

BİR OLGUNLAŞMA ENSTİTÜSÜ OLARAK JANE CAMPION'IN ÖZERK KISA FİLMLERİ

Onur Keşaplı

21. yüzyılla birlikte sinemada klasik anlatının, yeniden çevrimler, öncesi (*prequel*) / sonrası (*sequel*) varyeteleri, başta çizgi romanlar olmak üzere uyarlamalar ve pek tabi dizi / platform estetiğinin hudut tanımazlığı karşısında –en hafif tabirle– başkalaştığı görülmektedir. Söz konusu dönüşüm, ana akım anlatının yetkin ve yenilikçi örneklerini veren yönetmenlerin değer ve önem kazanmalarının ötesinde, bir nevi çağdaş –hatta modern– sanatçılar olarak nitelendirilmeleri gibi bir yanılgıyı beraberinde getirmektedir. Konvansiyonel sinemanın nitelikli örneklerine duyulan açlık, **Christopher Nolan**, **Denis Villeneuve**, **Sofia Coppola** gibi yönetmenlerin filmlerini – oldukça sorunlu bir tabir olan –sanat sineması hanesine yazdırma ihtimalini doğurmaktadır. En son *The Power of The Dog* (2021) ile eleştirmenlerin ve izleyicilerin beğenisini toplayan Avustralyalı yönetmen **Jane Campion**'ın filmlerine de benzer bir yaklaşımla bakıldığı pekâlâ söylenebilir.

Dönem filmlerinin, biyografilerin ve uyarlamaların baskın olduğu filmografisinde **Campion**, çoğunlukla kadınların ana karakter olduğu ve eril koşullara rağmen kendilerini inşa ettikleri hikâyeleri işlemektedir. Yeni filmi *The Power of The Dog* dışında öne çıkan yapıtları *Bright Star* (2009) ile dikkatleri ilk kez üzerine çektiği *The Piano*'da (1993) görülebileceği üzere yönetmen, çevreleriyle örtülü çatışma ve gerilimler yaşamakta olan uyumsuz bireyleri odağına almaktadır. Biçim açısından bakıldığında, ayrıntı ve yakın çekim ölçeklerinden ziyade, genel ve yarı genel kadrajlarla sinematografisini belirleyen **Campion**, kurgu tercihlerinde durağan ve uzun soluklu, sanat yönetiminde aslına sadık ve abartısız, müzik ve seste ise destekleyici ve alabildiğine gerçekçi bir işitsellik eğilimindedir. Senaryo açısından edebiyatın giriş-gelişme-sonucunu koruyan,

tiyatronun üç perdeli yapısından mümkün olduğunca sapmayan yönetmenin klasik anlatının kodlarından çıkmadığı açıktır. Hatta daha ileri giderek, **Jane Campion**'ın uzun metraj filmografisinin Akademi Ödülleri ve üyelerinin sinemaya dair beğeni ve tutumlarıyla örtüştüğünü iddia etmek işten bile değildir. Ancak **Campion**'ın ilk filmlerine, lisans yıllarında çektiği kısa metraj yapıtlarına bakıldığında, çağdaş anlatıda yer yer avangart hamlelere başvuran bambaşka bir yönetmenle karşılaşılmaktadır.

Bu yazı, **Jane Campion**'ın 1980'lerden üç, 2000'lerden bir filmi olmak üzere toplam dört kısa metrajına odaklanmayı, filmlerin içerik ve biçim açısından ortaklıklarını belirginleştirmeyi ve yönetmenin kısa filmleriyle uzun metrajları arasındaki ayrımlara işaret etmeyi amaçlayan bir denemedir. Peşinen söylenmesi gerekense, **Campion**'ın bütünlüklü filmografisindeki iki ayrı sinemasal biçime bakıldığında bir değil iki yönetmenin çalışmalarıyla karşılaşılmışçasına farklar olduğudur. Bunda kısa metrajın, yaratıcıya sağladığı özerkliğin ve özgürlüğün belirleyiciliği yazının temel önermesidir ve bu noktada başvurulacak çerçeveleyici kavram olarak *estetik modernizm* seçilmiştir.

Sanatın Özerkliği ve Estetik Modernizm

Estetik modernizm, Aydınlanma ve Sanayi Devrimi sonrası Batı merkezietçi dünya görüşünün tarihsel ilerlemeci perspektifiyle anılır ve dünyanın geri kalanına gelişim açısından örnek gösterilir haldeki modernleşmeye, modernite hudutlarından hareketle getirilen bir eleştiridir. İnançların akli tahakküm altına alan hegemonyasının gevşemesiyle özgürleşmesi öngörülen aklın, modern ideolojilerle sistematikleştirilerek yeni sınırlarla çevrilmesine tepki halindeki estetik modernizm, **Habermas**'a göre ilk olarak **Charles Baudelaire**'in sanatında kristalize olmuş ve estetik modernite ruhu ve adabı **Baudelaire** ile netleşmiştir.¹ Aynı dönemin Fransa ve dünya edebiyatına nüfuz etmiş **Balzac** ve **Rimbaud** gibi entelektüellerin de dâhil edildiği söz konusu kuşak, romantizm etkisiyle yorumladıkları ve işledikleri yapıtlarıyla modernizme estetik bir doku kazandırmışlar.

¹ Artun, Ali. "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", www.aliartun.com, 2004. [[bağlantı](#)]

Ali Artun'un **Baudelaire** üzerine çalışmalarından hareketle estetik modernizmi özetleyerek tanımlayan **Fırat Mollaer**'e göre² yirminci yüzyıla Dadaizm ve sürrealizm başta olmak üzere avangart akımlar tarafından taşınan kavram; batılılaşma, milliyetçilik ile karakterize olan modernleşmeden ayrılmaktadır. Estetik modernizm, modernleşme yerine primitivizmi, akıl yerine hayal gücünü, gerçek yerine düşü, çalışma yerine oyunu ve bilinç yerine bilinçaltını tercih eden bir izlektir. Modernleşmenin kapitalist ve sosyalist sanayileşme süreçlerini kapsadığı bir bakış açısında estetik modernizm, modern hayatı diyalektik bir tutkuyla sahiplenirken ilerlemeyle eş tutulmuş gelişmenin başka seçenekleri ve olasılıkları üzerinde durmaktadır. Estetik modernizm sürecini resim sanatında **Manet** ile başlatan **Michel Foucault**'ya göre³ sanatta içeriğin yerini biçimin almasıyla beraber özgürleşen bakış ve yanılısamadan muaflaşan mekânlar moderniteye estetik bir derinlik katmıştır. Mekânın yanı sıra zaman olgusu ve hissiyatı üzerinde de geçişkenlik göstererek doğrusallığı parçalayan düş gücüne yaslı oluşuyla estetik modernizmin bir anlamda yapı bozucu bir müdahale olduğu, **Habermas**'ın ifadeleriyle daha da anlaşılmaktadır;

Estetik modernlik, odak noktasını değişik bir zaman bilincinde bulan tutumlarda gösterir. Bu zaman bilinci, kendisini öncü ve avangard metaforları aracılığıyla ortaya koyar. Avangard, ani, beklenmedik karşılaşmaların tehlikelerine atılarak, bilinmeyen bir bölgeye sefere çıkmak, henüz bilinmeyen bir geleceği fethetmek olarak görür kendini.⁴

Sanatın bizzat sanat ya da toplum için olup olmadığına dair uçsuz tartışmanın altında, sanatın bir bakıma, pekâlâ, hiçbir şey için olmama özgürlüğünü vurgulayan estetik modernizm, sanatın özerkliği eşliğinde mesaj, önerme, söylem, anlam ve manayı öteleyebilme ve dahası saçmaya varabilme imkânı tanımaktadır. Kuralların, kodların aşkınlıkla aşılabildiği bir zemin yaratan estetik modernizm; oyunbaz, hayal güçlü, dışavurumcu ve gerçeküstücü yaratıları mümkün kılmaktadır. **Jane Campion**'ın kısa filmlerinin, yönetmenin uzun metrajlarından farklı oluşunda bu ince ancak belirleyici ayrımın önemi büyüktür. Zira **Campion**,

² Mollaer, Fırat. "Baudelaire'in Modernlik Kehanetleri: Modernleşmeye Karşı Estetik Modernizm", *e-skop*, 7 Şubat 2015. [[bağlantı](#)]

³ Çelik, Tülay. "Sırtta Bakış / Sırtın Bakışı: Sinemada Estetik Modernizm Bağlamında Sırt Takip Plan". *SineFilofofi*, 2020, 5 (9): 435-462, s. 437.

⁴ Aktaran Mollaer, *agy.*, dn. 9.

An Exercise in Discipline: Peel (1983), *A Girl's Own Story* (1984), *Passionless Moments* (1985) ve *The Water Diary* (2006) adlı kısa filmlerinde –uzun metrajlarında yaptığıının aksine– arınık kaideleri birebir uygulamak yerine belirsizliği, kuralsızlığı hem içerik hem de biçimsel olarak dışa vurmaktadır.

Portakal Kabuğuyla Ehlileşmek ya da *An Exercise in Discipline: Peel*

1983 yılında Cannes Film Festivali'nde **Jane Campion**'ı, Altın Palmiye ödülüne layık görülen ilk kadın ve ilk Avustralyalı yapan kısa metraj filmi *An Exercise in Discipline: Peel*, üç kişilik bir ailenin, Avustralya kırsalında gerçekleştirdikleri yolculuktan bir kesit sunmaktadır. Baba, oğul ve anne veyahut abla olabilecek bir kadının yer aldığı arabadaki kızıl saçlı karakterler, kaba tabirle birbirlerini gıcık etmekte ve birbirlerine gıcık olmaktadır. Yönetmenin bizzat tanıdığını ifade ettiği ve uçlarda oluşlarıyla inatçılık noktasında benzeştiklerini belirttiği üç kişilik ailenin seyahati, **Campion**'a göre⁵ entrikalı bir ilgi çekme gayesi neticesinde harika bir kavga durumu yaratmaktadır.



Girişi ve sonucu olmayan bu kesit anlatı, oğlunun portakalları arabanın camına atıp durmasıyla hâlihazırda gergin olan babanın, portakal kabuklarının yola atılmasıyla çılgına dönmesiyle başlar. Baba kabukların dışarı atılmaması gerektiği

⁵ "Peel", *NZonscreen.com* [[bağlantı](#)]

konusunda uyarılarda bulunurken oğlan yeni bir portakal soymakta ve kabukları ısrarla dışarı atmaya devam etmektedir. Fiziksel müdahalelerin bile çocuğu durduramaması sonucunda baba arabayı durdurur ve oğlandan yolda gerisin geriye yürüyerek tüm kabukları toplamasını söyler; aksi halde yola devam etmeyeceklerdir. Çocuk için bir oyundan ibaret olan bu durum, baba için bir terbiye etme denemesidir. Ancak söz konusu ehlileştirme/medenileştirme çabası başarılı olmak bir yana kendi halinde bir oyuna dönüşmektedir.

Herhangi bir gelişmeye, ilerlemeye veya dönüşüme yer vermeyen kesit, oyunda rol alan, oynayan karakterlerin didişmesinden ibarettir. Filmin adına atıfla, soyduğu portakal kabukları nedeniyle eğitilmesi ve bir bakıma çocukluğunun soyulup atılması beklenen oğlan çocuğu, olağanca uyumsuzluğuyla beyhude bir olgunlaştırma denemesine maruz kalır.



Biçim olarak kesmelerle dolu, yer yer sıçramalı ve peşi sıralı bir kurgu tercih eden **Campion**, ayrıntı çekim ve yakın planlara verdiği ağırlıkla filmde kimi zaman çatışmacı bir montaja yönelmektedir. Dar açı seçimi de genel kurguyu destekler niteliktedir. Görüntü yönetimi ve kurgudaki uyum, müziğin kullanılmadığı filmde doğal ancak ham ve kirli ses kanalıyla bir araya geldiğinde ehlileşmemiş bir sinemaya yol vermektedir. Filmi tam anlamıyla çağdaş anlatıya oturtan bu biçimci hamleler, *An Exercise in Discipline: Peel*'in, kısa metrajın dokusuna uygun şekilde serim-düğüm-çözümlü bir senaryodan ziyade bir kesit anlatı olmasıyla örtüşmektedir.

Soba ve Cinsellik: *A Girl's Own Story*

1960'lar Avustralya banliyölerinde lise çağında üç kızın büyüme sancılarını anlatan *A Girl's Own Story*, video estetiğinde bir açılış sekansı ve gerçeküstücü bir kapanışla neticelenen, dişil bir yapıt olarak **Campion**'ı feminizmin çeperlerine yaklaştıran ilk filmidir. Aile, okul ve din kurumlarının eril tutuculukları karşısında **Beatles** ve 68 Kuşağı'nın özgürlükçü dalganmalarıyla devinen üç ana karakter, bedenlerini ve cinselliği keşfetmektedir.

Modernleşmede kadın bedeninin doğa, güzellik, cinsellik kavramlarıyla betimlendiğini söyleyen **Hande Ögüt**, bunun karşısında erkek bedeninin kültür, dil, akıl, güç ve bunların neticesinde üstünlük gibi kavramlarla kurgulandığını belirtmektedir.⁶ Filmde baba başta olmak üzere erkeklerin dil üzerinden buyurganlıkları sezilebilmektedir. Ancak üç genç kızın da uyumsuz öğrenciler, çocuklar ve sevgililer oluşundan hareketle filmdeki çatışma somutlaşmaktadır. Buna karşın senaryo yapısında klasik anlatıyı reddeden ve kesitler arası doğrusal bağı seyrelten yapısıyla *A Girl's Own Story*, izleyiciyi edilgenlikten çıkmaya davet eden soyut bir anlatıdır.

Müzik kutusunun naif dinletisi eşliğinde, cinsellikle ilgili bir eğitim kitabına ait olduğu varsayılabilir bir sayfada, ereksiyon halinde çizilmiş bir erkek bedeninin sınırlarını parmak uçlarıyla kat eden ellerin, penisi geçtikten sonra çizimin altında yer alan "bu görünüm genç kızları şoke edebilir" cümlesinin gösterilmesi akabinde aniden okul bahçesinde nedensizce çılgık atan kızların görüntülerinin ekranı kaplaması, filmin kurgusuna dair fikir vermektedir. Bir kez daha sıçramalı ve süratli kesmelerin ritmi belirlediği filmde, **Campion**'ın ayrıntı çekimleri ve yakın ölçekleri tercih ettiği görülmektedir. *A Girl's Own Story*'de ortam sesleri ve müzik fazlasıyla hissedilirken, anlatıcının sesi ve diyaloglar işitilebilir bir pürüzlülükte hamdır.

Çocukluk ve kadınlık arasındaki sancılı, meraklı, arzulu geçişin, sonlandırılmayan cinsel sahnelemelerle aktarıldığı yapıtta **Campion**, etraflarındaki baskıyı sıkça oyuna çeviren Pam, Gloria ve Stella karakterleri vasıtasıyla bir nevi kendi ilk gençliğine dönmektedir. Müzik kutusu dışında oyuncak bebekler ve dergilerden kesilip duvara yapıştırılmış rock yıldızı fotoğraflarıyla ergenliğin arafılık durumu sanat yönetimiyle desteklenmektedir. Bu

⁶ Ögüt, Hande. "Kalem, Penisin Metaforu Mudur?", *Psikeart*, 2019, 65: 106-111, s. 106.

dekorda oynanan mizansende Pam ve Stella, duvardaki **Beatles** ve benzeri ünlülerin fotoğraflarını öpmektedir. Bir süre sonra en sevdikleri **Beatles** üyesinin maskelerini sırayla takarak öpüşme denemeleri yapmaya başlarlar. Bu noktada yine **Öğüt**'ün öne sürdüğü üzere⁷ dişil faillik ve özerklik nosyonu ile lezbiyen arzuyu aşırılaştırılmış imgeler ve parodi vasıtasıyla anlamlandırmak dişil cinselliği görünür hale getirmek ve dişil arzuyla hazzı cinselliğin dışına da taşacak şekilde farklı yollarla sunabilir hale getirmek, yönetmenin de filmde işlediği bir durumdur.



Campion, naif ve hınzır anlatısında çocuk yaşta hamilelik, pedofili ve ensest gibi bıçak sırtı başlıklara da cesur bir tutumla yaklaşmaktadır. Cinsellik keşfine rağmen filmde zaman zaman görünen ve işitilen müzik kutusuyla çerçevelenen çocukluk, bir oyunun hamileliğe dönüşmesi neticesinde dini baskılara dair sahnelemeleri tetiklediği kadar tacize de işaret etmektedir. Gloria'nın abisi Pam'i ziyaret ettiğinde yanında getirdiği bebek ayakkabıları, Pam'in tektipleştirilmiş çorap ve ayakkabı düetinden sıyrılıp, yaşça büyük ablasının beyaz çizmelerini çaldığı sahneye geçiş sağlamaktadır. Filmin en ayrıksı, düşsel ve bağlantısız sahnesinde, bir gece sokakta beyaz yağmurluğun altında beyaz çizmelerle yürüyen Pam, bir araba tarafından

⁷ agy., s. 111.

takip edilmektedir. Kim olduğu kestirilemeyen bir yabancının kullandığı aracın kapısı açıldığında beyaz bir kedi ve ritmik mırıldanmalar eşliğinde Pam, hipnotize olmuşçasına arabaya binmektedir. Bu örtülü sahnenin akıbetine dair yegâne olasılık, filmin kapanışında ekrana yansıyan dolaysız görüntü parçacıklarının birinde, yetişkin bir erkek elinin, genç bir kızın bacaklarına dokunmasıyla belirmektedir.



Filmin hiç şüphesiz en çok yinelenen motifi ise elektrikli sobalardır. İç mekândaki hemen her sahnede üşüme sonrası kızların talebiyle açılan ya da hâlihazırda yanar vaziyette olan sobalar, filmin gerçeküstücü kapanışında daha da belirginleşmekte, hatta özneleşmektedir. **Ölümsüz Aşk** (The Crow, 1994) ve **Gizemli Şehir** (Dark City, 1998) filmlerinin yönetmeni **Alex Proyas** imzalı “I Feel The Cold” adlı şarkıda, balovari elbiselerini giymiş Pam, Gloria ve Stella, satranç tahtasını çağrıştıran bir zeminde, sobaların arkasında seyircisiz bir müzikali sahnelemektedirler. **Cristina Álvarez López**’e (2017) göre⁸ sobaların bu mizansendeki görünümüyle birlikte filmde sembolize ettikleri olgu, derece açısından bir soğukluktan ziyade ana karakterlerin kalıcı, dondurucu, travmatik deneyimleridir ki filmin *interlude*’ünde sarf edilen “*bu sıcaklık, ürpertici soğuk*” betimlemesi yine bu sayede daha anlaşılır hale gelmektedir.

⁸ Lopez, Cristina Álvarez. “Foreplays #5: Jane Campion’s A Girl’s Own Story”, *MUBI Notebook*, 2 Ekim 2017. [[bağlantı](#)]

Passionless Moments ve Sıradan “Saçmalık”lar

Jane Campion’ın 1985 yılında, daha çok senaristliğiyle tanınan Gerard Lee ile birlikte yönettiği, kendilerine Sydney Film Festivali’nde En İyi Deneysel Film Ödülü’nü kazandıran *Passionless Moments*,⁹ on farklı gündelik, sıradan ve en önemlisi oyunbaz ve saçma ana yönelik methiyeler düzen epizodik bir yapıttır. Filmin adındaki *tutkusuzluk* vurgusu, her bir bölümdeki uyumsuz bireylerin, akli ve mantığı reddeden deforme edici eylemlerinin, izleyici için yüz buruşturucu veya güldürücü olmasına karşın, kendileri için hemen her gün tekrarlanan olağanlıklar olmasına işaret etmektedir.



David Lynch’in kısa filmlerini ve özellikle Jim Jarmusch’un ilk eserlerini çağrıştırırken, tıpkı *A Girl’s Own Story* gibi siyah beyaz çekilen film, “Sessiz Sean ve Arnold”, “Scotties: Evrenin Büyük Planının Bir Parçası”, “Angela Et Yer”, “Seks...Şey”, “Pazar Günü Ütü Yapmak”, “Uykulu Pantolon”, “Heyecan Verici Bir Şey”, “Avustralya’da Ağaçkakan Yoktur”, “Odak Uzaklıkları”, “Dostane Yanlış Anlaşılma” bölümlerinden oluşmaktadır. Anlatıcı ses dışında herhangi bir diyalog ya da monoloğa yer verilmeyen *Passionless Moments*’ta ortam sesleri ise yer yer işitilebilirken kimi noktalarda eksik bırakılmıştır. Filmin kurgusu, Campion’ın önceki filmlerine nazaran biraz daha yavaşlamışken, ayrıntı çekim, yakın plan kadrajlar ve dar açı kullanımları *Passionless Moments*’ta da görüntü dilinin

⁹ “Passionless Moments”, NZonscreen.com [[bağlantı](#)]

temelini oluşturmaktadır. Büyük bölümü gündüz çekilmiş sahnelerdeki dış mekân tercihlerinde ise genel çekimlere başvurulmuştur. Bu durum **Campion** için bir ilk teşkil etmektedir.



Filmin, yönetmenin önceki yapıtlarına nazaran daha ham, amatör ve özensiz gözükmesi, içeriğinin bunu gerektirecek bir devinim içermesinden kaynaklanabileceği gibi, yönetmenin *Passionless Moments*'ı lisans öğrenimini gördüğü Avustralya Film, Televizyon ve Radyo Okulu'ndan izinsizce çekilmesinden de kaynaklanmış olabileceğini düşünmek pekâlâ olasıdır. **Campion**'ın filmografisinde belki de en absürt yapıt olan *Passionless Moments*, yönetmenin “İnsanlar rasyonel olduklarını sansalar da bambaşka bir şey tarafından yönetiliyorlar”¹⁰ demeciyle beraber düşünüldüğünde temel güdü belirginleşmekte ve estetik modern etkiler sezilebilir hale gelmektedir.

¹⁰ Erduğan, Mehmet. “Kadın ruhundan anlayan en iyi yönetmen; Jane Campion”, *Independent Türkçe* (indyrturk.com), 13 Kasım 2021. [[bağlantı](#)]

Gerçeküstücü Yağmur Duası: *The Water Diary*

2006 yılında çekilmesine karşın, 2008’de gösterime giren ve dünyadaki hastalık, açlık, eşitlik, küresel ısınma ve iklim krizi gibi başat sorunlara odaklanan sekiz yönetmenden sekiz kısa pasaja ev sahipliği yapan **8** filminin bir parçası halindeki *The Water Diary*,¹¹ **Campion**’ın uzun yılların ardından çektiği ilk – aynı zamanda şimdilik son – kısa film olarak dikkat çekmektedir. Yönetmen, Ziggy adında bir genç kızın tanıklığıyla kuraklık ve susuzluk meselesine eğildiği filmde, kırsalda tarım ve hayvancılıkla geçinen bir kasabanın içinde bulunduğu çaresizliği, korkuları ve hayal kırıklıklarını, yağmur beklentisi umuduyla konu edinmektedir. **Campion**’ın erken dönem kısa filmlerindeki biçimsel tercihler kadar, uzun metraj kariyerinin olmazsa olmazları haline gelen sinematografik seçimlerin harmanlandığı film, gerçeküstücü öğeleriyle öne çıkmaktadır.



Her zamanki gibi çevresiyle ve akranlarıyla uyumsuz karakterlerin odağa alındığı, büyümenin bireysel sancularına, kasaba yaşamının kuraklıkla daralmasından doğan karamsarlık ve hüznün eklendiği *The Water Diary*, bir kez daha bir anlatıcıyla ilerleyen bir devinime sahiptir. Filmde diyaloglar, ortam sesleri, *foley* çalışmaları ve müzik kullanımıyla tam anlamıyla bütünlüklü bir ses kanalı bulunmaktadır. Kurgusu büyük ölçüde ağır, uzun planların genel ve yarı genel çekimlerle harmanlandığı film, görüntü ve ses başlıklarında **Campion**’ın uzun

¹¹ “The Water Diary”, *YouTube*, 2010 [[bağlantı](#)]

metraj alışkanlıklarını ve artık sahip olduğu yapım gücünü fazlasıyla hissettirmektedir. *The Water Diary*, pürüzsüz ve arınık kadrajlarıyla çarpıcı bir görsellik sunarken, ana karakterin ve bir bütün olarak kasaba halkının oyunlara, hayallere, gündüz düşlerine ve sürrealizme kapılmış hallerine, yönetmenin uzun metrajlarından ziyade kısa metrajlarından alışık olunan bir içeriğe kapı açmaktadır.



A Girl's Own Story benzeri, ergen yatak odası mizansenleri barındıran filmde yağmur beklentisine paralel olarak bulutlara takıntılı bir genç, yeryüzü bulutları sekansı, susuzluğa karşı gözyaşı biriktirme gereksinimiyle ağlama gayretleri gerçeküstücülüğü sağlayan dokulardır. Okul ve mutfak sahnelerinde gündelik yaşamın gerçekleri üzerinde konuşma ve tartışmalar, *The Water Diary*'ye gerçekçilik ve hatta toplumcu bir zemin sağlar gibi olsa da filmin temel çatışması olan “insan doğaya karşı” motifine paralel olarak bir çözüm, bir umut halini alan ve yağmur duasının asri karşılığı gibi duran, bulutlara müzik çalınması, filmi düşselleştirmektedir. Söz konusu sonuç, aynı zamanda **Campion**'ın kısa filmleri arasında, senaryo açısından giriş-gelişme-sonuçlu klasik anlatıya en yakın kapanışı sunmaktadır.

Ve Sonuç

Her ne kadar son yıllarda “kısa içerik” talebi, yapımcı-dağıtımçı-“tüketici” nezdinde artmış ve kısa filme yönelik farkındalık belli bir oranda yükselmiş olsa da sinemada kısa metraj ve uzun metraj temel ayrımının; gösterim koşulları, dağıtım süreçleri ve yapım destekleri alanlarında olduğu halen söylenebilmektedir. Kısa metrajın festivaller haricinde salonlar, kanallar ve platformlarda öncelikli sinema ürünü olmaması, kısa film sanatçıları için bir olumsuzluk gibi gözükmesine karşın kapitalizmin tüketim toplumu evresinde bu durum kısa metrajın, sinemanın bir sanat olarak kalabilmesi noktasında ne denli önemli olduğunun altını çizmektedir. Piyasa koşullarının, hedef kitlelerin, belirleyici sınırların sorunsuzca –risk içermeden ve almadan– aşılabileceği, ihlal edilebileceği bir hareket alanına sahip olarak kısa metraj, yaratıcılara özgürlük ortamı sağlamak ve sanatın özerkliği çerçevesinde yedinci sanatın –sözcüğün tam anlamıyla– “bağımsız” kanadının adeta taşıyıcısı konumundadır.

Jane Campion'ın kısa filmlerine bakıldığında, yönetmenin uzun metrajlarına nazaran çok farklı bir sinematografik tavrın inşa edildiği görülebilmektedir. Sanatçının uzun metrajlarındaki konvansiyonel sinemadan şaşmayan biçim öğeleri ve Hollywood estetiğinin belirginliği, kısa filmlerinde karşılıksızdır. Bu noktada, yazıda ele alınan ve her biri **Campion**'ın uzun metraj kariyerinden önce tamamlanmış olan üç film ile yönetmenin ana akım anlatıda rüştünü ispat ettiği uzun metrajlarından sonra kotarılmış dördüncü film arasında benzerlikler kadar farklılıklar da vardır. İlk üç filmin içerik ve biçim açısından radikallikleri, yer yer avangart bir tona varmaları, gerek senaryo, gerek kurgu gerekse görüntü dili başlıklarında çağdaş anlatı sınırlarında konumlanmalarını sağlamaktadır. Üç filmde de apaçık gözüken oyuncu, hayal güçlü, sinemanın alışlageldik kaidelerini tanımayan ve gerektiğinde izinsizce çekilen görüntüler eşliğinde filmler, yaşları ve cinsiyetleri ne olursa olsun aykırı ve uyumsuz karakterlerin büyüme sancularına odaklanmaktadır. Dördüncü filmde ise yönetmenin uzun metraj alışkanlıklarının anlatıya sirayet ettiği, buna rağmen içerikte ve gerçeküstücü sahneler eşliğinde erken dönem kısa filmlerine yaklaşan bir devinim korunmaktadır.

Hem uzun hem kısa filmlerinde karakterlerin olgunlaşma süreçlerine eğilerek ortak bir izlek tutturarak **Jane Campion**'ın, bilhassa erken dönem filmleriyle, tıpkı karakterlerinin yaşadığı gibi öz olgunlaşma evresinde olduğu görülmektedir.

Yönetmenin kimi estetik tercih ve eğilimlerini sonraki dönemlerine taşımaması, bu olgunlaşmanın farklılaşma doğurduğunu ortaya koymaktadır. Keza **Campion**'ın ilk üç filmdeki genel çekim ölçeği reddi ve dar açı tercihlerinin uzun metrajların ardından gelen dördüncü filmde görülmemesi durumu göz önüne alındığında, belki de erken dönem sinematografik tercihlerin belirlenmesi konusunda sanatçının zihniyeti kadar yapım ölçeğinin belirleyici olabileceği pekâlâ söylenebilir. Varsayımların ötesinde somutluk kazanan vaziyet ise **Jane Champion**'ın bir yaratıcı olarak, söz konusu üretim sahası kısa metraj olduğunda, sanatsal özgürlüğü, dışavurumu ve hudut bilmezliğiyle estetik modernizmin sağladığı özerkliğe ve uzama yaslandığıdır. Sonuçta, *A Girl's Own Story*'nin kapanışında olduğu gibi ailesine ve sevgilisine teşekkür eden bir yönetmene *steril*, pahalı, planlı ve tutucu uzun metrajlarda rastlayabilmek epey güçtür.