

Marko Kardum

Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija, Borongajska cesta 83d, HR–10000 Zagreb
mkardum@hrstud.hr

Film kao filozofija: slučaj Wittgenstein

Sažetak

U radu se propituje odnos filma i filozofije, naročito u svjetlu Wittgensteinove filozofije i tvrdnje da (pokretna) slika predočuje svijet čak i bolje od jezika te da je u tom smislu posebno filozofski relevantna. Polazi se od čestog razlikovanja filma kao ilustracije filozofije, filma o filozofiji ili filozofima te filma kao filozofije. I dok se prva dva načina njihova odnošenja ne smatraju problematičnima, ali ni filozofski posebno relevantnima ili teorijski izazovnima, za treći se koncept pokazuje suprotno te mu se pristupa unutar Wittgensteinove filozofije. Naime, valja pokazati zašto je film kao pokretna slika za Wittgensteina uopće moguć kao filozofija, odnosno što točno omogućuje filmu da bude kao ta specifična ljudska aktivnost. Da bi se to pokazalo, analizira se Wittgensteinova filozofija s jasno naglašenom razlikom u njegovu ranom i kasnom filozofskom radu. No dva njegova djela, koja paradigmatički stoje iza dviju faza, pokazuju i određeni kontinuitet u razmatranju slika. Prije svega, tiče se to ideje o mogućnosti da upravo slika, a onda ekstenzijom i film kao nizanje slika, najbolje predočava svijet, odnosno da za njega stoji kao dvodimenzionalni model. Budući da je moguće utvrditi kako za Wittgensteina slika ne ovisi o jezičnoj interpretaciji, pokazuje se da je film kao filozofija moguć upravo, premda ne i isključivo, iz kuta Wittgensteinova filozofskog rada koji sliku tretira kao samostalnog nositelja značenja, a što u konačnici rezultira i shvaćanjem Wittgensteinove filozofije kao izravno suprotstavljene filozofskoj tradiciji Zapada. Stoga je jedno od tumačenja relevantnosti filma za filozofiju moguće utemeljiti upravo u Wittgensteinovu razumijevanju slike.

Ključne riječi

Ludwig Wittgenstein, film, film kao filozofija, slika, jezik

1. Uvod

Wittgensteinova je sklonost i ljubav prema filmu poznata i dobro dokumentirana činjenica.¹ To se posebno odnosi na američku kinematografiju (Szabados i Stojanova, 2011: ix) i na, čini se, njezinu sklonost produciranju filmova koji se ističu svojom dinamikom i količinom te brzinom izmjene događaja. To bi trebala potvrditi i Wittgensteinova usporedba tehnike snimanja starijih i novijih filmova s obzirom na tehničke mogućnosti. Ostavimo li po strani specifični stil nekog autora, škole, pravca ili razdoblja, sama tehnika omogućuje da se filmovi međusobno snažno razlikuju. Upravo to ističu Szabados i Stojanova (2011: ix–xi) prilikom govora o Wittgensteinovoj fascinaciji filmom i prije negoli će istaknuti osobno svjedočanstvo jednog Wittgensteinova studenta o njegovu uživanju u filmu:

1

Za potrebe ovog rada i kratkog uvodnog objašnjenja citati su i parafraze preuzeti iz navedenih izvora, a sama je polazna argumentacija, iako ne točno tim redoslijedom,

kao polazna motivacija preuzeta iz uredničke knjige *Wittgenstein at the Movies* (Szabados i Stojanova, 2011: ix–xix) u kojoj su izvori i pronađeni.

»Moderni je film prema starome kao današnje motorizirano vozilo prema onome proizvedenom prije 25 godina. Dojam je koji ostavlja jednako i smiješan i šeptrljiv, a način na koji se proizvodnja filmova unaprijedila usporediv je s tehnološkim napretkom koji vidimo kod vozila. Ali to ne treba uspoređivati s napretkom – ako je ispravno tako ga nazvati – umjetničkog stila.«² (Wittgenstein, 1998: 5)

Čini se kako navedeno ide u smjeru objašnjenja Wittgensteinove sklonosti filmu kao bezbrižnoj zabavi koja bi mu omogućila odmak od bavljenja filozofijom, tj. kako je smatrao, tereta koji je cijelo vrijeme nosio sa sobom. Kako svjedoči jedan od Wittgensteinovih studenata, Wittgenstein bi nakon predavanja i seminara često pozivao neke od svojih dražih studenata u kino na zajedničko gledanje filma. Pritom bi rijetko kad išta govorio i komentirao, čak i kada se radilo o lošoj ili trivijalnoj sceni, i naprosto bi pokušao upiti što više događaja koji mu se na platnu odvijaju pred očima. Posebno je upečatljiva Wittgensteinova navodna rečenica kako gledanje filmova ima učinak sličan učinku tuširanja (Malcolm, 1966), tj. čišćenja. Unatoč postojanju više sličnih zapisa (usporedi npr. u Wittgenstein 1958: 51 i Wittgenstein 2003: 97) pomoću kojih bi se moglo ustvrditi kako je film Wittgensteinu u većoj ili manjoj mjeri predstavljao metodu kojom se može primaknuti ili odmaknuti od filozofije i problema koje ona nosi (Szabados i Stojanova, 2011: x–xi), u ovom će se radu pokušati rekonstruirati stvarna važnost filma za Wittgensteinovu filozofiju ili, u slabijoj inačici, barem važnost koju bi film za njega uistinu mogao imati. To je posebno izazovno s obzirom na dvije, za potrebe ovog rada uvjetno nazvane, poteškoće vezane uz odnos Wittgensteinove filozofije i filma koje će do neke mjere za sada biti uopćene:

1. govoreći o slikovnoj predodžbi i uopće odnosa jezika i slike, Wittgenstein nije koristio primjere funkcioniranja filma i slikovnih animacija;
2. Wittgenstein nije imao koherentnu i sustavnu teoriju filma, čak ni sustavnu teoriju slika. Dapače, samo razmatranje slika i njihovog odnosa spram jezika i svijeta kod njega nije jednoznačno određeno i moguće je pratiti značajne promjene u njegovom razumijevanju slikovnih prikaza.

Naravno, kada bi ono što je izneseno pod prvom točkom bilo posve bez iznimke, odnos Wittgensteinove filozofije spram filma u potpunosti bi bio utemeljen na spekulaciji o tome što bi Wittgenstein uopće mogao misliti o filmu i njegovoj vezi s filozofijom, ali ujedno bi se moglo zaključiti na što bi Wittgenstein morao biti barem logički primoran u ispitivanju odnosa filozofije i filma. Odudaranje od uopćavanja pod točkom (1) može se ponuditi makar u jednom slučaju, o čemu će kasnije biti riječi. Taj će slučaj označiti snažniju mogućnost povezivanja Wittgensteinova rada s filmom i bit će utemeljen na proučavanju Wittgensteinova rada kako ga tumači Kristóf Nyíri koji je potaknuo pomalo drukčije shvaćanje uloge (pokretnih) slika u Wittgensteinovoj filozofiji. Točka (2) će također kasnije biti posebno analizirana, a u najvećoj će se mjeri odnositi na Wittgensteinovu tzv. *ranu* i *kasnu* fazu koja je u filozofiji, a vjerojatno i izvan nje, već postala i opće mjesto. U Nyírijevu tumačenju ona se pokazuje kao kontinuitet Wittgensteinove misli naspram tradicionalno tumačenog prekida i diskontinuiteta između *ranog* i *kasnog* Wittgensteina. Unatoč nekim prijeporima, moguće je utvrditi da je Nyírijevo tumačenje upravo ono koje u potpunosti otvara vezu Wittgensteinove filozofije i filma. Stoga će se u ovom radu tvrditi da film u Wittgensteinovoj filozofiji može zauzimati posebno mjesto i to upravo zato što ga možemo promatrati *kao* filozofiju. Dapače, u procesu razumijevanja svijeta, film za Wittgensteina, kao svojevrsni derivat slike, nadilazi čak i jezik. Pa ako nam filozofija, kako je

shvaća Wittgenstein, nudi svojevrsan alat kojim je moguće doprijeti do svijeta, nju je zbog 'zagađenosti' jezikom potrebno ili odbaciti čim se dopre do svijeta (u ranoj fazi) ili prihvatiti kao tek jednu od formi života uz koju stoji i slika (u kasnoj fazi).

No film kao filozofija nije nešto što proizlazi iz vlastite sposobnosti da na-prosto ilustrira filozofske probleme ili da bude o filozofiji i filozofima, on je upravo u Wittgensteinovoj filozofskoj koncepciji komplementarni produžetak jezika, aktualizirana mogućnost za ono što sam jezik ne može kada je o svijetu. U sklopu te koncepcije pokušat će se pokazati i da Wittgensteinova misao nije toliko strogo podijeljena u odvojene faze, tzv. ranu i kasnu, kako se najčešće smatra.

2. Film i filozofija

Osnovna je pretpostavka postojanja prethodno opisane veze relevantnost samog filma za filozofiju. Razlozi zbog kojih bi se filozofi mogli baviti filmom mogu biti razni i, vjerojatno, neprebrojivi – rasonoda ili ispitivanje tehničkih mogućnosti filma (kao što je uvodno već biografski natuknuto i za samog Wittgensteina), pa sve do svih mogućih pojedinačnih razloga zbog kojih je bilo tko ikada gledao film. Važnom se čini i suprotna mogućnost, naime to da i filozofija može biti relevantna za film, barem u smislu odgovora na pitanje o tome što bi npr. moglo biti podložno filmskim prikazivačkim tehnikama, što ne itd. No taj je dio možda najbolje ostaviti onima koji se filmom bave u strožem smislu riječi. Stoga bi se najsažetije moguće filozofska relevantnost filma možda mogla prikazati pomoću tri vrste njihova odnosa (Read i Goode-nough, 2005: 1–25):

1. film kao ilustracija filozofije;
2. film o filozofiji/filozofima;
3. film kao filozofija.

Ovom se podjelom ne tvrdi isključivo postojanje *čistih* tipova ni strogo ograničen broj tih tipova odnosa. Njome se tek ilustriraju neki od mogućih načina odnošenja filozofije i filma, tj. neki od načina za koje se čini da se uistinu opravdano može govoriti o relevantnosti filma za filozofiju. Ukoliko je makar u navedenim slučajevima uistinu riječ o postojanju filozofske relevantnosti filma, tada se sa sigurnošću može tvrditi da je početna pretpostavka zadovoljena. To, dakako, ne bi trebalo biti posebno teško ni novo budući da već postoji konsenzus barem ozbiljnijih teoretičara filma o tome da je filmu čak i u radikalno skeptičkom tumačenju njegove relevantnosti za filozofiju nemoguće odreći barem edukativnu i pedagošku ulogu (Prica, 2016: 193–194). Stoga se prva dva ranije navedena tipa makar u svjetlu takvog argumentiranja već unaprijed mogu prihvatiti. Naime, film je kao medij uvijek, pa i u najradikalnijim skeptičkim pozicijama, sposoban prenositi filozofske koncepte, pojmove, probleme, argumente, prikaze života filozofa i slično barem za edukativne potrebe. No tako predstavljen funkcionalistički pristup sam po sebi ipak jest problematičan jer bi u sličnom smislu mnogo toga moglo predstavljati eduka-

tivno ili pedagoški relevantan materijal. Stoga je prikaz relevantnosti filma za filozofiju ipak potrebno proširiti.

Koncept filma kao ilustracije filozofije vjerojatno počiva na paradigmatom primjeru³ *Matrixa* (Read i Goodenough, 2005: 3) koji je filozofiju filma učinio možda i najatraktivnijom granom filozofije umjetnosti (Prica, 2016: 204). Zahvaljujući *Matrixu*, neka od najvažnijih klasičnih filozofskih pitanja bivaju ekranizirani i kao takvi dostupni puno široj publici nego što je to u slučaju klasičnih filozofskih medija poput knjiga i časopisa. *Matrix* uspješno ilustrira neka od ključnih filozofskih pitanja; od epistemoloških problema i tome kako nešto uopće znamo, metafizičkih pitanja poput slobode i determinizma pa sve do etičkih pitanja i teme virtualne stvarnosti, slikovito je prikazano ono što se svakako smatra filozofski relevantnim (usporedi u Irwin (ur., 2002)). Filmsko referiranje na filozofske probleme, naravno, ne staje s *Matrixom*. Kao jedan od zanimljivijih primjera može se analizirati i film *Total Recall* (1990) za koji možda vrijedi da »ono što pomalo iznenađuje jest koliko filozofskog sadržaja ostaje« pored vizualnog spektakla kakvim je zamišljen (Read i Goodenough, 2005: 4), a tri su glavna filozofska problema koja dominiraju filmom – problem vlastitog iskustva, tj. zaoštavanje Nozickova misaonog eksperimenta o svrsi iskustva, a ne samo njegovoj kvaliteti, problem osobnog identiteta u vremenu, odnosno pitanju *gdje sam* ili *što sam ja* (radi se o klasičnom problemu definiranja osobe i Lockeovu kriteriju sjećanja) te problem skepse o postojanju vanjskog svijeta, nepouzdanosti naših osjetila i solipsizma (Read i Goodenough, 2005: 3–6). Ipak, koliko je ovakvih primjera uistinu moguće navesti? Vjerojatno nebrojeno mnogo. U tu bi se skupinu moglo uvrstiti brojne metafizičke i etičke probleme ilustrirane u npr. serijama *Zona sumraka* i *Zvezdane staze*, probleme socijalne i političke filozofije u Chaplinovim filmovima *Veliki diktator* i *Moderna vremena*, a mnoge scene nastale zahvaljujući filozofski potkovanim članovima skupine *Monty Python* mogle bi predstavljati primjere problema iz filozofije jezika, neformalnog logičkog zaključivanja *par excellence* itd. Uostalom, one to vjerojatno i predstavljaju, no na pitanje o tome je li film zbog ilustriranja filozofskih tema i problema i kao takav ili sam po sebi filozofski relevantan još uvijek nije odgovoreno. U konačnici, filmovi jednako mogu ilustrirati i npr. probleme s kojima se susreće proces industrijske proizvodnje. Čini li ta činjenica film relevantnim za industriju? Možemo li Chaplinov film *Moderna vremena* gledati na takav način? Sama mogućnost ilustriranja filozofskih problema film može učiniti zanimljivijim filozofiji, ali, čini se, ništa više nego što ga može učiniti gotovo bilo kojoj drugoj ljudskoj djelatnosti. Stoga se tako izgrađen funkcionalistički pristup ipak čini nedovoljnim da bi u potpunosti objasnio filozofsku relevantnost filma.

Film se može koristiti i filozofijom u smislu izravnog prenošenja filozofskih misli, problema i pozicija. U tom bi se slučaju govorilo o filmskom mediju koji zapravo eksplicitno, bez metaforičkog ili ilustrativnog karaktera, prenosi konkretan filozofski sadržaj. Budući da je ovdje riječ o izravnom prenošenju tipično filozofskog sadržaja, bilo prikazom nekog specifičnog argumenta bilo naprosto filmom preneseno npr. predavanje filozofskog sadržaja, teško da može biti riječi o zanimljivom ili kompleksnom teorijskom izazovu. Prije se radi o »trivijalnom i nezanimljivom slučaju filmske filozofije« kojeg su tipični primjeri dokumentarni filmovi takvog sadržaja (Prica, 2016: 206–207). No, unatoč naizgled jednostavnoj i teorijski neizazovnoj mogućnosti odnosa filozofije i filma, čini se da se ovdje ipak mogu izdvojiti i neki kompleksniji primjeri. Pa iako se radi o filmovima koji ni približno svojim utjecajem i

popularnošću ne odgovaraju npr. *Matrixu*, može se izdvojiti francuski film *Ma nuit chez Maud* za koji se tvrdi da naprosto jest o filozofiji umjesto da ilustrira njezine tipične probleme, a to prvenstveno ostvaruje propitivanjem mogućnosti filozofskog mišljenja u svakodnevnom životu (Read i Goodenough, 2005: 7–10). Postoje još zanimljiviji slučajevi koji su na neki način dvostruko upravo o filozofiji. Spomenimo primjere poput filma Kirbyja Dicka i Amy Ziering Kofman *Derrida* iz 2002. i filma Dereka Jarmana *Wittgenstein* iz 1993. Ono što te filmove čini zanimljivima jest upravo navedena dvostrukost – to su filmovi o filozofima i o ključnim mjestima unutar njihova filozofskog rada. Tako *Derrida* prikazuje pojedine sekvence njegova života, njegove govore, sastanke i javne aktivnosti, ali ih u isto vrijeme pokušava dekonstruirati upravo na način na koji je Derrida vršio jezičnu dekonstrukciju (Read i Goodenough, 2005: 6–7). Slično funkcionira i Jarmanov *Wittgenstein* jer uz pomalo teatralizirani biografski prikaz Wittgensteinova života pokušava izložiti i vezu njegova života i njegove filozofske misli te time ostaje možda i jedini važan film o filozofiji i nekom filozofu snimljen u analitičkom stilu (Read i Goodenough, 2005: 2–3). U konačnici, Jarmanov se *Wittgenstein* uistinu i može gledati kao netipični i stilski snažno obilježen biografski film, ali i kao prikaz razvoja Wittgensteinove filozofske misli koja se transformira od logičkog atomizma iznesenog u djelu *Tractatus logico-philosophicus* do često isticane vlastite kritike svoje ranije faze u *Filozofskim istraživanjima* (vidi u Burns, 2005: 33). Dapače, osim što je samostalno kapitalno filozofsko djelo, u kontekstu ovog filma Wittgensteinova *Filozofska istraživanja* mogu predstavljati i scenarij ili dio scenarija nesnimljenog filma o Wittgensteinovu radu (usporedi u Steuer, 2005: 50), a Jarmanov *Wittgenstein* tako uistinu na dvostruki način jest o filozofiji, naime, o filozofu Wittgensteinu i njegovoj filozofiji. Nesumnjivo i za navedene primjere može stajati prethodna primjedba, naime to da film jednako i o ostalome može biti na opisani dvostruki način, tj. da istovremeno bude o nekom x te da na specifičan način tog x govori o njemu samom. Stoga je, za sada, tek ustanovljena opsežna mogućnost filma da ilustrira specifičnosti ostalih ljudskih aktivnosti ili da o njima govori na manje ili više izravan i eksplicitan način. No možda je ipak moguće ustanoviti specifičnu vezu filma i filozofije uz pomoć sljedećih primjera.

Treći se tip odnosa filozofije i filma može promatrati kao mogućnost filma da uistinu bude filozofija, tj. da uistinu filozofira. Očito, kao i u slučaju diskurzivnih medija,⁴ sam film nije ono što filozofira. Ni diskurzivni mediji ni film, naime, nisu nositelji intencionalnih stanja, želja, vjerovanja itd., već posredu-

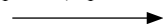
3

Valja napomenuti kako se u ovom radu filmovi navedeni kao primjeri pojedinih pozicija neće detaljno analizirati, što zbog tehničkih zahtjeva i duljine teksta, što zbog stava da detaljnija analiza nije potrebna s obzirom na ono što se u radu iznosi.

4

Pod tim se misli uže razumijevanje pojma kao sveukupnosti tekstova. Pritom je važno napomenuti da film kao medij također može sadržavati tekstualne dijelove (a vrlo često ih i sadrži u nekom obliku) te da, kao u nekim slučajevima eksperimentalnog filma, upravo i sadrži isključivo tekstualne dijelove čime problematizira odnos teksta i onoga što se

najčešće u ontološkim razmatranjima filma i smatra filmom – (pokretne) slike. Dobar primjer takvog problematiziranja i korištenja upravo Wittgensteinova koncepta *obiteljske sličnosti* u pokušajima proširenja ontološkog pristupa je npr. Remesov tekst o filmu Michaela Snowa *So Is This* iz 1982. Remes upravo taj film opravdano koristi da bi upozorio na potrebu *mekšeg* pristupa ontologiji filma i tumačenja filma kao isključivo pokretnih slika. Osim Remesova preuzimanja Wittgensteinova koncepta *obiteljske sličnosti*, čini se da bi takva problematizacija odnosa teksta i slike odgovarala upravo debati o odnosu teksta i slike kod Wittgensteina, što primjer čini još zanimljivijim za ovu raspravu (usporedi u



Uz ono što svjesna bića kao njihovi autori na neki način odašilju kao poruku.⁵ Stoga se bez namjere za proširivanjem navedene rasprave gotovo trivijalnom čini konkluzija da ‘mišljenje’ medija ne može, osim u metaforičkom ili figurativnom smislu, biti zamijenjeno za mišljenje nekog subjekta kao autora (za šire objašnjenje vidi u Prica, 2016: 83–170, 211–234). No može li film biti filozofija ili, uže postavljeno, može li film kao pokretna slika biti relevantan za Wittgensteinovu filozofiju? Čini se da je za film kao takav već utvrđena takva mogućnost.

Uz povijest međuodnosa filozofije i filma (vidi npr. u Prica, 2016: 201–206), a koja je ozbiljnije ispitivana u drugoj polovici 20. stoljeća, sustavniji pregled odnosa filozofije i filma možemo pronaći kod Wartenberga (2011: 9–24) koji u svom pregledu tipova razlikuje po dvije *jače* i *slabije*, odnosno po dvije umjerene i ekstremne pozicije. Ekstremne pozicije u potpunosti potvrđuju, tj. u potpunosti negiraju mogućnost da film uistinu jest filozofija i da joj doprinose na način diskurzivnih medija. Umjerene pozicije tvrde da film uistinu ima mogućnost biti i filozofsko djelo. Međutim, u drugom slučaju, on ili ima ozbiljna ograničenja u pogledu vlastitih mogućnosti filozofske argumentacije (nazovimo ovu poziciju umjereno-negativnom) ili ne može u potpunosti dostići značaj diskurzivnih medija, iako za filozofiju može imati veliki značaj (umjereno-afirmativna pozicija), a sam Wartenberg zastupa ovu posljednju. Budući da je pretpostavka ovog rada da film uistinu može biti filozofski relevantan i da je cilj pokazati kako se to manifestira specifično u Wittgensteinovoj filozofiji, predmet našeg interesa ovdje moraju biti afirmativne pozicije koje dozvoljavaju takvu mogućnost. Stoga će se ukratko izvesti primjeri filma kao filozofije, a vjerojatno nije slučajno to što će nas oni ponovo dovesti do Wittgensteina.

Kao primjer filma koji ne samo da ilustrira nego i uistinu jest filozofija, uzet ćemo primjer Reada i Goodenougha (2005: 10–14), film Ridleyja Scotta iz 1982. (a značajno i izmijenjen 1992. kada je ponovo izdan) *Blade Runner*. Svoj gotovo kulturni status *Blade Runner* djelomično može zahvaliti i knjizi na temelju koje je nastao, romanu Philipa K. Dicka, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), od kojeg se istovremeno i razlikuje. Filmska priča organizirana je oko dva središnja tehnološka problema, koloniziranja drugih planeta uslijed ekološke i demografske nužde te razvoja mogućnosti proizvodnje umjetnih bića, tzv. replikanata, koji misle i koriste jezik baš kao i ljudska bića, a primarna im je zadaća upravo kolonizacija na koju se ljudi teško odlučuju i ostajanje izvan Zemlje na kojoj predstavljaju opasnost za ljudska bića. Osim ilustriranja filozofskih problema poput onoga što ili tko se uistinu može smatrati osobama⁶ i ukazivanja na nepodudaranje naših intuicija o replikantima s intuicijama prikazanog futurističkog društva (Read i Goodenough, 2005: 11), tvrdi se da film uistinu djeluje i *kao* filozofija. Naime, moguće je pozvati se na Wittgensteinova razmatranja o problemu drugih umova:

»U diskusiji oko filozofskog problema o drugim umovima, Wittgenstein pokazuje da moramo upiti mnogo filozofije prije negoli počnemo ozbiljno sumnjati u svjesnost drugih ljudi.« (Read i Goodenough, 2005: 12)

Može se zaključiti da je problem drugih umova, tj. problem svijesti, intencionalnosti i svih ostalih karakteristika i mogućnosti koje se pripisuju vlastitom umu zapravo nametnut uz pomoć filozofske literature. Naše ‘nezagađene’ intuicije govore nam da drugi umovi dijele svojstva i karakteristike našeg uma i to zato jer s njima dijelimo *formu života*⁷ koja nas u to uvjerava dublje od same racionalnosti koja nam stoji na raspolaganju kada propitujemo nužne i

dovoljne razloge onoga što smatramo osobom. Upravo se to odvija i u *Blade Runneru*, pokazano je da i replikanti imaju mentalna stanja kao i ljudska bića, da misle te da koriste jezik kojim sve to mogu manifestirati upravo u formi ljudskog života (Read i Goodenough, 2005: 12). To je funkcija Scottova uklanjanja naratora u inačici iz 1992. – propitivanje vlastitog ontološkog statusa glavnog lika više nema podršku jezika kojim se recipijenta u bilo što uvjerava – recipijent je suočen samo s onim pokazanim kako bi u većoj mjeri sudjelovao upravo u prikazanoj formi života, imajući istovremeno na umu neslaganje s intuicijom prikazanog futurističkog društva. Stoga se ovdje radi o relevantnoj filozofskoj temi, ali ne na način ilustriranja problema za koji recipijent može znati ili ne znati zahvaljujući filozofskoj literaturi, recipijent je ovdje gotovo natjeran na ozbiljan filozofski posao naprosto percipiranjem onoga što se vizualno odvija pred njim. Time se uz pomoć vizualnoga, odnosno onog s čime smo suočeni bez pomoći teksta i jezika, stiže do Wittgensteinova uvida iz kasnijeg perioda – film nas uz pomoć slike suočava sa svijetom i time upravo biva filozofijom.⁸ No je li riječ samo o *kasnom* Wittgensteinu ili se nešto slično može pratiti u njegovu radu općenito, a na čemu bi se mogla utemeljiti specifičnost upravo filma da bude filozofija? Pokušat će se argumentirati za ovo drugo.

Da bi se shvaćanje filma kao filozofije nedvojbeno usmjerilo prema Wittgensteinu, poslužiti će tvrdnja Stanleyja Cavella⁹ koju koristi u razmatranju ontologije filma:

»Wittgenstein istražuje svijet (mogućnosti fenomena) istražujući ono što govorimo, ono što smo skloni govoriti, ono što su naše slike fenomena, da bismo istrgnuli svijet iz našeg posjedovanja kako bismo ga ponovo mogli posjedovati.« (Cavell, 1979: 22)

Remes, 2015: 69–87). Također, ostavit ćemo po strani i probleme filmske naracije i narativni film kao možda i najdominantniji oblik u povijesti filma jer bi se time otvorilo sasvim novo područje analize i istraživanja, a čime bi ovaj rad bio nepotrebno i pretjerano proširen. Stoga će fokus ostati na ispitivanju mogućnosti da film kao pokretna slika uopće bude filozofski relevantan.

5

Ovdje ostavljamo po strani i rasprave o važnosti i neophodnosti intencije autora, tj. mogućnosti da se *uspjelost* (književnog) teksta shvaća s obzirom na intenciju ili namjeravani dizajn autora. Osim nužnosti intencije za shvaćanje samog književnog teksta, moguće je govoriti i o njenom postojanju i ključu razumijevanja u ostalim tekstovima ili, šire, umjetničkim djelima, a naglasak se često s intencije pomiče na recipijente i samu strukturu umjetničkog djela itd. (vidi u Wimsat i Beardsley, 1946: 468–488, a za kasniju raspravu valja uputiti na zanimljive tekstove: Dickie i Wilson, 1995: 233–250 i Carroll, 1997: 305–309).

6

Read i Goodenough pozivaju se na utjecajan Dennettov članak u kojem se propituju i po-

stavljaju nužni uvjeti osobnosti: racionalnost, intencionalnost, relacijsko svojstvo ostvareno u mogućnosti da tretira, ali i da bude tretiran kao osoba, lingvistička kompetencija i postojanje svijesti (usporedi u Read i Goodenough, 2005: 1; Dennett, 1988: 175–196).

7

Riječ je o Wittgensteinovu uvidu iz *Filozofskih istraživanja* (1958: 88e).

8

To je i razlog zašto se u radu ne analizira i mogući odnos drugih umjetnosti sa svijetom. Iako svakako zanimljiv i relevantan, odnos npr. književnosti i svijeta nije ključan za temu rada, a poglavito ne predstavlja odmak od jezično posredovane interpretacije prema pokazivanju slikom.

9

Zanimljivo je, a i potrebno spomenuti, da je Cavell, po Wartenbergu, svrstan u ekstremno-afirmativnu poziciju glede mogućnosti filma da bude filozofija (Prica, 2016: 205). Ovim se razmatranjem možda može tvrditi da je tu poziciju zauzeo i, barem dijelom, zahvaljujući Wittgensteinovoj filozofiji i tumačenjem njegova opusa spram filma.

Ispravno je uočeno da za Wittgensteina upravo jezik i slika predstavljaju mogućnost razumijevanja fenomena svijeta. Pokazat će se da je slika ono što je komplementarno s jezikom i što ga čak treba i nadići. Cavell se ovdje prvenstveno referira na Wittgensteinova *Filozofska istraživanja* i u njima specifično problematizirane načine uporabe našeg jezika, ali, kako Davis uočava (2006: 199), to se može odnositi i na cjelokupan Wittgensteinov rad. Stoga je to točka koja omogućuje filmu da bude filozofija te koja povezuje ranu i kasnu Wittgensteinovu fazu. Za Davis, se to posebno pokazuje u filmu Petera Forgácsa *Wittgenstein Tractatus* iz 1992., koji se može smatrati aktivnim bavljenjem upravo Wittgensteinovim djelom *Tractatus Logico-Philosophicus*. Ipak, nije naprosto riječ o autoreferenciji. Film se oslanja na vezu pisanog i govorenog jezika te slike, odnosno razvija Wittgensteinove ideje o nedostatnosti jezika koji može biti nadomješten tek slikom. Ono što jezik krije u ponovnom zadobivanju svijeta, slika pokazuje i omogućuje upravo zato što je slikovni jezik. Davis zaključuje da film *Wittgenstein Tractatus* jest filozofija upravo onako kako je kao moguću shvaća Wittgenstein u svom *Tractatusu* – jezik kojim Wittgenstein filozofira ima granice i ne može pokazivati, čak i kada to pokazivanje samo ukazuje na vlastitu jezičnu prirodu i bit. Stoga je Forgácssev film »oprimjeravanje jezika u svojoj ‘vitgenštajnskoj’ prirodi«, on ne zamjenjuje diskurzivnost, nego joj je komplementaran jer se vraća gotovo kao jezik koji više ne upućuje, nego izravno pokazuje (Davis, 2006: 199). Ako je Wittgensteinov *Tractatus* filozofsko djelo u kojem se diskurzivno ocrtavaju granica jezika i ustanovljava slikovna teorija značenja, onda je Forgácssev film filozofsko djelo u kojem se upravo na Wittgensteinov način *Tractatusa* to isto čini na vizualan, slikovit način (Davis, 2006: 200). Time se nedvojbeno, osim s *Filozofskim istraživanjima*, uspostavlja veza filma i s *Tractatusom*, a čime se jasno pokazuje veza *ranog* i *kasnog* Wittgensteina koja će kasnije biti dodatno istaknuta.

Kako tvrdi Kristóf Nyíri (2001: 352–353), Wittgensteinov (kasniji) rad može biti protumačen i kao filozofija postpismenosti. Naime, u tradiciji od Platona nadalje, pisani se jezik za Wittgensteina¹⁰ može protumačiti kao izvor svih filozofskih problema te ga treba napustiti u korist prvo govorenog jezika, a zatim slika:

»Wittgenstein je nastojao nadići zamke pisanog jezika razrađujući filozofiju govorenog – usmenog – jezika. A svladavanje barijera verbalnog jezika pokušao je radeći na filozofiji slika.« (Nyíri, 2001: 353)

No time se napušta i ekskluzivnost Wittgensteinova kasnijeg rada. Istražujući odnos jezika i slike te kako je jezik uopće moguće zamijeniti slikom, nužno je u razmatranje uključiti i njegov raniji rad u kojem razvija komplementarnost jezika i slike. Upravo je tako moguć film kao filozofija. Naime, Wittgenstein nam otkriva zašto slika može, a onda i treba zamijeniti jezik. No to je do sada u tumačenju filma *kao* filozofije bilo previđeno¹¹ – upravo je Wittgensteinovo tumačenje odnosa jezika i slike ono na temelju kojega je to moguće te na temelju kojeg je moguće govoriti o filozofskoj relevantnosti filma. Ona se ne odnosi na sadržaj i mogućnost ilustriranja, nego na logičkoj i slikovnoj strukturi koja, za razliku od jezika, može izravno pokazati fenomene. Ne ulazeći posebno u probleme ontologije filma, takvo tumačenje zahtijeva pristajanje uz esencijalističku definiciju filma kao pokretne ili nizane slike (vidi u Prica, 2016: 61, 63; te Carroll, 2006), točnije, »sukcesivno nizanje statičnih slika na ekranu kontingentno popraćeno zvukom koje može prenositi značenje« (Prica, 2016: 63). Tako bi se mogla pokazati navedena komplementarnost jezika i

slike, kao i to da bi za Wittgensteina film, iako o njemu nikada nije specifično govorio, uistinu mogao biti medij filozofije kao objašnjenja fenomena koji nas okružuju.

3. Wittgenstein: jezik i slika

Navedena komplementarnost jezika i slike¹² kod Wittgensteina bi, dakle, posebno mogla doći do izražaja u filmu koji bi nam kao specifično slikovni medij mogao izravno pokazati svijet fenomena, tj. formu života.¹³ Film bi nam, također, na nediskurzivan način, tj. nejezično, mogao pomoći u objašnjenju fenomena svijeta. No čini se da se već na početku radi o poteškoći vezanoj uz Wittgensteina i film. To će biti ilustrirano s nekoliko primjera i navoda.

Analizirajući film kao filozofiju i mogućnosti filma da uistinu bude filozofija, pokazano je da se ta mogućnost prepoznaje i u ranoj i u kasnoj Wittgensteinovoj fazi. Ipak, na pitanje o tome kako je Wittgenstein teorijski to objasnio, nećemo pronaći odgovor:

»Autori u ovoj zbirci vide (neke!) film(ove) kao takve da uistinu obavljaju filozofski posao, a ne samo da ilustriraju filozofske teze. Ako ova knjiga uspije, uspjeh će, među ostalim, pokazujući da različiti filmovi mogu biti filozofija/filozofirati. Ali zašto bi trebalo misliti da takav zadatak posebno mora imati veze s Wittgensteinom i Cavellom? Je li to zbog toga što ta dva filozofa imaju snažnu teoriju filma koja može doseći filmove – ili njihove aspekte – izvan razumijevanja ‘Psihoanalitičke teorije’ ili ‘Kognitivne teorije’? Ne, nije.« (Read i Goodenough, 2005: 29)

Ne postoji, dakle, Wittgensteinov snažan teorijski pristup filmu i njegovoj mogućnosti da uistinu bude filozofija. Dapače, iako je, kako je već istaknuto, volio film, Wittgenstein se nije niti doticao problematike pokretnih slika, niti je u svom radu otvoreno razmatrao ono što bi one mogle značiti za filozofiju:

»U svom govoru održanom na Kirchbergovom simpoziju 2000. bilo mi je teško objasniti da ‘Wittgenstein, koji je bio filmski ovisnik, i koji je redovito koristio filmsku metaforu posebno u svojoj srednjoj fazi, nije koristio ideju animacije pri raspravi o slikovnom predstavljanju’.« (Nyíri, 2001: 350)

Stoga je nužno krenuti od Wittgensteinova tumačenja slike kao takve ili, preciznije, odnosa slike i jezika. Naime, u pokušaju da se odgovori kako je prema

10

Postoje čak i tumačenja po kojima je Wittgenstein imao disleksiju koja ga je dodatno odvrćala od pisanog jezika (vidi u Nyíri, 2001: 353).

11

Nyíri tvrdi da je Wittgenstein općenito nepravedno zaobidjen u raspravama o vizualnosti od Goodmana i njegove utjecajne knjige *Languages of Art* naovamo.

12

Možda je potrebno ovdje napomenuti da se, unatoč bitnim razlikama u ranoj i kasnoj Wittgensteinovoj fazi, jezik i slika u obje faze mogu shvatiti kao komplementarni utoliko što se radi o različitim modusima predočavanja svijeta ili o različitim formama života. U oba su slučaja oni različiti načini pristupa bilo

zahvaćanju objektivnog svijeta, bilo njegovoj konstrukciji. Iako se može problematizirati pristup prema kojem je slika u odnosu na jezik dominantna u svim Wittgensteinovim filozofskim fazama, čini se da se slika u svim fazama može smatrati filozofski relevantnom.

13

U kasnijem će se dijelu rada jasnije pokazati u kojem je smislu jezik, iako komplementaran slici, za Wittgensteina problematičan u smislu jasne spoznaje svijeta. To, dakako, ne znači da slika, kao i jezik, nije opterećena problemima poput nejasnoća, dvoznačnosti itd., ali se ovdje prvenstveno radi o postojećem Wittgensteinovu shvaćanju slike i jezika koji ne bi trebali biti prošireni izvan pronalaska filozofske relevantnosti slike i filma.

Wittgensteinu film moguć kao filozofija, možda je bolje poći od pitanja korisnosti filozofske teorije uopće i od naglašavanja da svijetu fenomena treba pristupiti gledajući, a ne razmišljajući (Read i Goodenough, 2005: 30), naročito u svjetlu ranije navedene vizualne nadmoći nad diskurzivnim zahvaćanjem svijeta. To se, prije svega, odnosi na tumačenje o snažnoj suprotstavljenosti Wittgensteinova ranog i kasnog rada, odnosno *Tractatusa* i *Filozofskih istraživanja*. Tome bi svakako uz *Filozofska istraživanja* trebalo pridodati i ostali korpus njegovih za života neobjavljenih radova¹⁴ koji bi dodatno mogli pružiti drukčije tumačenje Wittgensteinova rada jer pokazuju kompleksnost, promjene, ali i određeni kontinuitet u njegovu shvaćanju uloge slika, a naročito s obzirom i na njegovu konkretnu uporabu slika, tj. objašnjenja nekih njegovih filozofskih pozicija uz pomoć dijagrama (Nyíri, 2001: 324). Stoga se i nedostatak teorije filma i nedostatak koherentne i stabilne teorije slike treba snažno uzeti u obzir kada se govori o Wittgensteinu i filmu. Ipak, možda je moguće pokazati određeni kontinuitet u Wittgensteinovu razmatranju slike i time ne samo poduprijeti mogućnost filma kao filozofije nego i pokazati da faze njegova filozofskog rada čak ni u najčešće suprotstavljenim djelima *Tractatus Logico-Philosophicus* i *Filozofska istraživanja* nisu tako oštro suprotstavljene kako se najčešće tumači. Budući da ta dva Wittgensteinova djela predstavljaju već gotovo opće mjesto u filozofiji, ali i paradigmatičke primjere ranog i kasnog Wittgensteina, u najkraćim će se crtama prikazati samo ono što je ovdje potrebno, naime, Wittgensteinovo razumijevanje uloge slike.¹⁵

U djelu *Tractatus Logico-Philosophicus*, Wittgenstein razmatra problem odnosa svijeta, misli i jezika, a rezultat je tzv. *slikovna teorija jezika*, tj. *slikovna teorija značenja*. Polazeći od objekata koji međusobno ostvaruju neke od mogućih veza s obzirom na vlastita svojstva, Wittgenstein tvrdi da se svijet sastoji od činjenica, tj. naprosto takvih veza koje su se ostvarile i koje u svijetu egzistiraju. Budući da su se ostvarile samo one veze koje su uopće među objektima moguće, svijet ima logičku formu. Istu logičku formu dijele misli i jezik.¹⁶ Naime, po Wittgensteinovu mišljenju, o svijetu se može misliti samo u obliku mogućih stanja stvari, tj. ona stanja stvari ili one međusobne veze koje omogućuju svojstva objekata. Slično, smislene su rečenice¹⁷ samo one na koje se uopće može primijeniti načelo utvrđivanja istinitosti ili neistinitosti s obzirom na odražavanje činjenica svijeta.¹⁸ Time su utvrđene granice našeg mišljenja i jezika. Ukoliko bismo se zapitali što je zajedničko mišljenju i jeziku, utoliko bismo ustanovili da je to svojstvo reprezentiranja svijeta i to na specifičan način – misao i rečenica dijele slikovnu strukturu, tj. one su slikovne predodžbe ili naprosto slike stanja stvari u svijetu, a »slika je model stvarnosti« (Wittgenstein, 2002: 9).¹⁹ Taj je model stvarnosti ono što si o svijetu oslikavamo ili vizualiziramo i to tako da elementi slike korespondiraju s objektima svijeta, oni ih predočavaju kao i rečenice ili propozicije te zato mogu odgovarati ili ne odgovarati činjenicama svijeta, tj. biti istinite ili neistinite, ali ne i besmislene, a ukoliko su činjenice slike, utoliko dijele neko zajedničko svojstvo i to upravo to da sadrže jednaku slikovnu i logičku strukturu (Wittgenstein, 2002: 9–12). Dakle, sama stvarnost (a onda i misao i jezik) ima slikovnu formu koja odgovara slikovnom prikazu i »tako je slika povezana sa stvarnošću; izravno je doseže« (Wittgenstein, 2002: 10). To, da slika izravno doseže stvarnost je, čini se, ključno. Kada bismo obični jezik mogli u potpunosti očistiti od praktičnih svrha, uvjeravanja i tome slično, mogli bismo njime zrcaliti stvarnost (Stern, 1995: 49). No i u tom slučaju primjetno je kako opet koristimo slikovnu metaforu, naime, onu o *zrcaljenju* stvarnosti. Upravo je to Wittgensteinova osnovna ideja i pokazatelj intuitivnog shvaćanja logičke

forme stvarnosti, jezika i slike koja ih objedinjuje. No iz navedene izravnosti i metaforičkog shvaćanja zrcaljenja stvarnosti proizlazi i svojevrsna nadmoć slike nad jezikom. Ono što kod Wittgensteina jezik može učiniti jest pokazati svijet i onda se povući jer tim pokazivanjem nadilazi vlastite postavljene granice (Wittgenstein, 2002: 89). Nasuprot tome, slika ne prikazuje jedino vlastitu formu, ta se forma slikom naprosto manifestira (Wittgenstein, 2002: 11) kao i sve ono što se ne može izreći u smislu propozicija koje reprezentiraju činjenice svijeta, poput iskaza tradicionalne metafizike, estetike i etike pa o njima treba šutjeti jer se ništa smisljeno ne može reći (Wittgenstein, 2002: 89; Biletzki i Matar 2020). Ipak, sve ono što ne pripada diskurzivnom prenošenju jer tako ne može zadobiti smisao, može se pokazati. Ne ulazeći dalje u problematiku kasnijih istraživanja slike i vizualnog i opravdanost transparentnosti koju Wittgenstein zastupa u odnosu slika spram stvarnosti, čini se da upravo u tome leži ključ shvaćanja zašto npr. film kao (pokretna) slika može biti filozofija – on u svakom slučaju, imao izravnu vezu sa stvarnošću ili ne, s diskurzivnošću i svijetom dijeli istu logičku i slikovnu formu i reprezentira svijet. Dapače, ukoliko prihvatimo i Wittgensteinovo shvaćanje o izravnom slikovnom zastupanju svijeta i mogućnosti pokazivanja onoga o čemu se ne može govoriti, utoliko slika, a onda i film kao nizanje slika, postaje superioran jeziku i zahvaća stvarnost u njezinom totalitetu.

U svom drugom djelu koje se najčešće uzima kao ilustracija kretanja njegove filozofske misli Wittgenstein zastupa izmijenjenu poziciju. U *Filozofskim istraživanjima* on više ne stoji uz tzv. slikovnu teoriju značenja, nego na njezino mjesto dolazi tzv. *teorija upotrebe*. Promjena je jasna, ali i dalekosežna; značenje se više ne otkriva u kontekstu propozicije u kojoj istinito ili neistinito, ali smisljeno, stoji spram činjenica u svijetu, već u njezinoj uporabi u

14

Poznata je činjenica da je samo *Tractatus* objavljen za Wittgensteinova života. No uz *Tractatus* se najčešće govori i piše o *Filozofskim istraživanjima* i ta su dva djela već postala paradigmatička za prikaz rane i kasne Wittgensteinove faze. Stoga će se ovdje raditi isključivo o njima, iako bi za Wittgensteinovo razumijevanje slike trebalo istražiti njegovu cjelokupnu filozofsku ostavštinu. Takav bi zadatak sam za sebe predstavljao ozbiljan znanstveni rad i ovdje za to nema mjesta. Iz ostalih će radova biti naznačena ključna mjesta za ovu temu (pregled shvaćanja slike u Wittgensteinovu opusu vidi u Nyíri, 2001: 322–353).

15

Ovdje ćemo u najkraćim crtama dati pregled navedenih Wittgensteinovih djela. Za detaljniji, ali ipak sažet pregled vidi npr. u Biletzki i Matar (2020).

16

S dodatkom, da je u jeziku Wittgenstein izvršio analizu s još dva uvjeta – ime je primitivni simbol koji svoje značenje dobiva tek u kontekstu logičke strukture propozicije ili rečenice (vidi u Wittgenstein, 2002: 16; Biletzki i Matar, 2020).

17

Propozicije koje stoje za stanja stvari u svijetu.

18

Važna je razlika između *sinnlos* i *unsinnig* rečenica. Iako bismo ih na hrvatski mogli prevesti naprosto kao besmislene, prve se odnose na samu logičku strukturu izvan koje nemaju značenje, tj. 'zatvorene' su unutar te strukture jer se njihova istinitosna vrijednost odnosi isključivo na samu logičku formu, dok su druge u potpunosti lišene istinitosne vrijednosti jer se ni na koji način ne referiraju na činjenice svijeta. Stoga je moguće prve opisati kao lišene kriterija smislenosti u odnosu na svijet, a druge kao besmislene u odnosu na svijet.

19

O interpretativnim problemima riječi *Bild* kojom se u izvorniku koristi Wittgenstein ovdje neće biti riječi. No napomenimo da se korištena riječ u izvorniku može shvatiti kao trodimenzionalni *model* stvarnosti umjesto klasično shvaćene dvodimenzionalne statične ili dinamične slike (vidi npr. u Stern, 1995: 35–36). Zanimljivo je da je Wittgenstein do slike kao modela stvarnosti došao čitajući o automobilskoj nesreći u časopisu (vidi Stern, 1995: 35).

jeziku. Umjesto teoretiziranja o značenju na temelju nekih uniformnih pojava u jeziku (Biletzki i Matar 2020),²⁰ nužno je ustanoviti kako se riječ upotrebljava. Wittgenstein za to daje i poznatu analogiju kutije s alatom. Kada bismo o jeziku razmišljali kao o alatu, morali bismo na umu imati pojedine konkretne alate koji imaju različitu funkciju. Jednako tako i riječi kao elementi jezika imaju svoju funkciju s kojom treba biti upoznat, stoga se generalizacije o jeziku pokazuju promašenima (Wittgenstein, 1958: 6). S ovim su pristupom povezane tri važna koncepta koja Wittgenstein uvodi u *Filozofskim istraživanjima*. Prvi je koncept *jezične igre*. Uporaba jezika se, naime, može pronaći u gotovo svim ljudskim aktivnostima unutar kojih se koristi na najrazličitije načine (vidi primjere u Wittgenstein, 1958: 11). Smisao i značenje jezika, pa čak i njegova gramatika, pronalaze se u njegovoj uporabi unutar konvencionalistički određene jezične igre, tj. aktivnosti koja se jezikom čini, a verificiraju ih upravo korisnici jezika i sudionici te jezične igre (Wittgenstein, 1958: 93). Budući da se jezik više ne određuje esencijalistički ili barem ne u terminima nužnih i dovoljnih uvjeta (Biletzki i Matar 2020), Wittgenstein razvija i koncept *obiteljske sličnosti*.²¹ Kao i ostale igre, jezične su igre aktivnosti u kojima je moguće pronaći složenu mrežu podudaranja i sličnosti detalja i općih karakteristika kao i kod različitih članova obitelji.²² Ovom se analogijom postiže određena razina uopćavanja koju zahtijeva teorijsko razmatranje jezika, ali ne klasičnim generaliziranjem. No uz jezične igre koje su moguće samo *među ljudima*,²³ nužan je i razvoj široko shvaćenih pravila.²⁴ Sve to govori nam da je jezik za Wittgensteina *forma života*. Taj je treći koncept ono što za njega jeziku omogućuje funkcioniranje:

»Ovdje pojam ‘jezična igra’ treba istaknuti činjenicu da je uporaba jezika dio aktivnosti ili forme života.« (Wittgenstein, 1958: 11)

Tako su jezik i njegov odnos spram svijeta u *Filozofskim istraživanjima* ipak shvaćeni drukčije negoli u *Tractatusu*. No valja se zapitati što je sa slikama. Za razliku od *Tractatusa*, Wittgenstein u *Filozofskim istraživanjima* ne govori sustavno o slici. Dapače, uz stav da se njegova kasna faza, barem vezano uz shvaćanje slika, općenito ne pojavljuje dovoljno u relevantnim istraživanjima o slici (Nyíri, 2001: 323–324 i Egan, 2011: 55), može se reći da *Filozofska istraživanja* uopće ne nude sustavnu teoriju slike pa čak da ni ne nude koherentnu poziciju o slici unutar samih poglavlja (Nyíri, 2001: 329). Za takav stav postoji potpuno legitimno opravdanje, naime, Wittgenstein pojam slike koristi u različitim kontekstima, na različite načine i s različitom razinom preciznosti (Egan, 2011: 55). Zbog toga je njegovo razumijevanje slike moguće diferencirati kao: 1) doslovne slike koje možemo prenijeti na neki vizualni medij; 2) mentalne slike koje odgovaraju modelima stvarnosti, tj. odgovaraju našim idejama kada poopćavamo objekte svijeta za koje koristimo imena; te 3) konceptualne slike od kojih posljednje ponovo možemo podijeliti s obzirom na stupanj diskurzivnog sudjelovanja pa govorimo o pseudo-tezama ili jezičnim slikama pojedine (filozofske) tvrdnje, formama jezičnog izražavanja koje nas prisiljavaju da neku tvrdnju gledamo na određen način i koncepcijama kao mislima koje se diskurzivno uopće ne izražavaju (Egan, 2011: 56–57). Ovakva je podjela svakako indikacija nekonzistentnog pristupa slikama na koji smo ranije upozorili. No ispitajmo ukratko odnos koji slika ima spram jezika i svijeta kao što je to bilo pokazano za *Tractatus*.

Nyíri (2001: 329) tvrdi da se uz navedenu inkonzistentnost mora istaknuti još jedna karakteristika odnosa slike i jezika u *Filozofskim istraživanjima*. Najjednostavnije rečeno, u prvom dijelu knjige Wittgenstein zastupa nužnost jezične interpretacije slika, dok u drugom dijelu slike smatra neovisnima o jezi-

ku te ih razmatra kao autonomne slikovne predodžbe stvarnosti. Ilustrirajmo to s dva možda i najpoznatija primjera.²⁵ Tako se slika u prvom dijelu knjige nužno interpretira jer unutar jezične igre može biti upotrijebljena na različite načine. Npr. slika na kojoj je moguće prepoznati boksača u određenom položaju zapravo može imati različite uporabe i predstavljati npr. željeni ili neželjeni položaj boksača pa i opisivati položaj nekog konkretnog boksača (Wittgenstein, 1958: 11). Također, sliku starca koji se penje na brdo mogli bismo tumačiti i kao sliku starca koji se unatraske spušta s brda (Wittgenstein, 1958: 11), ali to ne činimo iz jednostavnog razloga – umjesto da prepoznamo pojedinačne slike, mi ih tumačimo u skladu s *institucijom* (Nyíri, 2001: 326) ili jezičnom igrom čiji smo dio. To činimo u skladu s pravilima koje vrijede kao spomenuta široko shvaćena gramatička pravila jezika, naprosto interpretiramo u skladu s pravilom koje je konvencija pojedine jezične igre. To je možda i najrazvidnije u Wittgensteinovu pojmu *metode projekcije*. Po njoj, određena uporaba riječi je predložena, ali nije i nužna, ona se može ostvariti na različite načine s obzirom na uporabu (Wittgenstein, 1958: 54), ali ono što tu uporabu sugerira i što je drži u skladu s pravilom jest sudjelovanje u zajedničkoj aktivnosti kao formi života koju dijelimo.²⁶ Drugi dio donosi najavljenju promjenu u shvaćanju slike, a kako ističe Nyíri, najveća je promjena u ovom dijelu u Wittgensteinovu uvođenju slikovnog objekta ilustriranog primjerom naslikanog ili nacrtanog lica – ono kod nas može izazvati reakciju na temelju npr. facijalne ekspresije, a dijete se prema njemu može odnositi jednako kako tretira

20

A što je specifično upravo za filozofiju jer nam nije uistinu jasna uporaba riječi (Wittgenstein, 1958: 6).

21

O nekim posljedicama po ontološko određivanje umjetničkih djela općenito vidi u Adajian (2016) i Kardum (2018), a specifično za film, iako se i radi o nastavku spomenute diskusije, vidi u Remes (2015).

22

Ovdje ostavljamo po strani moguće tumačenje po kojemu je ipak riječ o esencijalističkom određenju. Naime, budući da je članovima obitelji (u smislu genske sličnosti) nužna genska pripadnost, onda oni nužno dijele zajedničko svojstvo kao nužan uvjet koje im omogućuje takvu sličnost (vidi u Kardum, 2018: 49). Stoga bi se moglo činiti cirkularnim moguće objašnjenje da jezične igre dijele zajedničko svojstvo pripadanja jeziku iz kojeg onda slijedi njihova sličnost. No to objašnjenje Wittgenstein svakako ne daje, on svoje viđenje jezika temelji na međusobnim relacijama riječi u aktivnostima te za njega esencijalističko određenje onoga što igre čini igrama i kako se one javljaju u jeziku nije dano (usporedi u Wittgenstein, 1958: 31).

23

U suprotnom bi se radilo o privatnom jeziku koji niti bi mogao imati kakvu društvenu funkciju, niti bi se smislenost njegovih iskaza uopće mogla verificirati.

24

S tim je u vezi i koncept obiteljske sličnosti. Što je slabije objašnjenje u smislu esencijalističkog određenja, tim je moguće više napustiti (jezično) pravilo jer aktivnost ne proizlazi iz samog pravila, nego se s njime slaže ili ne slaže. Dapače, neke interpretacije tvrde da se radi o potpuno skeptičkoj poziciji (Biletzki i Matar /2020/ posebno navode takve interpretacije kod Kripkea i Fogelina), prema kojoj se ni na koji način ne može utvrditi slaganje s pravilom. No čini se da je Wittgenstein ipak uveo distinkciju s obzirom na već navedeni argument suprotstavljanja privatnog jezika i verifikacije jezične uporabe sudionika neke jezične igre.

25

Kako je već napomenuto, pregled svih razmatranja slike pa i samo u Wittgensteinovim *Filozofskim istraživanjima* bio bi preekstenzivan i bilo bi ga bolje odvojiti kao zasebno istraživanje, iako se i u takvim radovima često ne pokušava dati potpuni pregled (usporedi u Nyíri, 2001: 325).

26

Dijelimo li formu života pa onda i konvencije kojima se ravnamo, kao kulturne skupine ili naprosto kao pripadnici ljudskog roda, ostaje otvoreno. Postoje mogućnosti za obje interpretacije (vidi u Biletzki i Matar 2020), ali ono što je izvjesno jest da za naš problem ono bitno ostaje nepromijenjeno – ako (pokretne) slike imaju filozofsku vrijednost i relevantnost te mogu biti filozofija kao i diskurzivni obli-

i lutku. Dakle, nije nam potrebna interpretacija za aspekte koje uočavamo i na koje reagiramo, jedino što nam je potrebno za zahvaćanje reprezentiranoga je »posebna vježba i trening koji su potrebni za dvodimenzionalne predodžbe, bilo crtežima ili riječima« onoga što prirodno predočavamo, a pokazuje nam se trodimenzionalno (Wittgenstein, 1958: 198). Stoga, barem za dio onoga što izražavamo i doživljavamo putem slika nije potrebna interpretacija, već na to jednostavno reagiramo i izravno, nediskurzivno doživljavamo, a to bismo činili čak i da nemamo tako složenu strukturu kao što je jezik.²⁷ Stoga, zaključuje Nyíri, za Wittgensteina u *Filozofskim istraživanjima* postoje slike koje su potpuno neovisne o jezičnoj uporabi (Nyíri, 2001: 328–329).

Jasno je da se u dvije Wittgensteinove faze, ranoj i kasnoj, može govoriti o drukčijem shvaćanju odnosa svijeta, jezika i slike. U *Tractatusu* jezik i slika, prije svega, govore o činjenicama, ostvarenim stanjima logičkih mogućnosti, ili moguće o samoj mogućnosti da nešto bude činjenica svijeta. Ono što diskurzivnoj aktivnosti, jeziku, ostaje nemoguće jest obuhvaćanje svega što stoji na samoj granici svijeta ili izvan njega, a to je već i sam jezik te logička struktura koja stoji u srži svijeta. Tako je i sam *Tractatus* za Wittgensteina dobio metaforički status ljestava koje valja odbaciti nakon što se popnemo da bismo vidjeli obzor tog svijeta. No ono što preostaje jest *pokazivanje* onoga što jezik ne zahvaća. A to pokazivanje barem dijelom može biti izravno i neposredovano, tj. nediskurzivno vršeno uz pomoć slika. U tom bi smislu slika bila superiorna jeziku.

U *Filozofskim istraživanjima* odnos svijeta, jezika i slike shvaćen je drukčije. Jezik se tumači kao aktivnost ili igra koja se odvija u skladu s pravilima koja bi mogla biti i drukčija, ali ih oni koji u njoj sudjeluju jednostavno prihvaćaju konvencijom. Tako se jezik pokazuje kao forma života u kojoj sudjeluju i slike, a njihova uporaba u kontekstu koji određuje jezik daje i njihovo značenje. Drugim riječima, one same po sebi nemaju značenje, njihovo značenje određuje jezik. Stoga je jezik ovdje superioran slici, ali slika nije filozofski irelevantna. Ona se, kao i jezik, pojavljuje kao forma (općenito ljudskog ili kulturno specifičnog) života. No unutar tog djela možemo pronaći i inkonzistentnost. Naime, postoje slučajevi u kojima slika ne ovisi o jezičnoj interpretaciji, nego nas naprosto tjera na reakciju, a što ponovno ukazuje na izravnost u odnosu na svijet kao njezino bitno svojstvo.

4. Kontinuitet filozofske relevantnosti slike kod Wittgensteina

S obzirom na izloženo, jasno je zašto se rana i kasna Wittgensteinova faza često smatraju suprotstavljenima. No u tom razlikovanju moguće je pronaći i zajedničke elemente. Ono što se kao zajednička točka jasno navodi (vidi u Biletzki i Matar 2020) jest Wittgensteinovo poimanje prirode pa i svrhe filozofije. Ona, prije svega, kreće kao kritika jezika koja treba odbaciti filozofske probleme koji ne govore o činjenicama svijeta jezikom prirodnih znanosti (*Tractatus*) i kao ispitivanje jezika koji predstavlja formu života (*Filozofska istraživanja*) i djeluje u terapeutske svrhe. S koje god točke pošli, oba Wittgensteinova djela pokazuju snažnu antiteorijsku orijentaciju. No to nije dovoljno da bismo govorili o kontinuitetu Wittgensteinove filozofije. Nju je moguće pokazati referirajući se na ono što je zajedničko njegovu shvaćanju slike uz, naravno, razumijevanje same slike kao osobito važne i filozofski relevantne, a što je vidljivo iz svega što je o njoj navedeno. Po Nyírijevoj tvrdnji (2001: 323–324), Wittgensteinova je filozofija slike, a posebno filozofija slike iz kasnije faze, uglavnom bila zapostavljena u kasnijim, relativno novijim istra-

živanjima vizualnog, a tek je ponešto zastupljena kod Fodora (1981) i onda posredno Kosslyna (1994) u tzv. raspravi o slikama, tj. središnjoj raspravi o kognitivističkom razumijevanju slike (vidi npr. u Sterelny, 1986). Ono što je dominantno u tom razumijevanju Wittgensteina može se iznijeti u dvije točke: 1) odustajanje od važne uloge slike kakvu je imala u *Tractatusu* kako prema Mitchellu (1994: 12); te 2) nemogućnost slike da samostalno i mimo jezika bude nositelj značenja prema Fodoru i Kosslynu. Ukoliko bi to bila ispravna interpretacija Wittgensteinove filozofije, utoliko bi slika u potpunosti bila podređena jeziku, ne bi bila filozofski relevantna sama po sebi, a film bi kao medij koji se sastoji od pokretnih slika zasigurno bio filozofski irelevantan, barem bez diskurzivnog popratnog sadržaja. Nyíri se, čini se, opravdano suprotstavlja takvom stavu. Kako je već pokazano, *Tractatus* pokazuje izravnu vezu svijeta i slike, a *Filozofska istraživanja* pokazuju da su barem neke slike lišene jezične interpretacije te da stoje u sličnoj, izravnoj vezi sa svijetom tako što su i same, baš kao i jezik, dio posebnih aktivnosti i forme života. Pokazujući da se ne radi o strogom prekidu između Wittgensteinovih dviju faza, Nyíri ističe da ih je potrebno promatrati u slijedu i uočiti sigurne sličnosti i veze:

»Naravno, ni rani ni kasniji pogledi Wittgensteina na slikovnost nisu tako jednostavni kao što uvriježeno mišljenje sugerira. Podsjetimo se pojma iz *Tractatusa abbildende Beziehung*, ili ‘od-slikavajuće veze’ koja se sastoji od ‘povezanosti elemenata slike sa stvarima’ (TLP 2.1514). Ta ‘od-slikavajuća veza’ ima potpuno istu funkciju kao kasniji koncept ‘metode projekcije’: ideja konvencije nalazi se i u *Tractatusu*. Niti je tako da ideja sličnosti nedostaje u *Istraživanjima*.« (Nyíri, 2001: 322–323)

Ideja iz *Tractatusa* o tome da slika izravno prikazuje stvarnost pojavljuje se stoga i u *Filozofskim istraživanjima*, a način tog prikazivanja ili reprezentiranja sastoji se i od sličnosti izražene u povezanosti elemenata slike s činjenicama svijeta i od konvencija,²⁸ poput arbitrarnih pravila igre koje u samoj aktivnosti donose njezini sudionici pa sve što ostaje zajedničko tim aktivnostima ili igrama jest obiteljska sličnost. Uistinu, te su dvije mogućnosti sadržane i u samom korijenu problema reprezentiranja slika, a za Wittgensteina one ostaju takvima i u jeziku. Stoga, valja odbaciti i tvrdnju da slika kod *kasnog* Wittgensteina nema više isti značaj kao u njegovoj ranoj fazi, kao i tvrdnju da slika ne tvori značenje mimo jezika. Iz toga slijedi da je slika sama po sebi relevantna za filozofiju, a onda to ekstenzijom vrijedi i za film ontološki određen kao slijed slika. Tvrdnju da je slika za Wittgensteina kontinuirano filozofski relevantna Nyíri (2001: 324) dodatno osnažuje širim uvidom u Wittgensteinove rukopise te postavlja legitimnu konkluziju da u njima Wittgenstein ne bi koristio dijagrame i slikovne ilustracije²⁹ kada oni ne bi i sami imali značenje,

ci, onda one to mogu na najopćenitijoj razini na kojoj vrijede za sva ljudska bića ili unutar određenog kulturnog kruga. Ukoliko čak vrijedi i druga od navedenih opcija, za film se to utoliko ne bi pokazalo nimalo problematičnijim od tradicionalno shvaćene filozofije i diskurzivnog objašnjenja, osim u slučaju da tvrdimo kako se načini prikazivanja radikalno razlikuju od diskurzivnog prenošenja. No bio to bi sasvim novi problem koji bi bilo potrebno samostalno analizirati.

27

Primjer takve reakcije na sliku bez ikakve mogućnosti za Wittgensteina predstavlja »pri-

mitivna« dječja reakcija (usporedi u Wittgenstein, 1958: 207).

28

O predočavanju kod Wittgensteina vidi Carney (1981), a o konvencionalnom predočavanju kao dodatnu potvrdu navedenog vidi u Rosenberg (1968).

29

Po Nyírijevu istraživanju, radi se o oko 1300 slika i dijagrama koje Wittgenstein u za života neobjavljenom korpusu filozofskih djela koristi za ilustraciju filozofskih tvrdnji (vidi u Nyíri, 2001: 324).

tj. kada bi se oni trebali diskurzivno interpretirati. Čini se da vrijedi upravo suprotno. Naime, te su slike ilustracije teksta ili jezika za koje bi ispravno bilo utvrditi da ga pojašnjavaju, tj. da one recipijentu pružaju intuitivni uvid u diskurzivno izraženu filozofsku misao. To bi u konačnici potvrdilo postavljenu tezu da, kao i jezik i stvarnost, misao ima slikovnu strukturu.

No radi li se u slučaju filma samo o proširenju onoga što vrijedi za sliku? Ako je film ispravno odrediti kao slijed slika koji tvore značenje kontingentno popraćeno zvukom (a čini se i tekстом), onda je ta ekstenzija, kao i sve što iz nje zaključujemo, valjana. Ipak, samo to teško da bi bilo dovoljno za često povezivanje Wittgensteina i filma i knjige indikativnih naslova poput *Film as Philosophy. Essays in Cinema after Wittgenstein and Cavell* ili *Wittgenstein at the Movies. Cinematic Investigations*, a koje su kao temelj i osnovna motivacija poslužile i za ovaj rad. Naime, već je istaknuto kako Wittgenstein ne samo da nije razvio koherentnu teoriju slike nego nije niti imao teoriju filma, niti je o filmu napisao išta relevantno pa se veza filma i Wittgensteina uistinu čini pomalo neobičnom. Pokušajmo još s dvjema tvrdnjama pokazati da je takva veza ipak sasvim opravdana.

Iako nije konkretno pisao o filmu, postoje naznake da se referirao na animirane slike, a što bi bilo najbliže tumačenju filma kao pokretnih slika. Nažalost, to je eksplicitno izraženo samo na jednom mjestu, iako se mogu pronaći tvrdnje da na još nekoliko neobjavljenih mjesta postoje slične sugestije (Nyíri, 2001: 351–352). Wittgenstein se idejom pokretne slike bavio razmatrajući strukturu želje za koju tvrdi da može uistinu biti želja tek utoliko ukoliko je uklopljena u kontekst, a ne izolirana:

»Rekli bismo: zbog ove izolacije to nije želja/to još nije želja. Moramo misliti tu 'opisanu' sliku kao želju 'u vezi' sa slikama koje zajednički tvore kontekst. Želimo reći: Da, to je slika želje. Kako bi bilo misliti da umjesto mirujuće slike gledamo drugu u vremenu u kojoj se odvija radnja, prolazeći kroz promijenjenu situaciju? Osjećamo li se još uvijek nezadovoljno s ovom kinematografskom slikom? Mislim, bi li bilo čudno reći da je to želja? Bismo li mogli reći: 'tako se može željeti'? Željeli bismo reći da proces jasnije od mirujuće situacije pokazuje što sama želja želi.« (Wittgenstein, 1933: 70f, citirano prema Nyíri, 2001: 350–351)

Ovdje je ključno to što razmatranje animacije pokazuje Wittgensteinovo nezadovoljstvo statičnošću slika koje, ukoliko već mogu biti izravni uvid u svijet, utoliko moraju moći napustiti tu nepokretnost i približiti se izvornom tumačenju slikovnih predodžba kao modela stvarnosti. Ukoliko se radi o ideji modela izraženoj u *Tractatusu*, utoliko ona svoj nastavak ima u ideji izraženoj u *Filozofskim istraživanjima*, naime, u tome da se u predočavanju jedino treba prilagoditi dvodimenzionalnom predočavanju bez obzira na to radi li se o slikama ili riječima. Iako kod Wittgensteinova razmatranja slika vjerojatno treba zanemariti današnju tehničku činjenicu da je animiranje slika moguće i trodimenzionalno, čak i dvodimenzionalno animiranje slika u puno većoj mjeri odgovara postizanju modela stvarnosti od statične slike, barem u trenutku kada ta konvencija postane dovoljno uvježbana. Dakle, pokretne su slike ono što bi se u predočavanju kao formi života najviše primaknulo modelu stvarnog svijeta. Možda bismo mogli reći da je to upravo film. Otuda proizlazi i filozofska relevantnost specifično filma kod Wittgensteina u prvom smislu.

Druga, jača je tvrdnja ona o potpunoj neprikladnosti jezika za filozofiju. Po tom tumačenju, Wittgenstein je uključio općenito vizualnost i sliku kao ono što zamjenjuje jezik. Razlog takve zamjene jezika slikom mogli bismo prvenstveno pronaći u *Tractatusu*, a već je zapravo i izveden. Naime, za Wittgen-

steina je jezik izvor nesporazuma i izmišljenih problema, a filozofija zapravo promašena teorija koju treba ukloniti na različite načine.³⁰ Stoga je filozofija postpismenosti ono što Wittgenstein zapravo provodi tom zamjenom. Ono što se na početku činilo kao tek usputna opaska o Wittgensteinovu uživanju u filmu i o efektu filma kao čišćenja od nečistoće filozofskog posla, u ovom bi se svjetlu moglo shvatiti i kao pokušaj oslobođenja utjecaja posebno pisanog jezika još od Platona (Nyíri, 2001: 352).³¹ Time bi jezik za Wittgensteina postao glavni neprijatelj jasnoće mišljenja i predočavanja svijeta, a vizualnost te zajedno s njom i slika, odnosno film, njihov glavni saveznik. Time bi se uistinu potvrdilo da je (pokretna) slika za Wittgensteina oruđe kojim je moguće nadići čak i govoreni jezik jednom kad on zamijeni onaj potpuno neprikladni, pisani. Čini se da u igrama kao formama života ne postoji ništa sličnije opisane od filma.

Ovaj je kontinuitet *ranog* i *kasnog* Wittgensteina zapravo pokazatelj iste tendencije – jezik treba biti zamijenjen slikama jer je slika najbliža modelu onoga što se pojavljuje u svijetu i jer i sama predstavlja aktivnost toga svijeta. Dapače, slike su, a posebno pokretne, ono što treba biti opozicija Platonu i, zapravo, cijeloj tradiciji zapadne filozofije koju Wittgenstein u gotovo kantovskom pokušaju postavljanja granica pokušava nadići.³² Stoga je Wittgensteina u ovom smislu moguće predstaviti kao negaciju tradicije zapadne filozofije što, u svakom slučaju, jest mnogo više od samog povezivanja njegove filozofije s filozofijom filma. No, dati za pravo takvim tumačenjima ili ne, upravo se u tome krije filozofska relevantnost filma. Upravo to može objasniti i naslove u kojima se povezuju Wittgenstein i film, a bez izravnog Wittgensteinova filozofskog rada o filmu i njegovim filozofskim mogućnostima. Dakako, film i bez ovakvih tumačenja zasigurno može ilustrirati i izravno govoriti o filozofskim problemima. Možda može čak i biti filozofski relevantan u smislu bivanja filozofijom. Također, nipošto se ne želi reći da je samo ovako interpretirano Wittgensteinovo shvaćanje slike izvor afirmativnog odgovora na pitanje o mogućnosti filma da bude filozofija. Radi se tek o pokušaju da se rasvijetli jedan slučaj takve mogućnosti i to baš Wittgensteinov slučaj.

Zaključak

Krenuvši od Wittgensteinovih osobnih simpatija prema filmu i njegovom uživanju u filmovima, pokušalo se ispitati na koji način njegova filozofija uopće može biti povezana s filmom. Uz činjenicu da se Wittgensteinovo ime često nalazi upravo u knjigama i zbornicima koji se bave filozofijom filma, valjalo je uzeti u obzir i promjene unutar njegove filozofije u tzv. ranoj i kasnoj fazi. Odnosu filma i filozofije uobičajeno je pristupiti na tri načina. Ti su načini film kao ilustracija filozofije ili filozofskih problema, pozicija i argumenata, film o samoj filozofiji ili filozofima te film *kao* filozofija. Funkcija filma da ilustrira

30

Naime, različitim metodom i različitim svrhom filozofije u *Tractatusu* i u *Istraživanjima* (Biletzki i Matar 2020).

31

Dakako, i Platon u svojim djelima koristi slike, no može se reći da su to, prije svega, jezične slike – diskurzivno oblikovana spoznaja svijeta.

32

Pod *kantovskim*, misli se na model ograničavanja naše spoznaje u zamjenu za čvrsto ovladavanje onim što se nađe unutar tih granica. Iako se radi o ograničavanju svijeta dostupnog vlastitoj spoznaji, ona je izvjesnija i time vrijednija. Stoga, ova usporedba ima pozitivnu konotaciju, naime, pouzdanost.

ili da naprosto predstavi nekog filozofa nije sporna, ali ni teorijski izazovna. Naime, jasno je da film ima tu mogućnost, ali on jednako tako može ilustrirati ili predstaviti bilo koju drugu ljudsku aktivnost. Stoga se mogućnost da film uistinu bude filozofija može smatrati filozofski i teorijski najizazovnijom. No ta se mogućnost mora moći opravdati, a ovdje je to učinjeno upravo uz pomoć i iz kuta Wittgensteinove filozofije koja predstavlja svojevrsnu komplementarnost jezika i slike. Upravo se Wittgensteinov odnos svijeta, jezika i slike pokazuje kao temelj objašnjenja filma *kao* filozofije iz perspektive njegove filozofije. Naime, sve što je u tom smislu sadržano u njegovim najpoznatijim djelima, *Tractatusu* i *Filozofskim istraživanjima*, a koja ujedno predstavljaju i faze njegova filozofskog rada, svedivo je na taj odnos. Unatoč razlikama koje opravdavaju prilično oštro suprotstavljanje njegovih faza, pokazano je da se slika kod Wittgensteina može smatrati komplementarnom pa čak i nadmoćnom jeziku, bilo da se radi o njegovoj ranoj, bilo kasnoj koncepciji slike. Naime, uloga se slike kod Wittgensteina može smatrati kontinuitetom u njegovoj filozofiji, iako je naglašeno u čemu se sastoje razlike. Bilo da se radi o koncepciji iz *Tractatusa* u kojoj slika može izravno pokazivati stvarnost, bilo da se radi o koncepciji iz *Filozofskih istraživanja* u kojima je ona jedna od aktivnosti iz forme života, slika kod Wittgensteina predstavlja najbolji model reprezentiranja svijeta. Taj je model moguće proširiti i na film ontološki određen kao slijed slika, a o čemu je Wittgenstein neizravno uputio govoreći o animiranim slikama koje bolje kontekstualno predočavaju od statičnih slika. Utoliko se Wittgensteinova filozofija može smatrati načinom na koji verbalni jezik zamjenjuje onaj filozofiji neprimjeren, pisani jezik dok i on ne bude zamijenjen vizualnošću, odnosno slikom. Tako se slika u Wittgensteinovoj filozofiji i u širem smislu pokazuje kao nadmoćna jeziku. Zaključno, to nam dopušta Wittgensteinovu filozofiju gledati kao oprečnu zapadnoj filozofskoj tradiciji u kojoj diskurzivno filozofiranje ima primat nad mogućnostima slike, a onda i filma. Iako kod Wittgensteina ne možemo govoriti o koherentnoj i jasnoj teoriji slike, a posebno filma, upravo se navedeno pokazuje kao način na koji njegova filozofija iz obje faze daje legitimitet i filozofsku relevantnost slici, odnosno pokretnim slikama ili filmu kao filozofiji.

Literatura

Adajian, Thomas (2016), »The Definition of Art«, u: Zalta, Edward N. (ur.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Dostupno na: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/> (pristupljeno 23. 3. 2020.).

Biletzki, Anat; Matar, Anat (2020), »Ludwig Wittgenstein«, u: Zalta, Edward N. (ur.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Dostupno na: <https://plato.stanford.edu/entries/wittgenstein/> (pristupljeno 23. 3. 2020.).

Burns, Steven (2005), »The World Hued: Jarman and Wittgenstein on Color«, u: Szabados, Béla; Stojanova, Christina (ur.), *Wittgenstein at the Movies. Cinematic Investigations*, Lexington Books, Lanham, str. 33–48.

Carney, James D. (1981), »Wittgenstein's Theory of Picture Representation«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40 (1981) 2, str. 179–185, doi: <https://doi.org/10.2307/430409>.

Carroll, Noël (1997), »The Intentional Fallacy: Defending Myself«, *The Journal of Aesthetics and Art Journal* 55 (1997) 3, str. 305–309, doi: <https://doi.org/10.2307/431800>.

Carroll, Noël (2006), »Defining a Moving Image«, u: Carroll, Noël; Choi, Jinhee (ur.), *Philosophy of Film and Motion Picture*, Blackwell Publishing, Malden, str. 113–133.

Cavell, Stanley (1979), *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Enlarged Edition, Harvard University Press, Cambridge.

Coleman, Francis J. (1968), »A Critical Examination of Wittgenstein's Aesthetics«, *American Philosophical Quarterly* 5 (1968) 4, str. 257–266.

Davis, Whitney (2006), »The World Rewound: Peter Forgáč's 'Wittgenstein Tractatus'«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64 (2006) 1, str. 199–211, doi: <https://doi.org/10.1111/j.0021-8529.2006.00241.x>.

Dennett, Daniel (1988), »Conditions of Personhood«, u: Goodman, Michael F. (ur.), *What is a Person?. Contemporary Issues in Biomedicine, Ethics, and Society*, Humana Press, Clifton, str. 175–196.

Dick, Philip K. (1968), *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Del Rey, New York.

Egan, David (2011), »Pictures in Wittgenstein's Later Philosophy«, *Philosophical Investigations* 34 (2011) 1, str. 55–76.

Fodor, Jerry A. (1975), *The Language of Thought*, Harvard University Press, Cambridge.

Hagberg, Garry (2014), »Wittgenstein's Aesthetics«, u: Zalta, Edward N. (ur.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Dostupno na: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/wittgenstein-aesthetics> (pristupljeno 23. 3. 2020.).

Irwin, William (ur., 2002), *The Matrix and Philosophy: Welcome to the Desert of the Real*, Open Court Publishing, Chicago, IL.

Kardum, Marko (2018), *Problem socijalne konstrukcije vizualnog polja u teoriji A. C. Dantoa*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb. Dostupno na: http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/10741/1/lektorirano%20Doktorski_Rad_Marko_Kardum.pdf (pristupljeno 23. 3. 2020.).

Kosslyn, Stephen M. (1996), *Image and Brain: The Resolution of the Imagery Debate*, The MIT Press, Cambridge.

Malcolm, Norman (1966), *Ludwig Wittgenstein: A Memoir*, Oxford University Press, London.

Mitchell, William J. T. (1994), *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago.

Nyíri, Kristóf (2001), »Wittgenstein's Philosophy of Pictures«, u: Pichler, Alois; Säätelä, Simo (ur.), *Wittgenstein: The Philosopher and his Works*, Working Papers from the Wittgenstein Archives at the University of Bergen br. 17, Wittgenstein Archives at the University of Bergen (WAB) 2005, str. 281–312. Dostupno na: http://wab.uib.no/wab_workingpapers.page (pristupljeno 23. 3. 2020.).

Prica, Ljubiša (2016), *Film kao medij filozofskog mišljenja*, Naklada Jurčić, Zagreb.

Read, Rupert; Goodenough, Jerry (ur., 2005), *Film as Philosophy. Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

Remes, Justin (2015), »Boundless Ontologies: Michael Snow, Wittgenstein, and the Textual Film«, *Cinema Journal* 54 (2015) 3, str. 69–87, doi: <https://doi.org/10.1353/cj.2015.0026>.

Rosenberg, Jay F. (1968), »Wittgenstein's Theory of Language as Picture«, *American Philosophical Quarterly* 5 (1968) 1, str. 18–30.

Stern, David G. (1995), *Wittgenstein on Mind and Language*, Oxford University Press, New York.

Steuer, Daniel (2005), »Sketches of Landscapes: Wittgenstein after Wittgenstein«, u: Szabados, Béla; Stojanova, Christina (ur.), *Wittgenstein at the Movies. Cinematic Investigations*, Lexington Books, Lanham, str. 49–77.

Szabados, Béla; Stojanova, Christina (2011), »Introduction«, u: Szabados, Béla; Stojanova, Christina (ur.), *Wittgenstein at the Movies. Cinematic Investigations*, Lexington Books, Lanham, str. ix–xix.

Wartenberg, Thomas (2011), »On the Possibility of Cinematic Philosophy«, u: Carel, Havi; Tuck, Greg (ur.), *New Takes in Film-Philosophy*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, str. 9–24.

Wilson, W. Kent; Dickie, George (1995), »The Intentional Fallacy: Defending Beardsley«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53 (1995) 3, str. 233–250.

Wimsatt, William K. Jr.; Beardsley, Monroe C. (1946), »The Intentional Fallacy«, *The Sewanee Review* 54 (1946) 3, str. 468–488.

Wittgenstein, Ludwig (1958), *Philosophical Investigations*, prevela G. E. M. Anscombe, Basil Blackwell, Oxford.

Wittgenstein, Ludwig (1998), *Culture and Value: a Selection from the Posthumous Remains*, preveo Peter Winch, Basil Blackwell, Oxford.

Wittgenstein, L. (2002/1921), *Tractatus Logico-Philosophicus*. preveli D. F. Pears, B. F. McGuinness, Routledge, London.

Wittgenstein, Ludwig (2003), *Public and Private Occasions*, priredili i preveli James Carl Klagge, Alfred Nordmann, Rowman & Littlefield, Lanham.

Marko Kardum

Film as Philosophy: The Wittgenstein Case

Abstract

This paper examines the relationship between film and philosophy, especially in the light of Wittgenstein's philosophy and his claim that a (motion) picture represents the world better than the language itself and that, in that sense, it has philosophical relevance. It starts with an often made comparison of film illustrating philosophy, film about philosophy or philosophers, and film as philosophy. While the first two types are not particularly philosophically relevant or theoretically challenging and therefore not considered to be problematic, the third concept shows the opposite, and it is approached within Wittgenstein's philosophy. Namely, it is necessary to show why film as motion picture would even be possible for Wittgenstein as philosophy, or more precisely, what it is exactly that enables the film to be like philosophy. To illustrate this, Wittgenstein's philosophy is analysed, with an emphasis on the difference between the early and late phase of his work. Yet his two philosophical studies, paradigmatic for these phases, show a certain continuity in consideration of images. Foremost, they supply the primary argument that image, and by extension film as a series of images, best represents the world, that is, that for Wittgenstein it stands as a two-dimensional model. Since it is possible to show that image for Wittgenstein does not depend on linguistic interpretation, it can be shown that film as philosophy is possible precisely but not exclusively from the angle of Wittgenstein's philosophical work. This treats the image as an independent bearer of meaning, which ultimately results in understanding Wittgenstein's philosophy as directly opposed to the Western philosophical tradition. Thus, one of the possible interpretations of film's philosophical relevance is possible to find in Wittgenstein's understanding of pictures.

Keywords

Ludwig Wittgenstein, film, film as philosophy, image, language