

NEUMER KATALIN

Wittgenstein mozizik

Nicole Immler itt közölt tanulmányában idéz egy részletet Fanja Pascalnak, Wittgenstein orosz tanárnőjének a visszaemlékezéséből. Pascal azt írja, hogy már jóval azelőtt, hogy találkozott volna a filozófussal, sok mindent hallott róla: Wittgensteinről ugyanis már életében legendák forogtak közszájon. (Pascal, F_II_225)¹ E legendák közé tartozott az is, hogy Wittgenstein lelkes mozilátogató és krimiolvasó volt (Wolfe Mays, F_I_131). Ezek a beszámolók a szájról szájra terjedés jellegzetességeit mutatva rendszeresen ugyanazokat a fordulatokat is használják: a filozófus a moziban mindig az első sorba ült, feszült figyelemmel még előre is hajolt, és olyannyira a filmre összpontosított, hogy mintegy beleolvadt [absorbed] a filmvászonba. (Malcolm 1966: 28; Alice Ambrose, F_II_270; John King, F_III_55, M. O’C. Drury, F_III_208, Mays, F_I_131) Emellett a visszaemlékezések tartalmilag is jobbára csak néhány panelt alkalmaznak: Wittgenstein lelkesedett a vadnyugati filmekért. (Ferry Radax 1973–75-ben készült Wittgenstein-filmjében Gilbert Ryle egyenest arról számol be, hogy Wittgenstein ellentmondást nem tűrően kifejtette neki: jó film csak western lehet.) Más visszaemlékezések szerint viszont a musicaleket is szerette, például Fred Astaire és Ginger Roberts *Frakkban és klakkban* [The Top Hat] című 1935-ös filmjét (Pascal, F_II_233; A. J. Ayer, F_III_124; Drury, F_III_208) és Carmen Miranda és Betty Hutton énekesnők filmjeit; amerikai útja előtt Malcolmot egyenest arra kérte, mutassa majd be Betty Huttonnek (Malcolm 1966: 28; J. R. Henderson, F_III_150). Az angol és az európai filmet – szemben az amerikaival – sem mire sem tartotta: egy angol film nem lehet jó – mondogatta (Malcolm 1966: 28,



1. kép

A DETECTIVE STORY MAGAZINE CÍMLAPJA
(1930)

¹ A *Flowers* négykötetes gyűjteményében (= *Flowers* 1999) megjelent visszaemlékezéseket és egyéb szövegeket a következő alakban idézem: név, F_kötet [római szám]_oldal [arab szám].

Desmond Lee, F_II_189, Drury, F_III_207–208; Ayer, F_III_124; King, F_III_55). Hasonlóképpen lekicsinylően nyilatkozott az angol krimiről is és csak az amerikaiat dicsérte. Szenvedélyes olvasója volt az amerikai Street&Smith kiadó *Detective Story Magazine*-jének (ez az 1915-től megjelenő magazin volt az első olyan ponyvaújság, amely detektívtörténeteket közölt); kedvenc krimijeit kollégáinak és tanítványainak is kölcsönadta (Malcolm 1966: 36), sőt, megvette nekik ajándékba (levél Sraffához, in McGuinness 2012: 328).

Az eddigi hivatkozások is jelezhetik: Wittgenstein mozi- és krimirajongásának elsődleges és leggyakoribb forrásai nem Wittgenstein hátrahagyott szövegei, hanem tanítványainak és barátainak a visszaemlékezései. Ezekhez másodikként adódnak hozzá azok a források, amelyek Wittgensteintől magától származnak, nevezetesen elsősorban tanítványaihoz és barátaihoz írott levelei (s ezeknek a közreadása is értelemszerűen többnyire ugyanezekben a tanítványokon és barátokon múltott), valamint Wittgenstein néhány naplójegyzete (az MS 183-as kéziratfüzetben). E két forrástípushoz képest viszonylag ritkán fordul elő, hogy Wittgenstein filozófiai megjegyzéseiben filmről és a detektívtörténetekről ejt szót, és ekkor sem igen állít ezekről a műfajokról olyasmit, ami kifejezetten rájuk volna jellemző. Már pusztán az a tény, hogy a rendelkezésre álló források többségének szerzője nem Wittgenstein maga, ráadásul még az is, ami tőle származik, többnyire inkább magánjellegű megnyilvánulása és így kevésbé szövődik bele filozófiai töprenkedéseibe, óvatosságra kell intsen bennünket a levonható következtetéseket illetően.

Tekintettel a források szűkös voltára mindenestre sajtóságos, hogy Wittgensteinnek épp ezek a kedvtelései váltottak ki tanítványaiból ekkora érdeklődést. Ez az érdeklődés vélhetően nem is vezethető vissza pusztán filozófiai okokra, hanem szerepet játszott benne Wittgenstein rejtélyes személye, illetve hogy a tanítványok szemében furcsának tűnt, hogy a nagy filozófus olyan műfajokat részesít kitüntetett figyelemben, amelyek nem tartoznak a magaskultúrához. Magyarázatképpen pedig, úgy tűnik, nem elégtette ki őket, hogy egyszerű különcködésként könyveljék el, vagy legalábbis olyan mozzanatként, amely a filozófus mindennapi életének filozófiájától független részei közé tartozik – annak ellenére sem, hogy a visszaemlékezésekben visszatérően elhangzik, hogy Wittgenstein a napi fázasztó munka, az őt teljesen kiszívó tanítás után szeretett betérni egy-egy moziba vagy detektívtörténetek olvasásába merülni. E dilemmából jelenthetett kiutat olyan értelmezési keretet konstruálni, amelyben ezek az első pillantásra pusztán személyes apróságok az életrajz olyan tényeivé válhattak, amelyeknek filozófiai jelentőségük (is) van.

Ilyen lehetett például a Wittgenstein-kutatásban időközben bevetté vált, Nicole Immler bemutatása előfeltevés, amely szerint Wittgenstein élete és művei egységet alkotnak. Ezen belül az egyik interpretációs séma szerint Wittgensteinnek a western és a krimik iránti előszeretete azzal állítható párhuzamba, ahogyan a filozófiának etikai intenciót, etikai tanítást (is) tulajdonított, e párhuzamot pedig a westernnek és a kriminek a mesékhez hasonló szerkezete alapozza meg: mindkettő a jó és a rossz – a pozitív és a negatív hősök – közötti küzdelmet ábrázolja, amely a jó győzelmével zárul.²

Másik értelmezési lehetőséget kínál Wittgenstein késői filozófiájának a mindennapi nyelvvel és étellel való affinitása. Ezt a szálát követve Wittgenstein e műfajokban hétköznapiságuk, illetve mindennapi nyelvhasználatuk miatt lelte kedvét, sőt netán hétköznapiságuk, a bennük ábrázolt mindennapi élet filozofálás közben is inspirálta. Abban, hogy ez az inter-

² Valamikor magam is próbálkoztam hasonló értelmezéssel: Neumer 1991: 193–195.

pretáció plauzibilisnak tűnt, kétségkívül Wittgenstein sem ártatlan. Például Agatha Christie-t reálisan megrajzolt alakjai miatt dicséri (Drury, F_III_219). Tanítványához, Norman Malcom-hoz intézett leveleiben többször is írja, hogy a detektívmagazinok „gazdagok szellemi vitaminban és kalóriában”, élcelődik azon, hogy hogyan olvashatják az emberek a „csupa impotencia és csőd” *Mindot*, amikor Street&Smith-magazinokat is olvashatnának, hiszen „[h]a a filozófiának bármi köze van a bölcsességhez, akkor ebből a *Mindban* szemernyi sem található, ezzel szemben igencsak gyakran a detektívtörténetekben”. (McGuinness 2012: 392, 388, 424)

Mind a két interpretációs irányhoz kínál muníciót Paul Engelmann-nak, Wittgenstein barátjának először 1970-ben megjelent memoárja. Engelmann – visszaemlékezve arra az időre, amikor 1926–28 között együtt építették Wittgenstein nővérének, Margaretnek a Kundmann-gasse-i házát – felidéz néhány gondolatot Tolsztojnak a *Mi a művészet?* című könyvéből (hozzátéve, hogy a mű mondandójával Wittgenstein többnyire egyetértett): Tolsztoj szerint az utóbbi évtizedek európai művészete hatástalanná vált, mert többé nem közérthető; ezzel szemben az akkor még kezdeti stádiumában lévő film képes lehet arra, hogy igazi lelki hatást gyakoroljon a tömegekre. Ezután Engelmann így folytatja:

A filmben Wittgenstein is hatalmas lehetőséget látott, mégpedig hogy lelkileg jó irányban befolyásolhat, ezt azonban Tolsztojnál realiztikusabban és kevésbé naivan képzelte el. Abban az időben, amikor a Kundmann-gasse-i építkezésen dolgoztunk, esténként gyakran jártunk külvárosi mozikba, ahol vadnyugati filmeket adtak, amelyek a jobb mozik közönségének nem voltak elég



2. kép

TOM MIX AZ 1920-AS *THE UNTAMED* CÍMŰ FILMBEN

előkelők. Ezekben a filmekben (Tom Mix volt akkortájt a világhírű hős) mindig vad üldözések voltak, rablók, majd győzött a jó, az elrabolt lányt kiszabadították, happy end. Wittgenstein pont ebben látta a film hasonlóságát az igazi mesével mint valami vágyálom megtestesülésével.

Wittgenstein itt olyasmire lelt, amit – nem valami nevelő szándékkal, hanem a legnagyobb kielégüléssel – lelki felszabadulásként élvezett. Ez a lelki felszabadulás, amit ma már a művészetek különben nem tudnak nyújtani, valamikor elválaszthatatlanul összekapcsolódott még valamivel, amit a színház hajdanán adni tudott. Amióta azonban az egyik eltűnt, vele együtt halt ki a másik is: nevezetesen, hogy a közönség közreműködik. A publikum részvétele, sőt lelkesedése ennél a kollektív művészetnél szorosan összefügg azzal, ami a színpadon (mi több: itt egyenest a filmvászon!) történik, s a kettő együtt hozza csak létre a teljes hatást. [...]

A hangosfilm megjelenésével Wittgenstein érdeklődése ez iránt a primitív, ám igaz műfaj iránt odalett. [...]

Wittgenstein mindig a happy end általá-

nos jelentőségét hangsúlyozta. E nélkül szerinte nemcsak hogy egy film érti félre az általa nagyra becsült művészi formát, hanem a művészetnek általában is lényege a pozitív végkifejlet. A filmet pedig kiváltképp megtestesült álombeteljesülésnek tartotta, amely eredeti értelmének megfelelően csak azzal végződhet, hogy teljesül a kívánság, amely az álomban manifesztálódott. (Wittgenstein / Engelmann: 106–107)

Ez idő tájt Wittgenstein nemcsak Engelmann barátját, hanem a nálánál tizenöt évvel fiatalabb svájci lányt, Marguerite Respingert is – aki iránt gyengéd érzéseket táplált – gyakorta magával vonszolta vadnyugati filmeket nézni, vásárokbá és búcsúba, majd a kirándulás végén valamelyik szegényes kis kávéházban sovány vacsorát kaptak be (Prokop 2005: 172, Marguerite-nek 1982-es *Granny et son temps* című memoárja alapján, amelyet 1982-ben Svájcban asszonynevén, M. Sjörgenként jelentetett meg). Ami Wittgensteinnek az Engelmann idézte nézeteit illeti, a beszámoló több mozzanata Wittgenstein saját szavaival, nevezetesen naplójegyzeteivel is alátámasztható. 1930. május 6-án Cambridge-ben például ezt írja:

Valamilyen vonatkozásban nagyon modern ember kell legyek, mivel a mozi olyan rendkívül jó hatással van rám. Nem tudok a magam számára adekvátabb szellemi pihenést elképzelni, mint egy amerikai filmet. Amit látok & a zene boldog érzést keltenek bennem, {szinte / talán} infantil módon, de ettől még persze nem kevésbé erősen. Egyáltalában, ahogyan gyakorta gondoltam & mondtam, a filmben van valami, ami nagyon hasonlít az álomhoz & a freudi gondolatok közvetlenül alkalmazhatók rá. (MS 183: 21–22)

A szellemi, lelki pihenés és az álombeteljesülés motívumáról olvashattunk Engelmannnál is, csakúgy, mint a film és a mese közötti analógiáról és a happy end fontosságáról. Az utóbbiakról Wittgenstein egy későbbi – valamikor 1931. május 6. és október 10. között papírra vetett – feljegyzésében ejt szót:

Ha *engem* megrendít valamilyen tragédia (mondjuk a moziban), akkor mindig azt mondom magamnak: nem, én nem így fogom csinálni! vagy: nem, ennek másképp kell lennie. A hőst & mindenkit *meg* akarok *vigasztalni*. De ez éppen azt jelenti, hogy az eseményt nem tragédiának értem. Ezért is van az, hogy csak a *jó* kimenetelt értem (primitív értelemben). A hős vereségét nem értem – mármint a szívemmel. Tehát tulajdonképpen mindig mesét akarok hallgatni. (Ezért is lelek örömet a filmben.) És valóban megrendülök & gondolatok lendítenek mozgásba. Azaz a film, hacsaknem borzalmasan rossz, szolgálat számomra anyagot gondolatokhoz és érzésekhez. (MS 183: 88–89)

Engelmann több olyan mozzanatot is kiemel, amelyet a többi beszámoló vagy akár Wittgenstein saját maga is nem vagy kevésbé hangsúlyosan említ: nevezetesen szembeállítja a némafilmet a hangosfilmmel és arról a változásról beszél, amelyet a némafilmről a hangosfilmre való áttérés jelentett; emellett a filmet kollektív művészetként, tömegművészetként határozza meg.

1926–28-ban, amikor Engelmann és Wittgenstein mozizni jártak, hangosfilm már létezett. Sőt: 1927-ben az Egyesült Államokban levetítették az első egész estés hangos *játékfilm*met is, *A jazzénekest* – ezzel kezdődött a hangosfilm áttörése. Ám Bécsben (mint másutt is szerte a világon) ekkor még csak olyan mozik voltak, ahol némafilmeket lehetett játszani. Az *Uránidában* 1928-ban helyezték el az első hangosfilm-berendezést. 1930-tól kezdték el a mozikat rohamosan átépíteni. Már ugyanebben az évben a 178 bécsi moziból 104 hangosfilm-mozi, az 569 filmvetítésből 158 hangosfilm. 1937-ben már nincsen némafilm-mozi Bécsben, egész Ausztriában is csak összesen 23. (Heiss/Klimeš 2003: 419) A bécsi mozik befogadóké-

pessége alapján a film valóban tömegeket tudott elérni: 1927-ben 170 mozi működött 67.000 ülőhellyel és 308 állóhellyel. (Heide 2008) Wittgenstein 1929-ben „tér vissza” Cambridge-be. Ez azonban – a közhiedelemmel ellentétben – valójában Bécs (illetve Hochreith) és Cambridge közötti kétlaki életet jelentett: zsebnaptára alapján 1938-ig, az Anschlussig évente nagyjából ugyanannyi időt töltött Angliában, mint Ausztriában.³ Európában a legdinamikusabban Anglia és Hollandia állt át a némafilmről a hangosfilmre (Borsos 2009: 40). Wittgenstein több tanítványának a visszaemlékezéséből kiderül azonban, hogy Cambridgeben továbbra sem volt lehetetlen némafilmeket nézni: például a *Kinemában* a Mill Roadon volt némafilm nap (Lee, F_II_189, vö. Theodore Redpath, F_III_19, King, F_III_55).

Desmond Lee arra is visszaemlékszik, hogy Wittgenstein szórakoztatónak találta a némafilmek élőzenei, zongora- vagy hegedűkíséretét (Lee, F_II_189), s fentebb idézett feljegyzésében Wittgenstein is a képet és a zenét együtt említi mint örömforrást. Ebbe a sorba illeszkedhetik, hogy a filozófus a hangosfilmek közül kedvelte a zenés filmeket, musicaleket – hiszen pusztán az a néhány lehetőség, amikor Cambridge-i mozik még némafilmeket adtak, nemigen elégíthette ki moziszünetét, illetve azt a szükségletét, hogy munka után valami másban feloldódjék, „kimossa az agyát” – ahogyan mondogatta (Ambrose, F_II_270). „Olyan ez, mint valami zuhany!” – súgta egyszer oda mozizás közben Malcolmnek (Malcolm 1966: 28).



3. kép

A CAMBRIDGE-I KINEMA MOZI

ván Wittgenstein meseanalógiájától is (félre)vezetve – valamiféle népművészetre gondolni, érdemes felfigyelnünk arra, hogy Wittgenstein maga a mesét ebben az összefüggésben – jóllehet, az ismert meseszerkezetben írja le – mégsem a népre utalva, hanem freudiánus fogalmakkal (vágybeteljesítésként) jellemzi. Az, hogy az egyszerű emberek moziját részesítette előnyben, sem azt jelenti, hogy a falusi nép között vegyült volna el: Bécsben olyan munkásnegyedekbe járt mozizni, mint a Margareten (Paul Wijdeveld, F_II_147). Ráadásul még ez sem tekinthető kizárólagosnak: a Tivoli Mozi Cambridge-ben a Chesterton Roadon, ahol Fanya Pascal, amikor férjével a *Top Hatet* nézték meg, egyszer összefutott Wittgensteinnel és ta-

³ Az adatért Peter Keichernek tartozom köszönettel.

nítványával, Francis Skinnerrel, nem kifejezetten az alsóbb néprétegeket célozta meg. (Pascal, F_II_233)

Nem kizárt ugyan, hogy Wittgensteinre maga a tudat, hogy környezetében egyszerű emberek közvetlenül és spon-tánul reagálnak a filmre, kellemesen hatott. Az a befogadói magatartás azonban, amelyről tanítványai és barátai beszámolnak, a legkevésbé sem közösségi befogadói magatartás: Wittgenstein *felolvadt* a filmben, azaz mintegy megszűnt a külvilággal a kapcsolata, s nem maradt más,

csak a film és ő. Szinte sosem kommentálta a film epizódjait, és nem szerette azt sem, ha a társaságában valaki ezt tette. (Malcolm 1966: 28) Lehet, hogy azért is ült mindig az első sorba, mert rövidlátó volt (Pascal, F_II_233). De ez a hely volt arra is a legalkalmasabb, hogy senki se zavarja intim együttlétét a vásznon pergő filmmel: nem mentek el előtte – nem álltak közé és a film közé – a későn jövők, miközben azon iparkodtak, hogy helyet találjanak; itt hallotta a legkevésbé, ha mások beszélgettek, peracet ropogtattak vagy cukorkás zacskóval zörögtek.

Ezzel a befogadói magatartással Wittgenstein valójában a mozi fejlődésének egy olyan stádiumát reprezentálja, amikor éppenséggel megszűnt közösségi művészetnek lenni, s amelyet többen a mozi individualizálódásaként írtak le. Kezdetben filmeket vásárokon, varietékben, cirkuszokban stb. vetítettek. Az első mozik, amelyek nem vándoroltak, egyszersmind söntések, kocsmák és kávéházak is voltak. Ezeken a helyeken az emberek beszélgethettek egymással, szabadon mozoghattak. Ennek megfelelően a termet sem sötétítették el, legfeljebb félhomály volt. Ha voltak székek, akkor sem frontálisan a vászon felé fordítva rendezték őket zárt sorokba, hanem a társasági élet igényeinek megfelelően legalább félig egymás felé fordítva, egymáshoz képest szabadon elszórva álltak, s ennek megfelelően a nézők sem voltak a székeikhez szögezve, ki-be járkálni megszokott magatartás volt. Ezt váltotta fel a moziterem, amely fokozatosan a színháztermekhez vált hasonlóvá: elsötétítették, s így már csak a vásznat lehetett látni, a másik embert nem; az emberek közötti szemtől-szembe kapcsolat lehetősége már csak a székek elrendezése miatt is megszűnt. A nézők mozgását a párhuzamos széksorok nemcsak hogy megnehezítették, hanem zavaró tényezővé is tették. A maradék mozgáslehetőséget is a látótéren kívülre, a terem szélén kialakított folyosókra terelték. Annak érdekében, hogy a mozivászon a terem minden pontjáról zavartalanul látható legyen, a nézőteret lejtősen építették ki, a mozivásznat pedig magasabban helyezték el. (Fritsch 2009: 23–61) A mozi ekképp, a nézőket mozdulatlanságra kárhoztatva, egyre inkább csak a szemre, a látható képre összpontosított: „A mozitermekben a közösség eszméje he-



4. kép

A TIVOLI MOZI

Cambridge második, kifejezetten mozinak épült mozgóképszínháza
(1925; hangosfilmmozivá 1930-ban építették át)

lyett az egyes embernek a látása válik a fontosabb mozzanattá” (Fritsch 2009: 52), a pillantás maga pedig meghatározott helyre koncentrálódik, „a közönség egyedi, a figyelmüket összpontosító nézőkre hullik szét” (Fritsch 2009: 58). De, mint látjuk, Wittgensteinnek még ez is kevés volt ahhoz, hogy zavartalanul csak a filmre összpontosíthasson. Az az „össznépi mozi”, amelyre Engelmann visszaemlékszik és amelyet szembeállít azzal, amivé a színház szerinte arra az időre vált, 1926–28 tájt éppenséggel már kezdett egyre kevésbé létezni. Így elképzelhető, hogy Engelmann emlékeit legalább részben ahhoz az elméleti pozícióhoz igazítja, amelyet Wittgensteinnek akar tulajdonítani.

Próbáljuk meg másképpen megközelíteni a kérdést: mégpedig visszanyúlva ahhoz, amit korábban már mondtunk, nevezetesen, hogy Wittgenstein – lett legyen szó akár filmről, akár detektívtörténetről – csak az amerikaiakról nyilatkozott pozitívan, az angol és az európai viszont szídtá. Valójában azonban meglehetősen csekély volt nemhogy a kényszer, de a lehetőség is, hogy Wittgensteinnek sorozatosan angol filmeket nézzen: a brit filmpiacot ugyanis – csakúgy, mint az európai – elárasztották az amerikai produkciók. 1927-ben a 44 hazai gyártású filmmel szemben 723 amerikai filmet vetítettek az angliai mozikban: az előbbi a kínálatnak mindössze 4,85 %-át tette ki, az utóbbi 81 %-ot! Ebben az évben az amerikai filmgyártás legnagyobb külső piaca Anglia volt: a filmexport 30 százaléka irányult ide. (Vasey 2006: 53) Ennek nyomán Angliában – a többi európai országhoz hasonlóan – a honi filmipar védelmében kvótát vezettek be: előbb 7,5, később pedig 20 százalékra emelték az angol filmek kötelező arányát. De még ez az arány sem volt akkora, hogy a nézőknek fáradságos utánjárással kellett volna a külföldi filmek élvezetéhez jutniok. Hasonlóképpen furcsállhatjuk azt is, ahogyan Wittgenstein az angol krimet szapulja. Kedvenc amerikai detektívmagazinjában ugyanis nemcsak amerikai, hanem angol szerzők is gyakorta publikáltak – közöttük Edgar Wallace vagy az az Agatha Christie is, akit Wittgenstein egyébként dicsért, és akinek angolságát nehezen téveszthette volna el; mi több, Drurynek egy 1936-os beszélgetésükben azt fejtegette, hogy abban, amilyen zseniálisan Agatha Christie történeteket sző és amilyen valóságúen a szereplőket ábrázolja, kifejezetten angol tehetség mutatkozik meg (Drury, F_II_219). A kategorikus „angol-amerikai” szembeállítást eszerint, meglehet, nem is annyira szó szerint, *faktuális állításként* kell felfognunk, hanem inkább mint annak az ellenszenvnek a kifejezését, amellyel Wittgenstein az angol kultúrával, szokásokkal és akadémiai élettel szemben viseltetett (Malcolm 1966: 28), s amelyről tanítványai, barátai és ismerősei egyöntetűen tanúskodtak. Gyűlölt minden nagyképű túlintellektualizálást, fellengzősséget és modorosságot: a Trinity közös tudós ebédeit, az itteni társaságot és finomkodó társalgást, és a közös étkezésekről el is maradt (Lee, F_III_189, 193). Az akadémiai életet általában véve is utálta (Henderson, F_III_150), beleértve nemcsak az oktatók, de a hallgatók modoros-okoskodó nyelvhasználatát is; ő viszont előszeretettel használt mindennapi idiomatikus fordulatokat és azt a szlenget, amelyet az amerikai detektívújságokból tanult (Karl Britton, F_II_208; George Hetherington, F_IV_16).

A mozi azért is lehetett alkalmas arra, hogy szembefordulását a kifinomult elit-, illetve magaskultúrával szemben kifejezze, mivel a film már csak időbeli okoknál fogva sem tartozhatott azon műfajok közé, amelyek részei voltak annak a kulturális és művészeti kánonnak, amelyet otthon a Wittgenstein-gyerekek finom neveltetésük során elsajátíthattak. E tekintetben jellemzőek Wittgenstein nővérének, Herminének az emlékiratai. Az első világháború utáni időkre visszaemlékezve írja: „akkortájt Bécsben minden utcasarkon egy nagy plakát

volt, amelyen csak ezek a szavak álltak: 'Neked kell Caligarivá válnod!' Nem tudom, hogy aztán mi volt ennek a rejtvénynek a megfejtése [...]” (Hermine Wittgenstein: 135)⁴ Vagyis Hermine nemcsak hogy 1920-ban nem, de még 1945. májusa után, amikor ezeket az emlékeit papírra vetette, sem hallott a német, és általában is az expresszionista film emblematikus mesterművéről – egy olyan családban, ahol a kultivált társalgás művészeti kérdésekről a mindennapi élet természetes része volt. Filmek helyett a Wittgenstein-testvérek levelezésének egyik leggyakoribb témája a zene, emellett a színház. Egy-egy zenei élményükről finom

és szakértő megjegyzésekben számolnak be egymásnak: a zene kifinomult élvezete láthatóan összekötötte a testvéreket egymással. Filmélményekről viszont nem leveleznek, hogy moziban lettek volna, nem említik – akkor sem, ha voltak. Wittgensteinnek barátja, Rudolf Koder többször is ír arról, hogy moziban volt. Olykor azt is említi, hogy Wittgenstein „nővérével” nézték meg ezt vagy azt a filmet: 1929. október 29-én Murnau *The Four Devils* című filmjéért lelkesedik (Alber 2000: 28); 1930. február 28-án Greta Garbo játékát dicséri a *Wild orchids*ben, a filmet viszont nem sokra tartja. A második esetben azt is megtudjuk, hogy Margarete volt az a nővér, aki Kodert moziba vitte (Alber 2000: 34), s talán az első eset mögött is őt sejtethetjük. Mindkét filmet a bécsi bemutató első hetében nézik meg (vö. Paimann 1929: 156 és 1930: 29), ami akár rendszeres mozibajárást is sejtet. Ennek ellenére ezekről a mozilátogató-sokról a nővér(ek) nem számol(nak) be öccsüknek. Wittgenstein is csak tanítványainak, barátainak írott leveleiben beszél filmről vagy detektív-történetekről – holott szabadidejének tekintélyes részét töltötte ilyen-mivel. Mindez arra vall, hogy mozi-rajongása, preferált filmműfajai nem Cambridge-ben válhattak először a



5. kép

AZ ELSŐ, 1911-BEN KIZÁRÓLAG MOZINAK ÉPÍTETT
– ÉS MA IS MOZIKÉNT HASZNÁLT – NÉMET FILMSZÍNHÁZ
MARBURGBAN

⁴ Ezzel a titokzatos plakáttal reklámozták már a film berlini premierjét is.

kulturális szembenállás megnyilvánulásai, hanem e mögött már kezdetben is megbújhatott hasonló motiváció is: nevezetesen a családi, a Bildungsbürgertumra jellemző magas kultúrával szembeni elutasító reakció, illetve egy másik, „nem Wittgenstein” identitás kialakítása.⁵ Amikor Wittgenstein Engelmann-nal vagy Respinggerrel Bécsben külvárosi vagy munkásnegyedbeli mozikba járt, ez azt is jelentette, hogy nem a belvárosi mozipalotákat látogatta: nem azokat a premiermozikat, ahová a nővére Koderral járt, és amelyeket a magasabb társadalmi rétegeket megszólítandó az előkelő színházak mintájára és berendezésével (például a mozitermen kívüli büfé, kávéház) alakították ki oly módon, hogy alkalmasak legyenek a társasági életre is. (Vö. Fritsch 2009: 50–61.)

Ezt a különbséget láthatjuk a fenti két cambridge-i mozi képén is: a Tivoli filmpalotáén, ahová olyan értelmiségiek is eljártak mozizni, mint a Berlinben doktorált Fanja Pascal és egyetemi tanár férje, és a városközponthoz képest valamivel kijebb található, ám főként: igencsak egyszerű kialakítású Kinema mozi fényképén. A filmszínházakban és az egyszerű mozikban a némafilmek zenei aláfestése is különbözött. A belvárosi filmpalotákban nagyzenekar lépett fel, szólóénekesekkel és/vagy vegyeskarral. Ezekben a bemutatómozikban egy-egy film premierje az operapremierekhez volt hasonlatos. A külvárosi mozikban viszont szóló zongorista játszott, aki mellett idővel megjelent valamilyen ütőhangszer, amely a zajokat imitálta, vagy még egy hangszer (harmónium, hegedű, cselló, trombita), esetleg kis kamarazenekarig fejlesztve. (Loll 2010: 166)

Elképzelhető azonban, hogy Wittgensteinnek a westernfilmekkel szemben táplált előszere tete visszavezethető ennél egyszerűbb okokra (is), amelyekre a Wittgenstein-irodalom azért nem figyelt fel eddig, mert a filmtörténeti tények, amelyekre alapulnak, a Wittgenstein-kutatáson belül kevésbé ismertek. Az amerikai filmek vágása, tempója már a kezdetektől fogva gyorsabb volt, mint az európai filmeké (ezzel a kezdetektől megalapozva az amerikai és európai filmes tradíció különbségét). Így az amerikai filmek nemigen hagytak teret a kímunkált, lassan kibomló, teátrális színészi játéknak (Brewster/Jacobs 1998: 57–58) – a profi színészmesterség gyakorlásának. Ez utóbbihoz a westernfilmeknél még egy további körülmény is hozzáadódott. 1928-ban – tehát abban az időben, amikor Wittgenstein Bécsben Engelmann-nal és Respinggerrel járt vadnyugati filmeket nézni – a német *Film-Magazin* hetilapban névtelen cikk jelent meg a vadnyugati filmek hőseiről:

Egy dolog mindenestre biztos. Ezek a csinos, karcsú, ifjú szereplők tényleg mind a prériről jönnek. Ők valóban vad, nyergeletlen lovon járták be a sztyeppét, gyakran az életükkel játszottak és kiállták néhány veszély és kaland próbáját.

Ők nem színészek, mint például a mi filmhőseink, akik a színházból jönnek, hanem a természetet játsszák el, és azt hozzák létre képileg, ami valamikor mindennapos volt a számukra.

A természetesség, amely a cowboyfilmekben megszólal és ami a cselekményben is teljesen automatikusan tükröződik – ez talán a mélyebb oka annak, hogy ezek a képek újra és újra tetszenek, és hogy az ember pontosan úgy szereti őket, mint a nagy hajósok kalandjait. (N.N. 1928: 7)

⁵ Hogy Wittgensteinben ilyen motiváció is munkálhatott, erre utal Paul bátyjának két 1920. novemberében hozzá intézett levele is. Mindkettő apropója az, hogy Ludwig hiába próbálta egy reichenauai tanítói állásra pályáztatva eltitkolni, hogy Wittgenstein, ez ugyanúgy nem sikerült neki, mint az első világháborús katonai szolgálata alatt – Paul szerint azért nem, mert „az az előkelő és finom nevelés”, amelyet mint Wittgensteinek kaptak, „ezer lépésről is látható” és még akkor sem titkolható el (mint ahogyan viszont megjárható sem volna, ha nem lenne), ha öccse álnév alatt próbálkozik. (McGuinness et al. 1996: 46. és 49. levél)

A cikk háttérében már az első – az 1910-es évekbeli – európai filmes folyóiratokban is gyakran tematizált probléma húzódik meg, nevezetesen, hogy a színházi színészek eszköztárára a film számára nem volt megfelelő: játékuak a vásznon túljátszottak, modorosnak – *teátrálisnak* – bizonyult. Velük szemben a vadnyugati filmekben sokszor és sikeresebben szerepeltek a színházi gyakorlat nélküli, naiv szereplők. Amikor tehát Wittgenstein az angol és az amerikai filmszínészek játékát akképp hasonlította össze, hogy az angolok mintha jelmezben szerepet játszanának, nem meggyőzőek, természetellenesen hatnak, szemben az amerikaiakkal, akik a szerepükkel azonosak, s nem játsszák meg magukat (King, F_III_111) – akkor ebben részben az amerikai és európai filmek (tempóbeli különbségeikből adódó) eltérő színészvezetési tradíciója is közrejátszhatott; részben pedig valószínűleg kedvelt vadnyugati filmjeinek a hősei lebegtek a szeme előtt, akik – így látszott vagy ez járta róluk – nem színiiskolákban és színpadon sajátították el a színészi mesterséget, hanem a filmekben úgyszólván magukat adták. Az egyik cowboy, akit a *Film-Magazin* cikke felsorol, a legendás lovas, Tom Mix, akit Engelmann is említett.⁶

Engelmann utalását mindazonáltal inkább mint egy hőstípusra vonatkozó utalást kell felfognunk: A *Paimann's Filmlisten* alapján – a hetilap 1916 és 1965 között közölte az Ausztriában vetített filmek adatait pársoros ismertetővel és kritikával – az 1926–28-as időszakban, a Kundmanngasse-i építkezés idején havi rendszerességgel is nehéz lett volna új Tom Mix-filmekre járni. Ezek a filmek viszont Paimanntól jó, többször nagyon jó kritikát kaptak, aminek a helyi értékét az olyan filmekről írott elismerő, a terjedelemhez képest árnyalt bírálati adják meg, mint Ruttmann-nak a Berlin-filmje, Murnaunak *Az utolsó ember* vagy Eisenstein *Patyomkinja*.

Wittgenstein tehát közel sem volt annyira fehér holló a véleményével, mint amennyire ezt a tanítványok és barátok visszaemlékezései sugallják. De valójában még csak az az elvi pozíció sem volt új, amely e mögött meghúzódott. Példaképp a weimari köztársaság radikális demokrata-baloldali polgári hetilapjából (ahol később Balázs Béla is publikált), a *Die Weltbühne* 1921-es évfolyamából idéznék. Itt Hans Siemsen író és újságíró, miután négy oldalon keresztül a megelőző hetekben Berlinben játszott német filmeket bírálja megsemmisítően, hasonlóképp ír, mint a *Film-Magazin* hét évvel később, s közben Wittgensteinhez hasonlóan az amerikai filmet szembeállítja ha nem is az európaival, de a némettel:

És aztán egy ismerősömnél amerikai filmekből láttam néhány részletet és fotót. Egy színész, akit W. Hartnak hívnak, és mindig ugyanazt a Rio Jim cowboyt játssza. Ennek aztán van arca – hol olyan, mint egy nyíltszívű hajóskapitány, hol pedig mint egy római bíboros vagy Cesare Borgia. Tud lovagolni, boxolni, lőni, lassót vetni. Micsoda kezei vannak – istenem, leírhatatlanok. Ez nem színész – hanem ember. És ha csak azt látom egy képen, ahogyan sodor magának egy cigarettát – akkor ez számomra értékesebb, mint az összes német film, amelyet az előbb oly türel-

⁶ Az úgymond természetes, önmagát játszó, nem színész szereplő persze legalább részben mítosz. A cikk említette Tom Mix például sose volt valódi, pisztollyal harcoló cowboy: miután egy farmon dolgozott, 1906 és 1909 között vadnyugati show-k szereplőjeként turnézott az Egyesült Államokban. Lovagolni azonban kétségkívül tudott: 1909-ben megnyerte a nemzeti lovaglós és rodeóbajnokságot. Ugyanebben az évben kezdődött filmes pályafutása is. A színházi gyakorlattal szembeállított, színészi képzés nélküli, természetes adottságokon alapuló filmszerű színészi játék szintén jócskán leegyszerűsítő: William S. Hart például, aki tanulmányom további részében egy Hans Siemsen-idézetben előkerül, színészi tanulmányok után került a színpadra, s csak ezután a filmhez.

mesen és jóakarátúlag bírál-
tam. Ha ezzel az emberrel
akarnánk őket összehasonlí-
tani – egek, mi maradna belő-
lük! (Siemsen 1921b: 257)

A lapnak egy korábbi szá-
mában Siemsen a német film
hanyatlásáról beszél, az ipar-
szerű, haszonorientált, nagy-
bűdszerű filmgyártást a kezde-
ti naiv német filmmel szembe-
állítva:

Itt tartottunk [...] tíz évvel eze-
lőtt. Adná isten, hogy még
mindig itt tartanánk! Ehelyett
„fejlődtünk”, ehelyett arcunk
verítékével tévútra jutottunk.
Hova vezet ez? Az egyszerű,
ártalmatlan, gyermeki, mond-
hatni vásáribódé-filmektől a –
nevezzük így – óriás-pompázatos-
monstre-monumentális-kellék
filmig. [...] A film a természet-
hez kötődik. Sem túl, sem alá
nem licitálhatja. Ez az egyik lény-
egi alapfeltétele és határa, amely
egészen más törvényeket szab
neki, mint a színház törvényei.
[...] az egyszerűség és minden-
ekelőtt a naivitás a jó film
alapfeltétele. [...] a film sokkal,
de sokkal jobban a színész szemé-
lyén nyugszik, mint a színház.
Húsz vagy húszezer automobil,
eredeti kosztümök, tizenyolc egy-
benyíló hercegi terem látványa:
mindez semmi; egy szeretetreméltó,
ártatlan, okos és tehetséges
színész: ez viszont minden. (Siemsen 1921a: 103–104)

Siemsen erre a természetes játékra Asta Nielsent és Charlie Chaplint hozza fel példaként – ugyanazokat a színészeket, akiknek három évvel később majd Balázs Béla is egy-egy fejezetet szentel *A látható emberben*. A „fejlődés” szóról könnyen eszünkbe juthat Wittgenstein sokszor idézett megjegyzése, amelyben az automobil és a film technikai fejlődését valamely művészeti stílus tökéletesedésével állítja szembe:

A minap ezt mondtam Arvidnak, akivel egy ősrégi filmet láttunk a moziban: egy mostani film ugyanúgy viszonyul a régihez, mint egy mai automobil a 25 évvel ezelőtthez. Ugyanolyan nevetségesnek & ügyetlennek hat & a film tökéletesedése megfelel annak, ahogyan az automobil technikailag tökéletesebbé vált. Ez az úgynevezett tökéletesedés nem azonos azzal, ahogyan egy művészeti stílus tökéletesedik. A modern tánczenével is így kell álljon a dolog. Egy dzsessztáncot ugyanúgy lehetne tökéletesíteni, mint a filmet. Ami mindezt a fejlődést a *stílusok* változásaitól megkülönbözteti, az az, hogy a szellem nem vesz benne részt. (MS 107: 10–11)

E mögött az 1930. januárjában Bécsben papírra vetett megjegyzés mögött nem kizárt, hogy már a hangosfilm első tapasztalata is rejlik. A hangosfilm újra felvetette a színészi játék problémáját. A megszokott némafilmes sztárok jó részéről kiderült, hogy rosszul artikulálnak, hangsúlyoznak stb. Így többnyire eltűntek a vásznonról, köztük a régi naiv cowboyok is: például Tom Mix több mint 300 filmje közül csak 9 volt hangosfilm. Az új filmszínészeknek pedig most már azzal a problémával kellett megküzdeniük, hogy az a beszédstílus, amely a színpadon működött, filmen nevetségesen, groteszkül, életszerűtlenül hat. Sok korabeli film-



6. kép

WILLIAM S. HART A MAGA RENDEZTE *THE ARYANS* CÍMŰ FILMBEN
1916-BAN (baloldalt)

teoretikus és -kritikus is aggodalmakkal vegyesen fogadta a hangosfilmet. Korábban azon igyekeztek, hogy elméletileg is igazolják: a film művészet vagy legalábbis azzá válhat, s eközben meghatározták azokat a jegyeket, amelyek a filmet egyfelől a képzőművészettől, leginkább a festészetől, másfelől viszont a színháztól megkülönböztetik. Most a hangosfilmtől a film időközben elért művészi színvonalát féltették, s attól tartottak, hogy kiküzdött távolsága a színháztól megszűnik. Balázs Béla 1924-ben *A látható emberben* – jóllehet, a filmet népművészetnek tekinti – olyan filmeket elemez elméleti, de legalább annyira gyakorlati filmtechnikai megfontolásaihoz pozitív példaként, amelyek ma is a rendezői, a művészfilmek kánonját alkotják. 1930-ban *A film szellemében*, ugyan nem minden aggodalom nélkül, de visszavonja korábbi tételét, mely szerint a film némaságából adódik a lehetőség, hogy művészetté válhat. 1948-as *Filmkultúrájában* azonban – amelybe 1945-ben megjelent *Izskussztvo Kino* című könyvének szövege mellett korábbi két könyvének fejezeteiből is beledolgozott – nem tudja elhallgatni csalódottságát: a hangosfilm nem érte el a remélt művészi színvonalat. Az 1958-as brüsszeli világiállításra készülve a Filmarchívumok Nemzetközi Szövetsége és a Filmtörténelemek Nemzetközi Szövetségének Irodája 27 ország legismertebb filmtörténezeit és kritikusait szavaztatta meg arról, melyek az 1885 és 1955 közötti időszak legjobb filmjei: ebben az úgynevezett „brüsszeli 12”-ben még mindig 9 némafilm volt.

Wittgenstein tehát a hangosfilmmel szembeni fenntartásaival semmiképp sem állott egyedül vagy volt menthetetlenül „korszerűtlen”. Ellenérzéseinek egyik vélhető oka, hogy az új, beszélő színészek most már kedvenc westernjeiben sem feleltek meg a természetes játékról való elképzeléseinek – ám Wittgenstein ebben sem különbözött a szakértő filmteoritikusoktól és -kritikusoktól. Meglehet, az új hollywoodi, melodramára hajlamos filmzene – amelyet egyre inkább szimfonikus zenekar játszott, vagy legalábbis ezt az illúziót keltette (vö. Thiel 2012) – sem nyerte el a tetszését. Az viszont kétségtelen, hogy a művészfilm-zsánerfilm vitában az utóbbi mellett tette le a garast. Miközben a vajt fülű filmkritikusok kameraállásról, montázsról és vágásról elmélkedtek, Wittgenstein, meglehet, épp az efféle filmes eszközök alkalmazása miatt is kárhóztatta az angol és az európai filmet, amikor azt mondotta: „ezekben az operatőr mindig előre tolakszik, mintha az mondaná: Nézzétek, milyen okos vagyok!” (Drury, F_III_208)

Mint általában, most is ajánlatos óvakodnunk a túl messzemenő következtetésektől. Attól, hogy Wittgenstein élvezte a némafilmek zongorakíséretét és el volt ragadtatva a Fred Astaire-filmektől, még nem hagyott fel a komolyzene hallgatásával; mint ahogyan amellet, hogy szabadidejében detektívtörténetekkel szórakozott, még olvasott szépirodalmat is. Még az sem állítható, hogy kizárólag morális szempontokat érvényesített volna a kiválasztásnál: Tolsztoj vagy Dosztojevszkij esetében még megállhat ez az interpretáció; nehezen lenne viszont erre visszavezethető, hogy egyik kedvenc könyve Sterne *Tristram Shandyje* volt (Drury, F_III_219, Redpath, F_III_23–24) és hogy Joyce *Iffjúkori önarcképét* dicsérte (Drury, F_III_216). Még a kommersz élvezetének okait sem tanácsos egy kaptafára húznunk. Jóllehet, a western-filmeket szerette, ám a bűnügyi filmeket hevesen elutasította – emlékszik Gilbert Ryle Ferry Radax Wittgenstein-filmjében –, holott az írott detektívtörténeteket nem tudta letenni; emellett ahogyan a westernnek, úgy sok bűnügyi történet is felfogható akképp, mint ami a mese analógiájára a jónak és a rossznak happy enddel végződő harcát mutatja be. Az elutasítás mögött rejlő ok esetleg lehetett az is persze, hogy a westernnek naivan természetes szereplőit, mondhatni: a hétköznapi viselkedést és nyelvhasználatot hiányolta ezekből a filmekből – bár

ezt a musicalekben nyilván ugyanúgy nem találta meg, mégis nézte őket. Ez az elem viszont megvolt kedvenc írott detektívtörténeteiben, amelyeknek a szlengjét is előszeretettel használta, s amelyekből ezáltal több bölcsességet gondolt meríthetni, mint a filozófusok eszmecseréiből. Mégis megesett, hogy előadásai során detektívtörténetekből vette a példát az értelmetlen nyelvhasználatra, a hétköznapi nyelvhasználat szabályainak megsértésére. (Wittgenstein 1936/1993: 326–327) Azt pedig, hogy Wittgensteinnek a detektívtörténetek iránti érdeklődését afféle etikai motiváció határozta volna meg, mint amiről Engelmann a westernfilmekkel kapcsolatban beszélt, erősen megkérdőjelezi, hogy a fekete krimi olyan művei köztötték le, mint Dashiell Hammett és Norbert Davis történetei (vö. levél Sraffához, ill. Malcolmhöz, in: McGuinness 2012: 328, 429). Hammett és Davis detektívjeiben nemigen testesül meg az erkölcsi jó, s a bűnügyek megoldását sem lehet a jó győzelmeként ünnepelni. Ezzel szemben mindkét szerzőre jellemző a fekete humor. Meglehet, Wittgenstein dicsérte Agatha Christie hétköznapi életismeretét. Ám ezekben a történetekben is rendszerint ott bujkál a relativizáló humor. A Miss Marple-történetekben a hétköznapi életismeretre pedig egyenest ironikus kettős fény vetül: Miss Marple majdhogynem következtetési módja ellenében jut el mindig a megoldáshoz. Valamilyen önkényes vagy felszínes analógiát fedez fel egyébként távoli esetek között – ami komikus hatást is kelthet az olvasóban –, közben pedig olyan általános alapelvev hivatkozik, amelytől Wittgensteinnek borsódzhatott a háta: nevezetesen, hogy az emberi természet mindenütt ugyanolyan és mindenkor változatlan.

S persze, kérdés, hogy Wittgenstein mozihoz való viszonya mennyiben csapódott le filozófiai megjegyzéseiben. Élete utolsó éveiben a film gyakorta szolgált számára példaként az aspektusváltás fogalmának megvilágítására: arra, hogy valamit így is, meg úgy is láthatunk; az aspektus, amelyből valamely tárgyat látunk, megváltozhat, másikba csaphat át, és így a szónak egy értelmében mást látunk, annak ellenére, hogy a látott tárgy érzékszervekkel észlelhető tulajdonságai ugyanazok: valami olyasmit látunk, amit a szó szoros értelmében nem látunk. Az aspektusváltás kettős természetű: egyszerre látás és gondolkodás – azaz jóllehet, nem a kívülálló racionális reflexiója, ám mégis a tárgytól való distanciálódás elemét is tartalmazza. (Vö. Neumer 2006: 168–207.) A distanciálódás azonban nem a westernfilmekben feloldódó Wittgenstein befogadói magatartása, s nem is a zsánerfilmek egyes aspektusú világára jellemző, hanem inkább a rendezői filmekre. *A film szelleme* egyik alfejezetében Balázs Béla – aki, jóllehet, a filmet népművészetnek tartotta, ám mégsem a zsánerfilm, sokkal inkább a rendezői film szószólója volt – hasonló jelenséget ír le, mint Wittgenstein az aspektusváltással. A szöveg részletesebb elemzést igényelne, ezért csak jelzésképpen idézek belőle: „Mégis [...] világosan látjuk az arcán, hogy valami az arcán nem látható. Jelen van, de nem lokalizálható. A kifejezés *láthatatlanul érthető*. [...] Pontosan ugyanazt csinálja, mint korábban, és nem látni azt, amiből mégis látható, hogy most másként gondolja. [...] És mindez észlelhető anélkül, hogy látni lehetne, hogy hogyan és mi változott meg az arckifejezésében.” (Balázs 1930/2001: 19–20)⁷ Mielőtt azonban túlságosan is örülnénk e párhuzamnak: az aspektusváltás fogalmát Wittgenstein nemcsak a filmről, hanem minden művészeti ágról szólva is taglalja; mi több, a mindennapi látásfogalmat elemezve is (vö. Neumer 2006: 188–199).

⁷ Az 1984-es magyar kiadás fordításán (135–136. o.) módosítottam.

IRODALOM

- Alber, Martin (2000). *Wittgenstein und die Musik. Ludwig Wittgenstein – Rudolf Koder: Briefwechsel*. Hg. v. Martin Alber in Zusammenarbeit mit Brian McGuinness und Monika Seekircher. *Zwei Essays über die musikalischen Aspekte im Leben und Werk von Ludwig Wittgenstein*. Innsbruck: Haymon-Verlag.
- Balázs Béla 1984. *A látható ember. A film szeleme*. Budapest: Gondolat.
- Balázs Béla 1930/2001. *Der Geist des Films*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Borsos Árpád 2009. *A mozi mint innováció magyarországi elterjedése, a hálózat alakulásának földrajzi jellemzői napjainkig*. Pécs: PTE TTK Földtudományok Doktori Iskola.
- Brewster, Ben / Jacobs, Lea 1998. „Piktorialer Stil und Schauspiel im Film”. *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*. 7. köt. 37–62.
- Flowers III, F. A. (ed., intr.) 1999. *Portraits of Wittgenstein*. I–IV. köt. Bristol: Thoemmes Press.
- Fritsch, Daniel 2009. *Georg Simmel im Kino. Die Soziologie des frühen Films und das Abenteuer der Moderne*. Bielefeld: [transcript] Verlag.
- Heiss, Gernot / Klimeš, Ivan 2003. „Kulturindustrie und Politik. Die Filmwirtschaft der Tschechoslowakei und Österreichs in der politischen Krise der dreißiger Jahre”. In: uők. (Hg.), *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let – Bilder der Zeit. Tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre*. Praha / Brno: Národní Filmový Archiv / PVS Verleger, 303–483.
- Heide, Angela 2008. „Chronik Film / Kino in Wien”. *Kin The Top*, artminutes. (Online: http://www.bezirkmuseum.at/default/fileadmin/user_upload/Bezirk/Bezirk-06/Kinos_-_Text.pdf; http://www.kinhetop.at/forschung/kinhetop_chronik.html)
- Loll, Werner 2010. „Anmerkungen zur Geschichte und Praxis der Stummfilmmusik. Eine Einführung und Gedankensammlung”. *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 4, 2010, 161–173.
- Malcolm, Norman 1966. *Ludwig Wittgenstein. A Memoir*. London: Oxford University Press.
- McGuinness, Brian (ed.) 2012. *Wittgenstein in Cambridge. Letters and Documents 1911–1951*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- McGuinness, Brian / Ascher, Maria Concetta / Pfersmann, Otto (eds.). *Wittgenstein – Familienbriefe*. Wien: Verlag Holder-Pichler-Tempsky 1996.
- N.N. 1928. „Cowboys von gestern und heute”. *Film-Magazin*, 1928/21, május 20., 6–7.
- Neumer Katalin 1991. *Határutak. Ludwig Wittgenstein késői filozófiájáról*. Budapest: MTA Filozófiai Intézetének kiadása.
- Neumer Katalin 2006. *A lélek aspektusai. Wittgenstein a Filozófiai vizsgáldások után*. Budapest: Gondolat.
- Paimann's Filmisten. Wochenschrift für Filmbild-Kritik*, 1916–1965.
- Prokop, Ursula 2005. *Margaret Stonborough-Wittgenstein. Bauherrin, Intellektuelle, Mäzenin*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau (2., verb. und erg. Auflage)
- Siemens, Hans 1921a. „Die Filmerei”. *Die Weltbühne. Der Schaubühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft*, (XVII)1921/4, január 27. 101–105.
- Siemens, Hans 1921b. „Deutsche Filme”. *Die Weltbühne. Der Schaubühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft*, (XVII)1921/9, március 3. 253–257.
- Thiel, Wolfgang 2012. „Die Hollywooder Tonfilmsymphonik. Studien zu Geschichte, Wesen, Gestalt und Funktion”. *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8, 149–185.
- Wittgenstein's Nachlass: The Bergen Electronic Edition*, Oxford: Oxford University Press 2000. Wittgenstein kéziratait e kiadás alapján, a transkripciót a faksimilével összevetve idézem.
- Vasey, Ruth 2006. „Die weltweite Verbreitung des Kinos.” In: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 51–57.
- Wittgenstein, Hermine 1944–47. *Familienerinnerungen*. Gépírat (a Wittgenstein Archive Cambridge példánya).

Wittgenstein, Ludwig 1936/1993. „The Language of Sense Data and Private Experience”. Notes by Rush Rhees. In: James C. Klagge / Alfred Nordmann (eds.), *Philosophical Occasions 1912–1951*. Indianapolis & Cambridge: Hackett Publishing Company, 290–367.

Wittgenstein, Ludwig / Engelmann, Paul 2006. *Briefe, Begegnungen, Erinnerungen*. Hg. von Ilse Somavilla, unter Mitarbeit von Brian McGuinness. Innsbruck / Wien: Haymon.

