

yurttaş kane



barthelemy amengual

Işin harika yanı şu ki, Welles'in filmi, varlığını, okuyucuyu her ne pahasına olursa olsun yaratılan bir yenilikle kendine bağlayan ve bu bağlılığı sürdürebilen heyecan basınının üslûbuna sadık kalarak, Amerikan dünyasına şaşırtıcı, unulmayacak bir yenilik, bir tazelik, bir keskinlik getirmektedir. Blöf, burada, doğru yerine geçmektedir, çünkü o, gerçek bir evrenin, Amerikan dünyasının ve sanatçının doğru'sudur. Bu yüzden de, kimi zaman, sesli sinemayla ilk kez karşılaşmış gibi bir duyguya kapılırız. Ve gerçekten de onu ilk kullanan Welles'tir, film sesli bir gazeteden çok radyoya benzemektedir, özellikle, insan sesinden çok dünyasal gü-rültüleri andıran insan seslerinin vurgu, titreşim ve hız gibi nitelikleri. Alt kattan başlayıp kemerli üst kat koridoruna dek yükselen Susan'ın sesinin «serüveni», deyim yerindeyse, hem insanî ,hem de, sözcüğün en gerçek anlamıyla, nesnel açıdan sarsıcı bir güzellik ve sahiçiliğe sahip bir «gösteri»dir. Yeryüzünde, konuşmaların bir müzik, ulusal bir müzik, bir halk müziği gibi kullanıldığı tek film, **Yurttaş Kane**'dir.

Inquirer'in yazışları odaları, toplantı odası, Xanadu'nun salonları, eskimiş, yılan gibi kavisli abajurlarla, sağa sola atılmış şişelerle dolu, (tıpkı okyanustan esen keskin kokulu yel, çöldeki ılık mı ılık rüzgâr gibi) insanda elle dokunuyormuşcasına bir duygu uyandıran çalışma odaları, Faulkner'in **Pylone** adlı romanındaki kentte, bayram hazırlığı yapılan

günlerde gördüğümüz gibi uzaysal bir kıpır kıpırlık... Gerçi **Yurttaş Kane**'in dış sahnelerinde, daha sonraki eserlerde ortaya çıkacak uzaysal üçüncü boyut henüz yoktur, bununla birlikte, bu ilk filmin bütün iç sahnelerinde

Truffaut dekorların hâlâ Hollywood koktûğuna parmak basmıştır - dış görünüşün ötesinde bir şeyler vardır, onlar, tıpkı sesli bir deniz kabuğunun bütün denizi özetleyişi gibi, koskoca bir evreni kendilerinde taşımaktadırlar. Çözümsel oymacılığın açıklayıcı ya da dramatik yararcılığını bir yana bırakan Welles, sessiz sinemanın, kısa ya da uzun imgelerin derin ezgisine kavuşmuştur, ki aslında, bu imgeler de dünyadan birer parçadır, birer varlıktır. Karşımıza çıkan şey yine bir bilmecedir, ama bu, bilgisizliğimiz ve yeniliğimizden ötürü, o sonsuz karmaşıklığıyla dünyanın kendisidir.

Baudelaire'den bu yana, ömrün sonuna dek sürdürülen çocukluk diye tanımlanan üstün yeteneklilik süzgecinden geçmiş bu bakış ve duyuş yeniliği, Welles'in kişiliğindeki sahiçi çocuksuluğa bağlanabilir. (Bazin, onunla ilgili ünlü kitabında **Harika çocuk, çocuksu bir dâhi haline geldi** demektedir.) Ama Welles, bu yeniliği bu el değmemişliği bir düzen içinde sürdürür. Bu konudaki fikirlerini açık seçik ortaya koymuştur. **Donkişot**'u için şunları söyler:

«Bu öykünün, gerçekten içimden geldiği gibi çalışırsam, çok daha taze ve ilginç olacağından emindim; nitekim öyle oldu.» Kötü-



YURTTAŞ KANE / CITIZEN KANE / ORSON WELLES / 1941

lük Sonsuzluğu için de şöyle der: «18.5'ü yeğlemem; ille de içimden geldiği gibi çalışmak istemem. (...) Daha önce bakılmamış açılardan bakıyorum. Bu türlü görüntülerden bıkmak kadar çok görmedim henüz. Onun için, bu ışın sapmasına yepyeni bir gözle bakabilirim. Bu, benimle 18,5 arasında büyük bir yakınlık var demek değil, yalnızca, bakışın yeniliğinden gelen bir şey.»

Bakıştaki bu yenilik, tazelik ve yoğunluk'tan yola çıktınız mı, Welles'in üslubunda dışavurumculuk dedikleri şeyi yakalamak kolaylaşır. Kane, çevrenin ve dekorun gerçekdışılığı ya da düşselliğiyle; kişilerin karmakarışık belirsizliğiyle; herhangi bir Okul'a bağlı olmanın doğurduğu, karanlık bölümlerin ortadan kaldırılması diye anlaşılan bir şiirsel görüşle, dünyanın hissedilir bir biçimde yeniden düzene sokulmasıyla büyülemiyor seyirciyi. O, her şeyden önce, bakış açılarının seçimi'ndeki sağlamlıkla kavriyor bizi - ki bu sağlamlığa, kurgu da katkıda bulunmaktadır. Filmin, ilk Alman sinemasından çok Sovyet sinemasını hatırlatması da işte bundandır. Pek haklı olarak, bu bakımdan Welles'i Ayzenştayn'a benzettiler. Tisse'ye benzetseler daha yerinde olurdu. Ama pek ender olarak bu yakınlığın ötesine geçildi, bu da, Welles'te belli bir gerçekçilik isteği bulunduğunu öne sürmemize yardım etmekte-

dir. «Kameranın oynaklığı, küçük odaklı mercekler, gözle görülen dünyayı o ana dek görülmemiş, şaşırtıcı bin bir açıdan göstermeye izin verdi. Planlar, son derece kestirme yollardan, açıklıkla koyuluğun güçlü birleşimleriyle verilir oldu.» Bu sözler, 1923-24 yıllarının tarihçesini yazan A. Golovnia'nındır.

Bunun için, tıpkı Ayzenştayn'a yapıldığı gibi, Welles'i de merceklerinin önüne nesnelerin biçimini bozan bir cam yerleştirmekle suçlamak, bizce haklı değildir. (Biçim bozuculuk onların merceğinden gelmektedir.) İkisi gerçeği değiştirip salt görme duygusu düzeyine indirmektedirler elbet; yani onu yüceltmektedirler. Yeni bir gerçek yaratmamaktadırlar. Ayrıca, bu geçici dengede, gerçekçiliğin düş kırıcı ikizliği büyük bir yer kaplamaktadır. Gerçek, karşımıza, günlük yaşamın kendiliğinden ortaya koyduğu görünüşte çıkmaz. O, aynı zamanda, olağandışılık ya da yalnızca yoğunluk içinde (Ayzenştayn buna «coşku» diyor) yaşarken yakaladığımız görünüştedir. Üstelik şunu da unutmamak gerekir ki, Sovyetler sineması, yaşanan her günün bir bayram olduğu, her davranışın devrimci bir nitelik taşıdığı, olağandışının kural biçimini aldığı bir yaşam yaratma ereğini gütmekteydi. Ama Ruslar, bu yeni bakışlı sinemayı, sessiz günlük olaylardan, haber toplarken edindikleri yaşantıdan yola çıkarak, açık hava'da ge-



MUHTEŞEM AMBERSONLAR / THE MAGNIFICENT AMBERSONS / ORSON WELLES

liştirdiler. Welles ise onu (üstü kapalı) iç sahneler'de, aralıksız sürüp giden bir ikili konuşmanın temel boyutlarından birini oluşturduğu birtakım sesli bakış açıları örgüsü içinde canlandırmaktadır. 1946 yılında eleştirmenlerin **Yurttaş Kane**'i çözümlerken ne büyük zorluğa düştüklerini hatırladıkça insanın gülesi geliyor, gerçekte, o günlerin sinema eleştirisi, bu filmi dinlemeye dayanamayacak durumdaydı genel olarak. **Cahiers du Cinéma** dergisinin, Welles'i, çağdaş sinemanın ağababası sayması çok yerindedir. Bresson'dan on, Antonioni'den on beş, Resnais ve «edebî» filminden yirmi yıl önce, Welles, diyalektik olarak, sözlü sinemayı sözsüze dönüştürmeye uğraşıyordu. Yani, ses şeridiyle açıklama, söyleme ve anlatma görevinden kurtulan görüntü, abartılmış ima, yoğunluk ve saydamsızlık gibi araçlarla yine o eski açıklama büyüleme ya da göz kamaştırma gücüne kavuşuyordu. Bardèche'in, doğru'nun hemen yakınından geçerek, bu devrimin **anahtar**'ını vermiş olması epey hoştur doğrusu: «**Bu türlü filmler, bize, konuşmanın elbirliğiyle lânetleneceği günlerin yaklaştığını göstermektedir** »

Demek ki, **Yurttaş Kane**'in ve Welles'in **barokçuluğu**, Dışavurumculuk gibi, fizikötesi bir «weltanschauung»dan çok, siyasal bir var olma karşı çıkma isteği halinde kendini

belli etmektedir. Mario Nuzzo, Welles'i büyük kaçaklar, eski kuşağın başkaldıran çocukları arasına katıp, Avrupa için çok ilkel, Amerika için de üstün yetenekli, **Avrupa'cılık hastalığına tutulmuş bir züppe** diye nitelenebilir ve eline, aynı kavga için, aynı silâhları verebilir. Bizse onun kötü beğeniye göklere çıkarışında, barokçuluğunda, öncelikle, dünyaya yöneltilmiş bir savaş, ulusunun bir türlü kafasından atamadığı o ilkelcilik'e gösterilen bir tepki görmek zorundayız.

BAKIŞ VE GÖRÜNTÜ

Bakış teması, **Yurttaş Kane**'in hakim olan ögedir; ayrıca, ikili çekim yardımcı teması, görüntüye, yansıya dayanan bir uygarlığın ayrılmaz niteliklerine, yani kişilerin gösterişçi ve kendi kendilerine hayran insanlar oluşlarına parmak basmaktadır. Aynalı odalar; aynı olayın hem «nesnel», hem de «öznel» açıdan verilmesi, olaya karışan kişinin, başkalarını seyrederken seyredilişi, kendini bir şeyler götürürken görüşü, kendisi-için varlığının, aynı anda, başkası-için varlık oluşu; kimsenin varlığı olmayış, Tanrısal bakış açısı, fotoğrafın bulunuşundan beri, «ben»i «biz»le aynı çizgiye getiren, hem kendisi-için varlık'ı, hem de başkası-için varlık'ı yaratmakta olan kameranın bakış açısı; falcı merceğine benzeyen Rosebud küresi; dürbünün

tersinden seyrediliyormuş gibi verilen upuzun piknik kervanı; renkli bir camın üstündeki göze uydurulan gözün bir dizi görüntüyle verilışı (burda dekor, içinde yaşayanları gözleyip yargılamaktadır); Xanadu'ya pencereden, El-Rancho'da, Susan'ın çalışma odasına, damdaki camlı bölmeden, «teleskobik» girişçıkışlar...

El-Rancho'nun damındaki ikili **travelling'e** ucuz diyenler çoktur. Oysa bu, basının, insanların vicdanına, en gizli yaşamına el uza-tışının somut görüntüsü değil midir? ve **Yurttaş Kane** de bunun canlı örneği ve yadsınması olmak istemiyor mu? Hiç durmadan tekrarlanan o saat imgesi, önce annesi gibi şarkıcı olmak isteyen, oysa şimdi bir gece kulübü işleten Susan dahil, Amerikan kültürünün o hale getirdiği bütün kişilerin, önce saptanan, sonra resimlerle verilen, gözümüzün önüne serilen yaşamının canlı simgesi değil mi?

Renkli cama uydurulan göz örneğiyle, Sartre'in «tekrarlı bölümler» adını verdiği sahnelere bakarak, Welles'in filmindeki en sarsıcı yanı bulma denemesine girişebiliriz belki. Tokatlanan, aşağılanan ve buna başkaldıran Susan'ın gözünü dekorun soyut gözüne uyduruşunu gösteren zincirleme sahnede, görüntülerdeki görevlerle güçlerin sayısız olduğunu hissediyoruz. Sırf şu yer değiştirme (piknik çadırından şatonun içine geçiş) sahnesindeki o - giz dolu - az sözle çok şey anlatma ustalığını ele alırsak, bu bölümde cansız varlıkla yarı canlı varlık arasındaki o garip özümleme, o insansız dekorla insanlıktan uzaklaşmış kadında birdenbire ortaya çıkan görkemli tinsellik (aslında ne birini, ne de öbürünü görürüz), bakışın saldırganlığı, ben, biz ve hiç kimse - bize hiç konuşmadan bir şeyler söylemekte, göstermeden bir şeyler göstermektedir. Sinema, burada, yazıya dönüşmektedir. Sözcüklerse görüntüdür, nesnelerin görüntüsüdür. Ve nasıl her cümle kendisini oluşturan sözcüklerin ötesinde bir şeyse, görüntülerin anlattığı da görüntünün kendisinden fazla bir şeydir. Artık hiç bir sesi dinlemeyiz. Hiç bir şeyi görmeyiz. **Okuruz.** Okuyucunun sözcükleri canlandırışı gibi, biz de görüntüleri canlandırırız; onlara birer imlem yakıştırırız. Böylece kurgu, kısa planları

ardarda getirerek, oymacılığın sürekliliğini bozmadan, belirsizlik, küçük parçaların çoğul zenginliği ve şiirsel izlenime özgü karalık bırakış yardımıyla, filme yepyeni bir anlam ve imlem gücü kazandırır. Burada anlatı isterseniz anlatı değil de, hatırlatma diyelim tıpkı romanlardaki düzyazıda olduğu gibi, hem anlatıdır, hem de olaydır, dramdır. Welles'in ilkin, Kane'in aile yaşamının önüne geçilmez çöküşünü, ikinci olarak da, Susan'ın, intihara dek varan sahne «yaşamı»nı çizerken kullandığı «tekrarlı sahnelere» gelince, bu yöntem de, sanıldığından çok daha yeni ve zengindir. Sartre, bir alışkanlığı ya da bir tekrarı dile getiren di'li geçmiş zamanın dengidir diyerek, bu yöntemin gerçek değerini göstermiştir. «**Yurttaş Kane**'de, (anlatım) eylemin bir parçasıdır, eylemin kendisidir; anlatının ana örgüsü odur. Anlatan şöyle demektedir sanki: **Adam onu her yerde şarkı söylemeye zorluyordu; kadın bundan bıkip usanmıştı; bir gün adama açılmaya niyetlendi...**» Ama bununla alışılmış sinema dilinden uzaklaşmış olmuyoruz, yalnız, Welles, şimdiki zamanın yerine di'li geçmiş zamanı koyuyor.

Lirik iç döküş bir yana - ki bu iş, **La Roue**'da (Tekerek) rayların şarkısı ile başlayıp, sessiz Sovyet sinemasının bütün «ilâhi»lerinde devam etmiştir -, böyle bir kurgu, genellikle, ancak iki erek için kullanılmaktaydı: ya bir kavram'ın yerini tutmak için, ve burada görüntü sözcükleri, tarihleri, bir metni görüntülemektedir (bir takvimin yaprakları teker teker düşer, bir görünüm ya da bir yapının görünüşü değişir, gazete başlıkları birbirini izler falan); ya da, atılacak bazı bölümlerin özeti çıkarılarak, bir anlatıyı ölü ya da işe yaramaz sayılan anlarından temizlemek için. Her iki durumda da, hep yarar peşinde koşan biçim, özden önce gelmekteydi. **Kane**'de ise, öze biçim ayrılmamacasına birbirinin içindedir. Welles anlatım biçimini değiştirmekte, ama yine aynı öyküyü anlatmaktadır. Öykünün özü, dolayısıyla ilgimiz, olduğu gibi kalmaktadır. Bu filmdeki kurgu bize bir bilgi değil, sürekli bir oluş halinde bulunmayan, kopuk kopuk bir gerçeklik verir. Bu parçacıklar hiç bir zaman menteşe gibi birbirlerine kenetlenmemiştir, ama filmin geri kalan

yanından ayrı da değildirler Tıpkı bölümsel sahnelerin gerçek zaman içersinde yer alışığı gibi, onlar da film'dirler. Ayrıca şunu da belirtelim ki, yapının türü yani bir sürü anlatıdan kurulu anlatı türü-, böylesine doğal bir uyuma aykırı değildir. Ve filmin o olağanüstü yoğunluğu da işte burdan gelmektedir: gerek bir anlatı, gerek bir haber yazısı olarak, film, belge niteliğini korumaktadır.

Yurttaş Kane'i Geçmiş Zaman Ardında'nın sinemasal örneği, ve filmdeki ünlü cam küreyi de romandaki en az onun kadar ünlü Madeleine çöreği haline getirmek için bir sürü insan olanca zekâ ve saflığıyla çalışmıştır. Oysa, şekerli çöreğin, Guermantes'ların bahçesindeki takuş tokuş taşların ya da Vinteuil'ün o küçücük cümlesinin, Proust'un temel taşını meydana getirdiği ve ordan yola çıkaran kendini insan ve yazar olarak kurtaracağı son derece özel bir iç yaşantının (tecrübenin) başlangıç noktası olmasına karşılık, Welles'in filminde Kane'in geçmişinin incelenmesi onun tüm dışındadır ve ancak Kane'i tanımış olanların «geçmiş zamanı» kapsamaktadır, ve cam küre, Proust'taki gibi, bir başlangıç değil, yalnızca bayağı bir anı-nesne'dir, ki bu ayırım, aslında, çok önemlidir tabii. O, Kane'e geçmişinin anahtarını vermemekte, bu geçmişin bütününe yeniden sahip olmasını sağlamamakta, **Rosebud'u** yeniden keşfettiği zaman, gözlerini kamaştırıp ya da umutsuzluğa düşürerek,

Kane'i kendinden geçirmemektedir. Bu cam küre, onu ölüm saatiyle yüz yüze getirebilecek, onu o müthiş yalnızlığından kurtarabilecek biricik tanık, biricik duygusal gerçekliktir.

Melodramlardaki «anamın haçı»dır bu cam küre, Goriot Baba'nın, iki kızından uzakta can verdiğini gördüğü an istediği örgülü saça takılan zincirle madalyadır. Bilinçli bir yoksunluğun simgesi olarak, Kane onu uzun süredir büyük bir kıskançlıkla saklamaktadır; ama ne kadardır bu süre? Susan gittikten sonra, odayı kırıp geçirirken ona dokunmamıştır. **Rosebud** sözcüğünü daha önce de söylemiş, ve bu lâf sinirlerini yatıştırmıştır. Belki de aslında çocukluğuyla hiç bir ilgisi yoktur, ve belki de Kane, günün birinde, ona böyle bir ilgi yakıştırmıştır. Her neyse işte, spor kızağı da Xanadu'daki mobilyalar arasında yatmaktadır, oysa bu akıl alacak şey değildir. Bununla birlikte, kızakla cam küre Kane'in çocukluğundan başka bir şeye bağlı olabileceği için, ruhsal çözümleme yoluyla bir açıklamaya, bir doğrulamaya girişmek istemesek bile, araştırmayı bulguya yeğleyen Kane'in saçma bir yaratık olduğunu kolayca kabul edebiliriz. Bunu yapınca da, «Proust'çu» açıklamadan alabildiğine uzaklaşmış oluruz.

Yurttaş Kane'in sanatını Dos Passos'unkine benzetmek isteyenler de çıktı. Bu karşılaştırma pek de boş değildir. Ancak onu aşmak



THE TOUCH OF EVIL / ORSON WELLES / 1957



DAVÂ / THE TRIAL / ORSON WELLES / 1962

söz konusudur bu yapıtta. Gerçekten de, Welles, örneğin Dos Passos'un kullandığı o toplu bakış açısını bilinçli olarak yadsımak ister gibidir. Sartre ne de güzel söylemiştir: «Bir yaşamı Amerikan gazetecilik tekniğiyle anlatmak, onu, Salzborg dalı gibi toplumsal bir gerçek haline getirmeye yeter. () Dos Passos'un insanı, hem içe, hem dışa dönük, melez bir varlıktır. Onunla birlikte, onun içindeyizdir, onun sallantılı bireysel bilincinde yaşarız, ama birden bu bilinç direnmekten vazgeçer, zayıflar, toplumsal bilinç içinde eriyip gider.» Oysa Yurttaş Kane'in amacı, toplumsal bilincin hiç bir zaman bir bireyi özetleyemeyeceğini göstermek, ve son derece bütüncü toplumsal bir yapı tarafından ta özünden bozulmuş da olsa, azıcık değerli bir insanın hemen sürüden ayrıldığını, göze battığını ima etmek değil midir?

Onun için, «Yurttaş Kane'deki, şurada ileri atılışlarla daraltılan, ötede derin geriye dönüşlerle çekilip uzatılan zaman, tıpkı Proust'un yapıtında olduğu gibi, başlıca dramatik öğedir» diyen Jacques Bourgeois'in bu sözünü pek yerinde bulmuyoruz. Proust yeniden bulduğu geçmişle aynı anda yaşamaktadır - yumak halindeyken açılan, sonra yine sarılan zaman, onun yapıtında, Bergson'un Faulkner'in kahramanları, hiç bir zaman yi-

tip gitmeyen, hep gözlerinin önünde duran yapışkan geçmişleri içinde yaşamaktadırlar, o ünlü bellek-yaşamı'na benzemektedir, onun tarafından büyülenmişlerdir. Dos Passos'un zamanı düzmece bir şimdiki zamandır, artık hiç bir şeyi saklayamayan, çürümüş bitmiş bir toplumsal bellektir. Welles'de, hattâ Kane'de çok geniş bir özgürlük vardır, onun için de, geleceklerinden vazgeçip bu kişiliksizliği kabul edemezler. Bir anlatı, açıklamak, dünyaya bir düzen getirmek zorunda olduğu için geçmiş zamanda verilir. Yurttaş Kane de - bir sürü anlatıdan kurulmuş bir anlatıdır, öyleyse geçmiş zamandır. Ama bu anlatı sinema diliyle yapıldığı ve sonunda bir düzen getirmek zorunda kaldığı için, zaman zaman, hiç de çelişmeye düşmeden, şimdiki zamanda verilmektedir. Böylece Kane özgürlüğünü elde etmekte ve bütün öykü (yalnız Kane'inki değil, filmin bütününü) gerçeklik kazanmaktadır. Gerçeklik ve yavuzluk. Çünkü Kane'in «giz»inin, gözden kaçan bu boyutun, Kane'e yaklaşmaya çalışan ve ona ayıracakları yer önceden belli olan kişilerin hiç ilgisini çekmemiş bulunması gerçekten çok anlamlıdır. Bilmede eksik kalan parça, Kane'in özgürlüğüdür, ama sonra kızak gözümüzün önünde yanıp kül olmakta ve bize, Welles'in lütfuyla, sorunun anahtarını,

bilmecenin eksik parçasını vermektedir: Welles'in özgürlüğüdür bu.

Aşırı da olsalar, televizyon yazarı Welles'in sözleri bize sinemacı Welles'in köklü özgünlüğünü göstermektedir. «Televizyon dramatik bir anlatım aracı değildir, anıtsaldır, hattâ öyle ki, en iyi hikâyeci odur. Ben öyküleri dramalara, sahne oyunlarına, romanlara yeğlerim.» «En önemli şey anlatılandır, gösterilen değil. Sözcükler artık sinemanın düşmanı olmaktan çıkmıştır: film, sözcüklere yardım etmekten başka bir iş yapmaz çünkü televizyon, gerçekte, resimli radyodur.»

Welles, televizyonda da sürdürdüğünü açıkladığı sinemayla radyo arasındaki bu biresimden yola çıkarak, ima ile görüntü arasında büyüyüp gelişmiş bir sanat olan sinema sanatının temel çelişmesini, anlatı-belge, geçmiş zaman-şimdiki zaman çatışmasını, kendine özgü bir biçimde çözmek üzere, yeniden yaşamış ve düşünmüştür. Sessiz film görüntülerle konuşuyordu. 1930'la 40 arasındaki sesli filmlerse yalnız sözlerle konuşuyordu. Welles'le birlikte, ve Welles'ten sonra, sinema hem görüntüyle, hem sözle konuşur olmuştur. Sözcükler artık sinemanın düşmanı değildir. ama onlar görüntüyü de bir kıyıya itmezler. Ve bu «resimli roman» bizi şaşırtmamalıdır: film sözcüklere yardım etmekte, sözcükler de filme. «En önemli şey anlatılandır, gösterilen değil.» Ama ya anlatılan gösterilen'de varsa sözcüklerle ortaya konmuşsa? Gözle görülür kılınmışsa demiyorum, çünkü böyle bir sıfat, metnin bir şeyler betimlediği anlamına gelebilir. Metnin ortaya çıkardığı, var ettiği diyorum. Dram içerisinde, konuşulan dilin berisinde kalan sözcüksüz bir dil gibi gelişen, sessiz mimikli sinemaya karşılık, çağdaş sinema, dilin ötesine geçmek, sözcüklerin verdiği öte bir dil olmak istemektedir: roman ya da şiir. Ama önemli olan yine de konuşulan dildir. Görüntü, mimik aracılığıyla, sözü dilsizlik içinde dile getiriyordu. Bugünse, söylenen metnin arkasındaki görüntü, söze bir çokdeğerlilik, okunan bir metnin çokyüzlülüğünü kazandırmaktadır. Ve diyalektik olarak, görüntü, sözü hem yıkmakta, hem de destekle-

mektedir.

Welles'in sineması, Welles'deki doğa ve «karakter», kişilik ve inançlar çatışmasını dile getirmektedir. Kişilik anlatı'yı ortaya çıkarmaktadır: yazarın hiç bir zaman ortadan silinmediği, tam tersine, bütün gücüyle, bütün yetkisiyle boy gösterdiği, önermeden önermeye geçerek derdini anlatma biçimi. İnançlarsa, kahramanlara belli bir özgürlük tanımaktadır. Kurgu, bunlar arasındaki diyalektik bağı yaratmakla yükümlüdür.

İşin asıl şaşırtıcı yanı şu ki, Yurttaş Kane 1946'da Fransa'da gösterildiği zaman yayımlanmış eleştirileri gözden geçirdiğimiz,- film-den yana çıkanlar da içinde olmak üzere, hemen - herkesin, bunun kısa ömürlü bir yapıt olduğunu, bir başlangıç noktası olmak ne demek, sadece, uzun bir geleneğin son halkası, garip bir üstün yeteneğin topluma mal edilemeyecek gelip geçici bir ışıltısı olduğunu düşündüğünü görüyoruz. Oysa bu eleştirmenlerin hepsi, gerek derin görüş alanı, gerek filmin-durgun ya da hareketli-uzun planlara bölünmesi eğilimi, gerekse değiş içtenliği ve özgürlüğü yönünden Yurttaş Kane'e çok şey borçlu eski ya da yeni bir sürü film sayacaklardır; çünkü yazarın varlığı üslûbun ardında öylesine belirgindir ki, değiş, onu yaratan insan olup çıkmıştır, ikisi de aynı değerdedir. Çok doğal bir oluşumla, biçimin kalıcılığı, kişiliğin, yani değiş'in kalıcılığından önce kendini belli etti. Bu konuda Cocteau'nun sözlerini ödünç alabiliriz (o bu lâfları kübizmi açıklarken kullanıyordu): Bazın bölümsel sahnelerden söz etti, yaratıcılar bunu her yerde kullandılar. Ondandır, en iyileri, kurguyu ve kurgunun somut evren içinde soyutlama yetisini yeniden keşfettiler. Sırf görüsel açıdan da olsa bize anlatılan dram, gösteri ya da anlatı, adım adım çözdüğümüz bir yazı haline gelebildi. Yurttaş Kane'deki tutkuların bu sözcüğü bile bile kullanıyorum en gerçek mirasçısı, gelmiş geçmiş öykücülerin en büyüğü olan Jean-Luc Godard'dır derken yanıldığımı hiç sanmıyorum. Ve onun da, Shakespeare'den çok «güldürü öğeleri»yle uğraşması ne büyük kayıp...

Çeviren Bertan ONARAN