



## Akcjonizm wiedeński – transgresja jako sztuka społecznej negacji

Tam, gdzie czuć gównno, czuć byt!  
Antonin Artaud (1896–1948)

Na początku XX wieku cesarski, konsekwentnie hołdujący tradycji Wiedeń stał się istnym tygłem kontrastów, profetycznych idei, wielkich namiętności, ostentacyjnego bogactwa i skrajnej biedy, walki o prawa kobiet i powszechnej mizoginii, miejscem konfrontacji antysemitów i syjonistów. W pierwszych dekadach epoki modernizmu miasto to miało niebywałe szczęście do wzmoczonej aktywności radykalnych wolnomyslicieli, naukowców, filozofów, artystów i skandalistów – Zygmunt Freud definiował podstawy psychoanalizy, Ludwig Wittgenstein budował paradygmat pozytywizmu logicznego, Arnold Schönberg eksperymentował w muzyce z atonalnością, Gustaw Klimt, z nadzieją na odnowienie sztuki, odrzucił akademickie konwencje, ogłaszając secesję, Alfred Kubin nazywany był „austriackim Goyą”, a Egon Schiele – oskarżany o szerzenie pornografii. Kiedy 28 czerwca 1914 roku niespełna dwudziestoletni członek anarchistycznej organizacji Młoda Bośnia Gavrilo Princip zastrzelił w Sarajewie następcę tronu Austro-Węgier – Franciszka Ferdynanda Habsburga – prawdopodobnie nikt w Wiedniu nie przypuszczał, że zamach jest zapowiedzą niemal nieskończonego długiego pasma naciągających klęsk. Wkrótce wybuchła I wojna światowa, Cesarstwo Austro-Węgierskie przestało istnieć. Długotrwały kryzys społeczno-polityczny i gospodarczy wykreował faszystowski Ständestaat i w konsekwencji Anschluss do III Rzeszy Niemieckiej. II wojna światowa zakończyła się katastrofą nienotowaną wcześniej w dziejach, a ustanowiony w jej wyniku Nowy Ład, decyzją zwycięskich mocarstw, na dekadę ukonstytuował podział kraju na cztery strefy okupacyjne. Tydzień po tym jak ostatni żołnierz armii radzieckiej pojechał do domu, 26 października 1955 roku, Austria – zdegradowana z rangi wieloetnicznego europejskiego mocarstwa do roli małego państewka – ogłosiła wieczystą neutralność. „Musiała zostać odkryta i stworzona

---

1. Antonin Artaud, *Skończyć z sądem bożym (Pour en finir avec le jugement de dieu, 1947)*, przeł. Bogdan Banasiak, <[http://bb.ph-f.org/przeklady/artaud\\_sad\\_bozy.pdf](http://bb.ph-f.org/przeklady/artaud_sad_bozy.pdf)>, s. 5 (24.08.2014).

na nowo jako »naród kulturalny«<sup>2</sup> – pisze w eseju *Niepokojąca sztuka i polityka w Austrii* Andreas Stadler, długoletni dyrektor austriackich instytutów kultury w Warszawie i Nowym Jorku. Odbudowano zbombardowane w czasie wojny monumentalne symbole tożsamości narodowej – Wiedeńską Operę Państwową i Teatr Zamkowy Burgtheater. Nastąpił wspierany politycznymi frazesami sentymentalny powrót do pastelowego krajobrazu mitycznej krainy szczęśliwości, wiecznie żywej sielanki konserwatywnych wartości kultury alpejskiej, rzekomo nieskompromitowanego wiejskiego rdzenia wielkiego dziedzictwa<sup>3</sup>. Oficjalnego rozliczenia z brunatną przeszłością nie planowano. W rezultacie wielu zbrodniarzy nigdy nie ukarano. Stanisław Lem, który przez pewien czas mieszkał w Austrii, odniósł się do tej wojennej hańby z właściwą sobie swadą i poczuciem humoru: „[T]en poczciwy kraj, w którym nic innego się nie robi tylko jodłuje i śpiewa Mozarta, okazał się wylęgarnią przelicznych monstrów”<sup>4</sup>. Austriacy, zdaniem izraelskiego historyka, pisarza, eseisty Dorona Rabinowiciego – „opowiadając się za historią, wyrzekli się swojej przeszłości”<sup>5</sup>. Wrodzony pragmatyzm nakazywał im przyjąć rolę ofiary, niemniej problemów z niezwykle witalnym także po wojnie nazizmem nie dało się łatwo zamieść pod przysłowiowy dywan. Instytucjonalne tabu ustanowione na fundamencie niewątpliwej hipokryzji nowej doktryny społeczno-politycznej, opartej na tradycyjnym katolickim systemie wartości, prędzej czy później musiało zostać naruszone. Podobnego zadania jest Stadler, który zauważa, że „Konserwatywna kultura i polityka wytworzyły swoiście austriacki radykalizm artystyczny, nasilający się aż do momentu, w którym osiągnął punkt samozniszczenia”<sup>6</sup>. Ekstremalna forma wyrażenia sprzeciwu niczym tykająca bomba zegarowa była, choć być nie powinna, dla ówczesnego establishmentu zaskoczeniem.

20 czerwca 1969 roku dwudziestodziewięcioletni Rudolf Schwarzkogler (1940–1969) wyskoczył (lub wypadł) z okna swej pracowni w Wiedniu. Zginął na miejscu. Można się oczywiście spierać, czy śmierć nieznanego w owym czasie szerszej publiczności artysty była wynikiem kumulacji problemów osobistych i depresji, ubocznym efektem restrykcyjnych diet, notabene układanych według kryteriów estetycznych, lub skutkiem działania środków psychostymulujących, a być może ostateczną formą sztuki performance. Ponurą codą jego obsesji

---

2. Andreas Stadler, *Niepokojąca sztuka i polityka w Austrii*, przeł. Jan Burzyński, w: *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, red. Stanisław Ruksza, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2011, s. 123.

3. Stadler, *Niepokojąca sztuka i polityka w Austrii*, s. 123.

4. Stanisław Lem, *Poza granicą pojmowania*, w: *Lube czasy*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1995, s. 46.

5. Stadler, *Niepokojąca sztuka*, s. 121.

6. Stadler, *Niepokojąca sztuka*, s. 125.

„ratowania człowieka”, którą manifestował w artystycznych akcjach zmierzających do przemiany bądź stopniowej likwidacji cielesności. Nigdy nie zabiegał o widzów, nie afiszował się publicznie ze swoją sztuką. Jego prace mają charakter intymny, są wyrazem nieustannego poszukiwania nowych form estetycznych. Filozofię sztuki wiedeńczyka dobrze oddają te – nieco artaudowskie – słowa: „[A]rtysta nie tworzy po to, by żyć zgodnie z własną twórczością. Jego twórczość jest dla niego raczej samym życiem”<sup>7</sup>.

Schwarzkogler kreował wydarzenia. Powstawały z nich „żywe” martwe natury, które następnie dokumentował Ludwig Hoffenreich, robiąc profesjonalne zdjęcia. Głównym medium komunikacji ze światem był zatem fotorealistyczny obraz. W praktyce ten prosty pomysł powstawał w wyniku zastosowania niekonwencjonalnych procedur. Artysta krok po kroku realizował konkretne działania, szczegółowo zaplanowane w scenariuszu i rysunkowych szkicach akcji. Inscenizował scenę, by zatrzymać w kadrze chwilową projekcję własnej nieświadomości. Pracował głównie z Heinzem Cibulką – przyjacielem, z którym znali się jeszcze z czasów studenckich<sup>8</sup>. W prywatnym mieszkaniu, niczym w sali operacyjnej, rozkładał białe prześcieradła, ustawiał światła, puszczał muzykę. Tworzył „pole akcji”. Obnażał całkowicie uległego modela, po czym metodycznie przekształcał, „degradował” jego ciało. Zakładał mu bandażę, gipsował, pętał ręce, tułów, głowę – sznurem, kablem elektrycznym, drutem, używał przedmiotów i narzędzi z najbliższego otoczenia: noży, żyłek, nożyczek, strzykawek, taśmy klejącej, martwych ryb, krwi, poharatanych kurczaków. Kontynuował ten proces tak długo, aż Cibulka zaczynał przypominać spreparowany i bezwładny człekopodobny twór. Finalne dzieło – przerażające materialne *alter ego* autora – nazywał „duchowym fantomem”. Nieustannie dążył do perfekcji i absolutnej kontroli przebiegu procesu powstawania dzieła.

Zostawił po sobie bardzo niewiele, część prac i tekstów zniszczył. Zachowane fotografie, dokumentacja siedmiu zrealizowanych w latach 1965–1966 akcji z Cibulką w roli głównej, to estetycznie skondensowany, hiperrealistyczny obraz ludzkiego cierpienia. Najbardziej szokująca seria zdjęć pochodzi z Akcji nr 3 (Aktion # 3, 1965). Na jednym z nich widać nagi tors niezidentyfikowanego mężczyzny z obandażowanym penisem. Członek znajduje się na krawędzi stołu, tuż obok niego leżą chirurgiczne szczypce, nożyczki, strzykawka<sup>9</sup>. Półtora roku

---

7. Rudolf Schwarzkogler, *Wybrane teksty teoretyczne*, przeł. Jan Burzyński (zachowana pisownia oryginału), w: *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, red. Stanisław Ruksza, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2011, s. 116.

8. W latach 1957–1961 Schwarzkogler studiował grafikę w Wiedniu, porzucił szkołę przed obroną dyplomu.

9. Fotograficzne dokumentacje akcji Schwarzkoglera były reprodukowane w wielu publikacjach. Zob. Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler. *Writings of the Vienna Actionists*, edited and translated

po śmierci artysty sześć czarno-białych fotografii z Akcji nr 3 pierwszy raz zaprezentowano publiczności w Wiedniu. Kilka miesięcy później pokazano je ponownie podczas wielkiego święta sztuki współczesnej – Documenta 5 (1972) w Kassel. Gościem wystawy był Robert Hughes, krytyk piszący dla magazynu „Time”. W artykule pt. *Zmierzch i upadek awangardy (The Decline and Fall of the Avant-Garde*, 18.12.1972), rozprawiając się z „nędzą” sztuki współczesnej, użył argumentu, że chory psychicznie Schwarzkogler popełnił samobójstwo w konsekwencji kastracyjnego samookaleczenia. Wszystko to wywnioskował ze zdjęć. Porównywał przypadek wiedeński do odcięcia ucha przez van Gogha, ale wyraził przekonanie, że w przeciwieństwie do odkrytego po śmierci Holendra austriacki męczennik nie miał nic w sztuce do powiedzenia. Ewidentnie kłamliwa interpretacja transgresyjnego obrazu „autokastracji” wykreowała efektowny i niezwykle witalny mit<sup>10</sup>. Nieprawdziwy fakt przez dwadzieścia lat wielokrotnie powielany przez szukających sensacji dziennikarzy, badaczy i krytyków niewątpliwie zapewnił artyście nieśmiertelność.

Siła inscenizowanego obrazu transgresji okazała się tak wielka, że do dziś, pomimo niezliczonych oficjalnych sprostowań i wyjaśnień, które padały również z ust samego Hughesa, na fotografiach przedstawiających Cibulkę z zabandażowanym członkiem ludzie wolą widzieć Schwarzkoglera podczas autokastracji. Przykład ten może w pewnym stopniu uzasadniać twierdzenie mówiące o tym, że kategorie opisu rzeczywistości, np. prawda i fikcja, mają w przypadku nieinteraktywnych dzieł sztuki – fotografii, filmu – bardzo ograniczone zastosowanie. Martwy obraz nie może, niczym aktor na scenie, aktywnie zmieniać się i dostosowywać – wpływać na percepcję publiczności. Przeciętny widz, kulturowo przyzwyczajony do przypisanej mu roli nadrzędnej – bo przecież ten, kto płaci za spektakl, ma zawsze rację – nie jest skłonny do jakiegokolwiek pogłębionej refleksji na temat tego, co ogląda. Najczęściej nie ma też odpowiedniej wiedzy, pozwalającej mu na zrozumienie, z czym ma kontakt. Niczym ekspert ocenia i interpretuje dzieło, ale kieruje się wyłącznie emocjami, nastrojem chwili lub kulturową kalką. Oglądanie nawet fikcyjnego obrazu transgresji jest doświadczeniem bardzo intensywnym, w takiej sytuacji widz jest bezbronny – musi zatem ulec iluzji dowolnej narzuconej mu egzegezy.

Schwarzkogler, Günter Brus (ur. 1938), Hermann Nitsch (ur. 1938) i Otto Muehl (1925–2013) tworzyli najbardziej rozpoznawalny trzon licznej, luźno sform-

---

by Malcolm Green with the collaborations with the artists, Atlas Press, London 1999, s. 185–198; *Akcyjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, red. Stanisław Ruksza, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2011, s. 280–289.

10. Por. Susan Jarosi, *Wizerunek artysty w sztuce performance: przypadek Rudolfa Schwarzkoglera*, przeł. Małgorzata Kaźmierczak, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 5, jesień 2011, <[http://www.doc.art.pl/pdf\\_archive/sid\\_vol\\_05\\_jarosi.pdf](http://www.doc.art.pl/pdf_archive/sid_vol_05_jarosi.pdf)>, s. 62–83, (29.11.2014).

malizowanej grupy artystycznej znanej jako Wiedeńska Grupa Akcjonistyczna (Wiener Aktionsgruppe)<sup>11</sup>. Twórcze korzenie każdego z nich sięgają domeny sztuk plastycznych, szczególnie malarstwa. Jednak idee, jakim hołdowali, miały wyrażać się nie poprzez dzieła plastyczne, lecz w działaniu. W bezpośredniej, skrupulatnie zaplanowanej akcji. Nierzadko o wyraźnym charakterze społecznym lub politycznym. Z przerwami, w latach 1962–1971, ale także później, Akcjonisci przeprowadzili w rozmaitych składach bądź indywidualnie ponad 150 rozmaitych wystąpień. Wszystkie były przekroczeniami. Günter Brus wspomina, że Wiedeń był w owym czasie jedynym miejscem, gdzie tak drastyczna i bezkompromisowa sztuka miała szansę zaistnieć:

Naszym dziedzictwem była wiedeńska secesja i austriacki ekspresjonizm, co pozwala wyjaśnić, wraz z brutalnym potępieniem naszej twórczości, nie tylko tej twórczości często przestylistowany i agresywny charakter, lecz także nasze radykalne wglądy w psychikę [...]. Tak na prawdę moja sztuka przeważnie budziła we mnie wstręt [...]. Wciąż dążyłem do jakiegoś rodzaju nie sztuki [...]. Mój wstręt do tworzenia sztuki przyciągał naturalnie kolekcjonerów [...]<sup>12</sup>.

Doktryna szoku – swoisty *modus operandi* Akcjonizmu wiedeńskiego – nie ma precedensu w historii twórczych aktywności człowieka. Bezwzględność, z jaką artyści obnażali tak charakterystyczną dla cywilizacji ludzkiej dychotomię, jej rozdarcie między przymiotami ducha i intelektu a prymitywnym instynktem prowadzącym do barbarzyństwa i zbrodni, można bez wątplenia nazwać działaniem transgresyjnym<sup>13</sup>. Grupa fizycznie zderzyła sztukę ze światem potworności, tematów wypartych, ohydnych, zakazanych. Aplikując sobie, i pośrednio także publiczności, całkowicie realny *danse macabre*, musiała zmierzyć się oko w oko z wyjątkowym doświadczeniem zmysłowym – autoagresją, obsceną, ikonoklazmem, skatologią, zabijaniem zwierząt. Nitsch nazywał to „pierwotnym ekscysem”.

W dniach 1–4 czerwca 1962 roku Otto Muehl, Adolf Frohner i Hermann Nitsch zamurowali się w piwnicy, w której Muehl miał pracownię. „Będziemy oczyszczeni w wyniku owych trzydniowych ćwiczeń, podczas których nie będziemy ani jeść, ani spać, ani pielęgnować swego ciała – naturalnie będziemy bez kobiet – i będziemy oczekiwać uroczystego odmurowania”<sup>14</sup>. Przedsięwzięcie, ściśle: „akcja materialna” (Muehl, Frohner) i malarska (Nitsch), uznawana przez historyków

---

11. Artyści używali szyldu Wiedeńska Grupa Akcjonistyczna (Wiener Aktionsgruppe), obecnie powszechnie używana nazwa – Akcjonizm wiedeński (Wiener Aktionismus), jest późniejsza.

12. Günter Brus, *Wybrane teksty teoretyczne*, przeł. Jan Burzyński, w: *Akcjonizm wiedeński...*, s. 58.

13. Akcjonisci nie stosowali tego terminu.

14. Stanisław Ruksza, *Przeciwny biegun społeczeństwa*, w: *Akcjonizm wiedeński...*, s. 29.

sztuki za konceptualne preludium Akcjonizmu, mimo pozorów spontaniczności została bardzo precyzyjnie zaplanowana. Jej szczegółowy opis znajdziemy w wydanym przez Nitscha własnym sumptem krótkim instruktażowym tekście programowym siódmej akcji malarskiej pt. *Krwawe organy (die blutorgel, 1962)*, natomiast bardziej wyczerpującą ideologiczną eksplikację w manifestie Teatru Orgii Misteriów (das o.m.theater manifeste, 1962)<sup>15</sup>. Czytamy w nim m.in. –

[C]zwartego czerwca 1962 roku wypatroszę, rozedrę i rozszarpię na kawałki zdechłe jagnię. będzie to akt manifestacyjny («estetyczny» substytut aktu ofiarnego), który wraz z głębszym zbadaniem naukowych podstaw projektu teatru orgii misteriów okaże się zarówno sensoryjny, jak i konieczny. w swojej produkcji artystycznej (która jest formą kultu życia) mierzę się ze wszystkim, co wydaje się negatywne, niesmaczne, perwersyjne i obsceniczne, z pożądaniem i wywołaną przez nie histerią ofiarną, aby oszczędzić TOBIE wstydu i skalania wynikających z popadnięcia w skrajność. jestem wyrazem wszelkiego stworzenia, połączyłem się z nim i utożsa miłem. wszelkie cierpienia i pożądania, które połączą się w jeden stan dzikiego upojenia, ogarną mnie, a przez to i CIEBIE<sup>16</sup>.

Akcja w piwnicy miała charakter nie tylko symbolicznego, ale również wyraźnie politycznego przejścia od słów do czynów:

[...] zdecydowaliśmy się zorganizować wystawę-demonstrację w proteście przeciwko reakcyjności sztuki austriackiej. [...] frohner i muehl stworzyli w ciągu tych trzech dni jakieś tandetne rzeźby. ja zaś próbowałem zareklamować swój projekt teatru orgii misteriów. w tym celu namalowałem czerwoną farbą obraz mający dziewięć metrów szerokości i dwa metry wysokości, następnie ochlapałem obraz krwią i przybiłem zarżnięte, obdarte ze skóry, wypatroszone i odwrócone do góry nogami jagnię do jednej ze ścian piwnicy. po trzech dniach ścianę wyburzono i wystawa została otwarta dla publiczności<sup>17</sup>.

Eksces – o czym wspomina Nitsch – przerwała interwencja policji. Intencjonalnie kameralna, realizowana bez udziału widzów, akcja wkrótce stała tematem ożywionej publicznej debaty.

Manifest był zapowiedzią długiej serii kolejnych transgresji. Formą indywidualnego aktu założycielskiego i fundamentem wszelkich inkarnacji Teatru Orgii

---

15. Oba teksty dostępne są w języku polskim. Zob. *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, red. Stanisław Ruksza, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2011, s. 76–81. Reprodukacja dokumentu i fotografia ukrzyżowanego jagnięcia, zob. Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler. *Writings of the Vienna Actionists*, edited and translated by Malcolm Green with the collaborations with the artists, Atlas Press, London 1999, s. 131–132.

16. Hermann Nitsch, *Manifest Teatru Orgii Misteriów*, przeł. Jan Burzyński (zachowana pisownia oryginału), w: *Akcjonizm wiedeński...*, s. 77.

17. Hermann Nitsch, *Posłowie do książki „the fall of jerusalem” („upadek jerozolimy”)*, przeł. Jan Burzyński (zachowana pisownia oryginału), w: *Akcjonizm wiedeński...*, s. 75.

Misteriów. Szokującego rozwiniętego w czasie *opus magnum*, które – nie licząc się z konsekwencjami – realizował i rozwijał przez całe swoje życie. Artysta pragnął pełnej syntezy sztuk i tradycji. Dzieła fizycznie realnego, sięgającego najgłębszych pokładów nieświadomości, jungowskich atawizmów kulturowych, mitów i rytuałów, pełnego bezpośrednich odniesień do dionizyjskich bachanaliów i katolickiego ceremoniału religijnego. Celem totalnego Gesamtkunstwerku była ekstremalna afirmacja kultu życia realizowana w formie, którą należy „zintensyfikować aż do punktu bezwstydnego, analitycznego ekshibicjonizmu, wymagającego ofiary w postaci całkowitego porzucenia samego siebie”<sup>18</sup>. W tym miejscu należy dodać, że błędem jest utożsamianie idei Teatru Orgii Misteriów z teatrem tradycyjnym. Artyście nie chodzi o przedstawianie czegokolwiek poza rzeczywistym ożywieniem symboliki religijnej w czasie trwania ekstazy rytuału. Orgia Misteriów jako forma religijności „prywatnej” jest rodzajem święta, którego uczestnicy w drodze do oczyszczenia przez krótką chwilę obrzędowego uniesienia doświadczają istnienia na zasadzie tylko tu i tylko teraz. Nitsch przekonany o mocy transgresji nie bał się odpowiedzialności ani potencjalnych ofiar. Bez wahania sięgał do pierwocin ludzkiej jaźni – „ORGIA jest sakramentem egzystencji”<sup>19</sup> – by niczym pyszny, samozwańczy nietzscheański Nadczołowiek uzurpować sobie prawo do głoszenia uniwersalnej prawdy o człowieku: „jestem wyrazem całej światowej winy i pożądania. chcę poznać samego siebie w radości zmartwychwstania”<sup>20</sup>.

W posłowie do książki *Upadek Jerozolimy (die erobring von jerusalem, 1977)* wspominając dzieciństwo, Nitsch zwraca uwagę na interesujący paradoks. Kiedy był kilkuletnim chłopcem, alianckie samoloty rozpoczęły regularne bombardowania Wiednia. Pożoga i zniszczenie miały początkowo zarówno dla niego, jak i wielu innych mieszkańców miasta posmak sensacyjnej nowości. Budziły wielkie zainteresowanie i dreszcz emocji. Bardzo szybko to uczucie zastąpił obezwładniający strach, przerażenie. Z wojenną traumą artysta musiał sobie radzić w dorosłym życiu: „koszmary prześladują mnie do dziś, a dźwięk alarmu bombowego, syreny przeciwlotniczej wstrząsał i nadal wstrząsa mną do głębi”<sup>21</sup>. Kiedy po latach intensywność doznań zatarł czas, Nitsch zaczął odkrywać niebezpieczne piękno w obrazach dawnego horroru. Kształty, kolory, dźwięki niosących cierpienie i śmierć eskadr bombowców nabrały wymiaru niebywale estetycznego. Już we wczesnej młodości fascynował Nitscha monumentalizm w każdej postaci, począwszy od tragedii antycznej, przez malarstwo wielkich

---

18. Hermann Nitsch, *Manifest Teatru Orgii Misteriów*, s. 78.

19. Nitsch, *Manifest Teatru Orgii Misteriów*, s. 78.

20. Nitsch, *Manifest Teatru Orgii Misteriów*, s. 78.

21. Nitsch, *Posłowie do książki the fall of jerusalem*, s. 73.

mistrzów renesansu i baroku, po spektakularne w formie dramaty muzyczne Ryszarda Wagnera czy ekspresyjne wiersze dekadenty Georga Trakla. Niesiony porywem nieuzasadnionej ambicji chciał, co często powtarza: „przewyższyć, wszystko, co osiągnięto dotychczas [...] uzupełnić dramat o wymiary epickie”<sup>22</sup>.

Fascynacja Nitscha epickim obrazem zagłady zdumiewająco dobrze koresponduje z apoteozą wojny głoszoną przez poetę, głównego ideologa futuryzmu Filippo Tommaso Marinettiego (1876–1944), który biorąc czynny udział w konflikcie włosko-abisyńskim (1935–1936), pisał:

Od 27 lat, my, futuryści buntujemy się przeciw nazywaniu wojny antyestetyczną. Twierdzimy wbrew wszystkim: wojna jest piękna, bowiem dzięki maskom gazowym, przebijającym megafonom, miotaczom ognia i czołgom ugruntowuje panowanie człowieka nad ujarzmioną maszyną. Wojna jest piękna, bo inauguruje wymarzoną metalizację ludzkiego ciała. Wojna jest piękna, ponieważ kwitnącą łąkę wzbogaca o ogniste orchidee mitraliez. Wojna jest piękna, ponieważ łączy w jedną symfonię błyski ognia karabinów, odgłosy kanonady, momenty ciszy, zapachy perfum i woń rozkładu. Wojna jest piękna, bo stwarza nowe formy architektoniczne, kształty wielkich czołgów, geometryczne układy eskadr samolotów, spirale dymu z płonących wsi i wiele innych... Poeci i artyści futuryzmu, przypominający sobie te zasady estetyki wojny, niech oświetlą wam drogę w walce o nową poezję i nową plastykę<sup>23</sup>.

Estetyczna kontemplacja maszynierii zniszczenia jest logiczną konsekwencją permanentnej programowej walki z tradycją, która była dla niego celem o pierwszorzędnym znaczeniu. Wojna w tym starciu miała być argumentem wiodącym do zwycięstwa zmechanizowanej, technokratycznej wizji świata kultury i sztuki. Przez całe życie Marinetti z zadziwiającą konsekwencją próbował zmaterializować ten futurystyczny miraż. Wzywał, by sławić wojnę – „wielką higienę świata”<sup>24</sup>. Na ochotnika założył mundur, nadział bagnet na broń i przez z górą trzydzieści lat maszerował przez wszystkie fronty licznych prowadzonych przez Włochy wojen. Walter Benjamin (1892–1940) w posłowniu głośnego eseju *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936) odniósł się do wspaniałości estetyki „sztuki wojny”, trzeba przyznać efektownie postulowanej piórem włoskiego radykała, w stylu równie emocjonalnym i błyskotliwym:

---

22. Nitsch, *Posłowie* do książki *the fall of jerusalem*, s. 74.

23. Filippo T. Marinetti, cyt. za: Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, w: Walter Benjamin, *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, red. Hubert Orłowski, przeł. Krystyna Krzemięń, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 173–174.

24. Filippo T. Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Gianna, Giacomo Balla, Remo Chiti, *Kinematografia Futurystyczna – Manifest*, w: Jan Gwóźdź, *Europejskie manifesty kina*, przeł. Tadeusz Mieczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 77.



Niech się stanie sztuka, niech zginie świat – mówi faszyzm i – jak wyznaje Marinetti – od wojny oczekuje estetycznego zaspokojenia odmienionej przez technikę zmysłowej percepcji. Jest to zaiste skrajny wyraz teorii *l'art pour l'art*. Ludzkość, która niegdyś u Homera była obiektem godnym oglądania przez bogów olimpijskich, teraz stała się nim sama dla siebie. Jej wyobcowanie osiągnęło taki stopień, że pozwala jej przeżyć swe własne zniszczenie jako wspaniałą estetyczną rozkosz. Tak wygląda polityka estetyczna, którą uprawia faszyzm. Komunizm odpowiada mu upolitycznieniem sztuki<sup>25</sup>.

Geneza Teatru Orgii Misteriów przypada mniej więcej na lata 1956–1957. W stołecznej Szkole Sztuk Stosowanych osiemnastoletni uczeń Hermann Nitsch, którego marzeniem jest malowanie fresków w kościołach, inspirowany niemieckim ekspresjonizmem, francuskim symbolizmem, surrealizmem, prozą Jamesa Joyce'a, intensywnie poszukuje własnego języka sztuki. Najpierw próbuje napisać dramat, który niczym boskie dzieło stworzenia świata trwałby sześć dni (*ein brunstspiel*, 1959). Być może już wtedy czuje, że kiedyś nadejdzie dzień, kiedy wstrząśnie światem tygodniową krwawą jatką zrealizowaną w formie obrazoburczych misteriów na zamku Prinzendorf. W rozmowie z Otmarem Rychlikiem przyznaje, że w tym czasie zrozumiał – to, o co mu chodzi, nie jest w żaden sposób wyrażalne za pomocą konwencjonalnego języka literatury: „Zrezygnowałem więc ze słowa i zacząłem przedstawiać widzom bezpośrednio doznania zmysłowe. Chciałem, aby uczestnicy mojej zabawy smakowali, wachali, widzieli, słyszeli, dotykali. Inscenizowałem prawdziwe wydarzenia, których zmysłowa intensywność miała głęboko dotykać uczestników”<sup>26</sup>. Owa, jak ją nazywał, „zmysłowość substancjalna” stała się charakterystycznym elementem jego sztuki, także malarstwa – niezwykle ważnej „wizualnej gramatyki” Teatru Orgii Misteriów. Pierwsze akcje malarskie nawiązywały jeszcze do technik stosowanych przez amerykańskich abstrakcyjnych ekspresjonistów<sup>27</sup>. Z jedną różnicą, dla Nitscha nie był istotny ostateczny efekt rozlewania, chlapania, mazania, taplania się w farbie, lecz sam akt procesu malowania oraz, a może przede wszystkim, jego fotograficzna i filmowa dokumentacja. Arkusze papieru poplamione najtańszą farbą po zakończeniu akcji niszczone. Koledzy z akademii oglądali te ekscesy z niedowierzaniem, współczuli, pukając się w czoło. Malowanie krwią, następnie ukrzyżowanie martwej owcy w piwnicy Muehla było również akcją malarską. Preludium metodycznie realizowanej transgresji.

25. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, s. 174.

26. Otmare Rychlik, *Akcjonizm malarski. Rozmowa Otmara Rychlika z Hermannem Nitschem*, przeł. Sława Lisiecka, w: *Akcjonizm wiedeński...*, s. 96.

27. Pod koniec lat pięćdziesiątych w Wiedniu odbyła się pierwsza wystawa malarstwa amerykańskich ekspresyjnych abstrakcjonistów. Pollock, Klein, de Kooning mieli duży wpływ na kierunek ewolucji techniki malarskiej Nitscha. Zob. Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler. *Writings of the Vienna Actionists*, 1, s. 130.

Jedno z kolejnych zaaranżowanych przez Nitscha i Muehla wydarzeń odbyło się 28 czerwca 1963 roku. Opatrzono je intrygującym hasłem: Święto Naturalizmu Psycho-Fizycznego (Fest des Psych-Physischen Naturalismus). Stosownie do okoliczności Nitsch przygotował niezwykle detaliczny i sugestywny scenariusz przebiegu akcji:

[O]dwiązuję jagnię, podnoszę je za tylne kończyny i kilkakrotnie mocno uderzam nim o ścianę. następnie walę głową zdechłego zwierzęcia o krawędź stołu przykrytego białym obrusem. w końcu rzucam obdarte ze skóry zwierzę na podłogę, kopię je przesuając do przodu, i dalej je kopię, deptę po nim. [...] w ekstazie rozrzucam po ścianach i podłodze kawałki surowego mięsa i wnętrzności zamoczone w ośliszej surowicy krwi. podnoszę jagnię z podłogi, kładę się z nim na łóżku [...] całuję jego ciało, a następnie przybijam je gwoździami do łóżka, co przypomina ukrzyżowanie<sup>28</sup>.

I tak też się stało. Interweniująca policja musiała siłą zmusić artystę do zaprzestania działań. W tej sytuacji akcja Muehla nie odbyła się wcale<sup>29</sup>. Za zakłócanie porządku publicznego obaj panowie zostali skazani na czternastodniowy areszt.

Krytycy komentujący sztukę Nitscha niejednokrotnie dowodzą, że szokowanie publiczności nigdy nie było jego intencją. Nic bardziej mylnego. Z lektury licznych dokumentów – wywiadów, tekstów programowych, scenariuszy, zapisów filmowych – wynika, że artysta miał pełną świadomość tego, co robi, co to oznacza i jakie może nieść ze sobą konsekwencje. Chociażby w cytowanym powyżej scenariuszu, zaraz po opisie ukrzyżowania martwego zwierzęcia w łóżku, znajduje się znamieny lakoniczny komentarz: „[N]ajwyraźniej mamy do czynienia z bluźnierczym połączeniem dwóch skrajności, stosunku pciowego i krzyża”<sup>30</sup>. Argumenty o konieczności zgodnego z logiką freudowskiej psychoanalizy odreagowania, notabene jednego z głównych pojęć jego języka artystycznej wypowiedzi, błędą w obliczu ordynarnej rzeczywistości. Post factum Nitsch nie krył dumy z wymiernych rezultatów Święta Naturalizmu Psycho-Fizycznego: „Cały oddział policji zajmował się przerywaniem naszego wydarzenia i wyrzucaniem ludzi z piwnicy. Stałem na ulicy w zmoczonej krwią ubraniu i nie wierzyłem własnym oczom [...], ale wydarzenie osiągnęło sukces”<sup>31</sup>.

28. Hermann Nitsch, *Akcja trzecia. Święto Naturalizmu Psycho-Fizycznego*, przeł. Jan Burzyński (zachowana pisownia oryginału), w: *Akcjonizm wiedeński...*, s. 83.

29. Artysta planował wyrzucić kredens kuchenny przez okno swojego mieszkania usytuowanego na drugim piętrze kamienicy, a następnie roztrzaskane fragmenty ciąć piłą w oczekiwaniu na ewentualne reakcje przypadkowych świadków zdarzenia.

30. Nitsch, *Akcja trzecia. Święto Naturalizmu Psycho-Fizycznego*, s. 83.

31. Hermann Nitsch, cyt. za: Stanisław Ruksza, *Przeciwny biegun społeczeństwa*, w: *Akcjonizm wiedeński...*, s. 29. Dokumentacja fotograficzna akcji, zob. Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler. *Writings of the Vienna Actionists*, s. 136–140.

Kariera Nitscha jest nierozzerwalnie naznaczona krwią zwierząt. Zabijanych i rozszarpywanych w transgresyjnych akcjach, które z zadziwiającą konsekwencją w zbliżonej formie realizował od początku lat sześćdziesiątych. Fotograficzne i filmowe dokumentacje tych wydarzeń mogą budzić autentyczną grozę i obrzydzenie. Nie bez powodu artysta nazywany był rzeźnikiem. Czasami go aresztowano lub zmuszano do opuszczenia kraju. Nikt nie chciał publikować jego tekstów. Gościł za to na pierwszych stronach gazet, które chętnie rozpisywały się o sztuce zabijania, estetyce rzeźni, krwawej łaźni. Na prawdziwą sławę i usankcjonowany dziełem status w świecie sztuki niemal boski Nitsch musiał czekać aż trzydzieści pięć lat.

W dniach 3–9 sierpnia 1998 roku, pośród lasów, pól uprawnych i winnic, w sielskiej scenerii okolic zamku Prinzenorf<sup>32</sup>, artysta spełnił swoje największe marzenie, prezentując światu „najwspanialsze i największe święto ludzkości, sześciodniową sztukę”<sup>33</sup>. W obawie przed czynną agresją ze strony licznie zgromadzonych demonstrantów, głównie członków organizacji katolickich i aktywistów na rzecz praw zwierząt, austriacka policja dla bezpieczeństwa wszystkich uczestników wydarzenia otoczyła teren zamku kordonem sanitarnym. Zaplanowana w najdrobniejszych detalach inscenizacja nie była przedstawieniem, lecz symulakrum prawdziwego życia. Kolejne punkty programu – konstruktem fabularnym dla ekstatycznych zdarzeń, których forma była bezpośrednim odwołaniem do zakorzenionych w tradycji chrześcijańskiej świeckich misterii Męki Pańskiej. Mistrzem ceremonii był oczywiście Nitsch. Aktorami Teatru Orgii Misteriów stawali się jego widzowie. Ich zdolność do doświadczenia transgresji – podczas orgii, zabijania zwierząt, smakowania ich krwi i wnętrzości czy symbolicznych ukrzyżowań – wyznaczały kolejne następujące po sobie akty dramatu. Miraż ekscesu istnienia tu i teraz, obietnica zaspokojenia głodu życia, seksualnego żaru, wyzwolenia z nędznego stanu wegetacji, przekroczenia historii, dotknięcia natury wszechświata i własnej jaźni alchemiczną mocą *mysterium coniunctionis*, stanowiły dla wielu wystarczającą zachętę, by ulec kataraktycznej mocy rytuału.

Dziś Hermann Nitsch jest uznanym profesorem. Oczyszczające bachanalia na zamku Prinzenorf dostępne są w zasadzie dla każdego, kto kupi bilet. Publikowane w limitowanych nakładach filmowe dokumentacje, muzyka i pamiątkowe artefakty traktowane są przez kolekcjonerów niczym relikwie. Nie ma śladu po dawnej transgresji, nie ma już ekscesu, skandalu, protestujących. Pozostał

---

32. Artysta od wczesnej młodości marzył o tym zamku, który chciał przekształcić – na wzór wagnerowskiego Festspielhaus w Bayreuth – w sanktuarium swojej sztuki. Posiadłość w 1971 roku kupiła mu żona Beate Nitsch. Od jej pory Prinzenorf jest stałą siedzibą Teatru Orgii Misteriów. W 1977 roku Beate zginęła w wypadku samochodowym.

33. Hermann Nitsch, *Ogłoszenia i opisy projektu Teatru Orgii Misteriów*, przeł. Jan Burzyński, w: *Akcjonizm wiedeński...*, s. 88.

teatr. Zarzycanie zwierząt obywateli odbywa się pod czujnym okiem służb nadzoru weterynaryjnego, a państwo nie tylko, że nie planuje już izolować artysty w więzieniu, ale instytucjonalnymi pieniędzmi wspiera jego działalność. Z okazji zbliżającego się jubileuszu pięćdziesięciolecia ogłoszenia przez Austrię neutralności, 19 listopada 2005 roku krwawy spektakl gościł na scenie wiedeńskiego Burgtheater. Teatr Orgii Misteriów został tym samym oficjalnie – politycznie – namaszczone. Od tej pory już jako uniwersalne dobro stanowi niekwestionowaną i istotną część dziedzictwa kulturowego kraju. Austriacki rozsądek, który równie dobrze można nazwać hipokryzją, po raz kolejny nakazywał poskromić emocje, wykazując przy tym niezwykłą pragmatyczność.

Polityczne (nie)konsekwencje transgresji są jeszcze wyraźniej widoczne w działalności pozostałych Akcjonistów. W wywiadzie dla opiniotwórczego niemieckiego tygodnika „Stern” z dnia 26 kwietnia 1970 roku Otto Muehl, uznawany za głównego ideologa grupy, tak oto wyjaśnił intencje swoich działań: „W moich akcjach wyszedłem początkowo z założeń artystycznych, ale teraz widzę wszystko coraz mniej jako sztukę. To, co robię, jest raczej czymś w rodzaju przeciwnego bieguna społeczeństwa”<sup>34</sup>. Zanim jako absolwent jednej z najstarszych uczelni artystycznych w Europie – wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych (Akademie der bildenden Künste Wien) – bez reszty oddał się nieokiełznanej twórczości, przeszedł ciężkie doświadczenie żołnierza frontowego. W 1944 roku w stopniu porucznika walczył z Aliantami podczas krwawej ofensywy w Ardenach. Przerzucony na front wschodni powstrzymywał natarcie Armii Radzieckiej w Czechach. Trafił do niewoli, ale zbiegł i wrócił do kraju. Po wojnie studiował filologię niemiecką i historię, a od 1952 roku pedagogikę w Akademii. Po dyplomie przez kilka lat pracował jako terapeuta z niepełnosprawnymi dziećmi (1958–1963). Uwielbiał van Gogha.

W grudniu 1960 roku w czasie przedświątecznego wernisażu spotyka poznanego niedawno Brusa, który bezceremonialnie publicznie krytykuje wystawiane prace. Malarstwo młodszego o trzynaście lat kolegi robi na Muehlu wielkie wrażenie. Demonstracyjnie niszczy obraz sztalugowy, odtąd będzie kierował swoje dzieła wyłącznie ku rzeczywistości. Porzucając konwencjonalne malarstwo figuratywne, dokonuje pierwszej – jeszcze bardzo symbolicznej – transgresji. Pod wpływem charyzmatycznych artystów – Brusa i Nitscha, którego poznał w 1962 roku, jego twórczość i poglądy błyskawicznie radykalizują się. W latach 1963–1966 organizuje bardzo wiele tzw. akcji materialnych (Materialaktion). W czasie ich trwania wszystko, począwszy od traktowanego instrumentalnie ludzkiego ciała, poprzez śmiecie, złom, odpadki, po dowolne przedmioty oraz fizyczne elementy otaczającej go przestrzeni, staje się umowną powierzchnią płótna

---

34. Ruksza, *Przeciwny biegun społeczeństwa*, w: *Akcjonizm wiedeński...*, s. 23.

lub abstrakcyjną formą skleconych z byle czego rzeźb – materia do tworzenia „żywych” kompozycji malarskich. Muehl lubi improwizować. Ciała uczestników akcji – modeli, przyjaciół, własne – metodycznie przekształca, modyfikuje, degraduje w najróżniejszy sposób. Smaruje oliwą, kurzymi jajami, musztardą, miodem, obsypuje mąką, okruchami chleba, makaronem, watą, polewa wodą, zupą, sokiem, farbami, opakuje w folię, a następnie układa surrealistyczne, sugestywnie perwersyjne obrazy. Podczas akcji pt. Leda i łabędź (Leda und der Schwan, 20.08.1964) pomiędzy rozchylone uda nagiej kobiety wkłada wielkiego plastikowego ptaka-kochanka. Oboje są oblepieni pierzem<sup>35</sup>. Sztukę traktuje jako formę wyrażenia swojego stanowiska wobec wartości nadrzędnej – życia. Nie nawidzi drobnomieszczańskiej mentalności, kościoła, konserwatywnej kultury. Daje temu wyraz na każdym kroku. Interesuje go cielesność i orgiastyczny seks, przemoc i śmierć. Tematy tabu z premedytacją wykorzystuje w roli narzędzi służących do celnie wymierzanych prowokacji. W jednym z manifestów pisze: „[S]tosunek seksualny, morderstwo, tortury, operacje, dziesiątkowanie ludzi, zwierząt i innych obiektów to jedyny teatr wart oglądania. wszystko inne to bzdura”<sup>36</sup>. Twierdzi, że morderstwo jest sztuką, ponieważ sztuka wymaga ofiar, dokładnie tak samo jak polityka, która zabija miliony w imię absurdalnych celów. Najbardziej zafascynowany jest seksualnością. To sfera, do której – o czym jest głęboko przekonany – państwo i społeczeństwo nie ma prawa się wtrącać:

[Z]boczeńcy to godne współczucia ofiary naszego kastrującego porządku społecznego. [...] Na przełomie wieków artyści przejęli style obłąkanych, by stworzyć obłąkane środowisko. teraz zajmujemy się fantazjami zboczeńców, aby wymierzyć miliardom zboczonych krasnali (czyli społeczeństwom Zachodu, przyp. autora) solidnego kopa w dupę<sup>37</sup>.

Muehl skrupulatnie dokumentuje wszelkie poczynania artystyczne, współpracuje z otwartymi na ekstremalne doświadczenie fotografikami (m.in. Ludwig Hoffenreich) i filmowcami (m.in. Kurt Kern, Helmut Kronberger, Peter C. Fluger, Hans Peter Kochenrath, Franz Kaltenböck). Zdaje sobie sprawę, że niszczenie wartości – jako forma transgresji – może zaistnieć wyłącznie w konfrontacji z prawdziwą publicznością: „sztuka nie jest wyzwaniem; wyzwanie stanowi dla mnie społeczeństwo, w którym żyję”<sup>38</sup>.

35. Szczegółowe opisy, zdjęcia, dokumenty tej i wielu innych akcji Muehla, zob. Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler, *Writings of the Vienna Actionists*, s. 79–126.

36. Otto Muehl, *Akcja materialna. Manifest 1968*, przeł. Jan Burzyński, w: *Akcjonizm wiedeński...*, s. 60.

37. Muehl, *Akcja materialna*, s. 61.

38. Otto Muehl, *Poza Wielki Wybuch. Peter Noever rozmawia z Ottonem Muehlem*, przeł. Jan Burzyński, w: *Akcjonizm wiedeński...*, s. 69.

Od początku 1966 roku Muehl rozpoczyna okres ścisłej współpracy z opętany wiza autoagresyjnej sztuki ciała Günterem Brussem. Uruchamiają efemeryczny wiedeński Instytut Sztuki Bezpośredniej (Institut für Direkte Kunst) i organizują „akcje totalne” (Totalaktion 1, 2.06.1966; Vietnam Party, 4.07.1966). Happeningi są próbą konsolidacji dotychczasowych pomysłów twórczych obu artystów oraz wszelkich typowych sztuk, czyli: malarstwa, muzyki, teatru, filmu, literatury, które jako autonomiczne formy są ich zdaniem całkowicie dysfunkcyjne: „[T]ak głęboko zainfekowane procesem postępującego skretynienia naszego społeczeństwa, że przy użyciu jedynie ich środków nie dałoby się w żaden sposób badać rzeczywistości”<sup>39</sup>. W manifestie *Akcje totalne* (Totalaktion, 1966) Brus wyjaśnia, co jest przedmiotem akcji i jaką rolę odgrywa w niej wykonawca:

Wszystko może stanowić materiał: ludzie, zwierzęta, rośliny, przestrzeń, ruch, odgłosy, zapachy, ogień, zimno, ciepło, wiatr, pył, para, gaz, zdarzenia, sport, wszystkie formy i przedmioty artystyczne. [...] Aktor występuje i sam staje się materiałem: jąka się, mamrocze, jęczy, szczeka zębami, krzyczy, skrzeczy, śmieje się, pluje, gryzie, czołga się, tarza się w materiale<sup>40</sup>.

Traktuje swoje ciało jako zamiar, zdarzenie, skutek<sup>41</sup>. Celem każdego wystąpienia Akcjonistów było wywołanie zmiany, jakiegokolwiek przekształcenie rzeczywistości, chociażby w wymiarze indywidualnym, bez względu na konsekwencje. W jednym z wywiadów Brus wyartykułował tę myśl bardzo bezpośrednio: „Przełamywanie tabu to dla mnie tylko środek stylistyczny, nic ponadto. Pozwoliłem swojemu ciału, sobie, znaleźć się w tak skrajnych sytuacjach, że pewne normy zachowania społecznego mogły mi się wydać jedynie czystym absurdem”<sup>42</sup>.

Artysta, podobnie jak i jego koledzy, zaczynał przygodę ze sztuką od inspirowanego późnym informalem malarstwa gestu, później przeprowadzał ekstremalne akcje zamalowywania i okaleczania własnego ciała, ponadto zajmował się fotografią i filmem. Sławę wielkiego skandalisty przyniósł mu Wiedeński spacer (Wiener Spaziergang, 5.07.1965), kiedy to pomalował białą farbą całe swoje ciało i ubranie, a następnie symbolicznie przeciął je czarą krechę na pół. Niczym ożywiony obraz lub zmartwychwstały trup, udał się na Plac Bohaterów (Heldenplatz) przed pałacem Hofburg. Do miejsca austriackiej narodowej dumy i wstydu. Gdzie pamiętnego 15 marca 1938 roku nieprzebrane tłumy Austriaków wiwatowały na cześć Adolfa Hitlera, entuzjastycznie konstytuując Anschluss.

39. Günter Brus, *Akcje totalne*, przeł. Jan Burzyński, w: *Akcjonizm wiedeński...*, s. 56.

40. Brus, *Akcje totalne*, s. 56.

41. Por. Günter Brus, *Wybrane teksty teoretyczne*, przeł. Jan Burzyński, w: *Akcjonizm wiedeński...*, s. 58.

42. Brus, *Wybrane teksty teoretyczne*, s. 57.

Pod pretekstem naruszenia porządku publicznego Brus został zatrzymany przez policję. Niezwykła fotografia autorstwa Ludwiga Hoffenreicha, przedstawiająca artystę idącego ulicą w asyście umundurowanego stróża prawa, wyjątkowo dosadnie egzemplifikuje paskudną zapobiegawczo-opresyjną mentalność wiedeńczyków.

W latach 1965–1968 Akcjonisci angażują się w spontaniczne akcje o charakterze radykalnie politycznym, aczkolwiek aktywizmem tego rodzaju w sumie gardzą. Muehl wraz z Oswaldem Wienerem, pisarzem, językoznawcą, teoretykiem cybernetyki, którego dziś wielu uważa za wizjonera, publikują ZOCK<sup>43</sup>. Pod dziwaczną utrzymaną w dada-sytuacjonistyczno-fluksusowym stylu nazwą kryje się manifest, albo dokładniej totalny anty-program społeczno-polityczny, ekonomiczny, artystyczny: „ZOCK nie ma sztuki ani artystów! ZOCK nie ma programu! ZOCK sra na robotników i pracujących! ZOCK jest przeciwny temu, żeby ludziom żyło się lepiej!”<sup>44</sup> ZOCK jest absolutną, bezkompromisową krytyką wszystkiego. Konieczna jest dekrasnalizacja. Państwo, ideologie od lewa do prawa, kościół, kołtuńskie społeczeństwo, kulturę i sztukę należy unicestwić. Tych, którzy wysuwają tego rodzaju postulaty, również. Kompletnie absurdalna polityczna agitka, pisana miejscami lakoniczno-perswazyjnym językiem sloganów reklamowych, staje się kolejnym narzędziem siania chaosu. Muehl i jego ludzie są w tym mistrzami. W czasie festiwalu ZOCK (ZOCK-Fest, 21.04.1967), zorganizowanego przez katolickie stowarzyszenie studentów, dochodzi do bitwy na knedle i zamieszek z udziałem pięciuset osób. Potężną awanturę – bijatykę wszystkich ze wszystkimi – rozpędza interweniujący dwuosobowy oddział policji w hełmach, pełnym rynsztunku i z psami<sup>45</sup>.

Szczytowy moment zaangażowania w politykę zbiega się w czasie za-  
lewającą Europę falą studenckich protestów roku 1968. W przeciwieństwie do wielu innych krajów były to w Austrii epizody o marginalnym znaczeniu. Gerald Raunig w tekście *Sztuka i rewolucja* (1968) z trudem próbuje nazywać je „rewolucją kulturalną”. Odslaniając kulisy tej słabości, pisze o skutkach „sprzężenia negatywnego” pomiędzy akcjonizmem i aktywizmem politycznym jako rezultacie zachowawczego i bojaźliwego zaangażowania aktywistów ówczesnej

43. W oryginalnej wersji *ZOCK Manifest* został napisany przez Muehla i Oswalda Wienera, ale zaginął. Muehl odtworzył go albo napisał na nowo. *Manifest* nie został przełożony na język polski. Zob. Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler, *Writings of the Vienna Actionists*, s. 99–101.

44. Otto Muehl, *Aspekte einer Totalrevolution*, König, Köln 2004, s. 29, cyt. za: Gerald Raunig, *Sztuka i rewolucja, 1968. Akcjonizm wiedeński i sprzężenie negatywne*, przeł. Sława Lisiecka, w: *Akcjonizm wiedeński...*, s. 169. Por. O. Muehl, *ZOCK, Aspects of Total Revolution*, w: Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler, *Writings of the Vienna Actionists*, s. 108–109.

45. Raunig szczegółowo opisuje cały przebieg tej awantury. Zob. Gerald Raunig, *Sztuka i rewolucja, 1968*, s. 169–170.

młodej „politycznej lewicy” w sztukę oraz pozbawionej znaczenia politycznej aktywności artystów:

[...] artyści aż po schyłek lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku działają w raczej ograniczonych obszarach swobody, a tym samym na oczach nielicznych widzów, w sztywnym, konserwatywnym polu sztuki. [...] Ataki władz ściągają na siebie przede wszystkim coraz większa impertynencja akcjonistycznych prowokacji artystycznych, chociaż tylko gdzieś niegdzie ośmielają się one wynurzyć skromnie z przestrzeni sztuki. Ale radość artystów wynikająca z tworzenia własnej historii, interwencje osób prowadzących galerie i muzea oraz historyków sztuki sprzyjają narodzinom mitu, który, choć bywa, że wręcz odpolitycznia akcjonistów, to jednak często wyolbrzymia zarówno ich działania artystyczne, jak i znaczenie polityczne [...]<sup>46</sup>.

Najbardziej spektakularną akcją z pogranicza awangardy sztuki, polityki i transgresji był wspólny happening Brusa, Muehla, z udziałem kilku innych zaprzyjaźnionych z nimi osób, firmowany szyldem Sztuka i Rewolucja (Kunst und Revolution, 7.06.1968). W zaproszeniu przygotowanym przez organizatorów, aktywistów ze zdelegalizowanego już wówczas SÖS – Socjalistycznego Austriackiego Związku Studentów (Sozialistischer Österreichischer Studentenbund), lewackiej organizacji powołanej do życia przez ludzi ze środowiska z Komuny Wiedeń (Wiener Kommune) – czytamy bardzo rozsądną diagnozę istniejącego stanu rzeczy:

[N]asza wchłaniająca wszystko demokracja utrzymuje sztukę jako wentyl bezpieczeństwa dla wrogów państwa. dzięki sztuce schizofrenicy wytwarzani przez naszą demokrację są w stanie zachować równowagę umysłową – w ten sposób mogą przetrwać ci, którzy znajdują się po tej stronie normy. sztuka różni się od „sztuki”. państwo konsumenckie roztacza przed sobą falę „sztuki”; próbuje przekupić „artystę”, a w ten sposób zrehabilitować jego rewolucyjną „sztukę”, czyniąc z niej sztukę wspierającą państwo. „sztuka” jest polityką, która stworzyła nowe style komunikacji<sup>47</sup>.

W piątek 7 czerwca 1968 roku o godz. 20.00 w wypełnionej po brzegi sali wykładowej numer 1 w budynku Nowego Instytutu Uniwersytetu Wiedeńskiego, po wysłuchaniu wstępnego wykładu na temat sztuki w kapitalistycznym społeczeństwie, grupa Akcjonistów rozpoczęła symultaniczną akcję. Odczytano kilka politycznych pamfletów, po czym dalszy przebieg wypadków, wedle relacji aktywnego świadka Petera Weibla, wyglądał następująco:

---

46. Raunig, *Sztuka i rewolucja, 1968*, s. 163–177.

47. Günter Brus, *Sztuka i rewolucja (fragmenty dokumentów)*, przeł. Jan Burzyński, w: *Akcyjonizm wiedeński...*, s. 44.



„Odczyt”, który niewinnie obiecywał plakat zapraszający na imprezę, Otto Muehl zaczął od wyzisk pod adresem zamordowanego właśnie Roberta Kennedy’ego i jego klanu. [...] W tym hałasie stanął na stole prelegentkim nagi Günter Brus, zrobił sobie brzytwą cięcie na klatce piersiowej, oddał mocz i wypił go, zrobił kupę na ziemię, zaśpiewał hymn Austrii, rozsmarował fekalia na ciele, wsadził palec do gardła i zwymiotował. Podczas gdy on leżał na wznak na blacie stołu i onanizował się, Oswald Wiener już od pewnego czasu, niewzruszony hałasem odbywającej się równocześnie akcji Ottona Muehla, wygłaszał niesłyszalny, mimo bezprzewodowego mikrofonu, odczyt o języku i świadomości w odniesieniu do modeli cybernetycznych, które rysował na tablicy. Tymczasem Otto Muehl chłostał biczem masochistę o imieniu Laurids, który zgłosił się dobrowolnie i później odczytał erotyczny tekst. Potem ludzie Muehla [...] zaczęli symulować ejakulację i sikać, założywszy się wcześniej, czyj strumień moczu będzie najdłuższy. W tym samym czasie Franz Kaltenbäck wygłaszał obsesyjną mowę o informacji i języku, a Weibel dosłownie płomienną – jego prawe wyciągnięte ramię było odpowiednio spreparowane i płonęło – podburzającą mowę na temat pytania Lenina „Co zrobić?”<sup>48</sup>.

Spontaniczna, anarchistyczna zabawa trwała nieco ponad pół godziny. Prasa brukowa poczuła krew, nazwała wydarzenie „Świństwami na uniwersytecie” („Uni-Ferkelei”) i rozpętała nagonkę w historycznym stylu, który dobrze ilustrują nagłówki: „Sprawcy odrażającej orgii nie są studentami!”, „Świnie z uniwersytetu w końcu aresztowane!”, „Naga orgia podczas procesu? Sąd boi się świni z uniwersytetu!”<sup>49</sup>. Uczestnicy zostali postawieni przed sądem oskarżeni o czyny z kodeksu karnego. Nie przyjęto do wiadomości tłumaczeń, że prezentowali sztukę bezpośrednią: „Jesteśmy malarzami, ale już dawno uwolniliśmy się od ograniczeń płótna. Dla tych, którzy są czysti, wszystko jest czyste, wszystko, co pokazaliśmy, z artystycznego punktu widzenia jest dozwolone”<sup>50</sup>. Przyznali się do winy. Zachowane dokumenty procesowe, orzeczenia biegłych psychiatrów, nienawistne dziennikarskie relacje oraz listy adresowane do Brusa i jego rodziny to niezwykle pouczająca lektura, dająca pojęcie o niebywałej absurdalności całej tej sytuacji, tak „zbrodni”, jak i kary.

Konsekwencje były poważne. Używając retoryki Muehla, skazanego wyrokiem sądu na sześć miesięcy ograniczenia wolności, można powiedzieć, że opresyjne społeczeństwo „ogrodowych krasnali” najwyraźniej postanowiło skończyć z polityką ostrożnej asymilacji i ostatecznie spacyfikowało artystów-radykałów. Brus z wyrokiem sześciu miesięcy aresztu obostrzonego, w cieniu złej sławy najbardziej zniechęconego Austriaka, podejmuje wraz rodziną decyzję o emigracji do Berlina Zachodniego. W bardziej liberalnych Niemczech jego sztuka

48. Peter Weibl, cyt. za: Raunig, *Sztuka i rewolucja*, 1968, s. 173.

49. Günter Brus, *Sztuka i rewolucja*, s. 46.

50. Brus, *Sztuka i rewolucja*, s. 45.

zdecydowanie kroczy w kierunku autoagresyjnej ekstremy. W 1970 roku w bastionie Akcjonizmu – monachijskiej galerii sztuki Aktionraum 1 – dochodzi do *Próby wytrzymałości* (*Zerreissprobe*, 19.06.1970). Brus żyłką kaleczy sobie ucho, tnie głowę, uda. Akcję kończy nagi, skrwawiony, wyczerpany słania się na nogach. Niedługo potem zdystansuje się od ekscesów i powróci do twórczości zdecydowanie konwencjonalnej – rysunku, malarstwa, poezji.

W 1969 roku Muehl oficjalnie „rozwiązuje” akcjonizm. Głośne awantury skutkują tym, że artyści mają w Austrii znikome możliwości na jakąkolwiek publiczną prezentację swoich aktywności. Po ZOCK-Fest Nitsch tylko okazjonalnie bywa w Wiedniu, wraz z żoną Beate mieszka w Monachium, Brus musi emigrować do Niemiec, Schwarzkogler nie żyje, Muehl – chwilowo z braku innych możliwości – eksperymentuje z filmem. W środowisku europejskiej awangardy filmowej celuloidowe zapisy transgresyjnych akcji są przyjmowane z entuzjazmem i ogromnym zainteresowaniem. Projekcje z gościnnym udziałem reżysera najczęściej kończą się spontanicznymi akcjami performatywnymi. 7 września 1968 roku w Monachium Muehl staje nagi pomiędzy kinowym ekranem a publicznością i oddaje mocz prosto w usta kolegi, niejakiego Anastasa. W Kolonii 15 października 1969 wraz z grupą akolitów odtwarza śmierć Sharon Tate, brutalnie zamordowanej przed dwoma miesiącami żony Romana Polańskiego<sup>51</sup>. Para kochanków uprawia seks na oczach dwustuosobowej widowni, w tym czasie ktoś na nich wymiotuje. Akcjonisci oddają mocz, a Otmar Bauer opluwa publiczność żywymi robakami. Ekscesy są przyjmowane owacyjnie niczym kabaretowe skecze. Publiczność nie tylko spodziewa się aktów transgresji, ale także prosi o kolejne. Polityka władz niemieckich, wydawałoby się bardziej liberalnych niż austriackie, zaczyna być równie represyjna. Filmy są rekwirowane, policja zatrzymuje i przesłuchuje organizatorów wydarzeń. W Brunszwiku z okazji nadchodzących świąt Bożego Narodzenia, przed trzystuosobową grupą studentów, przy udekorowanej choince i akompaniamentem kolędy *Cicha noc*, Muehl odczytuje poemat przeciwko wojnie w Wietnamie, następnie rozbiera się do naga. Równocześnie profesjonalny rzeźnik z pomocą kilku mężczyzn zarzyną w łóżku świnię. Krwią i wewnątrzno-

---

51. W nocy z 8 na 9 sierpnia 1969 roku do wynajętej przez Romana Polańskiego willi w Beverly Hills za namową Charlesa Mansona (ur. 1934) wdarło się czterech członków jego sekty, zwanej Rodziną (ang. The Family). Charles „Tex” Watson, Patricia Krenwinkel, Susan Atkins i Linda Kasabian zamordowali pięć obecnych tam osób. Żona Romana Polańskiego, aktorka i modelka Sharon Marie Tate (1943–1969) otrzymała szesnaście pchnięć nożem, pięć śmiertelnych. Była w dziewiątym miesiącu ciąży. Na drzwiach domu mordercy wymalowali krwią ofiar słowo „PIG” („ŚWINIA”). Zbrodnia bez precedensu była szokiem dla świata filmu i opinii publicznej na całym świecie. W czasie trwającego niemal dziesięć miesięcy procesu Manson utrzymywał, że do zbrodni zainspirowali go swoimi piosenkami Beatlesi. Sprawcy zostali skazani na karę śmierci, zamienioną następnie, po zmianie prawa stanowego, na dożywotnie więzienie.

ściami wyciąganymi z rozplatanego brzucha zwierzęcia ozdabiana jest leżąca tuż obok naga modelka. W finale transgresyjnej „opowieści wigilijnej” mistrz ceremonii wchodzi na drabinę i oddaje mocz na powstały w wyniku wszystkich tych działań obraz (*O Tonnenbaum*, 17.12.1969)<sup>52</sup>. Niemiecka prasa poświęca akcji wiele miejsca, oburzeni bluźnierstwem są niemal wszyscy – politycy, duchowni, autorytety, zwykli obywatele<sup>53</sup>. Muehl odpiera wściekłe ataki stwierdzeniem, że protestuje w ten sposób przeciwko konsumpcyjnemu społeczeństwu. Podobne akcje planowane przez Nitscha zostają w tej sytuacji zakazane.

Na przełomie dekad Muehl w zasadzie porzuca sztukę<sup>54</sup>. Całą swoją energię koncentruje na tworzeniu alternatywnej wspólnoty społecznej. W 1969 roku w kamienicy przy Praterstrasse 32 w Wiedniu zakłada komunę, którą w 1972 przenosi do Friedrichshofu, gdzie będzie funkcjonować przez niemal dwadzieścia lat. AA Kommune (AAO – Aktionsanalytische Organisation) zorganizowana w zgodzie z jego utopijną wizją świata całkowicie zakazuje monogamii, wymusza wolną miłość, odrzuca „wylęgarnię chorób umysłowych”, czyli tradycyjną rodzinę. Idąc drogą Wilhelma Reicha, Muehl próbuje dokonać praktycznej fuzji marksizmu z freudyzmem poprzez tzw. akcjo-analizę. Eksperymentuje, stosując rozmaite środki perswazji, sięga po teorie i techniki psychologiczne, psychoanalityczne, seksuologiczne, m.in. z arsenału Arthura Janova. Bardzo szybko udaje mu się zorganizować liczną, sprawnie funkcjonującą, hermetyczną strukturę o silnym charakterze autorytarnym. Ojciec założyciel może w pełni swobodnie spełniać wszelkie fantazje seksualne. Komuna jest organizmem niezależnym finansowo i niczym autonomiczne państwo w państwie pozostaje poza jakąkolwiek instytucjonalną kontrolą. Pod koniec lat osiemdziesiątych, niedługo przed jej likwidacją, społeczność Friedrichshof liczy kilkuset członków.

W 1991 roku sześćdziesięcioletni artysta zostaje aresztowany i oskarżony o liczne przestępstwa, m.in. gwałt, seksualne wykorzystywanie nieletnich, posiadanie narkotyków. Jego proces jest transmitowany w telewizji. Skazany, z wyrokiem siedmiu lat pozbawienia wolności trafia do więzienia. Po odzyskaniu wolności do końca swoich dni wygłasza dewastujące opinie, kwestionując fundamentalne wartości rozprawia się z rzeczywistością. W opublikowanym w 30 sierpnia 1997 roku *Manifestie* pisze:

---

52. Akcja (Materialaktion Nr 59), znana pod alternatywnymi tytułami *Stille Nacht (Cicha noc)*, *Frohe Weihnacht (Wesołych Świąt)*, została nakręcona przez Hansa Petera Kochenratha. Zob. <[http://ubu.com/film/muehl\\_stille.html](http://ubu.com/film/muehl_stille.html)> (10.12.2014). Przebieg sfilmowanych wydarzeń różni się tych zaplanowanych w scenariuszu. Por. Otto Muehl, *O Christmas Tree*, w: Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler, *Writings of the Vienna Actionists*, s. 114.

53. Zob. Green, Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler, *Writings of the Vienna Actionists*, s. 115–116.

54. Ostatnie akcje mają miejsce w 1970 roku.

[...] chora umysłowo ojczyzna potrzebuje chorych umysłowo dzieci. [...] sąd ostateczny zostaje zastąpiony przez telewizor. [...] rozwój ewolucyjny człowieka nie dokonuje się już w sposób genetyczny, tylko kulturowy. [...] ale pod lukrem tego kulturowego tortu czyha stara faszystowska bestia<sup>55</sup>.

Wybitny francuski historyk sztuki, eseista, bezkompromisowy krytyk sztuki współczesnej Jean Clair jest zdania, że sztuka Akcjonistów wiedeńskich wsparta na kruchym ideologicznym fundamencie buntu przeciwko napiętnowanej nazizmem i skompromitowanej drobnomieszczańskiej mentalności „społeczeństwa krasnali” odtwarza de facto kontestowany model totalitarny. Trudno polemizować w obliczu faktów. Szczególnie wymowne w tym kontekście wydają się zwłaszcza słowa Muehla: „Kto mi powie, że rewolucyoniści w ogóle chcą zniszczenia społeczeństwa przymusu?”<sup>56</sup> Postmodernistyczny relatywizm w ocenie wszelkich zjawisk zniszczył w sztuce granicę pojęć norma – patologia. Bezprzedmiotowy wydaje się już dyskurs prowokowany pytaniami: czy artysta może więcej, czy może zabijać? Przemoc – cecha pierwotna człowieka bestii – musi być w każdym przypadku racjonalizowana, to brak namysłu powoduje, że powraca z mocą zwielokrotnioną. W perspektywie historycznej działalność Wiener Aktionsgruppe popsowała rzecz jasna dobre samopoczucie części Austriaków, warto jednak przypomnieć, że w tym kraju nigdy nie brakowało artystów, jak chociażby Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Michael Haneke czy Ulrich Seidl, którzy o sprawach najważniejszych potrafili mówić językiem niemniej donośnym, równie bezkompromisowym i niewymagającym ofiar. Ewolucja recepcji sztuki Akcjonistów może być modelowym przykładem ilustrującym niebezpieczny, inspirowany politycznie proces osvajania transgresji na drodze powolnej asymilacji wszelkich artystycznych ekstremizmów.

W jednym z wywiadów Günter Brus stwierdza: „Sztuka od dość dawna nie narusza już porządku publicznego. Albo ludzie zaczęli się spokojnie zachowywać, albo sprawcy tych naruszeń się zmęczyli”<sup>57</sup>. Po drodze wydarzyło się coś jeszcze. Jacques Rancière w głośnym eseju *Estetyka jako polityka* (*Esthétique comme politique*, 2004), rozpatrując w kontekście polityki klasyczną opozycję – sztuka dla sztuki a sztuka zaangażowana, w podsumowaniu pisze: „polityka odpornej formy [...] odgradza polityczną obietnicę od doświadczenia estetycznego, przez oddzielenie samej sztuki oraz przez opór jej formy wobec jakiegokolwiek przemiany w formę życia”, natomiast „polityka sztuki stającej się życiem [...] utożsamia formy doświadczenia estetycznego z formami życia. Jako cel sztuki przedstawia konstrukcję nowych form życia wspólnotowego, a zatem wymazanie

---

55. Otto Muehl, *Manifesto*, przeł. Sława Lisiecka, w: *Akcjonizm wiedeński...*, s. 62–64.

56. Otto Muehl, cyt. za: Raunig, *Sztuka i rewolucja*, 1968, s. 163.

57. Brus, *Wybrane teksty teoretyczne*, s. 58.

siebie jak oddzielnej rzeczywistości”<sup>58</sup>. Obie te formy koegzystują, nieustannie wpływając na siebie. Niemniej, radykalna sztuka zaangażowana, po tym jak zerwała ścisły kontakt z polityką, utraciła – w moim przekonaniu mocno zresztą dyskusyjny – atrybut skutecznego oddziaływania na rzeczywistość. Działania transgresyjne, czy ściśle – pseudo-transgresyjne, wydają się towarem, którym sztuka współczesna póki co się żywi. Artyści potrzebują instytucjonalnych pieniędzy, kuratorzy skutecznego narzędzia zwracania na siebie uwagi. Mechanizm wydaje się prosty; w obliczu czegoś niepojętego zdeorientowana publiczność jest w stanie zawiesić instynktowny racjonalizm w ocenie zjawisk, przyjmuje i płaci za każdą zaproponowaną interpretację, najczęściej utrzymaną w duchu ponowoczesnego paradygmatu wartości, w którym nie wiadomo już, co jest symptomem choroby psychicznej, co znamieniem przestępstwa, a co sztuką. Kiedyś André Breton powiedział, że dzieło sztuki ma wartość wyłącznie wtedy, gdy pulsują w nim prześliski przyszłości. Akt transgresji – przynajmniej w teorii – ma wywoływać wstrząs, być może nawet katharsis, ma zmuszać widza do refleksji, do namysłu nad tym, kim jest, gdzie, jak, dlaczego, po co żyje. Radykalna twórczość artystyczna była przez długie lata rozcieńczana kolejnymi pozornymi transgresjami, dziś – ostatecznie przeniecona i bezsilna, wydaje się nie mieć już nic zwykłemu człowiekowi do objawienia<sup>59</sup>.

---

58. Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. Julian Kutyła, Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 39.

59. Nawiązuję tu do zdania Maurice’a Blanchota, które stało się mottem *L’Histoire de l’érotisme* Bataille’a: „Z dwóch ludzi – normalnego, który zamyka sadystę w ślepej uliczce, i sadysty, czyniącego sobie z tej uliczki jakieś wyjście, ten drugi o wiele więcej zna prawdę i logikę swojej sytuacji, i rozumie ją o wiele głębiej – tak głęboko, że potrafi pomóc człowiekowi normalnemu w zrozumieniu samego siebie, ponieważ pomaga mu zmodyfikować warunki wszelkiego zrozumienia”. Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, cyt. za: Georges Bataille, *Historia erotyzmu*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 5.