YURTTAŞ KANE

LAURA MULVEY

TÜRKÇESİ:
ARZU TAŞÇIOĞLU
DENİZ YURAL



om SİNEMA

Laura Mulvey, İngiliz Film Enstitüsü'nde (BFI) Lisansüstü Eğitim Programı Koordinatörüdür. *Visual and Other Pleasures* ve *Fetishism and Curiosity* adlı kitapları yazdı ve Peter Wollen'la birlikte filmler yönetti.



Yurttaş Kane

Laura Mulvey

Özgün adı: *Citizen Kane*
İngilizce'den çevirenler:
Arzu Taşçıoğlu-Deniz Vural

© Laura Mulvey 1992
First published in English by the
BRITISH FILM INSTITUTE 1992
© Omnia Reklamcılık ve Yayıncılık A.Ş.
1. Baskı: 2000 adet
Om Yayınevi, İstanbul, Aralık 2000

Yayına hazırlayan: Sevin Okyay
Kapak tasarımı: Halil Ustaoğlu
Grafik uygulama:
Hüseyin Vatan - Abdullah Ecirli
Baskı ve cilt: Mart Matbaası
ISBN 975-6827-30-0

Om Yayınevi
Perihan Sok. No: 126/1
80260 Şişli-İstanbul
Tel: (0212) 296 82 41
Faks: (0212) 296 62 44
www.omyayinevi.com
e-mail: omnia@prizma.net.tr

Laura Mulvey

YURTTAŞ KANE

Türkçesi:

Arzu Taşçıoğlu - Deniz Vural

OM SİNEMA



Xanadu'da evde

İÇİNDEKİLER

AÇIKLAMALAR 7
'YURTTAŞ KANE' 9
EK 95
NOTLAR 101
JENERİK 105
KAYNAKÇA 109

Faysal Abdullah'a
Dayanışma ve sinema için

AÇIKLAMALAR

Yarım asır boyunca *Yurttaş Kane* üzerine üretilen inanılmaz sayıdaki film teorisi ve eleştirisi hakkında yeterli açıklamayı bu küçük kitaba sığdırmam mümkün değildi. Bu büyük eser, hem insanı inceleme yapmaya teşvik edecek kadar gizemli bir senaryonun gücüne hem de bu incelemelerin artan bir detaycılık ve araştırmacılıkla yapıldığına tanıklık etmiştir. Bu kitap yanlı ve kişisel bir bakıştır, eleştirel bir değerlendirme değildir. Kitaplar konusundaki yardımı ve yorumları için Ernie Eban'a, sabrı ve yaptığı düzeltmeler için Ed Buscombe'ye ve fotoğraflarla ilgili yardımları için Tise Vahimagi'ye teşekkür ederim. Ayrıca New York Modern Sanat Müzesi'nden de prodüksiyon fotoğrafları temin edilmiştir. Bu kitap konusunda beni teşvik ettikleri için ve görüşleri için Ann Banfield'a, Sylvia Mulvey'e, Michael Rogin'e, Jacqueline Rose'a, Chad Wollen'a ve Peter Wollen'a, özellikle sohbetlerimizdeki anlayış gücü için ve bu metni okuyup yorum yaptığı için Paul Arthur'a teşekkür etmek isterim.


RKO RADIO
RKO RADIO
ORSON WELLES
CITIZEN KA

'YURTTAŞ KANE'

Borges, *Yurttaş Kane*'i, merkezi olmayan bir labirent şeklinde tanımlar.[1] Bu filmin zor hatırlanıyor olması, onu defalarca izlenebilir ve üzerinde tartışılabilir bir film haline getiren özelliklerden biridir. Bu nedenle her kuşaktan sinemasever, video izleyicisi, film eleştirmeni ve kuramcısı, sinemanın 'Graal'ını'[2] ya da altın taşını arar gibi, her şeyi yerli yerine oturtacak o yap boz parçasını aramaya kalkışır. *Yurttaş Kane* üzerine sürekli olarak sinematografik araştırmalar yapılması, ben bu satırları yazdığım sırada elli yaşında olan bu filmin bitmez tükenmez etkisini ortaya koyar. Dünyaya geldiği andan bu yana elli yıldır, kaynağı hakkındaki dedikodular ve film kültüründeki yeri üzerine polemikler bu filmin gizemini daha da artırmıştır. Dedikodularda da polemiklerde de kişilikler ön plandadır; Kane portresinin aslı olan William Randolph Hearst'le[3] Orson Welles'in ürkütücü kişilikleri her şeyden baskındır. Son birkaç yıl içinde *Yurttaş Kane* eleştirileri, daha az polemik, daha fazla sertlik içerir hale gelmiş ve filmi kendi ününden kurtarmaya başlamıştır; böylece film eskiden olduğu gibi yine kendi kendini anlatır hale gelmiştir.

Yeni araştırma ve çalışmalar, hem polemikler hem de geçen zaman nedeniyle gölgede kalmış olan bazı tartışma mevzularını aydınlatmaya başlamıştır. Robert Carringer'in *The Making of Citizen Kane*[4] *(Yurttaş Kane'in Yapımı)* adlı kitabı, filmin yapım tarihçesini ve Welles'in *Yurttaş Kane* projesini hangi işbirlikçi çalışma şartları

altında geliştirdiğini yalın bir şekilde, tüm yaratıcıların hakkını vererek anlatırken, anlaşmazlıkların yalnızca nasıl ve neden ortaya çıktığını açıklar. Carringer'in kitabı, "*Yurttaş Kane*'in gerçek yazarı kimdir?" tartışmasında Welles'in merkezi rolünü, süslü sözlerle anlatmak yerine araştırmacı bir şekilde değerlendirir; ayrıca Hollywood, stüdyo sistemi ve sinemada yazarlık karmaşasını da aydınlatır. Bu arada tarih çalışmaları, *Yurttaş Kane*'i kültürel ve politik bağlamı içine yerleştirmeye başlamış; ve bir 'monstre sacré'yi[5] ne sinematografik gücünü ne de eleştirel ilginçliğini azaltmadan dünyaya indirmiştir. Aksine, *Yurttaş Kane*'i Yeni Düzen[6] kültüründeki yerine yerleştirmek; ve Welles'in, dönemin politikasına kaçınılmaz bir şekilde bulaştığını göstermek, hem yönetmenin hem de filmin başka yönlerini artırarak ortaya çıkarır. Hem artık, ne yönetmenin ne de filmin, hayranlık uyandırmaya, birbirini desteklemeye ya da saman alevi gibi başarılara ihtiyacı yoktur. *Persistence of Vision*'ın özel bir sayısında, 1989 yılında New York Üniversitesi'nde Orson Welles üzerine verilmiş bir konferansın metinlerini içeren, Welles ve onun politik yönü üzerine son derece imalı bir çalışma yayınlanmıştır.[7] James Naremore'un *The Magic World of Orson Welles (Orson Welles'in Sihirli Dünyası)* adlı kitabı ise *Yurttaş Kane* üzerine çok zekice yazılmış bir bölüm içermekle kalmaz, aynı zamanda Welles'in 'zorunlu liberalizmi ve içinde bulunduğu yoğun politik ilişkiler' üzerine paha biçilmez bir belge niteliği taşır.[8]

Yurttaş Kane doğduğu andan beri senaryo dışındaki metinlerin oluşturduğu mitlerle ve efsanelerle çevrelenmiştir. Sanki filmin gösterişli konusu olan o efsanevi ve gizemli iş adamı, hem filmi hem de yaratıcısını bir gölge gibi izlemiştir. Welles'in Mercury Theatre[9] ile RKO[10] arasında imzalanacak olan ve derhal bir efsaneye dönüşen o anlaşma için Temmuz 1939'da Hollywood'a gelişiyle başlayan tartışma, filmin de yaratıcısının da yakasını bırakmaz.

Welles'in kısa bir süre önce Shakespeare'in tarihi oyunlarından yaptığı adaptasyon, *Five Kings (Beş Kral)*, başarısızlığa uğrayarak, onu maddi, eleştirel ve kişisel açıdan kötü duruma düşürmüştür. Yine de Welles, Hollywood'a gitmek için özel bir istek duymadığını, sözleşmede garanti edilen uygun koşullar ve yaratıcı özgürlük olmasa, yeni yetenekleri Doğu yakasından RKO'ya getirmek için tutulan George Schaefer'in teklifini geri çevireceğini iddia eder.

Schaefer, bu dâhi kediyi, eğlence endüstrisindeki güvercinlerin arasına koyduğu için Hollywood'da sert bir şekilde saldırıya uğrar. İmzaladıkları anlaşmaya göre Welles, iki filmde oynayacak, bu filmlerin senaryosunu yazacak, yönetmenliğini ve prodüktörlüğünü yapacak ve hiçbir stüdyo müdahalesiyle karşılaşmayacağı gibi son kurgu hakkını da elinde bulunduracaktır; bu arada Schaefer sadece hikâye seçimi ve 500.000 doları aşması halinde bütçe üzerinde kontrole sahiptir. İlk proje Conrad'ın *Heart of Darkness*'ıdır *(Karanlığın Yüreği)* ve ön prodüksiyon sürecinin sonunda bütçe olası sınırları aştığı için bu proje mecburen rafa kaldırılır. Daha sonra 1940 yılının Ocak ayı başlarında, sektörde, dahinin rahatsızlığı ve sorumsuz yönetimin layığını bulduğu üzerine dedikodular çıkar. Bu ortamda, ölü doğan bir diğer proje, *The Smiler with a Knife* alenen başarısızlığa uğramışken, *Yurttaş Kane* fikri son anda bir kurtuluş umudu olur. Sonunda Welles, RKO'yla imzaladığı inanılmaz sözleşmenin maddeleriyle garanti altına almayı başardığı özgürlüğü kullanarak gerçekleştirebileceği tek projeye girişince, stüdyo dışından olup sektörde çalışan iki profesyonel onun ekibine katılır. Goldwyn Stüdyoları'nın ödünç verdiği Gregg Toland'ın yanı sıra Welles, senaryo yazarı olarak Hermann Mankiewicz'i getirmiştir.

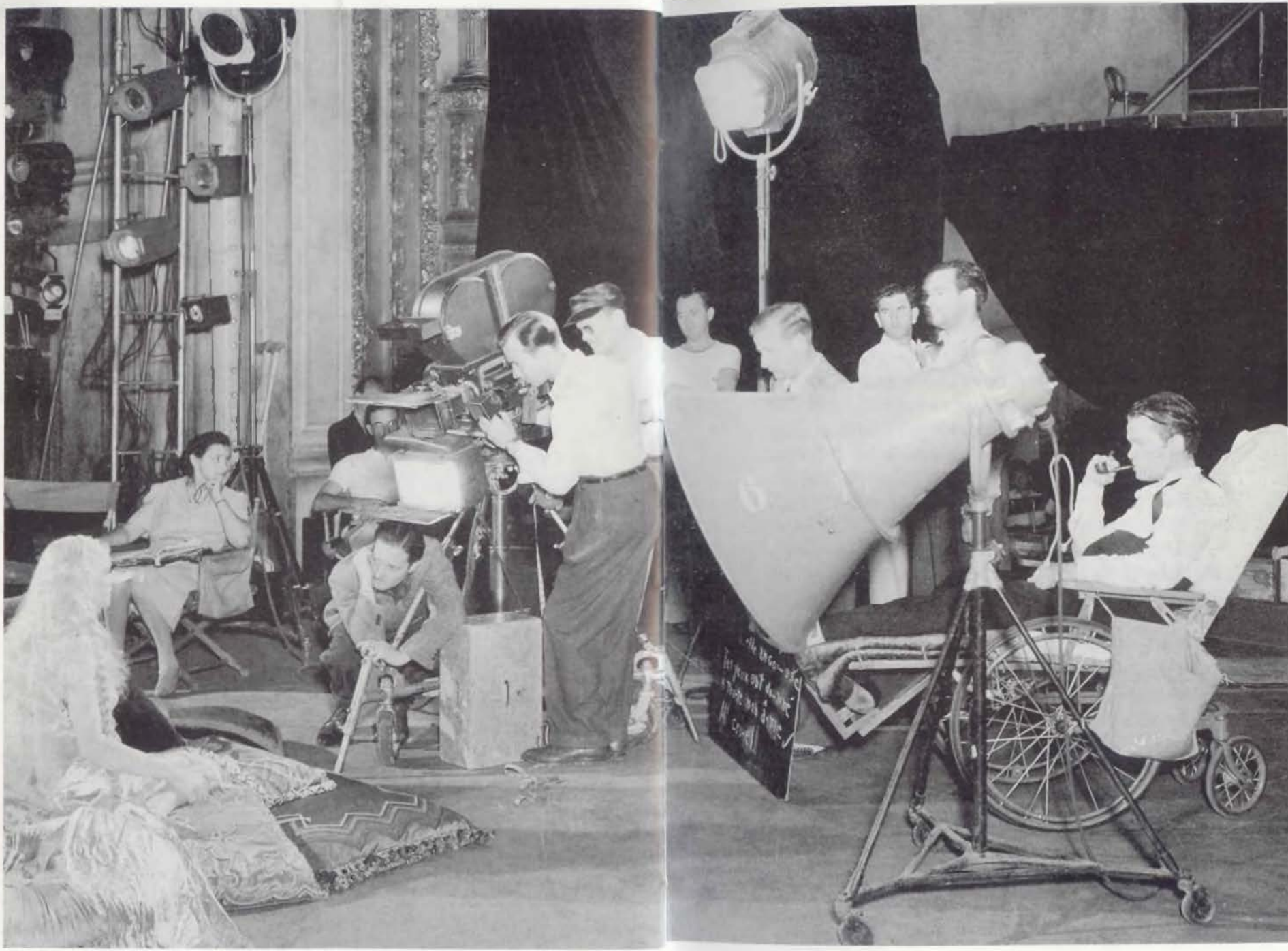
Sinematografik yazarlık sorusu, yani filmin asıl yaratıcısı olarak yönetmenin mi yoksa senaryo yazarının mı

kabul edilmesi gerektiği sorusu, *Yurttaş Kane*'in üzerinde tartışılmıştır. Senaryonun yaratıcı sorumlusunun kim olduğu ve yazar olarak kimin adının geçeceği tartışmaları film bitmeden başlar. Welles'in yalnızca kendi adını geçireceği ya da senaryo yazarı olarak kimsenin adını geçirmeyeceği söylentilerine karşılık, Mankiewicz, Hollywood'da kolayca destek toplar. Sonunda uzlaşmacı bir hamle yapılır ve Senaryo Yazarları Derneği'ne senaryo yazarı olarak ikisinin de adının geçmesi önerilir; ve bu öneri kabul edilir. 1971'de Pauline Kael,[11] sinema eleştirmenleri arasındaki 'auteur' yönetmen (yazar yönetmen) eğilimine muhalefet etmek için, polemik yaratmaya yönelik gizli bir güdüyle, bu isim tartışmasının küllerini yeniden alevlendirir. Kael'in, Mankiewicz'in senaryosunu, *Yurttaş Kane*'in sinemadaki öneminin kaynağı olarak partizan bir tavırla sunduğu kitabına, Peter Bogdanovich, Welles'in tarafını tutarak yazdığı aynı oranda partizan bir yazıyla karşılık verir[12]. Bütün bu tartışmalar ve bu tartışmaları çevreleyen olaylar, *Yurttaş Kane*'in tarihçesini saran gizemi artırır.

Bir fikir filme alındıktan sonra, o fikri ilk kez kimin ortaya attığına dair çekişme anlamını yitirir. Bir fikrin, yönetmenin kararı ve vizyonu dışında bir kaynağı olup olmadığını araştırmak akademik bir konu olabilir; ama film, senaryo yazarlığına katkısı olanların çekişmesinden etkilenmez. Örneğin, birçok eleştirmenin, filmin 'okunabilirliği' konusundaki savlarını dayandırdığı açılış planları, Mankiewicz'in, Welles'in ortağı ve Mercury Theatre'ın kurucularından olan John Houseman'la birlikte, Welles'in hiçbir katılımı ya da katkısı olmaksızın gerçekleştirdiği birkaç aylık bir çalışmanın ardından RKO'ya getirdiği Mankiewicz versiyonu senaryoda, yani 'American'da aynen yer almaktadır. Öte yandan, açılış planlarında kullanılan kamera stratejisi ve içerik, hiç şüphesiz Welles'in estetik anlayışıyla uyum içindedir ve onun ilk sinema

denemesi için geliştirdiği tarzı vurgular. Oysa Caringer'a göre, bu açılış planları, Hitchcock'un çektiği, Hollywood'da galası kısa bir süre önce yapılmış olan, gizemli bir mekân ve araştırmacı bir kamera bakışı ortaya koyan Rebecca adlı filmin ilk planlarından etkilenmiş olabilir. Caringer, Welles'in, meslektaşlarının hem fikirlerinden hem de teknik hünerlerinden etkilenmeye her zaman açık olduğunu gözler önüne serer. Ama Welles'in bir araya getirdiği bütün bu unsurlar ve etkiler, yaratıcı zekâsının ve içgüdüsünün ince süzgecinden geçmiştir; ve sonuçta, projenin gerek gelişiminin gerekse prodüksiyonunun bütün aşamalarında neyin kalacağına neyin atılacağına o karar vermiştir. Eğer 'American'ın açılışı bütün o revizyonlar ve yeniden yazımlar sonucunda değişmeden *kalıp Yurttaş Kane*'in senaryosuna geçtiyse, bu, Welles filmin böyle açılmasını istediği içindir.

Yurttaş Kane'in yenilikçi sinematografik tarzı, daha aldığı ilk eleştirilerde fark edilmeye ve tartışılmaya başlanır. Filmin görüntü yönetmeni Gregg Toland, stüdyo sistemi sinemada bir görüntü yönetmenine nasip olmayacak bir şekilde hem jenerikte iyi bir yer edinir hem de dikkatleri üstüne çeker. Welles, Hollywood'a geldiği ilk andan itibaren, aksiyonun ve anlatımın akışını taşıyabilecek bir kamera tarzıyla ilgilenmiştir. Toland kendi inisiyatifini kullanarak *Yurttaş Kane*'i çekmeyi teklif ettiği zaman, Welles, film konusundaki fantezilerini gerçeğe dönüştürebilecek birisini bulmuş olur. Toland halihazırda birkaç yıldır kendi özel ışık/kamera tarzını geliştirmekte olan, Oscar ödüllü, seçkin bir görüntü yönetmenidir. Welles'in anlaşmasının izin verdiği uzun ön prodüksiyon süreci, Toland'a, çok az şey bilen, vizyon sahibi ve öğrenmeye hazır bir yönetmenle yakın işbirliği içinde kendi tarzını sistematik olarak geliştirme şansını verir. Film savaştan sonra Paris'te ilk gösterildiğinde André Bazin'i[13] çok etkileyen o alan derinliği tarzı, Welles'in karşı açıları ve almaşık kur-



Welles, Dorothy Comingore ile birlikte sette; Gregg Toland sağdan dördüncü

guyu kullanmayarak hareketin devamlılığını sağlama isteğini gerçekleştiren mantıklı bir çözümdür. Bu tarz, hem Toland'ın yeni teknik olanakları tanıyor olması gibi olumlu bir faktörün hem de Welles'in yapmak istemediklerini biliyor olması gibi olumsuz bir faktörün etkisiyle gelişmiştir. *Yurttaş Kane*, Toland'ın 'How I Broke the Rules in *Citizen Kane*' ('*Yurttaş Kane*'de Kuralları Nasıl Yıktım')[14] başlıklı makalesinden, Toland'ın kuralları yıkmak için kullandığı teknolojik gelişmeler üzerine Patrick Ogle'ın yaptığı kapsamlı incelemeye[15] ve Barry Salt'un filmdeki yenilikler üzerine yaptığı ölçülü değerlendirmeye kadar[16], sinemada teknoloji, tarz ve estetik arasındaki ilişki üzerine paha biçilmez araştırma ve tartışmalar ortaya konması için motivasyon yaratmıştır. Bu yazılar, olağandışı prodüksiyon şartlarının, hem önceden var olan hem de yeni ortaya çıkmış teknolojik değişimlerin bilinçli ve sistematik bir şekilde bir araya gelmesini sağlayarak nasıl yeni bir film bakışı yarattığını gösterir.

Yurttaş Kane'in efsanevi tarihçesi, çevresinde dönen polemikler ve eleştirel çatışmalar ışığında, bu film üstüne bir şeyler daha yazmak insanın gözünü korkutuyor. Bugün filmin ellinci yıldönümü bir kez daha coşkuyla kutlanıyor. *Kane* eleştirilerine bu katkıyı yapmak için iki nedenim var. Birinci nedenim, filmde geçen Avrupa'yla ilgili konulara ve tasvirlere dikkati çekmek için filme bir Avrupalı gözüyle bakmaya ve filmin geçtiği tarih kesitine dikkati çekmeye çalışmaktır. Almanya'nın Eylül 1939'da Polonya'yı işgalini izleyen 'çatışmasız savaş' dönemi sırasında, Şubat 1940'da *Yurttaş Kane* senaryosu üstüne çalışma başlamıştır. 1940 yılının baharında ve yaz başında senaryo üstüne çalışma sürerken, Alman saldırısı Avrupa boyunca ilerler; ve savaşın en tatsız anlarında, Fransa'nın Mayıs ayında düşmesiyle, Hitler'e karşı son bir direniş olan (1940 yılının Temmuz ayından Eylül ayına kadar süren) İngiltere Savaşı arasında, 29 Haziran'da *Yurttaş Ka-*

ne'in prodüksiyonu başlar. Avrupa faşizme karşı konulmaz bir şekilde yenik düşer gibiyken, Amerika'da müdahalecilik ile tecrit politikası[17] arasındaki çatışma tüm şiddetiyle sürmekte; Başkan Roosevelt müdahaleci politikasına destek vermeleri için halkı harekete geçirememektedir. Ve *Yurttaş Kane* 1941 yılının Mayıs ayında New York'ta gösterime girdiğinde, Pearl Harbor baskınının gerçekleşmesine daha altı ay vardır. Avrupa'daki savaş, kamuoyunu meşgul eden en sıcak gündem olmasının yanı sıra, Avrupa kültürüyle yakından ilgilenen ve politik anlamda Roosevelt'in Yeni Düzen'ine ve anti-faşist mücadeleye uzun zamandır bağlı olan Orson Welles'in şahsen aşırı önem verdiği bir konudur.

Dönemin bu arka planı filmde açık açık dile getirilmez; ama filmin, içinde bulunduğu tarihi dönemin bilincinde olması, yorumunu, insan doğası ve karakteriyle ilgili soyut sorulardan uzaklaştırır, efsanevi ve marazi bir karakterde özetlenen Amerikan politikasının yapısıyla ilgili sorulara yöneltir. *Yurttaş Kane*'in söyleminde, tecrit politikasının kaderi bir teşbihle canlandırılmıştır: Avrupa kültürü ve tarihinin birikintisiyle çevrelenmiş olarak zengin ama yalnızlık içinde ölen Kane'in kendi kaderinde. Kane figürünün en önemli kaynağı olan Hearst, tecrit politikasının baş savunucularından ve Yeni Düzen'in muhaliflerinden biri olarak, dönemin politikasıyla, farklı seçkin sınıfların hakimiyeti ele geçirmek için yarıştığı Yeni Düzen öncesi politik sistem arasında bir bağlantı kurmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, tecrit politikası lobisine doğru bir yönelme ülke dışında faşizmin zaferini kesinleştirirken, ülke içinde de politikayı on yıl geri götürürdü. Aslında eski kuşak Amerikan politikasının kazanacağı bir zafer, yeni kuşak Amerikan faşizminin zaferini müjdeleyebilirdi. Ama tabii *Yurttaş Kane*'de, Kane'in politik kariyeri mahvolur. Bu da benim bu denemeyi yazmamın ikinci nedenini oluşturmaktadır.

Bu deneme yöntem açısından deneyseldir. Kendi kuşağımın film teorisini ve eleştiri yöntemini, gösterime girdiğinden beri elli yıldır her nesil tarafından irdelenen bir filme uyguluyorum. Benim düşünce sistemimdeki başlıca etkiler psikanaliz teorisi ve feminizm olduğundan, her ikisi de *Yurttaş Kane* analizimi derinden etkilemiştir; yalnızca içerik (filmin kadınları nasıl gösterdiği ve Freud'u nasıl kullandığı) anlamında değil; perdeyle seyirci arasındaki geleneksel ilişkiye meydan okuyan ve ruhun diliyle uyuşan bir sinema dili oluşturan bir film olarak da. Psikanaliz teorisini *Yurttaş Kane*'e uygularken, özel bir eleştirel yaklaşım kullandım ve filmin metne bağlı kanıtları üzerine yoğunlaştım; ayrıca ele aldığım konuların Welles ve/veya Mankiewicz tarafından ne kadar kasıtlı yazıldığı sorusuyla ilgilenmemeye çalıştım. Benim düşünceme göre, filmin hem yapısı hem de politikası, bunların, özel bir espri mi yoksa ciddi yorumlar mı olduğuna karar vermenin zor olduğunu gösterir.

Yurttaş Kane, yandaşı ya da karşıtı olarak, feminist polemik için açık bir aday olmasa da kadının görselleştirilmesinde, filmin yolunun geleneksel Hollywood yatırımlarıyla nasıl kesiştiğini görmek ilginçtir; tabii ki feminizm ruhuyla davranılmamıştır ama feminizmle ilgili ilginç estetik sonuçlar ortaya çıkmıştır. Feminist film eleştirisinin psikanaliz teorisiyle ittifakı, öncelikle kadın görüntülerine yüklenen bilinçaltı anlamların çözülmesine yönelik eleştirel bir şifre çözme teorisinin oluşturulmasına yardım etmiştir. Bu bakış açısından, feminist eleştirmen bir dedektif, psikanaliz teorisi ise en azından şifreyi çözmeye başlayabilen bir şifre anahtarı gibidir. *Yurttaş Kane*, şifre çözmenin hazları ve problemleri çevresinde oluşturulmuş bir filmdir; yalnızca açıkça görüldüğü gibi filmin ana konusunda değil (gazetecinin, Kane'in gizemini çözmeye çalışması), görsel dili ve anlatımı yoluyla şifre çözücü birseyirci yaratmasıyla da. Ayrıca, farklı katmanlarında yarı

gizli, ezeredeyse yeraltında kalmış ve ancak psikanaliz teorisi yoluyla araştırılabilecek, çözülebilecek ve gün ışığına çıkarılabilecek Oidipal çatışma ve cinsel sorun temaları ve belirtileri vardır. Psikanaliz teorisi, belirtiyi, bilinçli zihinde beliren ama bilinçaltı anlamını çözmek için gerekli anahtarı kaybolmuş bir tür şifre olarak görür. Tüm bu farklı bakış açılarından, *Yurttaş Kane*, psikanaliz teorisinden etkilenmiş feminist film teorisine hem bildik hem de bilinmedik bir şekilde meydan okur. Bir bilmeceyi ya da şifreyi çözmeye çalışmak, analitik bir işleme mecazi olarak yaklaşmakla kalmaz, bilinmeyenin yararlığı merak güdüsünü de kamçılar. Feminist film teorisi, erotik ve gizemli kadın figürünün büyüsü yerine, bu figürlerin gizlediği anlamları çözmenin büyüsünü koymak zorunda kalmıştır. Oysa *Yurttaş Kane* feminist eleştiriye onu destekleyerek meydan okur.

Yurttaş Kane'in, dikkat çekici bir şekilde anti-Hollywood görünmesini sağlayan yönlerinden biri de bir kadın starla yaratılmış o cazibe etkisinden yoksun olmasıdır. (Barry Salt'a göre Toland 'iyi' bir cazibe fotoğrafçısı olarak görülmez.) *Kane*, Welles'in 1947'de çektiği ve o zamanlar evli olduğu Rita Hayworth'ı oynattığı *The Lady From Shanghai (Şangaylı Kadın)* ile karşılaştırılınca, bu eksiklik belirgin bir şekilde ortaya çıkar. *Şangaylı Kadın*'da seyirci, Michael'ın Elsa'ya olan hayranlığını paylaşır ve Elsa'nın yarattığı erotik atmosferin içinde erirken; *Yurttaş Kane*'de görsel sahnenin merkezinde bizzat Kane vardır. Susan'ın operada şarkı söylediği sahneler gerçekten ucuzlatılmıştır ve erotik bir görüntü olarak kadın figürü karikatürize edilmiştir. *Şangaylı Kadın*'da filmin temel gizemi yavaş yavaş Elsa'nın çevresinde belirginleşirken, *Yurttaş Kane*'de, film, gizemini kadına eşitlenen basit bir denklemden kesinlikle uzağa yerleştirir. Welles'in perdedeki devasa varlığı seyircinin gözü için manyetik bir çekim oluşturur ve cinsel röntgenciliğe çok az yer bırakır. Bu de-

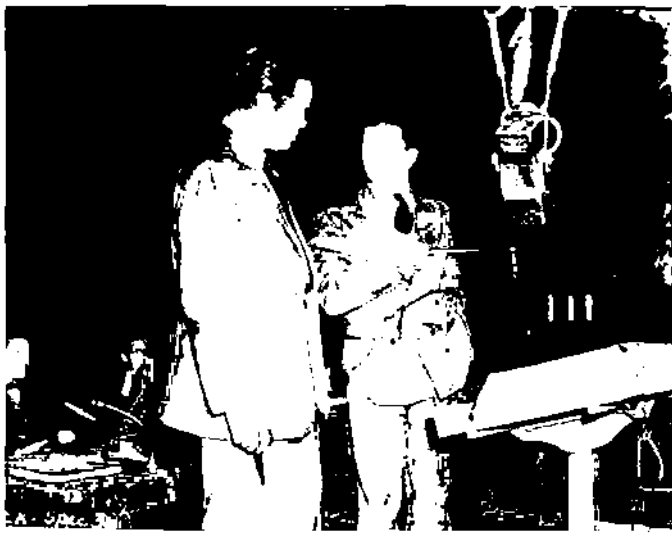
ğişiklik farklı bir büyü yaratmış ve meraktan doğan röntgenciliğe kapı açmıştır. Sinematografik röntgencilik, kadın figürü konusundaki erotik saplantıdan arınınca ortadan kalkmış ve onun yerini perde ile seyirci arasındaki farklı bir alışveriş birimi almıştır.

Merak uyandırmak için bir obje, bir gizem bulunmalıdır. *Yurttaş Kane*'de, bizzat Kane'in temel gizemi, daha sonra gazeteci/dedektifin araştırmasının ilgi odağı olan 'Rosebud'da (gül goncası) zekice özetlenir ya da yerini ona bırakır. Ama bu gizem, ne kahramanın araştırması ne de tanıkların ifadelerinin sonucu perdedeki dünyada asla çözülmez. Welles seyirciyi perdeden ayırır ve "bir hikâyenin çözümü, seyirci tarafından perdede bulunacağına, hikâye karakterlerin üstün anlayışı yoluyla çözülür" şeklindeki basit varsayımı çürütür. 'Rosebud' gizeminin açık bir şekilde çözümü yalnızca filmin son saniyelerinde göründüğünden, daha önceki birçok önemli işaret ve ipucu büyük olasılıkla ilk izleyişte fark edilmeden geçecektir. *Yurttaş Kane*, film biter bitmez geri dönüp filmde neler olduğu üzerinde düşünme ihtiyacını içinde bulundurur. Gizem bir aşamada çözülmüş olabilir ama gazeteci Thompson'ın "Bence bir insanın hayatı tek bir kelimeyle özetlenemez..." sözü seyirciye meydan okur. Kamera şömineye doğru ilerleyip 'bilmecenin kayıp parçasını' gösterince, o ana dek ulaşılan her nokta yeni bir boyut kazanır. Bu filmi seyredince içinde merak uyanmış olan herkes, filmi tekrar seyretmek istediğini fark eder. Bir sonraki ve daha sonraki izlemelerin ilkinden oldukça farklı olacağı kesindir. Yönetmenin sinema anlayışı, kameranın gördükleri ve seyircinin gözü arasındaki geleneksel sıra yeni bir boyut kazanır ve filmi oluşturan farklı katmanları ortaya çıkarma işinde adeta üç ortak haline gelirler.

Bu arada müzik de kendi üstüne düşeni yapar. Bernard Herrmann yazdığı bir yazıda, *Yurttaş Kane*'deki temel müzikal motiflerin gerekliliğinden bahsetmektedir. Filmin

müziğinde iki temel motif vardır. Biri, nefesli sazlarla çalınan dört notalık basit bir cümledir; Kane'in gücünü ifade eder. Bu cümle, filmin müziğinin ilk iki ölçüsünde duyulur. İkinci motif ise Rosebud'ın motifidir; ilk olarak filmin en başındaki ölüm sahnesinde duyulan bir vibrafon solo. Sonra film boyunca farklı kılıklara bürünmüş olarak defalarca karşımıza çıkar; eğer yakından incelenirse, bunun bizzat 'Rosebud'ın kimliği konusunda bir ipucu olduğu anlaşılır.[18]

Yurttaş Kane, merakın verdiği hazza dayanan bir görme biçimi yaratmakla, *aklın gözüyle görerek tatmin olmakla* ilgilenir; bu da ancak seyirciye, filmin senaryosuna açılan kendi özerk kapısını vererek başarılabilir. Ama bu hazzın ötesinde, belirli bir tarih kesiti aracılığıyla, tarih üzerine düşünme ve belki de bir politik mesaj verme isteği mevcuttur. Bu anlamda filmin politik görüşü, anlatım biçiminin habercisidir.



Welles, Bernard Herrmann ile birlikte

Yurttaş Kane, seyircinin görüntüyü 'okuma' gücüne davetiye çıkarır. Film dili ile hiyerogliflerin dili arasında yapılmış olan karşılaştırmayı akla getirir. Bu konuya Miriam Hansen değinmiştir: "Hiyeroglif yazı (resim, ideogram ve fonetik unsurları içeren), hiyeroglif işaretlerinin kompleks karakterinin önemi ve birden çok anlam içeriyor olması nedeniyle [film için] yararlı bir örnek olabilir gibi görünüyor." Hansen ayrıca Freud'un, hiyeroglif yazı ile rüyaların figüratif alfabesi arasında kurduğu bağlantıya dikkat çekmiştir: "Bu metinsel olguların ikisi de hemen algılamayı ya da anlaşılmayı kendi tarzlarında reddeder ve bunun yerine okuma ve yorumlama eylemi gerektirirler."[19]

Aklın dili, rüya imgeleri, alegorik objeler, cinsel istek senaryoları, unutulmuş anılar ve benzerleri ile birlikte, sinema dilinde bir yankı bulur. Sinemada objeler, jestler, bakışlar, mizansen, ışık, kadraj ve film araçlarının bütün donanımları, sözcüklerden önce hatta sözcüklerin ötesinde bir tür dile dönüşür. *Yurttaş Kane*'in özgünlüğü, bu sürecin fazlasıyla bilincinde olmasında hatta bu süreci sömürmesinde yatar. Örneğin, Thompson, Thatcher'ın otobiyografisini açtığı zaman, sayfanın beyazlığından kar yağışına geçiş olur: Küçük Kane boş perdede belirir, kızakla yokuş aşağı kayarken tıpkı anı defterindeki bir satır gibidir. Film ölçek farklılıklarıyla da oynar. Kane elinde küçük kağıt ağırlığını tutarken; sanki anne babasının tahta kulübesinin anısını (o da mizansende kendi rolünü oynamaktadır) tutmaktadır. Ve kamera çatı penceresinden El Rancho gece kulübüne girerken, Susan da aşağıda sanki kendi anılarına ve matemine bürünmüş gibidir. Bu sinematografik imgeler, birbirlerini bilgilendirir ve etkiler, bazen müziğin ya da tekrarların yardımıyla anlamları yer değiştirir ve birbirlerini yankılar; böylece, filmin hikâye kronolojisi ve farklı katmanları boyunca ileriye ve geriye bir bağlantılar ağı kuruyormuş gibi görünürler.

Kane eleştirileri filmin anlatım biçimine özel dikkat sarf etmiştir. André Bazin'e göre, seyirciyle perde arasında bir bağ oluşması, filmin derinlikteki kompozisyonlarının sonucudur. Kadrajda çarpıcı yan yanalıklar düzenlenir; ve planlar, seyircinin karakterler arasındaki ilişkiyi incelemesini ve sahnenin şiirsel ve duygusal anlamlarını belirlemesini sağlayacak kadar uzun sürer. Bazin, bu tür düzenlemenin, seyircinin gözüne ve aklına, ticari sinemanın (özellikle sesli sinemadan sonra) hem çekim hem de montaj geleneklerinin reddettiği bir özerklik verdiğini kanıtlamaya çalışmıştır: 'Klasik montaj, objelerle aramızdaki bu tür karşılıklı özgürlüğü tamamen bastırır. Klasik montajda, özgür bir düzenlemenin yerine, planların mantığının, bir eylemin özgürlüğümüzü tam anlamıyla uyuşturan bir şekilde bildirilmesiyle kontrol edildiği zorunlu bir çözümleme vardır.'[20] Dudley Andrew, Bazin'in alan derinliği konusundaki tavrının etik bir varsayıma dayandığını kanıtlamaya çalışır. Seyircinin perdedeki anlamlarla bir bağ oluşturmak ve onlarla boğuşmak zorunda olması ve 'kişisel tercihini en azından minimum düzeyde kullanması' ahlaki anlamda doğrudur. 'İmgelerinanlamı kısmenseyircinin dikkatinden ve iradesinden türer.'

Noel Carroll, 'Interpreting Citizen Kane' (Yurttaş Kane'i Yorumlamak)[21] adlı makalesinde, eleştirmenlerin 'Rosebud' sorusuna verdikleri yanıtlar için çok yararlı bir sınıflandırma yapar. Bu yanıtları iki ana grupta toplar. Biri, 'Rosebud' bilmecesinin, Charles Foster Kane'in hayatının gizemini çözebilecek özel bir anlamı olduğu şeklindedir. Diğeri ise insanoğlunun gizeminin böyle basit bir açıklamaya indirgenemeyecek kadar girift ve kompleks olduğu şeklindedir. Carroll her ikisinin de filmdeki kanıtlardan çıkarılabilecek oldukça doğru yanıtlar olduğunu iddia eder ama ardından meseleyi bir karakter meselesinden film okuma meselesi şekline dönüştürür. Caroll şöyle der:

> Kane'in yaşamının başlıca iki yorumunun (gizem yorumu ve Rosebud yorumu) kültürel anlamda iyice kemikleşmiş olduğu kadar basit de olduğunu vurgulamıştım. Bu, yorumların, filmin diyalog yapısında oynadığı role uygundur. Çünkü, eğer yanılmıyorsam, bu filmin amacı seyirciyi hayat üzerine bir fikir çatışmasına sokmaktır. Ve bu anlamda işlevsel olabilmek için, fikirler nispeten basit, biraz sıradan olmalı ve eserin yüzeyinde ya da yüzeye yakın bir yerlerde bulunmalıdır. Belirsiz, karmaşık fikirlerin seyircinin dikkatini çekmesi ve seyirciyi tartışmaya dahil etmesi zor olur.

Ve:

> ...filmin anlatımındaki diyalog yapısı, bir kısım seyircinin filme katılımını olanaklı kılar; ancak seyirci bu kez adeta filmin kavramsal uzayında çoklu düzlemleri birbirine bağlar ... her seyircinin bu yorum oyununa duyarlı olacağının ya da buna katılacağının garantisi yoktur. ... Ama yapısal değişiklikler vardır ve bu değişiklikler Hollywood filmlerinde nadir bulunur türden, zorlamasız bir seyirci katılımına sınırlı da olsa olanak tanımaktadır.

Yurttaş Kane projesine katılmadan uzun zaman önce, Mankiewicz, çelişkilerle dolu güçlü bir adamın hikâyesinin, bu adamı iyi tanıyan ama tecrübeleri ve algıları birbirinden farklı olan insanların gözünden anlatıldığı, 'prizmatik' anlatım diye adlandırdığı bir üslup üzerinde çalışmıştır. *Yurttaş Kane*'de beş blok geriye dönüş beş tanığın ağzından aktarılmaktadır ve Thompson'ın röportajları Kane'in hayatını kabaca kronolojik sırayla anlatmak üzere düzenlenmiştir. Öldükten sonra özyaşam öyküsü yoluyla konuşan Thatcher hariç tanıklar, muhabir Thomp-

son'ın, 'Kane' gizeminin parçalarını bir araya getirmeye çalıştığı ana hikâyede, Kane konusundaki kendi kişisel sezgi ve düşüncelerini açıklar. Geriye dönüşlerde seyirci, Thompson'ın yalnızca sesini duyduğu sahneleri görür. Bütün karakterlerin anlattığı ve filmin hikâyesinin ana yapısını oluşturan anılar, doğal olarak, kişisel ilişkilere, yanlış anlamalara, umutlara, aşka, hırsa, hayal kırıklığına ve bunun gibi şeylere dayanır. Ve anlatılanlar yine doğal olarak tutarsız ve çelişkilidir. Prizmatik ve parçalı hikâye yapısı, insanın anlama ve algılama yetisinin parçalı ve eksik doğasını vurgulayacak bir şekilde aktarılır.

Yurttaş Kane, bir labirent olarak yanıltıcı yollar yaratmalı, gizemli bir metin olarak seyirciye çözmesi için ipuçları vermelidir. Filmin kompleks karakterlerinin dikkat dağıtması, farklı görüşlerin ve tutarsız kanıtların Kane gizemini çözecek anahtarlar sunduğunu düşündürmesi çok kolaydır. Parçalı anlatım ve gazetecinin ölüm sonrası araştırmaları hep bu yöndedir. *Yurttaş Kane*, anti-Hollywood ruhunun daha da uç bir manifestosuyla, tanımlamanın normal süreçlerine karşı koyar, dayandıkları mutlak ahlaki yargıları karıştırır ve eleştirmenlerle halkı cani ile kurban arasındaki açık ikili karşıtlığın sağladığı dramatik rahatlamadan uzaklaştırır. Popüler bir kültür geleneği dahilinde (bugün de 1941 de olduğu kadar popüler), bu hikâye stratejisi anti-kahraman ve anti-Hollywood olarak ortaya çıkar. Kane figürüyle karşılaşan seyirci, tanıkların karşılaştırmalı güvenilirliklerini saptamak ister; Kane'in kahraman mı cani mi, kurban mı zorba mı olduğunu anlamaya çalışır. Ama film seyircinin bunu belirlemesini sürekli engeller. İnsan kendini, sanki mahşer gününde karakterlerin ahlaki değerini tartıyormuş da bir türlü kefeleri dengeleyemiyormuş gibi hisseder.

İşte eleştirmenler bu noktada, filmin açıkça ortaya koyduğu psikanaliz çerçevesi içinde karakteri anlamlandırmak amacıyla psikanalize yönelirler. Ama birçoğu, ka-

rakterin ve davranışın doğasına kafa yorar; ahlakı gittikçe daha karmaşık bir bakış açısından değerlendirir; ve hâlâ Charles Foster Kane'e, canavarlığının anlaşılır bir açıklaması olabilirmiş ya da onu temize çıkarabilecek mantıklı bir mazeret bulunabilirmiş gibi yaklaşır. Bu savların iyi/kötü, kurban/zorba gibi ikili karşıtlıklardan kurtulması zordur. Bu tartışma sürüp gider. Kane'in kurban mı yoksa zorba mı olduğu kesin olmasa da bu şartlarda ikisinden biri olmak zorundadır.[22]

Karakterler filmin gizemlerine, güvenilir ya da doyurucu bir erişim sunmaz. İpuçları, hikâye boyunca perdeye yayılmış olan ve bir filmi oluşturan her çeşit unsurun içine saklanmıştır: kamera hareketleri, objeler, jestler, olaylar, tekrarlar, mizansen. Karakterler ise bu unsurlar arasında zincirin bir halkasından, yap boz bulmacanın herhangi bir parçasından başka bir şey değildir. Böylece *Yurttaş Kane*, hikâye anlatma konusunda insanlarla nesneler arasındaki oranın, insanbiçimci bir temele dayanma eğiliminde olduğu her zamanki hiyerarşi duygumuzu altüst eder. *Yurttaş Kane*'de nesneler, perdede ve hikâyede beliriverirler ve ayrıcalıklı bir yere sahip olurlar. Bazin'in alan derinliğinin 'demokratik' doğası şeklindeki algısının çok ötesinde, film, Amerikan efsanesi, politikası ve ortak benlikle top gibi oynamaktadır. Neler olduğunu 'bulmak' da (Lucy'nin Charlie Brown'a söylediği "'Rosebud' onun kızağıydı," şeklindeki meşhur sözlerin ötesinde), Western Union tarafından pek açıkça aktarılmayan mesajlardaki ipuçlarını toplamak da seyirciye kalır.

Film, tutarsızlığı ve çelişkiyi kullanarak, kahramanların gerçeğin güvenilir kaynağı olduklarına güvenmemesi konusunda izleyiciyi uyarır ve izleyicinin kafasını karakterden, insanlarla kaderleri arasındaki dramatik etkileşimden uzaklaştırmaya çalışır. Karakter tespitinin ve güvenilirliğin bu şekilde ucuzlatılması, izleyicilerin, hikâye çözüme ulaştıkça düzensizliğin, ahlaksızlığın, tutarsızlık

ve çelişkinin de çözüleceğine ve perdedeki karakterlerin ahlaklı ve düzenli bir evren yaratacağına duydukları geleneksel güveni de ucuzlatır. Seyirciye kendi yorumlama tarzını bulurken kullanacağı güvenilir bir rehber sunulmamıştır. Seyirci ancak karakterin, anlamın kaynağı olması engelini yıkabilir; ve perdedeki ipuçları ve belirtileri bir dedektif ya da psikanalizci gibi yorumlamaya başlarsa kendi sonuçlarını çıkarabilir. Karakterler özerk bireyler değildir, başköşede yer alması gereken ana karakter bile. Karakterler karmaşık bir ağın içinde tek bir öğe halini alınca *filmin kendi iç tutarlılığı ve mantığı* karakterden bağımsız olarak gün ışığına çıkar. Charles Foster Kane'in kendisi bir gizem olmaktan çıkmıştır; o, kanlı canlı bir insanla herhangi bir bağlantısı olan bir karakter değildir artık. Bu bakış açısından *Yurttaş Kane* bir bulmaca filmdir; başlıca gizem olan 'Rosebud' filmin temel gizemlerini anlamayı sağlayacak yegâne yol (ki bu da sesler ve imgelerdeki şifreleri çözmektir) için ilk ve en önemli ipucudur. Film, perde ile izleyici arasındaki alışverişi olanaklı kılmak ve vurgulamak için, bakma zevkinin aynı zamanda şifre çözme zevki olduğu, aktif, meraklı bir seyirciliğe uygun bir tarz benimser.

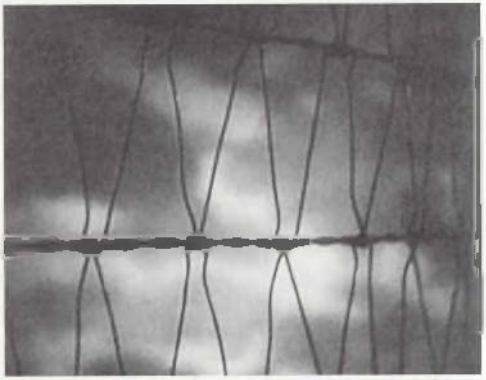
Film, karakterlerle oynamasının yanı sıra, merkeze *kestirme bir yol vaat eden ama sonra kaybolup giden* başka saptırmacalar ve yanıltıcı yollar hazırlar. Örneğin, 'News on the March' haber filminin editörü Rawlston, araştırma yapması için Thompson'ı gönderirken şöyle der: 'Rosebud: ölü ya da diri. Bu çok basit bir şey de çıkabilir.' Bir sonraki plan, çakan bir şimşeğin aydınlattığı, Susan'ın yüzünü yakın plan gösteren bir posterle açılır. Bu plan, seyircinin bu görüntüyle bir önceki ifade arasında bağlantı kurması için büyük bir ipucudur. Bu posteri yalnızca seyirciler görebilir. Bu plan, perde ile seyirci arasında bir suç ortaklığı kurar; ve bu suç ortaklığı, bir 'crane' (vinç) planıyla, Thompson'ın araştırmasının açılış

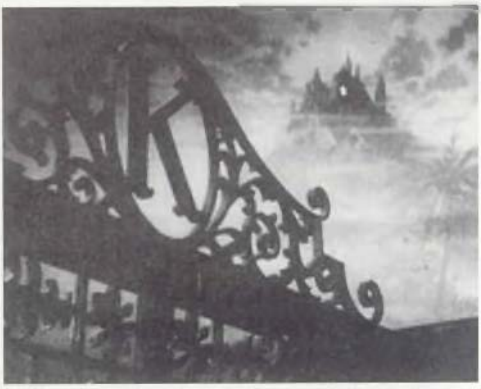
planıyla artar. Çatı penceresinden içeriye doğru inerek aşağıdaki kapalı mekânda Susan'ı bulan araştırmacı kamera hareketi, hem gizemin filmdeki yerini hem de kameranın, filmin gizeme açılıp duran soruşturmasındaki ayrıcalıklı rolünü somutlaştırmak için mizansenle karşılıklı etkileşim içindedir. Ama 'Rosebud' gizeminin ani çözümündeki ipucu çok açıktır ve bu birliktelik çok aşikârdır. İzleyici ikiyle ikinin bu kadar kolay bir araya getirilmesini içgüdüsel olarak reddeder ve beş ermelerinden şüphelenir. Ama filmin senaryosu, kahramanlarından bağımsız olarak kendi kendini, anlam çıkarılacak ve keşifler yapılacak bir kaynak olarak gösterir. Duyarlı seyirci, kameranın işbirliği ile gizemi çözmeye davet edildiğini hisseder.

Filmin açılış sekansı, kamera ile seyirci arasında bir merak ve araştırma ilişkisi kurar. Filmin ismi perdede kaybolup ilk görüntü belirdiğinde izleyici bir yasaklama ve bir kamera hareketi ile hikâyenin içine sürüklenir. 'Girmek Yasak' yazan bir levha loş ışıkta kolaylıkla görülebilmektedir, dikenli teller yolu kapatır ve perdeyi kaplar. Bu işaret Xanadu[23] mülkünün kapısına yerleştirilerek mantıklı bir kılıf uydurulmuş olsa da doğrudan izleyiciye hitap eder. Yasaklanan yerin hemen çekici hale geldiğini ve hiçbir şeyin insanın merakını bir sırdan daha çok uyandıramayacağını herkes bilir. Bu nedenle, ilk görüntü üzerinde belli belirsiz bir duraklamadan sonra, kamera 'crane' hareketiyle çitin üstüne yükselir, bir dizi görüntünün ardından, çözülmeyle, ihmal edilmiş görkemli bir yere geçer ve bir tepenin zirvesinde bulunan masal şatosuna doğru ilerler.

Kameranın hareketi hem gerçek anlamda hem de biçimsel olarak işlevini yerine getirir. Bu hareket bir mekân ve gizem oluşturur ama aynı zamanda hikâyenin açılışına, bir hikâye mekânının açılışı gibi görsel bir yorum getirir. Hikâyenin geçtiği mekân, seyircinin dışarıda bırakıldığı, etrafı çevrili bir mekân olarak resmedilir. Kameranın dı-







Filmin açılışı

şarıdan içeri kolayca girivermesi ona *sihirli bir göz* rolü yükler ve hikâyeyi anlatanın dünyasına ve hayal gücüne giden bir yol açar. Kamera sihirli bir göz olarak mekân boyutunu aşar, yasakları çiğner ve araştırmacı bir göz olup hikâyenin içine amansızca dalarak merakını uyandıran şatoya yönelir. Korkutucu ve çekici bir diğer gizemli mekân ilkinin içinde gizlidir. Kamera aşırı yakın planla, içinde başka bir mekânı barındıran küçük cam küreyi gösterir: tahta kulübe, annenin mekânı. Mezarda beliren ana rahmi.

Filmin sonunda kamera hareketi ters döner. Böylece hikâyeyi açan *mekân simetrik* bir şekilde kapanarak seyirciyi başlangıçtaki pozisyonuna geri getirir: dikenli telin dışına, seyirci koltuğuna, ilk kareye, eski konumunun aynısına ama son iki saatin tecrübesi sonucu daha farklı biri olarak. Perdedeki mekân yalnızca hikâyenin açılışı ve kapanışı için bir teşbih olmakla kalmaz; kamera da bir rehber gibidir, seyirciyi ayartır ve bu başarılı hikâye anlatım tarzının dayandığı öğrenme isteğini uyandırır. Kamera hareketi, 'El Rancho' barına giren 'crane' planı ile tekrar ortaya çıkar. Ve Naremore, kameranın Susan'la Kane'i, Susan'ın dairesine doğru meraklı hatta neredeyse röntgenci bir tavırla izleyişini açıklar.

Bu anlatıcı kamera kullanımında, Welles'in ilk Hollywood projesi *Heart of Darkness* (Karanlığın Yüreği) uyarlaması için planlamış olduğu büyük deneyin bir yankısı vardır. Bu proje, Mercury Theatre'ın 'Birinci Tekil Şahıs' adlı radyo dizisinden çıkmıştır; dizide, anlatıcı bir 'ben' çevresinde oluşturulmuş romanlar radyoya uyarlanarak hikâyeyi anlatanın 'dış ses'i ile birleştirilmiş bir dramatik performans haline getirilmektedir. *Heart of Darkness* bunlardan biridir. Welles birinci şahıs anlatıcıyı bu yeni ortama, sinemaya aktarmak için, filmi çekerken kamerayı 'ben'in gözü olarak kullanmayı, sonraları Robert Montgomery'nin *Lady in the Lake*'de (*Göldeki Kadın*) kullandığı

gibi öznel bir kamera kullanmayı istemiştir. Filmi bu şekilde çekmenin zorlukları sonucunda fazlasıyla şişen bütçesi nedeniyle *Heart of Darkness* rafa kaldırılmıştır. Film, bizzat Welles'in öznel kameraya bir konuşma yaparak seyirciye kameranın bakış açısının doğrudan doğruya onların bakışı açısı olduğunu açıkladığı bir giriş bölümü ile başlayacaktır. Carringer şöyle der:

> Welles'in açıklayıcı anlatımına göre, kamera sırasıyla, kafesteki bir kuşun, elektrikli sandalyede idam edilmek üzere olan bir mahkumun, topa vuran bir golf oyuncusunun bakış açısını benimseyecekti. Daha sonra perdedeki Welles'in bakış açısını üstlenecek ve tamamen film kameralarından oluşan bir film seyircisine bakacaktı. En son planda boş perdenin sol tarafında bir göz, sonra eşittir işareti ve daha sonra 'ben' zamiri görülecekti. Bu göz kırpılacak ve bir çözülme ile filmin açılış planına geçilecekti.[24]

Yurttaş Kane'in açılışı öznel kameranın daha gelişmiş bir versiyonunu ortaya koyar. Kameranın bakışı bir karakterle, hikâyede yer alan gerçek bir birinci tekil şahısla özdeşleştirilmediğinden, hikâyenin geçtiği dünyanın dışından bir anlatıcı işlevini üstlenir ama yine de seyirci perdeye bakarken onların gözüne benzer ve onların gözünü simgeler. Daha sonra filmde araştırmacı gazeteci Thompson'ın gölgeler içindeki varlığı, hikâyeyi ileriye taşıyarak ve filmin geçmişe 'flashback'lerini (geriye-dönüş) hızlandırarak, seyircinin merakını temsil eder. Bununla birlikte Thompson'a hiçbir zaman, öznel bir kamerayla özdeşleştirilerek ortaya konan güçlü bakış verilmemiştir. Perdede daha başa çıkılabilir bir arabulucu ortaya çıktığı sırada, Yurttaş Kane, özerk, etkin ve araştırmacı bir seyirci için kendi radikal, olağandışı çekiciliğini güçlendirir. Thompson tanıklarının anılarını dinlemekten fazlasını yapamaz;

filmin şimdiki zamanından çıkamaz. Benzer olarak, 'flash-back' sekansları boyunca mizansen, beş tanığın gerçek vizyonunun ötesine geçer; ve bazı anlarda filmde, perdedeki karakterlerin görebileceğinden ya da anlayabileceğinden fazlası görünür. Yalnızca kamera ve seyirci, filmi bir bulmaca gibi çözmelerini sağlayacak bir vizyona sahiptirler. Açılış sekansı seyirci ile kamera arasındaki bu ayrıcalıklı ilişkinin sinyallerini verir; adeta seyirciye, kendi gözlerini ve şifre çözme güçlerini kullanmaları ve filmin dilini anlamak için bağımlılık ya da perdede temsil edilmeyi beklemek gibi alışkanlıklara düşmemeleri için bir ipucu ya da işaret verir.

Açılış sekansı, film boyunca sürüp giden çelişki motifini de ortaya koyar. Özellikle 'News on the March', Kane'i anlatmak için zıtlık üstüne zıtlık yığar. Ama filmin en başındaki sahneler uzlaştırılamaz noktalar arasında bir sarkaç sallamaya başlar. Filmin geçtiği tarih ve coğrafi ortam konusunda emin olmak imkânsızdır. Kamera şatodaki ışık yanan tek pencereye doğru yükselirken, seyircinin tutarlı bir resimle bağdaştıramayacağı gizemli bir bahçeden geçer. Örneğin, örümcek maymunların ardından gondollar görünürken, manzara ve fonda çalan müzik Gotik bir tehlike havası içerir. Hikâyeye ait belirli bir gizem oluşmadan önce mizansen gizemlidir. Sahneyi okuma çağrısı hem yapılmış hem de engellenmiştir. Bu yüzden, seyirci her ne kadar perdedeki görsel ipuçlarına dikkat etmeye teşvik edilse de imgenin doğası, anlamanın vereceği memnuniyeti erteler.

Kamera hedefine ulaştığında, penceredeki ışık aniden söner ve uzun bir çözülmenin ardından kameranın artık kuledeki odanın içinde olduğu görülür; bu, klasik zaman ve mekân geçişlerini altüst etmektedir. Ardından sahne, seyirciyi yorumlamaya çağıran motivasyonu harekete geçirecek gizemi yaratır. Kar perdeyi kaplar. Karın çevrelediği küçük tahta kulübe önce çok yakın plan görülür, son-

ra Kane'in elindeki cam kürenin içinde görülür, ardından da bunu yakın planda 'Rosebud' diyen kocaman bıyıklı bir ağız görüntüsü izler. Cam küre kendisini tutan elden kayıp yere düşerek parçalanır. Tam 'Rosebud' kelimesinin söylenmesi ile sekans biterken, onun tamamlayıcı görüntüsü filmin finaline bir gönderme yapar. Küçük kızak Kane'in eşyaları arasında yanarken kamera kızağa zum yapar, 'Rosebud' kelimesi ve küçük bir gül resmi perdeyi kaplar. Film hem ikisini birbirinden ayırır hem de bir araya getirir. Kameranın açılıştaki hareketi ile kapanışta tellerin dışına doğru geri çekilişi arasındaki simetri, içinde bu diğer simetriyi barındırır.

Hearst'ün Kane için ne ölçüde bir model olduğu sorusu, filme elbette daha ileri boyutta bir gizem örtüsü katar. Onun anlaşılması güç ve pervasız karakteri, gölgeler içindeki küstah mevcudiyeti, filmin politik merkezinde yer almaktadır. Vizyona girmesinden hemen önce ve hemen sonra Hearst'ün basın organlarının filme karşı başlattığı kan davası ile, *Yurttaş Kane*'in sinema dışı tarihinin ilk dramatik ve halka açık bölümünü Hearst eklemiş olur. Louella Parson'ın, onun için düzenlenen özel gösteriden büyük bir öfke içinde çıkışı, Hearst yandaşlarının portreyi tanıdığının ilk sinyallerini verir. En büyük Hollywood prodüktörlerinden ve stüdyolarından oluşan bir heyet, RKO'ya filmi piyasaya çıkarmadan negatifleri yakması için bir milyon dolar teklif eder. Hearst'ün bu girişimden haberdar olup olmadığına dair bir belirti olmasa da bu, Hearst'ün hâlâ Hollywood'da kullandığı gücü ve uzun yıllar boyunca San Simeon'daki bonkör eğlencelerin yarattığı bağları belirten bir işarettir. Yeni vizyona çıkan bir filmin başarılı mı başarısız mı olacağını kolaylıkla belirleyebilen Hearst gazetelerinin, Yurttaş Kane skandali patlak verdikten sonra, herhangi bir RKO prodüksiyonundan bahsetmeleri bile yasaklanır. Bu türden bir kara liste tehditi, dağıtımcıların *Yurttaş Kane*'in reklamını yapması-

nı engeller; ve film, RKO'nun kendi kanallarıyla sınırlı kalır. Bu anlamda Hearst ya da Hearst tehditi filme mali anlamda çok ciddi bir zarar verir; ve gişe başarısızlığı, büyük olasılıkla, Welles'in Hollywood'la ilişkilerini gittikçe bozan mali felaketin başlangıcı olur.

Hearst modelinin kaynağı konusunda, özellikle hassasiyeti ve ne derece doğru olduğu üzerine büyük bir tartışma başlar. John Houseman, Mankiewicz'in ilgi alanını şöyle tanımlar:

> Hearst fikrinin nereden çıktığı konusunda tam bir anlaşmazlık vardır. Gerçek şu ki Mank, eski bir gazeteci ve modern tarih okumaya meraklı birisi olarak uzun zamandır William Randolph Hearst adlı Amerikan fenomeniyle ilgileniyordu. Hearst'ü artık bir düşman, tecrit yanlısı bir faşist, bir kızıl avcısı olarak gören solcu arkadaşlarından farklı olarak Mankiewicz, Hearst'ün işçinin dostu ve politik anlamda ilerici kabul edildiği yılları hatırlıyordu. Daha sonra onu film kolonisinin bir üyesi olarak incèledi: San Simeon'da baştan inşa edilen uçsuz bucaksız sarayında gösterişli, yaşlı ve savunmasız.[25]

Welles'in Hollywood'a gitmesinden önceki yıllarda, Hearst'ün dev imparatorluğu mali çöküşten zor kurtulmuştur. 1937 yılında mali işleri onun doğrudan denetiminden çıkarılıp yediemine verilir; ve Hearst devasa sanat eserleri koleksiyonundan bazı parçaları açık artırmayla satmaya zorlanır. Yaşadığı zorluklar çok dikkat çeker. Mart 1939'da *Time* dergisinin kapak konusu olur ve hemen hemen aynı dönemde Aldous Huxley'in Hearst üzerine yazdığı roman, *After Many a Summer* (Nice Yazlardan Sonra) yayınlanır. Frank Brady, yazdığı Welles biyografisinde, bu kitabın yayınlanmasını kutlamak için düzenlenen, Welles'in de katıldığı bir yemeği anlatır. Bu port-

renin modeli ve bu modeli beyaz perdeye aktarmanın olanaksızlığı tartışılır. 'O harikulade sözleşmenin süresinin bitmesine üç buçuk ay varken ve görünürde film falan yokken' (John Houseman'ın deyişiyle), Hearst fikri Welles'le Mankiewicz arasında gidip gelmektedir. Ama kesinlikle sol görüşlü olan Welles 1940'ta Hearst'ü ilk filminin ana teması yapmaya karar verdiğinde, zamanı ve parası tükenen yaşlı bir kapitalistin hikâyesinden daha fazlasıyla ilgilenmektedir. Hearst'ün, hem Yeni Düzen'e hem de Amerika Birleşik Devletleri'nin Avrupa'daki savaşa girmesine karşı sağlam ve kararlı bir muhalefeti temsil eden Cumhuriyetçi Parti üzerinde hâlâ epeyce etkisi vardır. 1940 yılında her iki konu da hâlâ güncel dir ya da çok yakın tarihe ait konulardır. 1936-37 yıllarında Anayasa Mahkemesi, Yeni Düzen sosyal yasalarını engellemek ve baltalamak için önemli bir girişimde bulunur. Bu arada tecritçi lobi, popüler barış organizasyonlarını etkin bir şekilde teşvik etmektedir. Savaş patlak verdiği zaman Hearst'ün sponsorluğunu yaptığı 'Amerika'nın Anneleri'nin bir milyondan fazla üyesi vardır. Ve Kasım 1940'ta Franklin Delano Roosevelt üçüncü başkanlık seçimi kampanyasını başlatır.

Bu bağlamda, Mankiewicz'in fikri, Welles'in son derece çağdaş politik perspektifinden geçerek yön değiştirir. Eğer Mankiewicz tepki olarak Hearst'ün kartondan kesilmiş portresine bir karmaşıklık ve çok boyutluluk getirmek isteseydi, sonuçta ortaya çıkacak film, projeyi tersine çevirirdi; ve Hearst'ün ilerici gençliği çok değişik bir açıdan yer alırdı. Bu radikal ve popülist evre, politik görüşler kadar kurgusal psikolojik erkenlerin de ürünü olarak tanımlanır. Hearst modeli, film için, tabuları yıkan biri olarak artık modası geçmiş ve yüzeysel bir düzeyde önem taşımaktadır; bu modelin gücü kişisel ayrıntılarında değil genelindedir. Hearst'ün kendine has kişiliği, özellikle renkli basının simgesi olarak Amerikan politikasının ve efsa-

nesinin daha kapsamlı meseleleri üzerinde düşünmek için bir sıçrama tahtası olarak kullanılır. Ardından bu geniş perspektif daralarak tekrar kişiselleşir ama bu kez William Randolph Hearst'ün kişiselliğine değil, Amerikan kapitalizmi ve tarihinde ezilmişliğin belirtisi olabilecek bir bilinçsizlikle tamamlanmış kurgusal bir Amerikan kodamanına yönelir.

Welles, Hearst'ü Kane için bir model olarak kullandığını, özellikle 'Yurttaş Kane, Louella Parsons'ın Patronu Hakkında Değildir'[26] başlıklı makalesinde şiddetle reddetse de portrenin gerçeğe uygunluğu genel olarak kabul edilmiş, hatta *Imperial Hearst* (İmparator Hearst) adlı biyografinin yazarı Ferdinand Lundberg'in 1949'da Welles'e karşı açtığı fikir hırsızlığı davasında da onaylanmıştır. Lundberg, *Yurttaş Kane*'i kendi kitabının filmi olarak görür ama jüri oybirliğiyle bir karar veremez. Bence Hearst modeli, *Yurttaş Kane* için hem gerçeğe uygunluk hem de kurgusal sapmalar açısından büyük önem taşımaktadır. Gerçeğe uygunluk açısından, film aşırı sağdan önemli ve tanınabilir bir politik figürü, liberal solun politik bakışıyla yorumlamaktadır. Kurgusal sapmalar ise temelde Kane'in hayatının başında ve sonunda yoğunlaşmaktadır: bir tahta kulübede fakirlik içinde doğması, annesinden ayrılması, Susan Alexander'la olan ilişkisi ve ondan ayrılması. Kane/Susan ilişkisi ile Hearst/Marion Davies ilişkisi arasında önemli benzerlikler bulunsa da sapmalar çok önemlidir. Ne Susan'ın opera şarkıcısı olarak yaşadığı utanç verici başarısızlık ve intihara teşebbüs etmesi, ne de evliliğinin yıkılması gerçek yaşamdaki modelde yoktur. Marion Davies, Hearst'ün büyük olasılıkla aşırı desteğinin sıkıntısını yaşasa da hakkıyla başarılı olmuş bir sessiz film oyuncusudur ve Hearst 1951'de ölünceye dek evlenmeden onunla birlikte mutlu bir hayat yaşamıştır. Kurgusal unsurlar Kane'in bilinçaltının dile getirilmesine izin vermektedir. Bu anlamda, tahta kulübede başlayan ve

özellikle opera sahnesinde tekrar ortaya çıkan sapmalar, film boyunca süren mitoloji ve psikanaliz temalarını birbirine bağlar. Tek bir adam örneğinden yola çıkıp Amerika Birleşik Devletleri'nin politik bilinçaltına dair kapsamlı meselelere varan, Oidipal travma ve fetişizm üzerine yoğunlaşmış psikanaliz temalarını bu kitapta irdeleyeceğim.

Bu bakış açısıyla, ünlü Hearst bulmacası için psikanalize özgü bir açıklamanın keşfedilmesi, *Yurttaş Kane*'in özellikle tabu yıkan bir film olarak görülmesine neden olur. Filmin ipuçlarını verdiği kurgusal bilinçaltı, senaryo yazarı ve yönetmen açısından sofistike bir yaramazlıktan başka bir şey olmayabilir. Tanınmış, yaşlı ve gerici bir kişinin tuhaflıkları için bilinçaltında yatan nedenler bulmak eğlenceli görünmüş de olabilir. Her şeye rağmen, Hearst'ün temsil ettiği politik sorun yani radikal gençliğin tutucu yaşlılara boyun eğmesi, yeni yetmelerin isyanlarını sorumlu Amerikan yurttaşlığına geçiş töreni olarak gören ve buna öncülük eden bir toplumda klişedir. Yeni Düzen döneminin politik atmosferi, hem Hearst'ü temel alan bir senaryonun Welles için çekiciliğini hem de senaryonun psikanalize dair daha geniş imalarını açığa çıkarır.

Welles tabir caizse rüştünü ispat etmiştir; Yeni Düzen'in, Çalışma Projeleri İdaresi[27] aracılığıyla yönettiği kültürel politikanın olağanüstü fırsatlar sağlamış olduğu bir dönemde, Amerikan tiyatrosunda fevkalade bir kişilik olarak ortaya çıkmıştır.[28] Çalışma Projeleri İdaresi temelde, tam istihdamı, ülkenin çürüyen altyapı sisteminin yenilenmesi ile birleştirmeyi hedef alsa da, sağlanan iş alanlarının sınırları sanat dallarına uzanmaktadır. Welles ilk olarak, o dönemlerde yönetmenliğini John Houseman'ın yaptığı Harlem'deki Zenci Tiyatrosu Projesi için hazırladığı Macbeth prodüksiyonu ile geniş bir ilgi toplar. Ho-

useman, Proje'yi başlatan ve finanse eden Federal Tiyatro'yu şu şekilde anlatmaktadır:

> Çalışma Projeleri İdaresi'nin, yaşamlarımızda hayati bir rol oynamaya başlayan Federal Tiyatro'su, temelde kültürel bir etkinlik değildi. Ulusal bir sefalet ve umutsuzluk döneminde rahatlama için düşünülmüş, iş sahası yaratmaya yönelik bir önlemdi. Federal Tiyatro'nun yegâne sanatsal politikası, binlerce Amerikalı tiyatrocunun çalışmak istediği ve çalışabileceği; ve milyonlarca Amerikalının, eğer ödeyebilecekleri bir fiyata sunulabilirse, bu çalışmanın sonuçlarını zevkle izleyeceği varsayımıydı. Kuruluşundan bir yıl sonra Federal Tiyatro'nun bordrosunda ortalama haftalık ücreti 20 doların altında olan, 15 binden fazla çalışan vardı. Varlığını sürdürdüğü dört yıl boyunca, Federal Tiyatro'nun gerçekleştirdiği prodüksiyonlar; portatif sahneler, okul oditoryumları ve halka açık parkların yanı sıra, 200'den fazla tiyatroda, 30 milyondan fazla kişiye oynanmıştı.[29]

Welles ve Houseman daha sonra Federal Tiyatro tarafından kendi şirketlerini kurmakla görevlendirilirler; ve bu şirkete, Çalışma Projeleri İdaresi'nin verdiği sayıya ithafen Proje No. 891 adını verirler. 1934'te Avrupa'dan Amerika'ya dönen Welles, solcu koalisyon ve Yeni Düzen'in tiyatrosu sayesinde henüz 19 yaşında entelektüel ve profesyonel bir formasyona sahiptir. Welles aktör ve yönetmen olarak üstün niteliklere sahip olsa da, bu eşi benzeri görülmemiş şartlar olmasaydı kariyerinde bu kadar hızlı bir yükselme olmayabilirdi.

Welles/Houseman ortaklığı, 1929 Ekonomik Çöküşü üzerine bir anti-kapitalist oyun olan Archibald MacLeish'in *Panik* adlı oyununun üç gece süren gösterimiyle 1934 yılında başlar. Üçüncü gece, özel olarak, Komünist

Parti'ye yakın bir dergi olan *New Theatre*'ın abonelerine ayrılmıştır. Gösterimden sonra, Houseman'ın söylediğine göre USCP'nin (Birleşik Devletler Komünist Partisi) kültürel etkinlikler başkanı V.J. Jerome'un yönettiği bir tartışma gerçekleşir. Ve Proje No. 891, 1937 yılında, yine kültürel dramanın neredeyse sahnedeki dramayı bastırdığı bir olayla sona erer. Bu, Marc Blitzstein'ın, Brecht'ten etkiler taşıyan ünlü oyunu *Beşik Sallanacak*'ın (*The Cradle Will Rock*) gösterimidir. Sanat Projeleri'ne yaptığı para yardımını azaltma girişiminde bulunan Çalışma Projeleri İdaresi, tam *Beşik Sallanacak* perdelerini açmak üzereyken tüm yeni prodüksiyonlar için moratoryum ilan eder. Welles ve Hoseman bu prodüksiyonu, Çalışma Projeleri İdaresi'nin desteklemediği, bağımsız bir prodüksiyon olarak göstermeye çalışırlar; ama uygulamada, bu yeni bir prodüksiyon olduğu için oyunculara yeniden prova zamanı verilmesini gerektiren sendika kuralına takılırlar. Kullanılmayan bir tiyatroda, sendika tarafından sahnede görünmeleri yasaklandığı için salondan konuşan ve şarkı söyleyen oyuncularla bir kereliğine sergilenen oyunun adı derhal kötüye çıkar.

Bu prodüksiyonun kötü sonuçları yüzünden Welles ve Houseman, Proje No. 891'den vazgeçerler ve kendi bağımsız Mercury Tiyatrolarını kurarlar. Welles'in oyuncu ve yönetmen olarak artan ünü, yaptığı Mercury prodüksiyonlarıyla yeni bir boyut kazanır. Kazanılan başarı, Welles'in halihazırda oyuncu olarak çalışmakta olduğu CBS radyosundan teklifler gelmesini ve 'Mercury Theatre of the Air'ın ortaya çıkmasını sağlar. Her pazar akşamı yaptıkları radyo uyarlamalarından biri olan ve 1938 yılının cadılar bayramı için hazırlanan *Dünyalar Savaşı*[30], Welles'i tüm Amerika Birleşik Devletleri'nde gazetelerin ilk sayfasına taşır ve RKO'dan George Schaeffer'in, onu ve Mercury'yi Hollywood'a davet etmesini sağlar.

Welles Hollywood'a gidince Yeni Düzen'e ve Roose-

velt'in başkanlığına olan politik bağlılığını sürdürür ve başkanın 1945'te vefatına kadar aktif olarak kampanyalara katılır. Yeni Düzen, Amerika Birleşik Devletleri tarihinde dev bir ekonomik ve politik dönüm noktası yaratır. 1929'daki Ekonomik Çöküş, Kuzey Amerika kapitalizmi için bir kriz dönemi olmuş ve sistemin verimliliği, güvenilirliği ve istikrarından şüphe edilmesine yol açmıştır. Roosevelt'in etrafına toplanan radikaller, sosyalistler, politik eylemciler ve entelektüeller, Ekonomik Çöküş'ten sonra kapitalist yönetici sınıfın iktidarı bırakmayı reddetmesi üzerine, Buhran'ın gerçekliğini kavramak ve halka açıklamak için gözlerini daha da açarlar. 'Buhran' ismi, Ekonomik Çöküş sonrasında, Cumhuriyetçi *laissez faire* (bırakınız yapsınlar) politikalarını sürdüren Herbert Hoover tarafından, yıkıcı ekonomik ve sosyal gerçekleri önemsiz gibi göstermek için koyulur. Roosevelt'in parti programının ve popülaritesinin temelini oluşturan şey, ülke şartları konusunda gerçekleri söylemeyi tercih etmesidir. 1932'deki ilk seçim başarısının ardından başlattığı, ekonomide aktif devlet müdahalesi politikası, Buhran'ın yavaş yavaş sona ermesini sağlar. Hearst 1932'deki Demokrat Parti ön seçimlerinde Roosevelt'in adaylığını, son anda, yoğun baskı altında ve rakip adayın hiçbir başarı umudu olmadığı net olarak ortaya çıktıktan sonra destekler. Zenginlerden alınan vergilerin artırılması ve sendikaları koruyan yasalar çıkarılmasının ötesinde, Yeni Düzen'in gerçekleri kafasına dank edince, Roosevelt'e olan düşmanlığı iyice artar. Çok geçmeden Hearst'ün gazeteleri 'Hain Düzen' terimini kullanma talimatı alır. William Scott, gazetelerin, Yeni Düzen'in destekçilerinin gözünde saygınlıklarını nasıl kaybettiklerini şöyle anlatır:

> Otuzların başında basın, buhranın izlerini göz ardı ediyor ya da küçümsüyordu. 1936'daki Başkanlık kampanyalarında, basının yüzde 80'i Roosevelt'e

karşıydı; ama o, tarihteki en yüksek yüzde ile kazandı. Kampanya sırasında ve sonraki yıllarda birçok gazete, başlıca yayın ajansları da dahil, Başkan'ı ve Yeni Düzen'i kötüleme çabasıyla tüm yasal sınırlarını aşıyorlardı. Ayrıca Roosevelt'in editörlere yaptığı uyarı doğruydu; basın bunu yaparak çok şey kaybediyordu. Otuzların sonlarında yapılan kamuoyu yoklamaları, otuz milyon Amerikalının, yani yaklaşık olarak her üç Amerikalıdan birinin, Amerikan basınının dürüstlüğünden şüphe duyduğunu ortaya koyuyordu.[31]

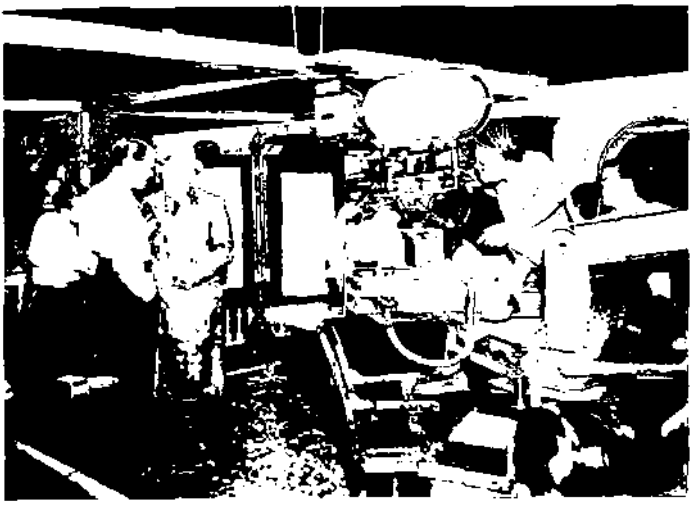
Bu gazeteler arasında en çok Hearst'ün gazetelerinin sesi çıkar. Roosevelt'in, Amerika Birleşik Devletleri tarihindeki en büyük çoğunluğu sağlayarak kazandığı 1936 seçimlerinde Hearst, Cumhuriyetçi kampanyaya 30 bin dolar verir ve şöyle der: "Yarış hiç de başa baş filan gitmiyor; adım üstüne bahse girerim ki Landon ezici bir üstünlükle seçilecek."[32]

1939 yılında Hearst'ün eski sağlığından ve güçlü kişiliğinden eser kalmamıştır. Savurganlık ve mali açıdan hatalı idare nedeniyle servetinin büyük bir kısmını, Roosevelt'in başarılı adaylığı ve başkanlığı nedeniyle de politik nüfuzunu yitirmiştir. Hâlâ Yeni Düzen'in ilkelerine karşı amansız muhalefeti temsil etse de Roosevelt'in ekonomik iyileşme önlemleri on yılın sonuna doğru yeterli başarıyı kazanmış ve muhalefete manevra yapacak çok az yer bırakmıştır. Yeni Düzen dönemi boyunca yeni öğeler, özellikle foto muhabirliği ve radyo, çağdaş gazeteciliğin yapısını değiştirmiştir. Tabii ki Welles'i eğlence dünyasına tanıtan ve yaptığı filmlerde çok büyük bir etkisi olan yayın aracı radyodur.

Yazılı basına karşı yaygınlaşan güvensizlikle birlikte, bir haber ve belgesel aracı olarak fotoğrafın yükselişine radyonun kitlelere yayılması eşlik eder. Bizzat Roosevelt,

yaptığı 'şöminе başı sohbetleri'nde, ulusa seslenmek için radyoyu kullanmaktadır. 1936 yılında yayın hayatına başlayan, Luce'un yeni resimli dergisi *Life*, hızla büyük bir başarı kazanır. Luce 1931'de belgesel ve haber tarzında haftalık bir radyo programı olan 'The March of Time' (Zamanın Akışı) ile bu tarza öncülük eder ve bu programı 1935 yılında filme aktarır. Welles hem film hem de radyo versiyonlarında kullanılan olayların çözümlemelerini ve dramatizasyonlarını gerçekleştirmiştir; otoriter dış sesiyle 'The March of Time', *Yurttaş Kane*'in 'News on the March'ının kaynağıdır. Yurttaş Kane'deki araştırmayı sürükleyen 'Rosebud' araştırmasının nedeni, doğrudan doğruya editörün filmin başındaki haber filminden tatmin olmamasıdır; editör Rawlston, bizzat Luce'un yeni film haberciliğini temsil eder. Pauline Kael, senaryonun daha sonraki versiyonlarından silinen, Thompson ve Raymond arasında geçen ve eski ve yeni kuşak basın patronları arasındaki çekişmeyi dramatize eden şu diyalogu kitabına almıştır:

> THOMPSON: Pekâlâ, hatıralarınızı gözden geçirmeye vakit bulursanız; unutmayın, Mr. Rawlston bu şansı yakalayan ilk insan olduğundan emin olmak istiyor. Uzun alıntılara müthiş iyi para ödüyoruz.
> RAYMOND: Belki de Mr. Kane'in onun hakkında söylediklerinden yapılacak alıntıları satın almak ister.
> THOMPSON: Ha?
> RAYMOND: Rawlston'ın önünde sonunda boynunu kıracağını düşünüyordu. Sizin o haftalık derginize üç yıl vermişti.
> THOMPSON (kendini beğenmiş bir tavırla): Küçük bir hata yapmış.
> RAYMOND: Birçok hata yaptı.[33]



Welles, George Coulouris'e oyun verirken

Gregg Toland'ın *Yurttaş Kane*'i çekme tarzında, yeni *foto muhabirliğinin fotoğrafçılık üslubuna* üstü örtülü bir saygı vardır. Patrick Ogle, James Wong Howe'un *Life* ve *Look* gibi dergilerin etkileri konusunda yaptığı yorumlardan şöyle bahsetmektedir:

> Howe, tereddütsüz netlik, daha fazla derinlik ve yüksek kontrastın nadiren kullanımı eğiliminin, halkın beğenisinde ortaya çıkan ve doğrudan doğruya minyatür kamera fotoğrafçılığının artan popülerliğinden ve 'halkın her hafta minyatür kamera foto muhabirliğinin çıplak gerçekliğini gördüğü' büyük resimli dergilerden kaynaklanan değişime bağlı olduğunu hissediyordu. Howe'a göre, halkın beğenisindeki bu değişim, fotoğrafçılık üslubunda 'öylesine yavaş ve *belirsiz' bir değişiklik başlatıyordu ki 'kendimiz bile* bunun pek bilincinde olmuyorduk'.[34]

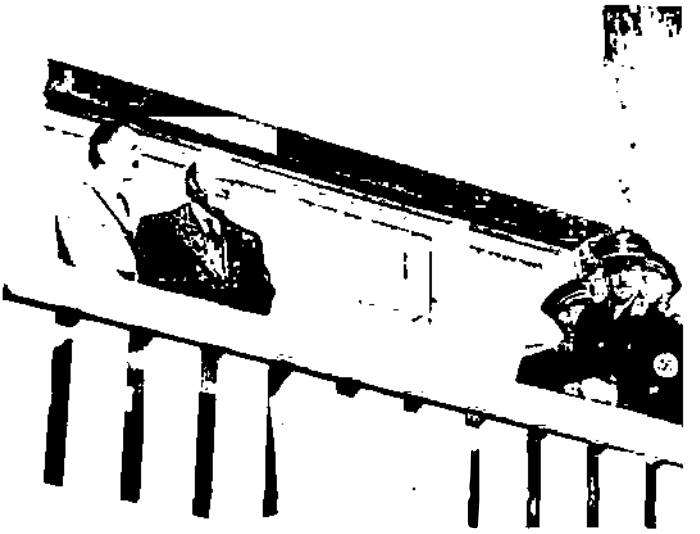
Welles ve Toland'ın, Hearst'e saldıran bir filmde alan

derinliğini kullanmalarında bir tür şiirsel adalet vardır. Gazetelerin ve eski tarz filmlerin patronu, gazetelerin yeni rakibi resimli dergilerin öncülüğünü yaptığı yeni tarz bir sinematografiyle tasvir edilmiştir. Welles, daha önce Hollywood sinemasında hiç duyulmamış olan bir doku yaratmak için, ses konusunda, Roosevelt'in çok sevdiği bir yayın aracı olan radyodaki tecrübelerini sonuna kadar kullanmıştır. Alan derinliğine, bağlantısız olarak ama belki de tesadüfen, 1930'larda, Fransa'da Jean Renoir'ın Fransız Halk Cephesi ile ilgili filmleri de öncülük etmiştir; ve André Bazin'e göre, bu yöntem 1940'ların sonunda İtalyan yeni gerçekçi ve solcu sinemasında geri dönmüştür.

Welles ve Mercury Tiyatrosu oyuncuları Hollywood'a geldiği sırada, Hearst, Birleşik Devletler'in Avrupa'daki savaşa girmesine karşı çıkanların en başında gelmektedir. Solcular için faşizm tehdidi gerçek ve acil bir durumdur. Mercury Tiyatrosu en önemli başarılarından birini, Welles'in sahneye koyduğu *Julius Caesar*'la (daha sonra radyoya da adapte edilir) elde eder; bu oyunda Caesar, çevresinde Kara Gömlekliler[35] olan çağdaş bir faşist olarak canlandırılır. Bu prodüksiyon, Nazi birliğinin kötü sonuçlarına bir Nürnberg[36] bakışı getirir. Bu güçlü kodamanın, Amerika'yı faşizme karşı verilen mücadeleye katılmaktan alıkoymak için yaptığı basın kampanyası, solcuların gözünde, faşizmi desteklemekle aynı şeydir. 1934 yılında Almanya'da tatil yapan Hearst, Hitler'i ziyaret eder; ve Alman basını onun onaylayıcı ve dostça ifadelerinden alıntılar yapar. Daha sonra Hearst sözlerinin yanlış aktarıldığını; ve ziyaretinin tek sebebinin, eski dostu Louis B. Mayer'in[37] ricası üzerine, Yahudiler adına arabuluculuk yapmak olduğunu iddia eder. Bu dönem boyunca faşizm tehdidi Welles'in kafasını kurcalamaktadır ve yarım bıraktığı birçok projesine damgasını vurmuştur. İlk film projesi olan *Heart of Darkness*, Kurtz'u çağdaş bir faşist olarak tas-

vir edecek şekilde adapte edilmiştir; biri *Yurttaş Kane*'den önce biri de sonra olmak üzere, filme alınmayan diğer iki adaptasyonu (Nicholas Blake'in *Smiler with a Knife*'ı ve Alexander Calder-Marshall'ın *The Way to Santiago*'su), Avrupa ve Latin Amerika'daki faşist tehditi konu alan casusluk filmleridir. Aynı konu üzerine Eric Ambler'den yaptığı adaptasyon, tabii ki önünde sonunda filme alınır ve filmi Norman Foster yönetir.

Yurttaş Kane, çağdaş politikayla ilgilenmese de faşizm teması ve savaş sorunu, 'News on the March'da kullanılan bir röportaj sırasında Kane'in söylediği ünlü sözlerde çarpıcı bir şekilde özetlenmektedir:



Kane Hitler'le birlikte

KANE: Büyük Güçler'in; İngiltere, Fransa, Almanya ve İtalya'nın sorumlu liderleriyle konuştum. Uygarlığın sonu olabileceğini bildiğimiz bir projeye girişmeyecek kadar zekiler. Sözüme güvenebilirsiniz, savaş çıkmayacak.

Ve bu sözlere paralel olarak yapılan yorum şöyledir:

> DIŞ SES: Kane'in bizzat desteklemediği... ya da kınadığı hiçbir devlet adamı yoktur. Çoğunlukla önce destekler ... sonra kınar...[38]

Kurgusal haber filmi, Kane'i bir balkonda Hitler'le birlikte gösterir. *Yurttaş Kane*'in sondan bir önceki müsveddesi, Kane'i, bir Nazi olacak şekilde yetişen ve Washington'daki bir silah deposuna yapılan bir saldırıda öldürülen oğlu aracılığıyla faşizme daha açık bir şekilde bağlamaktadır. Xanadu'da onun için düzenlenen cenaze sahnesi, filmin prodüksiyonu yapılırken hâlâ senaryodadır. *Yurttaş Kane*, kendi döneminden geriye, Yeni Düzen politikasının yerinden ettiği yaşlı kuşağa ve itibar etmediği politik oyunlara bakmasına rağmen; Welles'in filminin konusu olarak Hearst'ün seçilmesi yine de politik olarak 1930'ların sonuyla ilgilidir. Roosevelt'e karşı sağ kanat muhalefeti, faşizm bağlamında yeni bir tehdit olarak ortaya çıkmıştır.

Borges *Yurttaş Kane*'i labirente benzetirken, zamanla, farklı hikâye tipleriyle ve farklı bakış açılarıyla kıvrılıp bükülen anlatım tarzını özetlemek için çok anlamlı bir imge bulmuştur. Ayrıca hikâye, hem oyuncu Welles için hem de kendisini Shakespeare'e adamış Welles için özellikle ilgi çekici olan bir karakterin, kendi kontrolü dışına çıkan olayların ortasında sıkışmış, güçlü ve hırslı bir adamın ağırlıkta olduğu bir hikâyedir.

Yurttaş Kane otuzlu yılların Hollywood'unda revaçta olan biyografik film stilini kullanıyor olsa da Kane'in hayatındaki kronolojik sırayı bozar. '*News on the March*' haber filmi, Kane'in hikâyesinde biyografik bir yaklaşımdan çok tematik bir yaklaşımı kullanır; Xanadu'nun muazzamlığını yansıtan bir liste ile başlar, ardından Kane'in kişi-

sel, politik ve mali kariyerlerini inceler. Sonra da üst üste binmeler ve devamsızlıklar, 'flashback'li anlatımları böler. İlk 'flashback' olan Thatcher'ın anlattıkları, üç parçaya bölünmüştür: çocukluk, *Inquirer* gazetesindeki ilk ani başarısı sırasında Kane ve Ekonomik Çöküş'ten sonra imparatorluğunun kontrolünü Thatcher'a ve bankaya kaptıran Kane. Thatcher'ın anlattıklarının ardından, film kronolojik sıraya oturur ama Leland'ın anlattıkları arasında öyle olaylar vardır ki bizzat tanık olması imkânsızdır; ayrıca operayla ilgili anlattıkları, Susan'ınkilerle üst üste biner. Bu anlamda Leland doğrudan bir tanık olmaktan çok bir hikâye anlatıcısı işlevi görür. Hikâyenin tam ortasında biriken tüm problemleri; ilk Mankiewicz senaryosunda askıda kalmış olan ve sonradan Welles'in, tekrar yazma sürecinde üzerinde çalıştığı problemleri çözmek zorundadır. Başlıca problem Emily'dir. Emily ölünce, Kane'in evliliğini anlatacak kimse kalmaz. Welles'in getirdiği şık çözüm, kahvaltı sahneleri montajı, onun senaryoya getirdiği biçimleme, düzenleme ve şekillendirmenin tipik bir örneğidir.

'Flashback'lerin kişiselleştirilmiş yapısı ve kronolojiye genel bağlılıkları, filmin temelindeki dramatik yapıyı gölgeler ve gizler. Anlatım bazı çelişkilerle birlikte kabaca Kane'in hikâyesinin doğrusal açılımıyla gelişse de kronolojik biyografiye karşı çıkan kapsamlı ve baskın bir ikili karşıtlık, anlatımı yapısal olarak ikiye böler. Kane'in yükselişi ve düşüşü anlatımsal bir ikiye bölünme yaratırken, kadınlar ve erkekler dünyasıyla olan ilişkileri de tematik bir ikiye bölünme yaratır. Bernstein, Kane'in, kazandığı büyük başarıya doğru dramatik yükselişini anlatır; Susan'ın 'flashback'i ise onun itibarını kaybetmesini ve yarıştan çekilmesini anlatır. Bernstein'ın hikâyesi, gazeteciliğin rekabetçi, politik ve erkeksi dünyasında geçerken, Susan'ınki operanın ve Xanadu'nun olağanüstü, kültürel ve kadınsı dünyasında geçer. Dönüm noktası, Kane'in aşk

hayatını, politik hayatını ve ikisi arasında gittikçe büyüyen kaçınılmaz ilişkiyi anlatan Leland'ın hikâyesi sırasında ortaya çıkar. İktidar hırsı ve politika dünyası, anlamlı bir şekilde, Kane'le Susan'ın tanışmasıyla evlilikleri arasında sıkışmıştır.

Kane'in valilik kampanyasında uğradığı yenilgi, yükseliş ve düşüş eğrisinin tam doruk noktasını belirler ve hikâyenin gidişatını değiştirir. Filmin ilk bölümü savaşçı Kane'in hikâyesini anlatır; Thatcher'la olan çatışması çocukken başlar (yeni vasisine kızağıyla (Rosebud'la) vurur) ve sonraları tam bir savaşa dönüşür, Thatcher'ın ona noel hediyesi olarak verdiği kızağın adı ironik bir şekilde "Savaşçı"dır. Filmin ikinci bölümünde, Kane tüm mali ve duygusal kaynaklarını Susan'ın opera kariyerine yatırır. Filmin yapısı içinde, *Salammbô* prodüksiyonu ile *Inquirer* paraleldir. *Inquirer* zaferi Kane'in ilk evliliğine ve politikaya atılmasına yol açarken, *Salammbô* başarısızlığı Xanadu'nun klostrofobik ihtişamına neden olur. Artık Kane'in dev girişimi, Susan'la birlikte inzivaya çekildiği izole sarayda uygun bir ortam yaratmak için sanat eserleri almaya ve ithal etmeye yoğunlaşır.

Filmin ilk bölümünde Kane 'halk'ın çıkarlarını savunur ve gazeteyi kapitalizmden çıkarı olanları ifşa etmek için kullanır; ikinci bölümde ise, Leland'ın değindiği gibi 'Amerikan halkından bir kesit'i temsil eden Susan, şatoda hapsolur:

> SUSAN: Charlie, New York'a gitmek istiyorum. Ev sahibeliği yapmaktan bıktım. Eğlenmek istiyorum. Lütfen, Charlie. Charlie, lütfen.
> KANE: Bizim evimiz burası, Susan. Ben New York'a gitmek filan istemiyorum.[19]

Susan ayrılışının hikâyesini kendisi anlatır ama Kane'in Susan'ın gidişine verdiği tepkiyi, onun odasını ve

eşyalarını öfkeyle dağıtışını Raymond anlatır. Bu dizginlenemez şiddet, Kane'in çocukken Thatcher'a saldırışını hatırlatır. Neredeyse unutulmak üzere olan ve Leland'ın başından savdığı ("*Inquirer*'da gördüm. Ben *Inquirer*'da gördüğüm hiçbir şeye inanmam"); Susan'ın ilgisiz kaldığı ("...gazeteler bununla dolu olunca Susan'a sordum. 'Rosebud' diye bir şeyi hiç duymamış"); Bernstein'ın felsefi olarak basitleştirdiği ("Belki de kaybettiği bir şeydir") 'Rosebud' sorusuna nihayet Raymond'ın hikâyesi yaklaşır. Ve ilk 'flashback' nasıl kızak sahnesine gidiyorsa, son 'flashback' de kar fırtınasındaki tahta kulübenin bulunduğu küçük cam küre aracılığıyla aynı noktaya döner. Kane'in öfkesini yatıştıran ve Raymond'ın o anda ve daha sonra Kane'in ölümünde duyduğu 'Rosebud' kelimesinin fısıldanmasına neden olan da bu nesnenin görüntüsüdür. Film kendi hikâye örgüsünü, tanıklarının anlayabileceğinden önce ortaya koyar.

Cam küre üç kere görünür, bir kere filmin en başında, Kane'in ölüm sahnesinde; bir kere filmin sonunda Susan onu terk ettiğinde. Cam küre Susan'a ait olduğu için Kane'in hikâyesinin kronolojisinde ilk olarak Susan göründüğü zaman görünür, yani filmin ortasında, Leland'ın anlatımı ve dönüm noktası sırasında. Kane, Susan'la yağmurlu bir akşamda tanışır, aralarındaki sınıf, yaş ve güç farkı ortak bir talihsizlikle anlık olarak kaybolmuştur. Susan'ın dişi ağrımaktadır, Kane ise oradan geçen bir arabanın sıçrattığı suyla sırılsıklam olmuştur. Tanışmaları, Kane'in kendi geçmişine olan yolculuğunu adeta olduğu yerde durduruverir:

> KANE: Annem uzun zaman önce öldü. Eşyaları Batı'da depoya konmuş. Koyacak başka bir yer yokmuş. Onları getirtmeyi düşünüyorum. Bu akşam onlara bir göz atmaya gidecektim. Duygusal bir yolculuk.[40]



Cam küre
– filmin başında



– Susan'ın tuvalet masasında



– filmin sonunda, Susan Kane'i terk ettikten sonra

Bu sahne, Kane'in film boyunca annesinden bahsettiği iki nadir andan biridir. Ve bu nostaljik an, anne sevgisi ve hırs temalarını tekrar gündeme getirir:

> SUSAN: Galiba şarkıcı olmak isterdim. Yani ben değil. Annem isterdi. (...) Anneler nasıldır bilirsin.
> KANE: Evet. Piyanon var mı?[41]

Bu sahne, (daha sonra Kane'e çok şey ifade edecek ve kayıp geçmişiyle bağlantı kuracak olan) cam kürenin Susan'ın tuvalet masasında, onun aynadaki yansımasının sol tarafında durduğunu gösterir. Ne karakterler ona dikkat eder ne de kamera; ama o orada, gözlemci seyircinin fark etmesi ve unutmaması için, hikâyede zamanının gelmesini bekleyen bir saatli bomba gibi durmaktadır.

Olay örgüsü, simetriler ve tekrarlar, filmin gidişatını belirler ve zaten karmaşık olan 'flashback' yapısının (belli belirsiz bir şekilde) altında yer alırlar. En önemlisi, araştırmacının ve farklı anlatıcıların, illüzyonla oynatılan kuklalar işlevi gördüğü bu kurgu, filmin, kendi algısı üzerindeki mutlak kontrolünü onaylar. Ama bu kurgunun ardındaki amaç, resmi olduğu kadar duygusaldır. Tanıklar Kane gizemini aydınlatabilmek konusunda herhangi bir ilerleme kaydedemese de filmin ilerlemesini sağlayan şey, onun karakteriyle çatışmalarıdır. Tekrarlar, yankılama, ironi ve dokunaklılık yaratır. Mesela Leland, hikâyesinin sonunda, feci *Salammbô* prodüksiyonu üzerine yazdığı, yarım kalan eleştiriyi anlatır. Kane bu eleştiriyi, Leland'ın önünde bir şişe viskiyle daktilosunun üstünde uyuyakalmadan önce başlamış olduğu ruh haliyle bitirmiştir.

> BERNSTEIN: Mr. Kane haberi sizin istediğiniz şekilde tamamlıyor. Herhalde bu size bir şey ifade ediyordur.

Bu sahne Leland, Kane ve Bernstein arasında üçlü bir drama olarak sergilenir. Filmin ilk bölümünde, New York'ta ayrılmaz bir sacayağı oluşturan bu üç kişi, Chicago'da son kez görüşür. Bu sahne, *Kane'in uğradığı bu başarısızlık ve düştüğü bu komik durum*, Kane filmin ilk yarısında 'İlkeler Bildirgesi'ni yazdığı sırada Leland ve *Bernstein'ın onun yanında bulunmasıyla* güçlendirilir. Susan'ın hikâyesinde Leland, tazminat çekiyle birlikte, 'İlkeler Bildirgesi'ni gönderince; vazgeçilen o eski ideal*izm*, *Susan'ın*, Kane'in denetimine karşı isyan etme girişimi üzerine alaycı bir şekilde hortlar. Bu sahne, Kane'in gölgesinin, Susan'ın üstünde belirmesi ve onun korkmuş yüzünü karartmasıyla sona erer.

Kane ile Thatcher'ın birlikte göründüğü üç sahne vardır. Özgün senaryoda görünmeyen üçüncü sahne, Kane'i, 1929'daki ekonomik durgunluk nedeniyle mal varlığını Thatcher'a satmaya zorlanırken gösterir. Bazı görsel ve tematik açılardan bu sahne *Thatcher'la Misis Kane arasındaki* ilk sahneyi hatırlatır. Misis Kane oğlunu bankacıya vermek için imza atmıştır; şimdi ise bizzat Kane, gazetelerini *ona vermek için imza atmaktadır*. Kane, imza atmadan önce, büyük ofisin derinliklerine doğru yürür ve yüksek bir pencerenin altında durur. Thatcher ve Bernstein'ın derinlikre kadrajı tamamladığı bu kompozisyon, Kane'in annesinin Thatcher ile anlaşmayı imzaladığı planın fonunda, onun karda oynayan bir çocuk olarak göründüğü sahneye benzer. Kane bu sahne sırasında alaycı bir şekilde şöyle der:

> KANE: Annem daha az güvenilir bir bankacı bulmalıymış.[12]

Annesinin adının geçtiği nadir durumlardan biri olan bu an, iki sahne arasındaki simetrik kurguyu onaylar. Ve *karakterlerin bu konumunun tekrarlanması*, Kane'i bir

tür ikizkenar üçgenin içinde diğer iki kişinin görüntüsünün tepe noktasında yer alacak şekilde kadraja almak üzere derinlik kompozisyonunun ne kadar sık kullanıldığına dikkat çeker.

Yurttaş Kane'in, Thompson röportajlarının kronolojik gelişimi altına gizlenmiş kabaca simetrik bir yapısı olsa da önemli bir sahne, zaman dizimini bozar ama simetriye başka bir boyut ekler: Thompson'ın, Atlantic City'de 'El Rancho' barda Susan Alexander'ı ilk ziyareti. Susan konuşmayı reddettiği ve kronolojik sıraya uygun olarak daha sonra göründüğü için bu sahne normal değildir. Ayrıca bu sahne, filmin ilk bölümünün, gazeteciliğin ve politikanın erkeksi dünyasında kendini gösteren ve halkın tanıdığı Kane'in çevresinde dönmesini sağlayan simetriyi de bozar. Susan bu anlamda filmin sadece ikinci bölümüne aittir. Görünüşe göre bu sahne, filmin sahte başlangıçlarından bir diğeridir.[43] Bununla birlikte Susan'ın başlangıçta görülmesi, filmin başlangıcıyla sonu arasındaki simetrik yankılanmaya katkıda bulunur. Hikâyeye katkı anlamında hiçbir özelliği olmamasına rağmen Susan'ın göründüğü ilk sahne, Kane'i terk ettiği zaman göründüğü son sahneyi yapısal olarak dengeler. Ancak bu sahnenin başka bir yapısal işlevi daha vardır. Film, Susan'ı araştırmanın başında, Thompson, Thatcher Kütüphanesi'ni ziyaret etmeden hemen önce göstererek, bir tür montaj efekti olarak hikâyedeki eril ve dişil uçları yan yana getirir. Bu mizansen, ikonlaştırma, yan anlam ve film malzemesini kullanarak Susan ve Thatcher arasında bir karşılaştırma yapar ve aralarındaki zıtlığı ortaya çıkarır. Her iki sahne de karakterin bir görüntüsüyle başlar; paralel bir sahneleme ama birbirine zıt duygusal yansımalar: Susan'ın bir posteri ve Thatcher'ın bir heykeli.

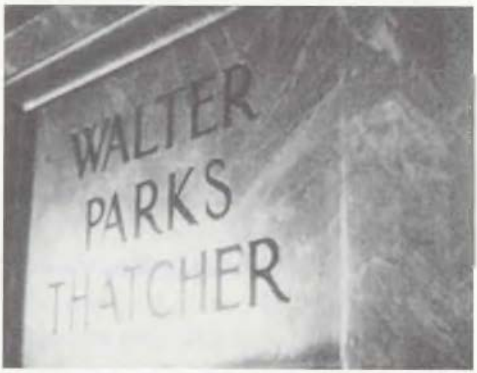






Susan El Rancho'da







Thatcher kütüphanesinde

Susan'ın görüntüsü önce yakın plan olarak, bir barın dışında bulunan afişteki varyete kızı olarak görülür. Kontrplak ve kağıttan yapılmış bu imge kalıcı değildir. Çıplak omzunun üstünden kameraya bakışı tahrik edicidir. Kamera çatıya doğru hareketlenir; adını ve 'El Rancho'daki şovda 'her akşam iki kez' çıktığını yazan levhayı gösterir. Bu sahnede, kameranın bir 'crane' planıyla çatı penceresinden içeri süzülerek, sarhoş olmuş ve Kane öldüğü için yas tutan Susan'ı bulmasından önce bile, cafcaflı dokunaklılık ve sahte çekicilik çağrışımları yankılanır. Thatcher da ilk olarak bir heykel şeklinde görünür. Etkileyici ve güçlü bir adamın anısına yapılan bu heykel, dayanıklı ve pahalı bir malzeme olan mermerdendir. Kamera kaidenin üstüne altın harflerle yazılı 'Walter Parks Thatcher' ismini gösterirken, bu heykel sadece onun servetini değil aynı zamanda dünyadaki duruşunu da ortaya koyar; ve bu mizansen, müzik ve sesteki yankılar, ihtişam ve tehdit çağrışımları yapar. Bu ikonografik açılışları izleyen iki sahnede, cinslerin karşıtlığı ters bir şekilde sürer. Susan'a erkekler hizmet eder. Susan, Thompson'la konuşmayı reddettiği zaman, bar personeli (Gino ve şef garson John) gayet yumuşak ve hoşgörülü bir şekilde ona bir duble viski getirirler. Diğer yandan Thatcher kütüphanesi, kadınlıktan hiç nasibini almamış, ciddi bir elbise giyen ve aynı derecede ciddi ve otoriter tavırları olan bir kadın tarafından yönetilmektedir:

> Mr. Thompson, saat tam dört buçukta bu odayı terk etmeniz gerekiyor. Bize kalırsa kendinizi, Mr. Thatcher'ın el yazmasında Mr. Kane üzerine olan bölümle sınırlamanız iyi olur.[44]

Bar sahnesi, (geçirgen) çatı penceresinden yayılan ışıkta geceleyin geçerken; Thompson kütüphaneyi gündüz ziyaret eder ve konuşmalarla ayak sesleri mermer sa-

londa yankılanır. Thatcher Kütüphanesi birçok baskı çağrışımı yapar. Bir bankaya ya da bir morga benzer; veya daha doğrusu kapı Thompson'ın arkasından kameranın yüzüne kapanınca bir hapishaneye benzer. Bu iki sahneye yayılan paralel mizansenler ve ikili karşıtlıklar, filmin kronolojik açılımını kırar ve bu iki sahne arasında birbiriyle çelişen bir kurgu oluşturur. Susan'la Thatcher arasındaki kutuplaşma, Thatcher'ın Kane'i anne babasından aldığı sahneye adeta bir eşik oluşturur. O sahne ile Susan'ın cam küresindeki kar fırtınası arasında daha sonra kurulacak ilişkilere bir işaret teşkil eder. Ama bu kutuplaşma, Susan'la Mr. Kane arasında sosyal ve sınıfsal düzeyde bir karşı cins ilişkisi kurarken, Kane'in Susan'a duyduğu aşk ile annesine duyduğu aşk arasında daha da açık ve cinsiyetlere dayanan bir ilişki yaratır. Daha sonra Thatcher 'flashback'i, kar altındaki ilk karşılaşmadan, Thatcher'ın Kane'in kapitalist yozlaşmaya karşı yürüttüğü kampanyalara öfkelenmesine ve Ekonomik Çöküş'le Kane'in iflasına kadar Kane'in kariyerinin tüm aşamalarını üç sahnede verir. Bu sekanstaki son replikler şunlardır:

THATCHER: Ne olmak isterdin?
KANE: Senin nefret ettiğin her şey.[45]

Thompson'ın Susan'a yaptığı, başarısızlıkla sonuçlanan ziyaretin, yapısal ve anlatıyla ilgisi olmayan bir amacı vardır. Susan'la Thatcher arasındaki ikili karşıtlık, filmin sonraki ikili yapısının biçimsel habercisidir.

Kane'in çocukluğunda anne babasından karlar altında ayrılışı sahnesi, olay örgüsünün daha sonraki gelişiminde baskın olan, olay örgüsünün bölündüğü iki yakayı dramatik formda temsil eder. Bu sahne filmin ikili yapısının temelini oluşturan dramatik öğeleri bir araya getirir: çocuğun annesine olan yakınlığı, vasisine karşı içgüdüsel sal-

dırganlığı ve Oidipal üçgendeki kayıp unsuru temsil edecek *küçük kızak*. Filmin erkek baskın ilk bölümü, vasisine karşı savaşını sürdüren, radikal, Oidipal Kane'in hikâyesini anlatır. Susan'ın hakim olduğu ikinci bölüm ise onu, inzivaya çekilmiş ve adeta ilk kaybının boşluğunu doldurma çabası içinde, fetişist bir şekilde objeler toplarken gösterir. Kane yaşlı bir adamken, Thatcher'ın *sorusuna* o uzlaşmaz yanıtı verdiğinde (senin nefret ettiğin her şey), bu tek replik, aniden onun politik tavrındaki Oidipal unsuru aydınlatıverir. Thatcher bölümündeki son replik daha önceki iki sahneye bağlanır: Kane'in Thatcher'la ilk karşılaştığında gösterdiği şiddet içeren reaksiyon ve *Inquirer*'ın, Thatcher'ın temsil ettiği her şeye karşı yürüttüğü kampanyalar. Kane, bankacı ve eski tarz kapitalist Thatcher'a karşı savaşmak için, yeni bir tür kapitalist girişimi silah olarak kullanır (Amerika Birleşik Devletleri'nde renkli basın olarak bilinen ve dev tirajlar yapan gazeteler) ve ayrıcalıklar yüzünden acı çekenlerin siyasal görüşünü destekler.

Kane'in Thatcher'a kızakla yaptığı ilk saldırı, kendisini annesinden ayırmakla tehdit eden yetişkin bir erkeğe verdiği görsel ve duygusal yanıtı temsil eder.

> ANNE: Mr. Thatcher bu akşam seni bir yolculuğa çıkaracak. On Numara'ya binip gideceksiniz.
> BABA: İçindeki bütün ışıkları yanan tren.
> CHARLES: Sen de geliyor musun, anne?
> THATCHER: Yo. Annen şimdi gelmeyecek, Charles; ama daha sonra gelir...
> CHARLES: Nereye gidiyorum?
> BABA: Chicago'yu ve New York'u göreceksin, belki Washington'ı da. Öyle değil mi, Mr. Thatcher?
> THATCHER: Kesinlikle öyle. Keşke ben de böyle bir yolculuğu ilk kez yapacak küçük bir çocuk olsaydım.
> CHARLES: Neden sen de bizimle gelmiyorsun, anne?[16]

Bu sahne yalnızca psikanaliz açısından bakınca bir anlam içerir. Karakterlerin dürtüleri ve davranışları, ne mantıklı ne de açıklanabilir değildir. Kasıtlı bir şekilde çelişki içindedirler ve yalnızca babanın şiddet tehditi sahneye bir tutarlılık verir. Charles, Thatcher'a saldırdıktan sonra babası şöyle der:

> BABA: Kusura bakmayın, Mr. Thatcher. Bu çocuğun temiz bir sopa yemesi lazım.
> ANNE: Böyle düşünüyorsun, değil mi Jim?
> BABA: Evet.
> ANNE: İşte bu yüzden ... *(Charles'a sarılır, müzik çalmakta, kar yağmaktadır)*... ona ulaşamayacağın bir yerde büyüyecek.[47]

Bu sahne baba imgesini birbirine zıt iki cepheye ayırır ama her ikisi de çocuk için bir tehdittir. Öz babası çocuğu fiziksel şiddetle tehdit ederken, vasisi de annesinden ayıracağa benzer. Sahne anne ve oğlun birbirine sarılmasıyla sona erer, anne çocuğunu babanın şiddetinden korumaktadır, çocuk da onun sevgisine tutunmakta ve onu yeni bir kültürel ve sembolik düzenle tanıştıracak olan, kadrajın dışındaki vasisine kızgın kızgın bakmaktadır. Çocuk iki dönem arasındaki eşikte kalır, Oidipal dönem öncesi annesi için duyduğu sevgi ve babasına karşı duyduğu rekabet duygusu ile ensest tabusunu kabul ederek ve babasının otoritesini tanıyarak toplum içindeki yerini alması gereken Oidipal dönem sonrası dünya. Bu sahne bilinçaltının mantıksızlığı ve yoğunluğuyla oynanmıştır, karakterler ruhsal rollerini gerçeğe uygunluğunu düşünmeden oynarlar; ve uzaktaki tahta kulübenin göründüğü karla kaplı manzara, bu ruhsal an için çok uygundur. Kane, Oidipal dönem öncesi ile Oidipal dönem sonrası arasındaki eşiği asla geçemez; sanki annesinden ayrıldığı noktada donakalır ve o andan itibaren Oidipal saldırganlığını vasisine yöneltir.







Kane'in çocukken anne babasından ayrılması







Kane'in çocukken anne babasından ayrılması (devamı)

Kültürün ve toplumun taleplerini temsil eden ve anne ile çocuğun birlikteliğini bozan bu yeni babadır. Bir çocuğun annesine olan yakınlığı, fiziksel ve duygusal bir bütünlük ortamı yaratır; burası hem bir Cennet hem de boğucu bir yerdir, kaçılacak, terk edilecek güvenli bir yer ve bir kez kaçıp gidince de tekrar ulaşılamayacak, özlem duyulacak bir yerdir. Bir önce ve sonra vardır. Anneye özgü bütünlük ortamı, yavaş yavaş yerini bu yeni babanın sosyal ve kültürel önemiyle temsil edilen sosyal ve kültürel tutkulara bırakır. Bu süreç, Charles Foster Kane'de de olduğu gibi asla tatmin edici bir şekilde başarılamaz. Eğer Mr. Kane Oidipal dönem öncesi babayı temsil ediyorsa, Thatcher da çocuğa, sosyal ilişkilerin temelinde yer alan ve anneyle oğul arasındaki fiziksel, uzlaşmaz ilişkinin yerini alan sembolik sistemleri anlamayı öğretecek olan Oidipal babayı simgeler. Para da hukuk da soyut ilkelere ve sembollere dayanan bir sosyal düzenin ürünüdür. Para nesnelerin fiziksel olarak takas edilmesinin ötesine geçer ve onun yerine soyut bir değerler sistemi getirir. Hukuk insanlar arasındaki gerçek ve fiziksel ilişkilerin ötesine geçer ve bu ilişkileri zaman dışı bir ahlak sistemi içine yerleştirir. Tahta kulübenin içindeki sahne, Kane'in baba figürlerini bu sembolik sistemlerin iki kutbuna ayırır. Biri fakirliği, başarısızlığı ve cehaleti temsil eder, diğeri zenginliği, başarıyı ve eğitimi. Misis Kane yasal bir anlaşma imzalayarak para karşılığında oğlunu kültür ve sosyal ilerleme âlemine yollarken ancak annenin anlayabileceği ve yas tutmaktan başka bir şey yapamayacağı bir değişimin kaçınılmazlığını kabul eder gibidir.

Tahta kulübenin simgelediği 'önce'de kalan öz baba yakınır:

> BABA: Sırf...biraz eğitimsiziz diye oğlumun velayetini bir bankaya vermeyi onaylamıyorum.

Keskin, hukuki konuşma tarzı ve siyah takım elbisesiyle duyguya yer olmayan bir dünyaya ait olan Thatcher'ın tam aksine, Mr. Kane'in konuşması ve kıyafetleri kabadır. Bu dünya hem yasal düzenleme hem de hiyerarşi açısından Düzen'le ilgilidir, paranın kapitalizme dönüşmesi için şart olan Düzen'le. Misis Kane'in grameri düzgün konuşma tarzı ve koyu renk elbisesi, simgesel olarak kocasından çok Thatcher'a yakındır. Agnes Moorehead'in bu sahnedeki performansı, hissettiği ama bastırdığı duygular nedeniyle çok etkileyicidir. Kocasının saflığı nedeniyle anlamadığı bazı soyut gereklilikleri o anlar ("Artık bu saçmalığı kesmeni istiyorum, Jim"). Tahta kulübedeki sahne, Thatcher'la Misis Kane'i birlikte kadrajın sağ tarafına yerleştirir, ikisi masada önlerinde belgelerle oturmaktadırlar; Mr. Kane ise sol taraftadır, tedirgindir, yerinde duramamaktadır. Charlie, alan derinliğinin kullanıldığı bu meşhur sahnede, dışarıda oynamaktadır ve sol tarafla sağ taraf arasındaki pencereden görülmektedir. Oidipal çatışma içinde, çocuğundan vazgeçmek annenin rolüdür. Onu bırakmamak demek, onu çocukluk, kültürel mahrumiyet ve iktidarsızlığın aşağı dünyasında tutmak ve yukarıya, adeta Beyaz Saray'a uzanan yolculuğa çıkmasını önlemek demektir. *Yurttaş Kane*'de değişim ani ve acı dolu olur. Küçük çocuk, anne babasından ve evinden koparılır. O andan itibaren, Sembolik Düzen'in otoritesi ile çatışma içinde olur.

Sahnenin son planı, karlarla kaplanan terk edilmiş kızağı uzun uzun gösterir ve uzaktan bir tren düdüğü duyulur. Freud'un bilinçaltı teorisine göre, bariz bir şekilde unutulan bir anı, ilerki bir tarihte çağrılırsa geri dönmek üzere saklanır. Kar, gömme ve dondurma yan anlamları ile mükemmel bir teşbihtir. Zihnin, zamanın ve bilinçaltının derinliklerine dalmasına yol açacak bir şey olduğunda bu anı geri alınabilir; tıpkı Susan tarafından terk edildiğinde, küçük cam küredeki kar fırtınasının ve tahta ku-

lübenin Kane için 'Rosebud' anısını canlandırması gibi. Mizansen, karakterlerin hareketlerinden daha mantıklı değildir. Uzaktaki karla kaplı topraklar ve küçük tahta kulübe, Amerikan efsanesini psikanalize özgü bir teşbihin içine katan düşsel bir manzara yaratır; ve hareket, melodramatik jesti Oidipal dramanın temel unsurları ile birleştirir.

Hearst'ün kendi çocukluğunda bu mitolojik boyutların hiçbiri yoktur. Oysa Kane'in Thatcher'a karşı yürüttüğü kampanyalar ve Ulusal Taşımacılık Şirketi, Hearst'ün 1880'lerin sonunda Güney Pasifik demiryollarına karşı başlattığı, uzun yıllar süren ve San Fransisco *Examiner*'ın bir özelliği haline gelen kan davasından alınmıştır. Bu kampanya, Mankiewicz'in, *Yurttaş Kane*'in altında yatan sağlanamaz eşitliğin bir tarafı olarak kabul ettiği, Hearst'ün halkın çıkarlarını savunan ilerici görüşleri için en güçlü temelleri oluşturur. Hearst'ün Güney Pasifik'e karşı yürüttüğü kampanya Leland Stanford üzerinde yoğunlaşır (Hearst'ün köşe yazarı Ambroce Bierce onun isminin baş harflerini sterlin ve dolar işaretleriyle yazar). Stanford, Hearst'ün babasının yakın arkadaşı ve meslektaşıdır, ikisi aynı dönemde Washington parlamentosunda senatörlük yapmıştır. Bu belli belirsiz Oidipal çatışma belirtisi, filmde belirgin bir psikanaliz teması haline gelmiştir. Thatcher, Kane'in hem politik saldırısının hedefi ('News on the March': "Walter P. Thatcher, Wall Street'in babası, yıllarca Kane gazetelerinin 'tröstler'e karşı olan saldırısının ana hedefi) hem de vasisi olduğu için *film Kane'in ilk dönemdeki radikalizmine*, psikanalize özgü bir açıklama getirir.

John Houseman'ın sözlerine göre Mankiewicz, aksi halde kurgusal bir karakter olacak Thatcher'a, "J. Pierpoint Morgan'dan izler katmıştır". Morgan hanedanlığı, Wall Street'in seçkin finans kapitalini, New York Demiryolları'nın ulaşım kapitalini ve Gary çelik fabrikalarının

endüstri kapitalini temsil etmektedir. Hearst'ün icat ettiği gazetecilik tarzı, renkli basının sansasyonel ve şovenist *söylemi, dev bir tiraj, işçi sınıfından oluşan* bir okuyucu kitlesi getirir. W. A. Swanberg'in yazdığı Hearst biyografisi, Hearst'ün okurlarıyla olan ilişkilerinin ardındaki ilkeleri şöyle tanımlamaktadır:

> Pazar günleri, "Ho! Molly Grogan" diye başlayan ve San Fransisco'nun kalabalık İrlandalı nüfusuna hitap eden halk şarkıları basmaya başladı; bu gerçek bir buluştu. Şehirde sağlam bir sendikalaşma olduğundan, emekçi sınıfa sendikaların faaliyetlerini anlatan *'İşçi' adlı sütunla seslendi. ... En önemlisi, her* gün okuyucuyu sarsacak, şaşırtacak ya da sersemletecek ve her gün *Examiner* almanın onu sarsmak, şaşırtmak ya da sersemletmek için yeterli olacağından emin olmasını sağlayacak çarpıcı bir ilk sayfa haberi [koymaya çalışırdı].[48]

Popülist, anti-elitist ve anti-kapitalist söylem, gazete sahiplerinin çıkarlarını tehlikeye atar. Bernstein'ın anlattıklarına göre, *Inquirer* başlıca iki güç nedeniyle popülizmin retorik *silahına dönüşür: renkli basının, politikaya* karışmak konusunda hiçbir tereddütü olmayan söylevsel ve kültürel bir güç şeklinde büyümesi ve amansız tiraj rekabetinin, bu gazetelere özgü sefalet söyleminin gelişimi üzerindeki etkisi. Bernstein'ın anlattıkları, *Yurttaş Kane*'de karakter tanımlamasının ne kadar zor olduğunu gösterir. Anlattıklarının ilk bölümü, ("başlangıçtan önce, delikanlı") Kane'in, *Inquirer*'ı, orta sınıfın orta sınıf için yazdığı kibar bir gazeteden, işçi sınıfına ve göçmen halka hitap eden, muhalif avı[49] ve uydurma habere hevesli, okuyucu kitlesi yaratmak için en en adi ve sert şovenizm duygularını körükleyen, dev tirajlı bir gazeteye dönüştürmesini anlatır. Kane bu konuda en iyisidir. Welles öyle etki-

leyici bir büyüleyicilik ve enerjiyle oynar ki izleyici onun ahlaki değerleri bulunmayan benlikçiliğini neredeyse kabullenir; özellikle de tek karşı güç olan eski editör Carter, izleyicinin tanımlaması ya da sempati duymasına olanak tanımayacak bir şekilde oynanmışken. Bu bölüm Bernstein'ın dalkavuk bakışından görüntülenir. Kane'in bariz bir 'evet efendimci'si olarak Kane/Carter çatışmasına hiçbir farklı bakış ya da perspektif getirmez.

Kane'in Carter'la olan çatışması Oidipal bir kalıntıdır. Carter, gazetenin editörü olarak sorumlu kurum değerlerini koruyan otorite konumunda yaşlı bir adamdır. Kane, Traction Tröst'ü alenen suçlayarak Thatcher'ı çok kızdırır; aynı zamanda, renkli basının alameti farikası olan sansasyonel stil ve sömürücü yöntemi geliştirerek Carter'ı da çok kızdırır. Carter, Kane'in gazeteyi 'ev kadınlarının dedikoduları'na çevirmesine karşı çıkarak söylenir. Kane'in renkli basın gazeteciliği, gerek muhafazakar kapitalist, gerekse zayıf orta sınıf olsun eski kuşağın değerlerine bir hakarettir. Welles'in çizdiği Kane tiplemesi, büyüklerini küçük düşürmekten zevk alan, okul ve üniversite günlerinin havasından daha çıkamamış olan genç asiyi vurgular. Carter'dan kolayca kurtulur, filmin bu bölümündeki asıl çatışma Charles Foster Kane ile *Chronicle*'ın görünmeyen, adı geçmeyen Pulitzer figürü arasındadır.

Chronicle bölümü, Hearst'ün, New York basın sahnesine 1890'ların ortasında az tirajlı *Journal* gazetesi ile girmesiyle başlayan, Pulitzer'in dev tirajlar yapan *World* gazetesi ile olan savaşına dayanır. Ardından gelen tiraj rekabetinde Hearst önce *World*'ün skandal gazeteciliği tarzını taklit etmiş, sonra da gazetenin bütün Pazar kadrosunu kendi gazetesine transfer etmiştir. Hearst, Journal'ı ram bir şovenist uydurma haber yayınına dönüştürüp, İspanyol Amerikan Savaşı'nı kelimenin tam anlamıyla körükleyince, Pulitzer de tiraj kaybetmemek için aynı yolu izlemek zorunda kalmıştır. W. A. Swanberg *Yurttaş Hearst*'te şu yorumu yapar:

> Halkın çoğunluğu, her iki taraftaki karmaşık politik problemlerin ve haksızlıkların titiz bir izahını okumaktansa, Kübalı bebeklerin İspanyollar tarafından katledilmesini ve Kübalı kadınlara tecavüz edilmesini okumayı daha heyecan verici buluyordu. Savaşın kahraman ve kötü adam kavramları, basit, kolay anlaşılabilir ve tatmin ediciydi.[50]

Filmin gazete bölümünün doruğundaki kutlama partisi sırasında Leland, Kane'in gazetecilik başarısının ahlaki bozulma tohumları içerdiğini ima eder ve hem *Chronicle*'ın baş editörleri sayesinde elde ettiği toplam getiriyi, hem de *Inquirer*'ın Latin Amerika'daki savaşla ilgili felaket haberciliği politikalarını sürdürmenin savunulabilirliğini sorgular. Çekim senaryosunda, Leland'ın, Kane'i Küba meselesi ile ilgili azarladığı bir diyalog vardır. Kane şöyle yanıt verir:

> KANE: Pulitzer ve Hearst bu savaşa her gün yirmi sütun ayırırken *Inquirer* bu namevcut savaşla ilgili hiç haber vermezse nasıl görünürdü, Jed? *Inquirer* bu Küba meselesiyle ilgili fazla tek taraflı davranmış olabilir, ben de bir felaket habercisi olabilirim falan. Her gün bir yazı yazmaya, ben uzaktayken ne düşündüğünü söylemeye ne dersin? (Acımasızca) Aynen bana söylediğin tarzda, tabii seni gelecek vaat eden biri olarak görmediğim sürece.

Bu sahne, Kane, Leland'ın endişelerini azaltmaya ve kızlarla onun dikkatini dağıtmaya çalıştığı için partinin taşındığı genelevde geçmektedir. Bu yüzden Sansür Kurulu'na sunulduktan sonra çıkarılmak zorunda kalınır. Orijinal senaryoda, Kane, Don Kişotvari bir ruh haline girerek aniden şunları söyler:

KANE:Düşününce, Mr. Bernstein, Mr. Leland'ı savaş muhabiri olmak istemediği için suçlamıyorum. Bu, pek de savaş sayılmaz zaten. Ayrıca duyduğum kadarıyla koca adada bir tane bile adam gibi lokanta yokmuş.[51]

Bu diyalogun olmaması, perdeye yansıyan versiyonda Kane'i tam bir oportünist haline getirir.

Parti sahnesi *Inquirer*'ın rüştünü ispat edişini kutlar. Bu sahne ayrıca Kane'in gençliğinin sona erişini de kutlar. Kane'in *Inquirer*'ı, önünü tıkayan baba figürlerini (Thatcher, Carter ve *Chronicle*) yenilgiye uğratmıştır. Kane ve yakın dostları için, zafer sevinci ile dolu bir mutlu son kaçınılmaz görünmektedir. Geleneksel ve popüler kültürde mutlu sonlardan hemen önce bir evlilik olmalıdır; bu, gençlere özgü sorumsuzluktan ataerkil otoriteye geçişi gösteren bir değişim törenidir. Partiden hemen sonraki sahnede Kane'in nişanı duyurulur ve Kane Emily ile birlikte göründüğünde, Bernstein'ın anlatımı zafer dolu bir vurguyla noktalanır. Bernstein, Kane'in evliliğinin, Başkanlığa çıkan merdivende onu bir basamak yukarı çıkaracak yolu açtığını bilir.

Yurttaş Kane, Hearst'ün ilk dönemdeki radikal politikası ile daha sonraki sağa yakın görüşleri arasındaki uçurum konusunda Mankiewicz'in kafasını kurcalayan sorulara, psikanalize dair ve Oidipal bir yanıt verir. Yeni Düzen'in tamamen farklı radikalizminin bakış açısından, politikaya karşı bu öznel ve kişiselleştirilmiş tavır, hem radikal faşist söylemi hatırlatır hem de Amerikan politikasının eski kuşağını suçlar. Kane'in politikası, film boyunca gazetelerinin uzantısı şeklinde, kişisel suçlamalarla desteklenmiş, şişirme bir retorik şeklinde sunulur. 'İlkeler Bildirgesi'nin bir anlamı yoktur ve 'reform davası' kendi politik hırsları için bir sis perdesidir. Kane'in radikalizmi, Oidipal bir radikalizm, ilkelerden çok kuşaklar arası bir

çatışma olarak, farklı kapitalizm türleri arasında bir ayrılığa, yalnızca elit bir sınıfı temsil eden bankacılığın çıkarları ile kapitalist sınıfın dar sınırları dışında popülist bir çekiciliğe sahip olmak zorunda olan iletişimin çıkarları arasındaki ayrılığa dikkat çeker. Bu ayrılık, Oidipal unsurundan sıyrılsa bile tarafsız bir politik bilinçten çok içsel bir çatışmanın ürünüdür. Misis Kane oğluna duyduğu sevgiyi ve oğlunun ona olan sevgisini, bankacı kapitalizmin sunağında kurban ederken bir melez, ne balık ne de kuş olacak bir yaratık, dev bir kültürel ve politik gücü elinde tutan ama otoriteye karşı savaşmak zorunda olan bir adam yaratmıştır. Kane'in bizzat net bir şekilde ifade ettiği bu ayrılık, onun bir gazete sahibi olarak başarısının ve bir politikacı olarak çöküşünün kaynağıdır. Egemen güçlerden bu kadar nefret ederken, bütün sistemi kendi içinde özümseyemediği sürece onlara katılamazdı. *Yurttaş Kane*'de ima edilen, *Inquirer*'ın ve protofaşist politikanın başarısı, aynı madalyonun iki yüzüdür. Gücün merkezine yaklaştıkça, Kane'de idealizmden eser kalmaz; bu arada kendi hikâyesine ait, ataerkil otoriteye ve sembolik düzene giden yolu da baltalar.

Halk tarafından tanınan, ünlü birinin başarısını vebaşarısızlığını bilinçaltına bağlamak elbette biraz aşağılayıcıdır. Ayrıca Kane'in psikanaliz özelliklerinin klişe yapısı, özel hayatına küçük düşürücü bir şekilde tecavüz edildiği hissini daha da güçlendirir. Diğer yandan, ulusal ruhla mantıksız politikalar arasında gerek sınıf gerekse travmatik göç tecrübesi açısından bağlantı kurmaya çalışmak, fazla ileri gitmemiş olsa da cüretkar ve büyüleyici bir girişimdir. Gerçek yaşamdaki Hearst'ün işçilere olan ilgisi, temelde dev tirajlı bir gazete yaratma ihtiyacından kaynaklansa da perdedeki Kane, vasisinin çıkarlarıyla savaşmak için bir silah yaratır ve geçmişe dönüp sembolik olmayan bahasının çıkarlarıyla bir bağlantı kurar. Ama son çare olarak sınıf politikasının gerçeklerini anlamayı ya da

renkli basının ve kendi kişisel gücünün ötesinde politik bir söylev yaratmayı beceremez.

Eğer Kane'in çocukluk travması, Hearst'ün politikasını kurgusal bir bilinçaltı ile ilginçleştiriyorsa; bunun mizanseni olan tahta kulübe, psikanaliz motifini Amerikan mitolojisiyle ilginçleştirir. Hearst de New York Eyaleti Valiliği yoluyla Beyaz Saray'a gitmeyi çok istemektedir. Politik kariyeri ikiye bölünmüştür: New York'taki Tammany Hall'da beyin takımıyla birlikte Makyavelci karmaşık entrikalarla geçen organizasyon yılları ve kendi valilik adaylığı. Hearst'ün politik kariyerini engelleyen ve sonunda bitiren iki hatası vardır. Birincisi, Charles Murphy'yi Sing-Sing'de bir mahkum olarak gösteren bir karikatür dahil olmak üzere Tammany 'patronları'na yönelik yaptığı öfkeli ve oportünist suçlamalar, aslında Hearst'ün mü onları avcunun içine aldığını yoksa onların mı Hearst'ü avuçlarının içine aldığını kimsenin bilmediği gerçeğini gizlemeyi başaramaz. Al Smith, fazlasıyla uzun bir süre şamatacı Hearstvari suçlamalara ve perde arkası entrikalara maruz kaldıktan sonra, ilkeli bir şekilde cephe alarak Hearst'le aynı yolun yolcusu olmayı reddedince, bu mücadele aniden sona erer. İkinci olarak, kendi gazetelerinin retorik aşırılıkları Hearst'ün yakasını bırakmaz. Kamuya mal olmuş kişilere karşı yaptığı anlamsız saldırıların doğruluğuna ya da dengeli olmasına hiç dikkat etmez. Hearst'üngazetelerinin Başkan McKinley'e karşı yürüttüğü kampanyanın, başkana düzenlenen suikastı tetiklediği yolundaki genel düşünceyi asla unutturamaz. Marion Davies'le olan ilişkisinden sonra özel hayatındaki ahlaki değerlerle ilgili ipuçları olmasına rağmen; politik yaşamı skandalle sona ermez. Ama başkanlık tutkusundan vazgeçmeseydi, başına böyle bir şey gelebilirdi. Hearst'ün köklü bir aileden geldiğine, aynı zamanda bir senatör olan başarılı bir işadamının oğlu olduğuna hiç şüphe yoktur.

Kane'in tahta bir kulübedeki mütevazı kökeni, hikâyeyi daha da tuhaflaştırarak Yeni Dünya'da çok sevilen sadelik ve fırsat efsanesini akla getirir.

Kane'in New York valiliği için bağımsız aday olarak yürüttüğü kampanya, genellikle başkanlığa giden yolda bir atlama taşı olarak açıklanır. Beyaz Saray imajı, Kane'in çocukluğundaki evinin ikonografisini tamamlar. Uzaklarda, Colorado'daki bir tahta kulübenin yoksulluk ve belirsizliğinden, Beyaz Saray'a bir basamak aşağıya kadar uzanan yolda, Kane, Amerikan politik rüyasının popülist bir klişesini özetler. Sınıf atlamayı anlatan, eski, Whirtingtonvari halk hikâyelerinin bir versiyonu gibi, bu da Amerikan mitolojisinin aynı zamanda ikon olan hikâyelerinden biridir. James Thayer, her ikisi de 'siyasi sahnenin dışında kalmış' fakir öncü ailelerde doğmuş ve her ikisi de Birleşik Devletler'deki en yüksek mevkiye çıkmış olan Garfield[52] ile Başkan Lincoln arasındaki paralellikleri vurgulamak amacıyla, yazdığı Başkan James Garfield biyografisine *Tahta Kulübeden Beyaz Saray*'a adını vermiştir. Eşitlik ve fırsatlar diyarı olarak Birleşik Devletler, o eski halk hikâyesi fantezisini, Avrupa'nın Atlantiği geçen köylü ve kentli fakir insanları için gerçekten ulaşılabilir hale getirmeye söz vermiştir. Freud, genç bir adamın kaderini aramak için yaptığı yolculuk hikâyesini temel bir hayal olarak değerlendirmiş ama bunun erotik bir fantezi ile hırslı bir fanteziyi bir araya getirdiğini de belirtmiştir. Genç adam, kendi konumunu değerli bir damada devredecek önemli bir adamın kızıyla evlenerek güce ve/veya zenginliğe kavuşur.

Kane'in ilk evliliği bu hayal hikâyesinin erotik öğesiyle miras konusu arasındaki yakın bağlantıyı gösterir. Başkan'ın yeğeni Emily Monroe Norton'la nişanlanması ve evlenmesi; Freud'un burjuva versiyonunda kayınpederin, işini kızının kocasına bırakması ya da halk hikâyesi versiyonunda kahramanın yaptığı kahramanlığa karşılık pren-

sesle evlenerek ödüllendirilmesi ve krallığın mirasçısı olması gibi Kane'i sanki başkan olma yolunda başarılı bir noktaya getirir. Bernstein'in, Kane'in yükselişini ortaya koyan hikâyesi partiyle doruk noktasına ulaşır ve sonra da adeta hayalin/halk hikâyesinin anlatı geleneklerini onaylar gibi Kane'in nişanlanmasıyla sona erer.

> MISS TOWNSEND (hayranlık içinde): Emily Monroe Norton, Birleşik Devletler başkanının yeğeni.
> BERNSTEIN: Başkanın yeğeni, hah! Kane'le ilişkisi bitmeden, Başkan karısı olacak![53]

Partide, sansürlenen genelev sahnesi olmadan bile, revü kızları ilk kez hikâyeye cinsel ve dişi bir varlık katar. Eski versiyonlarda bulunan ve Roma'da geçen bir orji sahnesi senaryodan çıkarılmıştır; böylece bu geçiş özellikle dikkat çekici hale gelmiştir. Evleneceğinin ilan edilmesinden hemen önce (hikâyenin zamanında değil film zamanında), bu partiyle, Kane'in bekarlık günlerinin sona ermesi, erkekler için düzenlenmiş bir gece havasında kutlanır. Kane kızlarla dans eder, bazen Leland ile Bernstein'ın arasında konuşurken görülür, görüntüsü bazen pencerede yansır bazen perdeyi tamamen doldurur. Bu sekansın kurgusu, alan derinliğiyle montaj birleşimi, bir beceri gösterisidir ve filmin geri kalanında böyle bir şey yoktur. Hareketlerin montajı şarkının ritmine uygundur; örneğin, kızlardan biri kendisini öpmek isteyen Kane'i iter, montajla kızın hareketinden Leland'ın purosundan çıkan dumanın hareketine geçilir.

Kane tiraj savaşını kazanıp politik savaş alanına yöneldiği zaman, *Inquirer* ve kampanyaları geri plana düşer. Kahvaltı masası planıyla geçilen on altı yılda, Bernstein'ın hikâyesinin peri masalı vaatleri silikleşir. Ardından hem film hem de Kane'in hayatı bir yol ayrımına ulaşır. Beyaz Saray'a çıkmak için yapacağı hamleye hazırdır. Po-

litik kampanyasına başladığı zaman Kane'in radikal ve popülist politikaları geçmişte kalmıştır ve Tammany Hall'a karşı 'reform davası' hakkındaki sloganlar, gittikçe daha çok, kendi kişisel iktidarı için yapılmış bir yatırım gibi görünmektedir. Hem Leland açık açık hem de 'Boss' Gettys üstü kapalı bir biçimde onu, kişisel işleriyle politikayı birbirinden ayıramamakla suçlar. Kane politik kampanyasını, politik ağız dalaşının kabul edilmiş normlarının ötesine geçen ve kendi kişisel yaşamında kötü etkilere neden olan acımasız bir kişisel saldırı şeklinde yürütüyordu. İfşa edilen hiçbir skandalin, 'bu eyalette yaşayan insanların ona duyduğu sevgiyi yok edemeyeceğini' iddia ediyordu. Ve Leland'la aralarındaki son fikir ayrılığı onun gittikçe kişiselleşen ve otoriterleşen politika kavramı üzerineydi. Özgün çekim senaryosundaki diyalog şöyleydi:

> LELAND: Charlie, her şeye neden daha az kişisel bakmıyorsun? Her şey seninle kişisel şöhretin arasında olmak zorunda değil, her şey her zaman...
> KANE (sertçe): Kişisel şöhret her şey demektir. Her şey bunun içindir. Her şey bunun içindir!.. Amerikan halkının kendi ülkesi üzerindeki hakkı, üzerinde tartışabileceğin akademik bir konu değildir, Jed...öyle olsa hakimler bir jüri kararını geri çevirmek için emekliye ayrılırlardı ve kazananlar kaybedenler şerefine yemek verirdi.[54]

Leland'ın gördüğü gibi, Kane'in popülizmi kişisellik haline gelmiştir. Bu ağız dalaşı gösterime giren filmde yoktur. Kane'in oğlunun büyüyüp Nazi olduğu eski bir versiyonda, protofaşizm teması tabii ki çok daha açıktır.

Yapısal bir bakış açısından, Leland'ın, Kane'in vicdanı rolünü oynaması, onun, mesela 'İlkeler Bildirgesi'ni geri verdiğinde filmin hafızasını sarsmasına da izin verir. Leland'ın, Kane'in politikasına yönelttiği eleştiri, Kane'in

daha önce Thatcher'a yaptığı özeleştiri konuşmasının bir yankısını beraberinde getirir:

> LELAND: İşçiler hakkında dünya kadar şey yazdın... Artık, işçiler, örgütlü emekçi sınıfı denen bir şey haline geliyor. İşçilerin bazı şeyleri senin lütfun olarak değil kendi hakları olarak beklediğini fark ettiğin zaman, bu hiç hoşuna gitmeyecek. Charlie, senin o değerli yoksulların gerçekten bir araya gelince, işte o zaman senin zenginlerinden daha büyük bir şey haline gelecekler...[55]

Kane'in sözleri şunlardır:

> KANE: Öte yandan ben Inquirer'ın yayıncısıyım. Sana bir sır vereyim, bu toplumun saygılı ve çok çalışan insanlarının, sırf onların çıkarlarını gözeten birileri olmadığı için, para delisi bir haydut sürüsü tarafından soyulmadığından emin olmak benim için hem bir görev hem de bir zevktir.
>
> Sana küçük bir sır daha vereceğim, Mr. Thatcher, sanırım bunu yapacak adam benim. Param var, mülküm var. Eğer yoksulların çıkarlarını ben gözetmezsem, belki de başka birileri, hiç parası ya da mülkü olmayan birileri gözetebilir.[56]

Kapitalizme karşı ilkeli saldırılarının temellerini, Kane'in Thatcher'a karşı mücadelesi sağlayabilirdi; ama Gettys ve örgütlü işçi sınıfına karşı verdiği mücadeleye Oidipal yönü karışmıştır. Meydan okuduğu erkek figürlerin sonuncusu olan Gettys, kalkıştığı şantajla Kane'in hırslı ve duygusal yaşamını karıştırır. Kane'i, Emily ile Susan arasında bir seçim yapmaya zorladığı zaman, babanın sembolik anlamdaki temsilcisi olarak Thatcher ile duygunun temsilcisi olarak Misis Kane arasındaki bölünmeyi

yeniden canlandırır. Emily her zaman Kane'in halk önündeki yaşamının bir parçası olmuş ve onun politik hırsını simgelemiştir. Öte yandan Susan, öncelikle Kane'in annesiyle bağlantılıdır. Kane tekrarlanan kayıpla karşı karşıya kaldığı zaman, hem Susan'a hem de 'bu eyaletin halkının sevgisi' fantezisine umutsuzca tutunur. Ve seçimi kaybettiğinde, annesinden kopartıldığı anda açılan boşluğu doldurabilecek değerli bir nesne gibi Susan'a sarılır. Beyaz Saray'a doğru girdiği yörüngeden ('News on the March': 'Beyaz Saray'a bir adım kala...') çıktığı ve sarayı 'Xanadu'nun görkemli ıssızlığına yöneldiği andır bu. Bu hikâye, tahta kulübeden Beyaz Saray'a doğru ilerleyen tam anlamıyla bir Amerikan başarısı hikâyesinden ziyade, tahta kulübeden başlayan ve 'Xanadu'da, Amerikan politikası, tarihi ve kaderinin gidişatından uzakta, izole edilmiş bir şekilde sona eren bir yolculuğu anlatır.

Leland'ın anlattıkları Kane'in içindeki intikam duygusunu ortaya çıkarırken, onun ilk şüphe duyduğu an, daha önce, Bernstein'ın anlattığı parti sahnesi sırasında dile getirilmiştir. Bu, Kane'in koleksiyon çılgınlığının da ilk belirtildiği andır. Geleceğinin belirtileri, Susan'la olan ilişkisinden ve ardından kendini, güç ve politikanın erkeksi dünyasından uzaklaştırıp fantezilerin ve fetişizmin kadınsı dünyasına kapatmasından önce ortaya çıkar. Bernstein, Kane'in yeni ortaya çıkan, heykel koleksiyonu yapma merakından bahseder:

> BERNSTEIN: Baksanıza, Mister Kane, geleceği parlak biri olduğunuz sürece, Avrupa'da henüz almadığınız daha bir sürü resim ve heykel var ve...
> KANE: Beni suçlayamazsınız, Mister Bernstein. Onlar iki bin yıldır heykel yapıyor oysa ben yalnızca beş yıldır heykel alıyorum.[57]

Çekim senaryosunda şu yorum eklenmiştir:

> BERNSTEIN: Zaten dokuz Venüs'ümüz, yirmi altı tane Meryem Ana'mız var, iki depo ağzına kadar dolu. Söz verin, Mister Kane.[58]

Bernstein, Kane'in Avrupa sanat eserleri koleksiyonu hastalığından bahsetmekle kalmaz, kadın heykelleri topladığının da altını çizer. Bernstein aşağıdaki diyalogda, Kane'in dünyanın en büyük elmasını soran telgrafını Leland'a gösterirken Kane'in koleksiyonculuğu ile kadınlar arasında kurduğu bağlantıyı yineler. Leland'ın etrafı heykellerle çevrilidir ve yeni bir sandık daha açmaktadır. Leland, aradan uzun zaman geçmiş olmasına rağmen, 'Charlie Kane' şarkısını mırıldanarak bu sahneyi bir öncekine bağlar:

> LELAND: Charlie'nin elmas koleksiyonu yaptığını bilmiyordum.
> BERNSTEIN: Yapmıyor ki. Elmas koleksiyonu yapan birinin koleksiyonunu yapıyor. Her neyse, yalnızca heykel koleksiyonu yapmıyor yani.[59]

Koleksiyonculuk Hearst'ün çok bilinen bir merakıdır, söylenenlere göre kökleri çocukken yaptığı ilk Avrupa seyahatine uzanmaktadır, annesi onu Louvre müzesine götürür ve o da orayı satın almak istediğini söyler. Ama yine de film, Kane'in koleksiyon saplantısı ile Tharcher'ın simgelediği, dikkatli yatırım ve kazançla ilgili tutumluluk ilkelerine karşı isyanı arasında bağlantı kurmak için bir psikanaliz motifi ekler. Kane'le Thatcher arasındaki üçüncü ve son sahnede (orijinal senaryoda değil filmde), şöyle bir diyalog geçer:

> THATCHER: Evet ama yöntemlerin. Yani Charles, tek bir yatırım bile yapmadın. Paranı sürekli ...

KANE: Bir şeyler almak için harcıyorum. Annem daha az güvenilir bir bankacı seçmeliymiş.[60]

Üretici kapitalizmin 'protestan ahlakı' ile hiçbir yararı olmayan şeyler toplayarak sermayenin müsrif bir şekilde tüketimi birbirine tamamen zıttır. Kane ne üretici sermaye ile ilgilenir ("Kusura bakmayın ama ben altın madenleriyle, petrol kuyularıyla, deniz taşımacılığıyla ya da gayrimenkulle ilgilenmiyorum..."), ne de para, borsa gibi soyut, sembolik kavramlarla. Sermaye kazanıp onu somut nesnelere dönüştürür. Filmin ikinci yarısında, özellikle de Xanadu'nun yapımı sırasında, Kane'in harcamaları saplantı boyutuna ulaşmıştır, topladığı dünya kadar nesnenin paketini bile açamamaktadır. Aynı zamanda, Xanadu'nun son sahnesinde görüldüğü gibi Kane asla hiçbir şeyi atmaz. Bir ömrün 'nesneleri' karmakarışık bir şekilde oraya buraya saçılmıştır. Kamera bu nesneleri tarayarak orijinal nesneyi, 'Rosebud'ı bulur.



Leland etrafı heykellerle çevrelenmiş halde

Welles, Mankiewicz'in 'Rosebud' 'hile'sini öne sürmesine izin verdiği için çok memnundur. Pauline Kael, Welles'in bundan bahsederken 'her derde deva Freud' terimini kullandığını belirtir. Oysa Brady'ye göre, Welles'in *Yurttaş Kane* üzerine kendi psikanaliz yorumu şöyledir: "Bunun 'her derde deva Freud' olduğunu itiraf ediyorum ama sonuçta ben bu filmi böyle anlıyorum." [1] (Bkz. Ek) Ben, filmin psikanaliz boyutlarının 'Rosebud' gizeminden daha öteye gittiği iddiasındayım. Ancak 'Rosebud' bir obje olarak, filmin, 'nesneler'in saplantılı bir şekilde toplanması konusundaki kompleks temalarını bir araya getirmede birçok açıdan önemli bir rol oynamaktadır. Kızak, Kane'in annesinden ayrılış anısını belirtir ve Susan onu terk edince bu anı geri döner. *Yurttaş Kane*, film boyunca birbirine bağlanarak bir *anlam zinciri* oluşturan nesneler arasındaki bağlantılar çevresinde gelişir. Heykeller nasıl Kane'in temel saplantısıysa, filmin kendisi de nesnelere ve nesnelleştirmelere özel bir yer ayırmaktadır.

Nesneler sistemi farklı seviyelerde işler: filmin estetik kalitesi, semiyotiği ve mizanseninden, 'Rosebud' gizemine, Kane'in Susan'ı nesnelleştirmesine ve üretici sermaye ile fetişist tüketim arasındaki düşmanca ilişkiye kadar. Ölüm sahnesinde, Kane'in cam küreyle ve 'Rosebud' sözcüğüyle olan ilgisi seyirciye verilmez ve filmin sonuna dek çözülmeyecek semiyotik bir bilmece yaratır. Birbiriyle ilgili iki nesne, cam küre ve kızak arasındaki mantıksal bağlantı kayıptır. Tek ipucu o sözcüktür. İki işaret vardır; biri bir isim ('Rosebud') diğeri ise bir belirtidir (cam kürenin içindeki manzaraya yüklenmiş fetişist bir anlam). Bu ikisi arasında anlaşılır bir ilişki sunan hiçbir işaret yoktur. Tabii filmin en sonuna kadar işaret, yani küçük kızak seyirciye gösterilmez, ruhsal ve semiyotik gizem çözülmez. Ancak film bitince geriye dönüp senaryoyu değerlendirmek ve daha çok filmin ikinci yarısında yoğunlaşan belirtileri birbirine bağlamak mümkün olur.

Hearst'ün Ziegfeld Follies'de sahnede görüp âşık olduğu ve daha sonra bir film yıldızı olmasını sağladığı sevgilisi Marion Davies'le Susan Alexander arasında pek ortak yan olmadığı açıktır. Ama Xanadu, ikisinin birlikte mutlu bir yaşam sürdükleri ve ancak 1947'de Hearst'ün bozulan sağlığı dolayısıyla ayrılmak zorunda kaldıkları San Simeon'a doğrudan bir göndermedir. Marion Davies'in beyazperdedeki kariyeri, sesli filmin çıkmasından sonra sona erer ama o zeki ve yetenekli bir oyuncudur. Hamisinin desteği ile onun yetenekleri arasında uçurum yoktur. *Yurttaş Kane*'de, Susan Alexander'ın, Jed Leland'ın sözleriyle "güzel ama hiçbir umut vaat etmeyen, yeteneksiz bir amatör" olduğu görülür; film bu noktada büyük bir fetişizm belirtisi gösterir. Welles, Kane karakterinde Hearst modelinin doğasını sürekli olarak minimum düzeyde vurgulamıştır ama Marion Davies söz konusu olduğunda özellikle abartılı davranmıştır. Welles, Davies'in kitabı *The Times We Had (Ne Günlerdi Onlar)* için yazdığı önsözde şöyle demektedir: "Xanadu ıssız bir şatoydu ve Susan oradan kaçmakta haklıydı... [Marion Davies] hiçbir zaman Hearst'ün malı olmadı, o otuz yıldan uzun zaman Hearst'ün kalbindeki en değerli hazineydi ve Hearst'ün son nefesine dek de öyle kaldı. Onlarınki gerçek bir aşk hikâyesiydi. Aşk *Yurttaş Kane*'in konusu değildir." Ve şunları ekler: "Eğer San Simeon diye bir yer olmasaydı, yazarlar böyle bir mekân uydurmak zorunda kalacaklardı."[62]

Daha önce, filmin, Susan'ı canlandırırken röntgenci bir sinematografik üslup kullanmadığını belirtmiştik. Susan seyirci için asla arzu duyulacak biri olmaz. Bunun önemli nedenlerinden biri, Susan'ın erotik nitelikleri ve oyunculuk yetenekleri söz konusu olduğunda, seyircinin, Kane'in bakış açısından ayrılmak zorunda olmasıdır. Kane'in sevgilisi ile ilgili değerlendirmesi gerçekle pek bağdaşmaz. Filmin ilk yarısında, seyirci, Kane'in başarısının ve Thatcher'a karşı mücadelesinin dalgasına ve Welles'in

güçlü çekimine kapılır. İkinci yarıda Kane'in enerjisi ve hırsı Susan'a yönelince, seyirci ana karakterde bulmuş olduğu her tür kimlik saptamasını kaybeder. Susan'ın salondaki piyanoda şarkı söylediği ilk anda, seyircinin tepkisi operadaki iki sahne işçisinin tepkisine benzer; özel efektlerle uzatılmış, yukarı doğru çıkan bir kamera hareketinin sonunda kamera iki adamı görür, adamlardan biri burnunu tutar. Susan'ın şarkı söyleyişi iğrençtir. Ama Kane için onun sesi gerçek bir büyüleyicilik kaynağıdır. Kane bu değerlendirmesi ile birlikte espri yeteneğini, alaycılığını, kültürlülüğünü ve Amerika Birleşik Devletleri'nin en iyi okullarından birinden atılmasından ve birkaç gazeteyi yönetiyor olmasından kaynaklanan diğer bütün özelliklerini kaybeder. Susan'ın yetersiz sesine, değerli bir nesneymiş gibi taparken, bildiklerine gözlerini kapar ve tüm duygusal ve finansal kaynaklarını sahte bir inanca yatırır.

Film, Susan'ı asla seyircinin arzu duyacağı birine dönüştürmez ama ilk karşılaştıkları sahnede Susan'la Kane arasındaki çekimi göstermek için tarz değiştirir. Bu sahne, yakın planların ve açı/karşı açı montajının hakim olduğu



Kane ve Susan: Bakışlardaki elektriklenme

tek salınedir. Birbirlerine bakarlar, ve konuşurlarken film kesmeyle birinden diğerine geçer; yüksek netlik ve kontrast kullanan üslubu korumak yerine görüntüye hafif bir filtre efekti eklenmiştir. Son derece günlük sohbetleri sırasında aralarında bir elektrik akımı olur; ses tonları, bakışlarındaki yumuşaklık ve sesle bakış atasında bir ritim yaratan montaj, erotik bir elektrik oluşturur. Susan omzunun üstünden kavşağa doğru bakıp cinsel davet dolu bir ses ve bakışla Kane'i odasına davet eder. Susan'ın sesi, daha sonraki tiz çığlıklarının tam aksine, sakin, yapmacıksız ve ayarlı bir tondadır. Susan bir zamanlar Kane'in terk ettiği her şeyi simgelerken, Kane, kendisini cezbeden yapmacıksız, üstü örtülü, cinsel yalınlığın tam tersine, operada son derece stilize ve yapay bir objeye dönüşen bir Susan'a sahip olur. Susan görülecek bir şey olarak kadın için gerekli olan erotik şifreleri canlandırmaya çalışırken başarısız olduğunun farkındadır. Sesi zayıf ve yetersizken, üzerindeki süslü püslü kostüm ve kafasındaki kocaman iki sarı saç örgüsü, kişiliğine uymamakla kalmayıp operayı saran kültürel karmaşayı da artırır. Susan'ın şarkı söyleyişi-



ne tam bir Avrupalı havası verilmiştir. Xanadu nasıl Avrupa mimari üslubunda inşa edilmişse, opera sekansları da opera üslubundadır. John Houseman şöyle der:

> California'daki son üç günüm sırasında *Yurttaş Kane*'e son katkımı yaptım. Bernard Herrmann müzik üzerinde çalışmak için New York'tan gelmişti; Susan'ın, kocasının yaptırdığı opera binasında, ilk sahneye çıkışında başarısızlığa uğrayacağı opera üzerinde de çalışacaktı. Benny standart bir operadan bir sahne kullanmamaya ve kendi bestelemeye karar vermişti. Bir Fransız operası hazırlamaya karar verdi ve benden metin yazmamı istedi. Babamın banyo resitallerini hatırlayarak Racine'in *Athalie*'sinden bir potpuri yapıp *Phédre*'den bazı mısralar ekledim. Sözlerin hiçbir anlamı yoktu; tanınmamış bir soprano tarafından hafif detone olmuş bir şekilde söylenip, Dorothy'nin dudak hareketleriyle eşlenince pek bir şey anlaşılmadı ama Orson onun çevresinde filminin en muhteşem görsel sekanslarından birini yarattı.[63]

Operanın provası, kültür karmaşasını, Susan'ın çevresinde dönen ayrıntılı bir hareket karmaşasına dönüştürür. Chicago'daki açılış, Kane'in Susan'a yaptığı yatırımla diğer herkesin Susan'la ilgili değerlendirmesi arasındaki ayrılığı ortaya koyar. Bu sahne şu planların almaşık olarak kurgulanmasından oluşur: sıkılmış seyirci, uyuklayan Bernstein, programını şeritler halinde yırtan Leland ve Susan'ın şarkı söylemesi için yaptırdığı opera binasındaki özel locasında tek başına dikkatle onu izleyen Kane. Sanki dev bütçeli ve detaylı kişisel, röntgenci bir senaryo hazırlatmıştır ve fetiş nesnesi yalnızca onun için şarkı söylerken, Kane aynı anda onu dünyaya sergilemektedir. Ve şu sözleri söylediğinde hiç de uzakta olmadığı ("Büyük bir opera yıldızı olacağız") anlaşılır: "Şarkı söylemeye devam







Susan operada

edeceksin, Susan. Komik duruma düşmeye hiç niyetim yok." Susan'ın intihar girişiminden sonra başka bir dev set kurar; Kane'in fantezi senaryosu için Susan'ı yaşayan bir ölü olarak saklayacağı bir anıt mezar.

Aynı zamanda, Leland için tamamladığı eleştiri, onun bir anlamda her şeyi bildiğini gösterir. Freud 'Fetişizm' adlı kısa yazısında,[64] bilgi ve inancı birbirinden ayırabilme yeteneğini inceler. Toplum tarafından kabul edilen değerlerin bu şekilde sapkınca reddedilmesi, değersiz bir objenin, kült mertebesine çıkarılmasına yol açar. Freud'a göre, fetişizm bir bilinçaltı reddedişinin belirtisidir ve anneyle yakından ilgilidir. Fetiş objesi, ruhu kabul edemediği bir şeyden korur; Freud'un travmatik farkına varış olarak gördüğü cinsel farklılık işaretinden yani kadının penisinin olmamasından. Psikanalist teorisyenler, kastrasyon modelinin fetişizm örneklerinden yalnızca biri olduğunu, fetişist ikamelerin başka tür travmatik kayıplardan da kaynaklanabileceğini iddia ederler. Kane'in durum incelemesinde, çocuğun annesinden ayrılması travmatiktir ve kastrasyon korkusuna kelime anlamıyla ya da mekânik olarak bağlı olmak zorunda değildir. Çocukluktaki kayıp kavramı içinde, kaybı belirten kayıp nesneler, ya kolayca birbirleriyle birleştirilirler ya da etkilerini nesneden nesneye taşırlar.

Bu Oidipal drama hikâye formundadır. Çelişki, arzu ve sonra da çözüm. Bu drama, erkek çocuğu annesinin kucağından alır ve vasisinin kurallarına ve emirlerine itaat etme şartıyla ona vasisinin geleceğini vaat eder. Öte yandan fetişizm zamanı durdurur. Bilginin getirdiği değişimlere suni olarak direnen bir şeye sabitlenmiştir. Fetiş, zamandaki tek bir travmatik anın daha sonra bilinçaltında donmuş olarak kalan mirasıdır ve bu travma bir objeye duyulan saplantıya dönüşür. Bu obje özgün sahneye bağlanır ve onun yerine geçer. Freud fetişin bir perde hatıra işlevi gördüğünü öne sürer. Tercihen parıltılı, göz kamaş-

tırıcı, çekici ve bakışları üstünde toplayan fetiş, hatıra ile travmanın yaşanmış olduğu anın arasına bir obje sokar. Aynı zamanda bu obje, gizlediği kayıp hatıranın yerini de belirler. Freud bir perde hatırayı şöyle tanımlar: 'hem değerli hem de değersiz bir kanıt, asla kaybedilmemesi gereken bir şeyin gizlenebileceği ve korunabileceği bir yer.'

Bilinçaltında ve hatta imgelemde başka bir şeyin yerine konan bir şey, yerini aldığı şeyi temsil etmeye başlar; ve temsil eden şey, artık yalnızca bir yadigâr ya da işaretle korunan orijinal şeyin kayıp varlığını işaret eder. Ama fetişizm durumunda, bu işaret, bu şey, ifade ettiği anlamla olan bağlantısını yitirmelidir; bu, üzerinde düşünülemeyecek bir anlamın işaretidir ve yerini alan objeye fazla değer verilmesiyle kılık değiştirir ya da gizlenir. Bir şeyin yerine başka bir şey konur konmaz, önceki, asıl gerçekliğin yerini alacak bir işaret oluşturulur. Bu, özgün nesneyi temsil eder ama anlaşılabilmesi için, ne anlama geldiği yorumlanmalıdır. Eğer bağlantı kayıpsa, bu işaret, bir hiyeroglif ya da bulmaca gibi deşifre edilecek, merak uyandıran bir gizem haline gelir. Öte yandan, anlamlarını, mecazlar, çift anlamlar, sözcük oyunları hatta yanlış anlamalarla artırabilir.

Bu psikanaliz teorileri ve semiyotik teoriler, *Yurttaş Kane*'de nesnelerin, nasıl, filmin temalarını bir bulmaca gibi ören işaretler görevi gördüğünü açıklar. Kane'in nesneleri toplama çılgınlığı ve hiçbir şeyi atamaması, kayıp bir durumu temsil eden kayıp bir objenin anısını tekrar kazanma girişimi gibi görünmektedir. Kane'in koleksiyonculuğu Avrupa'ya yaptığı ilk yolculukla bağlantılıdır ve tamamen olmasa da temel olarak Avrupa'dan gelen nesnelere yönelmiştir. Heykeller bu fetişist takıntının ilk belirtisidir. Bunlar, Susan'ın, yalnızca programlanan sesleri ve jestleri mekânik ve yetersiz bir şekilde tekrarlamaya çalışan bir robota dönüştüğü operanın habercisidir. Ardından hem bu nesneler hem de Susan için yazdığı se-

naryo Xanadu'da yoğunlaşır; opera, nesneler ve şato, kültürün dışında oluşturulsa da sonuçta ortaya kültürel nazireler çıkar. Bunlar Avrupa'nın eski yapıtlarının ve kültürünün taklidi olup, Kane'in sadece topladığı ve asla anlamaya bile çalışmadığı içi boş yapılardır.

Kane'in filmin sonundaki görüntüsü, Avrupa/Amerika ilişkilerinin kaderiyle ilgili mecazi bir uyarı gibidir. Daha önce söylediğim gibi bu film, savaşın en tatsız sürecinde, Roosevelt'in Amerikan müdahalesine gittikçe daha çok ikna olduğu sırada yapılmıştır. Geleneksel Amerikan tecritçiliği, Başkan'ın arzulanan dış politikasına karşı bir artçı harekatı sürdürmektedir; ve sadece Pearl Harbour'ın bombalanması gibi bir şeyin, ülkeyi savaşa girmek konusunda birleştireceği açıktı. Welles'in çizdiği Kane portresi, tecritçiliğin sonucunda gelecek kadere uygun bir imajdır. Kane, dışarıdaki dünyaya karşı bir fantezi dünyası olarak inşa ettiği devasa ve klostrofobik şatoda tecrit edilmiş, kendi kabrine hapsedilmiş, tek başına yaşayan yaşlı bir adam olarak gösterilir. Bu imaj Hearst basınının tecritçi politikalarını akla getirir gibidir; ve San Simeon'a olan kaba benzerlik yoluyla Xanadu, filmde Hearst'e yapılan en anlaşılır göndermelerden biridir. 'News on the March'daki yorum, Xanadu'yu şu şekilde tarif eder:

> DIŞ SES: Tablolar, resimler, heykeller, diğer birçok sarayın taşları. On müzeye yetecek kadar. Dünyanın ganimeti.

Robert Carringer, RKO'nun sanat yönetmeni Perry Ferguson'un yaptığı *Xanadu tasarımlarını* çözümler ve Büyük Salon'un yerleşiminin, San Simeon'daki Büyük Salon'un bir *fotoğrafındaki* yerleşime ne kadar benzediğini gösterir; ve şatonun mimari özelliklerini, RKO sanat bölümünde bulunan mimari dosyalara varıncaya kadar inceler. Carringer şöyle der: "Bu Hearstvari öğe, birbiriy-

le uyuşmayan mimari tarzlar ve motiflerin neredeyse çarpık birlikteliklerinde ortaya çıkıyordu; karşı duvarda Gotik, ayvanda[65] Venedik tarzı Barok, sahanda Mısır tarzı (bir kaide üstündeki sfenks dahil!), merdivenlerin yanında anlaşılmaz bir şekilde Uzakdoğu tarzı."[66] Kültürel motiflerin ve dönemlerin bu kargaşası, tarih ve zaman sıralaması konusunda bir karmaşayı gösterir. Eğer Kane, tarihin işleyişini ya da kendisinin tarih içindeki yerini anlayamıyorsa ve kendi kişisel denetiminin ötesinde var olan bir kültürel sistemi önemseyemiyorsa; Birleşik Devletler'deki tepkisel eğilimlerin bu özelliklerle tanımlandığı fikrinin canlı örneği olmaya yaklaşır. Ama sözde biyografik biçimi ve kurgusal bir bilinçaltının tipik ve tarihi bir figürle kaynaşması yoluyla bu film, tarihi ve kültürü bir düzene oturtamamanın, bastırılmış ve travmatik bir kaybın belirtisi olabileceğini gösterir. Film, Birleşik Devletler ve Avrupa arasındaki bağların kişisel ve duygusal değil, tarihi ve politik bir sorumluluk meselesi olduğunu ve çözümlenip açıkça ifade edilmesi gerektiğini gösterir. Bunu yapma-



Xanadu'da büyük salon.

mak, dünyadaki *en zengin ulusu*, sosyallikten ve tarihsellikten uzak bir konuma çekmekle eşdeğerdir. Ve bu, şu anlama da gelir: Tecritçi bakış açısı, özneyi kaybın 'donmuş' hatırasına ve tarihin bastırılmasına bağlı bir halde bırakarak, zamanından önce terk edilmiş olan Oidipal yörünge boyunca bir çalışılmamışlığın işaretidir.

Yurttaş Kane döneminde Avrupa, birçok Amerikalı için, kendilerinin ya da kendi ailelerinin kişisel tarihindeki 'önce'yi temsil ediyordu. Avrupa eski çağlardı, antik kaynağın mekânıydı, 'eski dünya'ydı. Çok az sayıda bireysel film dışında Hollywood'da hiçbir film türünün Atlantik'i geçen göçle ilgilenmemesi çarpıcıdır. Amerikan popüler kültüründe, bu deniz yolculuğu neredeyse tabu bir konu gibidir. Freudyen bakış açısından, eski çağ, bu eski dünya, annenin özel ve bağımlı sevgisiyle, çocuğunun bağımsız nesnelliğe sahip dış dünyaya yaptığı yolculuk arasında bölünen önce/sonra'da oluşan 'önce' için bir benzetmedir. Bununla birlikte Eski Dünya, Kane'in içinde zıt duyguları temsil eder. Ayrıca annenin çocuğundan ayrılmak için mantıklı bir sebep olarak kullandığı baba şiddeti tehditini de içerir. Annesiyle olan geçmişteki ilişkisinin sürekliliğinden alınan ve 'yeni bir dünya'ya paldır küldür itilen bir çocuk, göçmenlerin çelişkili özgürlük ve nostalji duygularını akla getirir. Geçmişin unutulmasıyla örtülecek bir kayıp duygusu yavaş yavaş geçebilir; ve hem Amerikan Rüyası'nın sunduğu özgürlükle hem de tüketim malları demokrasisinin sunduğu 'metalar' vaadiyle iyileştirilebilir.

Renkli basın olarak bilinen gazeteler, Hearst ve Pulitzer basın imparatorlukları, Avrupa'nın popüler ilanlarındakilere benzer tarzda seks ve şiddet hikâyeleriyle ucuz ve basit eğlence sağlarken, yeni Amerikalıları, yeni dillerine ve yeni yaşam tarzlarına alıştırırlar. Kurgusal Kane'in, *Inquirer*'ı dev tirajlı bir gazeteye dönüştürdüğü 1890'lar, Birleşik Devletler için bir dönüm noktası, bir kaynaşma on

yılıdır. Çoğunluğu İtalyanlar, Almanlar ve Ruslardan oluşan milyonlarca göçmen, Atlantik'i aşarak ciddi bir durgunluğun pençesindeki bir ülkeyi doldurmaktadır. Bu süreçte gerçek yaşamdaki Hearst, Kaliforniya'daki sıçrama tahtası olan 'San Fransisco *Examiner*'ı bırakıp 'New York *Journal*'ıyla Doğu Sahili'nin popüler basın pazarındaki rekabete katılmıştır.

Bunu izleyen şiddetli tiraj savaşında Hearst, Küba'daki İspanyollara karşı açtığı isterik kampanya yoluyla *Journal*'ı geliştirir. Aslında 'Küba'da savaş yoktur'. Ancak yurt içindeki sosyal ve ekonomik kriz anları, parçalanmış bir halkı kendi berbat gerçekliklerindense sloganlar, milliyetçilik ve yabancı düşmanlığı çevresinde birleştirmeyi başaran dış savaşları yardıma çağırır. Hearst'ün tutumu ise Avrupa'nın denetlediği çıkarları kısa bir süre sonra Kuzey Amerika'nın denetimine girecek bir Latin Amerika'yı ima etmektedir. Eski dünyanın hakimiyetinden henüz kurtulmuş olan bu yeni Latin Amerika'nın, Amerika'nın ekonomik yayılması için bir ilk üs, bir sıçrama tahtası sağlaması mümkündür; ve Hearst bunu asla emperyalizm olarak görmez. *Yurttaş Kane*'in en güçlü imgelerinden ikisi sanki Avrupa ile Birleşik Devletler arasındaki ilişkileri hatırlatmaktadır. Birincisi, çocuğun evini terk ettiği ve zenginliğe doğru yolculuğa çıktığı donmuş bir arazide hem kaybolmuş hem de korunmuş bir 'eski dünya'nın yoksulluk içindeki kulübesi; ikincisi ise, Avrupa'nın ganimetinden inşa edilmiş fantezi şatosunda izole olmuş Kane'in düşünceli dev figürü, Amerikan kapitalizminin bir ikonu.

Kane'in politikası da kültürü kadar karışıktır. 'News on the March', Thatcher'ın Kane'i 'komünist' olarak suçlamasıyla, sokakta nutuk atan birisinin onu 'faşist' olarak suçlamasını yan yana getirir. Kane kendisini 'Amerikalı' olarak tanımlar; belki de yeni ulusun söyleminin, sağ ve sol arasındaki eski dünya mücadelelerinin dışında olduğu-

nu ima etmektedir. Bernstein sekansı, Kane'in *Inquirer*'ı, *Chronicle* modelini temel alarak Hearstvari renkli basına dönüştürme taktiklerini gösterir:

> KANE: Mr. Carter, eğer manşet yeterince büyükse haberi de yeterince büyük yapar.

Ve:

> KANE: Eğer Mr. Silverstone şüphelenir ve adamının rozetini görmek isterse, adamın kızsın ve Mr. Silverstone'un bir anarşist olduğunu söylesin. Komşular duysun diye bağırsın.[67]

Bu sahnenin hemen ardından Kane'in 'İlkeler Bildirgesi' gelir. Bu ilkeler, Hearst'ün bir bildirgesi çok yakından örnek alınarak oluşturulmuştur; ve renkli basın köktenciliğinin tutarsızlığını, ikiyüzlülüğünü ortaya koymaktadır. Kane politik kampanyasına başladığı sırada, 'temel yoksulluk, düşük ücret ve yetersiz beslenme' hakkındaki sözlerini, kendi silindir şapkalı ve siyah giysili destekçilerinin görüntüleri üzerine söyler. Görüntüde 'halk' yoktur. Bir önceki kuşağın politikacılarının Yeni Düzen'e karşı güçlü muhalefeti, Hearst'ün 'halk'ı temsil etme şeklindeki boş söylemini canlı bir şekilde resmeder. Sıra sosyal yasaları desteklemek için vergi ödemeye ya da şirketlerindeki sendikaları tanımaya gelince, Hearst komünizm çığlıkları atmaya başlar. Eğer Orson Welles, Avrupa'daki savaşa muhalefetin, Roosevelt'in çöküşüne neden olabileceğinden korkmuşsa, insanlara alternatifi hatırlatmak üzere *Yurttaş Kane*'i kullanmıştır. Ve eğer Amerika'daki tecrit politikaları, Avrupa'da faşizmin zaferine yol açmak üzereyse; *Yurttaş Kane*, Yeni Düzen öncesi politikalara özgü karmaşayı ve Eski Dünya'yı yenisiyle değiştirmiş olan bir halk için tarihi anlamanın zorluğunu göstermiştir.

Orson Welles, *Yurttaş Kane* için, insanların önlerinde duran imgeleri ve ima edilen mesajları kendi hakları olduğu için deşifre etmelerini isteyen sinematografik ve öyküsel bir tarz geliştirmiştir. Ve bu filmin kendi yapısı, seyirciyi, geriye bakıp değerlendirerek ve öykünün yüzeyinin doğrusal açılımından bağımsız olarak ikinci kez bakmaya yönlendirir. Bu ikinci bakış, Kane'in bilgiden inanca çekilerek, Kane'in geçmişinde bastırdığı şeyi görünür hale getirebilir; ve bir başka seviyede, bu ikinci bakış, nesnelerin yüzeyinde saplanıp kalmış araştırmacının kaçırdığı bilgiyi görünür hale getirebilir. Ve izleyicinin filme tekrar bakması, simgesel olarak, tarihe daha geniş bir bakış açısıyla bakmasına; bilginin bastırılmasının ve gösterinin tanrılaştırılmasının karşılıklı olarak birbirini güçlendirdiği politik söyleme daha sorgulayıcı bir şekilde yaklaşmasına yol açabilir.





Bir ömürden arta kalanlar...

EK

Yurttaş Kane'in, William Randolph Hearst'e dayanıp dayanmadığı konusunda Orson Welles'in basına yaptığı açıklama.

Bir eylemi anlatan bir filmden çok bir karakteri inceleyen bir film yapmak istedim. Bu nedenle kahramanımın çok yönlü bir adam olmasını arzu ettim. Tek bir kişiliğin yapısıyla ilgili olarak altı ya da daha fazla kişinin çok farklı görüşleri olabileceğini göstermek benim fikrimdi. Açıktır ki böyle bir fikir, sıradan bir Amerikan yurttaşına uygulansaydı, işe yaraması imkânsızdı.

Ben de hemen kahramanımın halka mal olmuş bir adam, aşırı derecede halka mal olmuş, aşırı derecede önemli bir adam olması gerektiğine karar verdim. Daha sonra, seyirciyi bu adamın gerçekliğine, onun kariyeri üzerine son derece kurallara uygun bir kısa haber filmi aracılığıyla inandırmak istediğime karar verdim. Fikrimin temeli, ben bu kurgusal karakterin özel hayatını incelemeye başlamadan önce, seyircilerin onun politik kariyerinin ana hatlarını tam olarak bilmesiydi. Onun politik yaşamı hakkında bir film yapmak istemiyordum. Onun gizli kalmış yönleri hakkında bir film yapmak istiyordum. Onun karakteri hakkındaki değişken görüşler, onun kariyerindeki önemli noktalara ışık tutacaktı. Kahramanımın bir Amerikalı olmasını istedim çünkü onu Amerikan baş-

kanı yapmak istiyordum. Bunu yapmaktan vazgeçince, demokraside gerçek güç olarak adlandırılabilecek muazzam bir servete sahip bir gazete yayıncısının hayatından daha politik bir hayat bulamadım. Güçlü bir sanayicinin, devletin belirli evrelerinde ne kadar etkili olduğunu göstermek mümkündür. Onun hakkında görüş bildiren kişinin bakış açısına göre nasıl iyi ya da kötü olabileceğini göstermek de mümkündür. Ama hiçbir sanayici, demokratik bir devlette, benim kahramanıma vermek istediğim şekilde genel ve kapsamlı bir güce sahip olamaz. Tek çözüm, kahramanımı radyo, gazete gibi önemli bir iletişim kanalının başına yerleştirmek gibi göründü. Kahramanımın (Kane) uzun bir ömür sürmesi ama hikâye anlatılmaya başlandığında ölmüş olması, hikâyemin kurgusu açısından gerekliydi. Bu nedenle radyo alternatifi hemen elendi. Kane'i bir gazete yayıncısı, büyük bir basın zincirinin sahibi yapmaktan başka bir çözüm kalmadı. Kane'in kendi alanında yeni fikirleri temsil etmesi gerekliydi. Gazetecilik tarihi, Kane'in, genellikle renkli basın yayıncısı tabir edilen yayıncılardan olmasını gerektirdi.

'Başarı hikâyesi' formülüne sıkı sıkıya uyan birçok film ve roman yapılmıştı. Ben çok daha farklı bir şey yapmak istedim. 'Başarısızlık hikâyesi' olarak adlandırılabilecek bir film yapmak istedim. Basit bir keresteci ya da tramvay biletçisiyken zenginlik ve şöhret basamaklarını çıkan acımasız ve yetenekli bir sanayici portresi çizmek istemedim. Böyle bir karakter için yakın arkadaşları tarafından yapılacak yorumlar benim amacım için fazlasıyla barizdi. Bu yüzden kahramanıma sekiz yaşında altmış milyon dolar verdim, böylece dramatik olarak bakınca gelir açısından kayda değer ya da önemli bir kazanç ihtimali kalmadı. Dolayısıyla benim hikâyem, bir adamın nasıl para kazandığı hakkında değil, parasıyla ne yaptığı hakkında (yaşlanınca değil, tüm kariyeri boyunca). Parası olan ve daha fazla para kazanmak zorunda hissetmeyen bir adam doğal

olarak parayı güç kullanmak için harcamak ister. 'Gerçek hayat'ta bunun birçok istisnası var elbette ama yetenek ve gücün Kane'in karakterinin bir parçası olduğu varsayımı, yapısındaki bu eğilimi bariz hale getirdi. Bu, hikâyemin amacı açısından da çok daha iyiydi çünkü bir hayırseverle ilgili gerçekler, kendi isteklerini vatandaşlarına zorla kabul ettirmeye uğraşan bir adamın filmi kadar iyi bir film ortaya çıkarmazdı.

Eğer büyük bir otomobil üreticisinin hayatı ile ilgili film yapmaya karar verseydim, yazmaya başladıktan kısa bir süre sonra uydurduklarımın zaman zaman tarihin kendisine paralel olduğunun görürdüm. Aynı şey, kurgu ürünü yayıncım için de geçerlidir. Kane bir renkli basın yayıncısıydı. Renkli basının gelişiminin ilk parlak günlerinde yayıncılık yapmaktaydı. Şurası aşikâr ki Amerikan tarihini göz ardı etmem imkânsızdı. Bir Amerikan renkli basın yayıncısının Amerika'daki tarihsel olaylara göstereceği olanaksız ya da psikolojik olarak doğru olmayan bir tepki uydurmayı beceremedim. Amerikan renkli basın yayıncılarının (aslında olası tüm yayıncıların) savaşlara, sosyal adaletsizliklere vs. gösterdiği tepkiler, bu konulara dair uzun bir tarih kesitinden beri aynıdır. Bazıları isimlerini belirli olaylarla özdeşleştirdi ama hepsi bu konularla ilgileniyor. Benim kahramanımın bunları önemsememesi mümkün değildi. Filmim böyle bir adamın kariyerine 1890'da başlayıp, onu, gerçek hayatta benzerlerinin başına gelen bazı sorunlarla karşılaştırmadan 1940'a kadar getiremezdi. *Bu olaylarla ilgilenme şekli, mutlak kabul ettiğim dramaturji ve psikoloji kurallarına göre belirlendi. Tarihteki gerçekler filme renk katmak için kullanılmadı. Aslında tarihteki gerçekler benim bir dramaturg olarak uyguladığım kurallarla aynı kurallar tarafından belirlendi.*

Bütün fikirlerin en temelinde adamın anlamsız görünen son sözlerinin gerçek önemini bulmak için yapılan araştırma vardır. Kane bir ailesi olmadan büyütülmüştür.

Küçük bir çocukken annesinin kucağından kopartılmıştır. Onun ebeveyni bir bankadır. Psikologlara göre, kahramanım asla annesinden 'transfer'[68] yapamamıştır. Evliliklerindeki başarısızlığı da bu yüzdendir. Amacım, filmin akışında bunu netleştirerek seyircilerimin düşüncelerini, onun son sözlerindeki *gizemin çözümüne* gittikçe yaklaştırmaktı. Bu sözler 'Rosebud'dır. Filmin kurgusu, (Kane'i tanımayan) bir gazetecinin, Kane'i çok iyi tanıyan insanlarla röportaj yapmasını gerektirir. Hiçbiri 'Rosebud'ı duymamıştır. Aslında, sonra ortaya çıktığı üzere, 'Rosebud', Kane'in, evinden ve annesinden kopartıldığı gün kaymakta olduğu, ucuz, küçük kızağın markasıdır. Kane'in bilinçaltında, basitliği, huzuru, her şeyden önemlisi evindeki sorumsuzluğu temsil eder; ayrıca Kane'in, hiçbir zaman kaybetmediği anne sevgisini de simgeler.

Kane, uyanık olduğu zamanlarda kızağı da üstünde yazılı olan ismi de kesinlikle hatırlamaz. Psikiyatristlerin vaka defterleri bu hikâyelerle doludur. Filmde, bunun ne anlama geldiğini izleyiciye mümkün olduğunca etkin bir şekilde anlatmak benim için önemliydi. Hikâyedeki herhangi bir karakter, bu bilgiyle ortaya çıksaydı şüphesiz etkileyicilikten uzak ve hayal kırıklığına uğratıcı olurdu. En iyi çözüm kızağın kendisiydi. Peki bu kızak 1880'de yapılmış olduğuna göre, nasıl hâlâ duruyor olabilirdi? Kahramanımın bir koleksiyoncu olması gerekiyordu, asla hiçbir şeyi atmayan türden bir adam olmalıydı. Filmin sonunda, içlerinden biri 'Rosebud' olan dev bir nesneler sergisini, binlerce eşyayı, bir simge olarak kullanmak istedim. Bu cansız teatral eşyalarda bir adamın hayatının toz yığınını simgelemek istedim. Kameranın hem güzel şeyleri, hem çirkin şeyleri hem de işe yaramaz şeyleri göstermesini istedim, aslında bir politik kariyeri ve bir özel hayatı simgeleyen her şeyi göstermesini istedim. Sanat eserleri, duygusal nesneler ve basit eşyalar olsun istedim. Kahramanımı, söylediğim gibi, bir koleksiyoncu yapmak ve ona koleksi-

yonunu koyacağı büyük bir ev vermekten başka bir yol kalmıyordu. Evin kendisi 'fildişi kule' deyiminin drama açısından bire bir tercümesi olarak aklıma geldi. Bu 'başarısızlık hikâyesi'nin kahramanı, parasının satın alamadığı ve gücünün kontrol edemediği bir demokrasiden uzaklaşıp inzivaya çekilmeliydi. Mümkün olan iki inziva vardır: *ölüm* ve *ana rahmi*. Ev ana rahmiydi. Kahramanımın dış dünyada eksik bulduğu bütün o görkem, bütün o despotizm de burada vardı. Burası onun malikânesiydi, koleksiyonunu koyduğu depoydu, burası, büyük bir adamın geçmişinin derinliklerinden gelen küçük bir oyuncağı seyircinin inanma gücünü zorlamadan bulundurmaya yetecek kadar geniş bir depoydu.

Frank Brady'nin *Citizen Welles (Yurttaş Welles)* adlı eserinden tekrar basılmıştır. A *Biography of Orson Welles (Bir Orson Welles Biyografisi)* (New York: Charles Scribner's Sons, 1989)

NOTLAR

1 Ronald Gottesman (editör), Focus on 'Citizen Kane' (*Yurttaş Kane Üzerine*) (New Jersey: Prentice Hall, 1971).

2 Graal: Ortaçağ inanışına göre havarileriyle yediği son yemekte İsa'nın kullandığı tas. Bu tasın doğaüstü güçleri olduğuna inanılır. XII. ve XIII. yüzyıllarda yazılan birçok şövalye romanında, Kral Arthur'un şövalyelerinin Graal'ı ararken başlarından geçen serüvenler anlatılmıştır. (ç.n.)

3 William Randolph Hearst (1863-1951): A.B.D.'li basın imparatoru. Babasının işini sürdürmeyi reddedip yerel bir gazete olan San Fransisco Examiner'ın başına geçti. Sansasyonel haberlere, çarpıcı manşetlere ve düşük fiyatlara dayanan dev bir basın zinciri kurdu. (ç.n.)

4 Robert Carringer, *The Making of Citizen Kane* (*Yurttaş Kane'in Yapımı*) (Londra: John Murray, 1985).

5 Monstre sacré: Dev. (ç.n.)

6 Yeni Düzen: Büyük Buhran'ın ardından Roosevelt'in uyguladığı, Amerikan kapitalizmini çağdaşlaştırmayı amaçlayan politika. (ç.n.)

7 *Persistence of Vision*, no. 7, 1989.

8 James Naremore, *The Magic World of Orson Welles* (*Orson Welles'in Sihirli Dünyası*) (New York: Oxford University Press, 1978).

9 Mercury Theatre: Orson Welles'in 1937 yılında yazar ve uyarlayıcı John Houseman'le birlikte kurduğu yapım şirketi. (ç.n.)

10 RKO Pictures: 1929 yılında kurulan en eski Hollywood stüdyolarından biri. (ç.n.)

11 Pauline Kael, *The Citizen Kane Book* (*Yurttaş Kane Kitabı*) (Londra: Secker & Warburg, 1971).

12 Peter Bogdanovich, 'The Kane Mutiny' ('Kane Ayaklanması'), *Esquire*, Ekim 1972.

13 André Bazin: "What is Cinema?" (Sinema Nedir?) adlı kitabıyla tanınan Fransız sinema yazarı. 'Auteur' yönetmen kavramını popülerleştirmiş ve Fransız Yeni Dalga yönetmenlerine ilham kaynağı olmuştur. (ç.n.)

14 Gottesman, a.g.e..

15 Patrick Ogle, 'The Aesthetic and Technological Influences on the Development of Deep Focus Cinematography in the United States' (Amerika Birleşik Devletleri'nde Alan Derinliği Tarzı Çekimin Gelişimindeki Teknolojik ve Estetik Etkiler); Bill Nichols'ın

editörlüğündeki *Movies and Methods (Filmler ve Yöntemler)* adlı kitaptan (Berkeley: University of California Press, 1985).

16 Barry Salt, *Film Style and Technology (Film Tarzı ve Teknolojisi)* (Londra: Starword, 1983).

17 Tecrit politikası: Amerika Birleşik Devletleri'nin Avrupa ülkeleri arasındaki politik ilişkilere müdahale etmemesini temel alan politika. (ç.n.)

18 Bernard Herrmann, 'Score for a Film' (Bir Film Müziği), editörlüğünü Gottesman'ın yaptığı *Focus on Citizen Kane (Yurttaş Kane Üzerine)* adlı kitaptan, sayfa 70.

19 Miriam Hansen, *'Babel and Babylon' (Babil Şehri ve Babil Kulesi)*(Cambridge, Massachusettes, Harvard University Press, 1991), sayfa 191.

20 André Bazin, *Dudley Andrew*'den a.g.e. (New York: Columbia University Press, 1990), s. 128.

21 Noel Carroll, 'Interpreting *Citizen Kane*' (*Citizen Kane*'i Yorumlamak), *Persistence of Vision*, no. 7, 1989, s. 57-8.

22 Aysa Beverle Houston'ın *Film Quarterly*'nin Yaz 1982 sayısında yayınlanan 'Orson Welles'in Filmlerinde Güç ve Çözülme' adlı makalesi, *Kane*'in *psikolojisi* üzerine insanı düşünmeye iten bir argüman getiriyor; ve Welles'in, filmlerinde, oynadığı karakterler arasında yararlı bağlantılar kuruyor.

23 Xanadu: *Yurttaş Kane* filminde *Charles Foster Kane*'in görkemli malikanesi. Moğol İmparatoru Kubilay Han'ın Mançurya'daki sarayının da adıdır. (ç.n.)

24 Carringer, a.g.e., s. 11. Naremore, a.g.e.; ve Frank Brady, *Citizen Welles (Yurttaş Welles)* (New York: Charles Scribner's Sons, 1989) de bu deneyin tam bir hikâyesini verir.

25 *John Houseman, Unfinished Business (Bitmemiş İşler)* (Londra, Chatto and Windus, 1986), *sayfa* 223.

26 Gottesman, a.g.e.

27 Çalışma Projeleri İdaresi: İngilizce adı Works Progress Administration'dır (WPA). Roosevelt tarafından ikinci Yeni Düzen (*1935-1938*) döneminde, ülkede hâlâ on milyon işsiz bulunduğu için, yeni iş sahaları yaratmak üzere kurulmuştur. (ç.n.)

28 Bakınız Michael Denning, 'Bir Halkın Tiyatrosuna Doğru: Mercury Tiyatrosu'nun Kültürel Politikası', *Persistence of Vision*, no. 7, 1989.

29 Houseman, a.g.e., s. 87.

30 Dünyalar Savaşı: H. G. Welles'in romanı. Orson Welles 1938 yılında bu yapıttan esinlenerek bir radyo programı yapmış ve dinleyicileri Merihlilerin dünyayı işgal ettiğine inandırarak toplu paniğe yol açmıştır. (ç.n.)

31 William Scott, *Documentary Expression in America (Amerika'da Belgesel İfadeler)* (Londra: Oxford University Press, 1973), s. 79.

32 W.A.Swanberg, *Citizen Hearst (Yurttaş Hearst)* Londra, Longman, 1965), s. 477.

33 Kael, a.g.e., s. 58.

34 Ogle, a.g.e., s. 51.

35 Kara Gömlekliler: Eski İtalyan Faşist Partisi üyeleri. (ç.n.)

36 Nürnberg Mahkemesi: İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra savaş suçlularını yargılayan askeri mahkeme. (ç.n.)

37 Louis Burt Mayer: Rus asıllı Amerikalı sinema yapımcısı.

Metro-Goldwyn-Mayer'in ortağıydı. (ç.n.)
38 Kael, a.g.e., s. 317-21. Orson Welles Prodüksiyonu *Yurttaş Kane*'in RKO kurgu senaryosu, bundan sonra KS olarak anılacaktır.
39 Kael, a.g.e., s. 408, KS.
40 Kael, a.g.e., s. 373-4, KS.
41 Kael, a.g.e., s. 374-5, KS.
42 Kael, a.g.e., s. 340, KS.
43 Bakınız Paul Arthur, 'Orson Welles from Beginning to End: Every Film an Epitaph' ('Başlangıcından Sonuna Orson Welles: Her Film bir Kitabe'), *Persistence of Vision*, no. 7, 1989.
44 Kael, a.g.e., s. 328, KS.
45 Kael, a.g.e., s. 340, KS.
46 Kael, a.g.e., s. 332, KS.
47 Kael, a.g.e., s. 333-4, KS.
48 Swanberg, a.g.e., s. 45.
49 Muhalif avı: Siyasal düşünceleri onaylanmayan veya tehlikeli sayılan kimseleri, iktidardan düşürmek ya da bir topluluğun üyeliğinden çıkarmak için yapılan girişim. (ç.n.)
50 Swanberg, a.g.e., Üçüncü Cilt, 31.
51 Kael, a.g.e., s. 184-7. Çekim Senaryosu, bundan sonra ÇS olarak anılacaktır.
52 James Abraham Garfield: ABD'li devlet adamı. Başkanlığı devraldığı 1881'de bir suikaste kurban gitti. (ç.n.)
53 Kael, a.g.e., s. 363-4, KS.
54 Kael, a.g.e., s. 230, ÇS.
55 Kael, a.g.e., s. 387, KS.
56 Kael, a.g.e., s. 338, KS.
57 Kael, a.g.e., s. 355, KS.
58 Kael, a.g.e., s. 178, ÇS.
59 Kael, a.g.e., s. 361, KS.
60 Kael, a.g.e., s. 340, KS.
61 Brady, a.g.e., s. 85.
62 Marion Davies, *The Times We Had*'in (Geçirdiğimiz Günler) Önsözü. (New York: Bobs Merrill, 1975).
63 Houseman, a.g.e., s. 229.
64 Sigmund Freud, 'Fetişizm', Standard Edition Cilt 21 (Londra: Hogarth Press, 1961).
65 Ayvan: Bir tarafı dışarıya açık oda. (ç.n.)
66 Carringer, a.g.e., s. 54.
67 Kael, a.g.e., s. 348-9, KS.
68 Transfer: Psikolojide hislerin bir başkasına yönelmesi. (ç.n.)

JENERİK
Yurttaş Kane

A.B.D.
1941
Prodüksiyon şirketi
Bir Mercury Prodüksiyonu
Dağıtımcı
RKO Radio Pictures A.Ş.
Prodüktör
Orson Welles
Yardımcı prodüktör
Richard Baer
Prodüktör asistanları
William Alland
Richard Wilson
Yönetmen
Orson Welles
Yönetmen Yardımcıları
Eddie Donahoe
Fred A. Fleck
Senaryo
Herman J. Mankiewicz
Orson Welles
Görüntü yönetmeni
(siyah beyaz)
Gregg Toland
Kamera operatörü
Bert Shipman
Kamera asistanı
Eddie Garvin

Makyaj ve kostüm
testleri için kamera
Russell Metty
Tekrar çekimler ve
ilave planlar
Harry J. Wild
Başışıkçı
William J. McClellan
Set işçisi
Ralph Hoge
Besteci ve orkestra şefi
Bernard Herrmann
'Charlie Kane' şarkı sözü
Herman Ruby
Dans koreografi
Arthur Appel
Montaj
Robert Wise
Devamlılık
Amalia Kent
Montaj asistanı
Mark Robson
Sanat yönetmeni
Van Nest Polglase
Yardımcı sanat yönetmeni
Perry Ferguson
Sanat yönetmeni asistanı
Hilyard M. Brown

Baş taslak ressamı
Charles Ohmann
Taslaklar ve grafikler
Al Abbott, Claude Gillingwater Jr., Albert Pyke, Maurice Zuberano
Dekor
Darrell Silvera
Dekor asistanı
Al Fields
Kostüm
Edward Stevenson
Gardırop
Earl Leas, Margaret Van Horn
Makyaj
Maurice Seiderman
Makyaj asistanı
Layne Britton
Makyaj bölüm şefi
Mel Berns
Özel efektler
Vernon L. Walker
Montaj efektleri
Douglas Travers
Mat sanatçısı
Mario Larriaga
Efekt kamerası
Russell Cully
Optik baskı
Linwood G. Dunn
Ses kayıt
Bailey Fesler, James G. Stewart
Ses bölüm şefi
John Aalberg
Ses efektleri
Harry Essman
'Boom' operatörü
Jimmy Thompson

Sabit kareler
Alexander Kahle
Aksesuar
Charles Sayers
Mercury Theatre için halkla ilişkiler
Herbert Drake
Genel basın temsilcisi
Barret McCormick
119 dakika
3294 metre

Joseph Cotten
Jedediah Leland/haber filmi gazetecisi
Dorothy Comingore
Susan Alexander Kane
Şarkıları söyleyen
Jean Forward
Agnes Moorehead
Mary Kane
Ruth Warrick
Emily Norton Kane
Ray Collins
Jim 'Boss' W. Gettys
Erskine Sanford
Herbert Carter/haber filmi muhabiri
Everett Sloane
Mr. Bernstein
William Alland
Jerry Thompson/anlatıcı
Paul Stewart
Raymond
George Coulouris
Walter Parks Thatcher
Fortunio Bonanova
Matiste
Gus Schilling
'El Rancho'nun şef garsonu
John/haber filmi gazetecisi

Philip Van Zandt
Mr. Rawlston
Georgia Backus
Bertha Anderson
Harry Shannon
James Kane
Sonny Bupp
Kane III
Buddy Swan
Kane'in sekiz yaşındaki hali
Orson Welles
Charles Foster Kane
Al Eben
Solly
Ellen Lowe
Miss Townsend
Charles Bennett
Şovmen
Irving Mitchell
Dr. Corey
Joe Manz
Jennings
Alan Ladd, Harriet
Brandon, Jack Santoro,
Louise Currie, Eddie
Coke, Walter Sande,
Arthur O'Connell, Richard
Wilson, Katherine
Trosper, Milt Kibbee,
Louis Natheaux
Muhabirler
Bruce Sidney
Haberci
Lew Harvey
Gazeteci
Tom Curan
Teddy Roosevelt
Ed Peil, Charles Meakin
Halk liderleri
Mitchell Ingraham,
Francis Sayles
Politikacılar
Louise Franklin
Hizmetçi
Edith Evanson
Hemşire
Arthur Kay
Orkestra şefi
Tudor Williams
Koro şefi
James Mack
Suflör
Gohr Van Vleck, Jack
Raymond
Sahne işçileri
Herbert Corthell
Kent haberleri editörü,
Chicago Enquirer
Shimen Ruskin, George
Sherwood, Eddie Cobb
Uşaklar
Olin Francis
Nakliye arabacısı
Frances Neal
Ethel
Robert Dudley
Fotoğrafçı
Tim Davis, George Noisom
Gazete idarehanesinde
çalışan çocuklar
Jack Curtis
Şef matbaacı
Landers Stevens
Muhabir
John Dilson, Walter
James
Hastabakıcılar
Joe North, William O'Brien
Thatcher'ın sekreterleri

Donna Dax
Hizmetçi
Myrtle Rischell
Mürebbiye
Petra De Silva
Kadın haberci
Gino Corrado
Gino, 'El Rancho'daki garson
Suzanne Dulier
Marie, Fransız hizmetçi
Major McBride
Gölgeler içindeki adam
Karl Thomas
Berduş
Glen Turnbull
Berduş
Harry J. Vejar
Portekizli işçi
Captain Garcia
General
Art Yeoman
Sendika Meydanı'ndaki konuşmacı
Philip Morris
Politikacı
Edward Hemmer, Carmen La Roux, Marie Day
Figürasyon
Albert Frazier
Koruma
Guy Repp, Buck Mack
Adamlar
Jack Morton
Başkâhya

Ulusal Film Arşivi'ndeki *Yurttaş Kane* kopyası, Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'ndan alınan filmlerle oluşturulmuştur. Bu filmin görüntüsü Eddie Kuluk'undis'in yaptığı bir bağışla gerçekleştirilmiştir. (Jenerik Marklar Salını tarafından kontrol edilmiştir.)

KAYNAKÇA

André Bazin, Orson *Welles: A Critical View (Eleştirel Bir Bakış)* (New York: Harper and Row, 1979).

Maurice Bessy, Orson *Welles. An Investigation into His Films and Philosophy (Orson Welles Filmleri ve Felsefesi Üstüne Bir Araştırma)* (New York: Crown Publishers, 1971).

Peter Bogdanovich, 'The Kane Mutiny', (Kane Ayaklanması') *Esquire*, 1972.

David Bordwell, *'Citizen Kane', (Yurttaş Kane)* Bill Nichols editörlüğündeki *Filmler ve Yöntemler* (Berkeley: University of California Press, 1976).

Frank Brady, *Citizen Welles. A Biography of Orson Welles, (Bir Orson Welles Biyografisi)* (New York: Charles Scribner's Sons, 1989)

Robert Carringer, *The Making of Citizen Kane (Yurttaş Kane'in Yapımı)* (Londra: John Murray, 1985).

Film Reader I, 1975. *Yurttaş Kane* özel sayısı.

Sigmund Freud, 'On Creative Writing and Day Dreaming', (Yaratıcı Yazarlık ve Hayal Kurmak), *Standart Baskı Cilt IX* (Londra: Hogarth Press, 1961)

Sigmund Freud, 'Fetishism', (Fetişizm),

Standart Baskı Cilt XXI (Londra: Hogarth Press, 1961)

Ronald Gottesman (ed.), *Focus on Citizen Kane, (Yurttaş Kane Üzerine)* (New Jersey: Prentice Hall, 1971).

John Houseman, *Unfinished Business, (Bitmemiş İşler)* (Londra: Chatto and Windus, 1986).

Beverle Houston, 'Power and Disinregration in the Films of Orson Welles' ('Orson Welles'in Filmlerinde Güç ve Çözülme) *Film Quarterly*, Yaz, 1982.

Sandra Joxe, *Citizen Kane Orson Welles, (Yurttaş Kane Orson Welles)* (Paris: Hatier, 1990).

Pauline Kael, *The Citizen Kane Book, (Yurttaş Kane Kitabı)* (Londra: Secker and Warburg, 1971).

Joseph McBride, *Orson Welles* (Londra: Secker and Warburg /BFI, 1972).

James Naremore, *The Magic World of Orson Welles (Orson Welles'in Sihirli Dünyası)*, (New York: Oxford University Press, 1978)

Patrick Ogle, 'The Aesthetic and Technological Influences on the Development of Deep Focus Cinematography in the United States', (Amerika Birleşik Devletleri'nde Alan Derinliği Tarz Çekimin Gelişimindeki Teknolojik ve Estetik Etkiler) Bill Nichols editörlüğündeki *Movies and Methods (Filmler ve Yöntemler)* (Berkeley: University of California Press, 1986).

Persistence of Vision no. 7, 1989.

Barry Salt, *Film Style and Technology (Film Tarz ve Teknoloji)* (Londra: Starword, 1985).

William Scott, *Documentary Expression in America (Amerika'da Belgesel Anlatım)* (Londra: Oxford University Press, 1983).

W.A. Swanberg, *Citizen Hearst, (Yurttaş Hearst)* (Londra: Longman, 1985).

Frank Tomasulo, 'Narrate and Describe? Point of view and voice in *Citizen Kane*'s Thatcher sequence', (Anlatı ve Tasvir? *Yurttaş Kane*'in Thatcher sekansında bakış açısı ve ses), *Wide Angle (Geniş Açı)*, cilt 8, no 3-4, 1986.

Orson Welles, 'Introduction' to Marion Davies, *The Times We Had*, (Marion Davies'in *Geçirdiğimiz Günler* adlı kitabına önsöz) (New York: Bobs Merrill, 1975).

Peter Wollen, *'Citizen Kane', Readings and Writings (Yurttaş Kane, Yazılar ve Kitaplar)* (Londra: Verso, 1982).

Bret Wood, *Orson Welles. A Bio-Bibliography, (Orson Welles. Bir Biyo-Bibliyografi)* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1990).

"Bu deneme yöntem açısından deneyseldir. Kendi kuşağımın film teorisini ve eleştiri yöntemini, gösterime girdiğinden beri elli yıldır her nesil tarafından irdelenen bir filme uyguluyorum. Benim düşünce sistemimdeki başlıca etkiler psikanaliz teorisi ve feminizm olduğundan, her ikisi de *Yurttaş Kane* analizimi derinden etkilemiştir; yalnızca içerik (filmin kadınları nasıl gösterdiği ve Freud'u nasıl kullandığı) anlamında değil; perdeyle seyirci arasındaki geleneksel ilişkiye meydan okuyan ve ruhun diliyle uyuşan bir sinema dili oluşturan bir film olarak da."

CITIZEN KANE



"Yurttaş Kane, seyircinin görüntüyü 'okuma' gücüne davetiye çıkarır."

"Yurttaş Kane, merakın verdiği hazza dayanan bir görme biçimi yaratmakla, aklın gözüyle görerek tatmin olmakla ilgilenir; bu da ancak seyirciye, filmin senaryosuna açılan kendi özerk kapısını vererek başarılabilir. Ama bu hazzın ötesinde, belirli bir tarih kesiti aracılığıyla, tarih üzerine düşünme ve belki de bir politik mesaj verme isteği mevcuttur. Bu anlamda filmin politik görüşü, anlatım biçiminin habercisidir."

ISBN 975-6827-30-0
9 789756 827307