

Tomáš Kubart

Pozice mlčícího  
umělce.  
Případ Rudolfa  
Schwarzkoglera

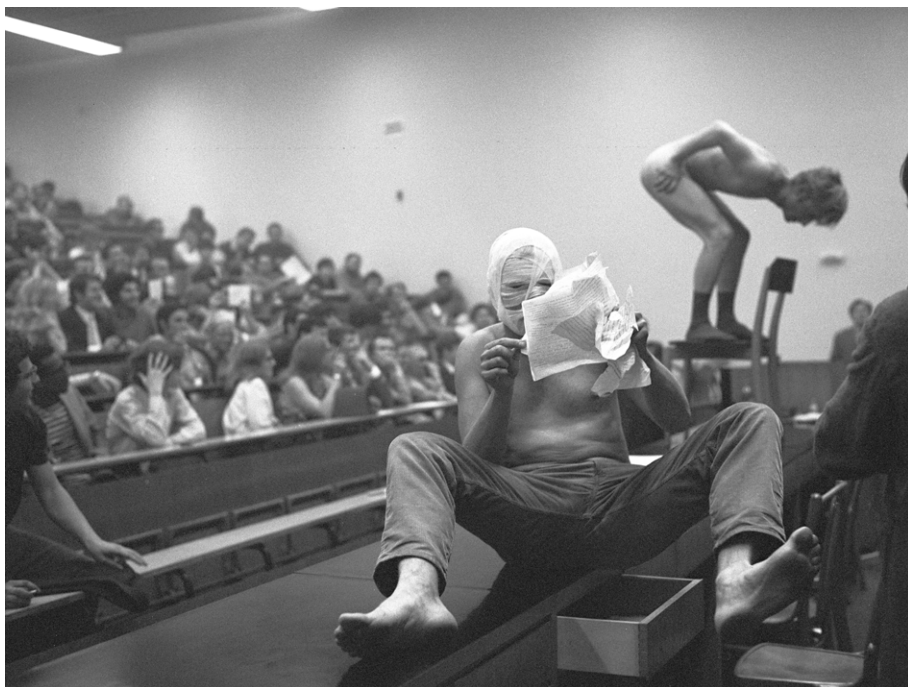
Americká filozofka Judith Butler ve studii *Gender je v plamenech: otázky přivlastnění a subverze* v popisu reality afro-amerických a hispano-amerických transsexuálů uvádí, že se navzájem označovali jako „dětí“. Na svá vystoupení a performance do salónů chodili jako „domů“ a vůdčí osobnost těchto domů nazývali „matkou“ (Butler 2016, 181). Semknutost a reiterace performativních prvků jim pomáhaly budovat bezpečné prostředí. S touto tendencí se však setkáváme také v tvorbě umělců performance a body art. Jednou z exemplárních komunit tohoto typu byli vídeňští akcionisté. Rakouští tvůrci aktivní v 60. letech minulého století ve Vídni (1962–1970) vyhledávali, snad ve vzpomínkách na bombardování za druhé světové války, útočiště pro své performance ve sklepeních. Tyto „sklepní děti“ si utvořily vlastní „Schweinvokabular“, tj. „svinský slovník“, jenž se stal tajným jazykem symbolů a jinotajů, jimž rozumí jenom ti, kdo rozumět chtějí. V enigmatické komunikační zkratce mezi svými uměleckými soupeřníky vynikal mladý grafik a performer. Rudolf Schwarzkogler (1940–1969) do svých akcí, vznikajících v krátké etapě let 1965–1966, zašifroval v složité síti odkazů ke křesťanské mytologii a commedii dell'arte zprávu o vlastní sexuální/vztahové orientaci, vykořeněnosti v rámci rakouské kultury a neschopnosti tuto zprávu vyslovit.

### Vzpouora vídeňského akcionismu

Akcionisté se již od počátků své tvorby řadili do kontrakulturních proudů. Hermann Nitsch, Otto Muehl, Günter Brus i Rudolf Schwarzkogler již kolem roku 1962, v němž počínají společně tvořit, vnímali stát jako institucionalizované násilí (Rothbard 2001, 15). Svou roli v tom dozajista sehrával fakt, že vyrůstali nebo dospívali během druhé světové války (ročníky 1925, 38 a 40). První stát, který poznali, byl nacistický a institucionalizaci násilí a bezpráví dovedl *ad absurdum*, jak tuto myšlenku rozvinul v *Dějinách sexuality* Foucault (Foucault 1999, 155–185), nebo v *Homo sacer* dokončil Agamben (Agamben 2011, 162–181). Podle Foucaulta může být jazyk vnímán jako jeden z pilířů ustavování státu, čehož pozitivní výraz lze spatřovat v ochraně slabších před silnějšími, řečeno s Janem Assmannem (Assmann 2003, 48), negativní pak v dominanci síly a násilí, jež umožňuje marginalizovat určité společenské skupiny a „nepohodlná“ individua či celé skupiny ze společnosti vyloučit.

Stát a jeho instituce si podle názoru vídeňských akcionistů, formulovaném v několika manifestech,<sup>1</sup> jazyk přisvojily a zneužily jej k potlačování marginalizovaných sociálních skupin (žen, feministického hnutí, homosexuálů, psychiatrických pacientů atp.) a ke generování většinově přijatelných společenských narativů. Akcionisté poznali státní uspořádání jako formu šikany prostřednictvím performativních nástrojů, včetně jazyka. Ten se

1 Např. Supervisuell 6: Otto Muehl will Menschen schlachten (1970); Schastrommel č. 2 (1970); Schastrommel č. 8a-8c (1972); Le Marais (1965); Staatsbürger Günter Brus betrachtet seinen Körper (1968), Patent merde (1969) etc.



Obr. 1. Poslední akce vídeňských akcionistů *Umění a revoluce* na půdě vídeňské univerzity. Po této akci byla umělecká tvorba definitivně kriminalizována. Na fotografii je novinář Malte Olschewski a Günter Brus. 1968. Foto: Khasaq, © MUMOK

pro ně tím pádem obsahově vyprázdnil, resp. vnímali intenzivněji jeho performativní složku. Proto Hermann Nitsch v 60. letech 20. století píše, že narazili na „hranice možností vyjádřit něco jazykem“ (Nitsch 1995, 13), neboť běžný jazyk byl součástí mocenských dispozitivů. Používat jej znamenalo stát se jejich součástí.

Akcionismus „je výzvou ke zboření řádu“, píší akcionisté roku 1970 již v exilu ve svém samizdatovém časopise *Schastrommel* (ve vídeňštině „Bláznivý bubínek“, Grabner 2012, 71), „v němž lidi schraňuje stát, jenž se vyhýbá každému riziku změny ve prospěch hrstky vydřiduchů, již profitují z potřeby a spojitosti s přírodou, dokud nenastane další katastrofa“ (Schastrommel 1970, 75).

Rakouská společnost se svých „usmrkanců“ konečně zbavila tehdy, když je definitivně kriminalizovala po jejich akci *Umění a revoluce* (Kunst und Revolution) z roku 1968, na níž Brus močil před diváky, onanoval na státní vlajce atp. Akcionistům hrozila vazba a vysoké tresty i finanční pokuty. Nitsch byl během stíhání v Mnichově, kde již zůstal, Brus emigroval do Berlína a Muehl se stáhl do rodného Golsu. Kriminalizací vídeňských akcionistů však rakouská společnost vyčerpala svého obětního beránka. „Pokud není možné projektovat vinu do obětního beránka,“ píše francouzský religionista René Girard, „zůstává pak ve světě i nadále“ (Brucher 2008, 57). Připravila se tím o měkký cíl, na němž může reiterovat vlastní moc, ale nehrozí jí od něho přímé nebezpečí. Umělci se totiž nemají jak bránit.



Obr. 2. Muehlův snímek s homoerotickou tematikou *Grimuid* byl promítán v říjnu 1967 na Hohenstaufengasse jako hlavní akce večera. Muehl se tak začal prezentovat jako filmař, silně ovlivněn snímky Kurta Krena, Marca Adriana a Ernsta Schmidta. 1967, 16mm film. Záznam: Helmut Krinberger, AV 195/0, © MUMOK

Společnost to udělala proto, aby nemusela být konfrontována s vlastní vinou a studem, a také z důvodu kolektivní neurózy. Odsunutím viditelně odlišných jedinců mimo společenství potvrdila platnost společenských norem a *nómu*. Kolektivní neuróza byla najednou opět snesitelná, protože zmizeli její nejhlasitější kritici.

### Vzpoura genderu

Jednou ze společensky marginalizovaných skupin, k níž se akcionisté vztahovali, byli homosexuálové. Otázka stejnopohlavních vztahů byla v 60. letech minulého století v Rakousku regulována spolkovým zákonem, který přežíval od dob Rakouska-Uherska (1852) až do relativně nedávné doby (2002). Příslušný paragraf (§ 129 Ib) poprvé novelizoval až roku 1971 socialistický kancléř Bruno Kreisky (viz. *Krannebitter*). V té době však již byl Schwarzkogler dva roky po smrti. Znamená to, že po celou etapu jeho aktivní tvorby v oblasti body artu a performance artu (1965–1966) byla homosexualita kriminalizována. Právní situace v tehdejší euroatlantické světě 60. let byla pro homosexuály všude velmi podobná. I v něm se setkáváme s reakcemi v oblasti performance art, jak píše americká socioložka Britta B. Wheeler ve své studii „Institutionalization of an American Avant-Garde“: „[Umělci] přenesli homosexuální tematiku [...] a výpověď o opresivní povaze dominantních společenských institucí do muzeí, nočních klubů, crossoverových míst a zpřístupnili je dalším divákům, kteří do té doby nemuseli být nutně obeznámeni s historií formálních a estetických inovací avantgardního umění“ (Wheeler 2003, 502). Akcionisté téma homosexuality přenášejí do snímků *Grimuid* (Otto Muehl 1967), *Branná zdatnost* (Wehretüchtigung, Otto Muehl 1967), *Sodoma* (Otto Muehl 1969) či *Nadržený Wotan* (Geile Wotan, Otto Muehl 1971).

Akcionistické ztotožnění se s marginalizovanými společenskými skupinami proniká do jejich tvorby také nevědomě, doslova se do ní prodírá z kolektivního nevědomí. Lze tak usuzovat např. z toho, jak často se v jejich tvorbě

objevuje metafora psa. Ta v judo-křesťanské kultuře vždy zastupovala marginalizovaného jedince na okraji společnosti. Podle akcionistů tak mohl člověk ve Vídni žít leda „psí život“ (Peter Weibel), jedna z prvních progresivních malířských skupin, prosazujících v Rakousku informel, se jmenovala *Psí skupina* (Hundsgruppe), italský kvazi-dokumentární film Paola Cavary, v němž Yves Klein vytváří jednu ze svých antropometrií, která přímo ovlivnila Schwarzkoglerovou tvorbu, nesl název *Mondo Cane* (Psí svět, 1962). Jako „lidského psa“ označuje Nitsch ve výčtu krvesajících bytostí vedle pijavek upíra, jeho oblíbená květina je *violka psí* (Hundsveilchen) (Nitsch 1998, 151 a 187).

Avšak psí metafora se v jejich tvorbě objevuje také vědomě. Lidé ze skupiny *Direct Art Group* se nazývali *Muehl-Hunden* (Muehlovi psi). Během akce *Zock-Fest* jich Muehl přivedl na vodítku pět (Muehl, Noever 2004, 140). A v neposlední řadě ji najdeme v jejich osobních zápiscích: Brus nosil v hrudi „psí čelisti, jež cení zuby pokaždé, když [ho] přepadne vztek na lidi“ (Brus 2002, 30), a činnost své dětské party popsal slovy „byli jsme chladní a tvrdí jako naši hrdinové, kterými jsme se nechávali vychovávat, a nemohli být ničím jiným než zprávařskými psisky dějin s náhubky“ (Brus 2002, 76). A i legendární *Robert Ďábel*, jenž „bloudil po světě, všude odmítán“ (Heers 2006, 103), se ve fázi pokání vyslovuje, že nepozře nic, co by předtím nevyvrhl pes. Ruský historik Sergej Medveděv vysledoval stejný jinotaj v současném Rusku, „v němž [psi] nejsou považováni za živé bytosti s vlastními nezadatelnými právy, ale za biologické smetí“ (Medveděv 2019, 39), a ne náhodou byla první kosmonautkou tříletá fenka Laika. Psí život nemá žádnou cenu.

V Bibli jsou jako „psi“ označováni ti, kteří nevěří v Boha, a stojí tak na okraji komunity: „K večeru se navracejí, skučí jako psi a pobíhají kolem města“ (Ž 59:7). Akcionisté však stojí ještě dál. Po rozsudcích za akci *Umění a revoluce* se ocitli za hranici společenského světa spolu s „dalšími obětmi společnosti, jako s dětmi, divochy nebo blázný“, jak píše německý historik umění Gerald Schröder (Schröder 2011, 54). Stojí po boku těch, kteří se nemohou bránit suverénovi a které zároveň nechrání *nómos* (zákon), naplňují institut, do něhož zbloudí tu „pomatenec“, jenž je podle Heerse ve středověku „obětním beránkem“ (Heers 2006, 106), tu bezbranným králem rybářů (*Fischerkönig*, starofranc. *roi peschierres*, Artušovská legenda o Parsifalovi). Všechny spojuje *svatost*, která neznamena božskou vznešenost, ale bezbrannost vůči lidskému násilí.

### Oidipovský komplex v akcionismu

Sympatie akcionistů s queer komunitou mohou pramenit v reflexi společenského oidipovského komplexu, případně mohou odrážet vlastní zkušenosti generace, vyrůstající bez otců: Muehlův otec byl násilník, s nímž se Muehl rozešel po rvačce ve svých 17 letech (Muehl 1977, 62), Schwarzkoglerův i Nitschův otec zahynuli na východní frontě (Ziegler 2004, 177–178), Brusův otec byl „hedvábný fašista“ (Brus 2002, 154). Absentující nebo deformovaná postava otce uvolňuje místo matce, komplikuje tak zdravý rozvoj v post-oidipální



Obr. 3. Robert Schwarzkogler. *Akce s vlastním tělem* (6. akce). 1966. Foto: Michael Epp, AC (HF), © MUMOK

vývojové fázi psychiky. Je-li matka despotická, kompletně deformuje vztah jedince k ženám, i k sobě samému (Badinter 2005, 57).

Oidipovský komplex je tematizován všemi akcionisty. Schwarzkogler vyřešil vztah k idolu matky skutečným osobním vztahovým konfliktem, na jednu stranu toužebně očekávané, na druhou odmítavé a obávané (2. a 6. *akce*). Jedním z důsledků výchovy despotickou matkou je potřeba kojence-syna vyhledat útočiště u muže. „Muže–kojence propadlého hluboké depresi“ v důsledku výchovy matky, píše Badinter, „může uspokojit jen tělo jiného muže“ (Badinter 2005, 60). Proto se u Schwarzkoglera spekuluje o jeho nepřiznané homosexualitě a Muehl v tom dokonce spatřuje příčinu jeho pádu z okna–sebevraždy. „Jeho plameny začaly hořet již v jeho dětství,“ píše Otto Muehl o Rudolfovi Schwarzkoglerovi, „možná nechtěl být homosexuál“ (Stegmayer 2002, 44). Postupující projekce u akcionistů postupně opouští subjekt matky a projevuje se kritikou sociálních institucí rodiny, národa, náboženství či církve (Freud 2013, 65). Strach ze symbiózy s matkou se tak začal projevovat kritikou institucí a zákona, tedy *nómos* a jeho pomocníka *logos*. Ničení



ženského těla není výrazem pustého pohrdání ženou, ale jednou interpretační vrstvou je projekce negativního vztahu k matce na státní instituce a společenský řád. Mohla by pramenit právě ve výchově despotickou matkou, což naznačuje i historik umění Peter Gorsen (Gorsen 2010, 107). Kromě Gorsena můžeme hypotézu despotické matky, jež nutí kojence k hledání ochrany u otcovského, mužského těla, a Muehlovy úvahy, že Schwarzkogler zkrátka „nechtěl být homosexuálem“, podpořit analýzou a interpretací samotného Schwarzkoglerova díla a jeho uměleckých figur.

### Schwarzkoglerův coming out skrze performance art

Německá psycholožka Yvonne Ziegler vysledovala a vyargumentovala symbolické spojení modré a homofilie či homosexuality a doložila, že Schwarzkogler si byl této spojitosti vědom. Kromě toho, že Schwarzkoglerovy sklony k homoerotice potvrzují jeho přítelkyně Edith Adam, Hermann Nitsch, Heinz Cibulka, Günter Brus i jeho manželka Ani, vyvozuje ji Ziegler z dalších symptomů ve Schwarzkoglerově tvorbě. Že si byl konotací modré barvy a homosexuality vědom, o tom podle Ziegler svědčí dva detaily Schwarzkoglerovy *Kresby 7* z roku 1968, zachycující mužská záda. Mezi lopatkami je kruh, ohraňovaný linií kuličkovým perem, jehož vnitřek je vyšrafován tužkou. Vedle kruhu je napsáno „modrý“, stejným způsobem, jako tomu bývá u kostýmních návrhů. Přes záda muže je však také nápis, vyvedený razítkem: „květy hyacintu“. Výběr květů předpokládá Schwarzkoglerovu znalost květomluvy, tu však přejal, jako mnoho dalších podnětů, od Hermanna Nitsche. Kromě proňkavé vůně hyacintu, jež odpovídá Nitschově a Schwarzkoglerově představě působení *synestetického* díla, je v řeckém mýtu o Hyakinthovi a Apollonovi hyacint spojován s homosexualitou. Homoerotické milostné hrátky jsou popsány v knize Pierra Grimala *Mýty národů* (Grimal 1967) a podle Ziegler je Schwarzkogler měl prokazatelně v knihovně (Ziegler 2004, 109).

Z rozhovorů s Nitschem, Cibulkou, Brusem a Adam vyplývá, že Schwarzkogler byl homofilní a měl určité homosexuální kontakty (Ziegler 2002, 146). Nitsch například říká: „Byl homofilní a možná i homosexuální už v mládí. Tehdy to však nepraktikoval. Rozhodně však byl homofilní a nijak se tím netajil.“ (Ziegler 2002, 146). A jeho tehdejší model a blízký spolupracovník Heinz Cibulka o Schwarzkoglerovi referuje následovně:

Nevnímal jsem [jeho homofilii] přímo. Svým chováním to občas naznačoval dost napřímo, a konkrétně to tak vnímal i okolní svět: Způsob, jakým se oblékal a choval. S takovými [umělci] také hodně sympatizoval a možná se také pohyboval v hereckých kruzích. Stýkal se s [...] a s dalšími přáteli od divadla. Ale přímo jsem to nezažil. Jednou, když jsem byl ještě velmi mladý, mě kupodivu požádal, abych si sundal svetr a ukázal mu nahou horní část svého těla, v době, kdy o akcionismu ještě nebyla řeč. A už tehdy jsem si pomyslel: „Aha, tak to by se mohlo zvrtnout“. [...] Také se domnívám, že u Schwarzkoglera šlo



Obr. 4. Fotosérie s Rudolfem Schwarzkoglerem coby modelem, zima 1961/1962.  
Foto: Wilfried Klanjsek-Bratke, © MUMOK

do značné míry o jeho projev sympatií s homoerotičností v literatuře, kolující ve společenských kruzích, v nichž se [pohyboval] v době, než jsem ho poznal, a v době Grafische se možná stýkal s homofily nebo homoerotiky. A vnášel tam určité chování a vnášel tam i literaturu, která [byla zaměřená] tímto směrem [...], ale nikdo to nikdy nevnímal jako praktikovanou homoerotiku (Ziegler 2002, 146).

Yvonne Ziegler píše, že Schwarzkoglerova partnerka Edith Adam potvrzuje jeho zájem o homoerotické projevy (například u Oscara Wilda nebo v dandyovském odívání) [obr. 4], a také jeho přátelství s homosexuálními muži z divadelního prostředí. Protože však tyto kontakty s divadlem existovaly ještě před jejím vztahem se Schwarzkoglerem (1963), nevěděla, zda Schwarzkogler předtím také projevoval své homofilní sklony (Ziegler 2002, 146).

Neexistují žádná Schwarzkoglerova písemná prohlášení o jeho homofilii nebo homosexualitě, ale Brus může podat zprávu o Schwarzkoglerových homosexuálních zkušenostech:



Nějakou dobu se živil jako šlapka v Hamburku. Tak to můžu říct, to mi řekl sám. [...] Ale on byl vždycky takový latentní [homosexuál]. V Hamburku musel být nějakou dobu dost aktivní. [...] O tom svém homosexuálním období mi vždycky vykládal s přerývaným dechem: „A pak se to stalo.“ A pak se to stalo. Nemohl [skoro] mluvit. [...] [Bylo to] těžké trauma. Nevím, jak moc skvěle to tak asi může znít, ale chtěl jsem ho z toho nějak dostat. Takže na té cestě, já jsem stejně anarchista, tak s tím prostě něco uděláme. A když to řeknu brutálně, tak mě mohl přefiknout. Bylo by mi to jedno, prostě jsem se v té situaci ocitl. Jenže to nevyšlo. On si s mými estetickými představami nerozuměl. Byl jsem příliš brutální a prostě jsem pro něj nebyl ta pravá partnerka. [...] Tehdy nebyla taková doba jako dnes. Coming out, to bylo pro něj ... [...]. I pro mě nebo pro ostatní. To bylo strašné... [...]. Šíleně ho to blokovalo. Pořád si na to vzpomínám. Pořád ho vidím [Brus napodobuje Schwarzkoglerův zatajený dech]: „Mám, á, á, á, á“ (Ziegler 2002, 147).

Jak se Schwarzkogler – umělec s homofilními sklony, zřejmě traumatickými homosexuálními zážitky a žijící v heterosexuálním vztahu – vypořádá s nahým tělem přítele umělce, které mu nečekaně získal pro akci? „Chtěl ženský model, dívku, která má tělo jako chlapec. [...] Byl si jistý, že přijde. Jenže ona nepřišla. Tak vzal za vděk Nitschem. [...] Nebyla tam, ale on tu akci stejně udělal“ (Ziegler 2002, 147).

Volba Nitsche jako modelky dala akci zcela jiný charakter. Místo dívčina štíhlého chlapeckého těla tak má autor k dispozici Nitschovo mužné a poněkud korpulentní tělo. To improvizovaně přetváří v ženské tělo pomocí sisalového konopí a lehké rtěňky: „[...] takže to nabývá homosexuálního aspektu. Ten Nitsch vypadá jako tlustá ženská. Má v sobě něco mimořádného. Když ho [tu fotku] podržíte stranou, tak vypadá jako tlustá žena“ (Ziegler 2002, 147). Nitschovo tělo neodpovídá chlapeckému, androgynnímu ženskému tělu, které je pro akci žádoucí, a stejně tak málo odpovídá apollinskému ideálu chlapeckého mužského těla, který pak Schwarzkogler nacházel v Cibulkově těle od akce *Kastrace*. Nitsch tedy nepřicházel v úvahu ani pro prezentaci sexuálních aktů mezi mužem a ženou, ani pro demonstraci homoerotických náznaků mezi muži. To také vysvětluje, proč se děj navzdory několika sexuálním narážkám nejeví jako erotický: Schwarzkogler chytá Nitsche za prsa, tiskne se k němu balonkem v oblasti genitálií a na konci akce ho chytá zezadu, aby naznačil anální penetraci. Plánovaná akce muž-žena tak vyústí v akci muž-muž, která prostřednictvím motivu travestie zpochybňuje „přirozený“ gender.

Akci lze navíc interpretovat i jako symbolické překročení heterosexuální normy. Toto překročení hranice směrem k tabuizované homosexuální touze, které ilustruje naznačená anální penetrace, je integrováno do záměny travestie. Ukazuje se, že dobové proudy, jako je sexuální revoluce 60. let a s ní spojené změkčení sexuálních norem, jako je manželství a heterosexuality, si nacházejí cestu do Schwarzkoglerových akcí.

Genderové rozlišení vzniká podle Jacquese Lacana a Butler v rámci jazykového diskurzu. Je-li tento jazykový diskurz utvářen heterosexuálně a *falo-centricky*, není úplně možné, aby se v rámci tohoto diskurzu žena vnímala jako tělo, jež může být přitahováno ženským tělem. Lacanovský *falus* existuje v *Symboličnu*, není tedy, jako je tomu u Freuda, spojen s fyzickým orgánem penisu, ani s jinou částí těla v rámci přenosu – člověk sám je pohlavním orgánem. Podle Butler *Fantasmatických identifikací a převzetí pohlaví* je figura kastrace artikulací abektivně zavrhané homosexuality a „zamítání možnosti stát se gayem“ (Butler 2016, 136), a zřejmě právě proto se s ní tak často setkáváme ve Schwarzkoglerových akcích.

### Zamítnutí – sebevražda

Symbol tohoto zamítání, symbol kastrace a trápení s vlastním tělem lokalizuje Schwarzkogler v rámci akce *Svatba* do černého zrcadla (Ziegler 2004, 112). To by mohlo být výrazem vlastního konečného popření, *zamítnutí* pudu a odsunutí obrazu *homosexuála* do *heterotopie*: na *jiné místo*. Identifikace s utlačovanými pro Schwarzkoglera není gestem, ale každodenní realitou. Schmidův marxistický socio-kulturní darwinismus, který si vysvětlíme v následující části *Totschweigen*, může poskytnout pouze jeden úhel pohledu na Schwarzkoglerovo jednání a uměleckou tvorbu a vysvětlit jej frustrací ze společenského zneuznání. U Schwarzkoglera ale vidíme, co Schmidova teorie přehlíží. Schmid vychází z toho, že pozice *Schmerzensmanna*, trpícího umělce, je automatickou pózou nepotvrzeného umělce. Ale co umělci, kteří jsou společností odmítáni nikoliv proto, že nejsou dostatečně talentovaní, ale proto, že jim společnost neumožňuje ztotožnit se sami se sebou a nutí je k enigmatické tvorbě?

Enigmatickou byla Schwarzkoglerova tvorba pro jeho současníky, kteří v jeho obrazech, odkazujících ke středověké alchymii, nemohli spatřovat kritiku homofobní společnosti. Ale jaké jiné zprávy bychom měli dostávat od duševně trpícího člověka, nedůvěřujícího odborné terapeutické pomoci? Co mohlo být zřetelnějším „není mi dobře“, než jeho tělo, omotané nemocničními obvazy? Jeho přátelé se mu opakovaně pokoušeli poskytnout odbornou pomoc, Nitsch jej dokonce chtěl převést do Mnichova za známým psychiatrem. Současně si však uvědomovali, že by jej medikace a pobyt v léčebně mohl zničit (Aorta 1991, 10). Není snad dost jasný jeho výrok „kdykoliv vylezu na balkón, mám strach, že omylem skočím“ (Badura-Triska 1992, 89)? Nebyl tento výrok opět spíše schwarzkoglerovským reversem, nechtěl náhodou větu dokončit slovy „mám strach, že omylem neskočím“? Jakou jinou externalizací, jakým jiným ztvárněním vnitřního utrpení a suicidálních myšlenek mohl vyjádřit, že je neustále ponižován kolektivním *Nadjá* v zemi, kde ve slově *Qual* (*Muka*, Schwarzkoglerova akce z roku 1965) slyší katolíci předně utrpení Ježíše Krista, ale volání trpícího umělce pohřbí v *Totschweigen*?



Rudolf Schwarzkogler. 3. akce, léto (květen) 1965. Foto: Ludwig Hoffenreich, AC1 (QF), © MUMOK

### Totschweigen

Mladého umělce toužícího po uznání (což dosvědčuje např. Schwarzkoglerův dopis organizátoru *Destruction in Art Symposium* R. M. Ortizovi z roku 1968, Schwarzkogler 1968) odsunula právě volba média a jazykové/sémantické komunikační strategie zhuštěného obsahu do oblasti, kterou rakouský literární vědec Georg Schmid nazývá *Totschweigen* – umlčování, dosl. *smrtné mlčení* (Schmid 1987, 9). Kulturní strategii *Totschweigen* by bylo možné přiblížit parafrází britského filozofa jazyka Johna L. Austina, jenž ve své knize *How To Do Things With Words* (1962), česky *Jak udělat něco slovy* (2000, 2022),<sup>2</sup> kde představuje svůj raný koncept jazykové *performativity* a *řečového aktu*, píše, že:

[P]roti sobě můžeme například stavět muže slov a muže činu; a o oněch prvních můžeme říci, že *nedělali* nic, že pouze mluvili nebo něco říkali. A dále můžeme stavět do protikladu toho, kdo *pouze* něco myslí, s tím, kdo to *skutečně* (nahlas) říká: a v tomto kontextu právě říkat znamená něco dělat (Austin 2000, 98).

Domnívám se, že Schmidovo *Totschweigen* lze na pozadí Austinova pojetí řečového *performativu* vnímat jako variantu *perlokuce* v Austinově triádě *performativu* (tj. *lokuce* – *ilokuce* – *perlokuce*). Jelikož ve výkladu *perlokuce* nepanuje shoda v tom smyslu, zda je *perlokučním aktem* míněno „adresátovo rozeznání a mentální přijetí *ilokučního aktu*, tedy situace, kdy je o něčem informován, bere na vědomí něčí závazek vytvořený slibem, nebo skutečnost, že mluvčí se ho prostřednictvím prosby nebo žádosti snaží přimět k nějaké činnosti, nebo až teprve situace, kdy adresát v intencích přijaté informace, obsažené ve sdělení, prosbě nebo žádosti vskutku jedná,“ přikláním se ke třetí variantě (Hirschová 2017), v níž na známý Searlův příklad s performativem „Můžeš mi podat sůl“, adresát reaguje nikoli odpovědí „Můžu/Nemůžu“, ale podáním slánky. *Totschweigen* by znamenalo perlokuční akt odhozením slánky na druhý konec místnosti.

V tomto pojetí *Totschweigen* dokonce i nic nedělat znamená něco dělat, a zároveň dochází k „dosažení jistých účinků tím, že se něco“ neřekne (Austin 2000, 123). Což je strategie, pro kterou se rozhodl Schwarzkogler. Ve své tvorbě rozvinul dvě větve jejího užití: *mlčení* ve smyslu ne-komunikace s recipienty (to jsou bílé plochy jeho vysněného „purgatoria mysli“ a „panoramatu“)<sup>3</sup> a nesrozumitelnost svých děl v rámci dominujícího společenského diskurzu (např. jeho vyjadřování se prostřednictvím alchymistické symboliky, laikovi v tomto oboru zcela nesrozumitelné).

Schmid dále aplikuje na tvorbu básnické *Vídeňské skupiny* Friedricha Achleitnera a Konrada Bayera, předchůdců vídeňských akcionistů v oblasti literatury, koncept sociálně-kulturního darwinismu, jenž nazývá *Literatée*. (Schmid 1987, 9–29) V rámci konceptu *Literatée* lze vnímat uměleckou produkci a kreativitu jako důsledek psychotického záchvatu či paranoie, a figuru společensky nepřijatého umělce jako projev perzekučního klamu. Uměleckou produkci Schmid vnímá jako sebeobranu umělce proti „kulturním vrstvám, jež se snaží veškerou kreativitu potlačit,“ proto je „(symbolické) násilí v maloburžoazní (úpadkové) společnosti založeno na teroristických předpisech životních vzorců; sebeobrana spisovatelů, malířů atd. atd. je již protinásilím“ (Schmid 1987, 11). Všímá si kulturního klišé senzibilního a trpícího umělce či básníka, který se dostává na okraj společnosti jako marginalizovaný bohém či psychicky nemocný génius a jež se hodí k interpretaci společenských a uměleckých východisek a postojů vídeňských akcionistů, včetně Schwarzkoglera. Podle Schmidova přináší společenské zneuznání senzitivním osobnostem dlouhodobou frustraci a pocit nedocenění, v níž – jsou vytlaceni na okraj veřejného diskurzu – začínají záměrně umělecky mlčet.

3 Schwarzkogler nazval svůj manifest *Purgatorium mysli*, očistec, v němž mělo dojít ke zbavení se všech nečistot (Unreinheiten) jazyka, řeči, zákona (společenského Nadjá) a všech společenských regulativů, jež podle něj člověka staví do podřízené pozice. Více viz Badura-Triska 1992, 259.

Jedno z nejoblíbenějších klišé přisuzuje umělcům (a snad zejména básníkům) zvláštní citlivost. Není třeba velké fantazie, abychom si představili, jak by obzvláště citlivý člověk reagoval na neúspěch. „Trvalé umrtvení [...] je v podstatě symbolickým zabitím“ (Schmid 1987, 9).

Mlčení je symbolickou duševní smrtí těchto *Totschwiegener* (umlčovaných) a projevuje se nejprve psychosomatickými signály (např. zanedbávání zevnějšku, bezohledné chování, náhlá nadměrná štedrost, stejně jako stažení ze sociálních kontaktů a uzavřenost, náhlé zneužívání alkoholu nebo drog), později ve verbální suicidalitě a úzkostných poruchách, a nakonec v psychických onemocněních, která končí až příliš často skutečnými sebevraždami (Schmid 1987, 10).

Nezapomínejme přitom, že právě sebevražda může být vnímána jako poslední *autonomní zóna*, řečeno s americkým spisovatelem Hakimem Beyem, jako poslední instance svobody lidské bytosti (Bey 2004, 7). Francouzský filozof Michel Foucault ve *Vůli k vědění* píše:

[N]ení divu, že sebevražda – dříve zločin, protože to byl způsob uzurpování práva smrti, které směl vykonávat jedině pán, ten zde nebo ten nahoře – se stala v průběhu 19. století jedním z prvních způsobů chování, které vstoupilo na pole sociologické analýzy; na hranicích moci, vykonávané nad životem, se se sebevraždou objevilo individuální právo zemřít (Foucault 1999, 161).

Georg Schmid si dále všímá, že stereotypní představa umělce jako trpícího génia je součástí kulturně-ideologických narativů, jež určují, kdo, za jakých podmínek a v jakém stylu se stane úspěšným umělcem a kdo upadne v zapomnění. *Totschwiegen* se tak stává strategií přežití těch druhých. Nejsou již pouze umlčovanými (resp. těmi, které nikdo neposlouchá, nebo mají ten pocit, tedy podle Schmidova podléhají perzekučnímu klamu), ale sami se rozhodli mlčet nebo se projevovat nesrozumitelně, jako ona foucaultovská „oněmění, která si silou mlčení vynucují ticho“ (Foucault 1999, 23).

Schmidova antiteze *úspěch je selháním* (la réussite est l'échec) se pro umělce ukazuje jako možnost záměrného setrvávání v pozicích marginalizované skupiny. Uznání v rámci určitého společenského diskurzu by bylo umělcem vnímáno naopak jako potvrzení afirmativnosti jeho umění vůči existujícím mocenským institucím, kterého se chce vyvarovat. Proto Schwarzkogler ve svých 24 letech opouští slibně rozjetou kariéru grafika ve firmě s kancelářskými potřebami Koreska a pouští se na nejistou dráhu akčního umělce. Riskuje tak sice neúspěch, je to pro něj ale přijatelnější než potvrzení společnosti, jejíž morální standardy odmítá (Badura-Triska 1992, 23).



Umění je podle Schmidta pro umělce nutnou sebeobranou (*umklēni jako sebe-obrana*, *Künsteln-als-Notwehr*) a pomocí kontrafaktuální historie,<sup>4</sup> již využívá proto, aby mohl snáze zobecňovat a pracovat s vlastním modelem umělce/básníka, je jejich pozice vysvětlována jako kontrakulturní a rebelující vůči mainstreamovému kulturnímu diskurzu. Každý takový umělec pak vnímá vlastní umění především jako *Notwehr*, sebeobranu v kulturním a sociálním boji. Vnímali jej tak i samotní akcionisté, zejména Otto Muehl, jenž se domnívá, že „každý umělec [...] je latentní terorista, vzbouřenec, anarchista – prostě rozený nepřítel státu“ (Muehl 1977, 35). V tvorbě Güntera Bruse nalezneme přímou provokaci státních struktur, ať v jeho vystoupení na akci *Umění a revoluce* (1968), při níž onanoval na rakouské vlajce za zvuků rakouské státní hymny, nebo později na začátku 70. let v jeho založení „rakouské exilové vlády“. Nitsch orientoval své snahy k útokům na jinou autoritu, jež však stála na jedné úrovni se státní mocí: na církvi.

*Zrození nepřítele státu*, jenž překvapivě nespočívá ve Foucaultově výroku „kde je moc, je odpor“ (Foucault 1999, 112), jenž vyznívá, jako by odpor ke státu byl otázkou defaultního nastavení každého non-afirmativního, moci nepřikyvu-jícího jednotlivce, není předmětem této studie. Stačí zde jen ve zkratce zmínit, že protože autorita zákona není ontologická, ale performativní, vychází autorita moci z reiterace (Derrida 1993, Butler 2016), a aby mohla sama sebe potvrzovat, potřebuje pro toto potvrzování nepřítele, kterému v Rakousku začne veřejnost přezdívat *Nestbeschmutzer*, tj. „káleč do vlastního hnízda“. Mezi takovými *Nestbeschmutzery* bychom našli i takové osobnosti, jako Thomase Bernharda, dramatika Petera Handkeho, psychiatra Viktora E. Frankla, či nobelistky Elfriede Jelinek a Ingeborg Bachmann.

V poválečném Rakousku 60. let nebyla většina společnosti, včetně značné části veřejnosti odborné, ochotna přijmout myšlenky a poetiku modernity, konceptuálního umění a *performance art*. Proto se stávalo, že moderní a postmoderní umění se překrývalo s množinou *nestbeschmutzerů*. Rakouský galerista Gerhard Habarta ve své knize *Bývalé vztahy* (1996) píše, že tomu tak bylo v důsledku „pauzy“ v kulturním rozvoji během nacistické éry. Již kolem roku 1934 začala větší vlna rakouské emigrace, z níž se mnozí aktéři nevrátili, a rakouská kultura tak nemohla plynule navázat na tradice rakouské secese nebo expresionismu (Habarta 1996, 394). Ve snaze vyhnout se válečné umělecké tvorbě, nacistickým blubo-literatur (literatuře „krve a půdy“, zkratka „blubo“ od výrazů Blut/krev a boden/půda), stanuli rakouští umělci v tzv. *Stunde Null*, nulté hodině.

Velká část rakouské společnosti, i té odborné, proto neměla dostačující kontext pro přijetí vystoupení akcionistů v přetrvávajícím a udržovaném rámci *zvrhlého umění* (Entartete Kunst),<sup>5</sup> a tím je odsouvala na kulturní/společenskou

4 Kontrafakturuální historie je metodologie, umožňující nahlížet na velké i malé dějinné události alternativním pohledem, a díky tomu porovnat jednotlivé scénáře událostí. Doležel 2008, 327.

5 Die Entartete Kunst, „zvrhlé umění“, bylo nacisty perzekuované spektrum uměleckých směrů a projevů, jež

periferii. Jak chcete pochopit brusovské svíjení se na podlaze v křečích (jako v jeho *Tetanu*, Starrkrampf), když vám z kulturního diskurzu zmizeli Oskar Kokoschka, Egon Schiele i Otto Dix? Společnost za akcionisty definitivně zavřela dveře ve chvíli, kdy jejich tvorbu označila za projev psychických onemocnění (Die Schastrommel 1972, 128), čímž v podstatě aplikovala měřítko *zvrhlého umění*.

Ve Vídni byla situace navíc o to specifitější, že Nitschovými slovy „je pro [ni] typická nenávist vůči všemu novému v umění“ (Nitsch 1969, 12). Nepochopení umělci pak skutečně čelili útlaku oněch „drobných existencí rodinných řadových domečků“ (*Einfamilienreihen-häuschenexistenzen*, Schmid 1987, 11), měšťáků, jež později literát Oswald Wiener označí za „skřety“ (Wichtel), a reálně se pod ním hrouť: člen s akcionisty spřízněné *Vídeňské skupiny* (Wiener Gruppe) Konrad Bayer spáchá sebevraždu roku 1964 (Weibel 1998, 35), Schwarzkogler podlehne zraněním po pádu z okna o pět let později (Badura-Triska 1992, 19).

#### Schwarzkoglerova Svatba (Hochzeit) jako převrácení společenského narativu heterosexuálního vztahu

První akci, *Svatbu* (Hochzeit), realizoval Schwarzkogler v únoru roku 1965 společně s Brusovou manželkou Ani (Badura-Triska 1992, 162). Byla to však také poslední akce, ve které byl sám aktérem a kterou uskutečnil alespoň částečně před veřejností. Akce od počátku nebyla určena široké veřejnosti. Přišli jenom známí akcionistického okruhu, Schwarzkogler byl přesto z reakcí publika tak rozčarován, že žádnou další akci již pro publikum neuskutečnil. „Nikdy neuskutečňoval akce pro širokou veřejnost,“ napsal o něm po jeho smrti v rukopise studie o Schwarzkoglerovi, připravované pro *Protokolle* Nitsch, „nikdy k tomu nezval tisk. Jeho akce byly určeny toliko úzkému okruhu přátel“ (Nitsch 1970, ns.).

Na *Svatbě* si můžeme ukázat, že jakkoliv se akcionisté pokoušeli pracovat s desémantizovaným uměním, významů a sémantických her v nich nalezly celou řadu.

Otto Muehl napsal, že chápe své *materiální akce* jako „řazení a mísení symbolů v jejich vlastní realitě, která existuje sama o sobě“ (Ziegler 2004, 103). Tak bychom mohli vykládat i akce Rudolfa Schwarzkoglera, v nichž se mísí asociativní symbolika s ostenzí, jak ostatně shrnul Nitsch: „Když se po těle rozlila rudá barva, nešlo o zástupné jednání, barva nebyla symbolem pro něco jiného, ale byla skutečně tím, čím měla být. A tak bychom to měli vnímat

byly podle jeho konstruktérů, Josepha Goebbelse a Adolfa Zieglera, degenerativní. V červenci roku 1937 proběhla v Mnichově stejnojmenná výstava, představující nacisty zkonfiskovaná umělecká díla, většinou kubistická, dadaistická či surrealistická (díla George Grosze, Ersta Ludwiga Kirchnera, Maxe Ernsta, Karla Schmidt-Rottluffa, Maxe Pechsteina, Paula Kleea, Otty Griebela nebo Ernsta Barlachy).

také my“ (Nitsch 1968, 254). A podobně o symbolice ostenze u Schwarzkoglera hovořil H. Cibulka:

Prvky, které akcionisté používali, nebyly přesně určenými symboly. Vycházíme-li z křesťanské [ikonografiei], je výklad symbolu zřejmý. Ale v těchto dílech jde o asociativní kontext... o to, co si s ním spojujete. Není to jen podříznutá ryba ve smyslu křesťanské církve, je to také zdechlin, rozříznuté tělo kdysi živé ryby atd. Asociace, ztotožnění se s tímto tvorem, uvědomění si, že i vy byste mohli být podříznuti (Aorta 1991, 12–13).

Ve skutečnosti byly Schwarzkoglerovy „sémantické materiálové koláže“ (Badura-Triska 1992, 78) prodchnuty symbolickými významy, srozumitelnými jen některým „zasvěcencům“.

### Svatba

*Svatbu* Schwarzkogler rozdělil na tři části: *Stolovou akci* (Tischaktion), *Nevěstinu akci* (Brautaktion) a *Commedii dell'arte*.<sup>6</sup> V jedné ze stěn bílé pravoúhlé místnosti se nacházejí dvě velké a hluboké niky. Před pravou z nich je rozprostřena bílá plachta. Vedle výklenku jsou o stěnu opřeny dvě dlouhé modré lišty.

Úzký pruh stěny mezi dvěma okenními výklenky je natřený bílou barvou, před ním stojí modrá krabice. Okenní tabule v levé nico je také natřena bílou barvou. Čelní stranou proti tomuto oknu stojí bíle natřený stůl. Svou podélnou hranou je lehce odsunut od stěny a nedotýká se jí. Kousek od stolu je na taburetu černě natřená skleněná deska. Na ní leží kus vepřového mozku. Před protější stěnou stojí bílá židle. Na ní je modře natřený válec, na kterém je postavena bílá koule. Publikum stojí nebo sedí před „čtvrtou stěnou“.

### Stolová akce

Na začátku akce stojí u stolu před stěnou Schwarzkogler v černém obleku, bílé košili a kravatě za bílým stolem. Na černém skle/zrcadle leží osm mrtvých ryb, nůžky a nůž. Vedle nich je několik sklenic s bílými, žlutými a červenými chemickými sloučeninami a modrou substancí. Vedle nich leží lufa (*Luffa cylindrica*, mořská houba), gázové obvazy, bílé kuře, růžový ohříváč,

6 Partitura akce: I. Akce Svatba / S. trhá vrchní část svatebních šatů. / Vedle nevěsty je na jedné straně vysoký modrý válec s modrou koulí, na druhé straně jsou na stěně přilepeny pásy průhledného plastiku. Na modrém válci je lepicí páskou připevněna malá svítilna. / S. vylíže na nevěstu kbelík modré barvy. / S. ji uhodí modře natřeným kuřetem. / S. a C. si navzájem obalují hlavy bílými gázovými obvazy. / S. vylíže na C. kbelík s modrou barvou. / C. si nasadí na hlavu modrý válec. / Nevěsta je přivázána k C., který stojí na krabici, připevněné ke zdi, a drží akordeon. / S. zapálí svítilnu, připevněnou k válci. (Badura-Triska 1992, 162)

barvotisková umělohmotná fólie, dva bíle natřené květináče s růžovými květy bramboříků, košík s bílými vejci, mísa s hruškami, klystýrová stříkačka a lepicí páska.

Schwarzkogler otevírá ryby nůžkami jednu po druhé a dokrajuje je nožem. Na první rybu pokládá růžové květy, převáže ji gázovým obvazem a umístí na horní okraj černé desky. Potom nalije modrou tekutinu ze sklenice na bílý stůl. Žábry druhé ryby obváže silnou gumičkou a položí ji na horní okraj černého skla.

Třetí a čtvrtou rybu zabalí do žluté plastové fólie a umístí je vedle prvních dvou ryb. Pátou rybu nařízne po straně. Nastal čas „zmodrání kuřete“. Nalije na něj modrou substanci, ale kuře je ještě zabaleno v bílém papíru. Když rozřízne šestou rybu, rozlije na ostatní ryby některé tekutiny připravené ve sklenicích. Pak jednu z ryb zabalí do červené fólie a přibije ji na zeď. Nato nabodne hrušku na hrot nože a kolem kuřete vysype krystaly. Bílé vajíčko naplní modrou barvou vstříkem z klystýrové pistole. Začne trhat růžové květy, z jednoho vytrhá tzv. *blumenfleisch* (okvětní lístky, květní terče atp.) a nacpe je do sedmé ryby. Tu pečlivě zabalí do modré fólie a přibije na zeď vedle ryby červené. Potom rozbije květináč a osmou rybu roztáhne v obscénním gestu před objektivem.

### Nevěstina akce

Schwarzkogler vystříhá nůžkami ve výšce hlavy tvar písmene „U“ do plátna, jež zakrývá pravou okenní niku. Potom do ní klystýrovou pistolí vstříkne modrou barvu a nacpe do ní květinu. Pak rozloží nařezané pruhy plátna a ve vystřiženém otvoru se objeví zahalená hlava stojící nevěsty. Nejprve jí do úst vloží houbu a poté dva balónky (orig. Schlangenrüssel, dosl. hadovitě tvarované choboty), které se Nevěsta pokouší nafouknout. Pak Nevěstě zaváže oči průhlednou páskou. Schwarzkogler poklekne, roztrhne plachtu na dvě části a vyvede Nevěstu z okenní niky. Nevěsta stojí před potrhaným prostěradlem. Schwarzkogler polévá pasivní aktérku mlékem a poté roztrhá vrchní část jejích svatebních šatů. Strhává je zepředu, pak Nevěstu přitiskne ke stěně, ta se k ní naklání, Schwarzkogler se nad ní skloní a pokračuje v trhání oděvu na kusy. Odvádí Nevěstu ke zdi, před níž stojí modrý válec s glóblem na bílé židli. Nevěsta oběma rukama svírá před hrudí poslední zbytky svršků. Schwarzkogler ji polije modrou barvou a hodí na ni modře zbarvené kuře.

### Commedia dell'arte

Schwarzkoglerův model Heinz Cibulka na sobě má bílou košili a světlé kalhoty. Nasazuje Schwarzkoglerovi svařovací brýle a hlavu mu omotává bílými gázovými obvazy. Potom Schwarzkogler Cibulkovu hlavu obmotá modrými a bílými gázovými obvazy a přistoupí k Nevěstě. Zatímco na ni levou rukou

tlačí modrou kouli, v pravé drží kbelík modré barvy, kterou vylévá přes kouli, a současně k sobě Nevěstu přitahuje. Cibulka stane před modrou krabicí a modrým kusem zdi mezi dvěma okenními výklenky. Schwarzkogler na něj nejprve nalije modrou barvu a poté mu na hlavu položí modrý válec. Cibulka se postaví na modrou krabicí. Schwarzkogler Nevěstu přiváže k Cibulkovi a k jedné z modrých dřevěných lamel plastovými pásky, takže její paže jsou do stran roztažené, a ocitá se v pozici ukřižované. Schwarzkogler podává Cibulkovi akordeon, na jehož klávesy začne Cibulka zlehka hrát. Na konci akce Schwarzkogler, jenž stál dosud těsně vedle Cibulky, zapálí světlice připevněné k horní části válce. Ten však vzplane od světlic nedopatřením také, a na Cibulku i na Nevěstu tak neplánovaně dopadá sprška jisker. Akce končí uhašením plamenů.

### Překlad z „jiného“ jazyka

Schwarzkogler reiteruje Nitschovu akci pro Wilhelma Tunnera, kterou Nitsch uspořádal pro svého přítele v roce 1965. Tunnerova promoce se konala v lednu téhož roku, jen několik týdnů před Schwarzkoglerovou svatební akcí. Schwarzkogler od Nitsche přejal rituální a synestetický okamžik, který je pro Nitsche důležitý při práci s předměty a jídlem na stole v jeho první akci. Podle německé psycholožky Yvonne Ziegler označil Günter Brus Schwarzkoglerovy motivy „uctívání ryby“ a „tabulových oltářních stolů“ za extenzi Nitschovy tvorby. První „stolovou akcí“ byla právě Tunnerova promoce: „Účastníci slavnosti jedli a pili, zatímco jsem [Nitsch] všechno na stolech poléval různými tekutinami, jídlo jsem rozmačkával a ryby jsem otevíral nožem, jehňata jsem kuchal, a pokoušel se o rituály, které by podpořily intenzivní abreakci“ (Ziegler 2004, 106), píše Nitsch, přičemž abreakcí má na mysli psychologický pojem, označující vybití psychického napětí jednáním. Dokonce i rozříznutí ryby a její rozevírání oběma rukama je jasnou aluzí na Nitschovo otevírání rány v jehněti, tedy k motivu *Seitenwunde* (rány v boku). Právě ono obscénní roztažení vykuchané ryby [obr. 6] se stalo Schwarzkoglerovou „značkou“, jež měla v principu „velmi blízko k Nitschově ráně v jehněti,“ jak správně poznamenává Heinz Cibulka (Aorta 1991, 7–8). Schwarzkogler se stylizuje do úlohy kněze, jenž je při svatební ceremonii oblečen do světského černého a bílé košile. Probadává ryby, polévá je kapalinami a všemožně je rozmisťuje po stole.

Schwarzkogler přejal Nitschův rituální a synestetický modus organizace předmětů na stole, jak je Nitsch realizoval ve své první akci. Může se zdát neobvyklé, že samotný Nitsch tento přiznaný Schwarzkoglerův eklektismus považoval za jeho autonomní umělecké gesto. V rámci *Gesamtkunstwerku* se pokouší i Schwarzkogler dosáhnout synestézie svatby neortodoxními vztahy mezi objekty a smyslně působícími afekty. Schwarzkogler užívá teplé maso, chléb, víno i ryby, ale zdaleka při tom nevychází pouze z křesťanské symboliky. Jako eklektik pracuje také s tantrickým principem překonávání pudovosti jejím rozjitřováním.





Obr. 6. Rudolf Schwarzkogler. *Svatba*, 1965. Foto: Walter Kindler, AC2 (OF), © MUMOK

Nitsch ve své tvorbě inherentně pracuje s tzv. *akordem pleromy* (аккорд плеромы, Daub 2015, 125), syntetickým akordem šesti not, jenž bývá označován jako absolutní souzvuk „mystického akordu“. Nitsch tím kombinuje terapeutický přístup, v němž s hudbou a s tóny pracuje v muzikoterapeutickém smyslu, a zároveň se pokouší oživit mytický pythagorejský „akord“, „hudbu sfér“ moderního společenství, hledá „hluboké (do masa jdoucí) opojení do hloubky krev pumpující prazvuk“ (Nitsch 1998b, 39), „nikdy neslyšený chromatický zvuk“ (Nitsch 1998b, 210) a hledá ho v jednoduchosti, což napovídá i jeho citace C. G. Junga ústy chóru pátého dne inscenace *Šestidenní hry*, podle něhož „stojí primitivní člověk ještě velmi blízko *pleromy*“ (Nitsch 1998b, 88).

Tak jako se v Nitschově zaujatosti akordem pleromy ukrývá jeho tendence působit prostřednictvím ambientních zvuků a barev na autonomní nervovou soustavu, pokouší se o něco podobného i Schwarzkogler kombinací vůně a barvy rozkvetlého bramboračku a rybích vnitřností, zabalených v modré fólii. Pach spáleného vepřového mozku si můžeme z fotografií pouze představit.

V té představě se však nezbytně objeví aluze na elektrošoky „spálené“ mozky psychiatrických pacientů, Artauda nebo Brusova bratra Aloise.

Vstupují *Ženich* a *Nevěsta*, umělec-kněz je přijímá, rozřeže jim oblečení a mimeticky obětuje. Performuje agresi, typický komunikant vídeňského akcionismu. Bodá ryby nožem, rozřezává je, probodává hřebíky, vystavuje jejich vnitřnosti před objektivem kamery, jako by mu ukazoval výsledek věštby. Benjaminovský „chirurg“ kamery se dívá na výsledek věštby regresivního šamana.

Rozbíjí květináč, zapaluje chemické substance a kuře rozsekne nožem. Co před námi skrývá budoucnost? Regresivní návrat k věšteckému rituálu římských a původně etruských haruspicí (věštby z vnitřností) nás vrací do doby, v níž byla zvířecí játra považována za mikrokosmos odrážející stav světa. Řezání ryb, sekání kuřete a další úkony lze chápat jako popírání a převrácení křesťanského rituálu, tedy za pohanstvím inspirovaný svatební anti-rituál. Namísto křesťanského svatebního rituálu, v němž se kněz zaměřuje na nevěstu a ženicha, se mění v kněze-obětníka.

Právě pro své obrácení obsahuje ceremonie také křesťanské motivy. Ryba je již od raného křesťanství symbolem Krista, částečně kvůli prvním písmenům „Ježíše Krista, Božího Syna, Vykupitele“, která lze v řečtině spojit do podoby slova ryba: ΙΧΘΥΣ (ICHTHYS, Dölger 1932, 5). Ryba je v křesťanství chápána jako symbol vzkříšení a spasení Ježíše Krista a také souvisí s večeří Páně. Když Schwarzkogler přibije na zeď jednu nebo dvě ryby, zdvojuje přítomnost tématu Krista, zrcadlí jej v samotném symbolickém zvířeti a jeho „smrti na kříži“. Theantropickou obět' regresivně vrací ke zvířecí, k pohanské formě oběti.

Problém širšího společenského přijetí Schwarzkoglerovy tvorby nespočíval jenom v tom, že jeho enigmatickému slovníku nerozuměla širší veřejnost, to je celkem pochopitelné. Když pátou rybu nařízne v boku, cituje tím právě okamžik zrození Evina z Adamova boku – pátého dne totiž Bůh stvořil všechna zvířata – Schwarzkogler jejich zrození metaforizuje právě citací aktu zrození řezem. Jenže ani rosenkruciáni nebo templáři by v jeho akci tuto metaforu neviděli a spíše než jako *arkánum* by vystoupení vnímali jako dětskou hru. V momentě, kdy do *Svatby* přejímá Nitschův motiv *Šestidenní hry*, v němž počet ryb odpovídá počtu dní stvoření světa (+ 2 ryby za Krista a Dionýsa) a jeho ukřižování Dionýsa a Krista je představeno naprosto návodně, nemožnou jeho akcím rozumět ani skuteční adeпти hermetického učení, například Schwarzkoglerův přítel Gerhard Petak, ani laičtí spoluobčané.

### Kuře – Nevěsta – Kakánie

Bílé kuře zabalené do bílého papíru je zahalené jako sama *Nevěsta*, která stojí za bílou oponou a stále není vidět. Ukryta jako alchymistické *arcanum* „zaplňuje mezeru v křesťanském světovém názoru,“ píše Jung v *Mysterium coniunctionis*, „totiž nepřekonatelnou propast mezi protiklady, zejména mezi

dobrem a zlem“ (Jung 2019, 284). Je prostorem „mezi a uprostřed“ (Fischer-Lichte 2014, 43), přechodovou fází rituálu, na jehož konci je nový řád. Kuře i *Nevěsta* jsou symboly obětí.

Někdy v době kolem uvedení *Svatby* Schwarzkogler navrhl koncept akce, publikovaný ve skupinovém magazínu *Le Marais* v červenci 1965 (*Konzept akce*, 'Entwurf für eine Vorführung'). Deset mrtvých bílých kuřat mělo být svázáno do tvaru koule a zavěšeno v bílé místnosti. Divák se *zavázanýma očima*, oblečený jenom v trenýrkách a uložený v kočárku, by si měl hrát s čerstvou travou, bílým plátnem, sladkým kondenzovaným mlékem a žlutým pigmentem, a do této akce se mělo publikum aktivně zapojovat. V *Konceptu akce* zamýšlel potírat rukou potřenou kancelářským lepidlem peří kuřat a vlasy diváků. Divák v kočárku se měl rozkokrhát jako kohout, volat kuřata, vyzývat k páření. Kuřata ale mlčí, jsou mrtvá. Divák by měl, podle Schwarzkoglera, kuřecí kouli strhnout a odnést do kočárku. Následovat mělo procesí městem, vedené galionou kočáru. Paralelismus kuřete a nevěsty podporuje fakt, že jak ve *Svatbě*, tak v *Konceptu* měly být události řazeny sekvenčně a Schwarzkogler měl „působit jako režisér celé akce jako na svatbě“ (Ziegler 2004, 118).

*Ženský princip* v plodném kuřeti je Schwarzkoglerem neustále umrtvován a chladně napadán. Polévání kuřete modrou substancí můžeme vnímat jako paralelismus polévání těla *Nevěsty* modrou barvou. Útočí tím Schwarzkogler na vnitřní *animu*? Je personifikace a identifikace kuřete s *ženou* vypořádáním se s vnitřní neurózou, vzniklou nahromaděním potlačované libidinózní energie, jež je však orientována na *mužský objekt*, ve společnosti, jež není homofilní? Jak jsem ukázal v části studie *Vzpoura genderu*, bylo Rakousko v 60. letech silně konzervativní a homofobní zemí, homosexualita byla společenskými narativy vytěšňována. Je-li však v tomto kontextu kuře Yvonnou Ziegler interpretováno jako symbol ženství, je zapotřebí tento výklad doslovit, právě s ohledem na jungiánskou psychoanalýzu. Kuře pak není pouhým abstraktním symbolem ženství, ale je symbolem přímo Schwarzkoglerova ženství, jeho vnitřní animy.

A protože je tato vnitřní *anima* potlačována nejprve matkou, posléze *Nadjá* a *kolektivním Nadjá*, je kuře symbolem právě tohoto *kolektivního Nadjá*, jež bylo v době vzniku akce neoddiskutovatelně homofobní. Schwarzkogler je jako (možný či latentní) homosexuál neustále ponížován kontaktem s homofobními zákony Rakouské republiky, jejímž symbolem je přeci orlice. A právě tu, a spolu s ní celé Rakousko s jeho homofobními zákony, Kakánii, symbolizuje kuře.

### Poslední večeře

Průběh ritualizované akce připomíná liturgické úkony při *poslední večeři*. Schwarzkogler zachází s rybími mrtvolami jako u oltářního stolu, u něhož byl podáván chléb a víno v raně křesťanských reenactmentech poslední

večeře. Ty se jednak konaly v katakombách jako celé umění akcionismu (jež sestoupilo do sklepních ateliérů, např. na vídeňské Perinetgasse), zároveň bylo reiteračním aktem, zpřítomňujícím původní akt hostiny: založení společnosti.

U Schwarzkoglera však není ani víno ani chléb, na stole jsou pouze ryby a hrušky namočené v cukrové vodě. Její symboliku přejímá od Nitsche, v jehož kosmogonii je médiem života, a tedy symbolem krve. Dále použil v akci rozmačkané dužiny meruněk, sůl a vodu: meruňka může být metaforou jedu, neboť její pecky obsahují kyanogenní glykosid amygdalinu, nebo jejich užitím může Schwarzkogler poukazovat na transsubstanciační element, jenž je v meruňce obsažený, a tím je jejich schopnost *kvasu*. Může tedy jít o symbolický přenos figury proměny vody na víno Kristem v Káně Galilejské.

Schwarzkogler pořádá reverzní hostinu s chemickými, možná toxickými substancemi, jež jsou nepoživatelnými *hostiemi*, jež sice zakládají *společensví*, ale *společensví smrti*. Pouze část této hostiny byla opravdu jedlá a návštěvníci ji mohli zkonsumovat.

Během akce pro Tunnera Nitsch mísil elementy řecké mytologie s křesťanskými symboly, eucharistii, ukřižování Krista s rozsápáním Dionýsa, oslepením Oidipa a dalšími prvky, to byl „mýtický leitmotiv divadla orgií a mystérií“ (Nitsch 1979, 84). Na tento způsob mísení sakrální symboliky s antickým mytickým tvaroslovím *Stolovou akci* navazuje přípravou obětních zvířat, preparací vnitřností pro věštecké čtení budoucnosti, *eucharistii* a symbolickou „smrt na kříži“ ryb také Schwarzkogler, ale jeho slovník je mnohem enigmatičtější.

#### Transformace – model Commedia dell'arte jako referenční bod hry ve hře

Jako prošla mediální a kognitivní transformací celá rakouská společnost, byla transformace ústředním tématem alchymie, a tím pádem i Schwarzkoglerovy umělecké tvorby. Metaforou transformace, hořící světlicí, končí třetí část *Svatby, Commedia dell'arte*, v níž se Schwarzkogler zároveň pokusil vážný průběh celé akce odlehčit estetikou němých grotesek, jak vzpomíná Brus (Ziegler 2004, 124). Smysl Schwarzkoglerovy úvahy spočívá v tom, že odkazy na němé grotesky Charlieho Chaplina a dadaistické kabarety, například přímý odkaz na vystoupení Huga Balla v Cabaret Voltaire roku 1916, směřují k fenoménu *commedia dell'arte*. Preludování milence na akordeon jako citace kabaretního hudebního intermezza a závěrečný výbuch světlice jako vrchol kouzelnického vystoupení ale nemíří ke *commedii dell'arte* jako ke kulturnímu a společenskému fenoménu 16. století, jako k divadelní formě, již by snad chtěl v něčem napodobovat. Schwarzkogler míří ke *commedii dell'arte* jako ke kulturnímu referenčnímu bodu, jak byl užíván jako metajazyk v umělecké tvorbě od moderny přes avantgardu.

Do estetiky kabaretů a dadaistických výstupů i do grotesek pronikla *commedia dell'arte* proto, že jejími principy jsou *zakrývání* a metafora a tématem láska. Oblíbeným typem metafory v dramatické tvorbě je *hra ve hře*. S tímto uměleckým postupem se setkáváme jako s prostředkem společenské kritiky nejen v Shakespearově *Hamletovi* (zde jde o typ „inset play“), *Marné lásky snaze* (řemeslníci hrají *Devět velikánů*) či *Zkrocení zlé ženy* (zde jde o typ „framed play“), ale využili jej také někteří avantgardní umělci (Nünning 2006, 655). V českém prostředí například bratři Čapkové v *Lásky hře osudné* (Gilles, Trivalin a Brighella, jejichž zápas probíhá na pozadí *commedie dell'arte*).

A láska je tématem také ve Schwarzkoglerově *Commedii dell'arte*, ale na rozdíl od matrice modelové *commedie dell'arte*, v níž láska nakonec vždy, i přes veškeré překážky, dochází naplnění, je Schwarzkoglerova akce *převrácenou svatbou* a je vyjádřením nemožnosti naplnění vztahu a lásky. Španělská kurátorka Pilar Parcerisas se domnívá, že může jít o metaforu nemožnosti svatby Bruse a Ani (Parcerisas 2012, 239). Protože však domněnku nepodporuje žádným argumentem, ani nezdrojuje, můžeme tuto cestu výkladu opustit. Podstatu interpretační teze Yvonne Ziegler, tedy obecné konstatování nemožnosti naplnění vztahu a lásky, můžeme zacílit na skutečný objekt Schwarzkoglerova sdělení: na nemožnost naplnění homosexuálního vztahu. Schwarzkogler tak neznázorňuje nemožnost naplnění jakéhokoliv vztahu, nebo nemožnost splynutí mužského a ženského principu, ale nemožnost naplnění vlastních homoerotických sklonů, jež jsou v něm potlačovány společenským *Nadjá*, formovaným patriarchálně homofobně. Proto jsou na konci třetí části *Svatby Nevěsta* s Milencem (zakázaná láska) přivázáni k pranýři a zesměšňováni.

### Mysterium coniunctionis (svatební noc)

Podle Junga „syrská *Jeskyňě pokladů* říká, že Adamovo tělo svítí „jako světlo křišťálu. Křišťál se v církevním jazyce vztahuje (...) k neporušené čistotě Mariině“ (Jung 2019, 249–250). To umožňuje interpretaci hned tří prvků *Svatby*: hořící světlice je symbolem nejen ejakulace, ale zřejmě také *Ženicha-Adama*, nebo spíše *Adama-Kadmona*, jenž byl stvořen jako „neživý sloup“ (Jung 2019, 173). Kladení krystalů do rozevřených ryb je zase metaforickou reiterací neposkvrněného početí Panny Marie, jenž je oproti Nitschově ztvárnění *Neposkvrněného početí Panny Marie* (Maria Empfängnis) názorným příkladem elementárního rozdílu mezi oběma tvůrci: apollinským Schwarzkoglerem a dionýským Nitschem.

Rozdíl v estetických strategiích vidíme také ve znázornění mystického spojení či sexuálního aktu o svatební noci. Schwarzkogler hrušku propíchne, stejně jako vajíčko, jež navíc napustí modrou barvou. Proniknutí penetrujícího předmětu do sladkého ovoce, do „panenské“ dužiny (stejnou metaforu nacházíme u Bruse) a následné nalití modré kapaliny (ejakulátu) do vajíčka jsou naivními metaforami svatební noci, založenými na Freudově *Výkladu snů* (1899). Dalšími naivními metaforami jsou bílý závěs, na nějž Schwarzkogler



stříká modrou barvu, přičemž závěs, kromě toho, že je *oponou* a něco zakrývá, představuje také prostěradlo, jež je o svatební noci potřísněno krví.

Schwarzkogler v určité fázi mění roli, a z celebranta se stává Ženichem. Zakryje Nevěstu květinami a do úst jí vkládá houbu. Tím odkazuje ke dvěma topos křesťanské mytologie: *Sponsa Christi* a houbě, již dal římský voják do úst Kristovi na kříži. Zatímco *Sponsa Christi* v tomto případě označuje zřejmě Pannu Marii (ale topos vznikal dlouho, a dříve mohl označovat také církev nebo duši věřícího), je akt vložení houby do úst dalším dokladem Schwarzkoglerova reversa původního námětu.

Chtěl by převrátit gendery v toposu svatby, čehož dosahuje převrácením toposu Krista jako ženicha a Nevěsty jako lidské duše. Ženský model v roli Nevěsty by nás mohl vést k myšlence, že Schwarzkogler je v úloze Krista a ženský model je *Sponsou Christi*. Když však vidíme konkrétní realizaci scény, ukazuje se, že to Nevěsta představuje Krista – a dozvídáme se to v momentě, kdy ji Schwarzkogler označí houbou.

#### Závěr. Dvě komunikační strategie Rudolfa Schwarzkoglera

Rudolf Schwarzkogler se v *Totschweigen*, jak bylo řečeno, uchýlil ke dvěma strategiím: a) mlčení a b) enigmatické tvorbě. Mlčení bylo jeho „purgatoriem myslí“, tj. očistcem myslí, jež popsal hudebník Gerhard Petak jako „[m]lučenictví. Obrazy traumatické krásy ze země ticha, kde převládá bílá barva. Bílá jako odmítnutí, agónie, strach, anonymita, azyl, apatie, Arktida, jejich askeze, nevýraznost“ (Aorta 1991, 1). Pro Schwarzkoglera mělo být purgatorium jeho vlastní projekční plochou, na níž by si, v bezpečném prostředí vlastní tvorby, promítl vlastní představy o svém těle. Kamera, které jediné nakonec dovolil jeho akce „pozorovat“, pro něj znamenala „nástroj přeměny“, jak ji vnímá Butler v genderové analýze snímku *Paříž je v plamenech* režisérky Jenie Livingston (Paris Is Burning, 1990). Toto pojetí kamery jako nástroje přeměny vysvětluje také Schwarzkoglerovo zaujetí tímto „benjaminovským chirurgem“. I jemu slouží jako nástroj, jako brána k přeměně těla, jež na okamžik nemusí být jeho vlastním a nedokonalým tělem. Kamera a akce před kamerou se pro něj stávají „ztělesněním onoho příslibu poskytnutí ekonomického privilegia a překonání sociální abjekce“ (Butler 2016, 184) uvnitř homofobní rakouské společnosti. Své vlastní tělo odmítal, proto se na fotografiích Schwarzkoglerových akcí objevuje jako model Heinz Cibulka. „Tělo, kterému se nedaří podřídit se zákonu,“ píše Butler, „nebo které tento zákon obývá způsobem, jenž je v rozporu s jeho diktátem, tedy ztrácí pevnou půdu pod nohama – svou kulturní zemskou tíží – v podobě symbolična a znovu se objevuje ve své imaginární křehkosti, ve své linii fikce. Taková těla zpochybňují normy vládnoucí inteligibilitě pohlaví“ (Butler 2016, 188).

Jenže purgatorium se současně stalo bílou projekční plochou také pro recipienty, kteří si na ni promítali vlastní nevědomé obsahy. Nešlo pouze o to, že

Schwarzkogler nebyl současníkem srozumitelný, ale také o fakt, že do jeho tvorby si každý mohl promítat vlastní nevědomé představy. Kolektivní nevědomí společnosti, jejíž neuróza byla vyšroubována na práh psychózy hrozbou jaderné války, bylo plné děsu a obav. V umělcích tak spatřovali zločince, v ritualizovaných obětech ryb spatřovali patologické projevy sadismu, v uměleckém ztvárnění homofilního vztahu spatřovali sodomii. Schwarzkoglerův pokus zakódovat konkrétní obsahy do jazyka alchymie a gnóze zase nemohl uspět u většinové společnosti, ani u odborné veřejnosti, ale pouze u adeptů hermetismu a alchymie.

Schwarzkoglerův současník sice z průběhu *Svatby* pochopí, že houba symbolizuje Kristovu octovou houbu, a vycítí-li křesťanskou symboliku, půjde po této interpretační linii zřejmě dál. Během této cesty si snad i domyslí, že Nevěsta v *Nevěstě* je vlastně nevěstou Kristovou. Ale tam se zastaví. Pouze okruh Schwarzkoglerových nejbližších přátel či znalců hermetismu a alchymie však tuší, na co se vlastně dívá. Schwarzkoglerův současník bude ze *Svatby* odcházet s pocitem, že viděl jakýsi nepovedený rituál, anti-liturgii nebo snad kabaret, jehož poselstvím bylo, že nevěra končí potrestáním ženy. A v tom spočívá Schwarzkoglerova daň za opuštění symbolického světa v první strategii (mlčení, vyprázdnění) a jeho nahrazení symboly novými. Neviditelné pro „avantgardní“ (Nitsch in Ziegler 2004, 132) publikum zůstává převrácení genderu v postavě *Nevěsty* a zobrazení homosexuálního sňatku závěrečnou scénou Pierotovy svatby.

Pokud by totiž jeho práce byla většinovou společností správně pochopena a interpretována jako nemožnost sňatku homosexuálů v tehdejší Rakousku, následoval by policejní dohled na jeho akcích a jemu samotnému by hrozila vazba za blasfemii a sodomii: to už znal Schwarzkogler od Nitsche, jenž byl v několika případech zadržen z důvodu porušení § 188 StGB (*Znevažování náboženské nauky*, Herabwürdigung religiöser Lehren), i od Bruse, jehož akce *Videňská procházka* (Wiener Spaziergang, 1964) jistě odpovídala Schwarzkoglerovým představám o akci, ale byla přerušena policií a byla tak událostí, která jistě zablokovala jeho záměr provádět akce veřejně (Ziegler 2004, 133) a Schwarzkogler se cítil „zastařen [...] policejním pronásledováním svých kolegů umělců“ (Ziegler 2004, 265).

Ve svém purgatoriu myslí se Schwarzkogler sice zbavil nečistot, avšak sám tím vytvořil prostor pro usazování nových. A protože kolektivní nevědomí, které tyto symboly utváří, je fašistické (v jeho případě austro-fašistické), budou tyto symboly stejné, nebo možná horší než ty, které se rozhodl ze společenského diskurzu vymazat. Rozhodl se vymazat narativ zdravého silného a heterosexuálního těla, a namísto toho ustavil narativ slabého a nemocného homosexuálního těla. Jak píše Butler v souvislosti se smrtí drag queen Venus ze snímku *Paříž je v plamenech*: „její smrt je [...] dokladem tragického chybného čtení sociální mapy moci, chybného čtení uspořádaného právě onou mapou, na níž se místa umožňující fantazmatické sebezpřekonání neustále ztrácejí ve zklamání“ (Butler 2016: 179).

Mgr. Tomáš Kubart, Ph. D., vystudoval divadelní vědu KDS FF MU, od roku 2019 pracuje v divadelním týmu Oddělení 20. století a literatury současné UČL AV ČR. Zabývá se akčním uměním, happeningy a performance art ve vztahu k individuálnímu a kolektivnímu traumatu. Roku 2021 obhájil dizertační práci o vídeňském akcionismu (vyjde v nakl. Academia, 2024), editoval speciální číslo Taneční zóny o představiteli vídeňského akcionismu Hermannu Nitschovi, publikoval studie o G. Brusovi (Theatralia) a vídeňském akcionismu (Acta Universitatis Carolinae), byl spolueditorem antologie *České surrealistické drama* (Academia, 2023). Od roku 2014 přednáší o performance art a happeningu na KDS FF MU, DAMU, JAMU, UPOL či SU v Opavě.

### Abstrakt

Rudolf Schwarzkogler (1940–1969) byl jedním z předních představitelů rakouského performance art 60. let minulého století. Proslavil se zejména svým krátkým působením (aktivní léta 1965–1966) v rámci uměleckého uskupení vídeňského akcionismu. V krátké době aktivní tvorby v letech 1965–1966 vytvořil šest akcí. Schwarzkogler tvořil v období, kdy v Rakousku stále platily formy cenzury, vůči některým tématům platné ještě z doby Rakouska-Uherska (zákon o homosexualitě platil od roku 1852 do roku 1971). Schwarzkogler tak stál v hraniční oblasti komunikačních strategií a pokoušel se komunikovaný obsah sdělení šifrovat prostřednictvím metafor z oblasti *comédie dell'arte* či středověké alchymie. Sdělení muselo být srozumitelné natolik, aby mu diváci porozuměli alespoň v nějakém kontextu, a nepro- jikovali do něj vlastní představy, a šifrované natolik, aby mu nerozuměla cenzura. Podle svědectví jeho tehdejších kolegů a výzkumu Yvonne Ziegler vykazoval Schwarzkogler homoerotické sklony, které se projevovaly v jeho umělecké tvorbě. V tehdejší římskokatolickém Rakousku to znamenalo neustálé střety s cenzurou a nepochopení. Dostal se do oblasti, kterou ně- mecký literární teoretik Georg Schmid nazývá „Totschweigen“, kulturní sféry mlčení. Jeho dílo bylo pro současníky nesrozumitelné a nepřístupné ze dvou důvodů: příliš symbolicky vyprázdněná forma sdělení ponechávala prostor pro projekci kolektivního nevědomí současníků; záměrně klíčované výstupy jeho díla se zase staly příliš enigmatickými na to, aby jim laik porozuměl. Na základě analýzy jedné z jeho nejslavnějších akcí, akce *Svatba* (Hochzeit) z roku 1964, se podíváme na to, jaké strategie používal a co se vlastně snažil svým současníkům zdánlivým mlčením sdělit.

Klíčová slova: Vídeňský akcionismus; Rudolf Schwarzkogler; Totschweigen; Schweinvokabular; performance art; purgatorium myslí; Hochzeit; queer art

## Abstract

Rudolf Schwarzkogler (1940–1969) was one of the main representatives of Austrian performance art in the 1960s. He became particularly famous for his short-lived (active years 1965–1966) activity within the art group Viennese Actionism, during which he created six events. Schwarzkogler worked at a time when softer forms of censorship were applied in Austria, and as such the artist stood at the imaginary seam of direct and „surrogate“ communication. Direct enough to be understood by the audience, and „surrogate“ enough to be misunderstood by the censors. According to the testimony of his colleagues at the time, and the research of Yvonne Ziegler, Schwarzkogler showed homoerotic tendencies, which manifested themselves in his artistic work. In the Roman Catholic Austria of the time, this meant constant clashes with censorship and misunderstanding. He has fallen into what the German literary theorist Georg Schmid calls the „Totschweigen“, the cultural sphere of silence. His work was incomprehensible and inaccessible to his contemporaries for two reasons: the too-symbolically empty form of communication left room for the projection of the collective unconscious of his contemporaries; the deliberately keyed-out outcomes of his work, in turn, became too enigmatic to be understood by the layman. By analysing one of his most famous actions, the 1964 event *The Wedding (Hochzeit)*, we will look at the strategies he employed and what he was actually trying to communicate to his contemporaries through his apparent silence.

Key words: Viennese Actionism; Rudolf Schwarzkogler; Totschweigen; Schweinvokabular; performance art; purgatorium of the mind; Hochzeit; queer art

## Seznam zdrojů

Assmann, Jan. 2003. *Smrt jako fenomén kulturní teorie. Obrazy smrti a zádušní kult ve starověkém Egyptě*. Praha: Vyšehrad.

Austin, John Langshaw. 2000. *Jak udělat něco slovy*. Přeložil Jiří Pechar. Praha: Filosofia.

Austin, John Langshaw. 2022. *Jak udělat něco pomocí slov*. Přeložil Marek Tomeček. Praha: Filosofia.

Badinter, Elisabeth. 2005. *XY: O mužské identitě*. Přeložila Zuzana Dlabalová. Litomyšl: Paseka.

Badura-Triska, Eva a Hubert Klocker. 2012. *Wiener Aktionismus Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre / Vienna Actionism: Art and Upheaval in 1960s' Vienna*. Kolín nad Rýnem: König.

Badura-Triska, Eva. 1992. *Rudolf Schwarzkogler: Leben und Werk*. Klagenfurt: Ritter Verlag.

Bey, Hakim. 2004. *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. New York: Autonomedia.

Brucher, Rosemarie. 2008. *Durch seine Wunden sind wir geheilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus*. Vídeň: Löcker.

Brus, Günter. 2002. *Die gute alte Zeit*. Salzburg, Vídeň: Jung und Jung.

Burroughs, William S. a Laurie Anderson. 1986. *Language is a Virus*. Youtube. Naposledy změněno 23. března 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=8m11cAzGjY0&t=2s>.

Butler, Judith. 2016. *Závažná těla. O materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*. Přeložil Josef Fulka. Praha: Karolinum.

Cibulka, Heinz. 1975. „Erinnerung an Rudolf Schwarzkogler“. Naposledy změněno 2002. [http://www.h-cibulka.com/text/hc\\_erinnerungen\\_schwarzkogler.html](http://www.h-cibulka.com/text/hc_erinnerungen_schwarzkogler.html).

Daub, Adrian. 2015. „Die Abgründe des Schreies‘ – Der Musik Hermann Nitschs!“ In Thomas Trabitsch, Michael, Buhrs a Hubert Klocker, eds. *ExistenzFest: Hermann Nitsch und das Theater*, 121–161. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag.

Derrida, Jacques. 1993. Signatura, událost, kontext. In *Texty k dekonstrukci*, 277–306. Archa: Bratislava.

Doležel, Lubomír. 2008. *Studie z české literatury a poetiky*. Praha: Torst.

Dölger, Franz Joseph. 1932. *Ixoyc (Ichtus – Ichthys)*. Münster: Aschendorf.

Fischer-Lichte, Erika. 2014. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. Abingdon: Routledge.

Foucault, Michel. 1999. *Dějiny sexuality I*. Přeložil Čestmír Pelikán. Praha: Herrmann & synové.

Freud, Sigmund. 1991. *Totem a tabu*. Přeložil Ludvík Hošek. Praha: Práh.



Freud, Sigmund. 2013. *Jenseits des Lustprinzips*. Reckam: Stuttgart.

Gorsen, Peter. 2010. „Der Wiener Aktionismus. Eine blaue Blume im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks?“ In Torsten Meyer, Adrienne Crommelin a Manuel Zahn, eds. *Sujet supposé savoir: Zum Moment der Übertragung in Kunst Pädagogik Psychoanalyse*. 12–19. Berlin: Kadmos.

Grabner, Roman. 2012. „In der Sonne stand ich nie: Interview mit Günter Brus.“ In Günter Brus. *Die Gärten in der Exosphäre*, 66–77. Graz: Neue Galerie Graz.

Graupner, Helmut, Procházka, Ivo. 1998 „Historie právních postojů k homosexualitě.“ Navštíveno 12. února 2023.  
<http://zpravodajstvi.ecn.cz/PRIVATE/logos/pravhist.htm>

Habarta, Gerhard. 1996. *Frühere Verhältnisse*. Vídeň: Verlag der Apfel.

Heers, Jacques. 2006. *Svátky bláznů a karnevaly*. Přeložila Helena Beguivinová. Argo: Praha.

Hemmelmann, Ina. 2019. *Hermann Nitsch und Sigmund Freud. Das Orgien Mysterien Theater als kollektive Psychoanalyse?: Eine theaterwissenschaftliche Untersuchung*. Mnichov: GRIN Verlag.

Hirschová, Milada. 2017. „Perlokuce.“ CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny. <https://www.czechency.org/slovník/PERLOKUCE>.

Jung, Carl Gustav. 2019. *Mysterium coniunctionis I: Studie o rozdělování a spojování duševních protikladů v alchymii*. Přeložil Petr Babka. Praha: Malvern.

Krannebitter, Andreas. Nd. „DöW – Dokumentationsarchiv Des Österreichischen Widerstandes.“ Navštíveno 12. února. 2023.  
<https://ausstellung.de.doew.at/chapter10.html>.

Medvěděv, Sergej. 2019. *Návrat ruského Leviathana*. Přeložil Libor Dvořák. Příbram: Pistorius & Olšanská.

Muehl, Otto a Peter Noever, eds. 2004. *Otto Muehl. Leben, Kunst, Werk: Aktion, Utopie, Malerei 1960–2004*. Köln: König.

Muehl, Otto. 1970. „Materialaktion und Materialaktionsfilme von Otto Muehl“. *Die Schastrommel*, č. 2, 1970.

Muehl, Otto. 1977. *Weg aus dem Sumpf*. Nürnberg: AA Verlag.

Nitsch, Hermann. 1969. *Orgien Mysterien Theater*. Darmstadt: März Verlag.

Nitsch, Hermann. 1979. *Hermann Nitsch: Das Orgien Mysterien Theater; Die Partituren Aller Aufgeführten Aktionen 1960–1979*. 2. díl. Vídeň a Neapol: Edition Freibord und Studio Morra.

Nitsch, Hermann. 1995. *Zur Theorie des Orgien Mysterien Theaters: Zweiter Versuch*. Salzburg–Wien: Residenz.

Nitsch, Hermann. 1998. *Das Orgien Mysterien Theater. Das 6 Tage Spiel*. Freibord. 1. svazek. Vídeň: Freibord. Nitsch, Hermann. 1998b. *Das Orgien Mysterien Theater. Das 6 Tage Spiel*. Freibord. 3. svazek. Vídeň: Freibord.

Nünning, Ansgar. 2006. *Lexikon theorie literatury a kultury koncepce – osobnosti – základní pojmy*. Přeložili Zuzana Adamová a Aleš Urválek. Brno: Host.

Parcerisas, Pilar. „Tělo a politika.“ 2012. In Reinhard Priessnitz, ed. *Amor Psýché akce – Vídeň: Ženský element ve vídeňském akcionismu*, 237–248. Praha: Dox Prague.

Petak, Gerhard. 1991. „Edith Adam, Interview Kadmon 12. VIII. 85“. *Aorta*, č. 5, 1991.

Petak, Gerhard. 1991. „Heinz Cibulka, Interview Kadmon 29. VIII. 85“. *Aorta*, č. 5, 1991.

Petak, Gerhard. 1991. „Hermann Nitsch, Interview Kadmon 8. VII. 85“. *Aorta*, č. 5, 1991.

Petak, Gerhard. 1991. „Peter Weibel, Interview Kadmon 17. IV. 85“. *Aorta*, č. 5, 1991.

Petak, Gerhard. 1991. „Schwarzkogler. Martyrium und Mysterium“. *Aorta*, č. 5, 1991.

Rothbard, Murray Newton. 2001. *Peníze v rukou státu: jak vláda zničila naše peníze*. Přeložili Josef Šíma a Zdeňka Talábová. Praha: Liberální institut.

Schmid, Georg. 1987. *Konterstrategien zum Totschweigen: Wie sich die Ekritüre dem Erstricktwerden widersetzt*. In Walter Buchebner, ed. *Die Wiener Gruppe*. 9–29. Vídeň: Böhlau Verlag.

Schröder, Gerald. 2011. *Schmerzensänen. Trauma und Therapie in der westdeutschen und österreichischen Kunst der 1960er Jahre*. München. Wilhelm Fink Verlag.

Schwarzkogler, Rudolf. 12. ledna 1968. Dopis Raphaelu Montanezu Ortizovi. H.I.N.-234043. 1 karton, Typoskr. eh. Korr., fond Wögenstein ZPH 1040, Videň.

Sprengler, Matthias. 1981. *Wilhelm Reich – Arthur Janov. Ein Vergleich ihres Werks*. Würzburg: Julius-Maximilians-Universität.

Stegmayer, Hannah. 2002. *Rudolf Schwarzkogler: Konzeptuelle Fotografie*. Rosenheim: Kunstverein Rosenheim.

Weibel, Peter, ed. 1998. *Die Wiener Gruppe / The Vienna Group: A moment of Modernity 1954–1969*. Videň, New York: Springer.

Wheeler, Britta, B. 2003. „The Institutionalization of an American Avantgarde: Performance Art as Democratic Culture: 1970–2000,“ *Sociological Perspectives* 46 (4): 491–512. <https://doi.org/10.1525/sop.2003.46.4.491>.

Ziegler, Yvonne. 2004. *Rudolf Schwarzkogler: Darstellungen von Gewalt und Anleitungen zur Heilung in Aktion, Fotografie, Zeichnung und Text*. 1. svazek. Freiburg: Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.