

HERBERT HRACHOVEC

## Két aszinkron időfolyamat

WITTGENSTEIN ÉS A MOZGÓ KÉPEK

Kant óta a tudatfilozófia a megismerés folyamatát annyira kifinomultan ábrázolja, hogy nem marad benne helyük az olyan egyszerű képeknek, amelyeket az észlelő személy a világról alkot magának. Ezzel az elgondolással szakít az a programatikus leképezésemélet, amellyel a *Tractatus* a világ leírását megalapozza. Ehhez az elmélethez Wittgenstein az inspirációt egy bírósági ügyből merítette, amelyben egy közlekedési balesetet babák segítségével próbaképpen rekonstruáltak (*Napló*, 1914.9.29). Hogyhogy nem utal a filozófus ebben az összefüggésben a fotográfiára? – vethetjük fel a kérdést. Íme, a hipotézisem: már eltekintve attól, hogy akkortájt a dokumentarista nyombiztosítás még nem volt használatos, a babákkal történő ábrázolás – szemben a fotóval – nagy mértékben szabad: babákkal különböző helyzeteket lehet kellő flexibilitással újrajátszani. Wittgenstein pontosan ezt a hajlékonyságot tulajdonítja a képként felfogott kijelentésnek.

„A kijelentésnek régi kifejezésekkel kell új értelmet közölnie.” (*Tractatus*, 4.03) Ez úgy történik, hogy a kijelentés szavai – a nyelvtani szabályoknak megfelelően – mondattá kapcsolódnak össze. A szavak struktúrává szerveződnek, a struktúra pedig azon tényállásnak [Sachlage] a logikai képét nyújtja, amelyet a kép ábrázol. A mondatrészek nyelvtani lehetőségei (konvencionálisan például a névszó- és igeragozás) mintegy a babák ízületei, amelyek különböző helyzetekbe hozhatók a célból, hogy egy szituációt visszaadjanak. Az időnek nincsen szerepe ezekben a megfontolásokban. Wittgensteint kevésbé érdekelte, hogy a világ *de facto* hogyan alakul. Figyelme ehelyett minden lehetséges világállapot legfelső elveire irányult, később pedig az áttekinthető szituációra. Ennélfogva a *Tractatus* leképezéseméletét a filozófus – miután az elemi mondatok dogmáját elvetette – nem fejlesztette tovább a *mozgó* képek irányába. A képek wittgensteini alkalmazására kitűnő példa az a „kép, amely egy bokszolót ábrázol egy bizonyos támadóállásban” (*Filozófiai vizsgálódások*, cédula a 22. § után). Wittgenstein ezt a képet nem mint valami pillanatfelvételt fogja fel, amelyet egy bokszmérkőzés videofelvételéből vágtak ki, hanem mint ábrát, amelynek különböző alkalmazásai vannak.

### Idő és kép

A hagyatéknak az időre és a képre vonatkozó utalásai a leggyakrabban a megélt és a technikailag materializálódott filmkép viszonyáról szólnak. „Ha az első rendszer tényeit a filmvásznon képeihez hasonlítom, a második rendszer tényeit pedig a filmszalag képeihez, akkor a filmszalagon egy jelenlegi kép van, valamint elmúlt és eljövendő képek; a filmvásznon viszont csak a jelen.” (Ms 105: 84; vö. Ms 106: 103, Ms 107: 2, Ms 107: 176, Ms 108: 3, Ms 112: 128 stb.) Az első rendszer – az adatok rendszere – lényegileg szimultán: annak a „jelennek” az értelméből, amely a filmvásznon szerepet játszik, hiányzik a múlthoz és a jövőhöz való vi-

szony. Ehelyütt nem kívánjuk Wittgensteint ebben az irányban tovább követni. Helyette kiindulópontunk egy 1948-as magányos megjegyzése, amelyet egyetlen későbbi átdolgozásba sem vett át. A szövegkörnyezetben a fogalmaknak az életformákba ágyazódásáról van szó. Ebben az összefüggésben Wittgenstein nem egy filozófiai megkülönböztetést illusztrál azzal, hogy a filmre mint jelenségre explicite utal, hanem bemutat egy filmszerű gondolati kísérletet, hogy kidolgozzon egy csattanót.

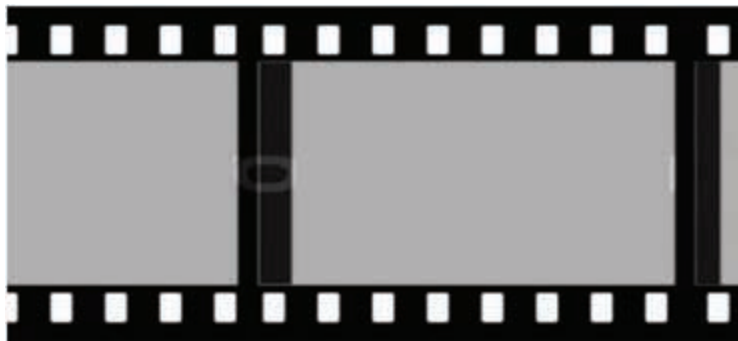
A kéziratos feljegyzés így hangzik:

Ekképp gondolom: van egy csíknak, rajta szabályosan futó szalagminta, tehát *rajta* a mintán szabálytalan színfoltok, amelyeket a mintára vonatkoztatva írunk le, mivel számunkra ez a viszony a fontos.

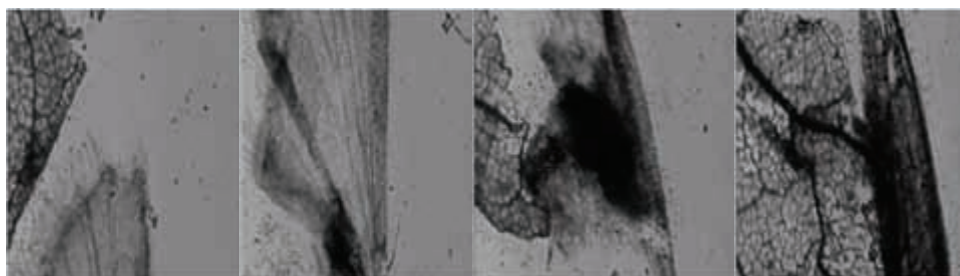
Ha a minta így futna: a b c a b c a b c-, akkor lenne például egy speciális fogalmam arra, hogy valami vörös egy *c*-re esik, valami zöld pedig a következő *b*-re. (Ms 137: 99a; a *Bergen Electronic Edition* transkripcióján javítottam, H.H.)

Ebben a konstrukcióban három szemiotikai réteget kell figyelembe vennünk. A konstrukció alapjául szolgáló csík tartalmilag meghatározatlan – egyszerűen egy csíkról van szó és kész. A funkciója annyi, mint egy képkereté, amely csak annyit közöl: hol vannak ennek az artefaktumnak a határai. Jóllehet, a közleménynek nincsen kézzelfogható tartalma, mégis meghatározza, *mi* tartozik ezekhez a tartalmakhoz. („Ez a katalógusjegyzet *nem* része a képnek.”) Wittgenstein nyitva hagyja, hogy a csíkot hogyan kellene elgondolni. Lehetne például egy díszes masninak az anyaga. De ugyanilyen jól illenék egy filmszalag is a példába.

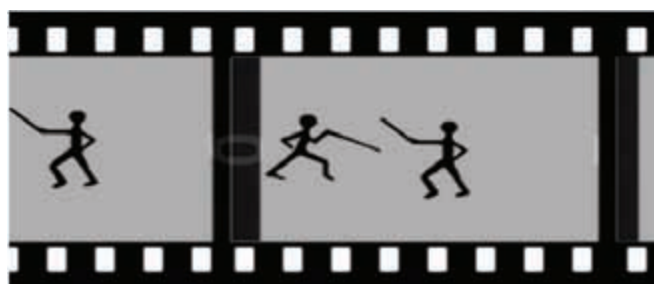
A második réteg ugyanis a „szabályosan futó szalagminta”. A minta a csíkon hosszában húzódik. De lehet fordítva is: hogy a csík mozgatja előre a mintát, tehát olyan, mint valami klasszikus filmtekercs, amelyen a fényképfelvételek másodpercenként 24 kép sebességgel peregnek. Ebben az esetben a minta volna a keret, amelyet a film negatívja minden egyes felvételhez megad.



Így a „futó” szó azt is jelenti, hogy a minta a csíkon folytatódik, de azt is, hogy ahogyan a csík mozog, úgy mozog vele együtt a minta. Erre az elrendezésre épül rá a harmadik réteg. A szabályosan futó mintán „szabálytalan színfoltok” tűnnek fel – a mintaszalag elemei. Az effektus jól leírható az avantgárd filmes, Stan Brakhage kísérletével szembeállítva: ő a *Mothlight* című filmjében (1963) organikus anyagdarabokat ragasztott rá közvetlenül a filmszalagra (<http://www.youtube.com/watch?v=Yt3nDgnC7M8>). Szabályos minta nincsen. Azon kívül, hogy adott filmkockák ismétlődnek, minden más előreláthatatlan.

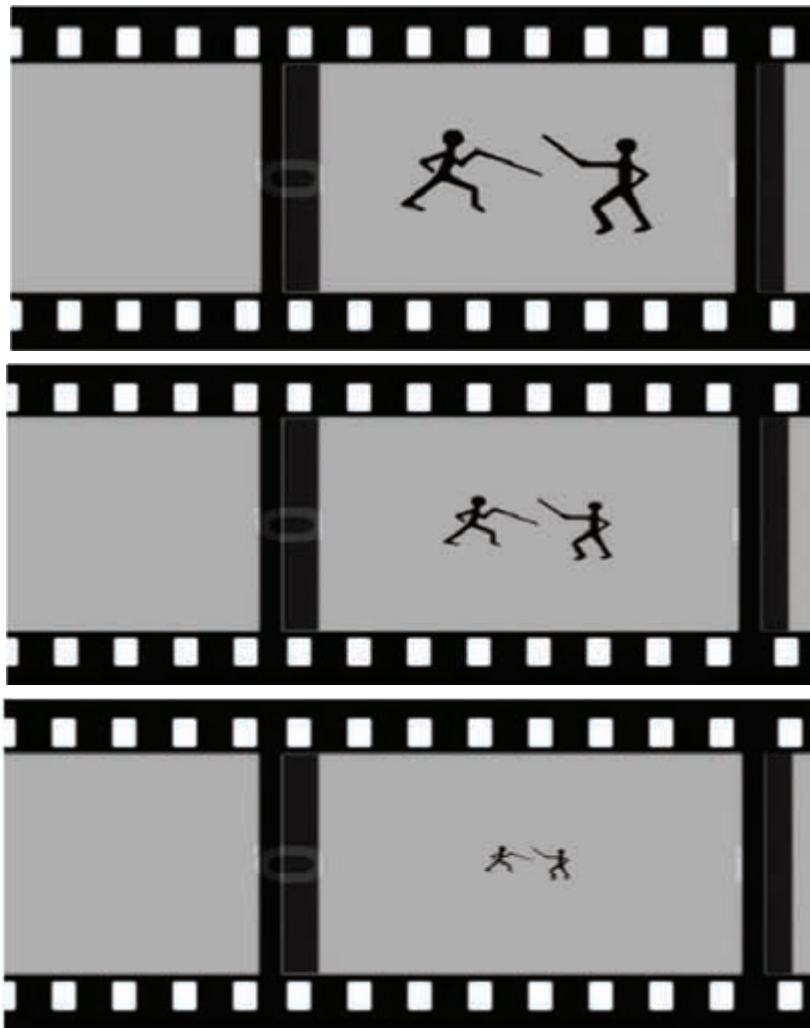


Wittgenstein szalagja viszont – e kísérleti filmmel ellentétben – úgy működik, mint valami konvencionális filmvetítés. *Egyszerre* kínálja az időrend állandóságát és viszonyítási pontot a változásokhoz, amely erre az időrendre vonatkozik. A leírt szemiotikai rétegződésnek megfelelően egymást átfedő idősíkok keletkeznek. A játékfilmverzió szabályosan ismétlődő formák sorozatát kínálja, amelyben egyedi jelzések vagy foltok lokalizálhatók. Ez olyan beállításhoz felel meg, mint amikor a kamera mozdulatlanul irányul a világ egy szeletére, amely mondhatni a bekövetkező eseményeknek a színpada. Wittgenstein naplójának két harcosa (1914.9.29.) filmre kerül:



Ebben az esetben a fix beállítás lehetőséget nyújt arra, hogy teljesen annak az eseménynek szenteljük magunkat, amely a képkockák pergése közepette „szabálytalanul” megyesik. Egy második lépésben elképzelhetjük, hogy maga a beállítás változik – vagyis nemcsak hogy formák jelennek meg punktuálisan a vonatkoztatási keretben, hanem emellett a keret maga is változik az időben. Wittgenstein konstrukciója szempontjából mindazonáltal lényeges az a körülmény, hogy a keret nem változik olyan előreláthatatlanul, mint a belső történet. A minta ismétlődő és szabályos. Jóllehet, időben bontakozik ki, ám nem ugrásszerűen.

Jó példa erre egy kamerafárt: itt a felvett képtartalom nem a kerettől függetlenül változik. A rögzített pozícióból született felvétel konstitutíve zárja ki a szimbolizálásból azt, ami túl van a kereten. Ami láthatóvá kell legyen, annak mind a képkivágáson belül kell láthatóvá válnia. Ezzel szemben fártban a készülék, amely a képkivágást létrehozza, ahhoz viszonyítva mozog, amit a képből kihagy. Az az idő, amelyben az események *megettörténnek*, és az az idő, amelyben az események *megettörténének a feltételei* létrejönnek, interferálnak.



A képi ábrázolások kihagyásokkal dolgoznak, a kihagyások határai azonban odébb is tolódhatnak. Ily módon nemcsak a változó tartalom, hanem a tartalomkizárás kritériumai is bekerülnek a képbe. Amikor a kamera valamilyen irányban mozog, akkor kettős referenciális feladatot tölt be. Egyrészt (egyszerű esetben) beépíti a képi tartalmak kizárását, másrészt viszont biztosítja, hogy ezeknek a határoknak az *átlépését folyamatként* értelmezzük. A felvevőgép dinamikája felerősíti annak a jelenlétét, amit felvesz, és ami többé nem ugrásszerűen lép be a keretbe, hanem hagyja, hogy elmélyedjünk benne.

A mozgatott keretnek ez a világfeltáró szerepe azon múlik, hogy a kamera mozgása abban az értelemben megbízható, hogy a filmszűzsé paramétereire tartja magát. Ha egy házfalról van szó, akkor a kamera a sík mentén mozog. Ez a forgatókönyv az újdonság és valahová tartozás összhangját előre biztosítja. A látvány változása ezzel szemben az ismeretlent a

már ismerttel kapcsolja össze. Erre lehetnének példák a motiválatlan kamerásvenkek, amelyeknél a beállítások nem tartják magukat a szüzsé feltételezett folyamatosságához. A folyamat technikai oldala – nevezetesen a látvány gépi kiválasztása – a saját időhöz képest mintegy önállósítja magát és hirtelen változásokat kényszerít rá a filmre. Ha a házfaltól távolodva az utca felé vagy a levegőbe felfelé filmezünk, úgy ezzel témát váltunk – akkor is, ha közben valamilyen általános tér- és időbeli folyamatosság továbbra is észlelhető. (Csak a vágás teszi lehetővé, hogy kilépjünk az egyes felvételi szituáció korlátai közül.) Ha a kamerakezelés elválik attól az időtől, amelyben a filmezett folyamatok végbemennek, akkor kezdünk összezavarodni, ez pedig mint dinamika, táncmozgás, zűrzavar vagy káosz jeleníthető meg. A Wittgensteini aforizma azért olyan hatásos, mert szemléletes példán dolgozza ki azokat a tényezőket, amelyek az ilyen folyamatokban hatnak.

### Meghatározatlanság

A kiválasztott szövegrészből olyan aspektusokat emeltem ki, amelyek filmelméletbe illeszthetők. Ám a szöveg eredeti szándéka más. Wittgenstein a passzust a gondolati rögzítés és a változó körülmények viszonyát taglalva írta. A szövegrészt a következő mondat vezeti be: „Ha egy mondat egy bizonyos életsablonra vonatkozik, akkor kell legyen a mondatban valami meghatározatlan.” (Ms 137: 99a) A „sablon” szó itt az ismertebb „életforma” helyett szerepel, azaz szokásoknak olyan komplexuma helyett, amelyben az egyes cselekedetek és jelentések helyet kapnak. A szalagminta képileg világítja meg a szabályosságot, a szabályosságot pedig Wittgenstein az előreláthatatlan impulzusok háttereként határozza meg. A minta előrelátható rendje ellentétben áll a „színfoltok” punktuális fellépésével, azaz az egyes jelzésekével, amelyeket kontextusukban szemlélünk. „Ha egy életminta a szóhasználat alapja, akkor kell lennie benne határozatlanságnak. Hiszen az életminta nem egzakt szabályosság.” (Ms 137: 100a)

Wittgenstein tehát olyan esetre gondol, amikor mind a vonatkoztatási keret, mind pedig a keretben fellépő tartalom, még ha különböző tempóban is, de *mindketten* változnak. Hogy egy filmpéldát mondjunk: egy lovas üget be a képbe, a kamera követi a mozgását. A pillanatfelvétel, amelyet ebből a jelenetből kivágunk, lehetne egy „mondatgyök” – úgy, mint a korábban említett bokszoló ábrája is volt, amelyet szintén különbözőképpen lehetett használni. Az a határozatlanság azonban, amelyről itt szó van, nem egyszerűen abban rejlik, hogy egy ilyen kivágott részlethez az egész látvány hozzá tartozik: ilyen például az a totál volna, amelyből a részletet kivágtuk. A minta viszont sokkal inkább réti ösvény, amely a lovasról alkotott észleletünket rendezzi, beleértve azt is, amikor lezuhan. A keret az ügetés folyamatosságának benyomását kelti, ám ettől még az ügetés egyformasága nem garantált. Még mindig ugyanazzal a folyamattal van-e dolgunk, ha a kamerabeállítás változik, vagy ha – ellenkezőleg – a kép maga ugrik?



A döntő az, hogy amikor a szimbolikus alakokat ténylegesen alkalmazzuk, úgy ebben az idő nélkülözhetetlen szerepet játszik. *Emellett* ez csak egy olyan környezet háttére előtt ábrázolható, amely az alakokhoz képest maga is mozog – egy „szabályosan futó szalagmintán”. Ebben az összefüggésben találkoznak a mozgó képek a megadott fogalmak szerinti szabálykövetés problémájával. Mi biztosítja, hogy egy – nyelvi vagy gondolati – előírást, miután rögzítették, az idők során konzisztensen végre is hajtanak? Ehhez valamilyen környezeti mintára kell hivatkozni: „*Ilyen* körülmények között *ilyen* reakciók helyénvalók.” Ha a körülmények megint előfordulnak, úgy ez kiváltja a szabály követését. Ám a szabály kifejezésének nem ugyanaz az időbelisége, mint a visszatérő körülményeknek. A kifejezés jelen létéből a minta alakulása nem jósolható meg. Egy követendő mintának mint időben létező rendező struktúrának van játéktere – szemben azokkal az eseményekkel, amelyek a minta szerint esnek meg. Nem a jelen lét, hanem egy, a jelent többszörösen *formáló* alakítóelv az, ami az egyedi esetek felől nézve biztonsággal nem jósolható meg. Így eshetik meg, hogy egy lovas váratlanul olyan helyzetbe kerül, hogy leesik, és amelyben a film a saját útját járja.

Egy fogalom meghatározatlansága – szemben a véletlen változatokkal – abban rejlik, hogy használatához hozzátartozik a környezeti feltételek szabályszerűsége, ami a fogalmat a normál esetekben jellemzi, ám nem óvja meg a meglepetésektől. „Ha mármint a mintában egyszerűen csak anomáliák jelennek meg, úgy kétségeim támadnak afelől, hogy milyen ítéletet is kell alkotni.” (Ms 137: 99a) Egy ítélet úgy használ egy fogalmat, hogy *ceteris paribus* kikötéseket vesz figyelembe, azaz feltételezi, hogy a döntések, amelyeket egy állítás implicál, összhangban vannak az azt illető elvárásokkal, hogy ezek a döntések milyen környezetben hoz-

zák meg a kívánt sikert. Az „anomáliában” benne rejlik a minta, az életsablon feltételezett törvénye. A sablon egyrészt az eseményszerűen fellépő egyedi esetekkel szemben orientáló keret, másrészt azonban maga is függ az eseményektől – lásd a lovas példa zavaró eseteit. Abból, hogy e két körülmény a világ folyásában ily különösen kereszteződik, az adódik, hogy emberek képesek előre tervezni és adott esetben terveiken változtatni anélkül, hogy teljesen kijönnének a sodrúkból.

Emberek olykor kételkedni kezdenek és olykor képesek ezeket a kételyeket meg is oldani. „De az instrukcióim ebből semmit ne látnának előre?” (Ms 137: 99a) Az, ahogyan a minta a szabályt mutatja, tartalmazhat váratlan körülményeket. „Vagy éppenséggel feltételezem, hogy az idomítás során, amelynek révén a fogalmat megtanuljuk, a különös minta feltétel volt és soha le nem írták?” (Uo.) Ez a kérdés Wittgenstein késői filozófiájának egyik központi problémájára vonatkozik. A fogalmakat nem rögzítik egyszer s mindenkorra. Szituációkban alakulnak ki, amelyek elég gyakran ismétlődnek ahhoz, hogy e nyelvi eszközöket hatékonyá tegyék. Eközben bizonyos „idomítások” a stabilitást szolgáló előírások függvényévé válnak. Wittgenstein itt két sajátosságra utal. Egyfelől egy ilyen előírással is *megeshet*, hogy változik; másfelől viszont esetleg egyáltalán nem is észlelik előírásként. A fogalmi kifejezésekkel folytatott normál gyakorlatot mindkét lehetőség érzékenyen érinti; a gyakorlat a keretnek és az ábrázolt dolognak kezdetben még összehangolt eseménysorai között kutyaszorítóba kerül. A fogalom válhatik emiatt haszontalanná, de gyakran lehetségesek átmeneti megoldások is, olyanok, amelyek bizonyos meghatározatlansággal operálnak. Esetről esetre el lehet dönteni, hogy a megváltozott mintában milyen hatás tulajdonítható a színfoltoknak. Vagy kézzelfoghatóbban: min múlik, hogy a ló nem üget tovább.

A „Wittgenstein munka után” konferenciacímet lehet úgy érteni, hogy Wittgenstein a mozi és a filozófiával foglalatosskódást szétválasztotta. A lovasjelenetek fotói *A csodalovas* [*The Miracle Rider*] című Tom Mix-westernsorozat trailerjéből valók. (<http://www.youtube.com/watch?v=c-PDcKXlBVk>) „Ludwig kiváltképp Tom Mixet kedvelte.”<sup>1</sup> De talán mégsem volt olyan éles az a határ – és akkor mégiscsak lehetett hatása a mozizásnak a filozófiára.

Fordította NEUMER KATALIN

---

<sup>1</sup> Allan Janik, Hans Veigl: *Wittgenstein in Vienna: A Biographical Excursion Through the City and Its History*. Wien 1998, 14. o.