

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Andreja Umek

Vloga medijev v filmu Državljan Kane

Diplomsko delo

Ljubljana, 2011

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Andreja Umek

Mentor: doc. dr. Andrej Škerlep

Vloga medijev v filmu Državljan Kane

Diplomsko delo

Ljubljana, 2011

Hvala mentorju doc. dr. Andreju Škerlepu za vse napotke, pomoč in razumevanje!

»Tako plovemo, čolni proti toku, ki nas nenehno zanaša nazaj, v preteklost.«

(Fitzgerald 1961, 170)

Vloga medijev v filmu Državljan Kane

Teksti nimajo nikoli enega samega pomena, ki bi bil končen in pravi. Pomen teksta je vedno odvisen od konteksta, v katerem je le-ta nastal. Filmski teksti pomene sporočajo s pomočjo filmskega jezika, s katerim režiser pripoveduje zgodbo. Film Državljan Kane je zgodba in portret fikcijskega časopisnega založnika Charlesa Fosterja Kanea, ki je osnovan na znanem in uspešnem začetniku rumenega novinarstva, Williamu Randolphu Hearstu. Posledično gre tudi za zgodbo o vzponu tabloidnega časnikarstva, o dvomih glede medijske objektivnosti, glede koncentracije medijskega lastništva, o medijskem vplivu ter dvomih glede ekonomske in politične pristranosti medijev iz konca devetnajstega stoletja. Povezava med Kaneom in Hearstom in posledično med vsebino filma in tedanjim medijskim svetom je prikazana s pomočjo narativne analize in analize filmskega jezika določenih prizorov.

Ključne besede: **William Randolph Hearst, filmska semiotika, filmska naracija, filmski jezik, medijsko delovanje.**

The role of media in the movie Citizen Kane

Texts can never have a single meaning which would be final and true. The meaning of a text always depends on its context. Film texts communicate their meaning through film language, that is used by a movie director to tell a story. The film Citizen Kane presents the story and portrait of the fictional newspaper publisher Charles Foster Kane that is modeled after a successful and famous Yellow Journalism publisher William Randolph Hearst. Thus it is also a story about the rise of tabloids, questioning the media objectivity, the concentration of media ownership, media influence and both advertising and political bias of the media at the end of the 19th century. The connection between Kane and Hearst and thus between Hearst and the media world of a certain time is shown by analyzing the film narration and film language in chosen scenes.

Key words: **William Randolph Hearst, film semiotics, film narration, film language, media activity.**

KAZALO

1 UVOD	6
2 FILMSKE ŠTUDIJE IN FILMSKA SEMIOTIKA	8
3 FILMSKI JEZIK IN FILM KOT JEZIK.....	9
4 FILMSKA NARACIJA.....	12
5 UVOD V ANALIZO FILMA - ZGODBA	18
5.1 NARATOLOŠKA ANALIZA DRŽAVLJANA KANEA.....	19
5.2 ANALIZA IZBRANIH PRIZOROV	23
5.2.1 DRŽAVLJAN KANE - DRŽAVLJAN HEARST	23
6 SKLEP.....	30
7 LITERATURA.....	33

1 UVOD

Pisati o filmu skozi vedo o znakih je svojevrsten izziv. Po Rolandu Barthesu, ključnem teoretiku semiotike, teksti namreč nikoli nimajo enega samega pomena, ki bi bil končen in pravi, pač pa lahko vsak bralec zgolj subjektivno interpretira kompleksne kode in konvencije, ki se v tekstu pojavljajo, prepletajo in skrivajo. V nadaljevanju bomo zato predvsem poskušali razvozlati vlogo, ki jo imajo mediji v filmu *Državljan Kane* ter ugotoviti, kakšno je portretiranje medijskega sveta in njegovih akterjev na splošno.

Izhajali bomo iz predpostavke, da gre pri Wellesovi mojstrovini za prikrit portret, karikaturu časopisnega tajkuna Williama Randolpha Hearsta (glej Ehrlich 2004; Naremore 2004; Pizzitola 2002; Ritchie 1997; Štefančič, jr. 2002), četudi je kasneje, predvsem v izogib tožbi, Welles poudaril, da gre zgolj za fiksijsko delo, portret različnih kapitalističnih vplivnežev tedanjega časa, zaradi česar bo toliko bolj zanimivo ugotavljati, kakšna je dejanska povezava med državljanom Kaneom in državljanom Hearstom. Slednji je bil velikan v pravem pomenu besede, medijski mogotec, 'večji od življenja', tajkun, ki je začel tabloidno novinarstvo, manipuliral z ljudmi, ustvarjal vojne, junake in dnevne krivce, kupoval predmete in ljubezen in bil prepričan, da ustvarja javno mnenje in volilno silo. Tako kot Kane. Hkrati pa velja poudariti, da Wellesova celostna obravnava glavnega lika ne temelji na nobeni izmed dveh uradno izdanih Hearstovih biografij iz tridesetih let prejšnjega stoletja, ki sta kot edina dva portreta odobrena s strani Hearsta, medijskega mogotca prikazovali ravno obratno, kot nekakšnega svetovljana, filozofa s smislom za družbene vrednote in pravice. Skratka, kot popolno nasprotje Wellesove upodobitve (glej Naremore 2004, 9).

Kljub vsemu pomembnosti *Državljana Kanea* ne gre iskati zgolj v psihološki upodobitvi glavnega lika, njegovega vzpona, delovanja in padca, pač pa v upodobitvi nekega obdobja. V tem smislu bo zanimivo analizirati, kako je v filmu prikazano delovanje medijev na splošno in kakšen je pravzaprav odklon od dejanskega medijskega sveta iz konca devetnajstega in začetka dvajsetega stoletja, ko je deloval tudi Hearstov imperij. Gre namreč za čas, ko so se stroški tiska vedno bolj zmanjševali, bralstvo je postajalo vse bolj množično, časniki pa so vse bolj temeljili na razvedrilu in zabavi, informacije so izgubljale pomen. To je bilo obdobje, ko se je pojavila generacija podjetnikov, kapitalističnih lastnikov, kakršen je bil tudi William Randolph Hearst, ki si je zgradil 'velikansko medijsko verigo', s pomočjo katere je z lahkoto manipuliral tako z občinstvom, ki je bilo skorajda nepismeno, kot tudi s politiko samega vrha. Zaradi kapitalistične usmerjenosti svojih lastnikov in odvisnosti od oglaševalskega denarja, so tedanji mediji skoraj povsem izgubili kritične funkcije, kakršna je na primer nadzorovanje

izvajanja politične oblasti (glej Brigs in Burke 2005). Senzacionalizem, ne političnost, je postalo glavno vodilo medijev. In prav Hearst je bil tisti, ki je popolnoma prevetrl temelje novinarske profesije. Pred Hearstom je bilo ameriško časopisje dolgočasno in suhoparno, Hearst pa je dokazal, da si občinstvo v resnici ne želi več informacij, pač pa zabave. Šov, ki jim ga je nato ponudil, je bil drzen in iznajdljiv (Ritchie 1997, 142).

Diplomsko delo je glede na tematiko in predmet analize posledično razdeljeno na dva dela. Ker je za interpretacijo filma potrebno sprva sestaviti orodje, ki nam pomaga film prebrati in razgraditi ter ponovno sestaviti in razumeti, sledi v nadaljevanju najprej teoretični del, saj naj bi prav Državljan Kane paradoksalno označeval začetek novega (filmskega) obdobja, hkrati pa predstavljal del gibanja, ki je revolucioniralo (in torej zgolj predelalo, op.a.) filmski jezik (Braudy in Cohen 2004, 50). Pri vsebinski in tehnični analizi filma si bom tako pomagala s ključnimi idejami filmske semiotike, s katerimi bomo poskušali razvozlati pomene, ki se skrivajo v izbranem filmu ter z bistvenimi elementi narativne teorije in teorije filmskega jezika, s katerimi bomo analizirali način, kako so ti pomeni pripovedovani. V drugem delu sledi kratka analiza izbranih prizorov, ki bo prikazala, da gre pri Državljanu Kaneu za neposreden odsev dogajanja tedanjega medijskega in političnega prostora in časa, in torej tudi za dejanski portret Hearsta.

2 FILMSKE ŠTUDIJE IN FILMSKA SEMIOTIKA

Semiotika prav zagotovo ni znanost v smislu, kot sta to biologija ali fizika, ampak je logičen in presenetljiv sistem, ki pomaga razložiti, kako film deluje. Film je namreč težko razložiti, ker ga je lahko razumeti. Filmsko semiotiko pa je nasprotno lahko razložiti, ker jo je težko razumeti. Nekje vmes se skriva genialnost filma (Monaco 1977/2000, 140).

Izbira semiotike kot osnovnega teoretičnega izhodišča za izbrano nalogo lahko na prvi pogled deluje neutemeljeno, še toliko bolj, ker najbolj razširjena razlaga pojma semiotike pravi, da gre za vedo o znakih, o njihovem nastanku, naravi in vlogi. Gre torej za vedo o najmanjših enotah teksta. Ločimo med teoretsko, aplikativno in zgodovinsko semiotiko; semiotiko jezika, semiotiko komunikacije ter semiotiko teksta. Škerlep (1996, 267) dodaja, da je »semiotika transdisciplinarno področje raziskovanja, ki vključuje elemente drugih znanosti, predvsem jezikoslovja, filozofije, antropologije, komunikologije, literarne znanosti in umetnostne zgodovine, ter posebnih disciplin, kot so retorika, estetika, teorija filma, teorija informacij, v zadnjem času tudi kognitivna znanost.« Ločimo torej med semiotiko kot samostojno vedo in semiotiko kot znanstveni pristop, ki ga je mogoče aplicirati na ostale znanosti (Grgič 2007, 13).

Če semiotika deluje na prvi pogled kot nekakšna abstraktna veda, ki deluje zgolj na teoretični ravni, se je treba zavedati, da je prav semiotika v filmsko kritiko poskušala vpeljati znanstveno strogost in posledično sistematičnost, kar je omogočilo podrobnejše analize filma. Tako se v šestdesetih letih dvajsetega stoletja pojavi filmska semiotika (Stam in drugi 2002, 21). Z uporabo novega kategoričnega aparata skuša razložiti, zakaj in predvsem kako se filmska izrazna sredstva obnašajo in delujejo kot jezik (Jovanović 2008, 84), pri čemer se teoretiki opirajo na ključne pojme semiotikov, kot so Ferdinand de Saussure, Charles S. Peirce in Charles W. Morris.

Ključna ideja semiotike izhaja iz strukturalistične tradicije in pravi, da v kolikor različni kulturni artefakti nosijo različne pomene, kot se to dogaja z besedami v jeziku, in če ti pomeni nastajajo v odnosu binarnih opozicij, potem so tudi ti artefakti sestavljeni kot znaki, sama kultura pa kot posebna in temeljna vrsta jezikovnega sistema, ki jo lahko analiziramo (glej Stanković 2006). Ker je ustvarjanje, komuniciranje in vsiljevanje pomena del filmske prakse, filmski teoretiki menijo, da lahko zato tudi film razumemo kot jezik. Govorijo o filmski slovnici, slovarju in celo o filmskem žargonu. V kakšnem smislu lahko torej film razumemo kot jezik? Gre trditev, da je film jezik razumeti predvsem v metaforičnem smislu, ali pa jo

lahko, tako semiotiki, tudi znanstveno in sistematično preučujemo? Kateri so torej tisti postopki, preko katerih film ustvarja pomen (Braudy in Cohen 2004, 1)?

3 FILMSKI JEZIK IN FILM KOT JEZIK

Prva je skušala odgovor podati že formalistična šola ruskih cineastov. Kulešov v svojem delu *Umetnost filma* (1929) postavi tri trditve¹, pri čemer pravi, da »branje vsakega filma predpostavlja organizacijo v kadru ter med kadri« (Aumont in drugi 1983, 30), s čimer se strinja tudi ruski režiser Sergei Eisenstein, ki film enači z montažo, saj naj bi prav ta omogočala najbolj izrazito vizualno (re)prezentacijo konfliktov, še posebej konflikta med posnetkom ter posnetkom, ki mu sledi in je zato mnenja, da prav tako, kot pomen stavka nastaja v interakciji med posameznimi besedami v stavku, je tudi filmski pomen posledica dialektičnega medsebojnega vplivanja posameznih posnetkov določenega filma (Braudy in Cohen, 2004, 1-2). Enakega mnenja je francoski filmski kritik Marcel Martin (1963), ki izpostavlja ustvarjalno vlogo kamere in poudarja, da je prav montaža temelj filmske umetnosti. Nasprotno trdi André Bazin, da sta dialektika in montaža dva popolnoma nasprotujoča si pojma, saj naj bi dialog vračal film v pravo smer, iz katere ga je na napačno pot preusmerila prav montaža. Po njegovem mnenju mora filmska slika razkrivati realnost kot celoto in ne zgolj posameznih kosov celote. Bazin izrazito loči med plastiko podobe (slog scenografije in maske ter do neke mere igre, osvetlitev ter kadriranje) in sredstvi montaže (Bazin 2010, 32).

Eisenstein in Bazin sta, kljub nasprotujočim si pogledom, oba navdušujoče gledala na idejo, da lahko film razumemo kot jezik. Semiotiki pa so njuno idejo o kadru, kot osnovni konstrukcijski enoti deloma zavrnili, češ da gre za preobsežen koncept. Osnovno enoto so zato, kot že tolikokrat prej, zreducirali na znak. »Že en sam filmski posnetek praviloma vsebuje na ducate znakov, ki ustvarjajo hierarhijo nasprotujočih si pomenov« (Giannetti 2008, 522), so zapisali, s čimer se strinja tudi en izmed prvih semiotikov filma, Roland Barthes, ki v svojem delu *'Problem pomena v filmu'* (1960) meni, da moramo te postopke iskati najprej v razumevanju znaka, ki ga razloži kot sestavljenega iz označevalca in označenca, pri čemer pravi, da so »v filmski sliki osnovni nosilci označevalca dekor, kostum, pejzaž, glasba in v določeni meri tudi geste« (Barthes v Jovanović 2008, 84). Po njegovem mnenju je

¹ Ostali ideji sta še, da je, če se je gledalec pred predstavljenim dogodkom potreben postaviti na neko gledišče, pomembno zgolj to, kar je na ekranu ter da je kader mogoče enačiti z znakom ikonografskega tipa (Aumont 1983, 30).

označevalec heterogen, saj lahko angažira tako vid kot tudi sluh; od tod ideja, da je označevalec sestavljen iz vizualnih in avditivnih označevalcev (Jovanović 2008, 85), pri čemer je pomembno, kaj podobe reprezentirajo in način, kako to reprezentirajo. Govorimo o označevanju kot ustvarjanju pomena. Semiotika je nenazadnje veda o tem, kako filmi kaj označujejo. Kako je nekaj označeno, pa je neločljivo povezano s tem, kaj je označeno. (Družbeni) pomeni so namreč produkt odnosov, ki so vzpostavljeni med različnimi znaki. Pri vsakem znaku pa je pomemben tudi odnos med njegovim označevalcem (znak v fizični obliki) in njegovim označencem (»mentalni koncept, na katerega se označevalec nanaša«) (Turner v Luthar in drugi 2004, 341).

Šele z začetkom s strukturalizma in vzponom semiotike ter avtorjem, kot je Christian Metz, lahko govorimo o konkretnih in sistematičnih analizah filma kot jezika. Začetnik filmske semiotike se je pri analizi filma naslanjal na semiotično tradicijo jezikoslovca Ferdinanda de Saussurja (Braudy in Cohen 2004, 3) in po njegovem vzoru leta 1964 izda delo z naslovom 'Film: jezik ali govorica', ki velja za temeljno delo filmske semiotike. Metz namreč meni, da je potrebno film obravnavati ne kot samodejen, objektivni proces snemanja, ampak kot jezik, kot sredstvo komunikacije, ki kodira in organizira svoj neobdelan material v skladu z nizom kulturnih konvencij (Thompson v Cook 2007, 511). Filmski jezik želi obravnavati kot znanost, zato že na začetku loči med *langue* in *parole*. *Langue* (abstraktno in zapleteno; gre za sistem, sinhrono totaliteto, ki si jo nekako delijo govorci jezika) je v jeziku vse tisto, kar je mogoče preučevati (stanja jezika ali pa spreminjanja v jeziku), *parole* pa vse tisto, kar ne more biti predmet znanosti. Gre za dejanski delček izrekanja (Thompson v Cook 2007, 510). Razlikovanje med *langue* in *parole* je torej razlikovanje med potencialnimi možnostmi za posameznikovo izražanje znotraj jezika kot sistema ter med posameznikovim izražanjem (Turner v Luthar in drugi 2004, 339). Preprosteje bi lahko rekli, da gre v primeru filma za razlikovanje med možnostmi, ki bi jih lahko režiser vključil v film in med možnostmi, ki jih je dejansko uporabil.

Toda po Metzovem mnenju filmu manjka dvojna artikulacija, ki je značilna za 'naravni jezik'. Fonemi 'naravnega jezika' so osnovne, določene enote zvoka, ki same po sebi niso označevalci. Šele z dvojno artikulacijo, ko jih sestavimo v morfeme ali besede, postanejo označevalci (Braudy in Cohen 2004, 4). Nasprotno pa že osnovna enota filma – posnetek ali slika oziroma filmska podoba² – sporoča pomene zaradi ikoničnega odnosa s svetom, ki ga

² Za filmsko podobo je tako značilnih šest splošnih in specifičnih oznak: filmska podoba v veliki meri ohranja vtis resničnosti; odvija se vedno v 'sedanjem času', gre za predstavitev 'umetniške' realnosti, saj je podoba, ki nam jo filmska

snema. Posnetek je motiviran, nasprotno pa so osnovne enote jezika arbitrarne, konvencionalne in nemotivirane (Braudy in Cohen 2004, 4). Pri tem v filmskem jeziku podobe ne gre enačiti z besedo, pač pa s stavkom, pri čemer filmska podoba nastopa kot izjava in je izum avtorja, tako kot stavki, za besedo pa tega ne moremo trditi. Stavek, ki je prav tako enota verbalnega jezika, je v filmu najvišji (Metz 1974/1991, 26, 69).

V filmu torej ekvivalent druge artikulacije ne obstaja. Kot odgovor na vprašanje, na kateri ravni bi potemtakem film lahko deloval kot jezik, Metz vpelje pojem *velike sintagmatike*, ki pomeni artikulacijo zaporedja kadrov v pomenljive sekvence (montaža). Šele ko posnetke organiziramo na podlagi kodov ponavljanja ter kodov prepoznavanja, lahko govorimo o diskurzu. Šele diskurz pa lahko pripoveduje zgodbo. Gre za »poskus (...) identificiranja in klasificiranja pripovednih segmentov, kot so samostojni kader in osem vrst daljših sekvenc, imenovanih *sintagme*³« (Thompson v Cook 2007, 512).

Rečemo torej lahko, da »film seveda ni jezik (v smislu pomena 'naravnega jezika', op.a.), toda svoje pomene proizvaja preko sistemov (kinematografije, montaže, zvoka itd.), ki delujejo kot jezik.« Film moramo zato razumeti kot komunikacijo (Turner v Luthar in drugi 2004, 339), ki je »proizvod mehničnega delovanja tehničnega aparata, ki natančno podaja realnost, hkrati pa se ta dejavnost estetsko pokorava natančnemu smislu, ki si ga je zastavil režiser« (Martin 1963, 11), ki z izraznimi sredstvi, kot so »*kadriranje z vsemi pripadajočimi parametri (plan oziroma izrez, snemalni koti, način postavitve oziroma gibanja kamere, vrsta objektiv, globina polja in ostrina slike, dolžina posnetka, gibanje v kadru), osvetlitev, montaža, filmska*

slika ponuja »izbrana, prelita, komponirana« in torej »estetska«; vsaka stvar, ki jo zaznamo na platnu ima določen pomen, pri čemer so pomembni tako neposredni, očitni pomeni kot tudi pomeni na simbolni ravni, saj so filmske slike v večini bolj ali manj simbolične; za filmsko podobo je značilna »predstavna enovitost«, prav tako pa tudi 'prožnost', saj je kljub simboličnosti, pomen filmske podobe vedno odvisen od različnih kontekstov, tako filmskega konteksta samega kot tudi gledalčevega miselnega konteksta, kar kaže na vzajemnost vpliva tako gledalca kot filma pri tolmačenju pomenov (Martin 1963, 11-17).

³ Osem tipov sintagem: 1) kader oziroma neodvisen filmski posnetek: je del filma, ki ga določajo parametri velikosti, trajanja, snemalnega kota ter gledišča, 2) paralelna sintagma: je sestavljena iz več kot enega filmskega posnetka in temelji na alternaciji dveh motivov brez jasnega časovnega ali prostorskega razmerja, 3) sintagma nanizanka/oporna sintagma: sestavljajo jo kratki prizori z dogodki ali situacijami, ki jih film predstavlja kot tipične za določeno realnost, za razliko od paralelne sintagme, ne temelji na alternaciji, 4) deskriptivna/ opisna sintagma: sestavljena je iz zaporedja prostorsko povezanih kadrov z ilustrativno funkcijo, napeljuje na časovno sobivanje (uporablja se na primer za predstavitev neke akcije), 5) alternativna sintagma: več kot en posnetek, je kronološka, zaporedna in nelinearna, 6) prizor: sestavlja ga več kot en filmski posnetek, je kronološki, zaporeden in linearen, 7) sekvenca z epizodami: je kronološka, zaporedna in linearna, nepretrgana, sestavlja jo več kot en filmski posnetek, kjer gre za serijo kratkih epizod združenih z glasbeno spremljavo ali ločenih s postopnimi prehodi iz ene v drugo, 8) enostavna sekvenca: kronološka, zaporedna in linearna in pretrgana, razvije bolj ali manj kontinuirano akcijo. Gre za relativno samostojen pripovedni odlomek iz filma (Stam in drugi 2002, 40-45).

igra, kostumografija, scenografija, glasba, dialogi in zvočni učinki,« ustvarja filmski jezik, s katerim pripoveduje in ustvarja neko filmsko naracijo (Kavčič in Vrdlovec 1999, 281). Pri analizi izbranih prizorov se bom osredotočila predvsem na kadriranje⁴, osvetlitev⁵ in vlogo kamere⁶.

4 FILMSKA NARACIJA

Ugotovili smo torej, da film lahko deluje kot jezik, prav filmska naracija oziroma zmožnost pripovedovanja zgodb pa je očitno tisto, kar dela filme najbolj zanimive. Pomembno je to, kar je povedano ter način, kako je to povedano (Neupert v Cook 2007, 534). Naratologijo filma lahko v tem smislu razumemo kot najnovejšo vejo semiotične teorije, osnovne koncepte pa prevzema iz strukturalistične veje in ruskega formalizma (Stam in drugi 2002, 69). Giannetti (2008, 368) jo definira kot »vedo o tem, kako delujejo zgodbe, kako razumemo osnovne sestavine pripovedi, ki jih povezujemo, da dobimo skladno celoto«. Gre za vedo o pripovednih strukturah, strategijah, estetskih konvencijah, žanrih in njihovih simboličnih pomenih. Teoretike filmske naracije zanima predvsem eno samo vprašanje: kaj je pomembnejše, oblika ali vsebina? Ali je torej zgodba tista, ki definira in determinira film, ali pa so vendarle stilistične manipulacije časa in prostora tiste, ki določajo zgodbo?

Bordwell je v delu 'Narration in the Fiction Film' (1985) mnenja, da mora oblika delovati tako, da podpira vsebino oziroma tako, da posreduje informacije, ki jih gledalec uporabi, da lahko razume in sestavi zgodbo (Stam in drugi 2002, 74). Podobno trdi Metz, ki z zgodnjim

⁴ Pomembno je, v kakšnem odnosu so elementi, ki gradijo sliko in kako so ti elementi razporejeni. Kompozicijo določenega kadra, ki je posledica kadriranja, sestavljajo filmski akterji in scena, ki sestavlja določen kader, pri čemer mora kader sporočati zvočne in vizualne informacije, ustvarjati atmosfero prostora, predstaviti konflikt med elementi kadra, izražati psihologijo oseb in vzpostaviti razmerje med liki. Prav tako mora omogočati gledalčevo participacijo, vzdrževati kontinuiteto med kadri, omogočati ritmičnost in razvoj zgodbe (glej Jovanović 2008, 157-158).

⁵ Svetlobo gre razumeti kot filmsko govorico, ki dopolnjuje ostala narativna sredstva in označuje like, njihove karakteristike, prostor in občutja. Za osvetlitev v filmu skrbi direktor fotografije, ki izbira med glavnimi, dopolnilnimi in proti lučmi. Prav tako je pomemben kontrast; veliki kontrasti določajo temačne prizore. Če so prizori ali objekti pomembni, uporabimo trdo svetlobo, ki jo dajejo točkovne luči, ki prizor jasno osvetlijo, izostrijo stvari in obrise ter poudarijo detajle.

⁶ Kamera je osnovno sredstvo filmskega izražanja, saj določa, kaj in kako bomo nekaj videli. Pomembno je njeno gibanje. Ločimo gibanje posnetka in gibanje znotraj posnetka, pri čemer je prvo gibanje kamere, drugo pa gibanje objektov, ki so del posnetka. Kako naj gledamo dogajanje, določa uporaba planov, pri čemer je za izbor plana potrebna jasno zasnovana pripoved. Plan mora biti v »sorazmerju z materialno vsebino (plan je tem večji ali bližji, čim manj stvari obsega), in z dramatsko vsebino (plan je tem večji, tem večji je njegov dramatski prispevek ali pomen)« (Martin 1963, 25).

poskusom narativne analize filma poskuša povezati elemente filmskega diskurza z elementi zgodbe. Ugotovi, da je organiziranje podob v zgodbo najpomembnejši način, da film deluje kot jezik. Samo narativna kritika, ki se ukvarja tako z vsebino kot tudi z obliko pripovedi, je relevantna za interpretacijo tekstov, saj oblika vedno narekuje določeno vsebino, vsebina pa nato razjasni pomen oblike (Herman in Vervaeck 2001, 7). Genette pravi, da je ločevanje med fabulo (vsebino) in sižetom (obliko ali diskurzom) pomanjkljivo in zato predlaga tridelni model. Narativna analiza mora po njegovem mnenju zajeti analizo *pripovedi (recit)*, analizo *zgodbe (histoire)* ter analizo samega *dejanja pripovedovanja (narration)*. Pripoved po njegovem mnenju nastopa v vlogi označevalca, nasprotno je zgodba označenec (v Stam in drugi 2002, 96).

Podobno stori Barthes, ko predlaga, da naracijo razdelimo na tri dele oziroma nivoje: *nivo funkcij, nivo dejanj* ter nivo naracije oziroma *nivo diskurza*. Vsi trije nivoji so povezani med sabo. Funkcija nosi nek pomen zgolj, če je del nekega dejanja, ki ga nekdo povzroči. To dejanje pa dobi končni pomen preko načina pripovedovanja oziroma preko diskurza, ki nosi lastne kode (Barthes 1966, 243). Pripoved je tako vedno sestavljena iz funkcij, vse kar se v pripovedi pojavi, je na tak ali drugačen način funkcionalno, ima nek pomen. Funkcije se lahko včasih kažejo kot enote, ki so daljše od stavkov (več stavkov skupaj, ki se razlikujejo glede dolžine), spet drugič kot enote, ki so krajše (sintagma, beseda...). Glede na različne nivoje pomena ločimo enote, ki se z ostalimi povezujejo na istem nivoju in ostale enote, ki ne morejo biti izpolnjene, če se ne povežejo z enotami z ostalih nivojev pomena. Ločimo torej *distribucijske* in *integracijske funkcije*. Če prvo skupino funkcij poimenujemo kar *funkcije*, pa drugo skupino enot, ki služi integraciji, poimenujemo *indici* ali indikatorji (kazalci) v širšem pomenu besede. V tem primeru se enota ne nanaša na komplementarno dejanje, pač pa na pojme, ki niso nič manj pomembni za samo zgodbo: značajske poteze, ki definirajo like, informacije v zvezi z identiteto likov, opazke glede okolja, itd. Odnos med enotami je v tem primeru očitno povezovalen (Barthes 1966, 247).

Glavna elementa pripovedi sta torej zgodba in diskurz. Pravimo, da slednji posreduje fikcijski svet občinstvu. Pripovedovanje gre zato razumeti kot aktivnost, kot reprezentacijo, ustvarjanje pripovednega dogajanja, ustvarjanje realne ali fikcijske situacije, v kateri se odvija zgodba, ki jo vedno sestavljajo *dogodki*, kot so *dejanja* in *pripetljaji* ter *obstajajoče*, ki ga sestavljajo *karakterji* in *mizanscena*. Elementi zgodbe so vedno predstavljeni v skladu s kulturnimi kodi, ki pripadajo avtorju. Na drugi strani imamo *diskurz*, ki ga razumemo kot izrazna sredstva in se deli na *strukturo prenosa pripovedi* ter *artikulacijo pripovedi*. Kot strukturo prenosa razumemo izrazno obliko, kot so to na primer film, knjiga, balet, itd. Manifestacija naracije pa

je prav tako lahko verbalna, filmska, plesna, itd, pri čemer govorimo o vsebini izražanja (Chatman 1978/1980, 26). Gre za ekspresivni element zgodbe, niz pripovednih stavkov, kjer stavek pomeni osnovno obliko izražanja. Strukturalisti poudarjajo, da je prav diskurz tisti, ki s preurejanjem in postavljanjem dogodkov, proizvaja zaplet zgodbe ('plot').

Kot dogodke lahko razumemo tako dejanja oziroma aktivnosti, kot tudi pripetljaje, ki se likom dogodijo. Vedno pa govorimo o spremembi stanja. V primeru dejanj je sprememba stanj vedno posledica povzročitelja. Vsi dogodki pa ne nosijo enake pomembnosti. Barthes (glej Seiter v Allen 1987) tako loči med tistimi, ki so urejeni hierarhično in učinkovito pripomorejo k razvoju zgodbe ter dogodki, ki so zgolj nekakšno polnilo. Prav tako se le-ti v zgodbah ne odvijajo slučajno, saj so plod številnih nenapisanih pravil. Vsak dogodek mora v bralcu teksta vzbuditi zanimanje o tem, kaj sledi. Chatman (1978/1980, 53) loči med glavnimi in povezovalnimi dogodki. Glavni dogodki postavljajo in odgovarjajo na glavna vprašanja v zgodbi ter zgodbo usmerjajo v eno ali dve možni smeri razvoja. Glavnih dogodkov ne moremo odstraniti iz zgodbe, ne da bi s tem porušili tudi logiko naracije. Nasprotno ob odstranitvi povezovalnih dogodkov, logika naracije ostane enaka, zmanjša se zgolj stopnja estetike. Povezovalni dogodki nastopajo zgolj v vlogi napovedovanja ali povzemanja bistvenih dogodkov in informacij v zgodbi (Chatman 1978/1980, 55).

Pri tem Chatman dodaja, da je potrebno paziti tudi na vrstni red dogodkov, trajanje in pogostnost. Diskurz lahko namreč prerazporeja dogodke v zgodbi po želji, toda zgodba se mora še vedno enako razvijati. V nasprotnem primeru lahko zgodba izgubi enotnost⁷. Pri tem loči med normalno sekvenco, pri kateri imata zgodba in diskurz enak vrstni red ter asinhrono sekvenco, za katero je značilna tako imenovana uporaba 'flashback' in 'flashforward' tehnike, ki lahko na prekinjeno zgodbo sploh ne vpliva, lahko pa jo dopolnjuje ali še enkrat ponovi (Chatman 1978/1980, 65).

Če je dejanje pomembno za nadaljnji razvoj zgodbe, govorimo o povzročitelju kot o *liku* oziroma *karakterju* v zgodbi (ta je del drugega elementa zgodbe, tako imenovanega obstoječega), ki svoje delovanje izraža tako preko neverbalne komunikacije, kot preko govora, izražanja misli, čustev, dožemanj in občutij (Chatman 1978/1980, 44-45). Čeprav je bil Aristotel prepričan, je koncept karakterja sekundarnega pomena, saj po njegovem mnenju obstajajo pripovedi brez likov, ne obstajajo pa liki brez pripovedi, so kritiki kasneje to idejo zavrgli, karakter pa postane psihološko opredeljen, postane individualist, oseba v polnem

⁷ Formalistični kritiki trdijo, da je zgodba odvisna od oblike, za katero je pomembna dobra struktura. Ta je odvisna od urejenosti in enotnosti teksta. Urejenost mora zgodbi dajati neko zanimivost in presenečenje, enotnost pa pomeni, da morajo biti vsi elementi, ki se v zgodbi pojavijo, tudi smiselni deli le-te.

pomenu besede. Lik tako ni več determiniran samo skozi svoja dejanja, pač pa skozi značajske poteze. Karakter je potrebno obravnavati kot bistvo pripovedi (Barthes 1966, 256). Navadno so karakterji v naraciji dominantni, lahko jih razumemo tudi kot žanrske vloge. Najpomembnejše so karakterne poteze likov, pravimo, da so značajsko določeni. Ruski etnolog Vladimir Propp na podlagi preučevanja pravljic ugotovi, da obstajajo neke funkcije delujočih oseb, ki so omejene, a se vedno pojavljajo v enakem sosledju. Na podlagi teh lastnosti opredeli sedem likov, ki se vedno pojavljajo. To so junak oziroma *protagonist*, nasprotnik oziroma *antagonist*, *pomagač*, *kraljeva hči ali njen oče* (gre za neko iskano osebo), *darovalec* in *lažni junak* (Propp 1982, 91). Poudariti je treba, da četudi protagonista pogosto imenujejo junak zgodbe, je bolje reči, da gre za glavni lik v zgodbi, za tisti lik, ki ga bo občinstvo spremljalo največ časa. Glavna značilnost protagonista je nek konflikt, ki ga mora premagati. Prav tako je možno, da je protagonist popolnoma nevšečna oseba (pravim oseba, ker je za razliko z antagonistom, protagonist skoraj vedno oseba ali skupina oseb in zelo redko neka stvar oziroma pojem), s čigar dejanji in mnenji so občinstvo mogoče ne strinja, toda na neki osnovni ravni se mora z njim še vedno identificirati, kar pa ne velja za antagonist. Ta je pravo nasprotje prvemu. V zgodbo ga vključimo zato, da lahko uvedemo nek zaplet oziroma narativno uganko. Kot rečeno, je antagonist lahko živo ali neživo bitje, prav tako je lahko pozitiven ali negativen. Govorimo o sili, s katero se bojuje protagonist zgodbe. Antagonist je 'zlobnež', ki ga je potrebno premagati, da bi protagonist dosegel zadane cilje, pri čemer ni nujno, da gre pri tem za dve različni osebi. Vsak lik v zgodbi lahko izpolnjuje različne funkcije, vsaka figura v zgodbi lahko predstavlja več različnih likov (Barthes 1966, 258).

Vsak lik v zgodbi pa je več kot zagotovo tudi del *mizanscene*. Ta določa in vpliva na like. Razumemo jo lahko kot prostor in skupek objektov, ki liku omogočajo, da predstavi svoje značajske poteze (Chatman 1978/1980, 139). Mizanscena v tem smislu označuje razporeditev in gibanje likov na prizorišču glede na scenske elemente« (Giannetti 2008, 578). Najpomembnejši elementi so *okvir* (v filmu je prostor določen z okvirjem podobe, okvir določa kompozicijo, ureja gradivo in nam pokaže samo tisto, kar je za zgodbo pomembno, lahko sporoča simbolične pomene, tako so na primer najpomembnejši elementi vedno razporejeni v srednjem delu platna, pomembno pa je tudi vse tisto, kar je bilo iz okvirja odstranjeno), *kompozicija* in *oblika* (v klasičnem filmu je kompozicija v ravnotežju, elementi kompozicije morajo delovati kot enovita celota), *teritorialni prostor* (režiser mora upoštevati prostorske razsežnosti, filmski ustvarjalec se mora odločiti, kateri plan naj uporabi oziroma koliko podrobnosti bo vključil v okvir, pri čemer dominantni elementi dobijo več prostora,

manj pomembni pa se 'gnetejo' skupaj, prostor predstavlja hierarhijo moči med elementi) ter *distančni vzorci* (v smislu intimne, osebne, družbene ali javne razdalje se nanašajo na odnose med ljudmi, v filmu pa tudi na odnose med kadri, pri čemer intimno razdaljo enačimo z velikimi plani, osebne razdalje z bližnjimi plani, družbene s srednjimi in splošnimi plani, javne razdalje pa z daljnimi plani posnetkov) (Gianneti 2008). Mizanscena je v našem primeru še toliko bolj pomembna, saj izhajamo iz ideje, da gre pri Državljanu Kaneu za psihološki portret Hearsta. Zanimivo bo torej ugotavljati, kateri so tisti elementi v prostoru, s katerimi se je Welles odločil Kanea kar najbolje približati Hearstovemu značaju.

Do sedaj smo obdelali predvsem elemente, ki so del zgodbe, toda zgodbo vedno nekdo pripoveduje, pri čemer lahko iz literature izpeljemo šest udeležencev naracije. To so *resnični avtor*, *nakazani avtor*, *pripovedovalec*, *'bralec'*, *nakazani 'bralec'* in *resnični 'bralec'*. Pripovedovalca lahko razumemo kot prikritega ali izpostavljenega, kot zanesljivega ali nezanesljivega, kar pomeni, da nam ne podaja natančnih informacij, hkrati pa podaja dvoumne komentarje. Najpomembnejše je pripovedovalčevo *gledišče*, ki ga Gianneti (2008, 436) razume kot nekaj, kar se »nanaša na pripovedovalca, čigar besede pojasnjujejo dogodke v zgodbi. Ideje in pripetljaji so presejani skozi zavest in jezik pripovedovalca zgodbe.« Ločimo štiri vrste gledišča: prvoosebno, vsevedno, tretjeosebno, objektivno, pri čemer igrani filmi navadno težijo k vsevednemu gledišču. Resnični avtor je v primeru filma scenarist zgodbe, nasprotno pa je nakazani avtor zgolj načelo, ki ga razberemo iz teksta. Implicitni avtor je lahko tudi neopazen, obenem pa določa pravila pripovedi. Razumemo ga kot strukturno načelo, ki motivira like, dogodke pa ureja po logiki vzroka in posledice (Chatman 1978/1980, 150). Gianneti (2008, 369) dodaja, da je pri filmih pravzaprav težko ugotoviti, kdo je pošiljatelj sporočila in dodaja, da je implicitni avtor tudi filmski ustvarjalec. Stališča implicitnega avtorja so vedno združena v zapletu zgodbe ter v strukturiranju prizorov v estetske vzorce. Kot nakazanega bralca pa nasprotno razumemo občinstvo, ki ga predvideva pripoved in za razliko od realnega občinstva in realnega avtorja, nakazani entiteti vedno obstajata.

Za konec velja izpostaviti še glavno Giannettijevo idejo v zvezi z naratologijo filma in sicer, da se pripoved vedno razlikuje glede na slog filma. Pri tem loči *realistične*, *klasične* in *formalistične pripovedi*. Pri realističnem slogu je implicitni avtor neviden, dogodki govorijo sami zase, zgodba se odvija samodejno. Pravimo, da je slog odsoten. Pri klasični pripovedi vrzeli v zgodbi izreče diskreten pripovedovalec, ki vodi dogajanje k razrešitvi konflikta med protagonistom in antagonistom. Glavno načelo je vzročno-posledičen odnos med dogodki. Pomembna je dramatska enotnost teksta, verodostojnost motivacije ter skladnost sestavnih

delov. Razvojna struktura je linearna, liki pa so opredeljeni s svojim počtetjem in so ciljno usmerjeni. Tipična struktura klasične pripovedi je naslednja: začne se s konfliktom, sledi večanje napetosti in vrhunec, protagonist in antagonist se spopadeta, napetost zato popusti. Konec je vedno formalen, zadnji prizor pa deluje v vlogi povzetka (Giannetti 2008, 375.377). Kot zadnjo, in za analizo Državljana Kana najpomembnejšo, omenimo še formalistično pripoved, za katero je značilna umetelnost. Čas je pomešan in prerazporejen zaradi tematskih poudarkov. Zasnova zapleta je izpostavljena in je vedno del predstave, kot je to tudi avtorjeva osebnost, saj je avtor manipulativen in se pomeša v kronologijo zgodbe. Prav tako je pripoved pogosto prekinjena z liričnimi medigrami, ki »motijo zagon zapleta, ki pa je tako ali tako največkrat samo pretveza«. Po mnenju Giannettija (2008) gre prav pri Državljanu Kanu za mojstrovino formalizma⁸. Formalisti se ukvarjajo z metodami prestrukturiranja realnosti v estetsko privlačne vzorce. Vizualno se to izraža s fotografijo in mizansceno, ustno pa s stiliziranim dialogom, simbolnimi zvočnimi učinki in glasbenimi motivi (Giannetti 2008, 509). Formalisti »namenoma stilizirajo in pačijo snov, da manipulirane podobe predmeta in dogodka ne bi nihče zamenjal s pravo. Stilizacija vzbuja pozornost, je del predstave« (Giannetti 2008, 2).

Kot je značilno za formaliste, je tudi Welles mnenja, da lahko kamera posname zgolj površinskost stvari, zgolj blede podobo realnosti. Kamero uporablja kot instrument poezije in je mnenja, da vsakršna umetnost presega realnost. V primeru filma pa lahko umetnost postane celo 'druga realnost' (Singer 2004, 120). Po Wellesovem mnenju so najmočnejši mediji tisti, ki zahtevajo največ od občinstva. Bolj kot se bližamo približku življenja, manj zahtevamo od občinstva, manjši je vpliv na občinstvo (Singer 2004, 126) in dodaja, da še tako realistični filmi presegajo meje teorije realizma. Film je po njegovem mnenju nerealen že sam po sebi. Občinstvu moramo ponuditi vizualna in avditivna izkustva, ki so relevantna za realni svet, ki ga poznamo, ne moremo pa realnega življenja reproducirati (Singer 2004, 132). »Kaj skuša povedati film, lahko bolje razumemo tudi tako, da vemo, kako to pripoveduje« (Bazin v Giannetti 2008, 7). Namreč, »filmske naracije so razvile lastne označevalne sisteme. Film ima svoje 'kode' – nekakšne bližnjice, s katerimi vzpostavlja družbene in narativne pomene – ter svoje konvencije (...)« (Turner v Luthar in drugi 2004, 342). V filmski sliki lahko razberemo

⁸ V tridesetih letih je dosegel vrhunec vzpon pripovednega filma, za katerega je bil značilen institucionalni način reprezentacije. Posnetki so bili urejeni v zaporedje po pravilih kontinuirane montaže. Prehod med posnetki je bil zabrisan. Govorimo o dobi klasičnega pripovednega načina (Kuhn v Cook 2007, 45). Nasledil jo je Orson Welles z izrazito formalističnim Državljanom Kanom.

avtorjev osebni stil, saj le-ta razodeva njegovo osebnost. Filmska slika kaže avtorjevo razredno stališče, njegovo ideologijo, nazor nekega časa, ki vse to projicira v svoje delo (Balazs 1966, 108).

5 UVOD V ANALIZO FILMA - ZGODBA

Film Državljan Kane iz leta 1941 je delo režiserja Orsona Wellesa (1915-1985) in predstavlja portret časopisnega tajkuna Williama Randolpha Hearsta (1863-1951). Zgodba se začne s smrtjo glavnega lika, medijskega mogotca in milijonarja, Charlesa Fosterja Kanea, ki na smrtni postelji izreče poslednjo besedo 'Rosebud' (rožni popek) in s tem že na začetku filma izpostavi glavno vprašanje: »Kdo je bil Kane, kdo je bil 'Rosebud'?« Kane je enigma. Odgovor na vprašanje skuša v nadaljevanju filma najti novinar Jerry Thompson, ki postavlja vprašanja ostalim petim naratorjem, ki pripovedujejo zgodbo. Prvi narator je filmski žurnal Novice na pohodu (News on the March), ki predstavlja sinopsis Kaneovega življenja. Sledi Walther P. Thatcher, bankir, ki je tudi skrbnik mladega Kanea. Njegova pripoved je zaznamovana z zaupanjem v moralnost bogatih in vplivnih. Thatcher predstavlja vse tisto, kar Kane sovraži. Nasprotno je naracija gospoda Bernsteina, ki je tudi Kaneov poslovodja, zaznamovana s hvaležnostjo in zvestobo do prijatelja, ki ga ceni. Najbolj ostro in kritično pripoved o Kanu nam poda njegov najboljši prijatelj Jed Leland, ki Kanea sodi po dejanjih, v njegove besede ne verjame. Sledi pripoved Kanove druge žene Susan Alexander, zadnji v vlogi pripovedovalca pa nastopi Kaneov služabnik Raymond. Iz pripovedi izvemo, da je bil Kane na višku svojega življenja najpomembnejša javna osebnost, njegov imperij je vključeval sedemintrideset časopisov, verigo radijskih postaj, nepremičnine, tovarne, itd. Kot malega Charlieja ga mati, v zameno za upravljanje s premoženjem ter zato, da bi ga obvarovala pred nasilnih očetom, proda v oskrbo bankirju Thatcherju, ki vso Kaneovo mladost upravlja tako z njegovim premoženjem, kot tudi z življenjem. Ob polnoletnosti in nekaj neuspešnih poizkusih na najprestižnejših univerzah na svetu, se Kane odloči, da ga Thatcherjevi posli ne zanimajo, da pa bi bilo zabavno in zanimivo voditi majhen newyorški časopis Inquirer. Kljub skrbnikovi jezi nad Kaneovo brezbriznostjo, pa le-ta skupaj s prijateljema Lelandom in Bernsteinom izvede prevzem časopisa, ki se že tiska, ljudje ga berejo na vlaku, Kane vsebinsko napada monopoliste in nasprotuje vsemu, kar je povezano s Thatcherjem. Že na samem začetku Kane popolnoma spremeni koncept časopisa, ki sedaj postane tabloid in služi predvsem izgrajevanju Kanove javne podobe in politične kariere. Novice se tiskajo štiriindvajset ur na

dan, naslovi postanejo večji, pomembni postanejo samo še trači in škandali. Kane prevzame konkurenčno uredništvo, poveča naklado, si izmišlja novice in s pomočjo časopisa postane slaven. Nič več niso pomembni 'mali ljudje', pomembna je slava. Poroči se s predsednikovo nečakinjo in se medtem zaplete v afero s pevko Susan Alexander. Toda njegove politične ambicije se končajo v trenutku, ko ga politični nasprotnik, in protikandidat za guvernerja, Jim Gettys, seznaní z dejstvom, da bo razkrinkal afero s Susan, kar bi pomenilo konec njegove politične kariere. Kane naslednji dan izgubi volitve, Susan pa postane njegova druga žena. Projekt, da bi iz Susan naredil prvovrstno operno pevko, mu kljub manipuliranju javnosti preko časopisa, spodleti. Kane postaja vedno bolj ciničen, skorumpiran in egoističen. Skupaj s Susan se umakneta na dvorec Xanadu, ki si ga je dal zgraditi kot nekakšen spomenik samemu sebi. Gre za največji zasebni dvorec na svetu, v katerem Kane na koncu umre sam in zapuščen. O njegovi smrti poročajo vsi največji svetovni mediji, gre za največjega časopisnega magnata vseh časov, za vladarja javnega mnenja, ki je bil 'večji od življenja'. Kaneove poslednje besede dobijo pomen šele v zadnjih prizorih filma, ko mečejo na ogenj staro šaro, ki se je z leti nabrala v dvorcu Xanadu. Med temi 'nepomembnimi' stvarmi so tudi Kaneove sani iz njegovih otroških let, na katerih, potem ko se že razplamti ogenj, opazimo napis 'Rosebud'. Kamera se umakne iz dvorca, iz dimnika se kadi črn, gost dim, na vratih posesti pa ostaja napis 'Vstop prepovedan'.

5.1 NARATOLOŠKA ANALIZA DRŽAVLJANA KANEA

Da je potrebno začeti prav z naratološko analizo, je razlog v tem, da je glavna tehnična inovacija in najbolj genialna lastnost tega filma prav njegova struktura, ki temelji na uporabi utrinkov (tako imenovane 'flashback tehnike'), kar ustvarja kompleksno in hkrati dvoumno naracijo. Za filme tedanjega časa je bilo značilno pripovedovanje v kronološkem zaporedju ter vsevedna pozicija naratorja, ki je bil hkrati neviden. To je tudi gledalca postavljalo v vsevedno pozicijo in mu nudilo iluzijo voajerizma in moči. Namesto kronološkega poteka zgodbe pa sta se avtorja scenarija Orson Welles in Herman Mankiewicz odločila, da bosta z uporabo utrinkov občinstvo prisilila, da postavlja lastne zaključke, ki so odvisni od posameznikove interpretacije šestih različnih utrinkov. Državljan Kane je namreč zgodba o enigmi in ta enigma se zrcali skozi celoten tekst. Da bi razrešil pomen, mora gledalec neprestano iskati in brati namige (Mulvey 2004, 218). S tem sta izostrila pripovedni tok

zgodbe in mu dala napetost. Strukturo pripovedi lahko v Državljanu Kaneu zato enačimo s prizmo.

Zgodba se začne s smrtjo Charlesa Fosterja Kanea. Zlovešča glasba in mračno okolje ter moreči efekti usmerjajo našo pozornost, da sledimo kameri, ko brezskrbno prestopi napis 'Vstop prepovedan' in nam dodeli privilegij vsevednosti. Izjemni dvorec, ki ga vidimo v ozadju in v katerem gori zgolj ena sama luč, je zapuščen, na pol porušen, njegovo zlato obdobje je minilo že dolgo nazaj. Kamera nam privilegij vsevednosti odvzame takoj, ko oseba na smrtni postelji – Kane - izreče poslednjo besedo 'Rosebud'. Popačena slika medicinske sestre, ki jo vidimo v razbitem steklu, označuje konec privilegirane vsevednosti. Od tega trenutka dalje se tudi naracija filma razdrobi na šest različno popačenih perspektiv o življenju Charlesa Fosterja Kanea. Šest naratorjev - likov - nam pripoveduje zgodbo vedno iz svojega stališča.

Prvi narator je filmski žurnal 'Novice na pohodu' ('News on the March'), ki je pravzaprav »parodična imitacija slovitega žurnala March of Time, melodramatičnih, psevdodokumentarnih rekreacij resničnih dogodkov, v katerih so zgodovinske osebe impresionirali igralci, pospremljeni s pompozno bučanjem naratorja« (Štefančič, jr. 2002, 98). 'News on the March' je »film v filmu«. Gre za sinopsis Kaneovega življenja, za osmrtnico osebe, ki je v prejšnjem posnetku umrla v dvorcu in se prav tako začne s pompozno glasbo, glas naratorja pa je odločen, kričeč in močen. Filmski žurnal nam na hiter način predstavi vse kardinalne dogodke iz Kaneovega življenja, prav tako lahko opazimo glavne like, ki jih podrobneje spoznamo v nadaljevanju zgodbe.

O Kaneu izvemo, da je bil na višku svojega življenja najpomembnejša javna oseba, bil je 'večji od življenja', njegov imperij je vključeval sedemintrideset časopisov, verigo radijskih postaj, prehrambeno verigo, nepremičnine, tovarne, skratka, imperije v imperiju. Kot malega Charlieja ga ljubeča, odločna, puritanska mati, proda v oskrbo banki v zameno za upravljanje s premoženjem, iz katerega si Kane kasneje zgradi največji zasebni dvorec na svetu, za katerega nihče ne ve, koliko je stal, koliko ljudi ga je gradilo. Gre za najdražji spomenik, ki si ga je kdajkoli v zgodovini človek zgradil sam sebi. Državljan Kane je tisti človek, ki je večja novica od novic na naslovnih straneh njegovih časopisov, človek, ki kandidira za guvernerja z enim samim ciljem, postati predsednik ZDA, človek, ki se poroči s predsednikovo nečakinjo in nato pregori zaradi političnega in medijskega škandala, ko izbruhne afera s Susan Alexander, iz katere želi na vso silo narediti operno zvezdo. Kane se nato umakne v dvorec Xanadu, umre sam in zapuščen, nihče ga ne obiskuje. O njegovi smrti poročajo vsi največji svetovni mediji, gre za največjega časopisnega magnata vseh časov, vladarja javnega mnenja,

ki ustvarja predsednike in vojne, za človeka, za katerega se zdi skoraj neverjetno, da je tudi njega naposled obiskala smrt. Ker imamo sedaj celoten oris protagonistovega življenja, nismo nikoli v suspenzu, kaj se bo z njim zgodilo. Naša pozornost je preusmerjena na vprašanje, zakaj se je njegovo življenje odvijalo tako, kot se je.

Kot poskus odgovora na to vprašanje, sledita pripovedi Kaneovega skrbnika Thatcherja in njegovega bankirja Bernsteina. Kot zadnji nastopijo še Kaneov najboljši prijatelj Leland in Kaneova druga žena, Susan ter Kaneov služabnik in priča poslednjih besed, Raymond. Thatcherjeva in Bernsteinova pripoved govorita o Kaneovem dramatičnem vzponu in triumfalnem uspehu, nasprotno pa utrinka Susan in Raymonda govorita o njegovem osramočenju in sestopu z vrha sveta. Prav tako se prvi dve zgodbi odvijata v javnem, tekmovalnem, povsem moškem svetu časnikarskega poročanja, Susanina in Raymondova zgodba pa sta del spektakularnega, kulturniškega in ženskega sveta opere in dvorca Xanadu. Prehod med obema zgodbama in pravi prelom naracije se zgodi šele z Lelandovim pričevanjem, ki opisuje Kaneovo ljubezensko življenje v odnosu do njegove politične kariere. Kane politično ne uspe, saj je njegovo življenje stisnjeno med zakon s predsednikovo nečakinjo in njegovo ljubezensko afero s Susan. Kaneov politični poraz tako predstavlja zadnje dejanje v strukturi vzpona in padca in pomeni spremembo vzdušja v zgodbi. Sedaj Kane investira vse svoje finančne in čustvene resurse v Susanino operno kariero in gre celo tako daleč, da ji zgradi lastno opero, ki sedaj stoji namesto Inquirerja, čigar triumf je vodil v Kaneov prvi zakon in vstop v politiko, propad Susanine operne kariere, pa vodi v klavstrofobično grandioznost dvorca Xanadu, ki hkrati predstavlja Kaneov umik iz javnega življenja (Mulvey 2004, 227).

Zanimivo je, da so utrinki izrazito osebni in imajo zato celo večjo moč kot dramatična struktura filma, ki se deli na dva dela – Kaneov vzpon in padec delita pripoved na dva dela v naratološkem smislu, toda Kaneovi odnosi z moškim in z ženskim svetom delijo pripoved na dva dela tematsko (Mulvey 2004, 226).

Očitno je torej, da že sam začetek filma določa pripovedne meje. V prvih ekspozicijskih prizorih je določena premisa zgodbe. Gledalci tam dobijo namig, kako se bo zgodba odvijala in kako se bo verjetno končala. Prav tako je tedaj vzpostavljen časovni okvir zgodbe. Začetna sekvenca je tista, ki vzpostavi odnos med kamero in gledalcem ter spodbudi gledalca, da začne raziskovati zgodbo preko kamere. S tem ko kamera brezskrbno preskakuje ograje, deluje njeno gibanje tako v dobesednem kot tudi v prenesenem pomenu. Kamera vzpostavi prostor in uganko ter nam vizualno predstavi začetek zgodbe kot začetek naracije prostora. Prostor bo torej pomemben element zgodbe, toda ta je pred nami zaprt, občinstvo je iz njega

izključeno. Šele kamera je tisto čarobno oko, ki nam odpira pot v pripovedovalčev svet in domišljijo, na enak način pa nam kamera ta svet v zadnji sekvenci zapre (Mulvey 2004, 224). Zanimivo je, da je v Državljanu Kaneu že na samem začetku vsa skrivnost samega Kanea ujeta v 'Rosebud', ki postane tudi glavni fokus novinarja Thompson in njegovega raziskovalnega pohoda. Thompson zgodbo povezuje z izpraševanjem oseb, ki naj bi bile Kaneu v življenju najbliže. Kdo je Thompson ironično sploh ni pomembno, kar nam da Welles jasno vedeti s tem, ko prikriva njegov obraz. Njegova vloga je, da deluje kot namestnik gledalcev. Namesto nas postavlja vprašanja petim naratorjem in skuša razrešiti uganko. Državljan Kane je na koščke zrezana slika, gledalec pa jo mora počasi sestaviti, da bi lahko uzrl celoto. (Fabe 2004, 83). Pričevanja so namreč subjektivna, morda celo popačena. Skrivnost lahko razreši samo občinstvo, kajti Kane ostane za like znotraj fikcijskega sveta za vedno zgolj in samo enigma.

Do razrešitve skrivnosti pridemo šele v zadnjih prizorih filma, ko mečejo staro Kaneovo šaro na ogenj. 'Rosebud' so sani! Le-te delujejo kot izgubljeni predmet. Zakopane v snegu so obvarovane in skrite v Kaneovem nezavednem. Sestavljanke lahko sestavimo samo s semiologijo objektov. Pomembni so indici! Gre namreč za sani, s katerimi se je Kane tako silovito upiral Thatcherju, ko ga je ta želel odpeljati. 'Rosebud' torej ni zgolj simbol nedolžnega otroštva, pač pa simbol agonije in simbol izgube. Kane je v življenju izgubil praktično vse. Najprej otroštvo in starše, njegove sani so vedno bolj zasnežene, postaja vedno bolj temno, v ozadju slišimo vlak, ki je odpeljal nekaj, kar bo za vedno izgubljeno. Nato ga odraščanje v banki oropa sočutja, izdajanje časopisa pa mladostnega idealizma. Kane izgubi volitve za guvernerja, izgubi prijatelja Lelanda, izgubi prizadevanje, da bi iz Susan naredil zvezdo, izgubi Susan in na koncu še sebe. Še sam ne ve več, kdo je Kane. Struktura filma je fragmentirana in prav tako Kaneova podoba. Ogledala njegovo podobo pomnožijo. Toda vse podobe so Kane.

Na kratko lahko povzamemo, da gre pri Državljanu Kaneu za časovno pomešano pripoved z nezanesljivim, toda vsevednim naratorjem – kamero. Welles z montažo preskakuje mesece, dneve in celo leta (najbolj opazno v filmskem žurnalu), uporablja jo za strnjevanje časovnih obdobij. Ostalih pet naratorjev skupaj s filmskim žurnalom ustvarja obliko prizme. Naratorji pripovedujejo zgodbo kronološko, prvoosebno, vsevedno in vedno tudi subjektivno. Nasprotno deluje film nezanesljivo, diskurz s pomočjo utrinkov preskakuje čas in prostor. Protagonist je od samega začetka mrtev, zato postane glavno vprašanje in vodilo zapleta, kdo je bil Kane. Sestaviti moramo njegovo življenje, kakor ga opisujejo drugi.

Na podlagi teh ugotovitev bomo v nadaljevanju skušali analizirati tiste prizore, ki najbolj upodabljajo medijski svet in medijske akterje tedanjega časa, pri čemer bo zanimivo analizirati filmski jezik, s katerim so bili prizori posneti. Zavedati pa se moramo, da Državljan Kane ne nosi pomena zgolj v podobnostih med Hearstom in Kanom, pač pa tudi v razlikah (Mulvey 2004, 242). Prav vprašanje o Hearstu pa je tisto, ki daje filmu še dodatno mero enigmatičnosti.

5.2 ANALIZA IZBRANIH PRIZOROV

Sledi tisti del diplomskega dela, ki bo odgovoril na, po Ehrlichevem (2004, 69) mnenju, eno ključni vprašanj tega filma: kako Državljan Kane deluje v odnosu do Hearsta in kako se kaže Wellesovo namerno portretiranje in razkrivanje Hearstovega življenja? Da sta si Welles in Mankiewicz za tarčo filma izbrala prav Hearsta, ni niti tako čudno, saj so v prejšnjem stoletju Hearsta obravnavale različne satire, med njimi celo ena, v kateri je nastopil tudi Welles, ki je Hearstovo tematiko prav tako uporabil že pred Državljanom Kaneom, in sicer v igri Deset milijonov duhov, v kateri je razkrival ameriške tolpe, med katere je vključil tudi verigo medijskih mogotcev, vključno s Hearstom (Pizzitola 2002, 391). Prav tako je zanimivo, da ni bil prvotni, delovni naslov filma, pravzaprav nič drugega kot 'Američan'. S takšnim imenom pa je v tedanjih časih delovalo kar nekaj Hearstovih časopisov, kar že v izhodišču potrjuje hipotezo, da gre za psihološki portret Hearsta in prikrito sporočilo občinstvu proti Hearstovemu rumenemu časnikarstvu in njegovi naklonjenosti kapitalističnemu sistemu, izolacionizmu in nenazadnje fašizmu (Pizzitola 2002, 394). Toda o tem več v nadaljevanju. Analizirali bomo dve vsebinsko najpomembnejši sekvenci, ki kar najbolj argumentirata izhodiščno hipotezo.

5.2.1 DRŽAVLJAN KANE - DRŽAVLJAN HEARST

Začeli bomo z analizo ene izmed daljših sekvenc v Državljanu Kaneu, saj zajame fiktivni čas vse od leta 1871 do leta 1929. Analizirali bomo zgolj izbrane prizore od trenutka dalje, ko Kane, pri svojih petindvajsetih letih, postane tudi uradno odgovoren za svoje premoženje. Prizor se začne s Kaneovim pismom, ki svojemu dotedanjemu skrbniku sporoča, da ga posli pravzaprav ne zanimajo, da pa bi z veseljem prevzel delovanje majhnega newyorškega

časopisa 'The Inquirer'. Ne za drugo, toda zdi se mu, da bi znalo biti zabavno. Čeprav se Thatcher razburja, lahko že z naslednjim prizorom vidimo, da se Inquirer tiska, ljudje ga že berejo na vlaku in ulicah, Kane napada monopoliste in nasprotuje vsemu, kar je povezano z njegovim skrbnikom, ki ga najbolj razburi novica, češ da naj bi bila španska vojska na obali New Jerseyja. Thatcher spusti časopis in v naslednjem prizoru se znajdemo v uredništvu Inquirerja. Thatcher se jezi na Kanea, češ da ne zna voditi časopisa, Kane porogljivo priznava, da res ne, toda se trudi: »Nimam pojma, kako se vodi časopis, gospod Thatcher. Jaz samo poskušam vse, karkoli se spomnim«. Thatcher je razjarjen, Kane umirjen, sproščen. Thatcher mu očita, da nima dokazov glede španske vojske, Kane pa oporeka, da ne morejo dokazati, da dokazi ne obstajajo. Kane sedi, Thatcher stoji, vidimo ga samo v hrbet. Kane je glavna oseba, za njim stojijo še Bernstein Leland, ki sta njegova podpornika. Pri tem so najbolj zanimiv del dialoga iz tega prizora prav besede, ki jih Kane izreče kot odgovor novinarju, ki ga je poslal na Kubo iskati dokaze o nemirih med Španci in Kubanci, novinar pa mu sporoči, da na Kubi ni nikakršnih znakov vojne. Kane odvrne: »Dragi Wheeler. Ti priskrbi prozne pesmi – jaz bom priskrbel vojno.« Pri tem gre za neposreden namig na Hearstovo delovanje, ki je prav tako podpiral upor Kube proti Španiji in si izmišljal, da Španija napada ZDA. Znanе so Hearstove besede: »Ti priskrbi fotografije, jaz bom priskrbel vojno«. Hearst je, tako kot Kane, z novicami manipuliral toliko časa, dokler ni ZDA tudi dejansko pahnili v vojno (glej Ritchie 1997; Pizzitola 2002).

Kane je skozi celoten prizor ciničen in vedno nasmejan. Svet je oder za igro, ki jo piše njegov časopis. Sebe predstavlja kot zaupnika malih ljudi, borca za pravice zapostavljenih. Ko mu Thatcher zabrusi naj neha napadati njegovo korporacijo, saj je vendar tudi sam delničar, ter da naj opusti časopis, ki dela samo izgubo in stane milijon dolarjev letno, Kane nekoliko arogantno odgovori: »Prav imate. Lani sem izgubil milijon dolarjev. Pričakujem, da bom tudi naslednje leto izgubil milijon. (...), če bom torej vsako leto izgubil milijon, bom moral ta časopis čez šestdeset let zapreti.« Za dialog je značilno prekrivanje, 'overlapping'. Stavek začne ena oseba, konča ga druga, kot se je to zgodilo v primeru pisma. Liki si neprestano skačejo v besedo, kar prispeva h komičnosti situacije. Nič resnega ni v Kaneovem delovanju. Celoten prizor je posnet v kadru z globinsko ostrino⁹, kar je Welles dosegel s sodelovanjem z

⁹ Kader z globinsko ostrino je različica kadra v splošnem planu. Navadno gre za dolg kader, ki vključuje širokokotne posnetke. Zajema hkrati velik, srednji in splošni plan, vsi pa so izostreni. Predmeti si skrbno razporejeni v zaporedju ravni (Giannetti 2008, II). Dober učinek globinske ostrine, pa je doprinesel predvsem k izrazitem zmanjšanju števila rezov ter k sekvencam narejenim brez kadriranja. Sekvenco lahko v teh prizorih enačimo s kadrom.

direktorjem fotografije Greggom Tolandom. Ta praksa je popolno nasprotje praksi, ki je prevladovala v hollywoodskih filmih pred letom 1942 in za katero je bila značilna razpršena svetloba, podobe pa je označevala plitva globinska ostrina, ki je objekte v ospredju resda izostrila, toda ozadje je ostalo zamegljeno. Wellesova odločitev, da večino posnetkov definira globinska ostrina in izjemno dolgo trajanje, je posledica njegovega delovanja v gledališču, saj je s tem poskušal integriteto gledališkega prostora in časa prenesti na platno. Tako lahko gledalec svobodno izbira, kateremu dogajanju bo sledil in čemu bo dal prednost (Fabe 2004, 84). Globina polja poveča izrazno moč prostora. Kane je definiran z uredništvom.

To je sekvenca, ki nam predvsem nazorno pokaže spreminjanje Kaneovega značaja, pri čemer je potrebno poudariti, da se Kaneov značaj oblikuje in utrdi že v mladosti, pri starosti petih let, ko ga lastna mati proda v skrbništvo banki. Zdi se, da Kenova osebnost obstane v tistem obdobju. Kane postane egoističen, hrepeni po ljubezni, nesposoben je čustvene navezanosti, praznino, ki so mu jo prizadejali, ko so ga 'zgrabili iz materinega objema', skuša zapolniti z ustvarjanjem imperija, bogatenjem in s podrejanjem ljudi. Ne gre več za naivnega otroka, ki se igra na snegu in vzklika idealistična gesla, ne, sedaj je Kane mladenič, ki odkrito priznava, da imamo opraviti z dvema osebama. Ena je njegova javna podoba, druga zasebna. V eni podobi je zagovornik malih ljudi, po drugi strani pa en izmed največjih kapitalistov. Želi ščititi interese delavcev, da bi ga ti imeli radi. Ne zanima ga resnica, zanima ga, kaj si o njem mislijo drugi, kaj si o njem misli javnost. Mnenje pa bo lahko najlažje oblikoval s pomočjo medijev, čeprav za milijon dolarjev izgube letno. Še vedno se upira očetu, ki je sedaj v obliki Thatcherja. Založniškega dela se loti iz čiste zabave, iz heca, da bi razjezil svojega skrbnika. Želi si biti vse, kar Thatcher sovraži. Kane se je kot otrok igral s sanmi, zdaj se igra s časopisom in s špansko-ameriško vojno.

Več kot očitno gre za kader sekvenco, ki neposredno izpostavlja Hearstovo tematiko. Idejo, da naj bi bil tisk pomemben, novinarji pa naj bi služili javnosti, jo oskrbovali z neodvisnimi, točnimi in zanesljivimi informacijami, Kane popolnoma zavrže. Glavna naloga tiska po njegovem ni več iskati in poročati, pač pa iskati, če ne obstaja, si izmisliti in senzacionalistično poročati. Govorimo o ekonomsko motiviranih medijih, ki jih vodijo ekonomski motivi, predvsem maksimiranje dobička s povečanjem prihodka iz prodaje in s povečanjem oglaševalskega dohodka. To lahko jasno vidimo v prizoru, ko Kane, Leland in Bernstein prevzamejo delovanje časopisa. Prvi v vlogi založnika, drugi kot gledališki kritik, Bernstein pa kot generalni manager. Gre za utrinek, ki ga pripoveduje Bernstein. Kane popolnoma spremeni koncept časopisa in se odloči, da ne bo več jutranjik, pač pa bodo novice tiskali 24 ur na dan. Naslovi bodo od sedaj naprej veliki, da bodo tudi novice večje. Inquirer

postane tabloid, medijska objektivnost pa zgolj mit. Kaneova Deklaracija načel o delovanju časopisa ('Declaration of Principles'), ki zagotavlja, da naj bi Inquirer deloval pošteno, poročal hitro in preprosto, je že v osnovi laž. Po Wellesovem mnenju gledalec ne sme spregledati Kanovega prisiljenega nasmeha, ko podpiše Deklaracijo. Kader v velikem planu¹⁰ naj bi poudaril, da Kane v Deklaracijo ne verjame. Ko se skloni nad mizo, da bi Deklaracijo podpisal, se njegov obraz nenadoma potopi v temo, kar lahko razumemo kot napoved njegovega poznejšega zloveščega značaja. Osvetlitev filma se v zgodbi spreminja skladno s Kaneovim življenjem. V prizorih, ki zadevajo Kaneovo mladost, je osvetlitev zmerno kontrastna. Ko postaja Kane starejši in bolj ciničen, se tudi kontrast stopnjuje, osvetlitev postaja temnejša. Deklaracijo napiše zgolj zato, da bi prepričal prijatelja, da bi verjela vanj in mu posledično sledila in služila (glej Bogdanovich 2004, 26). Leland že tedaj nekako dvomi v Kanea (in kasneje odkrito priznava, da Kane ni bil hudoben, toda počel je hudobne stvari), ko ga opozori: »Nočeš obljubiti nekaj, česar ne boš izpolnil.« Kane: »Te obljube bodo izpolnjene!« Kar se seveda ne uresniči, saj se morajo ekonomsko motivirani mediji, če hočejo od svojih naložb maksimalen dobiček, izogibati trošenju denarja za kakovostno novinarstvo zaradi dražje produkcije tovrstnih novic (McManus 1994). Deklaracija načel je zato farsa. Zgolj še ena bombastična novica, ki bo povečala naklado. Toda, kdo določa, kaj je novica? Tako kot Kane v filmu, je tudi Hearst bogastvo podedoval od staršev. Med študijem na univerzi Harvard, se Hearst navduši nad Pulitzerjevim časopisom New York World, toda iz šole ga, prav tako kot Kanea, suspendirajo zaradi neprimerne obnašanja. Očetu piše, da bi želel prevzeti majhen časopis San Francisco Examiner, ki bi deloval na podlagi Pulitzerjevega časopisa. Takoj po prevzemu, Hearst časopis popolnoma spremeni: poveča format, najame mlajše in bolj energično uredništvo, novice začne obravnavati kot spektakel. Čeprav je sam bogataš, ščiti revne, napada bogate in vplivne korporacije in podpira sindikalna združenja. Tako kot Kane. Leta 1895 Hearst prevzame newyorški časopis Journal, ki je, tako kot Kaneov Inquirer v filmu, sprva imel zelo nizko naklado, jutranjo izdajo, skoraj nič oglaševalskega prihodka, deloval je v propadajoči zgradbi. Toda Hearst si zada en sam cilj: premagati vse ostale časopise! Ceno časopisa zniža na en cent, časopis poveča na 16 strani, zmanjša število kolumn, zaposli mlajše novinarje, se osredotoči na ilustracije, zabavo in senzacionalistično poročanje in na koncu, tako kot Kane, spelje konkurenčno uredništvo. Journal, tako kot

¹⁰ Kader v velikem planu deluje vedno v vlogi povečanja predmeta (na primer obraz od blizu), okrepi pomen stvari in nakazuje simboliko (Giannetti 2008, II).

Inquirer, postane časopis z največjo naklado v mestu in hkrati časopis, ki prinaša zgolj izgubo. Hearstovo delovanje je bilo drzno in iznajdljivo. Tako kot Kaneovo. Moč novinarstva je videl predvsem v oblikovanju javnega mnenja, promoviranju ugodne zakonodaje, hujskanju v vojno ter v ustvarjanju in uničevanju politike (glej Ritchie 1997). Na višku svoje moči se Hearst poda v politiko. In Kane tudi.

Gre za sekvenco, v kateri razpade Kaneov zakon s prvo ženo, Kane spozna Susan in leta 1918 kandidira za guvernerja New Yorka. Če se Hearst poroči zato, ker je prepričan, da je to bolje za njegovo politično kariero in izgled, pa ostaja iz istega razloga in kljub aferi s Susan, Kane še naprej poročen s predsednikovo nečakinjo. Toda Kaneove politične ambicije prekine 'Boss' Jim Gettys. Njegov lik temelji na resničnem Hearstovem političnemu nasprotniku, Charlesu F. Murphyju. Kaneu zagrozi, da bo javnost seznanil z afero. Najbolj zanimiv prizor iz celotne sekvence, je prizor iz Susaninega stanovanja, ko se skupaj zberejo Kaneova prva žena Emily, politični nasprotnik Jim Gettys in Kaneova ljubica Susan Alexander. Emily od Kanea zahteva, da odstopi od kandidature, saj bi bilo razkritje afere preveč sramotno, pomenilo bi konec za Kaneove politične ambicije, popolnoma bi uničilo ugled njune družine. Toda Kane ne misli na družino. Skrbi ga, saj mu bodo s tem odvzeli naklonjenost javnosti, javnost ga ne bo več ljubila. Prizor se nanaša na njegove največje strahove in rane, na njegove motive po doseganju moči, po želji biti ljubljn. Ko se Gettys in Emily dogovarjata (oba posneta v prvem planu), je med njima ujet Kaneov obraz (v zadnjem planu). Prisotna je tudi Susan, ki pa je popolnoma nepomembna. Ko gledamo skozi Kaneove oči, so koti zgornji, kamera snema dogajanje iz zgornjega gledišča. Susan, Emily in Gettys delujejo nižji, Kane je vzvišen, domišlja si, da so ostali v podrejenem položaju, namesto da bi bil sam moralno ponižan, je ponovno jezen in razjarjen, tako kot se je to zgodilo v prizoru iz otroštva, ko ga je mati predala Thatcherju. O njegovi usodi so tudi takrat odločali drugi. Tudi sedaj ga vsi ignorirajo. Njegovo usodo bodo ironično zapečatili prav mediji. Tisti ustroj, ki naj bi ga Kane najbolj obvladal, mu bo zdaj obrnil hrbet. Popolnoma zaverovan v lastno podobo in superiornost trmasto vztraja, da je on vendar Charles Foster Kane! Kaj mu pa morejo!

Ko se Kane odloči, da ostane s Susan, stopi iz ozadja v bližnji plan, neposredno med Susan in Gettysa. Sedaj je utesnjen med njima, kar lahko razumemo kot namig za napačno sprejeto odločitev. Kader je posnet v izredno nizkem kotu, kar ponazarja Kaneove grandiozne motnje in dementnost. Domišlja si, da je velik, največji, bolj kot se mu podira življenje, bolj ekstremni so koti. Kane je negiben, zakrknjen. Osvetlitev je vedno bolj kontrastna, celoten prizor je posnet brez glasbene spremljave, podobe so kadrirane v zaprto formo. Globinska ostrina sedaj postavlja v ospredje Gettysa, ki odloča o Kaneovi usodi. Naslednje jutro je afera

objavljena na naslovnici konkurenčnega časopisa Chronicle. Kane izgubi volitve, toda zanimivo je predvsem to, da se ni odločil za odstop od kandidature, pač pa je vztrajal, čeprav je moral vedeti, kakšno moč premorejo mediji. Moral je vedeti, da so mediji sposobni ustvariti predsednike in prav tako ustvariti krivce in nasprotnike, kot je z mediji počel tudi sam. Konec koncev lahko prav neprofesionalna udeležba medijev v predvolilnem obdobju vpliva na izide volitev (glej Lange in Palmer 1996). Gre za trenutek, ko se Kane popolnoma spremeni in postaja vedno bolj avtoritaren in nasilen, trenutek, ki pravzaprav predstavlja Kaneov začetek konca. Od tod naprej gre njegova pot samo še navzdol. Kupovanja politične moči pač ne gre primerjati s kupovanjem umetnin.

Izbrano sekvenco moramo razumeti predvsem kot ogledalo tedanjega medijskega in političnega prostora in njunih izkoriščevalskih in manipulativnih akterjev, ko so politiki komunicirali z volivci neposredno preko javnih nastopov (kot je to počel tudi Kane) in preko časopisov, ki so jih nadzorovali. Nadzor nad primarnimi sredstvi komunikacije je pomenil, da so glavni akterji javnosti posredovali zgolj tiste informacije, ki so jih želeli (glej Ansolabehere in drugi 1993, 11), hkrati so popolnoma spremenili pomen temeljnih funkcij množičnih občil (informirati, oblikovati javno mnenje, vzgajati in zabavati). Če Niblock (2007, 70-72) poudarja, da je portretiranje novinarjev in medijske produkcije novic v filmih večkrat popolnoma napačno, pretirano in daleč od vsakodnevne rutine dela novinarjev in reporterjev, hkrati tudi priznava, da vsak film predstavlja fascinantne poglede in primerjave z realnostjo novinarskega dela. Državljan Kane pri tem razlikuje¹¹ med dobrimi in poštenimi novinarji na eni strani (do neke mere lahko sem prištevamo Lelanda in pa prvotno uredništvo časopisa Inquirer) ter skorumpiranimi in manipulativnimi novinarji na drugi strani (več kot očitno sem spada Kane, prav tako pa celotno uredništvo časopisa Chronicle, ki prestopi pod Kaneovo okrilje) (glej Ehrlich 2004). Tisk je prikazan v temnejših barvah, državljanov ne oskrbuje več s pomembnimi informacijami, pač pa jih želi zabavati, zato da bi jih lahko nadzoroval. Pomembna je naklada, ne pa kakovost. Državljan Kane tako ni nič drugega kot potrditel Tardovega (v Splichal 2007b) prepričanja, da je pravzaprav tisk ustvaril javnost. Publicist je tisti, ki ima odločilen vpliv na svojo javnost, kar je vedel tudi Kane. Tisk namreč z »oblikovanjem javnosti v homogeno skupino, piscu dobro znano in vodljivo, omogoči, da deluje s še večjo močjo in gotovostjo« (Tarde v Splichal 2007b, 79). Po Splichalu (1981a,

¹¹ Dihotomija v reprezentaciji novinarskega poklica je značilna za celotno popularno kulturo, ki razlikuje »herojske iskalce resnice na eni strani« in lene, narcisoidne novinarje na drugi strani (Jontes 2010, 7).

103) namreč tisk ni nikoli popolnoma svoboden, dokler se ne popolnoma osvobodi izpod oblasti kapitala. Komercialni mediji, pa tako kot v Državljanu Kaneu, služijo predvsem kot »sredstvo za doseganje ekonomske in politične moči« (Bašič Hrvatin in drugi 2004, 23).

Kdo določa, kaj je novica, je torej neposredno vezano na vprašanje medijskega lastništva, ki je aktualno tudi danes, ko ima zgolj nekaj posameznikov in korporacij v lasti večino medijev. Ti lastniki uporabljajo medije za lastno promocijo in podporo. Medijski tajkuni, kakršna sta bila tudi Hearst in posledično Kane, tudi danes preko svojih medijev dosegajo lastne zasebne interese, njihovi motivi pa delujejo na podlagi osebne, politične, ideološke ali komercialne težnje. Interesi lastnika in oglaševalcev, ki na lastnike pritiskajo, so tako dani pred interese državljanov (Bašič Hrvatin in drugi 2004, 10-12). In prav vsebina je tista, ki dela Državljana Kanea aktualnega še danes. Koširjeva (2003, 190) pravi, da so »mediji danes (...) (prav tako kot takrat in mogoče celo bolj, op.a.) tovarne zabavne industrije, ki morajo prinašati dobiček. To je danes njihova dominantna funkcija, ki si je podredila vse druge: informativno, izobraževalno in vzgojno. Logika profita je prevladujoča«.

6 SKLEP

V uvodnem delu smo zapisali, da je Državljan Kane igrana biografija medijskega mogotca Williama Randolpha Hearsta in pravzaprav prikaz medijskega prostora iz konca devetnajstega in začetka dvajsetega stoletja, ki smo ga prav tako na kratko predstavili v uvodu. Hipotezo lahko sedaj potrdimo, čeprav se v več pogledih zdi Kane tudi zgodba o Wellesu, saj je bil tudi Welles pojmovan kot 'neverjetni deček', kar bi lahko vplivalo na tematski del filma in poudarek na otroštvu. Prav tako je tudi Wellesa vzgojil služabnik, in Welles je bil tisti, ki je kot mlad fant primerjal filme z električnimi vlakci, skoraj tako, kot je Kane komentiral, da bi bilo zabavno voditi časopis (glej Naremore 2004, II).

Toda med Wellesom in Kaneom je več razlik kot podobnosti, med Kaneom in Hearstom pa več podobnosti kot razlik: tudi Hearstova mati je bila dominantna, obe družini sta obogateli z rudniki, tudi Hearst je prevzel na pol propadli časopis in ga razglasil za najboljšega vseh časov, tudi on je speljal konkurenčno uredništvo zgolj zato, da bi zvišal lastno naklado, tudi on je ustvaril medijski imperij in vpeljal mastne in velike naslove, škandale in trače, bil je navidezno na strani malih ljudi, zlorabljal medije in manipuliral z javnim mnenjem, iz ljubice je želel narediti zvezdo, kopičil stvari, ki jih ni nikoli pogledal in tudi Hearst si je zgradil največji zasebni dvorec na svetu. Priznati pa moramo, da je bila Hearstova politična kariera precej bolj uspešna od Kanove, saj je leta 1902 prvi celo zmagal na volitvah za kongresnika, prav tako niso časopisi razkrinkali romance med Hearstom in Marion Davies že v času Hearstovih političnih ambicij, pač pa veliko kasneje. Welles in Mankiewicz sta namreč določena dejstva spremenila v prid dramatičnosti zgodbe in s tem filmu dodala nek dodaten pomen. Za estetsko polnost dela je namreč nujno, »da lahko verjamemo v realnost dogodkov, vedoč, da so ponarejeni« (Bazin 2010, 56). Resnične objektivnosti namreč ni mogoče doseči, saj vsakogar izmed nas oblikujejo ozadje in izkušnje¹², še toliko manj pa je mogoče objektivnost doseči z ekonomsko in politično motiviranimi mediji, ki se raje kot raziskovalnega novinarstva poslužujejo prepričevanja, kar se kaže v pristranskosti medijskega izražanja (glej Ferfila 2002, 158). Nenazadnje sta tudi Welles in Makiewicz določena dejstva spremenila zato, ker sta želela vplivati na naše mnenje. Tako kot pri politično motiviranih

¹² Tudi novinarji so del kulture, ki jo ustvarjajo, saj so umeščeni v jezik, preko katerega delujejo in posledično izničjujejo svojo nevtralnost. »Novinarji so torej prej pisci/ustvarjalci zgodb kot zgolj prenašalci dejstev, ki s pomočjo jezika zrealijo dogodke.« (Jontes 2010, 8, 15)

medijih, je bil tudi njun cilj spremeniti ali ustvariti posameznikovo stališče in ne informirati, ampak prepričevati, kar je Welles dosegel predvsem z inovativno naracijo in filmskim jezikom.

Če film *Državljan Kane* temelji na določenem tipu bogatega in vplivnega Američana iz zlate dobe ameriškega kapitalizma, gre prikaz boja med časopisoma 'the Inquirer' in 'the Chronicle' posledično razumeti kot neposreden prikaz boja med Hearstovim in Pulitzerjevim delovanjem in torej za prikaz medijskega prostora tedanjega časa. Veliko časopisnih urednikov je preziralo Hearstovo delovanje in njegovo rumeno novinarstvo, toda Hearst je razumel moč senzacionalističnega poročanja, kar je za ostale medije pomenilo zgolj to, ali se prilagodijo rumenemu novinarstvu, ali pa propadejo. Pulitzer je na Hearstovo 'peni novinarstvo' odgovoril z enako potezo, toda da bi lahko kompenziral z izgubo, ki so mu jo doprinesli Hearstovi konkurenčni časopisi, je moral zvišati ceno oglaševalskega prostora, kar je povzročilo, da so mnogi oglaševalci zopet odšli k Hearstu. Do leta 1923 je imel Hearst v lasti že dvaindvajset dnevnih časopisov, petnajst nedeljskih izdaj in sedem revij, kar je pomenilo, da je ena ameriška družina izmed štirih redno brala Hearstove časopise, ki so skupaj z njegovim staranjem postajali vedno manj nagnjeni k reformam in vedno bolj konservativni. Kot se je dogajalo tudi s *Kaneom*, ki je postajal vedno bolj tog in zadržan (glej Ritchie 1997).

Da je glavna vloga v prenesenem smislu pripadla prav Hearstu, torej ni nič čudnega, poleg tega pa je scenarist Herman Mankiewicz osebno poznal tako medijskega mogotca, kot tudi njegovo ljubico Marion Davies, na kateri naj bi temeljil Susanin lik. In čeprav so *Kanea* promovirali kot ljubezensko zgodbo, gre predvsem za psihološki portret Hearsta in Wellesovo sporočilo proti kapitalistični družbi. Mizanscena, osvetlitev in tudi zvok v *Kaneu* so združeni tako, da komunicirajo nekakšno podobo Hearstove osebnosti in politične teme izolacionizma in fašizma, ki sta bila tako zelo značilna za Hearsta v štiridesetih letih prejšnjega stoletja (elementi te levičarsko-desničarske polarizacije so očitni v začetni osvetlitvi hitre sekvence filmskega žurnala, ki povzame pravkar končano Kaneovo življenje) (Pizzitola 2002, 394). Da gre za biografsko upodobitev, kaže tudi dejstvo, da se je takoj po premieri filma, leta 1941, začela Hearstova sabotaža filma. Hearst je bil užaljen, film je hotel uničiti. Welles ni z *Državljanom Kaneom* rušil samo Hearstove persone, pač pa celoten ideološki aparat. Kane je deloval kot fašistični simpatizer, najpomembnejši mu je bil vpliv in nadvlada komunikacijskega in časopisnega imperija (Naremore 2004, 12). Welles je namreč Hearstove politične ambicije povezal zgolj s pohlepom po družbeni moči in poudaril, da materialističnost, pohlep in nemoralnost posameznika vodita v pogubo, kar seveda v Hearstovem primeru ni bilo res, toda Welles in Mankiewicz sta želela ustvariti psihološko

študijo Hearsta prav s pomočjo njegove vizije komuniciranja – senzacionalizmom, ki vzame tiste podatke, ki delajo zgodbo zanimivo, ostale pa preoblikuje ali izpusti. Na koncu zgodbe postane Kane namreč več kot zgolj subjekt filma, je senca filma, ki je včasih površinski, včasih globlji, toda vedno senzacionalističen. Kane je nešteto krat prezrcaljena podoba realnosti (Pizzitola 2002, 395).

7 LITERATURA

Allen, C. Robert, ur. 1987. *Channels of Discourse, Reassembled*. Chapel Hill, Nc.: University of Chapel Hill Press.

Ansolabehere, Stephen, Roy Behr in Shanton Iyengar. 1993. *The Media Game: American Politics in the Television Era*. Toronto: Macmillian.

Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie in Marc Vernet. 1983. *Aesthetics of Film*. Austin: University of Texas Press.

Balazs, Bela. 1966. *Filmska kultura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Barthes, Roland. 1966. *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/468419> (15. maj 2011).

Bašič Hrvatini, Sandra, Brankica Petković in Lenart J. Kučič. 2004. *Medijsko lastništvo – vpliv lastništva na neodvisnost in pluralizem medijev v Sloveniji in drugih post-socialističnih evropskih državah*. Ljubljana: Mirovni inštitut.

Bazin, André. 2010. *Kaj je film?* Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture Kino!.

Bogdanovich, Peter. 2004. Interview with Orson Welles. V *Orson Welles's Citizen Kane: A Casebook*, ur. James Naremore, 19—69. Oxford, New York: Oxford University Press.

Borwell, David. 1985. Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures. V *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, ur. Phillip Rosen, 17—34. New York: Columbia University Press.

Braudy, Leo in Marshall Cohen. 2004. *Film Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press.

- Briggs Asa in Peter Burke. 2005. *Socialna zgodovina medijev: od Guttenberga do interneta*. Ljubljana: Založba Sophia.
- Chatman, Seymour. 1987/1980. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- Cook, Pam, ur. 2007. *Knjiga o filmu. Tretja izdaja*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka.
- Ehrlich, C. Matthew. 2004. *Journalism in the Movies*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Fabe, Marilyn. 2004. *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Ferfila, Bogomil. 2002. *Politično komuniciranje*. Ljubljana: FDV.
- Fitzgerald, F. Scott. 1961. *Veliki Gatsby*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Giannetti, Louis. 2008. *Razumeti film*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka.
- Grič, Matejka. 2007. *Logos, simbol in mit. Vprašanja semiotike in filozofije jezika*. Maribor: Študentska založba Litera.
- Herman, Luc in Bart Vervaeck. 2001. *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln, London: University of Nebraska Press.
- Jontes, Dejan. 2010. *Novinarstvo kot kultura. Miti in vrednote*. Ljubljana: Založba FDV.
- Jovanović, Jovan. 2008. *Uvod v filmsko mišljenje*. Ljubljana: UMco in Javni sklad RS za kulturne dejavnosti.
- Kavčič, Bojan in Zdenko Vrdlovec. 1999. *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.
- Košir, Manca. 2003. *Surovi čas medijev*. Ljubljana: FDV.

Lange, Yasha. in Andrew Palmer. 1996. *Mediji in volitve*. Ljubljana: FDV.

Luthar, Breda, Hanno Hardt in Vida Zei. 2004. *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*. Ljubljana: Študentska založba.

Martin, Marcel. 1963. *Filmski jezik*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

McManus, H. John. 1994. *Market-driven Journalism*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications.

Metz, Christian. 1974/1991. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.

Monaco, James. 1997/2000. *How to Read a Film: Movies, Media, Multimedia. (3rd Edition)*. New York, Oxford: Oxford University Press.

Mulvey, Laura. 2004. Citizen Kane: From Long Cabin to Xanadu. V *Orson Welles's Citizen Kane: A Casebook*, ur. James Narremore, 217-247. Oxford, New York: Oxford University Press.

Narremore, James. 2004. Introduction. V *Orson Welles's Citizen Kane: A Casebook*, ur. James Narremore, 3-18. Oxford, New York: Oxford University Press.

Niblock, Sarah. 2007. *Movie Journalists: Hello Hollywood*. Dostopno prek: <http://bjr.sagepub.com/content/18/1/69> (6. marec 2011).

Pizzitola, Louis. 2002. *Hearst Over Hollywood. Power, Passion and Propaganda in the Movies*. New York: Columbia University Press.

Propp, Vladimir. 1982. *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta.

Ritchie, A. Donald. 1997. *American Journalist: Getting the Story*. New York: Oxford University Press.

Singer, Irving. 2004. *Three Philosophical Filmmakers; Hitchcock, Welles, Renoir*. Palatino: The MIT Press.

Stam, Robert, Robert Burgoyne in Sandy Flitterman-Lewis. 2002. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*. London, New York: Routledge.

Splichal, Slavko. 1981. *Množično komuniciranje med svobodo in odtujitvijo*. Maribor: Obzorja.

--- 2007. *Komunikološka hrestomatija 3*. Ljubljana: FDV/ Knjižna zbirka Javnost.

Stanković, Peter. 2006. *Politike popa*. Ljubljana: FDV.

Škerlep, Andrej. 1996. Semiotika oglaševanja: Anatomija pomena oglaševalskih sporočil. V *Slovenska država, družba in javnost*, ur. Anton Kramberger, 267—277. Ljubljana: FDV.

Štefančič, jr., Marcel. 2002. *Državljan Kane: mit o najboljšem filmu vseh časov*. Ljubljana: UMco in Ljubljanski kinematografi.

Welles, Orson. 1941. *Citizen Kane*. DVD. ZDA: RKO Radio pictures.