

LATVIJAS UNIVERSITĀTES
VĒSTURES UN FILOZOFIJAS FAKULTĀTE
FILOZOFIJAS UN ĒTIKAS NODAĻA

**FILOZOFIJAS UN KINO ATTIECĪBAS ALĒNA BADJŪ
TEORIJĀ**

MAGISTRA DARBS

Autors: **Zane Valeniece**

Studenta apliecības Nr.: zv16007

Darba vadītājs: doc. Igors Gubenko

RĪGA 2018

ANOTĀCIJA

Maģistra darbs “Filozofijas un kino attiecības Alēna Badjū teorijā” pievēršas jautājumam par to, kādā veidā attiecības ir iespējamās starp kino un filozofiju. Kāds ir šo disciplīnu mērķis šādās attiecībās? Badjū šādu attiecību iespējamību uzrāda caur vairākiem savas teorijas konceptiem: patiesība, situācija, notikums, tukšums. Šāda pieeja kino un filozofijas attiecību definēšanai uzrāda vairākus būtiskus priekšnosacījums *kino kā filozofijai*.

Kopumā Badjū teorija kino un filozofijas attiecības uzrāda kā privilēģētas, nepieciešamas, imanentas un vienreizīgas.

Atslēgvārdi: Alēns Badjū, kino, kino filozofija, patiesība, notikums, situācija

ANNOTATION

The master thesis topic “The relation between philosophy and cinema in Alain Badiou's theory” points out the main question – how does the relation between philosophy and cinema work? What is the aim of the mutual transformation of these two disciplines? Badiou uses some of his central concepts to show the transformation possibilities between philosophy and cinema: truth, situation, event and void. His theory demonstrates the conditions for the *film as philosophy*.

To sum up, Badiou theory shows the relation between philosophy and cinema as privileged, necessary, immanent and singular.

Key words: Alain Badiou, cinema, philosophy of film, truth, event, situation

SATURS

IEVADS	5
GALVENO KONCEPTU LATVISKOJUMS	11
1. FILOZOFIJA UN PATIESĪBA	14
1.1. Situācija.....	20
1.2. Notikums	23
2. MĀKSLA UN PATIESĪBA	27
2.1. Didaktiskā, Romantiskā, Klasiskā shēma	30
2.2. Inestētika	33
3. KINO UN PATIESĪBA	40
3.1. Kino kā <i>netīra</i> māksla	45
3.2. Kino kā <i>neīsta</i> kustība	49
4. KINO UN FILOZOFIJA	54
4.1. Kino kā filozofiska situācija.....	59
4.2. Domājamo kino	64
NOBEIGUMS	70
LITERATŪRAS SARAKSTS:	73

IEVADS

Mūsdienās par jaunumiem pasaulē bieži uzzinām, izlasot tikai ziņu virsrakstus, vai noskatoties lakoniskas ziņas televīzijā, tādēļ jo nozīmīgākā loma ir kritiskajai domāšanai, proti, jautājumam par patiesību, kas rosina izzināt kontekstus un prasa iedziļināšanos ikvienā informācijas medijā. Kino joprojām ir spēcīgs masu medijs, kas tieši un netieši ir saistīts ar patiesības diskursu. Tomēr patiesības izzināšanai kino lielākoties pieprasa starpdisciplināru pieeju.

Viens no mūsdienu ietekmīgākajiem Francijas filozofiem Alēns Badjū (turpmāk Badjū) uzrāda oriģinālu pieeju kino un filozofijas attiecību starpdisciplināritātei. Kādā veidā ir iespējamas kino un filozofijas attiecības? Kāds ir šo attiecību mērķis Badjū teorijā, vai *domājošais kino*? Atbilde uz ikvienu no šādiem jautājumiem ir daudzslāņaina, kas ietver sistemātisku pieeju Badjū teorijas jēdzieniskās struktūras lietojumam.

Maģistra darba “Kino un filozofijas attiecības Badjū teorijā” pētāmie objekti ir koncepti “kino” un “filozofija”, kas tiek definēti Badjū konceptuālajā laukā. Pētāmais lauks tiek izzināts no ontoloģijas, estētikas un filozofijas diskursa. Šāda starpdisciplināra pieeja ir pamats Badjū filozofijai, ko pamato viņa noteikti četri nosacījumi: zinātne, māksla, mīlestība un politika.¹ Maģistra darbs padziļināti pievēršas tieši mākslas nosacījumam, izklāstot tos Badjū teorijas elementus, kas ir nepieciešami, lai tos pareizi saprastu “kino un filozofijas” konceptuālajā laukā.

Jāuzsver, ka maģistra darba teorētiskais pārskats, un maģistra darba autores interpretācija par kino un filozofijas savstarpējām attiecībām ir aktuāls un nozīmīgs pētījums Latvijas mērogā, jo līdz šim latviešu valodā Badjū filozofija nav nedz tulkota, nedz plaši interpretēta. Tāpat jautājums par “kino filozofiju” ārpus filozofa Žila Delēza kino teorijas, Latvijā ir maz pētīts.

Badjū ir ietekmīgs mūsdienu filozofs ar to, ka viņš pievēršas plaša spektra filozofijas aktualitātēm, galvenokārt pārstāvot kontinentālās filozofijas diskursu, darbojoties mūsdienu franču marksisma laukā. Pārsteidzošs ir Badjū teorijas plašums (nemaz nerunājot par to, ka teorija patiešām sākas *no jauna*, tā tiek veidota no ontoloģijas pamatiem), kas tiek dēvēts par “Badjū projektu”. Maģistra darbā tiek lietots termins “Badjū teorija”, kas ir atvasināts no Badjū projekta, precizējot un sašaurinot pētījuma konceptuālo lauku. Tomēr Badjū vienlaikus pieder pie tiem domātājiem, kuru veikums tiek uztverts polāri, kas, vismaz daļēji, ir viņa daiļrades ārkārtēji plašā diapazona sekas.

¹ Badiou A. *Conditions*. UK: Continuum, 2008. Introduction. p.xiii.

Viens no Badjū teorijas centrālajiem jautājumiem ir: “Kā mūsdienu subjekta doktrīnu var savienot ar ontoloģiju?” Saskaņā ar Badjū, atbilde uz šo jautājumi ir *modernā ontoloģija*, kurā esamība tiek uztverta kā *daudzkārtēja daudzveidība (multiple multiplicities)*. Uz kā balstoties viņš izvirza tādas tēzes kā: “matemātika ir ontoloģija” vai “viens nav ir tikai daudzi.”² Badjū filozofijā matemātika ir nozīmīga disciplīna, kas uzrāda veidus kādos Badjū definē savas teorijas konceptus. Viņš uzskata: “*Matemātiskajā pasaulē* jēdziens ir tīrs un spēcīgs, ka tas padara vērojumu par smieklīgu”³, un tādēļ ir nepieciešams ņemt vērā matemātikas pamatus, kas, pēc viņa domām, ir esenciāli filozofiski. Lai arī maģistra darbā matemātikas diskurss nav primārais, tā nozīme kopējā tēmas izklāstā nav sekundāra.

Lai arī Badjū filozofija tiek atpazīta pēc viņa ieguldījuma ontoloģijas disciplīnas attīstībā, nenoliedzami būtiskas ir viņa pārdomas gan politikas filozofijā, gan jautājumā par mākslu kā tādu. Māksla ir viens no četriem pamatnosacījumiem filozofijai. Proti, mākslas “nosacīta” statusa pasludināšana nekādā ziņā nenozīmē, ka māksla kalpo un ir pakļauta filozofijai. Skaidrs, ka filozofijai māksla ir absolūti nepieciešama. Patiešām, bez mākslas, filozofija nav un nevar pastāvēt. Tādēļ Badjū teorija ir aicinājums domāt par novitāti mākslas un filozofijas attiecībās. No vienas puses domāt par to, ka kaut kas jauns un, pats galvenais, vispārējs ierodas pasaulē. Un, no otras puses, kā (novitātes rezultātā) var rasties reālas, globālas pārmaiņas? Pirmkārt, ir jānorāda, ka patiesam jauninājumam, kā Badjū to saprot, nav nekāda sakara ar to, kas tiek saprasts ar “prograsa” jēdzienu. Badjū runā par reālām novitātēm, kas darbojas kā virzītājspēki, piemēram, viena *dzirkstele*, kas aizdedzina politisko revolūciju vai divu cilvēku iepazīšanās, kas vienā mirklī pārvērš viņu dzīvi *otrādi*, vai jauna zinātniskā teorija, kas mums liek mainīt mūsu izpratni par pasauli – viss, kas pēkšņi un neprognozējami notiek pasaulē un izplešas ar dominējošo loģiku, norādot uz iepriekš neiedomājamu iespēju. Tādējādi filozofija Badjū teorijā ir nekas vairāk kā “domas domāšana”-⁴, kas vienmēr ir domāta par nezināmo.

Šis pēkšņais “nezināmais” vai “atkārtošanās pārtraukums” ir tas, ko Badjū sauc par notikumu, kas ir galvenais koncepts. Notikums pats par sevi nav pietiekams, lai radītu reālas un ilgstošas pārmaiņas, lai gan tas noteikti ievieš kaut ko radikāli jaunu, vai līdz šim nepazīstamu situācijā, tomēr notikums nespēj *uzturēt* šo jauno. Kā Badjū to paskaidro darba *Esamība un notikums* otrajā sējumā *Pasaules loģikas*: “notikums ir ontoloģisks moments, tas

² Badiou A. *Being and Event*. p. 4.; 23. Badjū pieņem, ka mūsdienu pasaulē subjektu nevar teoretizēt kā pašsaprotamu substanci, kuras pamatā ir izmaiņas, nedz arī kā atdarināšanas produktu, nedz arī kā objekta korelātu.

³ Badiou A. *Logics of Worlds: Being and Event*. UK, London: Continuum, 2009.

⁴ Badiou A. *Deleuze: The Clamor of Being*. ASV, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. p.21.

parādās tikko kā tas ir izzudis.”⁵ Šis sarežģītais un jaunais spēks subjekta izstrādē, ir tas, kam Badjū piešķir vārdu “patiesība”. Patiesības koncepts Badjū filozofijā nav relatīvs jēdziens, vai kāda no *seniem laikiem* pastāvoša norma. Tāpat “patiesība” nav pārpasaulīga ideja vai atklāsme no *debesīm*. Gluži pretēji, patiesība (Badjū nav tādas lietas kā vienīgā visaptverošā “patiesība”, bet ir daudzas patiesības) ir kaut kas no nulles izveidots.

Badjū interese par ar kino aizsākās 1957. gadā, kad tika publicēts viņa pirmais raksts par kino “Kinematogrāfiskā kultūra” franču žurnālā *Vin nouveau*. Kopš tā brīža Badjū par kino ir sarakstījis vairāk nekā trīsdesmit rakstus, regulāri publicējot tos divos atsevišķos kino žurnālos (*La feuille foudre* un *L'art du cinema*). Sākotnēji šķiet, ka Badjū nodarbojas ar kino kritiku, ciktāl viņš pārrunā atsevišķas kino problēmas vai konkrētas filmas (piemēram, *Roberto Reselīnī* filma *Ceļojums uz Itāliju*, 1954. u.c.), tādējādi radot sajūtu, ka kino konceptam viņa teorijā trūkst tiešas filozofiskās saistības ar jautājumu par kino kā īpašu mākslas formu, pretēji tam, kā Delēzs aplūkoja kinematogrāfisko mediju savā divu sējumu darbā *Kino* 1980. gados. Taču Badjū pieeja kino un filozofijas attiecībām ir oriģināla, kas uzrāda to paradoksus un aspektus kādus neuzrāda klasiskā kino teorija. Rezultātā viņš uzrāda kā no kino filozofijas tiek atvasināts kino kā filozofija, kas nebūt nav viens un tas pats. Tas ir tas, ko Badjū nosauc par *kinematogrāfisko filozofiju* jeb *domājošo kino*: “Publicējot manas filozofijas galīgo sintēzi.. es pārvēršu filozofiju par *kinematogrāfisku* izpausmi.”⁶

Maģistra darbs sniedz ieskatu Badjū pārdomās par kino, kurās vērojama manāma attīstība, kas balstīta uz pārdomām par kino starpdisciplinārajām attiecībām ar citiem diskursiem. Badjū teorija patiešām pāriet kinematogrāfiskā loģikā, piemēram, nesenajā darbā “*Otrs manifests filozofijai*” viņš apgalvo, ka kino “virtuālo attēlu vai attēlu parādīšanās bez jebkāda referenta neapšaubāmi paver jaunu līmeni jautājumiem par attēlu reprezentāciju.”⁷ Tādēļ Badjū uzskata, ka filozofijai ir pienākums iesaistīties kino ļoti vienkārša iemesla dēļ: “kino ir filozofiska situācija.”⁸ Kāda ir situācija kino, kas patiešām ir situācija filozofiskai domāšanai? Tomēr Badjū liberālā pieeja kino tādu terminu lietošanā kā “demoralizēts”, “netīrs”, “parazītisks” un “neatbilstošs”, šķiet mazāk nekā iedvesmojoša kino teorijai. Tādējādi kino *pārņem* visu, kas tam ir nepieciešams no citām mākslām (neko īsti nedodot tām pretim), un ja kino pieder patiešs estētisks statuss, tam jāspēj piedāvāt kaut ko radikāli vienreizīgu, proti, kaut ko, ko citas mākslas nav spējīgas. Rezultātā kino ir starpdisciplinārs medijs, kas ir spējīgs būt attiecībās ar citiem diskursiem.

⁵ Badiou A. *Logics of Worlds: Being and Event*. UK, London: Continuum, 2009.

⁶ Badiou A and Daring E, “*Le 21e siecle n'a pas commence*” // Art Press Nr.310., 2005. p.58.

⁷ Badiou A. *Second Manifesto for Philosophy*. UK, Cambridge: Polity Press, 2011. p.122.

⁸ Badiou A. *Cinema*. UK, Cambridge: Polity Press, 2013. p. 202.

Maģistra darbs sistemātiski uzrāda kā noris kino un filozofijas attiecības Badjū teorijā. Apskatot gan kā filozofija transformē kino, gan kā kino transformē filozofiju. Lai noskaidrotu šādu attiecību iespējamību, tiek izvirzīti sekojuši darba uzdevumi:

- 1.) Izzināt filozofijas un patiesības attiecību struktūru.
- 2.) Noskaidrot, kādās attiecībās māksla atrodas ar patiesību.
- 3.) Detalizēti izzināt kino un patiesības attiecības.
- 4.) Definēt kino un filozofijas savstarpējās transformācijas attiecības.

Balstoties uz izvirzītajiem pētījuma uzdevumiem maģistra darba **darba struktūra** ir sekojoša: darbs strukturēts četrās nodaļās kurām visām centrālais uzdevums ir sistemātiski izzināt kino un filozofijas attiecības. Šāda strukturēta pieceja izvēlēta, lai galvenokārt izprastu gan filozofijas, gan kino disciplīnas individuālo novietojumu Badjū teorijā, lai rezultātā varētu tikt apskatīts jautājums par abu disciplīnu attiecībām pētījuma konceptuālajā laukā.

Pirmā nodaļa iepazīstina ar Badjū teorijas konceptuālo rāmi, proti, ar teorijas ontoloģijas fundamentālajiem konceptiem – patiesība, situācija un notikums – kas ir būtiski maģistra darba struktūrai kopumā. Nodaļa strukturēta divās apakšnodaļās, detalizētāk apskatot konceptus (1.) “situācija” un (2.) “notikums”. Nodaļas uzdevums, pirmkārt, ir definēt Badjū teorijas centrālo konceptu “patiesība”. Otrkārt izzināt attiecības starp patiesības un filozofijas (notikums, situācija) konceptiem.

Pēc Badjū teorijas ontoloģijas pamatu iepazīšanas, seko nākamais diskurss, kas pievēršas jautājumam par mākslas un patiesības attiecībām. Tāpat kā pirmā nodaļa, arī otrā ir strukturēta divās apakšnodaļās: (1.) apskatot trīs shēmas, kas uzrāda mākslas attiecības ar filozofiju (2.), kā arī detalizētāk pievēršoties Badjū ceturtajai shēmai jeb koncepta “inestētika” izzināšanai. Nodaļas centrālais uzdevums ir definēt Badjū konceptu “inestētika” maģistra darba konceptuālajā laukā.

Trešā nodaļa, pievēršas kino un patiesības jautājumam, kas nav izprotams, bez pirmajā un otrajā nodaļā iepazītā Badjū teorijas konceptuālā lauka. Nodaļa strukturēta divās apakšnodaļās, kas (1.) padziļināti pievēršas jautājumam par kino novietojumu Badjū teorijā, tā attiecībām ar patiesību. (2.) Kā arī būtiski uzrāda kino attiecības ar citām mākslām. Nodaļas uzdevums ir definēt “kino” koncepta novietojumu Badjū teorijā.

Ceturta nodaļa, balstoties uz iepriekšējās nodaļās apskatīto, pievēršas maģistra darba centrālajam jautājumam par kino un filozofijas attiecībām. Nodaļa apskata dažādus paradoksus, ar kuriem Badjū izprot kino un filozofijas attiecības, šo attiecību sintēzes un transformācijas. Tāpat kā visas iepriekšējās nodaļas arī šī ir strukturēta divās apakšnodaļās: (1.) pievēršoties kino filozofijas jautājumam, kā arī (2) kino kā filozofija aspektiem. Nodaļas uzdevums ir definēt kinematogrāfisku filozofiju, kā arī definēt *domājošo kino* Badjū teorijā.

Kopumā darba struktūra ir veidota kā sistemātiska pieeja kino un filozofijas konceptu izziņošanai Badjū teorijā. Tādējādi katrs apskatītais koncepts ir nozīmīgs kino un filozofijas novietojumam pētījuma konceptuālajā laukā. Pētījuma rezultātā iegūtās tēzes būs aktuālas gan filozofijas, gan kino studijām.

Literatūras avotu pārskats:

Maģistra darba izstrādē ir atlasīti tie Badjū darbi, kuri ir atbilstoši izvēlētajai darba struktūrai, jo to pieprasa viņa tekstu korpusa plašums. Katra nodaļa balstās uz konkrētiem Badjū darbiem.

Pirmā nodaļa, kas pievēršas ontoloģiskam diskursam, balstās uz Badjū *opus magnum* — *Esamība un notikums*, kas pirmoreiz publicēts 1988. gadā. Šajā darbā visā pilnībā atklājas autora filozofiskā projekta vēriens un mērķis, ļaujot precīzi novērtēt Badjū nozīmi mūsdienu filozofijā. Darbā skaidrotie koncepti “viens”, “daudzi”, “situācija”, “prezentācija”, “daudznozīmība”, “nekoherentā daudzveidība”, “koherentā daudzveidība” u.c. jēdzieni, kas nozīmīgi “patiesības”, “situācija”, “notikuma” konceptu izpratnei. Tāpēc *Esamība un notikums* šajā nodaļā izmantots kā centrālais avots Badjū filozofijas teorētiskā rāmja definēšanai. Badjū piekrīt Heidegeram, ka filozofijas iespējamības pamatā ir ontoloģiskais jautājums. Saskaņā ar viņa priekšstatu, ka ir četras (un tikai četras) “patiesības procedūras” jeb subjekti – māksla, zinātne, politika un mīlestība, kas maģistra darbā ir būtiski četri aspekti visām nodaļām, tādēļ uz šīs idejas ir balstīti arī Badjū citi darbi par ētiku, demokrātiju, kino un tā tālāk. Tāpat šajā nodaļā atlasīts Badjū darbs *Nosacījumi*, kas ir nozīmīgs avots “patiesības” koncepcijas definēšanai, kā arī *Esamības un notikuma* ievērojamais turpinājums *Pasaules loģikas* (2006). “Filozofijas” koncepts tiek skaidrots arī Badjū nozīmīgajā *Manifestā filozofijai* (1989), ko var uzskatīt par *Esamības un notikuma* nostādņu kodolīgo izklāstu. Jāmin arī grāmatas *Bezgalīgā doma: patiesība un atgriešanās pie filozofijas* (2003) nozīmīgums kā atlasītajam literatūras avotam, jo tas skaidro filozofijas attiecības ar patiesību, mākslu un ar kino. Šis darbs tādējādi iegūst sistemātisku nozīmi maģistra darba struktūrā. Tāpat jautājumā par “situācija” ir izmantots Žana Pola Sartra darba *Esamība un Nekas* (1958) pienesums. Kā arī koncepta “notikums” izziņošanai kā būtisku pienesumu jāizceļ Žana Lika Nansī darbs *Vienreizīga un Plurāla Esamība* (2000).

Otrajā nodaļā, kas pievēršas jautājumam par mākslu un patiesību, kā centrālais avots izmantots Badjū darbs *Inestētikas mazā rokasgrāmata* (1998), kas skaidro mākslas un filozofijas attiecības, kas tāpat kā *Bezgalīgā doma: patiesība un atgriešanās pie filozofijas* (2003) maģistra darbā tiek plaši izmantots arī turpmākajās nodaļās. *Inestētikas mazās rokasgrāmatas* (1998) nodaļa “Māksla un filozofija” pamato mākslas un filozofijas metodisko šķēlumu. Nodaļa iepazīstina ar trim mākslas un filozofijas attiecību veidiem – Didaktismu,

Romantismu un Klasicismu, kā arī Badjū izvirzīto ceturto veidu – Inestētiku. Badjū ar Inestētiku saprot tādas filozofijas attiecību pret mākslu, kas neparedz mākslas objektivāciju no filozofijas puses (kā tas ir tradicionālajā estētikā) un atzīst mākslu par patiesības radītāju. Šajā grāmatā paustās atziņas, kuru interpretācijai izšķirošs ir *Esamības un notikuma* konceptuālais ietvars, maģistra darbam ir būtiskas, lai skaidrāk artikulētu filozofijas, mākslas un kino attiecības. Tāpat nodaļā izmantoti filozofa Pītera Holvarda darbi *Badjū patiesības subjekts (Badiou a Subject to Truth)*, kas piedāvā kritisku pieeju Badjū teorijas analīzei. Kā arī Žaka Ransjēra darbi *Dalot juteklību: estētika un politika* (2000) un *Attēla liktenis* (2003), kas būtiski papildina nodaļu “nētīrā māksla” par kino kā nebūtisku mākslu.

Trešā nodaļas turpina apskatīt *Inestētikas mazā rokasgrāmata* (1998) un *Bezgalīgā doma: patiesība un atgriešanās pie filozofijas* (2003) konkrēti nodaļas par kino un patiesības attiecībām. Tāpat nodaļa kopumā balstās uz Badjū nozīmīgāko darbu kino teorijā *Kino* (2013). Darbs, kurā apkopoti gan raksti, gan esejas, intervijas un autora pārdomas par kino starpdisciplinārajām attiecībām, pieprasa zināšanas par Badjū teorijas konceptiem. Tāpat nodaļu būtiski papildina tādu kino teorētiku kā Andrē Bazēna kino teorijas viens no nozīmīgākajiem darbiem *Kas ir kino?* (2004), kā arī teorētiķa Noela Kerola darbs *Kustībtēla Teorija* (1996) un *Kustībtēla Filozofija* (2008).

Ceturrtā nodaļa, kas pievēršas jautājumam par kino un filozofijas attiecībām, galvenokārt balstās uz Badjū darba *Kino* (2013) rakstiem, kā arī šajā nodaļā detalizēt tiek apskatīti jau iepriekšējās nodaļās izmantotie literatūras avoti. Tāpat šīs nodaļas izstrādē jāmin, ka būtisks ir Badjū darbs *Filozofija tagadnībā* (2009), proti, Badjū un Slavojas Žižeka dialogs par filozofijas nozīmi mūsdienu pasaulē, tādējādi nodaļa piedāvā kritisku skatījumu jautājumā par modernitāti. Tāpata kā iepriekšējā nodaļā arī šajā līdžās Badjū darbiem, tiek izmantoti arī citu filozofu darbi, kuros ir analizēta un interpretēta Badjū teorija. Kā viens no atpazīstamākajiem, tieši saistībā ar kino teoriju, ir profesora Aleksa Linga ieguldījums grāmatās *Badjū un Kino* (2010). Tāpat būtiskas ir atsauces uz amerikāņu profesora Berns Herzogenrats (*Herzogenrath*) 2017.gada grāmatu *Kino kā Filozofija*, kas ir viens no jaunākajiem avotiem, kurā apkopti dažādi skatījumi uz šo abu disciplīnu attiecībām, tai skaitā, Badjū teorija.

GALVENO KONCEPTU LATVISKOJUMS

Ņemot vērā, ka Badjū terminoloģijai nav stabila latviešu valodas tulkojuma, maģistra darbā tiks lietoti šādi Badjū termini latviešu valodā:

Daudzais (franču: *le multiple*; angļu: *multiple*). Badjū *Esamībā un Notikums* raksta, ka “daudzais” ir uzrādīšanas (*presentation*) režīms.⁹ Katrs daudzais ir vairākkārtējs daudzais, bez atsaucēs uz jebkāda veida vienībām. Būtiski, ka Badjū nostāja par *daudzo* kopumā, balstās uz viņa pieņēmumu, ka “matemātika ir ontoloģija”. Badjū sevi pats dēvē par “daudzā platonistu” – kā tāds par kuru domā matemātika – kas nav (vai sākotnēji nav) skaitlis, bet ir ontoloģijas iespēja, tāpat kā dibinot patiesības un priekšmeta kopīgo saderību ar daudzveidības teoriju, kas pamato to leģitimitāti.¹⁰

Daudzveidība (franču: *multiplicité*; angļu: *multiplicity*). Badjū uzskata, ka daudzveidība ir tas, kas izriet no daudzā, tādā veidā, ka patiesības būtību ir iespējams sasniegt no daudzā ar daudzveidību. Badjū apgalvo: “Daudzveidības teorija pieļauj tikai bezgalīgu bezgalību, radikāli jauno, no “nesekmīgajiem” kārtas skaitļiem, kas ir “citi”, kas nekad nevar būt “viens”.¹¹ Daudzveidības ir “sev piederošs īpašums”, proti, esamība nav vienota, tā ir tīra daudzveidība. Tāpat kā Delēzs, arī Badjū daudzveidību neraksturo tikai kā īpašības vārdu, bet attiecina to uz kaut ko konkrētu, piemēram, kino kadrs kā daudzveidība.

Inestētika (franču: *inesthétique*; angļu: *inaesthetics*). Badjū ieviests termins, kas apzīmē filozofijas attiecību ar mākslu, kas atzīst mākslu par patiesības radītāju un nepretendē uz to, lai padarītu mākslu par filozofijas objektu.

Līdziespējamība (franču: *compossibilité*; angļu: *compossibility*). Badjū terminu pārņēmis no filozofa un matemātiķa Gotfrīda Leibnīca. Saskaņā ar Leibnīca teikto, lietām, kas iekļaujas kādā veselumā, ir jābūt ne tikai iespējamām, bet arī savstarpēji savienojamām savā iespējamībā, proti, līdziespējamām. Badjū teorijā “līdziespējamība” atsaucas uz iespēju domāt patiesības tās vienreizīgumā, neatsakoties no “domas vienotības”.¹² Lai nodrošinātu patiesību līdziespējošanu, filozofija īsteno īpašu procedūru, kurā tā šķērso vietas (topoloģisko) koncepciju ar laika koncepciju, kā arī neviendabīgumu ar vienotību.

⁹ Badiou A. *Being and Event*. Continuum, 2007. p. 23.

¹⁰ Badiou A. *Conditions*. Preface by Francois Wahl. p.XXVI.

¹¹ *Ibid.* p.X.

¹² Filozofs *Jan Voelker* norāda, ka, līdziespējošana, pirmkārt, nozīmē, ka filozofija ir topoloģiski definēta: kas tiek nodota kā telpas radīšana, kurā tiek izmantotas patiesības. Otrkārt, telpa pati par sevi ir definēta caur attiecībām ar laiku. Badiou A. *Conditions*. p. 11

Koherentā daudzveidība (franču: *multiplicité consistante*; angļu: *consistent multiplicity*). Badjū apgalvo, ka katra situācija¹³ ir strukturēta, tādā veidā tā nosaka, kas tiek skaitīts kā “viens”. Rezultātā koherentā daudzveidības situācija uzrāda “viens”.¹⁴

Netīrs (franču: *impur*; angļu: *impure*). Termins tiek lietots, piemēram, runājot par kino. Atzīstot kino par netīro, mākslas un ne-mākslas sajaukumu saturošo mākslu. Termins latviešu valodā lietots, piemēram, Elvīras Šimfas promocijas darbā “Ētikas un antropoloģijas attiecības Imanuela Kanta filozofijā: morālā un pragmatiskā antropoloģija”, lai apzīmētu tīrā prāta pretmetu – netīro prātu.

Neīsta kustība (franču: *faux mouvement*; angļu: *false movements*). Šādu terminu Badjū lieto saskaņā ar Delēza koncepciju (Kino 1.daļa), kurš savukārt balsta to uz Bergsona atklājumiem par kustībtēlu. Delēzs pamato, ka “reāla kustība” ir konkrēta ilgstamība. Savukārt “neīsta kustība” notiek, kad nekustīgajiem segmentiem tiek pievienots abstrakts laiks. Bergsons izmantoja “kinematogrāfisko procesu” kā neīstas kustības piemēru. Badjū *neīstu kustību* kino definē caur tā *netīro*.

Nekoherentā daudzveidība (franču: *inconsistante multiplicité*; angļu: *inconsistent multiplicity*). Saskaņā ar Badjū, ontoloģiska situācija (kas lielākoties tiek saprasta kā kopas situācija) ir tas, kas tiek pieņemts par “viens” (koherentā daudzveidība), kas ir situācijas priekšnosacījums. Nekoherentā daudzveidība, noteiktajā teorētiskajā ontoloģijā tiek formalizēta kā tukšums (*vide*). Un tas tā ir pat tad, ja pie tās robežas šis “viens” jāuztver kā vispārīgs “visiem” vai kā atvērts “vispārīgais daudzais”, pretstatā pilnīgam kopumam.¹⁵ Nekoherentais apzīmē tukšumu.

Tukšums (franču: *vide*; angļu: *void*). Badjū apgalvo: “Tukšums ir nekas, no kā viss attīstās.”¹⁶ Saskaņā ar šādu apgalvojumu tukšums nedara neko, pieņemot tikai tā tīru vārdu: \emptyset ¹⁷ Tas, kas tiek nosaukts, nav nulle, bet drīzāk tās unikalitāte, tās “vienprātība”. Badjū apgalvo, ka nevar būt “vairāki” tukšumi, tas ir unikāls, un tas ir tas, ko vienmēr apzīmē ar \emptyset .

Uzticība (franču: *fidélité*; angļu: *fidelity*). “Uzticības” koncepts tiek pārņemts no mīlestības disciplīnas (saskaņā ar Badjū), lai apzīmētu visas vispārīgās procedūras, kurā subjekts uztic kaut kam konkrētam izstrādāt notikuma situācijas sekas.

Vienreizīgums (franču: *singularité*; angļu: *singularity*). Termins filozofijā ir atpazīstams kā viens no būtiskākajiem Delēza konceptiem: tas ir tas, kas, viņaprāt, savieno virtuālo ar aktuālo, kas ir diferenciālais elements, ko viņš nosauc par intensitāti, kas ir saistīts ar

¹³ Badiou A. *Being and Event*. Continuum, 2007. p. 24.

¹⁴ *Ibid.* pp.23-24; 31-32.

¹⁵ Badiou: *Theoretical Writings*. ed. ray Brassier and Alberto Toscano. London and New York: Continuum, 2006. p.143-152.

¹⁶ Badiou A. *Being and Event*. p. 59.

¹⁷ *Ibid.* pp.66-67.

daudzveidību.¹⁸ Turpretim Mišels Fuko (pārņemot šo terminu no Delēza), to definē kā “īpašu iezīmi”, runājot par vēsturiski veidotu sevis vienreizīgumu. Savukārt latviešu filozofes Elgas Freibergas rakstu grāmatā *Starp reālo un imagināro* līdzās singularitātes jēdzienam kā sinonīms tiek lietots arī apzīmējums “vienīgums”.¹⁹ Turpretim Māra Rubene grāmatā *Aisthēsis. Mimēsis. Theoria* šo terminu tulko kā “savatnība”. Maģistra darbā termins latviešu valodā tiks lietots kā “vienreizīgums”, kas saskaņā ar Badjū, ir domāšanas režīms, kurā atsevišķais nav reducējams uz vispārīgo.

¹⁸ Deleuze, *Difference and Repetition* (1968). Translator: Patton P. UK, London: Continuum, 2004. p. 244.

¹⁹ Freiberga E. *Starp reālo un imagināro*. Rīga, 2016. 131. lpp

1. FILOZOFIJA UN PATIESĪBA

Badjū uzskata, ka filozofija nav neatkarīgs diskurss, bet tā ir prasība pēc “ārējā”. Šo “ārējo” veido filozofijas nosacījumi, tādējādi ļaujot tai ieņemt savu vietu. Badjū izšķir četrus filozofijas nosacījumus: zinātne (matemātika), māksla (poēma), politika (emancipācija) un mīlestība.²⁰ Šie nosacījumi ir patiesības vispārīgās procedūras (*generic procedures*) ar ko filozofija sastopas, jo tā pati patiesības nerada. Badjū pieņem, ka definēt filozofiju nozīmē to definēt caur patiesības koncepciju.

Filozofija rodas, kad šie nosacījumi apvienojas, un tā izirst, ja trūkst kaut viens no tiem. Filozofija darbojas ar un no filozofijas nosacījumu radītajām patiesībām, tādējādi filozofijas sākumpunkts nav pati filozofija.²¹ Tas, ka vispārīgās procedūras nosaka filozofiju, nenozīmē, ka filozofijai jābūt vai nu matemātiskai, vai mākslinieciskai, vai politiskai, vai romantiskai. Kā uzrāda profesors *Klemens*: “Filozofija (Badjū teorijā) ir atkarīgais, nomāktais un novēlotais diskurss.”²² Ārpus šiem četriem nosacījumiem, filozofija vienkārši nevar eksistēt, tai ir nepieciešama patiesības kategorija. Kopumā filozofija ir tas, ko Badjū definē kā nosacījumu *līdziespējošana*, proti, nosacījumu jauna artikulācija.

Pati par sevi patiesības kategorija savā būtībā ir “tukša”, lai arī tā ir darbīga kategorija, tā nereprezentē neko, jo tās saturs ir nosacījumu pakārtots. Kopš Badjū darbā *Esamība un Notikums* apgalvo, ka pastāv saikne starp tukšumu un esamību: “Patiesība kā filozofiska kategorija ir saikne starp filozofiju un ontoloģij, kas uzrāda tukšumu.”²³ Vienīgais tukšums, kas tiek dots domā, ir tukšums, ko matemātiķi sauc par nulles kopu (*null set*). Tādējādi patiesības tukšums ir jāsaprot kā intervāls, pēc kura filozofija darbojas ar patiesībām (kas ir iegūtas ārēji). Tādēļ saskaņā ar Badjū, tukšums nav ontoloģisks, bet tīri loģisks apzīmējums.

Filozofija ir patiesības akts attiecībā pret pašu patiesību. Tās uzdevums ir iegūt patiesības ar *satveršanas aktu*, kas veicinātu domu vienotību. Balstoties uz šo aktu, filozofija atzīst, ka ir patiesības (“*there are*”), kā rezultātā doma tiek satverta. Turpretim patiesības uzdevums ir atrast filozofijas *reģistru*, lai tā tiktu identificēta un apstiprināta kā patiesība. Kopumā patiesība ir īpašs izteikumu kopums vai materiāli darbi, kas nodrošina “materiālu vai reālu filozofijas pamatu.”²⁴ Filozofijas priekšmets ir vispārīgās patiesības procedūras, no kā izriet, ka filozofija ir domāšanas konstruēšana tās dažādos reģistros. Saskaņā ar Badjū vienīgi

²⁰ Badiou A. *Conditions*. UK: Continuum, 2009. p.xiii.

²¹ Hallward P. *Badiou a Subject to Truth*. London: University of Minnesota Press, 2003. p. 181.

²² Bartlett A.J, Clemens J. *Alain Badiou Key Concepts*. UK: Durham: Acumen, 2010. Clemens J. *The Conditions*. p. 26.

²³ Tas uz ko norāda Badjū ir Patiesība kā tukšums (Patiesība ar lielo burtu) nenozīmē esamības tukšumu. Badiou A. *Conditions*. UK: Continuum, 2009. p. 11.

²⁴ Badiou A. *Infinite Thought*. London: Coninum, 2003. p. 165.-166.

patiesību var saukt par *vispārīgu* stingri nekvalificētā nozīmē. Šādam patiesības pamatojumam viņš izvirza astoņas tēzes:

1.tēze: domāšana ir vispārīgs medijs. Viss, kas nav objektīvs ir vispārīgs.

2.tēze: ikviens vispārīgais ir vienreizīgais. Vispārīgais nevar būt tieši izteikts ar jebkādu atpazīstamu specifiku, klasificēšanu vai identitāti.

3.tēze: vispārīgais rodas notikumā, un šis notikums ir saistīts ar situācijas īpatnībām. Vienreizīgums vienmēr ir neprognozējams.

4.tēze: vispārīgais sākotnēji sevi prezentē kā lēmumu par neatrisināmo.

5.tēze: vispārīgumam ir implicējoša struktūra. Vispārīgais ir lēmuma sekas, kas ir redzamas tikai tiem, kas piedalās lēmuma pieņemšanā.

6.tēze: vispārīgais ir viennozīmīgs. Vispārīgums ir patiesības sekas, nevis tās interpretācija.

7.tēze: ikviena vispārīgā vienreizība joprojām ir nepabeigta vai atvērta.

8.tēze: vispārīgums ir nekas cits kā neierobežota vispārīgas daudzveidības konstrukcija.²⁵

Rezultātā “vispārīgais” Badjū teorijā tiek lietots kā īpašības vārds, kas attiecas uz noteiktu *esamības statusu*, nevis uz spriedumu kategoriju vai zināšanām. No kā izriet, ka vispārīgais ir patiesības rezultāts. Katrs vispārīgums ir izņēmuma gadījums, kas veidojas pakāpeniski. Tādējādi runājot par “patiesības” konceptu, jāņem vērā sekojoši priekšnoteikumi. Pirmkārt, patiesība nav viens, tā vienmēr ir daudzais (*multiple*). Otrkārt, patiesību ražošana nav rīcība, tas ir domāšanas veids. Treškārt, katra patiesība sākas ar *neparedzētu notikumu*.²⁶ Rezultātā Badjū apgalvo, ka patiesības patiesi notiek *ārpus* un *atsevišķi* no filozofijas, bet tās ir ciešās attiecībās viena ar otru, proti, mijiedarbība starp patiesību un filozofiju noris “patiesības procesā”.

Lielākoties šis process ir bezgalīgs, jo patiesība nekad nevar tikt izsmelta. Patiesība vienmēr ir lokalizēta kā vispārīga bezgalība, un tai ir spēks pār savu bezgalīgumu. Tās vispārīgais bezgalīgums nosaka to, ka tā ir mūžīga, kas ne tikai nosaka jaunu laika sākumu, bet tās esamība pārsniedz hronoloģisko laiku kā tādu. Tādējādi patiesība ir “aizmirstība par laiku un brīdi, kurā mēs dzīvojam, it kā laiks vēl nebūtu pastāvējis.”²⁷ Tas, ka patiesība un veselums jeb totalitāte ir nesavienojami, neapšaubāmi ir izšķirošais Badjū teorijā. Bet tajā paša laikā tik cik patiesība ir spēcīga, tik pat tā ir bezspēcīga, jo tas, kas atrodas patiesības reģistrā, nevar kļūt par veselumu. Badjū raksta: “Patiesībai ir jābūt pakļautai domai, tomēr ne

²⁵ Hallward P., *Badiou a Subject to Truth*. London: University of Minnesota Press, 2003. p.250- 251.

²⁶ *Ibid.* p.154.-157.

²⁷ Badiou A. *Conditions*. UK: Continuum, 2009. p. 11.

kā spriedumam, bet gan kā procesam reālajā.”²⁸ Tomēr jautājums par patiesības parādīšanos, kā arī par tās tapšanu ir pakļauts vairākiem procesiem.

Patiesības process sastāv no trim galvenajiem elementiem: Pirmkārt, notikums, tas, kas konkrētā situācijā atklāj kaut ko jaunu. Otrkārt, uzticība, proti, *atņemšanas* būtība (subjektīvs akts, ar kuru tiek pārveidots konkrētās situācijas stāvoklis); un treškārt, situācija, kur patiesība ir vispārīga katram tās elementam.²⁹ Šīs trīs sastāvdaļas kopā veido to, ko Badjū sauc par “patiesības ētiku”, jeb vispārīguma transformācijas principu, izmantojot subjektīvu uzticību (*fidelity*), notikuma radīto patiesību un konkrētu situāciju. Rezultātā notikums, uzticība un situācija ir nosacījumi patiesībai. Patiesības identificēšana nav iedomāja bez kāda no šiem faktoriem. Rezultātā, patiesība identificē “jauno”, proti, pārrāvumu notikumā vai situācijā. Badjū teorijā tas, kas atkārtojas, ir jādēvē par zināšanām, savukārt pārrāvums, kas rada ko jaunu – tā ir patiesība. Jāuzsver, ka nodalīt zināšanas no patiesības Badjū teorijā ir izšķiroši būtiski. Līdzīgus nodalījumu jau veica Kants: nodalot prātu no sapratnes, kas ir būtiska atšķirība, vai, piemēram, Heidegeram nošķirums starp patiesību – *aletheia* – un izziņu vai zinātni – *technē*.

Filozofija veic *atņemšanas* aktu, lai uzstātu uz neiespējamu izņēmumu iespējamību, no kā var rasties patiesības. Ko nozīmē šāda *atņemšana* Badjū teorijā? Filozofijas izpratne par *atņemšanu* nozīmē, ka visas tās vissvarīgākās kategorijas ir jāizprot nošķirtā veidā, ieskaitot viskonkrētāko, proti, patiesību. No filozofijas diskursa, patiesība var tikt raksturota arī abstraktā veidā - kā kaut kas, kas nav reducējams vai loģiski atvedināms no zināšanām. Sakot, ka filozofija “atņem patiesības no nozīmes labirinta”³⁰ Badjū uzskata, ka tai ir jāuzstāj uz atšķirību starp patiesību un nozīmi; patiesību un jēgu; patiesību un uzskatu un, galvenokārt, starp patiesību un zināšanām. Ja ir patiesības, tās nav saistītas ar zināšanām. Šī pamatprasība ir atdalošs prasījums, un tas prasa, lai filozofija pārstātu noteikt patiesību ar kādu no iepriekš minētajām kategorijām. Ja tas tā nebūtu, patiesība tiktu uzskatīta par objektīvi zināmu, un tādējādi nebūtu saistīta ar *neparedzētu notikumu*³¹, tādējādi, saskaņā ar Badjū katrs domāšanas veids tiek atņemts no zināšanām, kurās tas ir izveidots. Ja patiesības jēdzienam ir kādas reālas nozīmes raksturs, tas var tikai pierādīt, ka ir spējīgs radikāli ietekmēt zināšanas un varas struktūras, kas nenozīmē zināšanu kvalifikāciju. Patiesība ir tieši tā, kas uzrāda šos zināšanu trūkumus. Tas ir Žaks Lākāns, kurš apgalvo, ka patiesība ir tā, kas caur zināšanām “veido savu ceļu reālajā.” Tas nozīmē, ka patiesība galu galā ir spējīga pilnībā pārrakstīt

²⁸ Badiou A. *Infinite Thought*. London: Continuum, 2003. p. 61.

²⁹ Sedofsky L. interview by Badiou A. *Being by Numbers // Art Forum* 33, no. 2 (1994). p. 84-124.

³⁰ Badiou A. *Conditions*. UK: Continuum, 2009. p. 13.

³¹ Corcoran S. *The Badiou Dictionary*. Edinburgh University Press; 1 edition (August 1, 2015) p. 330. un Badiou A. *Handbook of Inaesthetics*. ASV, California: Stanford University Press, 2004. p. 66.

pasauls loģiku, tādējādi mainīt esošo lietu kārtību, balstoties neparedzamā notikumā. Profesors *Holvards* apgalvo: “Lai gan patiesība savā būtībā ir radikāla, tomēr zināšanu valstība neapšaubāmi ir konservatīva, tā savā būtībā ir “statiska”, “objektīva” un strukturēta atbilstoši to cilvēku interesēm, kas dominē un pārvalda esošo situāciju.”³² Šī dominējošā interese ir tas, ko Badijū sauc par situācijas stāvokli.

Patiesības paziņojumi, piemēram, tādi apgalvojumi kā “darba ņēmēji ir cilvēki”, “visi vīrieši ir vienlīdzīgi”, “neviens nav vergs” utt. ietekmē pašreizējo pasauli, kurā šie apgalvojumi ir nepatiesi situācijas stāvoklī, kurā tie atrodas (bet tos uzskata par patiesiem kā tiesu prasību, tai skaitā nākotnē, kurā paziņojums vēl tikai tiks atzīts par patiesu). Pēc Badijū domām, šādi apgalvojumi nekad nav patiesi, jo tie nevar attiekties uz situācijas *īsto dabu*. Tie nevar atsaukties uz nekoherento daudzveidību un *izslēgto daļu*.³³ Tādēļ šīs prasības tiek uzskatītas par zināšanām, nevis par patiesībām, jo patiesībai ir nepieciešama vienaldzība pret esošo zināšanu kārtību.³⁴ Rezultātā, patiesība nav zināšanas, bet tā arī nav no mums neatkarīga. Tātad patiesība ir saistīta ar to, ka vispārējai procedūrai jākoncentrējas uz iekšēji konsekventu izmeklēšanu vai nosacījumu kopumu, kas ir balstīts uz konkrēto situāciju, un tas ir efektīvs tās pašpārbaudes process.

Patiesības process jeb patiesības procedūra notiek četros posmos: izvirzīšana (*nomination*), iejaukšanās (*interventions*), uzticība (*fidelity*) un piespiešana (*forcing*). Izvirzīšana ir notikuma sakotnēja definēšana. Iejaukšanās ir izmeklēšana un darbības, kuras atklāj notikumu. Uzticība rodas, kad notikums tiek konceptualizēts, nenoliedzot tā *notikumīgo* raksturu, kas tajā pašā laikā ir principiāla apņemšanās saglabāt neparedzamā notikuma bezgalīgās un vispārīgās sekas.³⁵ Uzticība ir atbilde uz notiekošo, un, ņemot vērā, ka nekoherents ir Badijū teorijas ontoloģiskais pamats, un patiesība vienmēr ietver uzticību nekoherentajam.³⁶ Ceturtais posms ir pazīstams kā “piespiešana”. Atšķirībā no iepriekšējiem posmiem, šo posmu var pārbaudīt ar zināšanām, bet tikai tāpēc, ka notikums ir pārveidojis zināšanas. Tādējādi situācijas patiesība ir tās nekoherents (nesaskanīgums), jo, Badijū vārdiem runājot: “Patiesība nesniedz tās atbalstu no koherentā, bet gan no nekoherences

³² Badiou A. *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*. Trans. Peter Hallward. UK, London: Verso, 2001, p. ix.

³³ Badiou A. *Being and Event*. UK, London: Continuum, 2005. p. 67.

³⁴ Robinson A. *Alain Badiou: Truth, Subjectivity, and Fidelity* <https://ceasefiremagazine.co.uk/alain-badiou-truth-subjectivity-fidelity/> (skatīts.17.11.2017)

³⁵ Badiou A. *Being and Event*. UK, London: Continuum, 2005. pp.53-55. Hallward P., *Badiou a Subject to Truth*. London: University of Minnesota Press, 2003. p. 182.

³⁶ Šāda pieeja Badijū teorijā pamanāma tikai nesenajos viņa darbos, jo savos iepriekšējos darbos (*Being and Event*) “notikuma” nosaukšana vai “izvirzīšana” pati par sevi ir izšķiroša.

(nesaskanīgā).”³⁷ Tādējādi nesaskanīgums ir patiesības kategorija, nevis zināšanas vai pieredze.

Jāatzīmē, ka Badjū savā darbā *Pasaules loģikas* (2006) šo patiesības procedūru četru posmu norisi attīstīta, precizējot, ka katrā no tiem risinās jautājums par patiesību, kas izskaidro, izmantojot subjekta starpniecību, uzticības prakses un nesaskanīguma izcelšanos. Katrā posmā izšķirošo nozīmi iegūst subjekta *aktīvā* iesaistīšanās.³⁸ Rezultātā Badjū teoriju ir ievērojami attīstījis, sniedzot detalizētu pārskatu par to, kā patiesība pārtrauc pasaules loģiku, pārveidojot tās normas, kas regulē veidu kādā parādās lietas un dažādi pasaules elementi. Jauna patiesība parādās pasaulē, padarot tās vecās normas neatbilstošas: “kad pēc notikuma šķiet, ka mūsu acu priekšā esošā konfigurācija tiek nomainīta, tas vienmēr ir balstīts, izmantojot vietējo konsekvences sabrukumu, un tādējādi visu loģiku pagaidu atcelšanu.”³⁹ Patiesības procedūras rezultātā, situācija ir pārdefinēta, lai tajā varētu iekļauties patiesība. Visa situācija ir jāpārveido, lai atdalītu vietu, kas iepriekš bija *izslēgta*. Patiesības procedūru process ir nozīmīgs situācijas struktūras izveidei un tās izmaiņām. Realitātei ir jāpieņem jaunā situācija. Tomēr šī transformācija ne vienmēr nozīmē būtiskas izmaiņas, tās būtība ir formāla un strukturāla.

Kā norāda profesors *Holvards*: “Fakts, ka katra filozofija pilnībā ir saistīta ar filozofijas vispārējām procedūrām, nekādā ziņā neatbilst filozofijas *neatspēkojamībai*. Ja filozofija neuzrāda patiesību, tas ir tāpēc, ka tas, ko tā pauž ar respektu pret saviem laikiem, nav nekas cits kā “domas vienotība” vai patiesības vienreizīga līdziespējamība, ko Badjū dažkārt sauc par “Patiesību” (*La Vérité*).”⁴⁰ Skaidrs, ka patiesības radītais “jaunais” rada izmaiņas situācijas struktūrā, bet tā to nepārdefinē pilnīgi no jauna, drīzāk tā to papildina. Ko raksta Māra Rubene: “Patiesība nerada pasauli no jauna, bet tā nav arī pakļaujama cilvēka aprēķinam, tā ir tuvāka tam, ko Badjū, aizņemoties vārdus no Semjuela Beketa sauc par “vārdā nenosaucamo”⁴¹ Patiesi, “vārdā nenosaucamais” Badjū teorijā ir nulles kategorija jeb tukšums. Turpretim Hēgelis uzrāda, ka patiesība ir *ceļš*⁴², un šādam apzīmējumam piekrist arī Badjū: “patiesības ceļš ir ceļš, kurš prasa apliecinājumu un uzdrīkstēšanos, uzticību

³⁷ Badiou, *Manifesto for Philosophy* (1989), p. 90; Badiou, A. *Handbook of Inaesthetics* (1998), p. 57; *Infinite Thought: Truth and the Return to Philosophy*, London 2003, pp. 77–78.

³⁸ Subjekta tapšana jeb *subjektivācija* pati par sevi nodrošina, ka objekts nav savas patiesības apstiprinājums. Badjū uzsver, ka subjekts neizvēlas patiesību, drīzāk patiesība rada tās subjektu. Subjekts nav pirms patiesības, proti, tas *neiet pa priekšu* patiesībai. Kad kāds ir subjekts, viņi izjūt patiesību kā piespiešanu vai nepieciešamību. Subjekta statuss nav pilnībā noteikts. No vienas puses, patiesības nostāja ir loģiski imanenta situācijai. No otras puses, subjekts var tikai “sevi pasniegt”, vai kļūt aktīvs, caur nepamatotu rīcību. Subjekts biežāk ir procedūra vai process, nevis indivīds vai grupa. *Alain Badiou Key Concepts*. UK: Durham: Acumen, 2010. Besana B. *The Subject*. p. 38 – 39. un Hallward P. *Order and Event*. // *New Left Review* nr.23. p.100.

³⁹ Badiou A. *Logics of Worlds: Being and Event*. UK, London: Continuum, 2009. p.16 – 20.

⁴⁰ Badiou A. *Conditions*. UK: Continuum, 2009. p. 65.

⁴¹ Rubene M. *Aisthēsis. Mimēsis. Theoria*. Rīga, 2010. 335.lpp

⁴² Badiou A. *Infinite Thought*. London: Coninum, 2003. p. 61.

izvēlētajam, neapstāšanos šķēršļu priekšā.”⁴³ Rezultātā patiesība kā *ceļš*, saskaņā ar Badjū, nozīmē, ka patiesība patiešām ir spēja, kas tajā pašā laikā ļauj pretoties ļaunumam. Tādējādi filozofija nedrīkst aizkavēt patiesības rašanos, proti, diktēt četrus primāros laukus. Šāds rezultāts ir tas, ko Badjū definē kā “ļaušanu” vai “katastrofu”. Tāpat katastrofa notiek, kad viena patiesība mēģina totalizēt citas, proti, patiesības vienlaikus ir vienreizīgas un vispārīgas, kas kopumā tās raksturo kā konkrētu procesu, kurā tās uzticas “jaunajam”, kas Badjū teorijā tiek apzīmēts kā “labais” pretstatā “ļaušanai”. Badjū savā teorijā bieži vien izsakās, ka cilvēkiem ir jābūt patiesības “aktīvistiem”, jo “ļaušana”, ko pārvalda egoisms noved pie atteikšanās no patiesības.

Kopumā Badjū sniegtais filozofijas un patiesības attiecību risinājums veidots *pēc-Gēdela (post-Gödelian)* garā, tādā nozīmē, ka patiesība vienmēr ir kaut kas vairāk nekā tas, ko var definēt vai pierādīt, vai, kā filozofs Alberts Hofstanders (*Hofstadter*) apgalvo: “Pārredzamība ir vājāks jēdziena nekā patiesība.”⁴⁴ Patiešām patiesības pieprasīšana vienmēr pārsniedz spēju pierādīt tās nepieciešamību. Citiem vārdiem sakot, patiesā doma ir zināma nezināšana par to, ko un kā tā domā. Tas, ka patiesība ir aksiomātiska vai izlemta, nozīmē tieši to, ka to nevar definēt. *Holvards* uzrāda: “Aksioma nekādā ziņā neappraksta to, ko tā paredz. Tie, kas raksturo mīlestības vai mākslas patiesību, teiksim, visticamāk, nebūs spējīgi definēt mākslu vai mīlestību tādā veidā, lai apmierinātu tos, kuri noliedz tās patiesību.”⁴⁵

Noformulējot Badjū patiesības koncepta provizoriskos priekšnoteikumus var secināt, ka pirmkārt, patiesībām jābūt radikāli vienreizīgām; tās nav pilnīgi nezināmas; tās ir *epistemoloģiski emocionālas* (tā izjauc zināšanu kārtību); tās ir pilnīgi konstruētas (tas izpaužas *ex post facto*). Otrkārt, patiesībām jābūt nemainīgām (tās ir materiāla konstrukcija, kas notiek pasaulē); tās ir mūžīgas (tās ir pieejama visu laiku); un tās būtībā ir vispārējas (tās ir atteikušās no detalizētības un noteiktības). Ņemot vērā šādus ārkārtīgi prasīgos apstākļus, nevajadzētu pārsteigt, ka patiesības nav kaut kas tāds, ko ir iespējams sastapt katru dienu.

Kopumā, Badjū pieņēmumu pamatā ir tas, ka patiesību var panākt tikai ar procesu, kas ir izšķirošs ar visiem noteiktajiem kritērijiem, lai novērtētu (vai interpretētu) viedokļu (vai izpratņu) spēkā esamību (vai saprotamību). Tā ir filozofijai, kurai ir jābūt attiecībās ar patiesību, ar tās materiālajām jeb domu formām. Patiesības, kas radītas mīlestībā, mākslā, zinātnē un politikā, ir patiesības procedūras jeb nosacījumi filozofijai, nevis tās objekti. Tādējādi filozofija ir vieta domām, kur ir novietotas patiesības, kas ir spējīgas radīt izmaiņas

⁴³ Rubene M. *Aisthēsis. Mimēsis. Theoria*. Rīga, 2010. 334.lpp

⁴⁴ Hofstadter R. *Godel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. ASV, New York: Basic Books, 1999. *Philosophy of Mathematics*, p. 219.

⁴⁵ Hallward P., *Badiou a Subject to Truth*. London: University of Minnesota Press, 2003. p. 155.

pasaulē. Patiesība rada izmaiņas situāciju struktūrās, kas ir būtisks koncepts domājot par patiesības *lokalizēšanu*.

1.1. Situācija

Badjū darbā *Esamība un Notikums* skaidro, ka koncepts “situācija” ir jebkurš prezentētais daudzais, kas ir norises vieta struktūrai. Katra situācija ir strukturēta. Struktūra ir situācija, kurā tiek pieņemts, kas tiks skaitīts par viens (*count as one*). Ikviena situācija atzīst savu viens (*count as one*) operatoru, kas uzrāda daudzo kā skaitīšanas režīmu. Kad kaut kas viens tiek skaitīts situācijā, tas nozīmē, ka tas pieder tās struktūrai.⁴⁶ Situācijas jēdziens ir neatņemama sastāvdaļa jebkuram uzrādītajai daudzveidībai (*multiplicity*), kas balstās uz Badjū argumentu, ka “viens nav” (*‘the One is not’*) ir tikai daudzais. Ja situācijā kaut kas tiek skaitīts kā viens, tas nozīmē, ka tas viss pieder situācijai noteiktā veidā, balstoties uz situācijas struktūru. Struktūra atļauj skaitlim notikt ar daudzo, tādēļ situācija vienmēr būs daudzais. Galvenokārt Badjū koncepts “situācija”, tiek skatīts kā analogs sarežģītai mijiedarbībai starp viens un daudzo, un būtiski, ka šo konceptu var skatīt ne tikai matemātikas ontoloģijas diskursā.

Saskaņā ar Badjū, patiesība vienmēr ir konkrētās situācijas patiesība. Sākotnējais pieņēmums ir tas, ka visas domāšanas un darbības notiek konkrētās un atšķirīgās situācijās. Vispārīgākā situācijas definīcija tiek nodrošināta pēc analogijas ar matemātisko kopu teoriju (*set theory*), kur situāciju var definēt vienkārši kā tādu elementu uzrādīšanu, kas pieder konkrētai kopai. No tā izriet, ka kādas struktūras situāciju var raksturot kā kritēriju un darbību kopumu, kur elementu var uzskatīt par šīs situācijas dalībnieku (piemēram, franču studentu kopums). Tādējādi situācija var pastāvēt tikai tad, ja pastāv koherenti elementi, proti, elementi, kas sastāv kā viens elements. Rezultātā šī vienotība vai koherence, ir darbības rezultāts, kas strukturē attiecīgo komplektu, proti, koherentu daudzveidību.⁴⁷ Tas nozīmē, ka vienotība vai koherence pati par sevi nav primārā ontoloģiskā kvalitāte, un tas nozīmē, ka katrai situācijai raksturīgā apvienojošā vai strukturējošā darbība attiecas uz materiālu, kas pats par sevi nav vienots vai strukturēts, t.i., nekoherents. Viss, ko var uzrādīt par nekoherentu esamību, turklāt situācijas robežās, saskaņā ar situācijas kritērijiem, ir tas, kas Badjū teorijā saistās ar *neko* jeb tukšumu.

Kā jau tika noskaidrots, Badjū tic, ka kopumā nav vienas patiesības kā tādas, ir tikai konkrētas patiesības konkrētās situācijās. Situācija ņem vērā tās elementus, un tās stāvoklis uzskata šo elementu grupas par *vienu*. Tādējādi vispārīgās procedūras atklāj to, kas tiek

⁴⁶ Badiou A. *Being and Event*. London: Continuum, 2005. p. 21.-24.

⁴⁷ *Ibid.* p. 56.

skaitīts kā viens situācijas struktūrā. Badjū apgalvo: “Patiesība ir šī minimālā konsekvence (daļa, kas ir imanenta bez jēdziena), kas situācijā norāda uz tās neatbilstību.”⁴⁸ Tādējādi katra patiesība kopumā apzīmē to, kas ir visvairāk anonīms vai vismaz precizēts situācijas struktūrā. Piemēram, runājot par teātri, Badjū uzskata, ka “patiesss teātris, ir tāds, kura auditorijai ir jārepresentē cilvēce tās ļoti nekoherentajā un bezgalīgajā daudzveidībā.”⁴⁹ Kopumā, situācijas patiesība vienmēr būs atkarīga no tās jebkura visnotaļ neskaidrā vai “vispārējā” struktūras elementa. Situācijas patiesība runā par tās *izslēgto daļu*, jo ņemot vērā, ka patiesības ietver apgalvojumus, kas situācijai nav pieņemami, tā attiecas uz tās *izslēgto daļu*. Piemēram, situācija valstī, tostarp dominējošā izglītības sistēma, nekad nav atpazīstama patiesībai. Tomēr patiesība ir tikai patiesība tās konkrētajai situācijai. Patiesības pagātnē nav mazāk patiesas par mūsdienu patiesībām. Tomēr mūsdienu patiesības ir vairāk patiesas “mums”, kas dzīvo šī brīža laikmetā. Tādējādi patiesības nekad netiek pasniegtas kā novecojušas. Ja katrs laikmets neizbēgami parādās pasaulē, un nepašaubāmi patiesība ir pilnīgi neatgriezeniska savam laikam. Patiesībai principā ir jābūt bezgalīgi paplašināmai, un filozofijas īpašā loma ir norādīt uz patiesību, kas radusies konkrētā notikuma laikā un konkrētā situācijā. Līdz ar patiesības uzrādīšanu situācijas struktūra tiek pārveidota.

Viens no veidiem kā situācija tiek pārveidota, ir tās valodas lietojumā. Tiek izveidoti jauni termini (vai vecie, kas ir pārveidoti), lai apzīmētu lietas, kuras iepriekšējā situācijā nepastāvēja. Situācijas sadalījums tiek papildināts ar sintēzi vai tās papildinājumu. Piemēram, tāds apzīmējums kā “nevienlīdzība starp sabiedrības klasēm” varētu tikt papildināts ar tādiem jēdzieniem kā: kapitālisms, preces, atsvešināšanās, ekspluatācija utt. Daži termini var vienkārši nosaukt dažādas iespējas jaunajai situācijai - komunisms, sociālais taisnīgums utt.⁵⁰ Būtiski, ka “jaunais” situācijā, no filozofijas skatu punkta, ir izteikta parādība, kad viens un tas pats koncepts tiek saprast un skaidrots atšķirīgi, piemēram, jau uzrādītais koncepts *vienreizīgums* vai citi, kuru situācijas laika gaitā ir tikušas pārveidotas.

Piemēram, filozofs Karls Jaspers lieto konceptu “robežsituācija”, lai arī tā skaidrojums atšķiras no Badjū jēdziena “situācija”, tiem abiem piemīt nosacījums pēc situācijas struktūras. Jaspers Darbā *Pasaules uzskatu psiholoģija* (1919) analizē cilvēka izturēšanos dažādās dzīves situācijās, izmantojot robežsituācijas jēdzienu: kādu pēdējo, neatvairāmu situāciju (nejaušība, šķiršanās, vainas apziņa, ciešanas, nāve, liktenis, cīņa, spontāna mīlestība utt.), no kā cilvēks nevar izbēgt, bet kurā, viņš ir *nostādīts* savas eksistences priekšā, kur iezīmējas arī lēciens pie transcendence (*Sprung zur Transzendenz*).

⁴⁸ Badiou A. *Manifesto for Philosophy*. ASV: Suny Press, 1999. p. 90.

⁴⁹ Badiou, A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005.

⁵⁰ Badiou A. *Manifesto for Philosophy*. p. 90.

Tas notiek ne tikai negatīvās eksistences robežsituācijās, ka cilvēks nojauš savu metafizisko dziļuma dimensiju, proti, viņš vienmēr ir kaut kas vairāk nekā viņš pats par sevi zina un var zināt, bet arī pozitīvās robežsituācijās, piemēram, „metafiziskās mīlestības transcendence kā fundamentālā mūžības aktualizācija cilvēkā.”⁵¹ Tādējādi jebkura situācija, ta skaitā robežsituācija, var pārveidot situāciju un būt cēlonis notikumam. Taču situācija Jaspersa skatījumā tiek uztverta kā galīga, turpretim Badjū “situācija” ir bezgalīga.

Savs skatījums uz situācijas konceptu ir arī filozofam Žanam Polam Sartram, kurš norāda uz atšķirīgu izpratni par situācijas struktūru. Sartram situācija atrodas brīvībā, un tikai šādā stāvoklī tā ir iepējama. Ikviens atrodas situācijā, kas ir brīvība, un ārpus šīs situācijas brīvības jēdziens zaudē visu nozīmi.⁵² Tikai mainot sevi situācijā, patiesi ir iespējams pārmaiņas: “mums ir jālieto jēdziens “situācija” pasaules brīvības esamībā ciktāl šis atskaites punkts, lai neierobežotu brīvību, kas tai tiek atklāta” un tādējādi Sartrs pozicionē, ka “situācija un motivācija ir viens.”⁵³ Tāpat kā Badjū, arī Sartra situācijas koncepcija norāda, ka situācijas rezultāts ir kopējs produkts, kura galvenais uzdevums ir jautājums par kaut kā *mērogošanu*. Situācija pieprasa rezultātu, tas var būt pārrāvums, vai patiesība, kas tiek uzrādīta, bet būtiski, ka situācijas rezultāts tiek *lokalizēts*. Sartrs brīvību situācijā uzrāda kā daudzo, kurā cilvēks ir brīvs, kas ļauj viņam caur to izvēlēties, kas viņš būs. Šādā skatījumā situācija ir bezgalīgais, tāpat kā Badjū koncepcijā. Piemēram, runājot par kino vai teātri, būtisks ir jautājums par cilvēka reprezentācija konkrētā situācijā, kurā tiek pausta viņa rīcība. Uz ko Sartrs norāda, ka teātra uzdevums ir demonstrēt šādas situācijas, proti, parādīt kā varonis veido savu raksturu, demonstrēt izvēles brīdi situācijā, un paust situācijas atrisinājumu kā brīvu lēmumu.⁵⁴ Turpretim Badjū runājot par situācijas konceptu teātrī, norāda, ka situācijas rezultāts ir ne tikai galvenā varoņa izdarītā izvēle, bet arī patiesība vai ideja, ko teātris reprezentē. Tādējādi teātris, no otras puses, runā ar “vispārēju cilvēci”, tas “cilvēcei atņem tās atšķirības.”⁵⁵ Teātris atsaucas uz būtību, kas būtībā ir vienaldzīga (un līdz ar to arī vispārīga) mūsos, kas ir kopīga visiem, neatkarīgi no mūsu atšķirībām. Rezultātā, situācijas koncepts ir klātesošs notikumos, patiesībās un izvēlēs.

Badjū teorijā bez situācijas nav iespējama patiesība, tomēr, jāņem vērā, ka jebkuru situāciju tāpat kā patiesība, tomēr paliek līdz galam nenoteikta. Tas ir tas, ko Sartrs definē, ka mēs vienmēr esam “vairāk” nekā mūsu situācija, un tas ir mūsu brīvības ontoloģiskais pamats.

⁵¹ Jaspers K. *Psychologie der Weltanschauungen*. German: 1919.

⁵² Sartre J.P. *Being and Nothingness*. UK, London: Routledge. 1958. p. 481 – 482.

⁵³ *Ibid.* p. 487.

⁵⁴ Sartre J.P. *Pour un théâtre de situations (For a Theatre of Situations)*, 1947. Pirmo reizi publicēts žurnālā *La Rue*, n.12 November 1947, p.8.

⁵⁵ Badiou, A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005. p. 77.

Mēs esam “notiesāti” savā hiperboliskajā frāzē būt brīvi⁵⁶ un *nemitīgi* atrodamiēs situācijās. Situācija vienmēr ir pārvaldīta, tas var būt notikums, kas to uzrauga, jo Badjū pieturas pie stingra pieņēmums, ka notikums sastāv no strukturētas situācijas, proti, no situācijas apstākļiem, kas to rada un pārvalda. Tādējādi patiesība tiek identificēta notikumā.

1.2. Notikums

Koncepts “notikums” Badjū teorijā ir centrālais jēdziens, kas pieprasa detalizētu tā izklāstu. Jāņem vērā, ka starp *Notikums un Esamība* (koncepta “notikuma” ontoloģiskajiem pamatiem) un *Pasaules loģikas* (“notikuma” fenomenoloģiskajiem pētījumiem) Badjū ir piedāvājis divas atšķirīgas “notikuma” koncepcijas.

Sākotnēji runājot par notikumu (*Pasaules loģikas*) ir jādefinē koncepts “vietne” (*site*), kur notikums notiek. Īsāk sakot, vietne ir “īslaicīga novirzīšanās no ontoloģijas likumiem.” Tehniski vietne ir objekts, proti, daudzais. Tāpat vietne ir kaut kas tāds, kas “izsauc daudzā būtību”.⁵⁷ Rezultātā vietnes ontoloģija sastāv no trīs fundamentāliem (saskaņā ar situācijas likumiem) punktiem: tā ir *refleksīvs daudzais (reflexive multiple)*⁵⁸, tā atklāj tukšumu, un tā parādās, lai pazustu.⁵⁹ Līdz ar to, tas kas notikumu padara par notikumu ir neprognozējams pārrāvums ar lietu kārtību, kas ietver pēkšņa, radikāli nepazīstama elementa parādīšanos, kura sekas spēj atrisināt situāciju kopumā un rezultātā rodas tas, kas tiek dēvēts par patiesību. Ikvienu filozofiska situācija ir sava veida notikums, kas rodas neprognozējami. Tikai tādā veidā tas var radīt būtiskas izmaiņas kādā noteiktā situācijā, zināšanu stāvoklī vai lietu stāvoklī. Tāpat kā patiesība arī notikums Badjū teorijā ir jāuztver kā daudzais.

Badjū filozofijas fundamentālais arguments ir tāds, ka jebkurā konkrētā situācijā, tikai subjekti, kuri ir uzticīgi notikuma sekām, var domāt par konkrētas situācijas patiesību. Pēc būtības notikums ir atkarīgs no tā, ka “vietne”, kurā tas notiek, strukturālu iemeslu dēļ, jābūt atzītai, piemēram, valstij pilnībā jāatzīst notikums (kuras uzdevums ir “uzskaitīt” situācijas elementus un tādējādi norādīt, kuri elementi, likumīgi runājot, ir “skaitīšanai” atbilstoši). Šajā nolūkā nevar būt pilnīgi nekādas zināšanas par notikuma parādīšanos vienkāršā iemesla dēļ, ka ārpus situācijas esošā joma tādējādi tiek nodalīti ārpus “zināšanām” kā tādām (viss, kas ir “zināms”, ir pamatā zināms ar valsti), tādējādi notikums tiek pilnīgi atsaukts vai *atņemts* no

⁵⁶ Sartre J.P. <https://plato.stanford.edu/entries/sartre/> (skat. 20.05.2018)

⁵⁷ Badiou A. *Logics of Worlds: Being and Event*. UK, London: Continuum, 2009.p. 363.

⁵⁸ Refleksīvi daudzais apzīmē to, kas *pieder automātiski* (tas ir, $x \in x$). *Being and Event*, p. 182. A.Lings norāda, ka šī ir viena no ievērojamākajām “pārejām” no *Esamība un Notikums* uz *Pasaules Loģikas*. Tieši *Pasaules Loģikā* Badjū notikumu identificē ar vietni. Proti, viņš pierāda, ka vietne var būt notikums. Acīmredzot šī identifikācija ietver būtisku viņa agrākā apgalvojuma pārskatīšanu, ka notikums nav (kas nesakrīt ar) notikuma vietni.

⁵⁹ Ling A. *Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy: the schlock of the new: Badiou, Duchamp, and the everyday miracle*. 2016. p. 140.

iepriekšnoteikumiem.⁶⁰ Turklāt notikums ir vienmēr nepazīstamais un neprognozējamais, tādā nozīmē, ka tas pats notikums, ir gan nenovēršams, gan neatrisināms. Notikums nelikumīgi *pārtrauc atkārtojumu*, lai ieviestu kaut ko jaunu. Saskaņā ar Badjū, notikuma radikāli nenoteiktais statuss nozīmē, ka tā rašanās, no attiecīgās situācijas viedokļa, ir gan nenovēršams (to nevar atzīt kā tādu), gan neatrisināms (to nevar pierādīt, vai tas ir vai nav).⁶¹ Un tomēr notikumi notiek noteiktos laikos un vietās, kuri, atšķirībā no ikdienas dzīves nejaušībām, ir pārrāvums ar noteiktu lietu kārtību.

Notikumā ir noslēptas situācijas kārtības sekas, tādēļ notikums ir rezultāts, kas prasa nevainojamu uzticību tā situācijai un patiesībai. Filozofijas uzdevums nav veidot zināšanu enciklopēdiju, kas apvienotu notikumus, bet, saskaņā ar Badjū, tai ir jāgatavo jēdzieni un domāšanas noteikumi, lai domāšanas notikums varētu tikt identificējams. Jēdzieni un domāšanas noteikumi ir tie, kas paplašina situāciju, un rezultātā notikums ir neatsverams situācijas papildinājums. Tas atrodas gan kā papildinājums unikālajam un specifiskajam tukšumam, kas tiek izslēgts, atņemts vai nav redzams, saskaņā ar situācijas likumiem. Katra konkrētā notikuma situāciju nosaka tukšums, kas, Badjū teorijā, ir pamats uz kura ir izveidota situācija un notikums.⁶² Tā kā notikums paver jaunu veidu, kā būt patiesībai, kas pirms notikuma nav redzama, Badjū apgalvo, ka jebkurš mēģinājums nosaukt tukšumu, saskaņā ar dominējošām situācijas zināšanām, bloķē *reālo* un neesošos cēloņus patiesībai, ko Badjū saprot kā *ļaušanu*. Kopumā visas kategorijas, pēc kurām var apgalvot patiesības būtību, ir negatīvas: neatgriezeniskums, neuzmanība, nezināmais. Līdz ar to *patiesības ētika* pilnībā attiecas uz šo negatīvo vai, saskaņā ar Badjū, patiesību, kas ir ierobežota attiecībā uz tās potenciālu.

Kā Badjū norāda darbā *Esamība un Notikums*, tad notikumā ir tas, kur manifestējas subjekta un patiesības esamība. Tieši subjekta klātesamība notikumam piešķir patiesības *garšu* un *smaržu*. Notikumiem (tāpat kā patiesībai) jābūt materiāliem un domu formātā. Badjū notikums un subjekts (tāpat kā ar patiesību) ir savienoti: daudzais patiesībā ir veidots patstāvīgi, bet vienlīdz ar subjekta iejaukšanos. Tādēļ nav nepieciešams pieņēmums starp reprezentēto subjektu un pasauli. Pasaule ir notikumu pakārtota, tādēļ patiesības jēdziens ir nosacījums pats sev. Šāds Badjū skaidrojums, piemēram, nav svešs arī Delēzes koncepcijā. Delēze savā darbā *Kino 2.*, savieno patiesības problemātiku ar notikumu. Delēzem notikumi ir dabiski, tiem jābūt sajustiem un subjektīviem. Vispirms ir notikums, kas ģenerē subjektu. Tas

⁶⁰ Ling A. *Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy*: The schlock of the new: Badiou, Duchamp, and the everyday miracle. 2016. p. 138.

⁶¹ Badiou A. *Being and Event*. UK, London: Continuum, 2005. p. 198.

⁶² Jebkura notikuma liktenis ir "tukšums", kas līdz ar tā rašanos pazūd. Saskaņā ar Badjū, patiesība ir jāsaprot gan kā cerība uz notikuma veidošana, gan kā vispārēja spēja zināšanu apgabalu pārveidošanā. Badiou A, *Infinite Thought: Truth and the Return to Philosophy*. UK, London: Continuum, 2003. p. 58; 87.

ir *punkts*, kurā notiek kaut kas cits, atšķirībā no *parastajiem punktiem*. Vienotais koncepts “notikums” tiek izmantots arī, lai apzīmētu vispārīgo atšķirību lauku, kurā notiek atsevišķi konkrēti notikumi. Tāpat Delēzem visi notikumi savienojas vienā lielā notikumā, kas ir visa pastāvēšanas un atšķirības process. Tomēr tas nenozīmē to savienošanos *transcendentālajā Vienā*.⁶³ Badjū notikumi vienmēr ir makro mēroga (zinātne, mīlestība, politika, māksla). Turpretim Delēzam notikumi var būt mazi, mikroskopī, proti, mikro mērogā.

Profesors Džeims Viljams (*William*) izšķir sešas iezīmes Badjū un Delēzes notikuma koncepcijās: 1. Gan Badjū, gan Delēzs uzrāda, ka notikumi ir reti un klātesoši. Badjū koncepcijā pasaule ir notikumu pakārtota. 2. Kāpēc notikumiem nevar būt skaidras telpiskas atrašanās vietas? Badjū tas ir tādēļ, ka notikums nāk no *izslēgtās daļas* jeb tukšuma, savukārt Delēzem notikumi ir process, kurā tie kļūst par notikumu. 3. Gan Badjū, gan Delēzam notikumi ir saistīti ar patiesību. 4. Notikumi Badjū koncepcijā ir loģiski, kas pieprasa loģisku to atklāšanu. Turpretim Delēzs pieļauj, ka notikumi var būt arī nelogiski. 5. Badjū uzsakta, ka notikumi ir organizēti un strukturēti. Savukārt Delēzem notikums ir eksperimentāli un radoši momenti. 6. Badjū teorijā notikums vienmēr būs saistīts ar “jaunā” atklāšanu. Turpretim Delēza notikumi ir savstarpēji saistīti kompleksos veidos.⁶⁴

Kopumā notikums, kas ir vienreizīgs, neparedzēts un negaidīts kā tāds nevar būt atkarīgs no cēloņu un seku likumiem. Pirmkārt, Badjū uzskata, ka notikums ir pirms tā cēloņa rašanās. Otrkārt, notikumam nav adekvāta iemesla. Protams, tas nav jautājums par notikuma izraisīto cēloņu trūkumu, bet gan to pārspilējumu, jo šie cēloņi ir nesamērojami. Tā, piemēram, vēsturisks notikums, kurā ir neierobežots skaits valsts apstākļu, bezgalīgi daudz liecinieku, bezgalīgi daudz interpretācijas, proti, kas aizliedz notikumam noteikt jebkādu vienu cēloni, tādējādi tā pamatā vienmēr būs cēloņu kombinācija, proti, strukturēts *daudzais*.

Badjū runājot par mākslu, izšķir mākslinieciskos notikumus, kas paredz, ka mākslas darbs nav notikuma subjekts. Tādējādi mākslinieciskiem notikumiem nav subjekta.⁶⁵ Tomēr māksliniecisks notikums pieprasa jaunrades principu jeb jaunu konfigurāciju, kas ir notikusi, jo iepriekšējā situācijā tā nebija pieredzēta. Filozofijas uzdevums ir reģistrēt patiesības mākslas notikumā. Tomēr Badjū uzsver, ka ontoloģija nevar domāt par māksliniecisku notikumu. Tā nevar iedomāties subjekta “būtību”, jo tā notiek ārpus jebkādas situācijas. Tomēr ontoloģija var domāt par patiesības darbību. Tāpat notikums nav līdzīgs unikālam notikumam, piemēram, īstajā brīdī vai īstajā vietā. Drīzāk notikums ir tāds, kas ir pirms jebkāda iemesla konstatēšanas. Tas strauji turpinās bez cerības, radikāli maina norādīto lietu

⁶³ Bartlett A. J, Clemens J. *Alain Badiou Key Concepts*. England: Acumen, 2010. pp. 168.-170.

⁶⁴ Robinson A. *Alain Badiou: On Badiou Versus Deleuze* <https://ceasefiremagazine.co.uk/alain-badiou-badiou-deleuze/> (skat.10.0.2018)

⁶⁵ Badiou, A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005. p. 13.

kārtību, pēc tam pazūd, atstājot savu *zīmi* bez atgriešanās. Rezultātā mākslinieciskie notikumi norisinās uz robežas ar to, kas ir *bezveidīgs*, proti, tas ir *punkts*, kurā esošie mākslas formālie resursi ir pārspīlēti (piemēram, hromatisms kā klasiskās tonālās sistēmas piesātinājums). Māksliniecisks notikums parāda, ka ir iespējams iedomāties to, kas līdz šim tika uzskatīts par nedabisku vai bezveidīgu.

Piemēram, filozofs Žans Liks Nansī uzsver, ka notikums ir saistīts ar negaidīto jeb ar *pārsteigumiem* (*surprises*): “Tas, kas padara notikumu par notikumu, nav tikai tas, kas ir noticis, bet tā radītie *pārsteigumi* – un iespējams pat tas, ka tas pārsteidz pats sevi.”⁶⁶ Kā jau noskaidrojām, tad filozofijai, pirmkārt un galvenokārt ir darīšana ar patiesību, proti, patiesības gaismā, parādās neparedzamais notikums, kura uzdevums ir reprezentēt patiesību. Neparedzētais notikums rodas negaidīti un pēkšņi, tādēļ pārsteiguma aspekts ir tam raksturīgs. Tas paredz, ka tā radītā patiesība nav tikai vienkāršs naratīvs. Šajā nozīmē, piemēram, Hēgelis uzskata, ka filozofijas uzdevums ir uztvert patiesības iestāšanos *tālāk par patiesību* (*outré la vrai*). Citiem vārdiem sakot, uztvert patiesību par patieso notikumu.⁶⁷ Paties notikums ir tas, kas patiesību padara vispārīgu un Badjū teorijā viens no notikumam nosacījums ir – tam ir jābūt patiesam.

Kopumā, ir jānotiek notikumam, lai notiku patiesības process. Notikums ir patiesības nepieciešamība un nosacījums. Patiesība tādējādi parādās, tās novitātē, jo *notikumīgs* papildinājums ir tas, kas pārtrauc atkārtosanos.⁶⁸ Patiesībai, lai apliecināt savu “jauno”, vienmēr ir jābūt tās *papildinājumam*. Šis *papildinājums* ir neprognozējams un neapbrīnināms ar mērķi, lai radītu izmaiņas esošajā situācijā. Badjū *Pasaules loģikās* notikuma koncepciju ir attīstījis līdz tam, ka tas ir “*tīrs griezum*, ko pieļauj kāds pasaules objekts un papildinājums, kas parādās, veicot izmeklēšanu: vecā *ne-eksistence*, kas ir kļuvusi par intensīvu eksistenci.”⁶⁹ Šāds pieņēmums papildina situācijas un patiesības koncepciju kā tādu, un ievieš jaunus aspektus runājot par filozofijas un patiesības attiecībām.

⁶⁶ Nancy J.L. *Being Singular Plural*. USA: Stanford California: Stanford University Press, 2000. p. 160.

⁶⁷ *Ibid.* p. 161.

⁶⁸ Badiou A. *Infinite Thought*. London: Continuum, 2003. p. 61.

⁶⁹ Badiou A. *Logics of Worlds: Being and Event*. UK, London: Continuum, 2009.p. 384.

2. MĀKSLA UN PATIESĪBA

Badjū teorija pārsteidz ar to, ka viņš, nepārprotami atsaucoties uz “mākslu”, nejūtas spiests piedāvāt neatkarīgu tās jēdzienu. Šim cēlonim ir jābūt acīmredzamam, proti, māksla ir filozofijas nosacījums. Un nosacījums parasti nenozīmē tādu objektu lauku, kuriem nepieciešams konkrēts analīzes veids (piemēram, “estētika”) vai īpaša zināšanu kopa (piemēram, “poētika”). Attiecīgi māksla netiek uztverta kā interešu joma (kopā ar zinātni vai ētiku), uz kuru filozofija varētu attiekties kā uz tās specialitāti. Patiesi, filozofijai nav pienākums pievērst īpašu uzmanību mākslai kā tādai, secinot, ka tā nav filozofijas priekšmets, bet gan tās nosacījums.

Filozofs Volfgangs Velšs darbā *Estētikas robežceļi* (1996) uzrāda, ka jautājums par mākslu un patiesību ir *estetizācijas* rezultāts, kurā patiesība ir kļuvusi par estētikas kategoriju un, ka “mūsdienīgā izpratnē, patiesībai ir estētiskas premisas.”⁷⁰ Tomēr Badjū mākslas attiecībās ar patiesību saskata ontoloģiskas un loģiskas premisas, kas vienlaikus šķiet acīmredzamas, un tajā pašā laikā Badjū tās neuzrāda kā pašsaprotamas. Filozofijas un mākslas mijiedarbība nenotiek tiešā veidā, bet gan ar attiecībām caur konceptu “patiesība”. Kā jau tika noskaidrots, Badjū teorijā māksla ir viens no viņa filozofijas platoniskajiem nosacījumiem (līdzās politikai, zinātnei un mīlestībai) un filozofija (šīs teorijas ietvaros) darbojas tikai tik daudz, cik tā piesavinās šīs neatkarīgās patiesības un novieto tās imanentās attiecībās ar citām patiesībām. Faktiski filozofija, kā to definē Badjū, “ir pati par sevi fundamentālu patiesību nesaturoša, tomēr tā ir unikāla disciplīna, kuras uzdevums ir domāt par dažādu iespējamību (mākslas, politikas, mīlestības un zinātnes) patiesībām”⁷¹, kas ir sadrumstalotas pasaulē (un kas gala rezultātā ir domu formas pašas par sevi).

Filozofija neproducē patiesības: tā tās sasniedz ar mūžību, formalizējot vispārēju domāšanas veidu. Pretēji filozofijai – māksla ir tā, kas producē patiesības, bet tā to dara ar netiešajām nozīmēm, nodarbojoties ar *saprātīgiem attēliem*, priekšmetiem, ķermeņiem vai valodas materiālo dimensiju, kuras galīgums šķiet pretrunā ar patiesības bezgalīgo dabu.⁷² Šī sarežģītā mākslas un filozofijas nostāja attiecībā uz patiesību rezultējas paradoksā. No vienas puses, māksla tiek uzskatīta par vienu no filozofijas nosacījumiem, un ir tikai dabiski, ka tai ir liela nozīme kopējā Badjū doktrīnā. No otras puses, filozofija parasti *pazemina* mākslas jēdzienu par labu mākslas disciplīnām un žanru daudzveidībai. Proti, māksla pati par sevi galu galā ir mazāk svarīga nekā māksla, kas tiek uzskatīta par konkrēta veida “patiesības”

⁷⁰ Velšs V. *Estētikas robežceļi*. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2005. 44.lpp

⁷¹ Badiou A. *Manifesto for Philosophy*. ASV: Suny Press, 1999. p. 35.

⁷² Badiou, A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005. p. 14.

izplatītāju.⁷³ Tādējādi Badjū centrālais apgalvojums rakstos par mākslas un filozofijas attiecībām ir *Inestētikas rokasgrāmatā* apgalvotais, ka “māksla nav filozofijas priekšmets, bet gan tās nosacījums”. Filozofijas galvenā loma (attiecībās ar mākslu) ir strukturālās saderības organizēšana (ko Badjū sauc par dažādu domu *līdziespējamību*) no četriem jau minētajiem nosacījumiem. Rezultātā pasludinātās mākslas nosacījumu statuss ir veids, kā domāt par to, kā māksla darbojas. Būtiski, ka māksla ir noteikta nepieciešamība filozofijai, savukārt mākslai filozofija nav noteikta nepieciešamība. Šādas vienvirziena attiecības ir viens no būtiskākajiem iemesliem Badjū reakcijai uz tradicionālo estētiku, uzskatot, ka tā nav pievienojama ārpus noteiktu dažādu normu, tādējādi atbalstot pieeju mākslai, kas ierobežo tās interesi par veidu, kādā māksla *pati par sevi domā*, un rezultātā varētu ietekmēt filozofiju. Pēc Badjū domām filozofiem ir jābūt pieticībai, lai atzītu, ka “māksla māca neko citu kā tās eksistenci”⁷⁴, kas ir jautājums par šīs eksistences rašanos un tās struktūru jeb tas, kas tiek apzīmēts ar *domas domāšanu*.

Piemēram, filozofs Martins Heidegers apgalvo, ka patiesības noteiktšana mākslas darbā ir jautājums par mākslas darba būtību, kas savukārt ir jautājums par tā sākotni. Tādējādi viņaprāt mākslasdarba sākotne ietver patiesības noteikšanu: “Mākslas būtība jau no paša sākuma tika noteikta kā patiesības iestatīšana darinājumā.”⁷⁵ Rezultātā mākslas darba kļūšana par mākslas darbu ir patiesības tapšanas veids, kas ir lokalizēts esošajā mākslas darbā. Šāda pieeja atbilst Badjū uzskatam, ka patiesība ir lokalizēta konkrētā mākslas darbā, piemēram, kino, teātrī, dzejā, un jāņem vērā, ka katram no veidiem ir sev raksturīgs patiesības *lokalizēšanas* process. Piemēram, attiecībā uz dzeju Badjū norāda: “Dzejā parādās *saprātīga* vispārējā patiesība (ārpus visām specifiskajām).”⁷⁶ Tādējādi dzeja ir spējīga uz notikumu, kā rezultātā rodas vispārīga patiesība, kuras ietvars ir valodisks, kas neattiecas uz objektīvo, bet gan uz subjektīvo. Dzeja tāpat kā jebkurš mākslas darbs nodarbojas ar *atņemšanu*, lai uzrādītu tās konkrētās situācijas stāvokli, tieši *atņemšanas* procedūra ļauj tuvoties mākslas darba sākotnei un patiesībai.

Māksla kā analizējams priekšmets patiešām ir svarīgs Badjū vispārējā teorijas struktūrā, tas palīdz viņam apvienot konceptus “notikums” un “patiesība”. Filozofs uzsver: “Māksla uzrāda *saprātīga* darba galīgumu un nosaka bezgalīgo līdz galīgajam.”⁷⁷ Mākslinieka lēmums palikt uzticīgam notikumam rada bezgalīgu Ideju vai patiesību, kas parādās situācijā,

⁷³ Rancière J. *The Politics of Aesthetics*. UK, London: Continuum, 2004. p. 218.

⁷⁴ Badiou, A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005. p. 21.

⁷⁵ Heidegers M. Malkasceļi. Rīga: Intelekts, 1998. 47.lpp

⁷⁶ Tāpat kā matemātika, piemēram, dzeja ir valoda, kas tiek samazināta līdz stingrai prezentācijas prezentācijai (*presentation of presentation*). Tāpēc, ka šī prezentācija notiek vārdos, nevis skaitļos, ir neatsverama kvalitatīva sastāvdaļa, kas to atšķir no matemātikas diskursa. Hallward P., *Badiou a Subject to Truth*. London: University of Minnesota Press, 2003. p. 197.

⁷⁷ Badiou A. *Metapolitics*, trans. J. Barker. London: Verso, 2006. p. 143.

ierobežotā tās esamībā. Šajā ziņā māksla saprotama kā “aristokrātiska patiesības procedūra”, jo “māksliniekam galu galā neviens nav nepieciešams.”⁷⁸ Un tomēr māksla neņem vērā neko citu kā vienīgi patiesību, tai, saskaņā ar Badjū, vajadzētu kļūt par tās nepieciešamību, lai patiesība, ko mākslai ir visas iespējas producēt, būtu sev saprotama. Tādējādi mākslas darbs nav notikums, bet gan *lokalizētas* patiesības piemērs, jeb “mākslas priekšmets” un vienlīdz “mākslinieciskā procedūra”, kas darbojas ar pārliecību par notikumu un tādējādi mākslas patiesības situācijā rada jaunu “mākslas konfigurāciju”.⁷⁹ Šī konfigurācija nav mākslas forma, žanrs vai laikmets mākslas vēsturē, vai, piemēram, kino tehnisks dispozitīvs. Daži no Badjū piemēriem ir: grieķu traģēdija, “Klasiskais stils” mūzikā, tā ir “identificējama virkne”, kas sniedzas no notikuma “drošticamām procedūrām”, kuras mērķis ir ieviest pārmaiņas jeb *jauno*. Rezultātā, filozofijas saskarsme ar mākslas raksturu nevar būt vienkārši uztveroša vai aprakstoša.

Problemātiskas ir attiecībās starp bezgalīgo un galīgo. Kā jau tika noskaidrots, patiesība ir bezgalīgs daudzveidīgais, savukārt mākslas darbs savā būtībā ir galīgs. Badjū aicina mākslu uztvert kā vispārēju patiesības domāšanas procesu ar mākslas darbu palīdzību. Tādējādi mākslas darbs nav atbilstoša izmeklēšanas vienība: jo mākslas darbs, vispārīgi runājot, netiek uztverts kā notikums, un ne kā patiesība pati par sevi. Mākslas darbs ir tikai mākslas fakts, un patiesība nav pilnībā apgūta artefaktā, bet gan mākslinieciskajā procedūrā. Pati mākslas procedūra liecina par notikumu, un tas ir notikums, kas fiksē pārrāvumu vai tukšumu iepriekšējā situācijā (zināšanu formās). Rezultātā, mākslas darbs tiek saprasts kā patiesības izmeklēšana un patiesības mirkļa lokalizēšana, tādēļ patiesība, tās ierobežojuma dēļ, ir ievērojama. Badjū norāda, ka mākslas darbs ir sava veida galīguma *griešana* no bezgalīgā, kas iekļauj šaubas par tā *vērtīgumu*, ciktāl tā “pārliecinošā” spēja ļauj atklāt *struktūru pašu par sevi*. Raksturojot mākslas darbu šādā veidā, Badjū uzskata, ka tad, kad tas nerada patiesības, tas pieradina sevi un auditoriju pie meliem un fikcijas. Rezultātā jebkurš mākslas darba papildinājums ir tā iznīcināšana (tā pārveidošana par kaut ko citu), tāpēc mākslas darbu var saprast kā “vienīgo patiesi galīgo lietu”. To var identificēt pēc tā spējas izcelt galīguma bezgalību ar šo ierobežoto klātbūtni.⁸⁰ Rezultātā patiesība, kas ir iepriekš neizmantota, tiek identificēta un aktivizēta ar mākslas darbiem, un šo darbu konstelācija veido patiesības māksliniecisko procedūru.

Patiesības procedūra mākslas darbā ir ne tikai patiesības producēšana, tās izmeklēšana un tās lokalizēšana, bet arī tās saglabāšana, proti, tas ir tas, kas mākslas darbu padara par

⁷⁸ Badiou A. *Metapolitics*, trans. J. Barker. London: Verso, 2006. p. 142.

⁷⁹ Badiou, A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005. p. 12.

⁸⁰ *Ibid.* p. 11.-12.

mākslas darbu. Mākslas darbs atrodas situācijā, kas uzrāda tā pārrāvumus un attiecības ar notikumu. Šāda pārrāvuma izpratne par mākslas darbu raisa jautājumus par mākslas darbiem, kas agrāk nav uzskatīti par mākslas darbiem. Kā papildina Heidegers: “Māksla kā iedibināšana ir būtiski vēsturiska – tā liek pamatus vēsturei, jo māksla savā būtībā ir sākotne: izcils veids, kā patiesība kļūst esoša, t.i, vēsturiska.”⁸¹ Patiesi, mākslas darbs, kas savā būtībā ir vēsturisks ir arī galīgs. Patiesības un vēstures attiecības lielā mērā nosaka arī mākslas un patiesības attiecības.

Domāšana par mākslas un patiesības attiecībām, saskaņā ar Badjū, galu galā ir iespējama tikai filozofijā (tā vienīgā vieta, kur reāla domāšana var vispār notikt), bet tikai tad ja filozofiju saprot kā telpu, kurā mākslu var apstrīdēt spēki, kas to ir radījuši. Tādējādi filozofija ir spējīga demonstrēt atšķirīgas patiesības, pamatojoties uz laiku, kurā tās darbojas. Kā reiz jautājis Mišels Fuko: “Kas ir filozofija, ja ne veids, kā atspoguļot ne tik daudz to, kas ir patiess un kas ir nepatiess, kā mūsu attiecības ar patiesību? Kustība, ar kuras palīdzību, ne bez pūlēm un nenoteiktības, sapņiem un ilūzijām, viens atdala sevi no tā, kas tiek pieņemts kā patiess, un meklē citu likumu - tā ir filozofija - domāšanas pamatvirzienu pārvietošana.”⁸² Tomēr, Badjū mākslu neskata no vēstures diskursa, vēsture ir nepieciešama tiktāl cik tā uzrāda pārrāvuma notikšanu konkrētā situācijā, kas var būt kāds vēsturisks notikums. Tādēļ jautājums par mākslas un patiesības attiecībām dažādos laika posmos ir bijis atšķirīgs. Badjū domāšanu par mākslu un filozofiju strukturē trīs shēmās, kas katra spēj uzrādīt atšķirīgu pieeju mākslas un filozofijas attiecībām, kā rezultātā Badjū izvirza ceturto shēmu, kas ir viņa radīt koncepts “inestētika”.

2.1. Didaktiskā, Romantiskā, Klasiskā shēma

Badjū definē trīs shēmas ar kurām māksla ir saistīta ar filozofiju: Didaktiskā, Romantiskā, Klasiskā. Katra shēma ir *mezgls*, kas līdzās patiesības konceptam, saista arī citu vienumu – pedagogiju. Sākotnēji mēs varam teikt, ka katra shēma ir mākslas attiecību ar patiesību attēlojums. Patiesība ir tā, kas savukārt apzīmē vai nosaka daiļrades pedagogisko funkciju shēmā.

Didaktiskā shēma (no grieķu valodas *didaskein* “iemācīt”) māksla ir iecerēta kā vienreizīga, nevis kā imanenta. Mākslai ir īpaša pedagogiskā (didaktiskā) funkcija, un patiesība, ko šāda māksla māca, ir tai *nebūtiska* un *ārēja*. Didaktiskās shēmas izcelsme ir saistīta ar Platona izpratni par mākslu kā atdarināšanu (*mimesis*) – ne tikai tādā nozīmē, ka māksla ir lietu atdarināšana, bet gan tādā nozīmē, ka māksla ir patiesības atdarināšana, proti,

⁸¹ Heidegers M. Malkasceļi. Rīga: Intelekt, 1998. 51.lpp

⁸² Foucault M. *Ethics: Subjectivity and Truth*. London/New York:New Press,1998. p. 327.

māksla var tikai imitēt noteiktas patiesības sekas.⁸³ Tādējādi imitācija var būt ļoti pārlicinoša, tāpēc tā rūpīgi jāpārtrauc un jāuzrauga ārpus mākslinieciskiem līdzekļiem, kā rezultātā ir iespējams identificēt patiesas un nepatiesas imitācijas. Platoniskā polemika ir tāda, ka tā atzīst, ka māksla pati par sevi ir patiesība. Tāpat šādu apgalvojumu Platons papildina ar to, ka mākslas patiesība ir arī *bīstama*, jo tā spēj mūs novirzīt no lēna argumentācijas procesa, kas sistemātiski virzās uz Ideju.⁸⁴ Tādēļ būtisks ir jautājums par mākslas patiesības uzraudzību kopumā, kas ir iespējama tik cik tā nāk ko “ārpuses”, piemēram, no valsts. Tādēļ nav jēgas nosodīt Platona teikto „mākslas pakārtošanu politikai”, jo māksla galu galā netiek pakļauta nekam. Kopumā māksla šajā shēmā ir *jutekļu didaktika*, kuras mērķim nevajadzētu atteikties no imanences. Savukārt didaktiskās shēmas mākslas pedagoģijas metode, ir pretrunā ar Romantisma shēmas nostāju.

Romantiskās shēmas pamatā ir pieņēmums, ka “tikai māksla pati par sevi ir spējīga uz patiesību” un tā uzskata, ka Romantisms mudina radīt krāšņas mākslas – “vispārīgo kā subjekta iemiesojumu.”⁸⁵ Tādējādi māksla ir tas, ko Nansi dēvē par “literāro absolūtu”. Romantiskajā shēmā mēs varam teikt, ka māksla ir imanenta, bet tā nav vienreizēja. Šādu apgalvojumu var izdarīt, jo māksla ir kā Idejas *nolaišanās galīgajā*, proti, Idejas patiesība ir imanenta mākslai. Sakot, ka mākslas patiesība ir patiesa, nozīmē, ka mākslas patiesība nav saistīta ar citām patiesības procedūrām. Māksla šajā shēmā nepastāv kā autonoma vienība. Šāda shēma ietver atšķirību un salīdzināšanas principu, kas ļauj atdalīt un salīdzināt dažādus imitāciju veidus. Filozofs Žaks Ransjērs šādu pieeju mākslai definē kā “mākslas reprezentatīvo režīmu”, apgalvojot: “režīmu, kurā māksla kopumā neeksistē, bet kurā eksistē kritēriji tam, ko māksla dara, kas ir un kas nav māksla.”⁸⁶ Māksla iegūst patiesības izglītības funkciju, uz kuru filozofija var tikai norādīt. Turpretim Šellings uzskata: “viens absolūts mākslas darbs, kas patiešām var pastāvēt pavisam citādās versijās, tomēr joprojām ir tikai viens, un tam vēl nevajadzētu būt tā *vislielākajā formā*”.⁸⁷ Kopumā atšķirībā no Didaktiskās un Klasicisma shēmas, Romantisma shēma atbilst Badjū izpratnei, ka mākslinieciskā patiesība ir imanenta. Šādu pieeju mākslai pārstāv arī Heidegera “mākslas”

⁸³ Badiou, A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005. p. 15–16 (cf. Plato, *Republic*, 398a, 607b).

⁸⁴ Šīs shēmas piemēri ir Platona darbā “Valsts” formulētā pozīcija, kā arī 20. gadsimta marksisms, piemēram, Bertolda Brehta nostāja: māksla ir nošķirta no dialektiska materiālisma patiesības, tādējādi māksla ir pedagoģiskais līdzeklis *patiesības drosmei*, kā rezultātā “mākslas aģents ir filozofs”. Badiou, A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005. p. 3.

⁸⁵ Badiou, A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005. p. 12.

⁸⁶ Ranciere J. *Aesthetics, Inaesthetics, Anti-Aesthetics* in Peter Hallward *Think Again: Alain Badiou and The Future of Philosophy*. UK, London: Continuum, 2004. pp. 218 – 231.

⁸⁷ Schelling, *System of Transcendental Idealism* (1800). Trans. Peter Heath. Charlottesville: University Press of Virginia, 1978. p. 231.

konceptija, kur mākslas būtība ir “patiesības skatīšana darinājumā.” Kopumā šajā shēmā māksla ir nedalāmi saistīta ar tās būtību.

Starp Didaktikas “uzraudzību” un Romantisko “uzmundrināšanu” atrodas **Klasiskā** shēma. Klasiskā shēma, kuras aizsākumi meklējumi līdz ar Aristoteļa filozofiju, kas piekrīt Didaktisma shēmai, ka māksla nav spējīga uz patiesību, tā būtībā ir atdarinoša, un tās režīms ir viena no imitācijām. Tādējādi Klasiskā shēma uzskata, ka šāda mākslas pīeja nerada draudus filozofijai (Idejai), jo māksla būtībā ir nevainīga, jo tā var ticēt, ka tā ir patiesība, bet tās mērķis nav izziņa. Tādējādi šāda mākslas shēma nav ne tikai spējīga uz patiesību, bet tā nespēj to nodrošināt arī pārliecinošu patiesības imitāciju. Tās funkcija ir “katarsiska”, un savā būtībā tā ir terapeitiska. Rezultātā māksla būtiski attiecas uz ētisko. Šī ir vienīgā no trim shēmām kur filozofijas attiecības ar mākslu ir *qua aesthetics*, kas attiecas uz “patīk”, kas savukārt nav patiesība, bet tas, kas tiek iegūts no patiesības kā imitācijas. Šī patiesības *iztēle*, kas ir atbrīvota no jebkura *Reāla* gadījuma, ir tas, ko Klasiskā shēma sauc par “ticamību” (“*verisimilitude*”), no tā arī izriet, ka Klasiskā māksla nav imanenta, bet gan vienreizīga, proti, tas ir tas ko Badjū sauc par “sabiedriskajiem pakalpojumiem”. Kas ir sava veida sociālā spiediena glābšanās mehānisms, kurā māksla atrod sevi kā identificētu specifisku konceptu. Aristotelis pamato šo shēmu ar divām tēzēm: pirmkārt, mākslas atdarināšana režīms ir imitācijas veids. Otrkārt, mākslas mērķis nav ne patiesība, ne pedagoģija, bet terapija.⁸⁸ Klasiskajā shēmā tiek apgalvots, ka mākslas mīmikas efekti nodrošina iespēju katarsei, ko Badjū provokatīvi definē kā “kaislību noturēšana pārnēsāšanā uz imitāciju.”⁸⁹ Kā rezultātā māksla ir jāpakļauj filozofijas kontrolei, jo šāda imitācija norāda uz nepatiesu patiesību. Viens no Klasiskās shēmas piemēriem ir Lakāna psihoanalīzes koncepcija, kurā ir vēlmes objekts, kas ir viņpus simbolizācijas, kas var negatīvi manifestēties simbolizācijas pašā kulminācijā.

Didaktiskās un Romantiskās shēmas sintētiskā sadarbība nespēj vadīt vienoti fronti, ar apzinātu mērķi, pret Klaisicismu, proti, pret apgalvojumu, ka mākslas funkcija nav kognitīvā funkcija, pretēji pieņēmumam, ka tās īpatnība saglabājas tās “sabiedriskā pakalpojumā”, kur patiesība darbojas tikai iedomātas jomas ietvaros. No tā izriet, ka šajā sintētiskajā shēmā paustās mākslas izpausmes paliek tikai alegoriskas (Badjū min Marineti fašismu un Bretona komunismu) un fakts, ka māksla *ex post facto* eksistē triju shēmu piesātināšanā, rodas tikai un vienīgi pedagoģiskā aspekta *sabrukumā*, kas izplatījās starp tām. Kopumā Badjū trīs shēmu struktūra atbilst Hēgeļa kategorijām (domāšanas likumiem) un Šellinga (filozofijas) klasifikācijām.⁹⁰ Līdzīgi kā Hēgelis un Šellings, Badjū definē katru shēmu kā mākslas

⁸⁸ Badiou A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005 p. 4.

⁸⁹ *Ibid.* p. 2.

⁹⁰ *Ibid.* p. 3.

attiecības ar filozofiju (ar patiesību), identificējot iepriekšējās shēmas kā Didaktiskas (Marksistiskas), Klasiskas (Aristoteliskas) un Romantiskas (Hermeneitikas). Visas trīs shēmas atbalsta mākslas *noslēgšanu*, jo tām trūkst resursu, lai atklātu mākslas patiesības, vienlaikus mazinot jaunu domāšanas režīmu izpildi, piedēvējot mākslai nepatiesu patiesību.

Badjū apgalvo, ka visas trīs shēmas mūsdienās ir “neglābjami piesātinātas” (vai subjektīvi “pabeigtas” vai situatīvi “izsmeltas”) un, ka viens no lielākajiem trūkumiem divdesmitajā gadsimtā bija tas, ka tās izrādījās nespējīgas ieviest jaunas shēmas. Tā vietā, gadsimts liecināja par “izmisuma un nestabilu meditatīvu shēmu meklējumiem”⁹¹, piemēram, Didaktiskās un Romantiskās shēmu sintēzi, kas vislabāk tika realizēta *izmisīgajā mākslas programmā* – Avangardā – kas zināmā mērā bija didaktisks, vēloties izbeigt mākslu. Tas bija visvairāk vērst pret Klasisko shēmu. Tādējādi visas trīs shēmas ir iemesls avangarda neveiksmīgajam *iznācienam* uz mākslas skatuves, jo tā loma bija attēlot, nevis savienot šīs trīs shēmas. Rezultātā Badjū uzsver, ka “mūsdienu Didaktismu (kopš Brehta) diskreditē sociālistiskā reālisma priekšraksti; Romantisms (kopš Heidegera) ir izšķērdējis sevi neīstenotas dievišķās atgriešanās pravietojumos; Klasicismis (kopš Lakāna) ir kļuvis *cinisks*, apbruņots ar *vēlmes atmaskošanu*, ar iespējamo *mākslas pieradināšanu*, ar arvien izsmalcinātu analītisko meistarību.”⁹² Būtiski, ka visas trīs shēmas aizliedz mākslas un filozofijas abpusējību, tādēļ, piemēram, ar šādu shēmu palīdzību būtu neiespējami runāt par mūsdienu mākslu.

Kopumā visas shēmas - Didaktiskā, Romantiskā, Klasiskā nodarbojas ar jautājumu par patiesības attiecībām ar mākslu, kas vienlaicīgi nekad nav gan vienreizīgas, gan imanentas. Tādēļ Badjū uzskata, ka ir nepieciešams ierosināt jaunu shēmu, kurā mākslas attiecības ar patiesību uzņemtu jaunu stāvokli gan imanantu, gan vienreizīgu. Šādu shēmu, proti, ceturto shēmu viņš nosauc par “inestētiku”.

2.2. Inestētika

Badjū darbs *Esamība un Notikums* ontoloģijas filozofijā attīsta tēzi par pārmaiņām, kas ietekmē “notikumu”, rezultātā radot *pēc-notikumīgās* patiesības procedūras. Savukārt *Inestētikas rokasgrāmatā* Badjū šīs pārmaiņas attiecina uz mākslu, saskaņā ar ko māksla ir parādība *sui generis*, proti, patiesības procedūra, tādējādi ierosina pilnīgi jaunu filozofisku nostāju attiecībā uz mākslu - jaunu shēmu “inestētiku”, kurā māksla ir imanenta un vienreizīga.

⁹¹ Badiou A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005 p. 8.

⁹² *Ibid.* p. 18.

Badjū “estētika” kā tāda netiek definēta un nekur nav atrodama. Tā vietā tiek ieteikta konkrēta disciplīna jeb filozofiska pieeja mākslai – inestētiku –, kas ir “filozofijas attiecības ar mākslu, pieņemot, ka māksla pati par sevi ir patiesības radītāja, tā neuzliek prasību pārvērst mākslu par filozofijas priekšmetu. Pretēji estētikas spekulācijai, inestētika apraksta, ka pārlicinošo *iekšfilozofisko efektu* rada dažu mākslas darbu patstāvīga eksistence.”⁹³ No šīs definīcijas ir saprotams, ka filozofijas viens no galvenajiem uzdevumiem ir pārbaudīt mākslu vai drīzāk konkrētas mākslas (Badjū pievēršas teātrim, dzejai un kino) kā konstitūcijas tam, ko Badjū sauc par “vispārējām patiesībām”.

Saskaņā ar “inestētikas” konceptu, mākslas pedagoģiskā funkcija tiek atjaunota pēc fakta, ka mēs varam mācīties vienīgi ar un no patiesībām, un bez patiesībām nav iespējamās jaunas zināšanas. Badjū piebilst: “Māksla ir pedagoģiska vienkārša iemesla dēļ, tā rada patiesības, un tāpēc *izglītība* nekad nav nozīmējusi neko citu kā: organizēt zināšanu formas tā, lai no tām varētu rasties kāda patiesība.” Māksla inestētikas shēmā tiek uztverta kā vienreizīgs domāšanas režīms, kas ir nereducējams uz filozofiju. Proti, māksla domā par sevi caur darbiem, ko tā rada. Šie darbi, kā mākslas domas, kas ir Reālais, un nav pielīdzināmas “efektam”, vai sajūtamai “Idejas” formai. Bez tam, patiesība, ko rada mākslas darbs kā mākslas domu, nav pielīdzināma citām patiesībām (mīlestības, politikas vai zinātnes). Tas liecina, ka māksla ir vienlaikus imanenta: māksla stingri sader ar patiesībām, ko tā rada un tā ir vienreizīga: “šīs patiesības ir dotas nekur citur kā tikai un vienīgi mākslā.”⁹⁴ Patiesi, māksla pati par sevi ir patiesības producētāja, un tajā pašā laikā tā eksistē kā domu imanence (domā par domu, ka tā ir pati par sevi), tādējādi tā iezīmē jaunu mākslas izskatu *mākslas - Idea qua*. Tādā veidā māksla sevi domā, radot sevi no jauna, uz visiem laikiem atklājot savu patiesību kā to, kas tai nav.

Inestētikas mērķis ir apstiprināt mākslas un patiesības attiecību vienreizīgumu un imanenci. Precizējot: vienreizīgums norāda uz jautājumu: “vai patiesība, ko apliecina māksla, tai pieder pilnīgi? Vai šī patiesība var izplatīties starp citiem domu reģistriem? Savukārt imanence attiecas uz sekojošu jautājumu: “vai patiesība tiešām ir mākslas darba iekšējais mākslinieciskais efekts?”⁹⁵ Pasaulē, patiesība ir tā, kas nosaka filozofiju, un filozofija nepārsniedz patiesības apstākļus. Rezultātā, māksla nav filozofijas papildinājums, jo tā pati ir pašpietiekama patiesība. Piemēram, dzeja ir “tīrība sevis pašas ielokā”, proti, šādu tīrību nevajadzētu sajaukt ar *neo-romantisko* variāciju par “literāro absolūtu”. Tiesa Badjū teorijā šīs attiecības (imanentas, vienreizējas) ir absolūti izšķirošās, ņemot vērā sekojošās detaļas.

⁹³ Badiou, A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005. p. XIV

⁹⁴ *Ibid.* p. 9.; Emoe C. *Inaesthetics – Re – configuring Aesthetics for Contemporary Art*. // The European Society For Aesthetics, Vol 6, 2016. p. 83 – 113.

⁹⁵ *Ibid.* p. 9.

Pirmkārt, attiecības starp mākslu un patiesību ir veinreizīgas, jo katra mākslinieciskā patiesība ir raksturīga konkrētajai mākslai. Fakts, ka katra patiesība, vienlaikus ir vispārēja, tikpat daudz nozīmē, ka tā vienmēr ir patiesība konkrētai situācijai. Tās daļēji ir sekas, Badjū stingrajam uzskatam, ka mākslas rada fundamentāli *slēgtas sistēmas*. Badjū nepārprotami uzskata, ka “neviens glezns nekad kļūs par mūziku, neviens dejas nekad nekļūs par dzeju” un, ka visi šāda veida mēģinājumi ir veltīgi.⁹⁶

Tāpat inestētikas mērķis ir izpētīt, to, ko Badjū sauc par *iekšfilozofiskiem efektiem*, ko rada mākslas darba esamība, proti, kā mākslas patiesība mijiedarbojas ar citos reģistros atklātām patiesībām. Badjū raksta: “Filozofijas attiecības ar mākslu, tāpat kā tās saistība ar visām pārējām patiesības procedūrām, nozīmē *atņemšanu*, lai parādītu to tādu, kāda tā ir.”⁹⁷ Kas nozīmē, ka filozofija ir savienošais elements mākslas un patiesību attiecībās. No kā izriet, ka inestētikas pienākums ir identificēt patiesības procedūras mākslā, un vienlaikus tās izskaidrot. Apgalvot, ka inestētikas pienākums ir padarīt patiesības “acīmredzamas” ir teikt, ka tas ir filozofijas pienākums, kas ir mākslas noteikts, izšķirt mākslas patiesības no viedokļa un padarīt patiesības citās sfērās sastopamas.

Mākslinieciskās patiesības sākotnēji šķiet, ka tās mākslas procedūrās izpaužas konkrēti, bet būtībā nenoteikti – mākslinieciskās konfigurācijās. Māksliniecisko patiesību atšķirīgais raksturs ir atkarīgs no tā, ka to ražošana ir saistīta ar saprātīgu attieksmi pret formālo, vai drīzāk, formalizācijas iespējām. Tādējādi koncepts “mākslas konfigurācija” ir atbilstoša vienība, domājot par mākslu kā imanentas, vienreizīgas patiesības radīšanu. Tikai konfigurācijas rezultātā patiesība kā bezgalīga daudzveidība atradīs vietu mākslā. Uz ko Badjū norāda, ka “filozofijas uzdevums, katrā konkrētā gadījumā, ir parādīt, kā var izmantot patiesības kategoriju.”⁹⁸ Apzinoties, ka ir patiesības, kas pastāv *ārpus*, vispirms un pilnīgi neatkarīgi no filozofijas, un, ka galvenais uzdevums ir šīs dažādās patiesības precīzi aptvert un tās “pārdomāt” (vai pārveidot) tādā veidā, ka tās var apvienot vienā sistēmā, kas, visbeidzot, ir tas, ko Badjū *Inestētikas rokasgrāmatā* (p.14) sauc par filozofiju. Tādējādi, attiecības starp mākslu un filozofiju (vai arī starp filozofiju un tās nosacījumiem) priekš Badjū ir domu pārdomātas, kur filozofijai ir jāpārdomā domas, ko māksla domā.

Mākslas patiesības procedūra ir mākslinieciskā konfigurācija, ko ierosina *galējs pārrāvums* jeb notikums. Mākslā notikums ir jāsaprot, kā imanentas patiesības ražošana, kas vienmēr ir pārrāvuma indekss, vai centrālais tukšums iepriekšējā situācijā. Rezultātā mākslinieciskā konfigurācija vienmēr ir iecerēta kā daudzveidīga (darbu kopums, autoru

⁹⁶ Badiou, A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005. p. XIV.

⁹⁷ *Ibid.* p. 10.

⁹⁸ *Ibid.* p. 13.

kopums). Badjū darbā “*Pasaules loģikas*” uzsver, ka, mākslinieciskā konfigurācija ir piesātināta: “katrs subjekts, kaut arī bezgalīgs, veido secību, kuras laika robežas var noteikt pēc fakta. Tādēļ patiesības bezgalība nekādā ziņā nav pārliecināta par vienu ierobežotu darbu, bet kompromitē bezgalīgu darbu secību.”⁹⁹ Rezultātā, mākslinieciskā patiesība (kas ir bezgalīga) ir vispārējs daudzu darbu daudzais, kas viss kopā veido māksliniecisko patiesību, pamatojoties uz notikumu. No tā izriet, ka katrs atsevišķs mākslas darbs kalpo kā elements no kura pakāpeniski tiek identificēta mākslas darba patiesība. Ņemot vērā iepriekš aprakstītās trīs shēmas, varētu teikt, ka inestētika, pirmkārt, ir mākslinieciskās procedūras *izmeklēšana*, un, otrkārt, tā ir *izmeklēšana*, kas mēģina “identificēt” notikumīgus pārrāvumus.

Badjū uzskata, ka: “mākslinieciskā konfigurācija vienmēr var tikt satverta līdz atkal *nenoteiktības laikmetos* tiek nosaukts jauns notikums.”¹⁰⁰ Tāpat viņš uzskata, ka mūsdienu domāšana ir pilna ar pētījumiem par mākslas konfigurācijām, kas sniedz cita veida informāciju, salīdzinājumā ar iepriekšējo gadsimtu: sākot no *dodekafonijas* mūzikas tehnikas līdz abstraktai mākslai. Tādēļ ne filozofijas darbs ir domāt par māksliniecisko konfigurāciju, bet gan mākslinieciskā konfigurācija domā pati par darbiem, kas to veido. Turpretim inestētikas uzdevums ir identificēt mākslinieciskās konfigurācijas laikā, (pieņemot, ka hronoloģiskais laiks ir primārā izmeklēšanas faktors), nodarbojoties ar *izmeklēšanas procesu*.¹⁰¹ Šis process rekonstruē māksliniecisko konfigurāciju lokāli, proti, tas atkārtoti rada patiesības dublējošo kopiju, kas jau ir notikusi pašā mākslas darbā. Rezultātā, inestētika pēc fakta pārrunā patiesību, kas jau ir notikusi. Piemēram, glezniecības vai dzejas mākslinieciskajā darbībā, jau ir noticis patiesības moments un filozofijas uzdevums ir rekonstruēt šī brīža patiesības no filozofijas statu punkta. Būtiski, ka šāds stāstījums pieļauj to, kas vēl nav noticis: atzišanu, kā arī hipotēzes par to, kas varētu notikt nākotnē. Tajā pašā laikā filozofiskais stāstījums ļauj mums atspoguļot patiesību caur laikiem, t.i., no viena mākslas darba uz otru. Veiksmīga “izmeklēšana”, kas atklāj patiesību, faktiski veido saikni starp konkrētiem mākslas darbiem un pastiprina iepriekš noslēptu attieksmi pret identisku patiesību. Jāņem vērā, ka Badjū metode neattiecas uz mākslas darbu tieši, bet gan tikai uz to elementu analīzi. Šāds uzskats ir saistīts ar viņa pārliecību, ka mākslas darbs pats par sevi nekad nav izzināms līdz galam. Tomēr jāatzīmē, ka, lai gan mākslas darbs var apliecināt noteiktu patiesību, šo patiesību nevar laika gaitā *saskaitīt kopā*.¹⁰² Rezultātā, konkrētu mākslas darbu vai to izpēti var uzskatīt, Badjū vārdiem runājot, par “mākslinieciskās patiesības subjekta punktu”, proti, kārtību, kas parādās konkrētos darbos. Badjū sniedz

⁹⁹ Badiou, A. *Logics of Worlds: Being and Event*. UK, London: Continuum, 2009. p. 81.

¹⁰⁰ Badiou, A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005. p. 14.

¹⁰¹ *Ibid.* p. 14.

¹⁰² *Ibid.* p. 11.

piemērus: grieķu tragēdija (kas ir piesātināta ar Eiripīda laiku), klasiskais mūzikas stils (sākot ar Haidnu un beidzot ar Bēthovenu), Eiropas romāns (sākot ar Servantesu un beidzot ar Džoisu). Tādā veidā, izveidotā *bezgalīgā patiesība*, ir tas, ko Badjū sauc par māksliniecisko konfigurāciju, kas “sastāv no *nekā*, proti, no darbiem, kas ir acīmredzami kā bezgalība nevienā no tiem.”¹⁰³

Runājot par mākslas un filozofijas attiecībām Badjū izmanto trīspusēju *mezgla modeli*, sasaistot konceptus “māksla” ar “filozofija” un “pedagoģija”. Šajā konkrētajā trīspusējā modelī Badjū uzskata mākslu par dzinēju, kas pārveido *mezgla modeli*. Filozofija ir nepieciešama, tik cik māksla ir jāpārdomā, savukārt pedagoģija ir nepieciešama, tik daudz cik māksla ir jāpaskaidro, jāapstiprina un jāpārtaida.¹⁰⁴ Jo, saskaņā ar Badjū teoriju, “vienīgā izglītība ir *patiesības izglītība*” un “galvenā problēma ir tāda, ka ir iespējamās patiesības, bez filozofijas patiesības kategorijas. Tādējādi, producēt patiesības nozīmē atdalīt tās no viedokļa. Badjū turpina: “Vai ir kaut kas ārpus viedokļa? Proti, vai ir kaut kas ārpus “demokrātijas”?”¹⁰⁵ Uz ko viņš atbild, ka ir, tās ir mākslinieciskās konfigurācijas, proti, tie ir darbi, kas veido šo konfigurāciju domāšanas priekšmetu, un ir filozofija, kas konceptuāli to visu nošķir no viedokļa. Tādējādi ir patiesība, kas ir imanenta pretstatā viedoklim, kā rezultātā patiesība nepieder mākslai, un tai jābūt radītai citā diskursā (piemēram, filozofijā, kas ir slēpta kā “estētika”), kas arī ir vienreizīga, tādā nozīmē, ka mākslas radītās patiesības tai pieder pilnīgi un to nevar sajaukt ar vispārējām idejām vai formālajām shēmām, kas “cirkulē starp citu domu reģistriem.”¹⁰⁶ Tomēr trīspusīgā *mezgla shēma*, domājot par mūsdienu mākslas darbiem, ir nelīdzsvarota.

Šīs shēmas nelīdzsvarotības rezultātā “mākslas” koncepts ir ieguvis pārsvaru pār “filozofiju” un “pedagoģiju”.¹⁰⁷ Tādēļ, pēc Badjū domām, mūsdienās domāšana par mākslu ir nabadzīga, un tas ir radījis *virtuālu* apstāšanos (domāšanā) par mākslas izpratni. Jāmin, ka tas ir saistīts arī ar Heidegera izraisīto solipsismu attiecībā uz domāšanas mākslu. Savukārt, piemēram, marksisms, ir sasniedzis izglītības pārsvaru šādā situācijā, kur valsts pārzina mākslu un izmanto to kā līdzekli tautas izglītošanā. Badjū ir ne tikai svarīgi, bet ir nepieciešams virzīties tālāk par Heidegera nostāju, jo tikai tad, ja pašreizējais laikmets var nodalīt sevi no domāšanas, tam jāspēj aktivizēt mākslas spēju pārveidot sevi, un tādējādi pārveidot mūsdienu pasauli. Badjū uzskata, ka Heidegers ir vienīgais domātājs, kurš

¹⁰³ Jebkura patiesība ir bezgalīga, bet kā patiesības “priekšmets” katrs mākslas darbs ir savā būtībā ir ierobežots, tādējādi tas vienmēr ir galīgs. Badiou, A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005. p. 24.

¹⁰⁴ Badiou, A. *Handbook of Inaesthetics*. p. 5.

¹⁰⁵ *Ibid.* pp. 14.-15.

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 9.

¹⁰⁷ Badiou, A. *Infinite Thought: Truth and the Return to Philosophy*. UK, London: Continuum, 2003. p. 73.

veiksmīgi *pārgājis* no Aristoteļa estētikas un *izvilcis* mākslu no filozofijas ietekmes.¹⁰⁸ Heidegers to dara, saglabājot stingru atšķirību starp zināšanām un patiesību: nevis izmantojot to, kas jau ir zināms, lai virzītos uz patiesību, izmantojot mākslas radošās spējas, kas ļauj piekļūt patiesībai. Rezultātā, māksla ir līdzeklis, lai pārsniegtu to, kas ir zināms, kas intestētikas shēmā ir būtiski.

Galū galā šķiet, ka inestētika ir ne tik daudz par pašu mākslu, cik tā ir par tās spēja nodot, izmantojot noteiktas konfigurācijas, patiesību, ko filozofija "aicinoši sagaida, sniedzot tai patverumu."¹⁰⁹ Tomēr, tā kā Badjū nav ieinteresēts nodrošināt savu teoriju ar vispārēju mākslas definīciju, viņš vienlīdz nevēlas raksturot vispārējo mākslas darbību. Tas, kas tiek definēts ir "jaunais" kā patiesība, kas ir svarīga. Un filozofijai vienmēr jāatklāj konkrētās mākslas mākslinieciskā patiesība. Rezultātā māksla, to dažādo nodomu, dažādo līdzekļu izteiksmē un tās dažādos skaidrības līmeņos, izsaka tikai vienkāršu patiesību: "māksla kā mākslas darba "patiesības" nosacījums ir katrā mākslas darbā, un tajā pašā *punktā* tā ir domāšana par domu, ka tā ir pati par sevi."¹¹⁰ Kopumā balanss starp filozofiju un mākslu atrodas punktā uz patiesības norobežojumu no tās varbūtības. Tas ir kādēļ klasiskā maksima "patiesība ir kaut kas tāds, kas nav iespējams"¹¹¹ ir iespējama. Šī maksima norāda demarkāciju un *saglabāšanu*, proti, filozofijas tiesības atrasties blakus mākslai.

Patiesi mākslas novitātes momenti var darboties kā paraugi, lai izprastu attiecības starp notikumu un patiesību. Šīs attiecības nav specifiskas mākslai, lai gan tās pieņem īpašu formu, esot mākslinieciskā vidē. Tādējādi māksla saglabā pedagoģisko funkciju, ciktāl tā patiešām producē patiesības. Tomēr tajā pašā laikā māksla var spēlēt specifisku pedagoģisko funkciju, koncentrējoties uz tai atbilstošām darbībām. Radoša eksperimentēšana galvenokārt nozīmē atvērt *jaunu pasauli* saistībā ar notikuma sekām, proti, jaunas pieejas atrašana formas bezgalībai, kas pārsniedz darba ierobežojumu. Un šī konkrētā dialektika, pēc Badjū domām, nekur nav skaidrāka kā mūsdienu mākslā – pretstatā, piemēram, "politiskajam jautājumam", kas joprojām ir "ļoti neskaidri".¹¹² Māksla, ir tā, kas producē patiesības, tādēļ tā tiek raksturota kā nosacījums, kurā novitātes aspekts ir skaidrs, tādējādi tas var radīt jaunas zināšanas.

Kā jau tika precizēts, Badjū nošķir inestētiku no estētikas, lai arī šķiet, ka tieši inestētikas forma papildina estētikas disciplīnu, tādējādi veicot sava veida mākslas disciplīnas *attīrīšanas* procedūru. Badjū apgalvo, ka, tā kā inestētika veicina brīvu apziņu starp mākslu

¹⁰⁸ Badiou, A. *Infinite Thought: Truth and the Return to Philosophy*. UK, London: Continuum, 2003.p. 73.

¹⁰⁹ Badiou A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005. p. 63.

¹¹⁰ *Ibid.* pp. 13.-14.

¹¹¹ *Ibid.* p. 4.

¹¹² Bartlett A.J., Clemens J. *Alain Badiou: Key Concepts*. UK: Routledge, 2010. p. 89.

un filozofiju, tā dod iespēju atklāt jaunus domāšanas režīmus. Atkāpjoties no vienpusējas iesaistīšanās, kurā filozofijas uzdevums ir interpretēt mākslu, inestētika nodrošina filozofiju ar iespēju atklāt mākslai *netiešu* jēgu. Savā ziņā inestētika piedāvā jaunu shēmu, kas pārveido filozofiju, lai tā varētu būt saistīta ar mākslu. Badjū konfigurē inestētiku “pret spekulatīvo estētiku” uzstājot, ka filozofijas loma nav interpretēt, bet atklāt, ka māksla ir “pati par sevi domas forma”, uzskatot, ka turpretim estētika mākslā rada *nepatiesu* patiesību. Turpretim, Aristoteļa estētikas formulējumā (ko Badjū uzskata par galīgu), māksla galvenokārt ir noderīga tās katarsiskajai funkcijai, novietojot mākslu ētikas laukā.¹¹³ Rezultātā, Badjū *noraksta* estētiku *par labu* inestētikai, uzskatot, ka tradicionālā estētika ir apakšnozare filozofijai kā *domu līnija*, kas, *stiepjas* no Aristoteļa līdz Kantam (bet bez Heidegera iekļaušanu).

Apkopojot, Badjū definē māksliniecisko patiesību kā materiāla konfigurāciju, kas izriet no notikuma. Māksla, kas ir vienreizīga un imanenta patiesībai, priekš Badjū, ir tas pats kas mākslinieciskā konfigurācija. Rezultātā jaunā shēma – inestētika – padara Badjū filozofiju paradoksālu un pretrunīgu, kas apgrūtina notikuma nosaukšanu. Šāda prasība ir nemainīga, tās izpratnē par visām patiesībās procedūrām: mīlestības, politikas, mākslas un zinātnes, un tas prasa to vienreizīgumu, proti, tās izpratnē par visām tādām patiesībām kā imanentām un vienreizīgām. Rezultātā, inestētikas pieeja ļauj savstarpēji sadarboties gan mākslas domai, gan mākslas darbībai. Inestētika uztver mākslu un filozofiju kā patstāvīgus, vienlīdzīgus domāšanas veidus. Kā ir norādījis Teodors Adorno: “Mākslas darbu patiesība nav tas, ko tas nozīmē, bet drīzāk tas, kas tiek nolemts, vai darbs pats par sevi ir paties vai nepaties.”¹¹⁴ Inestētika izdara šādus neatkarīgus apgalvojumus par patiesību. Tādējādi inestētikas shēma atstāj telpu diskusijai, kaut ko līdzīgu filozofiskajai poētikai, kas, kā jau tika uzsvērts, ir saistīta ar dažu mākslas darbu eksistenci.

¹¹³ Badiou, A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005. p. 4.

¹¹⁴ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, London-New York 2004, p. 172.

3. KINO UN PATIESĪBA

Balstoties uz iepriekšējās nodaļās aprakstīto, rodas jautājums: vai ir domāšana, kas ir piemērota kino? Vai visu iepriekšējā nodaļā par mākslas un patiesības attiecībām var attiecināt uz kino un filozofijas attiecībām? (ņemot vērā, ka kino ir māksla). Kā domāt par kino? Un kādā veidā novietot “kino” koncepciju Badjū konceptuālajā laukā? Saskaņā ar Badjū, kad mēs runājam par kino, tas nav ne tā realizācijas, ne ar to saskarsmes jautājums, pat ne metafora. Drīzāk jautājums par kino, kā viņš norāda *Inestētikas rokasgrāmatā* ir jautājums par *kustības virzienu*, proti, kino ir “Idejas pāreja”.¹¹⁵

Badjū teorijā “kino” trūkst pienācīgas konceptuālas lokalizācijas, jo tas, viņaprāt, eksistē kā *neīsts objekts*. Tā statuss vairākkārt tiek pasludināts par nenoteiktu vai, precīzāk, par netīru (*impure*). Tāpat Badjū pieeja “kino” koncepta skaidrojumam nav kāda ideoloģiska nostāja, drīzāk tā ir metode, kas atbilst filozofiskai pieejai mākslā, kas atsakās attīstīt konkrētu definīciju.¹¹⁶ Tā vietā Badjū interesē lokalizētu patiesības procedūru aktivizēšana, kas ir iespējama ar konkrētiem mākslas darbiem, saskaņā ar ko *filozofija var domāt*. Kopumā runājot par mākslu, Badjū izšķir estētisko jeb māksliniecisko un pat kinematogrāfisko patiesību. Ikvienu patiesību ir jautājums domāšanai, proti, filozofijai. Estētiskā patiesība ir vienmēr noteiktas estētiskas situācijas patiesība. Bet, neraugoties uz tās bezgalīgo raksturu, tā nav vienkārši situācijas patiesība, jo estētiskā patiesība ir pati par sevi novietota jeb *lokalizēta*.

Kino teorija izvirza klasisko tēzi, saskaņā ar kuru māksla ir Idejas sajūtamā forma (*sensible form*). Badjū uzskata, ka mākslā tiek fiksēta Ideja, kas ir tikai tās viesošanās (*visitation*)¹¹⁷, kas neapvelta ideju ar ķermeni (tā nav atdalīta), un tā eksistē kino fragmentu pārejā (*passage*). Rezultātā Idejas bezgalība ir nekas cits kā tukšums, kas pārtrauc ierastos uztveres veidus. Kino tāpat kā jebkura māksla pilda šo operāciju, pastāvīgi atņemot šādu darbību, un tādējādi pastāvīgi atņemot Ideju. Līdz ar to kino - Ideja tiek samazināta līdz īslaicīgai pārejai. Badjū apgalvo: “kino ir mūžīgā pagātnes māksla, proti, viesošanās: ideja par to, ko es būšu bijis redzējis vai dzirdējis.”¹¹⁸ Kino patiešām ir idejas īslaicīga *pārejas* māksla (nevis no tā specifiskās un stingrās lokalizācijas, jo pastāvīga patiesības lokalizācija ir pretrunā ar kustīga attēla definīciju kā tādu), tādējādi filma ir tā, kas atklāj un uzrāda Idejas pāreju, saskaņā ar tās uzņemšanu un rediģēšanu.

Runāt par filmā *acīm redzamo* vienmēr būs potenciāli maldinoši, jo tas vienmēr tiks pakļauts riskam padarīt attiecīgo filmu par neko vairāk kā par pirmatnējo mākslu *haotisku*

¹¹⁵ Badiou A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005. p. 77.

¹¹⁶ Corcoran S. *The Badiou Dictionary*. UK: Edingburgh University Press, 2015. pp. 55 - 56.

¹¹⁷ Badiou A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005. p. 79.

¹¹⁸ *Ibid.* p. 78.

pretinieku. Joprojām ir nepieciešams parādīt, kā konkrēta filma ļauj mums *ceļot* ar konkrētu Ideju, tādā veidā atklājot, ka nekas cits nevar novest pie šīs Idejas. Šādu apgalvojumu Badjū balsta uz Platona teikto, ka Ideja vienmēr ir saistīta ar nekustīguma pāreju vai pārejas nekustīgumu, kā rezultātā mēs aizmirstam Idejas.¹¹⁹ Kā šī Ideja tiek uzņemta jeb satverta? Saskaņā ar Badjū: “kino ir nekas vairāk kā uzņemtie kadri (*takes*) un montāža.”¹²⁰ Tieši kadri un to konstrukcija rada Idejas uztveri, izmantojot tās tukšumu. Kad filma reāli organizē Idejas viesošanos, tā vienmēr veic *atņemšanas* darbību, kā arī tā ir nepilnīga attiecībā pret citām mākslām. Rezultātā centrālā problēma, ar ko kino saskaras aksiomātiskā diskusijā ir jautājums par filmu *kā* filmu.

Jautājums par kino un patiesības attiecībām ir viens no centrālajiem jautājumiem postteorētiskajā paradigmā, kas norāda uz teorijas un empīrijas saplūšanu mūsdienu pētniecībā. Mākslas teorētiķis Noels Kerols apgalvo, ka teorētiskā neobjektivitāte pret patiesību izriet no viltus argumenta, kas ietver nelikumīgu pāreju no kopīgas “patiesības” uz daudz augstāku *Absolūtas Patiesības* koncepciju. Arguments pamatā ir šāds: jebkurai patiesai teksta interpretācijai jābūt izsmeltošai (interpretācija ir “absolūta taisnība”, kas nozīmē, ka nekas nav atstāts *nenozīmīgs*). Tomēr jebkura filma pieļauj vairākkārtēju interpretāciju, tādēļ nevar būt nekāda patiesas galīgā skaidrojuma par kādu tekstu, vienkārša iemesla dēļ, proti, ka attiecīgais teksts vienmēr pieļauj vairākas interpretācijas.¹²¹ Badjū uzsver, ka šis arguments, protams, ir nepareizs, jo tas ietver ļoti skaidru un nelikumīgu “patiesības” sapludināšanu. Šādas patiesības noraidīšana nav diezgan pārsteidzoša, jo, kā atzīst literatūras kritiķis Terijs Īgltons: “neviens ideja nav vairāk populāra mūsdienu kultūras teorijā kā ideja par *Absolūto Patiesību*.”¹²² Tomēr patiesība, kā postteorētiķi to saprot, joprojām ir relatīva, jo šāda patiesība spēj nedaudz vairāk, nekā vienkārši atspoguļot objektīvo pasauli visā tās radikālajā plurālismā. Kopumā, patiesība, kā to uzsver Kerols, ir tas, kas ir maksimāli precīzs, vai tas, kas “atbilst” realitātei. Turpretim Badjū no vienas puses apgalvo, ka tās būtībā ir revolucionāras, ar mērķi, lai pārrakstītu to, kas ir uzrakstīts. Vienkārši sakot, patiesības pasīvi neatspoguļo to, kas ir, bet drīzāk aktīvi iestājas par visu, kas vēl tikai tiks izveidots. Neapšaubāmi ne kino teorija, ne postteorijas paradigma neatrodas tuvu šo nosacījumu izpildei.

Kino, saskaņā ar Badjū, galvenokārt darbojas divās filozofiskajās disciplīnās: kino kā ontoloģija un kino kā *laika* māksla. Kino var radīt ontoloģiska medija šķitumu, pateicoties

¹¹⁹ Badiou A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005. pp. 87 - 88.

¹²⁰ *Ibid.* p. 131

¹²¹ Carroll N. *Prospects for Film Theory: A Personal Assessment, Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. USA, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1996, p. 54.

¹²² Eagleton, T. *After Theory*. UK, London: Allan Lane, 2003. p. 103.

paradoksam, ko formulēja kino teorētiķis Andrē Bazēns, kurš uzskatīja, ka kino ir spējīgs piedāvāt pilnīgu realitāti, pārredzamu pasaules atveidojumu, kāda tā ir, un tajā pašā laikā tas piedāvā pilnīgu mākslinieciskumu – tīras fantāzijas pasauli.¹²³ Badjū teorijā tādi koncepti kā “viens”, “daudzais” un “tukšums” sniedz mums vairāk nekā pietiekamu materiālu, lai izveidotu sākotnējo kinematogrāfisko ontoloģiju. Patiešām, ir skaidrs, ka filma pati par sevi nav nekas cits kā *daudzkārtīgā daudzveidība (multiple of multiples)*. Tās elementi ir daudzkārtīgā daudzveidība: piemēram, sekvenca (montāžā) ir *koherentā daudzveidība*, kuras elementi ir kadri, kas paši par sevi ir daudzveidība. Kadra plāns ir *daudzveidība*, kas ir veidots no *daudzveidīgiem* kadrējumiem. Tālāk katrs individuālais kadrējums – tā nekustīgie segmenti - ir nekas cits kā kārtējā daudzveidība, kura ietvaros tiek rūpīgi konfigurētas vairākas citas daudzveidības (elementi, kas veido mizanscēnu utt.). Protams, visas šīs daudzkārtīgās daudzveidības nemitīgi mainās, pateicoties filmai raksturīgajai *neīstajai* kustībai. Patiesībā tā ir neiespējami sarežģīta mijiedarbība starp daudzkārtējām daudzveidībām, kurām Badjū (balstoties uz Delēza koncepciju) piešķir nosaukumu *globālā kustība*, kuru detalizētāk apskatīsim maģistra darba turpinājumā.

Savukārt kino kā *laika* māksla ir tieša atsauce uz Delēza kino teoriju, kurš uzskata, ka kino reprezentē *laika momentu*, un tādējādi tas sniedz iespēju laiku izjust kā uztveri. Atšķirībā no Delēza, Badjū uzskata, ka kino vienmēr ir dots laikā, tā idejas vienmēr ir vizuālās formas kustībā vai to pārejā. Un kamēr Delēzs redz kino kā spēju piedāvāt laika tēlus tīrā stāvoklī, un nevis kā reprezentāciju, bet gan kā kvalitatīvu laiku (Bergsona ilgstamības koncepcija), Badjū tā vietā uzsver kino spēju apvienot gan *pārtrauktu*, gan *nepārtrauktu* laiku un pieļauj notikuma parādīšanos. Secinot, ka Badjū filozofija ir teorija par pārrāvumiem, kino parāda, kā šie pārrāvumi patiešām notiek. Turpretim Delēzs uzskata, ka filmas *bezgalības kopija* ir faktiski reāls notikums, kas pilnībā atbilst viņa vispārīgai antikartēziskai pārliecībai, ka doma nekad nesākas spontāni pati no sevis, sekojot tās raksturīgajai loģikai, jo tas, kas mūs mudina domāt, vienmēr ir traumatiska, vardarbīga saskaršanās ar kādu ārēju *reālo*, sagraujot mūsu noteiktos domāšanas veidus. Šajā ziņā patiesa doma vienmēr ir decentrēta.¹²⁴ Badjū piekrīt Delēzam, ka autentiska filozofiskā doma ir reakcija uz kādu ārēju patiesības notikumu (politikā, zinātnē, mākslā vai mīlestībā) satraucošo ietekmi.

Kā norāda filozofs Aleks Lings: “tas, kas ir specifiski kino ir tā spēja izvirzīt sarežģīto mijiedarbību starp esamību un *šeit - esamību (being-there)*, starp reāla tīrību un līdzības relatīvo netīrību; starp to, kas ir un kas parādās.” Rezultātā kino ir ontoloģiska māksla, vai

¹²³ Bazin A. *What is Cinema? Vol. I.* ASV, California: University of California Press, 2004. p. 9 – 17.

¹²⁴ Badiou A. *Deleuze: The Clamor of Being.* ASV, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

precizā būtu teikt *onto-loģiska (onto-logical art)* māksla, kas vislabāk dramatizē esamības un parādības attiecības.¹²⁵ Kopumā tas, kas trūkst iepriekšminētajos kino “ontoloģiskajos” apsvērumos, ir saskaņotas ontoloģijas jeb konsekventa teorija par parādību loģiskajām attiecībām, kas veido esamību pasaulē. Lai arī Badjū teorija ir spējīga nodrošināt šos būtiskos instrumentus, ir skaidrs, ka kino ir spējīgs reprezentēt gan objektus, gan parādības, ciktāl tie ir viena un tā pati lieta.

Turpertim Kavels apgalvo, ka “objekti ir pārāk tuvu savai apskates vietai, lai tos atdotu, to reproducēšanai. Tādējādi drīzāk objekti ir nekas cits kā to parādības”.¹²⁶ Tas pats attiecas arī uz to, ka kinematogrāfiskajam attēlam var nebūt “ontoloģiskās identitātes” savam referentam, tieši tādēļ, ka tas ir attēls (tomēr, kā mēs to precizējam, tas neizslēdz, ka tam ir loģiska identitāte). Vienkārši, kino neuzrāda attēla reālo, bet gan *reālā* attēlus. Pateicoties mūsdienu tehnoloģijām, kino spēj radīt reālu vai nepatiesu; īstu un viltus; reālā kopijas eksemplāra kopiju u.c. variācijas. Rezultātā kino vienlaicīgi piedāvā iespēju iegūt šīs kopijas realitāti. Tādējādi starp pašām lietām un kino (atkārtotām) izpausmēm nav pārredzamības, tas nozīmē, ka kino ir virspusēja māksla jeb Kerola vārdiem runājot: “Kino ir virsmas māksla.”¹²⁷ Patiešām, šāds pieņēmums ir paradoksālās saiknes pamatā, ar kuru kino tiek definēts kā onto-loģiska māksla: māksla, kas tik efektīvi parāda bezgalīgo būtību, ir tieši tā māksla, kuras patiesība nav nekas cits kā līdzības nopelns.

Tieši inestētikas koncepciju, kurā mākslas darbs domā pats par sevi, un tas pats producē patiesību, ir veids kā domāt par kino un filozofijas attiecībām, saskaņā ar kuru kino kā mākla (īpašā nozīmē) producē kino - idejas, mākslinieciskas patiesības, kas tiek uztvertas domu formā. Kā to pamato Badjū: “Filma ir propozīcija domām, domu kustība; doma, kas savienota ar tās māksliniecisko dispozīciju.”¹²⁸ Pie domas skatītājs nonāk pieredzes rezultātā, proti, sastopoties filmā ar pasaules klātesamības aspektu. Filmas domu veido katra tās *lokālā kustība*, kas, kā norāda Badjū nav acīmredzams process filmā. Identificēt to, protams, ir sarežģīti, jo “katra filma, ir tādu lietu kombinācija, kas padara vai pārveido pasauli ar ārkārtēju sarežģītību, īpaši tāpēc, ka daudzi tās aspekti ir nekontrolējami.”¹²⁹ Patiesības rezultāts filmā bieži vien ir tas, kas netiek uzskatāmi pateikts filmā, tādēļ kino pieprasa stardisciplināru pieeju patiesības uzrādīšanā. Tādējādi, Badjū izvirza hipotēzi, ka no visām

¹²⁵ Ling A. *Badiou Cinema*. Edinburgh University Press, 2011. p.14 -32.

¹²⁶ Cavell S. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press. 1979. p. 23. – 25.

¹²⁷ Carrol N. *The Philosophy of Motion Pictures*. p. 58. proti, kino ir nošķirta izrādīšana, kas nodala kinematogrāfisko masīvu un uztveri no redzamajiem pievienotajiem masīviem, kas tos rada.

¹²⁸ Badiou A. *Cinema*. UK, Cambridge: Polity Press, 2013. p. 18.

¹²⁹ *Ibid.* p. 18

mākslām, kino piemīt spēja domāt, producēt visvairāk vispārīgas, nenoliedzamas patiesības, tādēļ kino ir *domājošs (thinking cinema)*.¹³⁰

Mākslas darbu patiesumu nevar novērtēt ar tā virtuozitātes līmeni, vai tā ietekmi uz kultūras tendencēm. Katra patiesības procedūra savā koncepcijā pēc definīcijas ir adresēta tam, ko Badiū sauc par “vispārēju cilvēci” (*generic humanity*). Kā norāda kino teorētiķis *Niko Baumbachs (Baumbach)*: “Mīlestība iespējams ir labākais piemērs Badiū teorijas gadījumam, kas ir gan rets, gan vardarbīgs, kā arī vispārīgs. Mīlestība, kā mēs zinām no dažiem lieliskiem romāniem un filmām (ja ne personīgas pieredzes), ir ikdienas dzīves destruktīva kārtība, ieskaitot ģimenes pienākumus. Šajā izteiktajā izpratnē mīlestība nav līdzvērtīga seksuālajai vēlmei, tāpat tā nav romantiskas mīlestības koncepcija. Drīzāk mīlestība ir notikums pašreizējā laikmetā, kas tiem, kas atrodas ārpus tā nav pilnībā izprotams.”¹³¹ Badiū kinematogrāfija ir cieša afinitāte ar mīlestību. Tāpat kā mīlestība, kino parāda, kā kaut kas ārkārtējs var parādīties ārpus ikdienas dzīves. Tādējādi, pēc Badiū domām, māksla kopumā nav saistīta ar komunikāciju vai izklaidi, kaut kas nav pilnībā atrodams nevienā iepriekš noteiktā shēmā. Tomēr šajā ziņā kino ir mākslas vidū anomāls, ko raksturo mūsdienu teorija; tā ir daļa no mūsu dialoga ar ikdienu, mūsu orientācija un izglītība par pasauli. Badiū ir pārliecināts, ka kino mīlestība vienmēr izplešas ārpus pasaules, apvienojot to ar politiku, mīlestību un pašu filozofiju.

Kopumā mākslinieciskā patiesība (izņēmums, kas rodas notikumā) ir vienmēr iemiesota identificējamā mākslinieciskajā konfigurācijā (bezglīgā patiesība), kas, ja to atzīst, rada jaunu situāciju vai pasauli, kas nevar pastāvēt vienlaikus ar veco. Skatot kino no ontoloģijas diskursa, Badiū secina: “kino, galu galā, ir disciplīna par matemātiskās formalizēšanas mīlestību (neskatoties uz to, ka tam ir skaidra saikne ar lietišķajām un praktiskajām zinātnēm).”¹³² Savukārt, skatot kino no inestētikas aspekta, Badiū uzsver, ka kino ir *netīra* māksla. Proti, kino ir “plus viens” no mākslām - gan *parazītiska*, gan nekoherenta, un tomēr kino, kā laikmetīgās mākslas spēks, ir vērtīgs medijs laikā, kas aicina uz kritisku pieeju patiesības definēšanā. Ideju radīšanas process atklāj to, kas ir bijis “tukšs”, kas nosaka tam jaunu klātbūtni, uz ko Badiū norāda, ka šādi kino ir iespējams piešķirt politisko dimensiju, kas ir tikpat svarīga kā estētiskā un ontoloģijas dimensija. Rezultātā kino darbojas mākslinieciskajā un politiskajā reģistrā, kas abi ir arī ontoloģiski. Šāda starpdisciplināra pieeja jautājumā par kino un patiesību ir tas, kas Badiū teorija kino konceptu attīsta par kinematogrāfisku filozofiju, kas piedāvā jaunus domāšanas reģistrus mūsdienu

¹³⁰ Badiou A. *Cinema*. UK, Cambridge: Polity Press, 2013. pp. 1-6.; 18.

¹³¹ Baumbach N. *Philosophy's Film: On Alain Badiou "Cinema"* // <https://lareviewofbooks.org/article/philosophys-film-on-alain-badiou-cinema/#!> (skat.20.05.2018)

¹³² Badiou A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005. p. 88.

domām, proti, estētiskās un politiskās prakses imanenci ontoloģiskā procesā. Tomēr, tāds domāšanas reģistrs, kurš uzrāda, ka kino ir *daudzkārtīgā daudzveidīga* paredz arī to, ka kino nav tīra māksla, tā ir *netīra* māksla, proti, māksla, kas ir “plus viens”.

3.1. Kino kā *netīra* māksla

Badjū izvirza argumentu - kino ir nebūtiska (*inessential*) māksla – tāda, kurai nav ne būtības, ne bāzes materiāla, kas būtu sev piederošs. Rezultātā kino tiek attēlots (pēc būtības) kā *netīra* (*impure*) mākslas forma.

Pirmkārt, kino ir netīrs attiecībā pret citām mākslām (ciktāl tas konfiscē materiālu no citām mākslām); otrkārt, kino kā *netīra* māksla attiecībā pret ne-mākslu (*non-art*). Ne-māksla ir viss, kas nonāk ārpus mākslas *lauka*. Tas ietver ne tikai ikdienas dzīves banālo haosu, bet arī visu, ko mēs saucam par izklaidi un tādu mākslu, kurā nav jaunu Ideju. Rezultātā kino ir *netīra* māksla, ciktāl katra atsevišķā filma tiek zaudēta starp mākslas un ne-mākslas robežu. Šī neskaidrība norāda arī uz noteiktu nepieciešamību izlemt par to, kāda ir mākslas spēja radīt vienreizīgas patiesības no mākslas darba uz mākslas darbu.¹³³

Patiešām, Badjū kinematogrāfiskās rakstības kodols – kino ir nebūtiska māksla – ir viņa viena no skandalozākajām tēzēm kino teorijā: “kino fundamentāli ir *netīra* mākslas forma, tas “pārņem” visu, kas tam ir nepieciešams no citām mākslām (neko īsti nedodot pretim)”,¹³⁴ esot pirmkārt un galvenokārt *ņemšanas māksla*. Lai arī Badjū uzskata, ka kino *ņemšanas* darbība pārsniedz tā acīmredzamās attiecības ar redzamo un dzirdamo, tas neapšaubāmi nevar pastāvēt bez citām mākslām. Kino pats sevi nepievieno esošajām sešām mākslām, un tomēr tas darbojas tādā pašā līmenī kā esošās mākslas. Drīzāk varētu teikt, ka kino apzīmē citas mākslas. Rezultātā, kino ir “plus viens” no mākslām.¹³⁵ Tas operē ar citām mākslām, lieto tās kā savu sākuma punktu, tajā pašā laikā nemitīgi atņemt tās no sevis. Lai arī kino teorijā šāds pieņēmums nav nekas jauns, tomēr šis ir viens no aktuālākajiem problēmu jautājumiem kino vēsturē (*Rikkotto Kanudo, Andrē Bazēns* u.c.) Tas, ko Badjū ievieš jeb piedāvā šajā sajaukumā, ir veids, kurā viņš pozicionē paša konceptus par mākslu un patiesību (kā attiecības, kā jau noskaidrojām, ir gan vienreizīgas, gan imanentas), jeb inestētika.

Apgalvot, ka kino ir nebūtiska māksla, nenozīmē vienkārši teikt, ka kino ir mākslinieciski nenozīmīgs. Biežāk, saskaņā ar Badjū, kino ir nebūtisks vai nepamatots tiktāl, cik tas ir māksla, kas ir fundamentāli bez būtības, kā jau tika noskaidrots - “kino ir nekas vairāk kā *uzņemtais* un *samontētais*”.¹³⁶ Precizējot, *uzņemtais* ir jāsaprot pirmkārt un

¹³³ Badiou A. *Cinema. Can A Film Be Spoken About?* (1994). pp. 94 – 96.

¹³⁴ *Ibid.* p. 7.

¹³⁵ *Ibid.* pp. 94 – 96.

¹³⁶ Badiou A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005. p. 86.

galvenokārt literārā nozīmē – kā kaut kas, kas ir *uzņemts*, izrauts no tā pienācīgās vietas, kamēr filmas montāža pēc Badjū ieskatiem (tāpat kā Delēzam) ir nekas vairāk kā filmas sistēma, galīgais savienojums visam *uzņemtajam*. Kā norāda Bazēns, “Pēc dabas montāža nav kaut kas vispārīgs, vismaz psiholoģiski runājot.” Kas ir teikt, ka montāža ir fundamentāli nereāla (un tāpēc ontoloģiski apšaubāma): “montāža ir kino būtība jeb anti-kinematogrāfisks process par kino izcilību.”¹³⁷ Patiesām filma kļūst par kaut ko vairāk līdz ar Idejas identificēšanu, kas ir patiesības process, ar ko filma domā. Tādējādi ja kino pieder paties estētisks statuss, tam vajag prezentēt kaut ko radikāli vienreizīgu, ko citas mākslas nevar piedāvāt. Un viens no paņēmieniem kā to darīt ir izmantot montāžas sniegtās iespējas, kas paredz plašas iespējas patiesības konstruēšanai.

Kino uzdevums neapšaubāmi ir Ideju pievilināšana jeb Idejas koncepta realizācija. Badjū uzsver: “Kino sākumpunkts nav tā vēsture, bet gan tā materiāla *netīrais*.”¹³⁸ Kino ir netīrs attiecībā pret mākslu trīs veidos: 1. Kā tas ir pieredzēts. Piemēram, kino skatīšanās paradumi – kino kā piekdienas vakara vai svētdienas rīta māksla, tādējādi kino ir nevis kā notikums, bet gan kā izglābšanās no ikdienas rutīnas. 2. Kā tas ir veidots. Kino ir sadarbības līdzeklis kino industrijā, kas ir atkarīgs no kapitāla, un nekad nav vienīgais autora produkts. 3. Kino saturs. Kustīgajā attēlā vienmēr ir informācijas pārpalikums vai bezgalība, un žanra klišejas, kas veido stāstus, darbojoties kā *masu mākslai*. Rezultātā kino sākuma punkts ir nevis dzejnieka Stefana Malarmē (*Mallarmé*) *tukšā lapa*, bet gan haoss jeb kino sākas no ne-mākslas laikmeta, ko tas cenšas attīrīt.

Paradoksāli, ka galu galā šis šķietami ar sliktu slavu esošais piemaisījums “kino” ir tas, kas pieder Badjū, lai spētu ieņemt nozīmīgu lomu kino teorijā. Viņš uzsver, ka kino mākslinieciskā loma, ir Ideju “attīrīšana”, kas vispirms tiek dotas citās mākslās un tādējādi atklāj jaunus jau iepazīto Ideju aspektus. Citiem vārdiem runājot, kino spēks ir tajā, ka tas ir netīrs un tas melo, jo Idejas *netīrība* pati par sevi ir ideja.¹³⁹ Pretstatā citām mākslām, kino figurē kā *lielisks Ideju sajaucējs*, pārņemot un paplašinot Idejas. Iespējams, visbūtiskākais ir tas, ka netīrais kino attiecībā pret citām mākslām rada patiesības. Kino nebūtiskā daba nozīmē, ka tā paša Idejas (paša patiesības) faktiski vispirms tiek producētas no citurienes, kas nozīmē, ka pat patiesi oriģināla kinematogrāfiska izpratne, patiesībā ir jau atkārtota. Ņemot vērā netīro kino, Badjū fundamentālais pieņēmums par filmu kā mākslas formu, un tādējādi ne vienkārši kā mediju, ir tas, ka ikreiz, kad Ideja mūs aplūko kinematogrāfiski, ikreiz, kad mēs saskaramies ar efektīvu kino-Ideju, tā vienmēr tiek nodota tālāk kā sava veida

¹³⁷ Bazin A. *What is Cinema?* Vol.1. ASV, California: University of California Press, 2004. pp. 45.- 46.

¹³⁸ Badiou A. *Cinema*. UK, Cambridge: Polity Press, 2013. p. 226.

¹³⁹ Badiou A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005. p. 83.

iekšfilmiska “kompilācija” ar citām mākslām.¹⁴⁰ Rezultātā kino paņem no citām mākslām to, kas ir populārs, kas kino-idejas padara problemātiski identificējamās kā jaunas kino-idejas.

Kino atšķirībā no citām mākslām, kuras sākas no tīrības sākas no netīrā, proti no netīrā bezgalības¹⁴¹ – jeb no *nekārtības*, no *uzkrātā*, ar mērķi radīt tieši netīro, un šāds process ir īpaši sarežģīts. Kamēr citas mākslas uztrauc tas, ka māksliniekam nav pietiekami daudz lietu mākslas darba ražošanai, tikmēr kino uztrauc tas, ka māksliniekam vienmēr ir pārāk daudz rīku, un lieki piebilst, ka mūsdienās, šāda problemātika ir aktuāla līdz ar katru jauno tehnisko pavērsienu kino industrijā. Jebkurā gadījumā kino ir *attīrīšanas* māksla, proti tās nozīmīgākais darbs ir *attīrīt* sevi pašu.¹⁴² Cīņa starp tīro un bezgalīgo – tā ir visa kino būtība Badjū teorijā. Tamdēļ ir kļuvis neiespējami apgūt šo sajūtamo bezgalību, tas ir, kino cīnās ar bezgalīgo, ar redzamā bezgalīgo, ar sajūtamā bezgalīgo, ar citu mākslu bezgalīgo, ar mūzikas bezgalīgo, ar pieejamo tekstu bezgalīgo utt. Rezultātā, Badjū secina: “kino no visām mākslām ir vienkāršošanas māksla”¹⁴³, pretstatot pārējām mākslām, kas ir sarežģītas. Ideālā gadījumā kino neveido neko no sarežģītības, jo kino ideāls ir redzamā tīrība. Lai sasniegtu šo ideālu, kino jāiziet cauri netīriem materiāliem, un pāri visam ir jāatrod ceļš uz vienkāršību.

Kino ir neiespējami sasniegt to pašu tīrības pakāpi kā citām mākslām, jo tajā vienmēr būs palikušas netīrā paliekas. Ikvienā filmā ir kaut kas banāls; attēli, kas ir bezjēdzīgi; krāsas, kas ir pārmērīgas; slikti aktieri; vardarbīga pornogrāfija, un tā tālāk. No pašiem pamatiem, kad mēs redzam filmu, mēs redzam *cīņu*: māksliniecisku cīņu pret netīro materiālu. Pat ja cīņa ir uzvarēta, tajā pašā laikā ir zaudētas citas (pat ja tā ir tā pati filma). Badjū uzsver, ka lieliska filma ir tā, kurā ir daudz uzvaru un dažas sakāves. Kino *cīnās*, lai pārsteigtu mūs. Mēs skatāmies filmas, lai redzētu uzvaras; mēs novērtējam zaudējumus; mēs apbrīnojam tīrības momentu radīšanu.¹⁴⁴ Šie uzvaras momenti ir tik ārkārtēji, jo tieši tie veido kino emocionālo spēku. Tādēļ kino ir māksla, kas rada līdzpārdzīvojumu, liek skatītājiem raudāt. Mēs raudam no prieka, no mīlestības, no bailēm, no dusmām, no uzvarētām vai zaudētām uzvarām. Netīrais kino ir tik plašs un bezgalīgs koncepts, kas ir arī saistīts ar kino industriju kā tādu, jo Badjū uzsver, ka jebkurā gadījumā kino ir peļņas māksla (*art of money*). Uz ko Kerols norāda: “papildus tam, ka ir kustīgie attēli, filmas parasti cenšas būt emociju-kustības attēli, tie ne tikai dod priekšstatu par kustību, bet sniedz reālu kustību mūsos.”¹⁴⁵ Rezultātā filmas sistēmas konstrukcija ir būvēta, lai aktivizētu mūsu emocionālo sistēmu (emocijas un afekti ir nodalīti), un neviens filmas filozofijas konts nebūtu pilnīgs bez tās apspriešanas.

¹⁴⁰ Badiou A. *Cinema*. UK, Cambridge: Polity Press, 2013. *Cinema, an absolutely impure art*. p. 226 – 227.

¹⁴¹ Badiou A. *Cinema*. UK, Cambridge: Polity Press, 2013. p. 226.

¹⁴² *Ibid.* p. 226.

¹⁴³ *Ibid.* p. 227.

¹⁴⁴ *Ibid.* pp. 230.-231.

¹⁴⁵ Carroll N. *The Philosophy Of Motion Pictures*. Blackwell Publishing, 2008. p. 147.

Badjū nepārprotami apgalvo, ka ikvienā filmā vienmēr ir neskaidri un netīri elementi, no apkārtējās vides attēliem, no citu mākslu aizspriedumiem un no konvencijām ar ierobežotu glabāšanas laiku. Līdz ar to mākslinieciskais darbs ir saistīts ar materiāla pārveidošanu no iekšienes, lai radītu kustībtēlus (*movement-images*), vai laiktēlus (*time-images*), izmantojot šo netīrā šķērsošanu. Kas nozīmē to, ka kino gadījumā ne-māksla ir imanenta mākslai kā likums. No kā izriet paradokss, ka, saglabājot ne-mākslinieciskā satura zināmu pakāpi, tiek garantēta noteikta mākslinieciskā kapacitāte. Badjū apgalvo, ka kino attīrīšana no ne-mākslinieciskā satura, patiesībā strādā, lai apspiestu savu māksliniecisko spēju, ciktāl filma atrod savu vēstījumu masām.¹⁴⁶

Kino kā masu māksla ir *vispārīgs*, tādējādi filma *attīrīšanu* procesā, ir identificējama kā piederīga konkrētā laikmeta ne-mākslai un tā kļūst mūsdienīga tikai tad, ja materiālu kam tiek pielietotas tā attīrīšanas darbības, var identificēt kā piederīgu atpazīstamam mūsdienu laikam. Tādējādi, kino savā būtībā ir masu māksla, jo ikviens filmā atpazīst mūsdienu *tēlu sistēmu* (*contemporary imagery*) jeb *kopīgs tēlu krājumu* (*common imagery*), kā rezultātā kino kļūst par kopīgu pieredzi (*common experience*).¹⁴⁷ Badjū uzsver: “kino var reproducēt pasaules troksni; tāpat tas var izgudrot jaunu klusumu; reproducēt mūsu nemieru; akceptēt mūsu runas bezspēcību; izgudrot jaunas sarunu formas. Bet sākumā materiāls ir viens un tas pats, un tas ir kādēļ miljoniem cilvēku var uzskatīt lielisku filmu kā mūsdienīgu, atrodot tajā atsauci ar savu paša dzīvi.¹⁴⁸ Kopumā kino piedāvā sava veida satura jeb pasaules “filtrēšanas” funkciju, *attīrot* ne-mākslu un ieviešot to mākslā. Turklāt pat patiesi “māksliniecisks” kino ir bezcerīgi sajaukts ar ne-mākslu, jebkurā gadījumā atrodoties starp mākslu un ne-mākslu. Tomēr tajā pašā laikā, tam piemītošais ne-mākslinieciskums nodrošina filmas vispārību, proti, tās *vēstījumu masām* (*adress*). Katrā ziņā kino kā netīra māksla ir ne tikai Badjū vārdiem runājot, spēja nekavējoties izbaudīt “vispārēju cilvēci”, bet arī, kā to reizi minēja Delēzs, demonstrēt, kas “cilvēkiem trūkst.”¹⁴⁹ Tādējādi jautājums par mūsdienu tēlu sistēmu ir nozīmīgs, uz ko Badjū norāda: “Kino būtiskākā iezīme, manuprāt, ir attēla materiāla akceptēšana un tās pārstrādāšana kopējā mūsdienu tēlu krājumā.” Piemēram, mašīnas, pornogrāfija, gangsteri, dažādi mūzikas veidi – jebkas, kas veido mūsdienu sociālo iztēli. Kino akceptē šo bezgalības sarežģītību, asimilē to, un ar to rada tīro. Tādēļ ir patiesi apgalvot, ka kino apstrādā mūsdienu *atkritumus* (Kino, p.160).

¹⁴⁶ Badiou A. *Infinite Thought: Truth and the Return to Philosophy*. UK, London: Continuum, 2003. p. 111.

¹⁴⁷ Badiou A. *Cinema*. UK, Cambridge: Polity Press, 2013. p. 122.

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 230.

¹⁴⁹ Herzogenrath B. *Film As Philosophy*. Ling A. *Badiou Thinking Cinema*. UK, London: University of Minnesota Press, 2017.

Kopumā Badjū uzskata, ka jebkura patiesi mākslinieciskā aktivitāte kino, proti, efektīva pāreja no kinematogrāfiskas idejas, var tikai būt apzināti noskaidrota kā “sava imanentā, nevis mākslinieciskā rakstura attīrīšanas process.” Kas nozīmē apgalvot, ka kino patiesi māksliniecisks (faktiski nebeidzams) attīrīšanas process nekad nevar tikt sasniegts. Labākajā gadījumā šādu *tīru* kinematogrāfisko ideālu varētu sasniegt tikai asimptotiski. Šim nolūkam Badjū secina, ka “kino mākslinieciskās darbības ir nepabeigtas attīrīšanas darbības, kas ietekmē pašreizējās ne-mākslas formas, un to *neskaidro* tēlainību.”¹⁵⁰ Tādējādi, saskaņā ar Badjū, var izdarīt hipotēzes cienīgu secinājumu, ka ir kļuvis neiespējami pārvaldīt kino kā saprātīgu bezgalību. Tas ir diskutabli un arī apšaubāmi, vai ir iespējams saskatīt kino tikai tam piemītošo vienreizīgo spēku (tādā nozīmē, kā, piemēram, Badjū to saskata dzejā). Patiešām, Badjū raksti par kino galvenokārt atšķiras ar to dziļo ambivalenci: viņa acīs filma nedaudz bīstami atrodas uz mākslas un ne-mākslas robežas, jo kino ir gan parazītisks, gan nekoherents, kas pirmām kārtām ir definēts ar savu netīro piemaisījumu. Rezultātā netīrais kino jau no paša sākuma izslēdz jebkādu iespēju iegūt patiesu (tīru) māksliniecisko statusu. Un tomēr Badjū skaidri atzīst kino kā mākslu, bieži atsaucoties uz *domājošo kino*.

Kopumā netīrais kino vēl jo vairāk apstprina savu stastusu kā nebūtiska māksla. Tomēr kino kā nebūtiska māksla ir atļauj kino piederēt ārkārtīgi plašam pētāmajam laukam, pilnam ar resursiem un sintēzēm, kas pieprasa pēc attiecībām ar citiem diskursiem un disciplīnām. Piemēram, kino tehniskā attīstība ir nenoteikts kino netīrā paplašinājums. Badjū pat iet tik tālu un apgalvo, ka “kino ir necilā māksla (“*minor art*”)¹⁵¹, jo tā piemaisījumu paplašināšana ir kļuvusi apgrūtināta, lai kino būtu kaut kas cits kā tikai viedoklis vai zināšanas. Tomēr mērķis ir atklāt patiesību. Atgriezoties pie fundamentālā jautājuma - kas ir filma? – Badjū idealizē: “Netīrais, kas var tikt attīrīts ar *skaistā* piemaisījumu.”¹⁵² Rezultātā kino esot netīram, liek noprast, ka tā *daudzkārtīgās daudzveidības* struktūra sastāv no netīra materiāla, tādējādi kustība starp tiem (montāža), saskaņā ar Badjū ir *neīsta*.

3.2. Kino kā *neīsta* kustība

Iespējamība, ka patiesībai ir jāparādās kino, pamatojas uz apgalvojumu (kas pretrunā ar Delēza kino definīciju) ir tūlītēja *tīras* kustības izpausme. Taču, pēc Badjū ieskatiem, kino kustība faktiski tiek *aizturēta, apturēta, apgriezta, arestēta*, it kā tā būtu gandrīz statiska mākslas forma. Montāžas process ir ne tikai materiāla rediģēšanas process, bet jau no paša

¹⁵⁰ Badiou A. *Infinite Thought: Truth and the Return to Philosophy*. UK, London: Continuum, 2003. p. 111.

¹⁵¹ “Necilā māksla” nozīmē, ka kino *kompleksais piemaisījums* ir tik nenoteikts, ka nosacījumi tā uzturēšanai pastāvētu tikai pakāpeniski un ierobežojošos apstākļos. Badiou A. *Cinema*. UK, Cambridge: Polity Press, 2013. 124.p.

¹⁵² Badiou A. *Cinema*. UK, Cambridge: Polity Press, 2013. p. 162.

sākuma, attēlā redzamā *tīrīšanas* process.¹⁵³ Rezultātā šķiet, ka filmas montāžas process ir svarīgāks nekā klātesamības process filmas uzņemšanā. Saskaņā ar Badjū, kino ir *mūžīgā pagātne*, jo Idejas pāreju notiek pagātnē. Tādējādi kino nerada redzamo, kā arī neuzlabo redzamo, bet tā vietā notiek kontrolēts redzamā tīrīšanas process, kas tiek atjaunots pēc konkrētu mākslinieku (režisoru) darbības.

Badjū teorijā “kustības” konceptam ir vairākas nozīmes. Kino pieprasa kustību pārdomāt trīs dažādos veidos:

1.Kino **globālā kustība** (*global movement*) attiecas uz ideju par paradoksālu *mūžības pāreju*. Ar globālo kustību Ideja nekad nav nekas cits, kā tikai tās pāreja. Globālo kustību ir topoloģiska (nepārtraukta) struktūra, kas norobežo sarežģīto mijiedarbību starp filmas *daudzkārtējām daudzveidībām*. Šī ir kustība, kas apstiprina, ka filma ir nekas vairāk kā “uzņemtais un samontētais”.

2.Kino **lokāla kustība** (*local movement*), izmantojot sarežģītas operācijas, atņem attēlu no sevis pašā. Proti, tā padara kino tā gala rezultātā, tādējādi attēls pats par sevi nav pārstāvēts. Šī ir kustība, kur montāžas efekts kļūst iemiesots, tas ir tas, ko kino teorija atzīst kā “filmā ritms”. Lokālās kustības priekšrocība ir tā, ka, piemēram, ir filmas, kurās norisinās vairākas paralēlas sižeta līnijas, un šī kustība nodrošina Idejas pāreju starp tām, neskatoties uz dažādu *laika* pārtrauktību.

3.Kino **netīrā kustība** (*impure movement*) ir sajaukta cirkulācija, kas kopumā ietver citu mākslu darbības. Netīrajā kustībā ideja uzstāda sevi kustīgajās robežās starp pamestajiem māksliniecišķajiem pieņēmumiem, tādēļ faktiski ir neiespējami domāt par kino ārpus kaut kādas vispārējas vietas, kurā ir iespējams aptvert tā saikni ar citām mākslām.¹⁵⁴

Kino satur kopā visas trīs kustības, tas ir tas, ko Badjū definē kā **neīstu kustību** (*false movements*). Globālā kustība ir neīsta, jo tai nav atbilstošu un adekvātu kritēriju. Šī kustība pārvalda mākslu abstrakti, kura slēpjas, nekad neesot saskaitāmai. Montāžas vienības (kadri vai sekvences), ir galu galā konstruēti ne caur laika mērauklu, bet gan saskaņā ar pārrāvumiem. Domu filtrācija filmas kompozicionālajā telpā, (kas ir reprezentēta no filmas pirmās sekvences), ir neīstā kustība, kurā ideja ir dota tikai kā pāreja. Turpretim lokālā kustība ir neīsta, jo tā ir nekas cits kā efekts, kas seko attēla atņemšanā pašam no sevis. Šajā kustībā nav oriģinālu kustību (nav kustības pašas par sevi), kā arī tajā ir ierobežota redzamība, tādējādi neesot reprodukcija nekam.¹⁵⁵ Un visbeidzot netīrā kustība ir neīstākā no visām, jo no šīs kustības nav iespējams nodrošināt kustību no vienas mākslas uz citu. Citas mākslas šajā

¹⁵³ Badiou A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005. p. 78.

¹⁵⁴ *Ibid.* p. 79.

¹⁵⁵ Badiou A. *Cinema*. UK, Cambridge: Polity Press, 2013. pp. 91. - 92.

kustībā ir aizslēgtas, jo Badjū stingri pieturas pie apgalvojuma, ka glezniecība nekad nekļūs par mūziku vai deja nekad nekļūs par dzeju utt. Kopumā kino ir efektīvs šo neīsto kustību organizētājs, kas tās visas satur vienkopus.

Caur šādu *trīspusīgo mezglu* kino piegādā *ideālu netīro* (*ideal impurity*), kas pārņem tīru kustības pāreju. Uz ko balstoties Badjū secina, ka kino ir “kustību poētika”¹⁵⁶, kas izpaužas Idejas pārejā, kas nebūt nav kaut kas pašsaprotams, proti, Ideja, kas ir nekustīga vienreizība un vienlīdz *neīsta* kustība un tomēr, lai arī neīsta, tā ir nonākusi pasaulē. Bez kustības, Ideja nespēj sevi realizēt kino. Šādu apgalvojumu varam analogiski izteikt par patiesību un domu, jo pat ja kino ir tikai uzņemtais un samontētais, šī hipotēzē bez “kustības” koncepcijas nav iespējama. Balstoties uz to, ka kino patiesas idejas vienmēr ir sajauktas, ir nepieciešams saistīt visas trīs kustības, lai rezultātā domu jauktais un sarežģītais raksturs varētu pārvērsties par to, kas mūs aicina domāt. Patiesi, Badjū izvirzītais pieņēmums par netīru kino, kurā noris neīstas kustības padara kino novietojumu filozofijas konceptuālajā laukā paradoksālu un komplicētu.

Atgriezoties pie kino pamata (tāpat kā viss cits Badjū teorijā), kas balstās uz daudzkārtējām daudzveidībām, mēs varam redzēt, ka katra filma ir *pasūtīta* jeb *konstruēta* secība (katra filma tiek ražota iepriekš noteiktā secībā, stingri ievērojot tās globālo un vietējo kustību). Kā rezultātā Badjū secina: “filma ir kopums (*set*), kas izriet no tā, ka tā veido globālu kustību, proti, *pasūtītu* komplektu, kas izriet no vietējās kustības eksponācijas.”¹⁵⁷ Tomēr šajā brīdī globāla kustība darbojas kā filmas parādīšanās vieta, kas konstruē tās pasauli. Skaidrs, ka katra filma veido savu pasauli, kopā ar visām *dauzkārtējām daudzveidībām*. Ņemot vērā to, ka filma ir pasaule (kuru ierobežo globālā kustība), Badjū norāda, ka mums ir jāspēj izprast šīs pasaules transcendentālais raksturs. Rezultātā filma acīmredzami ir gan uztveroša (tēlu vispirms atdala no sajūtāmā), gan kaut kas, ko ir paredzēts uztvert (tas galu galā prasa saskarsmi ar skatītāju). Tāpat globālā kustība ir nosacījums kino kā masu mākslai, kamēr filmas lokālā kustība ir mazāk nozīmīga šajā aspektā, bet kopumā filmas pasaule nav iedomājamam bez tās lokālās kustības.

Varētu šķist paradoksāli – kādā veidā neīsta kustība ir spējīga sniegt patiesību, kas ir īsta? Vai patiesība šādā izpratnē, kas ir konstruēta, joprojām ir vispārīga patiesība? Kino kā neīsta kustība ir Idejas īslaicīga viesošānās forma, līdz ar to patiesība šādās kustībās ir īslaicīga. Bet tajā pašā laikā Karols uzskata, ka pat ja filma ir statiska (piemēram, režisora *Hollis Frampton* 1972.gada filma *Poetic Justice*), ir jēga jautāt, vai kustība notiks līdz pat

¹⁵⁶ *Poētikas efekta* mērķis ir ļaut Idejai savienoties ar sajūtamo. Badjū apgalvo, ka Ideja nav iemiesota saprātīgā veidā. Kino tic klasiskajai tēzei, saskaņā ar kuru māksla ir sajūtāmā Idejas forma. Badiou A. *Cinema*. UK, Cambridge: Polity Press, 2013. p. 90.

¹⁵⁷ Badiou A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005. p. 82.

pēdējam filmas kadram, taču gaidīt kustību ir konceptuāli absurdi.¹⁵⁸ Turpretim Badjū attīsta jautājumu par kustību līdz apgalvojumam, ka ideāla, nemainīga kustība ir kino imperatīvs: “Kino var un tam vajag organizēt fragmentu nekustīguma pāreju, tāpat kā tam ir jāorganizē fragmentu pārejas nekustīgums.”¹⁵⁹ Kas nozīmē, ka kino kaut kādā veidā atviegļina Idejas pāreju, tādējādi, citiem vārdiem sakot, tas ir neizdibināms uzdevums, kuru Badjū teorija prasa jebkuram patiesam mākslinieciskam kino, kas ir nekas cits kā nekustīguma kustības prezentāciju. Šis šķiet ir vienlīdz viskomplicētākais un vispretrunīgākais aspekts teorijā par kino kustību, jo pat, ja Badjū izvirza tēzi par nekustīgu stāvokli (balstoties uz to, ka kino ir jāatvieglo idejas pāreja), šāds statisks stāvoklis kustību shēmu koncepcijā jebkurā gadījumā nestāv kā pašsaprotami *statisks*. Iespējams, lai izprastu šādu Badjū teoriju, ir jāpievēršas Delēza koncepcijai par kustībtēlu.

Saskaņā ar Delēza koncepciju, kustība ir dinamiska nepārtrauktība, attiecībā uz dažādām “imanentu materiālu elementu” ilguma funkcijām, kas atrodas attēlā.¹⁶⁰ Rezultātā Delēzam kino kustība ir *reāla* kustība, tā nav ilūzija vai efekts. Tādējādi kino, nedod mums attēlu, kam kustība ir vienkārši pievienota; tas nepārtraukti sniedz mums *kustībtēlu* (*movement-image*).¹⁶¹ Delēzs turpina: “kustība kā fiziska realitāte ārējā pasaulē, un tēls kā psihiskā realitāte apziņā vairs nav pretējs”, tādējādi, lai kino domātu, ir jāatmet opozīcija starp ārējo kustību un tēla iekšējo realitāti. Tas ir tas, ko ievieš Bergsons, apgalvojot, ka kustība un attēls ir viena un tā pati lieta, kā rezultātā Delēzs izvirza savus konceptus *kustībtēls* (“*movement-image*”) un *laiktēls* (“*time-image*”).¹⁶² Uz ko Badjū norāda – ja attēls un kustība ir viena uz tā pati lieta, tad attēls nav kustības reprezentācija. Tas ir *kustībtēls*, tādējādi kino nevar būt kustību reprezentācija.¹⁶³ Kino sastāv no attēliem, kas nav kopijas vai reprezentācija, tas ir tas pats, kas laiks un kustība un, kad mēs radām *kustībtēlu* vai *laiktēlu* mēs radām domu, kas ir kino-ideja (kino-doma), kas nav filozofija, jo filozofija domā ar konceptiem. Tādējādi kino-ideja (doma) ir *kustībtēla*, vai *laiktēla* rezultāts. Delēzes teorijā kustība pauž kaut ko padziļinātāku, kas nozīmē izmaiņas ilgstamībā vai kopumā. Apgalvot, ka ilgstamība ir izmaiņa, nozīmē, ka tā ir kustība. Tas, kas ir problemātisks, no vienas puses ir kustības izpausme, un no otras puses, šis visa kopuma-ilgstamības identifikācija. Rezultātā

¹⁵⁸ Carroll N. *The Philosophy Of Motion Pictures*. Blackwell Publishing, 2008. p. 63. - 64.

¹⁵⁹ Badiou A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005. p. 87.

¹⁶⁰ Colman F. *Deleuze and Cinema. The Film Concepts*. USA: Bloomsbury Publishing, 2011. p. 31.

¹⁶¹ Deleuze G. *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. Hugo Tomlinson and Barbara Habberjam. MinneapolisL University of Minnesota Press, 1986. pp. 8-11.

¹⁶² Delēza koncepcijā laiks vairs nav hronoloģisks, jo pagātne eksistē vienlaikus ar tagadni, laiks kļūst par vienīgo subjektivitāti. Deleuze G. *Cinéma I: l'Image-Mouvement*. trans. Hugo Tomlinson and Barbara Habberjam. MinneapolisL University of Minnesota Press, 1986. pp. 8-11.

¹⁶³ Badiou A. *Cinema*. UK, Cambridge: Polity Press, 2013. p. 223.

Delēzs secina: “Kustība ir telpas tulkošana”.¹⁶⁴ Tiklīdz notiek telpas tulkošana, notiek kvalitatīvas izmaiņas kopumā. Kustība vienmēr ir saistīta ar izmaiņu (Bergsona trešās tēzes analogija: nekustīga kustība (pauž ilūziju) ir vienāda ar kustīgu kustību (pauž realitāti). Būtiski, ka kino mēs redzam saikni starp pausto filmas realitāti, un šī saite ir saprotama, neskatoties uz to, kādas kustības filma veic, filmas kustībtēls un laiktēls ir identificējams.

Kopumā ciktāl kino nerada nekādus *iekšfilozofiskus efektus*, tas patiešām aizņem nozīmīgu vietu Badjū inestētikas sistēmā un attiecībā uz patiesību var tikt skatīts kā atsevišķs mākslas veids. Kino un patiesības attiecības uzrāda veidu, kādā Badjū novieto kino filozofijas konceptuālajā laukā. Būtiskākais, ka kino, pateicoties kustībām, ko tas veic, Badjū skatījumā, iegūst atšķirīgu skatījumu uz to, ko patiešām nozīmē kustība kino. Balstoties uz tēzi, ka kino nav nekas cits kā “uzņemtais un samontētais”, proti, *daudzkārtējā daudzveidības* nošķiršana un atjaunošana, tiek secināts, ka kadri un montāža izstumj filmas vietējās un globālās kustības, balstoties uz to, ka kino ir fundamentāli atņemošs līdzeklis, kas ir tāds, kura (iedomātā) klātbūtne ir patiesībā prombūtne, un kura būtība rezultātā ir tukša. Kino galu galā ir mehānisks zaudējumu process. Rezultātā kino galu galā ir māksla par izstumšanu, un tas, kas *paliek* ir tukšums, kas tāpat ir Badjū diferenciācija starp atņemšanu un attīrīšanu. Tādēļ jautājums par kino un patiesību ir jautājums par kino kustību, kas ne tikai nodrošina Idejas pārēju, bet arī tās attņemšanu un attīrīšanu.

¹⁶⁴ Deleuze G. *Cinema 1: The Movement-Image*. Trans. Hugo Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis. University of Minnesota Press, 1986. pp. 8-11.

4. KINO UN FILOZOFIJA

Kino un filozofijas savstarpējo attiecību aizsākumi meklējami, sākot ar divdesmitā gadsimta sākumu¹⁶⁵, profesors *Herzogenrats (Herzogenrath)* 2017.gada grāmatā *Kino kā Filozofija* norāda, ka tieši pēdējo gadu laikā kino un filozofijas attiecības ir kļuvušas par “nākamo lielo soli” (*next big thing*) mediju studijās. Par ko liecina arī terminoloģijas attīstība, runājot par šādu attiecību definēšanu.

Herzogenrats grāmatā *Kino kā Filozofija* uzrāda četrus veidus, kā runāt par kino un filozofijas attiecībām¹⁶⁶:

1. Filmas par filozofiem, vai filozofijas disciplinām. (Piemēram, filmas: *Deridā* (režisori: Kirby Dick un Amy Ziering Kofman, 2002); *Žižek!* (režisore: Astra Teilore, 2005), *Sokrāts* (režisors: Roberto Rosselīni, 1972) u.c.) Šāda veida filmu mērķis ir izglītot, iepazīstināt ar filozofiem, viņu biogrāfiju un filozofiju.

2. Filmas, kas ilustrē filozofijas disciplīnu (ētikas, estētikas, antropoloģijas utt.) pētāmos jautājumus (Piemēram, filmas: *Vīrs, kas nošāva Libertiju Valensu* (režisors: Džons Fords, 1962); *Deivida Geila slepenā dzīve* (režisors: Alans Pārkers, 2003). Šāda veida filmu mērķis ir veicināt diskusiju par filozofiskiem jautājumiem, piemēram, *labā* un *ļaunā* reprezentācija kino.

3. Kino filozofija (*philosophy of film*). Kino filozofija sastāv no divām pieejām: abalītiskās un kontinentālās. Šāds kino un filozofijas attiecību veids tiek atzīts un plaši pētīts estētikas studijās pievēršoties gan filmas vizuālo, gan saturisko aspektu analīzei, izmantojot filozodijas diskursus, konceptus un teorijas. Tāpat šāds veids plaši izmanto epīrisku pieeju šādu attiecību definēšanā, proti, konkrētu filmu analīzi, kurā uzskatāmi tiek demonstrētas situācijas, kurās norisinās kino filozofija.

4. Kino kā filozofija (*film as philosophy*). *Herzogenrats* norāda, ka šāds attiecību modelis novērojams līdz ar Kavela un Delēza kino koncepcijas izveidi, kas pievēršas jautājumam par kino kā filozofijas instrumentu, tomēr būtiski atšķiras no otrā veida, kas tikai identificē filozofijas diskursus, kas netieši ir reprezentēti filmā. Savukārt kino kā filozofija attīsta jautājumu par kino un filozofijas attiecībām daudz strukturētāk, skatot filozofijas konceptus un diskursus daudz padziļinātāk, tādējādi attīstot atsevišķu apakšlauku – kino kā filozofija. Šāds kino un filozofijas attiecību veids tiek ne tika daudz skatīts no estētikas diskursa kā no loģikas diskursa. Tāpat tas ir vērsts uz to, ko Badjū sauc par aksiomātisku

¹⁶⁵ Šajā laikā darbojās pietekami daudz filozofu ar atbilstošām zināšanām par kino teoriju, kā rezultātā attīstījās interese par kino filozofiju. Profesora *Hugo Munsterberga* publikācija “*The Photoplay: A Psychological Study*” (1916) ir viens no pirmajiem darbiem, kur parādās termins “kino filozofija”.

¹⁶⁶ Herzogenrath B. *Film As Philosophy*. Introduction. UK, London: University of Minnesota Press, 2017. p.11.

spriedumu, jo šāda veida attiecībās būtisks ir jautājums par to, kas filmā uzskatāmi netiek pateiks, un, kas *paliek aiz kadra*.

Filozofus galvenokārt interesē trešais un ceturtais attiecību veids. Badjū tiem pievienojas, reģistrējot šo faktu savā rakstā *Kino kā demokrātiska emblēma* (2005), kurā viņš apgalvo: “Šodien ir izteikts filozofijas pieprasījums kino, un kino pieprasījums filozofijai, bet būtiskākais tomēr ir pieprasījums pēc kino filozofijas, kā transformācijas rezultātā ir attīstījusies jauna forma, proti, *filozofija kā kino (philosophy as cinema)* jeb kinematogrāfiskā filozofija (vai kino kā filozofija, kas jāsaprot kā atvasināts sinonīms).”¹⁶⁷ Kā apstiprina arī Kerols: “kino filozofija šobrīd piedzīvo uzplaukumu, attīstoties divās apakšdisciplīnās. Pirmkārt, kino filozofija, kas ir klasiska metode, kad filozofija izmanto savus diskursus (ontoloģija, ētika, epistemoloģija u.c.) kino pētniecībā un filmu analizēšanai. Piemēram, jautājums par cilvēka identitāti, kas ir viens no tematiem, ko filozofijas diskurss bieži analizē kino. Šāds paņēmiens plaši tiek izmantots analizējot zinātniskās fantastiskas filmas, tādas kā *Zvaigžņu kari* vai *Pa asmeni skrienošais*, kas uzrāda un attīsta *kino filozofiju*. Otrkārt, kino kā filozofija, identificē filozofijas tēmas kino un apgalvo, ka filmas pašas var uzņemties uzdot filozofiskus jautājumus un veicināt filozofisku diskusiju.¹⁶⁸ Būtiski, ka jautājums par kino kā filozofiju ir cieši saistīts ar kino filozofiju, uz ko Karols norāda, jāņem vērā, ka “nav vienprātības par šo attiecību būtību.” Šāda pieeja uzrāda, ka kino integrācija filozofijā kļūst sasniedzama ar audiovizuālo mediju studijām. Rezultātā tādas grāmatas kā, piemēram, *Alfrēds Hičkoks un filozofija* (2007), vai *Vess Andersons un filozofija* (2011) kļūst par mācību grāmatu bestselleriem, ko nevarētu teikt, piemēram, par Badjū grāmatu *Kino* (2013), kas ir komplicēts, filozofisks, dažādu rakstu krājums, kas izaicina gan filozofiju, gan kino, veicot abu disciplīnu transformāciju, un tāpēc atbilstošāk to būtu klasificēt kā *kinematogrāfisko filozofiju*.

Badjū uzskata, ka kino un filozofijas attiecības ir starpdisciplināras attiecības, proti, “transformācijas” attiecības. Pat tiem filozofiem, kas praktiski ir atzinuši, ka filmas nevar tikt veidotas vai analizētas ar filozofijas diskursu palīdzību, ir jāatzīst, ka filmas nodrošina auditorijai pieeju filozofiskiem jautājumiem, un šo jautājumu problemātikai. Jau tradicionālā kino teorija ir bijusi sajaukta ar filozofiju, pievēršoties jautājumam – vai kino ir māksla? Jautājums nav par to, kas nošķir kino no filozofijas, bet gan par to, ko kino var paņemt no filozofijas (ne tikai paņemot visu nepieciešamo no citām mākslām). Kino disciplīna tāpat kā filozofija strādā ar jēdzieniem, kas ir būtisks aspekts, domājot par kino filozofiju, sevišķi Badjū teorijā, kur darbs primāri norit ar konceptiem. Bet vai un kā tieši kino transformē

¹⁶⁷ Badiou A. *Cinema*. UK, Cambridge: Polity Press, 2013. *Cinema as Democratic Emblem*. p. 240 – 241.

¹⁶⁸ Piemēram, jautājums par indivīda vai pasaules reprezentāciju filmā *Matriks* u.c.

filozofiju? Badjū teorijā, kino ir tas, kas transformē Idejas (patiesības) jēdzienu. Kā jau tika apgalvots, kino uzdevums ir ražot jaunas Idejas (patiesības), un darot precīzi to, tas ir spējīgs transformēt filozofiju. Rezultātā filozofijas un kino transformācijas attiecības ir jautājums par sintēzi, kas nozīmē pāreju starp kino-Idejām un filozofijas konceptiem. Saskaņā ar Badjū: “Kamēr filozofija iesaistās, izgudrojot jaunas sintēzes, es uzskatu, ka tā pilnībā neizprot kino. Tas vienmēr ir process, kas notiek un transformējas.”¹⁶⁹ Gan filozofija, gan kino meklē jaunas sintēzes, proti, kino meklē sintēzes filozofijā un filozofija meklē sintēzes kino, tādēļ abu disciplīnu jautājums ir piesātināts ar dažāda veidu sintēžu noskaidrošanu, kas detalizētāk tiks izskaidrots maģistra draba turpinājumā (nodaļā *Domājotais kino*), jo jautājums par sintēžu veidiem, pamato Badjū doma, ka *kino domā*.

Kā jau tika secināts, kino mākslinieciskā nepieciešamība ir attīrīt Idejas, veidojot no tām jaunas kino-Idejas. Šis apgalvojums Badjū teorijā ir nepārprotami analogisks filozofijas uzdevumam *pārdomāt domu*. Kino *attīrīšanas* funkcija acīmredzami atbilst filozofijas *līdziespējošanas* funkcijai, kamēr filmu *uzņemšana* pārveidojas filozofijas *satveršanā*. Proti, no tā primārā savienojuma – kino un filozofija – caur kino nebūtisko un *netīro* būtību (norādot tā tukšo apropriācijas vietu), līdz tā *unikālajam* mākslinieciskajam imperatīvam, attīrot vai idealizējot Idejas. Rezultātā šķiet, ka kino jau no paša sākuma bezcerīgi tiek sajaukts ar filozofiju. Turpetim Aleks Lings iet tik tālu, izvirzot hipotēzes cienīgu pieņēmumu, ka, vismaz strukturāli, kino faktiski ir lielāka radniecība ar pašu filozofiju, nekā tas ir ar citām disciplīnām un mākslām.¹⁷⁰ Patiešām kino kā māksla ir filozofijas nosacījums, kopš filozofija ir atdalīta no notikumīgā un vienreizīgu nosacījumu rakstura. Tādējādi mākslas necaurspīdīgums šķērso filozofiju, tomēr māksla filozofijai nav objekts, ko Badjū jau pamatoja inestētikas koncepcijā.

Badjū identificē divus iemeslus filozofijas pagriezienam uz kino filozofiju. Pirmkārt, jautājums par kino trūkumiem: filozofija paredz, ka ir jāsāk ar kopīgi atzītām atsaucēm, kas ir objektīvi rādītāji, lai kino tiktu dota priekšrocību pār citām mākslām (dzeju, teātri vai pat pār matemātiku), tādā veidā norādot uz to, kas trūkst kino. Otrkārt, jautājums par kino izjautāšanu: filozofijai ir jānosaka, kādus jautājumus uzdot kino. Badjū norāda, ka “kino trūkst pienācīga jautājuma.”¹⁷¹ Kino piedāvā sevi kā sarunu vietu, kas ir daļa no kopīgas pieredzes. Citiem vārdiem sakot, kino palīdz tulkot filozofijas jēdzienus, šis ir viens no iemesliem kādēļ filozofijai kino ir svarīgs. Patiešām filozofija vai nu izmanto kino kā vietni jēdzienu ilustrācijām vai rada domu, ko kino pats nevar izdarīt vai *pārņemt*. Kā norāda

¹⁶⁹ Badiou A. *Cinema*. UK, Cambridge: Polity Press, 2013. p. 218.

¹⁷⁰ Ling A. *Badiou and Cinema*. UK: Edinburgh University Press, 2010. p. 32 – 55.

¹⁷¹ Badiou A. *Cinema*. p. 202.

Ransjērs: “ja kaut kas ir piemērots kino, tad tas ir veids, kā tas uzkrāj varu, ko tas iegūst citur.”¹⁷² Kino ienaidnieks ir tīrais nevis netīrais, jo, ja kino sevi attīrītu pilnībā no tā reprezentatīvā statusa, tad rezultātā tas būtu tas, ko Bazins sauc par “kino pilnību” (*total cinema*), tādējādi kino burtiski iztukšotu sevi, kas Badjū teorijā nav iespējams, jo, kā jau tika secināts kino mākslinieciskās darbības vienmēr ir nepabeigta attīrīšanas darbība.

Kontinentālās filozofijas tradīcija, vismaz kopš Hēgeļa, sadzīvo ar ideju, ka māksla var būt filozofiska. Savukārt analītiskā tradīcija ir vairāk skeptiska par šādu pieņēmumu, izņemot dažus mēģinājumus izcelt modernās mākslas filozofisku relevanci un pozicionēt šo mākslu kā filozofisku praksi.¹⁷³ Tādējādi kino filozofijas jautājums ir skeptiķu iecienīts analizējamais diskurss. Skeptiķi (*Peislijs Livingstons, Rodžers Skrūtons* u.c.) var atzīt, ka filmas var ilustrēt filozofiskas idejas, kā problēmu risinājumus ieteikt filozofiskus risinājumus, un iespējams pat prezentēt pret-piemērus filozofiskam skatījumam. Kerols uzskata, ka skeptiķu pieeja kino filozofijai ir vērsta uz to, lai tā veidotu un papildinātu filozofiju. Proti, filmas darbojas kā līdzeklis oriģinālu, pozitīvu un radošu filozofisku tēžu radīšanai un pamatošanai, tomēr tie noliedz, ka filmai ir kāds ieguldījums filozofiskajās debatēs.¹⁷⁴ Piemēram, profesors *Livingstons* uzskata, ka filma ir pasīvs līdzeklis, ko filozofi var izmantot, lai paziņotu par jau esošām filozofiskām problēmām, tādējādi filma nenodarbojas ar patiesu *filozofisku darbu*.¹⁷⁵ Savukārt kino filozofija uzskata, ka filma ir aktīvs medijs filozofijas izpētei, citiem vārdiem sakot, filma ir filozofijas darbarīks.

Viens no būtiskiem argumentiem, kam pievēršas Kerols ir tas, ka kino filozofija novieto filozofiju kā interpretācijas metodi, tādējādi padarot sevi pievilcīgu literatūras un kino studijām. Turklāt filozofiska interpretācija mēdz būt plaši humānistiska, piesaistot studentus, kas ir sajūsmināti par “kultūras pagriezieni” humanitāro zinātņu nozarēs.¹⁷⁶ Piemēram, filmā *Matriks* apgalvotais: “Ja reāls ir tas, ko jūs varat just, smaržot, baudīt un redzēt, tad reāls ir elektriskais signāls, ko interpretē jūsu smadzenes.” Tādējādi, protams, filmas var ietvert dialogus, kas var tikt interpretēti no filozofijas skatu punkta, taču fakts, ka filmas sižets izvirza pretenziju, nenozīmē, ka šī pretenzija ir vērsta filozofijai. Filozofija to var uztver un identificēt kā filozofisku situāciju. Tomēr ja filozofiskā doma pēc būtības prasa argumentus savām prasībām, tad filmai nav pienākums veidot un izvērtēt argumentus. Tas ir tas, ko Kerols apgalvo: “filmās stāstījums nav argumenti.”¹⁷⁷ Bet, ja filmas nav argumenti, tad

¹⁷² Ling A. *Badiou and Cinema*. UK: Edinburgh University Press Ltd, 2011. Rancière, p. 485.

¹⁷³ Piemēram, Artūra Danto mākslas teorija. Danto A. *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the concept of Art*. ASV: Open Court Publishing, 2003.

¹⁷⁴ Carroll N. *The Philosophy of Motion Picture*. Blackwell Publishing, 2008. p. 12. – 33.

¹⁷⁵ Livingstone P. *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy*. Oxford: OUP, 2009. p. 11 – 15.

¹⁷⁶ Carroll N. *The Philosophy of Motion Picture*. p. 2 – 3.

¹⁷⁷ Wartenberg, *Thinking on Screen*. UK, London: Routledge, 2007. p. 76

transformācijas attiecības ar filozofiju nav kaut kas pašsaprotams. Filozofijai ir nepieciešams kino materiāls, ko satvert, tikai šādā veidā var kino filozofijas transformācijas process.

Viens no veidiem, kā notiek filmas materiāla satveršana, pamatojas uz valodas lietojumu, ir veids kādā tiek runāts par filmu. Badjū izšķir trīs šādas runas veidus:

1. veids balstās uz frāzēm “man šī filma patika” vai “šī filma mani īsti neuzrunāja” u.c. “Patīk” slēpj savu normatīvu, tādējādi šādi apgalvojumi tiek dēvēti par “neprecīziem spriedumiem” (*indistinct judgment*). Šāda pieeja attiecas uz nepieciešamo viedokļu apmaiņu, kas, tāpat kā runāšana par laika apstākļiem, visbiežāk attiecas uz to, ko dzīve sola, ar vispārēju atsaukšanos uz patīkamo vai nepatīkamo. Šāds spriešanas veids par filmu raksturīgs kino kā masu mākslai, kur lielākoties tiek reprezentēts tas, kas ir populārs un visiem zināms un tieši *meinstrīma* kino bieži vien vērtēts kategorijās kā “patika” vai “nepatika”.

2. veids iestājas pret “neprecīziem spriedumu”, lai parādītu, ka attiecīgo filmu nevar vienkārši novietot telpā starp patīkamo vai nepatīkamo. Nav tā, ka filma ir vienkārši laba (laba savā žanrā), tas ir atkarīgs no tā vai tiek noteikta filmas Ideja. Šī īpašība ir tā, kas pretojas “neprecīzajam spriedumam”, cenšoties nodalīt sevi pašu no tā, kas tiek dots filmai vispārējā domu kustībā. Šāda veida spriedumu Badjū ierosina saukt par “diakritisku spriedumu” (*diacritical judgment*). Šāds sprieduma veids ir *pārāks* par neprecīzu spriedumu. Šāds sprieduma veids raksturīgs, piemēram, lasot kino kritiķu atsauksmes par konkrētu filmu, kas nepaliek “neprecīza sprieduma” rāmī, bet neiet arī tālāk par to, ko Badjū saprot ar trešo veidu.

3.veids nepaļaujas uz “neprecīziem un “diakritiskiem” spriedumiem. Jebkurš spriedums, kas aizstāv savu pozīciju ir *pamests*, tādā nozīmē, ka jebkuram spriedumam jābūt nodalītam no filmas kā tādas, jo tas nekādā ziņā nepaliek tikai redzētā rāmī. Tādējādi neprecīzais lēmums nav nopieni un pamatoti uztverams, jo nav nepieciešams runāt šādā veidā par izcilu kino režisoru darbiem. Tas, kas, saskaņā ar Badjū, patiešām ir svarīgs ir *mākslinieciskās pārlicības beznosacījumu pamats*, kas ir nepieciešams nevis, lai uzrādītu, ka kino ir māksla, bet gan uzrādītu sekas, kas rodas pēc filmas. Rezultātā, šādu spriedumu Badjū nosauc par “aksiomātisku spriedumu” (*axiomatic judgement*), kurš uzrāda argumentētu domu pamatojumu. Tieši šis ir veids, kas ļauj runāt par *domājošo kino*, jo tikai uzrādot patiesību ar aksiomātisku spriedumu, var apgalvot, ka šāda patiesība kino ir.¹⁷⁸

Rezultātā veids kādā tiek runāts par filmu nosaka, kādā veidā tā iespējams kļūst kaut kas vairāk par vienkārši *uzņemto un samontēto*, proti, patiesības izmeklēšanas process ir aktīvs, un to nosaka veids kādā tiek runāts par filmu. Kopumā jebkurš no veidiem kā tiek

¹⁷⁸ Badiou, A. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005. pp. 83-85.

runāts par filmu aizicina būs uz Idejas apskatu, izmantojot tās *zaudējuma spēku*. Rezultātā, Badjū norāda: “Šis abu veidu kontrasts rada to, ko es uzskatu par galveno grūtību, ar ko saskaras filma aksiomātiskā diskusijā. Šī sarežģītība ir filma kā tāda. Jo kad filma reāli organizē Idejas viesošanos (kas ir tas, ko mēs pieņemam, kad runājam par to), tā vienmēr ir atņemoša vai nepilnīga attiecībā pret citām mākslām. Atkārtojot vēlreiz: kino - nekas nav tīrs. Kino ir pilnīgi piesārņots ar savu situāciju kā “plus viens” māksla. Tādējādi notiek attālināšanās no dominējošā uzskata, ka filma vienmēr tiek uzskatīta par filozofiju – kā kaut kas ar ko filozofija nodarbojas vai kā kaut kas ko tā rada. Tomēr apgalvojums ir tāds, ka *filma domā pati par sevi*, kamēr filozofija to nedara. Filma *nenodarbojas* ar filozofiju, drīzāk, filozofija *nodarbojas* ar filmu. Rezultātā filozofija ir domāšana par reālu domu, kas ir patiesības procedūras rezultāts. Badjū “kino” konceptu novietojums filozofiskā situācijā pieprasa starpdisciplināru pieeju, kas nav pakļauta kino vēsturei, bet gan attiecībām ar citām disciplīnām, ar mērķi radīt jaunas sintēzes, proti, patiesības, kas vēl jo vairāk apstiprina filozofijas nepieciešamību kino, jo, lai ražotu patiesības, saskaņā ar inestētikas koncepciju, kino ir jāklūst par mākslu īpašā nozīmē, kas ir pati par sevi. Kino ir vienkārši “kopējs” pamats, uz kura tiek pārkārtotas citu mākslu patiesības. Jebkurā gadījumā, Badjū uzsver, ka filozofijai ir pienākums iesaistīties kino ļoti vienkārša iemesla dēļ – “kino ir filozofiska situācija.”¹⁷⁹ Tas ir viens no veidiem, kā izprast kino kā filozofija vai kinematogrāfisko filozofiju, kas nozīmētu ne tikai mākslas, zinātnes, mīlestības un politikas patiesību demokratizāciju, bet arī to turpmāku popularizēšanu.

4.1. Kino kā filozofiska situācija

Izsakoties abstrakti, “filozofiska situācija” ir attiecības starp jēdzieniem, kuriem lielākoties nav savstarpējo attiecību, Badjū vārdiem sakot: “tā ir sastapšanās starp konceptiem kuri ir svešinieki viens otram.”¹⁸⁰ Kino ir filozofiska situāciju divu iemeslu dēļ: pirmkārt, ontoloģiski iemesli: kino rada jaunas attiecības starp redzamo un reālo, starp lietu un tās kopiju, starp virtuālo un aktuālo, uz kā balstoties Badjū pieņem, ka, piemēram, filma *Matrikss* ir *Pitagoriska (Pythagorean)*, kas uzrāda, ka tai ir struktūra, kas ir digitāla. Otrkārt, politiski iemesli: kino ir *masu māksla*, kas piedāvā jaunas attiecības starp demokrātiju un aristokrātiju. Piemēram liela daļa Amerikas kino reprezentē to, ka atmaksa var aizstāt likumu, pateicoties vientuļa likumsarga figūrai.¹⁸¹

Jau iepazītie Badjū teorijas koncepti: “patiesības”, “situācija”, “notikums” - ir centrālie elementi “filozofiskas situācijas” pamatojumā. Ikviena filozofiska situācija ir sava

¹⁷⁹ Badiou A. *Cinema*. UK, Cambridge: Polity Press, 2013. p. 202.

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 202.

¹⁸¹ *Ibid.* p. 221.

veida notikums, nevainojama uzticība tā patiesībai. Badjū uzsver, ka filozofija ir saikne starp trīs veidu elementiem situācijā: 1) Izvēle - tās mērķis ir precizēt domu vai lēmumu izvēli, proti, rosināt lēmumu pieņemšanu. 2) Attālums – tā uzdevums ir precizēt jeb noskaidrot attālumu starp varu un patiesību. 3) Izņēmums – jeb notikums, tā uzdevums ir ieviest izmaiņas dzīvē.¹⁸² Badjū min trīs piemērus, kurus ir nepieciešams izklāstīt detalizētāk:

1. Platona dialogs “Gorgijs”. Attiecības starp Platonu un Kaliklu ir filozofiska situācija, jo abu domām nav vienotas “mērauklas”. Dialogs uzrāda diskusiju, kas nav vienkārši diskusija, tā ir konfrontācija. Dialoga beigās Kalikls ir uzvarēts, bet tikai kā dialogā ar Platonu. Badjū uzskata, ka filozofija ir tā, kas rāda, ka mums ir jāizvēlas starp divu veidu domām, proti, mums ir jāizlemj, vai mēs vēlamies būt Sokrāta pusē vai Kalikla pusē. Tādējādi filozofijas mērķis situācijā ir rosināt lēmuma pieņemšanu. Rezultātā filozofija padara šo izvēli skaidru un saprotamu. Kā izsakās Badjū: “Varam teikt, ka filozofiska situācija ir moments, kad izvēle ir noskaidrota un definēta, proti, eksistences izvēle vai domāšanas izvēle.”¹⁸³ Šādas filozofiskas situācijas, kurā skatītājs atrodas izvēles priekšā, ir izteikts paņēmiens kino, kas kopā ar kinematogrāfiskajiem paņēmieniem, spēj uzturēt sižeta spriedzi visas filmas garumā. Piemēram, režisora Giljermo Del Toro filma *Ūdens forma* (2017), kur stāsta struktūra galvenokārt balstās uz galvenās varones Elaiza lēmumiem, attiecībā pret īpašu ūdens radību. Viņas lēmumu rezultātā mēs iepazīstam pārējos filmu varoņus, viņu attieksmi pret ūdens radību un aukstā kara laika posmu, kurā norisinās filmas sižets. Katra nākamā izvēle, ko viņa acīmredzami izdara rada kustību nākamajai viņas izvēlei, tādējādi, filma uzrāda, ka katra izvēle maina esošo situāciju, tā spēj ieviest kaut ko jaunu. Tāpat, piemēram, latviešu režisora Aika Karepetjana filma *Pirmdzimtais* (2017) ir strukturēta uz galveno varoņa Franča izvēlēm, kas nosaka gan filmas sižeta attīstību, gan filmas kopējo ritmu, kas ir būtisks aspekts, domājot par to kādā veidā tiek identificētas filozofiskas situācijas. Būtiski, ka filma uzrāda izvēles ar kurām spēj identificēties skatītājs, tādējādi attēloto situāciju kategorisku, proti, to akceptējot vai nē.

2. Matemātika Arhimēda nāve, kuru nogalināja romiešu kareivis. Badjū uzsver, ka šī situācija uzrāda, ka starp valsts tiesībām un radošo domāšanu nav vienotas “mērauklas”, kā arī nav reālas diskusijas. Situācijas rezultāts uzrāda, ka vardarbība ir spēks un, ka vienīgie šķēršļi, ko atpazīst radošā doma, ir tās pašas nemainīgās normas. Arhimēds kā radošā doma paliek ārpus varas darbības. Tādējādi tiek veikta vardarbība, liecinot par to, ka nav vienotu notikumu starp vienas puses spēku un otras puses patiesībām. Kino jautājums par varu un attālumu ir bieži novērojams tieši vēsturiskās filmās, kā arī sociāla rakstura drāmās. Piemēram, Kristofera

¹⁸² Badiou A, Zizek S. *A Philosophy in the Present*. USA: Polity; 1 edition, 2009. p. 19.

¹⁸³ Badiou A. *Cinema*. UK, Cambridge: Polity Press, 2013. p. 221

Nolana kara drāma *Denkerka* (2017), kas būtiski demonstrē varas un patiesības bezizejas situāciju, kādā ir nonākusi Denkerka Otrajā Pasaules karā. Situācijā, kurā no vācu aplenkuma pie Denkerkas krastiem Francijā tika glābti sabiedrotie karavīri, tos evakuējot ar kuģiem uz Lielbritāniju. Vara un patiesība filmā identificējama kā izmisums un nāve, kurā atrodas filmas varoņi. Tāpat, piemēram, Rūbensa Ēstluda filma *Kvadrāts* (2017), kas pievēršas jautājumam par varu jeb sociālo abildību un radošumu, proti, mūsdienu mākslu, kas rezultējas filmā, kas ir spējīga uzrādīt spilgtus piemērus filozofiskām situācijām, kas demonstrē, ka mūsdienu māksla ir ārpus jebkādas varas un likumiem, tā pakļaujas tikai sev saprotamai sistēmai un realitātei.

3. Filmas *The Crucified Lovers* (režisors *Kenji Mizoguchi*, 1954) pēdējais kadrs, proti, situācija, kurā redzams, ka laulības pārkāpšana tiek sodīta ar nāvi. Mīlnieku smaids sejā ir filmas kulminācija, tā ir filozofiska situācija. Badjū uzsver: “filmās patiesība, kas ietverta bezgalīgi niansētajā mīlnieku sejā, nav saistīta ar romantisku ideju par mīlestības un nāves saplūšanu. Šie *krustu mīļi* nekad nav gribējuši mirt. Izdarītais šāviens reprezentē tieši pretējo - mīlestība ir tā, kas pretojas nāvei.” Šajā gadījumā Badjū norāda, ka nesamērīgs ir mīlnieku “smaids”, kas ir lemts dzīvības un valsts likumam: “Tajā mēs atkal sastopamies ar kaut ko nesamērīgu - attiecību bez attiecībām.”¹⁸⁴ Filozofija situācija uzsver, ka dzīves pārmaiņas ir balstītas uz notikumu un izņēmumu. Šādas situācijas kino ir plaši izmantots paņēmieni, kas bieži vien ir centrālais notikums filmā, kad filmas varoņa dzīve *mainās par 180 grādiem*. Piemēram, filma *Lēdija Makbeta* (2016), kurā galvenā varone Makbeta nogalina savu vīru, jo viņa mīl citu vīrieti. Šāds situācijas atrisinājums uzrāda, ka viņa ir gatava pilnīgi uz visu, lai viņas dzīvē būtu pārmaiņas, tādas kāda viņa tās vēlas. Starp mīlestības notikumiem (eksistences pagriezieniem) un parastajiem dzīves noteikumiem (pilsētas likumiem, laulību likumiem) nav kopīga notikuma, šāds notikums vienmēr būs izņēmums. Tāpat spilgts piemērs no mūsdienu kino plejādes ir Lukas Gvadanjīno filma *Sauc mani savā vārdā* (2017), kas uzrāda situāciju, kurā septiņpadsmitgadīga Elio puisa dzīvē notiek izņēmums jeb notikums, iepazīstoties ar Oliveru. Šī situācija uzskatāmi iepazīstina ar notikuma pārrāvumu un to, ka esošā situācija tiek pārdefinēta no jauna.

Rezultātā Badjū uzsver, ka filozofiska situācija apgalvo trīs imantentas nepieciešamības: domāt par notikumu, domāt par izņēmumu un domāt par dzīves pārmaiņām. Tādējādi filozofiskas situācijas rezultātā: 1) Tiek noskaidrotas fundamentālas izvēles starp diviem uzskatiem. 2) Tiek noskaidrota distance starp domām un varu; starp valsti un patiesību; kur distances izmērīšana ir filozofiskas situācijas nosacījums. 3) Tiek noskaidrota izņēmumu vērtība, notikuma vērtība un pārrāvuma vērtība. Filozofija ir pavediens,

¹⁸⁴ Badiou A. *Cinema*. UK, Cambridge: Polity Press, 2013. pp. 202.-207.

savienošanas links starp izvēli, distanci un izņēmumiem, Delēza vārdiem runājot, šis ir filozofisks koncepts – “kaut kas ko filozofija rada”.¹⁸⁵ Uz ko Badjū norāda, ka filozofija ir norūpējusies par attiecībām, kas nav attiecības (Delēzs šo sauc par *disjunktīvo sintēzi*). Tas, ko filozofija patiešām cenšas atklāt ir pārrāvumu vispārīgā vērtība. Ja filozofija tiešām ir jaunu sintēžu izveidotāja, proti, pārrāvumu sintēžu, tad, piemēram, apgalvojums, ka “kino ir filozofiska situācija” ir būtisks, jo tas izmaina sintēzes iespējamību.

Līdzās Badjū izvirzītajiem trīs aspektiem, kas rada filozofisku situāciju, jāteic, ka “situācija”, “patiesība”, “notikums” un “filozofija” – visu šo konceptu sastapšanās vienam ar otru, ir tas, kas rada filozofisku situāciju. Filozofiskas situācijas rezultāts ir patiesība (Ideja). Badjū mums atgādina, ka vissarežģītākie filozofiskie jēdzieni mums saka: “pārmaiņas dzīvē vienmēr nozīmē, ka ir jāpieņem notikums; jāpaliek distancētiem no varas, un ir jābūt stingriem savā lēmumā.”¹⁸⁶ Proti, filozofija ir tā, kas atgādina: būt izņēmumam (notikuma izpratnē), būt attālumam (no varas) un pieņemt lēmuma sekas. Saprotams šādā veidā, un tikai šādā veidā, filozofija patiešām ir tā, kas palīdz veiksmīgi atrisināt filozofisku situāciju. Jebkurā gadījumā filozofiska situācija kino ir process, kas pieprasa iesaisti ar domāšanu, lēmumu izvērtēšanu un to pieņemšanu. Šādi paņēmieni plaši tiek izmantoti kā diskursi jeb kritēriji pēc kuriem analizēt konkrētu filmu.

Līdzās filozofiskajai situācijai kino, Badjū runā arī par kino pašreizējo situāciju, norādot, ka “kino nav iespējama „objektīva“ situācija.”¹⁸⁷ Proti, kino situācija vai šīs mākslinieciskās procedūras pašreizējā konjunktūra nevar būt novietota kā *pati par sevi*. “Tas, kas notiek” kino - pats par sevi nerada neko pašsaprotamu. Lai to pamatotu, Badjū norāda, ka ir nepieciešami gan *vispārēji iemesli (general reasons)* šim trūkumam, gan *īpaši iemesli (particular reasons)*, kas saistīti ar kinematogrāfiskā procesa vienreizīgumu.¹⁸⁸

Pirmkārt, **vispārēji iemesli** paredz, ka attiecības starp domu un pašreizējo momentu mākslā ir preskriptīvas, nevis deskriptīvas. Badjū domu biedrs Denī Levī norāda divas fundamentālas aksiomas: 1. Kino ir spējīgs būt māksla, kurā var identificēt formu un subjektu nedalāmību jeb tas, ko mēs saprotam kā kino-idejas. 2. Šī māksla ir šķērsojusi plašu pārrāvumu starp tās identificējošo, reprezentatīvo un humāno aicinājumu, kā arī starp modernitāti, kas ir distancēta, iesaistot skatītāju pavisam atšķirīgā veidā. Tās ir tas, kas ļauj mums identificēt situāciju, kas ir relatīvi progresīva (no mākslas skatu punkta), pat tad, kad šis progresīvisms notiek ietvaros vai atsaucas uz ko svešu, kas, piemēram, rakstā *L'Art du*

¹⁸⁵ Badiou A. *Cinema*. UK, Cambridge: Polity Press, 2013. pp 202.-207.

¹⁸⁶ Badiou A, Žizek S. *A Philosophy in the Present*. USA: Polity; 1 edition, 2009. pp.19 - 20.

¹⁸⁷ Badiou A. *Infinite Thought: Truth and the Return to Philosophy*. UK, London: Continuum, 2003. p. 109.

¹⁸⁸ *Ibid.* p. 109.

*Cinema*¹⁸⁹ tiek definēts kā “modernitāte”. Jaunais neietilpst dialektikā ar veco, bet visbiežāk kā *iepriekšējās secības jaunais*.

Otrkārt, **īpaši iemesli** ir saistīti ar to, ka kino ir nefīrs. Stingri runājot, mākslinieciskā domāšana nevienu filmu nekontrolē no sākuma līdz beigām. Māksliniecisko darbību filmā var redzēt tikai kā *tās imanentā (nevis mākslinieciskā) rakstura attīrīšanas procesu*.¹⁹⁰ Kas nozīmē, ka dominējošās ne-mākslas formas ir imanents mākslai pašas par sevi, tādēļ ir pastāvīga nepieciešamība pārbaudīt dominējošās tendences pašreizējā mākslā. Kā jau tika secināts, kino ir masu māksla, kas atrodas starp mākslas un ne-mākslas robežu. Kino interesē netīrais, tā bezgalīgais attīrīšanas process, tādējādi filozofiska situācija paredz tās īpašos iemeslus, kas galvenokārt būs saistīti ar kino kā “plus viens” mākslas statusu.

Tāpat līdzās filozofiskajai situācijai Badjū izvirza vairākus nosacījumus kā domāt par pašreizējo kino situāciju kopumā: 1) ir jāslabā ideja, ka mūsdienu mākslas darbība sastāv no visu redzamo un dzirdamo materiālu attīrīšanas. Lai iegūtu formālu attēlu un skaņu, tie ir jāattīra no sekojošiem operatoriem: pornogrāfijas, intimitātes, sociālās melodrāmas un vardarbības. Tikai attīrot šos operatorus, vienlaikus atzīstot to nepieciešamību, kino dod sev iespēju saskarties ar reālo situāciju, un tādējādi nodrošina jaunas kino-idejas pāreju vai tās atklāšanu. 2) Ir nepieciešamas zināšanas par materiāla *patieso kustību (real movement)*, kā arī zināšanas par *pagājušo*. 3) kinematogrāfiskie darbi ir jāveido, pamatojoties uz materiālu un to operatoru attīrīšanas un pārvietošanas darbībām, proti, darbības, kas rada kino-idejas, kas ir efektīvi mūsdienīgas, un kurām ir vispārējs vēstījums. Šādus nosacījumus var dēvēt par kino “izmeklēšanas nosacījumiem”, kas pastiprina tēzi par kino kā daudzkārtēju daudzveidību, lai arī no tā izriet, ka izmeklēšanas pamatvienība nav filma kopumā, bet filmas momenti, proti, tādi momenti, kuros ir iespējams identificēt izmeklēšanas darbību, kas jāsaprot kā vienlaikus satverts materiāls.¹⁹¹ Rezultātā filozofija *izmeklē* kino, proti, izmeklē daudzkārtējās daudzveidības, to struktūras, kas sastāv no filozofiskām situācijām, proti, konkrētām filmas patiesībām.

Kopumā kino pašreizējā situācija un filozofiska situācija ir divas dažāda veida un dažāda līmeņa situācijas kino. Jebkurā gadījumā, analizējot kino kā filozofisku situāciju, nākas saskarties ar kino pašreizējo situāciju, kas var ietekmēt kino kā filozofiskas situācijas struktūru. Tādējādi šķiet, ka abu veidu situācijas iezīmē *makro* un *mikro* līmeni situācijas struktūrā. Lielākoties par šīm abām situācijām tiks runāts atsevišķi, bet bieži vien kino kā

¹⁸⁹ *L'Art du Cinema* ir doktrīna par to, ka filmas idejas pāreja priekšplānā ir sarežģīts izsaukums starp citām mākslām (teātris, novele, mūzika, glezniecība u.c.), un, ka šāds “tīrs kino” nemaz nepastāv (izņemot avangarda formālisma vīzijā). Tādēļ Badjū ierosina principu: kino pastāv starp mākslu un ne-mākslu.

¹⁹⁰ Badiou A. *Infinite Thought: Truth and the Return to Philosophy*. UK, London: Continuum, 2003. pp. 110-111.

¹⁹¹ *Ibid.* pp. 114.-115.

filozofiskas situācijas pamatojumam var nākties izmantot un atsaukties uz kino pašreizējās situācijas skaidrojumu, proti, kāda konkrēta filozofiska aspekta skaidrojumu, kas izriet no kino industrijas tendencēm, vai kino attiecībām ar citiem diskursiem. Tāpat var izdarīt secinājumu, ka kino kā filozofiskā situācija ir analogisks Badjū apgalvojumam “kino domā”, proti, filozofiskā situācijā kino ir *domājošs*.

4.2. Domājošais kino

Heidegera fundamentālais jautājums - “Kas tiek saukts par domāšanu?” - varētu tikt paplašināts līdz jautājumam – kas ir domāšana kino? Vai “domājošais kino”? Badjū izaicina kino konceptu no filozofijas skatu punkta, izvirzot argumentu, ka *filma domā*, un vērsot uzmanību, ka tieši filozofu uzdevums ir raisīt un veidot domāšanu par filmām. Ko īsti šāds apgalvojums nozīmē? Badjū sniedz salīdzinājumu: “kino ir metafora mūsdienu domām, līdzīgi kā traģēdija ir metafora grieķiem.”¹⁹² Tādējādi kino spēlē nozīmīgu lomu mūsdienu pasaulē, proti, domāšana, kas ir satverta ar tās mobilitāti un, kas absorbē cilvēka klātbūtni, jo, saskaņā ar Badjū, kino ir mākslas forma, kas liecina par Citu (*Other*). Kino būtiski paplašina iespēju domāt par Citu.¹⁹³ Ja filozofija ir domāšana par citu, kā to apgalvo arī Platons, tad šis ir būtisks kino un filozofijas attiecību aspekts. Tomēr šīs attiecības sākas ar dublēšanas procesu un balstās uz diviem fundamentāliem jautājumiem: “kā filozofija uztver kino?” un “kā kino pārveido filozofiju?” Jebkurā gadījumā Badjū uzskata, ka kino ir privilēģētās attiecībās ar filozofiju, kā transformācijas rezultātā *kino domā*, un tādējādi ir iespējams definēt *domājošo kino*.

Domājošais kino ir strukturēts koncepts, kā pamatojumam Badjū izvirza piecus apgalvojumus, proti, sintēzes, par ko kino domā:

1. Kino domā par attēlu. Jautājums par attēlu iekļauj arī tradicionālo starta punktu domāšanai par kino – kino kā ontoloģiska māksla. Badjū esejā “*Vai par filmu ir iespējams runāt?*” (1994) apraksta savu pieeju kino kā aksiomātisku (pretstatā ikdienas sarunu “nenoteiktajam spriedumam”), ar mērķi, lai runātu par filmu kā *pašu par sevi*. Tādējādi attiecība starp kino un filozofiju, šķiet, ir pakļauta inversijai, proti, lai runātu par filmu, atklājot tās vienreizīgumu. Tāpat kino domā par attēlu kā tādu, kuram ir iespēja piesaistīt ikvienu, proti, kino ir māksla, kurai piemītošais identifikācijas aspekts, padara to *domājošu* masām. Badjū raksta: “Kino kā masu māksla var demonstrēt atklātu jautājumu par

¹⁹² Badiou A. *Cinema*. UK, Cambridge: Polity Press, 2013. p. 17.

¹⁹³ *Ibid.* p. 202; 222.

populāro.”¹⁹⁴ Masu mākslas paradoksālā saikne Badjū teorijā ir tāda, ka “masa” ir politiska kategorija vai, precīzāk, demokrātijas aktīva kategorija (piemēram, komunisms), jo kā teicis Mao: “Masas pašas par sevi ir vispārīgas vēstures radītājs.”¹⁹⁵ Tādējādi kino domā par strukturētu attēlu, proti, par kopīgu vēstījumu masām, kas balstās uz populāro. Rezultātā kino vienlīdz demonstrē redzamā nenoteiktību un noteiktību, kā rezultātā rodas jaunas sintēzes.

2.Kino domā par laiku. Badjū apgalvo: “Laiks ir pieredzes sintēze, proti, mūsu pieredze ir sintezēta laikā.”¹⁹⁶ Kino domā par dažādu laiku. Piemēram, kino domā par konstruētu laiku; periodizētu laiku. Kopumā laiks tiek uztverts kā aktīva sintēze. Šāds pieņēmums acīmredzami ir savienots ar faktu, ka kino ir montāžas māksla, kas padara laiku redzamu. Tas, ko kino piedāvā, kas pēc Badjū domām, ir vienīgā māksla, kas uz to ir spējīga, ir tīras ilgstamības klātbūtne, kas veidota konstruētā laikā, kas patiešām var būt jauna sintēze. Skaidrs, ka sasniegt šādu aspektu ir ārkārtīgi sarežģīti, un tas ir izdevies tikai izciliem kino režisoriem, piemēram, *F.V. Murnavs vai Orsons Velss*. Jautājums par laiku (Badjū teorijā) ir arī politisks jautājums, piemēram, jautājums par revolūciju. Revolūcijas koncepts ir pārrāvums laikā, proti, jauna sintēze ar laiciskiem pārrāvumiem. Tādējādi kino nepārprotami ir papildīts ar īslaicīgām sintezēm, ko atklāt. Piemēram, kino nereprezentē pretestību starp konstruētu laiku un tīru ilgstamību. Tāpat kino nepauž pretestību starp nepārtrauktību (*continuous*) un pārtrauktību (*discontinuous*). Dabiski, ka kino *nedomā* par šādiem aspektiem, tas tos *uzrāda*, vai vēl labāk, tas tos *rada*. Badjū uzsver: “Manuprāt, pats nozīmīgākais aspekts ir tas, ka kino ir māksla, kurā viss, kas notiek, ir gan nepārtraukts, gan pārtraukts. Un tomēr pat izcilākajos darbos ir kaut kas līdz galam nenosakāms starp nepārtrauktību un pārtrauktību, jo, saskaņā ar Badjū, nepārprotami nepārtrauktība ir radīta ar pārtrauktību. Skaidrs, ka starp nepārtrauktību un pārtrauktību vienmēr būs kāds simbols. Pēkšņa kaut kā parādīšanās ir vienmēr iespējama, un kino mums saka, ka *brīnumu (miracle)* iespējamība tiešām eksistē: tas ir solījums, ko filma dod skatītājiem par redzamo un *ilgstošo brīnumu*. Badjū uzsver: “Šis bez šaubām ir apbrīnojamākais, ko filozofija var apskaust kino, un tai vajadzētu pamēģināt to saprast ar tās pašas paņēmieniem.”¹⁹⁷ Šajā gadījumā patiešām kino, domājot par laiku, transformē filozofiju, uzvarot pretstatu starp konstruēto laiku un tīro ilgstamību; starp nepārtrauktību un pārtrauktību. Rezultātā kino rada jaunu temporālo sintēzi.

3.Kino domā par citām mākslām. Badjū uzskata, ka kino no glezniecības paņem “pasaules skaistuma izjūtas iespēju”; no mūzikas – “iespēju pārvaldīt pasauli caur skaņu”;

¹⁹⁴ Piemēram, Orsona Velsa filma *Lēdija no Šanhajas* (1947) demonstrē galveno varoni sievieti kā negatīvo tēlu, caur viņas pārdomām par pasauli un apkārt notiekošo. Badiou A. *Cinema*. UK, Cambridge: Polity Press, 2013. p. 217.

¹⁹⁵ Badiou A. *Cinema*. UK, Cambridge: Polity Press, 2013 *Cinema as a Democratic Emblem*. pp. 234 – 235.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.* p. 220.

tādējādi nodrošinot redzamā un skaņas dialektiku. Savukārt no romāna kino pārņem veidu, kā stāstīt sižetu; no teātra kino pārņem to, ka aktieris ir apveltīts ar īpašu šarmu un atpazīstamību, kas padara to par *zvaigzni*.¹⁹⁸ Kopumā kino pārņem kaut ko no visām mākslām, lielākoties to, kas ir vispieejamākais, un rezultātā Badjū kino apraksta kā: “kino ir gleznošana bez gleznošanas; mūzika bez mūzikas, novele bez psiholoģijas, teātris bez aktieru šarma”¹⁹⁹, proti, tas ir jautājums par pārņemšanas sintēzi. Piemēram, Ransjērs savā grāmatā *Filmas fabulas (La fable cinématographique, 2001)* uzsver, ka kino ir “stāstu māksla, kuras patiesība ir nepatiesa.”²⁰⁰ Kopumā kino, kas ir netīrs, paradoksāli ir vienlīdz spējīgs ietvert patiesības, kas var būt gan patiesas (piemēram, filmas, kas balstītas uz patiesiem notikumiem), gan nepatiesas (fikcijas).

4.Kino domā par attiecībām starp mākslu un ne-mākslu. Kino vienmēr ir novietots starp mākslu un ne-mākslu, proti, kino ir māksla, kas atrodas ne-mākslas ietekmē – māksla, kas ir pilna ar klišejiskām formām. Badjū teorijā kino ir māksla, kas vienmēr ir *zem* vai *aiz* mākslas. Jebkura filma piedāvā kaut ko banālu un klišejisku, kas ir saprotams ikvienam. Badjū norāda, ka kino ir paradoksālas attiecības starp aristokrātiju (māksla) un demokrātiju (ne-māksla). Neatkarīgi no tā, ka kino ir netīrs, kino ir māksla (lai arī vienreizīga, *sarežģīta* māksla) kas ir nosacījums filozofijai. Rezultātā kino kalpo, burtiski, lai pārvērstu domas no ne-mākslas par mākslu.

5.Kino domā par ētiku vai morāli. Kino reprezentē vērtības, kas var tikt apspriestas jebkurā brīdī gan pirms filmas, gan filmā, gan pēc filmas noskatīšanās. Badjū apgalvo: “Kino pārsteidz ar sava veida varonību un, kā tas ir zināms, tas šodien ir pēdējo varoņu bastions.”²⁰¹ Jo kur gan citur kā kino ir tik izteikts varoņu kults. Ir neiespējami iedomāties kino bez sadursmes ar morāles, proti, labā un ļaunā reprezentāciju. Badjū norāda, ka būtībā ir divas acīmredzamas iespējas kino, lai tas spētu uzraudzīt lielus ētiskus konfliktus: 1) No vienas puses, kino ir tas, ko varētu nosaukt par “makro - kosmisko” (“*wide horizon form*”), kurā morālie konflikti ir integrēti piedzīvojumos, piemēram, vesterna žanra filmas. Šajā gadījumā konflikts ir paplašināts līdz marko līmenim: piemēram, stāsts, kas norisinās kosmosā, piemēram, Kubrika filma *2001: Kosmosa odiseja*, ko Badjū nodēvē par *metafizisku vesternu*. Filma, kas ļauj vērtībām būt redzamām uz dabas neaizsargātā fona, kas ir cēlonis filmā uzrādītajiem konfliktiem. Filmās varoņi lielākoties ir vienkārši personāži, bet, lai atrisinātu konfliktu, kas nav vienkāršs, tie ir novietoti unikālā telpā. 2) No otras puses, ir arī “mikro - kosmiski” gadījumi, kas ir ierobežoti un iestājas par kādu konkrētu vērtību vai pozīciju.

¹⁹⁸ Badiou A. *Cinema*. UK, Cambridge: Polity Press, 2013. p. 210.

¹⁹⁹ *Ibid.* p. 210.

²⁰⁰ Rancière J. *Film Fables*. Trans. by Emiliano Battista. UK, New York: Berg, 2006.

²⁰¹ Badiou A. *Cinema*. UK, Cambridge: Polity Press, 2013. p. 211.

Piemēram, Orsons Velss izmantoja šādu tehniku: filmējot ļoti netālu no zemes, lai nebūtu redzams kadra horizonts, un tādējādi telpa ir saplacināta.²⁰² Tāpat jautājums par ētiku ir jautājums par identitātes reprezentāciju; Cita reprezentācija un ētisko problēmu reprezentācija, kas ir plaša spektra diskurss. Badjū savā esejā par *Ļaunā saprašānu (Ethics: As Essay on the Understanding of Evil, 1998)* norāda, ka ētika ir iecerēta kā spēja uztvert Ļauno (no Labā pozīcijas un nevis otrādi), un, ka kopumā nav ētikas. Ir tikai ētikas procesi, ar kuriem mēs izturamies pret situācijas iespējām.²⁰³ Badjū ētiskā koncepcija ir līdzīga Sartra “projektam”, kas argumentē, ka ne “vispārīga ētika”, ne vispārīgi cilvēktiesību principi nav iespējami, vienkārša iemesla dēļ, ka tas, kas ir vispārīgs cilvēkam vienmēr sakņojas aktīvā domāšanā, konkrētās patiesībās vai konkrētās konfigurācijās. Kino ir iespējamās situācijas, kas reprezentē ētikas vai morāles principus un problēmas, kas, no filozofijas skatu punkta, ir pateicīgs izmeklēšanas materiāls, kā arī reprezentējošs kino filozofijas materiāls.

Redzams, ka visās piecās tēzēs kino pauž un apstiprina savu statusu kā “masu māksla”. Līdz ar piecām Badjū apskatītajām tēzēm, šķiet, ka jautājums par *domājošo kino* pieprasa vēl vienu būtisku tēzi.

6. kino domā par par to, lai tas būtu *domājošs*. Badjū uzskata, ka filma darbojas kā “filozofijas darbarīks”, un kino kopumā kā “demokrātijas emblēma”. Kino būtība ir producēt patiesības mūsdienu sabiedrībā un katras atsevišķās filmas būtība ir pasaules “sajūtama patiesības konfigurācija.”²⁰⁴ Ne velti Badjū raksta, ka “kino šobrīd ir vienīgā māksla, kas ir *piegriezta* pēc pasaules mēra”, un šis ir *mērs*, kas var padarīt filmu domājošu, pirmkārt, jau masām. Filmas, pat mēmās filmas, piedāvā ideju par pasauli, kas vienmēr ir mūsdienīga, jo kino asociējas ar kaut ko aktuālu. Tādējādi, saskāņā ar Badjū, kino ir unikāls modernitātes veids, kas rada idejas – sajauktas un netīras idejas - kas netiek radītas nekur citus. Badjū specifiskais modernisms noraida formālismu, jo skaidrs, ka *tīrs kino* nepastāv, izņemot avangarda formālisma beigu posmu. Lai arī tas, ka kino domā par vēstījumu māsām, paredz, ka kino vienlīdz apzināti un neapzināti domā par to, lai tas domātu un būtu *domājošs*, kas savā ziņā ir tas, ko Badjū raksturo kā – kino ir filozofisks eksperiments.

Kopumā kino kā filozofiskas domāšanas eksperimenta mērķis ir uzdot jautājumus. Karols apgalvo: “Mākslas pasaules, tai skaitā kino, mērķis - caur filozofisku domu eksperimentiem - ir noteikta patiesība.”²⁰⁵ Kopumā ir filmas, kas ir konstruētas tā, ka tās pārveido, izaicina un pat izvirza filozofisku nostāju. Bet ir ir iespējami arī paradoksāli un

²⁰² Badiou A. Cinema. UK, Cambridge: Polity Press, 2013. p. 218.

²⁰³ Badiou A. *Ethics: As Essay on the Understanding of Evil* (1998). Trans. by Peter Hallward. UK, New York: Verso, 2012. p. x. – xvi.

²⁰⁴ Badiou A. Cinema. UK, Cambridge: Polity Press, 2013 p. x. and *Cinema as a Democratic Emblem*. p. 240.

²⁰⁵ Herzogenrath B. *Film As Philosophy*. UK, London: University of Minnesota Press, 2017. p. 282.

absurdi kinematogrāfiski domu eksperimenti, piemēram, kā tas ir redzams filmā *Mehāniskais apelsīns* (1971). Kerols norāda, ka jautājumi filmā bieži vien rodas no deklaratīviem teikumiem. Kad tiek saņemta informāciju caur mediju, tas raisa jautājums, piemēram, “kur notiek filmas darbība?”, “kādēļ filma sākas šādi?”, kas ir dabisks domāšanas process. Tādējādi jautājumu un atbilžu paņēmieni ir plaši pārstāvēts kino filozofijā. Piemēram, filozofs *Vatenbergs (Wartenberg)* atzīst: “Ja būtu iespējams parādīt, ka domas eksperiments ir būtisks elements dažos filozofiskos argumentos, ceļš būtu atklāts, lai parādītu, ka arī filmas var radīt filozofiskus argumentus.”²⁰⁶ Kopumā filma var saturēt būtiskus jautājumus un atbildes par tās naratīva filozofisko nozīmi. Tāpat iespējams, ka filmas naratīvam var nebūt filozofiskas nozīmes, kas to var iegūt tikai attiecībās ar filozofiju, kas tās iespējams uzrāda. Kaut arī filma pati nevar veikt pilnīgus filozofiskus eksperimentus, tā var aktīvi piedalīties tajos.

Ja filozofija kino ir spējīga radīt filozofiskus konceptus, tad tā rada izmaiņas iepriekšējās sintēzēs, ieviešot “jauno”. Šādas sintēzes Badjū definē kā kinematogrāfiskas sintēzes. Būtiskākais jautājums: kas ir jaunais, ko kino (sintēzes rezultātā) ievieš? Kā jau tika secināts, novitātes aspekts rada pārrāvumu esošajās zināšanās, un kino šādi pārrāvumi var būt gan tehniski, proti, jautājums par formu, gan saistīti ar Ideju, proti, jautājums par saturu. Abus aspektus ir iespējams skatīt no filozofijas diskursa, domājot par abu disciplīnu savstarpējo transformāciju. Tā piemēram, filozofija var uzrādīt būtiskas atklāsmes par filmā reprezentēto laiku, kā arī risināt pat tik niansētus jautājumus kā psihoanalīze, kas konkrēti pievēršas filmas varoņu analīzei.

Tāpat kā Badjū noraida avangarda uzbrukumu mākslām, viņš noraida arī jebkuru mākslas tīrības aizsardzību, vai tās būtību. Kino vismaz teorētiski kļūst domājošs ar to kas, kas iziet no redzamā. Šis kino “ideālisms” tomēr ir pilnīgi imanents kino, kas acīmredzami ir pretrunā daudzām citām kino teorijām. Redzams, ka kino filozofija lielākoties darbojas virzienā no filozofijas uz kino, proti, kā jau tika minēts, filozofijas diskursi tiek meklēti un atrasti kino. Savukārt kino kā filozofija vai kinematogrāfiskās filozofijas virziens ir pretējs - no kino uz filozofiju. Šāds virziens ir sarežģītāks un komplicēts, kā rets notikums. Ir skaidrs, ka jebkurā no attiecību veidiem kino piedāvā paradoksālās attiecības, pilnīgi neticamus savienojumus. Apgalvojot, ka kino kā tāds transformē filozofiju, tas vienmēr samazina diskusiju par abu disciplīnu būtību. Tādējādi kino var pārveidot atsevišķus filozofijas diskursus, konceptus, jēdzienus vai situācijas, proti, konkrētu domāšanas veida iespēju. Drīzāk ir jāuzdod jautājums - kā kino lieto filozofijas diskursus, lai tas atklātu pats sevi? Tieši šajā aspektā dzīvo *domājošos kino*.

²⁰⁶ Wartenberg T.E. *Thinking on Screen: Film as Philosophy*. London: Routledge, 2007. p. 134.

Un tomēr varētu šķist, ka kino ir tikai “filozofijas darbarīks”, “filozofiska situācija”, “kino-ideja” un, ka rezultātā kinematogrāfiska filozofija ir rets notikums. Var atzīt, ka ir vairāk un ir mazāk domājošas filmas. Vai kino pats nav spējīgs uzdot spēcīgus jautājumus, bez filozofijas iesaistes? Var, bet nākas piekrist filozofam *Vatenbergam (Wartenberg)*, ka “publikācijas akadēmiskajos žurnālos būtu bezjēdzīgas, ja tās būtu iepriekš izslēgušas filmas no filozofiskā lauka.”²⁰⁷ Skaidrs, ka Badjū teorijā kino nekad nevar būt filozofija, proti, kinematogrāfiskā filozofija nepretendē uz “jauno” filozofijā, bet tāpat kā kino filozofija uz “jauno” kino. Turklāt, “ja kino ir ģimenes līdzības ar filozofiju kā antifilozofiju vai sofistiku, tad katra no tām zināmā mērā atdarina filozofiju.”²⁰⁸ Badjū apskatītais apgalvojums par to ka filozofijai nav jā sagatavo domāšana par mākslas darbu, jo māksla pati par sevi domā, izvirza pieņēmumu, ka kino šajā nozīmē ir *domājošs*. Šāds pieņēmums ir līdzīgs Delēza kino filozofijas argumentam - “smadzenes ir ekrāns”. Patiesi *domājošais* kino Badjū kino teorijā ir kino galvenais uzdevums – radīt domas, idejas un patiesības, lai filozofija var realizēt savu funkciju - pārdomāt domu.

Jāpiebilst, ka Badjū kino teorija, kas tiek raksturota kā kinematogrāfiska filozofija, nozīmē, ka nepastāv “skolēna” un “skolotāja” nostāja, proti, neviena no disciplinām nav subjekts vai objekts; mikro vai makro līmenis. Savukārt kino filozofijā, šāds vienlīdzīgs abu disciplīnu transformācijas rezultāts nav definēts. Nevar noliegt, ka ir filmas, kas ir spējūšas ilustrēt filozofiskus konceptus, bet, lai aizstāvētu apgalvojumu, ka filozofiska domāšanu caur kino ir iespējama – ir nepieciešami atbilstoši filozofijas koncepti, kā to uzrāda Badjū teorija. Rezultātā, filozofiska domāšanu caur kino, proti, kino filozofija ir iespējama, tiesa gan tā lielākoties paliek mikro līmenī kā filozofiska situācija vai kino-ideja.

Kopumā Badjū norāda, ka “šodien, proti, “pēc Delēza”, kino prasa pēc filozofija un filozofija – pēc kino”, kā rezultātā var saskatīt, ka kinematogrāfiskai filozofijai un kino filozofijai ir vairākas kopīgas iezīmes. Pirmkārt, redzams, ka no kino filozofijas, kur kino ir kā “filozofiska situācija” ir attīstījusies kinematogrāfiska filozofija, kur kino ir kā “filozofijas darbarīks”. Otrkārt, kinematogrāfiska filozofija, varētu tikt uzskatīta kā kino filozofijas rezultāts vai *padziļināta* kino filozofija, piemēram, jautājums par laiku, kas ir viens no centrālajiem jautājumiem kino filozofijā, spēj radīt jaunas sintēzes un nodrošināt kinematogrāfisku filozofiju, kā rezultātā iegūto “jauno” var izmantots arī citās filozofijas disciplīnās, piemēram, antropoloģijā, psihoanalīzes vai ētikā.

²⁰⁷ Wartenberg T.E. *Thinking on Screen: Film as Philosophy*. London: Routledge, 2007. pp. 28–30.

²⁰⁸ Badiou, A. *Manifesto for Philosophy*. ASV: Suny Press, 1999. p. 98.

NOBEIGUMS

Balstoties uz maģistra darba ievadā izvirzītajiem uzdevumiem, tiek formulētas tēzes, kas definē un apstiprina kino un filozofijas attiecības Badjū teorijā.

1. Kino nav filozofijas priekšmets, bet gan tās nosacījums.

Kino un filozofijas attiecības ir iespējamās caur patiesības konceptu. Kino ir tas, kas producē patiesības, proti, Idejas jeb t. s. kino-idejas. Tādējādi kino-ideja kļūst par nepieciešamību kino un filozofijas attiecībās. Šo abu disciplīnu sintēžu jeb transformācijas mērķis ir patiesība, kas ir šādu attiecību nosacījums. Kino ir jāpieturas pie idejām, ko tas rada, proti, ikviena ideja ir *daudzkārtīgā daudzveidība* jeb strukturēta situācija. Tādējādi kino šādā izpratnē iegūst *ontoloģiskas* mākslas statusu, jo jautājums par patiesību Badjū teorijā nepieder estētikai, bet gan loģikas diskursam. Tiek secināts, ka Badjū teorijā kino ir māksla īpašā nozīmē, tās attiecībās ar patiesību kļūst *notikumīgas* jeb tas var uzrādīt patiesības pārrāvumus, kā arī tās tukšumu. Savukārt filozofijai ir jāspēj satvert kino *notikumīgums*, tā situācijas struktūra un tā tukšums, bet galvenokārt tas viss tiek apzīmēts ar konceptu “domas”, jo tikai tad filozofija var realizēt sevi darbībā, kas ir domas pārdomāšana. Būtībā kino un filozofijas attiecības ir uzskatāmas par inestētikas shēmas apstiprinājumu.

Rezultātā **kino ir domājošs, balstoties uz attiecībām ar patiesību.**

2. Kino un filozofijas attiecības ir netīras.

Badjū teorijā kino ir *netīrākā* no mākslām, līdz ar tās “plus viens” starpdisciplināro stāvokli: tā ir septītā māksla, kas aproprīē klasisko mākslu līdzekļus, kā arī tā nenovēršami ietver nemākslas aspektus, jo kino tapšanas sarežģītais tehniskais process nav pilnībā pakļaujams viena mākslinieka radošajai izpausmei. Filozofija nespēj kino padarīt *tīrāku*, tas nav arī tās uzdevums. Kino *attīrīšanās* funkciju veic patstāvīgi, taču filozofija šajā kino procesā var iesaistīties, kas var būt viens no paņēmieniem, kā satvert kino-ideju. Tomēr jebkura starpdisciplināritāte kino padara aizvien *netīrāku* jeb, kā uzrāda Badjū, ņemot vērā, ka filozofijas uzdevums ir jaunu problēmu radīšana, tad tieši *netīrais* kalpo kā viens no pamatiem jaunu problēmu radīšanai, un šāds problemātiskums starp abām disciplīnām ir nepieciešamība. *Netīrais* spēj nodrošināt to, ka kino iegūst “jauno”, saskaras ar jaunām sintēzēm un filozofiskiem eksperimentiem. Līdz ar to *netīrais*, attiecībās ar filozofiju, būtiski paplašina savu nozīmi, tādējādi *filma domā*. Tā domā ne tikai par sevis attīrīšanas funkciju, bet vienlīdz ar filozofijas iesaisti par *netīrā* padarīšanu *netīrāku*. Šādi apgalvojumi filozofijai dod demonstratīvas un procesuālas, nevis regulējošas pieejas, domājot par mākslas un filozofijas mijiedarbību.

Rezultātā **kino ir domājošs, balstoties uz attiecībām ar netīro.**

3. Kino un filozofijas attiecības liecina par pasaules klātesamību.

Kino ir *masu māksla*, kuras mērķis ir sniegt vēstījumu masām. Kino ir māksla, kas domā par citu, proti, par masām, kas lielā mērā ir arī jautājums par kino kā “peļņas mākslu” – vēl vienu kino *netīrības* dimensiju. Taču jāakcentē aspekti, kas ir saistīti nevis ar kino industriju kā tādu, bet gan ar attiecībām, kādās kino atrodas ar *masu*. *Masa* tāpat kā filozofija var uzrādīt kino-ideju. Tā var uzrādīt globālas kustības iezīmes, kā arī kino pašreizējo situāciju, kas ir būtiski papildus faktori, kas nosaka kino. *Masas* identificēšanās ar filmā pausto ideju un patiesību rada pasaules klātesamību, proti, jautājums ir par pasaules situāciju, struktūru, tās tukšumu un tās notikumiem, kā rezultātā kino uzrādītā patiesība reprezentē to, kas pasaulē ir reāls un patiess.

Rezultātā **kino ir domājošs, balstoties uz attiecībām ar masu.**

4. Kino ir domājošs attiecībās ar filozofiju.

Filozofija ir kino nepieciešamība. Kino ir filozofijas nepieciešamība. Tādējādi kino un filozofijas attiecības balstās uz abu disciplīnu nepieciešamību vienai pēc otras, ko uzrāda kino filozofija un kino kā filozofijas diskursu attīstība. Šāda tēze var būt derīga, tikai uzrādot, ko abas disciplīnas (Badjū teorijas ietvaros) iegūst viena no otras.

No šīm tēzēm var atvedināt secinājumus par maģistra darbā risināto problēmu – kino un filozofijas attiecībām.

Filozofija attiecībās ar kino:

- Filozofija spēj realizēt *līdziespējošanas* funkciju, kas kļūst par veidu, kādā domāt par to, kā *kino kā filozofija* darbojas. Tāpat *līdziespējošana* uzrāda “jauno”, kas ir identificēts tikai un vienīgi konkrētajā filmā un kino kopumā.
- Filozofija kino nodrošina līdzekļus, ar kādiem izmeklēt patiesību. Viens no tiem ir jautājumu uzdošana par kino struktūru kā *daudzveidīgo daudzveidību*.
- Filozofija padara *kino kā filozofiju*, kā rezultātā noris starpdisciplinārs transformācijas process jeb rodas jaunas sintēzes, no kā attīstās jaunas patiesības un jauni vēstījumi masām.
- Filozofija būtiski paplašina kino konceptuālo lauku pāri mākslas robežām. Tādējādi filozofija spēj uzturēt kino *netīru*, nepadarot to *tīru*.

Kino attiecībās ar filozofiju:

- Kino no filozofijas faktiski iegūst patiesību, ko tas pats rada. Filozofija iesaistās un palīdz kino atklāt patiesību, jeb patiesības procedūru rezultātā tā spēj uzrādīt to, ko kino pats nespēj. Bez patiesībām kino disciplinā nav iespējamas jaunas zināšanas.

- Kino filozofijas transformācijā uzrāda jaunus domāšanas režīmus, kas var būt aktuāli gan kino kritikā, gan kino filozofijā, kā arī kultūras studijās kopumā. Saskaņā ar Badjū, runāt par filmu nozīmē runāt par domāšanas resursu iespējām, tādējādi domāšanas resursu rezultātā rodas “jaunais”, citiem vārdiem sakot, kino tiecas atveidot filozofiju, izrādot interesi par filozofiskām situācijām un savstarpējām sintēzēm. Domājošais kino kļūst par filozofijas viesošanas.

Tikai tad, kad mēs esam konceptualizējuši *domājošu kino*, mēs varam atkārtoti izmantot Badjū teoriju un noskaidrot kino reālo lomu vai, kā tas domā (vai tiks) pārdomāts, proti, atbildēt uz slaveno jautājumu, ko uzdeva kino teorētiķis Andrē Bazēns – kas patiešām ir kino?

Pētījuma turpmākai attīstīšanai tiek izteikti sekojoši priekšlikumi:

1. Nākotnē pētījums var tikt būtiski papildināts līdz ar Badjū teorijas konceptuālā lauka paplašināšanu, kas, balstoties uz viņa filozofijas vērienu, ir visnotaļ iespējams. Pētījumam varētu tikt izmantoti citi Badjū darbi, tādi kā: *Transcendentālā Matemātika* (2014), *Patiesā dzīve* (2017), *Kas ir cilvēki?* (2016) u. c. Tādējādi pētāmais lauks tiktu paplašināts ar jauniem Badjū konceptiem, piemēram, subjekts, ļaunums, mīlestība, ētika u. c.

2. Maģistra darbā galvenokārt tika apskatīts mākslas nosacījums filozofijai. Tāpat pētījumu ir iespējams būtiski izvērst, skatot kino attiecības ar pārējām trim patiesības procedūrām, proti, ar zinātni, mīlestību, politiku. Rezultātā kino pētāmais lauks tiek paplašināts ārpus mākslas robežām, tādējādi uzrādot kino starpdisciplināro saistību ar citiem diskursiem.

3. Kinematogrāfiskā filozofijas diskursa pētniecība ir komplicēts pētāmais objekts, kas pieprasa plašu un detalizētu izpēti tieši no kino filozofijas skatu punktu. Lai to izzinātu, ir nepieciešams būtiski paplašināt pētījuma lauku, tajā iekļaujot konkrētu kino filozofijas attīstību gan no kino, gan no filozofijas skatu punkta.

4. Līdzās teorētiskajam pārskatam par kino un filozofijas attiecībām Badjū teorijā, būtu veicami praktiski, plašākai publikai saistoši pārskati, proti, konkrētu filmu analīzes, kas uzrādītu Badjū teorijas pieeju filmu analīzē. Badjū grāmatā *Kino* ir ietvēris vairāku filmu analīzes, tādējādi demonstrējot kinematogrāfiskās filozofijas paņēmienus un padarot savu teoriju uzskatāmu *masām*.

LITERATŪRAS SARAKSTS

Avoti:

1. **Badiou A. *Being and Event* (1988).** Trans. by Oliver Feltham UK, London: Continuum, 2007.
2. **Badiou A. *Cinema (1937 – 2010)*.** Trans. by Susan Spitzer. UK, Cambridge: Polity Press, 2013.
3. **Badiou A. *Conditions* (1992).** Trans. by Steven Corcoran. UK, London: Continuum, 2008.
4. **Badiou A. *Infinite Thought: Truth and the Return to Philosophy*.** Trans. by Oliver Feltham and Justin Clemens. UK, London: Continuum, 2003.
5. **Badiou A. *Handbook of Inaesthetics* (1998).** Trans. by Alberto Toscano. ASV, California: Stanford University Press, 2004.
6. **Badiou A. *Deleuze: The Clamor of Being*.** ASV, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
7. **Badiou A. *Manifesto for Philosophy* (1989).** Trans. by Norman Madarasz. ASV: Suny Press, 1999.
8. **Badiou A. *Metapolitics* (1998).** Trans. J. Barker. UK, London: Verso, 2006.
9. **Badiou A. *Theoretical writings*.** Trans. by Alberto Toscano and Ray Brassier. UK, London: Continuum, 2004.
10. **Badiou A. and Žižek S. *Philosophy in Present*.** UK, Cambridge: Polity Press, 2009.
11. **Badiou A. *Ethics: As Essay on the Understanding of Evil* (1998).** Trans. by Peter Hallward. UK, New York: Verso, 2012.
12. **Badiou A. *Logics of Worlds: Being and Event* (2006).** Trans. by Alberto Toscano. UK, London: Continuum, 2009.

Sekundārā literatūra:

1. Badiou A and Daring E. “*Le 21e siecle n’a pas commence*” // Art Press 310., March 2005. p.58.
2. Bartlett A.J, Clemens J. *Alain Badiou Key Concepts*. UK, Durham: Acumen, 2010.
3. Baumbach N. *Philosophy’s Film: On Alain Badiou’s “Cinema”* // <https://lareviewofbooks.org/article/philosophys-film-on-alain-badiou-cinema/>!
(skat.19.05.2018)
4. Bazin A. *What is Cinema? Vol.1*. ASV, California: University of Calofornia Press, 2004.

5. Carroll N. *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. ASV, New Jersey: Princeton University Press, 1988.
6. Carroll N. *The Philosophy of Motion Pictures*. USA: Blackwell Publishing, 2008.
7. Carroll N. *Theorizing The Moving Image*. ASV: Cambridge University Press, 1996.
8. Cavell S. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. ASV, Cambridge: Harvard University Press. 1979.
9. Corcoran S. *Badiou Dictionary*. UK: Edinburgh University Press, 2015.
10. Deleuze G. *Cinema 1: The Movement-Image* (1893). Trans. Hugo Tomlinson and Barbara Habberjam. ASV: Minneapolis University of Minnesota Press, 1986.
11. Deleuze G. *Difference and Repetition* (1968). Trans. by Paul Patton. UK, London: Continuum, 2004.
12. Eagleton T. *After Theory*. UK, London: Allan Lane, 2003.
13. Foucault M. *Ethics: Subjectivity and Truth*. London and New York: New Press, 1998.
14. Hallward P. *Badiou a Subject to Truth*. UK, London: University of Minnesota Press, 2003.
15. Hallward P. *Order and Event*. // New Left Review nr.23. p.100.
16. Hallward P. *Think Again: Alain Badiou and The Future of Philosophy*. UK, London: Continuum, 2004.
17. Heidegers M. Malkasceļi. Rīga: Intelekts, 1998.
18. Herzogenrath B. *Film As Philosophy*. Introduction. UK, London: University of Minnesota Press, 2017
19. Hofstadter R. *Godel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. ASV, New York: Basic Books, 1999.
20. Jaspers K. *Psychologie der Weltanschauungen*. German: 1919.
21. Ling A. *Badiou Cinema*. UK: Edinburgh University Press, 2010.
22. Ling A. *Can Cinema Be Thought: Alain Badiou and The Artistic Condition* // Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy, Vol 2, No 1-2 , 2006. <http://www.cosmosandhistory.org/index.php/journal/article/view/38/76> (skat.19.05.2018)
23. Ling A. *The schlock of the new: Badiou, Duchamp, and the everyday miracle* // Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy. 2016. pp. 138-140.
24. Nancy J.L. *Being Singular Plural*. USA: Stanford California: Stanford University Press, 2000. p.
25. Rancière J. *Film Fables* (2001). Trans. by Emiliano Battista. UK, New York: Berg, 2006.

26. Rancière J. *The Politics of Aesthetics* (2000). Trans. by Gabriel Rockhill. UK, London: Continuum, 2004.
27. Robinson A. *Alain Badiou: Truth, Subjectivity, and Fidelity* // <https://ceasefiremagazine.co.uk/alain-badiou-truth-subjectivity-fidelity/> (skatīts.17.11.2017)
28. Rubene M. *Aisthēsis. Mimēsis. Theoria*. Rīga, 2010.
29. Sartre J.P. *Being and Nothingness* (1958). Trans. by Hazel E.Barnes. UK, London: Routledge, 1996.
30. Schelling, *System of Transcendental Idealism* (1800). Trans. Peter Heath. Charlottesville: University Press of Virginia, 1978. p. 231.
31. Sedofsky Lauren interview by Alain Badiou *Being by Numbers* // *Art Forum* 33, nr. 2, 1994. p. 84-124. [1]
[SEP]
32. Emoe C. *Inaesthetics – Re – configuring Aesthetics for Contemporary Art*. // The European Society For Aesthetics, Vol 6, 2016. p. 83 – 113. <http://www.eurosa.org/proceedings/> (skat.15.04.2018)
33. Theodor W. *Adorno, Aesthetic Theory*. London-New York: 2004.
34. Velšs V. *Estētikas robežceļi*. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2006.
35. Wartenberg T.E., *Thinking on Screen*. UK, London: Routledge. 2007.