

# “Henüz Hiçbir Şey Duymadınız”: *Caz Şarkıcısı* Filmi Bağlamında Üretim Dinamikleri, Temsil Pratikleri ve Siyah Temsilinin Hatırlanması

Doğa Bekiroğlu

Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

<https://orcid.org/0000-0002-7043-5291>

dogabey96@gmail.com

Serpil Kirel

Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi

<https://orcid.org/0000-0003-1768-4835>

kirelser@hotmail.com

## Öz

Sinemanın ilk yıllarından itibaren üretimde etkin olan güç odakları ve iktidar dengeleri uyarınca ulus kurgusu, din, ırk, sınıf, kültür, etnisite, kimlik ve toplumsal cinsiyete dair temsillerin bastırılarak, örtülerek ya da görünür kılınarak oluşturduğu hiyerarşik bir filmsel temsil repertuarı söz konusudur. Temsil düzenlemeleri üretildikleri dönemin gereksinimlerine karşılık gelecek biçimde durağan olmayan, değişkenlik gösterebilen öğelerdir. Kültürel malzeme olan filmlerin üretim dinamiklerinde etkin olan koşullar ve seyircisiyle karşılaşma anları temsile dair yorumlamalarda önem kazanır. Bu çalışmada sinemada ses öğesinin kullanılmasıyla da öncü bir konuma sahip olan *Caz Şarkıcısı* (*The Jazz Singer*, 1927) filminde öne çıkan temsiller dönemin üretim koşulları ve hassasiyetleriyle birlikte değerlendirilecektir. *Caz Şarkıcısı*, adından afiş düzenlemesine kadar üretildiği dönemin gündelik yaşamını ve popüler kültürünü meşgul eden caz müziğine ve siyah ırka dair çeşitli stereotiplerin sinemada üretilmeye devam edildiği bir geçiş filmidir. Yapım mantığı açısından caz müziğin popülerliğinden yararlanan filmde; ulus kurgusu, ırk, etnisite, kimlik, toplumsal cinsiyet ve kültüre dair temsil manevraları dikkat çeker. Anlatının ana karakteri caz şarkıcısı olup kendini gerçekleştirme isteyen ve siyah olmayan biridir. Dönemin

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

ilef dergisi ■ 11 (1) ■ bahar/spring: 41-78

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1427847



eğlence kültüründe yeri olan "blackface" performansı film aracılığıyla perdeye taşınırken filmdeki ana karakterin amacını gerçekleştirmek için geçirdiği değişimin ortaya konuluşu da yorumlanması gereken bir kültürel malzeme sunar. Bu nedenle çalışmada siyahların yaşadıkları sorunların dile getirildiği caz şarkılarından sinema literatüründeki siyah temsiline dair kültürel filmlere de değinilmiştir. Ayrıca çalışma kapsamında *Caz Şarkıcısı* filmi aracılığıyla filmin anlatısında gündeme getirilen diğer temsil pratikleri dönemin popülerleşmeye çalışan sineması içindeki görünürlükleri kültürel çalışmalar ve sinema bağlamı açısından ortaya konulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** *Caz Şarkıcısı*, blackface, temsil, caz, sinema ve ses

■ ■ ■ ■ ■

Makale geliş tarihi: 29.1.2024 ■ Makale kabul tarihi: 5.4.2024

# “You Ain’t Heard Nothing Yet”: Remembering Production Dynamics, Representational Practices, and Black Representation in Cinema in the Context of the Film *The Jazz Singer*

Doğa Bekiroğlu

Marmara University Institute of Social Sciences

<https://orcid.org/0000-0002-7043-5291>

[dogabey96@gmail.com](mailto:dogabey96@gmail.com)

Serpil Kirel

Marmara University Faculty of Communication

<https://orcid.org/0000-0003-1768-4835>

[kirelser@hotmail.com](mailto:kirelser@hotmail.com)

## Abstract

Since the early years of cinema, those who have a say in production have shaped filmic representations of race, class, culture, gender, and religion according to their own ideological agendas. The elements these representations comprise are not static but can vary, shaped by the period and cultural context in which they are produced. The conditions and context of a film’s production dynamics are therefore crucial to interpreting such representations, as are moments of encounter between a film and its audience. This study evaluates prominent representations in the movie *The Jazz Singer* (1927), a pioneering film in the field of sound cinema, with attention to the production conditions and sensitivities of its period. *The Jazz Singer* is a transitional film containing stereotypes about jazz music and race, specifically Blackness, that both drew on and helped influence the daily life and popular culture of its period. The stereotypes it contains are pervasive, from the name of the movie to the poster layout, and touch on themes ranging from nation, race, and ethnicity to identity, gender, and culture. They also draw heavily on the

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

ilef dergisi ■ 11 (1) ■ bahar /spring: 41-78

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1427847



popularity of jazz music. The film's main character is a white jazz singer who wants to self-actualize himself. While many studies have focused on the "blackface" performances the character uses to advance his career, his transformation over the course of the film as he seeks to achieve his goals is also a culturally embedded process that demands attention. To that end, this study examines how the film's jazz songs express the problems faced by contemporary Black people, which the study then connects to discussions of cult films representing Black people in the cinema literature. The study also addresses other representational practices in *The Jazz Singer* from the perspective of cultural studies and cinema.

**Keywords:** *The Jazz Singer*, blackface, representation, jazz, cinema and sound

■ ■ ■ ■ ■

Received: 29.1.2024 ■ Accepted: 5.4.2024

Gündelik yaşamda karşımıza çıkan imgeler ile ilişkimiz yeniden sorgulanmayı gerektirir. Alanın profesyonelleri tarafından üretilen popüler kültür metinlerindeki temsiller görende/dinleyende/okuyanda bir sorgulama duygusu ve devamında temsile yönelik bir huzursuzluk yaratmayacak biçimde düzenlenir. Tekrarlamanın ve stereotiplerin yardımıyla çoğaltılıp giderek "normal"leşen her imge eğer bilinçli bir hassasiyet gösterilmezse korunmasız olunan anda bizi "doğru"nun bu gösterilen/anlatılan "şey" olduğuna dair ikna edebilir.

*Caz Şarkıcısı* filmi 1927 yılında Alan Crosland tarafından yönetilen ve akıllarda bir beyaz oyuncu olan Al Jolson'ın siyaha boyanan (*blackface*) yüzü ile abartılı mimikleriyle bir caz şarkıcısını canlandırdığı bir imge olarak kalan sesli sinemaya geçiş yıllarındaki önemli bir kırılma noktası ve eşİğidir. Hollywood yapımı film sessiz dönemde ses tekniğine dayalı bir farklılık yaratır. Tamamı sesli olmasa da sinemada sesin kullanımının örneği olarak kabul edilen filmde siyaha boyanmış bir yüzle karşımıza çıkan oyuncu Al Jolson, canlandırdığı karakter ve filmin üretim/seyr koşulları temsil pratiği açısından değerlendirildiğinde çoklu ilişkisellikler dikkat çeker. Caz şarkıcısı (aslında) kimdir? Film hangi koşullarda üretilmiştir? Seyircisi ile nasıl bir ilişki kurmuştur? Filmde ses tekniğinin kullanımı anlatı ve anlatımda ses ögesinin yeri nedir? Filmde biz seyircilerini üretildeği günden itibaren "Daha henüz hiçbir şey duymadınız" sözleriyle uyaran bu sesin sahibi ırk, kimlik ve kültürel kimlik, etnisite ve toplumsal cinsiyet açısından bize başka neler

“söylemektedir”? Hollywood gibi beyaz egemen bir sinema ve beyazın egemen olduğu Amerikan kültüründe siyah olmak ne demektir? Bu anlamda popüler kültürü belirleyen çeşitli iktidar oluşumları filmde kendisini nasıl göstermektedir?

Siyah kendi alanında olduğu sürece başkalarına göre bir varlık deneyimi yaşamaz. Bu deneyimi ancak Beyaz'ın<sup>1</sup> karşısında Siyah kimliğiyle var olma durumunda yaşar. Bu yaşayış sırasında siyah, Beyaz dünyadaki beyaz bakışla yüzleşmek durumunda kaldığı gibi bu bakışın getirisi olan ağırlık altında da ezilmektedir (Fanon 2020, 88-89). bell hooks'a göre bir dergide, kitapta, televizyon ekranında, sinemada ya da kamusal alanda paylaşılmış olan fotoğrafların hemen hemen her birinde beyaz üstünlüğünü pekiştiren ve siyah insanların görüntülerini beyazın üstünlüğüne göre yeniden düzenleyen görüntüler bulunmaktadır. Bu imgeler ırkçılıktan vazgeçmemiş beyaz insanlar veya dünyayı beyazların merceğinden görebilen siyahlar tarafından inşa edilmiştir (hooks 1992, 1). hooks'un bu haklı uyarısından yola çıkıldığında ırkçı söylemlerin pekiştirilmesinde ve beyaz egemen ataerkilliğin oluşumunda kitle iletişim araçlarından yararlandığını söylemek mümkün olacaktır. Bu bağlamda siyahlara karşı oluşan ırkçı bakışın kitle iletişim araçlarıyla da yönlendirildiği açıktır. Frantz Fanon, Siyahlara karşı olan bu bakışların köleleştirilmiş atalarıyla ilişkilendirilmekten kaynaklandığını belirtir (2020, 91). Keza Gubar'ın Fanon'dan aktarmış olduğu “Siyah renkli olanın felaketi köleleştirilmiş olmasıdır. Beyaz adamın felaketi ve insanlık dışılığı ise onun bir yerlerde insanları öldürmüş olması gerçeğinde yatar” (Gubar 2000, 53) yorumundan yola çıkıldığında, beyazın siyaha uyguladığı fiziksel/psikolojik şiddetin siyah üzerinde derin bir baskı kurduğu hatta Fanon'un ifadesiyle onun felaketi olduğu görüşüne varmak zor değildir. Gubar'ın *White Skin, Black Face in American Culture* adlı kitabının ikinci bölümünün adı “Spirit Murder at The Movies” (Filmlerde Ruh Cinayeti/Katli), bölümün alt başlığı ise “Blackface Lynchings” (Blackface Linçleri) olarak tasarlanmıştır (Gubar

•••

1 Çalışmada yararlanılan Fanon'un yazmış olduğu *Siyah Deri Beyaz Maskeler* (2020) adlı kitapta “Beyaz” ve “Siyah” kavramlarının kimi zaman büyük harfle kimi zaman ise küçük harfle kullanıldığı görülmüştür. Bu kavramlar kimliği nitelediğinde büyük harfle yazılmıştır. Fanon'dan yapılan alıntılarda bu duruma dikkat edilmiştir. Ayrıca kullanılan diğer kaynaklardaki “black” ve “negro” kavramlarının özgün kullanımlarına da dikkat edilmiştir. Örneğin “Negro Music”, “Negro Rönesans” gibi kullanımlarda metin boyunca “zenci” kavramı tercih edilmiştir. Benzeri bir biçimde Bogle'dan yapılan alıntılarda da “zenci” kavramı metnin özgün haline uygun bir biçimde kullanılmıştır.

2000, 53). *Blackface*<sup>2</sup> kavramı, beyazların vodvillerde ve filmlerde Afro-Amerikalıları somutlaştırmak ve bir anlamda onları yerlerinden etmek için yüzlerine yanmış mantar külü sürmeleriyle ortaya çıkmıştır (Gubar 2000, xx). Mantar külüyle yüzün siyah bir hale dönüşmesi ise hem siyah kimliğine yapılan bir linç ve taşlamayı hem de bu kimliğe karşı gerçekleşen bir "cinayet"i doğurmaktadır. Öyle ki Gubar'ın da belirttiği üzere yanmış mantar külü ile boyanmış yüzler ırkçı toplumdaki siyah öznelliğini silmektedir (2000, 43). Buradan yola çıkarak mantar külü ile yapılan bu boyama işleminin kültürel karşılıkları düşünüldüğünde popüler alanda her dönemin kendi toplumsal hassasiyetlerine göre değerlendirilmesi gereken imgeler yaratıldığı anlaşılır.

Çalışma<sup>3</sup> dahilinde ele alınan *Caz Şarkıcısı* filminde de bir beyaz oyuncunun (Al Jolson) mantar külü aracılığıyla siyahlaştırılmış ve eğlence aracı olarak kullanılan siyahlaştırılmış/siyaha boyanmış bir yüzle karşımıza ve sahneye çıkıyor oluşunun üzerinde durulması gereken bir imge üretimi olduğu açıktır. Filmde daha sonra söz konusu edilecek farklı temsil tartışmaları bir yana adından, afişinden ve popüler bir imge olarak zihinlerdeki yerinden itibaren bu boyanmış yüzün 1920'li yılların sonunda ve ötesinde neler ifade ettiği ve nasıl bir temsil pratiği olduğu çok boyutlu bir biçimde tartışılmalıdır. Keza beyaz bir yönetmen tarafından çekilen ve yüzünü siyaha boyayarak siyahlara ait bir müzik olan caz şarkıları söyleyerek beyazları eğlendiren beyaz bir ana karakteri içinde barındıran filmin siyah renkli olanlara karşı "kültürel bir suç" işleyip işlemediği de sorgulanmalıdır. Filmdeki ağırlığı açısından üzerinde durulması gereken bir başka temsil pratiği ise Yahudi temsildir. Filmde bu temsil ten rengi çatışması üzerinden ortaya konulmuştur. Din adamı olan babası tarafından dini törenlerde "Kol Nidre"yi söylemesi istenen beyaz genç adam, babasının bu arzusunun reddederek caz şarkıcısı olma yolunda ilerlemiş, ilerlerken de "siyahlaşmıştır". Genç adamın *blackface* yapması ve

•••

- 2 Eleştirmen Susan Willis'e göre *blackface* bir metaforudur. Beyazların siyah ötekilere karşı bir fetişidir (aktaran Gubar 2000, 45). Amerika'nın en popüler eğlence biçimlerinden biri olan *blackface* önce vodvillerde sonrasında filmlerde kendisini göstermiştir (Rogin 1992a, 430). *Blackface* ile zorlu ekonomik zamanlarda beyaz işçi sınıfı erkeklerinin, sahte siyah adamları izleyerek teselli bulmaları ve bu durumdan zevk almaları da amaçlanmıştır. Böylece alınan haz ile sosyal olarak kendisine güvensiz beyazlar kendilerini paradisini yaptıkları insanlardan uzaklaştıracak ve kendilerini Amerikanlaştıracaklardır (Gabbard 2010, 222).
- 3 Makalede siyah temsillerinin söz konusu olduğu farklı filmlere yer verilmeye çalışılmıştır. Ancak *The Singing Fool* (Lloyd Bacon 1928) gibi yüzünü siyaha boyayan bir ana karaktere sahip olduğu bilinen diğer önemli filmlere ulaşamaması çalışma açısından kısıtlılık oluşturmaktadır.

sahneye “siyahlaşarak” çıkması temsil pratiğindeki hiyerarşiye dair soruları çoğaltan “kıvrak” bir anlatı manevrasıdır. Warner Bros. tarafından sessiz sinemaya dair gelenekleri yıkmak için türlü zorluklarla üretilen bu filmde Yahudi geleneklerine dair stereotipler, kültürel ve dini öğelerin ele alınışı dikkat çeker. Film piyasasına sinemada sesin kullanımına dair önemli bir gelişme olarak sunulan bu filmde, anlatının merkezine alınan türde bir kuşak ve kimliğe dayalı iç çatışmanın neden yerleştirilmiş olduğu merak uyandırır. Bu nedenle çalışmaya “kültürel suç” kavramını dahil etmemek olası değildir. İlk olarak Andrew Sarris tarafından 1977’de *Film Comment* adlı dergide yayınlanan “The Cultural Guilt of Musical Movies The Jazz Singer” adlı makalede kullanılan bu kavramdan hareketle *Caz Şarkıcısı* filminin kültürel bir suç işleyip işlemediği ve eğer kültürel bir suç işliyorsa cazı buna nasıl dahil ettiği sorulması gereken sorular arasındadır. Bu film aracılığıyla kültürel bir suç işlenip işlenmediği çıkarımına varılmadan önce sinemadaki ve *Caz Şarkıcısı* filmindeki siyah temsillerine dair önemli noktaları yeniden gözden geçirmek doğru olacaktır. Bu nedenle filmin prömiyeri sırasında kullanılan tanıtım görselleri, film sonrası yapılan gazete/dergi haberleri ve siyah seyircilerin yorumları da kültürel suç kavramı ve farklı konumlandırmalar açısından önemlidir.

### Bir Caz Şarkısının Hatırlattıkları

Garip meyveler yetişir Güney’deki ağaçlarda,  
Yapraklarında kan, köklerinde kan,  
Güney esintisiyle sallanan siyah bedenler,  
Kavak ağacından sarkan garip bedenler,

Görkemli Güney’in kırsal görünümü  
Şişmiş gözler ve yamulmuş ağız  
Manolya kokusu, tatlı ve taze  
Ve aniden yanan et kokusu<sup>4</sup> (Allan 1939)

Caz nasıl bir kültürel alandır? Ortaya çıkışındaki ekonomik, toplumsal, kültürel ve ırksal dinamikler nelerdir? Kulağımızın alışkın olduğu, çoğu zaman anlamını bilmeden ya da düşünmeden dinlediğimiz kimi caz düzenlemeleri içerik olarak aslında bize ne söyler? Yukarıdaki sözler, 1939 yılında Lewis Allan tarafından yazılan ve 1957 yılında Billie Holiday’in

•••

4 “Strange Fruits” adlı şarkıdan; metindeki tüm şarkı sözlerinin çevirisi Doğa Bekiroğlu’na aittir.



*Commodors Records* adını verdiği albümünde seslendirdiği, "Strange Fruit" (Garip Meyveler) adlı şarkıya aittir (Johnson 2003, 92). Bilindiği kadarıyla "Strange Fruit", Amerika'nın güneyindeki siyahlara karşı uygulanan şiddeti protesto etmek amacıyla yazılmış ve o döneme kadar yazılmış şarkılar içerisinde eğlendirmek yerine mesaj vermeyi amaçlayan ilk şarkıdır (Lynskey 2012, 5). İrkçi söyleme karşı müzikal bir karşı koyuş olan "Strange Fruit"e burada değinilmesinin nedeni ise bu şarkıyla tüyler ürpertici gerçeklerin gösterilebilmesi ve caz türüne ait bu şarkıyla içeriklerin değışmeye başlamasıdır. Şarkı 1890'ların sonlarında başlayan ve 1960'ların sonlarına kadar devam eden ırkçı beyazların siyahlara uyguladığı şiddeti ve siyahları bir ağacın meyvesiymişçesine ağaca asmaları ve öldürmelerini anlatır. Caz müziğın tercih edilmesi, bu türün en siyahtan en beyaza kadar her sosyo-kültürel yelpazeden insana hitap etmesinden kaynaklıdır (Mendez 2019, 10). Beyazlar tarafından "Caz Çağı" (1919-1929) olarak adlandırılan dönemde siyahlar tarafından üretilen, dönemdeki ırkçı tutumlara temsili göndermeler yapan caz ile gerçekten de düşünceler değıştirilebilmiş midir? Du Bois'nun deyiimiyle Amerika'da gözlerinin önünde perdeyle doğmuş, "yedinci oğul" olarak adlandırılıp ötekileştirilen siyahlar (2021, 29) bundan dolayı temsil edildikleri kültürel alanda taşıdıkları riskten arındırılabilmiş midir? Ya da bu risk doğallaştırılmaya mı çalışılmıştır? Üretilen müzikler ve filmler siyahların kimliklerini yeniden oluşturmayı mı amaçlamıştır? Bu sorulara verilecek cevaplar filmlerde beyaz olanların ve olmayanların nasıl temsil edildiğini anlayabilmeye de yardımcı olacaktır. Örneğın *Caz Şarkıcısı* filminde, filmin adından itibaren anlatının da merkezine yerleştirilen caz müzik icrası ve icracısı olmak bir "sorun" olarak filmsel anlatıda yer almaktadır. Bu nedenle filmdeki temsil dağılımı sadece caz müziğın popülerliğinden yararlanmak isteyen bir yapımcının ticari refleksi olarak değerlendirilemez. Ana karakter aracılığıyla karşımıza çıkan Yahudi temsili de üzerinde durulması gereken önemli bir diğer ögedir.

## **Bir "Sorun" Olmak Nasıl Bir His?**

Zihinlerini sömürgecilikten kurtardığını düşünen siyahlar bile çoğu zaman deneyimledikleri olayları paylaşmakta ve konuşmakta zorlanırlar. Çünkü karşılaşılan sorunların acı vericiliği, kişilerin başlarından geçen olayları anlatmalarını güçleştirmiştir. James Baldwin de bu duruma istinaden *Bundan Sonrası Ateş* (*The Fire Next Time*) adlı kitabında "siyah hayatın dehşetini tanımlayacak hiçbir dil olmadığı" şeklinde bir ifade kullanmıştır (hooks 1992, 2). Ancak siyah hayatın dehşeti konuşma diliyle siyahlar tarafından

aktarılamasa da müziği ve sinemayı içinde barındıran sanatsal dille kimi zaman notalara dökülmüş kimi zamansa film sahnelerine taşınmıştır. Sözleri Andy Razaf ve Fats Waller tarafından yazılan ilk olarak 1929 yılında sahneye konulan *Hot Chocolates* adlı müzikalde Edith Wilson tarafından söylenen “Black and Blue” şarkısıyla (Lynskey 2012, 6) siyahların dile dökemedikleri hisler aktarılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda cazın siyahların deneyimlerini aktarma konusunda başvurulan bir alan oluşturabildiği de görülür.

Yardımcı olmuyor, beyaz gibi hissetmem  
Çünkü saklayamıyorum yüzümdekileri  
Hayat sadece işkenceden ibaret, çaresizim  
Yüreğim cefa dolu, neden geldim ki dünyaya?  
Siyah ve hüznü olacak kadar ne yaptım?  
[...]  
Tek günahım rengim  
Siyah ve hüznü olacak kadar ne yaptım? (Brooks, Razaf ve Waller 2023)

Hayattaki dertlerin ve çekilen acıların siyah olmaktan kaynaklandığını ifade eden hatta siyahlığın “tek günah” olarak adlandırıldığı “Black and Blue” adlı şarkıdaki serzeniş ten renginin oluşturduğu sorunun büyüklüğünü ortaya koyar. Fanon’a göre siyahlar beyaz gibi hissetmenin yanı sıra beyaz olmak istemektedir ancak siyahlıkları içerisine hapsedilmişlerdir (2020, 11). Yine Fanon’a göre bu hapsedilmişliklerinden çıkamayacaklardır. Beyazlar siyahlardan üstün olduklarını düşünürken siyahlar zihinlerinin onların kadar güçlü olduğunu kanıtlamaya çalışacak ve bu bir kısır döngüye yol açacaktır. Kısır döngü sonucunda ortaya çıkan “renk ön yargısı” ise aşılması gereken önemli bir sorun olacaktır (Fanon 2020, 11-27). Bahsedilen renk ön yargısından ötürü siyah bireylerin kendilerini bir “sorun” olarak hissedebiliyor oluşları, Fanon’un *Siyah Deri Beyaz Maskeler* adlı önemli çalışmasında detaylı bir biçimde ele alınır. Sorun olma veya sorun olarak görülme deneyimine karşı kurulan cümleler değişse de yaklaşımlar benzeridir. Örneğin Du Bois, ten renginden ötürü sorun olmayı “tuhaf bir deneyim” olarak tanımlar ki yazara göre bu deneyim çocukluktan itibaren başlamaktadır (2021, 29). Stuart Hall ise bu deneyimi “canavarın karnında yaşamak” olarak adlandırır (1989, 69). Hall’un siyahların deneyimini yorumlamasında iki ırkın karşılaşmasındaki etkilerin yoğunluğu anlaşılır.

Hall’a göre geçmişten beslenerek oluşan kültürel kimliklerin inşası, siyahlar açısından travmatik sömürge sürecine kadar götürülebilir. Bu süreç sonucunda kültürel gücü elinde barındıran rejim siyahların kendilerini öteki

olarak görmelerini ve öteki olarak adlandırılmalarını sağlayacaktır (Hall, 1989). Yaratılan kültürel kimlik ve öteki olarak adlandırılan bu kimliklerin temsiliye egemen olanın işine yarayacaktır (Kirel 2018, 407). Siyah temsili, müzikten sinemaya hemen hemen her alanda görünür olacaktır. Ancak daha önce de söz edildiği üzere temsiller egemen söylemin etkisinde beyaz egemen bir dünya kurgusunda düzenlenecektir. Kısacası toplumsal olarak baskın olan görüşler doğrultusunda bir temsil pratiği popüler kültür alanı başta olmak üzere diğer alanlarda da yaygınlaşacaktır. Bu bağlamda hatırlanması gereken, temsilin de bir mücadele alanı olduğudur. Bu mücadele ise en çok siyah insanların temsillerine eleştirel bir biçimde bakıldığında ortaya çıkmaktadır (hooks 1992, 3). Buradan yola çıkarak temsillere eleştirel bir biçimde yaklaştıldığında var olan anlayışların değişme imkanı var mıdır? (Kirel 2018, 408) sorusu kendisini hatırlatır.<sup>5</sup> Başka bir deyişle kültür bir mücadele alanı olarak ele alındığında egemen söylemi meşrulaştırıp yeniden üreten ve çoğaltan kültürel üretimlerde ötekileştirme pratiklerine dikkat edilmesi eleştirel bir yorum alanı açacaktır. Buradan hareketle kültürel ürünlerde ötekine verilen/tanınan yerin temsil sürecinin nasıl işletildiğine dair önemli bir ipucu olduğu görülür. Bu bağlamda kültürel üretimlerdeki temsil düzeneğinde iktidar alanları ve "öteki"nin vazgeçilmez anlam oluşturuvcu varlığına yapılan müdahale, eksiltme/çoğaltmalar her zaman göz önünde tutulmalıdır.

### **Tek Günahım Ten Rengim: Bir "Öteki" Olarak Siyahın Temsili**

Temsil pratiğinde temsil repertuarını oluşturan öğelerin ayırım temelli düzenlenişi dikkat çeker. hooks, ırk ve farklılıklar hakkındaki güncel tartışmaların kitle kültüründe yer almaya başlamasıyla, farklılıkların alenen ilan edildiğini ve ötekiliğin yeni bir haz kaynağı olarak da sunulmaya başladığını ileri sürer. Ötekiliğin metalaştırılması (*commodification*) yeni bir haz kaynağı olduğu için başarılı olmuştur. Yazar, ötekiliğin haz kaynağı olma durumunu tatsız bir yemeğe eklenen baharat biçiminde örneklendirir (hooks 1992, 21). Bu bağlamda siyahların ötekileştirilmesinin baskın beyaz kültürü içerisinde bir çeşni haline getirilmesi önemsenmelidir. Anlaşılacağı

•••

5 Yaşanan hayat içindeki gerçekler dışında yaratılan, üretilen ve doğallaştırılmış temsiller beraberinde hiç sorgulanmadan kabul edilen bir inşa düzeneği getirebilir. "Alışıldık" ve "doğallaş(tırıl)mış" bir imge ile karşılaştıldığında bu imgenin fark edilemeyeceği vurgulanır. Statükocu, egemen-bağımlı ilişkisini sürdürebilecek temsiller söz konusudur. Bu nedenle bu temsiller karşısında eleştirel bakma olanağı yaratmayan bir sürecin sonunda değişimin gerçekleşmesi olanaklı mıdır sorusu önem kazanır (Kirel 2018, 407-408).

üzere ırklar arasında toplumsal kabuldeki farklar “çeşni”den alınan “hazzı” da değiştirmektedir.

Söz söyleme hakkının teslim edilmesi iktidar kavramı çerçevesinde düşünöldüğünde önemli bir eşiktir. Sartre, *Siyah Orfe* adlı kitabına “Siyah ağızları kapalı tutan tıkaçları çıkaracağınızda ne olmasını bekliyordunuz? Size övgüler düzeceklerini mi” (1965, 13) şeklinde bir soruyla başlar. Sartre’ın anlamlı sorusundan hareketle siyahların kültür ürünlerinde nasıl temsil edildikleri ve kendilerinin temsillerini nasıl değerlendirdikleri de önem kazanır. Yapılacak yorumlara temsil söz konusu olduğunda meşrulaştırılan, yeniden üretilip çoğaltılan sözel/görsel stereotipleştirmeleri hatırlamakla başlanabilir. Kirel’in de aktardığı gibi Stuart Hall temsillerde siyahların stereotipleştirildiğini/basmakalıplaştırıldığını ifade eder (2018, 411). Bu stereotipleştirme ile siyah toplumun özellikleri belli kalıplara sığdırılmaya bir anlamda az sayıdaki temele indirgenmeye çalışılmaktadır. Karikatüristlerin çizimlerinde bu stereotipleştirmeler hayli yaygındır. Siyahlar, kalın dudaklar, kıvrıkcık saçlar, geniş yüz ve burunlar gibi fiziksel farklılıklarının göstergelerine indirgenmiştir (Hall 1997, 249). Hall siyahların basmakalıp temsillerinden bahsederken Donald Bogle’un 1973 yılında yapmış olduğu Amerikan filmlerindeki siyah temsilleri ile ilgili *Toms, Coons, Mulattos, Mammies and Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Films* adlı çalışmadan yararlanmaktadır. Bogle bu çalışmasında siyahları Tom’lar, Coon’lar, Mulatto’lar, Mammie’ler ve Buck’lar olarak beşe ayırmaktadır. Yazara göre, Tom’lar iyi siyahlara, Coon’lar eğlendirici siyahlara, Mulatto’lar melez kadınlara, Mammie’ler hizmetçi siyah kadınlara ve Buck’lar seksi siyah erkeklere karşılık gelmektedir (Bogle’den aktaran Hall 1997, 251). Bahsedilen bu siyah stereotiplerin sinemadaki yerini oluşturan film ise 1915 yılında *The Clansman* adlı romandan esinlenilerek David W. Griffith tarafından çekilen *Bir Ulusun Doğuşu (The Birth of a Nation)* filmidir (Hall 1997, 251). *Bir Ulusun Doğuşu* filminin merkezinde siyahlara yönelik ırkçı bir söylem dikkat çeker. Filmdeki ana siyah karakterler beyazlar tarafından canlandırılmakta üstelik Maltby’nin de belirttiği üzere bu karakterlere hayat veren beyazlar bir siyah gibi davranmamaktadır. Adeta istedikleri son şey seyirciler tarafından kendilerinin gerçek birer siyah olduğunun düşünölmesidir. Filmde siyah Gus karakterine hayat veren Walter Long, bir beyaz gibi görünmenin yanı sıra bir beyaz gibi de hareket etmektedir (Maltby 2023, 37-38). Filmlerde siyahların beyazlar tarafından canlandırılarak temsil edilmesi, olası etkileri açısından üzerinde durulması gereken bir tercihtir. *Bir Ulusun Doğuşu* filmi sinemada temsil konusunda açılacak tartışmaları bize hatırlatacak

önemli bir örnektir. James Snead, *Bir Ulusun Doğuşu* filmine "hangi ulusun doğuşu" sorusunu sorarak eleştirel bir biçimde yaklaşır. Bu sorunun peşi sıra ise yazar filmin gerçek tarihi olayları değil Griffith'in tarihini yansıttığını belirtir (Snead 2016, 123-126). Film net bir şekilde Griffith gibi Beyaz olanların ulusunun doğuşunu anlatmaktadır. Filmde gösterilen pamuk tarlalarında çalışan siyahların görüntüleri ise bahsedilen ulus için kaybedilen bir altın çağın işaretidir (Snead 2016, 124). Anlaşılacağı üzere filmde stereotipleştirilen siyahların "çeşni" olma özelliklerini yitirmemiş olmaları istenmektedir. Benzeri temsiller başka filmlerde de karşımıza çıkar. Sinemasal temsiller egemen olanla bağımlı olanın, endüstriyel üretimde güçlü olanla güçsüz olanın, siyasal belirleyicilikte söz sahibi olanla olmayanın, toplumsal tahayyül ve kabulde yaygın olan inanış ve beklentinin, norm ile norm dışının okunabileceği kültürel üretimlerdir. Bu anlamda temsile dair öğelerin yorumlanmasında ortaya çıkan değişimler, değişkenlikler ve kalıcılaştırmış olan yanlar takip edildiğinde sinemasal üretimler içindeki iktidar, çatışma ve mücadelelerin de izleri sürülebilir.

## Sessiz Sinema Döneminde Siyahların Temsili

Sinema kısa bir süre içinde gündelik yaşamda yerini alan ve hızla dilini ve seyircisini bulan kültürel bir üretim/tüketim alanı olmuştur. Her ne kadar bu çalışma tümüyle tarihsel olarak siyahların sinemadaki temsillerine ve değişimine odaklanmıyorsa da bu konuda örnek oluşturabilecek birkaç önemli filmde söz etmekte yarar vardır. Cripps'in de belirttiği gibi 1895'te başlayan ticari sinemanın ilk on yılı içerisinde siyahlar tesadüf veya şans eseri olarak tiyatrodaki görüldüklerinden daha fazla sinemada görünür olmuşlardır. Hatta bu görünürlük günlük hayatın kendilerine sunduğu rollerin de ötesine geçmiştir. Ancak beyazların sinema üzerindeki mali ve teknik kontrolünün artmasıyla yazara göre siyahların görünürlüğü kısa sürede ortadan kalkmıştır. Filmlerdeki siyahların ilk görünümünün çoğu; "özgür siyah", "kaba siyah", "komik siyah" ve "sefil siyah" gibi klişeleri takip etmiştir (Cripps 1993a, 8). Roland Leander Williams Jr. sinemanın ilk yıllarında siyah esaretinin olduğunu belirtir. Burada esareten kasıt ise siyahların hizmetçi gibi ufak rollerle ve klişelerle perdeye taşınmasıdır (Williams 2015, xvii). Cripps'e göre beyazlar sinema sanatını öğrendikçe siyahlar sinemada daha az yer bulmaya başlamıştır. Hatta siyahlar, kuramcılar tarafından temsilinde sorun olarak görülen köle ve hizmetçi rollerinde dahi yer alamamışlardır. Öyle ki bu rolleri de beyazlar canlandırmaya başlamıştır (Cripps 1993a, 13). Başka bir deyişle siyahlar, beyaz egemen sinemada kendilerini temsil dahi edemez hale gelmiştir.

Sinemada siyah temsilini tartışırken başvurulacak isimler arasında yer alan Michel Rogin siyahların sinemada temsili açısından dört önemli an olduğunu belirtir. Bu anların her birinde siyahlar kendilerinden başka bir şeyleri temsil etmektedir (Rogin 1992a, 417). Bu anlardan ilki Edwin S. Porter'ın 1903 yılında çekmiş olduğu *Tom Amca'nın Kulübesi* (*Uncle Tom's Cabin*) filmidir. Porter, 19. yüzyılın en çok oynanan tiyatro oyununu sinemaya taşırken ve tiyatro geleneğinden klasik Hollywood sinema anlatısına geçişi inşa ederken bu inşayı siyah bir karakterle yapmıştır. Filmdeki bu karakter beyazlara hizmet etmek için yaşamakta ve kendinden önce beyaz efendilerini düşünmektedir (Williams 2015, 23-24). Başka bir deyişle karakter siyah esaretinin ve klişesinin vücut bulmuş halidir. Film siyah bir karaktere yer veren ilk kurmaca film anlatısı olmasının yanı sıra siyahların dramatik rollerde oynama yaşağını delen de ilk filmidir (Rogin 1992a, 417).

Siyahların sinemadaki temsili açısından ikinci önemli an Rogin'e göre Griffith'in çekmiş olduğu *Bir Ulusun Doğuşu* (1915) filmidir (1992a, 418). İlk olarak *The Clansman* adıyla gösterilen film Batı Yakası'ndaki gösteriminin ardından *Bir Ulusun Doğuşu* olarak yeniden isimlendirilmiştir (Stokes 2007, 3). Film Amerikan seyircisinde büyük bir ilgi uyandırmış, filmi bir izleyen bir daha izlemiş hatta film Beyaz Saray'da bile gösterime girmiştir. Bunlardan yola çıkarak Melvyn Stokes, filmin ilk *blockbuster*<sup>6</sup> film olduğunu ifade eder (2007, 3). Tüm bu başarısına rağmen film tartışmalara da neden olmuştur. Öyle ki filmi izleyen birçok kişi filmin ırkçı söylemine ve tarihi temsil etme iddiasının geçerliliğine karşı çıkmıştır (Stokes 2007, 6). Roger Hickman, filmin Ku Klux Klan'ı yücelttiğini ve Güney'de yaşanan ayrımcılığın iğrenilecek düzeyde bir savunmasını yaptığını belirtir (2017, 79). Üstelik Ku Klux Klan'ı yücelten film 1869'da dağıtılan oluşumun tekrardan doğmasına da neden olmuştur (Robb 2013, 55). Beyazların siyahlarla olan çatışmasını bir aile (Cameron ailesi) üzerinden anlatan *Bir Ulusun Doğuşu* filminde Ku Klux Klan aracılığıyla siyahların politik ve cinsel devrimine yönelik de karşıt bir söylem üretilmiştir (Rogin 1992a, 417-420). Film, bazı siyahların kendilerinden çok beyazlara bağlı olsalar da eşitlik konusundaki tüm iddialarından vazgeçmeleri ve beyaz saflığıyla her türlü ilişkiden men edilmeleri gerektiği yönünde bir "mesaj" vermektedir (Snead 2016, 119). Roland Leander Williams Jr. filmdeki siyahları Bogle'un "sadık ruhlar" kavramını kullanarak tanımlar. Filmde siyahlar, Cameron ailesine savaştan önce ve sonra gönülsüzce hizmet

•••

6 "Blockbuster kavramı gişede 100 milyon dolardan daha fazla hasılat getiren filmler için kullanılır" (Çetin-Erus 2007, 14).



etmektedir. Tam da bu yüzden karakterler Tom Amca'ya benzemektedir (Williams 2015, 46). Ayrıca Manthia Diawara'nın da belirttiği üzere Güney'deki siyahlar hallerinden köle olarak mutluyken siyah Kuzeyliler isyankar mulatto'lar olarak filmde karşımıza çıkar. Diawara bu durumu ideolojik nedenlerle tarihin yanlış okunuşu biçiminde ifade eder (1988, 70). Aynı zamanda beyazların davranışları ve eylemleri hem film içinde hem de filmin ötesinde norm olarak kabul edildiğinden *Bir Ulusun Doğuşu* filmindeki siyah karakterlerin neredeyse tüm davranışları ve eylemleri aşırı ve yanlış olarak filmde sunulmuştur (Gallagher 1982, 70). İşin aslı filmde siyahların davranışlarının hatalı olduğu mesajı seyircilere verilmeye çalışılmıştır. Bu noktada Diawara'nın *Bir Ulusun Doğuşu* filmi hakkındaki görüşlerine yeniden başvurulabilir. Yazara göre *Bir Ulusun Doğuşu*'nda ırk ve toplumsal cinsiyet ile ilgili iki anlatı durumu dikkat çeker. Filmin siyah seyirciyi kendi ideolojik duruş noktasındakine benzer bir sorunsalla baş başa bıraktığı görülebilir. Sorun yaratan noktalardan birincisi gözetlemeci pozisyonudur. Gus, küçük kıızı bir sincap ile masumca oynarken seyrederek biliriz ki Gus onu takip eder. Seyirci, kızın güvenliğinden endişe etmeye başlar. Açılış yazısında ağabeyi onu ormanda yalnız başına yürümenin tehlikeli olduğu konusunda uyarır. Tehlike ile özdeşleşen Gus ile metinlerarası biçimde masumların birçok korku filmindeki tehlikeden haberdar olmayışları hatırlatılır (Diawara 1988, 73). Filmde siyah karakter tehlikeli olarak gösterilirken yaptığı davranış hata olarak seyirciye sunulur.

Rogin'e göre temsildeki üçüncü önemli an ise ilk sesli<sup>7</sup> film olan *Caz Şarkıcısı* filmdeki ana karakteri canlandıran Al Jolson'ın seyirci karşısına siyah bir yüzle çıkmasıdır. *Caz Şarkıcısı* filminin o zamana kadar gösterilen filmler arasında en büyük gişe başarısını elde etmesinden ötürü 1928 yılında Al Jolson'ın yine aynı biçimde siyah bir yüzle izleyici karşısına çıktığı devam filmi olan *The Singing Fool* çekilmiştir<sup>8</sup>. Al Jolson, bu başarısını "Bir Siyah Amerikan

•••

7 1929 yılında Hollywood'da üç ana tip sesli film tanımı kabul görür. Birincisi "senkronize" filmler (müzik ve bazen ses efektleri içeren diyalog içermeyen filmler). İkincisi "kısmi sesli filmler" (senkronize müzikle değişik sesli sekanslar içeren filmler) ve üçüncüsü "yüzde yüz sesli filmler" (ses ve müzik film boyunca olan filmler) (Slowik 2014).

8 Dördüncü önemli an ise plantasyon mitini yeniden doğurduğu için David O. Selznick'in 1939'da çektiği *Rüzgâr Gibi Geçti* (*Gone with the Wind*) filmidir (Rogin 1992a, 418). Plantasyon terimi, Amerika'nın güneyinde başlangıçta sömürge genişletmesiyle bağlantılı olan yerleşim yerlerinin tarım üretimi etrafında dönmesiyle ortaya çıkmıştır. Zorla çalıştırmayı içeren tarımsal uygulamalardan bahsederken plantasyon kelimesi kullanılır (<https://education.nationalgeographic.org/resource/plantation-system/2023>). Çalışma dahilinde yapılan

Sanatı Olan Caz"<sup>9</sup> ile gerçekleştirmiştir. Al Jolson'ın anılan filmlerdeki siyaha boyanmış yüzü temsil dinamiği açısından ne anlama gelmektedir? Bir siyah sanatı olarak caz müzik düşünüldüğünde yaratılan bu imge ile caz şarkılarını sözde siyah olarak icra eden kişi olan Al Jolson merkezinde bize kültürel bir üretim alanı olarak iki popüler alanı (sinema ve müziği) ve önemli bir başka iktidar alanı olarak siyahlık ve beyazlığı düşünerek nasıl bir eleştirel yorum alanı açabilir?

1920'ler<sup>10</sup> F. Scott Fitzgerald tarafından "Caz Çağı" olarak adlandırılmıştır Gardner ve Kilkenny'ye göre bu adlandırma ilk defa Afrika kökenli Amerikalıların ulusal kültüre yaptıkları katkıyı ifade eden bir işarettir (Gardner ve Kilkenny 2008, 88). Öyleyse bu adlandırma bir katkıyı göstermek için mi yoksa cazı beyazlaştırmak için mi kullanılmıştır? Eğer filmde caz müzik siyahlardan koparılmak isteniyorsa neden şarkılar yüzünü siyaha boyayan bir beyaza söylenmiştir? Filmde bir beyazın yüzünü siyaha boyamasıyla elde edilen siyahlık temsilindeki sorunlu alanlar neler olabilir? Yazıda incelenen filmi de çevreleyen diğer kültürel alanlar gibi gündelik yaşama ve sinema alanına da sıçrayan "Caz Çağı"nın dinamikleri gözden geçirilebilir. Böylelikle *Caz Şarkıcısı* filmi beraberinde getirdikleri, sakladıkları ve açığa çıkardıkları ile çok verimli bir kültürel üretim olarak yorumlanabilir.

## Caz Çağı: Kimin Cazı?

Caz siyah müziği midir? Nat Hentoff bu soruya cevap arayan bir caz paneline gittiğinde aklına Duke Ellington'ın Fletcher Henderson'a yönelttiği "Neden caz adı altında yaptığımız müziği 'caz' diye adlandırmaktan vazgeçip bu

•••

araştırmada plantasyon mitinden Thomas Cripps'in *Making Movies Black the Hollywood Message Movie from World War II to the Civil Right Era* (1993) adlı kitabında hayli fazla söz edildiği görülmüştür. Kitapta yer alan "Plantasyon sahipleri ve köleleri", "plantasyon mitinin yıkımı" gibi kullanımlar (Cripps 1993b) ve plantasyon tanımı göz önüne alındığında plantasyon mitinin, siyahların beyazların tarlalarında zorla çalıştırıldığı anlayışa karşılık geldiğini söylemek mümkün olacaktır.

- 9 "Siyah Amerikan Sanatı Olan Caz" biçimindeki tanımlamada Jeff Farley'in "Jazz as a Black American Art Form: Definitions of the Jazz Preservation Act" (2010) başlıklı makalesinden yararlanılmıştır.
- 10 1920'lerde Al Jolson ve Eddie Cantor'un sahneden perdeye adım atmasıyla Yahudilerin Amerikan film endüstrisindeki durumları değişir ve Yahudiler endüstriyi egemenliği altına alır. Birkaç göçmen Yahudi önce gettolarda nickelodeon açıp işletir ve ardından işlerini büyütürler. Klasik Hollywood döneminde Carl Laemmle (Universal), Adolph Zukor (Paramount), Louis B. Mayer (MGM), Harry Cohn (Columbia) ve Warner Brothers endüstriyi egemenliği altına alan bu yapımcılara örnek verilebilir (Benshoff 2009, 156-157).



müziği zenci müziği olarak isimlendiriyoruz? Böyle yaparsak akıllarda hiçbir soru işareti kalmayacak" cümlesinin geldiğini belirtir (Hentoff 2010, 31). Öyleyse sahiden de caz, yazarın belirttiği üzere zenci müziği olarak adlandırılırdı cazın sahibinin kim olduğu konusundaki tartışma sona erecek miydi? Bu soruya cevap vermek için ilk önce cazın ne olduğu, nasıl ortaya çıktığı ve caza sahip olduğu iddia edilen tarafların kimler olduğuna kısaca değinilmelidir. Marshall Stearns cazı şu şekilde tanımlar:

Caz, Avrupa ve Batı Afrika müziklerinin 300 yıl boyunca, Birleşik Amerika'da, birbirlerine karışmasından meydana gelmiştir. Hakim unsurlar olarak Avrupa armonisi, Batı Afrika ritmi ve Afro-Avrupa melodisinin bünyesinde bir araya getirir. Yarı doğaçtandır. Başlıca nitelikleri, akıcı bir yatay ritim, insan sesinin serbestçe kullanılmasından meydana gelen ifadecilik ve icracı sanatkar ile dinleyici arasındaki vasıtasız münasebetten doğan ani yaratıştır (aktaran Mimaroglu 2013, 13).

William H. Tallmadge'a göre caz, doğru tempoya sahip, ilham verici doğaçlamaları içinde barındıran, Afrika ritimlerinin Avrupa'ya özgü ritimlerle birleştiği, Afrika kökenli bir müzik tarzıdır (1955, 31). İlhan Mimaroglu ve Joachim E. Berendt ise caz nedir sorusuna cazı üretenin kimliğiyle yanıt vermeyi seçer. Mimaroglu cazı Amerikalı siyahların müziği (2013, 12) şeklinde tanımlarken Berendt cazı azınlığın müziği biçiminde tanımlar, yazarın azınlık olarak bahsettiği ise yaratıcı siyahlardır (Berendt 2010, 19). Bu tanımlardan yola çıkıldığında caz nedir sorusuna hem müzikal anlamda hem de oluşum anlamında cevaplar verilebileceği görülmüştür. Caz nedir sorusuna verilen siyah müziği yanıtı aynı zamanda caz siyah müziği midir sorusuna verilen "evet" cevabıdır. Öyleyse sorunun cevabına "evet siyah müziğidir" yanıtı verilmesine rağmen bu tartışmanın oluşmasındaki temel neden nedir? Bu noktada cazın gelişimini ve "Zenci Rönesansı" ile "Caz Çağı" çatışmasını incelemek gerekecektir.

Caz, New Orleans'ta doğmuştur daha doğrusu cazın doğuşundaki en önemli kent New Orleans olmuştur (Berendt 2010, 22). Caz, 1897 ile 1917 yılları arasında Amerika'nın zevk ve eğlence mekânı olan New Orleans'taki Storyville'de<sup>11</sup> gelişmeye başlamıştır. New Orleans'ın önemli bir kısmını kaplayan bu bölge Amerika'nın ilk ve son ruhsatlı genelevlerine de ev sahipliği yapmıştır. Bu genelevlerde beyaz ve siyah kadınlar yan yana çalışırken,

•••

11 Storyville 1917 yılında Deniz Bakanlığı'ndan gelen bir emirle kapatılmıştır. İşsiz kalan müzisyenler ise Amerika'nın Kuzey'ine göç etmeye başlamıştır (Mimaroglu 2013, 39).

sokaktaki eğlence hayatını temsil eden caz müziğini de beyaz ve siyah çalgıcılar icra etmektedir (Mimaroğlu 2013, 36). Anlaşılabileceği üzere Berendt'in de belirttiği gibi caz müziği çalmak ilk yıllardan itibaren sadece siyahların bir ayrıcalığı değil beyazların da çalmış olduğu bir müzik olagelmıştır (2010, 28). Tam da bu yüzden bölgede yapılan caz ikiye ayrılmaktadır. Siyahların yaptığı karakter olarak "sıcak" olarak adlandırılabilir New Orleans cazı ve beyazların çaldığı New Orleans cazına göre daha yumuşak melodilere ve "temiz" armonilere sahip olan Dixieland cazıdır. Beyaz ve siyah cazı tarz açısından birbirlerinden ayrışsalar da cazın bu iki tarzının bütününden doğduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Başka bir deyişle cazın doğması ve gelişmesinde ırklararası iletişim önemli bir rol oynamıştır (Berendt 2010, 28-30). Mimaroğlu ise cazın siyahlar tarafından yaratıldığını beyazlar tarafından ise kopya edildiğini belirtmektedir. Siyahların yanı başında çalan beyaz müzisyenler, siyahların müziğindeki hata sandıkları şeyleri düzeltmişler ve beyaz ile siyah cazı arasındaki fark böylece ortaya çıkmıştır (Mimaroğlu 2013, 40). Bir dirsek teması dahilinde gerçekleşen ve ırklararası iletişimle farklılaşan cazın doğuşunda her ne kadar bir etkileşim var olsa da bu etkileşim sonrasında, bu ilişki beyaz cazının siyah cazı üzerinde hakimiyet kurmaya çalışmasına dönüşecektir.

Anderson'a göre 1917'den 1930'lara kadar beyaz Amerika'da radyolardan gece kulüplerine kadar hemen hemen her yerde görünür olan bu müziğin adı cazdır (2004, 135). Bu dönemde dünyanın caza karşı olan ilgisi artarken beyaz müzik eleştirmenleri caza karşı gelişen hayranlığı anlatmak için bazı klişelerin arkasına sığınmıştır. Öyle ki kimi yazarlar caz müziğin, beyaz klasik müziği bestecilerinin eserlerinden intihal edildiğini dile getirirken bazıları bu iddiayı daha da ileri götürerek cazın tehlikeli, sağlıksız bir müzik olduğunu adeta voodoo büyüüne benzediğini ifade etmiştir. Hatta siyah caz müzisyenleri vahşi ve agresif olarak nitelendirilmiş ve bu agresiflikleri ise *Bir Ulusun Doğuşu* filmindeki Gus karakteri ile benzeştirilmiştir. Bu yapılan eleştiriler ve ötekileştirmeler ise caz müziğe karşı değil siyah halka karşı var olan hoşnutsuzluktan kaynaklanmaktadır (Anderson 2004, 135-136). Tam da bu yüzden caz halihazırda siyahlardan koparılmak için beyazlaştırılmaya çalışılmıştır. Beyazlaştırmanın adını ise Scott Fitzgerald, "Caz Çağı" olarak koymuştur. Bu açıdan değerlendirildiğinde siyah müziği olan caz bir beyaz tarafından verilen adla bir dönemi adlandırmak için kullanılmıştır.

Fitzgerald'a göre "Caz Çağı", Mayıs 1919'dan Ekim 1929'a kadar sürmüştür. Bu süreç 1919'daki İşçi Bayramı'nda yaşanan isyanların

bastırılmasından 1929'daki borsanın çöküşüne kadarki on yıllık bir süreyi kapsamaktadır. Lathbury, Fitzgerald'ın yazdığı *Caz Çağı Öyküleri* kitabının ön sözüne "Caz Çağı: Bir Dönemin Ruhu" başlığını atmıştır (Lathbury 2018, 7). Bu başlık dönem için her ne kadar geçerli olsa da "dönem" kelimesinin genel olarak beyazları kapsadığını söylemek doğru olacaktır. Çünkü benzeri yıllar Ernest Julius Mitchell II'nin de belirttiği üzere siyahlar tarafından "Harlem Rönesansı" veya "Zenci Rönesansı" olarak adlandırılmaktadır. Bu dönem, siyah sanatçılar tarafından başlatılan bir sanatsal uyanışı ifade etmektedir (Mitchell II 2010, 641-642). 1920'lerde Amerika, siyah yazarlar ve düşünürlerin yükselişine de tanık olmuştur. Bu yazarlar ve düşünürler arasında Countee Cullen, James Weldon, Claude McKay, Zora Neale Hurston ve Jessie Fauset gibi isimlerin yanı sıra Langston Hughes da bulunmaktadır (Osofsky 1965, 231). Bir şair olan Langston Hughes'un şiirlerinde caz ve blues'un etkisi görülmektedir. Öyle ki Wipplinger'ın da belirttiği üzere caz bu dönemde müziğe, dansa, sanata ve kültüre kadar birçok alanda kendini göstermektedir (Wipplinger 2017, 166). Tam da bu yüzden Hughes'un "caz yedi dil konuşur" (Wipplinger 2017, 166) cümlesi doğrudur. Bir başka deyişle caz sadece bir müzik olmaktan çıkmış aynı zamanda dönemin kültürünü ve sanatın türlü dallarını etkileyen bir anlatı haline gelmiştir. Sadece şiirleri ve dansları beslemekle kalmamış Berendt'in de vurguladığı üzere kendi dışındaki müzikleri de beslemiş ve radyo reklamlarından filmlere kadar hemen her yerde görünür olmuştur (2010, 19). Harlem Rönesansı, Caz Çağı ve Broadway'in siyah müzikallerinin yanı sıra toplu bir eğlence olarak caz, sinemanın ilgisini çekmiştir (Mouëllic 2013, 143). Öyle ki bu dönemde üretilen caz filmlerinin başında *Caz Şarkıcısı*<sup>12</sup> gelmektedir. Kevin Whitehead'e göre

•••

12 David Bordwell ve Kristin Thompson 1908'den başlayarak 1927 yılına kadar olan dönemi "Klasik Hollywood Sineması"nın gelişim dönemi olarak adlandırır (2006, 444). *Caz Şarkıcısı* filminin ana karakterine hayat veren Al Jolson tarafından canlandırılan Jackie'nin ağzından dökülen senkronize ses konusunda daha da fazlasının geleceğini ima eden "Henüz hiçbir şey duymadınız" cümlesiyle kapanan dönem, geçmişten süregelen ve daha iyiye ulaşmak için çaba sarf eden çalışmaların varlığına bir göndermedir (Robb 2013, 171). Nitekim 1927'ye kadar ses konusunda farklı denemeler yapılmıştır. Bu denemelerin başında Konuralp'in de belirttiği üzere Edison ve Dickson'ın kendi geliştirdikleri Kinetofon'u kullanarak yaptıkları çalışmalar gelmektedir (2004, 29). Bu denemeleri Fransız mucit ve film yapımcısı Léon Gaumont'un bu alanda ortaya koyduğu çalışmalar izler. Keza Gaumont yaptığı çalışmalardan biri olan görüntü ve sesi birlikte oynatan Kronofon adlı aygıtı 1900 Paris Fuarı'nda tanıtır (Wierzbicki 2009, 74). Takvimler 1926'yı gösterdiğinde ise *Caz Şarkıcısı* filminde de kullanılan Vitafon sistemi Warner Brothers ve Western Electronic ortaklığıyla geliştirilir (Robb 2013, 173).

caz ve sinema doğuştan birer müttefiktir. Bahsedilen bağ her ikisinin de kendisinden önce gelen sanat formlarından yararlanmasından kaynaklıdır (Whitehead 2020, 12). Caz ve sinema zamanla ortaya çıkan birer performans sanatıdır ve her ikisi de ritim aracılığıyla zaman üzerinde birer gerilim/tansiyon algısı yaratmaktadır. Bu gerilim/tansiyon sinemada çapraz kesmelerle gerçekleşirken, cazda birbirine cevap veren nefesliler ve koro aracılığıyla sağlanır (Whitehead 2020, 13). Whitehead'in bu yorumlarından yola çıkıldığında cazın ve sinemanın yollarının kesişmesi ve hikaye anlatan<sup>13</sup> her iki yapının da 1927 yılında *Caz Şarkıcısı* filminde kesişmesi şaşırtıcı değildir. Çalışmanın devamında siyahların ve bir siyah müziği olan cazın temsili *Caz Şarkıcısı* filmi üzerinden tartışılacaktır.

### **“Kültürel Bir Suç”: *Caz Şarkıcısı* Filminin Üretimi, Anlatımı ve Seyir Deneyimini Yeniden Düşünmek**

“Sessizlik” kavramı ile ses çıkaramayan şeyler tanımlanırken “sessiz” kavramıyla konuşmayan ya da konuşamayan şeyler tanımlanır. 1927 yılında *Caz Şarkıcısı* filminin büyük bir sansasyon yaratmasındaki temel neden de ana karakterin konuşması ve sessiz ortamı yıkmasıdır (Wierzbicki 2019, 198). Öyle ki Wierzbicki'nin de belirttiği üzere neredeyse sinemanın ortaya çıktığı ilk andan itibaren müzik, filmlere eşlik etmektedir (Wierzbicki 2019, 198). Bu düşünceden yola çıkıldığında sinema hiçbir zaman sessizliğe mahkum olmamış ancak sessiz<sup>14</sup> kaldığı bir dönem olmuştur biçiminde bir çıkarıma varmak mümkündür. Sarris'in vurgusuyla, 6 Ekim 1927 yılında, Warner'ların New York'taki Strand Sineması'nda *Caz Şarkıcısı* filminin prömiyeriyle sessiz sinema “öldürülmüştür” (Sarris 1977, 39). Sessiz sinemanın<sup>15</sup> ölümü ise Al Jolson'ın ağızından dökülen “Henüz Hiçbir Şey Duymadınız”<sup>16</sup> cümlesi aracılığıyla gerçekleşmiş ve bu sözlerle Paul Tonks'un da ifade ettiği üzere bir tarih yazılmıştır (2006, 12). İddia edildiği üzere bu filmle sadece sessiz sinema

•••

- 13 Kevin Whitehead, caz müzisyenlerinin çaldıkları sololarla birer hikâye anlattığını ifade eder (Whitehead 2020, 13).
- 14 Rick Altman, “The Silence of Silents” adlı makalesinde yapımcı Irvin Thalberg'in “hiçbir zaman sessiz film olmadı” şeklindeki açıklamasına yer verir. Yazar, Alberto Cavalcanti'den yaptığı “sessiz film hiçbir zaman var olmamıştır” alıntısıyla Thalberg'in yorumunu desteklemektedir (Altman 1996, 657).
- 15 Yoğun çalışması nedeniyle filmin gösterime girdiği günü göremeyen yapımcı Sam Warner'ın ani ölümünü aile üyeleri “Caz Şarkıcısı onu öldürdü” biçiminde tarif eder (Thomson, 2017).
- 16 Bilindiği üzere “Filmde Jolson ile ailesi arasında geçen iki dakikalık bir diyalog da bulunmaktadır. Film şarkıların ve bu sınırlı konuşmaların dışında aslında bir sessiz filmidir” (Konuralp 2004, 36).

öldürülmemiş aynı zamanda dinsel şarkılar ile dünyevi cazın çatışması (Dibbets 2008, 250) sonucu cazın galip gelişiyile dinsel şarkıların da ölümü gerçekleşmiştir. Filmde baba-oğul arasındaki çatışma, toplumsal, kültürel ve psikanalitik açıdan süregiden rekabet ilişkisi caz müzik icra etme arzusu üzerinden aktarılır.

*Caz Şarkıcısı* filminde sahne adı Jack Robin, gerçek adı Jackie Rabinowitz olan bir vodvil sanatçısının hayatına odaklanılmaktadır. Al Jolson tarafından canlandırılan bu karakterin babası sinagogta ilahiler söylemekte ve oğlunun da bu yolda ilerlemesini istemektedir (Hickman 2017, 98). Ancak Jackie, babasından bu konuda baskı görmesine rağmen *ragtime*<sup>17</sup> şarkıları söyleyerek müzikle Rogin'in de deyimiyile Yahudi ataerkilliğine bir savaş açmış ve savaşın sonucunda bu ataerkilliği yenmiştir. Rogin her ne kadar Jackie'nin savaşı kazandığını ifade etse de Jackie filmin sonunda henüz babası ölmeden Kol Nidre'yi söylemiş, yani babasının arzusunu gerçekleştirmiştir. Bu noktadan yola çıkıldığında kazanılmış bir savaştan değil melez bir mutlu sonun varlığından söz etmek daha doğru olacaktır. Rogin'e göre Jackie (Al Jolson) bu savaşı sadece müzikle değil ödünç aldığı "siyah maske" ile gerçekleştirmiş böylece babasının temsil ettiği Yahudi ataerkil düzeni yıkmıştır. Caz Çağı döneminde "caz" eleştirilenler tarafından aileyi yıkmakla ve kuşaklar arası başkaldırının simgesi olmakla suçlanmaktadır. Jackie'nin caz şarkıcısı olarak babasını "öldürmesi"<sup>18</sup> ise ilk sesli filmin "kültürel suç"unu ortaya çıkarır (Rogin 1992a, 420-422). Başka bir deyişle filmde beyaz tene sahip yüzü siyaha boyanmış caz şarkıcısı bir "baba katili" olarak karşımıza çıkmaktadır. Film, cazı ve yüzün boyanmasını bir anlamda suçlu olarak konumlandırır. Öyleyse filmde gerçekten bir suçlu var mıdır? Varsa bu suçlu kimdir? Cazın kendisi mi, siyah bir maske ile caz şarkıları söyleyip ünlenen beyaz Yahudi genç mi yoksa siyahları sömürmenin kültürel suçluluğuna kulak asmayan filmin kendisi mi?

Film ile ilgili kuramsal tartışmalarda temsil dinamikleri ve hassasiyetleri

•••

17 *Ragtime* için kısa bir açıklama yapmak yerinde olur. Berendt şöyle anlatır: "New Orleans stili caz müziğindeki ilk stil olarak nitelendirildi. Oysa o doğmadan önce ragtime vardı. Ragtime'in başkenti New Orleans değil, Scott Joplin'in mesken tuttuğu Missouri eyaletindeki Sedalia idi. [...] Rag ağırlıkla besteye dayanır ve piyanoyla icra edilir. Bestelendiği için cazın temel bir özelliğinden, yani doğaçlamadan yoksundur" (2010, 22).

18 Rogin'in çalışmasında her ne kadar öldürme eylemi "killed" olarak kullanılmış olsa da filmde fiilen bir öldürme eyleminin bulunmadığını hatırlatmak doğru olacaktır. Jackie babasının kahrından ölmesine sebep olduğu için bu durum kaynakta "öldürmesi" olarak kullanılmıştır.

daha net biçimde görünür olur. Al Jolson'ın hayat verdiği Jack Robin, kendisine miras kalan Yahudi kimliğini caz şarkıcılığı yoluyla Amerikanlaştırmaya çalışır. Gerçekleşecek kimlik değişimindeki en önemli yardımcı ise siyaha boyanmış yüzü olacaktır. Rogin'e göre caz şarkıcısı olan Jackie Rabinowitz öncelikle kendisine yeni bir isim olan Jack Robin'i seçer ardından beyaz kimliğini, boyadığı siyah yüzüyle değiştirir. Böylece kendisini Amerikanlaştırır (Rogin 1992b, 1056). O halde sahiden boyanan bir yüz ile beyaz Jack Robin, siyah bir caz şarkıcısına dönüşmüş müdür? Rogin, filmde geriye Yahudiyi<sup>19</sup> değil bir siyahı canlandıran Al Jolson'ın kaldığını ifade edecektir (1992a, 429). Bu cümleden yola çıkıldığında üsteki sorunun cevabı da verilmiş olur. Ancak filmdeki temsil dinamiği açısından Al Jolson'ın<sup>20</sup> nasıl bir siyaha dönüştüğü sorusuna henüz yeterli bir cevap verilememiştir.

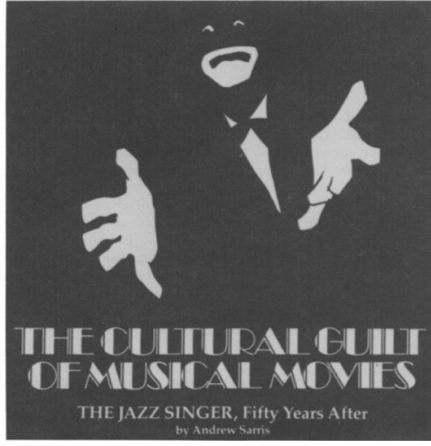
*Caz Şarkıcısı*'nın afişinde, Al Jolson'ın siyaha boyalı yüzü ve gülümser gibi duran kıvrık ve dolgun dudakları ile caz müziğin ve eğlencenin filmde yoğun olarak yer alacağını ima eden abartılı siyah "eğlendirici" stereotipi,

•••

- 19 Beyaz Hıristiyan Amerikan kültüründe gettolaştırılmış ya da erime potasında asimile edilmeye çalışılmış Yahudiler sinemanın ilk yıllarında da kanca burunlu ve paragöz biçimde grotesk stereotiplerle yer alırlar. Ayrıca İrlandalı Amerikalı tiyatro icracıları gibi birçok Yahudi Amerikalı da blackface yaparak sahnede Yahudilerin aslında Afrika kökenli Amerikalıyı oynamak için "black up" yapmak zorunda olan beyaz insanlar olduklarını vurgulamışlardır. Bu durum Yahudileri (siyah) Afrikalı Amerikalılardan farklılaştırırken Yahudi eğlendiriciler de *blackface*'i baskı altında ve dışarıklı statüsünü belirtmek için kullanırlar. Örneğin *blackface* kılığı altındaki Yahudi eğlendiriciler kimi zaman beyaz iktidar yapısı hakkındaki eleştirel fıkralar anlatmışlar ve kendilerini güvende hissetmişlerdir (Benshoff 2009, 155-156).
- 20 M. Alison Kibler (2015) Al Jolson'ın 1904 yılında vodvil sahnelerinde *blackface* performansı yaptığını ve 1908 yılına geldiğinde bilinen minstrel şovlarda *blackface* performanslarına devam ettiğini not eder. Jolson, *Caz Şarkıcısı* ve *The Singing Fool* (1928) filmlerinde *blackface* rutinlerine sinemada devam eder ve *blackface* sahneden silinmeye başlar (23). Yine Kibler'e göre Al Jolson'ın *Caz Şarkıcısı* filmindeki performansı ırklar arası yakınlık / ilişki ve sömürünün de altını çizer. Jolson'ın mahzun şarkıları Afrika kökenli Amerikalıların acısına yönelik kısmi bir sempati de ortaya koymuş gibidir. İrcacının Afrika kökenli Amerikalı çok sayıda hayranı da vardır. *Blackface* bir yandan "ırklararası eğlence" olarak bilinir. Ancak bu gelenek aynı zamanda alaycı ve ötekileştirici bir gelenektir. Filmde Jack'in kendi Yahudi geçmişinde *blackface* maskeleye ve kibar kız arkadaşı sayesinde kaçması da önemli ayrıntılardır (Kibler 2015, 203). *Caz Şarkıcısı*, Yahudi-Afrika kökenli Amerikalı ilişkilerinin eğlence dünyasındaki kilometre taşıdır. Aynı zamanda film din ve ırk ile de ilgilidir. Amerika'da aynı yıl bir başka gelişme daha yaşanır. 1927'de İrlandalı Katolik protestocular iki filme saldırırlar: *Irish Hearts* (Byron Haskin, Warner Brothers) ve *The Callahans and the Murphys* (George H. Hill, MGM). Yani 1927'de Hollywood yapımcıları kendi kendine düzenlemem tasarısını sinamış olurlar. İrsal alay/hiciv üzerine yasak sonrasında bu durum bir Production Code'a dönecektir. Bilindiği üzere 1927'de henüz gelişmiş ırk bazlı sansür zayıftır.



üzerinde durmayı gerektiren zihinlerden silinmez bir imge sunar. Hatta bu kullanım eğlendirici siyah imgesini sadece afişler aracılığıyla bile zihinlerde sabitler. Tam da bu yüzden Rogin'in de belirttiği üzere filmin siyahları sömürmenin kültürel suçluluğuna kulak asmadığı yorumuna varmak mümkün olacaktır (1992a, 429). Keza Andrew Sarris'in daha önce de adını andığımız "The Cultural Guilt of Musical Movies" (1977) adlı yazısındaki filme ait illüstrasyon dikkate alındığında da siyahları sömürmenin kültürel suçluluğunun duyulmadığı anlaşılmaktadır.



**Görsel 1:** The Cultural Guilt of Musical Movies (Sarris 1977) yazısına ait illüstrasyon

Görsel 1'den de anlaşıldığı üzere beyaza boyanmış bir ağza ve eldivenlere sahip siyah bir yüz şarkı söylemektedir. Ancak karakterin/oyuncunun bedeninin siyah olan tarafları zeminin de siyahlığında görünmez kılınmıştır. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda Jack'in sesinin duyulduğu dudakların karikatürize edilişi Rogin'in de belirttiği gibi ırkçı bir ikon yaratmaktadır (1992a, 429). Yani film sadece siyahları sömürmekle kalmamakta aynı zamanda onları karikatürize ederek ırkçı bir söylem de yaratmaktadır. Al Jolson'un yapay siyahlığının, siyahlara karşı devam eden ırkçılıkla yüzleşmeyi sağlayan bir temsil olduğunu vurgulayan Birsen Durmaz da *Caz Şarkıcısı* filmiyle siyah caz müzisyenlerinin yalnızca sömürgeci beyazların eğlence aracı olarak gösterildiğini ifade eder (2022, 43). Film, Krin Gabbard'a göre ise beyaz Amerika'nın caz müziğini algılama biçimini göstermektedir (aktaran Durmaz 2022, 43). Al Jolson, filmde yüzünü siyaha boyamış, saf sokak argosuyla konuşan göçmen, beyaz Yahudi bir şovmandır ve filmin çoğunda şarkı söylemesine rağmen Gabbard'ın da belirttiği üzere

siyah değildir (2010, 210). Neredeyse filmin son kısmında<sup>21</sup> Jack Robin'in yüzü siyaha boyanır. Bu siyaha boyanış ile ailenin çöküşü gerçekleşir. Robin'in babası, karakter yüzünü siyaha boyadıktan sonraki sahnede hasta yatağında ölür. Filmin akışına bakıldığında ise babanın ölümüne sadece caz müziğin değil siyahlığın da neden olduğunu iddia etmek mümkün olacaktır. Bu anlatsal seçimden yola çıkıldığında siyahları sömürerek "kültürel bir suç" işleyen film, esas suçlunun "baba katli" meselesinin altını çizerek caz müzik ve siyahlık olduğunu vurgular. Film bununla da kalmaz, suçlu olduğunu düşündüğü öğeleri bir eğlence aracı olarak karikatürize eder. Bu karikatürleştirme ise kimi zaman Donald Bogle'un belirtmiş olduğu farklı siyah temsilleri ile gerçekleşmektedir.

### Tom'dan Coon'lara: *Caz Şarkıcısı* Filmindeki Siyah Temsillerini Yeniden Düşünmek

Al Jolson, *Caz Şarkıcısı*'nda 19. yüzyılda popüler olan bir eğlendirme biçimi olan *blackface* ile seyirci karşısına çıkar. Hickman'a göre bu durum siyah sanatçıların enerjisine ve yaratıcılığa karşı yapılmış bir saygı duruşudur (2017, 97). Bu yorumdan yola çıkılırsa, bu bir saygı duruşu filmi olsaydı filmde gerçekten siyah olan kişilere de yer verilmesi gerekmez miydi? Arthur Knight bu soruya, eğer Al Jolson'un yanına gerçekten siyah biri konulsaydı, beyazların siyahları taklit etme pratiği hakkındaki utanç verici sorular gündeme gelebilirdi biçiminde yanıt verir (Knight'tan aktaran Gabbard 2010, 216). Knight'a göre eğer gerçek bir siyaha filmde yer verilseydi, Jolson'un siyah temsilindeki sorunlar ortaya çıkacaktır. Başka bir deyişle Charles Musser'ın "Neden Zenciler Al Jolson'ı ve *Caz Şarkıcısı*'nı Sevdi?" sorusuna cevap aradığı ve soruyla aynı adı paylaşan makalesinde ifade ettiği gibi Afro-Amerikan gazeteler tarafından filmin övüldüğünü ifade ettiği gibi (2011, 198) eğer gerçekten bir siyah bu filmde yer alsaydı gazeteler tarafından film övülmeyecek hatta filme yoğun duygusal tepkiler verilmeyecekti. Filmde, Al Jolson'un canlandırdığı karakter dışında bir siyah karakter daha bulunmaktadır. Bu karakter hizmetçi kostümü giymiş siyah bir kadındır. Başka bir deyişle bir Mammie'dir. Stereotip olarak mammie'ler<sup>22</sup> beyaz ev halkına bağlıdırlar ve

•••

21 Paylaşılan linkte Jack Robin'in yüzünü 1:03:09'de boyadığı görülür. Yani Jack Robin yüzünü filmin son 30 dakikasında boyar: [https://www.youtube.com/watch?v=m1Tn\\_L3mU2Q](https://www.youtube.com/watch?v=m1Tn_L3mU2Q)

22 Bogle'a göre Mammie'ler ev içinde çalışan hizmetçilerdir. İri yarı, şişman ve aksi olurlar (aktaran Hall 1997, 251) Buradaki hizmetçi karakteri şişman ve aksi olmasa da hizmetçi kostümü giymesinden ötürü Mammie olarak kabul edilebilir. Ancak buradaki temsil açısından Bogle'un sınıflandırdığı stereotipleştirmelerden farklı bir fiziksel görünüm olduğu da belirtilmelidir.



sorgusuz sualsiz yapılması gereken işlerine boyun eğler (Bogle'den aktaran Hall 1997, 251). Filmde her ne kadar bir ev işi söz konusu olmasa da siyah bir hizmetçinin henüz yüzünü siyaha boyamamış Jack Robin'i ve Mary Dale'i sahne arkasında beklediği görülmektedir. Tek yaptığı bir bavul ve bir parça kıyafet taşımaktır.



**Görsel 2:** Mary Dale ve Jack Robin'in siyah hizmetçileriyle birlikte sahne arkasında beklediği çerçeve

Bu anlamda filmde en ufak iş için bile bir siyahın gücünden faydalanmak isteyen beyaz anlayış göze çarpar. Hizmetçinin gerçekten bir siyah olup olmadığı hakkında ise bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak her iki durumda da yani gerçek olup/olmaması durumunda temsil konusunda bir ikilem oluşmayacaktır. Filmde beyazlara hizmet eden bir stereotip olarak Mammie'nin bulunuyor oluşu dikkat çeker.

Filmde sadece hizmetçi karakteriyle değil Jolson'ın hayat verdiği Jack Robin'in siyah yüze büründükten sonraki haliyle de üç farklı siyah stereotip seyirciye aktarılır. Bunlardan ilki Susan Gubar'ın da belirtmiş olduğu üzere baskın siyah erkekliğin karşısına konulmuş "uysal çocuk" rolüdür (2000, 66). Bu uysal karakteri Bogle'un iyi zenciler olarak adlandırdığı "Tom" yerine koymak yanlış olmayacaktır çünkü "Tom"lar beyaz sahiplerine karşı gelmezler, uysaldırlar ve imanlı kalırlar (aktaran Hall 1997, 251). Filmdeki beyaz "sahibin" kendisi de "Tom"un kendisi de Jack Robin'dir. Öyle ki Jack Robin yüzünü siyaha boyayarak kendisini siyahlaştırmış ve kendinden yeni bir kimlik performansı oluşturmuştur.



**Görsel 3:** Siyah yüzlü Al Jolson'ın sahnedeki bir görüntüsü

Bu oluşan kimlik ise siyah maskenin altında yatan beyaz deriye hizmet eder. Bu hizmetini ise diğer beyaz insanları eğlendirerek yapar. Tam da bu noktada Tom'dan Coon'a bir dönüş gerçekleşmektedir. Coon'lar eğlendirici siyahlardır (Bogle'den aktaran Hall 1997, 251). Siyah maskeli Jack Robin, hem beyaz olan kendisinin sahneye çıkma arzusunu giderir hem de çıktığı sahnede diğer beyazları eğlendirir. Yalnız Coon'a dönüştüğü sırada Tom olmaktan vazgeçemez. Bunun temel nedeni sadece Jack Robin'in kazandığı şöhretten ötürü yüzünü siyaha boyamaya devam etmeyi istemesi değildir. Robin'in söylediği şarkılar da "Tom" kimliğinin uysallıkla olan kısmını pekiştirmektedir. Filmin final sahnesinde söylediği "My Mammy" adlı şarkı buna bir örnektir. James Wierzbicki'ye göre bu şarkı Al Jolson tarafından değil canlandırdığı karakter tarafından söylenmiş ve ünlenmiştir<sup>23</sup> (2008, 93). Sinemada ünlenen ise sadece şarkı değil Al Jolson'ın kendisidir. Bilindiği gibi Jolson bu filmten sonra *The Singing Fool* ve *Say It with Song* adlı filmlerde oynamıştır (Gabbard 2010, 216-217). Bu durumda bir "Tom" olarak Jack Robin kendini canlandıran kişiye de hizmet etmiştir; bu açıdan bakıldığında gerçek hayata da etkisinden söz etmek mümkündür.

Anneciğim  
Anneciğim  
Doğudaki gün ışıkları

•••

23 Müzikleri Walter Donaldson tarafından bestelenen, sözleri ise Sam Lewis ve Joe Young tarafından yazılan "My Mammy" şarkısı ilk olarak William Frawley tarafından *Sinbad* (1918) adlı Broadway müzikalinde sergilenmiştir (Fisher 2016, 262). Anlaşılacağı üzere şarkı Wierzbicki'nin iddia ettiği gibi *Caz Şarkıcısı* filmiyle üne kavuşmamıştır, halihazırda bilinen bir şarkıdır.

Batıdaki gün ışıkları  
Güneşin en iyi nereden parladığını biliyorum  
Anneciğim  
Kalbim Alabama'da kaldı  
Geliyorum  
Seni beklediğim için üzgünüm  
Geliyorum.

Yukarıdaki sözlere sahip, filmin final sahnesinde söylenen "My Mammy" şarkısı gösteriyi seyredenlerin yüzünde gülümsemelere yol açmıştır. Bu gülümseme memnuniyetin işareti olabilir. Buradan yola çıkarak eğer izleyiciler durumdan memnunsun ve eğleniyorsa Jack Robin'in "Coon" stereotipinin geçerliliğini koruduğu yorumu yapılabilir. Bu şarkı, genç yaşta caz şarkıcısı olmak üzere evden ayrılan Jack Robin'in annesine söylediği bir özür şarkısı olarak da dikkate alınabilir. Bu noktada Robin'in uysal kimliği de ortaya çıkacaktır. Oluşturulan bu stereotipler ile Jolson'un hayat verdiği karakter olan Robin, Yahudiliğini siyah bir yüzün arkasına gizleyerek beyaz bir Amerikalı olmaya çalışır<sup>24</sup>. Bu süreçte Linda Williams'ın da belirttiği üzere gerçek siyahlara karşı olan borç ödenmez. Hatta iddia edildiği üzere siyah müziği olan cazın filmde kullanılmasıyla beyaz karakterler siyahların acılarını müzikal olarak ifade ederek kendilerine bir erdem kazandırır (aktaran Gabbard 2010, 223). Filmde izleyici beş farklı şarkı<sup>25</sup> dinler. Film ve müziklerin gerek kurmaca filmdeki Jack Robin'i dinleyen kurmaca karakterlere gerek gerçek hayattaki farklı ırk, etnik köken, din, toplumsal cinsiyet ve sınıfa ait seyircilere ve beyazlara farklı biçimlerde haz verdiği tahmin edilebilir. Burada merak edilmesi gereken bir diğer nokta siyah seyircinin filmi nasıl karşıladığıdır.

•••

24 Al Jolson'un bir Yahudi olarak, Yahudiliğe dair temsiller barındıran ancak içeriğinden ziyade sesin kullanımıyla ilgili yeniliğiyle biçim açısından örnek gösterilen *Caz Şarkıcısı* filminde yer alması önemlidir. Filmde "Blue Skies" adlı popüler şarkı ailenin salonunda icra edilir. Böylelikle karakter annesine büyük bir Broadway yapımında nasıl caz söyleyeceğini imler. Sahne bir öteki'nin/dışarıklığın kitle kültürü içinde nasıl başarılı olacağını planladığını da gösterir. Böylelikle Yahudi icracı, yeni ve bulaşıcı Afrika kökenli Amerikan kültürel biçimlerini taşıyarak eğlence endüstrisi içindeki anaakım normları değiştirir. Anaakım toplumsal normlara "kibar"lıkla dahil olarak Amerikan rüyasına giriş yapar (Bronner 2008, 274).

25 Hickman'ın da belirttiği üzere filmde 5 farklı şarkı kullanılmıştır. Bu şarkılar "Dirty Hands, Dirty Face", "Toot, Toot, Tootsie!", "Blue Skies", "Mother of Mine" ve "My Mammy" şeklinde sıralanır (2017, 97).

## Siyah Maske Siyah Seyirci Karşısında Düştü Mü?

6 Ekim 1927'de prömiyerini yapan *Caz Şarkıcısı*, ilk gösteriminin ardından Amerika'daki 130'dan fazla sinema salonunda gösterime girmiş ve seyircilere ödedikleri para karşılığı eğlencenin de dışında sinemasal olarak farklı bir deneyim yaşatmıştır. 89 dakikalık filmin büyük bir kısmı sessizdir ve bu sessizliğe bir orkestra eşlik eder ancak küçük bir bölümünde ve bazı şarkılarda senkronize sestən yararlanılmıştır (Wierzbicki 2008, 93). Filmde konuşulan toplam kelime sayısı sadece 354'tür. Bu açıdan film sıradan diyaloglar içeren ara yazılarla standart bir sessiz filme eşdeğer bir yapı sergiler. Charles Musser'ın "Why Did Negroes Love Al Jolson and The Jazz Singer?: Melodrama, Blackface and Cosmopolitan Theatrical Culture" (2011) adlı makalesinden alınan Görsel 4'te Broadway 52. caddedeki Warner Kardeşler'in sinemasında yapılan bir *Caz Şarkıcısı* prömiyerine ait fotoğraf karesi yer alır.



**Görsel 4:** *Caz Şarkıcısı* filminin prömiyerinden bir görüntü

Bu fotoğraftaki dikkat çeken ilk unsur siyah yüzlü Al Jolson'a ait görseldir. Bu görselin kullanılmasının şüphesiz ki temel nedeni daha fazla siyah seyirciyi filme çekmektir. İkinci unsur ise filmin adının altında yazan "Vitaphone" vurgusudur. Vitafon (*Vitaphone*) Warner Bros. ve Western Electric ortaklığıyla geliştirilen, sesi görüntüyle senkronize bir biçimde kaydetmeye yarayan aygıttır (Hickman 2017, 92). Vitafon<sup>26</sup> sisteminin prömiyeri 1926

•••

26 Kobel'in özetlediği gibi, henüz filme eklenen ses sistemleri gelişmemişse de plağa (*disc*) kaydedilen ses sistemi daha önce kullanılmıştır. Western Electric şirketi 1926'da bu sistemi hazırlar ve henüz küçük bir stüdyo olan Warner Brothers'ın vitafon denen bu sistemi satın alması için ikna eder. Sistem ilk kez kostümlü drama olan *Don Juan*'da 6 Ağustos 1926'da New York Filarmoni Orkestrası'nın çaldığı bir *score* olarak kullanılır. *Don Juan* anlaşılır anlamda bir sesli film değildir. Warner'ın ikinci vitafon ürünü ise *Caz Şarkıcısı*'dır. Gerçekte

yılında New York'ta birkaç kısa filmle birlikte yapılmıştır ancak vitafonun sesi kaydedebilmesi için oyuncunun mikrofonun yanında bulunması gerektiğinden bu kısa filmlerde sergilenen oyunculuklar kısıtlanmıştır (Hickman 2017, 93). Ancak Geoffrey Nowell-Smith'in de belirttiği üzere *Caz Şarkıcısı* filminde kullanılan vitafon sistemiyle kusursuz bir senkron sağlanmıştır (2008, 245). Bu açıdan bakıldığında yapımcıların *Caz Şarkıcısı* filmiyle yeni teknolojinin kusursuzluğunu ve sorunsuzluğunu seyirciye sunmayı arzuladığını belirtmek mümkündür. Afişte özellikle fark yaratacak bu yeni teknolojiden bahsedilmesinin altında da bu neden yatmaktadır. Keza bu tanıtımlar sayesinde *Caz Şarkıcısı* 1927 yılının 3.5 milyon dolarla en çok gişe yapan filmi olmuştur fakat yapımcılar filmi bir devrimden çok geçici bir merak olarak görmüşlerdir (MacDonald 2013, 52-53). Musser'ın siyah seyircilerin filmi beğendiği konusundaki söyleminden (2011) yola çıktığında ve gişe gelirleri göz önünde bulundurulduğunda seyircilerin yapımcılardan farklı düşündüğünü söylemek mümkün olacaktır.

Afro-Amerikalılar arasında Jolson'ın sahneye siyah yüze çıkmasını bir siyahın teşvik ettiği hakkında bir iddia bulunmaktadır. Bu hikaye Musser'ın da belirttiği üzere gerçek olsun ya da olmasın siyahların *Caz Şarkıcısı* filmine etki etmek istediklerinin göstergesidir (2011, 206). Siyahların film üzerindeki bu söylemi filme dahil olma isteklerinin varlığını göstermektedir. Filmden sonra yapılan haberler de bu isteği pekiştirmektedir. Öyle ki *Washington Tribune* gazetesinin yaptığı haberde, Al Jolson'ın siyah uşağının onu başarıya ulaştırdığı yazmaktadır. Ayrıca bu haberdeki hikayede Al Jolson, siyah uşağının ona sahneye çıkarken yüzüne siyah mantar küllü sürme fikrini verdiğini aktarmaktadır (Musser 2011, 207). Bu açıdan çifte stereotipleştirmeden söz edilebilir. Haberde beyaz oyuncunun siyah uşağının oluşu siyahlara dair stereotiplerin tanımları aracılığıyla devam ettiğini de gösterir. Diğer stereotipleştirme ise elbette *blackface* uygulamasıdır.

Afro-Amerikan gazeteleri Musser'ın belirttiğine göre *Caz Şarkıcısı*'nı övmüştür. Siyah olan bireylerin özellikle siyah kadınların filme yoğun duygusal tepkiler verdikleri de bu gazetelerde yazılmıştır. Hatta film, Harlem'deki Lafayette Sineması'nda, pazartesi günü yapılan matinede gösterildiğinde tüm salondan hıçkırık sesleri duyulmaya başlanmıştır (2011,

•••

Paramount ve MGM gibi daha büyük stüdyolar senkronize sese geçme konusunda direnç gösterirler. Ancak kısa bir süre sonra 1929'da sesli filmin başarısı tüm endüstriyi dönüştürmüştür. Bu gelişmenin sonucunda 1928-1930 yılları arasından on binlerce müzisyen işsiz kalmıştır (Kobel 2007, 849-851).

198). Siyah bir eleştirmen, *Caz Şarkıcısı* için tüm zenciler beyaza dönüşmeye çalışırken beyaz birinin siyah olmaya çalışmasını görmek güzeldi biçiminde bir cümle kurar ve sözlerine oyuncu siyah bir yüz kullansa da bu kullanım ırklararası eşitliği sağlamamaktadır diyerek devam eder (Musser 2011, 217). Tüm bu yorumlardan ve tepkilerden yola çıkıldığında filmle ilgili farklı yaklaşımlar, deneyimler ve alımlamalar olduğu görülmektedir. Olumsuz gibi gözüken yorumlar bile filmin yapmaya çalışıp yapamadığı alanlara eğilmektedir. Filmin ırklararası eşitlik sağlamaya çalıştığı düşüncesi ise siyahların “kayıp nesne”si olarak yorumlanabilir.

Kayıp nesne, öznenin arzu ettiği şeydir. Özne kayıp nesne aracılığıyla diğer arzu nesnelere yaklaşabilir. Sevgililer, arabalar, kitaplar ve mücevherler kayıp nesneyi somutlaştırsalar dahi hiçbir zaman tam olarak onun yerine geçemezler (McGowan 2011, 185). Gazete haberlerinden yola çıkıldığında *Caz Şarkıcısı*'na karşı olan tutum onun pratikte olmasa da teoride bir eşitlik sağladığı üzerinedir. Bu noktada film beklenen eşitlik olgusuna yaklaşmayı sağlayan bir arzu nesnesi olarak karşımıza çıkar. Öznenin arzu nesnesine varma isteği bir fantazidir. Bu fantazinin üçüncü ögesi öznenin arzu nesnesine ulaşmasının önündeki engeldir. Öznenin arzu nesnesine<sup>27</sup> ulaşmasının önündeki engel ise ırksal öteki oluşudur (McGowan 2023, 33). Filmde Jack Robin yüzünü siyaha boyayarak kendisini ötekiye dönüştürür. Ancak yüzündeki sadece bir maske olduğundan filmdeki arzusu olan başarı kaçınılmazdır. Filmin siyahlar için sunduğu sözde eşitlik ise sözde kalacaktır, ırksal öteki olduklarından ötürü siyahlar arzu nesnesine ulaşamayacak ve bir noktada bununla yüzleşmek zorunda kalacaklardır. Bu durumun sonucunda ise kayıp nesne özneye yokluğuyla haz verir bir hale gelecektir (McGowan 2011, 186). Böylece filmde siyahlar gerçek siyahlarla yapılacak temsiller yerine kendilerini siyah maskeli beyazlar tarafından temsil edilirken bulacak ve gerçekliğin yokluğuyla yüzleşmek durumunda kalacaklardır.<sup>28</sup>

•••

27 Hollywood sineması kapitalist dünyanın büyük fantazi fabrikasıdır. Zamanının çoğunu arzu nesnelere kendilerine odaklanmak yerine arzu nesnelere yönelik engeller üretmekle geçirir (McGowan 2022, 17).

28 Filmde beyazlık ile ilgili temsiller de ilginç bir noktadadır. Beyaz kahraman üzerinden beyaz ataerki kapitalizm altında ırk ve etnisite ile ilgili düşünceler beyaz öncelikli ve iktidar ile ilintili olarak yapılandırılır ve dağıtılır. Amerikan filmlerinde beyazlık ile ilgili temsillerde ırk ve etnisite önem kazanır. Farklı zamanlarda beyaz olarak kabul edilenler kimliğe dair farklılıklar gösterir, ırk ve etnisite hayli sorunlu göstergelerdir. Klasik Hollywood anlatı biçimi tüm seyircileri kendi gerçek rengine bakmaksızın beyaz ana kahramanla özdeşleşmeye çağırır (Benshoff 2009, 127).

## Sonuç

Kültürün bir çatışma alanı olduğu doğrudur. Kültürel üretim alanlarından biri olarak sinemanın popülerleşmeye, dilini oluşturmaya ve hikayeler anlatmaya başladığı erken dönemdeki sessiz sinema sürecinde de benzer kültürel çatışmaların kullanıldığını görmek olasıdır. Yirmili yılların sonuna doğru geldiğinde sesin sinemaya girişine dair bir teknik gelişme "müjde"si ve "iddia"sı ile tanıtılan ve ilgi gören Hollywood filmlerinden biri olan Warner Bros. yapımı *Caz Şarkıcısı* ile dönemin toplumsal, tarihsel ve sinemaya dair çatışma yaratacak alanları gün yüzüne çıkar. Bu bağlamda *Caz Şarkıcısı* ile Amerika'da gündelik yaşamda etkin olan toplumsal ve kültürel temsil pratikleri ve eğlence kültürüne dair kültürel dengeler ortaya konulurken aynı zamanda yaygınlaşmaya başlayan sinema alanında yaşanan değişimi taşıyan bir film de üretilmiştir. *Caz Şarkıcısı*'nda farklı popüler alanlar -vodvil, *blackface*, dans, bale, tiyatro, müzikol, caz, melodram- ile sinema arasındaki kültürel alışverişleri görmek olasıdır. Sinemada sesin kullanımına dair yenilikleri -diyalog, efekt ve şarkı- filmin tamamında olmasa da kısmi şekilde getiren bu "yenilikler" ile dolu filmde ırka ve kimliğe dair kimi önyargıları ve temsil suçlarını görmek olasıdır.

Sinema tarihi boyunca siyah temsilleri tartışmalı bir alan oluşturur.<sup>29</sup> Geçmişten günümüze birçok filmde siyah temsillerine rastlanır. Bu temsiller sinemanın mali, teknik ve içerik kontrolü beyazların elinde olduğundan ötürü kısıtlı, yanlı ve şüphe duyulması gereken temsillerdir. Keza sinemanın ilk yıllarında siyahlar sadece belli stereotiplerde yer alırken zamanla görünürlükleri azalmış ve siyah rollerinde yüzüne mantar külü sürülmüş beyazlar yer almıştır. Başka bir deyişle siyahlar kendilerini sinemada temsil edemez bir hale gelmiş, onların temsilinde ve görünürlüğünde beyazlar söz sahibi olmuştur. *Caz Şarkıcısı* bu temsilin bariz bir biçimde ortaya konduğu filmlerin başında gelmektedir. Öyle ki ana karakter yüzünü siyaha boyayan bir beyazdır ve bu siyah maske takan beyaz ana karakter belli temsil klişelerini içerir. Yapılan çalışmada, siyah temsillerinin Bogle'un sınıflandırdığı belli stereotiplere göre ortaya konulduğu görülür. Filmde hizmetçi ile "Mammie", ana karakter olan Jack Robin ile "Tom" ve "Coon" stereotipleri filmde görünür olmuştur. Yüzünü boyayarak kendisini siyah yapan Jack Robin'in siyahlara dair stereotipleri üzerinde barındırması ise ilginç bir soru doğurmaktadır. Bu

•••

29 Siyah temsiline ve *blackface* kullanımının animasyon filmlerinde yer almasına dair bir çalışma için bkz. Ülgen 2023. "Blackface Makeup and Mickey Mouse Character in the Context of Racism and Discrimination".



soru siyah bir maskeyle gerçekten siyah olunur mu sorusundan ziyade siyah bir maskeyle “nasıl” bir temsil sağlanabilir sorusudur. Çalışmada yer alan siyah seyircilerin görüşlerinden faydalanıldığında cevap olumludur. Ancak verilen cevaplar kayıp nesne olgusuyla değerlendirildiğinde seyircilerin yaşadığı tatminin, arzu edilen nesneye ulaşamamaktan kaynaklandığı da ortaya çıkmıştır. Keza arzu edilen kayıp nesne beyazlar karşısındaki eşitlik isteğidir.

Siyahlık ve caz kavramları filmde “baba katli” ögesiyle birleştirilmiştir. Böylelikle anlatıda babanın ölümünden Jack Robin’in sahneye çıkma ve caz söyleme arzusu sorumlu tutulmuştur. Robin’in babasının ölümünün ise kendisini siyaha boyadıktan sonra gerçekleşmesi, siyahlığın öldürücü olarak gösterildiği düşüncesini arttırmaktadır. Başka bir deyişle film, siyah seyircilerin ifade ettiği bir biçimde siyahlığı bir beyazın siyahlığa özenmesi biçiminde değil onu “katil” olarak gösterme arzusuyla temsil etmektedir. Bu noktada siyahlık katil imajını üzerine alırken caz da onun bir nevi “cinayet aleti” olarak konumlandırılmaktadır. Film özelinde her iki olumsuz kavram beyazlaştırılmaktan ziyade siyahlarla özdeşleştirilmeye çalışılmıştır. Caz ise sadece bir “cinayetaleti” olarak değil aynı zamanda beyazları eğlendiren bir araç olarak da filmde konumlandırılmıştır. Ayrıca farklı görevler üstlenmesinden ötürü caz ve onu söyleyen siyah yüz (*blackface*) tekinsizleştirilmiştir. Tüm bunlar dikkate alındığında filmde siyah temsili açısından kültürel bir suç işlendiği ve bu suça *blackface* ve cazın dahil edilmek istendiği şeklinde bir yargıya varmak mümkündür. Ayrıca bu yoruma varılırken cazın filmin üretildiği dönemdeki popülerliğinin de göz önüne alınması gerekir. Bu dönemde caz, bir yandan siyah müziği olarak yoluna devam ederken bir yandan da beyazların “Caz Çağı” olarak adlandırdığı döneme ilham kaynağı olmuştur. Bir beyaz tarafından adlandırılan bu dönemde beyazlaştırılmış caz söyleyen siyah maske takan bir beyazın hikayesinin anlatıldığı *Caz Şarkıcısı*’nda, cazın kullanımının ticari bir hamle olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. Filmin prömiyerinde yer alan afişte devasa harflerle yeni bir teknoloji olan vitafonun yazılması da cazın popülerliği ve teknik cazibe ile ilgili başka bir hamledir. Keza vitafon sayesinde seyirciler caz şarkılarını daha net duyacaktır ve böylelikle müziği ve cazı sevenlerin popüler ilgileri de filme yönelecektir. Aynı afişte *blackface* yapan Jack Robin’e de yer verilmektedir. Bunun da filme bir yandan siyahları çekmek adına yapılmış bir diğer ticari hamle olduğunu vurgulamak yanlış olmayacaktır. Filmle “kültürel bir suç”



işlenerek siyahlar öteki olarak konumlandırılmış ve siyah müziği olan caz ticari bir kaynak olarak görmüştür. Böylece film sadece temsiller bazında değil uyguladığı ticari hamleyle de kültürel bir suça ortaklık etmiştir.

Temsil pratiği üzerinden yapılacak yorumlamalarda *Caz Şarkıcısı* filminin gösterime girdiği tarih aralığındaki ulusal normlarla ve ulus inşasıyla ilintisi göz önünde tutulmalıdır. O günün seyircisinin, medya ve sinema alanındaki iktidar odakları, siyasi iktidar, çoğunluğun beklentisinin oluşturduğu (görünür/görünmez) baskı ve akla gelmeyen diğer tüm iktidar kaynakları (kişi, kurum, durum vb.) tarafından etkilenerek sunulmuş temsillerle karşı karşıya kaldığı açıktır. Bir filmin üretiminde; olası beklenti, çıkar, çıkar grupları ve baskılar temsili üreten kaynakları olumlu/olumsuz etkileyebilir. Sunulan temsilleri tüketecek olan seyirciler düşünöldüğünde de norm oluşturabilecek, ötekilik ve farklılığı üretilen canlı tutacak olan, stereotiplere yaslanan gösterme biçimleri karşıdaki algı, tutum ve konumları değişkenlik gösterebilir. Üretilme niyetinden bağımsız olarak kimlik, ırk, toplumsal cinsiyet, sınıf, din, etnisite vb. üzerine sunulan ısrarlı stereotipler seyircisinde kimi zaman kaçış, kimi zaman kabul, kimi zaman da itiraz üretebilir. Sunulan temsili açımlayacak olan seyircinin gereksinimleri görme/gösterme biçimleri karşıdaki tutumunu da değiştirebilir. Başka bir deyişle farklı zamanlar içinde kabul edilen ve "norm" olarak görölen/gösterilen temsil dinamikleri, stereotipleştirmeler, tekrarlar, ufak tefek kimi eklentiler ve çeşitlemelerle temsili sorgulayan/sorgulatan tarihsel, toplumsal, kişisel deneyim ve bilgiler eşliğinde alımlandığında karşıt bir etki yaratabilir. Tıpkı *Caz Şarkıcısı* filminde *blackface* yaparak kendi Yahudiliğini ve beyazlığını sistem içinde, sorun yaratmayan -başarılı, yetenekli, çalışkan, inançlı, iş ahlakına düşkün- gibi sıfatlarla tanımlayabileceğimiz Jack'in temsilinde olduğu gibi. Filmdeki temsil repertuarı aracılığıyla beyazlar içindeki "yeterince beyaz olmayan"lar uyumlulaştırıp sistem içine davet edilir. Bu davet film aracılığıyla tüm seyircilere yapılırken seyirciler arasındaki siyahlar, beyazlar, Yahudiler, İrlandalı Amerikalılar, kadınlar, erkekler gibi farklı toplumsal cinsiyet ve etnisiteye sahip olanlar arasında farklı duygu, düşünce ve konumlanmalarla alımlanabilir. Film çerçevesinde de anlaşılacağı üzere sabit bir temsil yoktur. Filmin içinde bir temsil repertuarı ve temsil hiyerarşisi söz konusudur. Yukarıda anılan değişkenler ve kurmacanın içindeki temsil hiyerarşisi karşılıklı olarak hesaplanamaz biçimde çatışır durur. Ayrıca bu konuda bir değerlendirme yapılırken filmin üretimindeki diğer dinamikler de önemsenmelidir. Filmin başrolünü canlandıran Al

Jolson'ın Yahudi olarak kişisel hayatı ve kariyer deneyimi, dönemin moda gösteri parçalarından biri olan *blackface* yapan bir sahne sanatçısı olarak ün kazanması ve sinemaya bu nedenle geçmesi gibi örtüşmeler de karakterin seyirci nezdinde “inandırıcılığını arttırabilen” faktörlerdendir. Filmin “Amerikan Rüyası”na dahil olmanın yollarını gösteren “öğretici” hali, kariyer ve kendini gerçekleştirmeye odaklanan mutlu sonucuyla kişisel başarıyı kutsaması da kapitalizmin en önemli mitlerinden biri olan başarıyı yeniden meşru kılarak seyredene üretilen söylem açısından “olması gerekeni” salık verir. Bu nedenle dönemin seyircileri arasındaki farklı kimlik, sınıf, aidiyet, toplumsal cinsiyet ve ırka ait kişilerin arasında perdede yaşanan çatışmaları yaşamış olması olasılığı da yüksek olacağına göre filmin yaratabileceği kimi etkiler (özdeşleşme, hazma, duygusal olarak etkilenme, eğlenme veya tepki duyma gibi) de bugünden bakılarak değerlendirilemeyecek kadar yoğun ve tahmin edilemez olabilir. Aynı zamanda Warner Bros'un bu film ile ticari başarı kazanması, filmin sinemalardaki gösteriminden önce ölen yapımcısı da göz önüne alındığında benzer patikalardan geçerek bedel ödeyerek elde edilen başarı anlatısı devam eder. Yapım olarak *Caz Şarkıcısı* da istemeden “can alır” ama filmin “başarılı” olup şirketin büyük şirketler arasına girmesine neden oluşu da *Caz Şarkıcısı*'nın alametifarikalarındandır.

Bitirirken filmdeki ırk ve temsiller kadar sinemanın olanaklarının da denkleme katılması gerekliliği belirtilebilir. Vered'in (2012) hatırlattığı yer/konum kavramından yola çıkarak *Caz Şarkıcısı* filmindeki temsil yorumunu sadece siyah-beyaz temsili üzerinden okumaktan ziyade Yahudi beyaz bir kimliğe sahip gencin *blackface* yaparak kendini eğlence hayatı içerisinde siyaha dönüştürmesi/siyahla yer değiştirmesi biçiminde yorumlamak da mümkündür. Bu bağlamda sinemanın yer değiştirmelerle ilintisi düşünüldüğünde mekanların film yoluyla başka mekanlardaki seyircilere aktarılabilmesi ve mekânsallık meselesi de önemli hale gelir. Film özelinde düşünülürse ırkların *blackface* ile yer/konum değiştirmesi, Yahudi kültürüne dair imgelerin ve kutsal ritüellerin film aracılığıyla mekân/zaman duygusundan bağımsız sinemalara, boş zamanın içine ve seyircilere “taşınması”, bale, dans ve caz müziği gibi diğer gösteri öğelerinin mekân ve zamandan bağımsız olarak perdede “sunulabilmesi” açısından önemsenmelidir. Böylelikle filmde, döneminde seyircilerin ilgisini kitlesel boyutta çekebilecek öğeler bir araya getirilmiş olurken beyazlık anlatısı, Amerikan ulus inşasındaki öğelerin bir arada tutulup yoğunlaştırılması ve bireysel başarı mitiyle birlikte meşrulaştırılır.

## Kaynakça

- Altman, Rick. 1996. "The Silence of the Silents." *The Musical Quarterly* 80 (4): 657.
- Anderson, Maureen. 2004. "The White Reception of Jazz in America." *African American Review* 38 (1): 135-136.
- Benshoff, Harry ve Sean Griffin. 2009. *America on Film Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Bordwell, David ve Kristin Thompson. 2008. *Film Art an Introduction*. New York: The McGraw-Hill Company.
- Cripps, Thomas. 1993a. *Slow Fade to Black*. New York: Oxford University Press.
- Cripps, Thomas. 1993b. *Making Movies Black the Hollywood Message Movie from World War II to the Civil Right Era*. New York: Oxford University Press.
- Çetin-Erus, Zeynep. 2007. "Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü." *Selçuk İletişim* 4 (4): 5-1.
- Diawara, Manthia. 1988. "Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance." *Screen* 29(4): 66-79.
- Dibbets, Karel. 2008. "Sese Geçiş." Çeviren Ahmet Fethi. *Dünya Sinema Tarihi* içinde, editör Geoffrey Nowell Smith, 249-258. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Du Bois, William Edward Burghardt. 2021. "Siyahların Ruhları." *Cogito: Irkçılığı Görmek* (101) 29.
- Durmaz, Birsen. 2022. "*Bir Tür Olarak Kara Film ve Caz Müzik: 1950-1959 Yılları Arası Hollywood Kara Filmlerinde Caz Müziğinin Kullanımı*." Doktora tezi, Anadolu Üniversitesi.
- Fanon, Frantz. 2020. *Siyah Deri Beyaz Maskeler*. Çeviren Orçun Türkay. İstanbul: Metis Yayınları.
- Farley, Jeff. 2011. "Jazz as a Black American Art Form: Definitions of the Jazz Preservation Act." *Journal of American Studies* 45 (1): 113-129.
- Fisher, Charles. 2016. *Jolie the Real Al Jolson Story*. Kindle.
- Gabbard, Krin. 2010. "Al Jolson: The Man Who Changed the Movies Forever." *Idols of Modernity Movie Stars of the 1920s* içinde, editör Patrice Petro, 210-223. New Jersey: Rutgers University Press.
- Gallagher, Brian. 1982. "Racist Ideology and Black Abnormality in the Birth of a Nation." *Phylon* 43 (1): 68-76.
- Gardner, Bettye J. ve Niani Kilkenny. 2008. "Josephine Baker and Black Culture and Identity in the Jazz Age." *The Journal of African American History* 93 (1): 88-93.

- Gubar, Susan. 2000. *Racechanges: White Skin, Black Face in American Culture*. New York: Oxford University Press.
- Hall, Stuart. 1989. "Cultural Identity and Cinematic Representation." *Framework: The Journal of Cinema and Media* 9 (2): 68-81.
- Hall, Stuart. 1997. "The Spectacle of the 'Other'." *Representation* içinde, editör Stuart Hall, 223-290. Milton Keynes: The Open University.
- Hentoff, Nat. 2010. *At the Jazz Band Ball Sixty Years on the Jazz Scene*. Los Angeles: University of California Press.
- Hickman, Roger. 2017. *Real Music Exploring 100 Years of Film Music*. New York: W. W. Norton & Company.
- hooks, bell. 1992. *Black Looks Race and Representation*. Boston: South End Press.
- Johnson, E. Patrick. 2003. "Strange Fruit a Performance about Identity Politics." *The Drama Review* 47 (2): 88-116.
- Kirel, Serpil. 2018. *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kibler, M. Alison. 2015. *Censoring Racial Ridicule Irish, Jewish, and African American Struggles over Race and Representation 1890-1930*. Carolina: University of North Carolina Press.
- Kobel, Peter. 2007. *Silent Movies The Birth of Film and the Triumph of Movie Culture*. Boston: Little Brown and Company.
- Konuralp, Sadi. 2004. *Film Müziği*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık.
- Lathbury, Roger. 2018. "Caz Çağı: Bir Dönemin Ruhü." *Caz Çağı Öyküleri* içinde. Çeviren Dilara Erdem, 7-12. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Lynskey, Dorian. 2012. "Billie Holiday / "Strange Fruit" / 1939 The Birth of the Popular Protest." *33 Revolutions Per Minute: A History of Protest Songs, from Billie Holiday to Green Day* içinde, editör Dorian Lynskey, 3-13. Londra: Faber and Faber.
- MacDonald, Laurence E. 2013. *The Invisible Art of Film Music*. Maryland: The Scarecrow Press.
- Maltby, Richard. 2023. "Blackface, Disguise and Invisibility in the Reception of The Birth of a Nation." *In the Shadow of The Birth of a Nation* içinde, editörler Melvyn Stokes ve Paul McEwan, 35-62. İsveç: Palgrave Macmillan.
- McGowan, Todd. 2011. *Out of Time Desire in Atemporal Cinema*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- McGowan, Todd. 2023. *Irkçı Fantazi: Nefretin Bilinçdışı Kökleri*. Çeviren Erkal Ünal. İstanbul: Axis Yayınları.

- Méndez, Norto. 2019. "Jazz and Blues: Ethnic and racial identity through music" Malmö University.
- Mimaroğlu, K. İlhan. 2013. *Caz Sanatı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Mitchell II, Ernest Julius. 2010. "'Black Renaissance': A Brief History of the Concept." *Amerikastudien/American Studies* 55 (4): 641-665.
- Mouëllic, Gilles. 2013. "Filming Jazz". *Improvising Cinema* içinde, editör Gilles Mouëllic, 143-162. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Musser, Charles. 2011. "Why Did Negroes Love Al Jolson and The Jazz Singer?: Melodrama, Blackface and Cosmopolitan Theatrical Culture." *Film History* 23 (2): 196-222.
- National Geographic. t.y. "The Plantation System." Erişim tarihi 12 Temmuz 2023. <https://education.nationalgeographic.org/resource/plantation-system/>.
- Nowell-Smith, Geoffrey. 2008. "Sessiz Filmlerin Altın Çağı." Çeviren Ahmet Fethi. *Dünya Sinema Tarihi* içinde, editör Geoffrey Nowell-Smith, 245-248. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Osofsky, Gilbert. 1965. "Symbols of the Jazz Age: The New Negro and Harlem Discovered." *American Quarterly* 17 (2): 229-238.
- Robb, Brian J. 2013. *Sessiz Sinema*. Çeviren Eser Ulun. İstanbul: Kalkedon.
- Rogin, Michael. 1992a. "Blackface, White Noise: The Jewish Jazz Singer Finds His Voice." *Critical Inquiry* 18 (3): 417-453.
- Rogin, Michael. 1992b. "Making America Home: Racial Masquerade and Ethnic Assimilation in the Transition to Talking Pictures." *The Journal of American History* 79 (3): 1050-1077
- Sarris, Andrew. 1977. "The Cultural Guilt of Musical Movies The Jazz Singer." *Film Comment* 13 (5): 39-41.
- Sartre, Jean-Paul. 1965. "Black Orpheus". Çeviren: John MacCombie. *The Massachusetts Review* 6 (1): 13-52.
- Snead, James. 2016. *White Screens Black Images*. Londra: Routledge.
- Stokes, Melvyn. 2007. "D.W. Griffith's *The Birth of a Nation* A History of "The Most Controversial Motion Picture of All Time". New York: Oxford University Press.
- Tallmadge, William H. 1955. "What is Jazz?." *Music Educators Journal* 42 (1): 31-33.
- Thomson, David. 2017. *Warner Bros: The Making of an American Movie*. Connecticut: Yale University Press.
- Tonks, Paul. 2006. *Film Müziği*. Çeviren Ala Sivas. İstanbul: Es Yayınları.

- Ülgen, Çağdaş. 2023 "Blackface Makeup and Mickey Mouse Character in the Context of Racism and Discrimination." *Yedi* (30): 123-132.
- Vered, Karen. 2012. "The Jazz Singer: Accounting for Female Agency and Reconsidering Scholarship." Erişim tarihi 7 Aralık 2023. <https://www.screeningthepast.com/issue-34-first-release/the-jazz-singer-accounting-for-female-agency-and-reconsidering-scholarship/>
- Whitehead, Kevin. 2020. *Play the Way You Feel*. New York: Oxford University Press.
- Wierzbicki, James. 2008. *Film Music: A History*. Londra: Routledge.
- Wierzbicki, James. 2019. "The 'Silent' Film in Modern Times." *Music and Sound in Silent Film* içinde, editörler Ruth Barton ve Simon Trezise, 198-208. Londra: Routledge.
- Williams, Roland Leander. 2015. *Black Male Frames*. New York: Syracuse University Press.
- Wipplinger, Jonathan O. 2017. *The Jazz Republic: Music, Race, and American Culture in Weimar Germany*. Michigan: University of Michigan Press.

### **Müzikler**

Allan, Lewis. 1957. "Strange Fruit". *Billie Holiday*. Commodors Records. Verve.

### **Filmler**

Bacon, Lloyd. 1928. *The Singing Fool*. ABD: Warner Bros.

Crosland, Alan. 1927. *The Jazz Singer*. ABD: Warner Bros.

Griffith, David W. 1915. *Birth of A Nation*. ABD: David W. Griffith Corp.