmiş gibi hareket eden bir kadın karakter çizilmiştir. Yine de filmin seyredebildiğimiz versiyonu ile *Temaşa* yazarının seyrettiği versiyonların farklı oluşu, Binnaz hakkında tam bir yargıya varmamızı zorlaştırıyor. Bu nedenle de yazarı irrite edenin oyuncunun stili mi yoksa kadın karakterin akıldışı, içgüdüsel ve anlık dürtülerle davranıyor oluşu mu emin olamıyoruz.

Mevcut versiyonda tekrar eden biçimsel unsur ise yakın çekimlerin kullanımıdır. Çoğunlukla erotik vurguları olan bu yakın çekimlerin birisini bir yabancı, diğerini ise şehvetli bir paşanın olmak üzere iki farklı erkeğin bakış açılarından görüyoruz. Binnaz'ın yüzüne odaklanan röntgenci çekimler, duygularının acı ve endişeden heyecan ile ani ve güçlü bir arzuya dönüştüğünü gösterirken uzun tutulmuştur. Binnaz'la aynı dönemde çekilip onun gibi günümüze kalabilen diğer uzun metrajlı film olan *Bican Efendi Vekilharç* ta (Sadi Fikret Karagözoğlu, 1921) da anahtar deliği çekimleri ve kadınların nesneleştirildiği sahnelerde benzer bir özdeşünümSELLİK vardır. Anahtar çekimleri de kadınların fetişleştirildiği diğer sahneler gibi röntgencilik ve dolayısıyla sinema seyirciliğini çağrıştırmasıyla özdeşünümSELLİĞİ düşündürür. Ancak Binnaz'daki Matmazel Blanche'nin oyunculuğunda belirgin bir mimik çeşitliliği ile sağlanan duygu yoğunluğuna rastlarız. Binnaz karakterinin beğenilmeyen jest ve beden diline rağmen film eleştirmenlerinin ilgisini çekmesini sağlayan da mimiklerindeki bu duygusal zenginlik olabilir.

*Binnaz*, tarihi bir kostümlü drama olarak hem Türkiye'de hem de İngiltere'de gişede başarılı bulunur (Özuyar 2007). Bu durumda belki de 1920'lerin gazetecilerinde filme karşı hayal kırıklığını yaratan, filmin oyunun kendisi kadar beğenilmemesi idi. Ancak *Binnaz* ile ilgili varabileceğimiz en kesin sonuçlardan birisi, bu filmde asıl tanık olduğumuzun, filmin anlamının (yeniden) yaratımında yakın geçmişin yaptığı müdahaleler. Bu müdahaleler sonucunda yaratılan sinematik anlam ise popüler medya ve sinemadan aşına olduğumuz bir şemaya denk geliyor. Bu şemayı teyid eder şekilde Binnaz bağımsız bir özne olarak değil, filmin hem kendi hikaye dünyasının içindeki (karakterler) hem de dışındaki (seyirci) erkekler için bilinçli olarak performans sergileyen bir kadın olarak varlık gösterebiliyor. Binnaz, tamamen kendi duygularına hapsolmuşluğuyla solipsist bir varoluş biçimi sergiler ve bu haliyle iki erkek arasında bir trajediye yol açar. Böylelikle de Binnaz, Sabahat Filmer'in öykülerindeki iki kadın stereotipinden birisine denk düşer. Bencil, cahil ve problemli bir narsist ile sorumluluk sahibi, eğitilmiş ve fedakâr iki kadın tiplemesini anlatmasıyla Filmer'in öyküleri de elbette dönemin patriarkal ruhunu benzer bir karikatürizasyon ile yansıtmaktadır. Sabahat Filmer'in *Binnaz* ve *Mürebbiye* dışındaki diğer kurmaca sessiz filmlerde çalışıp çalışmadığına dair elimizde net bir bilgi yok. Ancak *Mürebbiye* de *Pençe* (Sedat Simavi, 1917), *İstanbul'da Bir Faciayı Aşk* (Muhsin Ertuğrul, 1922) ya da *Sözde Kızlar* (Muhsin Ertuğrul, 1924) gibi kalıplaşmış kadın baş karakterlerin olduğu dönem filmlerine örnektir.

*Binnaz*'ın kayıp film parçalarını ve uzak-yakın dönemlerde ayrı ayrı filme gelen müdahaleleri hesaba katarsak, filmin aurasını daha iyi anlayabiliriz. Orijinal metni, Victor Hugo'nun yazdığını, onun Türkçeye çevrilirken yeniden uyarlandığını, bu halinin ise tiyatrodan sinemaya adapte edildiğini de unutmamak gerekir. Bu nedenle de filmin biricikliği anlatıda değil, ona sonradan gelen müdahalelerin oluşturduğu katmanlarda bulunabilir. Bu müdahaleler esnasında orijinal hikaye senaryonun kaynağı varsayılan edebi metinlerden Türkçe olana dayandırılmıştır. Rastgele saklanmış selüoitler, orijinal hikaye göz önünde bulundurularak görünüşte doğrusal bir düzenleme ile 1960'larda yeniden kurgulanmıştır. Filme gelen bu çok zamanlı müdahaleler, klişeleşmiş kadın karakterlerin yerleşimini de değiştirebilir. Tam da bu nedenlerle *Binnaz* filmini, daha geniş bir perspektiften, erken dönem sinema ağı içerisinde çok-zamanlı katmanları ve kültürlerarası bağlantıları olan sinematik bir palimpsest olarak görmek mümkündür.

## Sonuç

Sabahat Filmer'in Asri Kadınlar Cemiyeti'nin üyesi olarak İzmir'in işgaline karşı konuşmalarıyla katıldığı mitinglerden milletvekilliği teklifine kadar uzanan aktif politik hayatının yanı sıra dönemin ruhuna da uygun bir şekilde öğretmen ve hemşire olarak başlayan çok yönlülüğü, sinemaya adanmış mesleki yaşantısında da kendisini gösterdi. Yönetmen yardımcılığı, senaryo, dağıtımcılık, sinema salonu işletmeciliği, film stüdyosu başkanlığı, prodüktörlük, dublaj menajerliği gibi sinemanın hemen her alanında faaliyet gösterdiyse de hayat hikayesini Atatürk'e adanarak, milli bağımsızlık ve Cumhuriyet değerlerine bağlılığını kariyerinin önüne koyar. Sabahat'ın yapımında çalıştığı *Mürebbiye* ve *Binnaz* filmleri de Kurtuluş Savaşı esnasında çekildi. *Binnaz* filmi savaş ve milli mücadele ile alakalı bir ruh halini yansıtmaktan biraz uzak görünür ve belki de eleştirmenler tarafından beğenilmemesinin bir nedeni de budur. Ancak filmin dönemin ulus-ötesi sinemasal melodram-diva

filmi trendlerini takip eder bir hali vardır. Sabahat Filmer'in milli mücadele döneminde kamusal hayata aktif olarak katılmış bir kadın olarak kendi hayat öyküsü ile filmdeki kadınların hikayeleri arasındaki zıtlıklar, filmin dönemin sosyal gerçekliğini yansıtmada derdinin olmayışı ile de birlikte düşünülmelidir. Dönemin kadın hareketi de tek bir eğilimde değildir zaten. *Türk Kadını* dergisinden Nezihe Rikkat ile Sabahat Filmer ve beraberindeki Darülfünunlu kadınlar arasındaki ayrılıklar kadınların çoğulluğunun bu makale tarafından ortaya konan bir göstergesini sunar.

*Binnaz* filmi, 1910'ların sonu ya da bugünün bağlamı içinde değil, filmin zaman içinde geçirdiği değişimlerin farkındalığı ile değerlendirilmiştir. Sabahat Filmer'in de ismine dönemin filmle ilgili kaynaklarında pek rastlanmaması hatta aslında sinema tarihinde de kendisinden çok az bahsedilmiş olması bu araştırmayı, görece yeni kaynakların müdahalelerine yönlendirmiştir. Sabahat'in hayatını anlamaya yönelik bakabileceğimiz yeni kaynakların katkısı tarihi yeniden kurgulamaktan ziyade, geçmişini birincil ağızdan ortaya çıkarmaya yöneliktir. Tam da bu nedenlerle bu çalışma, kadınların sinema tarihinin 1919 gibi önemli bir anına odaklanır görünürken, bu seneyi sadece bir çapa olarak alıp, bu çapa üzerinden kadınların sinemadaki eylemliliğini bir palimpsest gibi çok katmanlı bir şekilde değerlendirmeyi denedi. Bu eylemlilik içerisinde Sabahat Filmer gibi Lale Film Stüdyosunda idarecilik yapan diğer kadın emekçilerin isimleri şimdilik pek bilinmese de zaman içinde bulunacaktır.

- <sup>1</sup>Sabahat Filmer'in yapımında çalıştığı bir diğer sessiz filmin adı *Mürebbiye* (Ahmet Fehim, 1919).
- <sup>2</sup>Farklı bağlamlarda da olsa sinemayı ve sinema tarihini bir palimpseste benzeten farklı pek çok çalışma mevcuttur. Bkz. Trumpener 2001, Eloit 2004, Kucharska 2007, Young 2007, Deming 2012, Jeffries 2014, Luedke 2021.
- <sup>3</sup>Burada İngilizcede kullanılan "agency" kavramını eylemlilik şeklinde çevirdim. Yazıda aynı kavram için kimi zaman "faillik" ifadesi de geçmektedir.
- <sup>4</sup>Bu yazıda eşi ile karıştırılmasın diye kendisini daha çok ilk ismi olan Sabahat ile anacağım.
- <sup>5</sup>Sessiz dönem film eleştirileri üzerine ayrıca bkz. Odabaşı 2017. İstanbullu Rum sinemacılar üzerine dönemin Rumca kaynaklarını araştırmış detaylı bir çalışma için ise bkz. Bozis ve Bozis 2014.
- <sup>6</sup>Bu filmin toplumda kadınların görünürlüğünün artışı ve birinci dalga feminizmi hicvettiğini düşünmek de mümkün. Öte yandan, cinsiyeti nedeniyle sinemadaki varlığını koruyabilmek ve ispat edebilmek için hayatı boyunca uğraşmış bir kadının süfratlerin çok ileri gittiğinden korktuğunu ifade etmesi pek olası görünmüyor.
- <sup>7</sup>Mektup, Sabahat Filmer'in çalışma hayatını öğrenmek isteyen Burçak Evren'e Filmer tarafından 1983 senesinde bizzat yazılmıştır ve Evren'in şahsi arşivinde bulunmaktadır. Evren, konuyla ilgili görüşmemiz sırasında mektuptan alıntı yapmama izin vermiştir.
- <sup>8</sup>Giovanni Scognamiglio ile 6 Eylül 2006 tarihli kişisel röportajdan.
- <sup>9</sup>Sabahat'in farklı isim ve lakaplarla kaydedilmiş olması; öğretmenlik, hemşirelik, dublaj müdürlüğü, prodüktörlük, senaristlik, yazarlık, yönetmen yardımcılığı gibi çok farklı iş kollarında birden yer alması; hikayesini kendi ağzından farklı başkalarının ağzından ise biraz daha farklı dinliyor oluşumuz onun hayat anlatısına çoklu ve bütünlüğü reddeden bir noktadan bakmamızı da gerektirir gibidir.
- <sup>10</sup>İstanbul'un meşhur Ermeni tiyatro oyuncularına dair detaylı bir araştırma için bkz. İzrail 2018.

## Kaynakça

- Ahmed, Sara. *Feminist Bir Yaşam Sürmek*. (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2021).
- Akad, Ö. Lütfi. *Işıklı Karanlık Arasında: Anı*. (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004).
- Akçura, Gökhan. *Aile Boyu Sinema*. (İstanbul: İthaki, 2004).
- And, Metin. "Yusuf Ziya Ortaç ve Tiyatro." *Hisar*, Haziran 1967.: <https://openaccess.marmara.edu.tr/server/api/core/bitstreams/b99276ff-1bec-426e-8fd5-eea30bd3d318/content> adresinden alındı.
- Arcan, Galip. "Mürebbiye Filmi." *Temaşa* 17, 1919.
- Balan, Canan. *Changing Pleasures of Spectatorship: Early and Silent Cinema in Istanbul* (St Andrews, University of St Andrews, 2010).
- "Imagining Women at the Movies: Male Writers and Early Film Culture in Istanbul." *Doing Women's Film History: Reframing Cinemas, Past and Future*, ed. Gledhil, Christine ve Knight Julia, 53-65 (Indiana: University of Illinois Press, 2015) <http://www.jstor.org/stable/10.5406/j.ctt174d25h.9>.
- Besin, Ömer ve İsmail Hacıfettahoğlu. *Hanımefendilere Hilâl-i Ahmer'e Dair Konferans*. (İstanbul: Türkiye Kızılay Derneği Yayınları, 2009).
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Zabtiye Nezareti, 621/109, 20 Ağustos 1908.
- Dahiliye Nezareti, 65/27, 12. 6 Ocak 1913.
- Mektubî Kalemi Defterleri, 1221/86 15 Aralık 1916.
- Bean, Jennifer M. "Trauma Thrills: Notes on Early Action Cinema." *Action and Adventure Cinema*. (New York: Routledge, 2004): 17-30.
- Bolton, Lucy. *Film and Female Consciousness: Irigaray, Cinema and Thinking Women*. (New York: Palgrave Macmillan, 2015).
- Bozis, Yorgo, ve Sula Bozis. *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar*. (İstanbul: YKY, 2014).
- Çalıküşu, Nevzat. "Bilge Olgaç Sinemasına Bir Bakış." *İhlamur*, no. 52 (2017): 46-54.
- Çalışkaner, Mine. "Türkiye'de Seslendirme ve Sözlendirme Sorunu." (İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 1987).
- Çeliktemel, Özde. "Binnaz." *Directory of World Cinema: Turkey*. (Londra ve New York: Intellect, 2013).
- Doane, Mary Ann. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. (New York: Routledge, 1991).

- Deming, Richard. "A Cinematic Alchemy: Lawrence Jordan and the Palimpsest of Cinema." *Framework: The Journal of Cinema and Media* 53.2 (2012): 360-379.
- Ekström, Anders. "Exhibiting Disasters: Mediation, Historicity and Spectatorship." *Media, Culture & Society* 34, no: 4 (2012): 472-87.
- Eloit, Audrène. "'Oedipus Rex' by Pier Paolo Pasolini The Palimpsest: Rewriting and the Creation of Pasolini's Cinematic Language." *Literature/Film Quarterly* 32.4 (2004): 288-299.
- Evren, Burçak. *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*. (İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995).  
-----Necip Sarıcı (Adana: Altın Koza Film Festivali Ulusoy Matbaa, 2013).
- Evrensel. "Kendi Sesinden Sinemanın Sesi: Necip Sarıcı." 17 Temmuz 2021.  
<https://www.evrensel.net/yazi/89124/kendi-sesinden-sinemanin-sesi-necip-sarici-2-buyuk-sinema-ailesine-yesilcama-giris>.
- Filmer, Cemil. *Hatıralar*. (İstanbul: Emek Matbaacılık, 1984).
- Filmer, Sabahat. *Atatürk Yolunda Büyük Adımlar* (İstanbul: Gül Matbaası, 1983).
- Gay, Volney P. *Joy and the Objects of Psychoanalysis: Literature, Belief, and Neurosis*. (Albany: State University of New York Press, 2001).
- Göktulga, Fahri Celal. *Kedinin Kerameti: Hikâye*. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017).
- Gordon, Paul. *Dial "M" for Mother: A Freudian Hitchcock*. (Madison, N.J: Fairleigh Dickinson University Press, 2008).
- Gunning, Tom. "The Cinema of Attraction[s]:" *The Cinema of Attractions Reloaded*, ed. Wanda Strauven, (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006), 381-88. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt46n09s.27>.
- Gürcan, Tarık. "Hanımların İdare Ettiği Stüdyo." *Resimli Yirminci Asır*, 1954.
- Hansen, Miriam. "Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship." *Cinema Journal* 25 no: 4 (1986): 6-32. <https://doi.org/10.2307/1225080>.
- "Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism." *Film Quarterly* 54 no: 1 (2000): 10-22.
- Herzog, Christoph. *Istanbul - Kushta - Constantinople: Narratives of Identity in the Ottoman Capital, 1830-1930* (New York, Routledge, 2020).
- Hüsameddin, Sabahat. "Kadın Kalbi." *Edebiyat-ı Umumiye Mecmuası* 5 no. 104 (1919): 1308-1312.  
----- "Zehirli Kudret." *Edebiyat-ı Umumiye Mecmuası* 5, no. 110 (1919): 1401-1406.
- Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. (Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1985).
- İzrail, Nesim Ovadya. *Osmanlı ve Türkiye Tiyatrosunda Şahinyanlar* (İstanbul: bgst Yayınları, 2018).
- Jeffries, Dru Harvey. *The Comic Book Film as Palimpsest* (Montreal: Concordia Üniversitesi, 2014).
- Kafadar, Cemal. Self and Others: The Diary of a Dervish in Seventeenth Century Istanbul and First-Person Narratives in Ottoman Literature." *Studia Islamica*, no. 69 (1989): 121-150. <https://doi.org/10.2307/1596070>.
- Kafadar, Suna. "Dil Yarısı, Göz Bağı: Sanatta Feminist Müdahaleler ". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Feminizm 10* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2020): 775-89.
- Keşoğlu, Birsan Talay, ve Mustafa Keşoğlu, *Türk Kadını 1918/1919: Yeni Harflerle*. Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Yayınları Kadınların Belleği Dizisi (İstanbul: Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, 2010).
- Keşoğlu, Birsan Talay. "Engellenemez Bir Kadın İnkılabı İle Karşı Karşıyayız." *Toplumsal Tarih* 315 (2020): 44-49.
- K. R. "Temaşa Muhasebesi." *Temaşa*, no. 18 (1920): 5.

- Kucharska, Justyna. "Diasporic Cinema as a Double-Palimpsest. Bollywood/Hollywood by Deepa Mehta." *Visions of Canada-Visions du Canada* 6 (2007): 207-221.
- Luedke, Lyric. *Cinematic Palimpsests: Polysemy and In (ter) dependency in the Spectator Experience*. (Kalifornia: Chapman Üniversitesi, 2021).
- Mahir Metinsoy, Elif. "Türk Kadını Dergisi ve Mütareke Döneminde Kadın Yazarlar". *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* (2020): 271-292
- Majumdar, Neepa. "What Is 'Early' Cinema?" *Framework: The Journal of Cinema and Media* 54 no: 2 (2013): 136–39. <https://doi.org/10.1353/fm.2013.0015>.
- Marks, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. (Durham: Duke University Press, 2000) <https://doi.org/10.1515/9780822381372>.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16, No: 3 (1975): 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.
- Odabaşı, İ Arda. *Milli Sinema: Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*. (İstanbul: Dergâh, 2017).
- Özdemir, Esen. "Türkiye Feminist Hareket/Örgütlenme Tarihi." *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*, ed. Feryal Saygılıgil. (Ankara: Dipnot Yayınları, 2016) 291-325.
- Özgüç, Agah. *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. (İstanbul: Horizon, 2012).
- Özön, Nijat. *Türk Sineması Kronolojisi 1895-1966* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968).
- , *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay* (İstanbul: Türk Sinematek Derneği Yayınları, 1970).
- , 'Birinci Sinema Şurası: Bir Şuranın Öyküsü.' *Yeni Film* (24 Aralık 2000). <http://Yenifilm.Net/2000/12/Birinci-Sinema-Surasi-Bir-Suranin-Oykusu/>.
- Öztürk, Seda. *Birinci Dünya Savaşı Sonunda Türk Kadını ve Türk Kadını Dergisi* (Sakarya: Sakarya Üniversitesi, 2010).
- Özuyar, Ali. *Devlet-i Aliyye'de Sinema*. (Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd, 2007).
- Sabahat Hüsameddin. "Kadın Kalbi." *Edebiyat-ı Cedide Mecmuası* 5 No: 104 (1919): 1308–12.
- , "Zehirli Kudret." *Edebiyat-ı Cedide Mecmuası* 110 (1919): 1401–6.
- Sarıcı, Necip. "İlham Kaynağı Daima Sinema." *Dünya*, Ağustos 2011. <https://www.dunya.com/ozel-dosya/ilham-kaynagi-daima-sinema-haberi-152623>.
- Sawhney, Rashmi. "Cinema as Spectres of History." *Doing Women's Film and Television History Conference*, (Southampton: University of Southampton, 24 Mayıs 2018).
- Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. (Bloomington: Indiana University Press, 1988).
- Sontag, Susan. "The Art of Fiction No. 143." Edward Hirsch röportajı. *The Paris Review* No. 137 (1995): . <https://www.theparisreview.org/interviews/1505/the-art-of-fiction-no-143-susan-sontag>.
- Teksoy, Rekin. *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*. (İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2007).
- Terzioğlu, Derin. "Man in the Image of God in the Image of the Times: Sufi Self-Narratives and the Diary of Niyāzī-i Mısrī (1618-94)." *Studia Islamica* 107 (Ocak 2002): 139–65. <https://doi.org/10.2307/1596215>.
- Trumpener, Katie. "Old Movies: Cinema as Palimpsest in GDR Fiction." *New German Critique* 82 (2001): 39-75.
- Türe, Fatma. *Images of Istanbul Women in the 1920s* (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2008)
- Vacche, Dalle Angela. *Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema* (Texas: University of Texas Press, 2008).
- Vacche, Dalle Angela. "The Diva Film: Context, Actresses, Issues." *The Italian Cinema Book*, ed Peter Bondanella (Londra, Palgrave Macmillan, 2014): 55-66.

Yelpaze. “Sabahat Filmer,” Temmuz 1954.

Yılmaz, Ayşe. “Bir Erken Dönem Sinema Süreli Yayınları Retrospektifi.” *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 19, No: 37(2021): 305–56.

Young, Donna Gail. “*Hamlet*” in *The Cinema: A Palimpsest of Performance*. (Oklahoma: The University of Oklahoma, 2007).

Zhang, Zhen. *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*. (Chicago: University of Chicago Press, 2005).