

-Araştırma Makalesi-

Film Üzerine Felsefi Bir Soruşturma: Stanley Cavell'ın Film Ontolojisi

Umut Morkoç*

Özet

Film ve felsefe arasındaki ilişki yaygın şekilde, felsefe problemlerinin beyazperdeye yansımaları olarak ya da sinemaya dair estetik problemlerin felsefenin kaoramlarıyla tartışılması olarak karşımıza çıkar. Stanley Cavell'ın film ontolojisinin film ve felsefe arasında kurduğu ilişkinin bu açıdan ayrıksı bir niteliği olduğu söylenebilir. Cavell filmi ontolojik açıdan ele alır. Bunu yaparken de Wittgenstein'in geç döneminde sunduğu teorik çerçeveye başvurur. Wittgenstein'in anlam kuramına referansla, görünüş ile gerçek arasındaki ayrımı reddeden Cavell'a göre görüntü, bir gerçekliğin görüntüsü değil; bilakis gerçeğin kendisidir. Ona göre modern felsefenin görünüş ile bu görünüşün tezahürü olduğu gerçeği birbirinden ayıran tutumu bir yanılısamadır. Cavell bu Wittgensteinci tutumunu fotoğrafik görüntünün ontolojisiyle temellendirir. Bu ontolojiye göre fotoğraf kendi dışında bir gerçeğin görüntüsü değil, otonom bir gerçekliktir. Cavell daha sonra fotoğrafik görüntüye atfettiği bu ontolojik yapıyla sinemayı anlamaya çalışır. Film Dünyasının gerçekliği ve izleyicinin gerçek dünyasının film dünyası ile temassızlığı ikili bir ontolojik yapı oluşturur. Cavell bu ontolojik ikiliğin izleyici üzerindeki etkisi ile felsefi şüphecilik arasında bir paralellik kurar. Bu sebeple filmi şüpheliğin hareketli görüntüsü olarak adlandırır. Cavell için filmin dünyası, izleyenin varlık ve yokluk arasında şüphede kaldığı büyümlü bir dünyadır.

Bu çalışmada, Cavell'in fotoğrafik görüntüye atfettiği ontolojik statüyü ve film ile felsefi şüphecilik arasındaki ilişkiyi açık kılmayı hedeflemekteyim. Bunun yanı sıra, Cavell'in film ile felsefe arasında kurduğu ilişkinin, filmi bir felsefe sahnesi olarak kullanması nedeniyle alışılmışın dışında bir niteliği olduğunu iddia edeceğim.

Anahtar kelimeler: Stanley Cavell, Wittgenstein, Film Ontolojisi, Şüphecilik.

* Adıyaman Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Adıyaman, Türkiye.

Email: umutmorkoc@gmail.com

ORCID : 0000-0002-8122-6815

DOI: 10.31122/sinefilozofi.862405

Morkoç, U. (2021). Film Üzerine Felsefi Bir Soruşturma: Stanley Cavell'ın Film Ontolojisi. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 220-231. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.862405>

Geliş Tarihi: 16.01.2021

Kabul Tarihi: 22.04.2021

-Research Article-

A Philosophical Investigation On Film: Stanley Cavell's Film Ontology

Umut Morkoç*

Abstract

The relationship between film and philosophy commonly appears as the reflection of philosophical problems on the silver screen or as a discussion of the aesthetic problems of cinema with the concepts of philosophy. Stanley Cavell's film ontology is significantly different with respect to the relationship between film and philosophy. He approaches film from an ontological point of view. In doing so, he refers to the theoretical framework that Wittgenstein presents in his late period. Cavell, with reference to Wittgenstein's theory of meaning, denies the distinction between appearance and reality, image is not an image of reality; on the contrary, it is the reality itself. For him, the attitude of modern philosophy that separates appearance from the reality is an illusion. Cavell bases this Wittgensteinian attitude on the ontology of the photographic image. According to this ontological position, photograph is not an image of a reality but an autonomous reality. Cavell then tries to understand cinema with this ontological structure that he attributes to the photographic image. The reality of the film world and the contactlessness of the audience's actual world with the film world create a dual ontological structure. Cavell makes an analogy between the effect of this ontological duality on the audience and philosophical skepticism. Hence, he calls the film the moving image of skepticism. For Cavell, the world of the film is a magical world in which the audience is in doubt between existence and non-existence.

In this study, I aim to clarify the ontological status that Cavell attributes to the photographic image and the relationship between film and philosophical skepticism. In addition, I will claim that the relationship Cavell established between film and philosophy, has an unusual quality because he uses the film as a philosophical scene.

Keywords: Stanley Cavell, Wittgenstein, Film Ontology, Skepticism.

* Adıyaman University, Faculty of Arts and Science, Adıyaman, Turkey.

Email: umutmorkoc@gmail.com

ORCID : 0000-0002-8122-6815

DOI: 10.31122/sinefilozofi.862405

Morkoç. U. (2021). Film Üzerine Felsefi Bir Soruşturma: Stanley Cavell'in Film Ontolojisi. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 220-231. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.862405>

Received: 16.01.2021

Accepted: 22.04.2021

Extended Abstract

The relationship between film and philosophy commonly appears as the reflection of philosophical problems on the silver screen or as a discussion of the aesthetic problems of cinema with the concepts of philosophy. It can be said that Stanley Cavell's film ontology has a different feature with respect to relationship between film and philosophy. He looks film through ontological point of view. In doing so, he refers to the theoretical framework that Wittgenstein presented in his late period. With reference to Wittgenstein's theory of meaning, according to Cavell, who denies the distinction between visible and real, image is not an image of reality; on the contrary, it is the truth itself. For him, the attitude of modern philosophy that separates appearance from the reality is an illusion. Cavell bases this Wittgensteinian attitude on the ontology of the photographic image. According to this ontology, photograph is not an image of a reality but an autonomous reality. Cavell then tries to understand cinema with this ontological structure that he attributes to the photographic image. The reality of the film World and the contactlessness of the audience's actual world with the film world create a bilateral ontological structure. Cavell makes an analogy between the effect of this ontological duality on the audience and the philosophical skepticism. Hence, he calls the film the moving image of skepticism. For Cavell, the world of the film is a magical world in which the audience is in doubt between existence and non-existence.

In this study, it is aimed to clarify the ontological status that Cavell attributes to the photographic image and the relationship between film and philosophical skepticism. In addition, it will be claimed that the relationship that Cavell established between film and philosophy has an unusual quality because he uses the film as a philosophical scene. For this purpose, first the ontological structure of the image will be discussed. The extraordinary existence that Cavell attributes to photographic image is ultimately based on the rejection of the distinction between appearance and reality. According to Cavell, there is no ground on which we can distinguish between appearance and reality. This rejection which Cavell bases on the properties of the image is also one of the main features of the Late Wittgenstein philosophy. Another important subject to be discussed in this section is the production of the photographic image. Cavell emphasizes the automatism in the production process of photograph with reference to difference between photograph and painting. The absence of the human factor in this production process is very important in understanding the autonomy of the ontological structure of photographic image.

Secondly, the consequences of this ontological structure for the film will be discussed. The first consequence will be the emergence of a bilateral ontological structure. On the one hand, there is the reality of the film's world, on the other hand, the reality of the audience's world. At the same time, there is no contact between these two realities. The image in front of the audience is real due to the ontological nature of the image, but on the other hand, it is not a part of audience's reality. Cavell makes an analogy between philosophical skepticism and this dual ontological structure oscillating between being and absence. The audience's anxiety and curiosity while watching movies are similar to the skeptic's anxiety and curiosity about the reality behind the appearance. Cavell henceforth calls the film a "moving image of skepticism".

In conclusion two points will be emphasized: first, the Wittgensteinian roots of the ontological structure presented by Cavell and secondly, the originality of Cavell's method. The first is mainly related to Wittgenstein's criticisms about the concept of representation. And the second is about Cavell's use of film as a medium for philosophy. Cavell does not attempt to explain an ontological system with which he is convinced, but points to this ontological system by analyzing the ontological structure of the film. This approach is unique in the sense that the film is determined as a medium whereby philosophy is made.

Giriş

Amerikalı filozof Stanley Cavell (1926-2018) dil felsefesi, epistemoloji, estetik gibi temel felsefe disiplinleri üzerine çalışmalarıyla olduğu kadar sanat ve sinema üzerine yaptığı çalışmalarıyla da bilinir. Sanatın bir ilgi alanı olmaktan çok daha fazlasına tekabül ettiği bir çevrede büyümüş olması, hayatına sığdırdığı zengin entelektüel karşılaşmalar ve tabii ki eserlerinde izini sürmenin hiç de zor olmadığı entelektüel yetenekleri bu çok yönlü üretkenliğinin kaynaklarını oluşturur.¹ Cavell sinema ve felsefe arasında güçlü bir bağ kurar. Ona göre “[f]ilm, felsefe için biçilmiş kaftandır; felsefenin görünüş ve gerçeklik, aktörler ve karakterler, şüphecilik ve dogmatizm, varlık ve yokluk hakkında söylediği her şeye farklı bir açıdan bakar ya da bunlara bakışı değiştirir” (Cavell, 1999, p. 25). Bu anlamıyla film Cavell için bir felsefe yapma aracıdır ya da başka bir ifadeyle, felsefe yapmaya olanak tanıyan bir araçtır. Felsefi düşünüş için, felsefenin problemlerini görmek ve tartışmak için bir deneyim alanıdır. Cavell’in çalışmalarının sinema ve felsefe arasında kurulabilecek iki farklı ilişkiye işaret ettiği söylenebilir; bunlardan ilki, filmler üzerine yürüttüğü felsefi soruşturmalardır. Film ve felsefe arasındaki bu ilişkiye *filmlerden hareketle felsefi soruşturmalar* diyebiliriz. Filmler üzerine felsefi soruşturmasını 1981 yılında yayınlanan *Mutluluğun Peşinde*’de ve 1996 yılında yayınlanan *Contesting Tears*’ta derli toplu bir şekilde görebiliriz. Cavell bu kitaplarında ele aldığı bir grup filmi felsefeci gözüyle analiz eder. *Mutluluğun Peşinde*’de Hollywood’un *yeniden evlilik komedileri* olarak adlandırdığı yedi filmi inceler. *Contesting Tears* ise *meçhul kadın melodramları* sıfatıyla ortaklaştığı dört filmin incelemesinden meydana gelir. Her iki eser de filmler üzerine felsefi bir soruşturmanın nasıl yürütüleceğine dair ufuk açıcı örnekler sunar. Cavell filmlerden hareketle yürüttüğü bu felsefi soruşturmaları “film okumaları” olarak adlandırır (Cavell, 2010b, p. 12). Bu okumalarında toplumsal, kültürel ve felsefi analizler yapar. 21. Yüzyılın en önemli filozoflarından birinin gözünden filmleri değerlendirme şansı veren bu analizler bir filme nasıl yaklaşılması gerektiği konusunda ilham vericidir; ancak Cavell’a sinema felsefesi konusunda popülerlik kazandıran esas olarak bu soruşturmaları değildir.

Cavell’in film ve felsefe arasında kurduğu ikinci ilişkiye ise *film üzerine bir felsefi soruşturma* diyebiliriz. Cavell’i sinema felsefesi alanında bu derece önemli kılan film üzerine yürüttüğü bu soruşturmada konu tek tek filmler değil, kavram olarak filmidir. Cavell bu soruşturmaya film, felsefenin temel problemleri açısından pozisyonunu netleştirmeye çalışır. Film üzerine felsefi bir soruşturma olarak adlandırılabilir temel çalışması ise ilk defa 1979 yılında yayınlanan *The World Viewed (TWV)*’dir. *TWV*’in film ve felsefe arasında kurduğu ilişkinin iki açıdan özgün olduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan ilki; deneyim, görünüş, gerçeklik, temsil, şüphe gibi felsefenin temel problemlerinden hareketle bir film ontolojisi yapıyor olmasıdır. Bu yaklaşımı özgün kılan sadece felsefenin temel tartışmalarından hareketle filmin ontolojik yapısını belirlemeye çalışıyor olması değil; aynı zamanda, bunu felsefe açısından da görece yeni sayılabilecek Yeni-Wittgensteinci bir perspektifle yapıyor olmasıdır. Cavell’in film ontolojisini özgün olarak nitelendirmemize olanak veren ikinci bakış açısı ise bu ontolojiyi yaparken kullandığı yöntemle alakalıdır. Cavell ikna olduğu bir ontolojik sistemi film ile açıklamaya çalışmaz, bilakis filmin ontolojik yapısını analiz etmek suretiyle bu ontolojik sisteme işaret eder. Bu yaklaşım filmin felsefe yapılan bir mecra olarak belirlenmesi anlamında özgündür.

Mevcut çalışmanın ilgisini Cavell’in *TWV*’de sunduğu film ontolojisi oluşturmaktadır. Çalışmanın ilk kısmı, Cavell’in fotoğrafik görüntüye atfettiği ontolojik statüyü açıklamayı hedeflemektedir. Bu kısımda deneyim açısından görüntü ve ses, deneyim nesnesi olmaları açısından fotoğraf ve resim arasında ortaya koyduğu farklardan hareketle Cavell’in görüntüye atfettiği sıra dışı var oluş açık kılınmaya çalışılacaktır. Yine bu kısımda ele alınacak temel kavramlardan birisi fotoğrafik görüntünün üretilmesi sürecindeki dolaylımsızlığa işaret eden

¹ Cavell’in entelektüel hayatının son dönemlerinde kaleme aldığı otobiyografi çok yönlü ve üretken olmasının kaynaklarını anlamak açısından oldukça ilham vericidir. Yaşamına yönelik bir muhasebe ve hatıralarını anlamlandırma çabası olarak tanımlanabilecek bu otobiyografi için bkz. (Cavell, 2010a).

otomatizm olacaktır. İkinci kısım ise film bu ontolojiyle değerlendirildiğinde karşımıza nasıl bir resim çıkacağını ortaya koymayı hedeflemektedir. Söz konusu olan film olduğunda izleyicinin içinde olduğu aktüel gerçeklik ve izlediği filmin gerçekliği arasında ikili bir yapı ortaya çıkar. Cavell bu ontolojik ikilikle çalışmalarında önemli bir yer tutan felsefi şüphecilik arasında bir bağ kurar. Bu kısımda Cavell'in işaret ettiği bu ilişki açık kılınmaya çalışılacaktır. Sonuç kısmında ise Cavell'in film ontolojisinin Wittgensteinci köklerine ve filmi bir felsefe sahnesi olarak belirlemesine vurgu yapılacaktır.

Görülenin Gerçekliği

Film ontolojisi söz konusu olduğunda akla gelen ilk isim kuşkusuz ki André Bazin'dir. Cavell, Bazin'in fotoğrafik görüntünün ontolojik yapısı üzerine tespitlerinin tamamına katılmasa da, açtığı tartışmayı takip eder. Bazin meşhur eseri *Sinema Nedir?*'e fotoğrafik görüntünün ontolojisini inceleyerek başlar. Bu incelemenin bir sanat olarak fotoğraf ve sinemaya yönelik bir inceleme olmaktan ziyade fotoğrafik görüntüyü bir deneyim nesnesi olarak ontolojik açıdan ele alan bir inceleme olduğunu göz önünde bulundurmak gerekiyor. Bazin'e göre, fotoğraf ve sinemadan önce plastik sanatlar ve özellikle resim daima bir benzerlik problemiyle karşı karşıyadır. Nesne ve temsili arasında daima bir mesafe vardır. Temsilin nesnesine ne kadar benzediği ise bu mesafenin boyutunu göstermektedir. Bazin fotoğrafın bu benzerlik düşüncesinden kendisini kurtardığını söyler (Bazin, 2000, p. 18). Böylece sinema ve fotoğraf gerçeklik arzusunun tatmin edebilen sanatsal faaliyetler olarak ortaya çıkarlar. Fotoğrafik görüntüye bu niteliği kazandıran onun *mekanikliği*dir. Resimde görüntü ressamın faaliyetiyle oluşturulur ve böylece gerçek ile temsil arasına bir perde girer. Başka bir ifadeyle temsil, nesnesinden uzaklaşır. Bazin bu problemle, ressamın nesnenin kuşatmasından kurtulma arzusu arasında bir bağ kurulabileceğine dair ipuçları verir: "Temsili kompleks'ten kurtulan çağdaş ressam fotoğrafın veremeyeceği kavramları resmetmeye başlamıştır" (Bazin, 2000, p. 18). Bazin'e göre fotoğraf makinesinin görüntü üretme sürecinde insanın bir dahli yoktur; görüntüyü var eden, her şeyi olduğu gibi gösteren bir mercektir. Bazin fotoğrafçının fotoğrafa müdahalesinin fotoğraflayacağı nesneyi seçiminde ve amacında etkili olduğunu söyler; ancak fotoğrafın üretim sürecinde bir etkisi yoktur. Böylelikle fotoğrafçının fotoğraf üzerindeki etkisinin ressamın resim üzerindeki etkisiyle kıyaslanabilir olmadığını söyleyebiliriz. Bazin fotoğraf ile nesnesi arasındaki bu dolaylısızlıktan hareketle, fotoğrafın etkisinin nesnenin kendisinin etkisine en yakın etki olduğunu söyler. Çünkü fotoğraf nesnesinin yerine geçebilecek bir duyarlılığa sahiptir. Hatta ona göre "[f]otoğrafik görüntü nesnenin kendisidir" (Bazin, 2000, p. 19).

Sinema ve fotoğraf, ürettikleri görüntüler açısından türdeş olsa da Bazin'e göre aralarında bir zamansallık farkı vardır. Fotoğraf nesnenin belli bir anını dondurur. Bazin bunu "zamanı mumyalamak" olarak tanımlar (Bazin, 2000, p. 19). Zamanın akışındaki nesnenin yaşanmış bitmiş bir anı fotoğrafla beraber bu akıştan çekilir. Fotoğraf bu anlamda bir nesnenin zamandaki akışındaki bir anın dondurulmasıdır. Sinema ise fotoğrafik görüntüyü kullandığı için bir yandan nesnenin kendisini gösterebilirken öte yandan fotoğraftan farklı olarak sadece belli bir anı değil, onların akışını yani bir sürekliliği gösterebilme kudretine sahiptir. Sinemanın gücü bununla da sınırlı kalmaz; fotoğraf ve fonografin birleştirilmesi yani görüntüye sesin de eşlik etmesi gerçekliğin yeniden üretilmesi anlamında sinemayı daha da güçlendirmiştir. Bazin'in teknik gelişmelerin sağladıklarına yönelik bu olumlu tavrını değerlendirirken söz konusu olanın bir sanat olarak sinemadan ziyade fotoğrafik görüntünün ontolojisi olduğunu gözden kaçırmamak gerekiyor.

Bazin'in sinema ve fotoğrafik görüntü üzerine bu tespitleri *TWV*'in ortaya çıkışında etkili olmuştur. Cavell her ne kadar Bazin'in sinemanın özüne dair saptamalarına eleştirel yaklaşırsa da onun görüntünün ontolojik statüsüne dair sorgulayıcı yaklaşımını benimsediğini söyleyebiliriz. *TWV*'in da çıkış noktası, tıpkı Bazin'de olduğu gibi, temsil ile nesne arasındaki ilişkide fotoğrafın statüsünün farklı olduğu fikridir. Ona göre de fotoğraf ile nesnesi arasındaki

ilişki bir benzerlik ilişkisi olamaz. Bunu söylerken Bazin'le benzer bir noktadan hareket eder; temsil ile nesnesi arasında kurulacak ilişkiyi bozabilecek bir dolayım yoktur. Fotoğrafın bize sunduğu, şeylerin benzerleri değil, bilakis şeylerin kendileridir (Cavell, 1979, p. 17). Bu durumda, bir fotoğrafa baktığımızda gördüğümüz nesnenin kendisiyse, fotoğrafı çekilen ile fotoğraf arasındaki fark ortadan kalkmış olmaz mı? Bu yaklaşıma göre Charlie Chaplin'in fotoğrafı Charlie Chaplin değildir. Ancak Chaplin'in fotoğrafını gösterip 'bu Chaplin değildir' dediğimde de ortada bir problem olduğu açıktır.

Cavell bu özel durumun görüntünün ontolojik yapısıyla alakalı olduğunu düşünür. Ona göre görüntüde seste olmayan bir durum söz konusudur. Sesin bir kaynağı vardır, onu bir şey üretir. Bu sebeple bir ses duyduğumuzda o sesin kaynağına doğru bakarız. Bu anlamda ses bir çağrı, bir uyarıcı niteliğindedir. Cavell görüntünün böyle olmadığını hatırlatır, görüntü neyin görüntüsü diye bir yere bakmayız. Zira bakmakla görülebilecek tek şey görüntünün kendisidir, onun ses gibi kendisine baktığımızda göreceğimiz bir kaynağı yoktur. Bir piyano dinletisinde duyduğum piyano değil, piyanonun sesidir. Bir piyano görmediğim zaman da piyano sesi duyabilirim. Duyduğum ontolojik olarak aynı şeydir, hatta iyi cihazlara sahipsem ampirik olarak da aynı şeyi duyduğumu söyleyebilirim. Bir ses mükemmel olarak taklit edilebilir ancak görsel bir şeyin bu şekilde taklit edilebileceğini söyleyemeyiz. Buradaki problem, fotoğrafın nesnesinin bir kopyası olup olmadığı değil, eğer nesnesinin bir kopyasıysa dahi, bir ses ile o sesin kopyasının arasındaki ilişkiyi fotoğrafla nesnesi arasında göremeyeceğimizdir. Bir kayıt, söz konusu sesi yeniden üretir ancak bir fotoğrafın o görüşü/görünüşü/bakışı yeniden ürettiğini söyleyemeyiz. Çünkü Cavell'a göre görünüş sıra dışı bir varoluştur, nesnenin bir görüntüsü değil bilakis nesnedir. Bu noktada görünüşün nesneden gelen duyu verileriyle oluştuğu iddiasına yanıt vermek gerekiyor. Eğer fotoğraf bir nesneden gelen duyu verilerinin aynılarını sağlamak yoluyla o nesnenin fotoğrafı oluyorsa onun bir nesnenin fotoğrafı olduğunu nasıl söyleyebiliriz? Nesneyle fotoğrafı arasında nasıl bir ontolojik ayırmadan söz edebiliriz? Nesneyle tek temasımız görüntüyse ya da başka bir ifadeyle, bir nesnenin varlığı onun görüntüsünün duyularımızdaki uyarılarıysa, nesne ve görüntüsü arasında nasıl bir ayırım yapabiliriz? Fotoğrafın bize sağladığı duyu verileriyle nesnenin sağladığı duyu verileri arasında bir fark yoksa fotoğrafın kendisi dışındaki bir nesnenin fotoğrafı olduğunu nasıl söyleriz? Bu soru Cavell'ın film ontolojisi açısından oldukça kritik bir sorudur. Görüntüyü bir gerçekliğin tezahürü olarak kabul eden epistemoloji anlayışından farklılaştığı nokta burasıdır. Görüntünün arkasındaki gerçeğe dair bir şüphe ve dolayısıyla kaygı taşımanın kategorik olarak insanın bilgi kapasitesinin sınırları dışında kalan bir varsayım olduğunu düşünür. Cavell'a göre nesnelere bir görüntü üretmezler ya da nesnelere bir görüntüsü yoktur. Var olanlar görüntülerdir ve var oluş varlığa yüklenen bir nitelik değildir. Bütün 'nitelik'ler soyulduğunda bir varlık kalmaz.

Görüntü olarak fotoğrafın ise özel bir yeri olduğunu söyleyebiliriz. Cavell fotoğrafın yeniden şekillendirme, bir görüntüyü basma ya da bir nesnenin izleyende sağladığı etkilenimi yeniden sergileme dışında bir niteliği olduğunu düşünüyor. Çünkü bunların her biri orijinalden ontolojik olarak bir farklılaşmayı içeriyorlar; oysaki fotoğrafta orijinal hala her zaman olduğu haliyle sunulmaya devam eder. Fotoğraf el yapımı değildir, makinenin üretimidir, algılayıp yeniden üreten bir özne girmez işin içine. Böylelikle fotoğrafta üretilen, dünyaya dair bir izlenim değil, dünyanın bir görüntüsüdür. Cavell, Bazin'in fotoğrafın mekanikliği olarak adlandırdığı bu durumu fotoğrafın otomatizmi olarak adlandırır. Bazin mekanizm ile fotoğrafın gerçeklik konusundaki takıntımızı tatmin ettiğini söylüyordu. Cavell da fotoğrafın bu özelliği nedeniyle modern insanın öznellikten kurtulup nesnenin kendisine ulaşma arzusunu tatmin ettiğini söyler. Ressam bir benzerliği arzu ederken, fotoğraf insanın gerçeklik arzusunu tatmin eder. Resim dünyanın bir görüntüsünü değil, dünyanın bizdeki bir görüntüsünü sunmayı hedefler. Sunulan ile dünya arasında öznellik yer alır. Ressam bir dolayım olarak her daim resmin bir parçasıdır. Cavell, fotoğrafın otomatizm sayesinde insan failini aradan çıkararak bu öznelliğin üstesinden geldiğini düşünür. Gerçeklikle bağlantımızdaki inancı sürdürmek,

varlığımızı sürdürmek için resim dünyanın durgunluğunu kabul eder. Fotoğraf, bizim yokluğumuzu kabul ederek dünyanın sürekliliğini korur (Cavell, 1979, pp. 23-24).

Fotoğraftaki bir binanın arkasında ne olduğunu sormak meşrudur, aynı şekilde kadrajın dışında ne olduğunu sormak da meşrudur. Ancak aynı şey resim için geçerli değildir. Resim iki başı mamur bir dünya sunar, o dünya ressamın tasarlayıp tuvale aktardığı bir dünyadır ve resmin çerçevesi o dünyanın sınırlarını belirler. Oysaki fotoğraf gerçek dünyanın bir görüntüsüdür ve bu görüntü bütüncül dünya görüntüsünün içerisindeki bir parçayı temsil eder. Fotoğraftaki nesnelere ilgili sorular sorabilirsiniz çünkü bu soruların dünya içerisinde yanıtları vardır. Ancak bir manzara resmindeki dağın arkasında ne olduğunu sormanın hiçbir anlamı yoktur. Resmin çerçevesi resmin dünyasının sınırlarıdır. Resim bir dünyadır; fotoğraf ise bir dünyanın fotoğrafıdır (Cavell, 1979, p. 24). Fotoğraf kırılmıştır ama makasla ya da falçatayla değil, bizatihi kamerayla. Bir fotoğraf kırıldığında dünyanın geri kalanı da kesilmiş olur. Otomatizmin bir diğer önemli işlevi de burada ortaya çıkar. Fotoğrafa bakan özne olarak 'ben' de fotoğrafın kesip aldığı gerçekliğin dışında kalırım. Fotoğraf özne dolayımından bağımsız bir dünya görüntüsü sunar. Cavell'in fotoğrafın modern insanın öznellikten kurtulup nesnenin kendisine ulaşma yönündeki arzusunu tatmin edeceğini söylemesinin nedeni budur. Dünyanın akışından bir görüntünün kesilip çıkarılması dünyanın geri kalanı olduğunu zımni olarak ima eder ve bu kırmanın kendisinin bir anlamı vardır. Kameranın bir nesneyi kadraja alıp bir diğerini almaması fotoğrafik deneyimin anlamı açısından oldukça önemlidir. Fotoğrafa anlamını veren artık temsili olduğu gerçeklik değil, gerçeklik içerisindeki konumudur. Fotoğrafın anlamı da akan gerçeklik içerisinde hangi görüntünün ne şekilde alındığıyla belirlenir. Fotoğrafçı böylelikle hangi görüntüyü ne şekilde alacağını belirleyerek fotoğrafa anlamını vermiş olur.

Şüpheliğin Hareketli Görüntüsü

Cavell fotoğrafik görüntüye atfettiği bu ontolojik yapıyı sinemaya da uygular. Sinemayı "şüpheliğin hareketli görüntüsü" olarak tasvir eder. Felsefesinde oldukça geniş bir yer tutan şüphelilik tartışmasının Cavell tarafından büyük oranda ontoloji bağlamında ele alındığı gözden kaçırmamak, sinemaya getirdiği felsefi bakışın sembolü haline gelen bu ifadeyi daha anlaşılır kılacaktır. Cavell şüpheliği modern felsefenin merkezi teması olarak görür. Ona göre modern felsefedeki şüphelilik tartışması son noktada, dünyanın varlığına ilişkin bilgiyi epistemolojik açıdan belirlediğimiz tüm kriterleri tatmin edecek şekilde elde etmenin imkanı üzerine bir tartışmadır. Bu anlamda şüphelilik varlığa ilişkin özsel bir kaygı olmaktan ziyade bir yöntem tartışmasına evrilmiştir. Söz konusu olan, varlık probleminden ziyade varlığın bilgisinin hiçbir kuşkuya yer kalmayacak şekilde mümkün olup olmadığı problemidir. Bilgi kapasitemizden hareketle, varlık hakkında şüpheli bir yaklaşıma sahip olmak "dünyayı bilemeyiz o halde belki de bir dünya yoktur" demektir (Cavell, 1998a, p. 324). "Oysa şüpheliğin buradaki iddiası, dünyanın var olduğunu bilemeyeceğimiz için, mevcut olmasının bizim için bilmenin bir işlevi olamayacağıdır" (Cavell, 1998a: 324). Böylelikle Cavell varlığa ilişkin özsel sorunun bilmenin bir işlevi olamayacağını iddia etmek suretiyle, modern felsefenin varlığa ilişkin şüpheli tavrını reddetmiş olur. Cavell'a göre dünyanın varlığı bilinemesi de kabul edilmelidir; aksi takdirde şüpheli etmenin kendisi dahi mümkün olmaz. Bu bakış açısında Wittgenstein'in *Kesinlik Üzerine*'sinin² etkisi olmuştur. Wittgenstein en genel hatlarıyla söyleyecek olursak, şüpheli edebilmek için şüpheden muaf bazı kabullerin olması gerektiğini söyler. Her şeyin varlığını reddetmek mümkün değildir, reddedebiliyor olmak dahi bazı şeylerin kabul edildiğini gösterir. Başka bir ifadeyle, her şeyden şüphelenmek mümkün değildir. "Her şeyden kuşkulandırmaya çalıştığınızda, herhangi bir şeyden kuşkulandırmaya kadar ilerleyemezsiniz. Kuşku oyununun kendisi kesinliği varsayar" (KÜ, 115). Wittgenstein'in KÜ'deki temel problemi şüpheliğe karşı bir argüman geliştirmek değil, şüpheliğin sınırlarını ortaya koymaktır. Bilgi konusu olacak önermelerden söz edebilmek için bilgi konusu olmayan

² *Kesinlik Üzerine* (KÜ) ve *Felsefi Soruşturmalar* (FS) Wittgenstein'in birçok eserinde olduğu gibi paragraf notasyonu ile kaleme alınmışlardır ve Wittgenstein üzerine yapılan çalışmalarda referans için yaygın şekilde bu notasyon takip edilir. Bu çalışmada da aynı yol izlenmiştir.

bazı kabullerin var olması gerektiğini söyler. Bu kabulleri *menteşe önermeler* olarak adlandırır. “[...] sorduğumuz sorular ve kuşkularımız, bazı önermelerin kuşkudan muaf olmasına bağlıdır; bu önermeler soru ve kuşkularımızın üzerinde döndüğü menteşelere benzer” (KÜ, 341). Dolayısıyla Wittgenstein’a göre şüphecilik temel açmazı bir kesinlikten hareket etmek zorunda olmasıdır. Wittgenstein’daki bu temayı Cavell’in şüphecilik eleştirisinde de izleyebiliriz. Dünyanın varlığına ilişkin sorunun, bilmenin bir işlevi olamayacağını söylerken tam da bunu kastetmektedir. Böylelikle şüphecilik ortaya koyduğu sorun, yaygın bir şekilde kabul edildiğinin aksine, bir epistemolojik kriz değil, insanın dünyayla ilişkilene tarzına dair daha büyük bir kriz olarak ortaya konulmuş olur. Cavell bu krizi Wittgenstein’ın insan ve dünya arasında kurduğu yeni ilişkilene tarzıyla aşmayı dener.³

Şüphecilik yukarıda bahsettiğimiz açmazını görünmez kılan, şüphecinin şüphe edebilmesini olanaklı kılan kabullerin anlam dünyası içerisinde konuşmasıdır. Wittgenstein’ın kavramlarıyla söyleyecek olursak şüpheci, menteşe önermelerin sınırlarını belirlediği bir dil dünyası içinden konuşur. Ancak bu dilin kuralları ve araçlarıyla sanki bu dünyanın dışı hakkında konuşuyormuş gibi hissederiz. Bu “anlığımızın dilin araçlarıyla büyülenmesidir” (FS, 109). Anlama yetimiz dilin bu sınırlarını görmez ve sanki böyle sınırlar yokmuşçasına davranır. Oysaki Wittgenstein’a göre var olanlar gözümüzün önündedir ve gizli olan da bizi ilgilendirmez” (FS, 126). Şüpheci, gözün görebileceğinin ötesiyle ilgilendiği için hata yapmaktadır ve bu hata görebildiklerimizle gerekçelendirildiği için görünmez kılınmaktadır. Kurucu nitelikteki menteşe önermelerin belirlediği gramere uygun, kurallı cümlelerle ifade ediliyor olması, sorunun anlamsız olduğunu görmeyi güçleştirir. Michael Williams bu durumu bir *anlam sanrısı* olarak ifade ediyor:

Cavell, şüphecinin gramer açısından uygun cümlelerle konuşmasına rağmen, onları tuhaf ve nihayetinde anlaşılmaz bir şekilde kullandığını savunuyor. Bu bir tür anlam sanrısıyla sonuçlanır. Şüpheci, tanıdık kelimeleri ve cümleleri kullanır. Ancak bu, onlarla neyi kastettiğini anlamayı imkansızlaştırıyor. Ne anlama geldiklerini bildiğimiz için, ne olduğunu tam olarak kavrayamasak bile, şüphecinin yaptığı açıklamaların bir anlamı olmalı gibi görünüyor (Williams, 1991, p. 16)

Wittgenstein açısından anlam dil bağlamı içinde, dilin kullanımıyla var olur. Şüphecinin, anlamı bu bağlamın sınırlarının dışında araması bir sanrıya yol açar. Bu aynı zamanda insan zihniyle varlık dünyası arasındaki mesafenin de açılması anlamına gelmektedir. Bir yanda insan zihninin erişimi olan dil dünyası, öte tarafta bu dünyanın sınırlarının ötesinde bir gerçeklik; bir yanda temsiller öte tarafta temsil edilenler. Cavell bu durumu geleneksel epistemolojinin ikilemi olarak adlandırır (Cavell, 1998b, p. 220). Ona göre şüphecilik, insan duyusunun konusu olanlar ve bu duyuya kaynaklık eden gerçek arasındaki ayrımın şekillenir. İnsan zihni ve gerçek dünya arasında bir uçurum olduğu varsayımına dayanan bu ayrım *transandantal bir yanılısamadır* (Cavell, 1998b, p. 239). Görünüşlerin arkasında yer alan gerçeklikleri, varlığın özü olarak tanımlamayan ve kesin bilgiyi buraya hapseden geleneksel epistemoloji bir yanılısma içerisindedir; çünkü o dünya bilgi konusu olabilecek bir dünya değildir. Kant kavram dünyamızdaki bağıntıların öznel zorunluluklarını *kendinde şeylerin dünyasındaki nesnel zorunluluklar* olarak görme eğilimimizi transandantal yanılısma olarak adlandırırken tam da sözünü ettiğimiz gibi bir yanılısamadan bahsetmektedir (Kant, 2000: A 297-B 354). Benzer bir şekilde Wittgenstein da dil ile dilin sınırlarının ötesine geçmeye çalışmak manasına gelen bu tür bir çabayı bir yanılısma olarak tanımlar (FS, 96). Geç dönem Wittgenstein’ın felsefeye yönelik temel eleştirisi de filozofun bu yanılısamayı aşamaması olarak tanımlanabilir (FS, 119).⁴

³ İnsan ve dünya arasındaki yeni ilişkilene biçimi açısından Wittgenstein’ın kurucu kavramı *yaşam biçimidir*. Wittgenstein’a göre *uzlaşıyla* dahil olduğumuz yaşam biçimi bazı kabulleri içerir. Cavell uzlaşım yoluyla bir yaşam biçimine dahil olmakla beraber dünya ve insan zihni arasındaki çarpık ilişkinin düzeleceğini, aralarında var olduğu düşünülen uçurumun kapanacağını söyler (Cavell, 1999, p. 109). İnsan ve dünya arasındaki bu Wittgensteinci okumayı Cavell’in da öncülleri arasında yer aldığı Yeni Wittgensteinci ekolün terapötik Wittgenstein yorumu olarak adlandırabiliriz. Çalışmamızın kapsamını aşacağı kaygısıyla burada daha fazla detaylandırmadığımız bu okuma için bkz. (Cavell, 1999).

⁴ Wittgenstein bu felsefe eleştirisine yine felsefe içerisinde yanıt verir. Felsefedeki amacını “[...] sineğe sinek hokkasından çıkış yolunu göstermek” (FS, 309) olarak tanımlarken bu yanılısamadan kurtulmak için felsefenin taşıdığı terapötik potansiyele işaret etmektedir.

Geldiğimiz bu noktada, nesne ile temsili arasındaki mesafe olarak tespit ettiği ikilemin yani transandantal yanılısamanın reddedilmesinin Cavell'in görüntü ontolojisinin temelini oluşturduğu söylenebilir. Bir şeyi gördüğümüzde onun neyin görüntüsü olduğunu sormak bir yanılısamadır; zira bu soru zımni olarak gördüğümüzün arkasında ona kaynaklık eden bir başka gerçek olduğunu dile getirmektedir. Onun arkasındaki gerçekliğe her ulaşma denemesinin hüsrana sonu lanacağını biliyoruz çünkü onun *arkasındaki* olarak tarif ettiğimiz dünya bilgi sınırlarının ötesinde bir dünyadır ve bu sınırların ötesinde bir dünyanın varlığı ya da yokluğu hakkında konuşmanın bir anlamı yoktur. Varlığından ya da yokluğundan söz etmenin anlamsız olduğu, peşine düştükçe dilin sınırlarına tosladığımız bir dünya. Böylece, gördüğümüzün anlamının görünenin ötesinde olduğunu düşünmenin bir anlam sanrısı olduğunu söyleyebiliriz.

Cavell'in fotoğrafik görüntüye atfettiği bu ontolojinin kuşkusuz ki sinema açısından da kimi sonuçları olacaktır. Cavell *TWV*'in henüz başında şu soruyu sorar: “[Y]ansıtıldığında ve görüntülendiğinde gerçeğe ne olur?” (Cavell, 1979, p. 16). Film söz konusu olduğunda çok farklı ontolojik düzlemlerin ortaya çıktığını söyleyebiliriz. İlk karşımızda filmin gerçekliği var ve biz izleyici olarak bu gerçeğin bir parçası değiliz. Biz o dünyada olup bitenleri izleriz ancak o dünyanın bizimle bir etkileşimi yoktur. Benzer bir şekilde bizim de o dünyayı izlemek dışında o dünyaya bir erişimimiz yoktur, orada olup bitenlere müdahale edemeyiz. Dolayısıyla iki ayrı gerçeklikten/ontolojik düzlemden söz edebiliriz: filmin gerçeği ve seyreden gerçeği. Cavell'a göre beyazperde, izleyiciyle perdeye yansıyan dünya arasına aşılabilir bir sınır çizer. İzleyici perdedeki dünyada olup bitenin tamamen dışındadır, o dünyaya erişimi yoktur. Kendinin dahil olmadığı bir dünyayı izlemektedir. İzleyicinin ontolojik düzlemiyle filmin ontolojik düzlemi birbirinden tamamen farklıdır. Beyazperde bu iki ontolojik düzlemin ayracı gibidir. Beni filmin dünyasından perdeleyerek görünmez kılar, o dünyanın varoluşunu da perdeleyerek benden bağımsız kılar (Cavell, 1979, p. 24). Bu iki dünyanın gerçeklikleri açısından bakıldığında şöyle bir durum ortaya çıkar. Filmdeki dünya açısından izleyicinin ontolojik dünyası var değildir. İzleyici olarak bizim gerçeğimiz perdede görüntülenen dünyanın bir parçası değildir. Başka bir ifadeyle bizim gerçeğimiz perdedeki dünyada *yoktur*⁵. Öte yandan, izleyici olarak bizim dünyamız açısından ise perdede seyrettiğimiz dünya, filmin çekildiği zamanın gerçeklik dünyasından alınmış şu anda olmayan bir dünyadır yani *yoktur*. Görüntünün ontolojisinden söz ederken altını çizdiğimiz gibi duysal açıdan beyazperdedeki dünyayla olgusal dünyanın izleyiciye sundukları arasında bir fark olmadığını göz önüne alacak olursak, perdede izlediklerimiz bir yandan da gerçek olarak karşımızda durmaktadır. Yani karşımızdaki görüntü olgusal dünyada olup biten olayların kaydı olması sıfatıyla izlendiği anda yok olsa da, gerçekliğe ilişkin algılarımızı tatmin etmesi anlamında vardır. Görünüş ve gerçeklik arasındaki farkı transandantal bir yanılısama olarak reddettikten sonra karşımızdaki bir görüntünün gerçek olmadığını söylemek mümkün değil. Çünkü bir varoluş biçimi olarak görüntünün, varlığın bir yüklemi olduğunu söylemek Cavell'in Wittgenstein etkisiyle tesis ettiği görüntü ontolojisi fikriyle çelişir. Dolayısıyla bir film izlediğimizde birbirleriyle etkileşimi olmayan iki farklı gerçeklik görürüz. Bu duruma “filmin ontolojik iki yüzölçümü” denilebilir (Schmerheim, 2013, p. 94).

⁵ Kimi zaman filmdeki bir *karakter* filmin hikayesinin dışına çıkıp bir kamera aracılığıyla direkt olarak izleyiciye seslenir. İzleyiciyi filmin kurgusunun içerisine çekerek film ve izleyici arasındaki bariyeri kaldırmayı hedefleyen bu durum “dördüncü duvarı yıkmak” olarak adlandırılır. Bu duvar izleyicinin dünyasıyla karşısındaki kurgu arasındaki bir duvardır ve kurgunun izleyici üzerinde uyandırmak istediği etkiyi engeller. Kurgunun içinden direkt izleyicinin muhatap alınması, karşısındaki en nihayetinde perdeye yansıtılmış bir görüntü olduğu hissini aşarak izleyicinin gerçeklik duygusunu arttırmayı hedefler. Cavell için film, tam da gerçeklik hissini tatmin ettiği için büyümlü bir şeydir. Bu hissi arttıracak her şey filmin büyümlü daha da hissedilir kılar. Ancak bu durum izleyicinin dünyasıyla filmin dünyası arasındaki ontolojik temassızlığın aşıldığı anlamına gelmez. Perdedeki gerçek ile izleyicinin gerçeği hala birbirinden farklı ontolojik düzlemlerdir. Dördüncü duvar yıkıldığında yani filmdeki bir karakter ekrandan gözümüzün içine bakarak bize seslendiğinde, tıpkı kendi dünyamızdan biri bize seslendiğinde hissettiğimiz şeyleri hissetsek de, filmin dünyasının bizim gerçekliğimizin bir parçası olmadığını biliriz.

Gerçek, gerçeğin perdeye yansımaları ve izleyicinin perdede seyrettiği arasındaki ilişki göz önüne alındığında sinemanın, felsefi şüphecilik tartışmalarını yürütmek açısından oldukça verimli bir mecra olduğu söylenebilir. Cavell'in film ontolojisini şekillendiren tam da bu ilişkinin işaret ettiği felsefi tartışmalardır. Filmin bu ilişki açısından taşıdığı potansiyeli şu meşhur cümleleriyle ifade eder:

Film, şüpheciliğin hareketli bir görüntüsüdür: sadece makul bir olasılığın var olması değil, burada olan şudur, gerçek yokken normal duyularımız gerçekliği algılar- hatta, bunu kaygı verici bir şekilde yapar, çünkü gerçeklik mevcut değil, çünkü onun tüm varoluşu görünmesidir (Cavell, 1979, p. 188).

Cavell'in şüphecilikten ne anladığını hatırlarsak filmi hareketli bir şüphecilik imgesi olarak adlandırdığı bu meşhur ifadesi daha anlaşılır olacaktır. Daha önce de belirttiğimiz gibi Cavell modern felsefede şüpheciliğin epistemolojik sınırların ötesine taşıdığı, görünenlerin arkasındaki gerçeği bilme arzusunun bir dışavurumu haline geldiğini düşünmektedir. Bu arzu; gerçeği, hiçbir yerde olmayan ve böylece sabit bir açıyla olmayan (aslında her yerde olan), zamandan azade ve böylece belli bir zamana sabitlenmeyen (aslında her zamanda olan) bir gözle görme arzusudur. Dünyanın *sub specie aeternitatis* (ezeli-ebedi bakış açısından) bir görüşüne sahip olma arzusu. Cavell insanın bilme sınırlarının ötesinde olduğu için gerçekleşmesi imkansız bu talebin felsefeyi de insansızlaştırdığını düşünür, bu durumu "insanın reddi" olarak tanımlar (Cavell, 1998b, p. 207). Gerçeğe vakıf olmaya yönelik bu merakın ve arzunun insan üstü yeteneklere sahip olmayan insandaki tezahürü ise asla tatmin edilemeyen bir şüpheci. Filmin varlıkla yokluk arasında salınan ikili ontolojik yapısı tam da sözünü ettiğimiz gibi bir şüpheci tetikler. Karşımızdaki görüntü tüm varoluşu görünmekten ibaret olması itibarıyla bir gerçeklik sunar; ancak biz onun bizim gerçeklik düzlemimiz açısından var olmadığını biliriz. Cavell'in bu meşhur ifadesinde bahsettiği kaygı tam da yok olduğunu bildiğimiz bir şeyin var olduğunu görmemizle alakalıdır: bildiğimizi sandığımızı, bilmiyor olabileceğimize dair şüphe ve bunun yol açtığı kaygı.

Filmin ontolojik yapısındaki bu varlık yokluk ilişkisi filme bir güç kazandırır. Cavell filmi gerçekliğin büyüklüğü bir şekilde yeniden üretimi olarak niteler (Cavell, 1979, p. 40). Filme bu büyüklüğü yeteneği veren ekrandaki gerçeklik ile izleyicinin gerçekliği arasındaki temassızlık ve görüntünün oluşması sürecindeki mekaniktir. Bu sayede izleyici filmin gerçeğini *görünmeden* görür. "[...] Cavell'a göre filmlerin büyüklüğü, gerçeklik yansımalarını en iyi şekilde aktarabilmelerinde yatıyor" (Shaw D., 2017, p. 118). Görünmezlik, dünya her ne ise öyle görme isteğini tatmin etmek açısından büyüleyici bir araç görevi görüyor. Filmler bu yolla bir köşeye saklanıp, görünmeden, gerçekte neler olup bittiğini bilme arzumuzu tatmin eder. "Bu şekilde görmek istediğimiz şey kendinde dünya yani her şeydir" (Cavell, 1979, pp. 101-102). Cavell'a göre filmin dramasına yönelik izleyicinin taşıdığı gizli kaygı ve merak ekranda gördüğü, gerçeklik duygusunu tamamıyla tatmin eden ancak kaynağını bilmediği gerçeğe yönelik bir meraktır (Cavell, 1979, p. 189). Bu açıdan şüphecinin görünüşün arkasındaki gerçeğe yönelik merakına ve bu gerçeğe temas edememeye yönelik kaygısına çok benzer. Cavell buradan hareketle filmi şüpheciliğin hareketli bir görüntüsü olarak adlandırır.

Sonuç

Cavell'in film üzerine felsefi soruşturması, felsefenin en temel meseleleriyle film arasında nasıl bir ilişki kurulacağını göstermesi anlamında oldukça önemli bir yerde duruyor. Filmin ontolojik yapısını merkeze alan bu soruşturmanın iki önemli sonucu olduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan ilki Cavell'in sinemada temsil tartışmalarına ilişkin iddiasıdır; görünüş ve geçeklik arasındaki ikilemi aşarak, sinemada temsil tartışmasına yeni bir bakış getirir. İkincisi ise bunu yaparken izlediği yola ilişkindir. Alışılmışın aksine, felsefi bir sorgulamanın sonucunda edindiği bakış açısını sinema üzerine uygulamaz; bilakis, görüntü üzerine yürüttüğü soruşturmaya felsefi iddialarını gerekçelendirir. Bu, yürüttüğü bütün tartışmaların ötesinde filmi felsefi tartışmaların bir mecrası olarak işaret etmesi anlamında oldukça önemlidir. *TWV*'de film fiilen bir felsefe sahnesi olarak iş görür. Bu Cavell'in, giriş kısmında dillendirdiğimiz "film felsefe için biçilmiş kaftandır" ifadesinin teyidi anlamına gelir. *TWV*, Cavell'in dünya ve insan arasında nasıl bir ilişki olduğuna dair Wittgensteinci bakış açısını filme uyguladığı bir eser olmaktan ziyade, bu bakış açısını ortaya koyduğu, film ontolojisiyle pratik olarak sergilediği bir eserdir. Bu pratik sonuçtan hareketle, sinema ve felsefenin nasıl ilişkilenebileceğine dair tartışmalar açısından Cavell'in *TWV*'de izlediği yöntemin altını bir kere daha çizmekte yarar var. Cavell'in anlattıkları kadar bunları anlatırken filmi felsefi bir mecra olarak nasıl kullandığına dair pratiği de ilgiyi hak ediyor.

Altı çizilmesi gereken bir diğer nokta da Cavell'in görünen ve gerçeklik arasında modern felsefenin takındığı düalist tutuma karşı geliştirdiği reddiye ve bu reddiyeyi fotoğrafik görüntü üzerinden temellendirmesidir. Görünen ve gerçek arasında kabul edilen ikiliği transandantal yanılısma olarak tanımlayan Cavell, geç dönem Wittgenstein'in sunduğu anlam teorisinden hareketle, görülenin ontolojik statüsüne dair yeni bir perspektif sunuyor. Wittgenstein geç döneminde, anlamı dil dışı bir gerçeklikte değil bilakis dilin içinde aramamız gerektiğini söyler. Wittgenstein'a göre bir kelimenin, bir cümlenin, bir ifadenin anlamını dilin dışındaki bir gerçeklik değil; bilakis ifadenin dil bağlamı içindeki kullanılışı belirler. Anlam kullanımdır (*KÜ*, 61). Anlamı dışarıda aramak bir anlam sanrısıdır ve transandantal bir yanılısmanın sonucudur. Wittgenstein'a göre, var olan her şey gözümüzün önündedir. Görünenin arkasında, derinlerde bir yerde bir gerçek aramak felsefenin bir yanılısıdır. Bu ayrımın reddi, Yeni Wittgensteincilik olarak tanımlanan ve Cavell'in da öncülleri arasında yer aldığı düşünce ekolünün temel kabullerinden birisidir. Cavell tam da bu Wittgensteinci reddiyeden hareketle görüntüyle gerçek arasında kurulan ikiliğe karşı çıkar. Görülenin kendi ötesinde bir kaynağı olduğunu iddia edebilecek hiçbir makul gerekçe yoktur. Görülenin arkasında onu aşan ve ona kaynaklık eden bir gerçeklik olduğunu söylemek insanın bilgi kapasitenin sınırlarını aşmak suretiyle transandantal bir yanılısamaya düşmektir. Wittgenstein anlamın dilin kendi içinde, dili kullanma kurallarını tanımlayan gramer aracılığıyla belirlendiğini söyleyerek dili transandantal bir belirleyenden özgürleştirmektedir. *Dilin otonomisi* olarak adlandırılan bu durumu Cavell'in fotoğrafik görüntüye yaklaşımında da görürüz. Görüntü de tıpkı dil gibi kendi dışında bir gerçeklikten bağımsızdır ve kameranın görüntü üretme sürecinin mekanikliği nedeniyle öznenin de bağımsızdır. Cavell'in fotoğrafın otomatizmi olarak adlandırdığı bu durum böylece fotoğrafik görüntüye otonomi de kazandırmış olur. Bu otonomi *TWV*'in ilerleyen kısımlarında sinemayı büyü kılan bir unsur olarak karşımıza çıkar. Bu büyü, kendi dışındaki her türlü gerçekten bağımsız ve herhangi bir öznenin dolayımına girmemiş bir dünyayı görünmeden izleyebilmenin büyüüdür. Cavell'in film ontolojisi bu büyüün sırrını felsefi olarak açık kılmakla kalmıyor, felsefenin temel problemlerine yönelik bir perspektifi de görüntü aracılığıyla açık kılıyor.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Bazin, A. (2000) [1967]. *Sinema Nedir?* Çev. İbrahim Şener. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Cavell, S. (1979) [1971]. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, Massachussets, London: Harvard University Press.
- Cavell, S. (1996). *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cavell, S. (1998a) [1969]. *Must We Mean What We Say*. Melbourne, Cambridge: Cambridge University Press.
- Cavell, S. (1998b) [1979]. *The Claim of Reason*. Oxford: Oxford University Press.
- Cavell, S. (1999). "An Interview with Stanley Cavell". *Harvard Journal of Philosophy*, Sayı: VII, ss.19-28.
- Cavell, S. (2010 a). *Little Did I Know: Excerpts from Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Cavell, S. (2010 b) [1981]. *Mutluluğun Peşinde: Hollywood'un Yeniden Evlilik Komedi*. İstanbul: Metis.
- Kant, I. (2000) [1781], *Critique of Pure Reason*, Çev. ve Ed. Paul Guyer, Allen W. Wood. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schmerheim, P. A. (2013). *Skepticism Films: Knowing and Doubting The World in Contemporary Cinema* (Yayımlanmamış doktora tezi, Amsterdam Üniversitesi, Amsterdam).
- Shaw, D. (2017). "Stanley Cavell on the Magic of the Movies". *Film-Philosophy*. 21(1). ss.114-132.
- Williams, M. (1991). *Unnatural Doubts: Epistemological Realism and the Basis of Scepticism* Princeton: Princeton University Press.
- Wittgenstein, L. (2007) [1953]. *Felsefi Soruşturmalar*. Çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Wittgenstein, L. (2009) [1969]. *Kesinlik Üzerine*. Çev. Doğan Şahiner, İstanbul: Metis.