

FILOZOFIA AKO VÝSKUM VYUŽÍVAJÚCI UMENIE

Filozofia na scéne

ARNO BÖHLER, Institut für Philosophie Fakultät für Philosophie und Bildungswissenschaft
Universität Wien, Wien, Republik Österreich

BÖHLER, A.: Philosophy as an Art-Based-Research. Philosophy on Stage
FILOZOFIA 68, 2013, No 5, p. 426

Since ancient Greek philosophers like Gorgias, Plato or Aristotle called the art of poetry a (magic) form of fiction that contradicts scientific forms of knowledge, a historical abyss has been introduced between the arts and the sciences, which still haunts us today. It was Nietzsche who first questioned the legitimacy of this distinction by calling the sciences a special form of art. My article will claim that Nietzsche was the philosopher who first assumed that science and philosophy are art-based-research practices. Philosophy is not representing a given truth but has to create it by staging it both, on a conceptual AND a fleshly level. *Philosophy on Stage* such becomes a *post-socratic* attempt to perform philosophy as the creation of a certain mode of living rather than a dialectic form of communication for the exchange of scientific arguments.

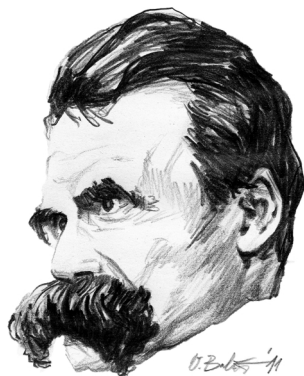
Keywords: Philosophy on Stage – Plato – Nietzsche – Art-based-research

Milovníci mýtov, ktorí už nimi neboli. Podľa Aristotela je síce pravda, že tak „ako dnes aj predtým začali ľudia filozofovať“ preto, že sa *čudovali* svojmu jestvovaniu vo svete (Aristoteles 1973, 246), no Aristoteles predsa len vychádza z toho, že údivu gréckych básnikov a milovníkov mýtov ešte chýbal pravý *vedecký* zmysel. Dáva nám síce na uváženie, či aj oni sú do určitej miery filozofmi, „lebo mýty pozostávajú z obdivuhodných vecí“ (Aristoteles 1973, 246), ale spôsob, ako sa *čudujú* svetu a postaveniu človeka v kozme a v prírode vysvetľujú *poeticky* odvolávaním sa na tradičné mýty a tento spôsob vtedy už mnohých gréckych filozofov nedokázal skutočne presvedčiť. Sofista Gorgias pokladal poéziu za určitý druh kúzla a mágie (Diels, Kranz 2004, 82 B 11,23)¹ a Platón, ako je známe, vyhnal básnikov zo svojho ideálneho štátu, čo len dokazuje, že milovníci múdrosti vo verejnom živote gréckej polis spravidla k tradovanej pravde mýtu zaujímali skeptický postoj (Heit 2003, 205-229; Burkert 1960, 159-160). A práve Platón, tento skutočný filozof medzi filozofmi západnej filozofie, ktorý je „považovaný za básnika medzi veľkými mysliteľmi a ktorý skutočne spája svoju filozofiu s umeleckými ambíciami“ (Höffe 2006, 69), identifikoval v básnickom umení jedného z najradikálnejších

¹ Slovenský preklad Fragmentov predsokratikov pozri: *Antológia z diel filozofov*, zv. 1, Predsokratoci a Platón. Bratislava: EPOCH 1970 resp. *Antológia z diel filozofov*, zv. 1, Predsokratoci a Platón. Bratislava: Iris 1998 (preložil Július Špaňár) (pozn. prekl.).

rivalov filozofie (por. Platón 1994, Politeia II-III; Sophistes 235 a nasl.; Nomoi VII 816d-817e).² Predovšetkým odmietal vládu básnikov *vnútri* mestských hradieb, pretože sú podľa neho zlými vychovávateľmi ľudu, šíria medzi ľuďom nesprávne predstavy o bohoch a mravnom živote a svojimi rečami a spismi podnecujú skôr žiadostivosti a vášne než jasný rozum. Antickí filozofi často citujú príslovie „*Básnici si mnoho nepravdivého navymýšľajú*“ (Aristoteles 1973, 247) takým spôsobom, akoby sa sami definovali ako opozícia k básnikom, teda cestou negácie.

Odvtedy patrí v akademickej disciplíne zvanej filozofia do určitej miery akoby k bontónu, predstava, že to, čo robia *filozofi*, sa *nesmie* zamieňať s tým, čo robia *básnici*. Kto chce v budúcnosti vyhovieť v platónskej Akadémii, bude musieť, nasledujúc Platóna, uprednostniť načúvanie logu (Diels, Kranz 2004; Herakleitos 22 B 50) pred načúvaním mýtu a bude môcť priznať *filozofickú* hodnotu len takým podobám umeleckej praxe, ktoré prospievajú ideálu podporujúcemu mravne dobrý život *v rámci* filozofického režimu rozumu. Filozofia a umenie tak vstupujú do antagonistickeho vzťahu, ktorý vyvoláva obavy a ktorý bude podstatným spôsobom spoluurčovať dejiny filozofie od Platóna až po Hegeľa – a aj neskôr.



Friedrich Nietzsche

Až Nietzsche znovu objavil hĺbku tejto priepasťi medzi umeleckou filozofiou a vedeckou filozofiou ako kardinálny problém súčasnej filozofie, keď reflektujúc svoj vlastný filozofický vývoj na jar a v lete 1888 zhrnuje: „Celkom na začiatku som sa začal vážne zaoberať vzťahom umenia a pravdy: a ešte aj teraz žasnem nad týmto antagonizmom“ (Nietzsche 1888, 500).³ V ďalšom texte by som chcel ukázať, že tento antagonizmus je stále nevyriešeným problémom súčasnej filozofie.

Filozofia ako veda o princípoch. Podľa Aristotela, filozofa, ktorý bol popri Platónovi po stáročia v dejinách západnej filozofie pokladaný priam za *výnimočného filozofa* akademického sveta, spočíva *najväčšia výsada* filozofie v porovnaní s mysticko-poetickými pokusmi o vysvetlenie predovšetkým *vo vedeckej metóde*, ktorú začali grécki filozofi rozvíjať

od 6. storočia p. n. l. Podľa neho boli nielen chronologicky, ale aj svojím významom prví,

² Slovenský preklad: PLATÓN: Dialógy I., II., III. Bratislava: Tatran 1990 (preložil Július Špaňár). Dialógy: Štát (Politeia), Sofista (Sophistes), Zákony (Nomoi) (pozn. prekl.).

³ Citát je z Fragmentov z pozostalosti, jar, leto 1888. (Nachgelassene Fragmente, Frühjahr, Sommer 1888). In: Nietzsche, F.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden, skratka: *KSA*. Vyd. Giorgio Colli a Mazzino Montinari. München – Berlin – New York, 1986 (dtv + de Gruyter), VIII. zv. (pozn. prekl.).

ktorí v emfatickom zmysle učili myslieť *principiálne*, to znamená, že učili skúmať rozmanitosť jednotlivých empirických javov na základe im inherentných všeobecných princípov (*αρχας* – *archas*) a príčin (*αιτια* – *aitia*) (Aristoteles 1973, 71; Aristoteles 1973, 246). Podľa Aristotela tým vykonali čosi epochálne; veď takto bola prvýkrát objavená adekvátna *metóda vedecko-epistemického* skúmania sveta a namiesto básnicko-mýtického vysvetľovania sveta nastúpilo jeho filozofické vysvetľovanie.

Prírodní filozofi, *φυσικοί* (*fysikoi*) – ako ich nazýva Aristoteles vo svojej *Fyzike* (Aristoteles 1987, 76) – predpokladajúc určitú pralátku – takto hľadali prvý nemenný princíp, ktorého premenami sa usilovali vysvetliť a zdôvodniť vznik vesmíru (Böhler 2010, 35-51). Aj keď toto ich úsilie bolo podľa Aristotela obsahovo mylné, predsa len napomohli *správne sformulovať otázku* v každom budúcom *filozofickom* uvažovaní o svete.

V nadväznosti na takéto určenie myslenia bude *akademické filozofovanie* v budúcich storočiach európskych duchovných dejín znamenať kladenie otázky o základe príčinného vzniku hocičoho. Filozofia sa tak podľa Aristotela stáva v doslovnom zmysle skúmaním *základov* („*archeológíou*“); stáva sa fundamentálnou vedou, ktorej ide o systematické poznanie základov, ktoré *operatívne* zodpovedajú za vznik a zánik konkrétnych jednotlivých javov (Wieland 1962, 63-65). Tieto základy sa totiž v ďalšom postupe musia samy argumentatívne dokázať sokratovským spôsobom tak, že sa o nich medzi expertmi intersubjektívne i dialekticky diskutuje vzhľadom na ich vecnú presvedčivosť a konzistentnosť.

Na rozdiel od filozofov, ktorí sa objavujú v Grécku, bol tento *vedecký* spôsob myslenia v tomto období ešte očividne cudzí básnikom a milovníkom mýtov a cesta k *filozofickému* bádaniu o svete na základe skúmania princípov preto aj zostala pre nich *metodologicky* uzavretá. Okrem iného to znamenalo, že ich *poetický* spôsob údivu *nad* svetom ešte kráčaľ ruka v ruke s tým, že *svet* ich afektívne pohlcoval, takže ho vykladali básnicky zo svojich dojmov – namiesto toho, aby ho vysvetľovali filozoficky, na základe jeho inherentnej príčinnosti. Sokratovská triezvosť, ktorá ideálnym spôsobom charakterizuje, ba možno až erotizuje vedeckú povahu filozofa, ostala cudzia ich vášnivo-opojným povahám, a tak im bol cudzí aj nevyhnutný intelektuálny odstup od vecí, ktorým sa vyznačuje vedecké skúmanie. Lebo Sokrates bol podľa Nietzscheho „aj veľký *erotik*“, ako píše v práci *Súmrak modiel* (Nietzsche 1980, 71).⁴ Jeho triezvosť pôsobila na staré elity Atén až magickou príťažlivosťou, ktorá ich úplne fascinovala, ba pôsobila na nich ešte výraznejšie...

„Ale Sokrates uhádol ešte viac. Prekonal svojich vznešených Aténčanov; pochopil, že jeho prípad, jeho citlivosť, s akou ho vnímal, už nebola výnimkou. Ten istý druh degenerácie sa v tichosti šíril všade: staré Atény sa chýlili ku koncu. – A Sokrates pochopil, že celý svet ho *potreboval* – jeho prostriedky, jeho liečbu, jeho osobné umenie sebazáchovy... Všade panovala anarchia inštinktov; na každom kroku sme sa stretávali s výstrednos-

⁴ Slovenský preklad: Nietzsche, F. (2007): *Súmrak modiel*. Bratislava: Iris, 15. Preložil Rastislav Škoda (pozn. prekl.).

ťou. Všeobecné nebezpečenstvo sa volalo *monštrum ducha*. „Pudy sa chcú stať tyranom; treba vynásť *proti-tyrana*, ktorý bude silnejší...“ (Nietzsche 1980, 71).

Volanie po Sokratovi. Platónov dialóg *Symposion* je možno práve preto takým pozoruhodne paradoxným majstrovským dielom, lebo nenapodobiteľným spôsobom raz a navždy ustanovil konflikt medzi filozofiou *ako* vedecko-sokratovskou praxou a filozofiou ako umelecko-dramatickou inscenáciou, a to tak obsahovo, *ako aj formálne* (Puchner 2010; Rokem 2011).

Keď opitý Alkibiades vpadne do prestížnej expertnej spoločnosti uznávaných rečníkov, ktorí sa zišli na sympóziu, aby chválorečili Erosa, predvádza nám Platón v tejto vzrušujúcej scéne dramatickým spôsobom, čo to znamená zotrvať pri mýticko-básnickom poňatí podstaty Erosa, ktorý pripomína skôr Dionýza než filozofa. Proti Alkibiadovi, opojnému bohom vína, kladie Platón Sokrata, ideál triezveho filozofa, aby na základe týchto dvoch postáv ideálno-typicky demonštroval, aký je vzťah medzi *starým*, dionýzovským chválorečením Erosa a jeho *novým*, sokratovským chválorečením.

Podstatný rozdiel medzi týmito dvomi spôsobmi chválorečenia spočíva podľa Platóna v odlišnom spôsobe zmýšľania týchto dvoch hrdinov zúčastnených na sympóziu. Posadnutý starým mýtickým názorom antických básnikov a vojvodcov vychádza Alkibiades očividne ešte stále z toho, že ak by sme chceli nejakej veci v jej podstate skutočne adekvátne porozumieť, *to, o čom* sa hovorí, sa musí skutočne naživo uchopiť a afektívne postihnúť. Rečník, ktorý hovorí o Erosovi, to v tomto prípade dokáže adekvátne urobiť len vtedy, ak (a do akej miery) je sám stimulovaný Erosom (teda eroticky); teda ak sa sám rečník nachádza v stave opojenia a vychádzajúc z tohto stavu vzdáva hold Erosovi erotizovaným i erotizujúcim spôsobom. *Telesne-afektívny stav, v ktorom sa nachádza Alkibiades počas svojej reči „o“ Erosovi, je teda pre neho očividne ešte konštitutívnym znakom „definície“ toho, čo sa má uchopiť, ak chceme „jestvovanie“ Erosa (verbálne, v reči) skutočne pochopiť.*

Kto by chcel v starom mýticko-básnickom zmysle hovoriť o Erosovi, musí ho teda zakúsiť sám na vlastnom tele. Tak, ako sa prednes starých rapsódov o tradovaných mýtoch tiež odohrával (rozumejme spieval) „umeleckým“ hymnicko-piesňovým spôsobom, aj Alkibiades sa domnieva, že musí Erosa chválorečiť v *predsokratovskom* zmysle, *básnicko-opojným* spôsobom, namiesto toho, aby o ňom uvažoval *filozoficky triezvo*.

Úplne iným spôsobom chválorečí Erosa Sokrates. Štýl jeho prednesu sa vyznačuje práve tým, že fascinuje svojou triezvosťou. V jeho prípade nepôsobí na prítomných rečníkov erotizujúco opojenie, ale vecná argumentácia. Sokrates sa na rozdiel od všetkých ostatných rečníkov vyznačuje tým, že keď hovorí o Erosovi, *nie je* ním *ako filozof* pohľtený. Už mu nejde o artikuláciu jeho vlastných telesných želaní, ale iba o vyjadrenie samotnej idey krásy, ktorá zodpovedá za to, že sa nám vôbec môže prihodiť niečo krásne, čo sa nám javí ako lákavé a žiaduce.

Aby sme sa prepracovali k tejto *ideálnej podstate* Erosa, potrebný je podivuhodný platónsky obrat našej výskumnej perspektívy: musíme sa odvrátiť od vlastnej *telesno-empirickej* skúsenosti a prejsť k pojmovo-argumentatívnemu spracovaniu idey Erosa ako

takej a cez jej dialektiku sa má vyjaviť idea krásy osebe – a v priaznivom prípade sa aj myšlienково vyjaví. Animujúce pôsobenie Erosa na našu vlastnú myseľ, v ktorom sa Eros telesno-afektívne prejavuje v nás samých, odteraz už nepatrí podľa filozofov sokratovského razenia k eidetickému pojmu podstaty samej veci. Kto by chcel odteraz uchopiť podstatu Erosa *filozofickým spôsobom*, t. j. triezvo-sokratovským štýlom, objektívno-vedecky, a už nie mýticko-básnicky, musí to urobiť *diskurzívnym* spôsobom *v médiu jazyka*, a to cestou *logického* vysvetlenia eidetických, osebe jestvujúcich podstatných určení, ktoré Erosovi pojmovo prislúchajú. Už nie *fysis*, t. j. *telesno-afektívna* prítomnosť samého Erosa uprostred prírody, ale *logos*, t. j. *diskurzívne* spracovanie jeho podstaty *v médiu jazyka* je odteraz primeraným prostriedkom, v ktorom sa konštitutívne podstatné znaky pojmu Erosa odkrývajú v jazyku a následne preukazujú ideálno-duchovným spôsobom.

Dôsledkom je to, že od čias Platóna filozofov spravidla už nezaujíma v súvislosti s nejakou vecou *ústne vyjadriteľné „jestvovať“*, ale *substantivizované jestvovanie* jej idey, ktorú treba uchopiť čisto pojmovo. Činnosti ako „chodiť“, „rozprávať“, „bežať“, „smiať sa“, „písať“ atď. i samo ich uskutočňovanie sa vďaka gramatickému triku platonizujúcich mysliteľov, ktorý spočíva v tvorení *slovesných podstatných mien* zo slovičiek, stávajú odvtedy čisto formálno-pojmovými podstatami, ktoré môžeme určiť logicko-formálne bez toho, aby sme príslušnú činnosť *de facto* sami vykonávali, teda aby sme ju museli uskutočňovať. Sokratovsko-triezvym štýlom *hovoríme* potom formálne o „chodení“, „behaní“, „smiatí“, „písaní“, „videní“ bez toho, aby sme skutočne museli chodiť, behať, smiať sa, písať, vidieť, ak o týchto činnostiach rozprávame. Odteraz zaujíma sokratovsky zmýšľajúcich filozofov a vedcov formálno-logická štruktúra chodenia ako takého, nie jeho aktuálne uskutočňovanie.

Je to spôsob myslenia, ktorý musí byť maximálne cudzí predovšetkým tanečníkom a hercom, stojacim pred konkrétnym problémom, že totiž musia *in actu* určitým spôsobom chodiť po javisku. A to časťou „tela sveta“ (Merleau-Ponty 1986, 181-182), ktorým disponujú a ktoré im v skutočnosti umožňuje, vychádzajúc z ich telesnosti, podať tento výkon práve takým alebo aj iným konkrétnym spôsobom. Kým teda umelkyňa musí premyslieť aktuálne telesné výkony, problémom je pre ňu jej „chodenie“ „rozprávanie“, „behanie“ atď., sokratovský filozof môže skúmať ideu chodenia aj poležiačky alebo postojačky či v akejkoľvek inej polohe. A to preto, lebo telesný výkon chodenia mu neposkytuje nijakú doplňujúcu podstatnú informáciu o tom, čo z principiálneho hľadiska *vôbec* znamená chodiť. Nie *len* (sic!) v jednom konkrétnom prípade, ale úplne všeobecne.

To je sokratovská metóda myslenia, ktorá je napríklad už *len* pri takom dýchaní v koncoch. Ved' aj Sokrates musí dýchať, ak hovorí o dýchaní, a to tak, že tento konkrétny výkon pri uvažovaní o ideí dýchania implicitne vždy už musí *in actu* uskutočňovať, aby mohol uvažovať o ideí dýchania ako takej. Každý pokus nadradit' konkrétnemu výkonu dýchania reflexiu o jeho eidetickej podstate v tomto prípade skôr či neskôr stroskotáva. (Ani o substantivizovanej podstate človeka či o bytí osebe nejakého telesa sa od čias Sokrata už neuvažuje z hľadiska fyzicko-telesnej prítomnosti človeka alebo lokálne sa vyskytujúceho telesa v „prírode“ <*fysis*>, ale z hľadiska diskurzívnej rozpravy o príslušnej ideí v jazyku. *Telesný* prístup k <verbálnemu> „*jestvovaniu*“ nejakej veci, ktorá sa nás

týka, sa v dôsledku toho začína pred nami v dejinách filozofie čoraz viac uzatvárať. Hovorenie o nejakej veci v jazyku začne nakoniec úplne nahrádzať fyzickú prítomnosť tejto veci. Lingvistický obrat <linguistic turn> vo filozofii 20. storočia preto nadobúda z tohto hľadiska hrozivú tvár.)

Akademicky filozofovať znamená podľa Sokrata celkom jasne to isté, ako učiť sa dištancovať od „jestvujúcej“ slovnej a afektívnej moci nejakej veci tak, aby sme ju boli schopní nezávisle od nášho telesného naladenia skúmať čisto racionálne a diskurzívne ju opísať. Zo strachu ako telesného stavu, ktorý pozorujeme sami na sebe, sa takto starým dobrým idealistickým spôsobom stáva *strach* ako taký. Z telesne prítomného človeka sa stáva človek osebe. Z telesnej skúsenosti slasti sa stáva osebe jestvujúci duchovný útvar s názvom *slasť*, ktorý už nemá nič, alebo len veľmi málo spoločného so slasťou, ktorú sami telesne pociťujeme. Teraz už netvorí pôvodne daný (fenomenálny) predmet vedeckého skúmania týchto fenoménov videnie farieb, ale ich diskurzívny opis, ktorému môže porozumieť aj farboslepý človek.

Práve to, čo sa v životnom svete naivne chápe ako autenticky „hymnická“ prítomnosť Erosa, ako prebudenie erotických citov, stalo sa v nadväznosti na platónsky vynález pojmovej postavy Sokrata parazitujúcim, akcidentálnym momentom *už len* esteticko-zmyslového, ale *ešte* nie logicko-pojmového určenia jeho podstaty. Tým je predznačená cesta k reteritorializácii antickej filozofie v nemeckom idealizme (por. Deleuze 1996, 108-127) – a potom tradičné trvanie na diskriminácii telesno-afektívnych stavov v prospech konštantných logických podstatných určení. Len zriedkavo dnes bude vedec demonštrovať chodenie telesne, ak ho chce opísať *vedecky*, a nie len „umelecky“ ukázať.

Toto sokratovské disciplinovanie akademickej filozofie medzičasom tak pokročilo, že spravidla každý, kto dnes študuje nejakú vednú disciplínu, sa úplne bezproblémovo socializuje v tomto spôsobe myslenia, a to úplne nezávisle od toho, či je niekto *akademickým* spôsobom filozoficko-vedecky vyštudovaný v Európe, Japonsku, Afrike alebo kdekoľvek inde. Okrem toho tu ide o celosvetovo štandardizovaný univerzitný fakt, ktorý až Nietzsche ako asi prvý významný filozof Európy dokázal nielen neospevovať, ale aj kriticky spochybniť. Mohlo by to byť aj tak, že dejiny sokratovského oslobodenia vedeckého ducha za viac ako dve tisícročia svojho trvania dosiahli kritický bod, v ktorom sa ocitli v situácii novej formy ohrozenia a tú aspoň niektorí filozofi našej doby, nasledujúci Nietzscheho, chápu ako nanajvýš povážlivú. Lebo: „Keď treba urobiť z rozumu tyrana, ako to urobil Sokrates, hrozí nemalé nebezpečenstvo, že tyranom sa stane niečo iné. *Záchrana* sa našla v racionalite, no ani Sokrates, ani jeho ‚choroba‘, nemali možnosť stať sa rozumnými na základe voľby – rozumnosť sa stala nevyhnutnou, bol to ich *posledný* prostriedok. Fanatizmus, s akým sa všetko grécke myslenie vrhlo na rozumnosť, prezrádza zúfalú situáciu: hrozilo nebezpečenstvo a bola len jedna voľba: buď zahynúť, alebo byť – *absurdne rozumným*... (Nietzsche 1980, 72).⁵

⁵ Slovenský preklad: Nietzsche, F. (2007): *Súmrak modiel*. Bratislava: Iris, 16. Preložil Rastislav Škoda (pozn. prekl.).

Podľa postsokratovských filozofov, akým bol aj Nietzsche, sa znaky doby medzitým radikálne zmenili. Podľa nich sokratovské filozofovanie už neohrozuje básnici, ale sám Sokrates; pretože naša doba, nadväzujúc na *jeho obraz myslenia*, sa medzičasom vystavuje globálnemu nebezpečenstvu, že sa stane „absurdne rozumnou“.

Postsokratovské filozofovanie. Na pozadí tohto zmenenej historickej matice podniká *Philosophy On Stage* (Mediathek POS#3, 2011) pokus znovu začleniť *umelecký* nárok filozofických praktík do academickej disciplíny – filozofie a metodologicky ho zapracovať do vedeckej výskumnej praxe filozofov. Keďže ide o nový filozofický výskumný formát, ktorý sa sám už nedefinuje klasicko-sokratovským spôsobom v opozícii proti umeniam, stáva sa filozofia sama v dôsledku tejto svojej postsokratovskej revízie istou formou výskumu založeného na umení (art-based-research).

Keďže *klasické* dejiny európskej filozofie, ako sme načrtli na začiatku, žijú z vylúčenia umení z filozofie, aby sa samy etablovali práve ako alternatívna vedecká metóda dištancujúca sa od umeleckých praktík, nemôže sa nový hľadaný formát *Philosophy on Stage* logicky odvolávať na nijaký historický obraz filozofie, ak už nechce opakovať vylúčenie umeleckých praktík z filozofie. V rámci európskeho kánonu západnej filozofie existujú síce početné príklady filozofického spájania vedy s umeleckými nárokmi. Uviedli sme už Platóna, Nietzsche je asi najznámejším príkladom v novších dejinách filozofie. Tak či onak, ide pritom len o marginálne, okrajové javy v prevažne sokratovskej forme filozofovania. Táto forma ešte aj dnes ovláda akademický svet, takže estetické nároky na filozofovanie medzičasom z ctihodných siení academickej filozofie takmer úplne vymizli. Filozofia je veda, nie umenie. Z tohto veľmi rozšíreného názoru, dištancujúc sa od básnikov, generoval svoje stavovské povedomie nielen chór antických filozofov; aj dnes ešte panuje v tejto záležitosti medzi akademickými filozofmi značný konsenzus.

Mysliť o myslení ako o udalosti. V tejto historicky vzniknutej situácii sa pri našom pokuse chápať samu filozofiu ako formu umeleckého bádania pohybujeme fakticky v oblasti *filozofického základného výskumu*, a to nám v konečnom dôsledku už nedovoľuje vrátiť sa pri určovaní podstaty filozofovania jednoducho k prevládajúcemu sokratovskému pojmu filozofie. Tento mystický základ (sokratovskej) autority (por. Derrida 1991) musíme skôr zásadne *dekonštruovať*, aby sme si prekliasnili cestu k postsokratovskému chápaniu filozofie, ktoré pripomína skôr Nietzscheho než Platóna. Tak, ako Platón pred mnohými storočiami musel najprv *vybásniť* postavu Sokrata, aby v Aténach prelomil panstvo básnikov a milovníkov mýtov, my si musíme v procese dekonštrukcie sokratovského spôsobu myslenia ešte len vytvoriť pojem postsokratovskej filozofie, aby sme prelomili sokratovský obraz myslenia, ktorý nás dodnes ovláda.

Postsokratovský výskumný formát, ako je *Philosophy On Stage*, preto skúma, ak použijeme slávnu Kantovu formuláciu, „bez pojmu“ (Kant 1991, 93), keďže si v priebehu svojho performatívneho výskumu (research performance) bude musieť ešte len konštruktívne *vytvoriť* adekvátny pojem toho, čo vlastne robí, keď filozofuje. Ukážka filozofie,

ktorá začína seba samu uskutočňovať ako umelecko-vedeckú prax, z historického hľadiska ešte chýba.

Úplne v zmysle odpovede Jeana-Françoisa Lyotarda na otázku *Čo je postmoderné?* sa preto *postsokratovský* filozof nachádza v takej istej situácii ako umelec.

„Text, ktorý píše, dielo, ktoré tvorí, sa v zásade neriadi vopred stanovenými pravidlami a ani text, ani dielo nemožno posudzovať na základe určujúceho súdu, aplikovaním známych kategórií. Tieto pravidlá a kategórie sú práve to, čo dielo alebo text hľadá. Umelec a spisovateľ teda pracujú bez pravidiel a na stanovovaní pravidiel toho, čo *bude urobene*. Preto dielo i text majú vlastnosti udalosti, preto aj prichádzajú pre svojho autora prineskoro alebo, čo je to isté, ich praktická realizácia sa začína vždy priskoro. *Postmoderné* by sa malo chápať podľa paradoxu futúra (*post*) exacta (*modo*)“ (Lyotard 1990, 33-48).⁶

Ak *Philosophy on Stage* (TRP12-G21, 2010-2013) vytyčuje požiadavku naučiť sa chápať filozofiu opäť ako umelecko-vedeckú výskumnú prax, v ktorej nejde len o pojmo-logicke narábanie s jazykom, ale aj o verbálne, udalostné dianie, v ktorom sa telesne a afektívne prejavujú eidetické podstatné štruktúry, tak tento obraz myslenia sa zreteľne začleňuje do *myslenia ako udalosti*, ktoré je charakteristické nielen pre mnohé aktuálne myšlienkové prúdy vo filozofii (Rölli 2004; Böhler, Granzer 2009; Valerie [Granzer] 2011), ale aj pre významné súčasné línie estetiky (Mersch 2002). Pre takýto spôsob myslenia je charakteristické aj to, že empirický, situačne určiteľný kontext, v ktorom sa nejaká vec ukazuje, už netvorí iba čisto vonkajší moment tejto veci (Krämer 2004; 2002). Telesný kontext, v ktorom sa niečo ukazuje, patrí teraz opäť v starom dobrom postsokratovskom zmysle k „postsokratovskej definícii“ toho, čo tvorí eidos nejakej veci.

Nadväzujúc na Sybillu Krämerovú môžeme v tejto súvislosti hovoriť o *korporalizujúcej* koncepcii performancie. Tá sa „inšpiruje skúsenosťou umeleckej ‚performancie‘, vývinovej tendencie v umení, ktorá sa často charakterizuje ako prechod od ‚diela k udalosti“ (Krämer 2004, 17; por. Mersch 2002, 163). V takejto performatívnej forme filozofovania zohrávajú miesta, priestory a predmety, v ktorých sa ukazuje myšlienka, spolurozhodujúcu úlohu pri odpovedi na otázku, *čo táto myšlienka znamená* a či sa v určitom teritoriálnom prostredí vôbec môže a smie ukázať. „Fyzické vo výkone svojej inscenácie – telo herca a všetky zmyslovo viditeľné atribúty inscenácie – už nie je len znakom nemateriálneho zmyslu, ktorý sa nachádza niekde v pozadí a ktorý sa iba prejavuje v materialite interpretačného diania“ (Krämer 2004, 18).

Istým obrátením platónskeho učenia o ideách tvoria zmyslové podmienky inscenácie v kontexte tohto postsokratovského obrazu myslenia zároveň priestorové prostredie, ktoré umožňuje alebo, práve naopak, neumožňuje teritoriálnu emanáciu významových štruktúr, a to *podľa* rozmiestnenia tiel a telies spoločne „obývajúcich“ teritórium. Podľa rozmiestnenia tieto telá a telesá určitý čas spolu zdieľajú toto teritórium, lokálne ho obývajú, a tým ho aj fyzicky stavajú do mnohorakých perspektív. Otázka, ako môžu byť určité

⁶ Slovenský preklad: Lyotard, J. F. (1991): Odpoveď na otázku: Čo je postmoderna? In: Gál, E. – Marcelli, M. (eds.): *Za zrkadlom moderny*. Bratislava: Archa, 104. Preložila Kristína Korená (pozn. prekl.).

teritoriálne prostredia kreované a inscenované tak, že teritoriálne umožňujú emanáciu určitých „ideí“, stáva sa teraz konštitutívnym problémom každej takto utvárateľnej filozofickej výskumnej praxe.

Festival filozofie a performancie *Philosophy On Stage #3* (Pos #3, 2011; por. tiež Pos #1, 2005; Pos #2, 2007), ktorý sa konal v dňoch 24. – 27. novembra 2011, znamenal výzvu pre klasický, nespočetnými opakovaniami neustále posilňovaný sokratovský obraz filozofie v tom, že vyhlásil Haus Wittgenstein (smerodajne koncipovaný samým Ludwigom Wittgensteinom) v treťom viedenskom obvode za územie, ktoré by malo poskytovať teritoriálny domov pre prípravu takého nového, postsokratovského formátu filozofovania, v ktorom by sa šesťdesiatštyri umelcov a umelkýň, filozofov a filozofiek, vedcov a vedkýň malo učiť demonštrovať filozofické myslenie ako *modus* výskumu využívajúceho umenie (Mediathek, POS#3, 2011).

Literatúra

- ARISTOTELES (1973): *Metafyzika*. In: *Antológia z diel filozofov, zv. 2. Od Aristotela po Plotina*. Bratislava: Pravda.
- ARISTOTELES (1973): *Fyzika*. In: *Antológia z diel filozofov, zv. 2. Od Aristotela po Plotina*. Bratislava: Pravda.
- BÖHLER, A., GRANZER, S. (2009): *Ereignis Denken. TheatRealität, Performanz, Ereignis*. Wien: Passagen Verlag.
- BÖHLER, A. (2010): *TheatReales Raumdenken*, In: *Die Religion des Raumes und die Räumlichkeit der Religion*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- BURKERT, W. (1960): *Hermes Bd. 88*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- DELEUZE, G. (1996): *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- DERRIDA, J. (1991): *Gesetzeskraft. Der „mystische Grund der Autorität.“* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- DIELS, H., KRANZ, W. (2004): *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Hildesheim: Weidmann.
- HEGEL, G. W. F. (1971): *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- HEGEL, G. W. F. (1989): *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie. Griechische Philosophie I. Thales bis Kyniker*. Hamburg: Meiner Verlag.
- HEIT, W. (2003): *Der Ursprungsmythos der Vernunft. Zur Genealogie der griechischen Philosophie als Abgrenzung vom Mythos*. Dissertation: Universität Hannover.
- HÖFFE, O. (2006): *Aristoteles*. München: C. H. Beck.
- KANT, I. (1991): *Kritik der Urteilskraft*. Stuttgart: Reclam.
- KRÄMER, S. (2002): *Gibt es eine Sprache hinter dem Sprechen?* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- KRÄMER, S. (2004): *Performanz und Medialität*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- LYOTARD, J.-F. (1990): *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?* In: *Postmoderne und Dekonstruktion*. Stuttgart: Reclam.
- Karl Marx – Friedrich Engels – Werke* (1968): Berlin: Dietz.
- MEDIATHEK PHILOSOPHY ON STAGE #3. Dostupné na: <http://homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/?p=2018> (navštívené: 02. 12. 2011).
- MERLEAU-PONTY, M. (1986): *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- MERSCH, D. (2002): *Ereignis und Aura*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- MERSCH, D. (2010): *Posthermeneutik*. Berlin: Akademie Verlag.
- NIETZSCHE, F. (1980): *Götzen-Dämmerung*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.

- PHILOSOPHIE PERFORMANCE (2012). Dostupné na: <http://performancephilosophy.ning.com/> (navštívené: 02.12.2012).
- PHILOSOPHY ON STAGE #1 (2005). Dostupné na: <http://www.univie.ac.at/performanz/index.php/home/> (navštívené: 02.12.2012).
- PHILOSOPHY ON STAGE #2 (2007). Dostupné na: <http://www.univie.ac.at/performanz/pos2/> (navštívené: 02.12.2012).
- PHILOSOPHY ON STAGE #3 (2011). Dostupné na: <http://homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/?p=3142> (navštívené: 02.12.2012).
- PLATON (1994): *Sämtliche Werke*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- PUCHNER, M. (2010): *The Drama of Ideas*. Oxford: Oxford University Press.
- ROKEM, F. (2010): *Philosophers and Thespians*. Stanford: Stanford University Press.
- RÖLLI, M. (2004): *Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- TRP12-G21 (2010-2013): *Generating Bodies*, research project sponsored by the Austrian Science Fund (FWF). Dostupné na: <http://homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/?p=3361> (navštívené: 02.12.2012).
- VALERIE [GRANZER], S. (2011): *Schauspieler außer sich. Exponiertheit und performative Kunst*, Bielefeld: transcript.
- WIELAND, W. (1962): *Die aristotelische Physik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

POZRITE SA, ČO POČUJETE

Filozofia na scéne

ARNO BÖHLER & SUSANNE VALERIE GRANZER, Wien

Suzanne (klopká na mikrofón): Raz, dva, tri. Počujete ma? Dobre. Kamera beží? Len malá pripomienka: Máte nachystaný čierny papier pre prípad, že by došlo k výpadku prúdu (angl. blackout – žartovná narážka na potrebu čierneho papiera; pozn. prekl.).

Suzanne: Predovšetkým chcem poďakovať Charlotte za pozvanie. Pozvala nás, aby sme pred novovzniknutým združením CRASSH (*Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities; Centrum výskumu v oblasti umenia, sociálnych vied a vied o človeku*, založené na univerzite v Cambridgi v r. 2001– pozn. prekl.) prehovorili o našom výskume nazvanom *Filozofia na scéne*.

Arno: Zdravím vás, som Arno. Som takzvaný filozof, lebo vyučujem filozofiu na Viedenskej univerzite na Katedre filozofie. Aj ja chcem poďakovať Charlotte, našej hostiteľke, i všetkým, čo prejavili taký veľký záujem o túto novú platformu nazvanú *Výskum prostredníctvom umenia a kreativity*. Použitie ritualizovaných foriem ďakovania na samom začiatku uvažovania patrí azda k samotnej podstate výskumu využívajúceho umenie. Je vyvolané experimentálnym, veľmi riskantným charakterom tejto disciplíny: Niekedy niečo vyjde. No po väčšinu času sa v tejto oblasti nachádzame v štádiu *hľadania*, ba dokonca *opätovného* hľadania nájdeného. Ocitáme sa v temnote. Človek sa učí *spriatelit' sa s temnotou*, s docta ignorantia, s tým, že niečo *nevieme*. A tak sa učí zachovať pokoj.

Neustále hľadanie svetla v temnote a opätovne pociťovaná vďačnosť – to by mohla byť dokonca akási definícia toho, čo to znamená považovať napríklad filozofiu ako takú za pestovanie výskumu využívajúceho umenie. Je to spôsob života, ktorý vyzýva človeka premýšľať, pričom človek odpovedajúci na túto „výzvu“, nevie *presne*, čo robí.

Suzanne: Volám sa Suzanne Valerie. Som herečka. Herectvo bola moja osobná výzva. Hrala som takmer osemnásť rokov v štátnych divadlách v nemecky hovoriacich krajinách. Zhosťovala som sa divadelných úloh predstavujúcich literárne postavy, čo by sme mohli označiť za akési neustále hľadanie a nachádzanie v otázke postavenia človeka vo svete. Prečo? V bežnom živote sa domnievame, že dokážeme *vidieť*, *hovoriť*, *pociťovať*, *myslieť*, no herectvo nás prinúti naučiť sa to všetko nanovo. Na scéne je človek postavený pred znepokojujúci fakt, že, ako hovorí Nietzsche v *Súmraku modiel*, „musíme sa naučiť vidieť, musíme sa naučiť myslieť, musíme sa naučiť hovoriť... Musíme sa naučiť nechať veci priblížiť sa k nám...“¹ A po druhé, keď človek hrá postavu niekoho iného, veľmi rýchlo zistí – a pociť to fyzicky, telesne –, že každá abstraktná postava na scéne „tápe v temnote“ tak ako človek v reálnom živote. Jedno i druhé je pomerne desivé, ale je to aj vzrušujúce a myslím, že to vzrušujúce nikdy byť neprestane.

Od roku 1989 vyučujem herectvo na Universität für Musik und darstellende Kunst vo Viedni v seminári Maxa Reinhardta a teraz spolu s Arnom pracujem v oblasti umeleckého výskumu, ktorú nazývame „filozofia na scéne“. Znovu tak uvádzame na scénu dejiny *kontinentálnej filozofie*, dejiny myslenia, ale nielen v diskurzívnom duchu, ale aj ako ľudia z mäsa a kostí uprostred telesného sveta. Pokúšame sa teda filozofovať živelným spôsobom. Merleau-Ponty hovorí, že fyzické telo funguje ako Živel. Každý z nás je individuálnou súčasťou všeobecnej sféry živelnosti. Máme HO, tento živel, spoločný so všetkými ostatnými ľuďmi, je veľmi telesný a pociťujeme ho veľmi živo.

Tento druh živej, telesnej pospolitosti ako herečka veľmi dobre poznám: nejestvujeme *solus ipse*. Naopak, sme vždy spojení s ostatnými – *a navyše* sa nemôžeme oddeliť od svojho tela, od svojej telesnosti, a to ani vtedy, keď sa zaoberáme „výlučne“ logickými, racionálnymi záležitosťami. Sme *skutočne* spoločnosťou tel. Naše „živelné“ telo je bazálnou situáciou, do ktorej sa rodíme, jeho prostredníctvom sa uskutočňuje naše bytie. Preto je naše telo ukazovateľom toho, ako interpretujeme svet a naše bytie-vo-svete, ako myslíme a cítime, ako nás naučili a prinútili myslieť a cítiť. To, čo sa takto odhaľuje, si nemusíme uvedomovať – a zrejme by sme s tým ani nesúhlasili a popreli by sme to, no telu je to jedno. Naše telo istým spôsobom zrádza naše naučené myslenie, naučené cítenie, naučenú interpretáciu sveta. Nazvala by som ho otravným mizerným darebákom, ktorého sa nemôžeme zbaviť – a ja osobne sa tomu teším!

Arno: Takže takýto výcvik dostáva človek v tvojom odbore. Ty skutočne pracuješ pri výskume *so* svojím telom a s reakciami, aké vyvoláva. Pre filozofia je to veľmi nezvyčajný spôsob práce. Ak chceme filozofovať takýmto umeleckým spôsobom, budeme musieť najprv *dekonštruovať* klasický obraz myslenia. Podľa bežnej predstavy o myslení,

¹ Nietzsche, F.: *Werke Auswahl*. Zweiter Band. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1938, 184.

ktorá je normou filozofovania v akademickom prostredí všade na svete, sa totiž nezvykne myslieť „živelne“, *telesne*. Človek tu nepracuje s vlastným telom, ale s dokumentmi, textmi. To je všeobecne známe. Žiada sa od nás, aby sme napísali článok, vystúpili s príspevkom na konferencii, vydali knihu (zaplatili poplatky) atď.

Rôzne spôsoby, akými píšeme, hovoríme a ako sa správame v rámci týchto kontextov, sú značne štandardizované, no vplyv týchto neformálnych kódexov na želané správanie človeka (angl. *some-body*, t. j. doslova *nejakého tela* – pozn. prekl.) v akademickom svete sa v podstate zriedkakedy chápe ako problém. Nemáme hovoriť príliš živo, nemáme ukazovať svoju emocionálnu zainteresovanosť na tom, čo robíme ako vedci. Miestnosť, osvetlenie, podmienky, v akých prezentujeme dosiahnuté vedecké výsledky, nie sú z hľadiska konečného pôsobenia týchto výsledkov relevantné. Musia sa osvedčiť, ako to vyplýva už z ich podstaty, nezávisle od podmienok konferencie, kde svoje vedecké výsledky prezentujeme. Máme akceptovať bežný spôsob obliekania, nemáme vyzeráť ako maškary. Treba zabezpečiť kávu, minerálku a nejaké zákusky. Nemá ísť o Sympózium v Platónovom duchu.

Filozofi akceptujú tieto neformálne kódexy zväčša automaticky. Nezamýšľajú sa nad nimi. Jednoducho ich berú ako kultúrne praktiky prevzaté z istej akademickej tradície. Sú pre nich bezvýznamné, lebo Vedci sa domnievajú, že tieto svetské rituály sú z hľadiska výsledkov, ktoré človek dosiahne vo svojej vede, irelevantné. Celá veda súvisí podľa nich s ideami, nie s telesnými prejavmi ani s priestorovými faktormi. Tie majú možno nejaký význam v umení, no nie vo vedeckej praxi.

Podobne ako Derrida nazývam tento fenomén *mystickým základom* vedeckej praxe: Nieкто považuje Platónove myšlienky za čosi zaujímavé. Tie môžu mať svoj význam ešte aj dnes – na rozdiel od podmienok, v akých ich Platón prezentoval: na Sympóziu, niekedy v meste, inokedy mimo mesta, na trhovisku atď. Koho to dnes zaujíma? A ak aj dakoho tieto problémy zaujímajú, tak iba z racionálneho hľadiska. Nieкто napíše knihu o význame týchto lokalít, ktoré si Platón vyberal ako svoje pracovné miesta. Ale potom ju prezentuje na konferencii na nejakej univerzite, pričom je veľmi kritický, no vhodne oblečený, pije kávu nachystanú na konferenčnom stole a ujedá z pohotovo naservírovaných zákuskov atď., atď.

Disciplína zvaná *filozofia na scéne* takéto praktiky spochybňuje. Vytvára nový priestor a nové prostredie, teritórium v deleuzovskom duchu, na ktorom sa *vd'aka* inému fyzickému prostrediu, v ktorom človek vlastne myslí, môžu vyskytnúť nové myšlienky. Rád by som vám predviedol klasický prípad našej bežnej predstavy o myslení; ide o krátky výňatok z rozhovoru s Gilbertom Rylom, známym profesorom filozofie z Británie, ktorý vyučoval v Oxforde. Všeobecne je považovaný za významného reprezentanta britskej filozofie prirodzeného jazyka. Niekedy ho označujú aj za behavioristu. Myslím, že nasledujúca filmová ukážka hovorí sama za seba. Ide o časť z filmu rakúskeho režiséra Ferryho Radaxa nakrúteného v r. 1973 – 1974 pod názvom *Ludwig Wittgenstein: Biografické a filozofické skúmania*.

Môžeme, prosím, spustiť ukážku?

PREMIETANIE UKÁŽKY

OV: Nie som si istý, či by profesor Ryle súhlasil. Bol žiakom Wittgensteina v Cambridge a teraz vyučuje filozofiu v Oxforde.

Ryle: Myslím si, že chýbajúci Wittgensteinov hlas na nahrávke nie je nijaká veľká strata.

OV: Zaiste, no pokiaľ ide o Wittgensteinovu osobu, bol by jeho hlas zaujímavý ako výraz človeka.

OV: Ale pokiaľ ide o filozofa Wittgensteina, radšej sa držme jeho spisov. (Z filmu *Ludwig Wittgenstein: Biografické a filozofické skúmania*, sekvencia 11:40 – 12:17.)

Arno: Myslím, že Gilbert Ryle nám tu predviedol veľmi bežný typ filozofovania vo vedeckom duchu. Prvoradým záujmom filozofie nie je uviesť na scénu hlas či osobu, prípadne život filozofa. Ide skôr o rozvinutejšie, logickejšie využitie nášho prirodzeného jazyka, o to, čo Nietzsche nazval jeho *sokratovským* používaním. Keď napríklad Wittgenstein požíva na označenie spôsobu, akým sa vlastne učíme nejakej jazykovej hre, slovo „drill – abrichten“ (drilovanie – drezúra; pozn. prekl.), slovo „drill“ tu vystupuje ako *písomné* vyjadrenie filozofického spôsobu života, aký rozvíjal *vo svojich prácach*, no „takmer brutálna drezúra“, akou za vyznačovalo jeho správanie ako vidieckeho učiteľa vo vzťahu k chlapcom v jeho škole, nie je súčasťou ani vyjadrením jeho *filozofického* spôsobu života. Ryle sa neskôr vyjadril, že Wittgensteinove texty tu zostávajú navždy. Jeho hlas však zanikol. Je však preto menej významný?

Susanne: Keď som tieto Rylove slová počula po prvýkrát, bola som zmätená. Jeho ignorovanie hlasu na mňa pôsobí podivne, ba až kuriózne – akoby niekto človeka sterilizoval alebo zbavil pohlavia. Herci dávajú dôraz na hlas, na telo a všetky jeho prejavy. K tomu patria aj emócie postavy, jej myšlienky, podvedomie i vedomé myslenie. Performatívne umenie sa v tej najvyššej miere zaujíma o celé bytie človeka. To je úlohou herectva. Pracovať v širokom rozmedzí – ja radšej hovorím o veľkej hracej ploche – je preto povinnosťou našej umeleckej práce. Nič nemožno opomenúť.

Každý jeden hlas je jedinečný a nabitý informáciami o danom jedinečnom človeku. Z hereckého pohľadu teda hlas s jeho jedinečnou farbou a silou predčí svojou komunikatívnosťou a významom písané slovo. Na scéne jazyk nie je len vecou vedeckého poznania a chápania, ale je to živá vibrácia od hlavy až po päty – a, mimochodom, farba a sila hlasu pôsobia rozvratne. Dokážu revidovať slová, meniť ich význam, komunikovať nevy-slovené myšlienky i odhaľovať podvedomé či skryté emócie – zámerné i mimovoľné. Nezmysel či hlúposť sa môžu zmeniť na múdrosť a takzvaná múdrosť sa môže ukázať ako hlúposť. Dokonca aj mlčanie – ktoré je vždy súčasťou hovorenej reči – má „lingvistickú“ moc. Podobne ako vďaka farbe a sile hlasu aj vďaka mlčaniu môžeme počuť, čo si človek len myslí alebo čo cíti, resp. to, čo nemožno vyjadriť ani dosiahnuť slovami. V istom type mlčania možno dokonca začuť bezodnosť tajomnej ničoty či jej pokorné akceptovanie.

Arno: Zmení sa niečo, ak začneme chápať filozofiu ako uskutočňovanie výskumu využívajúceho umenie? Nebola „kontinentálna filozofia“ už v minulosti akýmsi výskumom využívajúcim umenie – aspoň v istých obdobiach svojich dejín?

Možno viete, že Sokrates nikdy nič nenapísal. Heidegger ho preto nazýval tým najopravdivejším zo všetkých filozofov. Michel de Montaigne pestoval filozofiu písaním esejí. Platón písal hry a dialógy. Nietzsche písal filozofické aforizmy a filozofickú poéziu (napríklad *Tak vravel Zaratuštra*); keď Wittgenstein chcel prezentovať svoje filozofické skúmania, zaviedol nový štýl písania; keď Heidegger chcel vyjadriť svoje myšlienky jedinečným štýlom, používal zvláštnu formu prirodzeného jazyka. Podľa súčasných kritérií by sme dnes ani jedného z nich neoznačili za štandardného filozofa s akademickým správaním. Vôbec nezodpovedajú súčasným kritériám publikovania a hodnotenia. Označujú ich všetkých za „zvláštnych filozofov“.

Je však úplne formalizovaný jazyk matematiky skutočne vhodný, keď hovoríme napríklad o priateľstve? Nemá taký Montaigne pravdu, keď o priateľstve píše esejistickým, a nie formálnym štýlom?

Filozofia na scéne sa usiluje o to, aby tieto hlasy v oblasti súčasnej filozofie zazneli naplno. Pravda, naskytá sa mnoho možností, ako kritizovať konkrétny spôsob myslenia i štýl písania v tejto novej disciplíne, ktorá filozofiu uvádza *na scénu* a ktorá filozofiu považuje za výskum využívajúci umenie, za „künstlerische Forschung“. Pri zakladaní našej novej disciplíny nie je nové chápanie filozofie ako neviazaného spôsobu vedeckej práce susediacej s umením populárne. Prijateľnejšie by bolo nanovo premyslieť umeleckú hodnotu, ktorá kedysi už bola stanovená starým známym spôsobom pestovania filozofie v Starej Európe. Uvádzanie filozofie na scénu je teda nové hnutie hľadajúce nové priestory na pestovanie kontinentálnej filozofie podľa nových historických požiadaviek postmoderného sveta. Musíme pri tom znovu otvoriť Pandorinu skrinku, lebo slovo *filozofia* označuje doslova istý druh túžby, nie vedecké neutrálne hľadisko. Je to istá forma *philein*, spôsob, ako nás ovplyvňujú druhí a ako my ovplyvňujeme ich, pričom tento spôsob je riadený *sophiou*, ženskou formou múdrosti. Nájsť priestor, ktorý by pojal takéto filozofovanie – to je spôsob výskumu, po akom túži filozofia, keď chce dostať filozofiu *na scénu*. Pozrite na moje telo. Je to konkrétny materiál, ktorý som musel využiť, keď som chcel ísť do Oxfordu. Je to telo istého pohlavia s mnohými naučenými, ale aj nenaučenými túžbami. Takže z pohľadu filozofie, ktorá skutočne je výskumom využívajúcim umeleckú prax, spôsobom inscenovania filozofie na *živelnnej* úrovni, je jedinečnosť farby a sily hlasu sama osebe „pravdivostnou hodnotou“.

Susanne: Ako herečka som odchovancom „antirylovského“ prístupu. To hercom mnoho vecí uľahčuje. Konkrétne, herci majú v našej spoločnosti – našťastie – výhodu akejsi šašovskej slobody. Priznávam, že si ju užívam. Dala mi napríklad slobodu získať doktorát (Ph.D.). A ja som filozofiu *skutočne chcela* študovať, keďže v mojom obore, v hereckej komunite pociťujem nedostatok záujmu o reflexiu, a preto aj nedostatok jej príležitostí. To sa u mňa ukázalo ako problém, lebo odkedy som sa stala herečkou, ležal mi na srdci vzťah medzi hraním na scéne a kladením existenciálnych, filozofických otázok. Tak napríklad: Čo sa deje pri hraní na scéne s telom, s myslou, s citovými pohnú-

kami? Čo znamená hovoriť, mlčať, počúvať, načúvať niekomu, odpovedať, pozerat' sa, pozerat' sa partnerovi do očí, pohybovať sa atď., atď.? Ba dokonca čo znamená zomrieť... najmä keď všetky roly, ktoré som za tých osemnásť rokov hrala na scéne, sú preč, všetky zmizli! Skutočne posledné predstavenie je preto vždy pre človeka istým druhom smrti.

Arno Böhler
Institut für Philosophie
Fakultät für Philosophie
und Bildungswissenschaft
Universität Wien
Universitätsstraße 7
A-1010 Wien
Republik Österreich
e-mail: arno.boehler@univie.ac.at

Susanne Valerie Granzer
University of Music and Performing Arts
Max Reinhardt Seminar
Penzingerstraße 9
1140 Vienna
Austria
e-mail: granzer@mdw.ac.at

Z nemeckého originálu *Philosophie als künstlerische Forschung. Philosophy on Stage* preložil Ladislav Kiczko.

Anglickú časť *See What You Hear* (prednáška odznela na sympóziu *Research through Art and Creativity; Výskum využívajúci umenie a kreativitu*, ktoré na univerzite v Cambridgi 12. októbra 2012 zorganizovala Anne-Charlotte Tulinius) preložila Ľubica Hábová.