

Sztuki mięsa. Negacje akcjonistów wiedeńskich i Wernera Schwaba

Artykuł ten będzie próbą zakreślenia płaszczyzny imaginacyjnej umożliwiającej wydobycie afektywnego i historycznego źródła odczuwania/tworzenia dramatów przez Wernera Schwaba oraz ukazania ich potencjalnie politycznego wymiaru. Zadanie polityczne wyłaniające się z tekstów Schwaba dałoby się sformułować jako: zakazanie fekalnym językiem przedstawicieli różnorodnych grup społecznych sportretowanych w jego dramatach, którzy wpadając w językowe koleiny, zmierzają ku samoupokorzeniu, destrukcji i odpodmiotowieniu. Wytoczenie fekalnego arsenału przeciw jakże *suchemu* społeczeństwu¹. Komplementarnym celem tej pracy jest ukazanie dramaturgii Schwaba jako przedłużenia ekscesywnej, transgresyjnej linii akcjonistów wiedeńskich, a szerzej: wpisania jej w nurt sztuk plastycznych, powiązanie analizy obszaru językowego, scenicznych wskazówek dotyczących scenografii oraz ruchu postaci, celem umiejscowienia ich w kontekście malarskim, wyobraźniowym. Jak sądzę, tym, czego dokonał Schwab, było przeniesienie brutalnej performatywności udręczonych austriackich ciał akcjonistów w przestrzeń języka. Autor *Prezydentek* dokonał rozszerzenia akcjonistycznej fekalnej performatywności na kolejnych przedstawicieli społeczeństwa mieszczańskiego. Wokół tej tezy będzie krążyć pytanie o to, czy negacja sztuki może dokonać się w obrębie jej własnego pola, a jeśli tak, to za pomocą jakich środków? Jakie są warunki jej możliwości? Czy praktyka abiektałna wiedeńskich akcjonistów posiadała taką moc? Co prowokowało do jej wyzwolenia? Czy każdorazowo próba zanegowania sztuki wychodzi z pola społeczno-politycznego – z jej dyscyplinującymi, moralnymi i molarnymi maszynami instytucjonalnymi i dyskursywnymi („To nie jest sztuka!”, „To jest chore!”, „To teatr narodowy!”²)?

W poszukiwaniach odpowiedzi na te pytania będę rozwijać rozpoznania biografii Wernera Schwaba – Helmuta Schödela, tłumaczki i eseistki – Moniki Muskały oraz teatrolożki – Małgorzaty Sugiera, u których da się odnaleźć tropy wskazujące na plastyczny rodowód dramaturgii Schwaba³. Właśnie w kontekście radykalnych praktyk artystycznych neoawangardy wiedeńskiej lat 1962–1971, używającej ludzkiego ciała jako tworzywa,

¹ Zob. J. Littell, *Suche i wilgotne*, tłum. M. Kamińska-Maurugeon, Kraków 2009.

² Zob. K. Franczak, *Przeszłość w austriackim dyskursie publicznym – przypadek Heldenplatz Thomasa Bernharda* [w:] *Pamięć Shoah*, pod red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2009, s. 289–306; Także: M. Muskała, „Na pierwszym piętrze gra się na skrzypcach, w piwnicy odkręca się gaz” [w:] eadem, *Między Placem Bohaterów a Rehtnitz. Austriackie rozliczenia*, Kraków 2016, s. 95–106.

³ Zob. M. Sugiera, *Werner Schwab: na przecięciu słów i ciał* [w:] *W cieniu Brechta. Niemieckojęzyczny dramat powojenny 1945–1995*, Kraków 2009, s. 401–432. M. Muskała, *Oschwabieni* [w:] *W cieniu brechta...*, op.cit., s. 229–238.

chciałbym rozpatrywać Schwabowe negacje. Działania grupy wiedeńskich akcjonistów były o tyle radykalne, o ile radykalne może być działanie w materii ciała. Interwencje Günтера Brusa, Hermanna Nitscha, Otta Muehla i Rudolfa Schwarzkoglera zmierzały ku wykroczeniu poza horyzont sztuki na rzecz interwencji w polu społecznym. Materią sztuki stało się ciało oraz rzeczywistość traktowana jako poszerzone do nieskończoności płótno bądź teatralna scena. Jak stwierdzał jeden z akcjonistów – Otto Muehl: „W moich akcjach wyszedłem początkowo z założeń artystycznych, ale teraz widzę wszystko coraz mniej jako sztukę. To, co robię, jest raczej czymś w rodzaju przeciwnego bieguna społeczeństwa”⁴. Schwab o tyle radykalizuje te działania, o ile zaszczerpia cielesne przekształcenia i deformacje w przestrzeni najbardziej intymnej, a zarazem pozornie niewinnej, przezroczystej (zwłaszcza dla klasy mieszczańskiej) – w warstwie językowej. Radykalną intertekstualność Schwaba (parafrazy dramatów Szekspira, Schnitzlera, Goethego) należałoby rozpatrywać nie w kategoriach wpisywania się w noliwą tradycję teatru, ale jako próbę zakazania struktury teatru instytucjonalnego i wreszcie *martwej* klasyki – ich negacją, jako destrukcję za pomocą maszyny zwanej *Schwabdeutsch*. Także wyrazisty wymiar rytualny tej dramaturgii (zwłaszcza w jej odsłonie eksperymentalnej, obecnej w takich dramatach jak *Antyklmaks* czy *Moja psia twarz*) łączy się, jak się wydaje, bezpośrednio z transgresyjnymi praktykami akcjonistów wiedeńskich.

Gruntowanie

Piąty lipca 1965 roku. Biała postać przekroczyła ramy ekspresjonistycznego obrazu, zbiegła ze sterylnych przestrzeni muzealnych i spaceruje ulicami Wiednia. Mężczyzna z czarną linią przecinającą ściśle zamalowane na biało płótno ciała poszukuje właściwej przestrzeni. Uśmiecha się, rozglądając za sceną, która byłaby odpowiednio przestrzenna, symboliczna i bolesna. Widmo kieruje się ku Heldenplatz. Tam jednak przestrzeń obrazu zostaje ponownie oczyszczona przez służby państwowe w postaci funkcjonariusza o godnej posturze, w długim skórzanym płaszczu i dobrze wypastowanych butach. Na głowie *Schirmütze*. Gruntowanie. *Spacerujący po Wiedniu* Günter Brus zostaje zatrzymany przez policję, następnie skazany na karę grzywny za zakłócanie porządku publicznego: „Malowanie na sobie jest efektem dalszego rozwoju sztuki malarskiej. Powierzchnia obrazu utraciła funkcję jedyne go środka wyrazu. Została sprowadzona

⁴ Cyt. za: P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 46. Łatwo o skojarzenie z Artaudowską dżumą, rzeczywistym stanem wyjątkowym (Benjamin), który znosi wszystkie różnice, hierarchie: „Po wybuchu dżumy rozpadają się w mieście struktury społeczne: przestają istnieć służba sanitarna, armia, policja, władze miejskie. Zapalają się stopy dla zmarłych, zależnie od ilości rąk, które mogą je wnieść. Każda rodzina chce mieć własny. A potem i drzewo, i wolne miejsce, i płomień stają się rzadsze, dochodzi do walk rodzin zgromadzonych wokół stosów, wreszcie następuje powszechna ucieczka, za wiele jest bowiem trupów. (...) Do domów stojących otworem, wdzierają się męty społeczne, uodporniane na zarazę chyba tylko przez rozszalałą chciwość; łupią bogactwa, z których wiedzą dobrze, nie warto korzystać. I tak właśnie powstaje teatr. Teatr, czyli natychmiastowa przypadkowość czy bezinteresowność, co popycha do czynów niepotrzebnych, niemogących przynieść społeczności pożytku” (A. Artaud, *Teatr i dżuma* [w:] idem, *Teatr i jego sobowtór*, tłum. J. Błoński, Warszawa 1966, s. 61). O Wernerze Schwabie w kontekście koncepcji Antoina Aratuda pisał M. Czardybon, zob. tegoż, „TEN skandaliczny język trzeba w trybie doraźnym zwyczajnie rozstrzelać JAKIMŚ Językiem”. O teatrze Wernera Schwaba [w:] „Tekstualia” 2015, nr 3.

do swojej istoty: ściany, przedmiotu, żywej istoty, ludzkiego ciała”⁵ – mówi Günter Brus, wcielający się w tę postać, która swą jednostkową obecnością zagraża jedności kompozycyjnej Wiednia. Czystości. Suchości. Jego działanie w założeniu miało mieć wymiar terapeutyczny. Jak tłumaczył to artysta przy okazji akcji *Próba wytrzymałości*: „Będę kierować w stronę widzów impulsy wywołujące rodzaj wstrząsu; z początku wprawią ich one w zakłopotanie, później jednak przekształcą się w zbawienne rozwiązanie konfliktów”⁶.

Dlaczego Brus *musiał* zostać zatrzymany? Ponieważ był ciałem, które wymknęło się spod kontroli; ponieważ akcja była nazbyt skuteczna i niebezpiecznie zbliżył się do ujawnienia pustki, dziury niepamięci zięjącej w centrum miasta. Heldenplatz był wszak austriacką sceną pierwotną – tak jak rozumie ją Grzegorz Niziołek, rozszerzający stosowalność tego pojęcia do opisu dyskursu polityczno-społecznego:

„Koncepcja sceny pierwotnej niesie ze sobą problematykę spojrzenia i poprawnej interpretacji tego, co się widzi. Z punktu widzenia doświadczającego podmiotu scena pierwotna jest zawsze sceną rekonstruowaną retrospektywnie i równocześnie konstruowaną jako fantazmat. Jej rozumienie jest zawsze opóźnione, długo niedostępne interpretacjom werbalnym – czyli jest obrazem opóźniającym swoje pojawienie się w języku i narracji”⁷.

Odnosi się to również do doświadczeń austriackich i interwencji akcjonistycznych, zaburzających symboliczne konstituowanie pamięci historycznej. W rozumieniu akcjonistów wiedeńskich sztuka i społeczeństwo to miejsca dogłębnie i immanentnie skażone faszyzmem, a więc godne destrukcji – konsekwentnie przekierowanej na własne ciało, będące produktem *suchego* społeczeństwa, a tym samym najefektywniejszą przestrzenią do eksperymentów formalnych (tudzież fekalnych). To próba wydobycia za pomocą jednostkowej cielesności, wdzierającej się w rozległą przestrzeń Placu Bohaterów, obrazów, które pragną być zapomniane. Przywołam piękne opisy Moniki Muskały odtwarzające to, co zostało zagruntowane:

„Był ciepły marnocowy dzień. Na Heldenplatz, placu Bohaterów w Wiedniu, od rana zbierali się ludzie. Potężny ryk »Sieg Heil« z kilkuset tysięcy gardeł grzmiał nad miastem. Ze zbitego tłumu wynoszono omdlałe kobiety. Hitler się spóźnił. Ale cóż znaczyło kilka godzin – przecież w Austrii czekano na niego od lat.

Kiedy o świcie 12 marca 1938 roku nad Wiedniem pojawiły się niemieckie samoloty, nikt nie odebrał tego jako ataku. Wkraczające oddziały powitano kwiatami i swastykami. Kilka godzin później Hitler w odkrytym mercedesie przejechał triumfalnie austriacką granicę niedaleko Braunau, gdzie się urodził. Oto spełniało się jego marzenie, które wyjawiał już w 1924 roku na pierwszych stronach *Mein Kampf*: by jego ojczyzna Austria włączona została do »Wielkogermańskiej Rzeszy«. Na drodze przejazdu do Wiednia pozdrawiali go rozentuzjasmowani rodacy. Z czcią zbierali ziemię, po której przetoczyły się koła samochodu Führera.

⁵ G. Brus, *Wybrane teksty teoretyczne* [w:] *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, tłum. J. Burzyński, Kraków 2011, s. 57.

⁶ G. Brus, op. cit., s. 52.

⁷ G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013, s. 249.

Siedem lat później na placu Bohaterów wiedeńscy sadzili kartofle, żeby podreperować nędzne zaopatrzenie w żywność. Z nieba sypały się bomby i ulotki podpisane przez dowódcę zbliżającego się Trzeciego Frontu Ukraińskiego, marszałka Tolbuchina, zwiastujące Austriakom rychłe wyzwolenie spod »niemieckiego jarzma«. W deklaracji moskiewskiej z 1943 roku zagwarantowano Austrii status »pierwszej ofiary Hitlera«. U schyłku wojny Austriacy mogli wskoczyć na wóz aliantów i świętować z nimi zwycięstwo nad faszyzmem⁸.

Działania na własnym ciele mają na celu wydobycie obscenicznego charakteru władzy państwowej skrywiającej nazistowskie zbrodnie, wybebeszenie tego schizofrenicznego pęknięcia, które pozwoliło Austriakom po wojnie tak łatwo „wskoczyć” w sielankowy alpejski kostium górala i „pierwszych ofiar Hitlera”⁹. Jak pisze Brus:

„Myślę, że moje akcje – tak jak akcje moich towarzyszy – mogły się odbyć w tej formie jedynie w Wiedniu. Naszym dziedzictwem była wiedeńska Secesja i austriacki ekspresjonizm, co pozwala wyjaśnić, wraz z brutalnym potępieniem naszej twórczości, nie tylko tej twórczości często przestylizowany i agresywny charakter, lecz także nasze radykalne wglądy w psychikę”¹⁰.

Akcyonizm wiedeński wpisuje się w tradycyjną linię przyswajania negatywności erotycznej i tanatyczności Jugendstilu.

„Moje postacie to rury otwarte z przodu i z tyłu. Przez te rury przepuszczam sztukę” – mówi Schwab w jednym z wywiadów¹¹. Takimi rurami stali się 7 czerwca 1968 roku Günter Brus, Otton Muehler i inni biorący udział w akcji. Miejscami przepływów wnętrza i zewnątrz. Podczas najstydniejszej, być może, akcji *Sztuka i rewolucja*, zorganizowanej na Uniwersytecie Wiedeńskim na zaproszenie Socjalistycznego Austriackiego Związku Studentów (SÖS) Brus rozebrał się, naciął żyłką klatkę piersiową, oddawał mocz, następnie wypijał go i wymiotował. Intonując austriacki hymn narodowy, wypróżniał się i smarował ciało ekskrementami. Muehl wojskowym paskiem smagał masochistę, którego twarz została ukryta pod warstwą bandażu (bitego nie zidentyfikowano). Paradoksalnie dzięki tym działaniom udaje się w pełni wydobyć obsceniczny charakter władzy państwowej, przekraczającej ekscesy akcjonistów. Represje dotyczą zwłaszcza Güntera Brusa, wobec którego zostaje zastosowany cały biopolityczny aparat władzy. Ten obsceniczny charakter ujawnia się w wyjątkowo groteskowej formie przy okazji badań psychiatrycznych przeprowadzonych na polecenie sądu. Orzeczenie na temat poczytalności Brusa wydawał mianowicie dr Heinrich Gross, regularny funkcjonariusz państwa, szanowany doktor o sytej twarzy, który

⁸ M. Muskata, *Między Placem Bohaterów a Rechtitz. Austriackie rozliczenia*, Kraków 2016, s. 19.

⁹ „W pozbyciu się ciężaru odpowiedzialności dopomógł Austriakom także pewien rodzaj schizofrenii: byli winni jako Niemcy, a nie jako Austriacy, popełnili zbrodnie w imię Rzeszy, a nie w imię Austrii. To Niemiec, który siedział w Austriaku, kazał mu pójść za Hitlerem i omamił germańską religią. Po wojnie nad Dunajem nastąpiła koniunktura na austriacki patriotyzm. W wyidealizowanej historii, w mitach i legendach, z podstawowym oczywiście habsburskim, odnajdowano stereotyp szczęśliwej Austrii, do którego w żaden sposób nie pasował germański narodowy socjalizm z jego konsekwencjami w postaci komór gazowych i krematoriów” (M. Muskata, *Austriackie rozliczenia...*, op. cit., s. 21).

¹⁰ G. Brus, op. cit., s. 58.

¹¹ W. Schwab, *Vom Schrottwert de Dinge: Das Allergewöhnlichste im Blick*, rozmawiał H. Schneider, „Salzburger Nachrichten”, 5.01.1991, tłum. M. Muskata [w:] M. Muskata, *Między Placem Bohaterów...*, op. cit., s. 233.

„w czasie wojny na oddziale dziecięcym [kliniki psychiatrycznej Am Spiegelgrund] przeprowadzał pseudonaukowe eksperymenty, torturował, gwałcił, a wreszcie wybawiał od cierpień śmiertelnym zastrzykiem (eutanazji poddano co najmniej 789 dzieci). Trafiały do niego dzieci z zaburzeniami, opóźnione w rozwoju, traktowane jako życie *niegodne życia*, ale również dzieci krnąbrne, sprawiające problemy wychowawcze albo tylko zamknięte w sobie, małowmne, smutne. Gross zbudował powojenną karierę naukową, korzystając z pokaznego zbioru preparatów mózgowych pochodzących właśnie z tamtych czasów. Stał się w Wiedniu najbardziej wziętym biegłym sądowym Drugiej Republiki”¹².

Niepoddany procesowi denazyfikacji, doskonale funkcjonuje w urządzeniach¹³ państwowych, orzekając o racjonalności poddawanych badaniom. Z raportu psychiatrycznego Güntera Brusa: „Osobowość pana Brusa zdradza zaburzenia psychopatyczne, co oznacza, że nie potrafi on poradzić sobie z własnymi napięciami wewnętrznymi. Wyraźnie okazuje on również oznaki nadmiernie rozwiniętych mechanizmów agresji oraz silną skłonność do wchodzenia w konflikty z otoczeniem, środowiskiem i społeczeństwem”¹⁴. Innymi słowy: Brus jest przeciwieństwem doktora Grossa, który doskonale wiedział, jak poradzić sobie z własnymi napięciami wewnętrznymi oraz jak bezkonfliktowo funkcjonować w faszystowskim, a następnie postfaszystowskim społeczeństwie austriackim. Jak zauważał Klaus Theweleit, mordercy nie są predysponowani, by znaleźć się w gabinetach psychiatrów i psychoanalityków, lecz z zasady to oni leczą zepsute społeczeństwo za pomocą śmierci¹⁵. W przypadku Grossa uśmiercanie wysublimowało się w praktykę dyscyplinarną.

Zaburzenie

Szczególnego rodzaju *zaburzeniem* (*Verstörung*) wywołanym uniwersyteckim eksperymentem akcjonistów, któremu pragnę się bliżej przyjrzeć, tą okrężną drogą zmierzając zarazem ku Schwabowi, jest list będący protestem przeciwko akcji *Sztuka i rewolucja*. Został on napisany w imieniu „publiczności”, a podpisany pseudonimem Staberl. Wzburzony autor w rzeczywistości nazywał się Richard Nimmerrichter i był felietonistą austriackiej gazety codziennej „Die Kronen-Zeitung”. Co istotne dla ujawniających się w liście *fantazji*, Nimmerrichter w czasie drugiej wojny światowej od 1940 do 1944 czynnie służył jako żołnierz Wehrmachtu. Wielokrotnie wyrażał także sympatię dla Jörga Heidera¹⁶,

¹² M. Muskała, *Austriackie rozliczenia...*, op. cit., s. 24.

¹³ Odnośnie Foucaultowskiego pojęcia urządzenia jako wcielenia abstrakcyjnych zasad organizujących rzeczywistość, a także jego relacji z Deleuzjańskimi maszynami zob. M. Herer, *Struktury - maszyny - kreacje*, Kraków 2006, s. 105–111.

¹⁴ *Akcjonizm wiedeński...*, op. cit., s. 50.

¹⁵ Zob. K. Theweleit, *Śmiech morderców. Breivik i inni. Psychogram przyjemności zabijania*, tłum. P. Stronciwilk, Warszawa 2015.

¹⁶ Skrajnie prawicowy polityk, który od 1986 roku stał na czele populistycznej FPÖ (Austriacka Partia Wolności), zastąpił z wypowiedzi apologetycznie odnoszących się do wojennych dokonań austriackich hitlerowców, m.in. nazywając SS-manów „ludźmi honoru”. Zob. M. Muskała, *Austriackie rozliczenia...*, op. cit., s. 26.

a jego populistyczne felietony zostały ocenione przez historyków jako „wyjątkowo jaskrawy przykład publicystyki apologetycznej narodowy socjalizm”¹⁷.

Charakter tego moralnego bluzgu Nimmerrichtera jest szczególnie interesujący w kontekście możliwości niewłaściwego używania własnego ciała (co, ściśle rzecz biorąc, było przedmiotem procesu sądowego akcjonistów¹⁸); ciała buntującego się przeciw penitencjarnym praktykom normującym, a zarazem poszukującego linii ujęcia poza sztukę. Przytoczę dłuższy fragment interwencyjnego listu Nimmerrichtera z zaznaczeniem elementów, które są kluczowe dla medacyjnego połączenia między akcjonistami a rzeźbami językowymi Wenera Schwaba. Będą to punkty ujawnienia rozkoszy władzy, przemawiania w imieniu tłumy, miejsca splotu pragnienia seksualnego z oburzonym ciałem narodu austriackiego:

„Sama myśl o tym, że swoją **nagością** miałbyś zbezcześcić świątynię, wydaje się tak okropna, iż **jest nam przykro z powodu zniesienia kar cielesnych**. Znamy jednak ludzi, którzy po odsiedzeniu kary złapią cię i **porządnie** sfuką. I nie myśl, że boimy się podpisać ten list – nie boimy się, ale jesteśmy przekonani, że później byś gdzieś na nas zaczekał i zastrzelił jak psy, ponieważ powiedziałeś, że masz w domu pistolet i »wystarczająco dużo« amunicji. A nikt nie daje się zastrzelić brudnej świni takiej jak ty, bo **każdy, kto** potrafi zachowywać się równie odrażająco jak ty, jest zdolny do zabicia człowieka! Pozostajemy więc anonimowi! (...) Taka brudna świnia jak ty nie może być Austriakiem! Masz już tylko jedno wyjście, jeśli mimo wszystko odczuwasz potrzebę, by ludzie cię podziwiali: **spróbuj powiesić się** bez żadnych świadków w celi (tylko żebyś był nagi!). **Najpierw musisz jednak przeciągnąć całą linię przez swoje odchody! Tylko wówczas śmierć z radością przyjmie twoje cenne ciało!!** (...) Nigdy nie uda się w pełni wykluczyć odchyłeń od **normalnego** ludzkiego życia. Dopóki będą istnieć istoty ludzkie, będą istnieć neurotycy seksualni, ekshibicjoniści, pedofile, mordercy na tle seksualnym itp. **Społeczeństwo zapewnia im więzienia, szpitale, zakłady dla obłąkanych i przytułki**. I na tym sprawa powinna się skończyć. (...) To, co wydarzyło się w zeszyły piątek (...) stanowi policzek wymierzony **wszystkim** mieszkańcom tego kraju, którzy płacą **podatki** na ten uniwersytet. A także policzek wymierzony **normalnym** studentom. Zakończcie swoje dyskusje, tego domaga się Staberl! [podkr. M.P.]”¹⁹.

Pierwszym spostrzeżeniem, które należy poczynić przy interpretacji tego listu, jest ujawniające się u nadawcy niezrozumienie, że właśnie masturbacja i defekacja w czasie hymnu austriackiego całkowicie wykluczają się z możliwością zabicia człowieka. Jest ekstremalną formą protestu przeciwko przelanej krwi ofiar postfaszystowskich urzędników.

¹⁷ G. Botz „Neonazismus ohne Nazi?“ Eine Fallstudie über NS-Apologiek in der „Neuen Kronen Zeitung“, [w:] *Handbuch des österreichischen Rechtsextremismus*, Wien 1993, s. 506–527. Cyt. za: A. Pełka, *Shoah w austriackiej pamięci zbiorowej na przykładzie Stecken, Stab und Stabl Elfriede Jelinek*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 171.

¹⁸ Rozpoznanie sądu: „Oskarżonemu Günterowi Brusowi urodzonemu w 1938 roku zarzuca się 1) zakłócanie porządku publicznego, 2) publiczne dopuszczanie się czynów nieprzyzwoitych jako skutek postępowania mającego znamiona obrazu [moralności publicznej] i stanowiącego istotnie [taką] obrazę, a mianowicie obrażania się i wypróżniania podczas śpiewania hymnu narodowego, posmarowania swojego ciała ekskrementami, oddania moczu i masturbacji” – *Akcjonizm wiedeński...*, op. cit., s. 46.

¹⁹ *Akcjonizm wiedeński...*, op. cit., s. 48–49.

Narzuca się tu analogia z ekonomicznym argumentem z Georges'a Bataille'a, który w *Historii erotyzmu* z całą stanowczością twierdzi, że lektura de Sade'a skutecznie wyklucza się z potencjalną możliwością zabicia człowieka.

„I nie myśl, że boimy się podpisać ten list”: jesteśmy anonimowi, występujemy w grupie. Z jednej strony jako pełnoprawni, ponieważ oburzeni obywatele, z drugiej zaś jako podatnicy, a więc dystrybutorzy środków państwowych. Groźba zatrzymania strumienia dofinansowań jest klasycznym już dziś argumentem konserwatystów i (neo)liberałów na rzecz ekonomicznej cenzury sztuki. Ujawnia się tu pragnienie inwestowane transcendentnie, celowościowo – rozkosz łączy się tu z działaniem całej maszyny dyscyplinarnej: więzieniami, szpitalami, zakładami dla obłąkanych i przytułkami. Miejscami zamknięcia wszystkich tych, których widok jest niepożądany (uchybiający mieszczańsko-katolicko-narodowej etykietce), wywołujący cielesne reakcje odrzucenia²⁰. Ponadto występujemy w grupie, jako ci, którzy znają właściwe sposoby użytkowania ciała. Ta wielość, którą ma za sobą Staberl (nawet jeśli wyimaginowana), jest znacząca. Transcendentnie łączy się z molarną maszyną państwową, zorganizowanym tłumem. Właśnie dlatego, że jest tłumem, odczuwa rozkosz na myśl o normalizacji, penitencjarnych praktykach, dyscyplinie cielesnej, pacyfikacji niepodporządkowanego ciała artysty. Najchętniej rzesze Staberlów przywróciłyby karę cielesną. Tylko dlaczego, skoro wymierzanie kary cielesnej służy za środek do wytrącania z równowagi uśpionego społeczeństwa postfaszystowskiego? Skoro sam Günter Brus stosuje kary cielesne wobec samego siebie? Wszystko wskazuje na to, że drażniący jest tu brak państwowego usankcjonowania praktyk dyscyplinarnych. Molekularne²¹ samoudręczenie jest solą w oku Nimmerrichtera.

Wzburzeni znają również definicję normalności, praktykują ją i czują podskórnie. Są normalni, bo rozpluwają się w anonimowym tłumie, który utwierdza, zapewnia tożsamość zbiorową. Objawem tej normalności jest również pragnienie, by porządne bicie przywróciło do normalności Güntera Brusa. *Pionizowało* go. Bicie pełni funkcję normalizującą, przywraca zdrowy rozsądek, geometryzuje ciało. Tak o tej funkcjonalizacji „porządnego tłuczenia” pisał Klaus Theweleit w *Męskich fantazjach*, w odniesieniu do mężczyzn-żołnierzy, co stosuje się także do Nimmerrichtera jako męskiego ciała (wtórnie zaś mentalności) trwale ukształtowanego przez współdziałanie w reżimie hitlerowskim:

²⁰ Zob. K. Theweleit, *Mieszanie się ciał na ich obrzeżach* [w:] *Męskie fantazje*, tłum. M. Falkowski, M. Herer, Warszawa 2015, s. 391–411.

²¹ „Po pierwsze, podział na molekularne i molarne to odbicie pewnej różnicy, jaką znamy z fizyki, różnicy między mikrofizyką a makrofizyką. Podobnie jak obiekty, którymi zajmuje się mikrofizyka, są do pewnego stopnia nieprzewidywalne, tak też maszyny molekularne działają na planie immanencji wedle indywidualnych zasad własnego procesu. Maszyny molarne, w przeciwieństwie do nich, funkcjonują na zasadzie fenomenów tłumy, akumulacji statystycznej, poddając się prawom układu – ich zachowanie staje się statystycznie możliwe do przewidzenia, wydaje się celowe, działają wedle prawa wielkich liczb. Właśnie pojęcie celu i prawa wyznacza drugą granicę pomiędzy maszynami. Molarne maszyny mają cel, sens czy intencję, nie są produkowane w ten sam sposób, w który funkcjonują (a więc ich funkcjonowanie wyznaczone jest przez zewnętrzny cel, sens lub prawo). Odwrotnie maszyny molekularne, ich zasada funkcjonowania jest tożsama z własną produkcją. (...) molarne są wszelkie hierarchiczne struktury (państwo, korporacja, kapitalizm), które działają poprzez ukierunkowanie pragnienia na pewien cel. Maszyny molekularne są zawsze rewolucyjne, pragnienie pozostaje w nich wolne, inwestycje zaś są dokonywane wedle reżimu innego niż powyższy” (K. Skonieczny, *W fabryce pragnienia. Gilles'a Deleuze'a i Félix'a Guattariego teoria nieświadomego*, „Analiza i egzystencja” 2012, nr 20, s. 95).

„W zamiarach i przeżyciach bijącego można wyodrębnić trzy różne elementy. Po pierwsze, mówiąc najbardziej ogólnie, bicie ma odnieść skutek wychowawczy. Zgodnie z zasadą, by wychowywać tak, jak samemu było się wychowywanym (...), głównym środkiem wychowawczym jest kara. Jej efekty powinny być widoczne, toteż ofiara swoim krzykiem ma dać wyraźny sygnał, iż jest pojęta. Po drugie, wyraźna ulga. Bijący odczuwa przyjemność, że nie jest już dzieckiem i nie musi nadstawiać tyłka; przyjemność, jaką daje zrzucenie z siebie ciężaru i przerzucenie cierpienia na kogoś innego. Stanie się mężczyzną cieszy, a zemsta rozluźnia. Do całego zadania solidnie się przykładają, aby uwolnić z siebie jak najwięcej i nijak nie tłumić radości. Po trzecie, przyjemność z patrzenia”²².

I rzecz najistotniejsza: list ten rządzi się prawem powtórzenia oraz nieskończoną fascynacją, czyli znieruchomiętym spojrzeniem utkwionym w hipnotyzującej Rzeczy. To fantazmatyczne spojrzenie wbite w wyobrażeniowy obraz bluźnierstw akcjonistów. Dobry faszystowski dziennikarz musi sumiennie werbalizować ich kolejne posunięcia. Z lubością opisywać wyobrażone akty defekacji i autoagresji, ustawiając się w pozycji świadka wydarzeń: „Na oczach (...) dwustu pięćdziesięciu widzów sześć brudnych psów wypróżniło się na stół w sali wykładowej. Niektóre oddały również moc. (...) Później miały miejsce akty publicznej masturbacji, publicznego okaleczania przy użyciu żyłki i publicznego biczowania”²³. Przemawia w imieniu tej części publiczności, której nie było tego dnia na sali uniwersyteckiej, a która zarazem tym lepiej przeniknęła przedmiot swego oburzenia. Akcjonści sprowokowali więc ujawnienie fekalnego podglebia językowego. Tego szumu gromadzącego się na wrzającej powierzchni języka. Najściślej ujawnia się to we fragmencie, w którym Staberl życzliwie doradza, wykazując się ściśle fekalną (austriacką?), abiektalną fantazją godną akcjonisty: warunkiem umierania Brusa powinno być przeciągnięcie sznura w odchodach, na którym po takim właściwym uporządkowaniu miałby następnie się powiesić. Mówiąc wprost: **to metaforyka Schwabowska**, z tą niezwykle ważną różnicą, że **użyta w innej funkcji**. Nawet wyrażenie „śmierć z radością przyjmie twoje cenne ciało!!”, upodmiotawiające śmierć, w której człowiek staje się stroną bierną, obiektem aktywności radosnej podmiotowej śmierci; to upodmiotowienie śmierci i innych zewnętrznych fenomenów, które przestają być zjawiskami akcydentalnymi, fenomenami zjawiającymi się w zaskoczeniu w świecie, a stają się bytami intencjonalnie działającymi, jest wyjęte jakby wprost ze Schwaba. Dla porównania cytaty z *Mojej psiej twarzy* sytuujący się blisko fantazji Nimerrichtera:

„każdy głód to tylko przedstawiciel/przedstawiciel przywódcy/jelita grubego/ostatniej wypustki-/w grubym jelicie zostanie zdane sprawozdanie/i jak będziesz chciał dostać miejsce/nad światem/i na ludzkim cmentarzu/i ostatnią muzykę prosto w zwłoki/wtedy trzeba ci będzie pocziwie stopy rozewrzeć/i przyrzadzić miejsce w ludzkim kałdunie/w całym życiu na wylot/potem musisz wyciągnąć jelito z kałduna/iż jelitem w rękę po polach/i tak często dookoła świata/aż wszystkie wieże kościelne i lepsze części świata/znajdą miejsce w jednym ludzkim szlauchu/wtedy świat będzie kiełbasą/krótką grubą do wewnątrz wysraną kiełbasą/dobrze naszpikowaną słoniną”²⁴.

²² K. Theweleit, op. cit., s. 776.

²³ *Akcjonizm wiedeński...*, op. cit., s. 49.

²⁴ W. Schwab, *Moja psia twarz* [w:] idem, *Moja psia twarz*, tłum. M. Borowski, M. Muskata, Kraków 2009, s. 82–83.

Oto zbieg linii. Ciało jako przestrzeń sztuki, wehikuł jej negacji a zarazem poszerzenie pola możliwości, fekalna rytualność, ujawnianie obsceniczności językowej obrońców i funkcjonariuszy państwa.

Splot

Naszkiecowane powyżej mapy akcjonistycznych transgresji i prób negacji sztuki – poprzez włączenie w jej obszar *wilgotnego* ciała – pragnę teraz nałożyć na fragment terytorium odkrytego przez Wenera Schwaba. Płaszczyznę tę wyznaczają dwa dramaty – w których najintensywniej, jak sądzę, odstawiają się akcjonistyczne rekwizytorium oraz rozumienie funkcji aktorskiego ciała i przestrzeni scenicznej – czyli przede wszystkim *Antyklmaks* oraz *Moja psia twarz*. Dramaty te w szczególności interferują zwłaszcza z wizualną stroną Teatru Orgii i Misteriów Hermanna Nitscha („sfera bluźnierczych asocjacji, nierozzerwalnie związana ze wszystkimi działaniami – motyw przewodni teatru orgii i misterii”²⁵) oraz autodestrukcyjnymi akcjami Güntera Brusa. Postaram się wydobyć elementy współbrzmące z akcją i rekwizytami scenicznymi Schwaba. Artyści ci wyznacząliby niejako dwie linie przebiegające dzieło Wenera Schwaba: mięsna sieczka Nitscha wciela się w przestrzeń sceniczną oraz w krwawo-fekalną retorykę, akcje Brusa znalazłyby odpowiednik w scenicznej autoagresji wymierzanej przez bohaterów dramatów, a także rzeźnickim rekwizytorium jego akcji, wyznaczanym przez noże, żyłki, piły, gwoździe. Teza ta jest kontynuacją rozpoznań Helmuta Schödele, który interpretował twórczość dramaturgiczną Schwaba w kontekście malarskim i rzeźbiarskim. Wskazywał przy tym na wielość podobieństw przebiegających między autorem *Prezydentek* a amerykańskim artystą Mikiem Kelleyem:

„Z Mikiem Kelleyem łączy Schwaba o wiele więcej niż, powiedzmy, z Bernhardem, bo Schwab zaczynał od rzeźby, o tym nie wolno zapominać. Podobnie jak Kelley tworzył obiekty, tyle, że pojęcie rzeźby przeniósł na grunt języka, to jego osiągnięcie. To nie pojedyncze osoby z ich psychologicznym *bla, bla, bla*, każda sztuka to rzeźba językowa, z której sterczy parę kołków, jak postaci obrócone w słup soli, Sodoma i Gomora”²⁶

Sądzę, że trop ten jest warty rozwinięcia. Jak się jednak wydaje równie wyraziste, a być może znacznie ściślej, wyobrażeniowe pokrewieństwa zachodzą między twórczością Schwaba i akcjonistów wiedeńskich.

Pozostawimy na powierzchni, odtworzymy działania cielesne. Maryjka w *Antyklmaks* jest zamknięta w pustym pomieszczeniu, z którego próbuje uciec, przebić się do zewnątrz, raz po raz uderzając głową w ścianę. Jak wynika z didaskaliów, te każdorazowe próby sprawiają, że pomieszczenie spływa krwią, ściana nasiąka czerwienią, jakby była wnętrzem głowy bohaterki²⁷. Monologi Maryjki, jej brata, ojca i matki wyznaczają pierwszą serię – językową, komplementarną wobec serii autoagresywnych rytualnych

²⁵ Akcjonizm wiedeński..., op. cit., s. 85.

²⁶ *Rechat pierwatniaków. Rozmowa z Helmutem Schödelem o Wenerze Schwabie* [w:] M. Muskała, *Austriackie rozliczenia...*, s. 223.

²⁷ M. Borowski, M. Muskała, *„Na szczęście jesteśmy martwi” – język i jego (po)twory* [w:] W. Schwab, op. cit., Kraków 2009, s. 25.

działań cielesnych: Maryjka, która uderza w ścianę, szaleńczo onanizujący się brat, zawiązujący podbrzusze bandażami i pieluchami, matka zjadająca smalec bądź nacierająca nim kredens, ojciec przyjmujący z rąk Maryjki nóż, by następnie ostrzem do góry penetrować nim pochwę córki²⁸. Działania te intensyfikują językowe wybuchy wstrząsające postaciami. Schwab dokłada serię językową do dróg negatywności przetartych już przez akcjonistów. Traktuje język jako fizjologiczną wydzielinę, a zarazem ciało jako językowy odpad: „Język to za każdym razem ciało działającej postaci. Język ciągnie postacie za sobą: jak blaszane puszki, które ktoś przywiązał psu do ogona. Człowiek nie zna przecież nic prócz języka”²⁹. Mięso akcjonistów wiedeńskich oraz wiejskich podrobów, zarzynanych gęsi, wygłodniałych psów zaczyna ślizgać się w języku mówiących ludzkich maszynek. I analogicznie: działanie cielesne staje się językiem. To wyodrębnienie didaskaliów ukazuje rytualny, deterministyczny wymiar działań podejmowanych przez bohaterów *Antyklmaksu*. Świat dramaturgii Schwaba rządzi się analogiczną rytualną (a więc niemożliwą i niepotrzebującą racjonalistycznego uzasadnienia) regułą, co w przypadku Teatru Okrucieństwa Artauda czy Teatru Czystej Formy Witkacego. Samo zaś pomieszczenie spływające krwią w rytm ponawianych przez Maryjkę zderzeń ze ścianą zainscenizowane zostało niczym jedno z wielkich płócien Hermana Nitscha, przedstawiających stacje drogi krzyżowej: początkowo puste i czyste, nabiera niesamowitej kontrastowej mocy w miarę rozlewania kolejnych warstw krwi i czerwonej farby na białej powierzchni płótna. Z tym, że funkcję czerwonej farby w *Antyklmaksie* pełni postać Maryjki (a ostatecznie ciało aktorki; strukturalnie zajmuje pozycję rozpruwanego przez Nitscha baranka lub świni) barwiąca ścianę. Inscenizatorami, oprawcami-malarzami zaś są członkowie rodziny.

Spójrzmy teraz na rekwizytorium i działania cielesne w *Mojej psiej twarzy*. Oto jak opisywana jest sama przestrzeń przygotowująca grunt pod nadchodzące rytualne samobójstwo Józka:

„[Miejsce] [s]prawia wrażenie rodzaju podupadłego gospodarstwa wiejskiego w zmniejszonej skali. Na lewo front domu z oknem, przed nim stos złomu metalowego. W środku łączka, lasek, półko, górka piasku. Przed tak zredukowanym obrazem wiejskiej gospodarności wanna pełna krwi i wnętrzości. Na prawo góra kompostu, za nią słycaha szczekanie psa..., którego nigdy nie widać”³⁰.

Działania Józka Psiej Mordy wyznaczają padanie na kupę złomu, policzkowanie się, bicie się deską po głowie i pięściami po brzuchu, wybuchy niekontrolowanych ataków śmiechu, próby wyszarpywania oczu i języka, ponadto – zabawianie się ogromnym rzeźnickim nożem. Ale, przede wszystkim, Józek przez sporą część dramatu leży zanurzony w wannie pełnej krwi i wnętrzości, która przywodzi na myśl sztafaż Teatru Orgii i Misteriów ze zwierzęcymi wnętrzościami, przewalającymi się na postumentach, przeciekającymi przez dłonie Hermanna Nitscha. Podobnego rodzaju zjednoczenie. Leżąc w wannie, Józek wygłasza monolog i wyszukuje nadpsute kawałki mięsa, które rzuca

²⁸ W. Schwab, *Antyklmaks* [w:] W. Schwab, *Moja psia twarz...*, op. cit.

²⁹ Idem, *Moja psia twarz...*, op. cit., s. 76.

³⁰ Ibidem, s. 76

na pożarcie psu. Jakby nabierał psich reakcji afektywnych³¹ w zastępstwie za psa, którego „nigdy nie widać”. W samym dramacie można dostrzec całościowy ruch negacji resztek podmiotowości, którymi operuje Józek względem psa; o rytualne zjednoczenie w autodestruktywnej negacji z psem, który na koniec dramatu rozszarpuje Józkowi gardło: „Słychać jego [Józka] pomruki za sceną, pies go zagryza. Najpierw Józek jęczy, potem cichnie, słychać tylko odgłosy psa. Skończyło się”³². Ponownie odnajdujemy tu większość elementów wykorzystanych uprzednio w performansach akcjonistów: autoagresję, grę krwią, negację podmiotu. Schwab przenosi wiejską sieczkę wyrobów mięsnych w ciało języka utożsamiane z mówiącą postacią, która z trudem wytwarza własną podmiotowość, istniejąc o tyle, o ile mówi bądź atakuje swe ciało.

Poza

Zbliżając się do końca, powinniśmy zmierzyć się z pytaniami postawionymi na początku tekstu, a także sformułować możliwe odpowiedzi na pytanie o celowość i funkcje przywoływanych prób negacji sztuki. W przypadku akcjonistów były to zniesienia ograniczeń malarstwa zamkniętego w płaszczyźnie obrazu na rzecz przekroczenia artystycznych ram i wstrząsania elementami rzeczywistości:

„(...) ludzkie ciało ma stanowić bezpośrednią płaszczyznę ataku dla wszelkich form represji ze strony nadrzędnych struktur, przez co w akcjonistycznych analizach ciała pobrzmiewają ataki społeczeństwa na jednostkę. Celem takiej strategii jest obalenie porządku zawierającego w sobie również tradycyjne pojęcie sztuki”³³.

W przypadku Schwaba były to próby negacji formy dramatycznej oraz teatru jako instytucji w ogóle. Próby te ujawniały się szczególnie wyraziście we wcieleniu akcjonistycznej abiektalności w przestrzeń ciała i utożsamianego z nim języka postaci³⁴. A zatem, czym była siła immanentnie popychająca tych artystów w kierunku zewnątrz, a więc jaką logiką kierowały się te specyficzne próby negowania sztuki? W przypadku omówionych artystów uwidoczniły się dwa komplementarne ruchy: atakowanie porządku transcendentnego wobec sztuki, zaszczerpionego w działaniach urzędzeń społecznych (praktyki dyscyplinarne stosowane wobec akcjonistów; początkowe odrzucenie sztuki Schwaba jako „nienadających się do wystawienia”³⁵) i dyskursie metaartystycznym oraz

³¹ Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *1730 – stawanie-się-intensywnym, stawanie-się-zwierzęciem, stawanie-się-nie-dostrzegalnym* [w:] idem, *Tysiąc plateau*, [przekład anonimowy], Warszawa 2015.

³² W. Schwab, op. cit., s. 132.

³³ Hanno Milleli, *Uwagi na temat akcjonizmu wiedeńskiego, jego poprzedników, następców i środowiska* [w:] *Akcjonizm wiedeński...*, op. cit., s. 135.

³⁴ Rozpatrując to zaś transcendentnie wobec wewnętrznych reguł jego dzieła, wyrażałoby się to w próbie negacji instytucjonalnej streszczającej się w *credo*: „management + legenda + tekst = zwycięstwo + przyjemność” oraz „NAJŚMIESZNIJSZY I NAJBĘDNIEJSZY JAK CHOROBY WYDZIELINA wydawał mi się zawsze: teatr jako istniejący teatr. Dlatego zostałem dramaturgim, ponieważ chcę jako austriacki księżyc planety Niemiec po PIERWSZE I NAJWAŻNIEJSZE zniszczyć: MNIE.”. Oba cytaty ze Schwaba za M. Sugiera, op. cit., s. 401, 402.

³⁵ Zob. M. Borowski, M. Muskała, op. cit., s. 8. „Jeszcze w grudniu 1989 roku odesłano mi z wiedeńskiego Burgtheater manuskrypt *Die Präsidentinnen* (Prezydentki) z krótką adnotacją: «Prymitywne realistyczne dialogi zabarwione bawarskim dialektem, przetłomane szczególnie obscenicznymi fantazjami. Niekompetencja językowa autora sprawia, że wiele miejsc dźwięczy niezamierzenie komicznie (...) Nie do wystawienia», M. Sugiera, op. cit., s. 401.

immanentny ruch poszukiwań w polu artystycznym, zagarniający negatywność: autodestrukcję, antyestetyzm, krwawą cielesność i afektywną polityczną gwałtowność.

W zakończeniu warto odwołać się do myśli Theodora Adorna, którego działalność filozoficzna (zwłaszcza w niedokończonych *Teorii estetycznej*) była ściśle powiązana z próbą nie-pozytywnego mapowania obszarów negatywności ujawniających swą formotwórczą moc w sztuce współczesnej. Negatywności wyraziście kształtującej formy ekspresji zarówno Schwaba, jak i akcjonistów, jako warunku możliwości zanegowania sztuki, która od czasów moderny jest dialektycznie związana (zwłaszcza w kontekście austriackim) z włączaniem negatywności w obszar jej promieniowania. To nadawanie formy nienazywalnemu, odpodmiotawiającemu *zewnątrzu*, które poprzez to wcielenie w negatywnej syntezie przyjmuje kształt dysonansu. Jak pisał Schwab: „Mój perwersyjny pomysł na ratowanie teatru: zamienić język w czyste ludzkie mięso... i – co rozumie się samo przez się – odwrotnie”³⁶. To próba wypracowania formy, która nie uwzględnia harmonijnej syntezy elementów negatywnych (trwoga, strach, okrucieństwo) w gładko przyswajalnej dla mieszczańskiego gustu pozytywności. Wręcz przeciwnie. Tak o tej dialektyce nowej sztuki pisał Adorno:

„To, co wrogowie nowej sztuki, zdradzając lepszy instykt niż jej bojaźliwi apologety, nazywają jej negatywnością, jest kwintesencją tego, co zostało wyparte przez oficjalną kulturę. To nęci. Znajdując radość w tym, co wyparte, sztuka przyjmuje zarazem zło, zasadę wypierania, miast daremnie przeciw niej protestować. Ponieważ wyraża zło przez utożsamienie, antycypuje jego ubezwłasnowolnienie; to właśnie, nie będąc ani fotografią zła, ani fałszywym błogostanem, opisuje stosunek autentycznej współczesnej sztuki do mrocznej rzeczywistości; każda inna własnym przesłodzeniem dowodzi swego fałszu”³⁷.

Wydaje się, że praktyka abiektałna przeprowadzona najpierw przez akcjonistów w sferze cielesnej, a następnie negatywnie zsyntezowana przez Schwaba na przecięciu ciała i języka, posiadała moc negacji sztuki, jej chwilowej destrukcji. Zarazem jednak, te elementy *zewnątrza*, negatywności, które dzięki tym wcieleniom zostały już raz przyjęte w poczet sztuki – choćby początkowo wywoływały sprzeciw, wydawały się obłąkańczym biegiem ku samozatrąceniu – pozostają już na zawsze w przestrzeni sztuki jako jej immanentna możliwość, niewyczerpywalny zasób. W tym sensie istnieje jedynie moment, przebłysk negatywności w obrębie instytucji zwanej sztuką. Moment ten wygasa, aż do następnego spalającego rozbłysku.

³⁶ W. Schwab, *In harten Schuhen. Ein Handwerk*, Graz 1999, cyt. za: M. Muskała, *Austriackie rozliczenia...*, s. 232.

³⁷ T. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, s. 36. Zob. też M. Szyszkowska, *Kategorie prawdy i pozoru w filozofii Theodora Adorna*, „Sztuka i filozofia” 1998, nr 15.

Summary

Slices of art. Viennese actionists and Werner Schwab's negations

The article raises questions about the possibility of negation of art on the example of Viennese Actionism's body performance and Werner Schwab's conception of theatre. It puts emphasis on the problems of the political meaning of the *objectal* usage of the body (actionists) and language (Schwab) in contrast to the fascist *dryness* represented by Heinrich Gross. It additionally demonstrates the similarity between the brutal performances of the Viennese Actionists and Werner Schwab's affective *imaginarium*.

Słowa kluczowe: Schwab, Theweleit, akcjonizm wiedeński, Brus, abiekt, faszyzm, negacja, performans cielesny, afekt

Keywords: Schwab, Theweleit, Viennese Actionism, Brus, abject, fascism, negation, body performance, affect



Autorka – Anna Krztoń



Autorka – Anna Krztoń