
„DĚTI, DĚTI, Z TOHO KOUKÁ BUĎ BLÁZINEC, NEBO VĚZENÍ!“¹ VÍDEŇSKÝ AKCIONISMUS JAKO REAKCE NA VÁLEČNÉ, OSOBNÍ I SPOLEČENSKÉ TRAUMA

TOMÁŠ KUBART

Oddělení 20. století a literatury současné, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v.;
kubart@ucl.cas.cz

ABSTRACT

“Kids, kids, it’s either madhouse or jail!” Viennese Actionism as a response to wartime, personal and social trauma

A group of “Viennese Actionists” was formed in Austria around 1961, ceasing to be active in 1970. One decade of their collaboration comprised creation of a series of multimedia artistic works, often in the form of provocative actions using the so-called *Schweinvocabular* (“nasty vocabulary”): fake violence, vulgarity, explicit sexuality, profaning state and church symbols, etc. The aim of such aesthetics was not a dull provocation; it was rather an artistic means by which the first generation of post-war artists, who personally experienced the horrors of World War II and the reverberations of the first, responded to the lack of denazification and the internal conflicts in the Austrian society. The paper will present the thesis that the designation of the group as “Viennese Actionism” is probably not derived from the noun “action”, but it is a reference to the current in behavioral psychology called sensomotoric actionism, which originated in the early 20th century and emphasized physical and performative coping with the trauma the Actionists experienced in young age (pain, suffering, loss of loved ones, mass scale of murders, etc.); sensomotoric actionism as a metaphor of artistic response to social trauma. One of the main impulses for the Actionists was thus the war trauma, both on an individual and socio-cultural level. The aesthetic means they employed were based on the actual contemporary methods of treating trauma. Using repulsive “images” that presented the horrors of war, the Actionists “forced” their audience to confront them and, if possible, go through social catharsis, giving back to the theater its ritual function it had in the society of the Classical Athenian polis.

Keywords: Viennese Actionism – posttraumatic stress disorder – PTSD – *Wiederholungstrauma* – neurosis – psychoanalysis and art – collective trauma – performativity – cultural narratives – war victim – *Schweinvocabular* – *Totschweigen* – *Schmerzensmänner* – The mans of sorrow – *Le Bouc émissaire* – the Scapegoat

¹ „Kinder, Kinder, das gibt entweder Irrenhaus oder Gefängnis!“ Felicia Englmann, 1965: *das Jahr, in dem Träume wahr wurden*, München 2014, s. 137.

Pomocí fotografií předcházejících studií se pokouším čtenáři zpřístupnit akce, které od začátku šedesátých let minulého století realizovala skupina mladých rakouských umělců, známých od poloviny zmíněné dekadý jako „vídeňští akcionisté“. Názvem „vídeňský akcionismus“ se skupina čtyř umělců bezděčně definovala jak společensko-kulturně a politicky, tak co do formy komunikace obsahů. Kulturně označením „vídeňský“ vyjadřovala snahu o zařazení vlastní tvorby do mimorakouských souřadnic, neboť chtěli být vnímáni v mezinárodním uměleckém diskurzu, nikoliv v úzkém domácím a konzervativním prostředí, jemuž by ostatně nemuseli redundantně oznamovat, že jsou z Vídně.² Také proto se pro vídeňské akcionisty, Güntera Bruse (1938), Otto Muehla (1925–2013), Hermanna Nitsche (1938–2022) a Rudolfa Schwarzkoglera (1940–1969) stala nejvýznamnějším okamžikem jejich tehdejší umělecké tvorby účast na londýnském festivalu DIAS (*Destruction in Art Symposium*) v roce 1966. Příznačné pro Rakousko šedesátých let bylo nastalé mlčení, jež se rozhostilo tehdejší Vídni a celou zemí, když se akcionisté z mezinárodního sympozia vrátili. Na svolanou tiskovou konferenci žádný novinář své „Rotzbuben“ (usmrkance), podpořit nepřišel.

Tajnosnubný pojem „akcionismus“ v sobě zahrnuje odkaz ke zvolenému uměleckému médiu: k akci. Ta se stala primárním vyjadřovacím prostředkem skupiny, která však dokázala komunikovat také prostřednictvím grafiky, malby a filmu, jichž se museli akcionisté pod tlakem establishmentu a institucionální šikany postupně vzdát. Samotný pojem *akcionismus* v sobě nese ještě jednu podstatnou konotaci. Mnozí pamětníci, jako například filmař Peter Weibel, psychiatr Josef Dvorak, nebo teoretik umění Peter Gorsen, sice hovoří o výkladové linii akcionismus–akce, nelze však opomíjet oblast psychoanalýzy a psychologie, jež byla pro vídeňský akcionismus v mnoha ohledech (i negativně) formativní.

Akcionismus jako projev válečného traumatu

V behaviorální psychologii nacházíme pojem *senzomotorický akcionismus* mnohem dříve, než se objevív šedesátých letech v části názvu označujícího uměleckou skupinu.³

² Skupina byla během jediného desetiletí známá pod několika významově odlišnými názvy. Vedle osobálních konotací Bauerova nepřesného označení skupiny v jejich počátcích jako *frakce Konrada Bayera* se objevují anarchistické a protistátní názvy jako *ZOCK* či akronym *Z.O.C.K.*, jehož výklad se rozprostírá od *Horlivé společnosti kandovaných rytířů* (*Zealous Organisation of Candied Knights*) až po německé sloveso *zocken*, jež v hovorové němčině znamená uhodit, zbit. V imperativu *zock*, tedy „Bij!“.

³ Tento pojem se objevuje v knize německého filozofa a psychologa Richarda Müllera-Freienfelse *Hlavní proudy současné psychologie* (*Die hauptrichtungen der gegenwärtigen psychologie*, česky 1937) roku 1931 a označuje psychiatrický směr blízký behaviorismu, senzualismu a počítkové psychiatrii, který se kolem roku 1900 začal prosazovat na Harvardu v okruhu Williama Jamese, jenž je známější jako autor pragmatismu. Do němčiny se myšlenky „senzomotorického akcionismu“ dostávaly od třicátých let minulého století, především prostřednictvím práce Richarda Müller-Freienfelse a Karla Groose, i když širšího vlivu se jim patrně nedostalo. Lékařský oborový magazín *Všeobecný časopis pro psychiatrii a soudně-znaleckou medicínu* (*Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie und psychisch-gerichtliche Medizin*) uveřejnil roku 1934 příspěvek *Hlavní proudy v moderní psychologii* (*Die Hauptrichtungen in der modernen Psychologie*) Gerhardta Githema Berlia. Ten cituje Müller-Freienfelse: „Podstata této psychologie tkíví v tom, že za základní prvky duševna nepovažuje výhradně počítky, a také nejen počítky a city přibírají ještě po případech třídu soudů, nýbrž senzomotorický reflex, tj. pocit plus motorická reakce, a obojí chápe jako jednotu. Spřízněnost se senzualismem vyniká hlavně v tom, jaká

Pojmenovával směr, jenž motorické reakce lidského organismu připisuje určitým psychickým stavům, a podle nějž je vnější podnět následován fyzickou senzomotorickou reakcí. Tento pojem se v psychiatrii začal vyvíjet ve stejné době, kdy lékaři začali poprvé pozorovat projevy lékařského jevu, pro nějž ještě název neměli: *posttraumatické stresové poruchy* (*posttraumatic stress disorder*, PTSD). Již od občanské války ve Spojených státech (1861–1865) či od búrské války (1899–1902) si lékaři všímali, že se muži z bojišť vracejí „otřesení“. Někteří pojmenují fenomén na základě jeho projevů, jejich pacienti jsou „válkou otřesení“ („*Kriegszittener*“), zatímco jiní lékaři tuší zdroj PTSD, a hovoří o „*Granaten-Schock-Syndrom*“ (syndromu granátového šoku). Ještě po druhé světové válce se však lékaři vzácně shodují v tom, že roztržení vojáci trpí především morální slabostí. Teprve šedesátá léta, nastolují se zlomem v psychiatrii a antipsychiatrickým hnutím, obecné uznání myšlenky, že tito lidé nejsou slabí, ale trpí *posttraumatickou stresovou poruchou*, a ta se projevuje mnoha různými způsoby: třesem, nesoustředěností, afekty.

Akcionisté ve svých akcích markýrují a předstírají tyto symptomy. Analýza všech akcí začíná často u jejich názvů: Muehlovy *Psychomotorická hluková akce* (*Psycho-Motorische Geräuschaktion*, 1967), *Bodybuilding* (1965), *Dechová cvičení* (*Breathexercises*, 1966), *Deset kol Cassia Claye* (*Ten rounds for Cassius Clay*, 1966), *Branná zdatnost* (*Wehretüchtung*, 1967), *Těláč v potravinách* (*Turnstunde in Lebensmittel*, 1965), či Brusovy *Elektrošok, prosím, již nemohu dál* (*Den E-Schock, bitte, ich kann nicht mehr*, 1967), *Nádech, výdech* (*Einatmen, Ausatmen*, 1967), *Martyrium* (*Zerreißprobe*, 1970) nebo akce, které známe z popisu, jako *Dobry Bože, všichni jsme epileptici* (*Lieber Gott, wir sind alle epileptisch*, 1967), ukazují, že se akcionisté výrazně orientují na mechanické a nepodmíněné tělesné procesy, řečeno s německým filosofem a psychologem Müller-Freienfelsem „*kinestetické či svalové*“, řečeno s francouzským filozofem Théodulem Ribotem „*motorické*“ funkce. Již irský dramatik Samuel Beckett ve svém několikakvětřinovém monodramatu *Atem* (*Dech*) redukuje akci na nejjednodušší projev života. Podobná redukce probíhá u Johna Cage v kompozici *0'00'*. Regresivní ústup akcionistů k reflexivním a senzomotorickým aktivitám v tvůrčím činu je projevem *Wiederholungstrauma*, opakování traumatu, a to jak v případě jeho latentní přítomnosti, skutečné PTSD nebo dokonce faxensyndromu,⁴ tedy předstírané neurózy nebo psychózy. Touto spastickou tvorbou plnou agrese, krve, výkalů a erotiky se rakouští tvůrci pokouší opakování traumatu překonat.

Oběť nebo pachatel?

Rakouské společenské trauma nespočívá pouze v roli, jakou Rakousko sehrálo během druhé světové války a těsně před ní. Rakousku se od rozpadu monarchie roku 1918 s každou další generací vrací celá řada nepřiznaných společenských problémů a přidruženého komplexu méněcennosti. Ne náhodou byla právě Vídeň na přelomu století rodištěm psychoanalýzy a současně evropské moderny. Právě ve Vídni se totiž hromadila veškerá politická i společenská traumata národa, jenž ustavil „žalář národů“ ostatním a po první

důležitost se připisuje pocitům kinestetickým či svalovým.“ Müller-Freienfels, *Die hauptrichtungen der gegenwärtigen psychologie*, 1931, s. 40. Zde použit překlad Roberta Konečného z českého vydání roku 1937 (s. 47–48).

⁴ Richard Noll, *Encyclopedia of Schizophrenia and Other Psychotic Disorders*, New York, 2009, s. 162.

světové válce vstoupil do vleklé hospodářské krize, na jejímž konci bylo připojení k „velkým“ Němcům Třetí říše a další prohraná válka. Rakouská společnost jako by se však vši silou a všemi možnými prostředky pokoušela hodnotu faktu, že za vznikem psychoanalýzy nestojí pouze osobnost Sigmunda Freuda, ale také lokální kumulace neuróz, umenšit či jej zcela popřít. Když germanista Ota Konrád a historik Rudolf Kučera v knize *Cesty z apokalypsy* píšou o hrdosti, s jakou se Vídeň roku 1914 chlubí nejobsáhlejší kartotékou daktyloskopických záznamů zločinců, hořkne toto prvenství s vědomím, že se tím zároveň doznává k vysoké míře neřešené kriminality.⁵ A podobná absurdita provází legendu „psychoanalytické“ Vídně coby „rodiště“ Freudovy a Bleulerovy psychoanalýzy. Právě tato až zvrácená hrdost na vznik metody, která se pomocí analýzy projevů nevědomí pokouší léčit neurastenii, neurózy a psychózy, působí s nástupem vídeňských akcionistů až groteskně, neboť ti s drzostí sobě vlastní konstatují, že psychoanalýza nevzniká ve Vídni jako nahodile geniální koncept záračného doktora Freuda, ale především díky záplavě neurotiků a psychotiků, které tehdejší Vídeň plodí.

Z Předlitavska zůstala po konci první světové války jen malá zemička. Vídeň, již se pro nepoměr v hustotě osídlení velkoměsta vůči rapidně zmenšenému a méně osídlenému zbytku země začalo říkat „*Wasserkopf*“ (Vodnatelná hlava), přišla o 200 000 obyvatel.⁶ Město neurotiků, jimž psychoanalýza přestala pomáhat, přejmenoval v padesátých letech Hermann Nitsch na „vodnatelný hrnec“ (*Wassertopf*). Za slovní hříčkou se skrýval tíživě sdílený pocit nové poválečné generace. V hrnci tohoto neurotického a válkou poničeného města se první poválečná generace dusila „jako maso“.⁷ V šedesátých letech, v nichž poválečná generace stanula na prahu dospělosti, došlo trauma rozpadu monarchie již třetí generaci. Bylo navíc posíleno o trauma generace předešlé – o druhou světovou válku a rakouské koncentrační tábory. O pocit viny, a vrozené mechanismy k jeho potlačení.

Dva narativy války: jeden vyprávěn mocnými, druhý vojiny

Ve vídeňském veřejném prostoru bylo možno v reprezentativních budovách typu Hofburgu, Burgtheateru nebo parlamentu, spatřovat performativní mechanismus demonstrace státní a církevní moci. Rakousko přelomu století bylo oddáno myšlence hrdinů a loajálních vojáků, službě vlasti a císaři.⁸ Kulturně-společenský narativ hrdého vojáka, potažmo muže, prezentovaný hrdými štíty státních budov, se však začal křivit v zrcadle druhé světové války. Proti realitě technologicky pokročilých zbraní a mechanizovanému zabíjení koncentračních táborů obraz hrdého a nebojácného husara nemohl obstát. Představme si například mladého Otto Muehla, jednoho z našich umělců. V 17 letech narukoval k wehrmachtu. Vychován přísným otcem, venkovským učitelem, sdílí kulturní narativ války jako otázky mužské cti a válečníka vidí jako silného, zdravého a hezky upraveného muže v pěkné uniformě. Pak v Ardenách vidí šílence, kteří pod pásy tanků,

⁵ Ota Konrád – Rudolf Kučera, *Cesty z apokalypsy. Fyzické násilí v pádu a obnově střední Evropy 1914–1922*, Praha 2018, s. 52.

⁶ Plötzlich „Wasserkopf“. *Wiener Zeitung*, https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/chronik/wien/1000468-Plötzlich-Wasserkopf.html?em_cnt_page=3, vyhledáno 12. 1. 2021.

⁷ Hermann Nitsch, *Das Orgien Mysterien Theater. Das 6 Tage Spiel*, Wien 1998, s. 204.

⁸ Stanislav Balík, Dollfuß a Schuschniggovo Rakousko. *Vídeňské svobodné listy* LXIII, 2007, č. 7/8, s. 5–7.

kterým dávno došla munice, drtí bezbranné pěšáky do neforemné krvavé kaše. A z této diskrepance mezi mocensky udržovaným narativem, podle něhož je třeba bránit panovníkovo tělo⁹ tělem vlastním, avšak v realitě to znamená tanky rozježděná těla, jež splývají v jednolitou břečku s bahnem, se rodí estetika vídeňského akcionismu. Když v dubnu 1964 uvádí u příležitosti otevření vídeňského jazzového klubu Chattanooga svou šestou materiálovou akci, vysvětluje Muehl své motivy pro pořádání akcí v převyprávění rakouské spisovatelky Hilde Spiel takto:

„Coby mladík se zúčastnil Rundstedtovy ofenzivy [Bitvy o Ardeny, TK] a viděl zemřít všech svých 150 kumpánů. Krom třinácti. Uhnízдила se v něm vzpomínka na mrazivý zimní den, na jejich těla, která se, pokryta krví a špínou, zmrzlá a potažená jinovatkou, vyjevovavla ve všech svých „obludných nádhernostech.“¹⁰

Válka není hezká a voják není disciplinovaný. Válka smrdí a voják má strach a propadá šílenství. Právě takovou zprávu se akcionisté pokusili v šedesátých letech v rakouské společnosti komunikovat. Zatlačeni institucemi, udržujícími narativ hrdého vojáka, bránícího tělo panovníka, na komunikační mez, zavrhnou prostředky řečové a jazykové a obsadí pozici *přímého umění* (německy *direkte Kunst*, pod jehož derivátem později dočasně tvoří */Direkte Kunst/*), jak svou tvorbu sami nazývají. Tělo se stává nástrojem, komunikační strategií je však ostenze: nemluví o zločincích druhé světové války, ale ukazují publiku, na čem se podílelo.

Wiederholungstrauma: neintegrované trauma se bude vždy vracet

Napsal jsem, že válečné trauma se rakouské společnosti stále vracelo. Koncept *Wiederholungstrauma*, tj. opakování traumatu, použil německý historik umění Gerald Schröder, když se pokoušel pochopit tvorbu umělců německojazyčného prostředí v šedesátých letech minulého století, v níž se opakovala specifická motivika. Svou studii tvorby německých malířů Georga Baselitze, Josepha Beuyse, rakouského malíře Arnulfa Reinera a rakouských akčních umělců Güntera Bruse a Rudolfa Schwarzkoglera nazval *Schmerzsmänner*: dosl. *muži bolesti*. Pojem je zaužívaný v křesťanské ikonografii a označuje Krista. Schröder pomocí tohoto modelu popisuje, jakými trajektoriemi probíhá v německojazyčné poválečné kultuře romantizovaný narativ trpícího umělce, jenž na sebe přebírá tíhu společenského traumatu. V případě šedesátých let je tím traumatem pro dospívající generaci umělců především rakouský podíl na druhé světové válce.

Zrození národní lži

Míru tohoto podílu však rakouský establishment a jeho instituce trvale zlehčovaly. Již Moskevská konference roku 1943 předjímala vyvinění Rakouska ze zločinů Třetí říše a připravila půdu pro vznik tzv. „*Nationallüge*“ (*národní lži*), jejíž další pilíř podpoři-

⁹ Viz Seneka in Kantorowicz: „Vladař je duší *res publica* a *res publica* je tělem vladaře.“ Ernst H. Kantorowicz, *Dvě těla krále*, Praha 2014, s. 321.

¹⁰ Hilde Spiel, Aus der Tiefe der Zeit. Abwege der Wiener Avantgarde, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30. 4. 1964, s. 32.

la nová ústava druhé rakouské republiky s odchodem okupačních vojsk z Rakouska roku 1955. Moskevská deklarace obsahovala odmítnutí aktu anexe Rakouska nacistickým Německem. V textu deklarace jasně stojí, „že anexe roku 1938 (...) byla zahájena vnějšími vojenskými hrozbami a terorem zrádné nacisticko-fašistické menšiny (...) a byla bezmocnému rakouskému lidu vnucena vojenskou a válečnou okupací země“.¹¹ Touto perspektivou byl moskevskou deklarací „anšlus zneplatněn“.¹²

Spolu s tímto vyviněním nutně přišel také pojem a fenomén, který předurčil rakouský politický i kulturní vývoj až do dnešních dní: za *Kriegsopfer*, tj. válečnou oběť, bylo totiž možné označit jak oběti koncentračních táborů, tak také rakouské příslušníky wehrmachtu.¹³ Tento ryze politický tah ze strany Spojenců, kteří nechtěli připustit, aby Rakousko spadlo do sovětské sféry vlivu, a až do poloviny padesátých let tak z Rakouska udělali centrum kulturní války mezi Západem a Východem, projevující se např. tzv. *coca-kolonizací*,¹⁴ měl za následek nedůslednou a nedostatečnou denacifikaci. Nacističtí zločinci tak zůstali na svých společenských pozicích (nebo do nich byli dosazeni) až hluboko do osmdesátých let. Otázka aktivního austrofašismu, davů, vítajících Adolfa Hitlera, obhajoba a nástup neo-austrofašismu v šedesátých letech, zůstávala do konce 80. let v Rakousku tabu. Vytěsněné trauma se tak do společnosti opakovaně vrací. Nikdy není vyřešeno, protože jeho řešení nebylo pro Spojence v poválečných letech politicky výhodné. A po jejich odchodu už nebylo možné.

Byl to rakouský meziválečný kancléř Engelbert Dollfuß (1892–1934), jehož kroky *de facto* vedly k dominanci a následně hegemonii austro-fašismu ve třicátých letech, a první prezident druhé republiky Karl Renner, jenž oportunisticky využíval faktu, že Spojenci potřebovali Rakousko jako nárazníkovou zemi ve studené válce proti Sovětskému svazu, kteří umožnili nástup a přežívání austrofašismu i v šedesátých letech. Rennerovi se v poválečných letech podařilo vmanipulovat Američany do nastoupení cesty, na jejímž konci selhaly denacifikační procesy a následovalo posílení neo-nacistických tendencí v šedesátých letech.

Opakování traumatu se ve společnosti odehrává tehdy, kdy trauma není dostatečně zpřítomňováno, *verbalizováno* a řešeno. Podstatná není pouze komunikace, ale v případě rakouské společnosti šedesátých let minulého století má mnou zvýrazněný pojem *verbalizace* zvláštní postavení ve vztahu k akcionistické tvorbě. Rakouská společnost by možná pochopila akcionisty komunikované obsahy, pokud by k ní proudily právě kanálem verbalizace. Jenže akcionisté tuto možnost již na počátku šedesátých let naprosto zavrhlí a přistoupili k ostenzi, která však rakouské společnosti srozumitelná nebyla. V rámci společenského kognitivního biasu tak např. neměla rakouská společnost pocit, že se při pohledu na tři muže, hrající si v červnu roku 1962 ve sklepení na Perinetsgasse na hromadě písku s telecími vnitřnostmi, dívá na podobenství Kristova pobytu v hrobě a následného zmrtvýchvstání (akce se jmenovala *Blutorgel*, dosl. *Krvavé varhany*). Nabyla naopak nevyvratitelného dojmu, že se dívá na devianty či kriminálníky, a v této kategorii je nechala po zbytek šedesátých let. Společnost nepochopila vzkaz, který akcionisté komunikovali,

¹¹ Stefan Karner – Alexander O. Tschubarjan (eds), *Die Moskauer Deklaration 1943: „Österreich wieder herstellen“*, Wien 2015.

¹² Oswald Panagl – Peter Gerlich (eds), *Wörterbuch der politischen Sprache in Österreich*, Wien 2007.

¹³ Günter Bischof, *Rakousko v první studené válce, 1945–1955. I slabí mají sílu*, Praha 2017, s. 133–141.

¹⁴ *Ibidem*, s. 27.

protože nepochopila šifrování. Akcionisté se vlivem státní represe posunuli příliš daleko na komunikační škále. Stanuli tak na hraně ostenze, která nenabízí možnost šifrování. Nepříjemná témata je tak možné sdělovat pouze nepříjemným způsobem.

Jak v rakouském kolektivním nevědomí zůstává pocit viny

Jako existuje individuální nevědomí, existuje také nevědomí kolektivní. Do něj vytěsněné trauma ustupuje, aby se mohlo vracet do kolektivního vědomí v nějaké pokřivené podobě. A jako v případě individuálního traumatu komunikuje nevědomí s vědomím prostřednictvím snů a jejich symboliky (kterou se strukturalisticky pokoušel vykládat teprve Freud a po něm fenomenologicky Jung), také do kolektivního vědomí vstupuje vytěsněné trauma formou nekonvenčních či enigmatických kulturních symbolů, jejichž projevy lze pozorovat také v akčním umění. Podobnou paralelu můžeme spatřovat v mechanismu freudovské neurózy. Neuróza vzniká u jedince na základě neřešeného konfliktu mezi id (Ono) a super-egem (Nad-já), potažmo mezi přirozenými lidskými potřebami a kulturou/civilizací: jako existují individuální neurózy, existují také kolektivní neurózy, a jak píše například rakouský neurolog Viktor E. Frankl, ty se projevují v masovém vědomí a kolektivním nevědomí národa.¹⁵ Domnívám se, že tak, jak lze podle Freudových i Franklových teorií dovodit, že neurózu, jež vzniká na základě konfliktu individuálních potřeb jedince a super-ega (Nad-já), tedy společnosti, lze ztotožnit s tím, co se v rakouské společnosti odehrává v poválečných letech. O traumatizující zkušenosti války se v Rakousku dlouho otevřeně nediskutovalo a vytěsněna se tato zkušenost změnila v neurózu. Podle amerického psychiatra Arthura Janova lze neurózu, jež se v našem případě pokouší doznat například k vybudování celého komplexu rakouských koncentračních táborů, léčit pouze tím, že člověk čelí konfliktu, respektive prožitě bolesti. Bolestivou skutečnost je třeba znovuprožít, integrovat ji do osobnosti jedince, v našem případě do „těla“ společnosti.

Neurózu totiž podle Freuda můžeme chápat jako neprožitý konflikt, jemuž se vyhýbáme, jako by neuróza říkala: „něco sis tu zapomněl“. Říká to ale z mezní komunikační pozice, výkřiky a neartikulovanými zvuky, kterým, podobně, jako snům, nerozumíme. Naše vědomí jim nerozumí, protože zní spíše jako nesrozumitelné mumlání než jako jasně formulovaná informace. Přesto se k mumlání akcionisté uchylují, vrčení a výkřik se stávají jejich hlavními komunikačními prostředky: odmítají artikulovaný jazyk a vše, co představuje, a navracejí se k janovovskému pravýkřiku (*Urschrei*), protože jedině tak se mohou pokusit pojmenovat trauma, které se tlačí ze společenského nevědomí do vědomí. Jako zpráva o neuróze však může být přečtena jedině tehdy, kdy připustíme, že by vůbec mohla být nositelem sdělení, a ne bohapustým blábolením.

Jasný jazyk, kterému však nikdo nerozumí

Proto také akcionistickou tvorbu v šedesátých letech společnost tak obtížně přijímala. Ačkoliv společnost se chce traumatem promlčet, akcionisté jí zprostředkovávají její nevě-

¹⁵ Viktor E. Frankl, *Teorie a terapie neuróz: Úvod do logoterapie a existenciální analýzy*, Praha 1999, s. 12.

domé obsahy, které jsou nepřijemné i svou ostenzivní formou. Tyto psychologické koncepty obecně pomáhají pochopit a vyložit akcionistickou estetiku (tzv. *Schweinvokabular*) čili, jak ilustrují příslušné fotografie akcí vídeňských akcionistů, tito umělci artikulují své myšlenky pomocí výkalů, spermatu, krve, potravin a bahna a velmi často se u nich objevuje metafora bažiny a její deriváty. Ty nevznikají náhodně, tzn. nejde o nesmyslné blábolení.

Adolf Hitler kdysi v jednom ze svých projevů označil nepřítele nacismu a fašismu jako *Sumpfmensch*, „člověka z bažiny“. Tato metafora a její deriváty jsou výplodem nevědomí modelového *fašistického muže*. Jeho psychologický typ na základě podrobné analýzy několika set románů a korespondence příslušníků německých Freikorps popsal německý literární vědec Klaus Theweleit. Podle Theweleita je fašistický muž „nezrozený“, jelikož u něj nedošlo k individuaci v předoidipovském období, tzn. že u něj nedošlo k oddělení od psychického subjektu matky. Tím se mu nevytvořilo vlastní já, a protože ho nemá, potřebuje se ve svém jednání potvrzovat vnějšími autoritami, jako jsou např. škola, armáda, a jimi využívaný nástroj tělesného drilu. Aby se vnitřně nerozpadl, fašistický muž si podle Theweleita vytváří takzvaný „emocionální pancíř“ a není schopen se vztahovat ke světu, a především k ženám. To pomáhá vysvětlit, proč například v akcích Otto Muehla uvidíme tak surové a dehonestující zacházení s ženským tělem, kdy je ženské tělo zasypano všemožnými potravinami a materiálem, aby nakonec zcela zmizelo. Muehl to nedělá proto, že by sám pohrdal ženou, naopak tím kritizuje pornografický průmysl šedesátých let a konzumní společnost. Především ale jde o perzifláž obrazu ženy, jakou měl fašistický muž: to byla buď svěťice, nebo děvka, kterou touží zničit a proměnit v krvavou břechku.¹⁶

Theweleitův koncept tak umožňuje vysvětlit, proč akcionisté *Schweinvokabular* vůbec utváří: pracují s metaforami vlastních otců, proti nimž útok vedou. Ale právě díky tomu se ocitají na pozicích kontrakultury, protože, jak jsme si ukázali výše, zůstává jejich sdělení pro společnost sice nečitelné, zároveň ale míří přímo do srdce patriarchální společnosti. Dokáží zraňovat ty, jimž je určeno, aniž by adresáti pochopili, jaká zpráva se v jejich zranění vlastně ukrývá. Pro společnost, do níž se austrofašismus stále vracel, představovali akcionisté se svými zbraněmi nebezpečí, protože pronikali pod emocionální pancíř svých otců. Jejich komunikační slovník, *Schweinvokabular*, byl stvořen *Sumpfmenschem*, nepřítelem fašismu. Toho stvořil *fašistický muž*, a tento fakt si nepřipustil ani v momentě, kdy mu *Sumpfmenschovy* šípy z krve a nahých žen provrtaly emocionální pancíř.

Rakouské vnímání moderny: *Entartete Kunst*

Tím, že se téma účasti na druhé světové válce nedostatečně verbalizuje, se vrací jednak samotné trauma, jež jako neřešený konflikt vytváří kolektivní neurózu, ale také získává existenční prostor samotný nacismus a neo-nacismus a spolu s nimi koncept *Entartete Kunst*, a tedy společenské neporozumění moderní, avantgardní a postmoderní umělecké tvorbě. Rakouská společnost šedesátých let obecně odmítá umění akcionistů a ti se dobrovolně odmlčují, jsou odsunuti na okraj společnosti. Tomuto odmlčení, k němuž se však umělec může často rozhodnout i sám, aby předcházel společenskému zneuzná-

¹⁶ Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, Berlin 2019, s. 494.

ní, pojmenovává rakouský literární vědec Georg Schmid jako *Totschweigen, umlčování*. Umělci, rozhodnutí tvořit v *Totschweigen*, zvolili strategii, v níž se buď přestávají vyjadřovat, nebo komunikují obecně enigmatickým způsobem. V našem případě přestanou používat jazyk a řeč v jejich lexikálně-sémantických úlohách, respektive pokračují v expresionistické linii redukce jazyka na jeho fonetické užití na scéně nebo v našem případě během akce. Text přednášky se proměňuje ve skřeky, promyšlená gesta ve spastické kroucení končetinami, připomínající epileptický záchvat.

Odsunutí umělců na společenskou a kulturní periferii podle Schmidova často končí sebevraždou a s ní se u vídeňských akcionistů skutečně setkáváme. V celé tvorbě akcionistů, především u Nitsche a Schwarzkoglera, se setkáváme s referenčním bodem Oidipova oslepení. To je ve Freudově psychoanalýze zástupným aktem sebekastrace, zatímco kastrace samotná je zástupným aktem sebevraždy. S tou se, bohužel, ve Schwarzkoglerově případě, setkáváme i na konci jeho tvůrčího života. Zemřel po pádu z okna svého bytu v červnu roku 1969.

Paradoxně se právě Schwarzkoglerova sebevražda stala aktem, který napravil nevyužitou příležitost k mediálnímu zájmu o skupinu po mezinárodním sympoziu v roce 1966. Jako by právě tato sebevražda otevřela akcionistům cestu do mezinárodního uměleckého světa. Kdo byl roku 1972 na *Documentě* v Kasselu, mohl mezi vystavenými díly vidět i fotografie tehdy zcela neznámého rakouského umělce Rudolfa Schwarzkoglera. Na želatínových velkoformátových fotografiích *Třetí akce* (3. *Aktion*, někdy bývá označována jako *Qual*, tedy *Muka*) mohl spatřit postavu nahého hubeného muže, jehož nahotu někdy částečně zakrývá bandaž. O pár kroků dále se návštěvník na chvíli zastaví, a zůstává hledět na fotografii nahého mužského torza s penisem položeným na stole a ovázaným bandažemi. Veškeré identifikační rysy chybí, indicie k šifrování situace také. Zůstává jediná: na penisu je vidět krev.

Redaktor *Time Magazine* Robert Hughes někde zaslechl, že na fotografiích je samotný umělec a že nejde o mimezi, ale o zachycení skutečně sebekastrace. Dodnes se neví, kdo byl oním vtípalčkem na baru a nad kolikátou sklenkou to Hughesovi sdělil, avšak právě tehdy se zrodil mýtus, jenž měl významný dopad nejen na vnímání tvorby Rudolfa Schwarzkoglera světovou odbornou veřejností, ale na samotné paradigma body artu a performance artu.

Otřásl obrazem umělců pracujících s médiem vlastního těla a stejně závažně zpochybnil serióznost umělecké kritiky.¹⁷

Totschweigen a obětní beránek

Vraťme se na okamžik ke Schröderovu modelu *Schmerzensmänner*. Akcionisté tuto úlohu přejímají vědomě a záměrně. Od dob romantismu se mezi umělci opakuje právě tento společenský mýtus, v němž umělec vystupuje jako bytost trpící, což vzbuzuje sympatie. Čteno optikou darwinisticko-marxistického přístupu Georga Schmidova lze říci, že umělci, kteří nebyli společností přijati, nacházejí útěchu v pozici *trpícího muže*, ve ztotožnění s Kristem. Schmid zjednodušeně říká, že kdo není uspokojen úspěchem, může být

¹⁷ Robert Hughes, „The Decline and Fall of the Avant-Garde“, *Time* XVIII, 1972, s. 40–41.

uspokojen účastí.¹⁸ V rakouské společnosti má však toto gesto hlubší rozměr: tito umělci nebyli na okraj společnosti odsunuti proto, že by byli neúspěšní, ale proto, že jim jen málokdo rozuměl. Enigmatická akcionistická tvorba, na jednu stranu příliš ostentativní a přímá, na stranu druhou přesycená symbolikou evropské a antické mytologie a alchymie, se ztrácí v množině *Entartete Kunst* a je společnosti takřka nepřístupná. Akcionisté na sebe sice přejímají tíhu neřešeného traumatu a tabuizovaného tématu společnosti, samotná společnost však většinou není schopná to rozpoznat.

Akcionisté tak svou tvorbou obsazují kulturní a společenské pozice *obětního beránka*. *Obětní beránek* je koncept francouzského religionisty Reného Girarda. Společnost, z níž mizí očištná funkce rituálu a oběti, ztrácí ventil pro hromaděný agresivní potenciál. Tímto ventilem mohla být třeba v antické polis tragédie a diváky společně prožívaná *katarze*, podle Aristotela tedy *fóbos* a *éleos*, bázeň a soucit. Dnes nevíme, co přesně těmito pojmy Aristotelés myslel, avšak lze se oprávněně domnívat, že měl na mysli silné somatické a pozorovatelné afekty, jež by mělo dramatické umění v divácích vyvolávat.¹⁹ Jako by v antické divadelní tradici zůstával relikv divadla jako společensky funkčního rituálu (čemuž by ostatně odpovídalo také Aristotelovo užití pojmu *katarze*, tj. pojmu, označujícího očistu fyzickou, prováděnou před samotným rituálem divadelního představení).²⁰

Funkcí rituálu vždy bylo očistit společnost od násilí a krve. Rituál má umožnit obnovení řádu nebo ustavení řádu nového. Tato funkce rituálu však může být naplněna pouze ve specifickém společenském kontextu a uspořádání, založeném na mýtickém myšlení, tedy se stavem společností před-právního uspořádání. Rituál má přerušit řetězec krevní msty, a prvním stupněm tohoto řešení byla takzvaná *kolektivní vražda*. Je-li provinilec potrestán kolektivem, je pomsta ze strany pozůstalých příbuzných nepravděpodobná, neboť by se museli mstít na celé obci. Provinilce tak, podle Girarda, zpravidla na okraji útesu obestoupí dav, který se přibližuje, dokud se mu noha nesmýkne na skále. Viníky jsou všichni občané společnosti. Jde o důsledek psychologického regresu, odvratu od individuace, k němuž u jedince podle Carla Gustava Junga může dojít tehdy, nachází-li se jedinec ve společnosti, tj. jedná pudověji, než jak by jednal sám za sebe.²¹ Dalším stupněm, vedoucím k řádu zákona, je institucionalizace tohoto násilí, tedy vznik právního kánonu a státu: vykonavatelem vraždy se stává instituce. I zde můžeme vidět „stopy“ Freudova *Totemu a tabu*, protože Freud namísto o kolektivní vraždě hovoří o bratrském spiknutí, jež stálo na počátku kultury. Pokud bratři zabili otce společně, nesou společně také vinu. V hustě strukturované moderní společnosti, typu té rakouské šedesátých let, jsou podmínky pro nastolení okolností vhodných pro znovuoobnovení rituální funkce umění a divadla nulové, a s tím se snižuje účinnost rituální oběti (vraždy). To je také

¹⁸ Georg Schmid, Konterstrategien zum Totschweigen. Wie sich die Ekritüre dem Erstricktwerden widersetzt, in: Walter-Buchebner-Gesellschaft, *Die Wiener Gruppe*, Wien 1987, s. 10.

¹⁹ Pozdější osvícenský výklad, jenž za zmíněnými pojmy spatřuje především morální očistu, je za stavu dnešního bádání zpochybnitelný, jakkoliv právě tento výklad určoval vývoj okcidentálního divadla posledních staletí.

²⁰ Freya Martin, *Das Phänomen Hermann Nitsch und sein Orgien Mysterien Theater im Kontext der Antiken Griechischen Tragödie*, nepublikovaná dizertační práce, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft UniVie, Wien 2007, s. 108.

²¹ „(...) každý jedinec, je-li ve společnosti, je v určitém smyslu nevědomě horší člověk, než kdyby jednal sám za sebe; společnost ho nese a do té míry je zbaven osobní zodpovědnosti.“ Carl Gustav Jung, *Výbor z díla III. Osobnost a přenos*. Brno 1998, s. 46.

jeden z důvodů, proč akcionistická snaha o vyřešení a společenské zpřítomnění traumatu imploduje.

Krev, která je charakteristickým instrumentem akcionistické tvorby, má v rituálu dvojí funkci: očištnou i špinicí. Z výše uvedeného plyne, že rakouská společnost viděla v Nitschových krvavých akcích pouze tu druhou funkci. Projevy dvojdomosti krve jako *očištné* i *špinicí* substance lze pozorovat i v současnosti. Když je Nitsch v osmdesátých letech veřejností i policejními složkami napadán za akce *divadla orgií a mystérií*, je hlavním argumentem kritiků, že ve svých akcích pracuje s infikovanou krví. Účastníci se podle kritiků mohli něčím nakazit, akci je proto třeba zakázat. Hermann Nitsch ale naopak od počátku své tvorby vnímal očištnou funkci krve: tj. něm. *Reinigung*, a to i ve smyslu dosažení katarze, která u něj mimochodem není, jako u Aristotela, logocentrická, ale dosahuje se jí pomocí *abreakce* a *Grundexzessu*. Abreakce je metoda agování v psychoanalýze, kdy se o traumatu či konfliktu nemluví, ale zpřítomňuje se jednáním a znovuprožitím traumatizující situace. To umožňuje lépe vysvětlit uměleckou tvorbu Hermanna Nitsche, proč se snaží pracovat s rituálními prvky: chce, aby umění mělo ve společnosti opět rituální, očištnou funkci.

Nepochopení obětní beránci

Jelikož je tvorba akcionistů symbolicky nenávodná, stává se jejich umění čistou projekční plochou, na níž společnost projektuje vlastní neurózu. Ta se v šedesátých letech spojuje ve společenském nevědomí s hrozbou atomové války a s probíhající válkou ve Vietnamu, jejíž průběh bylo možné sledovat na televizních obrazovkách. Vietnamská válka byla tak blízko, a přesto si každý utvářel důsledný distanc. I proto akcionisté přistupují k přímé tvorbě, k akci, a nikoliv k záznamovým médiím, v níž však nemohou dosáhnout doslovnosti a srozumitelnosti, a v jejich tvorbě tak zůstává enormní prostor pro prosazení jungovské projekce stínu či *resentimentu*:

„Pro naši mentalitu je tedy příznačná – jak to jasně demonstrovaly válečné události (1. světová válka) – nestydatá naivita, s níž usuzujeme o protivníkovi. V takovém úsudku prozrazujeme své vlastní vady: je to tak, člověk prostě protivníkovi předhazuje své vlastní nepřiznané chyby. Všechno vidíme na druhých, kritizujeme a odsuzujeme druhé a chceme je dokonce polepšit a vychovávat (...). Centrum veškerého sprostáctví se vždy nachází ve vzdálenosti několika kilometrů za nepřátelskými liniemi.“²²

Jung odvozuje *resentiment* od Nietzscheho „vzpourey otroků“. Pojem *resentiment* v Jungově pojetí znamená, že společnost, která je sama neschopná měnit vlastní realitu a své vlastní mechanismy, obviňuje ze všeho špatného ostatní, například v okolních národech hledá fašisty, místo aby se zbavila vlastních. A tak i rakouská společnost, nenavvyklá čist avantgardní a postmoderní uměleckou tvorbu, obviňuje akcionisty z veškeré možné kulturní i společenské perverze a subverze. Je to pro ni jednodušší než řešit skutečný problém, totiž působení nepotrestaných nacistů, činných na vysokých společenských pozicích.

²² Carl Gustav Jung, *Výbor z díla I. Základní otázky analytické psychologie a psychoterapie v praxi*, Brno 1996, s. 204–206.

Jeden z nich, Kurt Waldheim, někdejší člen SA,²³ se dokonce roku 1986 stal rakouským spolkovým prezidentem. Právě Waldheim představuje modelový psychologický profil *fašistického muže*.

Štafeta potřebných obětních beránek pokračuje

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let vznikají v Rakousku pouze dva soubory blízké myšlenkám druhé divadelní reformy. Jsou to *Café Theater* Götze Frische, jenž v některých inscenacích pracuje se skutečnou krví, a především *Aktionistisches Kasperltheater* (Kašpárkové akční divadlo) Ernsta Wünsche a Ruperta Kissera. Ti přehrávají akcionistické akce v loutkovém divadle s hlavní postavou Kašpárka (Kasperl). Ten sehrává v kulturních a divadelních dějinách Rakouska významnou úlohu: jako lidový hrdina je to trickster, a může tedy hovořit o tabuizovaných tématech rakouské společnosti z pozice humoru. V rakouské divadelní kultuře dvacátého století existují témata, která nepronikla na scénu Burgtheateru, a z jehož prken se o nich nemluví. Nepříjemná témata alkoholismu či antisemitismu se řešila z jiné agory, na jevišti lidového divadla *Volkstheateru*, a v divadelním žánru loutkáren. Vše, za co se společnost nějakým způsobem stydí, nachází hlas mimo oficiální scény. Také reakce na nezpracované téma druhé světové války nachází v rakouské společnosti druhé poloviny dvacátého století výraz mimo Burgtheater: každý Rakušan měl totiž v rodině někoho, kdo nějakým způsobem s nacisty spolupracoval (700 000 členů měla rakouská NSDAP-Hitlerbewegung).²⁴ Právě stud byl tou emocií, která v rakouské společnosti přenesla téma rakouské válečné viny do Volkstheateru a ke Kasperlovi.

Do poloviny roku 1968 čelili akcionisté několikaletému pronásledování ze strany establishmentu, vysokým a často existenčně ohrožujícím pokutám. Největší pokuty se dočkali Otto Muehl a Günter Brus po akci *Vietnam-Party*, po jejímž rozpuštění policií musel každý z nich zaplatit 5 000 šilinků, tedy téměř 52 000 dnešních korun,²⁵ a oběma hrozila vazba. Po akci *Umění a revoluce* jim však hrozilo něco horšího. Už během příprav na samotnou akci, jejímž účelem bylo sabotovat činnost levicové mládeže v tehdejší Rakousku, prorokovala jedna z akterek její důsledky pro skupinu umělců slovy „*Děti, děti, z toho kouká buď blázeň, nebo vězení!*“

Po ukončení akce *Umění a revoluce*, během níž z nového sálu vídeňské univerzity odcházeli zhnusení diváci, měli na Güntera Bruse a Otto Muehla vypracovat psychiatrický posudek dva psychiatři, z nichž jeden, Heinrich Gross, vedl ve čtyřicátých letech kliniku Am Spiegelgrund, na níž za jeho působení zemřelo 789 mladých lidí. Brusovi i Muehlovi hrozí na základě Grossova posudku pobyt v psychiatrické léčebně, emigrují a jejich témata přebírá vídeňský Kasperl, dřevěná loutka, která v různých inscenacích otevírá například témata alkoholismu či psychických poruch.

Přesně to byla vždy hlavní témata také pro akcionisty. Vynikala mezi nimi nedořešená otázka nacismu, jenž měl v Rakousku tolik sympatizantů, že radikální řez by ochromil celou společnost. Proto se také Rakousko po válce navenek tvářilo, že otázku nacismu řeší

²³ Hella Pick, *Guilty Victim. Austria from the Holocaust to Haider*, London 2000, s. 21.

²⁴ Viz Bischof (pozn. 12), s. 40.

²⁵ Otto Muehl, *Mama & Papa. Materialaktion 63–69*, Frankfurt 1969, nestr.

zcela nekompromisně, ale ve skutečnosti neřešilo nic na způsob takzvané *Doppelstrategie*. Na mezinárodních konferencích se oficiální struktury od nacistů distancovaly, jenže například na poválečné výstavě *Nikdy nezapomeňte (Niemals vergessen)* zcela chyběla kapitola věnovaná austrofašismu. Nacisty byli dle kurátorského narativu pouze Němci.

Na toto stěžejní téma akcionistické tvorby navazovala témata pacifismu a nesmyslné války ve Vietnamu, feminismus, společensky marginalizované skupiny, například otázky situace psychiatrických pacientů či homosexuálů, jejichž práva byla v Rakousku šedesátých let systémově potlačována. Na témata vídeňských akcionistů po oficiálním ukončení jejich společné tvorby na území Rakouska postupně navázal jak Kasperl, tak např. rakouská nobelistka Elfriede Jelinek. Napsala krátké drama *Miluji Rakousko! (Ich liebe Österreich!)*, v němž se objevují útržky výroků uprchlíků, kteří se zúčastnili akce německého režiséra Christopha Schlingensiefela *Cizinci pryč! (Ausländer raus!)*. Obsadila v něm Kašpárka do role protivního pokrytce, který tak může hovořit o tom, o čem Rakušané běžně nemluví, například o tom, že mají z uprchlíků strach. A tak může Kašpárek/Kasperl vyslovit něco, co zůstává společensky vytěsněno: že se Rakušané stydí sami za sebe. Kašpárkův problém nespočívá v tom, že je sám cizincem, ale že se za své cizinectví stydí. Jako se za své rakušanství stydí roku 1914 Egon Schiele, jenž si kdysi poznamenal: „*Tolik miluji Rakousko, až je mi někdy líto, že se mi hnusí.*“²⁶

„*Stud je (...) mimetický [sic.] pocit*“, píše René Girard. „*Abych ho pocítil, musím se na sebe podívat očima člověka, který mne zahanbuje.*“ Kašpárek se stydí za to, že je cizincem, kterým všichni opovrhují; stydí se tedy sám za sebe. To je prostor, který Kašpárek po akcionistech obsadil a jenž se skrývá za „tabuizovanými“ tématy alkoholismu či neonacismu: stud. Proto akcionisté vyvolávali tolik hněvu v rakouské společnosti, a proto byli pronásledováni novináři i veřejností, která se uchýlila k sebeklamu národní lži (*Nationallüge*), aby se nemusela jako Egon Schiele za své rakušanství stydět.

Tento sebeklam, o který se Kašpárek i akcionisté pokoušeli Rakušany připravit, měl zakrýt pocity studu a viny. Protože byl tento sebeklam v Rakousku šedesátých let jakožto projev společenské neurózy nevědomý, automaticky a stejně nevědomě spustil ego-obranný mechanismus. Potřeba trestu, jak o ní píše Freud, se v souvislosti s pocitem vlastního provinění projevuje v rakouské společnosti reverzně. Za hnisající ránu rakouského nacismu se rakouská společnost trestala potrestáním svých „*usmrkanců*“ („*Rotzuben*“). Těch, kteří jí tuto BOLESTivou vinu připomínali.

SUMMARY

“Kids, kids, it’s either madhouse or jail!” Viennese Actionism as a response to wartime, personal and social trauma

Questioning and violating social taboos, Hermann Nitsch (1938–2022), Otto Muehl (1925–2013), Günter Brus (1938), and Rudolf Schwarzkogler (1943–1969), did not prove to be “born Nestbeschmutzers” (lit. the Nest polluters) as they were sometimes unjustly, I argue, called. Michel Foucault states that no one is born as an enemy of the state,

²⁶ Verena Auffermann, Eros im Lazarett, *Frankfurter Rundschau* XXXIX., č. 192, 16. 8. 1984, s. 8.

but – as I demonstrate on the example of the Actionists – becomes one in the process of transition from the inner regulative of the super-ego, the mother in the earliest state of the development and father in the later, to the power of the state and his institutions. I see the artistic work of the members of the group as a result of a continual tension between the introspective emotionality of the artist as a subject and the influences of the social regulative of the super-ego.

Among the intrapersonal factors that influenced Actionist's work were, among other things, the trauma of the WWII together with other violent experiences from their childhood. Decisive for their adult relationship to the authority of the collective super-ego was also their upbringing, namely the character of the paternal figure and his presence or absence.

The German sociologist Klaus Theweleit conceived, in 1970s, the concept of the Fascist man (*Der faschistische Mann*) that he described as an unborn man to stress his lack of individuation, i.e. the absence of separation from the figure of mother in the early stages of his development as a child. As a consequence, the personality of such individuum does not come to be structured according to the categories of subject and object, neither does he develop a relation to the mother figure, which has profound consequences for his emotional capacities, especially as far as the relationship to women is concerned. Specifically, these men are afraid of everything soft, liquid and, what is most important, polluted. Blood, faeces, urine and sperm represent for them, thus, a threat for their instable emotional self that might fall apart in the encounter with the above-mentioned substances. The Fascist man, Theweleit maintains, forms the so-called emotional shield to protect himself which also impedes him in communication with the outer world, making him aggressive and restrained. To contextualize the argument historically, Theweleit argues that it was this type of male personality and mentality that fathered the generation of Viennes Actionists who was coming of age in the 1950s.

I adopted this psychological concept, based on Freud and Jung's psychoanalytical method, to interpret the characteristic features of the Actionist artwork that I believe to be largely influenced by psychological background of its authors and the historical circumstances. These perspectives appear to be, in fact, interrelated in the process of formation and working of the collective super-ego. If we presume that the collective assumes the role of the super-ego regulative from the paternal figure at some stage of the development of an individual, then the nature of the collective seems to be critical, namely the character of its members and the narratives they create about male, and naturally also female, emotionality (homophobe, racist, antisemitic, etc.). Furthermore, when a society consists mainly of the Fascist men, it becomes less important if the concrete fathers of Brus, Nitsch, Schwarzkogler and Muehl actually fell to this psychological category or not, since its influence on the individuals in the society becomes almost undeniable.

I see the concept of the scapegoat as an apt metaphor to describe the work and life of the Viennese Actionists, conceptualizing them as victims incriminated in the stead of the real culprits, which was in the 1960s in Austria the whole society. Prosecuted for playing with animal bowls and shitting to each other's mouths, they suffered for exposing the message about the suppressed nightmares of Austrian collective unconsciousness which was not received by the society. Instead of bringing the catharsis, they were victimized, sent to the court and condemned at the close of the 1960s since they were thought to

plan to burn down the Burgtheater. Decades later, when the Austrian collective neurosis (almost) disappeared, Viennese Actionists come back to fill the Burgtheater up.

VÝBĚR Z LITERATURY

- Richard Müller-Freienfels, *Psychologie přítomnosti*. Praha 1937
- Hilde Spiel, Aus der Tiefe der Zeit. Abwege der Wiener Avantgarde, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 30. 4. 1964, s. 32
- Otto Muehl, *Mama & Papa. Materialaktion 63–69*, Frankfurt 1969
- Robert Hughes, “The Decline and Fall of the Avant-Garde”, *Time* XVIII., 1972
- Die Schastrommel*, 1972, 8b.
- Verena Auffermann, Eros im Lazarett, *Frankfurter Rundschau* XXXIX, č. 192, 16. 8. 1984, s. 8
- Georg Schmid, Konterstrategien zum Totschweigen. Wie sich die Ekritüre dem Erstricktwerden widersetzt, in: Walter Buchebner Gessellschaft, *Die Wiener Gruppe*, Wien 1987
- Carl Gustav Jung, *Výbor z díla I. Základní otázky analytické psychologie a psychoterapie v praxi*, Brno 1996
- Carl Gustav Jung, *Výbor z díla III. Osobnost a přenos*. Brno 1998
- Hermann Nitsch, *Das Orgien Mysterien Theater. Das 6 Tage Spiel*, Wien 1998
- Viktor E. Frankl, *Teorie a terapie neuróz: Úvod do logoterapie a existenciální analýzy*, Praha 1999
- Hella Pick, *Guilty Victim. Austria from the Holocaust to Haider*, London 2000
- Michaela Huber, *Trauma und die Folgen. Trauma und Traumabehandlung. Teil 1*, Paderborn 2003
- Yvonne Ziegler, Rudolf Schwarzkogler: Darstellungen von Gewalt und Anleitungen zur Heilung in Aktion, Fotografie, Zeichnung und Text. Band 3, nepublikovaná dizertace Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Freiburg 2004
- Stanislav Balík, Dollfuß a Schuschniggovo Rakousko, *Videňské svobodné listy* LXIII, 2007, č. 7/8, s. 5–7
- Freya Martin, Das Phänomen Hermann Nitsch und sein Orgien Mysterien Theater im kontext der Antiken Griechischen Tragödie, nepublikovaná dizertace Institutu für Theater-, Film- und Mediawissenschaft UniVie, Wien 2007
- Oswald Panagl – Peter Gerlich (eds), *Wörterbuch der politischen Sprache in Österreich*, Wien 2007
- Hermann Nitsch, *Das Orgien Mysterien Theater. Kostümentwürfe, Reliktbilder, Aktionsmalerei und Video*, Zürich 2008
- Richard Noll, *Encyclopedia of Schizophrenia and Other Psychotic Disorders*, New York, 2009
- Gerald Schröder, *Schmerzschwamm. Trauma und Therapie in der westdeutschen und österreichischen Kunst der 1960er Jahre*, München 2011
- Felicia Englmann, *1965: das Jahr, in dem Träume wahr wurden*, München 2014
- Stefan Karner – Alexander O. Tschubarjan (eds), *Die Moskauer Deklaration 1943: „Österreich wieder herstellen“*, Wien 2015
- Günter Bischof, *Rakousko v první studené válce, 1945–1955: I slabí mají sílu*, Praha 2017
- Ota Konrád – Rudolf Kučera, *Cesty z apokalypsy. Fyzické násilí v pádu a obnově střední Evropy 1914–1922*, Praha 2018
- Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, Berlin 2019
- Plötzlich “Wasserkopf”. *Wiener Zeitung*, https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/chronik/wien/1000468-Pluetzlich-Wasserkopf.html?em_cnt_page=3, vyhledáno 12. 1. 2021



Obrázek 1. Günther Brus, *Selbstverstümmelung*, 1965 (2012), černobílá fotografie, 39,5 × 49,5 cm. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, získáno s podporou Fiebinger Polak Leon Recht, inv.č. G 1321_70, foto: mumok–Museum moderner Kunst Wien.



Das 6-Tage-Spiel v. Hermann Nitsch
1998

Heinz Cibulka

Obrázek 2. Hermann Nitsch, Heinz Cibulka, 100. Aktion, *Sechs-Tage-Spiel*, 1998, dvě barevné fotografie, 72 × 51 cm. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, inv. č. G 897_20, foto: mumok–Museum moderner Kunst Wien.



Obrázek 3. Otto Muehl, *Materialaktion Nr. 3, Klar-sichtpackung-Versumpfung in einer Truhe–Panierung eines weiblichen Gesäße–Wälzen im Schlamm*, 26 Februar 1964, 1964, fotografie. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, foto: mumok–Museum moderner Kunst Wien.



muehl muellest
aktion 26/66
2/20

muehl

Obrázek 4. Otto Muehl, *Nahrungsmitteltest*, Aktion 26–1966, 1966, barevná fotografie, 30 × 30 cm, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, inv. č. G 665_33, foto: mumok–Museum moderner Kunst Wien.



Obrázek 5. Rudolf Schwarzkogler, *Qual*, 1965, fotografie. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, zapůjčeno od Österreichischen Ludwig-Stiftung, foto: mumok–Museum moderner Kunst Wien.