

## Bindirme Teorisi: Sinematik Eşzamanlılığın Bir Teorisine Doğru\*

Hasan Cem ÇAL\*\*

### Öz

Modern anlamıyla sinema, film mecrası olarak doğumundan itibaren zamanın biçimini değiştiren, dolayısıyla duyumunu da başkalaştıran bir sanat olageldi. Montajın keşfiyle birlikte bu, ziyadesiyle kesinleşmiş bir koşuldur. Sinema yalnızca gerçekliği hareket hâlinde kayıt altına almakla kalmıyor, onu tanımlayan belirlenimi, zamanı da dönüştürüyordu, diyelim ki kiplendiriyordu. Ama bunu da her daim bir artsüremliliği baz alarak, yani bir imgenin bir diğerinin yerini aldığı bir akış içerisinde, kısacası ardıllığın bir imgesini yaratarak sağlıyordu. Bu anlamda montaj, her tür sinematik imgeyi üst tanımlayan bir tür üst biçimdi, yani film biçimini kökten koşullayan, film duyumunu da bilhassa var eden bir teknikti. Öyle ki, sinemanın montaj olduğu, başka da hiçbir şey olmadığı fikri yıllar içerisinde yerleşmiş, genelgeçer hâle gelmiş ve bir hakikat olarak kanıksanmıştı. Ta ki bindirme, bir diğer üst biçim olarak montaja alternatif hâle gelene dek. Bindirme, montajın aksine, bir başka sinematik zaman imi önerecekti ki bu da artsüremlilikten ziyade eşsüremliliğe dayanacaktı. Ama yine de, her ne kadar montaj denli temrin edilmiş bulunsa da, onun kadar kuramsallaştırılmayacak, kategorilerine ayrılmayacak, irdelenmeyecekti. Bu metnin amacı, tam da bu irdelemeyi gerçekleştirmek, bindirmenin neden ve nasıl montajdan ayrıldığını anlaşılır kılmak, onun sinematik zamanı ne tür bir dönüşüme uğrattığına göz atmak ve ona nevi şahsına münhasır kategorilerini bahşetmektir.

**Anahtar Kelimeler:** Bindirme, Montaj, Zaman, Artsüremlilik, Eşsüremlilik

### Theory of Superimposition: Towards A Theory of Cinematic Synchronicity

### Abstract

In its modern sense, cinema has been an art that changes the structure of time and, therefore, alters its sensation since its birth as a film medium. With the invention of montage, this was a much more certain condition. The film camera recorded reality in motion and transformed and modulated the

---

### Editöre Mektup (Editorial Letter)

**Geliş/Received:** 28.08.2024 **Kabul/Accepted:** 24.09.2024

\* Bu çalışma, 20.10.2023 tarihinde 1. Uluslararası Kısa Film, Video ve Fotoğraf Sempozyumu'nda sunulan "Bir Bindirme Teorisi" başlıklı konuşma metninin genişletilmiş hâlidir.

\*\* Doktora Öğrencisi, Kadir Has Üniversitesi, İletişim Bilimleri Doktora Programı, İstanbul, Türkiye.

E-posta: [hasancem.cal@stu.khas.edu.tr](mailto:hasancem.cal@stu.khas.edu.tr) **ORCID** <https://orcid.org/0000-0001-9003-0534>

*determination that defines it: time. However, while achieving this, it relied on diachrony, the flow of time where one image replaces another, and only succession and nothing else define the image. In this sense, montage was a meta-form that over-defined all cinematic types of images; it was a technique that radically conditioned the film form and created a film sensation linked explicitly to that form. This is so much so that the idea that cinema is montage and montage alone has become established over the years, considered universal, and taken for granted as a fact until superimposition became an alternative to montage as another meta-form. Superimposition was a harbinger of a distinctive form of cinematic time because, unlike montage, it was linked to synchrony rather than diachrony, where images do not replace one another but lay and collapse into each other. But even though it was used nearly as much as montage, it hasn't been theorized, categorized, or examined as much. Accordingly, this text explores why and how superimposition differs from montage, how it operates to create a unique sense of cinematic time, and how it ramifies in itself.*

**Keywords:** Superimposition, Montage, Time, Diachrony, Synchrony

## 1. Prolog

Bu metin aracılığıyla yapmayı planladığım şey, filme dair özgül ve dereceli bir zaman kuramı oluşturmak. Özgül diyorum, çünkü filmin (adlandırdığım ve kavramsallaştırdığım hâliyle) üst biçimlerinden bir diğeri olarak tanımlanabilecek olan bindirmenin yarattığı zamansallıktan söz edeceğim. Dereceli diyorum, çünkü bu üst biçimin yarattığı zamansallığın safhalardan mülhem bir biçimde, kademeli bir hâlde, giderek karmaşıklaşan bir tarzda var olduğu kanaatindeyim. Ama son kertede yapmayı umduğum şey, bu bağlamda, bir zaman kuramı sunmak, öne sürmek, bu kuramı tartışmaya açmak olacak kısaca, ana hatlarıyla. Böyle bir girizgâh yapmış olayım metnin sorunsalına. Güzergâhını da saptamış bulunayım metnin.

Basit bir soruyla başlamak istiyorum: Filmde var olduğu hâliyle zaman nedir? Soruyu daha da açık sorabiliriz: Zaman filmde ne "biçim"de var olur? Bu soruları cevaplamak için, her şeyden evvel zamanın ne şekilde düşünüldüğünü, düşünülmeğe çalışıldığını söz konusu etmek gerekiyor; zaman sorunu sinemasal zaman sorununu öncelediğinden, ona bir tür ön koşul teşkil ettiğinden. Müşkül bir mesele ilk önce müzakere edilmeli. Nevi şahsına münhasır bir mesele olarak zaman da bir istisna değil.

Zamanın biçimleri olduğunu biliyoruz her şeyden evvel; kesinlikle tek tip bir zaman söz konusu değil, sinemada olmadığı gibi gerçekte de. Örneğin zamanın A-teorisi ve B-teorisinden söz edilir fizik bilimi bağlamında (Metahaven, 2022, s. 23). A-teorisi, gündelik hayatta algıladığımız hâliyle zamanı ifade eder ki bu, geçmiş, şimdi ve gelecek şeklinde serilen zaman biçimine, parçalı biçimselliğiyle zamana işaret eder, göndermede bulunur. Bu teoriye göre

zaman, geçmişten şimdiye ve oradan geleceğe doğru akar ve bu akışı hiç mi hiç kesmez. Bu teoride şimdiden geçen anların toplamı geçmiş, şimdiye gelen, varan, şimdiye sinen, sirayet eden anların toplamı da geleceği oluşturur. Bu bağlamda şimdi merkezidir ve geçmiş ondan iraksarken gelecek ona yakınsar. Olağan zaman duyumdur bu; gelecek bilinmez, geçmiş ise ardımızda kalmıştır çoktan.

B-teorisinde ise zaman, diğer taraftan, bölünerek kavranan bir şey değildir. Bir doğrusal akıştan ya da oktan çok bir kompleksi andırır ve daha ziyade daireseldir; başı ile sonu ya belirsizdir ya da birbirine teğet geçer. Bu teoride geçmiş, şimdi ve gelecek olarak ayrılan zaman boyutları bulunmaz, zamanın her bir anı hâlihazırda, verili olarak edimselliğe sahiptir; her şey muazzam ve blok hâlindeki bir şimdide olmuştur bir nevi. Zamanın (dilbilimsel bir terimle ifade edecek olursak) *tense*'i, kipi yoktur yani. Bu raddede sadece *is*'den, "var olan"dan söz edilebilir ancak. Zamanın kipleri bulunmuyorsa zaman yekpare ve yeknesaktır ve tam da bu vasıfla (özel bir ad olarak) Bir'dir diyelim.

Ama felsefede (şaşılmayacağı gibi) fizikten çok önce bu zaman kavrayışı keşfedilmişti tabii; örneğin Anicius Manlius Severinus Boethius ve Baruch Spinoza'da. İlk isim için teolojik, ikinci isim için ise analitik bir namevcudiyete sahipti zaman. Boethius, tastamam tanrısal bir perspektiften bakıldığında, zamanın her bir anının bir bakışta, *glimpse*'te görülebileceğini zira Tanrı olma niteliğinin bunu gerektirdiğini söylüyordu; çünkü Tanrı her şeye kadir olduğundan zamana da kadirdi; zamanın içeriği her bir şeyin bilgisine ve bu bakımdan deneyimine vakıf ve mahirdi (Kenny, 2017, s. 303). İnsanlar ise zaman illüzyonuna sahipti ancak, zira sonlulardı, o nedenle de sonsuzluğu anlamada, tahayyül etmede zorluk yaşıyorlardı; hatta bunu açıkça beceremiyor, bu sonluluk hâlini göz ardı etmeyi mümkün kılacak hikâyeler uyduruyorlardı. Benzer şekilde, Spinoza da zamanın var olmadığını, yalnızca uzayın var olduğunu ve onun kiplenmelerinin söz konusu edilebileceğini, bunun da sonsuzlukta ve sonsuzca var olan bir diziselliğin ifadesi olarak anlaşılabilirliğini belirtiyordu; yani o da kendince, kendi Tanrı'sının, evren olarak Tanrı'nın, her şeyi tanımlayan ve başsız ve sonsuz olan ebedi varlığın gözünden zamanı lağvediyordu (Spinoza, 2012, s. 27).

Bu iki perspektiften bakıldığında, zaman ancak fani ya da ölümlü varlıklar için var; kendinde, kendi için, kendi adına yani nesnel olarak yok. O hâlde zamanın A-teorisi duyusal, B-teorisi ise akli bir zamansallık kavrayışını resmediyor. A-teorisinde insan olmasa da zaman var, zamanın yönü belli ve zaman insanın içinde bulunduğu bir şey. B-teorisinde ise zaman zaten, en baştan itibaren yok, bir illüzyon, dolayısıyla zamanın yönü de mevcut değil ve zaman olsa dairesel ve tabii ki, son olarak, insan zamanın içinde değil, aksine zaman insanın içinde; yani insan tarafından alımlanan, insanın sonluluğundan mütevellit olarak alımladığı bir şey zaman. Zamanın iki ucu var bu bağlamda: sınırlı ve sınırsız. İlki zamanı bölerek sınırlıyor, ikincisi ise

bölmeksizin tümlüyor. Böylece biri sonluluğun perspektifinden, diğeri ise sonsuzluğun perspektifinden zamanı kavranır kılıyor. Bu iki ucu akılda tutmakta fayda var, zira türlü veçhesiyle yapılandırmaya gayret edeceğim bindirme kuramının iki ucu da bu uçlara bağlanacak.

Şimdi, zamanın çift kutuplu bir teorisinden söz ettik. Zamanın A-teorisi doğrusal bir zamanı varsayıyordu, zamanın B-teorisi ise zamanın biçimini daireselleştirip onu zamansızlığın ta kendisine açıyordu, öyle ki artık zamandan bile söz edemiyorduk, çünkü zaman sonsuzluğun bir fonksiyonu hâlini alıyordu; zamandan azade olmanın bir ifadesinden başka bir şey değildi. Peki, o hâlde asıl ve temel soruyu soralım: Bütün bunların sinemayla ilişkisi ne? Sorumuz en temelde bu aslında. Sinema zamanı nasıl yansıtıyor, algılatıyor, işliyor? A-teorisine mi dayanıyor yoksa B-teorisine mi? Sinematik zaman dediğimizde ne anlıyoruz?

Sinema genellikle montajla özdeşleştirilen bir şey. "Montaj olmazsa sinema yok" denir genelde. Bunu Henri Bergson bile kısmen ima etmişti; her ne kadar hayatında bir iki filmde fazlasını izlememiş, kendi süre anlayışı ile sinemaninkinin nasıl da eşlenik olduğunu görememiş olsa da (Deleuze, 2014, s. 42). Bunun nedeni, Bergson'un zamanı, onun deyişle "süre"yi kavrayışının sayıya indirgenemez, salt yeğinsel ve en nihayetinde öznel olmasıdır ve bunun "kesmesiz film"lerde, diyelim ki "ilk film"lerde kesin kesim yansımamasıdır (Bergson, 2017, s. 385). Ama biliyoruz ki montajla birlikte sinema bize salt niceliksel bir zaman duygumunu sunmayı kesmişti. Bu ne demektir? Montaj olmadığında, yani herhangi bir kesmeden söz etmediğimizde, gördüğümüz şeyin bir bakıma gerçeklikten kırılan bir parçacıktan fazlası olmadığı, dolayısıyla kiplenmediği, kendi içinde zamanı üretmeyip, yaratmayıp yalnızca zamanı en ham hâliyle sunduğudur. Montaj, diğer taraftan, zaman kiplendiğinde başlar. Zamanı kiplendirmek yani zaman duygumunu değiştirmek için de kesmek, bir imgeyi bir diğerine bağlamak, bir "akış tasarlamak" gerekir. Bir imge herhangi bir imgeye bağlanabileceğinden, duyum da herhangi bir şekli alabilir, ama mühim olan şu ya da bu türde bir şekil almasıdır ki bu da kesmeyle olur. Bu kesmelerin oluşturduğu sisteme de montaj denir. Montajlar arasındaki ayrımlar ise kesmelerin oluşturduğu sistemin farkından kaynaklanır. Organik, diyalektik ve diğer türde montajlar, montajın zamansallığının özgüllüğüne işaret eder, göndermede bulunur. Her ne kadar bu konuya burada değinmeyecek olsam da, şunu söylemek elzem: Montaj sinemada zamanı başkalaştırır, gerçekte deneyimlendiği gibi onu öznelleştirir, öznenin deneyimlediği zamanın yoğunluğunu imgeye sıkıştırır, oysaki montajın var olmadığı bir filmde zaman gerçekten (Bergson'un da analiz ettiği gibi) salt sayısal bir akışa, pencereden dışarı baktığımızda gördüğümüz tipte, basit bir "zamanın geçişi" hissiyatına tabidir. Basitçe objektif zamana yani. Montaj ise bunun tersine öznel zamana yakınsar; değişip duran bir zamana.

O zaman sinema her daim montaj mıdır? Hep montaj üstünden ve aracılığıyla mı kavranmalıdır? Daha derine dalmamız lazım bunu anlamak için. Montajın sinematik zamanı

değiştirdiğinden söz ettik, ona biçim verdiğinden ve türlü veçhesi olduğundan bahsettik. Peki, bu biçimler arasında bir mütekalibiyyet var mı? Bu biçimlerin tekabül ve delalet ettiği, her birini tanımlayan bir koşul söz konusu mu? Yani montajın zamansal protokolü, zamanı başkalaştırma şekli net bir yapıya tabi mi? Soru şu: Montajda zamanın, başkalaşan zamanın genel formu ne? Montaj nasıl bir zamanı sağlıyor bir işlem ya da üst teknik olarak?

Buna basit bir cevap verebiliriz: Diyakronik zamanı sağlıyor. Bu ne demek? Doğrusal bir zamanı sağlıyor demek. Buna tabii ki türlü ve önyargı temelli pek çok itiraz yükselebilir, o nedenle söylenmek isteneni özgülleştirmekte fayda var. Burada doğrusaldan kasıt, yapısal bir doğrusallık. Yani bir şeyi montajladığınızda –bunu hiçbir şey ifade etmeyen bir medyatik bağlam içinden söylemiyorsak, örneğin "Bu görüntü montaj", "Bunlar montajlanmış", "Burada montaj var" gibi– aslında o şeyi doğrusal olarak seyreden bir dizinin içine yerleştiriyoruz. Düşünelim: Bir kesme ne demek? Montajı kuran en küçük birim yani. Ne demek bu? Bir görüntünün bir diğeriyle yer değiştirmesi demek. Yani İngilizcesiyle *switch* demek. Tabii ki dilenirse görüntüler arasında, görüntülerin art arda geliş şekliinden ileri gelen özel bir zamansallık da söz konusu olabilir. Örneğin çoğu Hollywood filminde gördüğümüz *flashback*'ler ya da *flashforward*'lar gibi. Bu bağlamda hisseder ve bilirsiniz ki, türlü teknik belirlenim sağ olsun, anlatı zamanında bir görüntü diğeriinden daha önce ya da sonradır; daha önce ya da sonra gelir. Ama işte bu, bu durumun geçerliliği ve faallığı, sadece anlatı zamanında yani filmin biçiminin zamanındadır. Filmin yapısının zamanında ise *flashback* olarak gördüğünüz şey, filmin şimdiki zamanının bir diğeri parçasıdır. Bu anlamda montajda bir görüntü her zaman bir diğeriini izler ve bu minval ve izlekte art ardalığa, artsüremliliğe tabidir montaj. Diyakronik bir zamansallığa sahip olması da bundandır onun. Montaj, sinemada montaj, görüntülerin birbirini izlemesinden ve bu suretle birbirinin yerini almasından bağımsız düşünülemez (Her ne kadar diğeri sanatlarda da montaj benzer bir *modus operandi*'ye sahip olsa da, bu metin dahilinde konu sinema olduğundan, tartışmayı sinemayla sınırlıyoruz). Bu anlamda da tarihsel ve handiyse diyalektik denebilecek bir zamansallığa sahiptir montaj ki Sergei Eisenstein gibi sosyalist/komünist filmcilerin montaja olağanüstü düzeyde odaklı olması da bundandır. Dolayısıyla montaj, yapısal anlamda diyakronik yani lineer bir zamanı yansıtır ve bunu yapmadan duramaz, var olamaz. Montajı montaj yapan şey budur en temelde: Diyakronizm. Türlü montaj anlayışı, yalnızca montajın biçiminin değiştirilmesiyle alakalıdır bu açıdan, yoksa yapısının değil.

Peki, sinematik zaman salt montaja mı bağlıdır? Yani artsüremlilik ötesinde kalan bir sinematik zaman düşünülemez mi? Eşsüremli bir sinematik zaman var mıdır mesela? Pek çok zaman hattı bir film dahilinde aynı anda var olsaydı nasıl bir zamana sahip olurduk görüde? Bunu düşünmek olası mı ve daha önemlisi, böyle bir şeyin varlığı imkânlı mı?

Bir analogiyle başlayalım. Müziği düşünelim. Müzikte ne olur, geleneksel anlamıyla müzikte? Çok sesli müzikte örneğin? Nedir çok sesli müzik? Bu terimdeki "çok" ifadesi ne söyler bize? Birden çok enstrümanın olduğunu mu? Evet. Birden çok enstrümanın birden çok tınıda ses çıkardığını mı? Yine evet. Ama aslına daha derin bir şey söyler: Bu enstrümanların "aynı anda" çalındığını. Belki her an, zamanın her bir anında değil, ama genellikle, ekseriyetle. Buna müzikte ne deniyor? Dikeylik, en basit tabirle. Bir de yataylık vardır tabii. Bir kurgu programındaki hatları düşünebiliriz bu bağlamda, *timeline*'ları yani; yapı ve işlev açısından tam olarak ona benzer bir şeyden bahsediyorum. Bu tip bir düzenekte ne vardır? Ses hattı vardır ve tabii görüntü hattı da; bunlar üst üste biner. Ses aynı anda çıkar görüntüyle ya da ayrı, apayrı bir hattır her an; sessizlikte kalsa, *mute*'lanmış olsa bile. Müzikte de benzer bir şekilde enstrümanlar aynı anda hem dikey hem de yatay bir yapıya tabidir. Yataylık bir enstrümanın hattını belirtir, dikeylik ise enstrümanların tamamının var olduğu hattı. Net bir ayırım ve "ve" bağlacıyla bileşenleri birbirine kavuşan çift boyutlu bir düzlem söz konusu o hâlde: dikey ve yatay hat.

Peki, sinemada nasıl oluyor bu? Bu, sinemada ne tür bir sürecin ardından mümkün hâle geliyor? Mesela montajda söz konusu olan nedir bu açıdan? Montajı bu perspektiften gördüğümüzde nedir gördüğümüz? Montajda bir dikeylikten söz edilemez. En azından görüntüsel açıdan imkân dahilinde değildir bu. Sessel açıdan da Jean-Luc Godard'ın 70'lerde üretmiş olduğu filmlere gelene dek dikeyliğin montajda sessel boyutta söz konusu olduğu pek görülmemiştir; en azından faal ve başat olarak. Ama biz dağılmadan konuya dönelim her hâlükârda: Montajda dikeylik yoktur, dolayısıyla zaman her daim bir yataylıkta seyrederek. Sinematik zaman, bu anlamda bir hattı izler yalnızca; birçok parçası olan bir büyük yatay hattı. Bu anlamda montaj müzikaldir, ama daha çok bir tür solo parçayı andırır. Bir enstrümanın çalınması hâlinde üreyen zamanı taklit eder: Zaman bir hatta seyredip plandan plana bir melodi gibi akar. Bu anlamda montajın planları ayrı enstrümanlar değildir, çünkü aynı anda var olamaz. Birbirini izler ve birbirinin yerini alır onlar. Dolayısıyla zamansallıkları yataylıktadır; yani yataylıkta seyrederek. Yataylıktan mülhem bir zamansallığın devre parçalarıdır. (Belki bu bağlamda bir istisna görümsel-arkitektonik bir düzenleme olarak "bölünmüş ekran" olabilir, ama o da ne olursa olsun bir tür montajdır, fakat bu başka bir metnin konusu.)

Yine peki, sinemada dikeylikten nasıl söz edeceğiz? Buna, film mecrası özelinde tek bir cevabım var: Bindirmeler. Bindirmeler diyorum, çünkü birden fazla bindirme olduğunu fark etmiş bulunuyorum kendimce; kendi adıma ve payıma. Ama önce en basit hâliyle bindirmeyi tanımlayalım: Bir görüntünün bir diğer görüntünün üzerine binmesiyle oluşan bir görüntü. Oldukça soyut, ama doğru bir tanım ve her tür bindirme kategorisi için de kesinkes geçerli, en azından az sonra söz konusu edilecek olanlar için. O zaman bir tanı ve tespit mahiyetine sahip sorumuz şu mu olacak: Bindirme, sinemada dikeyliği yaratır, dikeylikte var olan bir zamanı sinematik yollarla elde edilebilir kılar mı? Evet. Şüphesiz. Bu anlamda montaj solo enstrüman

müziğine yakınsa, bindirme çok sesli müziğe yakın. Ve bu anlamda, montaja benzer bir üst biçim. Ve bir üst biçim olarak yataylığa değil dikeyliğe dayalı ama yataylığı da içinde eriten, sindiren, hazmeden bir tanesi.

Üst biçim ne demek? Bu ürettiğim bir kavram. Muhtemelen muadili vardır, ama ne yazık ki görmedim, dolayısıyla üretmem gerekti. Bundan ne kast ediyorum? Aslında sinematik zamanın genel yapısını tanımlayan, filmdeki tüm parçaların duyulma şeklini değiştirip dönüştüren, onlara ham biçimlerinden bir başka biçim veren biçimden bahsediyorum. Montajdan söz ettik: Montaj planları yataylıkta kavramanın, zamanı diyakronisite içerisinde duymanın mümkün olduğu biçimdir. Montajlanan her şeyi böyle duyarsınız, anlarsınız. Tüm biçimleri, diyelim ki planları üst tanımlar o, dolayısıyla da bir üst biçimdir. Aynısı bindirme için de geçerli tabii. Bindirme de kendi sistemi içine giren tüm planları üst tanımlar, ama montajdan farklı olarak bir dikeyliğe serpiştirir onları, yataylığa yatırmaktansa, daha doğrusu salt yataylığa yatırmaktansa; yataylıkta uzatmaktansa. Ve böylece zamanın biçimi değişir kuşkusuz, artık zaman diyakronik değil senkroniktir; yani birçok zamanı, zaman hattını aynı anda içerir. Senkronik teriminin etimolojisi de buradan gelir zaten. *Syn* ve *chronos*; yani iç içe geçen, bir araya gelen zamanlar. Kısacası, bindirme, montajın yataylaştırarak lehimlediği zaman parçacıklarını üst üste yığarak kaynatan sinematik üst biçimdir diyebiliriz.

O hâlde bindirmeden kastımız, senkronik zamanı sağlayan bir sinematik üst biçimdir; sinematik zamanı koşullar. Her bir planı da birer enstrüman gibi kullanır; çok görüntülü bir zaman, zamansallık yaratmak adına, bu emel ve gayeyle. Ama tabii ki, tekrarlısam, bu zamanın da türleri, türleri var. Montaj gibi, tıpkı montaja dayalı zaman gibi, bindirmenin zamanı da tek boyutlu değil. Montajda nasıl ki organik, diyalektik, niceliksel ve yeğinsel boyutlardan söz edebiliyorsak, bindirmede de en az dört boyuttan söz edebiliyoruz. Bunları diegetik, senkronik, anakronik ve uroborik olarak belirledim ben. Şimdi her birini tek tek ve yakından inceleyelim ve örnekleyelim. Böylece tartışmayı kavramsal boyuttan kılıgsala, muhayyel olandan muayyen olana, kısacası soyuttan somuta evriltelim.

## 2. Diegetik Bindirme

Diegetik bindirme, adı üstünde, anlatsal bindirmedir. Bu bindirme, tipik *fade in/fade out* devresine göre çalışır. An itibarıyla bu metni okuyan herkes, herhangi bir anlatı filminde görmüş olabilir bu tip bir bindirmeyi. Dolayısıyla, örnekler sonsuz olacağından ve konuyu anlamak örnek gerektirmediyinden, örnek vermeyeceğiz ve soyutlamalarla devam edeceğiz. Genellikle zamanın geçtiğini belirtir bu bindirme tipi. Bir imge yavaş yavaş bir diğerinin üzerinde belirir ya da bir diğerine doğru yiter ve böylece zamanın geçtiğine dair bir hissiyat oluşur izleyende.

Zaman geçiyordur bir andan diğerine; şimdi, şu an... İşte bu, diegetik bindirmenin özüdür: Zamanı bir plandan diğerine usulca ve pürüzsüzce, bir su gibi akıtmak.

Ama yine de, bu bağlamda bizi bindirmenin ne yaptığı ilgilendiriyor, dolayısıyla zamanın ileri mi yoksa geri mi aktığı değil. Zaman bu kullanımda neredeyse hep ileri akar, o kesin gibi. Ama bindirme ne yapar, biz onu sormalıyız kendimize. Bir imge bir diğerine doğru çözüldüğünde ya da bir diğeri üzerinde belirlediğinde ne olur? En küçük ölçekte, yalnızca iki imge arasında gerçekleşen bir bindirme devresi, yani imgesel bir dikey çatışma, bir *overlap* olduğunda ne tür "oluş"tan söz ederiz? En basit hâliyle zaman geçer aslında, ama o anda zamanın geçmesi tamamen atlamalıdır da, fakat yine de pürüzsüzdür her ne olursa olsun. Mesela bir kesmeyle de bir zamandan diğerine atlanabilir ki bu çok basittir. *2001: A Space Odyssey*'deki o meşhur *match cut*'ı düşünelim mesela; tek kesmeyle çağların atlandığı. Bindirmeyle de yapılabilir miydi bu? Muhtemelen. Ama işte, yapılmaz, en azından ideal hâliyle. Nedeni de şudur: Bu hâliyle bindirme, kısa devreli olan, kendi içine kapalı bir zamanı yansıtır. Bu montaj sisteminin içindeki bir bindirmedir en nihayetinde, ama bir anlık da olsa ondan kaçır; iki imgenin üst üste gelişi, zamandaki tam konumunu kestirebildiğimiz iki imgenin bir anda görülmesini sağlar. Bindirme bittiğinde, yittiğinde zaman geçmiş olur, ama bindirme varken olan, zamanın iki parçasının bir imge, bir bileşik, kompozit imge olarak gözükmesidir. Filmcinin perspektifinden bu imge üst üste binmelidir, art arda gelmemelidir; yalnızca pürüzsüzce akan bir zamanı yansıtmamasından dolayı değil, iki imge bir imge olabilsin, birinden diğerine doğrudan bir akış olduğu anlaşılabilir diye de. İmge, işte tam da bu akışı yansıtır bindirmeyle; bindirme aracılığında ve vasıtasıyla. Akışın imgesini.

Basitçe ne demek istiyorum? Terimleri indirgeyerek konuşup her şeyi daha anlaşılır kılabilir miyiz? Bu tip bir bindirmenin montaja dayalı bir zaman içinde var olduğu kesin öncelikle. Zamanın ileri doğru aktığı bir zamanın içindeki bir eşzamanlılığı görünür kılar bu bindirme, daha doğrusu bir zaman parçacığını bir diğerine doğru, bir diğerinin içinden geçirerek değiştirir, başkalaştırır, böylece de eşzamanlı artsüremin bir göstergesi kılar, ona tabi hâle getirir. Tekil imgelerin zamansal konumunu üç aşağı beş yukarı kestiririz bu yolla, ama bu kullanımda zaman, anlatı zamanının, genel zamanın herhangi bir anını bir diğerine doğru eritebilir ya da çözebilir gibidir de. Bu bindirme diegetiktir, çünkü anlatıyı ilgilendirir; anlatının zamanı içerisindeki geçişlilikleri resmeder. Bu ileriye doğru da geriye doğru da olabilen bir geçişlilik; yapısal olarak doğrusal bir sistem içinde, yani montaj dolayımı olarak var olduğu kesin olmakla birlikte, zamanı, anlatının içeriğine göre, herhangi bir yöne kırabilmeyi mümkün kılar. Bunu kesmede yapmak mümkün değil, zira kesme bize doğrudan zamanın geçtiğini belirtmez, en azından ham hâliyle. Ama bu bindirmede zaman, formun, verili kapsayıcı biçimin, yapının kendisinde geçer hâlihazırda. *Fade in/fade out* zaman alır en basitinden. Zaten tam da bu nedenle zamanın şu ya da bu şekilde geçtiğini belirtmek için kullanılır bindirme. Ve anlatının zamanını



herhangi bir yöne doğru belirginleştirip çözümlenebilir. Özetle: Bindirme bu kipinde montajla boğumludur ve yataylık ona değil o yataylığa tabidir.

Diegetik bindirmeyi tanımlayalım o zaman: Artsüremli bir sinematik zaman içerisinde bir eşsüremli sinematik zaman oluşturulduğunda, artsüremliliğin içerdiği noktalar, zamansal noktalar arasındaki geçişlilik şu ya da bu yöne doğru sağlandığında, diegetik bindirmenin imgesinden, zamanın yatay hatlarını düşey olarak kesen imgeden söz ederiz. Diegetik bindirme: Yatay zamansallığın içinde dikey zaman yarıkları ya da cepleri oluşturan bindirme tipi.

### 3. Senkronik Bindirme

Senkronik bindirme, diegetik bindirmeye göre daha basittir. Soyut içerimleri daha azdır, içeriğe de daha sektir. Diğer bir deyişle dolaysız, filtresiz, arıdır. Ama öncelikle şunu söz konusu etmeli: Burada söz konusu olan senkroniklik, genel anlamıyla bindirmenin senkronikliğiyle aynı şey değil; onunla eşdeğer bulunmuyor. Burada sözü edilen senkroniklik başka türden. Açıklayalım.

Genel anlamda bindirmenin senkronizminden söz ettik: Birçok imgenin, hareket-imgenin, diğer bir deyişle imge ile hareketin eşlenik ve tümleşik bulunduğu imgenin, görsel zaman parçacığının aynı anda var olduğu bir imge ya da imge kompleksi. Senkronik bindirmede ise senkroniklik hiç kuşkusuz bu niteliği korumakla beraber, yani birçok imgeyi yine üst üste bindirmekle birlikte, bu eşsüremliliği bir zamana da tabi kılar: Şimdiki zaman. Genel anlamda bindirme, soyut bir idea ya da fikir olarak bindirme, bir zaman ihtiva etmez, net bir zamansallık belirtmez eşsüremlilikte, ama senkronik bindirmede zaman, tam aksine, şimdiki zamana dayalıdır. Zaten genel anlamda bindirme zaman bildiriyor olsaydı mutlak olarak, şimdi ayrıntısından söz edeceğimiz bindirmeyi üretmek de mümkün olmazdı.

Senkronik bindirme, anlatı zamanında, tıpkı diegetik bindirmede olduğu gibi, birçok zaman parçacığının ekran üzerinde aynı anda var olduğu imgedir. Diegetik bindirmeden farkı şudur ki, bu bindirmede zaman parçacıkları arasında bir çevrim ya da bir kademeli değişme değil, aynı anda bulunma, eş bir mevcudiyet söz konusudur. O nedenle diegetik bindirme şimdiki zamandan hep kaçır, ona ıraksar ya da ona olan mesafesini net olarak korur, bu eğilim de bir başka zamanı şimdiki kılar. Senkronik bindirmede ise zamanın şimdiliği mutlaklıktır, ama birçok perspektiften görülür. Bu bir tarihi şimdi değil, bir "gün"ün şimdiki değil, geçmişten ve gelecekte bağımsız bir zamansal yeğlilik olarak şimdiki. Mutlaklık niteliğiyle hemhâl bir şimdi.

Bu bindirme tipini genelde Fransız mekanist/nicelikselci sinemacıların filmlerinde görürüz. Örneğin Abel Gance'ın filmlerinde kullanılan tipte bir bindirmedir bu; özellikle de *Napoléon* ve

*La Roue* gibi filmlerde. Ama Fransız avangardının, erken avangardın çoğu örneğinde de görülür bu bindirme tipi. Bu bindirmede en temelde olan şey şudur: Film çerçevesinin, kadrajın türlü alanına yayılan, kontürleri farklı biçimlerde şekil alabilir olan ama her hâlükârda aynı anda var olan imgeler. Fark edildiyse eğer: Bu bindirmelerden söz ederken, anlatı zamanını sabitledik, şimdiki zaman olarak. Bunun iyi bir nedeni var: Bu bindirmenin işlevi, yegâne olmasa da özsel işlevi, tüm zamanları eş kılmaktır; zamansal im açısından. Dolayısıyla bu bindirme, herhangi bir *flashback* ya da *flashforward*'ı da tanımaz kendi var olduğu süre boyunca, diyelim ki kendi süremi dahilinde. Anlatı zamanı net olarak şimdidedir onda, ama bu şimdi de birçok zaman parçacığı aracılığıyla görülür. Örneğin (her ne kadar montajla üretilmiş olsa da) Jean Mitry'nin *Pacific 231*'indeki trenin birçok perspektiften görülmesini düşünebiliriz, fakat bu filmdeki bu perspektiflerin aynı anda, bir imge olarak, üst üste yerleştirildiğini de hayal etmek şartı ve kaydıyla. Bu bize dinamik ve çokboyutlu bir şimdilik, şimdi hissiyatı kazandırır ve senkronik bindirmenin yaptığı da tam olarak budur. Senkroniktir o, çünkü şimdiki zamanın içindeki çokluğu ekrana yansıtır; bu zamanın birçok odak tarafından birçok farklı şekilde görülebileceğini gösterir. Bu anlamda da kesinlikle monadiktir, Leibnizcidir: Şimdinin içindeki çokluğu bir imgeye yedirir; bir imgede derler, toplar. (Bu perspektiften bakıldığında, birçok *POV shot*'ın üst üste binmesini, bir olayı farklı açılardan gören birçok gözün gördüğü şeylerin bir toplu, amalgamik görü olarak sunulmasını görmek ilginç olabilirdi. Ama tahminen olağanüstü bir görümsel kakofoni, görsel bir rabarba da olurdu bu.)

Senkronik bindirmeyi tanımlarsak şunu diyebiliriz o hâlde: Şimdiye kilitlenen anlatı zamanının birçok öznel ya da nesnel imgenin üst üste binişleriyle görünür hâlde gelmesini sağlayan bir imge. Senkronik bindirme: Tüm planları zamanın geçmiş ve gelecek kiplerinden soyarak şimdiye kilitleyen, ebedi bir şimdide akıtan bindirme tipi.

#### 4. Anakronik Bindirme

Senkronik bindirmeden sonra anakronik bindirme geliyor. Öncelikle, anakronik ne demek? Diegetik ne biliyorduk, senkronik de çok basit bir kelime, ama anakronik nedir hakikaten? Anakronizm, aslında zamanların düzensiz bir şekilde iç içe geçişini ifade eder. Ana-ön eki, kendi kendini çeşitleyen ya da yaratan şeyi niteler. Mesela anabolizm, kendi kendini kuran ya da yaratan metabolizma anlamına gelir. Ya da anamorfizm, kendi kendini şekillendiren şekil anlamında kullanılan bir terimdir. Peki ya anakronik? Anakronik ne demek? Anakronik de kendi kendini var eden zaman demek mi? Evet. Ama içini açalım hususun, çünkü mesele zamanın kendi kendini var etmesine indirgenebilecek kadar yalın değil; nüanslı.

Aslında anakronik, kendi kendini çeşitleyen, kendi içinde hareket eden zaman demek ve bunu da bilindik zaman formuna uymadan, nelineer bir şekilde, diğer bir deyişle zamanın A-

teorisinden uzakta yapan zaman anlamına geliyor. Genel, jenerik ve handiyse pop bir örnek verelim: Kimi filmlerde, anlatı filmlerinde Ortaçağ'da cep telefonu kullanıldığını ya da Antik Yunan'da televizyon izlendiğini görüyorsak, bu cihazlar o dönemlerde var olmadığından, kendimizi anakronik bir zaman içinde bulduğumuzu ve bu zamanın anakronik bir niteliği haiz bulunduğunu söyleyebiliriz. Bu açıdan anakronik zaman komiktir de, teknik anlamda; "olmadık bir şey"dir çünkü. İşte bu, böyle gördüğümüz ve deneyim ettiğimiz şey, zaman, anakroniktir; anakronik zamandır. Dikkat edilecek olursa akronik demiyorum, ona bir sonraki bindirme tipini incelerken, az sonra değineceğim. Şimdilik yalnız ve salt anakronik diyorum. Bu bağlamda belli zamanların üst üste binmesidir söz konusu olan ve bu, tamamen mantıkdışı bir şekilde, A-teorisine ters olarak gerçekleşir diyelim. Anakronik zaman, bu açıdan, zincirlerinden boşanmış, yataylıktan azat olmuş, kendi içinde çeşitlenen, kendini çeşitleyen, çeşitlemeci bir zamandır.

Ama tabii anakronizmin geleceğe dönük bir boyutu da var. Bazen anakronik zamanıyla uyumsuz da demektir. Ama bu biraz daha kompleks bir boyut olduğundan ve bu bağlamı ilgilendirmeden, bunun üstünde durmayacağım. Ama basitçe şunu söyleyebiliriz: Anakronik zaman, sinemada, birçok zamanın, tamamen düzensiz bir şekilde, herhangi bir zamansal merkez olmadan var olduğu zamanı, zamansallığı imler. Diğer bir deyişle, anakronik bindirme, senkronik olanın aksine, bir şimdiki zamanı dahi varsaymaz, daha ziyade tüm zaman kiplerini hiçbirinin bir diğerinden ayırmadan bir kaotik sisteme sokar. Şimdi bu bindirmenin bu zamanı nasıl sağladığına göz atalım.

Anakronik bindirmede ne olur? Basitçe tek bir şey: Zamansal kodu belirsiz zaman parçacıkları üst üste biner ve binmeye sürekli devam eder; *ad infinitum*. Zaman kodu nedir? Örneğin bir zamanın belli olması, mesela tarihsel ya da bir şimdikiye göreli olarak. Sözelimi 1732 bir tarihtir; zamanın belli bir noktasında yer alır. Ama geçmiş de bir boyuttur; şimdiden önce var olur. Anakronik bindirme ise herhangi bir tarihten ve zaman boyutundan bahsedemeyeceğimiz bir görsel zamansallık üretir. Tekrarlarsak: Tüm zaman parçacıkları hangisinin bir diğerinden önce ya da sonra var olduğunu bilemediğimiz bir çevrim içinde bulunur. Şimdiki zaman yiter, ama her şey şimdide gibidir de. Tüm zaman parçacıkları verili akışın şimdiliğinde toplanır. Ama yine de akan şeylerin genel bir şimdinin içinde var olduğu da söylenemez. Daha ziyade, birçok başka şimdi, geçmişin şimdisi ve belki geleceğin şimdisi, hatta şimdinin şimdisi, bir salt şimdilik bu akışın içinde kendine yer bulur. Anakronik bindirme, zaman kiplerinin kendine has şimdiliğinin sıkıştırıldığı bir kap ya da kozadır bu açıdan.

Peki, bu tip bir zaman nasıl var oluyor? Bu konuda en iyi örnek Paul Clipson'un filmleridir. Onun filmlerinde gördüğümüz, başından itibaren bindirmelerle kurulan, yani sürekliliği imgelerin üst üste gelmesiyle tanımlı bir imgesellik. Böyle bir imge nasıl hissettirir bize? Ne hissettirir? Başından beri imgeler birbirlerinin üzerine biniyorsa bir filmde, o filmde zamana ne olur? O filmin

bir şimdiki zamanından söz etmek olası mıdır? Aslında o filmde zaman, bir ebedi şimdi hissi yaratır, ama bu senkronik bindirmenin şimdiden tastamam farklıdır. Orada bir anlatı zamanı vardı, bir şimdiki zaman kilitlenmişti, oysaki burada anlatı zamanı yoktur, şimdiki zaman da, eğer varsa, anlatısal değildir. İlk bindirme tipi en azından bir öznenin bakışını mesken edinir, ikinci tipte ise bakış özneye değil doğayla, hatta tiple özdeşir: Hiçbir müstakil şimdiliğe doğru izlenemez, dolayısıyla temel izdüşümü genel bir şimdiye hasredilemez. Yani bir zamanı farklı perspektiflerden görmeyiz bu bindirmede. Daha ziyade zaman parçacıklarını bir boş ve koca şimdiye düzensizce ve üst üste biner bir şekilde, üşüşür hâlde görürüz. Başından beri imgeler üst üste bindiğinden, hangisinin, zamanın A-teorisinin dilinden konuşursak, önce ya da sonra olduğunu bilemeyiz, dolayısıyla net ve açık bir şimdiye referansla onları kavrayamayız. Sadece akışlarını deneyimleriz ve yarattıkları akış, bizi ebedi bir şimdide tutar ve bu şimdii muhafaza ve müdafaa eder. Zaman geçer, ama tamamen yönsüz ve düzensiz bir şekilde, sürekli bir şimdi hâlinde, diyelim ki bir sonsuz şimdi dizisi içinde. Böyle bir imge görmek istenirse eğer, *Hypnosis Display*'ine bakılabilir Clipson'ın. O filmde de, Clipson'ın diğer pek çok filminde olduğu gibi, her imge anakronik bir çevrimde var olur; filmin zamansallığı müphem, içerdiği zaman kipleri örtük ve belirsizdir ve şimdii anlatısal değil salt kronik, yani zamansal kılar. Kısacası artık zaman, envai çeşit zaman parçacığının akın ettiği bir kap gibi bir şeydir, biz de bu kaptan yansıyan akışın imgesine bakarız. Diğer bir deyişle, zamanı neredeyse sonsuzluğun imgesiyle hemhâl hâlde görürüz bu bindirme aracılığında. Geçmiş, gelecek ve şimdi iç içe geçer ve hepsi bir arada, filmin şimdiliğinde soğurulduğu ölçüde, hepsi şimdidir bu bindirmede; şimdinin şimdisi değil, tüm zaman kiplerinin şimdisi söz konusu olan. Filmin imgesi, her zamanın her zaman var olduğu ve/veya var olabileceği virtüel bir zamansallıktan mülhemdir artık.

O zaman anakronik bindirmeyi tanımlayabiliriz şu şekilde: İçerdiği planlar lineer bir zaman üzerinden kodlanamayan, bu planları filmin başından sonuna üst üste bindirerek zamansal bir doğru değil zamansal bir daire yaratan bir imge. Anakronik bindirme: En başından itibaren her imgenin bir diğer imgeyle iç içe oluşunu garanti altına alarak bir imgenin zamansal kipinin ya da iminin bir diğerinden ayırmsanamamasını sağlayan bir zamansal devreye mahal veren bindirme tipi.

## 5. Uroborik Bindirme

Son olarak uroborik bindirmeden söz edeceğim. Bu bindirme, tıpkı diğer bindirmelerin birbirlerini genişletmelerinde olduğu gibi, yani senkroniğin diegetiğin, anakroniğin de senkroniğin bir tür genişlemesi, genişmesi olmasında olduğu gibi, anakronik bindirmenin bir tür genişlemesini ya da nihayetine ermesini, uçlaşmasını ifade ediyor. Bu bindirmede ne oluyor? Neden uroborik dedik bu bindirme türüne? Ne amaçla?

Aslında adı, fonksiyonundan geliyor bu bindirmenin. Uroborik (ya da bazen uroborik formlar deyimiyle, bir tür tamlama olarak da kullanılır) mitolojik bir figürden, kendi kuyruğunu yutan yılandan gelir; *ouroboros*'tan yani. Bu figürün imlediği, simgelediği şey, aşağı yukarı herkesin bildiği üzere, sonsuzluktur. Kendi içinde dönen, ebediyen dönen, dönüp duran bir yapının mükemmel bir ifadesidir *ouroboros* sembolü. En nihayetinde baki olana göndermede bulunur.

Bu bindirme ise bu sembolü bir tür fonksiyon hâline getiriyor. Bu bir tür nihai bindirme rejimi zira ötesi bulunmuyor, en azından görebildiğim kadarıyla yok böyle bir bindirme tipi (Her ne kadar ara ya da yan tipler pek tabii var olabilecek olsa da). Bu bindirmede olan şey, bir imgenin sürekli olarak kendi üstüne binmesi, kendi kendine çözünüp kendi kendinden doğması; bir tür anka kuşu gibi var olması yani. Bir tür sonsuzluğu yansıtıyor yani bu bindirme. Sonsuzluğun hissini sağlıyor diyelim. Bir imge var ve sürekli kendi kendini jenere ve rejenere ediyor yani var edip yok ediyor; kendi kendini doğuruyor ve öldürüyor ve tekrar doğuruyor. Jenere ve rejene oluşu bir anlamda da dejenere oluşu olarak görülebilir bu açıdan. Bu bindirmede işlev belli: Bir imgeyi ebediyen döndürmek, kendine doğru çözmek ve kendinden beri gelmesini sağlamak. Oluş ve bozuluşun bir imge üstünden temrini.

Bu tip bir bindirmeyi genelde anlatı filmlerinde görmeyiz zira anlatı denen şeyin çizgilselliğine karşı bir varoluşa sahiptir bu bindirmedeki yapı. Dairesel bir formda alımlarız bu bindirme üstünden ve içinden zamanı. Sürekli aynı imgenin dönmesi, tüm anlatisallığı ya da hikâyeyi yok eder. Her ne kadar dairesel bir zaman aracılığında iş gören anlatılar söz konusu olabilese de, bu tip hiçbir anlatı yine de çizgisel bir zaman ölçeğini varsaymaksızın ve imgelemeksizin bir anlatı olarak kavranır olmaz. İşbu bindirmenin yaptığı ise tam olarak budur: Salt dairesel zamanı bir dolaylı im düzeyinden bir direkt im düzeyine yükseltmek: Lineer değil sirküler zamanı yapısal, öyleyse dolaysızca duyumsal olarak sağlamak. Böylece, bırakalım kronik zamanı, dolaylı doğrusal zamansallık bile lağv olur, elde anakronik bir zaman dahi kalmaz aslında; zira anakronik bindirmede de zaman şimdiki ebedileştirdiyordu en azından, bir şimdiden sürekli geçip giden zaman parçacıkları mevcuttu hiç değilse. Uroborik bindirmede ise zaman bir imgeye takılıp kalır ve yalnızca şimdiki ebedileştirmekle yetinmez, kendi varoluş, hareket ediş, işleyiş tarzı da ebedidir tastamam. Aynı imgeyi sürekli geri getirir; bir görümsel bengi dönüşü tesis eder. Charli XCX'in bir klibi bu bindirmeyi mükemmel bir şekilde örnekliyordu, eğer örnek görmek istenecek olursa: "Party 4 u" adlı parçanın aynı adlı klibi. Bu klipte olan şey, basitçe, uroborik bindirmenin genel protokolüne uygun olan yegâne şeydir: Bir imgenin sürekli dönüşü. Yekpare bir bitimsiz devir.

O zaman uroborik bindirmenin tanımı şu olabilir açıkça: Üst üste binen imgelerin tek bir imgeye kilitlemesi ve onu sonsuzca kopyalamasıyla oluşan, sonsuzluğu yapısında yansıtan,

billurlaştırır, zira bir imgenin sürekli geri dönmesiyle kendi sürekliliğini veya süremini, *continuum*'unu sonsuzlukla eşleyen imge; sonsuzluğun imgesi. Uroborik bindirme: Bir imgenin ebediyen kendi üstüne binmesiyle, bindirme fiilinin özyugulayım sal olmasıyla tanımlı bindirme tipi.

## 6. Epilog

Şimdi, bu dört bindirme tipinden bahsettik, o nedenle her şeyi toparlayalım, genelleyelim, özetleyelim. Dört ayrı hususa değinmek istiyorum bu bağlamda, hepsi ayrı ayrı önemi haiz: (1) bu bindirmelerin iki ucunda olan bitenden, (2) ek bir bindirme tipinin olasılığından, (3) bindirmelerin filmikliğinden ya da videoya aktarılamazlığından ve (4) son olarak, ayrıca, bindirme biçiminin dünyanın güncel zaman algısıyla, dolayısıyla dünyanın yapısıyla, süreçselliğiyle ilişkisinden. Hepsinden kısaca söz edip bu metni nihayetine erdireceğim. Basitçe: Bu bindirme *prolegomena*'sının bu (vargı) bölümü, gelecekte tartışılabilir, işbu bağlamın kolları ya da uzantıları olarak mevcut olan meselelerin kısaca irdelenmesine ayrıldı.

İlk olarak, iki uç. Metnin başlangıcında, zamanın A- ve B-teorilerinden söz etmiştim ve bindirmelerin birincisi ile sonuncusunun bu iki teoriye birebir uyduğundan, uyum sağladığından bahsetmiştim. Sanıyorum ki bunu gösterebildim zira diegetik bindirme, zamanın A-teorisine bağlı bir zamanı var ediyor: Geçmişten şimdiye ve oradan da geleceğe akan ama her daim bir şimdinin merkez olarak alınmasıyla tüm zamanın şekillendiği, şimdide varyasyonlanan bir zaman duyumu. Diğer taraftan, B-teorisinin zamanı bize sonsuzluğu veriyordu. Zamanın anları yalnızca bize geçiyormuş gibi geliyordu, oysaki (eğer ki termodinamik kanunlarını kaale alacak olursak) enerji yaratılıp yok edilemediğinden, şeyler doğmadığından ve ölmediğinden, zaman ancak ölümlü bir varlığın, doğan ve ölen bir yaratığın şeyleri algılama biçimi olabilirdi, dolayısıyla kendinde zaman yoktu. Uroborik zaman da işte böyle bir zamansallığı veriyor, daha doğrusu bahşediyor. Bir şey var, her şey olarak görülebilir bir imge ve sürekli geri dönüyor; doğmuyor ve ölmüyor ya da hem doğuyor hem de ölüyor, ama sonsuz kez tabii. Zamansızlığın görsel bir metaforu bu anlamda uroborik bindirme ve zamanın B-teorisiyle anlaşılabilir ancak: Bir imgenin her imgenin eşleniği olarak ebedileştirildiği bir zaman devresinin görsel-işitsel olarak sağlanması. Bir zaman işçiliğinin ötesinde: Bir zamansızlık işçiliği.

İkinci olarak, bir diğer bindirme tipi. Bu metin kapsamında sözünü etmediğim, sözünü etmekten çekindiğim, kendimi bahsinden geri tuttuğum bir bindirme tipi var. Metin bir tür tez formunda sunulduğunda, bir başka metne konu olabilecek bir şeyden daha söz etmek adettendir, o nedenle bir diğer bindirme tipinden daha söz etmiş de olayım kısaca: Oneirik bindirme. Bu tip bir bindirmede olan şey basitçe şu: Yine birçok imge üst üste biniyor, ama bir tür zihinselliğin ifadesi olarak artık, yani zihinsel bir imge olarak görüyoruz bu imgesel çokluğu,

böyle kanıksıyoruz imgeleri; bir tür zihinselliğin yansıması olarak. Mesela Germaine Dulac'ın filmlerinde görülebilir bu bindirme tipi; bilhassa da *La Souriante Madame Beudet* ve *La Coquille et le Clergyman* filmlerinde. Bir karakterin bilinçdışını ya da sanırlarını yansıtmak adına, zihnin kaosunu dışavurmak için üst üste binen imgeler bütününü dışavurur bu bindirme tipi bu filmlerde. Zihnin giriftliğini yansıtan bir imge sunar diyelim. Böylece gayet net olarak oneirik diye sıfatlanır, nitelenir; çünkü düşsel bir imgedir sunduğu. Ve her düş gibi zihne bağlıdır; zihinle bağlantılanır en nihayetinde. Zihnin bir fonksiyonudur zira düş, başka bir şeyin değil. Bu düzeyde ve durumda, oneirik bindirme de bu fonksiyonun sinematik bir uzantısı gibi. Her ne kadar bu zihinselliğin illa ki bir zihne, bir tekil, müstakil varlığın, bir özne ya da bireyin zihnine atanması gerekmeseyse de, bu zihinsellik pek tabii nesnel olabilseyse de (förlü medya kolajında, örneğin Bruce Conner'ın filmlerinde olduğu gibi), oneirik bindirmenin řu ya da bu tip bir zihni ve bu zihnin düşsel, diyelim ki kaotik, düzensiz bir durumunu yansıttığı kesin. Özetle, bu bindirme üstüne de bir metin kaleme alınabilir gelecekte, pek çok analiz yapılabilir üstüne ve üstünden, bunu da not etmiş olayım. Hâlâ incelenmeyi bekleyen bir bindirme tipi bu; tüm kapsamıyla, bütün veçheleriyle.

Üçüncü olarak, bindirmelerin filmikliği hususu. Bu husus önemli, zira aslında bindirme, bir anlamıyla film mecrasına özgü bir eşzamanlılığın ifadesi yalnızca, özünde. Neden? Cevap basit: Videoda eşzamanlılık, eşzamanlılığı bindirmeyle sağlamaya gerek yok. Hem de hiç. Örneğin videotik bir imge olarak televizyon imgesi, kendi payına senkroniktir hâlihazırda. Aynı anda birçok kanal yayındadır ve eşzamanlılık bir kanalın içinde bile sürüp gidebilir: Birçok ekranın bir kanal ekranı üstünde farklı geometrik şekillere bölünerek ve farklı *timezone*'ları yansıtır vaziyette taksim edilmesinde olduğu gibi. Ama tabii fark daha da derindir; yalnızca düzenek düzeyinde değil atomik düzeyde de işgörür: Videoda bindirmeye gerek kalmaz, zira imge hücresele seviyede çeşitlemecidir. Video piksellerden oluşur, yani ışıklı elektronik noktacıklardan (Kılıç, 2018, s. 14). Ve pikseller herhangi bir imgeyi kendi içinden doğurabilecek ışın parçacıklarıdır da. Filmi videodan ayıran en temel fark da budur: Film yüzeyi bir kalıptır, ışık kalıbıdır; video yüzeyi ise bir modül ya da modülasyondur, ışık izgarasıdır. Bu izgara ki, ona gömülen değil önden kaydedilen, sinyallenen herhangi bir imgeyi var edebilir ve böylece imgenin ta kendisini zamanın imgesi hâline getirir (Deleuze, 2021, s. 323). Dolayısıyla imge, kendi içinden imge doğurabilecek tarzda bir imgedir her daim videoda. Bu açıdan da şunu söylemek olası rahatlıkla: Video imgesinde her türlü kayıtlı imge virtüel olarak verilir ve video, tıpkı anakronik zamanda olduğu gibi, ama bu sefer genetik düzeyde farklı olarak, her tür imgeyi kendi engin ve biçimsiz şimdiliğinin içinden çekip çıkartabilir, en azından bu imkânı haizdir. Kısacası, videonunki bir bindirme değil, bir modülasyon imgesi gibidir; sürekli modüle olabilir ve eşzamanlılığı de dilenen anda, zamanda kendi ışınımsal mekânının parçası hâline getirebilir, hatta bu vasıfla zaten her an bu hâlededir; özsel olarak eşzamanlıdır. Mesela Woody Wasulka'nın *Art of Memory*'sinde, video uzayının bir bölümü bir zamanı görselleştirirken, bir diğer bölümünde görselleştirilen zaman başka, bambaşkadır ve tüm bu zamanlar bir zamansal tuval gibi video

imgesinin uzayında salınıp durur, sanki birer balon ya da uçucu maddedir: Video uzayını bölen, onun uzamlarını kuran, onu temporal olarak demarke eden imge kapsülleridir bunlar. Özetle: Bindirme, burada sözü edilen anlamda, yani kuramsallaştırdığım düzeyde ve biçimde, sadece film için geçerli bir form gibi anlaşılmalı. Videotik imgenin eşsüremliliği üretmek için farklı stratejileri var filme kıyasla. Ve bunlar doğal olarak ona özgü. Filminki ise belli, besbelli: Bindirme. Bu kadar.

Dördüncü ve son olarak, bindirme ile dünyasal zamanın biçimi arasındaki mevcut ve/veya muhtemel bir koşutluk sorunsalı. Bu sorunsal, montajdan örnek verilerek, daha temelli ortaya konabilir. Montajın diyakronik bir zamanı resmettiğinden uzun uzadıya söz ettik. Lineer, doğrusal, düz, çizgisel bir zamandır montajınki. Ve endüstriyel bir zamandır da tastamam. Bir tür fabrika zamanıdır diyelim. İlginç bir anıştırma ve çağrışım hâli söz konusu mesela, dikkat kesilmeye değer olan: Pelikülün, filmin hammaddesinin tren ve imalat hattıyla ilginç bir biçimsel benzerliği vardır. Trenin kompartmanları ile imalat hattının bölümleri pelikülün karelerine benzer açıkça. Peki, bu dünyanın, tüm bu nesnelere içeren dünyanın zamansal biçimi nedir? Neydi o zamanlar zamanın hâkim, başat ve baskın biçimi? Nasıl duyuluyordu, duyumsanıyordu zaman? Diyakronik, yani tarihsel, dolayısıyla çizgisel, öyleyse gelişime odaklı, ereksel bir zaman modunun tekeline. Eisenstein'ın komünizme inanç duyması, "tarihin utkulu sonu"ndan bahsetmesi boşuna değildi, tabii ki montajı sinemanın ana biçimi bellemesi ve yine sinemayı has diyalektik sanat olarak benimsemesi, sinemanın diyalektiği model alması gerektiğini söylemesi de (Eisenstein, 1999, s. 161). Ama bu zamanı, diyakronik herhangi bir zamansallığı (diyalektik olsun ya da olmasın) uzun süredir kaybettiğimizi biliyoruz. Bunu bize yalnızca içimizdeki ses de söylemiyor kuşkusuz, ayrıca sosyal medya *feed*'leri, televizyon kanalları ve çevremizdeki tüm aygıtlar da basbas bağırıyor kendilerince doğrusal zamanın öldüğünü. Artık bir tür dairesel ya da senkronik zaman içindeyiz gibi gözüküyor gayet net olarak. Örneğin sosyal medya *feed*'leri, tekrarlarsak, eşzamanlı olarak beslenen zaman hatlarının ya da komplekslerinin ifadesi; her biri kendi payına. Benzer şekilde, televizyonda da söz konusu olan birçok zaman cebinin eşzamanlı varlığı, akışı ve bunlar arasında hareket etmeyi mümkün kılan bir yapılanmadır; zamansal olduğu kadar bilişsel zikzaka, *zapping*'e mahal veren bir çoklu zaman merkezidir. Ama tabii ki internetten de bahsedebiliriz bu bağlamda, internet de eşzamanlılığın neredeyse ikonik olduğu söylenebilecek bir ifadesi olduğu ölçüde. Herkesin kendi zamanını kendisinin yarattığı, "sörf" yaptığı bir yer, akışkan bir siber uzamdır internet; bildiğimiz hâliyle zamanın lağvedildiği, *timezone*'ların eridiği, fiziksel zamanın fiziksel mekânla birlikte yanıp kül olduğu, zamanın mekânsallaştığı ve bu mekânın totalize olduğu, diğer bir deyişle kürenin, yerkürenin tamamını kapsadığı bir özel zaman-mekân, bir *tempus-topos*'tur.

Peki, bindirmenin tüm bunlarla ilgisi ne? Aslında bindirme, bugün deneyimlediğimiz hâliyle zamanın bir metaforu gibi. Ama ayrıca bir metaform da, yani hem bugün deneyimlediğimiz



zamanı, senkronik zamanı, birçok zaman odağından bir diğeri olma hâlini soyutluyor hem de bu zamanın kendisini oluşturan, kuran, tesis eden bir tarafı var. Sonuçta televizyon kanalları mesela, (kendimizi tekrarlama riskini vurguyu güçlendirmek adına yine alalım) bir tür rizom, diyelim ki köksap oluşturuyor; onların bir merkezi yok, hepsi arasında bir zikzak içinde gezinebiliyoruz. İnternette bu daha da açık; herhangi bir ifadeye dahi gereksinim duymayacağımız bir biçimde. Dolayısıyla, bindirmenin de tam mânâsıyla soyut hâlinde merkezi ya da temeli olmayan bir imgenin ifadesi olmasından ötürü, bir tür model olduğunu bile söyleyebiliriz bu mecralar için. Hatta DeleuzoGuattariyen bir deyişle bir soyut makine olduğunu bile iddia edebiliriz bindirmenin bu mecralar özelinde ve bakımından; zira her birinin işleyiş biçimini önceliyor, bir işlev olarak onlara sinmiş bulunuyor bindirme. Velhasıl, televizyonda da internette de bir yataylıktan söz edemeyiz, çünkü her ikisi dahilinde de bitimsiz, sonsuz, sınırları her daim belirsiz bir dikeylik içindeyizdir. Bu anlamda, montajın dünyasının yerini bindirmenin dünyası aldı diyebiliriz; bu mecralar dünyaya hâkim olduğu, dünya onların içinden algılandığı ve alımlandığı, hatta dünya onlar olduğu oranda, yani tam olarak. Öyleyse slogan ya da motto şu olabilir: Diyakronik senkroniğe dönüştü, tarihin sonu çoktan geldi ama her şey çeşitlenmeye devam ediyor; çeşitlemeci bir zamanın içindeyiz. Bindirmelerle üretilen filmlerin enflasyonundaki artış da bunu sinyalliyor bir nevi, sanki. Bindirme, tam da anlamda bir alamet olabilir; bize nasıl bir dünya zamanı içinde yaşadığımızı düşündürten bir şey (daha) olabilir yani. Böyle düşünmek, bindirmeyi düşüncenin, düşünme ediminin bir parçası kılmak, bindirmeyi anlamanın belki de en otantik ve derinlikli yoludur. Hâlâ keşfedilmeyi, katedilmeyi bekleyen bir yol.

Bindirmenin kuramını yapmak, burada olduğu gibi, bir zaman kuramı yapmak, tam da bu anlamda, tam da bu nedenle. Bindirmeyi düşünmek, bugün, dün de olduğu gibi, yüksek ihtimalle yarın da olacağı gibi, zamanı düşünmek demek. Değişen, biçim değiştiren, özünde amorf, fakat zaman içinde yaşayan bize, bizlere, insanlara morfolojik bir sıfat altında kavranır sunulan zamanı tefekkürün bir kez daha nesnesi kılmak demek; tabii bu sefer sinemanın imgesiyle, hareket-imgeyle ilişkisinde. Bu metin, an ve gün itibarıyla zamanın duyumu imgeninkinden ayırt edilemediği ölçüde, bu duyum da bindirme biçiminden giderek daha da mülhem olduğu ve gözüktüğü düzeyde, yalnızca bu ilişkiyi ele aldı. Ve kendi başı ile sonunu böylelikle (istemeden de olsa) keşiştirmiş bulundu. Bu açıdan bu metnin dahi bir bindirme formunda imal edilmiş olduğu söylenebilir; türlü hâliyle bindirmeyi konu alan bir metin olarak içeriği ile biçimini kaynaştırdığından söz edilebilir. Belki de bu, konunun gereği idi.

## KAYNAKÇA

BERGSON, H. (2017). *Yaratıcı Tekâmül*. (Mustafa Sekip Tunç, Çev.) İstanbul: Dergâh Yayınları.

DELEUZE, G. (2014). *Sinema I: Hareket-İmge*. (Soner Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

DELEUZE, G. (2021). *Sinema II: Zaman-İmge*. (Burcu Yalım & Emre Koyuncu, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

EISENSTEIN, S. (1999). *Sinema Dersleri*. (Engin Ayça, Çev.) Ankara: Öteki Yayınevi.

KENNY, A. (2011). *Batı Felsefesinin Yeni Tarihi, II. Cilt: Ortacağ Felsefesi*. (Şeyma Yılmaz, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.

KILIÇ, L. (2018). *Görüntü Estetiği*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

METAHAVEN. (2002). *Dijital Tarkovsky*. (Aslı Aksoy Bayer, Çev.) Eskişehir: Yort Kitap.

SPINOZA, B. (2012). *Ethica: Geometrik Yöntemle Kanıtlanmış ve Beş Bölüme Ayrılmış Ahlak*. (Çiğdem Dürüşken, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.