

## Artysta nowoczesny jako t.w.

Historyk sztuki może czuć się bezradny wobec zasobów Instytutu Pamięci Narodowej. Materiały zgromadzone w magazynach IPN wymagają dobrej orientacji w organizacji, sposobie pracy, właściwych celach i miejscu Służby Bezpieczeństwa w strukturach władzy PRL. Słownik terminów używanych w dokumentach SB umieszczony na stronie internetowej Instytutu pomaga, ale nie wyjaśnia wszystkiego<sup>1</sup>. Błędy wynikłe z niewłaściwego odczytania łatwo mogą być wykorzystane do podważenia zbyt pospieszonych ustaleń badacza<sup>2</sup>. Ponadto, zapoznając się z informacjami o charakterze osobistym zawartymi w dokumentach Instytutu Pamięci Narodowej, niełatwo przychodzi sformułować opinie, które rzeczywiście miałyby znaczenie dla ogólniejszego obrazu dziejów sztuki polskiej w czasach PRL.

Z tego drugiego powodu do dzisiaj archiwa IPN wywołują napięcia w środowiskach badaczy i artystów. Przyczyną był przede wszystkim projektowany kilka lat temu wymóg lustracji kadry dydaktycznej (spropokowany faktem pracy pedagogów uwikłanych wcześniej we współpracy z SB), który spolaryzował środowisko naukowców. „Nie złożę oświadczenia lustracyjnego. [...] Nie zgadzam się na grzebanie ideałów, takich jak: godność człowieka, prawo gwarantujące bezpieczeństwo pracy, sprawiedliwość, wolność sumienia, swoboda wypowiedzi” – mówił w 2007 roku

---

1 <http://inwentarz.ipn.gov.pl/slownik> (dostęp 30.08.2015). Zob. także *Instrukcje pracy operacyjnej aparatu bezpieczeństwa (1945–1989)*, oprac. i wstęp Tadeusz Ruzikowski, IPN, Warszawa 2004.

2 Tak jest w przypadku zbyt uproszczonego odczytania dokumentów SB w książce Łukasza Rondudy, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa; Polski Western, Jelenia Góra, 2009. Pomyłki wytknął autorowi Jarosław Jakimczyk, *Najwesełszy barak w obozie. Tajna policja komunistyczna jako krytyk artystyczny i kurator sztuki w PRL*, Akces, Warszawa 2015.

historyk sztuki i działacz podziemnej Solidarności Piotr Piotrowski<sup>3</sup>. Tomasz Jasiński, historyk i specjalista w dziedzinie krytyki źródeł, zajmował stanowisko odmienne: „Jeśli my, naukowcy, nie poddamy się lustracji, stracimy autorytet”<sup>4</sup>. Choć charakter tego sporu dotyczył konkretnego projektu i konkretnych uwarunkowań politycznych z nim związanych, łatwo dostrzec, że problem zasobów IPN, których udostępnienie obaj antagoniści zgodnie zresztą postulowali, nie jest problemem historycznie „zamkniętym” i nakłada się na dzisiejsze postawy badaczy. A argumentacja adwersarzy warta jest przemyślenia. W jakim stopniu te zachowania warunkują refleksję nad twórczością polskich artystów, czy i jak ograniczają pole badawcze?<sup>5</sup>

W archiwum warszawskiego oddziału IPN znajdują się dwie kompletne teczki (pracy i personalna) pedagoga warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, artysty malarza, tajnego współpracownika (dalej: t.w.) SB w latach 1973–1979 o pseudonimie „Tadeusz”<sup>6</sup>. Chciałbym na ich przykładzie spróbować odpowiedzieć na zasygnalizowane problemy: na ile informacje z zasobów Instytutu mogą zasadniczo uzupełnić naszą wiedzę o sztuce polskiej oraz jak wykorzystanie wiedzy zgromadzonej

---

3 <http://wyborcza.pl/1,79328,4024330.html#ixzz3SSjoccaE> (dostęp 30.08.2015).

4 <http://wyborcza.pl/1,79328,4033861.html#ixzz3SSIKZbB7> (dostęp 30.08.2015).

5 W artykule *Iluzje nowoczesności*, „Artium Quaestiones” 2009, R. XX, postulowałem, aby badania sztuki uwzględniały również głębsze uwarunkowania historyków wynikające z przyjęcia przez nich zasad, które badaną sztukę zdefiniowały.

6 T.w. „Tadeusz” to pseudonim malarza Tadeusza Dominika, dziekana Wydziału Malarstwa w latach 1972–1975 i 1987–1989, bezpartyjnego, bo członków PZPR w zasadzie nie wolno było werbować na tajnych współpracowników. Spośród wielu wariantów zapisu skrótu „tajnego współpracownika” wybieram najczęściej występujący z teczkach SB: t.w. W okresie kandydowania na tajnego współpracownika malarz odnotowany był jako k.o. (kontakt operacyjny) „TD”. Kandydat na t.w. oraz k.o. najczęściej był zapisywany pierwszymi literami imienia i nazwiska. W zbiorach IPN znajdują się dwie teczki t.w. „Tadeusza” nr ew. 6988: „Teczka pracy tajnego współpracownika” IPN BU 00277/588 t.1 (dalej „Teczka pracy t.w.”) zawierająca 102 numerowane strony i „Teczka personalna tajnego współpracownika” IPN BU 00277/588 t.2 (dalej „Teczka personalna t.w.”) zawierająca 133 numerowane strony. T.w. „Tadeusz” był wykorzystywany jako źródło sygnałne dla teczki obiektowej kryptonim „Plastyk” (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie). Dziękuję Jarosławowi Jakimczykowi za pomoc w dotarciu do dokumentów, uszczegółowienie terminologii i wskazówki bibliograficzne.

w magazynach IPN ma się do argumentów, które padały w sporze z 2007 roku. Czy „swoboda wypowiedzi” *versus* „autorytet” – rzecz upraszczam, ale w moim przekonaniu sprowadzam do istoty zagadnienia – nie odsyłają nas do kluczowego problemu sztuki nowoczesnej?

Przyszłym t.w. „Tadeuszem” interesował się już w latach 1970–1971 wydział do walki z przestępstwami gospodarczymi Komendy Milicji Obywatelskiej w Warszawie. Artysta miał jakoby zamalowywać stare, cenne malowidła swoimi kompozycjami, a po wywiezieniu ich za granicę i po oczyszczeniu antyki korzystnie sprzedawać. Oskarżenie zawarte w donosie autorstwa t.w. „Romana” nie zostało potwierdzone, ale z zebranych przez MO danych personalnych skorzystała SB dwa lata później. Momentem rozstrzygającym o współpracy ze Służbą było zatrzymanie malarza 6 stycznia 1973 roku podczas rutynowej kontroli drogowej. Fakt prowadzenia samochodu w stanie nietrzeźwym i sugestia puszczania w niepamięć tego incydentu został wykorzystany przez nowego opiekuna ASP z ramienia SB, porucznika M. Szymańskiego, do zaproponowania tajnej współpracy. Malarz „bardzo chętnie wyraził zgodę” na rozmowę o uczelni. Po dwóch miesiącach zadowolających kontaktów z artystą oficer prowadzący zarejestrował go pod numerem 6988 jako kandydata na t.w. „TD”<sup>7</sup>. Po ośmiu spotkaniach malarza z oficerem, 24 grudnia 1973 roku informator „został pozyskany” do współpracy i założono mu „Teczki pracy t.w.”. 9 kwietnia 1974 roku odbyła się formalna rozmowa werbunkowa, podczas której malarz przyjął pseudonim „Tadeusz”. Zarejestrowano go bez pisemnego zobowiązania<sup>8</sup>. Między 24 grudnia 1973 a 24 listopada roku następnego porucznik Szymański odbył z t.w. „Tadeuszem” 11 spotkań, większość w kawiarni „Bristol”, jedno w tajnym „lokalu kontaktowym” „Powiśle”. Kolejnych 11 spotkań w kawiarni miał t.w. „Tadeusz” z kolejnym prowadzącym, podporucznikiem Pawłem Bańkowskim (od 20 grudnia 1975 do 14 listopada 1978). Cztery następne spotkania (18 grudnia 1978–30 lipca

---

7 Zdaniem oficera: „Z kontaktów z »TD« wnioskuję, że [malarz] jest przychylnie ustosunkowany do Służby Bezpieczeństwa, twierdzi, że poważnie traktuje ten kontakt gdyż widzi wspólnotę interesów” – strona 75 z „Teczki personalnej t.w.”, „Notatka służbowa” z 28 marca 1973 r. Dla sprawdzenia wiarygodności deklaracji artysty jego rozmowy telefoniczne były między 6 a 21 kwietnia 1973 ośmiokrotnie podsłuchiwane.

8 Strona 63 z „Teczki pracy t.w.”. Zob. także strona 52 z „Teczki pracy t.w.”, gdzie 12 kwietnia 1976 roku oficer prowadzący malarza zapisał: „Planuję stopniowo coraz silniej wiązać t.w. ze Służbą Bezpieczeństwa w celu lepszego wykorzystania go i uzyskania zobowiązania do współpracy z SB na piśmie”.

1979) odbyły się z następnym funkcjonariuszem SB („opiekunem Akademii Sztuk Pięknych z ramienia Służby Bezpieczeństwa”), plutonowym Stefanem Wierzbą. Łącznie w latach 1973–1979 miały miejsce 34 spotkania, ostatnie odbywały się z wyraźnie mniejszą częstotliwością, co plutonowego Wierzbę skłoniło do tajnej kontroli korespondencji t.w. „Tadeusza” między 12 marca a 12 września 1979 roku. Ostatnie spotkanie SB z malarzem miało miejsce 30 lipca 1979 roku. Potem t.w. „Tadeusz” nie zgłaszał się na kolejnych sześć wezwań i 16 września 1980 roku odmówił ostatecznie współpracy ze Służbą. 1 października tegoż roku kolejny funkcjonariusz SB prowadzący sprawę malarza, K. Strzałkowski, złożył wniosek o wyeliminowanie t.w. „Tadeusza” z sieci, a teczki pracy i personalną zdeponowano w archiwum SB. Rozwiązanie współpracy zatwierdził naczelnik III wydziału Komendy Stołecznej MO w Warszawie Tadeusz Olejnik.

Informacje zawarte w „Notatkach służbowych” były spisywane „ze słów” przez funkcjonariuszy SB prowadzących t.w. „Tadeusza”. Tylko sześć sporządzonych było własnoręcznie i podpisanych przez malarza. Chociaż w „Zeszycie ewidencyjnym kandydata na t.w.” w „Kwestionariuszu t.w. Część II. Uzasadnienie pozyskania do współpracy” w punkcie 3 zapisano, że „Zasadniczym motywem pozyskania będzie zainteresowanie finansowe” (za przekazane informacje t.w. „Tadeusz” otrzymał 3 upominki), to jednak najważniejszą korzyścią ze współpracy były ułatwienia w wyjazdach za granicę. Służba Bezpieczeństwa czterokrotnie interweniowała w biurze paszportowym, przyspieszając wydanie paszportu t.w. „Tadeuszowi”, zawsze w związku z udziałem malarza w wystawach. Motywowano to „względami operacyjnymi”.

Większość informacji kandydata na t.w. „TD” i t.w. „Tadeusza” ma charakter ogólny i z tego powodu były przedmiotem krytyki ze strony zwierzchników oficerów prowadzących. Choć t.w. „Tadeusz” wyraźnie manifestował niechęć do pisemnych wypowiedzi, chętnie rozmawiał. Oficerowie dopominali się o informacje mające wartość operacyjną, niebędące tylko prostymi opiniami. Już 5 maja 1975 roku w „Notatce służbowej” porucznik Szymański zanotował: „Aktualnie współpraca układa się na takim poziomie jak z kontaktem operacyjnym. Dlatego jeżeli nie ulegnie poprawie, należy t.w. wyeliminować, ale utrzymywać z nim kontakt operacyjny w charakterze k.o.”. Wiadomości były więc dla SB interesujące, ale zbyt powierzchowne. Wszyscy funkcjonariusze SB prowadzący t.w. „Tadeusza” zgodnie podkreślali jego inteligencję i wiedzę.

Wybór najważniejszych spotkań t.w. „Tadeusza” z funkcjonariuszami SB przedstawia się następująco: 11 i 28 marca 1973 roku rozmawiano

z t.w. o Danucie i Stefanie Staszewskich, podczas spotkania krytykował on też Ministerstwo Kultury i Sztuki. 25 maja 1973 roku informował o „pijających rozróbkach” studentów w ASP, o wystawach *Niepotrzebni* i ruchu O Poprawę oraz krytykował ponownie MKiS. 26 października 1973 roku skrytykował Grupę AB Zygmunta Piotrowskiego i zwrócił uwagę na podteksty polityczne prac studenckich z pracowni Henryka Tomaszewskiego i Józefa Mroszczaka. 30 października 1973 roku postawiono t.w. zadanie uzyskania opinii Henryka Tomaszewskiego o tematach prac dyplomowych. 27 listopada 1973 roku t.w. sformułował negatywną opinię o Włodzimierzu Zakrzewskim (seniorze) i miał zdać sprawozdanie z kontaktu z ambasadą Niemiec. 12 lutego 1974 roku otrzymał zadanie zbadania programu dydaktycznego Oskara Hansena. 22 lutego 1974 roku informował o incydencie z tłumaczem Jerzym Herbstem. 24 kwietnia 1974 roku przekazał ogólną informację o środowisku plastycznym. 19 marca 1975 roku – o kole młodych w ZPAP oraz *de facto* sformułował donos na Mroszczaka i Tomaszewskiego. 3 maja 1975 roku przekazał informację o Teresie Mellerowicz i możliwej kandydaturze Stefana Gierowskiego na dziekana. 28 maja 1975 roku z własnej inicjatywy napisał oświadczenie o swoich kontaktach z właśnie aresztowanym szermierzem Jerzym Pawłowskim. 30 czerwca 1975 roku przekazał informację o paszportach dla studentów ASP i wskazał najbardziej „buntujących” się z tego powodu studentów. 13 sierpnia 1975 roku krytycznie ocenił zachowanie pracowników PZH „Ciech”. 20 sierpnia 1975 roku informował o negatywnej środowiskowej ocenie Henryka Urbanowicza, dyrektora Pracowni Sztuk Plastycznych. Informację uznano za wartą wykorzystania w sprawie Marka Koniecznego i Przemysława Kwieka. 26 września 1975 roku przekazał informację o nastrojach w ASP w związku z interpretowanymi politycznie pożarami. 9 października 1975 roku informował o Gustawie Zemle, wyborach dziekana Wydziału Malarstwa i zwrócił się z prośbą o wskazanie „odpowiednich” osób na wyjazd do Japonii. Otrzymał zadanie: „rozeznac” Stefana Gierowskiego. 27 listopada 1975 roku informował ogólnie o środowisku plastycznym. 4 grudnia 1975 roku – kolejna informacja ogólna o środowisku plastycznym. 7 kwietnia 1976 roku t.w. „Tadeusz” przedstawił informacje o Henryku Błachnio, Barbarze Krasieńskiej, studencie Ryszardzie Maliszewskim i Marianie Rojewskim. 10 sierpnia 1976 roku uzupełnił informacje o Błachnio. 25 stycznia 1977 przekazał informacje o Janie Dziędziorze, ulotkach na Wydziale Grafiki i o Danielu Szczechurze. 2 lutego 1977 roku podał kolejne dodatkowe informacje o Dziędziorze. Otrzymał zadanie: zebrać informacje o Przemysławie Kwieku i Zofii Kulik. 26 kwietnia 1977 roku przekazał informacje

o Kwieku, Kulik, Andrzeju Bieńkowskim, Marii Neumann oraz wspomniał o grupie Śmietanka. 6 października 1977 roku przekazał opinie o przebiegu wyborów na stanowisko wykładowcy na Wydziale Malarstwa (Dziędziory i Jan Karczewski). 14 października 1977 roku – dodatkowe informacje o wyborze na stanowisko wykładowcy. 20 października 1977 roku uszczegółowił opinie o niedoszłym wyborze Dziędziory, przekazał informację o nagrodzie Jana Cybisa (Jacek Sempoliński i Dziędziory). 18 grudnia 1978 roku – informacja o Gierowskim, ogólna i pozytywna. 31 stycznia 1979 roku otrzymał zadanie scharakteryzowania dwóch studentów: Tomasza Stando i Pawła Mostowskiego. 22 marca 1979 roku przekazał informację o plenerze studentów Gierowskiego w Hucie Warszawa i o konkursie *Olimpiada w Moskwie 1980*. Z 30 lipca 1979 roku pochodzi ostatnia informacja t.w. „Tadeusza”, poświęcona sytuacji na Wydziale Malarstwa.

Łatwo zauważyć, że intensyfikacja spotkań i dopływu informacji od t.w. „Tadeusza” widoczna jest w pierwszej fazie współpracy oraz tuż przed prestiżowym dla niego wyjazdem do Japonii we wrześniu 1975 roku. Służba Bezpieczeństwa zauważyła wyraźne osłabienie jego kontaktów od 1978 roku. Po wyeliminowaniu t.w. „Tadeusza” z sieci tajnych współpracowników SB próbowała jeszcze raz nawiązać z nim kontakt. Pod datą 15 czerwca 1988 roku odnajdujemy adnotację kapitana J. Ciborowskiego, kierownika sekcji wydziału III-1: „sprawdzić możliwość podjęcia” współpracy. W listopadzie 1989 teczkę personalną t.w. „Tadeusza” wypożyczył na tydzień wydział IV departamentu II MSW. I jest to ostatni chronologicznie zapis w teczkach t.w. „Tadeusza”.

Powyższy pobieżny przegląd informacji udzielanych przez t.w. „Tadeusza” ukazuje ich małą wartość poznawczą. Artysta wyraźnie dąży do umocnienia swojej pozycji jako reprezentanta sztuki polskiej za granicą i stara się wykorzystać SB do ograniczenia „konkurencji”. Tak odczytuję jego informacje o profesorach Wydziału Grafiki cieszących się międzynarodowym uznaniem. Chociaż można też spojrzeć na to w perspektywie konfliktu malarzy z grafikami sprzed 1968 roku, a więc przed odłączeniem Wydziału Grafiki od Wydziału Malarstwa<sup>9</sup>. Widać, że t.w. „Tadeusz” na ogół chroni środowisko uczelni (to też jego zawodowy interes), jego opinie o „figurantach” są zasadniczo pozytywne, domaga się stworzenia mechanizmów

---

9 Zob. Wojciech Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2005, rozdziały: 16. *Wydział Grafiki* i 25. *Samodzielny Wydział Grafiki*.

zabezpieczających materialnie artystów<sup>10</sup>. Ale też informacje o warunkach bytowych i ekonomicznym wymiarze działalności artystów należy uznać za obiegowe (w teźce personalnej t.w. znajduje się wycinek z „Miesięcznika Kulturalnego Litery” z argumentacją podobną do zawartych w informacjach dla SB, zapewne przekazany przez t.w. „Tadeusza” oficerowi prowadzącemu<sup>11</sup>), chociaż rzuca się w oczy stały motyw – sprzedaż obrazów. Dla dzisiejszego badacza najciekawsze są wątki związane z próbami zatrudnienia przez Gierowskiego Dziędziory. Wiele z nich można wykorzystać przy opracowywaniu mechanizmów życia artystycznego lat siedemdziesiątych (funkcjonowanie instytucji, procedury nacisków i podejmowanych decyzji) i sposobów działania SB wobec świata kultury. Wydaje się, że SB nie miała dobrej orientacji w środowisku uczelni, tak przynajmniej wygląda to z dzisiejszej perspektywy, kiedy stan wiedzy na ten temat wciąż jest niezadowolający. Ale trzeba pamiętać, że t.w. „Tadeusz” był tylko jednym ze źródeł sygnałnych dla obiektu „Plastyk” (ASP)<sup>12</sup>. I nie wiemy, w jaki sposób nawet pozornie mało znaczące wzmianki wykorzystywała dla swoich celów SB, a za jej pośrednictwem partia i administracja. Zastanawia na przykład udział informacji t.w. „Tadeusza” w budowaniu przez członków partii zdecydowanego frontu odmowy zatrudnienia Dziędziory.

Jednak w zasadzie trudno się nie zgodzić, że zawarty w dwóch teźkach t.w. „Tadeusza” materiał, chociaż oświetla dodatkowo znane już fakty z historii polskiej sztuki współczesnej, w niewielkim stopniu zmienia dotychczasowy jej obraz – jej wiodących tendencji, znaczenia dzieł czy pozycji liderów. W tym zakresie jest raczej tłem i ma charakter przyczynkarski, chociaż sumienny badacz nie może go pominąć<sup>13</sup>. Czy to znaczy, że materiały IPN – a ogólnie problem współczesnych artystów tajnych współpracowników – są dla badaczy marginalne i powinny być potraktowane (jak niegdyś realizm socjalistyczny) jako zaledwie uzupełniające, jako mało znaczący składnik funkcjonowania kultury w państwach totalitarnych?

---

10 „Figurant” w żargonie SB to osoba poddana inwigilacji.

11 *Artyści marszandzi informatorzy* [sic!] „Miesięcznik Kulturalny Litery” (Gdańsk), luty 1974, s. 15–16; wywiad z Tadeuszem Dominikiem przeprowadził Bogdan Maciejewski.

12 Inne źródła niejawnego dostarczania informacji z ASP odnotowane w teźkach t.w. „Tadeusz” to: t.w. „Pracownica”, k.o. „Zdzisław”, k.o. „T.K.”, k.o. „M.R.”, k.o. „WS” oraz prawdopodobnie k.o. „BC”, k.o. „MM” i „Hubert” jako źródło informacji SB najpierw w Polsce, a następnie w Szwecji. Kontaktami operacyjnymi bywali często członkowie partii.

13 Dla ułatwienia korzystania z zawartości dwóch teźek t.w. „Tadeusza” podaję w Aneksie nazwiska osób tam wymienionych.

Wydaje się, że materiały IPN o artyście godzącym się na bycie tajnym współpracownikiem odsłaniają nie tylko zasady funkcjonowania systemu totalitarnego, bo to oczywiste, ale przede wszystkim odsłaniają (tak jak w socrealizmie) graniczną sytuację sztuki nowoczesnej, „testując” – można powiedzieć – jej założenia<sup>14</sup>. Pomijając osobiste i w większości przyziemne motywacje t.w. „Tadeusza” (umocnienie swojej środowiskowej pozycji, iluzoryczna możliwość wpływu na decyzje władzy, ułatwienia paszportowe, wysokie wyobrażenie o swojej twórczości czy pełna identyfikacja z systemem PRL – w języku SB była to „współodpowiedzialność obywatelska” – jako powody podjęcia współpracy), powinniśmy się skupić na tych, w których używa argumentu właściwego kręgowi doświadczeń artysty i w których odwołuje się – świadomie bądź nie – do swojej wizji sztuki. Nawet jeżeli jest to tylko jednostkowe świadectwo t.w. „Tadeusza”, ze względu na rangę artysty, jego towarzyską i instytucjonalną pozycję możemy traktować je jako znaczący probierz. Ważniejszy wydaje się tu mechanizm przyzwolenia tkwiący w samej strukturze rozumienia nowoczesnego artysty i nowoczesnej sztuki niż częstotliwość jego wykorzystywania.

Dla postępowania SB kluczowa jest niejawność działań. Już w krytycznym dniu zatrzymania malarza za kierowanie samochodem po pijanemu, 6 stycznia 1973 roku, „opiekun” ASP z ramienia SB poleca malarzowi dopisać do składanego oświadczenia znaną formułę „Przeprowadzono ze mną rozmowę, której fakt pozostawię w tajemnicy”<sup>15</sup>. W rozmowie – jak wiemy – „bardzo chętnie wyraził zgodę” na rozmowę o ASP i „środowisku plastycznym”. Szczególnym potwierdzeniem znaczenia niejawności, także dla artysty, jest epizod z 26 października 1973 roku (a więc sprzed rejestracji jako tajnego współpracownika), który oficer prowadzący tak opisał w służbowej notatce: „[...] wyraziłem uznanie dla jego zachowania, gdy przypadkowo spotkaliśmy się w klubie SARP-u, wówczas »TD«, mimo że siedzieliśmy przy jednym stole, sprawiał wrażenie na obecnych, że widzimy się po raz pierwszy”<sup>16</sup>. Kiedy indziej t.w. „Tadeusz”

---

14 Wojciech Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Libella, Paryż 1986. Stosunkowo łatwe przechodzenie twórców awangardowych na pozycje socrealizmu (i odwrotnie) było możliwe dzięki podobnemu rozumieniu sztuki nowoczesnej i artysty oraz uznaniu zasad historycyzmu.

15 Strona 63 z „Teczki personalnej t.w.”. Na dokumencie widać, że formuła została dopisana przez Tadeusza Dominika już po podpisaniu oświadczenia dotyczącego jazdy pod wpływem alkoholu.

16 Strona 78 z „Teczki personalnej t.w.”



przekonywał, jak pisał oficer, „że sprawy, które ma do poruszenia ze mną, nie wymagają miejsca odosobnienia”<sup>17</sup>. Należy zatem zapytać o funkcje niejawności. Zakładam, że informowanie SB nie było dla „TD” i później dla t.w. „Tadeusza” czymś nagannym i być może nie było przez niego tak pojmowane (a wprost przeciwnie, „informacja” służyła w jego mniemaniu „naprawie” systemu i wynikała z aprobaty PRL), natomiast na pewno spotkałoby się z dezaprobatą większej części środowiska, w którym się obracał. Tajność w przytoczonym spotkaniu w klubie SARP-u omijała zasady powszechnie przyjętego systemu wartości, w którym nie ma zgody na takie niejawne zachowania prowadzące w konsekwencji do całkowitej destrukcji relacji międzyludzkich. Niejawność sprzyja tu kłamstwu, tajność separuje od tego, co nie przystoi. Ponieważ problem tajności i wymogi konspiracji pojawiają się wielokrotnie w dokumentach t.w. „Tadeusza”, a jednocześnie „T.w. »TADEUSZ« stwierdził, że nie mógł pisać konkretniej, gdyż »jego sumienie« nie pozwala mu na prezentowanie swojego subiektywnego zdania [na temat Gierowskiego i Dziędziory] na piśmie”<sup>18</sup>, można przyjąć, że uzasadnienia dla przyjęcia swojego stanowiska czerpał także ze specjalnego rozumienia funkcji sztuki i pozycji artysty.

Przełożony kontrolujący służbowe notatki oficera prowadzącego przyszłego t.w. „Tadeusza” zakreślił specjalnie następujące słowa malarza: „tylko wielcy artyści mogą sobie pozwolić na lekkie rozluźnienie obyczajów”<sup>19</sup>. Malarz użył ich w stosunku do pijackich burd studentów, co w kontekście przyczyn niedawnego zatrzymania artysty przez milicję i jego późniejszych wypowiedzi brzmi jednoznacznie i bardziej jest potwierdzeniem jego głębszych przekonań niż próbą usprawiedliwienia incydentu sprzed pięciu miesięcy<sup>20</sup>. W innej notatce oficer przytacza następujące słowa „TD”: „Negatywną postacią w ZPAP jest plastyk Zakrzewski Wł. zbliżony do władz partyjnych poprzez reprezentowanie sztuki zaangażowanej (portrety działaczy robotniczych, dekoracje świąt państwowych).

---

17 Strona 20 z „Teczki pracy t.w.” – „Notatka służbowa” z 5 maja 1975 roku.

18 Strona 97 z „Teczka pracy t.w.” – „Notatka służbowa” z 14 listopada 1977 roku.

19 Strona 76 z „Teczki personalnej t.w.” – „Notatka służbowa” z 25 maja 1973 roku. Trzy miesiące wcześniej, 14 lutego 1973 roku zapisano: „Mówił, że jest w tej chwili malarzem »na fali«, jeden z dziesięciu nie-licznych, których obrazy skupują muzea w kraju i za granicą oraz osoby prywatne” – strona 64 z „Teczki personalnej t.w.”.

20 Zob. cytowana poniżej pisemna wypowiedź t.w. „Tadeusza” z 27 listopada 1975 roku.

Jego wypowiedzi i sposób publicznej interpretacji o naszym życiu odnośnie spraw gospodarczych i kulturalnych wzbudziły w »TD« wielki niepokój. Jest on [Zakrzewski] dziwnie uprzedzony do wszystkiego, co obecnie w kraju się robi. Z drugiej strony robi sztukę zaangażowaną i te dwie sprawy trudno pogodzić”<sup>21</sup>. Natomiast w opracowaniu t.w. „Tadeusza” przekazanemu oficerowi 14 listopada 1977 roku znajdujemy takie zdania: „Nauczanie w Uczelni artystycznej szczególnie wymaga zaufania i życzliwości, a to głównie z uwagi na operowanie wartościami czasami niewymiernymi, kiedy b. często jedynym miernikiem wartości jest sumienie artysty, jego poczucie odpowiedzialności. Takie zaufanie oczywiście zobowiązuje. Człowiek podejmujący się trudnej pracy pedagoga powinien być dla młodzieży wzorem, a w każdym razie osobą budzącą zaufanie moralności. [...] Większość naszej młodzieży jest zaangażowana w sprawy Uczelni, darzy zaufaniem kadrę dydaktyczną i prawdą jest, że wykonując proste, skromne zadania pracowniane, daje większą rękojmię rzetelnego przyswojenia sobie koniecznych w tym zawodzie umiejętności – a później wzbogacenia w trwałe wartości polskiej (i nie tylko) kultury niż ci bezideowi (nieliczni na szczęście), którzy cynicznie szermując różnymi hasłami, robiąc rzeczy słabe, czasami karykaturalne, pod płaszczykiem tzw. sztuki zaangażowanej, czynią więcej szkody niż pożytku”<sup>22</sup>. Wyłania się z tych wypowiedzi koncepcja autonomii sztuki, jej „czystości”, odizolowanej od jakiegokolwiek zaangażowania. Ale jednocześnie sztuki, która sprzęga i tłumaczy zachowania pozaartystyczne; wykluczone są rozbieżności – „te dwie sprawy trudno pogodzić”. Moralny ton wypowiedzi potwierdza, że to sztuka daje argumenty rozstrzygające takie wewnętrzne sprzeczności (forma plastyczna miałyby artystom podpowiadać wybory), a poparcie zasad PRL tylko je wzmacnia<sup>23</sup>. „Wybitni artyści jak wiadomo byli zawsze rewolucyjni w swoich poglądach i poczynaniach artystycznych i nawet ci osamotnieni w swojej epoce zawsze byli ostatecznie uznani i uhonorowani przez historię. Artyści dziś w bloku państw demokracji ludowych mają po raz pierwszy w dziejach wspólne cele z celami dyktowanymi przez ustrój państwowy

---

21 Strona 82 z „Teczki personalnej t.w.” – „Notatka służbowa” z 27 listopada 1973 roku.

22 Strona 99 i 100 z „Teczki personalnej t.w.”.

23 „T.w. »Tadeusz« aż jest zdziwiony, że o pożarach w kontekście sytuacji gospodarczej kraju zabierają głos tacy pedagodzy jak prof. Bursze, prof. Tomaszewski, prof. Rudziński, których dotąd interesowały jedynie wyjazdy zagraniczne i zarabianie dużych pieniędzy” – strona 33 z „Teczki pracy t.w.” – „Notatka służbowa” z 26 września 1975 roku.

– zgodnie z ogólnymi dążeniami i tendencjami”<sup>24</sup>. W przytoczonych przykładach ważny jest postulowany przez informatora model tożsamości sztuki i zachowań. Obłuda mogłaby tłumaczyć tę niezgodność (współpraca z SB i moralizatorska nuta), gdyby nie to, że mamy do czynienia ze spójną, racjonalną osobowością i w związku z tym argument taki kierowałby nas w stronę uniemożliwiającą dotarcie do głębszych mechanizmów funkcjonowania nowoczesnego artystycznego światopoglądu. Także ketman opisany w *Zniewolonym umyśle* Czesława Miłosza nie jest tu do końca przydatny, bo t.w. „Tadeuszowi” obce są rozterki, czuje się w pełni spełniony jako artysta, a otoczenie nie jest „wbrew” niemu<sup>25</sup>. Według niego wymaga tylko korekty pozwalającej realizować właściwą promocję i sprzedaż dzieł sztuki.

Powyższe cytaty zestawione z zasadą niejawności dają obraz twórczości, w której nie dopuszcza się „pękniętej osobowości” (Zakrzewski), z drugiej zaś strony – dopuszcza omińnięcie uniwersalnych zasad międzyludzkich zachowań. Czy można znaleźć jakiś wzorzec dla podobnej sytuacji? Alasdair MacIntyre zarysowuje taką możliwość, odwołując się do utopijnych projektów oświecenia, np. sztuki jako nowoczesnej „instytucjonalnej areny”, która byłaby zdolna do „przedstawienia racjonalnych uzasadnień i akceptowalnych wartości i zasad moralnych”<sup>26</sup>. Przydatna mogłaby być także koncepcja „separacji doświadczenia” Anthony’ego Giddensa właściwa oświeceniowej „kulturze ryzyka”<sup>27</sup>. Koncepcja sztuki nowoczesnej daje właśnie taką możliwość, swoistego Giddensowskiego

---

24 Strona 41 z „Teczki pracy t.w.” to pierwszy dokument podpisany osobiście pseudonimem „Tadeusz”, z dnia 27 listopada 1975 roku. Podkreślenie t.w. „Tadeusza”.

25 „Ketman polega [...] na realizowaniu siebie wbrew czemuś” (Czesław Miłosz, *Zniewolony umysł*, Instytut Literacki, Paryż 1980, s. 86. Ketman według noblisty jest cechą ogólnoludzką, mającą szczególnie sprzyjające warunki rozwoju w Polsce stalinowskiej. Porównując *Traktat moralny* (1947), wiersz *Który skrzywdziłeś* (1950) i *Zniewolony umysł* (1953), łatwo zauważyć, że dla Miłosza to artysta i jego sztuka stanowią ważną perspektywę, w której następuje demaskacja ketmana. „Poeta pamięta / Możesz go zabić – narodzi się nowy. / Spisane będą czyny i rozmowy” – pisał w *Który skrzywdziłeś*. Moralny postulat sztuki formułowany przez Miłosza ma wyraźnie modernistyczny charakter.

26 O znaczeniu instytucji powoływanych w okresie oświecenia dla samodzielności myślenia zob. Alasdair MacIntyre, *Kilka projektów Oświecenia na nowo rozpatrzonych*, w: idem, *Etyka i polityka*, PWN, Warszawa 2009, s. 269 i 268.

27 Anthony Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, PWN, Warszawa 2010.

„systemu eksperckiego” cedującego na sztukę decyzje natury etycznej, a artystę czyniącego niezawisłym moralnym decydującym. Zarówno w obrębie decyzji ściśle artystycznych, jak i codziennego zachowania.

Bo jeżeli przyjmiemy, że sztuka wykreowana w czasach renesansu w okresie XVIII-wiecznej oświeceniowej nowoczesności uzyskuje swoją artystyczną (i, powiedzielibyśmy, „moralną”) autonomię wspartą powoływanyymi właśnie instytucjami (muzea, akademie, salony, aukcje), tworzoną eksperckim zapleczem (historycy sztuki, krytycy, estetycy, marszandzi) i skonfrontujemy ten proces autonomizacji z diagnozą MacIntyre’a, to wówczas wewnętrzna sprzeczność w zachowaniu i opiniach t.w. „Tadeusza” okaże się pozorna. Nowa „instytucjonalna arena”, jaką stała się od XVIII wieku wyemancypowana, autonomiczna, „artystyczność”, przejęła na siebie możliwość kreowania „krytycznych”, a więc innych niż uniwersalne zasad etycznych<sup>28</sup>. Te nowe ambicje sztuki dobrze oddaje utożsamienie sztuki i kultury (uniwersalnych zasad) w *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka* Fryderyka Schillera z 1795 roku. Od tego momentu sztuka nie była już tylko medium przenoszącym siłą swojego plastycznego wyrazu treści, z którymi twórca nie musiał się utożsamiać. Wprost przeciwnie, był teraz coraz bardziej zobligowany do utożsamiania swoich przekonań (nie zawsze zgodnych z uniwersalnymi zasadami etycznymi i potocznym rozumieniem „tego, co przystoi”) z charakterem swej sztuki. Argumentem była nowa siła i etyczna niezawisłość artysty i sztuki zarazem, a także – w przypadku t.w. „Tadeusza” – przekonanie o wartości systemu PRL. „Kod kulturowy komunizmu był niewątpliwie nowoczesny, a nawet hipernowoczesny – doprowadzał do skrajności oświeceniowe wątki kultury europejskiej”<sup>29</sup>. Nie ma więc mowy o wewnętrznie sprzecznej osobowości, ale o jej nowej formule, nowoczesnej tożsamości tłumaczonej przede wszystkim oświeceniową kategorią autentyczności<sup>30</sup>.

- 
- 28 Dobrym przykładem wczesnego (1947 rok) rozpoznania oświeceniowych konsekwencji jest praca Maxa Horkheimera i Theodora W. Adorno *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, szczególnie rozdziały: *Dygresja II. Julia albo oświecenie i moralność* oraz *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszustwo*.
- 29 Zdzisław Krasnodębski, *Modernizacja po polsku, w: Drogi do nowoczesności. Idea modernizacji w polskiej myśli politycznej*, red. Jacek Kłoczowski, Michał Szuldrzyński, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2006, s. 196.
- 30 Charles Taylor, *Etyka autentyczności*, Znak, Kraków 1996; Charles Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, PWN, Warszawa 2001; Michał Warchala, *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*, Universitas, Kraków 2006.

Stawką jest uznanie wolności i pozycji krytycznej za nadrzędne („swoboda”) wobec uniwersalnych zasad etycznych („autorytet”).

Ciekawe wydaje się ujęcie tego zagadnienia w latach siedemdziesiątych od strony praktyki SB. Tajna służba tak jak cała władza PRL nie interesowała się szeroko pojętą sztuką plastyczną i na pewno nie traktowała jej (jako struktury formalnej, wydarzeniowej, teoretycznego projektu) w tym czasie jako zagrożenia<sup>31</sup>. Nie czyniła żadnego wyjątku ani dla malarzy, ani dla artystów eksperymentatorów<sup>32</sup>. Pojawiające się często w opracowaniach na temat polskiej sztuki współczesnej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych opinie o szczególnym szykanowaniu artystów eksperymentatorów i eksperymentu w sztuce (w ogóle twórczości niemalarskiej) jako z istoty zagrażającemu systemowi nie znajdują, moim zdaniem, szerszego uzasadnienia i są mitem XX-wiecznej poawangardowej tradycji ukształtowanej po socrealizmie. Służbę Bezpieczeństwa interesowały konkretne osoby, możliwości ich operacyjnego wykorzystania, a nie same dzieła, chyba że nosiły wprost czytelne treści antysystemowe<sup>33</sup>. A te akurat bardzo często zawierało tradycyjne malarstwo. Polityczna antysystemowość nie łączyła się więc z perspektywy SB z charakterem

- 
- 31 Jedynym sygnałem w dwóch tomach materiałów t.w. „Tadeusz” świadczącym o zainteresowaniu SB „środkami wyrazu” jest „zadanie” dla malarza sformułowane przez oficera prowadzącego 22 marca 1979 roku: „Poinformować o wynikach wystawy *Moskwa Olimpiada 1980* – tematyka prac, środki wyrazu i odczucia osobiste”.
- 32 „[...] podejmując walkę ze sztuką awangardową [Fundacja AMA – Przeciw Sztuce Nowoczesnej (Against Modern Art)] stwarza zagrożenie w sferze kultury i sztuki, jako że kierunek awangardowy jest popierany przez oficjalne czynniki kulturalne” – to opinia SB z dokumentów z lat 1974–1975, które wykorzystał w swoim artykule Mirosław Spychalski, *Na straży awangardy*, „Odra” 2014, nr 4. Pierwszy numer oficjalnego pisma „Sztuka” z 1974 roku rozpoczął się od artykułu Krzysztofa Kostyri *Realizm i awangarda* i był wyrazem aprobaty dla nowatorstwa.
- 33 Główne cele SB z dokumentów t.w. „Tadeusz”: „kontrola operacyjna środowiska plastycznego oraz innych środowisk twórczych pod kątem negatywnych zjawisk tam występujących”, „badanie zainteresowania poszczególnych osób mających skłonność do podjęcia współpracy z Zachodem”, „kontrola operacyjna figuranta”, „zabezpieczenie dopływu informacji”, „rozpoznanie konkretnych osób”. Opinia oficera kontrolującego oficera prowadzącego t.w. „Tadeusza” z dnia 19 stycznia 1976: „Dotychczasowa praca z nim była zbyt płytka, bez prób wprowadzenia go w problemy i sprawy o bardziej istotnym znaczeniu operacyjnym. W dostarczonych przez niego informacjach w zasadzie nie mówi się o konkretnych osobach, a tylko takie informacje wiążą t.w. z naszą służbą” – strona 114 z „Teczki personalnej t.w.”.

formalnym wypowiedzi plastycznej. Dobrym przykładem jest sprawa NET-u: po wyjaśnieniu intencji twórców SB zamknęła sprawę i odłożyła *ad acta*<sup>34</sup>.

Służby Bezpieczeństwa nie interesowała sztuka jako taka, sprzyjała ona natomiast poczynaniom, w których następowała owa szczególna destrukcja tożsamości, którą możemy śledzić na przykładzie t.w. „Tadeusza”. To była idealna sytuacja dla manipulowania i wykorzystywania twórcy. Ale warunkiem – w przypadku artysty – było przyznanie wysokiego i szczególnego statusu sztuce tłumaczącej i usprawiedliwiającej owe wewnętrznie sprzeczne zachowania. A taki wysoki status jest właściwy nowoczesnej sztuce i nowoczesnemu artyście właśnie w czasach PRL<sup>35</sup>. Po 1944 roku w wyniku rewolucji społecznej nastąpiła zmiana pozycji artysty w porównaniu z sytuacją w Drugiej Rzeczypospolitej. Zmiana przede wszystkim w wymiarze instytucjonalnym, z punktu widzenia artysty zdecydowanie na lepsze (powołanie Ministerstwa Kultury i Sztuki, przynależność do ZPAP jako gwarancja bezpieczeństwa bytowego twórców itp.). Nowy układ formalnie niezwykle „spłaszczony” struktury społecznej totalitarnego państwa za główne kryterium stratyfikacji

- 
- 34 Nie jest przekonująca argumentacja Jarosława Jakimczyka analizującego działalność SB wobec NET-u w jego książce *Najweselszy barak...*, op. cit. Po pierwsze, opinie o zagrożeniu konceptualizmem formułują wobec SB informatorzy artyści będącymi zwolennikami tradycyjnej sztuki. Podobny mechanizm zwalczania artystycznej konkurencji występuje u t.w. „Tadeusza”. Trudno jest przy krytycznym podejściu do źródeł uznać ich argumentację za stanowisko SB. Po drugie, natomiast po rozpoznaniu NET-u SB odłożyła sprawę do archiwum. Zagrożeniem ze strony NET-u była dla SB możliwość kontaktów uczestników artystycznego przedsięwzięcia z zagranicą, a nie fakt, że uprawiali „konceptualizm”. Odwoływanie się Jakimczyka za Piotrem Piotrowskim do Michela Foucault moim zdaniem potwierdza tylko niemożność przekroczenia ograniczeń kategorii stworzonych przez oświeceniową nowoczesność („władzy” i „wolności” jako kluczowych kategorii porządkujących postępowanie jednostek i „sztuki” jako narzędzia walki z „władzą” o „wolność”).
- 35 W badaniach socjologów z 1965 i 1977 roku na pierwszym miejscu rang wartości znajdowała się „kultura” (obejmująca także sztukę), zastąpiona w badaniach z 1988 roku „niepodległością”. Zob. Barbara Szacka, Anna Sawisz, *Czas przeszły i pamięć społeczna. Przemiany świadomości historycznej inteligencji polskiej 1965–1988. Studia nad świadomością historyczną*, t. 3, Instytut Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1990. Ta zaskakująca socjologów zmiana (w badaniach z 1988 roku „kultura” spadła na siódme miejsce) pokrywa się chronologicznie z przemianami postawy t.w. „Tadeusza”.

wprowadzał teraz dostęp do władzy<sup>36</sup>. Tak chciał widzieć swoje kontakty z SB t.w. „Tadeusz” – jako „obywatelską współodpowiedzialność”, ale z nadzieją wpływania na decyzje rządzących. Znaczenie tego aspektu współpracy malarza, chętnie i bez zahamowań – jak zauważa oficer prowadzący – opowiadającego o swoim chłopskim pochodzeniu, należy wziąć pod uwagę, analizując związki nowoczesności z PRL, a w szczególności badając społeczne pozycjonowanie artysty. Częste uwagi t.w. „Tadeusza” o usprawnieniu instytucji kultury w pełni uzasadniają taką interpretację.

Jeszcze jeden wniosek wart jest wyciągnięcia z materiałów po t.w. „Tadeuszu”. To problem czasowych porównań i zaskakującego sąsiedztwa wydarzeń. Trudno nie zauważyć analogii między walką o zabezpieczenie materialne artysty podejmowaną w czasach Drugiej Rzeczypospolitej, czasach PRL i Trzeciej Rzeczypospolitej. Padają podobne argumenty. To stały i pochodny motyw nowoczesnej „samodzielności” sztuki. Ale bardziej interesująca wydaje się sekwencja zmian w postępowaniu t.w. „Tadeusza”. O ile pierwsze inicjujące spotkanie można tłumaczyć lękiem przed konsekwencjami wykroczenia drogowego, a kolejne chęcią uczestnictwa w zagranicznych pokazach, to trudno znaleźć podobne wytłumaczenie dla uchylania się od kontaktów z SB. Bodźce musiały być silne i – zgodnie z moim założeniem – odwoływać się do uniwersalnych zasad porządku etycznego. Trudno nie dostrzec zbieżności decyzji t.w. „Tadeusza” z ówczesnymi wydarzeniami. Bynajmniej nie z działaniami rozrastających się struktur opozycji politycznej, których malarz był świadomy i których, jak wynika z dokumentów SB, nie aprobował, ale z wyborem kardynała Karola Wojtyły na papieża (16 października 1978) i pierwszą papieską pielgrzymką do Polski (2–10 czerwca 1979). Pielgrzymka papieska jest jedynym konkretnym, jednostkowym wydarzeniem o charakterze politycznym, które pojawia się na kartach informacji i donosów t.w. „Tadeusza”. Te dwie daty pokrywają się dokładnie ze zmianą nastawienia artysty, a przypięczętowuje ją ostatecznie, niemalże co do dnia, powstanie Solidarności.

Brakuje w badaniach polskiej sztuki najnowszej ujęć, które uwzględniłyby takie właśnie odniesienia np. do uniwersalnych zasad etycznych (siły oddziaływania religii), statusu niejawności, prawa własności, natury

---

36 „Innym ważnym celem modernizacji komunistycznej było usunięcie rozwarstwienia społecznego, eliminacja przedwojennej elity, stworzenia społeczeństwa egalitarnego, odblokowanie dróg awansu. Jak wiemy, w rzeczywistości wprowadzono podział klasowy oparty na kryterium dostępu do władzy” (Zdzisław Krasnodębski, op. cit., s. 196).

prywatności itp., słowem – do bardzo ogólnych przemian świadomości potocznej, często w o wiele większym stopniu warunkujących postawy artystów niż wydarzenia polityczne czy ściśle artystyczne<sup>37</sup>. Ujęcia takie pozwoliłyby oddalić ograniczenia, jakie niesie ze sobą ciągle obowiązujący, niepodważalny model nowoczesnego, a więc ustanowionego wraz z XVIII-wieczną „artystycznością” krytycznego i „swobodnego” myślenia.

## Aneks

Aneks zawiera wszystkie nazwiska (poza rodziną artysty i funkcjonariuszami SB) wzmiankowane (w słowniku SB „przechodzące”) w dwóch teczkach t.w. „Tadeusza”. Po nazwisku podaję numer te czki („Teczka pracy t.w.” – 1 i „Teczka personalna t.w.” – 2) łamany przez numer strony lub stron dokumentów. Ostateczną wersję paginacji w tym zespole naniesiono ołówkiem, przekreślając wcześniejsze numeracje. Identyfikacja studentów na podstawie: *Lista absolwentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie z lat 1946–2008*, oprac. Maryla Ślusarczyk, Warszawa 2009.

Stanisław Andrzejewski (student ASP w latach 1970–1975) 1/9, 12, 2/85; Krzysztof Augustin (student ASP w latach 1971–1976) 1/27; Andrzej Badeński (sportowiec, w 1974 roku uciekł do Niemiec Zachodnich) 1/24; Berger (Szwed, malarz) 2/80; Andrzej Bieńkowski (student ASP w latach 1965–1971, figurant kwestionariusza ewidencyjnego 17042) 1/66, 68, 69; Władysław Bieńkowski 1/66; Zdzisław Bielski 2/118; Henryk Błachnio 1/51, 53; Andrzej Bogdanowicz 2/118; Juliusz Bursze 1/33, 46; Halina Chrostowska 2/75; Czesław Ciapało (student ASP w latach 1964–1969) 2/77; Jan Cybis 1/75; 76, 2/65; Marian Czapla (student ASP w latach 1966–1972) 1/9, 12, 2/85; Czapliński (malarz, współpracownik paryskiej „Kultury”) 2/65; Bohdan Czeszko 1/56; Halina Daniel-Danielska (studentka ASP w latach 1969–1975) 1/9, 12, 2/85; K. Drozd (dyrektor polskiego ośrodka kulturalnego w Szwecji) 1/20; Mirosław Duchowski (student ASP w latach 1967–1973) 1/9, 12, 2/85; Jacek Dyrzyński (student ASP w latach 1966–1972) 1/9, 12, 2/85; Jan Dziędziora (figurant sprawy operacyjnego rozpracowania 15193) 1/56, 57, 59, 60, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 2/97;

37 Postulat ten sformułowałem w artykule *Iluzje nowoczesności...*, op. cit., a próbą praktycznego zastosowania takiego ujęcia był mój tekst *Prze-strzeń i własność*, w: *Grupa „Zamek”. Konteksty – wspomnienia – archiwalia*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Marcin Lachowski, Piotr Majewski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2009. O takim właśnie rozumieniu koncepcji „potoczności” zob. Wojciech Włodarczyk, *Historia potoczna*, w materiałach II Seminarium Dłużewskiego (w przygotowaniu).



Gałązka 2/63; Jan Geppert 2/88; Nina Geysztor-Zawirska (zamieszkała w Londynie) 2/66, 70, 71, 72; Stefan Gierowski (figurant sprawy operacyjnego sprawdzania 23659) 1/21, 35, 46, 59, 70, 72, 74, 75, 77, 79, 84, 85, 86, 90, 2/97; Maria Gumińska (student ASP w latach 1966–1972) 1/9, 12, 2/85; Oskar Hansen 1/14, 2/88; Wiktor Hansen (podany jako student Wydziału Rzeźby, ale brak tego nazwiska w *Liście absolwentów...*, op. cit.) 1/27; Hayek („czeski dysydent”, prawdopodobnie Václav Havel) 1/66; Jerzy Herbst (tłumacz i scenarzysta) 1/14; Jan Paweł II 1/95; małżeństwo Jarmołowicz (figuranci sprawy operacyjnego sprawdzenia 16240; najprawdopodobniej Jerzy Jarmołowicz, student ASP w latach 1972–1978, i jego żona Iwona) 1/56, 58, 60, 69; Józef Stalin 2/79; Kamiński (pracownik PHZ „Ciech”) 1/29; Jan Karczewski (prezes OW ZPAP) 1/72, 73, 74; Kiszkurno (informator SB w Paryżu) 2/39; Marek Konieczny (figurant, student ASP w latach 1961–1967) 1/31; Łukasz Korolkiewicz (student ASP w latach 1965–1971) 1/9, 12, 2/85; Janina Kowalewska (studentka ASP w latach 1967–1973) 1/9, 12, 2/85; Kownacki (pracownik PHZ „Ciech”) 1/29; Barbara Krasieńska (rzeźbiarka) 1/51; Andrzej Krauze (student ASP w latach 1967–1973) 2/79; Jacek Kryszkowski (student ASP w latach 1975–1980) 1/95; Zofia Kulik (figurantka sprawy operacyjnego sprawdzenia 16544, studentka ASP w latach 1965–1971) 1/60, 66, 68; Kurzela (sekretarka ZG ZPAP) 2/75; Przemysław Kwiek (figurant sprawy operacyjnego sprawdzenia 16544, student ASP w latach 1963–1970) 1/31, 60, 66, 68, 69; Ludwik Maciąg (prof. ASP) 1/70; Ryszard Maliszewski (student ASP w latach 1970–1976) 1/51; Witold Masznicz (student ASP w latach 1962–1968) 2/77; Teresa Mellerowicz (figurantka kwestionariusza ewidencyjnego) 1/21, 22, 36, 2/113; Leon Michalski 1/67, 75, 76; Paweł Mostowski (student ASP w latach 1977–1982) 1/89; Barbara Mroczek 2/118; Józef Mroszczak 1/19, 2/79; Ivar Nauman (Szwed, uczeń Dominika) 1/71, 2/89, 96, 101, 118; Maria Neumann (figurantka kwestionariusza ewidencyjnego 17041) 1/67, 68, 69; Jan Nowak (prorektor) 1/28; Olszewska 2/118; Ryszard Owczarek (student ASP w latach 1966–1972) 1/9, 12, 2/85; Roman Owidzki 1/21, 82; Julian Pałka 1/21, 28, 35, 2/79; Tadeusz Parzygnat (student ASP, brak tego nazwiska w *Liście absolwentów...*, op. cit.) 2/75; Jerzy Pawłowski (szablista) 1/24; Jean Pierre 2/118; Zygmunt Piotrowski (student ASP w latach 1968–1974) 2/78, 79; Ptasznik (dyr. MKiS) 2/75, 77; Marian Rojewski (prorektor ASP, członek PZPR) 1/28, 35, 46, 51, 74; Janusz Różycki (asystent Dominika, szermierz, student ASP w latach 1972–1978) 1/24; Andrzej Rudziński 1/33, 46; Jacek Sempoliński 1/76; Jacek Sienicki 1/74; Andrzej Skoczylas (wiceprezes ZPAP) 1/67; Skudrik (sportowiec, uciekł za granicę)

1/24; Tomasz Stando (figurant sprawy nr ew. 24481, student ASP w latach 1975–1980) 1/89; Stefan Staniszewski (ambasador PRL w Szwecji) 1/20; Danuta Staszewska (studentka ASP w latach 1950–1955) 2/74; Stefan Staszewski 2/74; Strzelczyk (przyjaciół Dominika, zginął w wypadku samochodowym w 1973 roku) 2/65; Daniel Szczechura (figurant sprawy operacyjnego sprawdzenia 16242) 1/57, 58; Irena Szewińska 1/96; Bogusław Szwacz 1/74; Szymański (ASP, malarz?); Wojciech Śniechurski (figurant sprawy operacyjnego sprawdzenia, student ASP w latach 1969–1975) 1/27; Aleksandra Świerszcz 2/89; Henryk Tomaszewski 1/19, 33, 2/63, 79, 80, 81; Henryk Urbanowicz (dyrektor PSP) 1/31; Teresa Wachnicka 2/89; Andrzej Walat (malarz) 2/88; Walter (rzeźbiarz, wiceprezes ZPAP) 1/31; Wągielkova 2/118; Witold Woyda (szermierz) 1/24; Maria Wollenberg-Kluza (studentka ASP w latach 1967–1973) 1/9, 12, 2/85; Włodzimierz Zakrzewski (senior) 2/82, 118; Kazimierz Zieliński (docent ASP, członek PZPR) 1/46; Marek Wyrzykowski (student ASP w latach 1970–1975) 1/9, 12, 2/85; Gustaw Zemła 1/35; Zieliński (Jurry?) 2/77; Gwido K. Zlatkes 2/66.

**Wojciech Włodarczyk****Modern Artist as f.w.**

The author analyses archival materials from IPN (Instytut Pamięci Narodowej – The Institute of National Remembrance) concerning a painter nicknamed 'Tadeusz'. In 1973–1979, 'Tadeusz' was active as secret collaborator (t.w. – *tajny współpracownik*) of SB (Służba Bezpieczeństwa – Interior Ministry Security Service). IPN documents contribute to the mapping of Polish art of the 1970s only to a limited extent. Nevertheless, they can form a basis for posing questions on artists' collaborations with SB. The author claims that the acceptance of collaboration with SB was grounded in Tadeusz's understanding of art based on the Enlightenment concept of modern art. He argues with a commonly accepted view that experimental art was persecuted in the Polish People's Republic in the 1960s and the 1970s, and that the communist government showed any particular interest in fine art. In the annex, the author provides a full list of names found in Tadeusz's files.

**Wojciech Włodarczyk** – historyk sztuki specjalizujący się w sztuce polskiej ostatniego stulecia, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Autor prekursorskiej książki *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954* (1986) wiążącej sztukę stalinowską z tradycją awangardową. Interesuje go sytuacja artysty (biografia i instytucjonalne uwarunkowania) i kontekst polityczny jego wyborów. Ostatnio zajmuje się badaniem wpływu niejawnych założeń nowoczesności na sztukę współczesną. Twórca Muzeum ASP (1985) i Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną (2012), dziekan Wydziału. Prezes Stowarzyszenia Historyków Sztuki, pomysłodawca i organizator ogólnopolskich sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki poświęconych polskiej sztuce najnowszej (1984, 2012).