

LEHMANN MIKLÓS

## Wittgenstein fényképez

Filozófia és fényképezés kapcsolata látszólag csak laza és egyoldalú lehet: a filozófia (ha a fotográfiát vizsgálja) elsősorban képelméleti kérdéseket vet fel és a technikai képpalkotás kulturális-teoretikus vonatkozásait tematizálja, de nem kezeli a fotográfiát a filozófiai gondolkodás forrásaként, mivel a fényképezés nem sok releváns mondanivalót tartogat számára. Külön probléma az is, hogy a filozófia leginkább fogalmi természetű kérdésekkel foglalkozik, melyek az absztrakció és az általánosítás magasabb szintjeit képviselik – ezzel szemben a fotográfia a konkrét, egyedi (azaz, filozófiai szempontból esetleges) valóság képi megragadásával operál, mivel a kép sosem képes a fogalomhoz hasonló mértékben eltávolodni a konkrétumtól. Ezért az elvontabb filozófiai eszmefuttatásokhoz szokott olvasó könnyen mondhatná, hogy nem különösebben érdekes, ha egy filozófus történetesen maga is készített fényképeket, hiszen azoknak nem lehet sok köze filozófiájához.

Wittgenstein személye azonban éppen az ellenkezőjére lehet példa. Ismeretes, hogy a filozófus rendhagyóan sok ábrát illesztett be munkáiba, sajátos viszonyt hozva létre szöveg és kép között. Bár a filozófiatörténet szolgáltat példát arra, hogy képek tűnjenek fel elméleti munkákban, szerepük (néhány kivételtől eltekintve) leginkább az illusztrációra korlátozódik – szemben azzal, hogy Wittgenstein esetében az ábrák a szövegekbe integráltak, azok részeként jelennek meg. Ezen ábrák a Wittgenstein-kutatásokban megfelelő hangsúlyt is kaptak; így korántsem új keletű az a vita sem, amely a képek eszközökként való alkalmazásának lehetőségét vizsgálja a wittgensteini filozófiában (vö. pl. Nyíri 2002, Roser 1996, Neumer 2000), s egyaránt megfogalmazódott az az álláspont, amely a képeket önálló eszközökként, s az is, amely szövegekhez kötötteként, azokhoz képest alárendeltként írja le. Neumer (2000) – noha önmaga inkább az utóbbi állásponthez áll közel – rá is mutat, hogy a művek szöveghelei mindegyik álláspont számára nyújtanak elegendő példát. A probléma már ott elkezdődik, hogy csak a nyomtatásban megjelent művekben is mintegy 1300 ábra található, melyek különböző típusokba sorolhatók.<sup>1</sup> Ezek az ábrák többnyire egyszerű, vonalas, vázaltszerű rajzok, bár szerepel közöttük néhány részletesebben kidolgozott is. Nem ritka, hogy a kézirat normál szövegébe illesztve jelennek meg apró, egyszerű ábrák, amelyeket a nyomtatásban már nem ábrákként, hanem normál tipográfiai karakterekként mutatnak be, különösen matematikai vagy azokhoz nagyban hasonlító jelek esetében:

A gépiratokba történő átírás során a matematikai jelek nagy tömegét hagyják el; ott, ahol meghagyták azokat, az írógép korlátozott jelkészlete folytán megcsönkített formában jelennek meg,

<sup>1</sup> Ezen grafikus ábrák jegyzékét (Visual Concordance to the Published Works), mintegy 480 különféle – elsősorban vonalas – rajzzal Michael Biggs állította össze és tette elérhetővé az alábbi helyen: [http://www.ul.ie/~philos/Ver\\_34/INDEX.HTM](http://www.ul.ie/~philos/Ver_34/INDEX.HTM). A teljes hagyaték elektronikus kiadása (Wittgenstein 2000) még jobban szemlélteti a felhasznált ábrák sokféleségét és segíti szöveg és ábra viszonyának jobb megértését.

ami az eddigi publikálás alkalmával újra és újra értelmetlen és félrevezető ábrázolásokhoz vezetett. Ugyanez érvényes a rajzokra és a diagramokra. Amennyiben egyáltalán átvették ezeket a gépiratokba, kéziratos formáikat csak vázlatosan adják vissza, s a másolás gyakran szintén hiányos hozzáértéssel és ennek megfelelően hibásan folyt. (Nedo 1993. 84–85.)

Ezek az átírások könnyen sugallhatnak hamis interpretációt, melyet viszont az elektronikus változatban megjelent teljes kéziratos hagyaték tanulmányozása kijavíthat. Ennek nyomán az ábrák szerepéről folytatott vita az utóbbi években két fontos, bár az álláspontoktól függően vitatható megállapítást eredményezett: egyrészt, az ábrák fő szerepét a vizuális aspektusok kiaknázásában lehet felfedezni (azaz, a fogalmi gondolkodás mellett, mintegy annak hiányosságait kijavítandó, a képi gondolkodást veszik igénybe), másrészt pedig az absztrakttól filozófiai témák egyes kérdések jobb megvilágításához és megértéséhez segítenek hozzá, azokhoz mintegy eszközként szolgálhatnak. Ebben az értelemben az ábrák túllépnek az egyszerű illusztráció szerepén, és nem pusztán a szövegben kifejtett gondolatokat artikulálják, hanem máshogy talán egyáltalán nem, vagy csupán nehezen kifejezhető tartalmak közvetítésére is hivatottak.

A szöveges hagyatékban azonban nem található olyan hely, ahol fényképek lennének beillesztve. Ismerve Wittgenstein alkotói módszerét, az még elképzelhető lett volna, hogy néhány ponton beragasszon jegyzetfüzeteibe képeket (ahogy tette ezt például szövegekkel, amikor, átrendezve a gépiratokat, szövegrészleteket ragasztott egymás alá); fénykép és szöveg kapcsolata azonban természetében nem teljesen egyezik meg ábra és kép kapcsolatával. Ezért két, az ábrákétól eltérő módon érdemes Wittgenstein és a fotográfia kapcsolatát vizsgálni: egyrészt a hagyaték egészében található fényképek elemzésén keresztül, másrészt pedig a szöveges hagyatékban található fotográfiai példák és utalások elemzésével. Mindkettőre tettem korábban kísérletet (Lehmann 2003; 2011); jelen tanulmányban viszont egy olyan szempontból próbálok megvizsgálni Wittgenstein fényképezési szokásait, amelyek filozófiájának egy jellegzetes vonásához kötik azokat: a filozófiai praxisához.

E praxis irányából egyaránt érdemes áttekinteni Wittgenstein saját fotóalbumát és fényképezési szokásait, amelyek az általa készített, valamint az instrukciói nyomán, mások által készített képek és a kortársak visszaemlékezései alapján rajzolódnak ki.<sup>2</sup> A teljes hagyatékban ugyanis megtalálható egy, a többi jegyzetfüzetére sokban hasonlító fotóalbum is, képek sajátos elrendezésével.

Wittgenstein feltehetőleg az 1930-as évek derekán készítette ezt az albumot, amelyhez nem csupán az akkor éppen aktuális, hanem évtizedekkel korábbi felvételeket is felhasznált (a legkorábbi még gyermekkorára, hozzávetőlegesen 1900 tájára datálható). Az album formáját minden bizonnyal nem egyszeri alkalommal, hanem hosszabb időn keresztül alakította ki. Az album készítésének idejéhez Fanja Pascal visszaemlékezése adhat támpontot, aki összeállítását 1935–36-ra teszi (Rhees 1981). Ezek az évek egyébként nagyjából egybeesnek azzal az időszakkal, amikor Wittgenstein maga is élennebben érdeklődött a fényképészet iránt: saját képei közül számos keletkezett ebben az időben, s a szöveges hagyatékban is megszáporodtak a fotográfiai utalások.

<sup>2</sup> Michale Nedo 2011-es cambridge-i kiállítása Wittgenstein képeiből a hagyaték ez irányú feldolgozását célozta, ugyancsak kimutatva a fotográfia és a wittgensteini filozófia lehetséges kapcsolódási pontjait (ld. Nedo 2011).

A fényképalbum céljára felhasznált kisméretű, vonalas jegyzetfüzetbe Wittgenstein többnyire a jobb oldalra, összesen 61 oldalon ragasztott be képeket. Az album összeállítása nem követ sem időbeli, sem tematikus rendet, de a képek sorában más, a családi albumok összeállításakor szokásos szempont vagy elv sem fedezhető fel. Az egyes oldalak összeállításában mégis megjelenik valamilyen szempont: a képpárokként beillesztett felvételek arra a szándékra utalnak, hogy a Wittgenstein számára érzelmileg fontos személyek egymás mellett jelenjenek meg. Visszatérő motívum például, hogy egy családi kép vagy egy családtag képe mellett egy barát, munkatárs vagy tanítvány alakja tűnik fel.

Igen nagy a méretbeli eltérés a képek között, és az egyes oldalakra felragasztott képek sem illeszkednek egymás méretéhez, nincs semmiféle „egységesítés”: az eltérések nagyságára jellemző, hogy miközben néhány kép egy egész oldalt elfoglal, mások olyan apró méretben kerültek az albumba, hogy nagytű nélkül szinte nem is szemlélhetők körültekintően. A lehetséges tematikus csoportosítás alapján összetartozó képek az albumban teljesen szétszórtan kaptak helyet: ilyen például a család közeli barátja, a húszas-harmincas évek ismert bécsi fotográfusa, Moritz Nähr által 1929 tavaszán készített képsorozat a Wittgenstein tervezte bécsi villáról, melyek különböző helyeken köszönnek vissza. Hasonlóan szétszórtva helyezkednek el az egyes eseményekről, személyekről vagy tájakról azonos időben vagy különböző időpontokban készített felvételek is (főként családtagokról, eseményekről vagy éppen utazások közben készített képek).

A látszólagos rendezetlenség mögött Nedo (1989) szerint mégiscsak felfedezhető valamilyen koncepció, mégpedig olyan, amely a wittgensteini filozófiai koncepcióval is kapcsolatba hozható. A képek számos tulajdonságában megjelenő sokféleség "komplex történetekként" mutatja be az eseményeket és személyeket (Nedo 1989, 152. o.): a képeken megjelenő történetek átjárják egymást, kölcsönhatásba kerülnek egymással, a visszatérő elemek és motívumok pedig módosítják egymás jelentését – azaz egymásra vannak utalva, mivel megfejtésükhöz szükség van a képi kontextus, mi több, a teljes album kontextusának figyelembevételére is.

A képek összeállításának album-jellege a wittgensteini filozófia hasonló sajátosságaival is összeköthető. Talán nem túlzás azt állítani, hogy a fényképalbum keletkezésének idején a szerző második alkotói korszakának fogalmi kidolgozásában merült el, s esetlegesen tudattalanul is az album-jellegű összeállításban fedezett fel lehetőségeket – olyan lehetőségeket, melyek később tudatosodva saját munkája korlátainak tűnnek fel. A *Filozófiai vizsgálódások* előszavában erre konkrét jelzés is található, ahol ugyanis a célként kitűzött könyvet (egy „jó könyvet”) szembeállítja azzal az album-karakterrel, amely erőteljesen tükröződik a sokszor átdolgozott és átszerkesztett megjegyzéseken:

Ugyanazon vagy csaknem ugyanazon pontokat érintettem mindig más és más irányból, és mindig új képeket vázoltam fel. Csomó közülük elrajzolt vagy jellegtelen lett, magán hordva egy gyenge rajzoló minden fogyatékoságát. És ha ezeket az ember már kirostálta, akkor még mindig maradt néhány tűrhető rajz, amelyet ekkor úgy kellett elrendezni, gyakorta körülményirbálni, hogy a szemlélő számára a táj képét adják. – Ez a könyv tehát valójában csupán csak egy album. (Wittgenstein 1998. 11. o., Neumer Katalin fordítása)

Az album-karakter első említése éppen 1936-ra, azaz feltételezhetően a fényképalbum összeállítását közvetlenül követő időszakra datálható. Mint Alois Pichler (2000) írja, ebben az évben Wittgenstein tudatosan és határozottan dönt az album-forma mellett, miután hiá-

bavalónak és eredménytelennek látja azon erőfeszítését, hogy filozófiai gondolatait lineáris rend alapján felépülő „igazi” könyvvé állítsa össze. A döntés hátterében az album-forma és írásmódjának – gondolkodásmódjának – strukturális hasonlósága áll. Pichler szerint „az album-forma melletti döntésből semmi esetre sem következett vagy kellett hogy következzen a megjegyzések rendjének aforizma-szerű önkényessége”, hanem „ezzel ellentétben inkább a lehetséges legjobb formát eredményezte, annak érdekében, hogy képes legyen megvalósítani Wittgenstein filozófiai módszer-ideálját és a filozófiai terápia wittgensteini programját” (Pichler 2000. 59. o.). Pichler így egyenesen arra következtet, hogy e döntés felfogható Wittgenstein írói természetéről és filozófiai elméletéről tett őszinte vallomásként.

A fényképalbum „rendezett rendezetlensége” és a *Filozófiai vizsgálódások* gondolati felépítése, összeállításának módja valóban közeli rokonságot mutat. Az a látszólag rendezetlen összetettség, a „komplex történetek” rendje, amely a fényképalbum egymást átható felvételeinek kapcsolatában felmerül, visszatér a *Filozófiai vizsgálódások* gondolati komplexitásában. Ezt a kényszerű, de elfogadott album-szerűséget az előszóban a kutatás természetével magyarázza, ráébredve, hogy e területről másképpen nem is nagyon írhatna:

Hogy annak, amit írni tudok, még a legjava sem lesz soha több filozófiai megjegyzéseknél; hogy gondolataim hamarosan megbénulnak, valahányszor megkísérlem, hogy természetes hajlamuk ellenére egyetlen irányba kényszerítsem őket. – És ez persze magával a vizsgálódás természetével függött össze. Merthogy ez arra kényszerít bennünket, hogy egy széles gondolati vidéket minden irányban, keresztül-kasul bejárjunk. – E könyv filozófiai megjegyzései egy halom tájképvázlathoz hasonlatosak, amelyek e hosszú és bonyodalmas utazásokon keletkeztek. (Wittgenstein 1998. 11. o.)

Ezek a megjegyzések tehát a *Filozófiai vizsgálódásokban* „keresztül-kasul” járnak be a gondolkodás egy-egy területét, és ezekhez hasonlóan a fényképalbum képei is – komplex történetekként – ugyanúgy járnak be az emlékezés, a rokoni-baráti viszonyok kitüntetett terepét.

A fényképalbum elrendezése, a képek beragasztásával összeállított kis jegyzetfüzet koncepciója hasonló a *Filozófiai vizsgálódások* összeállításának módszeréhez. A megjegyzések összeszerkesztése – amely, mint a mű keletkezéstörténete alapján kitűnik, többszöri nekifutásra sem nyerte el a szerző által véglegesen elismerhető alakját, így leginkább az összeállítás egy lehetséges formájának tűnik – a fényképalbum képeinek összeszerkesztésével egyező módon ment végbe. A kéziratok elektronikus kiadásának fényében megkockáztatható, hogy a teljes Wittgenstein-hagyaték album-szerű: olvasása is inkább egy terület hurkokkal tarkított bejárásához, mintsem a lineáris, könyv-szerű olvasáshoz hasonlít.

A fényképalbumban külön is érdekesek azok a felvételek, amelyek készítésében Wittgenstein maga is részt vett akár instrukciókkal, akár készítőként (természetesen az album nem tartalmazza az összes, e szempontból releváns képet, sok közülük a hagyaték más darabjaiban található). Valószínűleg több alkalommal is vásárolt fényképezőgépet: így volt arra is példa, hogy barátaival csupán szórakozásból, egymás lefotózása miatt vett olcsó gépeket. Maurice Drury említi például azt az alkalmat, amikor hármásban egymásról készítettek pillanatfelvételeket a Wolworth-ben vásárolt gépekkel a Nelson-emlékműnél, ám „a képek nem sikerültek valami jól” (Nedo-Ranchetti 1983. 281.). Minden bizonnyal itt spontán pillanatfelvételekről van szó, a képek pedig átgondolt koncepció nélkül készülhettek. Fanja Pascal pedig arról ír, hogy Wittgenstein egy alkalommal részenként vásárolt meg egy gépet (mérnöki

tanulmányai és érdeklődése miatt ez nem is meglepő, ld. Pascal 1981. 42.). Ugyancsak ő írja le azt a különösnek tűnő esetet, ahogyan e kamerával felvételeket készített róla. Az előző példával szemben itt a képek megfontoltan, kísérletező módon készültek. Pascal a fotózás alatt úgy érezte magát, mint egy tárgy, amelyet a géppel fél térdre ereszkedő és a megfelelő szöveget, a leképezés legpontosabb módját kereső Wittgenstein éppen felmér. Pascal később kapott is az ekkor készült képekből, s nem kis meglepetéssel konstataálta, hogy némelyik csupán 2-3 centiméter nagyságú. Nem érdektelen, hogyan jutott el ilyen apró képekig Wittgenstein: „órákat áldozott arra, hogy apró darabokat vágjon le a képekről”, egészen addig, amíg elégedett nem lett az eredménnyel, a megfelelőnek vélt arányokkal (uo.; a képek az albumban és a hagyaték más helyein jól beazonosíthatók). E folyamat rávilágít arra, hogy Wittgenstein sokkal nagyobb jelentőséget tulajdonított a képek arányainak – amely a leképezés megfelelő voltát szavatolta számára –, mintsem a képek méretének. Ehhez nem volt szüksége nagyításra (a felvételek nagyítását egyenesen értelmetlennek tartotta) és ez megmagyarázza azt is, miért kerülhettek össze az albumba méreteikben igencsak különböző képek. Ugyancsak kis méretűek a hagyatékban található azon képek, amelyeket Ben Richards ragasztott fel nagyobb lapokra: a korabeli technikát figyelembe véve ezek akár egyszerű kontaktmásolatok is lehetnek, a negatívok nagyítás nélküli egyszerű papírmásolatai.

Amikor tehát Wittgenstein fényképezett, részben az egyfajta keresetlenséget, a pillanatfelvételek spontaneitását kedvelte. Erről árulkodnak azok a képek, amelyek különböző egyszerű élethelyzetekben, például utcán készültek. „Elkapott pillanatok”: nem ritkán a játék, a próbálkozások eredményei. Ezekkel a képekkel azonban Wittgenstein nem volt maradéktalanul elégedett. A keresetlenség mellett éppen ezért vonzódott a pontos beállításhoz, és amilyen aprólékosan kereste Pascal esetében a megfelelő látószöveget és az ideális képkivágást, ugyanolyan aprólékosan igyekezett néha megszabni, barátai milyen módon készítsenek róla felvételeket.

A hagyatékban található képek közül erre talán legjellemzőbb példa a Wittgensteinről készült utolsó sorozat, Tranøj felvételei von Wright cambridge-i kertjében. Tranøj visszaemlékezése szerint „ezen a délutánon megkérdeztem Wittgensteint, készíthetek-e róla fényképeket. Beleegyezett, ám az objektívnek háttal akart ülni. Nem volt kifogásom ellene, így elmentem a fényképezőgépemért. Ezalatt Wittgenstein meggondolta magát. Azt szerette volna, ha az igazolványképek stílusában készítenék képet, von Wright pedig mellette ülne. Ismét egytértettem vele. Wittgenstein kihozta az ágyából a lepedőt; Elizabeth von Wright ajánlatát pedig, hogy tiszta lepedőt adna, visszautasította. Wittgenstein tehát felakasztotta a használt lepedőjét a veranda elé, majd két széket állított egymás mellé.” (Tranøj 1976)

Több felvétel is készült ekkor: az egyikén Wittgenstein von Wright mellett ül és egyenesen a fényképezőgépbe néz, míg a másikon elfordította székét, így von Wright-nek háttal, profilból, oldalt nézve látható. Instrukciói alapján úgy tűnik, nem spontán képeket, inkább dokumentumokat akart (a háttérrel semlegesíteni igyekezett, a beállítások semmi személyeséget nem hordoztak, csupán a valós látványhoz leginkább hű képet célozták). Mintha letisztított körülmények és egy megfelelő mérce alkalmazásával próbálna gondoskodni arról, hogy a képek pontosan tükrözzék a valóságot.

Hasonló, ám a filozófiai tartalmakhoz közelebb álló képkészítési gyakorlatot lehet felfedezni a hagyaték más felvételei, különösen a kompozitfelvételek esetén. Wittgenstein birtokában volt néhány Galtontól származó felvétel, melyek különböző portrék egymásra vetíté-

sével álltak össze. Galton népcsoportok, pszichikai tulajdonságok, személyiségjegyek közös sajátosságainak kiemelésére használta a felvételeket: elképzelése szerint egy népcsoport tagjairól készített portrék egymásra vetítésével kiemelkednek a csoportra jellemző tulajdonságok, de ugyanígy kiemelkednek például a közös hajlamra utaló tulajdonságok a több azonos foglalkozást űző, hasonló betegségben szenvedő ember, vagy éppen bűnöző portréiból megalkotott közös képen. Wittgenstein a nővérének tervezett villát is fényképező Moritz Náhrral készítettett önmagáról és három nővéréről kompozitfelvételt (korábban Galton szintén vállalta ilyen képek elkészítését, mert úgy gondolta, hogy a közös vonások megjelenítése segíthet egyes örökletes betegségek kiszűrésében).

Wittgenstein azonban feltehetőleg nem egyszerűen valamely tulajdonság kiemelésére, hanem az őt akkoriban foglalkoztató egyik filozófiai probléma jobb megértésére használta a kompozitfotográfia eljárását. A felvétel az 1920-as évek második felében készült; a kéziratokban pedig 1929-ből származik Galton képeinek első említése:

És [e fogalmak közül] néhány olyat fogok felsorolni, amelyek számomra szinonimáknak tűnnek, amennyire jelentésük fontos számunkra; felsorolásukkal pedig ugyanazt a hatást kívánom elérni, mint Galton, amikor számos különböző arcot másolt ugyanarra a fotográfiai lemezre, hogy megkapja közös tulajdonságaiknak képét. És egy ilyen képpel be tudom mutatni, milyen a tipikus, mondjuk kínai arc [...] (Wittgenstein 2000. MS 139a, *Vortrag über Ethik*)

Ennek következtében a képek és a galtoni fotográfiai eljárás mintául szolgálhat a családi hasonlóság fogalmának nem sokkal későbbi megalkotásához. A családi kompozitfelvételen a közös tulajdonságok kiemelkednek, felerősödnek, míg az egyedi sajátosságok, esetlegességek elhalványulnak. Ebben az esetben egy gyakorlati példa, egy fotográfiai eljárásból származó minta forrás lehet a fogalmi kérdések tisztázásához, sőt, a fogalmak természetének tisztázásához. A *Filozófiai vizsgálódások* ismert szöveghelye a családi hasonlóságról szintén jól tükrözi a képekkel való kapcsolatot (ennek első megfogalmazása ugyancsak a kompozitkép készítéséhez közeli időpontból, 1931-ből származik):

Ezeket a hasonlóságokat nem tudom jobb szóval jellemezni, mint hogy „családi hasonlóság”-ok; mert így fedik át és keresztezik egymást azok a különböző hasonlóságok, amelyek egy család tagjai között állnak fenn: termet, arcvonások, a szem színe, a járás, a temperamentum stb., stb. – És azt állítom: a 'játékok' egy családot alkotnak. (Wittgenstein 1998. 67 §, Neumer Katalin fordítása)

Amit a kompozitfelvételek mutatnak, az az általánosság egy sajátos fajtája – olyan fajtája, amelyet vizuális eszközökkel lehet elsődlegesen megragadni. A közös tulajdonságok kiemelkedése nem ad egyértelmű képet, inkább egy tipikus példát, amelyre a család (vagy éppen a fogalom alá tartozó entitások) kisebb-nagyobb mértékben hasonlítanak. Ez a hasonlóság pedig leginkább az életlenségben elmosódó sajátosságok segítségével jeleníthető meg. Az is nyilvánvaló, hogy ez az általánosság folyamatosan változhat, sőt, bizonyos értelemben maga is esetlegesnek tekinthető, hiszen attól függően, mely családtagok portréit illesztik be a kompozitképbe, más-más vonások emelkedhetnek ki. Ezért Wittgenstein itt egy olyan kérdés sajátos vizualizációjába ütközik, mely központi helyet foglal el gondolkodásában: a filozófiai problémák tisztázásának lezárhatatlannak tűnő kérdésébe. A filozófiai gyakorlat újabb és újabb képek felvázolásával kezelheti, ám sosem zárhatja le végérvényesen e problémákat; éppúgy, ahogy mindig lehet újabb és újabb kompozitfelvételt készíteni az egyedi képek tömegéből.

A fényképek más szempontból is közel állhatnak Wittgenstein filozófiai praxisához. Korábban igyekeztem kimutatni, miként kapcsolódnak a fotográfiából vett példák filozófiájának központi fogalmaihoz (Lehmann 2011); itt inkább arra hívnám fel a figyelmet, hogy a wittgensteini praxisban mennyire hasonló módon kapcsolódnak a képek és maga a filozófia a realitáshoz. A kép korántsem egyértelmű módon állítja a szemlélő elé a valóságot: a kép készítőjének intenciója, a kép felhasználásának módja vagy éppen a szemlélő tudattalan asszociációs munkája a képek eltérő értelmezéseit hozhatja létre. Sőt, magát a képet is lehet olyan egyszerű tárgyként szemlélni, amely semmi közöset nem hordoz a rajta leképezett entitással:

Képzeld el olyasvalakit, aki nem szívesen nézne rajzokat vagy fényképeket; mivel azt mondaná, hogy egy színtelen ember utálatos számára. Vagy találhatnánk olyasvalakiket, akiknek az apró emberek, házak, ahogy a fényképen láthatók, barátságtalannak vagy nevelésnek tűnnek. [...] Gondolj arra, miként reagálunk egy jó fényképre, a fényképen látható arckifejezésre. Lehetnének olyan emberek, akik a fényképekben legfeljebb a diagramok egy fajtáját látják, úgy, ahogyan mi a térképeket szemléljük; különböző dolgokat kiolvashatunk a térképből, de például nem csodálhatjuk meg a tájat, vagy kiálthatunk fel: „Milyen gyönyörű kilátás!” (Wittgenstein 2000. MS 130 230–231., 1946. júl. 31.; vö. *Filozófiai vizsgálódások* 296. §)

Még egy „jó kép” is értelmezésre szorul, és senki nem csodálkozhat azon, ha lesznek, akik félreértelmezik. A képek alkotása során természetesen mindenki „jó képek” létrehozására törekszik, olyan képekre, amelyek megfelelő módon mutatják be a realitást. De létezhet-e olyan kép, amely ennek maradéktalanul képes eleget tenni? Valószínűleg nem. A képek közelíthetnek a valósághoz, de el nem érhetik azt – így mindig lehet újabb, „jobb” képeket alkotni. És még az újabb képekre is mondhatja valaki, hogy „egy kutya sokkal inkább hasonlít egy emberhez, mint egy fénykép” (Wittgenstein 2000. MS 164 170.).

A filozófiában már a problémák tisztázásánál is nehézségekbe ütközhetünk, hiszen a probléma tisztázása (jobb megfogalmazása vagy tematizálása) is rejtett előfeltételezéseket hordoz és az alkalmazott megközelítésmódtól függ. Természetesen mindenki a probléma minél jobb megragadására törekszik, olyan megragadására, amely a realitáshoz kapcsolható (például éppen fogalmi tisztázáson keresztül). De létezik-e a probléma teljes vagy tökéletes leírása? Valószínűleg nem. A filozófia sajátos problémáival mindig csak közelíthet a valósághoz, de el nem érheti azt – így (legalábbis a wittgensteini filozófia szellemében) mindig lehet arra törekedni, hogy jobb leírásokat hozzunk létre.

Így a fényképekkel való kísérletezés és a határozott instrukciók a készítés során a fényképezési eljárást hasonlatossá teszik a *Filozófiai vizsgálódások* megjegyzéseiben és az írása során alkalmazott munkamódszerben megnyilvánuló praxishoz. Ahogy Wittgenstein fényképezett vagy instruálta mások felvételeit, azzal újabb és újabb megközelítésmódokat, bizonyos értelemben „pontosabb” képeket hozott létre, amelyekkel viszont – akárcsak megjegyzéseinek újabb és újabb formájával, rendjével – sosem volt elégedett, mert mindegyik csak a problémák közelítésének albumszerű metódusába, nem pedig a lezárható, pontos leírások rendjébe illeszkedett. Ezért mindaz, amit a fényképezésben megvalósított, a filozófiai cselekvés egy módjának tekinthető. A diagramokhoz hasonlóan tehát a fényképek is részben forrást jelentettek számára a megfelelő szemléletmód folyamatos alakítására, valamint eszközt biztosítottak egyes problémák tisztázásához. A megjegyzések sorába, amelyek egymással is dialógust folytatnak, jól illeszkednek az ábrák. A fényképek ugyan nem illeszkednek közvetlenül a szövegbe, ám azok keletkezésében szerepet játszottak. Wittgenstein tehát ebben az értelemben, a cselekvés értelmében éppúgy használta a fényképeket és a fotográfiai gyakorlatot,

mint az ábrákat. Ahogy pedig a filozófiai cselekvés során az egymást követő megjegyzések különböző módokon mutathatják be tárgyukat, úgy a gyakorlat a képek szemléletében is képes a nézőpontok – akár extrém – változtatására:

Olyan ez, mintha először úgy tekintenék egy képre, mintha benne élnénk, és tárgyai valóban körülvennének bennünket, azután hátralépnénk és kívül kerülnénk rajta, a keretet látnánk, és a kép csak egy festett felület lenne. (Wittgenstein 1984. 233.)

## IRODALOM

- Lehmann 2003. Bilder einer Theorie. *Semiotische Berichte* 2003/1-4. 97–108.
- Lehmann 2011. Képeket használni. Wittgenstein és a fotográfia, in *Fogalom és kép 2.* (szerk. Egyed Péter – Gál László), Kolozsvár: Kolozsvári Egyetemi Kiadó, 77-100.
- Nedo, Michael – Ranchetti, Michelle (hrsg.) 1983. *Ludwig Wittgenstein. Sein Leben in Bildern und Texten.* Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Nedo, Michael 1989. Philosophie und Praxis, in *Wittgenstein. Biographie, Philosophie, Praxis. Eine Ausstellung der Wiener Secession*, 147–158. o.
- Nedo, Michael 1993. *Wiener Ausgabe. Einführung.* Wien – New York: Springer
- Nedo, Michael 2011. *Wittgenstein and Photography.* Kiállítási katalógus, Cambridge: University of Cambridge – Austrian Cultural Forum
- Neumer Katalin 2000. *Die Relativität der Grenzen. Studien zur Philosophie Wittgensteins.* Amsterdam: Rodopi
- Nyíri Kristóf 2002. Képek mint eszközök Wittgenstein filozófiájában. *Világosság* 2002/1. 5–21.
- Pascal, Fanja 1981. Wittgenstein. A Personal Memoir, in Rush Rhees (ed.) *Ludwig Wittgenstein. Personal Recollections.* Oxford: Basil Blackwell, 1981.
- Pichler, Alois 2000. *Wittgensteins Philosophische Untersuchungen: Vom Buch zum Album* (Doktori értekezés, Universität Innsbruck) Magyarul részletek olvashatók: Gond 34. (2002)
- Rhees, Rush (ed.) 1981. *Ludwig Wittgenstein. Personal Recollections.* Oxford: Blackwell
- Roser, Andreas 1996. Gibt es autonome Bilder? *Grazer Philosophische Studien* 52. 1996/1997. 9–43.
- Tranø, K. E. 1976. Wittgenstein in Cambridge 1949-1951. *Acta Philosophica Fennica* XXVII, 17.
- Wittgenstein, Ludwig 1984. *Zettel* (Werkausgabe Band 8). Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Wittgenstein, Ludwig 1998. *Filozófiai vizsgálódások.* (ford. Neumer Katalin) Budapest: Atlantisz
- Wittgenstein, Ludwig 2000. *Wittgenstein's Nachlass. The Bergen Electronic Edition,* University of Bergen: Oxford University Press 2000.