

Jordan Siemianowski

(University of Szczecin, Poland)

<https://orcid.org/0000-0001-9276-366X>









e-mail: jordan.siemianowski@usz.edu.pl

Wystawy polskich awangardzistów w Danii, Finlandii i Norwegii w latach 1967, 1985 i 1986 jako element polityki kulturalnej PRL

Exhibitions of Polish Avant-garde Artists in Denmark, Finland, and Norway in 1967, 1985, and 1986 as an Element of the Cultural Policy of the Polish People's Republic

ABSTRACT

During the Cold War, the authorities of the Polish People's Republic tried to use the native culture to maintain relations with Western European countries, trying to establish a warmer image of Poland in the international arena. An important role in this activity was played by Polish avant-garde painting, presenting a high artistic level and recognition abroad, including in the Nordic area. The aim of the article is to explain the influence of the Polish People's Republic's foreign policy on the exhibitions of Polish abstract painting

PUBLICATION INFO				
			e-ISSN: 2449-8467 ISSN: 2082-6060	
THE AUTHOR'S ADDRESS: Jordan Siemianowski, the Historical Institute of the University of Szczecin, 71-79 Krakowska Street, Szczecin 71-017, Poland				
SOURCE OF FUNDING: Statutory Research of the Historical Institute of the University of Szczecin				
SUBMITTED: 2021.09.29	ACCEPTED: 2023.01.14	PUBLISHED ONLINE: 2023.12.21		
WEBSITE OF THE JOURNAL: https://journals.umcs.pl/rh		EDITORIAL COMMITTEE E-mail: reshistorica@umcs.pl		
 DIRECTORY OF OPEN ACCESS JOURNALS		 EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES		

in Denmark, Norway, and Finland in 1967, 1985, and 1986. The research postulate was implemented through the analysis of previously unused file sources from the State Archives in Łódź, as well as articles from the press of Nordic items stored in the Museum of Art in Łódź. Confronting these materials with the literature on the subject made it possible to examine the specificity of the presented exhibitions against the background of the international situation.

Key words: Polish abstract painting, cultural policy of the Polish People's Republic, Polish-Scandinavian cultural relations, Polish art abroad, exhibitions of Polish painting abroad

STRESZCZENIE

W okresie zimnej wojny władze PRL próbowały wykorzystać rodzimą kulturę w stosunkach z państwami zachodnioeuropejskimi, próbując ocieplić wizerunek Polski na arenie międzynarodowej. Istotną rolę odgrywało w tej aktywności polskie malarstwo awangardowe prezentujące wysoki poziom artystyczny i budzące uznanie za granicą, w tym na obszarze nordyckim. Celem artykułu jest wyjaśnienie wpływu polityki zagranicznej PRL na wystawy polskiego malarstwa abstrakcyjnego w Danii, Norwegii i Finlandii w latach 1967, 1985 oraz 1986. Postulat badawczy został zrealizowany poprzez analizę niewykorzystanych dotychczas źródeł aktowych pochodzących z Archiwum Państwowego w Łodzi, a także artykułów z prasy państw nordyckich przechowywanych w Muzeum Sztuki w Łodzi. Skonfrontowanie niniejszych materiałów z literaturą przedmiotu pozwoliło zbadać specyfikę prezentowanych wystaw na tle sytuacji międzynarodowej.

Słowa kluczowe: polskie malarstwo abstrakcyjne, polityka kulturalna PRL, polsko-skandynawskie stosunki kulturalne, polska sztuka za granicą, wystawy polskiego malarstwa za granicą

Tuż po zakończeniu drugiej wojny światowej wydawało się, że międzynarodowe stosunki kulturalne w Europie będą nadal kontynuowane bez większych zmian, głównie z powodu podpisania w okresie przedwojennym międzypaństwowych umów kulturalnych zawierających klauzule prolongacyjne. W momencie gdy świat podzielił się na dwa przeciwstawne obozy, kultura już nie zbliżała do siebie ludzi, bowiem zaczęła pełnić rolę istotnego narzędzia w politycznej walce na arenie międzynarodowej. Co więcej, w stosunkach międzypaństwowych kultura stała się znaczącym elementem wojny psychologicznej, której celem było stworzenie poczucia zagrożenia u przeciwnika znajdującego się po „niewłaściwej” stronie żelaznej kurtyny. Tym samym politycy zaczęli wykorzystywać kulturę w celu pokazania „wyższości kulturowej” swojego państwa. Podczas gdy w krajach demokracji ludowej wprowadzono instytucjonalizację wzajemnych kontaktów kulturalnych poprzez zawieranie ogólnych umów o przyjaźni i współpracy, a także dwustronnych umów kulturalnych, w państwach zachodnioeuropejskich obowiązywały

demokratyczne reguły oddziałujące na charakter kultury, w której panował pluralizm poglądów oraz koncepcji twórczych¹.

W trakcie zimnej wojny sztuka w państwach Europy Środkowo-Wschodniej miała dążyć do uniwersalizmu, a zarazem rekompensować traumatyczne doświadczenia historyczne. Pogląd ten rodził w tych państwach przeświadczenie o ich wyjątkowej roli dla przyszłych losów Europy, a także misji kultywowania o wiele bardziej wartościowych idei oraz postulatów w porównaniu do tych, które dominowały w „zepsutym Zachodzie”. Kultura państw regionu środkowoeuropejskiego miała także odgrywać rolę łącznika pomiędzy Wschodem, a więc cywilizacją a Zachodem, czyli barbarzyństwem².

W latach powojennych intencją polskich władz państwowych w polityce kulturowej wobec Zachodu było zachowanie wizerunku Polski jako kraju, w którym panuje wolność słowa i w którym artyści w pełni korzystają ze swobód, tworząc sztukę według własnych upodobań. Niemniej nie zrezygnowały one z podkreślania socjalistycznego charakteru kultury upowszechnianej wśród mas pracujących i sprzyjającej rozwojowi kultury ludowej. Cele te miano osiągnąć poprzez promowanie polskiego malarstwa abstrakcyjnego, muzyki awangardowej oraz polskiej szkoły filmowej przy jednoczesnym wysyłaniu do państw zachodnich zespołów pieśni i tańca (zwłaszcza „Śląska” i „Mazowska”), teatrzyków robotniczych, a także prezentowania wyrobów sztuki ludowej. Promocję rodzimych kultury za granicą wspierały polskie placówki dyplomatyczne oraz konsularne³. Pierwsze z nich, chcąc zaznaczyć pełną swobodę tworzenia w PRL, organizowały wystawy na Zachodzie, a także kreowały warunki do udziału polskich artystów w międzynarodowych wystawach⁴.

W trakcie postalinowskiej odwilży sztuka w państwach Europy Środkowej znalazła się pod wpływem nie tyle Zachodu, co Paryża. Francja cieszyła się wówczas opinią centrum sztuki nowoczesnej, artystycznego punktu odniesienia będącego zwieńczeniem kultury zachodniej, a zarazem przeciwieństwem barbarzyństwa. Owa domniemana wartość kultury i sztuki francuskiej doskonale korespondowała z pojęciem socrealizmu popularyzowanego przez państwa bloku wschodniego⁵. Oddziaływanie sztuki francuskiej w Polsce przejawiało się m.in. w organizowaniu

¹ G. Michałowska, *Istota i geneza międzynarodowych stosunków kulturalnych*, w: *Międzynarodowe stosunki kulturalne*, red. A.W. Ziętek, Warszawa 2010, s. 29–30, 32.

² P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005, s. 33–34.

³ B. Płaza, *Kultura zbliża narody*, Warszawa 1978, s. 96; M. Sirecka-Wołodko, *Zagraniczna polityka kulturalna Polski w latach 1956–1970*, Toruń 2011, s. 233, 258.

⁴ M. Sirecka-Wołodko, *op. cit.*, s. 258.

⁵ P. Piotrowski, *Awangarda*, s. 29.

licznych wystaw francuskich artystów. Jednocześnie wpływ ten przeżywał dynamiczny rozwój, pośrednio przyczyniając się do powstania dwóch silnych ośrodków artystycznych – w Krakowie oraz w zniszczonej Warszawie. W tym czasie ówczesne polskie władze państwowe nakazywały artystom dopasowywać swoją twórczość do konwencji artystycznych wypracowanych przez Moskwę, przez co powstawały dzieła bardzo proste i figuralne.

W drugiej połowie XX w. abstrakcjonizm był uzależniony od polskich władz politycznych, a także resortów ekonomicznych, które ingerowały w rynek sztuki⁶. Wielu twórców zdecydowanie odrzucało konwencje narzucone przez PRL i nie brało udziału w kreowanym przez rząd życiu kulturalnym. Artyści tworzyli w domowym zaciszu dzieła odbiegające formą i stylistyką od prac, które prezentowano na oficjalnych wystawach sztuki w Polsce⁷. Sprzyjało im to, że wielu z członków Biura Politycznego uważało, że autonomia sztuki była wystarczającym gwarantem spokojnych nastrojów w kraju. W ten sposób sztuki plastyczne cieszyły się pewną niezależnością, przyczyniając się do powstawania polskiego modernizmu o lewicowym, ale nie radzieckim, charakterze⁸, a także do organizowania nieoficjalnych galerii⁹. Pośród twórców, którzy nie podporządkowali się wytycznym peerelowskich władz, przede wszystkim znaleźli się awangardziści, których prace cieszyły się sporym uznaniem w krajach zachodnioeuropejskich.

Polską awangardę reprezentował ośrodek łódzki z Władysławem Strzebińskim i Katarzyną Kobro na czele, krakowski z Tadeuszem Kantorem¹⁰,

⁶ J. Studzińska, *Socrealizm w malarstwie polskim*, Warszawa 2014, s. 55.

⁷ A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Wrocław 1983, s. 53. O socrealizmie w sztuce polskiej patrz szerzej: J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983, s. 75–97; W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Kraków 1991, *passim*; J. Opaska, *O sztukę socjalistyczną w formie i narodową w formie. Konferencja w Nieborowie 12–13 lutego 1949 r.*, „Mazowieckie Studia Humanistyczne” 2000, 1–2, s. 113–123; K. Śliwińska, *Socrealizm w PRL i NRD*, Poznań 2006, *passim*; M. Zawodniak, *Teraźniejszość i przeszłość. Studia o życiu literackim socrealizmu*, Bydgoszcz 2007, *passim*; W. Tomasik, *Okolice socrealizmu*, Bydgoszcz, 2009, *passim*; *Plastyka niezależna 1976–1989*, Poznań 2010, s. 3; M. Sirecka-Wołodko, *op. cit.*, s. 44–58; J. Studzińska, *op. cit.*, s. 85, 88, 133.

⁸ A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012, s. 62–63, 65.

⁹ M. Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin 2006, s. 35.

¹⁰ A. Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981, s. 13–17; A. Wojciechowski, *op. cit.*, 41–53, 86, 106, 112; S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Sztuka w czasach PRL*, Warszawa 2016, s. 66–72; J. Studzińska, *op. cit.*, s. 82–83, 85; K. Pleśniarowicz, *Kantor*, Warszawa 2018, s. 79–158; A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005, s. 18–19, 67–60; A. Markowska, *op. cit.*, s. 209–229.

warszawski z Henrykiem Stażewskim¹¹ oraz poznański z Feliksem Marią Nowowiejskim¹². Interesujące jest to, że dzieła polskiej sztuki awangardowej funkcjonujące w zarysowanych warunkach zyskały pewne zainteresowanie również w Skandynawii, a więc w regionie, gdzie przede wszystkim popularna była sztuka zachodnioeuropejska oraz amerykańska. Sam kierunek nordycki nigdy nie stał na głównym szlaku promowania polskich artystów, chociaż z drugiej strony wydaje się, że aktywność polskich twórców w Skandynawii byłaby dla rządzących komunistów relatywnie bezpieczna, gdyż tego regionu nigdy nie postrzegano jako szczególnie wrogiego. Przyzwolenie polskich władz na organizację wystaw rodzimej sztuki w krajach Europy Zachodniej stanowiło element polityki zagranicznej PRL.

Celem artykułu jest wyjaśnienie wpływu polityki kulturalnej PRL na organizację wystaw polskich awangardzistów w Danii, Norwegii i Finlandii w 1967 r. oraz w Danii i Norwegii odpowiednio w 1985 i 1986 r. Jest to o tyle interesujące zagadnienie, że rodzima sztuka modernistyczna do połowy lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku była postrzegana przez peerelowskie władze jako negatywne zjawisko. Kiedy jednak okazało się, że władze te nie zdołały podporządkować sztuki modernistycznej, podjęły wówczas próby wykorzystania twórczości artystów-abstrakcjonistów, prezentując ich sztukę na arenie międzynarodowej. Było to ułatwione zadanie, bowiem polska sztuka abstrakcyjna, jako wysoko oceniana w państwach zachodnioeuropejskich, tworzyła przestrzeń sprzyjającą próbom nawiązania kontaktów Polski z państwami leżącymi po zachodniej części żelaznej kurtyny.

Prezentowana publikacja oparta jest m.in. na materiałach źródłowych pochodzących z Archiwum Państwowego w Łodzi (zespół: Muzeum Sztuki w Łodzi, sygn. 801, 1054), wycinków prasowych przechowywanych w Muzeum Sztuki w Łodzi, a także literaturze przedmiotu pozwalającej uwzględnić kontekst historyczny prezentowanego zagadnienia. Warto podkreślić, że dotychczas okoliczności nawiązania jakichkolwiek

¹¹ A. Kępińska, *op. cit.*, s. 19–20; A. Wojciechowski, *op. cit.*, s. 32–40, 56–59, 76–81; S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *op. cit.*, s. 54–65; J. Studzińska, *op. cit.*, s. 82–83; B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988, s. 53–55.

¹² A. Kępińska, *op. cit.*, s. 18; J. Studzińska, *op. cit.*, s. 82–84, 93; A. Wojciechowski, *op. cit.*, s. 60–62; *Plastyka niezależna*, s. 4; J. Bogucki, *op. cit.*, s. 37–39, 58–75; A. Rottenberg, *op. cit.*, s. 142–144; J. Mrówczyńska, *Przemiany w życiu kulturalnym Poznania w latach 1945–1985*, Poznań 1991; B. Kowalska, *Polska awangarda*, s. 51–53; T. Kostyrko, *Tendencje rozwojowe w plastyce okręgu poznańskiego*, w: *Sztuki plastyczne w Poznaniu 1945–1980*, red. T. Kostyrko, Poznań 1987, s. 51–61.

stosunków kulturowych pomiędzy Polską a państwami skandynawskimi w okresie zimnej wojny zostały przedstawione ogólnikowo¹³.

POLITYKA KULTURALNA PRL

Po zakończeniu drugiej wojny światowej polskie władze państwowe próbowały przywrócić życie kulturalne w Polsce, organizując w 1948 r. w Krakowie Wystawę Sztuki Nowoczesnej. W jej trakcie Zbigniew Dłubak wyraził pogląd o tym, że sztuka powinna rozwijać się w kierunku socjalistycznej awangardy. Rok później, podczas Zjazdu Plastyków w Nieborowie, polskie władze państwowe ostatecznie wyznaczyły kurs polskiej sztuki, opowiadając się za realizmem socjalistycznym¹⁴.

W okresie PRL istniało kilka instytucji odpowiedzialnych za kreowanie kontaktów kulturowych Polski z zagranicą. Do jednej z nich należał powstały w 1950 r. Komitet do Współpracy z Zagranicą. Jednakże to Ministerstwo Spraw Zagranicznych miało największy wpływ na tworzenie i podtrzymywanie stosunków kulturalnych z obcymi państwami. Takiej roli nie pełniło Ministerstwo Kultury, które odpowiadało głównie za współpracę w wypracowywaniu umów kulturalnych oraz ocenę polskiego wkładu w międzynarodowych organizacjach kulturalnych¹⁵.

Funkcjonowanie Komitetu do Współpracy z Zagranicą w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zbiegło się z większym zainteresowaniem zagranicznych polityków sprawami Polski, m.in. Dwighta Eisenhowera, Johna Fitzgeralda Kennedy'ego oraz Charlesa de Gaulle'a. W tym okresie zorganizowano wiele spotkań przedstawicieli zachodniego i wschodniego świata, co sprzyjało rozwojowi dalszych kontaktów kulturalnych pomiędzy dwoma przeciwstawnymi obozami, włączając w to państwa nordyckie. Niemniej należy pamiętać, że bardziej intensywne relacje z państwami zachodnimi nie były priorytetem w polskiej polityce. Postawa państw zachodnioeuropejskich była natomiast dwuznaczna: z jednej strony oceniały polską sztukę jako ideologiczne narzędzie w rękach polskiego rządu, z drugiej zaś postrzegały obszar kultury jako szansę

¹³ Dotychczas bardzo ogólne informacje o polsko-skandynawskich stosunkach kulturalnych w okresie zimnej wojny poruszył Kazimierz Ślaski, z kolei o kontaktach kulturalnych polsko-duńskich pisała Magdalena Gawinecka-Woźniak. Zob. K. Ślaski, *Tysiącletcie polsko-skandynawskich stosunków kulturalnych*, Wrocław 1977, s. 436–487; M. Gawinecka-Woźniak, *Polska-Dania. Stosunki dwustronne w latach 1945–1968*, Toruń 2015, s. 311–341.

¹⁴ J. Studzińska, *op. cit.*, s. 85, 88, 133; *Plastyka niezależna*, s. 3.

¹⁵ A. Wojciechowski, *op. cit.*, s. 53.

w tworzeniu kanału dialogowego między Wschodem a Zachodem, co ostatecznie mogło przyczynić się do osłabienia obozu sowieckiego¹⁶.

Ze względu na odwilż w polskiej polityce rok 1956 był przełomowy. Aktywność kulturalna Polski w państwach zachodnich zaczęła być wówczas obecna w większym niż uprzednio zakresie, a sam kraj stał się jednym z najbardziej otwartych za żelazną kurtyną, co było dość sporym wyzwaniem dla Związku Radzieckiego i jego modelu polityki kulturalnej¹⁷. W owym czasie obok kinematografii oraz muzyki współczesnej (jazz) polskie malarstwo było najbardziej znaną i docenianą formą sztuki za granicą. Działo się tak za sprawą jej wysokiego poziomu artystycznego, a także nowatorstwa oraz oryginalności. Po 1956 r. Polska była jedynym krajem w radzieckim obozie, gdzie bez ograniczeń na poziomie państwowym rozwijały się formalne tendencje w sztuce. Pośród polskich malarzy uznanych za granicą znaleźli się m.in.: T. Kantor, Nikifor Krynicki, Tadeusz Brzozowski, Jerzy Nowosielski, Jan Cybis, Piotr Potworowski, Aleksander Kobzdej oraz Jan Tarasin¹⁸.

Gdy w 1959 r. Władysław Gomułka skrytykował „rewizjonistycznie tendencje” w polskiej sztuce, polski rząd zaczął usztywniać swoje stanowisko wobec środowiska artystów, doprowadzając w latach sześćdziesiątych do ostrego konfliktu pomiędzy władzami państwowymi a intelektualistami oraz artystami¹⁹. Przejawami tej postawy były m.in. przyzwolenie w 1960 r. jedynie na „piętnaście procent abstrakcji” na wystawach sztuk wizualnych²⁰, nagradzanie filmów o przyjaznym dla władz państwowych przekazie oraz plany wydawnicze determinujące charakter dostępnej literatury²¹. Nasiliła się również walka państwa z Kościołem, szczególnie w 1966 r., gdy obchodzono tysięczną rocznicę chrztu Polski²². Proces odchodzenia od liberalizacji w kulturze wiązał się również ze zmianą profilu „Przeglądu Artystycznego”, istotnego czasopisma kulturalnego, które po zmianie redaktorów utraciło modernistyczny charakter. Należy dodać, że przestały ukazywać się „Struktury” oraz „Plastyka”²³. Polskie władze państwowe zaczęły jednocześnie posądzać abstrakcjonizm o akademickość. Ponadto nakłaniały do tworzenia malarstwa

¹⁶ M. Sirecka-Wołodko, *op. cit.*, s. 216, 218, 220.

¹⁷ A. Wojciechowski, *op. cit.*, s. 89.

¹⁸ M. Sirecka-Wołodko, *op. cit.*, s. 256.

¹⁹ A. Wojciechowski, *op. cit.*, s. 89.

²⁰ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii i sztuki polskiej po 1945 r.*, Poznań 1999, s. 72.

²¹ A. Friszke, *Państwo polskie – autonomiczna część imperium*, w: *Spór o PRL*, red. M. Fik et al., wstęp P.S. Wandycz, Kraków 1996, s. 114–115.

²² A. Wojciechowski, *op. cit.*, s. 89.

²³ P. Piotrowski, *Awangarda*, s. 88.

groteskowego, popularnego w latach 1945–1948, oraz do powrotu do sztuki figuratywnej. Co więcej, władze te zaczęły kwestionować sens sztuki noszącej cechy indywidualne²⁴, przy jednoczesnym określaniu modernizmu mianem burżuazyjnego wroga polskiej i socjalistycznej kultury. Dyskurs, jakim posługiwała się władza, był identyczny z tym, który obowiązywał przed 1956 r.²⁵

Sytuacja ponownie uległa zmianie w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych, kiedy stosunki pomiędzy światem kultury a polityki zaczęły układać się pomyślnie. W tym okresie zorganizowano do Polski wiele wycieczek o charakterze artystycznym oraz intelektualnym, w których brali udział przedstawiciele państw Europy Środkowej²⁶. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych relatywnie dużą swobodą zaczęli cieszyć się literaci, którzy korzystali z drugiego obiegu publikacji. Z kolei artystom reprezentującym sztuki wizualne zagwarantowano spokój, a nawet wspierano ich twórczość, jeśli tylko ich sztuka nie była skierowana przeciwko władzom komunistycznym²⁷. W następnych latach stosunki te uległy pogorszeniu, zwłaszcza w czasie stanu wojennego, kiedy polska kultura w zasadzie funkcjonowała jedynie poza państwowymi strukturami²⁸. Polskie władze państwowe nie zrezygnowały jednak z objęcia kontrolą działalności polskich artystów, czego wyrazem było powołanie do życia w czerwcu 1983 r. sztabu partyjno-państwowego do kierowania kulturą. W tym roku rząd PRL rozwiązał Związek Polskich Artystów Plastyków, powołując w jego miejscu nową organizację ze zmienionym składem. Stworzono również dodatkowe związki kulturalne – Związek Polskich Artystów Rzeźbiarzy, Związek Artystów Plastyków – Polska Sztuka Użytkowa oraz Związek Artystów Malarzy i Grafików. Pod kontrolą władz państwowych znalazły się: Stowarzyszenie Autorów Polskich, Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków, Związku Kompozytorów Polskich²⁹. Represje objęły wszystkie dziedziny kultury. Władze przerwały obradujący w Warszawie Kongres Kultury Polskiej, zawiesiły działalność oficjalnych związków twórczych, instytucji, galerii, wystaw i czasopism kulturalnych³⁰.

²⁴ A. Wojciechowski, *op. cit.*, s. 94, 101.

²⁵ P. Piotrowski, *Znaczenia*, s. 73–74.

²⁶ Idem, *Awangarda*, s. 263.

²⁷ *Ibidem*, s. 313–314.

²⁸ T. Mielczarek, *Kultura i polityka: kultura, życie umysłowe, media 1944–1989*, w: *Polski wiek XX*, t. 4, red. K. Persak, P. Machcewicz, Warszawa 2011, s. 293–294, 299.

²⁹ S. Ligarski, *Polityka władz komunistycznych wobec twórców kultury w latach 1945–1989*, „Pamięć i Sprawiedliwość. Biuletyn Głównej Komisji Badania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu Instytutu Pamięi Narodowej” 2014, 2, s. 69.

³⁰ *Plastyka niezależna*, s. 20.

Zdecydowana większość członków stowarzyszeń kulturalnych pozostała neutralna i nie opowiedziała się za żadną ze stron politycznego sporu. Artysty nadal starali się kontynuować swoją pracę, a także uczestniczyć w oficjalnych spotkaniach, wystawach, przedstawieniach, przy czym władze stosowały działania represyjne wobec najbardziej niezależnych twórców. W czasie stanu wojennego i po jego zakończeniu polityka państwowa zmierzała do złamania oporu tych artystów, którzy przeciwstawiali się państwowej polityce kulturalnej. Wspierano twórców należących do partii przy jednoczesnym zabieganiu o przychyłność bezpartyjnych³¹.

POLSKO-SKANDYNAWSKIE KONTAKTY W DZIEDZINIE SZTUK PLASTYCZNYCH

W pierwszym dziesięcioleciu po zakończeniu drugiej wojny światowej polsko-skandynawskie kontakty kulturowe odbywały się sporadycznie i w głównej mierze bazowały na indywidualnych powiązaniach. Zarówno w Polsce, jak i państwach północnoeuropejskich nie istniały wówczas ani wewnętrzne, ani zewnętrzne warunki sprzyjające rozwojowi tego typu relacji³². Jedną z wielu przyczyn tych okazjonalnych kontaktów był brak odpowiednich umów bilateralnych. Dopiero 17 grudnia 1958 r. Polska i Norwegia podpisały w Warszawie wzajemną umowę kulturalną, której najistotniejsze ustalenie stanowiło o umacnianiu stosunków w nauce, literaturze, twórczości artystycznej, szkolnictwie wyższym i oświacie. Zobowiązano się również do krzewienia wzajemnej znajomości życia społecznego. Realizacja niniejszych celów miała odbywać się poprzez przyznawanie stypendiów, wymianę przedstawicieli instytucji oraz organizacji naukowych, oświatowych, a także kulturalnych³³.

Umowę kulturalną z Danią Polska podpisała 8 czerwca 1960 r. w Kopenhadze. Państwa te zobowiązały się do rozwijania stosunków kulturalnych w dziedzinie wychowania, literatury, sztuki oraz nauki, a także poszerzania ich w miarę możliwości dzięki przyznawaniu stypendiów, wymianie przedstawicieli instytucji i organizacji oświatowych, jak i popieraniu wszelkiego rodzaju imprez kulturalnych dotyczących drugiego kraju³⁴.

³¹ S. Ligarski, *op. cit.*, s. 68–70.

³² K. Ślaski, *op. cit.*, s. 439.

³³ „Dziennik Ustaw Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej” [dalej: „Dz.U.PRL”] 1959, nr 38, poz. 232; B. Płaza, *op. cit.*, s. 175.

³⁴ „Dz.U.PRL” 1961, nr 2, poz. 5; B. Płaza, *op. cit.*, s. 167; M. Gawinecka-Woźniak, *op. cit.*, s. 333. Kazimierz Ślaski za datę polsko-duńskiej umowy kulturalnej mylnie uznał 1961 r.

Ze Szwecją Polska podpisała umowę kulturalną w 1966 r.³⁵, zaś z Finlandią 8 marca 1973 r. w Warszawie. Ta ostatnia dotyczyła obojętnej współpracy w dziedzinie kultury oraz nauki, jak i dziedzinach pokrewnych m.in. poprzez wymianę personelu instytucji badawczych oraz uniwersytetów, podejmowanie wspólnych programów badawczych, a także wymianę wystaw, artystów i zespołów artystycznych³⁶. Przytoczone umowy niewątpliwie wiązały się z pewnym trendem występującym w niektórych państwach socjalistycznych, tj. Czechosłowacji, Węgrzech i Polsce, związanym z zawieraniem umów kulturalnych z państwami zachodnioeuropejskimi³⁷. Umowy te wpłynęły na nieco większą intensyfikację stosunków kulturalnych między Polską a państwami skandynawskimi w latach sześćdziesiątych, chociaż z drugiej strony dzieła W. Strzebińskiego wystawiono w ratuszu w Fredriksborg w Danii już w 1959 r.³⁸ Również w tym samym roku w Krakowie i Sopocie miała miejsce wystawa norweskich sztuk plastycznych.

W 1961 r. w Warszawie zorganizowano wystawę sztuki duńskiej, a w 1965 r. – duńskiej sztuki industrialnej. W 1966 r. norwescy graficy, korzystając z zaproszenia, zaprezentowali swoje dzieła w Krakowie. Nawiązując do wystaw polskiej sztuki w Skandynawii, odbyły się one m.in. w 1950 r. w Norwegii, w 1957 r. w Danii oraz Szwecji. Wystawę pod tytułem: *50 lat polskiego malarstwa* zaprezentowano w Szwecji w 1959 r. i dwa lata później w Norwegii. W 1961 r. polskich malarzy zaproszono do Oslo, zaś w 1968 r. polscy plastycy wzięli udział w wystawie „formy przestrzenne” zorganizowanej w Ålborgu w Danii, a także w wystawie w Herning.

Polscy artyści brali również udział w kilku wydarzeniach kulturalnych organizowanych przez państwa skandynawskie. Wielu byłych więźniów hitlerowskich łagrów przedstawiło swoje akwarele oraz rysunki z obozu z Ravensbrück podczas wystaw zorganizowanych w Danii i Szwecji³⁹.

WYSTAWA W DANII, NORWEGII ORAZ FINLANDII

W połowie 1966 r. polskie Ministerstwo Kultury zaplanowało zorganizowanie w Danii w styczniu następnego roku wystawy współczesnego

Por. K. Ślaski, *op. cit.*, s. 437.

³⁵ *Ibidem*, s. 437.

³⁶ „Dz.U.PRL” 1973, nr 41, poz. 247; B. Płaza, *op. cit.*, s. 168.

³⁷ G. Michałowska, *op. cit.*, s. 37.

³⁸ Archiwum Państwowe w Łodzi [dalej: APŁ], Muzeum Sztuki w Łodzi [dalej: MSŁ], sygn. 1054, k. 15.

³⁹ K. Ślaski, *op. cit.*, s. 439, 441–443.

malarstwa polskiego. Wystawa miała również objąć Norwegię (początek marca), a następnie Finlandię (połowa kwietnia), a także w miarę możliwości Szwecję⁴⁰. Rozważano również ewentualne zorganizowanie wystawy we Francji, Wielkiej Brytanii oraz Włoszech⁴¹, co ostatecznie nie nastąpiło.

Ówczesne uwarunkowania sprzyjały podejmowaniu tego typu inicjatyw, bowiem w połowie lat sześćdziesiątych można było dostrzec pewne ożywienie kontaktów polsko-skandynawskich. Przykładowo polski minister kultury, Lucjan Motyka, udał się we wrześniu 1965 r. z wizytą do Oslo. W dodatku Norwegię odwiedzili polscy artyści-muzycy: Barbara Hesse-Bukowska, Karol Stryja, a także Wanda Wiłkomirska. Ponadto w Teatrze Norweskim (Det Norske Teatret) polscy artyści wystawili *Proces* Franza Kafki. Również na niwie politycznej dało się zauważyć większą aktywność – wiceszef polskiego MSZ, Józef Winiewicz, odwiedził trzykrotnie Oslo, w 1964, 1965 i na przełomie marca i kwietnia 1966 r. Jego norweski odpowiednik, Jens Boyensen, wizytował Polskę w 1965 r. Znamienne, że była to jego pierwsza wizyta za żelazną kurtyną. Gruntem do utrzymywania ocieplonych stosunków polsko-norweskich było wspólne negatywne stanowisko obydwu państw wobec wojny w Wietnamie oraz ograniczenie w dostępie do broni atomowej⁴².

Nawiązując do stosunków polsko-duńskich, w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku nabrały one wyjątkowego tempa. Dania była szczególnie zainteresowana kontaktami na polu handlowym oraz wymianą kulturalno-naukową z Polską, co przełożyło się na kilka wizyt oficjeli z Polski oraz Danii. W 1960 r. Danię odwiedził minister spraw zagranicznych Adam Rapacki, trzy lata później minister kultury i sztuki Tadeusz Galiński oraz wiceminister spraw zagranicznych J. Winiewicz, w 1964 r. do Danii udał się wiceminister żeglugi Józef Machno, minister żeglugi Stanisław Darski, a także minister handlu zagranicznego Witold Trąmpczyński. Ze strony duńskiej Polskę odwiedzili minister rybołówstwa Arnold Christian Normann, dyrektor generalny radia i TV Hans Sølvhøj oraz przewodniczący Folketingu (duńskiego parlamentu) Gustav Pedersen⁴³.

O ile duński minister spraw zagranicznych Jens Otto Krag przyczynił się do otwarcia stosunków Danii z państwami bloku wschodniego, o tyle jego następcą, Per Hækkerup (1962–1966), znacznie rozwinął dyplomację Danii wobec tych krajów. Szczególne znaczenie w tym procesie miała zmiana władzy na Kremlu po odejściu Nikity Chruszczowa i chęć

⁴⁰ APŁ, MSŁ, Dział Realizacji Wystaw. Wystawy Czasowe 1966–1968, sygn. 801, k. 1.

⁴¹ *Ibidem*, k. 2.

⁴² M. Przeperski, *Dyplomacja na peryferiach. „Specjalne kontakty” polsko-norweskie w latach 60. XX wieku*, „*Studia Scandinavica*” 2018, 22, s. 170–171.

⁴³ M. Gawinecka, *op. cit.*, s. 190–191.

nawiązania przez Moskwę nieco ściślejszych kontaktów z Zachodem. Dania stawiała sobie za cel wspomoczenie wschodnich państw w próbach uwolnienia się od radzieckiej hegemonii. Tym samym od 1965 r. rozpoczęły się liczne wizyty duńskich polityków w Polsce, m.in. ministra P. Hækkerupa, który podpisał umowę handlową z władzami PRL. Wizytę duńskiego premiera J.O. Kraga, która miała miejsce dwa lata później, określono w prasie duńskiej jako jeden z istotnych elementów zbliżenia między Układem Warszawskim a NATO⁴⁴.

Zupełnie odmiennie układały się stosunki kulturalne Polski z Finlandią. Do jednych z nielicznych osiągnięć, które zdołano zdobyć przez pierwsze dwadzieścia lat po zakończeniu drugiej wojny światowej, należy zaliczyć reaktywowanie w 1964 r. protokołu o intelektualnej współpracy z 1938 r. Dokument ten nie był jednak formalnym pismem, bowiem nie określał ani okresu jego obowiązywania, ani warunków ewentualnego wypowiedzenia. Sam protokół traktował o potrzebie tworzenia instytucji kulturalnych, rozwijania obopólnych stosunków, wymiany kadry naukowej i przygotowywania wystaw⁴⁵. Innym wartym odnotowania wydarzeniem było reaktywowanie w 1948 r. powstałego w dwudziestoleciu międzywojennym Towarzystwa Polsko-Fińskiego⁴⁶.

Planowane przez polskie Ministerstwo Kultury wystawy w państwach skandynawskich objęły dzieła powstałe po zakończeniu drugiej wojny światowej. Polskie ministerstwo spodziewało się sporego zainteresowania tymi przedsięwzięciami, gdyż podobna do nich wystawa została zorganizowana w Sztokholmie, gdzie odniosła dość spory sukces. Wystawy w trzech pozostałych państwach nordyckich miały na celu pokazanie najbardziej wartościowych osiągnięć ówczesnego polskiego malarstwa wraz z jego dynamicznym rozwojem, różnorodnością oraz ogromnymi walorami artystycznymi prezentowanymi przez takich malarzy jak: T. Brzozowski, J. Tarasin, Jan Lebenstein, Jerzy Tchorzewski, T. Kantor, Tadeusz Dominik, Tadeusz Makowski, Stefan Gierowski, Zbigniew Gostomski, Kazimierz Mikulski oraz Jerzy Krawczyk. Planowano, że wystawa obejmie od trzech do czterech dzieł każdego z około 30 artystów⁴⁷.

Ryszard Stanisławski, dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi, zalecał, aby w planowanych wystawach uwzględniono najistotniejsze dzieła najbardziej reprezentatywnych polskich artystów przy jednoczesnym uniknięciu różnic wynikających z odmiennych stylów malarskich.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 194–196.

⁴⁵ B. Szordykowska, *Historia Finlandii*, Warszawa 2011, s. 352–353.

⁴⁶ A. Chodubski, *Kształtowanie się zbiorowości polonijnej w Finlandii*, w: *Polacy w Skandynawii*, red. E. Olszewski, Lublin 1997, s. 326.

⁴⁷ APŁ, MSŁ, sygn. 801, k. 4–5.

Nawiązując do retrospektywnej części wystawy, w tym względzie proponował pokazać prace Jacka Malczewskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza, jako twórców malarstwa metaforycznego. Uważał również, że dzieła takich twórców jak: Józef Pankiewicz, J. Cybis, Artur Nacht-Samborski, Eugeniusz Eibisch, P. Potworowski, T. Makowski oraz Jankiel Adler musiały być pokazane w Skandynawii, tak samo jak prace W. Strzemińskiego, Karola Hillera i H. Stażewskiego⁴⁸. Ostatecznie odrzucono pomysł zaprezentowania dzieł polskich klasyków, co potwierdza, że istotną rolę odgrywała chęć promocji polskiej sztuki nowoczesnej, a tym samym pokazania wolności kultury w Polsce. Wystawienie prac polskich artystów zostało zaakceptowane przez komisję weryfikacyjną w Warszawie 12 grudnia 1966 r.⁴⁹

Z powodu braku możliwości udostępnienia odpowiedniej sali w dogodnym terminie wystawa w Oslo została odwołana. Według polskiej ambasady w Norwegii dwa inne norweskie miasta, gdzie miano zorganizować wystawy, Bergen i Stavanger, znakomicie nadawały się do tego typu przedsięwzięć. Bergen, z ogromną galerią oraz długotrwałymi tradycjami w sztuce, odgrywało istotną rolę w norweskiej kulturze i pod wieloma względami miało większe znaczenie kulturowe niż Oslo. Nawiązując do Stavanger, znajdowała się tam jedna z najpiękniejszych i nowoczesnych galerii (wybudowana w 1965 r.) w Norwegii. Miała to być pierwsza polska wystawa sztuki w tym mieście. Pomimo że wystawy planowano zorganizować w mniejszych norweskich miejscowościach, polska ambasada w Norwegii spodziewała się, że we wszystkich znaczących tytułach prasowych w Oslo wydarzenia te zostaną opisane⁵⁰. W Danii postanowiono zorganizować wystawę w Kopenhadze w sali sztuki w zamku Charlottenborg, a w Helsinkach w Taidehalli⁵¹.

W celu zaznajomienia artystów bergenskich z polską sztuką postanowiono zaprosić do Bergen tych polskich twórców, których dzieła miały być prezentowane na wystawach. W Bergen wystawa była organizowana przy wsparciu Towarzystwa Artystycznego w Bergen (Bergens Kunstforening), zaś w Stavanger Towarzystwa Artystycznego w Stavanger (Stavangers Kunstforening)⁵². Do Bergen na otwarcie wystawy przybył polski ambasador w Norwegii Mieczysław Łobodycz⁵³, a także burmistrz Bergen – Ragnar Juell Morken⁵⁴.

⁴⁸ *Ibidem*, k. 6–8.

⁴⁹ *Ibidem*, k. 28.

⁵⁰ *Ibidem*, k. 31.

⁵¹ *Ibidem*, k. 72.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ „Morgenavisen” 16 II 1967.

⁵⁴ „Dagen” 18 II 1967.

Ostatecznie na wystawach zaprezentowano 98 prac. Prócz autorów dzieł można wymienić: Mariana Bogusza, T. Brzozowskiego, Z. Dłubaka, T. Dominika, Stanisława Fijałkowskiego, Zdzisława Głowackiego, Z. Gostomskiego, Władysława Hasiora, T. Kantora, A. Kobzdeja, J. Krawczyka, Lecha Kunkę, Benona Liberskiego, Z. Makowskiego, Eugeniusza Markowskiego, Alfonsa Mazurkiewicza, K. Mikulskiego, Juliusza Narzyńskiego, Andrzeja Pawłowskiego, Ireneusza Pierzgałskiego, Janusza Przybylskiego, Teresę Rudowicz, Annę Szpakowską-Kujawską, J. Tchórzewskiego, Romana Usarewicza, Krystyna Zielińskiego oraz Jana Ziemskiego⁵⁵. O zdecydowanie określonym charakterze wystawy, tj. odbiegającym od stylu sztuki preferowanego przez peerelowskie władze, świadczy m.in. fakt, że z długiej listy prac artystów jedynie Z. Dłubak, Z. Głowacki, A. Kobzdej oraz J. Krawczyk mieli na swoim koncie dzieła utrzymane w duchu socrealizmu. Tych jednak nie zaprezentowano.

O wystawie w Bergen napisał m.in. Wojciech Skrodzki, krytyk sztuki, który zaznaczył, że polska wystawa pojawiła się w prasie w Oslo co najmniej dwukrotnie. Pierwszy raz przed otwarciem wystawy i umiejscowieniem eksponatów (opis dziennikarski) oraz kolejny raz, gdy wystawę opisali krytycy sztuki. Jak się okazało, wystawa została dobrze przyjęta. Norwescy artyści, którzy odwiedzili kilka miesięcy wcześniej wystawę włoskich malarzy, podkreślali, że prezentowali oni niższy poziom techniczny i artystyczny niż ich polscy koledzy⁵⁶. Wystawę w Bergen zamknięto 5 marca 1967 r., zaś następnego dnia eksponaty wysłano do Stavanger⁵⁷.

Wystawę w Bergen zwiedziło 3014 osób, co uznano za ogromny sukces. W Bergen sprzedano również za kwotę 250 dolarów dzieło „Samotwór” T. Brzozowskiego oraz „Portret artysty” L. Kunki w cenie 200 dolarów. Relacje z obydwu wystaw w Bergen i Stavanger często pojawiały się w prasie norweskiej także ze względu na fakt, że zostały otwarte przez burmistrzów tych miast. Podczas otwarcia wystawy w Bergen polskie władze państwowe reprezentował polski ambasador w Norwegii, zaś w Stavanger sekretarz polskiej ambasady w Norwegii Józef Wiejacz. Co więcej, wystawy odwiedzili delegaci z norweskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych (Utenriksdepartementet). Ekspozycje zostały zharmonizowane z innymi wydarzeniami kulturalnymi – w Bergen miał miejsce polski koncert, zaś w Stavanger wystąpił pianista Jerzy Godziszewski⁵⁸, który zaprezentował utwory Fryderyka Chopina i Karola Szymanowskiego⁵⁹.

⁵⁵ APŁ, MSŁ, sygn. 801, k. 66.

⁵⁶ *Ibidem*, k. 106–109.

⁵⁷ *Ibidem*, k. 109.

⁵⁸ *Ibidem*, k. 115; „Stavanger Aftenblad” 11 III 1967; „Rogalands Avis” 11 III 1967.

⁵⁹ „Rogalands Avis” 11 III 1967; „Morgenavis” 11 III 1967.

Per Remfeldt piszący dla czasopisma „Stavanger Aftenblad” stwierdził, że wystawa polskich modernistów w Stavanger była wynikiem rozwoju wymiany kulturalnej między Norwegią a Polską. Dodał także, iż zaprezentowana sztuka miała nie tylko intelektualny, emocjonalny, jak i uniwersalny charakter, ale potwierdzała również, że dla polskich artystów zachodnioeuropejskie trendy nie były obce⁶⁰. W innym artykule w niniejszym periodyku stwierdzono, że sztuka w Polsce na tle innych państw prezentowała się nadzwyczaj awangardowo⁶¹.

W Helsinkach wystawę zorganizowano w dniach od 15 do 30 kwietnia 1967 r. w ramach polsko-fińskiego „Projektu kulturowego i naukowego”. Dzień przed otwarciem wystawy zorganizowano konferencję prasową z reprezentantami wszystkich gazet w Helsinkach, ważniejszymi fińskimi biurami prasowymi, krytykami sztuki, fotografami prasowymi, kroniki radiowej oraz telewizyjnej, której dyrektor – Mauri Favén, a także sekretarz – Kaarlo Koroma, również pojawili się w trakcie wystaw. Fińska telewizja wyemitowała relację z tego wydarzenia⁶².

Podczas otwarcia wystawy wśród uczestników obecni byli ludzie nauki, kultury oraz sztuki w Helsinkach, reprezentanci prasy, radia, Towarzystwa Fińsko-Polskiego, Fińskiego Komitetu Kulturowego, a także dyplomaci z państw socjalistycznych (Polskę reprezentował polski ambasador w Helsinkach Aleksander Juszkiewicz⁶³) oraz zachodnioeuropejskich. Wystawę odwiedził również fiński minister edukacji Reino Oittinen⁶⁴.

Wystawa w Taidehalli była pierwszą wystawą polskiego malarstwa w Finlandii. W trakcie jej otwarcia minister R. Oittinen wyraził życzenie rozwoju polsko-fińskich stosunków w sferze kultury. Wystawę odwiedziło 4500 osób, co jak na warunki fińskie było znakomitym wynikiem. Codziennie eksponaty oglądało od 60 do 80 osób, głównie studentów uniwersytetu oraz akademii sztuki⁶⁵. W „Hufvudstadsbladet” napisano, że prezentowana na wystawie sztuka polska jest uniwersalna, zmienna, emocjonująca, zabawna, a także częściowo piękna i częściowo awangardowa. Polską sztukę określono również jako europejską, ale mającą własny, polski charakter⁶⁶, ponadto prezentującą wysoki poziom techniczny⁶⁷.

W Danii wystawa polskich dzieł została pokazana w Aalborgu w ramach „Polskich dni kulturowych” oraz w galerii w zamku Charlottenburg

⁶⁰ „Stavanger Aftenblad” 15 III 1967.

⁶¹ „Stavanger Aftenblad” 1 IV 1967.

⁶² APŁ, MSŁ, sygn. 801, k. 119.

⁶³ „Hufvudstadsbladet” 15 IV 1967.

⁶⁴ APŁ, MSŁ, sygn. 801, k. 120.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ „Hufvudstadsbladet” 15 IV 1967.

⁶⁷ „Hufvudstadsbladet” 23 IV 1967.

w dniach od 25 maja do 15 czerwca. Niestety materiały archiwalne nie zawierają więcej informacji o tych wydarzeniach.

Inaczej niż w prasie norweskiej i fińskiej, wystawy polskich modernistów nie spotkały się z większym zainteresowaniem w polskiej prasie. W „Dzienniku Łódzkim” wspomniano jedynie, że 17 lutego 1967 r. otwarto uroczystie w Bergen wystawę „Współczesne malarstwo polskie”, która wzbudziła żywe zainteresowanie w sferach kulturalnych Norwegii⁶⁸. Na łamach „Słowa Powszechnego” z kolei pojawiła się zaledwie jednozdaniowa informacja na temat wystawy w Bergen⁶⁹.

WYSTAWY DZIEŁ STRZEMIŃSKIEGO, KOBRO I STAŻEWSKIEGO W ODENSE I OSLO W LATACH 1985–1986

W porównaniu do lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku stosunki gospodarcze Polski z Danią, Norwegią i Szwecją wzrosły na początku następnej dekady ponaddwukrotnie. Wymiana handlowa Polski z tymi państwami wyniosła wówczas 11%⁷⁰. Wzrost ten wiązał się z licznymi wizytami polskich polityków w Skandynawii i skandynawskich w Polsce. W 1972 r. w premier PRL Piotr Jaroszewicz złożył wizytę w Szwecji, dwa lata później premier Szwecji Olof Palme odwiedził Polskę, w 1975 r. odbyły się liczne wizyty ministrów spraw zagranicznych i członków rządu obydwu państw⁷¹, które kontynuowano w 1979, 1981 i 1982 r.⁷² W 1973 r. Polskę odwiedzili premier i prezydent Finlandii Uhro Kekkonen, w następnym roku udali się do tego kraju Edward Gierek oraz premier PRL P. Jaroszewicz. Szef norweskiego rządu Trygve Bratteli odwiedził Polskę w 1974 r., zaś trzy lata później wizytę w Norwegii złożył premier PRL. Premier Danii Anker Jørgensen odwiedził Warszawę w 1976 r.⁷³

W tym czasie do jednych z najbardziej znanych i docenianych polskich artystów w Norwegii należał T. Kantor. Hennie Onstad Kunstsenter po raz pierwszy wystawiło prace krakowskiego artysty w 1971 r. Istotną postacią w norweskim środowisku malarzy był na stałe mieszkający w Oslo

⁶⁸ „Dziennik Łódzki” 27 II 1967.

⁶⁹ „Słowo Powszechno” 5 IV 1987.

⁷⁰ S. Frątczak, *Stosunki polsko-skandynawskie w 30-leciu Polski Ludowej*, „Komunikaty Instytutu Bałtyckiego” 1974, 20, s. 84.

⁷¹ J. Wiejacz, *Znaczenie stosunków polsko-skandynawskich w procesie odprężenia europejskiego*, „Komunikaty Instytutu Bałtyckiego” 1978, 27/28, s. 131.

⁷² A. Kłoczyński, *Oficjalne i nieoficjalne kontakty polsko-szwedzkie w latach siedemdziesiątych XX w.*, „Gdańskie Studia Międzynarodowe” 2014, 12, 1/2, s. 42.

⁷³ J. Wiejacz, *op. cit.*, s. 131.

od 1964 r. Ryszard Warsiński, którego abstrakcjonizm i figuratywizm cieszyły się ogromnym uznaniem w jego nowej ojczyźnie. W 1972 r. Ole Michael Selberg wydał przekład polskich opowiadań – *Polske noveller*⁷⁴. W nawiązaniu do aktywności norweskich malarzy w Polsce na uwagę zasługuje wystawa *10 Norwegów* (Anna-Eva Bergmann, Trond Botnen, Fin Christensen, Ludvig Eikaas, Arne Vinje Gunnerud, Arne Malmedal, Olav Strømme, Skule Waksvik, Siguard Winge, Roar Wold) zorganizowana w 1971 r. w warszawskiej „Zachęcie”⁷⁵. Największe znaczenie należy jednak przypisać twórczości Einara Magne Floe, który na początku lat osiemdziesiątych stworzył obrazy przedstawiające Lecha Wałęsę i Jana Pawła II, nawiązując do ruchu „Solidarność”⁷⁶.

Znaczący wkład w rozwój stosunków polsko-duńskich od końca lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku miała polska emigracja w Danii, zwłaszcza po wydarzeniach marcowych w 1968 r., kiedy do tego kraju udali się literaci: Janina Katz, Sofia Kuperman oraz Bronisław Świdorski⁷⁷. J. Katz wydała w 1976 r. przekłady utworów m.in. Zbigniewa Herberta, Czesława Miłosza i Sławomira Mrożka⁷⁸. Ważną pozycję w sztuce teatralnej w Danii zdobył Włodzimierz (Władimir) Herman, który od 1971 r. wystawiał sztuki w Boldhus Teatret⁷⁹. Po ukończeniu Akademii Sztuki w Bergen w wielu duńskich miastach w połowie lat osiemdziesiątych aktywny był malarz Marek Chlanda⁸⁰.

Od 1973 r. działało Towarzystwo Polskie w Danii, które stało na uboczu wobec polityki. Prócz niniejszej organizacji aktywne było Towarzystwo Miłośników Nauki i Sztuki w Kopenhadze, prezentujące m.in. osiągnięcia kulturalne Polaków na emigracji w Danii⁸¹. Godny odnotowania jest również Instytut Polsko-Skandynawski działający w Danii od 1968 r., głównie w sferze nauki⁸². Z kolei do organizacji skupiającej artystów należało Polskie Stowarzyszenie „Ognisko” prosperujące od

⁷⁴ J. Januszewska-Skreiberg, *Sercem w dwóch krajach. Norwesko-polskie pejzaże kulturalne*, Gdańsk 2011, s. 43, 206, 244–247.

⁷⁵ *10 Norwegów. Wystawa współczesnej sztuki norweskiej*, Warszawa 1971.

⁷⁶ E.M. Floe, *Når draum og røyndom kryssar koarandre sine baner. Draumen om Lech Walesa og Solidaritet og draumen om paven og fjellet*, „Studia Maritima” 2018, 31, s. 243–252.

⁷⁷ W.K. Pessel, *Czerwono-biali*, Warszawa 2019, s. 480.

⁷⁸ E. Olszewski, *Emigracja Polska w Danii 1893–1993*, Warszawa–Lublin 1993, s. 470.

⁷⁹ W. Herman, *Polska–Dania. Na pograniczu dwóch kultur. Z notatnika wspomnień reżysera*, Kęty 2021, s. 51.

⁸⁰ MŚL, J. Borgen, *Marek Chlanda, Herning Kunstmuesum Bulletin*, 2, efteråret 1985, s. 26.

⁸¹ J. Wasylkowski, *Na rzecz wolnej Polski. Towarzystwo Polskie w Danii i jego poprzednicy 1973–2001*, Kopenhaga 2002, s. 7, 15.

⁸² E. Kruszewski, *Instytut Polsko-Skandynawski i Pomorze*, „Acta Cassubiana” 2015, 17, s. 214–215.

1983 r. Do jego zasadniczych celów należało utrzymywanie kontaktów z naukowcami i artystami w Polsce⁸³. W Danii działał również Związek Polaków w Danii oraz Polska Misja Katolicka⁸⁴.

W latach 1985–1986 w krajach skandynawskich działało kilka polskich organizacji, których aktywność wiązała się z trudną sytuacją polityczną i gospodarczą w Polsce. Najważniejszą z nich było Solidaritet Norge-Polen. Do jej zadań należało wspieranie finansowe Polaków, pomoc w szmuglowaniu zakazanej literatury oraz czasopism, a także dostarczanie urządzeń drukarskich. Również w Norwegii stowarzyszenie Kultura wydawało od 1982 r. czasopismo „Polsk Kultur”, promując wiedzę o dawnych, jak i współczesnych polsko-norweskich kontaktach, a także organizowało spotkania, seminaria dotyczące wszystkich kwestii związanych z Polską. Obok „Polsk Kultur” wydawano od grudnia 1982 r. polskojęzyczne czasopismo „Wici”⁸⁵. W grudniu 1983 r. stowarzyszenie Kultura przeprowadziło akcję *Lekarstwa dla dzieci w Polsce (Medisiner til barn i Polen)*, a także zorganizowało wystawy, m.in. w 1983 r. *Stan wojenny w Polsce (Krigstilstand i Polen)* oraz w 1984 r. wystawę dzieł polskich artystów mieszkających w Norwegii⁸⁶.

W tym czasie opinia o Polsce w Norwegii była niekorzystna, a jej wyrazem była akcja *Wolność słowa dla Polski (Fritt ord for Polen)* zwana również *Paragraf 100*, co miało związek z paragrafem 100 zapisanym w norweskiej konstytucji i mówiącym o tym, że „wolność słowa powinna mieć miejsce”. W niniejsze działanie zaangażowało się wielu znanych Norwegów, m.in. pisarz i dziennikarz Gidske Anderson, członek Komitetu Noblowskiego⁸⁷.

Podobnie jak w Norwegii, w Danii również pojawiła się organizacja związana z „Solidarnością” – był to komitet „Støt Solidarność” („Pomóż Solidarności”) działający w Kopenhadze w latach 1981–1989, który gromadził fundusze na rzecz „Solidarności” w Polsce⁸⁸.

Krótki rys polsko-skandynawskich stosunków kulturalnych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku potwierdza, że kształtowały się one w wyjątkowych okolicznościach, głównie z uwagi na stan wojenny i jego skutki. Władzom PRL zależało wówczas, aby pokazać Polskę na arenie międzynarodowej jako kraj liberalny, gdzie sztuka awangardowa cieszy się dużą popularnością. Wśród polskich artystów,

⁸³ E. Olszewski, *Z problemów życia narodowego polonii duńskiej*, w: *Polacy w Skandynawii*, s. 122.

⁸⁴ Idem, *Emigracja*, s. 325, 383.

⁸⁵ J. Strękowski, *Norge og Polen. En historie om solidaritet*, Oslo 2010, s. 49–50, 53, 55, 262, 265–266.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 267–268.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 269–270.

⁸⁸ E. Olszewski, *Z problemów*, s. 122.

których twórczość wyłamywała się z konwencji dyktowanych przez państwowe władze, należy wymienić m.in. W. Strzemińskiego⁸⁹, K. Kobro⁹⁰

⁸⁹ W. Strzemiński (1893–1952) był z wykształcenia inżynierem. Twórczość artystyczną rozpoczął w Rosji, gdzie poznał Kazimierza Malewicza. W malarstwie odrzucił doktryny kubizmu, konstruktywizmu i suprematyzmu, uznając, że owe, a także wcześniejsze doktryny artystyczne, nie osiągnęły doskonałości formalnej. Dążył jednocześnie do tego, aby każdy obraz był „wynalazkiem”, który stanowiłby nieznaną wcześniej kompozycję kolorów i barw, które widział we wszechstronnym powiązaniu z całością kształtem człowieka. W. Strzemiński rozumiał malarstwo w teorii unizmu, który stworzył jako inwariant wypowiedzi artystycznej. Według artysty obraz należało uznać za płaską powierzchnię płótna, pokrytą farbami i ograniczoną ramami. Uważał również, że w tworzeniu malarstwa należało porzucić dualizm na rzecz unizmu, który ukazuje malarstwo takim, jakim ono jest. Ponadto postulował za odejściem od przestrzenności, emocjonalności, narracyjności, a przede wszystkim od iluzji. Innymi celami dzieła sztuki była według niego „budowa absolutna”, tworzenie sztuki bezprzedmiotowej dążącej do uzyskania maksymalnej syntezy dzieła. Spełnienie swoich koncepcji malarskich osiągał poprzez dążenie do prawdy wizualnej zawartej w jednorodności powierzchni malarskiej obrazów unistycznych równomiernie pokrywanych pigmentem. Poprzez zróżnicowanie tonów, chropowatość faktury oraz zróżnicowanie kształtów z tłem nakazał oku widzieć to, czego tak naprawdę nie było, a więc iluzję, która została wyeliminowana przez powierzchnię. Uważał ponadto, że w tworzeniu malarstwa najważniejszy jest wzrok, umysł oraz sprawność ręki. Istotnym elementem jego twórczości była próba udzielenia odpowiedzi na pytanie, czym jest świadomość wzrokowa. Dzieła W. Strzemińskiego z lat trzydziestych i czterdziestych ubiegłego wieku ukazują kompozycje, w których linie łączą się przez przenoszenie wzroku z jednej na drugą, tworząc linię o wspólnym dla całości rytmie, mającą kształt ameboidalny. W latach 1948–1949 W. Strzemiński stworzył ostatnie obrazy „solarystyczne” będące adaptacją zjawiska powidoku. W wydanej po jego śmierci publikacji *Teoria widzenia* poruszył zagadnienie świadomego widzenia i jego historycznego rozwoju. Inne ważne publikacje W. Strzemińskiego to m.in. *Unizm w malarstwie i Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* napisana wraz z Katarzyną Kobro. Zob. J. Przyboś, *Nowatorstwo Strzemińskiego*, w: Katarzyna Kobro. *Władysław Strzemiński grudzień 1956 – styczeń 1957*, red. S. Fijałkowski, Łódź 1956, s. 5; A. Osęka, *Poddanie Arsenatu. O plastyce polskiej 1955–1970*, Warszawa 1971, s. 37–38; Z. Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Warszawa 1979, s. 73–74; J. Bogucki, *op. cit.*, s. 36–17; A. Turowski, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998, s. 85; L. Brogowski, *Powidoki i po... Unizm i teoria widzenia Władysława Strzemińskiego*, Gdańsk 2001, s. 43; J. Lubiak, *Strzemiński przed prawem i po prawie*, w: *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, red. J. Lubiak, P. Kurc-Maj, Łódź 2012, s. 30; W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Łódź 2016, s. 51, 233; J. Zagrodzki, *Władysław Strzemiński. Obrazy słów*, Łódź 2017, s. 60, 63, 65.

⁹⁰ K. Kobro (1898–1951) najznamiensze dzieła stworzyła w latach 1924–1933, gdy światło dzienne ujrzały *Rzeźby przestrzenne* oraz *Kompozycje przestrzenne* noszące znamiona użytkowych. W latach 1921–1924 tworzyła bliskie suprematyzmu rzeźby abstrakcyjne i konstrukcje wiszące, w latach 1925–1936 z kolei monochromatyczne oraz barwne kompozycje przestrzenne oparte na wyliczeniach matematycznych, bazujące na złotym podziale i ciągu Fibonacciego. Owa metoda posłużyła jej za podstawę nowego modelu i stworzenie

oraz H. Stażewskiego⁹¹. Dwóch z pierwszych wymienionych twórców zmarło w latach pięćdziesiątych, natomiast H. Stażewski tworzył nadal. O ich randze świadczą nie tylko fakt, iż byli czołowymi przedstawicielami polskiej awangardy, ale również to, że ich dzieła zdobyły uznanie za granicą jeszcze w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Dzięki szerokiej działalności w ramach utworzonej w 1929 r. grupy „a.r.”

zrytmizowanych „kompozycji przestrzennych” o wymiarach pozostających w jednolitym systemie odniesień. Artystka uważała, że rzeźba powinna być zagadnieniem architektonicznym i laboratoryjnym, organizowaniem metod rozwiązania przestrzeni, a także organizacji ruchu. Odniosła się również do planowania miasta, które postrzegła jako funkcjonalny organizm. Ów twór z kolei miał być konsekwencją realizacyjnych możliwości współczesnej sztuki, nauki oraz techniki, wyrażający ponadto dążenia zmierzające do ponadindywidualnej organizacji społeczeństwa. W 1931 r. W. Strzemiński oraz K. Kobro wydali opracowanie *Kompozycje przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, w którym omówiono m.in. teorię unizmu w odniesieniu do rzeźby. Według autorów przestrzeń cechuje „ciągłość i nierozzerwalność”, „nieograniczoność”, przestrzeń jest „jedna i jednokowana”, „równomierna”. W awangardzie K. Kobro możemy wyróżnić dwa główne elementy: krytyczny wobec sztuki burżuazyjnej oraz utopijny, którego osnową było bezkonfliktowe i kolektywistyczne społeczeństwo. W latach 1937–1947 K. Kobro przerwała twórczość, co spowodowane było jej chorobą wywołaną przedwczesnym urodzeniem córki, a także zubożeniem podczas drugiej wojny światowej. K. Kobro, *Dla ludzi niezdolnych do myślenia*, „Forma” 1935, 3, s. 14; J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Warszawa 1984, s. 84; A. Turowski, *op. cit.*, s. 114; B. Kowalska, *Katarzyna Kobro. Szkic o prekursorstwie*, w: *Katarzyna Kobro*, red. N. Strzemińska, Warszawa 2004, s. 25–26, 37, 40, 43; G. Sztabiński, *Wzrokocentryzm Strzemińskiego*, w: W. Strzemiński, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2006, s. 50; P. Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od melancholii do pasji*, Kraków 2007, s. 76.

⁹¹ H. Stażewski (1894–1988) tworzył m.in. pod wpływem artystów międzynarodowej awangardy, czerpiąc od nich uniwersalny język, kolektywizm oraz postęp. W dwudziestoleciu międzywojennym wielokrotnie wyjeżdżał do Paryża, gdzie nawiązał bliskie kontakty z Pietem Mondrianem i Michelem Seuphorem. W marcu 1927 r. wraz z artystami z grupy Praesens zaprosił do Warszawy K. Malewicza na wystawę jego dzieł. Pierwsze układy reliefowe H. Stażewskiego złożone z prostokątów i kwadratów stanowią kontynuację architektonów i planitów K. Malewicza. H. Stażewski interesował się również typografią oraz grafiką użytkową. Jego cykl fakturowych obrazów z lat 1925–1927 jest wyraźnie zbieżny z równoległe powstającymi dziełami W. Strzemińskiego w ramach *Kompozycji architektonicznych*. W geometrii upatrywał pierwiastki fizjologiczny oraz socjologiczny. Pierwszy z nich pozwalał według H. Stażewskiego ujmować świat w jego totalności, drugi zaś pozwalał na zrozumienie zasad życia społecznego przy jednoczesnym rozumieniu tego, że przyroda w coraz mniejszym stopniu stanowiła najbliższe otoczenie człowieka. B. Kowalska, *Henryk Stażewski*, Warszawa 1985, s. 22–22, 29; A. Turowski, *op. cit.*, s. 138, 140; A. Baranowa, *Domeny geometrii*, w: *W tradycji konstruktywizmu*, red. K. Czartoryska, P. Rogacz, Warszawa 2007, s. 7; A. Szczepaniak, *Henryk Stażewski*, [b.m.w.] 2016, s. 9–10, 21.

(awangarda rzeczywista – artyści rewolucyjni)⁹² bez problemów docierali do zagranicznych kręgów artystycznych – ich teksty oraz reprodukcje dzieł drukowano w prestiżowych czasopismach, m.in. w „Cercle et Carré” czy „Abstraction-Création. Art non-Figuratif”⁹³. W 1930 r. z inicjatywy W. Strzemińskiego powstało Muzeum Sztuki w Łodzi, które otwarto ponownie po wojennej przerwie w 1948 r.⁹⁴

W okresie powojennym prace W. Strzemińskiego, K. Kobro oraz H. Stażewskiego niejednokrotnie wystawiono za granicą: w Paryżu w latach 1956–1957, w Essen w 1973 r., w Nowym Jorku, Detroit, Buffalo i Chicago w 1976 r., w Rzymie, Genewie oraz Wenecji w 1979 r., w Mediolanie, Rzymie i Sztokholmie w latach 1980–1981, ponownie w Paryżu w 1983 r. i rok później w Londynie, Oxfordzie oraz Cambridge⁹⁵. Owa długa lista może potwierdzać niesłabnące zainteresowanie sztuką polskich awangardzistów po zachodniej stronie żelaznej kurtyny.

Inaczej niż w przypadku ekspozycji z 1967 r. propozycja zorganizowania w Danii wystawy dzieł W. Strzemińskiego, K. Kobro oraz H. Stażewskiego wyszła z kręgów zachodnioeuropejskich. Miało to miejsce w maju 1978 r. podczas kolokwium Kazimierza Malewicza w Centrum Georges Pompidou w Paryżu za sprawą duńskiej ekspertki dzieł W. Strzemińskiego – Lise Lotte-Blom. Okazją do pokazania dzieł polskich artystów było przetłumaczenie z języka polskiego na duński książki *Teoria widzenia* W. Strzemińskiego. Pomysł zaaranżowania wystawy otrzymał silne wsparcie Troelsa Andersona, wykładowcy na uniwersytecie w Aarhus i znawcy polskiej oraz rosyjskiej awangardy z lat 1910–1930, a także dyrektora Muzeum Sztuki w Odense, Tove Lunda Larsena. Ten ostatni uważał, że część kosztów przyszłej wystawy powinna być sfinansowana z funduszy uzyskanych na mocy polsko-duńskiej umowy kulturowej⁹⁶, co zostało ostatecznie zrealizowane w ramach Polsko-Duńskiego Programu Współpracy Kulturalnej przy znaczącym dofinansowaniu Duńskiego

⁹² Z. Baranowicz, *Grupa „a.r.” w świetle korespondencji*, „Rocznik Historii Sztuki” 1973, 9, s. 285–297; A. Saciuk-Gąsowska, *Narodziny Muzeum Sztuki Nowoczesnej a.r. (awangarda rzeczywista – artyści rewolucyjni)*, „Cenne, Bezcenne, Utracone” 2008, 4, s. 14; J. Zagrodzki, *Władysław Strzemiński. Obrazy słów*, s. 73.

⁹³ J. Zagrodzki, *Władysław Strzemiński – obrazy*, „Sztuka Europy Wschodniej” 2014, 2, s. 85; idem, *Władysław Strzemiński*, s. 76; E. Jedlińska, *Władysław Strzemiński – seria kolaży „Moim przyjaciółom Żydom”*. Doświadczenia wojny, żal i smutek, „Przegląd Nauk Historycznych” 2014, 13, 1, s. 130.

⁹⁴ N. Strzemińska, *Katarzyna*, s. 48.

⁹⁵ Z. Karnicka, *Spis wystaw*, w: *Katarzyna Kobro. W setną rocznicę urodzin 1898–1951*, red. M. Porębski et al., Łódź 1999, s. 172–173.

⁹⁶ APŁ, MSL, sygn. 1054, k. 7.

Ministerstwa Kultury⁹⁷. Warto dodać, że Muzeum Sztuki na Fionii w Odense (Fyns Kunstmuseum) już wcześniej zabiegało przez wiele lat o zorganizowanie wystawy dzieł Strzemińskiego⁹⁸.

L. Lotte-Blom i T. Lund Larssen zaproponowali także zorganizowanie wystaw w innych duńskich muzeach. Według nich najbardziej odpowiednie byłoby Państwowe Muzeum Sztuki w Kopenhadze (Statens Museum for Kunst), a także Muzeum Sztuki w Herning (Herning Kunstmuseum), a więc w wiodących muzeach sztuki nowoczesnej w Danii. Zakładano, że wystawa w Danii będzie trwała pięć miesięcy od kwietnia 1985 r.⁹⁹ W tym czasie do inicjatywy Duńczyków odniosła się również strona polska. Dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi, Ryszard Stanisławski, wysunął ideę zorganizowania wystawy dzieł W. Strzemińskiego w Norwegii oraz Szwecji. Z uwagi na ogromne zainteresowanie wystawami polskiego konstrukttywizmu w Londynie i Oxfordzie, które miały miejsce w kwietniu 1984 r., spodziewał się, że planowane wystawy w Skandynawii odniosą równie duży sukces¹⁰⁰.

Pośród norweskich muzeów brano pod uwagę Centrum Sztuki Henie Onstad w Oslo (Henie Onstad Kunstsenter), szwedzkich – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nörrköping (Nörrköping Kunstmuseum), zaś fińskich – Muzeum Sztuki Amosa Andersona w Helsinkach (Amos Andersonin taidemuseon). Co więcej, L. Lotte-Blom wyszła z założenia, że w duńskim tłumaczeniu *Teorii widzenia* powinno się wykorzystać ilustracje bazujące na dziełach z wystawy¹⁰¹. Ostatecznie postanowiono, że wystawa będzie obejmować dzieła W. Strzemińskiego, K. Kobro oraz H. Stażewskiego. W dodatku miano zrekonstruować w skali 1:1 pokój polichromiczny stworzony przez W. Strzemińskiego w latach 1929–1931. L. Lotte-Blom oraz T. Lund Larssen brali również pod uwagę wzbogacenie wystawy o prezentację publikacji poezji Jana Brzękowskiego i Juliana Przybosa¹⁰², a więc reprezentantów „grupy a.r.” R. Stanisławski poinformował Ministerstwo Kultury i Sztuki o tym, że wystawa miała zaprezentować poprzez ukazanie twórczości i działalności W. Strzemińskiego, K. Kobro i H. Stażewskiego wybitną pozycję, jaką zajmowali ci artyści w sztuce europejskiej, jak i oryginalny wkład do teorii i praktyki artystycznej w okresie międzywojennym i po wojnie¹⁰³.

⁹⁷ *Ibidem*, k. 157.

⁹⁸ *Ibidem*, k. 10.

⁹⁹ *Ibidem*, k. 14.

¹⁰⁰ *Ibidem*, k. 13.

¹⁰¹ *Ibidem*, k. 15.

¹⁰² *Ibidem*, k. 17.

¹⁰³ *Ibidem*, k. 24.

Szczegóły ekspozycji ujęto w umowie zawartej pomiędzy przedstawicielami Muzeum Sztuki w Łodzi (Stanisławskim, Janiną Ladnowską, Januszem Zagrodzkim) a Muzeum Sztuki Fyn (L. Lotte-Blom, T. Lundem Larssonem i Leifem Mikkelsenem) z dnia 21 czerwca 1984 r. Wystawa obejmowała prace, dokumenty oraz aktywność artystów „grupy a.r.”, które miano przedstawić według wytycznych Muzeum Sztuki w Łodzi. Potwierdzono, że zostanie zaprezentowana poezja J. Brzękowskiego i J. Przybosia, jak również rekonstrukcja neoplastycznego pokoju W. Strzemińskiego¹⁰⁴.

Zdecydowano, że w Odense wystawa odbędzie się w dniach od 8 czerwca do 1 września 1985 r. L. Lotte-Blom miała zaprezentować wprowadzenie do ekspozycji obejmujące życiorysy artystów wraz z poetami, a także historię konstruktywizmu w Polsce. Specjalnym gościem wydarzenia był R. Stanisławski. Wprowadzenie i objaśnienie do alfabetu W. Strzemińskiego¹⁰⁵ wygłosił T. Lund Larssen. Ponadto ustalono, że L. Lotte-Blom zaprezentuje duńskie wydanie (wydawnictwo Borgens Forlag) *Teorii widzenia*. Dodatkowo planowano wyemitować dwa filmy: „Konstruktywizm w Polsce” przesłany przez Muzeum Sztuki w Łodzi, a także „Dokumentacja – Henryk Stażewski” w reżyserii Ryszarda Waśki (1979)¹⁰⁶. Do pokrycia kosztów transportu zobowiązało się Muzeum Sztuki Fyn¹⁰⁷.

Wystawę zaprezentowano również w siedzibie Stowarzyszenia Artystycznego w Danii (Kunstforening) oraz Muzeum Henie Onstad w Oslo. Całkowitą odpowiedzialność za wystawę ponosiło Muzeum Sztuki na Fionii¹⁰⁸. Organizację wystaw Departament Plastyki w polskim Ministerstwie Kultury i Sztuki zaakceptował 20 lipca 1984 r.¹⁰⁹

T. Lund Larsson, L. Lotte-Blom oraz L. Mikkelsen udali się do Łodzi na konsultacje dotyczące organizacji wystawy. Sam pobyt Duńczyków miał według R. Stanisławskiego charakter roboczy¹¹⁰. Według wstępnych szacunków wystawa wraz z dziełami sztuki miała kosztować 4 009 510 dolarów¹¹¹. Obrazy polskich artystów sprowadzono z Muzeum Narodo-

¹⁰⁴ *Ibidem*, k. 19.

¹⁰⁵ Alfabet stworzony przez W. Strzemińskiego prezentował prostą, ekonomiczną formę i składał się ze standaryzowanych elementów geometrycznych, tj. linii prostej i łuku. Źródłem tego alfabetu był kontrast, toteż nie zawierał powtarzających się elementów symetrycznych. Por. J. Zagrodzki, *Władysław Strzemiński – obrazy*, s. 86.

¹⁰⁶ APŁ, MSŁ, sygn. 1054, k. 92.

¹⁰⁷ *Ibidem*, k. 19–20.

¹⁰⁸ *Ibidem*, k. 24.

¹⁰⁹ *Ibidem*, k. 26.

¹¹⁰ *Ibidem*, k. 32.

¹¹¹ *Ibidem*, k. 35.

wego w Poznaniu¹¹², Muzeum Narodowego w Warszawie¹¹³ oraz Muzeum Narodowego w Krakowie¹¹⁴.

Wystawy w Herning Art Museum oficjalnie otworzył 31 sierpnia 1985 r. polski ambasador w Danii Lucjan Piątkowski¹¹⁵. Wystawa w Muzeum Sztuki Fyn odbyła się w dniach od 8 czerwca do 25 sierpnia 1985 r., w Muzeum Sztuki w Herning od 31 sierpnia do 6 października 1985 r. Odpowiedzialność za wystawę w dwóch duńskich miastach wzięło Muzeum Sztuki Fyn. Koszt transportu wystawy z Muzeum Sztuki Hennie został opłacony przez stronę polską¹¹⁶. W Muzeum Henie Onstad w Oslo wystawę udostępniono w dniach od 18 stycznia do 26 lutego 1986 r.¹¹⁷

W wydany z okazji wystawy w Danii oraz Norwegii katalogu opublikowano wstęp pióra R. Stanisławskiego, w którym autor przedstawił historię polskiego modernizmu. Według niego wyrósł on z racjonalistycznych postaw środowisk artystycznych oraz intelektualnych w Europie, które zmierzały do budowania pewnych relacji między człowiekiem a otaczającym go środowiskiem. Wartości, które mogli dostrzec zachodnioeuropejscy artyści oraz krytycy sztuki w polskim ruchu awangardowym, w głównej mierze dotyczyły ambicji przekonstrowania świata materii i stosunków społecznych.

Według R. Stanisławskiego państwa zachodnioeuropejskie poznały polską awangardę po tym, jak odkryły styl Bauhaus oraz awangardę radziecką. Polska awangarda została już zaprezentowana na wystawach w Paryżu, Essen, Nowym Jorku oraz innych miastach amerykańskich i kanadyjskich, Oxfordzie, Londynie, w mniejszym zakresie w Jugosławii, Szwecji oraz Włoszech. Według dyrektora łódzkiego muzeum W. Strzemiński, K. Kobro oraz H. Stażewski bez wątpienia przyczynili się do popularyzacji polskiej sztuki awangardowej na świecie. Z tych względów wybór ich dzieł miał być reprezentatywny wobec całej polskiej awangardy, a tym samym w pełni uzasadniony. R. Stanisławski zwrócił również uwagę na wpływ rosyjskiej sztuki na trzech polskich artystów, a także na fakt, iż Łódź pełniła rolę swego rodzaju „stacji” w kontaktach kulturowych pomiędzy Paryżem a Moskwą¹¹⁸.

Przemowę L. Lotte-Blom, którą również opublikowano w katalogu wystawy, wykorzystano m.in. w trakcie otwarcia ekspozycji w Muzeum

¹¹² *Ibidem*, k. 46.

¹¹³ *Ibidem*, k. 51.

¹¹⁴ *Ibidem*, k. 45.

¹¹⁵ *Ibidem*, k. 114.

¹¹⁶ *Ibidem*, k. 124.

¹¹⁷ Henie Onstad Kunstsenter; <http://hok.no/arrangement/arkiv-1980-1989> [dostęp: 5.09.2019].

¹¹⁸ APŁ, MSŁ sygn. 1054, k. 162, 164.

Henie Onstad w Oslo. W przemówieniu Dunka krótko scharakteryzowała polską awangardę, a także nakreśliła sylwetkę W. Strzemińskiego, uwypuklając w jego twórczości ewolucję od form prostych do dwuwymiarowych. Według prelegentki W. Strzemiński z czasem porzucił wszystkie tradycyjne elementy malarstwa, tj. figuratywność, język obrazu, iluzjonizm, perspektywę centralną, ruch oraz kontrast. L. Lotte-Blom wspomniała również o książce Strzemińskiego *Teoria widzenia*, w której autor wskazywał na istniejący związek pomiędzy realizmem a geometryzmem (formalizmem).

Nawiązując do K. Kobro, L. Lotte-Blom podkreśliła, że wiele z jej dzieł zostało zniszczonych podczas drugiej wojny światowej przez niemieckich nazistów. Polska artystka tworzyła pod ogromnym wpływem suprematyzmu Kazimierza Malewicza. Dla K. Kobro początkowo punktem wyjścia w sztuce był kubizm, zaś w drugiej połowie lat dwudziestych artystka tworzyła „otwarte rzeźby” oraz kompozycje przestrzenne.

H. Stażewskiego L. Lotte-Blom określiła mianem malarza „odrębnego”. W 1920 r. H. Stażewski ogłosił matematyczną teorię malarstwa, w której wyraził pogląd, że malarstwo powinno z jednej strony dystansować się od chaosu i niespójności, z drugiej zaś przedstawiać harmonię oraz logiczno-matematyczną konstrukcję. W 1955 r. H. Stażewski wystąpił z manifestem dotyczącym polskiej awangardy¹¹⁹.

Dyrektor Muzeum Henie Onstad¹²⁰, Ole Henrik Moe, w swoim wystąpieniu zaznaczył, że trójka polskich artystów była pionierami awangardy nie tylko na poziomie krajowym, ale również międzynarodowym. W norweskim muzeum dzieła polskich artystów zostały zaprezentowane wraz z pracami Fernanda Légera oraz holenderskiej grupy „De Stijl”. O.E. Moe był wdzięczny również R. Stanisławskiemu, który pomimo wielu przeciwności, zwłaszcza politycznych, stworzył w Łodzi muzeum prezentujące poziom międzynarodowy¹²¹.

W trakcie wystawy w Oslo R. Stanisławski udzielił wywiadu dla „Klassekampen”, w którym podkreślił, że Polska była zawsze otwarta na impulsy kulturowe z otaczających ją krajów, także na wpływy idące z Północy¹²². W sztuce polskich awangardzistów uwidaczniały się inspiracje zarówno rosyjskich, jak i paryskich awangardzistów¹²³. W „Arbeider-

¹¹⁹ L. Lotte-Blom, *Tre pionerer i polsk avant-garde*, „Prismanytt” 1985, 15, s. 17–19.

¹²⁰ Wystawę w Oslo odwiedził mieszkający w latach 80. w Oslo Ernest Kobro, który był spokrewniony z urodzonym około 1669 r. w Kopenhadze Gregoriusem Kobro, protoplastą norweskich Kobro. Podczas wystawy w Oslo Ernest Kobro zdobył adres Niki Kobro, córki K. Kobro i W. Strzemińskiego i doprowadził do ich spotkania. Zob. N. Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa 2001, s. 19.

¹²¹ O.H. Moe, *Tre pionerer i polsk avant-garde*, „Prismanytt” 1985, 15, s. 20.

¹²² T. Bjerneboe, *Polske Pionerer*, „Klassekampen” 19 I 1986.

¹²³ E.H. Johnsrud, *Polske pionerer*, „Aftenposten” 3 II 1986.

bladet” z kolei podkreślono, że sztuka trzech polskich awangardzistów wiązała się z ruchami rewolucyjnymi z dwudziestolecia międzywojennego, jednakże ci, którzy byli przyzwyczajeni do „heroicznych umięśnionych ludzi” („heroiske muskelmenn”), mieli być zaskoczeni pozornie pozbawionymi sensu formami stworzonymi przez polskich artystów¹²⁴.

Podczas wystaw w Danii i Norwegii wystawiono 225 prac¹²⁵, w tym 60 dużych dzieł W. Strzemińskiego, 60 H. Stażewskiego, 9 K. Kobro, a także 25 typografii i dokumentów niniejszych artystów¹²⁶. Ekspozycja w Danii objęła również prace zagranicznych twórców modernizmu, tj. bliższego sztuce W. Strzemińskiego i K. Kobro Georgésa Vantongerloo¹²⁷, Jeana Arpa, Theo van Doesburga, Jeana Heliona, Sophie Taeuber-Arp, Serge’a Charchoune’a, Jeana Gorina, Fernanda Légera, Louisa Marcouissisa, Amédée Ozenfant oraz Enrico Prampoliniego¹²⁸. Ze względu na ogromne zainteresowanie wystawą w Muzeum Sztuki Fyn zdecydowano się na wydłużenie godzin zwiedzania¹²⁹.

Opisane wystawy potwierdzają, że zainteresowanie polską sztuką abstrakcyjną w państwach nordyckich nie słabło pomimo utrudnionego do niej dostępu wynikającego z ustroju politycznego PRL. Ten ograniczony kontakt sprawiał, że polska sztuka była dla państw zachodnioeuropejskich, a w tym nordyckich, nie tylko egzotyczna, ale i atrakcyjna. Biorąc pod uwagę fakt, że prace polskich artystów pokazywano w galeriach rozrzuconych na całym świecie, można stwierdzić, że wystawy wpisywały się w „miękką politykę” PRL, która poprzez polskie instytucje kulturalne zmierzała z jednej strony do uzyskania akceptacji w północnym regionie, z drugiej zaś do ukazania wolności sztuki i jej wysokiej jakości, nie mniejszej, a może nawet większej niż sztuka zachodnioeuropejska.

Przedstawione w poniższym artykule wydarzenia dowodzą, że zaprezentowane wystawy zostały zorganizowane pod wpływem działania odmiennych czynników. Podczas gdy pomysłodawcą ekspozycji z lat sześćdziesiątych było polskie Ministerstwo Kultury, wystawa W. Strzemińskiego, K. Kobro i H. Stażewskiego została zaplanowana przez Dunkę – L. Lotte-Blom. Lata sześćdziesiąte niewątpliwie sprzyjały organizowaniu tego typu wystaw ze względu na ożywione w tym czasie polsko-skandynawskie kontakty polityczne, zwłaszcza polsko-duńskie. Niewątpliwie omawiane wystawy były wypadkową życzliwych

¹²⁴ C. Erichsen, *Konstruktivismen lever!*, „Arbeiderbladet” 22 I 1986.

¹²⁵ APŁ, MSŁ, sygn. 1054, k. 89.

¹²⁶ *Ibidem*, k. 69.

¹²⁷ J. Zagrodzki, *Od Malewicza do Strzemińskiego*, Radom 2017, s. 39.

¹²⁸ APŁ, MSŁ sygn. 1054, k. 143–149.

¹²⁹ *Succes for avantgarde*, „Fyens Stiftstidende” 23 VII 1985.

stosunków polsko-skandynawskich i należy postrzegać je jako jeden z elementów polskiej polityki zagranicznej ukazujący Polskę jako kraj przyzwalający na wolność sztuki i tym samym ocieplający jej wizerunek na arenie międzynarodowej, w tym w Skandynawii.

Nawiązując do wystaw z lat osiemdziesiątych, właściwie zostały one zorganizowane dzięki opublikowaniu *Teorii widzenia* W. Strzemińskiego w tłumaczeniu L. Lotte-Blom i jednocześnie były promocją tej książki. Zdaje się, że zaplanowana w 1978 r. wystawa odbyła się dopiero po siedmiu latach oczekiwania, m.in. z uwagi na wybuch stanu wojennego w Polsce, podczas którego polskie stosunki z państwami nordyckimi w głównej mierze ograniczały się do udzielania pomocy polskim obywatelom. Większe zainteresowanie wystawą polskich artystów z 1985 r. wzbudzone dzięki włączeniu do niej dzieł twórców zagranicznych.

W końcowych rozważaniach nasuwa się również pytanie o to, w jakim stopniu władze PRL zdołały dotrzeć do odbiorcy polskiego malarstwa awangardowego w Danii, Finlandii oraz Norwegii. Oprócz dużej frekwencji zwiedzających istotny probierz w tej ocenie stanowi popularność wystaw w prasie. Kwerenda przeprowadzona w Muzeum Sztuki w Łodzi potwierdza, że wystawa z 1967 r. pojawiła się na łamach norweskiej prasy 37 razy¹³⁰, a fińskiej 13 razy¹³¹. Wystawy z lat 1985 i 1986 uwzględniono w duńskich periodykach 23 razy¹³², a norweskich 14 razy¹³³. Mimo że w artykułach w głównej mierze skupiono się na historii polskiej sztuki

¹³⁰ „Stavanger Aftenbladet” 25 II 1967, 8 III 1967, 9 III 1967, 11 III 1967, 15 III 1967, 21 III 1967, 1 IV 1967; „Rogalands Avis” 6 II 1967, 8 III 1967, 9 III 1967, 11 III 1967 (dwa artykuły); „Morgenavis” 8 III 1967, 9 III 1967, 11 III 1967; „Morgenbladet” 16 II 1967, 18 II 1967; „Bergens Tidende” 13 II 1967, 16 II 1967 (trzy artykuły), 18 II 1967, 3 III 1967; „Gula Tidend” 16 II 1967, 21 II 1967; „Bergens Arbeiderblad” 16 II 1967, 18 II 1967, 25 II 1967; „Dagen” 17 II 1967, 18 II 1967; „Morgenavisen” 18 II 1967 (dwa artykuły), 28 II 1967, 3 III 1967; „Dagbladet” 17 II 1967; „Aftenposten” 20 II 1967; „Dagbladet Rogaland” 8 III 1967.

¹³¹ *Ibidem*, „Hufvudsadsbalde” 15 IV 1967, 23 IV 1967; „Sosialdemokraati” 15 IV 1967, 1967 (bez daty dziennej); „Turun Sanomat” 15 IV 1967; „Aamulehti” 15 IV 1967; „Kansan Uutiset” 16 IV 1967, 19 IV 1967; „Helsingin Sanomat” 16 IV 1967, 23 IV 1967; „Keski-suomalainen” 17 IV 1967; „Päivän Sanomat” 18 IV 1967; „Uusi Suomi” 19 IV 1967.

¹³² *Ibidem*, „Fyens Stiftstidende” 2 III 1985, 8 VI 1985, 3 VII 1985, 23 VII 1985; „Jyllands-posten” 7 VI 1985, 12 VI 1985; „Kristeligt Dagblad” 15 VII 1985; „Politiken” 1985 (bez daty dziennej); dwa niezidentyfikowane tytuły; „Politiken Søndag” 28 VII 1985; „Skulenburg Tidende” czerwiec/lipiec 1985; „Berlignske Magasin” 29 VII 1985; „Aarhus Stiftstidende” 2 VIII 1985; „Jydske Tidende” 12 VIII 1985; „Kolding Avis” 12 VIII 1985; „Midtjyllands Avis” 23 VIII 1985; „Herning Bladet” 23 VIII 1985, 29 VIII 1985; „Aalborg Stiftstidende” 30 VIII 1985; „Skive Folkeblad” 1985 (bez daty dziennej); „Ikast Avis” 28 VIII 1985; „Morgenavisen” 30 VIII 1985.

¹³³ *Ibidem*, 2 niezidentyfikowane tytuły; „Bærum Budstikke” 17 I 1986; „Nationen” 17 I 1986; „Klassekampen” 18 I 1986; „Ny Tid” 18 I 1986; „Morgenbladet” 20 I 1986;

awangardowej oraz działalności artystycznej twórców prezentowanych prac, należy uznać, że temat polskich wystaw pojawiał się w nordyckiej prasie relatywnie często i niewątpliwie stanowił promocję komunistycznej Polski, co należy uznać za sukces władz PRL. Dla porównania przytoczę dane zaczerpnięte z polskiej prasy, w której informacje o ekspozycji z 1967 r. pojawiły się trzy razy¹³⁴, z 1985 r. tylko raz¹³⁵, zaś wystawa z 1986 r. została w ogóle pominięta. Fakt ten sugeruje, że polskiemu rządowi nie zależało na nagłaśnianiu w Polsce sukcesów wystaw polskich awangardzistów zorganizowanych w państwach nordyckich.

REFERENCES (BIBLIOGRAFIA)

Archival sources (Źródła archiwalne)

Archiwum Państwowe w Łodzi:

Muzeum Sztuki w Łodzi, sygn. 801, 1054.

Printed sources (Źródła drukowane)

„Dziennik Ustaw Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej” 1959, nr 38, poz. 232; 1961, nr 2, poz. 5; 1973, nr 41, poz. 247.

Press (Prasa)

„Aamulehti” 1967.

„Aalborg Stiftstidende” 1985.

„Aarhus Stiftstidende” 1985

„Aftenposten” 1967, 1986.

„Arbeiderbladet” 1986.

„Bergens Arbeiderblad” 1967.

„Bergens Tidende” 1967.

„Berliske Magasin” 1985.

„Bærum Budstikke” 1986.

„Dagbladet” 1967, 1986.

„Dagbladet Rogaland” 1967.

„Dagen” 1967.

„Drammens Tidende” 1986.

„Dziennik Łódzki” 1967.

„Fyens Stiftstidende” 1985.

„Gula Tidend” 1967.

„Helsingin Sanomat” 1967.

„Herning Bladet” 1985.

„Stavanger Aftenbladet” 21 I 1986; „Aftenposten” 22 I 1986, 22 I 1986, 3 II 1986; „Arbeiderbladet” 25 I 1986; „Drammens Tidende” 30 I 1986; „Dagbladet” 7 III 1986.

¹³⁴ *Ibidem*, „Dziennik Łódzki” 27 II 1967, 12 IV 1967; „Słowo Powszechne” 5 IV 1967.

¹³⁵ *Ibidem*, „Radar” 25 VII 1985, 30.

„Hufvudsadsbaldet” 1967.
„Ikast Avis” 1985.
„Jydske Tidende” 1985.
„Jyllandsposten” 1985.
„Kansan Uutiset” 1967.
„Keskisuomalainen” 1967.
„Klassekampen” 1986.
„Kolding Avis” 1985.
„Kristeligt Dagblad” 1985.
„Midtjyllands Avis” 1985.
„Morgenavis” 1967.
„Morgenavisen” 1967, 1985.
„Morgenbladet” 1967, 1986.
„Nationen” 1986.
„Ny Tid” 1986.
„Päivän Sanomat” 1967.
„Politiken” 1985.
„Politiken Søndag” 1985.
„Prismanytt” 1985.
„Radar” 1985.
„Rogalands Avis” 1967.
„Skive Folkeblad” 1985.
„Skulenburg Tidende” 1985.
„Słowo Powszechnie” 1967.
„Sosialidemokraati” 1967.
„Stavanger Aftenbladet” 1967, 1986.
„Turun Sanomat” 1967.
„Uusi Suomi” 1967.

Studies (Opracowania)

10 *Norvegów*. *Wystawa współczesnej sztuki norweskiej*, Warszawa 1971.
Baranowa A., *Domeny geometrii*, w: *W tradycji konstruktywizmu*, red. K. Czartoryska, P. Rogacz, Warszawa 2007.
Baranowicz Z., *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Warszawa 1979.
Baranowicz Z., *Grupa „a.r.” w świetle korespondencji*, „Rocznik Historii Sztuki” 1973, 9.
Bogucki J., *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983.
Borgen J., *Marek Chlanda*, *Herning Kunstmuesum Bulletin*, 2, efteråret 1985.
Brogowski L., *Powidoki i po... Unizm i teoria widzenia Władysława Strzemińskiego*, Gdańsk 2001.
Chodubski A., *Kształtowanie się zbiorowości polonijnej w Finlandii*, w: *Polacy w Skandynawii*, red. E. Olszewski, Lublin 1997.
Floer E.M., *Når draum og røyndom kryssar koarandre sine baner. Draumen om Lech Walesa og Solidaritet og draumen om paven og fjellet*, „Studia Maritima” 2018, 31.
Frątczak S., *Stosunki polsko-skandynawskie w 30-lecie Polski Ludowej*, „Komunikaty Instytutu Bałtyckiego” 1974, 20.
Friszke A., *Państwo polskie – autonomiczna część imperium*, w: *Spór o PRL*, red. M. Fik et al., wstęp P.S. Wandycz, Kraków 1996.

- Gawinecka-Woźniak M., *Polska-Dania. Stosunki dwustronne w latach 1945–1968*, Toruń 2015.
- Herman W., *Polska–Dania. Na pograniczu dwóch kultur. Z notatnika wspomnień reżysera*, Kęty 2021.
- Januszevska-Skreiberg J., *Sercem w dwóch krajach. Norwesko-polskie pejzaże kulturalne*, Gdańsk 2011.
- Jedlińska E., *Władysław Strzemiński – seria kolaży „Moim przyjaciółom Żydom”*. Doświadczenia wojny, żal i smutek, „Przegląd Nauk Historycznych” 2014, 13, 1.
- Karnicka Z., *Spis wystaw*, w: *Katarzyna Kobro. W setną rocznicę urodzin 1898–1951*, red. M. Porębski et al., Łódź 1999.
- Kępińska A., *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981.
- Kłoczyński A., *Oficjalne i nieoficjalne kontakty polsko-szwedzkie w latach siedemdziesiątych XX w.*, „Gdańskie Studia Międzynarodowe” 2014, 12, 1/2.
- Kobro K., *Dla ludzi niezdolnych do myślenia*, „Forma” 1935, 3.
- Kostyrko T., *Tendencje rozwojowe w plastyce okręgu poznańskiego*, w: *Sztuki plastyczne w Poznaniu 1945–1980*, red. T. Kostyrko, Poznań 1987.
- Kowalska B., *Henryk Stażewski*, Warszawa 1985.
- Kowalska B., *Katarzyna Kobro. Szkic o prekursorstwie*, w: *Katarzyna Kobro*, red. N. Strzemińska, Warszawa 2004.
- Kowalska B., *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988.
- Kruszewski E., *Instytut Polsko-Skandynawski i Pomorze*, „Acta Cassubiana” 2015, 17.
- Krzysztofowicz-Kozakowska S., *Sztuka w czasach PRL*, Warszawa 2016.
- Lachowski M., *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin 2006.
- Ligarski S., *Polityka władz komunistycznych wobec twórców kultury w latach 1945–1989*, „Pamięć i Sprawiedliwość. Biuletyn Głównej Komisji Badani Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu Instytutu Pamięci Narodowej” 2014, 2.
- Lotte-Blom L., *Tre pionerer i polsk avant-garde*, „Prismanytt” 1985, 15.
- Lubiak J., *Strzemiński przed prawem i po prawie*, w: *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i praca dla sztuki*, red. J. Lubiak, P. Kurc-Maj, Łódź 2012.
- Markowska A., *Dwa przeloty. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012.
- Michałowska G., *Istota i geneza międzynarodowych stosunków kulturalnych*, w: *Międzynarodowe stosunki kulturalne*, red. A.W. Ziętek, Warszawa 2010.
- Mielczarek T., *Kultura i polityka: kultura, życie umysłowe, media 1944–1989*, w: *Polski wiek XX*, t. 4, red. K. Persak, P. Machcewicz, Warszawa 2011.
- Moe O.H., *Tre pionerer i polsk avant-garde*, „Prismanytt” 1985, 15.
- Mrówczyńska J., *Przemiany w życiu kulturalnym Poznania w latach 1945–1985*, Poznań 1991.
- Olszewski E., *Emigracja polska w Danii 1893–1993*, Warszawa–Lublin 1993.
- Olszewski E., *Z problemów życia narodowego polonii duńskiej*, w: *Polacy w Skandynawii*, red. E. Olszewski, Lublin 1997.
- Opaska J., *O sztukę socjalistyczną w formie i narodową w formie. Konferencja w Nieborowie 12–13 lutego 1949 r.*, „Mazowieckie Studia Humanistyczne” 2000, 1–2.
- Oseka A., *Poddanie Arsenatu. O plastyce polskiej 1955–1970*, Warszawa 1971.
- Pessel W.K., *Czerwono-biali*, Warszawa 2019.
- Piotrowski P., *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005.
- Piotrowski P., *Sztuka według polityki. Od melancholii do pasji*, Kraków 2007.
- Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii i sztuki polskiej po 1945 r.*, Poznań 1999.

- Plastyka niezależna 1976–1989, Poznań 2010.
- Pleśniarowicz K., *Kantor*, Warszawa 2018.
- Płaza B., *Kultura zbliża narody*, Warszawa 1978.
- Przeperski M., *Dyplomacja na peryferiach. „Specjalne kontakty” polsko-norweskie w latach 60. XX wieku*, „*Studia Scandinavica*” 2018, 22.
- Przyboś J., *Nowatorstwo Strzezińskiego*, w: *Katarzyna Kobro. Władysław Strzeziński grudzień 1956 – styczeń 1957*, red. S. Fijałkowski, Łódź 1956.
- Rottenberg A., *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005.
- Saciuk-Gąsowska A., *Narodziny Muzeum Sztuki Nowoczesnej a.r. (awanagarda rzeczywista – artyści rewolucyjni)*, „*Cenne, Bezcenne, Utracone*” 2008, 4.
- Sirecka-Wołodko M., *Zagraniczna polityka kulturalna Polski w latach 1956–1970*, Toruń 2011.
- Strękowski J., *Norge og Polen. En historie om solidaritet*, Oslo 2010.
- Strzezińska N., *Katarzyna Kobro*, Warszawa 2004.
- Strzezińska N., *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzezińskim*, Warszawa 2001.
- Strzeziński W., *Teoria widzenia*, Łódź 2016.
- Studzińska J., *Socrealizm w malarstwie polskim*, Warszawa 2014.
- Szordykowska B., *Historia Finlandii*, Warszawa 2011.
- Sztabiński G., *Wzrokocentryzm Strzezińskiego*, w: W. Strzeziński, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2006.
- Ślaski K., *Tysiąclecie polsko-skandynawskich stosunków kulturalnych*, Wrocław 1977.
- Śliwińska K., *Socrealizm w PRL i NRD*, Poznań 2006.
- Szczepaniak A., *Henryk Stażewski*, [b.m.w.] 2016.
- Tomasik W., *Okolice socrealizmu*, Bydgoszcz 2009.
- Turowski A., *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998.
- Wasyłkowski J., *Na rzecz wolnej Polski. Towarzystwo Polskie w Danii i jego poprzednicy 1973–2001*, Kopenhaga 2002.
- Wiejacz J., *Znaczenie stosunków polsko-skandynawskich w procesie odprężenia europejskiego*, „*Komunikaty Instytutu Bałtyckiego*” 1978, 27/28.
- Włodarczyk W., *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Kraków 1991.
- Wojciechowski A., *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Wrocław 1983.
- Zagrodzki J., *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Warszawa 1984.
- Zagrodzki J., *Od Malewicza do Strzezińskiego*, Radom 2017.
- Zagrodzki J., *Władysław Strzeziński – obrazy*, „*Sztuka Europy Wschodniej*” 2014, 2.
- Zagrodzki J., *Władysław Strzeziński. Obrazy słów*, Łódź 2017.
- Zawodniak M., *Teraźniejszość i przeszłość. Studia o życiu literackim socrealizmu*, Bydgoszcz 2007.

Websites (Strony internetowe)

Henie Onstad Kunstsenter; <http://hok.no/arrangement/arkiv-1980-1989> [dostęp: 5.09.2019].

NOTA O AUTORZE

Jordan Siemianowski – dr, adiunkt na Uniwersytecie Szczecińskim, zajmuje się badaniami nad historią Skandynawii, stosunkami polsko-skandynawskimi w XX w. oraz historią polskiej floty handlowej. Autor monografii pt. *Działalność norweskich armatorów w Gdańsku i Gdyni w latach 1919–1939* (Szczecin 2020).

ABOUT THE AUTHOR

Jordan Siemianowski – PhD, assistant professor at the University of Szczecin, researches the history of Scandinavia, Polish-Scandinavian relations in the 20th century, and the history of the Polish merchant fleet. Author of the monograph entitled *Działalność norweskich armatorów w Gdańsku i Gdyni w latach 1919–1939* (Szczecin 2020).