

# Maksymilian WRONISZEWSKI

Uniwersytet Gdański, Filologiczne Studia Doktoranckie, Pracownia Krytyki Artystycznej

## LESZEK PRZYJEMSKI: SZALEŃSTWO JAKO PRAKTYKA KRYTYCZNA

### Neoawangarda i polityka

„Od tej sztuki to mi się w głowie pokręciło sama już nie wiem co sztuka a co polityka.”<sup>1</sup>

Seria prac *Mistrzowie*, stworzona przez Zbigniewa Libereę w 2003 roku, składa się z kilku prasowych szpalt spreparowanych tak, by imitowały strony wysokonakładowych czasopism – *Gazety Wyborczej* i jej dodatku *Magazyn* oraz *Polityki*. Bohaterami tekstów podpisanych nazwiskami fikcyjnych autorów, owymi mistrzami Libery, jest czworo artystów: Zofia Kulik, Andrzej Partum, Jan Świdziński i Anastazy Wiśniewski. Wszyscy oni tworzyli w latach siedemdziesiątych scenę polskiej sztuki neoawangardowej, wszyscy (w mniejszym bądź większym stopniu i na różnych zasadach) byli wyłączeni poza obręb oficjalnego świata artystycznego, powoływali do życia własne parainstytucje i wydawali własnym sumptem druki, kształtowali własne środowiska oraz sieci towarzysko-artystycznych powiązań, a przy tym sytuowali się w opozycji do „czystego” konceptualizmu, zainteresowanego analizą języka artystycznego i poszukiwaniem istoty sztuki. Kulik – lewicową rewizjonistkę, Partuma – poetę-ni-

listę, Świdzińskiego – teoretyka sztuki kontekstualnej i najmniej chyba spośród nich znanego Wiśniewskiego – błazna-prześmiewcę łączyło, praktykowane na różne sposoby i ujawniające się w różnym stopniu, zainteresowanie funkcjonowaniem sztuki w społecznym, środowiskowym i instytucjonalnym kontekście. Kwestia ulokowania ich działań (jak również działań innych przedstawicieli neoawangardy) w kontekście polityki, czy ściślej: możliwej krytyki aparatu posttotalitarnego państwa, nastęrcza już większych problemów.

Piotr Piotrowski, którego opinia jest w tym zakresie najbardziej radykalna i zarazem najszerzej rozpowszechniona, pisał, że w latach siedemdziesiątych sztuki krytycznej wobec politycznego systemu państwa „w ogóle nie było (...), przynajmniej jeżeli rozumie się ten termin w znaczeniu analizy zewnętrznego wobec sztuki i tradycji artystycznej kontekstu.”<sup>2</sup> O ile więc zdaniem Piotrowskiego sztuka, która miałaby ambicję (i odwagę) wprost krytykować peerelowski autorytaryzm, w ówczesnej Polsce nie istniała, o tyle powszechne były w tym czasie różne praktyki – świadomego bądź nie – artystycznego legitymizowania systemu władzy: począwszy od propagandowej sztuki agitacyjnej, przez eksperymentalną pod względem formalnym, ale stroniącą od tema-

tów politycznych sztukę modernistyczną, po sztukę, którą badacz określał jako „a-krytyczną” lub „pseudokrytyczną,”<sup>3</sup> czyli odnoszącą się do rzeczywistości pozaartystycznej, lecz niedotykającą kwestii *stricte* politycznych.

Trzeba oddać Piotrowskiemu, że rola, jaką jego interpretacje odegrały w rodzimym dyskursie historycznoartystycznym, jest nie do przecenienia, jednak właśnie z tego powodu – to jest z uwagi na status klasyka, jaki Piotrowskiemu przysługuje – z trudem przychodzi zgodzić się z proponowaną przez niego oceną relacji, które wytworzyły się między artystami a systemem władzy w latach siedemdziesiątych. Nie chodzi przy tym nawet o moralizatorskie wręcz oceny postaw artystów, w których badacz dostrzegał „zwykły koniunkturalizm i oportunizm”<sup>4</sup> – jest wszak w tym twierdzeniu zapewne wiele prawdy, Piotrowski pisał bowiem o latach siedemdziesiątych nie raz i opinię tę konsekwentnie podtrzymywał, poza tym traktować ją należy nie tylko jako interpretację historyka sztuki, lecz także głos świadka epoki. Jeśli coś w opiniach poznańskiego badacza uderza, to nie ów gorzki ton, lecz fakt, że środowisko neoawangardy traktuje on wybiórczo i – co za tym idzie – nie dostrzega tych artystycznych postaw, które z powodzeniem mogłyby zostać uznane za krytyczne wobec peerelowskiej władzy. Ta interpretacyjna wybiórczość sama w sobie byłaby może czymś oczywistym, autorską *licentia poetica*, gdyby nie totalizujący charakter opinii, które Piotrowski wyprowadza z analizy prac kilkorga awangardowych artystów, rozciąga zaś na całe środowisko. W końcu niewystarczające i w gruncie rzeczy problematyczne wydaje się samo zdefiniowanie polityki jako kontekstu zewnętrznego wobec sztuki. Piotrowski przedstawia w ten sposób politykę i sztukę jako dwa niezazębiające się obszary rzeczywistości, tymczasem najbardziej intrygujące wydają się te prace neoawangardzistów, które były przykładem przechwycenia i – niekiedy ironicznego – wykorzystania elementów partyjnej ikonografii, wywrotowego posługiwania się propagandowymi hasłami, włączania w praktykę artystyczną elementów politycznego spektaklu. Sztuka tego rodzaju nie odnosiła się do polityki jako wydzielonej sfery działań aparatu państwa, nie atakowała – a przynajmniej nie ro-

biła tego bezpośrednio – metod i strategii sprawowania rządów, lecz punkt odniesienia znajdowała w otaczającej artystów rzeczywistości, będącej nośnikiem, medium oficjalnej politycznej wyobraźni. W tym sensie była i egzystencjalna, jak najbardziej osobista, i polityczna, nacechowana krytycznym zacięciem. Piotrowski, poszukując artystycznych przykładów heroicznego oporu wobec polityki, zdefiniowanej jako zewnętrzny względem sztuki kontekst, pomija lub marginalizuje kontestatorów, których działania – jak choćby w przypadku duetu KwieKulik – były „próbą subwersji (jakkolwiek idealistycznej i naiwnej) podejmowanej ze środka systemu, a zarazem jedyną możliwą otwartą krytyką w tym okresie.”<sup>5</sup>

Do artystów podejmujących w swojej twórczości wątki krytyczne wobec politycznej rzeczywistości lat siedemdziesiątych Łukasz Ronduda, którego słowa przytoczyłem, zalicza – oprócz KwieKulik – Zygmunta Piotrowskiego, Pawła Kwieka i Anastazego Wiśniewskiego. Traktuje on pod tym względem neoawangardę zdecydowanie łagodniej niż Piotr Piotrowski, a przede wszystkim uważniej analizuje jej dokonania. Nie tylko zwraca uwagę na fakt, że „rok 1970 stworzył twórcom okazję do rewitalizacji strategii, które w sposób zdecydowany łączyły sztukę z rzeczywistością społeczno-polityczną,”<sup>6</sup> lecz także wskazuje na odmienne strategie artystyczne poszczególnych twórców oraz ich zróżnicowane usytuowanie względem systemu władzy. Odnotowuje więc na przykład fakt partyjnej przynależności Wiśniewskiego i Zygmunta Piotrowskiego, bezpartyjność Pawła Kwieka czy status kandydatów do partii, który posiadali Kulik i Przemysław Kwiek. Ronduda twierdzi, że w działaniach podejmowanych przez wspomnianych artystów „uwidacznia się daleko posunięta krytyka nowej władzy reprezentowanej przez rząd Edwarda Gierka.”<sup>7</sup> Jest to więc stanowisko rewidujące ustalenia Piotra Piotrowskiego, pozwalające dekadę lat siedemdziesiątych uznać nie za czas apolitycznego marazmu świata sztuki, ale przeciwnie – za okres wzmożonego zainteresowania artystów krytyką języka partyjnej propagandy.

Znaczące jest w tym politycznym kontekście, że to właśnie Libera, czołowy przedstawiciel zyskującej rozgłos w latach dziewięćdziesiątych

sztuki krytycznej, podkreśla swój artystyczny dług wobec twórców neoawangardy.<sup>8</sup> Znaczące jest także i to, że postać Wiśniewskiego przypomniał on akurat na sfabrykowanych łamach *Po-lytyki* i że traktujący o fikcyjnej wystawie artykuł na jego temat nosi tytuł „Korzenie sztuki krytycznej. Zachęta wystawia »Zaświadczenie«.” Tekst zaczyna się tak: „Lata 90. zapewne zapiszą się w polskiej historii jako dekada sztuki krytycznej. Nie wzięła się ona z powietrza – choć można odnieść takie wrażenie, śledząc oficjalne dzieje polskiej sztuki współczesnej. Wielka wystawa poświęcona neoawangardzie polskiej lat 70., otwarta właśnie w warszawskiej Zachęcie, odkrywa na nowo prekursorów polskiej sztuki krytycznej. Wśród nich szczególnie miejsce należy do Anas-tazego Wiśniewskiego – pierwszego prawdziwego kontestatora wśród polskich artystów.”<sup>9</sup>

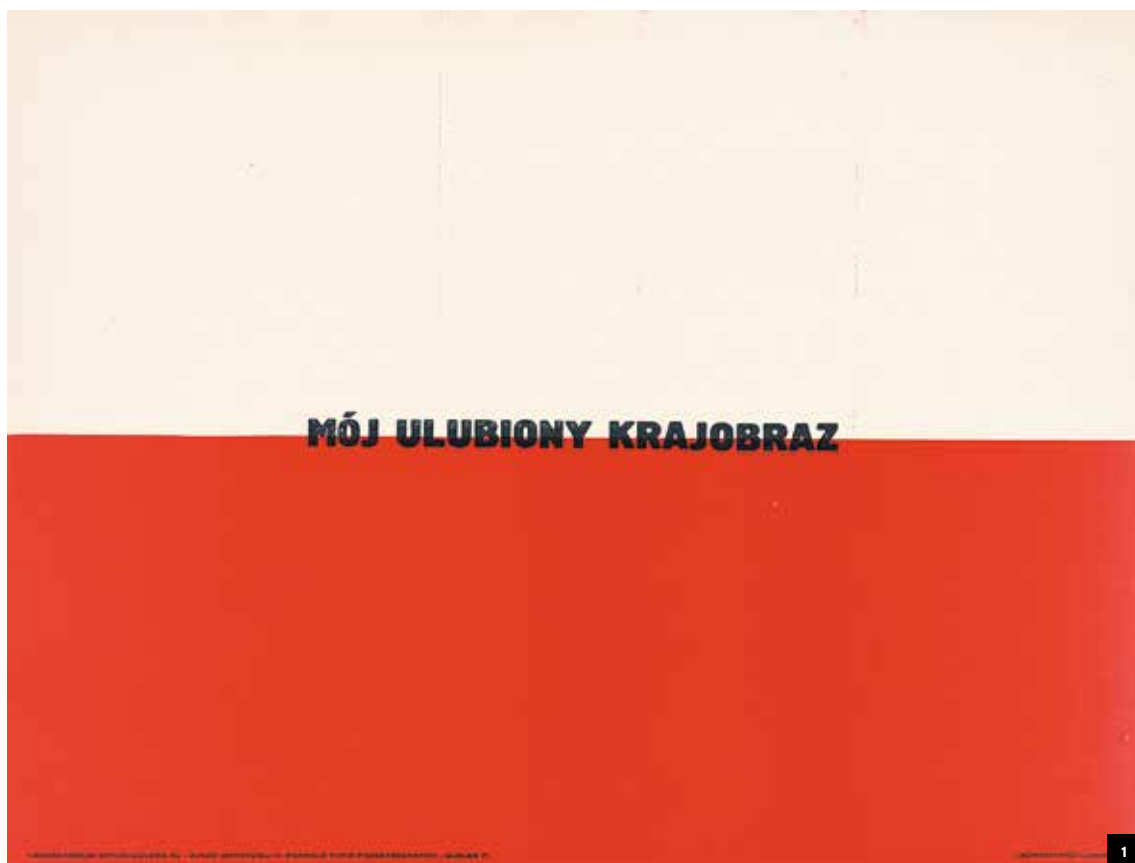
Libera dopomina się o uznanie zasług neoawangardy w tworzeniu zrębów artystycznego języka sztuki krytycznej, a robi to nie tylko dzięki fikcyjnemu (ale przecież zarazem rzeczywistemu) tekstowi prasowej deklaracji, lecz także dzięki przechwyceniu i zaadaptowaniu strategii działania Wiśniewskiego. Artysta ten zapisał się w historii polskiej sztuki przede wszystkim jako jeden z pierwszych twórców mail artu, rozsyłający absurdalne w treści ulotki imitujące urzędowe druki.<sup>10</sup> Instytucją, która owe dokumenty wystawiała, była współzarządzana przez Wiśniewskiego bydgoska Galeria Tak, w rzeczywistości nieistniejąca, funkcjonująca jedynie jako conceptualny projekt i zarazem parodiująca conceptualne tendencje zmierzające do dematerializacji sztuki. Działalność Galerii Tak poświadczają miały wydawane przez nią dokumenty, zaświadczenia, pieczętki, notatki służbowe i afisze.<sup>11</sup> Tak jak Wiśniewski parodiował zbiurokratyzowany język oficjalnego obiegu artystycznego w Polsce lat siedemdziesiątych, tak Libera – trzydzieści lat później – ukazywał kreatywną siłę wolnych mediów. Dla pierwszego najważniejszym systemem pozycjonującym artystyczne działania był biurokratyczny aparat państwowo-galeryjny, dla drugiego – medialny język krytyki sztuki oraz prestiżowe usytuowanie największych galeryjnych graczy (w tym przypadku Zachęty).

W swoim prasowym artykule poświęconym korzeniom sztuki krytycznej Libera marginalnie wspomina o jeszcze jednym neoawangardowym artyście – Leszku Przyjemskim. I w tym marginalnym potraktowaniu go przez Libereę znów tkwi coś znaczącego. Otóż Wiśniewskiego i Przyjemskiego często wymienia się w opracowaniach poświęconych sztuce lat siedemdziesiątych jednym tchem, traktuje jak nierozłączny tandem artystyczny. Jest w takim ujęciu wiele racji, wszak sam Przyjemski wspominał, że w latach siedemdziesiątych byli oni „nierozłączni jak bracia.”<sup>12</sup> Jeśli już jednak dochodzi do pominięcia w opracowaniach któregoś z nich – a dochodzi do tego nierzadko – to bez wyjątku pomija się Przyjemskiego. Kwestią nierozstrzygniętą, czy raczej: sprawą interpretacji, pozostaje to, czy Libera marginalizuje Przyjemskiego, replikując utrwalony w krytyce artystycznej schemat, bezwiednie czy świadomie. A jeśli robi to świadomie, to czy jego gest czytać wolno jako przytaknięcie opinii krytyków czy też ich ironiczne zacytowanie (w takim przypadku praca Libery zyskałaby jeszcze jedno piętro interpretacyjne). Sygnalizując te pytania interpretacyjne i nie próbując dać na nie odpowiedzi, zwróćmy uwagę jedynie na fakt, że bez względu na to, jaka by ta odpowiedź była,<sup>13</sup> Libera adekwatnie przedstawia marginalną pozycję, którą twórczość Przyjemskiego zajmuje w pracach krytyków i historyków sztuki.

## Galeria Tak

„Proponuję panu „rozstanie” jak Pan widzi mnie przypisali Galerię „Tak” niech tak zostanie już (...).”<sup>14</sup>

Może jeden tylko teoretyk, i to samozwańczy, a przede wszystkim artysta i niestrudzony kronikarz życia artystycznego, Jerzy Truszkowski, silnie wiąże działalność neoawangardy i sztukę krytyczną. Idzie zresztą śladem Libery i z właściwą sobie emfazą notuje: „W tekstach umieszczonych w fikcyjnych numerach czasopism wyjaśniał Zbyszku prosto i przystępnie, na czym polega wartość sztuki neoawangardy. (...) Dzieła Galerii »Tak« z początku lat 70. były prekursorskie wo-



- 1 Leszek Przyjmski, *Mój ulubiony krajobraz*, 1971, z archiwum Museum of Hysterics (MoH)
- 2 Leszek Przyjmski, Anastazy Wiśniewski, *Rozmowy indywidualne*, 1972, z archiwum MoH

bec dzieł Łodzi Kaliskiej, Kryszkowskiego, Libery i artystów z kręgu pisma *Tango* z początku lat 80. Prekursorskie również wobec tego, co na początku XXI wieku odkrywają kolejne roczniki absolwentów. Ale cicho sza, lepiej niech szanowana publiczność nie wie, że te otwierane z błyskiem fleszy warszawskie drzwi już dawno zostały wyważone na północy Polski w Bydgoszczy, Gdańsku, Elblągu, Szczecinku i Pile przez Przyjemskiego i Wiśniewskiego.<sup>15</sup> Truskowski opisuje Galerię Tak jako wspólne dzieło obu artystów, a jej działania wprost nazywa „konceptualizmem krytycznym,<sup>16</sup> dzięki czemu jeszcze wyraźniej łączy ze sobą sztukę polityczną lat siedemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, choć – dodajmy, ponieważ przyjdzie nam do tego wątku wrócić – wyrastają one przecież z zupełnie odmiennych wizji i sztuki politycznej, i władzy w ogóle.

W pracach historyków i teoretyków znacznie częściej niż informacja o współzałożeniu przez artystów Galerii Tak pojawia się jednak stwierdzenie, jakoby była ona wyłącznym dziełem Wiśniewskiego. Już pierwsze opracowania opisujące galeryjne fenomeny lat siedemdziesiątych pomijały Przyjemskiego jako współtwórcę galerii, całość zasług przypisując Wiśniewskiemu. Tak wygląda to w książkach Grzegorza Dziamskiego („galerie mnożone od 1970 roku przez Anastazego Wiśniewskiego<sup>17</sup>), Alicji Kępińskiej („powołane przezeń [tj. przez Wiśniewskiego] w r. 1970 Galerie Nie i Tak<sup>18</sup>), Ireneusza J. Kamińskiego („Nieistniejąca Galeria »Nie«, a później »Tak« Anastazego Wiśniewskiego<sup>19</sup>) i – przede wszystkim – w znanej i wpływowej publikacji *Polska awangarda malarska 1945–1980* Bożeny Kowalskiej ([galerie] »Nie« i »Tak« Anastazego<sup>20</sup>). Jeszcze całkiem niedawno historyk młodego pokolenia, Karol Sienkiewicz, przejmując obiegowe uproszczenia, pisał, że „Wiśniewski działał jako jednoosobowa prywatna Galeria Tak,<sup>21</sup> z kolei Izabela Kowalczyk w recenzji jego książki, mimo tego, że z zapalem tropiła wszelkie błędy, pomyłki, uproszczenia i nieścisłości, jakie się w niej pojawiły, o przeoczeniu Przyjemskiego jako współtwórcy galerii nie wspomniała.<sup>22</sup> Ronduda, którego opracowanie uchodzi za najbardziej rzetelną i odkrywczą analizę sztuki neoawangardy, wprawdzie przywraca pamięci czytelników

Przyjemskiego jako współtwórcę galerii, ale nie decyduje się na interpretację jego sztuki. W rezultacie artysta funkcjonuje co najwyżej jako pomocnik Wiśniewskiego, współpracujący z nim twórca z drugiego szeregu.

Skoro więc dyskurs historii sztuki niewiele mówi nam o początkach Galerii Tak, to zdać się wypada na pamięć świadków epoki. Oto Leon Romanow, inny działający w Bydgoszczy artysta, współzałożyciel (razem z Ryszardem Wieteckim i Wiśniewskim) Galerii Nie, wspominał, że niedługo po niej, „w kwietniu 1970 r. powstała w Bydgoszczy Nieistniejąca Galeria Przytakująca Leszka Przyjemskiego i Anastazego Wiśniewskiego,<sup>23</sup> czyli Galeria Tak. Kolejność, w jakiej Romanow wymienia artystów, wydaje się nieprzypadkowa. Można dostrzec w tym – wydawałoby się niewiele znaczącym – geście próbę przywrócenia nazwiska Przyjemskiego historii sztuki – a przynajmniej ogólnej pamięci – zwłaszcza jeśli wierzyć słowom Truskowskiego, który odnotował, że w maszynopisie pierwszego afisza Galerii Tak nazwiska artystów były umieszczone w porządku alfabetycznym, jednak „na prośbę Anastazego [Przyjemski] odwrócił kolejność.” Dzięki temu pierwszy z nich „przechodził do historii jako »ten ważniejszy«.”<sup>24</sup> Z kolei inny świadek epoki, Gerard Kwiatkowski, kierujący w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Galerią EL, w jednym z listów do Przyjemskiego opisał zwięźle i sugestywnie charakter relacji, jakie wytworzyły się między założycielami Galerii Tak, oraz wyniki z tego historycznoartystyczne konsekwencje. Kwiatkowski notował: „już w Polsce mówili o Tobie »asystent Wiśniewskiego«. On w ten sposób swoją działalność układał, że mimo iż na pismach figurowałeś, każdy zwracał uwagę wyłącznie na Wiśniewskiego. Ty byłeś niekoniecznym dodatkiem. (...) Nawet wtedy kiedy miałeś indywidualne wystawy słyszałem jak mówili, że Anastazy wymyślił a Przyjemski podpisał, bo sam coś takiego nie byłby w stanie wymyśleć.”<sup>25</sup>

Galeria Tak, która – jak głosił wspomniany afisz – „przytakiwała wszystkim poczynaniom artystycznym,” powstała niejako w kontrze do strategii Galerii Nie, co tak przedstawia, powołując się zapewne na bezpośrednią relację samego Przyjemskiego, Łukasz Guzek: „Przyjemski za-



proponował inną strategię – potakiwania, a nie zaprzeczania. Postawa »na Nie« jednoznacznie ustawiała artystów poza systemem jako kontestatorów. Natomiast postawa »na Tak« (...) dawała możliwości podjęcia krytycznej gry z systemem.<sup>26</sup> Przyjemski okazuje się nie tylko pełnoprawnym współzałożycielem, ale wręcz inicjatorem powstania Galerii Tak, która – trzeba przyznać – najmocniej zapisała się w ikonicznej pamięci jednak dzięki zdjęciu uśmiechniętego Wiśniewskiego niosącego transparent z jej nazwą podczas pochodu pierwszomajowego w 1973 roku.

Zaproponowana przez Przyjemskiego nazwa galerii wyznacza jedną ze strategii artystycznej kontestacji lat siedemdziesiątych, artysta proponuje bowiem, by galeria ostentacyjnie przytakiwała wszelkim artystycznym poczynaniom, ale też przytakiwała – najogólniej mówiąc – rzeczywistości. W tym kompulsywnym przytakiwaniu słychać jednak zarówno prześmiewczą krytykę – podobną do tej, której wyrazem był powstały w tym samym roku co Galeria Tak *Klaskacz* Jerzego Beresia – jak i reakcję na groźbę politycznej rzeczywistości czasów schyłkowego Gomułki, a zwłaszcza neurotyczność dekady Gierka. Wy-mownie ujął to Grzegorz Borkowski: „Pojedyncze »tak« to aprobata, »tak, tak« jest zająknięciem się, trzy »tak« to ogólnopństwowy plebiscyt, ale już w »tak, tak, tak, tak, tak« słychać nerwowe szcęknięcie zębami podważające sens zwykłego »tak«.”<sup>27</sup> Galeria Tak doprowadza czynność przytakiwania do absurdu, sprawia, że akt wyrażenia zgody, aprobaty dla konkretnych działań przestaje cokolwiek znaczyć, zamienia się w bełkot, najpierw w wyraz przestachu, a potem w wariackie natręctwo. W ten sposób aprobata rzeczywistości zamienia się *de facto* w jej kontestację, ponieważ ostentacyjnie uwidacznia pozornie żywiołowy akt przyklaskiwania poczynaniom władzy, tak silnie wykorzystywany w aranżowanym przez nią spektaklu.<sup>28</sup>

## Błazen i szaleniec

„leszek (...) wie że żeby wyjść na swoje to trzeba wyjść przez oddział psychiatryczny.”<sup>29</sup>

Rewizja pozycji Przyjemskiego w historii sztuki lat siedemdziesiątych – i w historii polskiej sztuki współczesnej w ogóle – nie powinna ograniczać się wyłącznie do odnotowania marginalizacji jego roli w tworzeniu i działalności Galerii Tak, a następnie udowodnienia, że marginalizacja ta jest bezpodstawna, tendencyjna i bezkrytycznie replikowana w kolejnych opracowaniach. Nie wystarczy przywrócić pamięci Przyjemskiego galerzystę. A jeśli już, to trzeba go zaraz z tego galeryjnego uścisku uwolnić, potwierdzić status Przyjemskiego jako pełnoprawnego współzałożyciela tej instytucji, by następnie jego działania od programu Galerii odłączyć, ale już nie na zasadzie marginalizacji, lecz autonomizacji. A zatem: określić swoiste cechy sztuki Przyjemskiego, różne zarówno od działań Wiśniewskiego, jak i odmienne od sztuki innych artystów neoawangardy; wskazać i opisać kluczowe dla niego postawy, tematy i wątki.

Różnica między działaniami założycieli Galerii Tak nie zarysowała się bowiem dopiero po wyjeździe Przyjemskiego z kraju w sierpniu 1981 roku czy też po roku 1989, kiedy to jego prace – zapewne także dzięki statusowi „artysty z Zachodu,” jak można go było określić – pokazywane były w Polsce znacznie częściej.<sup>30</sup> Różnica ta była widoczna wcześniej, już w czasach kiedy artyści ściśle ze sobą współpracowali. By ukazać ją w odpowiednim świetle, trzeba zwrócić uwagę na fakt, że tym, co może najbardziej różni Przyjemskiego od Wiśniewskiego, jest odmienna pozycja, jaką zajmowali względem peerelowskiej władzy. Nie wdając się w kwestie jakiegokolwiek moralizatorskiego wartościowania, należy odnotować, że dla interpretacji politycznego wymiaru ich sztuki istotny jest fakt partyjnej przynależności Wiśniewskiego, który zresztą – jak wspomina Jarosław Denisiuk – za każdym razem podkreślał swoje członkostwo w partii i afiszował się partyjną książeczką,<sup>31</sup> oraz pozostawanie Przyjemskiego na zewnątrz partyjnych struktur. Dla interpretacji ich postaw artystycznych, strategii

oporu i konkretnych działań – w tym tych, które realizowali wspólnie – fakt ten ma niebagatelne znaczenie. Proponuję zatem ująć postawy Wiśniewskiego i Przyjemskiego w dwóch, z pozoru blisko ze sobą związanych, kategoriach: **błazeństwa i szaleństwa**.

Błazna-prześmiewcę postrzegam tu jako różniącego się od szaleńca tym, że jego wywrotowe działania pozostają w granicach dopuszczalnych przez system, w który są wymierzone.<sup>32</sup> Błazen, krytykując system, w istocie legitymizuje *status quo*, ponieważ dokonywana przez niego krytyka jest w ów system wpisana: sama jest jego częścią. Może on więc pozwolić sobie na więcej – ponieważ gwarantuje mu tę możliwość jego relacja z władzą, nawet jeśli jest jedynie symboliczna – jednak podejmowana przez niego krytyka systemu nigdy nie może zostać doprowadzona do końca, nie może oddziaływać bezpośrednio. Charakterystyczną cechą błazna jest także to, że przynależy do dwóch nieprzenikających się rzeczywistości: oficjalnej i prywatnej. Dopiero kiedy przechodzi z jednej do drugiej, kiedy zdejmuje błazeńską maskę i zaczyna funkcjonować w sferze prywatnej, może bezpośrednio wyrazić krytykę oficjalnej rzeczywistości. Problem polega na tym, że krytyka ta nie ma żadnej siły oddziaływania, błazen bowiem może wyrazić ją wyłącznie przed samym sobą; każde spotkanie z widzem uruchamia maszynę jego systemowego zawłaszczania. Błazen zatem milczy, nie jest przecież szaleńcem, by mówić do siebie. Stąd bogata w naszej kulturze mitologia błazna-mędrca, który dopiero w samotności, przed samym sobą, daje wyraz rozczarowaniu rzeczywistością. Stąd także równie bogata ikonografia przypominająca o prywatności błazna, której jakby podejrzany ukradkiem Stańczyk z obrazu Matejki jest najlepszym przykładem. By zatem uczynić z wizerunku błazna przedstawienie polityczne, należy ukazać dwoistość jego istnienia i podejrzeć, jak wygląda jego prawdziwe oblicze. Trzeba upolitycznić to, co prywatne. To dlatego Piotr Piotrowski za jedyną wyrażoną „wprost krytykę polityczną”<sup>33</sup> w sztuce lat siedemdziesiątych uznał działania kręgu artystów skupionych wokół Galerii Repassage, a zwłaszcza działalność Elżbiety i Emila Cieślarów. Uwagę badacza zwróciła właśnie akcja zatytułowana *Stańczyk*, podczas

której ubrany w czerwony, matejkowski strój Cieślár siedział na krześle smutny i zamyślony, a rozpromienił się dopiero wówczas, gdy jego ubranie zostało przemalowane na białe. Ukazując przejście od krwawej czerwieni komunizmu, przez biel i czerwień polskiej flagi do bieli oczyszczenia, Cieślarówie reinterpretowali Matejkowski motyw: przedstawili optymistyczną przepowiednię dla Polski, a nie katastroficzną wizję przyszłości, której przecucie miało dręczyć królewskiego błazna.

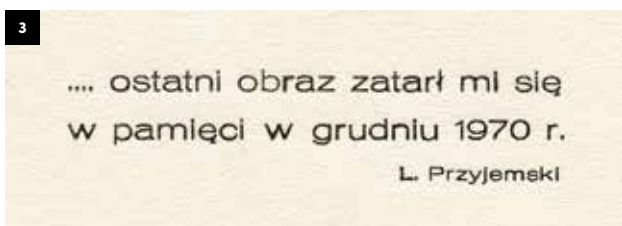
Partyjna przynależność Wiśniewskiego pozwala interpretować jego działania jako mieszczące się w formule błazeńskiej kontestacji, ale zarazem legitymizujące *status quo*. Rację ma z pewnością Truskowski, gdy pisze, że partyjna aktywność artysty wynikała z niechęci do pozostawiania struktur systemu karierowiczom i potrzeby wpływania w ten sposób na rzeczywistość,<sup>34</sup> jednak nie zmienia to faktu, że zarazem neutralizowała ona kontestatorskie ostrze jego błazeńskich działań. Dzięki członkostwu w partii Wiśniewski mógł na początku lat siedemdziesiątych zostać dyrektorem Elbląskiego Domu Kultury, który uczynił poligonem artystycznych eksperymentów – polecił między innymi, by w ramach „akcji porządkowych” przemalować wszystkie kaloryfery w budynku na czerwono oraz przegrodzić kratą hol łączący EDK i teatr miejski, oddzielając w ten sposób „sztukę żywą” od „martwej”<sup>35</sup> – ale być może to partyjna książeczka uchroniła go przed konsekwencjami tych działań poważniejszymi niż rychłe zwolnienie ze stanowiska. Paradoksalnie, im mocniejsze i bardziej absurdalno-dadaistyczne były działania artysty, tym mocniej chronił go fakt partyjnego zaangażowania. Nie w tym jednak rzecz, by Wiśniewskiego podejrzewać o pozostawanie pod jakimś parasolem ochronnym, który roztoczyła nad nim partia; chodzi o to, że w świecie politycznie zideologizowanym, oficjalnie jednowymiarowym, w którym wysiłek interpretacji rzeczywistości idzie na marne, ponieważ wszystko po prostu jest, jakie jest, trudno było orzec, czy absurdalne działania członka partii są jeszcze śmiertelnie poważne, czy już niewymownie śmieszne. Strategia działania błazna polega na umiejętności wykorzystania tej interpretacyjnej niejednoznaczności, graniu jednocześnie kartą kpiny i kartą patosu.

Przyjemski, którego sztukę proponuję interpretować w kategoriach szaleństwa czy też wariactwa, postępował inaczej. To prawda, współtworzył wraz z Wiśniewskim wiele kontestatorskich akcji, ale zarazem silniej akcentował prywatny, emocjonalny charakter swoich działań. Zanim o nich powiemy, zaznaczmy, że w kontekście dekady lat siedemdziesiątych temat szaleństwa jest o tyle istotny, że wówczas, jak chyba nigdy wcześniej, zainteresowanie jego rozmaitymi postaciami rozwijało się z zaskakującą wprost intensywnością i przejawiało się w różnych dziedzinach kultury. W sztukach plastycznych może w najmniejszym stopniu, dlatego też twórczość Przyjemskiego wypada na tym tle jako zjawisko osobne, różne nie tylko od charakteru indywidualnych działań Wiśniewskiego, lecz także innych postaw konceptualnych. By ten szaleńczy ferment polskiej kultury lat siedemdziesiątych pokrótce odtworzyć, odnotujmy jedynie, że to właśnie w tej dekadzie ukazało się kilka znaczących książek Antoniego Kępińskiego, któremu sławę przyniosła zwłaszcza *Schizofrenia*, czytana i przez specjalistów, i ludzi kultury, i tak zwanych zwykłych czytelników.<sup>36</sup> Oprócz tego pojawiły się wówczas publikacje, których tematem był motyw szaleństwa wywiedziony z antropologii romantycznej. Alina Kowalczykowa w książkach *Ciemne drogi szaleństwa* i *Romantyczni szaleńcy* analizowała postawy literackich „szaleńców dla Ojczyzny,” obłąkanych z miłości, szalonych poetów i więźniów przytułków dla wariatów. W Gdańsku z kolei Maria Janion prowadziła konwersatoria *Transgresje*, które łączyły zainteresowanie romantycznymi modelami szaleństwa oraz tematem choroby psychicznej, pojawiającym się w pracach autorów wiązanych z tak zwaną antypsychiatrią. W poczet przedstawicieli tego nurtu – definiowanego umownie i nigdy oficjalnie niezadekretowanego – zaliczano specjalistów różnych dziedzin, którzy przyglądali się funkcjonowaniu dyskursu psychiatrycznego jako systemowego narzędzia dyscyplinującego jednostkę. W pierwszym tomie serii *Transgresje*, czyli *Galernikach wrażliwości*, pojawiły się teksty głównych przedstawicieli antypsychiatrii: Thomasa Szasa i Davida Coopera; mówiło się w nich o Ronaldzie Davidzie Laingu, znalazły się w nich także wyimki z pism Michela Foucaulta, do którego przyjdzie jeszcze powrócić.

Różnica między błaznem i szaleńcem, nawet jeśli ich działania są do siebie bliźniaczo podobne, polega między innymi na tym, że ten drugi pozostaje poza społecznością albo z własnej woli i wówczas to właśnie dobrowolne oddalenie ściąga na niego odium szaleństwa, albo też zostaje napiętnowany, zidentyfikowany jako szaleniec i na mocy tego piętna oddzielony od reszty społeczeństwa. Inność błazna jest w społeczny obieg włączana, inność szaleńca – separowana. Jednym z narzędzi tego systemowego wyłączenia może stać się cenzura, której Przyjemski doświadczył wielokrotnie. Partyjni urzędnicy zamknęli kilka jego wystaw, często też usuwali z ekspozycji jego odnoszące się do rzeczywistości społeczno-politycznej prace. Usuwano je i z uwagi na wykorzystywanie w nich przez artystę polskich flag, co uznawano za rodzaj profanacji narodowych świętości, i ze względu na niepokojące cenzorów odniesienia do partyjnego rekwizytorium. Bezpartyjność artysty sprawiała, że łatwiej było im doszukać się w nich obrazoburczych treści. W 1975 roku z wystawy *Salon Elbląski* wycofano na przykład obraz przedstawiający partyjną trybunę z umieszczonym pod nią napisem „Tu się umywa ręce.” Wcześniej cenzurą objęte zostały wystawy Przyjemskiego w sopockim BWA (*Pęknięta międzynarodówka*, 1972) i Galerii Sień Gdańska (*Wystawa marginesu pamięci*, 1973). W kolejnych latach do skutku nie doszły wystawy w Galerii Nadbałtyckiej w Koszalinie (1977) i w Domu Polskim w Zakrzewie (1981).<sup>37</sup> Pierwszą z pomocą przyjaciół Przyjemski przeniósł do nieodległego od galerii parku, uprzedzając w ten sposób ruch cenzury, której urzędnicy po raz kolejny, tuż przed wernisażem, mieli zebrać się, by przeanalizować ekspozycję. Do zablokowania drugiej miał z kolei doprowadzić Wiśniewski, wówczas pracownik Pilskiego Domu Kultury, któremu Dom Polski podlegał. Także ironiczna i w pewnym sensie autotematyczna akcja z 1974 roku *Uwaga – Brak Cenzury*, podczas której artysta pojawił się w przestrzeni Elbląga z transparentem, na którym widniało owo hasło, została – co oczywiste – szybko zakończona.

Błazna od szaleńca różni i to, że ten pierwszy – jak powiedzieliśmy – wyraźnie oddziela rzeczywistość prywatną i oficjalną, podczas gdy





- 3 Leszek Przyjemski, druk ulotny, lata 70., z archiwum MoH
- 4 Leszek Przyjemski, *Legitymacja wariata*, 1977, fot. Maksymilian Wroniszewski
- 5 Leszek Przyjemski, w swoim domu (pracowni), z cyklu *Pokazy prywatne*, lata siedemdziesiąte, z archiwum MoH
- 6 Leszek Przyjemski, *Klatka ze sztucznymi fioletkami*, 1979, z archiwum MoH

szaleniec nie potrafi ich rozłączyć. Zawsze przebywa w świecie własnym, prywatnym, ponieważ granicy między prywatnym a oficjalnym nie może uwewnętrznić, „stara się – powiedzmy słowami Przyjemskiego – (...) szczerze i uczciwie przekazywać w sztuce to co myśli i to jak czuje.”<sup>38</sup> Szaleniec – taki, jakim go tutaj przedstawiam – nie potrafi gładko przechodzić od jednej sfery do drugiej, dostosowywać się do okoliczności, dlatego jego osobiste widzenie świata, widzenie osobne, indywidualne, zawsze stanowi dowód szaleństwa. Być może to z tego właśnie powodu, z uwagi na takie, a nie inne rozpoznanie rzeczywistości i swojej w niej pozycji, Przyjemski zapisał na jednym ze swoich druków z lat siedemdziesiątych: „OŚWIADCZAM, że moje widzenie obrazu rzeczywistości jest arcydziełem, jego treści i formy nie będę uzgodniał [sic!] z nikim.” Bezszykownie tłumaczył też urzędnikom z Wydziału Propagandy elbląskiego Komitetu Wojewódzkiego PZPR, że jego „ambicją jest widzieć rzeczywistość w sposób obiektywny,” a „pojęcie obiektywizmu nie wyklucza ani optymistycznego, ani pesymistycznego sposobu jej prezentacji.” Tłumaczenia te na niewiele się zdały, cenzorzy, niczym biegli psychiatrzy, orzekli, że jego „widzenie świata jest zdeformowane, zboczone, patologiczne.”<sup>39</sup>

Zdaje się, że dla Przyjemskiego jako artysty silnie odczuwającego presję cenzury, wyłączającą jego realizacje z oficjalnego obiegu sztuki, zasadniczą kwestią musiało pozostawać pytanie o to, w jaki sposób nie tyle uchronić się przed artystycznym ostracyzmem, ile działać pomimo niego. Jak nie dać się zdominować sytuacji, w której się znalazł, a może nawet artystycznie ją spożytkować. Wyjściem stała się kontrolowana ucieczka w szaleństwo, świadome granie roli wariata według zasady głoszącej, iż „trudno zrobić z kogoś wariata jak udaje sam wariata,”<sup>40</sup> którą artysta zapisał w jednej z licznych broszurek. Przyjemski sam ogłosił, że zwariował, taki też napis – „ZWARIOWAŁEM” – umieszczał na stworzonych przez siebie obiektach i transparentach. Ponadto wystawił sobie *Legitymację wariata*, którą rozesłał, jak miał to w zwyczaju, do rozmaitych adresatów. Między innymi do redakcji *Literatury*, której szef, Jerzy Putrament, poświęcił Przyjemskiemu felieton. Rozzłoszczony przesyłką

od – jak pisał – „pewnego drobnoustroju,” dostrzegając w jego geście jedynie chęć zwrócenia na siebie uwagi i dziwił się, że oto „w jego mrocznej świadomości zaczyna się (...) rysować hipoteza umyślnych przeszkód, represji, oporu.”<sup>41</sup> A więc – jeszcze jedna diagnoza zmąconego umysłu. Zgodnie z obietnicą złożoną elbląskim cenzorom, ale z pewnością także w związku z groźbami, które pod adresem rodziny artysty wysuwała Służba Bezpieczeństwa, Przyjemski ze swojej twórczości stopniowo „eliminował wszystkie (...) pesymistyczne, stressowe odczucia i wrażenia.”<sup>42</sup> Fraza „wszystko mi się podoba” jest chyba najczęściej powtarzającym się w jego broszurkach tekstem. Skoro jednak broszurki te stylizowane są na pamiętnik wariata, oczywisty staje się ich krytyczny wydźwięk. Przyjemski widzi rzeczywistość jako uładzoną i przyjazną, ale jeśli jest wariatem i jego widzenie świata jest wypaczone, to nie ma podstaw, by sądzić, że wygląda ona tak, jak ją opisuje.

Zofia Tomczyk-Watrak pisze, że bunt Przyjemskiego „przeciwko rzeczywistości polegał na romantycznej ucieczce w sen, chorobę psychiczną, aranżacji własnego życia w sferze wyimaginowanego świata, gdzie bezdomność jest podstawowym atrybutem istnienia.”<sup>43</sup> Świat przedstawiany przez Przyjemskiego stawał się więc z biegiem czasu coraz bardziej nierzeczywisty, jakby sniowny, natrętnie pogodny, choć zarazem przeświatywały z niego niepokojące elementy. „[Maluję] obrazki bez żadnego związku z rzeczywistością”<sup>44</sup> – mówił w rozmowie Ryszardowi Milczewskiemu-Bruno, chcąc w ten sposób albo uprzedzić ewentualne zastrzeżenia cenzury, albo zaznaczyć nierzeczywistość pogodnych przedstawień, ich nieprzystawanie do atmosfery lat siedemdziesiątych. Przyjemski, skoro nie mógł wystawiać w oficjalnych galeriach sztuki, przeniósł swoją aktywność do przestrzeni domowej, rodzinnej, kręgu znajomych i przyjaciół. Dokumentacja jego działań,<sup>45</sup> także domowych, zawiera wiele fotografii ukazujących artystę w pokoju wypełnionym flagami, transparentami, notatkami, plakatami, obrazami. To jednak nie pracownia malarza, ale pokój szaleńca, na którego ścianach Przyjemski „poprzyklejał św. Franciszka Pabla Picassa F. Feliniego Peipera Kępińskiego mima francuskiego (...) zdjęcie Hubala zamordowanego wleczo-

nego przez hitlerowców”<sup>46</sup> – poczet szaleńców, błaznów, schizofreników o skrzywionym, „kubistycznym,” widzeniu świata, dopełniony – w proporcjach odpowiadających sztuce Przyjemskiego – pamięcią „narodowej sprawy.”

W 1979 roku Przyjemski nawiązał współpracę z powstałą wówczas w Bydgoszczy Galerią Autorską Jana Kai i Jacka Solińskiego. Jej nakładem ukazało się kilka stylizowanych na zapiski wariata i senne majaki broszurek, których treść opatrzona bywa adnotacją „sen” lub „projekcja urojeniowa.” Ich narratorem jest nieraz postać Sprzątaczkę Przebraną Za Najpiękniejszą Księżniczkę, „snująca chaotyczną opowieść człowieka na granicy szaleństwa, próbującego utrzymać minimum równowagi psychicznej.”<sup>47</sup> Przyjemski opatrywał te druki charakterystycznymi adresami: „Hotel Polonia” lub „Szpital im. LP przy Hotelu Polonia.” Hotel (a nie dom) i szpital (psychiatryczny) stały się podstawowymi figurami jego wyobcowania i mentalnego szaleńczego odosobnienia, przestrzeniami „samonapędzającego się chorobo-leczniczego eskapizmu.”<sup>48</sup>

## Histeria

Powiedzmy jednak o początkach. Przyjemski ukończył pracownię malarską Krystyny Łady-Studnickiej w gdańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w roku 1968 i w tymże roku przeprowadził dwie akcje, które można uznać za gesty założycielskie jego działalności artystycznej. Jednym z nich, nieco późniejszym, było wyrzucenie do Brdy z mostu Gdańskiego w Bydgoszczy kukły ubranej w garnitur, do którego kieszeni artysta włożył wcześniej swój dyplom ukończenia studiów. To gest antyinstytucjonalny. Drugi gest – „histeryczny” – miał miejsce w Gdańsku. Przyjemski położył się na tylnym pomoście tramwaju numer 2, jadącego z Targu Węglowego w stronę Oliwy, i rozerwał koszulę. Z Matejkowskiej narodowej ikonografii wybrał więc nie melancholijnego Stańczyka, jak zrobili to później Cieśladowie, lecz histerycznego Rejtana, którego gest sprywatyzował, upotoczniał, nie pozbawiając go przy tym narodowej referencji, ale jednak znacząco przesuwając „punkt ciężkości z dramatu

geopolitycznej sytuacji ojczyzny na spowodowane przez tę sytuację prywatne doświadczenie.”<sup>49</sup>

Postać nowogródzkiego posła jest w polskiej kulturze jedną z ważniejszych figur narodowego bohaterstwa. Bohaterstwa tym bardziej znamiennego w kontekście podjętego tu tematu, że podszytego szaleństwem. Tak przynajmniej widzieli to romantycy, w tym Mickiewicz, który w artykule „O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych” przeciwstawił „rozsadną” sofistykę zwolenników pierwszego rozbioru „szalonemu” językowi zachowań patriotycznych. Pisał, że Rejtan „po raz ostatni przemówił starym językiem, zaklinając na rany boskie, aby takiej zbrodni nie popełniać,” i odnotował, że w reakcji na ten gest „ludzie rozsądni okrzyknęli Rejtana głupcem i szalonym; naród nazwał go wielkim; potomność sąd narodu zatwierdziła.”<sup>50</sup> Mickiewicz, na niemalże półtora wieku przed antypsychiatrami, dostrzegł w oskarżeniach o szaleństwo retoryczną strategię wykluczenia i dyskredytacji, autorytarną metodę upolitycznionej psychiatrizacji buntu. Co do gestu Rejtana – wyrażonego w „starym języku,” który tak uwiódł Mickiewicza, języku szlacheckiej emfazy, nagłego zrywu, gwałtownej szarży – to nie od rzeczy będzie też przypomnieć, że Kępiński, kiedy pisał o histerii, uznał ją za cechę swoiście polską, oddającą polski charakter narodowy. Notował w *Psychopatiach*: „typ histeryczny (...) to typ w zasadzie szlachecki – polskie »zastaw się, a postaw się« – polonez, Samosierra [sic!], szarża ułanów na czołgi, polskie sejmikowanie, polskie *liberum veto* i tzw. *polnische Wirtschaft*, **przedziwna mieszanina cnót i wad** [podkr. moje – M.W.].”<sup>51</sup> Dopiszmy do tego ciągu figur szlacheckiej histerii padającego na ziemię i rozrywającego koszulę nowogródzkiego posła, paradoksalnie niesza-leńca i obląkanego dla ojczyzny w jednym, figurę stojącą „u początków czegoś, co można byłoby nazwać »syndromem polskiego oblędu«.”<sup>52</sup>

Patriotyczno-histeryczno-antysystemowy gest Rejtana powtórzony przez Przyjemskiego w socjalistycznej Polsce także był reakcją na rzeczywistość polityczno-społeczną. Reakcją pozbawioną patosu, sprywatyzowaną – ale jednak. Skoro artysta wykonał ów gest jeszcze przed ukończeniem PWSSP, „gdy zbliżał się dyplom,”<sup>53</sup> to



7



8



9



10

- 7 Leszek Przyjemski, *Klatka ze skrzydełkami*, 1979, z archiwum MoH
- 8 Broszury Leszka Przyjemskiego wydane przez Galerię Autorską Jacka Solińskiego i Jana Kaji w Bydgoszczy, 1980, fot. Maksymilian Wroniszewski
- 9 Leszek Przyjemski i István Kantor, Festiwal Present Performance 2014, fot. Magdalena Małyjasiak
- 10 Wernisaż wystawy Leszka Przyjemskiego na ASP w Gdańsku, 2014, fot. Marcin Matuszak



musiał zrobić to najpewniej w maju. Bez wątpienia miał wówczas na świeżo w pamięci wydarzenia Marca '68, do dziś bowiem jednym z silnych wspomnień artysty z tego okresu są studenckie protesty, do których doszło w kampusie Politechniki Gdańskiej, i widok stacjonujących w pobliżu uczelni oddziałów milicji. Przyjemski „szaleniec” przekroczył granicę między prywatnym i oficjalnym w zdemokratyzowanej przestrzeni pojazdu transportu miejskiego, i to przekroczył ją na dwa sposoby. Po pierwsze, kładąc się na pomoście tramwaju i rozrywając koszulę, naruszył cieleśną dyscyplinę obowiązującą w przestrzeni publicznej, po drugie zaś – i to sprawa ważniejsza – w napiętej atmosferze wiosny roku 1968 dał możliwość interpretacji tego sprywatyzowanego gestu jako aluzyjnej reakcji na duszną rzeczywistość ówczesnej Polski. Oficjalnie jednowymiarową rzeczywistość skonfrontował z aluzyjnym, prywatnym – a zarazem przecież powszechnym, bo narodowym – porządkiem wyobraźni. Dokonana przez niego modyfikacja patriotycznego toposu polegała na zmianie referencji. Odmienienie niż dla Rejtana, dla Przyjemskiego punktem odniesienia nie była Polska pojęta jako rodzaj Absolutu, którego należało bronić przed racjonalizującymi zdrajcami, ściągając w ten sposób na siebie odium szaleństwa. Przeciwnie – PRL sam jawił się jako świat nawiedzony przez szaleństwo. Jeśli bowiem Rejtan odwoływał się do jakiegoś *status quo ante*, którego sam zdążył doświadczyć, to urodzony w 1942 roku Przyjemski pamiętał co najwyżej wojnę i jej skutki (widział komorę gazową w nieodległym od Gdańska Stuthofie, wspominał o traumie wojennej swojej matki<sup>54</sup>) oraz czasy stalinowskie. Świat Przyjemskiego od początku był światem wykoślawionym, nie takim, jakim być powinien; stąd zresztą tytuł jednej z jego wystaw – *Urodziłem się w anomalii przymusowo* (BWA Bydgoszcz, 1994). Polska Przyjemskiego to nie święta, „normalna” ojczyzna, w której ścierają się siły ludzi rozsądnych i szalonych, tylko Polska, która sama przyjmuje historyczną strukturę, zarażając nią swoich obywateli i zarazem dyscyplinując każdego, kto ośmieli się – choćby i w historycznym geście – tę zbiorową historię uczynić jawną, zdiagnozować, nazwać po imieniu.

Na czym jednak ta peerelowska histeria miałyby polegać? Otóż jedną z charakterystycznych cech osobowości historycznej, którą podkreślają nie tylko opracowania psychiatryczne, lecz akcentuje także potoczne jej rozumienie, jest przesada, emfaticzna teatralność zachowań, zbytnia emocjonalność, rozdźwięk między emocjami przeżywanymi – te są niewielkie – a wyrażanymi. Nieautentyczność i emocjonalne zakłamanie są więc jej – histerii – głównymi wyróżnikami. Dekada rządów Gierka upłynęła pod znakiem propagandowej żywołości, nadmiernie entuzjastycznych oficjalnych gestów i zachowań, licznych i barwnych wieców oraz pochodów, obecności w publicznej przestrzeni monumentalnych plakatów i haseł wieszczących dobrobyt, narodową jedność i postęp technologiczny. Przyjemski te propagandowe elementy niejako przechwytywał, tropił przejawy państwowej histerii i upubliczniał jej rekwizyty, emblematy i artefakty. Niedługo po zakończeniu działalności Galerii Tak<sup>55</sup> artysta powołał do życia inną instytucję. W marcu 1975 roku na plaży w Brzeźnie podczas Międzynarodowego Zlotu Galerii Nieistniejących,<sup>56</sup> którego był jedynym uczestnikiem, zadeklarował powstanie Museum of Hysterics, uznając za jego początek właśnie rok 1968. Podobnie jak Galeria Tak, było ono tworem konceptualnym, istniejącym w wyobraźni i świadomości Przyjemskiego oraz na tworzonych przez niego drukach i pieczętkach. Zasadą działania instytucji było anektowanie przestrzeni, w których jej „kustosz” wystawiał i przebywał. Bogata dokumentacja wieloletnich działań Przyjemskiego zawiera zdjęcia szyldu Museum of Hysterics zawieszzonego w przestrzeniach oficjalnych instytucji i galerii, trzymanego przez przyjaciół artysty i przypadkowych przechodniów w różnych miejscach świata. Na dokumentacji brzezińskiej akcji widzimy, jak Przyjemski rozwija na wietrze przy linii brzegowej szeroki pas czerwonego materiału – rekwizyt komunistycznej propagandy.<sup>57</sup> Kilka lat wcześniej w akcji *Czerwony worek*, zaranżowanej wspólnie z Wiśniewskim i Roksaną Sokołowską, artyści wymieszali w worku galeryjne druki i wycinki prasowe, włożyli do niego grafikę przedstawiającą popularne wyobrażenie Chrystusa w koronie cierniowej, po czym sami weszli do środka. W warszawskiej akcji *Rozmowy indywi-*



*dualne* Przyjemski i Wiśniewski, ubrani w czarne swetry, siedzieli przy nakrytym czerwonym suk-nem stoliku i zadawali wchodzącym osobom ab-surdalne pytania, niezrozumiałe tym bardziej, że słowa artystów zagłuszała dobiegająca z magne-tofonu *Międzynarodówka*, którą Przyjemski, nie uprzedzając o tym Wiśniewskiego, odtworzył, gdy w roli rozmówcy pojawiła się Bożena Kowalska. Zabawowa atmosfera elbląskiej akcji stawała się tu tyleż absurdałna, co niepokojąca, *Rozmowy indywidualne* bowiem kojarzyć się mogły za-równo ze schematem przesłuchania kandydatów do partii, jak i przesłuchaniem milicyjnym. O ile w pierwszym przypadku ideowe „zagłuszanie” można odczytywać jako prześmiewczą aluzję do – na przykład – jedynie deklaratywnego socjalizmu zarówno partii, jak i kandydatów do niej, o tyle w przypadku drugim mogło ono stanowić odnie-sienie do przegranej pozycji, w jakiej stawiała się jednostka chcąca mierzyć się z systemem, ukazy-wać konieczność krańcowego podporządkowania aparatowi represji.

Pisząc o historycznym rekwizytorium Przyjemskiego, trzeba jednakże zaznaczyć, że poszczególne jego elementy mają własne pole odniesień i odwołań, funkcjonują na sobie wła-sciwych zasadach. Czerwony sztandar i naro-dowa flaga, które pojawiają się w jego sztuce, są wprawdzie rekwizytami partyjnego spektaklu, medium państwowej historii, ale artysta zdaje się wykorzystywać je w odmienny sposób. Je-śli czerwone sztandary Przyjemski zawłaszczal, to – powiedzieć można – biało-czerwone flagi odzyskiwał przez zawłaszczenie. Wykorzystywał je w swoich akcjach i często umieszczał na ob-razach. Najbardziej znany z nich, *Mój ulubiony krajobraz*, to *de facto* polska flaga z wstawionym na granicy barw tytułowym napisem. Po latach Przyjemski tak tłumaczył okoliczności powsta-nia obrazu: „Ja pochodzę z patriotycznej rodziny i chodziło mi o pokazanie czystości tego krajobra-zu, który jest niszczone. Mnie to bardzo dotyka-ło, że są tabu takie jak Katyń, AK.”<sup>58</sup> Rzec więc można, że artysta ukazywał historyczne naddat-ki oficjalnego partyjnego przekazu, ale zarazem sygnalizował jego traumatyczne niedobory; od-wolywał się do sfery nadreprezentowanej i sfery (oficjalnie) nieistniejącej. Wątki historyczne idą

w sztuce Przyjemskiego w parze z traumatycznym doświadczeniem, czy to wojny, o której była już mowa, czy roku 1968, czy też – a może zwłaszcza, to bowiem historia ściśle Wybrzeżowa – Grud-nia '70, który także mocno zapisał się w pamięci artysty. Przyjemski mówił wprost: „My byliśmy pokoleniem pogrudniowym, nas te wydarzenia w Gdańsku, Gdyni, Szczecinie, Elblągu w 1970 roku bardzo dotykały, były dla nas bardzo istotne, bardzo uderzały w naszą psychikę.”<sup>59</sup> Żywioła-wa nadreprezentacja partyjnej władzy sprzężona była z wypieraniem pamięci o niewygodnych z jej punktu widzenia wydarzeniach. W przypadku de-kady rządów Gierka charakterystyczne dla niej spektakularne rozhisteryzowanie ufundowane było w pewnym sensie na wydarzeniach Grud-nia; właściwa temu czasowi propaganda sukcesu współistniała z żywą pamięcią robotniczej masa-kry, którą starała się przesłonić, zatuszować dzie-ki jaskrawemu spektaklowi nowego politycznego otwarcia. Grudzień '70 stał się mimo to – a może właśnie dlatego – doświadczeniem wręcz psy-chotycznym, co nie pozostało bez śladu w pol-skiej kulturze. W *Oblędzie* Jerzego Krzysztonia, powieści, powiedzieć można, psychiatrycznej, a przy tym emblematycznej dla lat siedemdziesią-tych, ponieważ – jak pisała Janion – „w najdo-słowniejszym sensie współczesnej,” zbudowanej w oparciu „o język lat siedemdziesiątych, o język, którym dziś mówimy,” pojawia się wątek Grudnia '70, który „jakby wyzwolił chorobę” głównego bo-hatera, „stał się dla niej bezpośrednio najsilniej-szym impulsem.”<sup>60</sup> „Przypomniał mi się Gdańsk, nasze nieszczęście narodowe, niedawne wypadki. Czarna wigilia, tak czarna, że płakałem”<sup>61</sup> – wtrą-ca, jakby mimochodem, bohater Krzysztonia, a Przyjemski tę (nie)pamięć Grudnia i wpływ wy-darzeń, do których doszło na Wybrzeżu, wyraził w jednym ze swoich bardziej znanych druków ulotnych. Zapisał na nim: „ostatni obraz zatarł mi się w pamięci w grudniu 1970 r.” Wyznaczył w ten sposób kolejne źródło „szaleńczych” wątków swo-jej sztuki. O tym, jak istotnym przeżyciem stało się dla artysty doświadczenie Grudnia, może też świadczyć fakt, że jeszcze dziesięć lat po wydarze-niach na Wybrzeżu, kiedy wznoszony był w Gdań-sku pomnik Poległych Stoczniovców 1970, w hu-morystycznej broszurce, podobnie jak bohater

Krzysztonia – mimochodem – odnotował: „Dochód z koncertu został w całości przeznaczony na pomnik pomordowanych robotników wybrzeża w Grudniu 1970 roku.”<sup>62</sup>

U Przyjemskiego historia mierzy się z histerią. Interesują go dwie jej odmiany: partyjna oraz ta, która rodzi się z jej doświadczenia i przeciwko niej obraca, czyli historia społeczna. Ta druga widzieć chciałaby swoją genealogię ciągnącą się od Rejtana i zwać się narodową; ale jeśli tak, to trzeba powtórzyć za Kępińskim, że cechuje ją „przedziwna mieszanina cnót i wad,” w polskiej historii przybierająca postać narodowego zrywu, który z emocji wyrasta i czasem na emocjach się kończy. Przyjemski wyjechał z kraju wraz z rodziną 28 sierpnia 1981 roku; przygotowywał wyjazd od kilku miesięcy, a zatem nosił się z tym zamiarem w czasie trwającego karnawału Solidarności. Oczywiście, groźby „uderzenia w rodzinę” wysuwane przez funkcjonariuszy Służby Bezpieczeństwa były głównym powodem wyjazdu Przyjemskich z kraju, ale być może decyzja ta była w jakiejś mierze podyktowana także nieufnością wobec solidarnościowego zrywu i obawą wyrastającą z doświadczenia roku '68, '70 i lat późniejszych. Przyjemski – jak charakteryzuje go Soliński – „zawsze żywił obawy przed przywiązaniem się do emocjonalnej środowiskowej większości,”<sup>63</sup> może więc tak jak bronił się przed wstąpieniem do PZPR (podał podanie o przyjęcie do partii, które zaoferował mu Wiśniewski), tak i nie chciał identyfikować się do końca z ogólnonarodowym ruchem. Możliwe, że dostrzegł w nim symptomy hysterii, w których rozpoznawaniu ćwiczył się przecież od lat. Histerii narodowej, rzecz jasna, w jakiś paradoksalny sposób (a może i nieparadoksalny, jeśli zważymy na eklektyczną tradycję peerelowskiej kultury popularnej, swobodnie wykorzystującej szlacheckie klisze) łączącej tradycję szlacheckiego czynu i robotnicze, a wkrótce narodowe poruszenie. W wydanych w pamiętnym roku 1980 broszurkach Przyjemskiego nawiązania do strajków robotniczych pojawiają się często. Mają one niekiedy charakter informacyjny: „czytam 21 żądań MKS,” „strajkuje całe wybrzeże brakuje wszystkiego,”<sup>64</sup> ale niekiedy da się w nich wyczuć jakiś niespokojny ton, obawę, emocjonalną niepewność, jak choć-

by we fragmencie: „poleje się krew w obojętnym krajobrazie chora ziemia potrzebuje dużo nic nie uzdrowi trupa” czy w jasno odwołującym się do pamięci Grudnia '70 podpisie zamieszczonego w książeczce zdjęcia: „Pozdrowienia z ELBLĄGA LP” z dopiskiem: „Stop. Dość ofiar.”<sup>65</sup>

Odżywające w czasie karnawału Solidarności romantyczne idee narodowyzwoleńcze, które wkrótce miały znaleźć dopełnienie w mejsjańskich metaforach stanu wojennego, tak silnie akcentowanych w opozycyjnym malarstwie tego okresu, Przyjemski traktuje z dystansem. Już po wyjeździe z Polski, w latach 1983–1984 maluje na kartonie cykl obrazów Polskie Orły, Stan wojenny. Na jednym z nich widzimy ukrzyżowaną dziewczęcą postać, która śmieje się złowieszczco, jakby przybicie do krzyża sprawiło jej masochistyczną rozkosz. Na innym obrazie z ust dwóch podobnych postaci wydobywają się czerwone strumienie, które łącząc się, formują figurę ukrzyżowanego Chrystusa. Ewelina Jarosz słusznie zauważa, że postaci te „wydają się nawiązywać do rzezi niewiniątek ze średniowiecznych miniatur”<sup>66</sup> – taka wykładnia akcentuje jednak właśnie mejsjański charakter przedstawień, łączy się z mitem niewinnej polskiej ofiary. Tymczasem zasadne wydaje się podjęcie tej biblijnej metafory i wyciągnięcie z niej końcowego antymesjańskiego wniosku: jeśli stan wojenny był rzezią niewiniątek, to żadne z tych niewiniątek – jak w historii o królu Herodzie – nie mogło być Chrystusem. Temat ukrzyżowania podejmowany przez Przyjemskiego w latach osiemdziesiątych jest więc odległy od popularnych w tym okresie ukrzyżowań „patriotyczno-religijnych,” multiplikujących figurę Chrystusa, względnie Chrystusa – zwykłego człowieka (m.in. instalacje Jerzego Kaliny, rysunki Anny Mizerackiej, obrazy Marka Sapetty), lub przepowiadających zmartwychwstanie Polski na wzór jego zmartwychwstania. Jednocześnie są te przedstawienia odległe od ekspresjonistycznych ukrzyżowań alternatywnych, w rodzaju wykorzystujących estetykę horroru obiektów Jacka Staniszewskiego czy Marka Rogulskiego. Narodowe imaginarium Przyjemski uwewnętrznia od samego początku swojej artystycznej aktywności, ale zarazem traktuje z dystansem, jakby świadomy jego wampirycznej mocy. Nie daje mu się pod-

porządkować, zawłaszczyć egzystencji przez mit. Rejtan w tramwaju i ukrzyżowane niewiniątko pozwalają nawiązać do narodowej tradycji, wyka-  
zać z nią łączność, ale nie osunąć się w patetyczny  
kicz, wyrażający się w patriotycznych metaforach  
śmierci Polski (samobójstwo Rejtana) i jej zmar-  
twychwstania (zmartwychwstanie Chrystusa).

## Szaleństwo i represja

„Sztuka sterowania ludźmi jest to skryte anoni-  
mowe sterowanie jednostką realizowane bez uży-  
cia widocznego przymusu (...).”<sup>67</sup>

W dziejach konceptualizowania histe-  
rii jest także wątek, który powinniśmy podjąć  
i w kontekście strajków roku 1980, i powracając  
do poruszonego na początku tematu polityczno-  
ści sztuki neoawangardy. Otóż w pierwszych la-  
tach dwudziestego wieku manifestacje robotnicze  
bywały interpretowane jako „nowa postać hysterii  
zbiorowej, podobna do tych, które występowały  
w średniowieczu.”<sup>68</sup> To stwierdzenie Willy’ego  
Hellpacha może wydać się na pierwszy rzut oka  
niebezpieczne, a przynajmniej – jako wyjęte  
z kontekstu – niefortunne, ponieważ wykazuje  
podobieństwo do retorycznych praktyk psychia-  
tryzacji buntu, o których już powiedzieliśmy. Czy-  
tać je trzeba jednak inaczej: jako diagnozę hysterii  
występującej w reakcji na kapitalistyczne metody  
organizacji pracy, przeciwko którym buntowali  
się robotnicy. Słowem: Hellpachowi chodzi o histe-  
rię, a nie o „histerię.” Wyzwolenie histerycz-  
nych emocji zbiorowych, dotąd utajonych, miało  
być reakcją na presję systemu, a przy tym przy-  
jmować formy, które niemiecki psychiatra wprost  
zestawił z ekstazą oczyszczających hysterii zbio-  
rowych, w rodzaju pochodów biczowników czy  
epidemii tanecznictwa.<sup>69</sup> Początek dwudziestego  
wieku przyniósł przekonanie, że „histeria wiąże  
się z represją polityczną” i „pojawia się »za każ-  
dym razem, gdy aspiracje umysłu ludzkiego są  
powstrzymywane i dławione żelaznym prawem  
istniejącego porządku.«”<sup>70</sup> Także na początku  
ubiegłego wieku pojawił się jednak termin, który  
obciążoną znaczeniami „histerię” przyćmił i stał  
się na tyle ekspansywny, że wkrótce objął sympto-

my uznawane wcześniej za typowo histeryczne.<sup>71</sup>  
Tą nową jednostką w nozologii psychiatrycznej  
była schizofrenia, a zmniejszenie „zainteresowa-  
nia problemami hysterii na [jej] korzyść”<sup>72</sup> przy-  
niosły zwłaszcza lata siedemdziesiąte. Schizo-  
frenia szybko się zmitologizowała i jednocześnie  
upotoczniła, a użycie tego terminu wybiegało da-  
leko poza język *stricte* medyczny; w tekstach kul-  
tury powstałych w ósmej dekadzie przywoływana  
była nader często, podczas gdy mający wielowie-  
kową tradycję termin „histeria” stracił w tym cza-  
sie na znaczeniu i popularności.

Schizofrenia, obejmując część objawów hi-  
sterycznych i przyciągając uwagę badaczy kosztem  
hysterii, przejęła od niej także powiązanie z repre-  
sją. Tu jednak ciągłość nie jest wcale oczywista,  
ponieważ histeria i schizofrenia odwołują się do  
dwóch całkiem odmiennych wyobrażeń o repre-  
syjnej roli systemu, który inaczej „wytwarza” hi-  
steryków i schizofreników. Schizofrenia wiąże się  
z metaforą łatki, etykiety, napiętnowania jednost-  
ki, która godzi w przyjęte powszechnie reguły.  
Na ten sposób wykorzystywania diagnozy schi-  
zofrenii zwracali uwagę antypsychiatrzy, między  
innymi Thomas J. Scheff, który pisał, że etykieta  
schizofrenii znajduje zastosowanie „wobec tych  
łamiących prawa niepisane, których dewiacyjne  
zachowania byłyby inaczej trudne do sklasyfiko-  
wania.”<sup>73</sup> Scheff wskazywał na nadużywanie dia-  
gnozy schizofrenii przez lekarzy amerykańskich,  
jednak jej represyjny charakter zaznaczył się  
najmocniej w ZSRR, gdzie psychiatria polityczna  
stała się elementem aparatu represji. Ukute przez  
radzieckich psychiatrów terminy „schizofrenia  
bezobjawowa” i „schizofrenia powolna”<sup>74</sup> dawały  
możliwość orzekania o przymusie hospitalizacji  
politycznych buntowników.

Histeria – jak wszystkie postaci „szaleń-  
stwa” – wiąże się wprawdzie z kwestią odoso-  
bnienia, wyłączenia „szaleńca” ze społeczeństwa,  
czy to na zasadzie systemowej przemocy, czy to-  
warzyskiego ostracyzmu, przy czym od schizofre-  
nii różni ją nie tylko skala tej izolacji, ale przede  
wszystkim wpisana w powszechne wyobrażenie  
o „histeryczności” emocjonalna gwałtowność za-  
chowań: nagle niekontrolowane wybuchy emo-  
cji, w których ujawniają się skrywane kompleksy  
i frustracje. Można też powiedzieć, że jeśli schi-

zofrenik wytwarza własny wymagowany świat i rządzące nim zasady w opozycji do rzeczywistości, w której żyje – co jest niekiedy formą ucieczki,<sup>75</sup> a bywa uznawane za argument potwierdzający nieprzystosowanie do świata, co można politycznie wykorzystać – to reakcją historyka na rzeczywistość jest właśnie nagły upust emocji. Schizofrenik jest od świata odcięty, widzi go inaczej albo zostaje od niego radykalnie odłączony; historyk także widzi świat inaczej, ale świat ten jest – powiedzmy – względnie normalny, jego opresyjność historyka ujawnia w niespodziewanych momentach.<sup>76</sup>

Pozwólmy sobie na pewne uproszczenie i powiedzmy, że tak rozumiane historię i schizofrenię można, z grubsza rzecz ujmując, zestawić z zaproponowanym przez Foucaulta rozróżnieniem między karą a nadzorem jako systemowymi strategiami represji. Schizofrenia odpowiadałaby wówczas systemowi kary, opartemu na bezpośrednim terrorze i represji, który albo wytwarza schizofreników, albo skłania do reakcji schizoidalnej jako metody ucieczki. Histeria natomiast cechowałaby świat panoptycznego nadzoru, nieustannego wystawienia na widok aparatu władzy, który sam – w sytuacji modelowej – byłby niewidoczny; świat mniej więcej „normalny,” usilnie utrzymujący iluzję własnej „naturalności,” którego opresję zdradzałaby dopiero historyczna reakcja, ujawniająca kumulowane stłumione afekty. Takie zestawienie może okazać się istotne dla rozumienia sztuki lat siedemdziesiątych, jeśli przypomnimy, że Piotr Piotrowski, opisując charakter przemian polityki polskich władz względem artystów po roku 1956, powoływał się właśnie na Foucaultowskie rozróżnienie. Pisał, że „w miejsce (...) systemu karania, polityki bezpośredniej represji, »odwilżowe« władze wprowadziły system nadzorowania, mniej czy bardziej szczelny system panoptycznej kontroli.”<sup>77</sup>

Tym bardziej dziwi fakt, że Piotrowski nawet marginalnie nie wspomina o artyście neoawangardy, który w latach siedemdziesiątych bodaj najbardziej konsekwentnie dotykał problemu nadzorczego charakteru aparatu państwa i któremu ten cenzorski nadzór bodaj najbardziej dał się we znaki. Proces nadzoru – pisze Foucault – polega na tym, że „najdrobniejsze ruchy są kontrolo-

wane, wydarzenia rejestrowane;” w świecie poddanym nieustannej kontroli trwa „nieprzerwana praca pisania,” której zwieńczeniem „winien być szereg raportów i rejestrów.”<sup>78</sup> W tej perspektywie kompulsywnie powielane i rozsyłane druki Galerii Tak wydają się nie tylko świadectwem popularności mail artu czy parodią wydawanych przez wielu artystów manifestów konceptualnych i druków programowych, ale też odwzorowują ową „nieprzerwaną pracę pisania.” Kiedy Foucault polemizował z Guy Debordem, przekonywał, że „społeczeństwo nasze nie jest społeczeństwem spektaklu, ale nadzoru.”<sup>79</sup> Oba chodziło, rzecz jasna, o metaforę struktury społeczeństwa opartego na zasadach kapitalistycznych, ale jeśli – z oczywistych względów – zawiesimy to rozpoznanie, to będziemy mogli powiedzieć, że rzeczywistość, której doświadczał i o której świadczył Przyjemski, była jednocześnie rzeczywistością spektaklu (partyjnej propagandy) i rzeczywistością nadzoru (panoptycznego aparatu władzy). Oba te wymiary rzeczywistości wiązały się z możliwością reakcji historycznej: jako neurotycznego<sup>80</sup> objawu związanego z nadmiarem bodźców oraz jako odpowiedzi na ukrytą presję systemu. Widać, że nie bez przyczyny Przyjemski w latach siedemdziesiątych, zdominowanych – na różnych poziomach: psychiatrycznym, socjologicznym, kulturowym – przez myśl o schizofrenii, nie ją, tylko historię uczynił metaforą świata i własnego w nim istnienia.

Historyczne, buntownicze (re)akcje Przyjemskiego wyzwały procesy nadzoru, cenzury i represji. Nic dziwnego, że metaforą ówczesnej Polski artysta uczynił, oprócz hotelu – przestrzeni zawieszenia – także szpital psychiatryczny i więzienie. W latach siedemdziesiątych tworzył obiekty o konturach Polski, na której granicach wznosiły się kraty lub ściany z zamkniętymi drzwiami. Częścią innego obiektu w tym kształcie, *Klatki ze skrzydełkami*, obok przytwierdzonych do niej metalowych skrzydeł jest też zamknięta kłódka.<sup>81</sup> Oprócz tego, że praca ta naprowadza na wyraźny kod patriotyczny, to blisko jej nie tylko do kajdan Konrada z *Dziadów* Dejmka i kajdan Grottgerowskiej *Polonii*, zamienionych na powrozy stanu wojennego na obrazie Leszka Sobockiego, lecz także do Foucaultowskiej metafory wielkiego za-



mknięcia, inicjującego izolację szaleńców, z której rozwinęła się praktyka panoptycznego nadzoru.

Przyjemski sam spędził pewien czas w szpitalu psychiatrycznym, choć wzmiankę o tym znajdziemy tylko w jednym tekście poświęconym artyście, i to pisanym już z perspektywy roku 1990. Jej autor, Thomas Strauss, zapisał: „w wyniku walki przeciwko niedorzeczności czasów post-stalinowskich artysta łąduje w zakładzie psychiatrycznym. Obficie stosowana neuroleptyka miała za zadanie przytępić jego wrażliwość na głupotę i myśli o rewolucji.”<sup>82</sup> Wydaje się, że pełne dramatyzmu ujęcie krytyka z Zachodu pozostawało pod wpływem doniesień o psychiatrii politycznej funkcjonującej w ZSRR, a w istocie sprawę Przyjemskiego plasować należałoby może w obrębie innej wschodniej historii – szwejkowskiej. Pobyt w szpitalu miał raczej służyć uniknięciu poważniejszych represji, Przyjemski bowiem – jak wspomina Soliński – miał najpewniej robić „rzeczy, których oficerowie nie byli w stanie zaakceptować,” w związku z czym „został uznany za szaleńca.”<sup>83</sup> Domyślamy się, że owymi rzeczami były niezrozumiałe dla wojskowych zachowania artysty; możemy też przypuszczać, że gdyby nie jego pobyt w szpitalu, ich konsekwencje mogły być znacznie bardziej surowe. Choć w PRL-u nie istniała zorganizowana psychiatria polityczna, to szpital psychiatryczny mógł być wykorzystywany jako narzędzie szantażu w repertuarze środków stosowanych przez instytucje stojące na straży państwowego porządku, przede wszystkim Służbę Bezpieczeństwa. Relację z jednej z rozmów z funkcjonariuszami SB znajdziemy w „wariaczkach” zapiskach Przyjemskiego. Wypada przytoczyć ją *in extenso*: „wiecie po co was wezwaliśmy przyjemski kto wam zezwolił tak śnić anarchię wprowadzacie przeciwko władzy my możemy was zamknąć w zamknięciu możecie sobie śnić o wolności ile się wam podoba wasze sny Przyjemski nigdy nie wyjdą na światło dzienne śnicie jak wariat wy naprawdę jesteście wariat przecie chcecie dobra waszej rodziny kochacie córkę żonę i swojego dobra chcecie a my chcemy też waszego dobra pomożemy wam wybijemy wam przyjemski sny z głowy jak to nie pomoże to może wy macie kuku macie oddział jest dla chorych.”<sup>84</sup> Widać teraz wyraźnie, jak artystyczna mistyfikacja miesza się

u Przyjemskiego ze śladami traum i dramatycznych przeżyć. Na *Legitymacji wariata*, tej, którą otrzymał Putrament, Przyjemski zapisał nazwy leków stosowanych zapewne w jego „leczeniu”: „Relanium, Neuleptil, Promazin, Mizepin [właśc. Amizepin – M.W.]” – tworzących mieszankę środków przeciwlękowych, uspokajających i nasennych. Motyw snu, który tak często, zwłaszcza w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, pojawia się u Przyjemskiego, jest więc nie tylko znakiem romantycznej ucieczki od rzeczywistości, ucieczki w świat bliski chorobie, ale zdradza też ślad autentycznej kuracji choroby, której nie było.

W rzeczywistości panoptycznej dochodzi do ścisłej kontroli wszystkich, których zachowanie godzić może w ustalony porządek – szaleńców, których wskazywaliśmy wcześniej. Skoro dyscyplina wpajana przez władzę jest przede wszystkim – jak pisze Foucault – wytworem „strachu przed »zarażeniem« [podkr. moje – M.W.]” buntowniczymi zachowaniami, przeciwdziałania „zamieszkom, buntom, spontanicznym sojuszom, koalicjom – wszystkiemu, co jest w stanie powołać struktury poziome,”<sup>85</sup> to histeryk okazuje się w takim przypadku szaleńcem szczególnie groźnym. Przez wieki za cechę dla histerii charakterystyczną uznawano przecie właśnie jej zaraźliwość, możliwość szybkiego rozprzestrzenienia się niekontrolowanych zachowań w obrębie ludzkich skupisk. Inna sprawa, osobiście polska, to fakt, że taki zrodzony z histerii bunt – i Przyjemski dobrze o tym wiedział – sam może w historię się osunąć.

### Artysta protokrytyczny

„Najnowszy krajobraz zaangażowany – ABSOLUTE ISOLATION”<sup>86</sup>

Oprócz tego, że schemat Foucaulta posłużył Piotrowskiemu do opisu systemu peerelowskich metod represji, stosowanych przez władzę wobec artystów, francuski filozof stał się wręcz ojcem chrzestnym polskiej sztuki krytycznej lat dziewięćdziesiątych (a już zwłaszcza – jeśli można tak powiedzieć – gdańskiej sztuki krytycznej, ponieważ to właśnie w Gdańsku Grzegorz Kłaman tworzył prace wprost odwołujące się do Foucaul-



towskiej koncepcji mikrofizyki władzy, opisanej w *Nadzorować i karać*). Wracamy więc w ten sposób do forsowanej przez Truszkowskiego i zaświadczonej przez Liberę tezy o wpływie i przełożeniu założeń sztuki neoawangardy na praktyki sztuki krytycznej. Tezy – powiedzmy od razu – intrygującej, ale zarazem domagającej się uważnej rewizji. Sygnalizowaliśmy już, że głównym problemem stojącym na przeszkodzie prostego połączenia sztuki politycznej lat siedemdziesiątych i dziewięćdziesiątych jest kwestia zmieniającej się definicji tego, czym owa sztuka polityczna jest i czym jest władza, do której się ona odnosi. Skoro już przywołaliśmy Foucaulta, to by zarysować tę różnicę, powiedzmy tak: podczas gdy władza, której rekwizyty przechwytywał Przyjemski, była jeszcze władzą scentralizowaną, to artyści lat dziewięćdziesiątych tropili jej dyscyplinarny (w rozumieniu Foucaultowskim) wymiar w postkomunistycznej rzeczywistości władzy rozproszonyj, dyscyplinującej jednostkę już nie z mocy partyjnego nadania, ale obecnej w ujarzmiających praktykach codziennego – społecznego, rodzinnego, instytucjonalnego, religijnego – funkcjonowania. Gdyby w latach siedemdziesiątych Przyjemski znał Foucaulta, można by powiedzieć, że zatrzymał się w jego lekturze w pół drogi: przyswoił koncepcję panoptycznego nadzoru, ale nie związanej z nim dyscypliny, która – i ta kwestia najbardziej artystów krytycznych zajmowała – odciskała swój znak na ciebie; stawała się rodzajem nieświadomionej tresury. Można też powiedzieć inaczej: w centralnie planowanej rzeczywistości PRL-u – nawet w konsumpcyjnej epoce Gierka – idee Foucaulta nie mogłyby wybrzmieć w pełni. Trzeba było wczesnego kapitalizmu lat dziewięćdziesiątych, „zaniku centrali,” by wyraźnie odczuć, że to, co brało się za wolność, jest w istocie siecią przenikających się Foucaultowskich form dyscyplinarnych. To dlatego „po chwilowej euforii, wywołanej rozpadem murów więzienia” książka Foucaulta zyskała w krajach postkomunistycznych „zadziwiająco aktualność.”<sup>87</sup>

W związku z tym, że po 1989 roku przeobrażeniu uległa struktura władzy, zmianie ulec musiała także definicja wyrazów „artysta polityczny” i „sztuka polityczna.” By stać się artystą politycznym, nie wystarczyło odwoływać się do

partyjnej ikonografii – inna sprawa, że nie miałyby to raczej sensu, ponieważ ani ikonografia nie była już tak eksponowana, ani władza partyjna tak silna – tylko należało dekonstruować i czynić widocznym oplatającą jednostkę formy dyscypliny. Hal Foster, którego tekst „O idei sztuki politycznej” opublikował w 1994 roku *Magazyn Sztuki*, stał się kolejnym ważnym dla sztuki krytycznej autorem. Analizując przemiany wywiedzonego z marksizmu pojęcia klasy, pisał, że „sztuka polityczna rozumiana jest dzisiaj nie jako ta, która reprezentuje podmiot klasowy (jak w soc-realizmie), lecz jako krytyka przedstawień społecznych (podział ról społecznych wedle płci (...), stereotypy etniczne etc.). Zmiana ta pociąga za sobą zmianę roli i funkcji artysty politycznego.”<sup>88</sup> Widać od razu, że Foster nie brał pod uwagę doświadczenia artystów wschodnioeuropejskich, ci bowiem szybko odrzucili socrealizm, co więcej – jego doświadczenie na długi czas ugruntowało ich niechęć wobec sztuki społecznie zaangażowanej.<sup>89</sup> Jak powiedzieliśmy – nie dotyczyło to wszystkich. Kwestię „krytyki przedstawień społecznych” można natomiast już bezpośrednio przyłożyć do polskiej sztuki krytycznej, wskazując jednak na jej swoisty rys. Nie wszystkie klasy wykluczonych wymienione przez Fostera – z oczywistych względów – reprezentowane były u nas w latach dziewięćdziesiątych. Może nie czarni, ekolodzy i studenci, ale raczej niepełnosprawni, kobiety, homoseksualiści, chorzy (na AIDS, na raka). Artystą politycznym był wówczas ten, kto pokazywał, że „prywatne jest polityczne,” a zatem dostrzegał mikrofizykę władzy obecną w codziennym doświadczeniu. Tu tkwi główna nieciągłość w postrzeganiu polityczności artystów lat siedemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Ci pierwsi – a już zwłaszcza opozycyjni artyści lat osiemdziesiątych – jeśli występowali przeciwko władzy, z reguły<sup>90</sup> nie zajmowali się funkcjonowaniem jednostki w, mówiąc językiem Foucaultowskim, dyscyplinarnym społeczeństwie doby transformacji. Krytyczne podejście do władzy, cechujące sztukę niektórych artystów lat siedemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, nie może być dowodem na to, że ich postawy były tożsame czy choćby zbieżne.

Przyjemski pod względem krytyki rozproszonyj dyscypliny nie przystawał do sztuki kry-

tycznej. W latach dziewięćdziesiątych – i jest tak do dziś – konsekwentnie pozostał przy metodach wypracowanych w największej mierze dwie dekady wcześniej. Będzie to jasno widać, jeśli przypomnimy, że w 1995 roku wystawę zorganizował mu CSW Zamek Ujazdowski, wówczas bodaj najważniejsza instytucja wspierająca sztukę krytyczną, w tym samym roku prezentująca w swoich przestrzeniach pamiętą wystawę *Antyciała*. O odmienności sztuki Przyjemskiego doskonale świadczy wspomnienie współorganizatora wystawy w CSW, Piotra Rypsona, który zabiegał, „aby odbyła się ona jeszcze w trakcie urzędowania gabinetu Waldemara Pawlaka,” ponieważ „w retoryce ówczesnego premiera brzmiały jeszcze echa tamtej nowomowy i, zdawałoby się minionego, oficjalnego stylu.”<sup>91</sup> Kiedy w latach dziewięćdziesiątych młodzi artyści tropili ślady systemów dyscypliny, Przyjemski wciąż przechwytywał ślady partyjnej retoryki, teatralnych gestów, ikonografii władzy. Tropił obecne w gestach, wyobraźni i mowie relikty systemu, który odcisnął na nim swoje represyjne piętno, a nie opresyjną formę nowej rzeczywistości.

Guzek, analizując metody zawłaszczania elementów partyjnej ikonografii przez Przyjemskiego, zestawia je z sytuacjonistyczną praktyką *détournement*, a więc przechwycenia elementu systemu i użycia go przeciwko temu systemowi. Zwracając uwagę na zbieżność metody, wypunktowała rozbieżność celów: „najważniejszą różnicą był brak celów społecznych (...). Przyjemski i inni »polscy sytuacjoniści« nie mieli zamiaru zmiany systemu politycznego.”<sup>92</sup> Zmiany nie, ale rewizji – już tak. Przyjemski jednak, zdaje się, pozostawał i poza tą grupą. Jeśli Zygmunta Piotrowskiego, Pawła Kwieka i KwieKulik można nazwać – jak chce Ronduda – „utopijnymi idealistami,” a Wiśniewskiego – „subwersywnym krytykiem,”<sup>93</sup> a może wprost rewizjonistą,<sup>94</sup> to Przyjemski wymyka się nie tylko z kategorii orędowników zmiany społecznej, lecz także rewidentów socjalizmu. Wydaje się, że tak jak nie chciał komentować, aby znów posłużyć się językiem Foucaultowskim, dyscyplinarnej rzeczywistości w latach dziewięćdziesiątych, kiedy idea zaangażowania sztuki w polskich warunkach odżyła, tak i nie chciał naprawiać socjalizmu dwie dekady wcześniej. Dla-

tego nie można plasować jego działań w obrębie sztuki „nowego socrealizmu” – jak nazywał swoją działalność Zygmunt Piotrowski – czy „soc-artu” lub „sztuki nowej czerwieni (New Red Artu)”<sup>95</sup> – co postulowali KwieKulik, którzy zresztą działania swoje i Gallerii Tak włączali w poczet „Polskiej Sztuki Politycznej,” której twórców cechował „światopogląd humanizmu komunistycznego.”<sup>96</sup> Postawa Przyjemskiego w historii polskiej sztuki jest jeszcze czymś innym. Odcinając się od rewizjonizmu w latach siedemdziesiątych, podchodząc z dystansem do patriotycznego, mejsjańskiego wzmożenia kolejnej dekady, nie podejmując kwestii Foucaultowskiej dyscyplinarności w latach dziewięćdziesiątych, Przyjemski jawi się jako artysta, którego prace „konsekwentnie wyszligują się (...) możliwości bezproblemowego wpasowania w kategorię »zaangażowanej sztuki krytycznej«”<sup>97</sup> – bez względu na to, jak byśmy to zaangażowanie i krytykę definiowali. Najważniejsze w sztuce Przyjemskiego rozgrywa się w sferze wyobraźni, czy raczej: „skażonej strefie wyobraźni,” jak to nieraz zapisywał – skażonej dramatycznymi przeżyciami, naznaczonej szaleństwem i histerią, doświadczonej absurdem peerelowskiej rzeczywistości. Właściwa jest mu – jak słusznie pisze Jarosz – „obecność egzystencjalnej postawy (nie)zaangażowania;” jego duchowy świat – ściśle prywatny, a jednocześnie czytany przez nas jako krytyczny wobec rzeczywistości – jest „najgłębszym sednem”<sup>98</sup> jego sztuki.

Spróbujmy jednak na koniec dookreślić pozycję Przyjemskiego wobec sztuki krytycznej lat dziewięćdziesiątych. Nieprzystawalność jego działań do formuły artystycznego zaangażowania nie jest bowiem wystarczającym argumentem za tym, by określać ją mianem – powtórzmy za Piotrowskim – a-krytycznej czy pseudokrytycznej. Przypomnijmy, że w teorii (teoriach) Foucaulta szaleństwo zajmuje miejsce szczególne. Po tym jak stwierdził, że obłąd jest matrycą społecznego wykluczenia, pytał w *Historii szaleństwa* o to, „jacy ludzie się stowarzyszą, niejako spokrewnią z zamkniętymi obłąkańcami.” Połączenie w jedną grupę obłąkanych i „szaleńców,” odseparowanie ich od społeczeństwa, miało stworzyć z tych drugich „dziwadła, których już nikt nie rozpoznawał.”<sup>99</sup> Kilkanaście lat później Foucault, rozwija-

jąc i modyfikując swoją myśl, ukazał mechanizmy władzy nadzorczej. Znamienne, że wymieniając poddanych jej prawom, zaczynał od szaleńców. Opisuując Benthamowski Panopticon, notował, że by sprawować kontrolę, „wystarczy (...) umieścić w centralnej wieży nadzorcę, a w każdej celi zamknąć szaleńca, chorego, skazańca, robotnika albo ucznia.”<sup>100</sup> Wykluczenie, nadzór, dyscyplina – to przystanki na drodze szaleńca, a zarazem słowa klucze i teorii Foucaulta, i polskiej sztuki krytycznej lat dziewięćdziesiątych. W centrum jej zainteresowania znajdował się przesunięty z marginesu społecznej świadomości korowód wykluczonych; powtórzmy raz jeszcze: kobiet, chorych, niepełnosprawnych, homoseksualistów, starców – odosobnionych, kontrolowanych, ujarzmionych. Nie było wśród nich szaleńca, a może był, ale na innej zasadzie: szaleństwo jako konstrukt społecznego wykluczenia zawierało się w sposobie reprezentacji istnienia każdego z owych – mówiąc za Foucaultem – dziwadeł. Każda grupa wykluczonych dziedziczy część szaleństwa. Ich kontrola i ujarzmianie nie byłyby możliwe bez świadomości podziału na to, co „normalne” i „patologiczne.”<sup>101</sup> Być może podobną matrycą dla sztuki krytycznej jest sztuka polityczna Przyjemskiego, protokrytycznego „artysty marginesu”<sup>102</sup> zapowiadającego zmarginalizowanych epoki transformacji; artysty, który zmagał się z aparatem władzy, zanim lata dziewięćdziesiąte przyniosły rozkwit „pełzającej cenzury,”<sup>103</sup> „szaleńca” powołującego na brzezieńskiej plaży swoje Museum of Hysterics dokładnie wtedy, gdy Foucault wydawał *Nadzorować i karać*.

## Przypisy

- <sup>1</sup> „Pamiętnik Sprzątaczkii Przebranej Za Najpiękniejszą Księżniczkę,” w Leszek Przyjemski, „*O krok dalej*” (Bydgoszcz: Galeria Autorska, 1980), 23. Wszystkie druki Galerii Autorskiej, które przywołuję w tekście, mają formę rękopiśmienną i zostały powielone; w przywołaniach zachowuję pisownię oryginalną.
- <sup>2</sup> Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku* (Poznań: Rebis, 2011), 176.
- <sup>3</sup> Piotr Piotrowski, „Postmodernizm i posttotalitaryzm,” *Magazyn Sztuki*, nr 4 (1994): 61–62. Trzeba jednak dopowiedzieć, że opinii Piotrowskiego dotyczące stosunku artystów neoawangardowych do systemu politycznego lat siedemdziesiątych z czasem stawały się może nie mniej zasadnicze, ale z pewnością były wyrażane w łagodniejszym tonie.
- <sup>4</sup> Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, 178.
- <sup>5</sup> Łukasz Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda* (Jelenia Góra–Warszawa: Polski Western / CSW Zamek Ujazdowski, 2009), 14.
- <sup>6</sup> Ronduda, *Sztuka polska lat 70.*, 224.
- <sup>7</sup> Ibidem.
- <sup>8</sup> Libera zresztą do tej pory określa się mianem postneoawangardzisty – zob. Darek Foks, Zbigniew Libera, „Penetrowanie nicości,” rozm. przepr. Anna Kałuża, *Arterie*, nr 1 (2018): 50.
- <sup>9</sup> *Atlas Sztuki*, nr 3 (2004): 36, dostępny 3.01.2020, [http://www.atlazzsztuki.pl/pdf/Gazeta\\_Atlas\\_all\\_pages.pdf](http://www.atlazzsztuki.pl/pdf/Gazeta_Atlas_all_pages.pdf).
- <sup>10</sup> Część z tych dokumentów została zamieszczona w: Anastazy Wiśniewski, *Zeznania kontestatora* (Elbląg: Laboratorium Sztuki Galeria EL, 1971).
- <sup>11</sup> Druki te rozsyłano na przykład do pism artystycznych; przedrukowane, miały oficjalnie potwierdzać istnienie nieistniejącej galerii. Treść (a nie całość układu typograficznego) pierwszego afisza Galerii Tak zamieściło *Życie Literackie*, nr 35 (1971): 14, w dziale „Plastyka,” a rok później w *Poezji* ukazała się reprodukcja afisza, która towarzyszyła tekstowi Bożeny Kowalskiej „Anastazego negacja pozytywna,” *Poezja*, nr 4 (1972): 112.
- <sup>12</sup> „Leszek Przyjemski,” rozm. przepr. Łukasz Guzek, w *Re/prezentacja. Drogi artystyczne absolwentów gdańskiej ASP*, red. Łukasz Guzek (Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2015), 67.
- <sup>13</sup> Praca Libery znajduje się w kolekcji Zachęty, w której katalogu internetowym figuruje ona jako *Leszek Przyjemski/ Anastazy Wiśniewski (Polityka)*, co może skłaniać do przypuszczenia, że marginalizując pozycję Przyjemskiego, Libera ironicznie cytuje utarte historycznoartystyczne opinie. Zob. <https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/libera-zbigniew-leszek-przyjemski-anastazy-wisniewski-polityka> [dostępny 10.01.2020]. Z drugiej strony w latach osiemdziesiątych, a więc w czasie, kiedy Przyjemski przebywał już na emigracji, łódzkie środowisko artystyczne, do którego należał Libera, nawiązało kontakty z Wiśniewskim – siłą rzeczy był to więc artysta Liberze bliższy. Informacje o Wiśniewskim i jego prace pojawiały się np. w wydawanych przez Jacka Kryszkowskiego pismach *Halo Haloo* i *Hula Hop* oraz w piśmie Kultury *Zrzuty Tango*; za: Dominik Kuryłek, „Nihilizm Jacka Kryszkowskiego,” *Szum*, 22 VI 2018, dostępny 24.02.2020, <https://magazynszum.pl/nihilizm-jacka-kryszkowskiego/>.
- <sup>14</sup> Anastazy B. Wiśniewski, [„List do Leszka Przyjemskiego z 1974 roku,”] w Leszek Przyjemski, *Ponura historia o grzybkach*, odc. I. *Pracownikodniówka*, (Bydgoszcz: Galeria Autorska, 1980), 41.
- <sup>15</sup> Jerzy Truszkowski, *Post Partum Post Mortem. Artyści awangardowi w społeczeństwie socjalistycznym w Polsce 1968–1988 (od Jacka „Krokodyla” Malickiego do Jacka Mikołaja Radeckiego)* (Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2013), 33.
- <sup>16</sup> Truszkowski, *Post Partum*, 92.
- <sup>17</sup> Grzegorz Dziamski, *Szkice o nowej sztuce* (Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984), 124.
- <sup>18</sup> Alicja Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe / Oficyna Wydawnicza Auriga, 1981), 220.
- <sup>19</sup> Ireneusz J. Kamiński, *Trudny romans z awangardą* (Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1989), 156.
- <sup>20</sup> Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity* (Warszawa: PWN, 1988), 235. We wcześniejszej wersji tej książki (*Polska awangarda malarska 1945–1970. Szanse i mity*, Warszawa: PWN, 1975) w ogóle nie pada nazwisko Przyjemskiego, a w cytowanym wydaniu pojawia się on jedynie jako „współdziałający” z Wiśniewskim przedstawiciel „Galerii »Kajestany« (Przyjemskiej) oraz (...) Museum of Hysterics.” To wyłączenie Przyjemskiego z działalności Galerii Tak jest o tyle dziwne, że w książce Kowalskiej zreprodukowany został pierwszy afisz galerii, na którym pojawiają się nazwiska obu artystów, ponadto zaś autorka przytacza cytaty druków wydawanych przez Przyjemskiego, na których podpisuje się on jako przedstawiciel Galerii Tak. Zob. także: Bożena Kowalska, „Anastazego negacja pozytywna.” Przeinaczenia zawarte w książce Kowalskiej Przyjemski „sprostował” w: Leszek Przyjemski, *Nieistniejąca Przytakująca Galeria „Tak” informuje* (Amsterdam: Museum of Hysterics, 2007).
- <sup>21</sup> Karol Sienkiewicz, *Zatańcz ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna* (Kraków–Warszawa: Karakter / Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2014), 28.
- <sup>22</sup> Izabela Kowalczyk, „Tzw. książka o tzw. sztuce krytycznej,” *Obieg*, 3 XII 2014, dostępny 24.02.2020, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/34059>.
- <sup>23</sup> „Fragmenty wystąpienia Leona Romanowa. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy,” *Kwartalnik Artystyczny*, nr 4 (1995): 112. Dopowiedzmy, że także Galeria Nie w pracach historyków sztuki (czego przykładem przywołane w tekście opinie) przedstawiana była jako wyłączny koncept Wiśniewskiego. Na temat tego zawłaszczenia zob. Leon Romanow, „Zdyscyplinowane furie...” rozm. przepr. Małgorzata Winter, *Kwartalnik Artystyczny*, nr 4 (1995): 119–120.



<sup>24</sup> Jerzy Truszkowski, „Leonhardt (Leszek) Przyjemski: Museum of Hysterics 1968–2068 – odwrócony znak zapytania?,” *Artluk*, nr 2 (2016): 63.

<sup>25</sup> Gerard Kwiatkowski, [„List z dn. 2 V 1984”], w *Przeniknęłam bezszmerowo. Listy do Leszka Przyjemskiego* (Gdańsk: Museum of Hysterics, 1988), 68; pisownia oryginalna. Wiśniewskiego jako artystę zabiegającego o uznanie krytyki i Przyjemskiego jako nonszalancko podchodzącego do tej kwestii przedstawiają też Jacek Soliński i Jan Kaja, założyciele Galerii Autorskiej w Bydgoszczy, z którą w latach 1979–1980 związani byli obaj artyści – zob. Jan Kaja, Jacek Soliński, „Były różne ciekawe zdarzenia,” rozm. przepr. Maksymilian Wroniszewski, *Artluk*, (2020) [w druku]. Trzeba jednak oddać sprawiedliwość Wiśniewskiemu i dopowiedzieć, że w 1984 roku, a zatem dziesięć lat po zakończeniu działalności galerii (por. motto tego podrozdziału), opublikował w piśmie *Tak i Nie* sprostowanie tekstu, w którym pojawiły się nieścisłości dotyczące Galerii Tak. Pisał: „Nie jestem »jedynym« autorem Nieistniejącej Przytakującej Galerii »Tak«. (...) Druk programowy jest również dziełem mojego przyjaciela Leonarda Przyjemskiego (Leszek) jak i wiele innych prac Galerii »Tak«. Z Galerią »Tak« współpracowali Ryszard Miłczewski-Bruno i Krystyna Sokołowska a w późniejszym okresie Zosia Kulik i Przemek Kwiek” – Anastazy Bogdan Wiśniewski, „Jeszcze o Galerii »Tak«,” *Tak i Nie* nr 27(1984); cyt. za: *Przeniknęłam bezszmerowo*, 71. Spośród przywołanych przez Wiśniewskiego współpracowników galerii najczęściej w opracowaniach pojawia się Krystyna „Roksana” Sokołowska, przedstawiana czasem jako jedna z trójga artystów tworzących Galerię Tak.

<sup>26</sup> Łukasz Guzek, „Leszek Przyjemski wraca do Brzeźna,” *Obieg*, 13 VII 2015, dostępny 20.08.2019, <https://archiwum-obieg.ujazdowski.pl/teksty/35981>.

<sup>27</sup> Grzegorz Borkowski, „Rejtan z obrazu Jana Matejki,” w *Leszek Przyjemski. Museum of Hysterics 1968–1995*, red. Grzegorz Borkowski (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 1995), 5.

<sup>28</sup> Różnego rodzaju społeczne i polityczne spektakle (wiece, pochody, uroczystości pogrzebowe, pielgrzymki, wystąpienia telewizyjne, strajki, partyjne plena) były jednym z tematów wystawy *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku* (Zachęta, 19 X 2019–19 I 2020; kurator: Robert Rumas), na której pojawiła się też fotografia Wiśniewskiego pozującego z transparentem Galerii Tak podczas wspomnianego pochodu pierwszomajowego. W opisie tej pracy Wiśniewski i Przyjemski wymienieni zostali jako współtwórcy Galerii Tak, ale też – błędnie – jako współzałożyciele Galerii Nie.

<sup>29</sup> Leszek Przyjemski, „Ponura historia o grzybkach,” 34.

<sup>30</sup> O większej popularności Przyjemskiego po roku 1989 świadczy też kilka poświęconych mu katalogów indywidualnych wystaw, zawierających szkice na temat jego sztuki, oraz przedruki artykułów powstałych wcześniej. Dla porównania Wiśniewski doczekał się pierwszej książki opisującej jego twórczość dopiero cztery lata po śmierci – zob. *Przystanek na żądanie. Anastazy B. Wiśniewski*, red. Wojciech Beszterda, Leopold Duszka-Kolcz, Witold Kanicki (Pila: Muzeum Stanisława Staszica, 2015).

<sup>31</sup> Jarosław Denisiuk, „Mogłoby zacząć się gdziekolwiek...,” w *Elbląg konceptualny*, red. Jarosław Denisiuk (Elbląg: Centrum Sztuki Galeria EL, 2010), 53.

<sup>32</sup> Przedstawiam tu wyłącznie jedną z możliwych interpretacji figury błazna, akcentując na potrzeby opisu i rozróżnienia postaw Wiśniewskiego i Przyjemskiego bliskie związanie błazna z systemem, przeciwko któremu występuje. Na temat przedstawienia błazna jako figury bardziej nieoczywistej, liminalnej, trickstera zob. m.in.: Leszek Kołakowski, „Kapłan i błazen (Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia),” w Idem, *Nasza wesoła apokalipsa. Wybór najważniejszych esejów*, wybór i układ Zbigniew Mentzel (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2010); Monika Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory* (Warszawa: Iskry, 2014).

<sup>33</sup> Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, 183.

<sup>34</sup> Jerzy Truszkowski, „Museum of Hysterics 1968–2008. Leszek Przyjemski,” *Sztuka.pl*, nr 6 (2008): 14.

<sup>35</sup> Denisiuk, „Mogłoby zacząć się gdziekolwiek,” 52. Zob. też: Ryszard Tomczyk, „Anastazy – instytucja nieinstytucjonalna,” *Tygiel*, nr 13–14 (1994).

<sup>36</sup> Niech o popularności książek Kępińskiego i pozycji, jaką zajęły w intelektualno-artystycznym życiu lat siedemdziesiątych, zaświadczy chociażby praca KwieKulik z cyklu *Działania z Dobromierzem*. Oto na jednej z fotografii, przedstawiających kilkumiesięcznego syna Kulik i Kwieka, widzimy go leżącego w otoczeniu emblematycznych dla kultury lat siedemdziesiątych wydawnictw. Jest tu między innymi wydawany przez Galerię EL *Notatnik Robotnika Sztuki*, są *Dociekania filozoficzne* Wittgensteina, jest także *Psychopatologia nerwic* Kępińskiego. Nawiasem mówiąc, na innym zdjęciu z tej serii małego Dobromierza widzimy z transparentem Galerii Tak, tym samym pewnie, który niósł Wiśniewski w pochodzie pierwszomajowym. Na temat popularności *Schizofrenii* zob. Stefan Chwin, „W stronę antropologii pogranicza (fenomen recepcji prac Antoniego Kępińskiego),” w *Galernicy wrażliwości*, wybór, oprac. i red. Maria Janion i Stanisław Rosiek (Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1981); Andrzej K. Waśkiewicz, *Ósma dekada. O świadomości poetyckiej „nowych roczników”* (Wrocław–Warszawa–Kraków–Łódź: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1982), 130–132; Maksymilian Wroniszewski, „Dekada schizofrenii,” *Dialog*, nr 12 (2019).

<sup>37</sup> *Przeniknęłam bezszmerowo*, 4–6.

<sup>38</sup> Leszek Przyjemski, „Leszek,” rozm. przepr. Mirosław Komendecki, *Litery*, nr 7 (1973); cyt. za: *Leszek Przyjemski. Museum of Hysterics 1968–2012*, red. Marianna Michałowska (Poznań: Galeria Miejska Arsenal 2001), 27.

<sup>39</sup> Ryszard Tomczyk, „Upokorzenie »dowcipnisa« czyli niefortunny przypadek Leszka Przyjemskiego,” *Tygiel*, nr 13–14 (1994): 70. Ten cenny artykuł zawiera relację Przyjemskiego z cenzorskiego przesłuchania. Sam artysta tak podsumowywał swoje konfrontacje z cenzurą: „Większość moich wystaw zanim została otwarta, była już zamknięta. (...) Zaproszony przez dziekana do udziału w wystawie ASP [właśc. PWSSP – M.W.] w Gdańsku, urządziłem pokaz »Pęknięta Międzynarodówka«. Kierowało mną poczucie fałszu dzielącego obozy komunistyczne na Zachodzie i Wschodzie. Przychodzę na otwarcie wystawy – a tu wszystko zamknięte. Potem byli »Ludzie z pierwszej linii« [u Tomczyka: *Salon Elbląski* – M.W.] w Elblągu. Panowała wówczas moda na pokazywanie tzw. ludzi z pierwszej linii – na wystawę zaprosiłem więc zwykłych ludzi, którzy moim zdaniem naprawdę byli »z pierwszej linii«, co zostało uznane za prowokację... Następnym pokaz »Krajobraz z osiągnięciami«: zgromadziłem piękne



rekwizyty: transparenty, flagi, napisy, czerwone, złote. Przychodzę na otwarcie – a ich nie ma. Była też wystawa w Galerii Nadbałtyckiej w Koszalinie, po której zamknięciu zacząłem być szantażowany przez UB [właśc. SB – M.W.] (...). Zamknięcie wystawy w Zakrzewie było przysłowiową kropką nad i, która spowodowała, że wyjechałem na »wczasy« do Amsterdamu” – Leszek Przyjemski, „Urodzony w anomalii,” rozm. przepr. Tamara Sztyma, *Gazeta Wielkopolska*, 9 maja 2001.

<sup>40</sup> Leszek Przyjemski, *3 sprawozdanie z wakacji dla Jerzego Pluty 14, 15, 16 IX 1980* (Bydgoszcz: Galeria Autorska, 1980), 24.

<sup>41</sup> Jerzy Putrament, „Z życia drobnoustrojów,” *Literatura*, nr 5 (1981): 16. Putramentowi odpowiedział Wiśniewski: „Szanowny Panie Redaktorze (...) Mając na uwadze Waszą wiedzę, doświadczenie, stosunek do współczesności, dużą praktykę w zwalczaniu drobnoustrojów oraz zachwiane samopoczucie po obejrzeniu »Legitymacji wariata« LP, postanowiłem przydzielić Wam »Legitymację normalnego człowieka«” – druk reprodukowany w: *Przystanek na żądanie*, 21.

<sup>42</sup> Tomczyk, „Upokorzenie »dowcipnisia«,” 71.

<sup>43</sup> Zofia Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej* (Gdańsk: słowo / obraz, 2001), 73.

<sup>44</sup> „Ryszard Milczewski-Bruno contra Leszek Przyjemski,” *Odra*, nr 11 (1979): 107.

<sup>45</sup> Zob. Leszek Przyjemski, *Pokazy prywatne* (Dinslaken: Museum of Hysterics, 2018).

<sup>46</sup> „Pamiętnik Sprzątaczkii,” 77.

<sup>47</sup> Borkowski, „Rejtan z obrazu Matejki,” 30.

<sup>48</sup> Ewelina Jarosz, „Art Hysterics of Przyjemski,” w *Leszek Przyjemski. Nieistniejąca Przytakująca Galeria „Tak” 1970–1974 / Instytut Badań obojętnych przy Nieistniejącej Przytakującej Galerii „Tak” / Die Gaskammer der Kunst 1981–2012 / Museum of Hysterics 1968–2012*, projekt i oprac. graficzne Marcin Matuszak i Leszek Przyjemski (Poznań: Galeria Miejska Arsenal, 2012), 66.

<sup>49</sup> Borkowski, „Rejtan z obrazu Matejki,” 5.

<sup>50</sup> Adam Mickiewicz, „O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych,” w Alina Kowalczykowa, *Ciemne drogi szaleństwa* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978), 276.

<sup>51</sup> Antoni Kępiński, *Psychopatie* (Warszawa: PZWL, 1977), 89.

<sup>52</sup> Maria Janion, „Patriota-wariat,” w Maria Janion, *Wobec zła* (Chotomów: Verba, 1989), 18.

<sup>53</sup> „Leszek Przyjemski,” 67.

<sup>54</sup> Podaje te fakty Truszkowski („Muzeum of Hysterics 1968–2008,” 14; „Leonhardt (Leszek) Przyjemski,” 61–62). Kolejną conceptualną instytucją, którą założył Przyjemski, była Die Gaskammer der Kunst, a sam motyw komory gazowej pojawiał się po wyjeździe z Polski w jego malarstwie. Metrykalne imię Przyjemskiego to Leonard, nadała mu je matka zgodnie z sugestią niemieckiego urzędnika, który poradził jej, żeby zrezygnowała z wyboru imienia typowo słowiańskiego „jeśli nie chce spędzić kolejnych 38 miesięcy na przymusowych robotach” (Truszkowski, „Muzeum of Hysterics 1968–2008,” 14). Pewien traumatyczny rozbłysk artysta zapisał też przy okazji bydgoskiej wystawy *Urodziłem się w anomalii przymusowo*: „(...) na dzień przed zwolnieniem z niewolniczej, przymusowej pracy, u niemieckiego bauera, na wyspie Rugii, SS-man wystawił mojej matce zaświadczenie, że jest dziewicą” – za: Leszek Przyjemski, *Euro-manifest. Museum of Hysterics 2007–2012* (Dinslaken: Museum of Hysterics, 2013), 1.

<sup>55</sup> Doszło do niego w 1974 roku, jednak po tej dacie obaj artyści wciąż posługiwali się nazwą galerii.

<sup>56</sup> Od 2014 roku w nawiązaniu do tego wydarzenia Gdańska Galeria Miejska corocznie organizuje w Brzeźnie Festiwal Present Performance, którego honorowym patronem i wielokrotnym uczestnikiem był Przyjemski. Histeria była wątkiem przewodnim edycji z 2019 roku.

<sup>57</sup> Ponad czterdzieści lat później, podczas 14. Mózg Festival w Bydgoszczy Przyjemski użył podobnego rekwizytu, jednak tym razem materiał rozwinął na bydgoskim placu Wolności, tworząc w ten sposób czerwony dywan, po czym przeszedł po nim, ściskając ręce uczestników, widzów i postronnych przechodniów. Czerwony materiał, który w 1975 roku odnosił się do komunistycznej propagandy, stał się teraz znakiem współczesnego medialnego celebryctwa.

<sup>58</sup> „Leszek Przyjemski,” 69.

<sup>59</sup> Ibidem, 67.

<sup>60</sup> Maria Janion, „Epika życia fantazmatycznego,” w Maria Janion, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne* (Warszawa: PIW, 1984), 364, 373. Nawiasem mówiąc, bohatera Krzysztonia jako reagującego na narodową tragedię Janion włącza w ciąg postaci rejtanicznych – Janion, „Patriota-wariat,” 22–23.

<sup>61</sup> Jerzy Krzyszoń, *Oblęd*, t. I: *Tropiony i osaczony* (Warszawa: PIW, 1983), 84.

<sup>62</sup> Leszek Przyjemski, *Scenografia do wesela* (Bydgoszcz: Galeria Autorska, 1980), 6.

<sup>63</sup> Kaja, Soliński.

<sup>64</sup> Przyjemski, „O krok dalej,” 61, 113.

<sup>65</sup> Przyjemski, *3 Sprawozdanie*, 58, 90.

<sup>66</sup> Ewelina Jarosz, „Museum of Hysterics i antyinstytucje Leszka Przyjemskiego,” *Artluk*, dostępny 2.06.2019, <http://www.artluk.com/eart.php?id=1>.

<sup>67</sup> Napis na jednym z obrazów Przyjemskiego, umieszczony na namalowanym na nim transparencie.

- <sup>68</sup> Willy Hellpach, *Grundlinien einer Psychologie der Hysterie* (Leipzig: Engelmann, 1904); za: Etienne Trillat, *Historia hysterii*, tłum. Zofia Podgórska-Klawe, Elżbieta Jamrozik (Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1993), 174.
- <sup>69</sup> Zob. Andrzej Jakubik, *Histeria. Metodologia, teoria, psychopatologia* (Warszawa: PZWL, 1979), 58–63.
- <sup>70</sup> Trillat, *Historia hysterii*, 174. Cytat zawiera przywołanie z referatu L. Schnydera *Définition et nature de l'hysterie*, wygłoszonego na kongresie psychiatrów i neurologów w 1907 roku.
- <sup>71</sup> Trillat, *Historia hysterii*, 231.
- <sup>72</sup> Jakubik, *Histeria*, 9.
- <sup>73</sup> Thomas J. Scheff, „Schizofrenia jako ideologia,” przeł. Kazimierz Jankowski, w *Przełom w psychologii*, wyb. i wstępem opatrzył Kazimierz Jankowski (Warszawa: Czytelnik, 1978), 250.
- <sup>74</sup> „Niekłóre jej objawy przejawiają się, według [autora tego pojęcia – Andrieja] Snieżniewskiego, w »nierealistycznych ideach reform socjalizmu« lub »przesadnym wyobrażeniu o własnym znaczeniu«. Snieżniewski twierdzi, że »ludziom znającym pacjenta może się on wydawać całkiem normalny« – Robert van Voren, *Psychiatria polityczna*, tłum. anonimowe (Warszawa: Wydawnictwo Społeczne KOS / ON: Oświata Niezależna, 1984), 35.
- <sup>75</sup> Ronald David Laing tak opisuje taktykę obronnego wytwarzania stanu schizoidalnego i specyfikę schizofrenicznego obrazu rzeczywistości: „»Normalna« jednostka w sytuacji, którą każdy uznałby za zagrażającą jego osobie i nie dającą mu żadnego realnego poczucia możliwości ucieczki, rozwija w sobie stan schizoidalny, starając się z tej sytuacji wydostać, jeśli nie fizycznie, to przynajmniej psychicznie (...). Skoro tak się dzieje u »normalnego« człowieka, można przynajmniej przypuszczać, że jednostka, której stały sposób bycia w świecie ma charakter rozszczepienia, żyje w świecie, który dla niej, jeśli nie dla nas, jest światem zagrażającym jej istocie ze wszystkich stron i z którego nie ma wyjścia” – Ronald David Laing, „Rozszczepione ja,” przeł. Anna Kołyszko, w *Przełom w psychologii*, wyb. i wstępem opatrzył Kazimierz Jankowski (Warszawa: Czytelnik, 1978), 129
- <sup>76</sup> To może różnica między PRL-em a ZSRR. Van Voren zauważa, że jeśli by serio potraktować diagnozy „schizofrenii powolnej” (por. przypis 73), to „należałoby uznać, że 1,9 milionów sowieckich obywateli, to jest 7,74% całej ludności ZSRR, cierpi na schizofrenię” cyt. za: van Voren, *Psychiatria polityczna*, 35. W Polsce sytuacja była odmienna; znamienne, że Kepiński z poodwilżowej już perspektywy przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych pisał, że „w Polsce psychiatra ma przeważnie do czynienia z psychastnikami i hysterikami” cyt. za: Kepiński, *Psychopatie*, 90.
- <sup>77</sup> Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, 40.
- <sup>78</sup> Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. Tadeusz Komendant (Warszawa: Aletheia, 2009), 193, 208.
- <sup>79</sup> Foucault, *Nadzorować i karać*, 21.
- <sup>80</sup> Na ten nerwicorodny charakter codziennego życia w PRL-u może wskazywać także termin „Sztuka z Nerwów” ukuty przez KwieKulik w 1975 roku, a więc wtedy, kiedy Przyjemski powołał Museum of Hysterics. Termin ten miał „uczulać widza na to, że drobne usterki życia codziennego mogą silnie wpływać na psychikę” – „Słownik KwieKulik,” w *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Łukasz Ronduda, Georg Schöllhammer (Warszawa–Wrocław–Wiedeń: Muzeum Sztuki Nowoczesnej / BWA Wrocław / Kolekcja Sztuki Grupy Erste / Archiwum Kwiekulik, 2012), 469.
- <sup>81</sup> Na temat podobnych motywów (krat, więzów, kajdan, łańcuchów etc.) pojawiających się w sztuce lat osiemdziesiątych w innym już – bo pogrudniowym, nawiązującym do imaginarium polskiego romantyzmu – kontekście zob. Aleksander Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1992), 31–39.
- <sup>82</sup> Thomas Strauss, „Histerics = muzeum historii? (Uwagi do dzieła Leszka Przyjemskiego),” przeł. Rosa-Maria Wrona, w *Leszek Przyjemski. Museum of Hysterics 1968–2012*, 130.
- <sup>83</sup> Kaja, Soliński.
- <sup>84</sup> Przyjemski, *3 sprawozdanie*, 82.
- <sup>85</sup> Michel Foucault, *Nadzorować i karać*, 193, 213.
- <sup>86</sup> Napis na jednym z plakatów Przyjemskiego.
- <sup>87</sup> Tadeusz Komendant, „Posłowie tłumacza,” w Michel Foucault, *Nadzorować i karać*, 311.
- <sup>88</sup> Hal Foster, „O idei sztuki politycznej,” przeł. Ewa Mikina, *Magazyn Sztuki*, nr 4 (1994): 125–26.
- <sup>89</sup> Na ten temat zob. zwłaszcza: Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, 80–85.
- <sup>90</sup> Od tej reguły bywały wyjątki. Nie ma tu miejsca na roztrząsanie tego tematu, więc zauważmy tylko, że na wystawie *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, podsumowującej sztukę krytyczną lat dziewięćdziesiątych, a otwartej, kiedy była ona „już prawie zamkniętym rozdziałem” (cyt. za: Izabela Kowalczyk, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2002, 7), pojawiły się prace dwojga artystów wywodzących się z sceny sztuki neoawangardowej lat siedemdziesiątych – Zofii Kulik i Grzegorza Kowalskiego.
- <sup>91</sup> Piotr Rypson, „Nietaktowne przytakiwania,” w *Leszek Przyjemski. Nowa definicja muzeum. Museum of Hysterics 1968–1999*, projekt Leszek Przyjemski (Bielsko-Biała: BWA Bielsko-Biała, 1999), nd.
- <sup>92</sup> Łukasz Guzek, „Leszek Przyjemski – »polski sytuacjonista.«,” *Dyskurs*, nr 19 (2015): 181. Ronduda, *Sztuka polska lat 70.*, 236.
- <sup>94</sup> Denisiuk, „Mogłoby zacząć się gdziekolwiek,” 53.
- <sup>95</sup> Ronduda, *Sztuka polska lat 70.*, 224.96

KwieKulik, „Pismo do Komisarza Biennale w Paryżu, 1973,” w *Nieistniejąca Przytakująca Galeria „TAK” 1970–1974 w archiwum Museum of Hysterics*, projekt graf. Leszek Przyjemski i Marcin Matuszak (Poznań: Museum of Hysterics / Galeria Miejska Arsenał, 2004), 29.

<sup>97</sup> Jarosz, „Art Hysterics of Przyjemski,” 64.

<sup>98</sup> Ibidem, 64, 69.

<sup>99</sup> Michel Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. Helena Kęszycka (Warszawa: PIW, 1987), 85.

<sup>100</sup> Foucault, *Nadzorować i karać*, 195.

<sup>101</sup> Wśród „argumentów” przeciwko sztuce krytycznej, podnoszonych w latach dziewięćdziesiątych, było także posądzenie o psychiczne niezrównoważenie ich twórców. Przykład może najmocniejszy to artykuł Wojciecha Wencła, który pisał, że „miejszem stosownym dla zwolenników takiej sztuki jest szpital psychiatryczny, a sami artyści winni być karani chłostą za swoją twórczość” – Wojciech Wencel, „Łaźnia i duch oświecenia,” *Życie na Fali* z 5 maja 1999, za: Ryszard W. Kluszczyński, „Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce,” *Exit*, nr 4 (1999): 2078–2080. I tak oto wyobraźnia Wencła połączyła karę i nadzór, które Foucault rozdzielał na kilkuset stronach złożonej drobnym drukiem książki.

<sup>102</sup> Przyjemski, „Leszek,” 29.

<sup>103</sup> Izabela Kowalczyk, „Polska sztuka krytyczna,” w *British British Polish Polish. Sztuka krańców Europy: długie lata 90. i dziś*, koncepcja katalogu Fabio Cavalucci, Marek Goździewski i Tom Morton (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2016), 106.

## Bibliografia

*Atlas Sztuki*, nr 3 (lutym–kwiecień 2004). [http://www.atlassztuki.pl/pdf/Gazeta\\_Atlas\\_all\\_pages.pdf](http://www.atlassztuki.pl/pdf/Gazeta_Atlas_all_pages.pdf).

Beszerda, Wojciech, „Artysta kontestujący. Twórczość Anastazego B. Wiśniewskiego w latach 70.” *Postmedium*. Dostępny 27.01.2020. <http://postmedium.art/artysta-kontestujacy-tworczosc-anastazego-b-wisniewskiego-w-latach-70/>.

Beszerda, Wojciech, Leopold Duszka-Kolcz i Witold Kanicki, red. *Przystanek na żądanie. Anastazy B. Wiśniewski*. Piła: Muzeum Stanisława Staszica, 2015.

Borkowski, Grzegorz, „Rejtan z obrazu Jana Matejki.” W *Leszek Przyjemski. Museum of Hysterics 1968–1995*, red. Grzegorz Borkowski, 5–45. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 1995.

Borkowski, Grzegorz, „Strategie ambiwalencji w twórczości Leszka Przyjemskiego w latach 70.” W *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*, red. Paulina Kurc-Maj i Paweł Polit, 250–259. Łódź: Muzeum Sztuki, 2017.

Chwin, Stefan, „W stronę antropologii pogranicza (fenomen recepcji prac Antoniego Kępińskiego).” W *Galernicy wrażliwości*, wybór, oprac. i red. Maria Janion i Stanisław Rosiek, 442–467. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1981.

Denisiuk, Jarosław, „Mogłoby zacząć się gdziekolwiek...” W *Elbląg konceptualny*, red. Jarosław Denisiuk, 7–56. Elbląg: Centrum Sztuki Galeria EL, 2010.

Dziamski, Grzegorz, *Szkice o nowej sztuce*. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984.

Foks, Darek, Zbigniew Libera, „Penetrowanie nicości.” Rozm. przepr. Anna Kałuża. *Arterie*, nr 1 (2018): 47–55.

Foster, Hal, „O idei sztuki politycznej.” Tłum. Ewa Mikina. *Magazyn Sztuki*, nr 4 (1994): 124–133.

Foucault, Michel, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Tłum. Helena Kęszycka. Warszawa: PIW, 1987.

Foucault, Michel, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Tłum. Tadeusz Komendant. Warszawa: Aletheia, 2009.

„Fragmenty wystąpienia Leona Romanowa. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy.” *Kwartalnik Artystyczny*, nr 4 (1995): 110–114.

Guzek, Łukasz, „Leszek Przyjemski – »polski sytuacionista«.” *Dyskurs*, nr 19 (2015): 179–190.

Guzek, Łukasz, „Leszek Przyjemski wraca do Brzeźna.” *Obieg*. Dostępny 20.08.2019. <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/35981>.

Jakubik, Andrzej, *Histeria. Metodologia, teoria, psychopatologia*, Warszawa: PZWL, 1979.

Janion, Maria, „Epika życia fantazmatycznego.” W Maria Janion, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, 363–378. Warszawa: PIW, 1984.

Janion, Maria, „Patriota-wariat.” W Maria Janion, *Wobec zła*, 9–32. Chotomów: Verba, 1989.

Jarosz, Ewelina, „Art Hysterics of Przyjemski.” W *Leszek Przyjemski. Nieistniejąca Przytakująca Galeria „Tak” 1970–1974 / Instytut Badań obojętnych przy Nieistniejącej Przytakującej Galerii „Tak” / Die Gaskammer der Kunst 1981–2012 / Museum of Hysterics 1968–2012*, projekt i oprac. graficzne Marcin Matuszak i Leszek Przyjemski, nd. Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2012.

- Jaros, Ewelina. „Museum of Hysterics i antyinstytucje Leszka Przyjemskiego.” *Artluk*. Dostępny 2.06.2019. <http://www.artluk.com/eart.php?id=1>.
- Kaja, Jan, Jacek Soliński. „Były różne ciekawe zdarzenia.” Rozm. przepr. Maksymilian Wroniszewski. *Artluk* (2020) [w druku].
- Kamiński, Ireneusz J. *Trudny romans z awangardą*. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1989.
- Kepińska, Alicja. *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe / Oficyna Wydawnicza Auriga, 1981.
- Kepiński, Antoni. *Psychopatie*. Warszawa: PZWL, 1977.
- Kluszczyński, Ryszard W. „Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce.” *Exit*, nr 4 (1999): 2074–2081.
- Kołąkowski, Leszek. „Kapłan i błazen (Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia).” W Leszek Kołąkowski, *Nasza wesola apokalipsa. Wybór najważniejszych esejów*, wybór i układ Zbigniew Mentzel, 49–82. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2010.
- Kowalczyk, Izabela. *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*. Poznań: Galeria Miejska Arsenal, 2002.
- Kowalczyk, Izabela. „Polska sztuka krytyczna.” W *British British Polish Polish. Sztuka krańców Europy: długie lata 90. i dziś*, koncepcja katalogu Fabio Cavallucci, Marek Goździewski i Tom Morton, 104–109. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2016.
- Kowalczyk, Izabela. „Tzw. książka o tzw. sztuce krytycznej.” *Obieg*. Dostępny 24.02.2020. <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/34059>.
- Kowska, Bożena. „Anastazego negacja pozytywna.” *Poezja*, nr 4 (1972): 105–108.
- Kowska, Bożena. *Polska awangarda malarska 1945–1970. Szanse i mity*. Warszawa: PWN, 1975.
- Kowska, Bożena. *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*. Warszawa: PWN, 1988.
- Krzysztoń, Jerzy. *Oblęd. T. I: Tropiony i osaczonej*. Warszawa: PIW, 1983.
- Kuryłek, Dominik. „Nihilizm Jacka Krzyżkowskiego.” *Szum*. Dostępny 22.06.2018. <https://magazynszum.pl/nihilizm-jacka-krzyzkowskiego/>.
- KwieKulik, „Pismo do Komisarza Biennale w Paryżu, 1973.” W *Nieistniejąca Przytakująca Galeria „TAK” 1970–1974 w archiwum Museum of Hysterics*, projekt graf. Leszek Przyjemski, Marcin Matuszak, 29–30. Poznań: Museum of Hysterics / Galeria Miejska Arsenal, 2004.
- Laing, Ronald David. „Rozszczepione ja.” Tłum. Anna Kołyszko. W *Przełom w psychologii*, wyb. i wstępem opatrzył Kazimierz Jankowski, 125–148. Warszawa: Czytelnik, 1978.
- Michałowska, Marianna, red. *Leszek Przyjemski. Museum of Hysterics 1968–2012*. Poznań: Galeria Miejska Arsenal, 2001.
- Mickiewicz, Adam. „O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych.” W Alina Kowalczykowa, *Ciemne drogi szaleństwa*, 275–281. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978.
- Piotrowski, Piotr. „Postmodernizm i posttotalitaryzm.” *Magazyn Sztuki*, nr 4 (1994): 56–73.
- Piotrowski, Piotr. *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Rebis, 2011.
- „Plastyka.” *Życie Literackie*, nr 35 (1971): 14.
- Przeniknęłam bezszmerowo. Listy do Leszka Przyjemskiego*. Gdańsk: Museum of Hysterics, 1988.
- Przyjemski, Leszek. *3 sprawozdanie z wakacji dla Jerzego Pluty 14, 15, 16 IX 1980*, Bydgoszcz: Galeria Autorska, 1980.
- Przyjemski, Leszek. *Euro-manifest. Museum of Hysterics 2007–2012*. Dinslaken: Museum of Hysterics, 2013.
- Przyjemski, Leszek. „Leszek.” Rozm. przepr. Łukasz Guzek. W *Re/prezentacja. Drogi artystyczne absolwentów gdańskiej ASP*, red. Łukasz Guzek, 67–70. Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2015.
- Przyjemski, Leszek. *Nieistniejąca Przytakująca Galeria „Tak” informuje*. Amsterdam: Museum of Hysterics, 2007.
- Przyjemski, Leszek. „O krok dalej”. Bydgoszcz: Galeria Autorska, 1980.
- Przyjemski, Leszek. *Pokazy prywatne*. Dinslaken: Museum of Hysterics, 2018.
- Przyjemski, Leszek. *Ponura historia o grzybkach*. Odc. I: *Pracownikodniówka*. Bydgoszcz: Galeria Autorska, 1980.
- Przyjemski, Leszek. *Scenografia do wesela*, Bydgoszcz: Galeria Autorska, 1980.
- Przyjemski, Leszek. *Urodzony w anomalii*. Rozm. przepr. Tamara Sztyma. *Gazeta Wielkopolska*, 9 V 2001.
- Putrament, Jerzy. „Z życia drobnoustrojów.” *Literatura*, nr 5 (1981): 16.
- Przyjemski, Leszek. „Ten kaftan mam do dziś.” Rozm. przepr. Maksymilian Wroniszewski. *Dyskurs Lokalny*, nr 10 (2020) [w druku].
- Romanow, Leon. „Zdyscyplinowane furie...” Rozm. przepr. Małgorzata Winter. *Kwartalnik Artystyczny*, nr 4 (1995): 119–121.
- Ronduda, Łukasz, Georg Schöllhammer, red. *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*. Warszawa – Wrocław – Wiedeń: Muzeum Sztuki Nowoczesnej / BWA Wrocław / Kolekcja Sztuki Grupy Erste / Archiwum KwieKulik, 2012.
- Ronduda, Łukasz. *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, koncepcja wydawnicza Piotr Ukłański. Jelenia Góra – Warszawa: Polski Western / CSW Zamek Ujazdowski, 2009.

- Rypson, Piotr. „Nietaktowne przytakiwania.” W *Leszek Przyjemski. Nowa definicja muzeum. Museum of Hysterics 1968–1999*, nd. Bielsko-Biała: BWA Bielsko-Biała, 1999.
- „Ryszard Milczewski-Bruno contra Leszek Przyjemski.” *Odra*, nr 11 (1979): 106–107.
- Scheff, Thomas J. „Schizofrenia jako ideologia.” Tłum. Kazimierz Jankowski. W *Przełom w psychologii*, wyb. i wstępem opatrzył Kazimierz Jankowski, 241–253. Warszawa: Czytelnik, 1978.
- Sienkiewicz, Karol. *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*. Kraków–Warszawa: Karakter / Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2014.
- Sznajderman, Monika. *Blazen. Maski i metafory*. Warszawa: Iskry, 2014.
- Tomczyk, Ryszard. „Anastazy – instytucja nieinstytucjonalna.” *Tygiel*, nr 13–14 (1994): 56–62.
- Tomczyk, Ryszard. „Upokorzenie »dowcipnisia« czyli niefortunny przypadek Leszka Przyjemskiego.” *Tygiel*, nr 13–14 (1994): 63–72.
- Tomczyk-Watrak, Zofia. *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*. Gdańsk: słowo / obraz, 2001.
- Trillat, Etienne. *Historia hysterii*. Tłum. Zofia Podgórska-Klawe, Elżbieta Jamrozik. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1993.
- Truszkowski, Jerzy. „¿Leonhardt (Leszek) Przyjemski: Museum of Hysterics 1968–2068 – odwrócony znak zapytania?” *Artluk*, nr 2 (2016): 61–69.
- Truszkowski, Jerzy. „Muzeum of Hysterics 1968–2008. Leszek Przyjemski.” *Sztuka.pl*, nr 6 (2008): 12–15.
- Truszkowski, Jerzy. *Post Partum Post Mortem. Artyści awangardowi w społeczeństwie socjalistycznym w Polsce 1968–1988 (od Jacka „Krokodyla” Malickiego do Jacka Mikołaja Radeckiego)*. Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2013.
- van Voren, Robert. *Psychiatria polityczna*. Brak nazwiska tłum. Warszawa: Wydawnictwo Społeczne KOS / ON: Oświata Niezależna, 1984.
- Waśkiewicz, Andrzej K. *Ósma dekada. O świadomości poetyckiej „nowych roczników”*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1982.
- Wiśniewski, Anastazy. *Zeznania kontestatora*. Elbląg: Laboratorium Sztuki Galeria EL, 1971.
- Wojciechowski, Aleksander. *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1992.
- Wroniszewski, Maksymilian. „50 lat nieistnienia Galerii TAK.” *Dyskurs Lokalny*, nr 8 (2020): nd.
- Wroniszewski, Maksymilian. „Dekada schizofrenii.” *Dialog*, nr 12 (2019): 185–196.