

Polsko-holenderska wymiana wystaw w latach 1947–1989 jako przykład relacji kulturalnych pomiędzy „mniejszymi graczami” zimnowojennego konfliktu*

Michał WENDERSKI

Wydział Anglistyki, Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
<https://orcid.org/0000-0001-9610-7838>

ABSTRAKT Niniejszy artykuł prezentuje zarys historii wymiany kulturalnej między Polską a Holandią w okresie zimnej wojny, ze szczególnym uwzględnieniem wystaw artystycznych mających miejsce w obu krajach. Zimna wojna podzieliła Europę na dwa rzekomo homogeniczne „bloki” o przeciwstawnych założeniach ideologicznych, co znacząco determinowało wymianę kulturalną na linii Wschód – Zachód, zwłaszcza pomiędzy tzw. mniejszymi graczami zimnowojennego konfliktu. Nie oznaczało to jednak, że sztuka i kultura po obu stronach żelaznej kurtyny były od siebie całkowicie odseparowane, a wymiana kulturalna między krajami takimi jak Polska czy Holandia nie istniała. W niniejszej analizie zbadano powiązania między polem kultury i władzy oraz ich wpływ na wzajemne relacje artystyczne i wymianę wystaw. Jak wykazano, stosunki kulturalne między Polską a Holandią były utrzymywane i rozwijane przez cały okres zimnej wojny, nawet jeśli napięcia geopolityczne widocznie warunkowały wymianę, jej skalę i dynamikę.

SŁOWA-KLUCZE Holandia, Polska Rzeczpospolita Ludowa, zimna wojna, wymiana wystaw, międzynarodowa wymiana kulturalna, dyplomacja kulturalna

ABSTRACT Polish-Dutch Exhibition Exchange in 1947–1989 as an Illustration of International Cultural Relations between „Smaller Players” of the Cold War Conflict. This article gives an overview of Polish-Dutch cultural exchanges during the Cold War, with particular attention paid to art exhibitions organised in both countries. The Cold War divided Europe into two “blocs” presenting two opposite socio-political ideals, which had major impact on East-West cultural exchanges, particularly among the so-called “smaller players” of this conflict. This did not mean, however, that the fields of art and culture from both sides of the Iron Curtain had no points of contact or that cultural exchanges between countries such as Poland or the Netherlands hardly existed. This paper scrutinises the intertwining of the fields of culture and power, and its effect on international artistic relations and exhibition exchange. It demonstrates that Polish-Dutch cultural relations were maintained and developed during the whole period, in spite of geopolitical tensions and struggles that had major impact on mutual exchange, its scale and dynamics.

KEYWORDS the Netherlands, Polish People’s Republic, Cold War, exhibition exchange, international cultural exchange, cultural diplomacy

ZIMNĄ wojnę można opisać jako zderzenie dwóch wizji świata i postępu widoczne na różnych polach: militarnym, politycznym, technologicznym, społecznym i kulturalnym. Przez długi czas okres ten definiowano przez pryzmat zaciętej rywalizacji dwóch supermocarstw dzielących Europę na dwa rzekomo jednolite bloki: Wschód i Zachód, oddzielone od siebie żelazną kurtyną postrzeganą jako nieprzepuszczalna i nieprzenikniona granica, wykluczająca jakiegokolwiek wspólne wartości i doświadczenia. Stopniowo jednak historyografowie zimnej wojny zaczęli obraz ten niuansować, kwestionując wizję dwóch jednorodnych bloków całkowicie podporządkowanych swoim supermocarstwom. Jak ujął to James Hershberg, nastąpił proces „wstecznego odpolaryzowania” zimnej wojny¹, a punkt ciężkości badań nad tym okresem przesunął się z historii rywalizacji polityczno-dyplomatycznej na historię stosunków społecznych, kulturalnych i artystycznych. Wiek XXI przyniósł zwrot kulturowy w badaniach nad historią zimnej wojny, wskazujący na potrzebę weryfikacji i opisu roli szeroko pojętej kultury i wymiany kulturalnej². Symboliczne znaczenie żelaznej kurtyny również uległo zmianie, a metaforę żelaza zamieniono na wielopostaciowy węgiel, nylon czy też półprzepuszczalną membranę niezdolną do zatrzymania dwukierunkowej wymiany osobowej, artystycznej i kulturalnej.

Pierwsze opracowania „Cultural Cold War” dotyczyły przede wszystkim stosunków kulturalnych

między dwoma supermocarstwami, a także relacji pomiędzy większymi państwami europejskimi. Stopniowo badacze zaczęli pisać nowe rozdziały tej historii, wzbogacając ją o analizy dotyczące państw o relatywnie mniejszym znaczeniu geopolitycznym³. Niemniej, opracowania poświęcone wzajemnym relacjom kulturalnym pomiędzy „mniejszymi graczami” zimnowojennego konfliktu z przeciwnych stron żelaznej kurtyny nadal nie są liczne⁴. Ilustracją tych właśnie relacji ma być niniejszy zarys historii polsko-holenderskich kontaktów artystycznych w okresie zimnej wojny, poświęcony przede wszystkim wymianie wystaw oraz różnym czynnikom natury geopolitycznej wpływającym na skalę oraz dynamikę tejże wymiany. Jak bowiem zauważa Gabriela Świtek, to właśnie analiza historii zimnowojennych wystaw posłużyć może jako punkt wyjścia do zidentyfikowania i nakreślenia relacji pomiędzy władzą a światem sztuki⁵. Z tego też powodu niniejsze opracowanie poświęcone jest przede wszystkim zinstytucjonalizowanej wymianie kulturalnej oraz jej oficjalnym przejawom i siłą rzeczy nie uwzględnia historii indywidualnych doświadczeń i kontaktów pomiędzy artystami z obu krajów, choć nie pozostawały one bez znaczenia⁶.

Rzeczpospolita Polska (od 1952 r. – Polska Rzeczpospolita Ludowa) i Królestwo Niderlandów są przykładami takich właśnie „mniejszych graczy” zimnowojennego konfliktu, a opis ich bilateralnych stosunków kulturalnych pozwoli ukazać liczne współzależności

* Artykuł przygotowany w ramach projektu finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki, nr UMO-2018/31/B/HS2/00121.

1. James G. Hershberg, „The Crisis Years 1958–1963”, w: *Reviewing the Cold War. Approaches, Interpretations, Theory*, red. Odd Arne Westad (London: Routledge, 2001), s. 303–325.

2. Szczegółowa analiza zwrotu kulturowego zob. Gordon Johnston, „Revisiting the Cultural Cold War”, *Social History* 35, nr 3 (2010), s. 290–307, <https://doi.org/10.1080/03071022.2010.486581>.

3. Bardziej szczegółowa analiza historiografii zimnej wojny, zwłaszcza w ujęciu kulturowym, zob. Michał Wenderski, *Art and Politics During the Cold War. Poland and the Netherlands* (London: Routledge, 2024). Niniejszy artykuł powstał na podstawie tej monografii poświęconej szeroko pojętej historii zimnowojennych stosunków kulturalnych pomiędzy Polską a Holandią.

4. Wspomnieć tu można chociażby: *Machineries of Persuasion. European Soft Power and Public Diplomacy during the Cold War*, red. Oscar Martín García, Rósa Magnúsdóttir (Oldenbourg: De Gruyter, 2019); *Margins for Manoeuvre in Cold War Europe. The Influence of Smaller Powers*, red. Laurien Crump, Susanna Erlandsson (London: Routledge, 2020); Theodora K. Dragostinova, *The Cold War from the Margins. A Small Socialist State on the Global Cultural Scene* (Ithaca: Cornell University Press, 2021).

5. Gabriela Świtek, „The Borderlines of the Thaw: Graphic Art from the Federal Republic of Germany in Warsaw’s Exhibition Factory (1956–1957)”, *Biuletyn Historii Sztuki* 82, nr 1 (2020), s. 127–158, <https://doi.org/10.36744/bhs.638>.

6. Należały do nich m.in. kontakty Janiny Kraupe i Bogusława Szwacza z holenderskimi przedstawicielami grupy Cobra czy też powiązania Andrzeja Wróblewskiego, Marka Rostworowskiego i Andrzeja Banacha z holenderskim światem sztuki.

pomiędzy polem władzy a światem kultury na tle zimnowojennych napięć na linii Wschód – Zachód. Przez większość analizowanego okresu Polska była krajem wyraźnie zorientowanym na Zachód, postrzeganym jako jeden z najbardziej liberalnych członków Układu Warszawskiego. Z kolei Holandia reprezentowała jednoznacznie antykomunistyczne stanowisko – była ostatnim krajem Europy Zachodniej, który podniósł status polskiego przedstawicielstwa w Hadze do rangi ambasady, i jedynym, który nie składał gratulacji z okazji Narodowego Święta Odrodzenia Polski. Zdawać by się zatem mogło, że w zimnowojennej rzeczywistości wybranych krajów nie łączyły intensywne relacje na płaszczyźnie kulturalnej, a celem niniejszej analizy jest weryfikacja tego stanu rzeczy. Wykorzystuję w niej teoretyczne refleksje badaczy zimnej wojny, którzy w analizach różnych przykładów wymiany kulturalnej zakwestionowali wcześniejsze paradygmaty dotyczące relacji między jednolitymi blokami.

Od czasów antycznych kultura była wykorzystywana przez władzę – zarówno tę demokratyczną, jak i totalitarną⁷. Sztuka i kultura służyły poprawie wizerunku danego państwa na arenie międzynarodowej, osiąganiu celów politycznych oraz kreowaniu określonej narracji skierowanej do obywateli własnego kraju. Do opisu sposobu, w jaki władza wykorzystuje pole produkcji kulturowej do celów polityki wewnętrznej oraz międzynarodowej, posłużyć mogą ramy pojęciowe związane z dyplomacją publiczną, dyplomacją kulturalną oraz tzw. *soft power*, chociaż – jak wskazują badacze – koncepcje te nierzadko stosowane są wymiennie, a ich zakresy częściowo się pokrywają⁸. Mając na uwadze

złożoność uwarunkowań politycznych, ideologicznych, organizacyjnych oraz personalnych wpływających na międzynarodowe interakcje oraz cyrkulacje artefaktów i ludzi pomiędzy obiema stronami żelaznej kurtyny, niniejszą analizę osadzam również na refleksjach Gerharda Plumpego i Nielsa Werbera, a także Pawła Zajasa, kwestionującego idealistyczną i romantyczną wizję artystycznej autonomii zakładającej całkowite podporządkowanie sztuki i literatury polu władzy w zimnowojennej rzeczywistości⁹. Co ważne, skutki tych współzależności mogą mieć pozytywne efekty polegające nie tylko na zbliżeniu pomiędzy różnymi kulturami, lecz także w miarę potrzeby na łagodzeniu skutków *stricte* politycznych, które Carter określił mianem „softening the effects of hard power”¹⁰.

PIERWSZA DEKADA ZIMNEJ WOJNY

W stosunkach kulturalnych między Polską a Holandią lata 1945–1955 nie były okresem szczególnie intensywnej wymiany kulturalno-artystycznej, ale nie były też czasem całkowitej stagnacji. Bezpośrednio po wojnie, kiedy kontakty kulturalne na linii Wschód – Zachód nie były jeszcze postrzegane jako bezpośrednie zagrożenie bądź narzędzie *stricte* propagandowe, zainicjowano w tej sferze kilka wartościowych przedsięwzięć. W 1948 r. bez większych problemów mogło zatem dojść do organizacji wystawy *Grafische kunst in Polen* w Hadze (Gemeentemuseum) i w Rotterdamie (Boijmans Museum), której inicjatorem była strona holenderska¹¹ (il. 1). W tym celu haskie władze samorządowe zwróciły się do polsko-holenderskiej historyczki sztuki Jadwigi Vuyk, która odegrała ważną rolę w realizacji

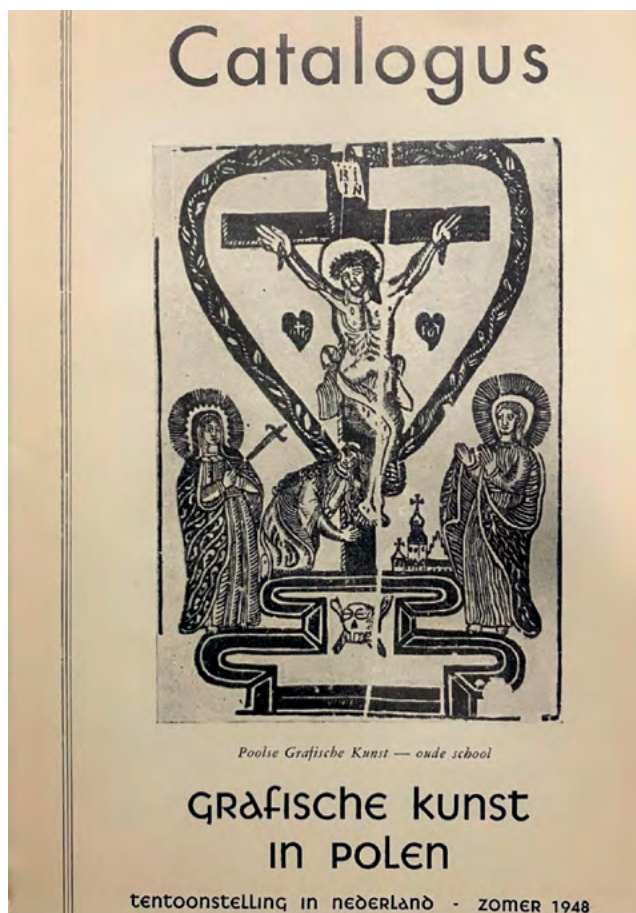
7. Andrzej Dudziński, „Dionizjusz i Ateńczycy. Ludzie kultury w służbie dyplomacji”, w: *Człowiek w świecie antycznym*, red. Sławomir Sprawski (Kraków: Historia Jagellonica, 2012), s. 57–73.

8. Zob. Martina Topić, Cassandra Sciortino, „Cultural Diplomacy and Cultural Imperialism: A Framework for the Analysis”, w: *Cultural Diplomacy or Cultural Imperialism. European Perspective(s)*, red. Martina Topić, Siniša Rodin (Frankfurt: Peter Lang, 2012), s. 9–48. Termin *soft power* zaproponował Joseph Nye w książce *Bound to Lead. The Changing Nature of American Power* (New York: Basic Books, 1990).

9. Gerhard Plumpe, Niels Werber, *Beobachtungen der Literatur. Aspekte einer polykontextuellen Literaturwissenschaft* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995); Paweł Zajas, „Heteronomia autonomii. Pole literackie i zagraniczna polityka kulturalna”, *Teksty Drugie* 28, nr 5 (2017), s. 28–47.

10. David Carter, „Living with instrumentalism: the academic commitment to cultural diplomacy”, *International Journal of Cultural Policy* 21, nr 4 (2015), s. 480, <https://doi.org/10.1080/10286632.2015.1042470>.

11. *Grafische kunst in Polen. Catalogus [van de] tentoonstelling in Nederland, zomer 1948*, Gemeentemuseum, Den Haag, 1948; Museum Boijmans, Rotterdam, 1948.



1 Katalog wystawy *Grafische kunst in Polen* (Gemeentemuseum, Haga, Museum Boijmans, Rotterdam, 1948). Fot. Museum Boijmans Van Beuningen

tego przedsięwzięcia¹². Dzięki jej licznym kontaktom i zaangażowaniu ekspozycja doszła do skutku i zebrała bardzo pochlebne opinie¹³. Vuyk zaproponowała zatem organizację podobnej wystawy holenderskiej w Polsce, argumentując, że „Polska [...] pragnie utrzymać więzi z Zachodem i nawet jeśli, zmuszona swym położeniem, musi pogodzić się z rzeczywistością polityczną, to chce

mieć możliwość poznawania, uczenia się i doświadczania zachodniej kultury”¹⁴. Tu holenderscy decydenci wykazali się jednak powściągliwością i odmówili organizacji wystawy – obawiali się problemów z jej przygotowaniem oraz nierentowności przedsięwzięcia¹⁵.

W tym miejscu należy podkreślić, że Polska była jednym z pierwszych krajów tzw. bloku wschodniego, w którym odbywały się wystawy sztuki zachodniej. Już w późnych latach 40. odbyły się tu pokazy malarstwa francuskiego oraz grafiki belgijskiej, a wielokrotnie postulowano także organizację prezentacji sztuki holenderskiej. Intensyfikacja zimnowojennych napięć spowodowała jednak, że holenderski rząd przyjął zdecydowanie antykomunistyczne stanowisko i w konsekwencji świadomie odstąpił od jakichkolwiek przedsięwzięć kulturalnych za żelazną kurtyną¹⁶. Jednocześnie jednak wydarzenia tego typu w Holandii inicjowane przez Warszawę nie spotykały się z kategoryczną odmową – do roku 1956 miało tam miejsce kilka polskich wystaw, koncertów i przedstawień teatralnych. Jednoznaczna rezygnacja z prowadzenia aktywnej polityki kulturalnej w krajach tzw. bloku wschodniego, przy jednoczesnym dopuszczeniu imprez kulturalnych o komunistycznym rodowodzie w Holandii, pozostawiała jednak w sprzeczności z powszechnie rozumianą strategią stojącą za międzynarodową wymianą kulturalną w pierwszym okresie zimnej wojny, tj. próbą penetracji terytorium drugiej strony przy jednoczesnym ograniczeniu dostępu do własnego terenu¹⁷. Postawa ta, jak się z czasem okaże, nie była dla Hagi rozwiązaniem optymalnym.

Pierwsza oficjalna wystawa holenderska w Polsce miała miejsce dopiero w 1956 r. Do tego momentu dzieła dawnej sztuki niderlandzkiej wykorzystywane były jednak przez polskie władze do promocji założeń realizmu socjalistycznego, np. w postaci wystaw

12. List J.V.C. Heftinga do J. Vuyk z 16 VIII 1947, Nationaal Archief w Hadze (dalej: NA), Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen (dalej: MOKW), nr inw. 273.

13. List J. Starzyńskiego do J. Vuyk z 14 X 1947, Archiwum Akt Nowych w Warszawie (dalej: AAN), Ministerstwo Kultury i Sztuki (dalej: MKS), nr inw. 2/366/0/12/XII 122. Zob. też: „Poolse grafici in Gemeentemuseum”, *De Nederlander*, nr 15191 (23 VII 1948), s. 3; W.S.N., „Grafische kunst in Polen”, *Trouw*, nr 1005 (11 VIII 1948), s. 3.

14. List J. Vuyk do N. Vrooma z 15 V 1948, NA, MOKW, nr inw. 273.

15. List z MOKW do Ministerie van Buitenlandse Zaken (dalej: MBZ) z 15 VI 1948; list R. Flaesa do MBZ z 17 VII 1948; list z MBZ do MOKW z 2 VIII 1948, NA, MOKW, nr inw. 273.

16. Zob. Duco Hellema, *Buitenlandse politiek van Nederland. De Nederlandse rol in de wereldpolitiek* (Utrecht: Spectrum, 2006); Ryszard Żelichowski, *Stosunki polsko-holenderskie w Europie pojaltańskiej* (Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN, 2014).

17. Nigel Gould-Davies, „The Logic of Soviet Cultural Diplomacy”, *Diplomatic History* 27, nr 2 (2003), s. 212–213, <https://doi.org/10.1111/1467-7709.00347>.

2 Andrzej Jarosz (projekt),
plakat *Wystawy prac
postępowych artystów
plastyków*
(Centralne Biuro Wystaw
Artystycznych, Warszawa,
1954). Fot. zacheta.art.pl



objazdowych czy podczas II Festiwalu Plastyki w Sopocie (1949). Także słynna *Wystawa prac postępowych artystów plastyków* z 1954 r. zawierała znaczną liczbę dzieł holenderskich (il. 2)¹⁸. Polskie władze bardzo chętnie, acz nader wybiórczo, wykorzystywały twórczość artystów zachodnich jako argument na korzyść tezy o wyższości sztuki figuratywnej nad abstrakcją. Jako znakomity przykład służyły chociażby prace Chrisa Beekmana, holenderskiego artysty dawniej związanego z awangardową grupą De Stijl, który po wojnie porzucił jej założenia¹⁹. W 1952 r. Beekman na zaproszenie polskich władz uczestniczył w Ogólnopolskim Zjeździe Artystów Plastyków w Warszawie.

Pomimo wyjątkowo zachowawczej polityki kulturalnej Hagi, polskim władzom udawało się wykorzystać sztukę Niderlandów do promocji własnych założeń ideologicznych i propagandy wewnętrznej. Warto w tym miejscu zadać sobie pytanie: czy gdyby holenderskie władze zdecydowały się na aktywniejsze i bardziej świadome wykorzystanie możliwości, jakie dawała międzynarodowa wymiana kulturalno-artystyczna,

ta sama sztuka nie mogłaby posłużyć do stworzenia dużo bardziej prozachodniej narracji, choćby wzorem amerykańskich programów promujących malarstwo ekspresjonistyczne czy muzykę jazzową? Zachowawczość i bierność holenderskich decydentów była także źródłem międzysektorowych tarć w Hadze, trwających aż do końca lat 60., kiedy to na fali międzynarodowego odprężenia Holandia złagodziła swoją politykę wobec krajów zza żelaznej kurtyny.

W pierwszej dekadzie zimnej wojny polsko-holenderska współpraca w zakresie wystawiennictwa ograniczała się do ekspozycji wysyłanych z Polski do Holandii. Jednym z ciekawszych jej przykładów był pokaz polskiej sztuki ludowej, który miał miejsce w amsterdamskim Stedelijk Museum w 1949 r. Wcześniej wystawa ta była pokazana w Krakowie i we Wrocławiu, a jej założenia miały ściśle propagandowy charakter związany z tzw. Ziemiami Odzyskanymi. Z Polski przesłano ją do Paryża i Brukseli, a następnie do Amsterdamu, gdzie otwarto pod zmienionym tytułem *Poolse Christelijke Volkskunst* (il. 3)²⁰. Decyzję o modyfikacji nazwy

18. *Wystawa prac postępowych artystów plastyków, luty 1954 r.*, kat. wyst., Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa (Warszawa: Komitet Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1954). Do Warszawy przesłano aż 58 prac autorstwa 19 holenderskich artystów; dla porównania: z Francji – 39 prac, z USA – 34, a z RFN – 33.

19. Lieske Tibbe, „Chris Beekman (1887–1964) en De Stijl. Afvallig en Strijdbaar”, dostęp 1 czerwca 2026, <https://www.stedelijk.nl/nl/digdeeper/afvallig-en-strijdbaar>.

20. *Poolse Christelijke Volkskunst*, kat. wyst., Stedelijk Museum, Amsterdam, 1949 (Amsterdam: Stedelijk Museum, [1949]). Na okładce katalogu pozostawiono pierwotny tytuł ekspozycji – *Volkskunst uit Polen*, podczas gdy wewnątrz publikacji widnieje już jego zmodyfikowana wersja; podobna rozbieżność pojawia się także na plakatach reklamujących wystawę. Jak



3 Willem Sandberg (projekt),
okładka i strona tytułowa
katalogu wystawy *Christelijke
volkskunst uit Polen* (Stedelijk
Museum, Amsterdam, 1949)

podjął Willem Sandberg, dyrektor Stedelijk Museum, bez uprzednich konsultacji z komisarzem wystawy Ksawerym Piwockim. Ta drobna, acz znacząca modyfikacja miała ogromny wpływ na odbiór wystawy w Holandii, a Sandbergowi pozwoliła odeprzeć ewentualne oskarżenia o szerzenie komunistycznej propagandy²¹. Wystawa spotkała się także z wyjątkowo entuzjastycznym odbiorem holenderskich krytyków, którzy – nieświadomi zabiegu z jej tytułem – zachwycali się wytworami polskiej ludowej sztuki religijnej²². Swoją małą, ale jakże znaczącą interwencją Sandberg zdołał niejako „ograć” komunistyczne władze, udowadniając przy tym, jak niełatwym zadaniem były zimnowojenna wymiana i dyplomacja kulturalna. Stanowi to także ilustrację

nieefektywności oraz swoistej nieudolności komunistycznego *soft power* w początkowych fazach zimnej wojny i ukazuje kluczową rolę podmiotów niepaństwowych (tzw. *non-state actors*) w międzynarodowej wymianie kulturalnej w okresie zimnej wojny²³.

Zupełnie inną rolę przyszło odegrać nieświadomym holenderskim *non-state actors* przy okazji wystawy *Het kind in Polen*, którą zorganizowano w 1950 r. w domu mody Gerzon w Amsterdamie (il. 4)²⁴. Wystawa ta została urządzona z inicjatywy Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Holenderskiej „Nederland-Polen”, funkcjonującego jako nieoficjalny organ władz PRL, czego nie byli świadomi właściciele amsterdamskiego przedsiębiorstwa. Pokaz ten okazał się przedsięwzięciem

można przypuszczać, przyczyną tych niekonsekwencji było to, że część materiałów (w tym kolorową okładkę katalogu) wydrukowano zanim Sandberg zdecydował o zmianie tytułu. Szczegółowe omówienie historii wystawy zob. Michał Wenderski, „How (not) to spread Communist propaganda behind the Iron Curtain: exhibitions of Polish folk art in Paris, Brussels, and Amsterdam in the late 1940s”, *Cogent Arts & Humanities* 12, nr 1 (2025), 2471192, <https://doi.org/10.1080/23311983.2025.2471192>.

21. List K. Piwockiego do Biura Współpracy z Zagranicą z 26 V 1949, AAN, MKS, nr inw. 2/366/0/12/XII 265.

22. M., „Poolse religieuze volkskunst. Opmerkelijke tentoonstelling in Amsterdam”, *De Tijd*, nr 34134 (28 V 1949), s. 3; Gabriel Smit, „Ontroerende expositie van Poolse kunst”, *De Volkskrant*, nr 7462 (13 VI 1949), s. 5.

23. O roli „non-state actors” w kształtowaniu stosunków międzynarodowych zob. m.in. Richard Langhorne, „The Diplomacy of Non-State Actors”, *Diplomacy & Statecraft* 16, nr 2 (2005), s. 331–339, <https://doi.org/10.1080/09592290590948388>.

24. *Tentoonstelling Het kind in Polen*, kat. wyst., Gebr. Gerzon's Modemagazijnen N.V., Amsterdam ([s.l.]: [s.n.], [1950]).

o charakterze wybitnie propagandowym, co sprawiło, że jego odbiór był bardzo negatywny²⁵. Ta bardzo skromna ekspozycja o znacznie ograniczonym zasięgu jest jednak dobrą ilustracją skutków zimnowojennego zapętlenia pola władzy i pola produkcji kulturowej dla podmiotów niepaństwowych, które zależności tych nie były w pełni świadomi. Właściciele przedsiębiorstwa, na którego terenie odbyła się wystawa, nie tylko ponieśli straty wizerunkowe, lecz także zostali poddani dokładnej obserwacji przez holenderskie służby wywiadowcze, podejrzewające ich o działalność na rzecz Związku Radzieckiego²⁶.

Równie ciekawym przykładem była wspólna wystawa grupy holenderskich malarek De Zeester oraz artystek polskich – *De Zeester en Poolse schilderesen* (Amsterdam, Museum Fodor, 1952; il. 5)²⁷. Holenderki, chcąc propagować współpracę i wymianę artystyczną z twórcami zza żelaznej kurtyny, zaprosiły cztery polskie artystki. Nie były jednak świadome obowiązującej wówczas nad Wisłą doktryny realizmu socjalistycznego. Z Polski przesłano siedemnaście prac, które dały holenderskiej prasie powody do jednoznacznie negatywnej oceny nadwiślańskiej polityki i twórczości. Z kolei członkinie grupy De Zeester musiały mierzyć się z oskarżeniami o promocję komunistycznej ideologii w Holandii²⁸. Tego typu przedsięwzięcia okazywały się także szczególnie kłopotliwe dla przedstawicieli holenderskich władz lokalnych i państwowych, które oficjalny patronat bądź uczestnictwo we wschodnioeuropejskich imprezach kulturalnych stawiało w złym świetle. Z tego powodu w pierwszej połowie lat 50. nie przyjmowano już zaproszeń do udziału w wernisażach i innych inicjatywach o polskim rodowodzie. Niemniej, jak twierdził Tadeusz Findziński, poseł Polski w Hadze, holenderskim oficjelom zdarzało się odwiedzać polskie wystawy nieoficjalnie, rzekomo ze strachu przed oskarżeniami o sprzyjanie krajom socjalistycznym²⁹.



4 Okładka katalogu wystawy *Het kind in Polen* (Gerzon's Modemagazijnen, Amsterdam, 1950)

Widoczna zmiana w sposobie kształtowania wzajemnych relacji nastąpiła dopiero w połowie lat 50., kiedy międzynarodowe napięcia nieco zelżały. W mediach holenderskich zaczęły pojawiać się wcześniej nieobecne informacje o Konkursie Chopinowskim czy o Wyścigu Pokoju. Pierwszy raz od wielu lat w holenderskim radiu nadano program poświęcony Polsce,

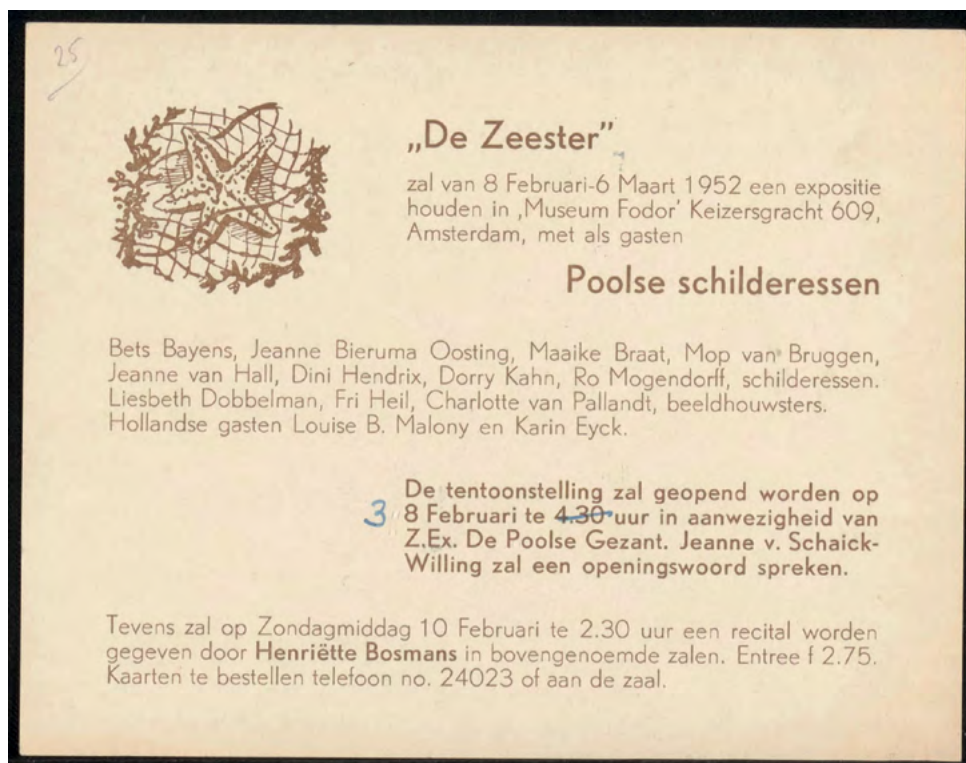
25. Np. Lia Terlingen, „Kindertekeningen zeggen de (treurige) waarheid”, *De Volkskrant*, nr 7741 (10 V 1950), s. 5.

26. Notatka agenta S. T. do Binnenlandse Veiligheidsdienst, 31 V 1950, raport BSV do naczelnika Wydziału B, 11 VII 1950; notatka agenta E-3 nr 1537-’50, 7 VII 1950, Het Nationaal Veiligheidsarchief – Stichting Argus, nr inw. OD 618.

27. *Expositie van „De Zeester” met als gasten Poolse schilderesen*, Museum Fodor, Amsterdam, 8 februari – 6 maart 1952 (Amsterdam: Museum Fodor, 1952).

28. Raport T. Findzińskiego, 12 IV 1952, AAN, Komitet Współpracy Kulturalnej z Zagranicą (dalej: KWKZ), nr inw. 2/175/0/6.1/250; Jacobus Marie Prange, „«De Zeester» exposeert”, *Het Parool*, nr 2179 (15 II 1952), s. 5.

29. Raporty polityczne Poselstwa w Hadze, 5 XII 1951 i 1 III 1952, Archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych w Warszawie (dalej: AMSZ), Archiwum Departamentu D II (dalej: Arch. D II), nr inw. 8-325-25.



5 Zaproszenie na otwarcie wystawy *De Zeester en Poolse schilderessen* (Amsterdam, Museum Fodor, 1952). Fot. archief.amsterdam

a dyrekcja prestiżowego Teatru Królewskiego Carré wystąpiła z propozycją zaproszenia polskiego zespołu tańca, np. „Mazowsza”³⁰. Połowa lat 50. to także moment, kiedy w Polsce miała miejsce pierwsza oficjalna wystawa sztuki holenderskiej. W maju 1955 r., po wieloletnich staraniach Warszawy, przedstawiciele władz holenderskich zgodzili się na wysłanie do Polski prac Rembrandta w związku z wystawą upamiętniającą trzysta pięćdziesiątą rocznicę urodzin malarza³¹, prezentowaną od 15 marca do 30 kwietnia 1956 r. w Muzeum Narodowym w Warszawie, a zatytułowaną *Rembrandt i jego krąg* (il. 6)³². Choć obejmowała ona ledwie

dwanaście płócien mistrza (w tym także jemu przypisywane) oraz około pięćdziesiąt jego rycin (prezentowanych na oddzielnej ekspozycji³³), przyciągnęła rzesze odwiedzających i zebrała pozytywne recenzje w prasie. Pracom Rembrandta i malarzy artyście współczesnych towarzyszyły – zebrane w oddzielnej sali – fotografie dwunastu obrazów Holendra znajdujących się niegdyś w polskich zbiorach. Ich obecność z jednej strony miała pobudzać narodową dumę oraz patriotyczne uczucia odwiedzających, z drugiej zaś dowodzić zakorzenienia Polski w kulturze artystycznej Europy Zachodniej³⁴. Uzupełnieniem wystawy była objazdowa ekspozycja

30. Raporty Poselstwa w Hadze, czerwiec 1953, 2 VI 1954 i 9 X 1954, AMSZ, Arch. D II, nr inw. 8-457-35.

31. Listy J. Kowalikowej i S. Mencela do Poselstwa w Hadze z 25 XI 1952 i 22 X 1953, list T. Findzińskiego do Departamentu Prasy i Informacji z 19 XII 1953, AMSZ, Archiwum Departamentu Prasy i Informacji (dalej: Arch. DPI), nr inw. 21-604-42. List J. Kowalikowej do W. Chabasińskiego z 29 XI 1954, AAN, KWKZ, nr inw. 2/175/0/1.3/63. Raport polityczny Poselstwa w Hadze z maja 1955 r., AMSZ, Arch. D II, nr inw. 8-607-46. W zamian za przesłanie do Polski dzieł Rembrandta Warszawa zgodziła się na wypożyczenie polskich prac, które stanowiły część dużej wystawy retrospektywnej w Rijksmuseum w Amsterdamie.

32. *Rembrandt i jego krąg. 15 marca – 30 kwietnia 1956*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. Jan Białostocki et al. (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, Wydawnictwo „Sztuka”, 1956).

33. *Rembrandt i jego krąg. Rysunki – grafika, 15 marca – 30 kwietnia 1956*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. Stanisława Sawicka (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, Wydawnictwo „Sztuka”, 1956).

34. Zob. Patricia García-Montón González, „1956. Old Masters and Ephemeral Borders”, w: *State Construction and Art in East Central Europe, 1918–2018*, red. Agnieszka Chmielewska, Irena Kossowska, Marcin Lachowski (London: Routledge, 2023), s. 176–177.



6 Zenon Januszewski (projekt), okładka katalogu wystawy *Rembrandt i jego krąg* (Muzeum Narodowe w Warszawie, 1956)

reprodukcji *Kim był Rembrandt?*, przygotowana przez Oddział Warszawski Stowarzyszenia Historyków Sztuki, którą w różnych miastach kraju odwiedziło łącznie pięćdziesiąt tysięcy osób³⁵.

NA FALI ODWILŻY PAŹDZIERNIKOWEJ

Długo wyczekiwana polska wystawa Rembrandta miała miejsce na krótko przed tzw. odwilżą październikową, która przyniosła istotne zmiany na polskiej scenie politycznej, a w konsekwencji także w stosunkach międzynarodowych Polski z Zachodem. Reformy liberalizacyjne zapoczątkowane przez Władysława Gomułkę miały pozytywny wpływ między innymi na polskie życie kulturalno-artystyczne oraz na wymianę z krajami zza żelaznej kurtyny, w tym z Holandią. Druga połowa lat 50. przyniosła rozkwit polsko-holenderskich relacji kulturalnych: w obu krajach organizowano wystawy, koncerty, pokazy filmowe, a także inne wydarzenia artystyczne, jak choćby występ „Mazowsza” w ramach

prestżowego Holland Festival. Nastąpił znaczny rozwój holenderskiej polonistyki, a w Polsce zapoczątkowano lektoraty i studia niderlandystyczne. Zintensyfikowano także wymianę akademicką oraz transfer literatury (do 1967 r. liczba przekładów literatury polskiej na język niderlandzki zwiększyła się pięciokrotnie w stosunku do poprzedniej dekady).

Połowa lat 50. przyniosła także ważną zmianę w podejściu holenderskich decydentów do polityki kulturalnej wobec krajów tzw. bloku wschodniego. Po długim okresie bierności zauważono konieczność aktywnego kształtowania stosunków z krajami takimi jak Polska. Władze państw Europy Zachodniej nie miały złudzeń, że dla rządów komunistycznych niemalże wszystkie aspekty wymiany kulturalnej i naukowej były narzędziem osiągania celów politycznych, niemniej w końcu i one zaczęły postrzegać je jako miecz obosieczny, dzięki któremu społeczeństwa zza żelaznej kurtyny mogłyby być coraz mocniej eksponowane na demokratyczne ideały i odmienny styl życia. W Holandii w tym celu powołano do życia Nederlands Instituut voor Internationale Culturele Betrekkingen (Holenderski Instytut ds. Międzynarodowych Stosunków Kulturalnych)³⁶, wzorowany na British Council. Jako priorytetowe obszary działania wybrano Polskę i Jugosławię, które dla Hagi stały się swoistym królikiem doświadczalnym w zakresie realizacji nowej polityki i intensyfikacji wymiany kulturalno-artystycznej.

Jednym z kamieni milowych w procesie rozwijania bilateralnych stosunków kulturalnych okazał się nieratyfikowany dokument *procès-verbal* podpisany w 1958 r. przez dyrektora nowo powstałego Instytutu Hendrika Jana Reininka i szefa Departamentu Współpracy Międzynarodowej w polskim Ministerstwie Kultury i Sztuki Eugeniusza Markowskiego³⁷. Jest to wyjątkowy przykład tego, że urzędnicy niższego szczebla nierzadko wykazywali więcej zaangażowania i otwartości w rozwijaniu relacji kulturalnych z krajami zza żelaznej kurtyny niż ich rządy. Przy podpisywaniu wyżej wspomnianego dokumentu z Markowskim, a także kolejnego porozumienia *compte rendu* z 1960 r., Reinink działał na własną rękę, bez zgody Hagi, co spowodowało, że zaczęto go nawet podejrzewać o szpiegostwo na rzecz Związku Radzieckiego³⁸. Podejrzenia te nie potwierdziły się,

35. List F.A. van Woerdena do Nederlands Instituut voor Internationale Culturele Betrekkingen (dalej: NIICB) z 19 I 1959, NA, NIICB, nr inw. 795.

36. Memorandum H.F. Eschauziera z 14 V 1956, NA, NIICB, nr inw. 781.

37. Zob. *procès-verbal* z 30 V 1958, AMSZ, Arch. DPI, nr inw. 21-602-42.

38. List S.J. van Tuylla do J. Lunsy z 24 III 1960, NA, MBZ, nr inw. 13059.



7 Wojciech Zamecznik (projekt), plakat wystawy *Poolse schilderkunst van nu* (Stedelijk Museum, Amsterdam, 1959). Fot. www.invaluable.com



8 Willem Sandberg (projekt), okładka katalogu wystawy *Poolse schilderkunst van nu* (Stedelijk Museum, Amsterdam, 1959)

a Reinink przez lata pozostał bardzo ważnym aktorem polsko-holenderskiej wymiany kulturalnej.

Mimo że przywołane dokumenty z 1958 i 1960 r. zostały formalnie odrzucone przez rząd holenderski, stanowiły one podwaliny polsko-holenderskiej wymiany kulturalnej, która *de facto* opierała się na tych ustaleniach aż do podpisania oficjalnej umowy między oboma krajami w 1967 r. Niezwłocznie po zawarciu pierwszego z przywołanych wyżej porozumień zaczęto przygotowania do organizacji w Holandii wystawy polskiej sztuki nowoczesnej, która przeżywała znaczny rozkwit na fali odwilży październikowej nad Wisłą. Jedną z pierwszych inicjatyw była wystawa *Poolse schilderkunst van nu*, zorganizowana w amsterdamskim Stedelijk Museum w 1959 r. (il. 7, 8)³⁹. Celem jej kuratora Bohdana Urbanowicza było ukazanie powiązań między zachodnimi twórcami a takimi artystami polskimi jak

Władysław Strzemiński, Henryk Stażewski czy Andrzej Wróblewski.

Wystawa *Poolse schilderkunst van nu* nie spotkała się jednak w Holandii z jednoznacznie pozytywnym odbiorem. Z jednej strony odczytywano ją jako dowód artystycznej swobody w Polsce oraz uwolnienia spod radzieckich wpływów, z drugiej zaś wskazywano na odtwórczość polskiej sztuki, rzekomo bezrefleksyjnie powielającej zachodnie wzorce. Recenzje w holenderskiej prasie wskazywały wprost na euro-orientalistyczną percepcję sztuki zza żelaznej kurtyny, którą postrzegano nie jako równorzędną i równie uprawnioną do paralelnych artystycznych poszukiwań, a raczej jako przejaw imitacji okcydentalnych (tj. nadrzędnych) wzorców i kanonów. Holenderscy odbiorcy, nie będąc w stanie odpowiednio ocenić polskiej twórczości w relacji do zachodnich kanonów⁴⁰, w pracach przysyłanych

39. *Poolse schilderkunst van nu*, kat. wyst., Stedelijk Museum, Amsterdam (Amsterdam: Stedelijk Museum, 1959).

40. Zob. Piotr Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, transl. Anna Brzyski (London: Reaktion Books, 2012); Piotr Majewski, „Constructing the canon:

z „europejskiego dalekiego wschodu” oczekiwali raczej „egzotyczności”, aniżeli pokrewieństwa w artystycznym wyrazie. Znakomicie ilustruje to recenzja z „De Telegraaf” – jednej z czołowych holenderskich gazet: „Dla polskich twórców bowiem owa wolność to przyczynek do tego, by wtłaczać się w najbardziej irytujące i oklepane schematy najmodniejszej zachodniej sztuki abstrakcyjnej. Jeden czerpie inspirację z Pieta Mondriana, inny szuka jej u Willy’ego Baumeistera, trzeci z kolei naśladuje Bernarda Buffeta, a w tym samym czasie nie-mała grupa młodych ludzi ze struktury i materii tworzy rękodzieło w stylu tasyzmu. Wszystko to jest niezwykle grzeczne i starannie dostrojone do najnowszych trendów, ale znacznie mniej błyskotliwe i pomysłowe niż i tak już z lekka nudnawe przykłady nowoczesnej sztuki zachodniej, którymi obecnie zdają się być wypełnione niemal wszystkie oficjalne wystawy plastyki”⁴¹.

W kolejnych latach w Holandii miała miejsce swoista „polska inwazja artystyczna”, dzięki której takie poglądy zaczęły ulegać stopniowej zmianie. Wystawy polskiej grafiki oraz tkaniny artystycznej spotykały się z pełnym uznaniem holenderskich krytyków, którzy eksperymenty polskich plakacistów czy twórców unikatowych tkanin zaliczali już do najważniejszych dokonań europejskiej sztuki nowoczesnej. W tym miejscu warto przywołać chociażby reakcje na wyjątkowy rozkwit tkaniny artystycznej w Polsce, kilkakrotnie eksponowanej w Holandii (m.in. na wystawie gobelinów w 1965 r.; il. 9)⁴². Tamtejsi krytycy uważali, że jej znaczenie dla rozwoju sztuki jest „niemożliwe do przecenienia”, a jej twórcom przypisywali zdolność do „osiągania magii czystej kreacji”⁴³.

Dzięki porozumieniom Reininka i Markowskiego doszło także do wielu ważnych prezentacji sztuki holenderskiej w Polsce. Mimo że holenderskie władze regularnie odżegnywały się od organizacji prestiżowych



9 Baer Cornet (projekt), okładka katalogu wystawy *Poolse wandtapijten* (Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1965)

i spektakularnych przedsięwzięć artystycznych w ramach Układu Warszawskiego, w 1958 r. Muzeum Narodowe w Warszawie zorganizowało wystawę *Krajobraz holenderski XVII wieku*, na którą składało się ponad sto dwadzieścia prac, z czego około pięćdziesiąt pochodziło z holenderskich instytucji (il. 10)⁴⁴. Ich wypożyczenie, będące rewanżem za wcześniejszą wystawę Canaletta w Rotterdamie (1957)⁴⁵, umożliwiły ustalenia z przywoływanego już dokumentu *procès-verbal*. Funkcję

exhibiting contemporary Polish art abroad in the Cold War era”, *Ikonotheke* 30 (2020), s. 135–153, <https://doi.org/10.31338/2657-6015ik.30.7>.

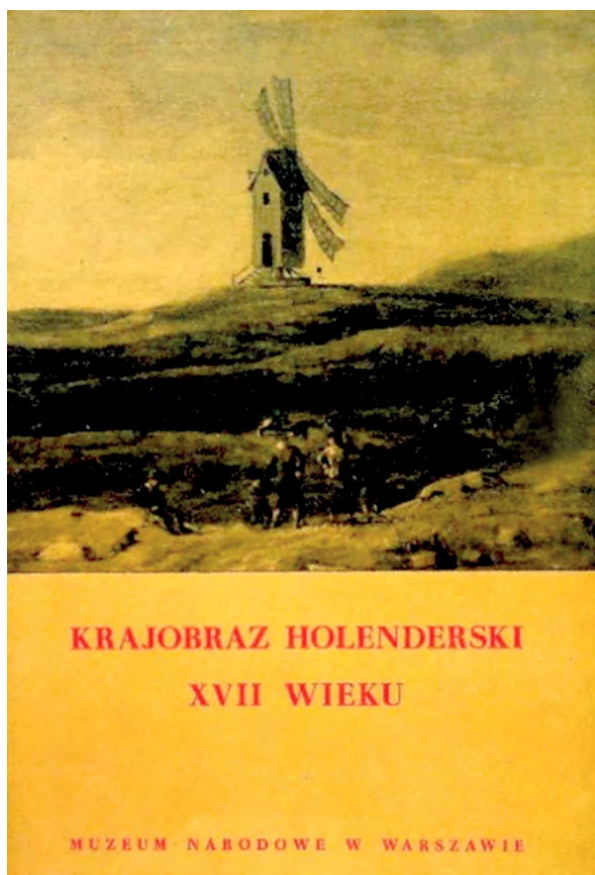
41. „Poolse schilder Kunst van nu volgens westers patroon”, *De Telegraaf*, nr 22415 (13 X 1959), s. 7.

42. *Poolse wandtapijten*, kat. wyst., Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven ([s.l.]: [s.n.], 1965).

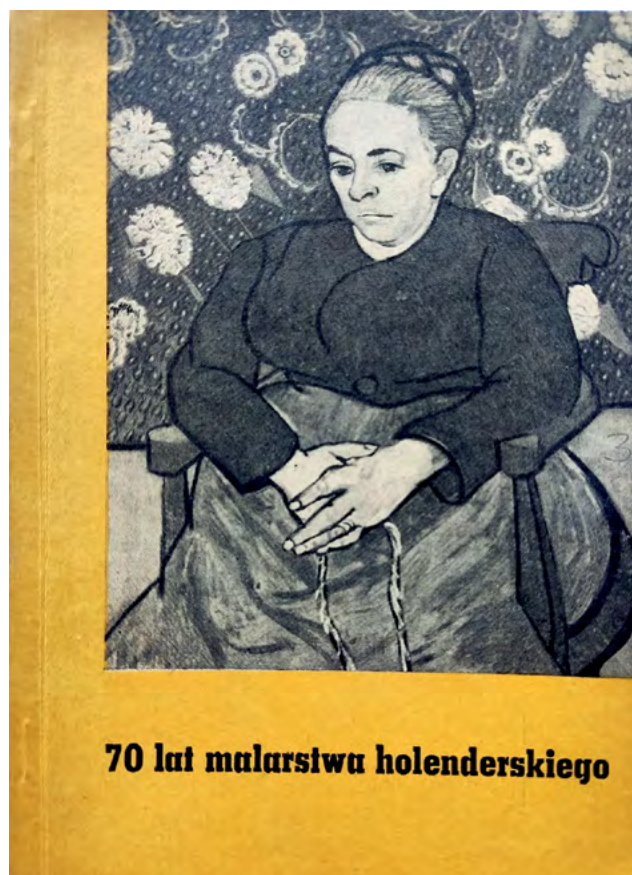
43. Piet Nies, „Poolse wandtapijten in Van Abbe-museum”, *De Tijd – Maasbode*, nr 38973 (23 III 1965), s. 7; Lambert Tegenbosch, „Tapijten uit Polen”, *Volkskrant*, nr 12271 (12 III 1965), s. 7.

44. *Krajobraz holenderski XVII wieku*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. Andrzej Chudzikowski (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1958).

45. *Bernardo Bellotto 1720–1780. Schilderijen en tekeningen uit het Nationaal Museum te Warschau. Tentoonstelling Museum Boymans Rotterdam, September – Oktober 1957*, kat. wyst., Museum Boymans, Rotterdam, oprac. Stanisław Lorentz, Stefan Kozakiewicz (Rotterdam: Museum Boymans, 1957). W czerwcu i lipcu tegoż roku wystawę tę prezentowano w Walker Art Gallery w Liverpoolu.



10 Jan Heydrich (projekt), okładka katalogu wystawy *Krajobraz holenderski XVII wieku* (Muzeum Narodowe w Warszawie, 1958)



11 Okładka katalogu wystawy *70 lat malarstwa holenderskiego* (Muzeum Narodowe w Warszawie, 1960)

kuratora wystawy objął Jan Nicolas van Wessem, dyrektor lejdejskiego muzeum De Lakenhal. Wystawę zobaczyło ponad dwadzieścia dwa tysiące zwiedzających, a byłoby ich pewnie jeszcze więcej, gdyby ekspozycję poszerzono o prace Vincenta van Gogha, o co zabiegała strona polska⁴⁶. W zachowanych dokumentach wielokrotnie pojawiają się wzmianki o próbie ściągnięcia do Polski dzieł van Gogha, a także Pieta Mondriana i innych artystów skupionych wokół czasopisma „De Stijl”⁴⁷. Doszło to do skutku dopiero w 1960 r. przy okazji wystawy *70 lat malarstwa holenderskiego* przygotowanej przez Marię Rogoyską i Mieczysława Pipreka (il. 11)⁴⁸. Poza przywołanymi artystami ekspozycja

obejmowała także prace innych twórców, takich jak Karel Appel, reprezentujący międzynarodową grupę Cobra. Co ciekawe, inicjatywa ta była czwartym tego typu przykładem oficjalnej wymiany polsko-holenderskiej na przestrzeni czterech lat, co stanowiło dowód znacznej intensyfikacji wzajemnych kontaktów. Co więcej, dwa lata później zorganizowano w Polsce objazdową wystawę poświęconą van Goghowi, którą odwiedziło dwieście dwadzieścia tysięcy osób⁴⁹.

Warto w tym miejscu odnotować, że dokładnie w momencie, kiedy w warszawskim Muzeum Narodowym prezentowano wystawę *70 lat malarstwa holenderskiego*, sekretariat Komitetu Centralnego PZPR ogłosił

46. Listy F.A. van Woerdena do MBZ z 22 XII 1958 oraz J.N. van Wessema do G. Sluizera z 25 X 1958, NA, NIICB, nr inw. 795.

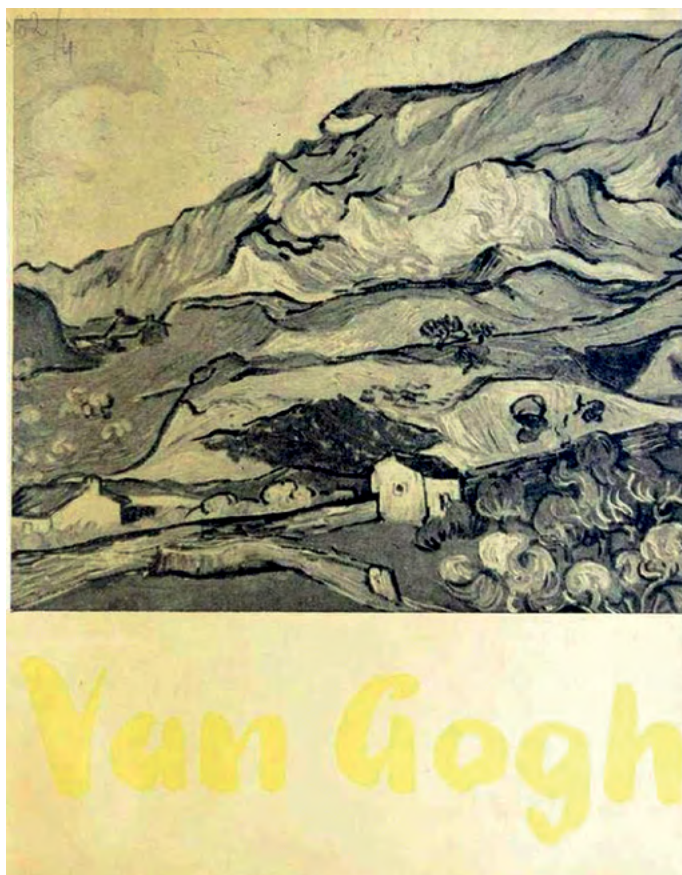
47. List J. Kowalikowej do Poselstwa PRL z 6 III 1958 oraz notatka J. Siekierskiej z 15 VI 1957, AMSZ, Arch. DPI, nr inw. 21-623-43 i 21-602-42.

48. *70 lat malarstwa holenderskiego. Katalog wystawy. Kwiecień – maj 1960*, Muzeum Narodowe w Warszawie (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1960).

49. Anna Sikora-Sabat, *Teksty kultury niderlandzkiej w Polsce (1945–1989). Przekłady literackie, polityka wystawiennicza i kulturalna* (Poznań: Wydział Anglistyki UAM, 2013).

słynne już wytyczne nakładające na wystawy artystyczne limit 15% prac reprezentujących nurty nieprzedstawiające⁵⁰. Był to jeden z przykładów odwrotu od ideałów odwilży październikowej w sferze sztuki – obok zamknięcia III Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie w 1959 r. czy referatu Gomułki wygłoszonego podczas XIII Plenum KC PZPR, nawołującego do ograniczenia kontaktów kulturalnych z Zachodem. Nieprzypadkowy zdaje się zatem wybór dość zachowawczej ilustracji na okładkę katalogu wystawy – pracy Vincenta van Gogha *Piastunka (Portret Augustine Roulin)* z 1889 r. Ponadto, chcąc odpowiednio ukształtować narrację wokół prezentowanych prac Holendra, polscy recenzenci kładli szczególny nacisk na zainteresowanie zwykłym człowiekiem, opisując van Gogha jako „malarza ludu”⁵¹.

Piętnastoprocentowy limit dla sztuki niefiguratywnej dość szybko okazał się nieefektywny, niemniej fakt, że próbę marginalizacji sztuki abstrakcyjnej wprowadzono dokładnie w momencie prezentowania nad Wisłą dzieł najznamienitszych europejskich abstrakcjonistów, wskazuje na wyjątkowy brak konsekwencji i długofalowej strategii prowadzenia międzynarodowej polityki kulturalnej przez komunistyczne władze. Z jednej strony władze centralne wywierały presję na urzędników ministerstw i przedstawicieli dyplomatycznych, aby ci doprowadzali do intensyfikacji wymiany kulturalnej z Zachodem, z drugiej zaś na potrzeby propagandy wewnętrznej wprowadzano regulacje temu przeciwnie. Dobrze ilustruje to fakt odwołania w ostatniej chwili zaplanowanej wcześniej krakowskiej edycji wystawy *70 lat malarstwa holenderskiego*. Oficjalnym powodem były problemy organizacyjne, zachowane dokumenty sugerują jednak, że w rzeczywistości decyzję tę podjęto ze względu na eksperymentalny charakter dużej części zgromadzonych na niej prac, zwłaszcza autorstwa członków grupy Cobra⁵². Co ciekawe, ledwie półtora roku wcześniej zarówno w Krakowie, jak i w kilku innych polskich miastach (Toruń, Lublin, Wrocław) z sukcesem odbyła się wystawa *18 grafików holenderskich*,



12 Zofia Artymowska (projekt), okładka katalogu wystawy *Vincent van Gogh. Obrazy i rysunki* (Muzeum Narodowe w Warszawie, 1962)

prezentująca twórczość holenderskich eksperymentalistów (m.in. Appla, Corneille’a czy Werkmana)⁵³, zorganizowana przez krakowski oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki i amsterdamskie Stedelijk Museum.

Powyższe przykłady pokazują, jak szybko zapomniano o wielkich wysiłkach, które od ponad dekady czyniono, by sprowadzić do Polski prace holenderskich artystów – w tym Vincenta van Gogha (jego wystawę udało się zorganizować w warszawskim Muzeum Narodowym dopiero w 1962 r.; il. 12)⁵⁴. Niedługo po odwilży październikowej, gdy okazało się, jak głodne

50. AAN, Archiwum Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, nr inw. 237/XVIII.

51. Zob. Barbara Michałowska, „Van Gogh – malarz ludowy”, *Polityka*, nr 48 (1962), s. 6–7. Analizę peerelowskiej narracji dotyczącej dzieł Vincenta van Gogha przeprowadziła Anna Sikora-Sabat, „Mythologizing the Discourse: Vincent van Gogh in the Press of the People’s Republic of Poland”, *Journal of Language and Cultural Education* 3, nr 2 (2014), s. 233–239.

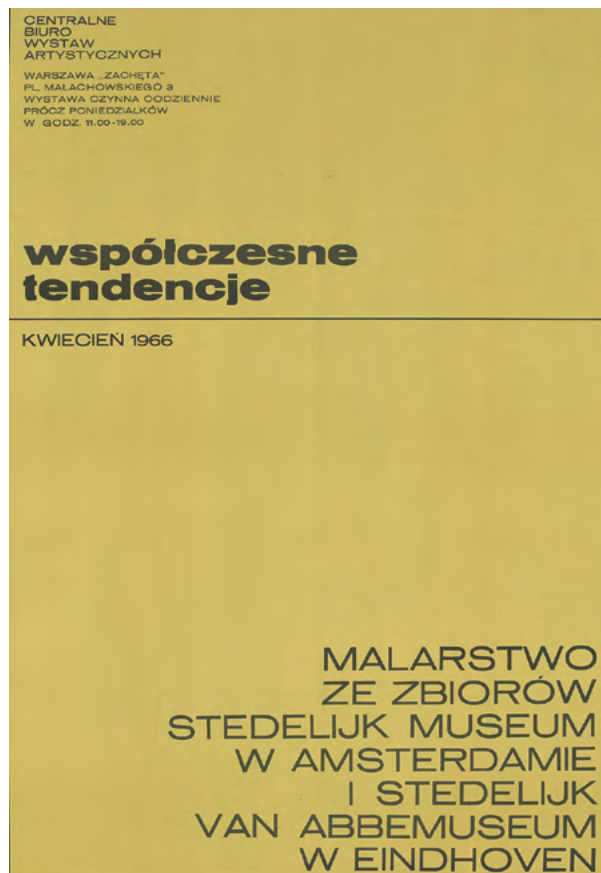
52. Sprawozdanie z 8. i 10. zebrania Coördinatie-commissie, 26 IV 1960 i 21 VI 1960, NA, MOKW, nr inw. 104.

53. *Wystawa 18 grafików holenderskich*, kat. wyst., Oddział Krakowski Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków (Kraków: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 1958).

54. *Vincent van Gogh. Obrazy i rysunki. Wystawa dzieł ze zbiorów muzeów holenderskich*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1962).



13 Hubert Hilscher (projekt), plakat *Wystawy współczesnej grafiki holenderskiej* (Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa, 1966). Fot. zacheta.art.pl



14 Hubert Hilscher (projekt), plakat wystawy *Współczesne tendencje. Malarstwo ze zbiorów Stedelijk Museum w Amsterdamie i Stedelijk van Abbemuseum w Eindhoven* (Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa, 1966). Fot. zacheta.art.pl

zachodnich nowinek, wolnościowej sztuki i swobody wyrazu artystycznego było polskie społeczeństwo, postanowiono ogólnie ograniczać do nich dostęp. Ograniczenia te okazały się mało efektywne i krótkotrwałe, o czym świadczą wystawy sztuki współczesnej organizowane w latach 60., między innymi pokazy współczesnej grafiki holenderskiej (il. 13)⁵⁵ czy malarstwa ze zbiorów prestiżowych muzeów w Holandii (il. 14)⁵⁶.

EWOLUCJA HOLENDERSKIEJ POLITYKI KULTURALNEJ WOBEC PAŃSTW ZZA ŻELAZNEJ KURTyny

W drugiej połowie lat 60. XX w. doszło do istotnej zmiany w polityce kulturalnej Holandii wobec państw Europy Środkowo-Wschodniej. Pozytywne doświadczenia zebrane w Polsce (przede wszystkim mające związek z nieratyfikowanymi porozumieniami Hendrika Jana Reininka i Eugeniusza Markowskiego) sprawiły, że Haga stopniowo łagodziła swoje zachowawcze podejście do kształtowania bilateralnych relacji kulturalnych z krajami zza żelaznej kurtyny. Już w maju 1961 r. holenderscy ministrowie kultury oraz spraw zagranicznych

55. *Wystawa współczesnej grafiki holenderskiej*, kat. wyst., Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa (Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1966).

56. *Współczesne tendencje. Malarstwo ze zbiorów Stedelijk Museum w Amsterdamie i Stedelijk van Abbemuseum w Eindhoven*, kat. wyst., Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa (Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1966).

skierowali do premiera oficjalną notę, w której postulowali rewizję holenderskiej polityki. W świetle dotychczasowych kontaktów z Polską i Jugosławią, a także obserwowania rosnącego otwarcia innych państw zachodnich, uznali, że Holandia powinna przyjąć bardziej aktywne stanowisko wobec państw tzw. bloku wschodniego⁵⁷. Do kolejnego przełomu doszło jednak dopiero w roku 1964 – w sierpniu rząd Holandii zadeklarował gotowość do rozpoczęcia rozmów nad oficjalną umową kulturalną ze Związkiem Radzieckim, a w 1965 r. podobne propozycje wystosowano wobec Warszawy i Belgradu. Jak oficjalnie zaznaczano, decyzja ta była podyktowana „odpowiedzią na oczekiwania środowiska naukowego i artystycznego w kraju”⁵⁸.

Warto nadmienić, że ze strony przedstawicieli rządów środkowo- i wschodnioeuropejskich podobne postulaty wysuwane były od dawna. Polska już od końca lat 50. wielokrotnie zabiegała o podpisanie oficjalnej umowy kulturalnej z Holandią. Tego typu postulaty nie znajdowały jednak poparcia w Hadze, głównie z uwagi na bardzo twardą linię polityczną ministra spraw zagranicznych Josepha Lunsy wobec tzw. bloku wschodniego. Ta zaczęła ulegać stopniowej zmianie wraz z rosnącym międzynarodowym odprężeniem oraz poprawą stosunków na linii Moskwa – Waszyngton, czego konsekwencją było polepszenie relacji pomiędzy „mniejszymi graczami” zimnowojennego konfliktu w drugiej połowie lat 60. Jednym z ich symboli stał się tzw. Raport Harmela, zatwierdzony przez NATO w grudniu 1967 r., w którym postulowano odprężenie oraz zbliżenie na linii Wschód – Zachód, między innymi poprzez kontakty naukowe i kulturalne⁵⁹.

Zmiana podejścia do krajów zza żelaznej kurtyny doprowadziła do podpisania pierwszej oficjalnej umowy kulturalnej rządu holenderskiego z państwem socjalistycznym – Jugosławią (sierpień 1966), a następnie z Rumunią (styczeń 1967) i ZSRR (lipiec 1967). Miesiąc później, 22 sierpnia 1967 r., podczas oficjalnej

wizyty ministra spraw zagranicznych Josepha Lunsy w Warszawie podpisano umowę kulturalną między Królestwem Holandii a Polską Rzeczpospolitą Ludową. Była to pierwsza tego typu oficjalna umowa dwustronna zawarta przez oba państwa, choć wspomniane wcześniej porozumienia Reininka i Markowskiego pełniły *de facto* tę samą funkcję. W ramach zawartego porozumienia ustalono ramy współpracy kulturalnej, naukowej oraz oświatowej. Współpraca ta miała być regularnie poddawana ewaluacji, a jej szczegóły określano w dwuletnich programach wymiany opracowywanych przez komisje mieszane, w których skład wchodził przedstawiciele odpowiednich instytucji rządowych i kulturalnych obu państw. Sama umowa zakładała wspieranie mobilności naukowców i studentów, organizację konferencji, udzielanie stypendiów oraz wymianę publikacji naukowych, a także możliwość uznawania stopni naukowych. W dziedzinie kultury dokument zakładał wymianę wystaw, koncertów, spektakli teatralnych, projekcji filmowych oraz kontaktów między twórcami i instytucjami. Ważnym elementem była także promocja literatury polskiej i holenderskiej oraz rozwój turystyki między oboma krajami⁶⁰.

MIĘDZY WYDARZENIAMI MARCOWYMI A KARNAWAŁEM „SOLIDARNOŚCI”

Zarówno długo wyczekiwana umowa kulturalna między Polską a Holandią, podpisana w sierpniu 1967 r., jak i malejące napięcia na arenie międzynarodowej zdawały się w końcu dawać pole do pełnego rozkwitu polsko-holenderskiej wymiany kulturalno-artystycznej. Niestety, wydarzenia roku 1968 w Polsce – protesty marcowe, szeroko zakrojone represje, kampania „antysyjonistyczna”, a także udział Polski w inwazji na Czechosłowację – doprowadziły do gwałtownego zahamowania wymiany kulturalnej oraz ochłodzenia stosunków bilateralnych. Konsekwencje tych wydarzeń były szczególnie widoczne w polu kultury, podczas gdy ich oddźwięk w innych

57. List J. Calsa (także w imieniu J. Lunsy) do premiera Holandii z 1 VI 1961, NA, MBZ, nr inw. 13053.

58. List C.G. Eckharta do van G.J. Gendta z 9 V 1968, NA, Ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk, nr inw. 1803.

59. O wpływie „Raportu Harmela” na kształtowanie wzajemnych relacji na linii Wschód – Zachód zob. Helga Haftendorn, „The Harmel Report and its impact on German Ostpolitik”, w: *The Making of Détente*, red. Wilfried Loth, George Soutou (London: Routledge, 2008), s. 153–167.

60. „Oświadczenie Rządowe z dnia 21 maja 1968 r. w sprawie wymiany dokumentów ratyfikacyjnych Umowy kulturalnej między Rządem Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej i Rządem Królestwa Holandii, sporządzonej w Warszawie dnia 22 sierpnia 1967 r.”, *Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej*, nr 17 (1968), poz. 108.

obszarach (np. wymianie handlowej) pozostawał dużo mniejszy. Gdy informacje o sytuacji w Polsce dotarły do holenderskich władz i opinii publicznej (która dopiero w tym okresie zaczęła pojmować, na jak wielką skalę w czasie II wojny światowej przeprowadzano w Holandii prześladowania i eksterminację obywateli pochodzenia żydowskiego, nierzadko dzięki kolaboracji bądź zubożeniu lokalnego społeczeństwa⁶¹), podjęto decyzję o odwołaniu wielu inicjatyw kulturalnych, a wymiana kulturalna została drastycznie ograniczona do mobilności osobowej i wydarzeń na małą skalę.

Wśród odwołanych imprez kulturalnych nie brakowało ważnych inicjatyw, których przygotowania trwały już od miesięcy, takich jak wymiana wystawy między muzeami w Warszawie i Amsterdamie, Polski Tydzień w Groningen, a także panel dyskusyjny pomiędzy polskimi a holenderskimi dziennikarzami czy wizyty o oficjalnym charakterze. Holenderskie Stowarzyszenie Filmowe nawoływało do bojkotu krakowskiego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych, Holendrzy odwołali także swój udział w festiwalu Warszawska Jesień, wykluczając jednocześnie polskich muzyków z udziału w międzynarodowym seminarium kompozytorskim organizowanym w Holandii. Zawieszona została także implementacja bilateralnej umowy kulturalnej zawartej ledwie kilka miesięcy wcześniej, co – zważywszy na trwające latami wysiłki, by doprowadzić do jej zawarcia – było dla wzajemnych stosunków kulturalnych ciosem dość znaczącym.

Pierwsza z przytoczonych powyżej inicjatyw dotyczyła współpracy pomiędzy Amsterdams Historisch Museum a Muzeum Historycznym m.st. Warszawy. W 1967 r. przedstawiciele amsterdamskiej placówki odwiedzili Warszawę, gdzie uzgodniono prezentację wystawy *De Gouden Eeuw van Amsterdam* w zamian za przesłanie do Amsterdamu wystawy *Siedem wieków Warszawy*. Niestety, na początku kwietnia 1968 r. dyrektor holenderskiego muzeum odrzucił wcześniejsze ustalenia, powołując się na antysemitkę nagonkę nad Wisłą. Warszawa próbowała interweniować w holenderskim

Ministerstwie Kultury, które jednak odżegnało się od jakiegokolwiek interwencji, wskazując na niezależność tamtejszych muzeów od przedstawicieli władz krajowych⁶².

Podobny los spotkał planowany Polski Tydzień, który miał mieć miejsce w Groningen latem 1968 r. Zorganizowana tam wcześniej wystawa polskiego plakatu cieszyła się dużym powodzeniem, w związku z czym niezwłocznie po podpisaniu polsko-holenderskiej umowy kulturalnej władze miasta postanowiły o organizacji wystaw polskiego plakatu, tkaniny artystycznej i sztuki ludowej, które miały przyjąć formę Polskiego Tygodnia, obejmującego także sympozjum z udziałem wybitnych twórców plakatu z obu państw, jak choćby Józefa Mroszczaka, Waldemara Świerzego, Wima Crouwela czy Pietera Brattinga. Samorządowcy z Groningen podkreślali, że „w niektórych dziedzinach (film, projektowanie graficzne, tkanina artystyczna, taniec i teatr) Polacy reprezentowali bardzo wysoki poziom”, a niedawna zmiana w holenderskiej polityce zagranicznej wobec krajów zza żelaznej kurtyny sprawiła, że kontakty z Polską „nie były już negatywnie naznaczone”⁶³. W lutym 1968 r. holenderska delegacja przyjechała do Polski celem poczynienia ostatecznych ustaleń, jednak po kilku miesiącach burmistrz Groningen Jan Berger powiadomił Warszawę o odwołaniu wszystkich zaplanowanych imprez. W obliczu toczącej się w Polsce antysemitkiej kampanii groningeński władarz, wskazując na wojenną zagładę dużej liczby żydowskich mieszkańców miasta, uznał planowaną manifestację wzajemnej przyjaźni za wysoce niestosowną⁶⁴.

Zachowane dokumenty archiwalne wskazują, że pierwotnie polskie władze zdawały się bagatelizować reakcje Holendrów. Polski ambasador w Hadze raportował o niezbyt dalekosiężnych konsekwencjach wydarzeń marcowych w Holandii, a władze centralne odpierały oskarżenia o antysemityzm⁶⁵. Co więcej, to właśnie pole kultury obrano jako narzędzie naprawy wizerunku kraju na Zachodzie. Pierwotnie zakładano organizację wystaw ukazujących wsparcie udzielone przez polskie społeczeństwo Żydom prześladowanym

61. Iwona Guść, „Between Guilt, Compassion and Pragmatism: Dutch Reactions to March ‘68 in Poland”, *Kwartalnik Historii Żydów*, nr 2 (2019), s. 297–318.

62. List A. Willmanna do S. Albrechta z 20 V 1968, AMSZ, Arch. D IV, nr inw. 17-13-119.

63. Sprawozdanie z posiedzenia rady miasta Groningen, 26 I 1968, Groninger Archieven, Culturele Raad voor de Gemeente Groningen (dalej: GA, CRGG), nr inw. 187.

64. List J. Bergera do G. Majewskiego z 1 VI 1968, GA, CRGG, nr inw. 187. Nie bez znaczenia jest tu także fakt, że w maju tego roku zorganizowano w Groningen Tydzień Izraelski, stanowiący pierwszą powojenną formę upamiętnienia prześladowanych żydowskich mieszkańców miasta.

65. Notatka S. Albrechta z 2 VII 1968, AMSZ, Arch. D IV, nr inw. 17-13-119.

przez nazistów czy dotyczących żydowskiego teatru i instytucji kulturalnych itp. Wobec braku efektów, w dalszej kolejności zdecydowano poprawić narrację o Polsce poprzez wysyłanie do Holandii przedstawicieli polskiego życia kulturalnego. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że do tego typu misji oddelegowano Czesława Pilichowskiego i Władysława Bartoszewskiego. Obaj nie tylko sprzeciwiali się antysemickim ekscesom, lecz także nie byli bezpośrednio powiązani z władzami komunistycznymi ani postrzegani jako ich zwolennicy. W szczególności intencjonalny musiał być wybór drugiego delegata: Bartoszewskiego – w czasie okupacji zaangażowanego w niesienie pomocy Żydom, po wojnie członka opozycyjnego Polskiego Stronnictwa Ludowego, aresztowanego i prześladowanego przez reżim komunistyczny – żadną miarą nie można było uznać za antysemitę i prorządowego propagandystę.

Pomimo zorganizowania serii spotkań z urzędnikami, dziennikarzami, profesorami i Polonią, holenderska opinia publiczna pozostała nieprzekonana, co doskonale ilustruje artykuł z lokalnej gazety „De Rotterdamer”, którego ironiczny tytuł informował, że „[w]ysokich funkcjonariuszy przysłano do naszego kraju, aby wyjaśnili stanowisko rządu polskiego, że nie ma w Polsce antysemityzmu, tylko antysyjonizm”⁶⁶. Aby przeciwdziałać negatywnemu wizerunkowi polskich władz w Holandii, postanowiono zatem wzmocnić ofensywę kulturalną, wskazując na potrzebę intensyfikacji polskiej obecności w holenderskim polu kultury, zwłaszcza w obszarze filmu, teatru, muzyki i sztuk wizualnych. Wśród prób poprawy wizerunku była także publikacja książki Leonardusa A. van Vlijmena *Polen. Tussen oost en west* (1967), której odbiór pozostał jednak znikomy⁶⁷.

Przywołane tu przykłady wskazują, że w kontekście międzynarodowym to obszar kultury – a nie na przykład handel – był tym, który w pierwszej kolejności i z największą mocą zareagował na kryzys roku 1968, ale stał się też narzędziem, które polskie władze próbowały wykorzystać do walki z tymże kryzysem⁶⁸.

Równolegle do opisanej powyżej akcji propagandowej Warszawa czyniła wysiłki, by doprowadzić w końcu do wdrożenia umowy kulturalnej i opracowania dwuletniego programu wymiany. Strona holenderska zachowywała jednak dużą rezerwę wobec polskich postulatów, celowo i świadomie opóźniając ten proces. Zachowane dokumenty archiwalne jednoznacznie wskazują na to, że holenderskie instytucje blokowały polskie wydarzenia kulturalne, których skalę bądź prestiż oceniano jako zbyt wysokie. W korespondencji pomiędzy przedstawicielami holenderskich ministerstw spraw zagranicznych i kultury, wymienianej przed posiedzeniem pierwszej komisji mieszanej, przedstawiciel tamtejszego MSZ tak uzasadniał skromny zakres proponowanej wymiany: „Pańska sugestia dotycząca dodania zapisu dotyczącego wymiany grup tańca współczesnego nie została uwzględniona, ponieważ organizacja większych imprez kulturalnych jest w tej chwili uważana za niepożądaną ze względów politycznych”⁶⁹.

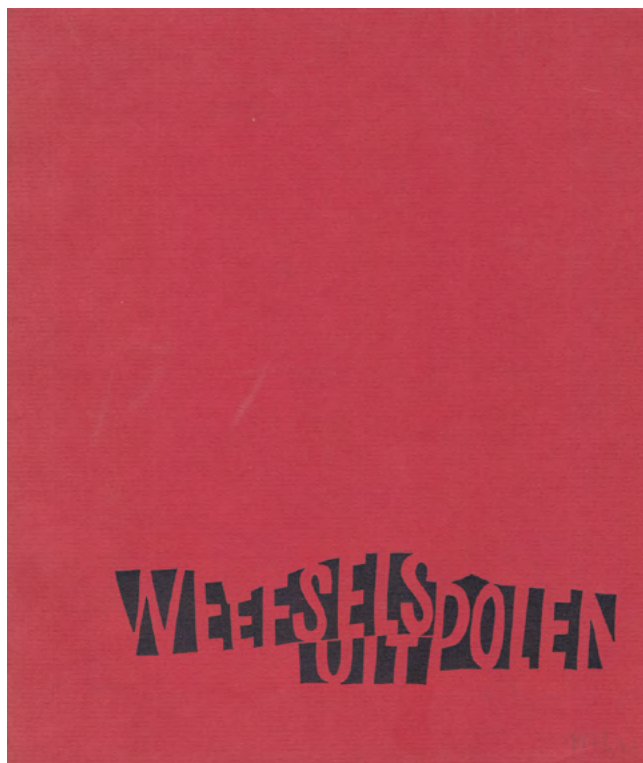
Bardzo powoli zaczęto aprobować wybrane przedsięwzięcia (np. wzajemny udział w międzynarodowych festiwalach czy wymianę uniwersytecką), a do zebrania komisji mieszanej mającej opracować pierwszy program polsko-holenderskiej wymiany kulturalnej doszło dopiero pod koniec 1969 r. Pozostał on jednak bardzo skromny i zachowawczy: przewidywał jedynie wydarzenia o małej skali – koncerty orkiestry kameralnej, niewielkie wystawy, udział w międzynarodowych

66. Notatka nr 6 z konferencji z dziennikarzami holenderskimi w Hadze 18 VI 1968 r.; AMSZ, Arch. D IV, nr inw. 17-13-119.

67. Autor książki, znany również jako Jan P. Schuyf, to sławista i autor wielu publikacji na temat Europy Środkowo-Wschodniej. Przywołana książka ukazywała panoramę zagadnień związanych z życiem politycznym, gospodarczym i kulturalnym ówczesnej Polski, zawierała też liczne ilustracje. Jedynym zidentyfikowanym przykładem jej recepcji jest entuzjastyczna recenzja opublikowana we flamandzkim czasopiśmie „Streven”. Stwierdzono w niej, że książka „zasługuje na uwagę wszystkich osób zainteresowanych kwestią przyszłej roli Polski jako «pomostu między Wschodem a Zachodem»”; zob. Joseph Oomes, „Boekbespreking: L.A. van Vlijmen: *Polen. Tussen oost en west*”, *Streven*, nr 5 (1968), s. 552.

68. Rozwinięcie wątku kultury jako wskaźnika międzynarodowych napięć politycznych zob. Michał Wenderski, „Culture as Litmus Paper: The Impact of the 1968 Events on the East-West Cultural Relations”, *Diplomacy & Statecraft* 33, nr 4 (2022), s. 718–740, <https://doi.org/10.1080/09592296.2022.2143118>.

69. List J. Insingera do A.F. Calkoena z 4 XI 1969, NA, MBZ, Archiwum Ambassade Polen, nr inw. 256.



15 T.J. Duin (projekt), okładka katalogu wystawy *Weefsels uit Polen* (Frans Halsmuseum, Haarlem; Provinciehuis, 's-Hertogenbosch; Rijksmuseum, Twente; Gemeentemuseum, Arnhem; Groninger Museum, Groningen; Cultureel Centrum, Venlo, 1972–1973)

wydarzeniach. Wszystkie bardziej prestiżowe propozycje strony polskiej zostały odrzucone, co dowodzi, że negatywne konsekwencje wydarzeń marcowych dla wymiany kulturalno-artystycznej były wyjątkowo długotrwałe. Dopiero po trzech czy czterech latach Haga zgodziła się na organizację większych wydarzeń kulturalnych, jak wymiana wystaw tkaniny artystycznej. Ta nie pozostała jednak wolna od problemów natury organizacyjnej. Na przykład planując objazdową wystawę *Weefsels uit Polen* (il. 15)⁷⁰, Warszawa nie poinformowała holenderskich partnerów o tym, że wcześniej przeprowadzono już rozmowy z wybranymi polskimi artystami, których zapewniano o włączeniu ich prac do ekspozycji. Przedstawione propozycje (m.in. tkaniny Heleny i Stefana Gałkowskich) zdecydowanie nie

przypadły Holendrom do gustu, co doprowadziło to poważnych nieporozumień na linii Haga – Warszawa⁷¹.

Poprawę stosunków umożliwił obu stronom dopiero proces przygotowań do Konferencji Bezpieczeństwa i Współpracy w Europie⁷². Do 1975 r., kiedy podpisano jej Akt Końcowy, holenderska polityka zagraniczna ewoluowała w kierunku odprężenia i dialogu z Europą Środkowo-Wschodnią, a dzięki relatywnie liberalnemu klimatowi politycznemu w gierkowskiej Polsce wymiana kulturalna między oboma krajami mogła stopniowo się rozwijać. Helsińska konferencja miała pozytywny wpływ na wzajemne relacje polityczne i kulturalne, a druga połowa lat 70. stała się okresem intensyfikacji stosunków bilateralnych, oficjalnych wizyt i widocznego wzrostu w wymianie kulturalnej⁷³. Od tej pory relacje kulturalne

70. *Weefsels uit Polen*, kat. wyst., Frans Halsmuseum, Haarlem; Provinciehuis, 's-Hertogenbosch; Rijksmuseum, Twente; Gemeentemuseum, Arnhem; Groninger Museum, Groningen; Cultureel Centrum, Venlo ([s.l.]: [s.n.], 1972–1973).

71. List D. Schwagermanna do C.G. Eckharta z 11 X 1971, NA, MCRMW, nr inw. 2481.

72. Szczegółowa analiza historii i znaczenia helsińskiej konferencji zob. Angela Romano, *From Détente in Europe to European Détente. How the West Shaped the Helsinki CSCE* (Brussels: P.I.E. Peter Lang, 2009); Sarah B. Snyder, *Human Rights Activism and the End of the Cold War* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011).

73. W tym okresie podpisano kilka umów dotyczących rozwoju wzajemnych relacji, miały też miejsce wizyty premierów, ministrów spraw zagranicznych i parlamentarzystów obu krajów.



16 Jerzy Treutler (projekt), plakat wystawy *Biżuteria holenderska* (Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa, 1975–1976).
Fot. zacheta.art.pl



17 Henryk Tomaszewski (projekt), okładka katalogu wystawy *Aktuele kunst uit Polen* (Galerie De Zonnewijzer, Eindhoven; Gemeentelijke Van Reekumgalerij, Appeldoorn; Cultureel Centrum De Beyer, Breda; Centrum De Weyert, Emmen; Rijksmuseum Twenthe, Enschede, 1975–1976)

regulowano trzy-, a nie dwuletnimi programami wymiany, co jednoznacznie wskazuje na wzrost pozycji PRL w oczach Holendrów, postrzegających gierkowską Polskę jako najbardziej prozachodni kraj za żelazną kurtyną, gdzie „w życiu codziennym ideologia komunistyczna [była] zjawiskiem co najwyżej marginalnym”⁷⁴.

Taki stan rzeczy pozwolił na widoczny rozwój kontaktów, między innymi w dziedzinie sztuk plastycznych,

filmu, teatru, muzyki czy literatury⁷⁵. W okresie tym w obu krajach miała miejsce relatywnie duża liczba wystaw: polscy widzowie mogli zapoznać się chociażby z ekspozycją holenderskiej grafiki (Kraków, 1975)⁷⁶, biżuterii (Warszawa, 1975/1976; il. 16)⁷⁷, współczesnego malarstwa i rysunku (Łódź, 1976)⁷⁸, natomiast w Holandii prezentowano polską sztukę współczesną (Eindhoven, Appeldorn, Breda, Emmen i Enschede,

Zaproszenia do Holandii doczekał się także I Sekretarz PZPR Edward Gierek, do wizyty nie doszło z powodu fali strajków w Polsce w 1980 r.; zob. Żelichowski, *Stosunki polsko-holenderskie w Europie pojaltańskiej*, s. 179; Joanna Leska-Słęczak, „Kształtowanie się bilateralnych stosunków polsko-holenderskich”, *Cywilizacja i Polityka* 10 (2012), s. 313.

74. Zob. „Kamerleden: Polen wil meer contact met het Westen”, *Trouw*, nr 9535 (2 VI 1975), s. 4.

75. W tym okresie odnotowano np. bardzo znaczący wzrost liczby przekładów holenderskich książek na język polski; w 1977 r. ukazał się pierwszy słownik polsko-niderlandzki autorstwa Nico Martensa i Elke Morciniec.

76. *Grafika z Limburgii. Listopad 1975*, kat. wyst., Galeria Pryzmat, Kraków (Kraków: Biuro Wystaw Artystycznych w Krakowie, 1975).

77. Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Galeria Kordegarda, 6 XII 1975 – 1 I 1976.

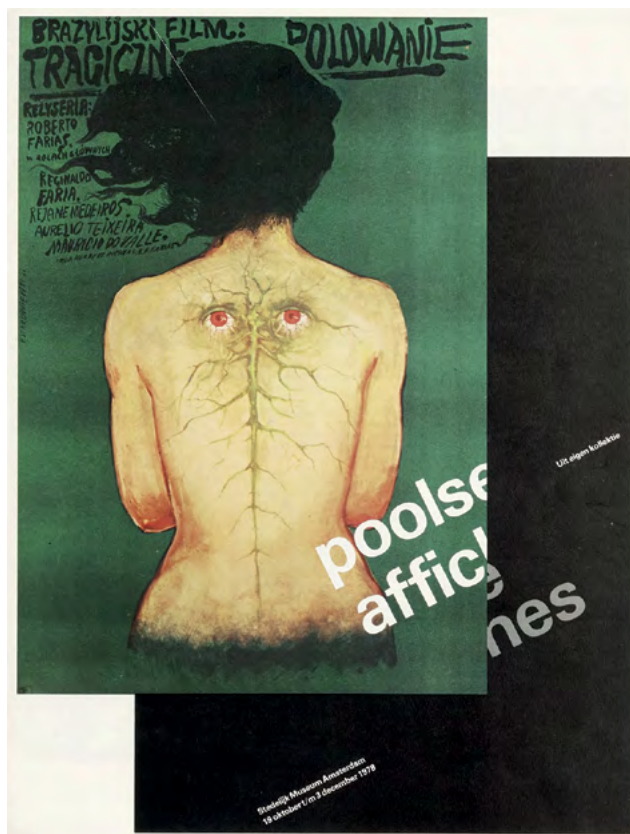
78. *Elementary Forms of Contemporary Painting and Drawing in the Netherlands / Elementarformen zeitgenössischer Malerei und Zeichenkunst in den Niederlanden*, kat. wyst., Muzeum Sztuki,



18 Andrzej Pietsch (projekt), okładka katalogu *Grafiek en posters uit Krakau* (Cultureel Centrum, Venlo; De Vleeshal, Middelburg; Stadsschouwburg, Heerlen, 1975)

1975/1976; il. 17)⁷⁹, grafikę i plakat (Venlo, Middelburg i Heerlen, 1975/1976⁸⁰; il. 18; Amsterdam, 1978⁸¹; il. 19), prace Romana Opalki (Rotterdam, 1976)⁸² i Stanisława Ignacego Witkiewicza (Amsterdam, 1977)⁸³. W 1978 r. w Apeldoorn i w Gdańsku miała także miejsce wystawa *Związki między Holandią i Polską w XVI i XVII wieku*⁸⁴.

W 1973 r. w prestiżowym Kröller-Müller Museum w Otterlo zorganizowano przełomową wystawę *Constructivism in Poland 1923–1936: Blok, Praesens, a.r.*,



19 Wim Crouwel (projekt), plakat wystawy *Poolse affiches uit eigen kollektie* (Stedelijk Museum, Amsterdam, 1978). Fot. <https://designreviewed.com>

której kuratorem był Ryszard Stanisławski (il. 20)⁸⁵. Zaprezentowany nań dorobek polskich „konstruktywistów”⁸⁶ nie był wcześniej dobrze znany w Holandii, o czym świadczą liczne recenzje wystawy, podkreślające

Łódź (Amsterdam: Visual Arts Office for Abroad, Ministry for Cultural Affairs, Recreation and Social Welfare, 1975).

79. *Aktuele kunst uit Polen*, kat. wyst., Galerie De Zonnewijzer, Eindhoven; Gemeentelijke Van Reekumgalerij, Appeldoorn; Cultureel Centrum De Beyer, Breda; Centrum De Weyert, Emmen; Rijksmuseum Twenthe, Enschede ([s.l.]: [De Nederlandse Kunststichting, Desa]: [1975]).

80. *Grafiek en posters uit Krakau*, kat. wyst., Cultureel Centrum, Venlo; De Vleeshal, Middelburg; Stadsschouwburg, Heerlen (Venlo–Middelburg–Heerlen: Cultureel Centrum, De Vleeshal, Stadsschouwburg, 1975).

81. *Poolse affiches uit eigen kollektie*, kat. wyst., Stedelijk Museum, Amsterdam (Amsterdam: Stedelijk Museum, 1978).

82. *Opalka*, kat. wyst., Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam (Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen, 1976).

83. Van Gogh Museum, Amsterdam, 5 III – 3 IV 1977.

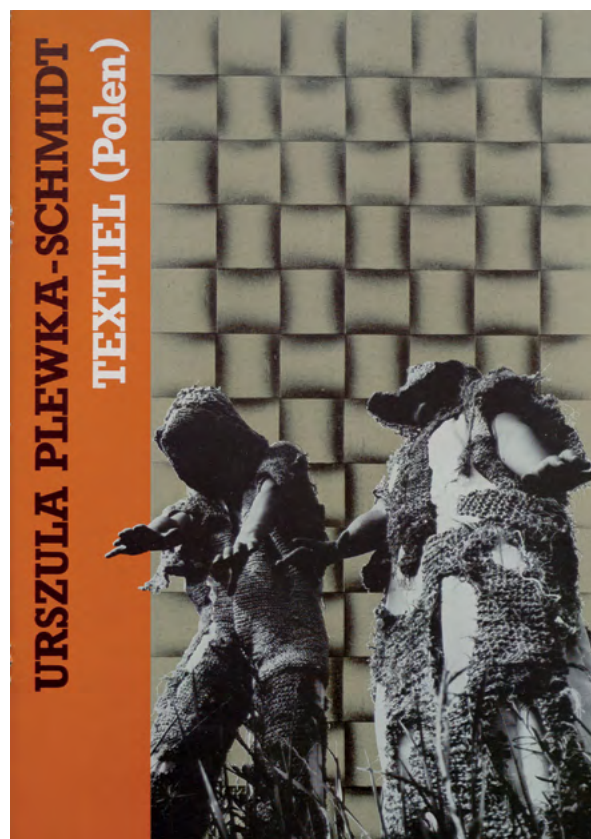
84. *Betrekkingen Polen-Nederland in de 16e en 17e eeuw*, red. Ronald de Leeuw, Lucia Thijsen (Apeldoorn: Gemeentelijke Van Reekumgalerij, 1978); wersja polska: *Związki między Holandią i Polską w XVI i XVII wieku* (Gdańsk: Muzeum Morskie, 1978).

85. *Constructivism in Poland 1923–1936: Blok, Praesens, a.r.*, kat. wyst., Museum Folkwang, Essen, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo ([s.l.]: [s.n.], [1973]).

86. Szersze omówienie „izmatycznego” podejścia do historii międzywojennej awangardy zob. Michał Wenderski, „The «Isms» of Modern Art: Belgium, the Netherlands, and Beyond”,



20 Pieter Brattinga (projekt), plakat wystawy *Constructivism in Poland 1923–1936: Blok, Praesens, a.r.* (Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1973). Fot. <https://krollermuller.nl>



21 Daphne Duyvelshoff, Hans van der Kooi (projekt), okładka katalogu wystawy *Urszula Plewka-Schmidt. Textiel (Polen)* (Kruithuis, Den Bosch; Het Bruggebouw, Emmen; Philips Ontspannings Centrum, Eindhoven; Stedelijke Musea [Gasthuiskapel], Gouda, 1981)

równoległość artystycznych poszukiwań Polaków oraz ich szerokie kontakty z zachodnimi abstrakcjonistami, w tym z grupą De Stijl⁸⁷. Choć strona polska wyrażała chęć organizacji wystawy tego wyjątkowego ugrupowania⁸⁸, to jednak w zamian za prezentację w Otterlo doszło tylko do niewielkiej ekspozycji *Grafika z kraju Mondriana*, urządzanej w warszawskiej Zachęcie przy okazji wystawy biżuterii holenderskiej w grudniu 1975 r.⁸⁹

OSTATNIA ZIMNOWOJENNA DEKADA

Ostatnie dziesięć lat zimnej wojny przyniosły znaczące zmiany na arenie międzynarodowej: radziecka interwencja w Afganistanie w grudniu 1979 r. nagle zakończyła okres odprężenia, a świat wkroczył w erę „drugiej zimnej wojny”. W Polsce sytuacja gospodarcza uległa drastycznemu pogorszeniu, a przez kraj przetoczyły się masowe strajki, których efektem było powstanie Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego

Dutch Crossing. Journal of Low Countries Studies 44, nr 3 (2020), s. 305–313, <https://doi.org/10.1080/03096564.2020.1778364>.

87. Zob. m.in. Lambert Tegenbosch, „Twee gave tentoonstellingen in Kröller-Müller-museum”, *de Volkskrant*, nr 14841 (23 VII 1973), s. 4; Jacques Lelsz, „Het constructivisme in Polen”, *Trouw*, nr 8978 (1 VIII 1973), s. 6. Przekrojowa analiza intensywnych kontaktów i zależności pomiędzy przedstawicielami polskich i holenderskich ugrupowań awangardowych zob. Michał Wenderski, *Cultural Mobility in the Interwar Avant-Garde Art Network: Poland, Belgium and the Netherlands* (New York: Routledge, 2019).

88. Zob. raport z przyjazdu S.J. van Tuyl do Polski, 18 XII 1975, NA, MCRMW, nr inw. 1892.

89. Ekspozycja grafiki składała się z prac dziesięciu holenderskich artystów reprezentujących nurt abstrakcji geometrycznej; zob. Ewa Garztecka, „Z kraju Mondriana”, *Trybuna Ludu*, nr 1 (2 I 1976), s. 6.

„Solidarność”. Kiedy polskiej opozycji udało się osiągnąć bezprecedensową ugodę z władzami komunistycznymi w postaci porozumień sierpniowych, nastąpił krótkotrwały „karnawał Solidarności”, a wydarzenia te odbiły się szerokim echem na całym świecie.

Niezależnie od rosnących napięć geopolitycznych poziom intensywności polsko-holenderskiej wymiany kulturalno-artystycznej do grudnia 1981 r. był dość wysoki. Zanim gen. Wojciech Jaruzelski ogłosił wprowadzenie w kraju stanu wojennego, bilateralne relacje postrzegane były bardzo dobrze, a holenderskie Ministerstwo Spraw Zagranicznych oceniało je jako najmniej problematyczne spośród wszystkich państw tzw. bloku wschodniego⁹⁰. Na lata 1979–1980 przyjęto dość obszerny program wzajemnej wymiany „w duchu Helsinek”, a powstanie „Solidarności” i porozumienia sierpniowe przyczyniły się do znacznego wzrostu zainteresowania Polską i jej kulturą. We wspomnianym programie w końcu udało się zawrzeć postulowaną od dawna wizytę Narodowego Baletu Holenderskiego w Polsce, która okazała się dużym sukcesem⁹¹. Nad Wisłę przyjechała też Residentie Orkest i wystawa holenderskich akwarelistów, a w Holandii miały miejsce pokazy prac m.in. Urszuli Plewki-Schmidt (il. 21)⁹² czy Henryka Stażewskiego i Władysława Strzebińskiego⁹³, a także wystawa *Rond het surrealisme in Polen*, przeniesiona z Muzeum Narodowego we Wrocławiu⁹⁴. Około

dwudziestu polskich artystów zaproszono do udziału w wyjątkowej artystycznej inicjatywie *International Art Manifestation „Works and Words”*, która miała miejsce we wrześniu 1979 r. w amsterdamskiej galerii De Appel. Wśród zaproszonych artystów był Ryszard Waśko, który w 1981 r. w Łodzi zainicjował międzynarodowe przedsięwzięcie *Konstrukcja w procesie*, a udział w nim wzięli także holenderscy twórcy. Odwiedzili oni Polskę na własny koszt, a następnie ofiarowali organizatorom większość eksponowanych prac⁹⁵.

Wprowadzenie stanu wojennego w Polsce miało ogromny wpływ na wzajemne relacje i wymianę kulturalno-artystyczną. Po 13 grudnia 1981 r. strona holenderska zawiesiła większość inicjatyw, wiele planowanych wydarzeń odwołano. W Holandii miały miejsce liczne protesty, organizowano akcje pomocy polskiemu społeczeństwu. Jedną z największych inicjatyw tego typu była akcja *Pak van je Hart voor Polen*, dzięki której z Holandii wyruszył ogromny konwój z darami dla potrzebujących. W ramach tych akcji powstały liczne polsko-holenderskie fundacje i stowarzyszenia, z których część przeistoczyła się następnie w organizacje wspierające wymianę kulturalną między oboma krajami, a kilka z nich działa do dziś⁹⁶.

Proces stopniowej normalizacji stosunków bilateralnych rozpoczął się w połowie lat 80., po zniesieniu stanu wojennego i wprowadzeniu w kraju amnestii dla

90. Notatka biura Culturele Samenwerking DCV z 30 VI 1980, NA, MBZ, nr inw. 10165.

91. List A. Bartoszką do J. Czyrka z 11 I 1980 oraz notatka informacyjna z 31 III 1980, AMSZ, Arch. D IV, nr inw. 22-1-80 i 22-2-80.

92. *Urszula Plewka-Schmidt Textiel (Polen)*, kat. wyst., Kruithuis, Den Bosch; Het Bruggenbou, Emmen; Philips Ontspannings Centrum, Eindhoven; Stedelijke Musea (Gasthuiskapel), Gouda ([s.l.]: [s.n.], 1981).

93. Galerie d'Eendt, Amsterdam, styczeń – marzec 1981.

94. *Rond het surrealisme in Polen*, kat. wyst., Philips Ontspanningscentrum „de Zonnewijzer”, Eindhoven, oprac. Mariusz Hermansdorfer ([s.l.]: [s.n.], [1980]).

95. Zob. *Konstrukcja w procesie / Construction in Process* (Warszawa: Fundacja Profile, 2020); „Footnotes #3 Works and Words”, w: *De Appel Amsterdam* (2018), dostęp 1 czerwca 2026, <https://www.deappel.nl/nl/archive/events/1097-footnotes-3-works-and-words>. Co ciekawe, istniejące opracowania wskazują z kolei, że *Works and Words* miało swoje źródła także w Polsce – w międzynarodowym spotkaniu artystów *I am*, zorganizowanym z inicjatywy Henryka Gajewskiego w 1978 r. w warszawskiej Galerii Remont. Obejmowało ono pokazy sztuki performance, warsztaty i wykłady, a udział wzięli w nim także holenderscy artyści, którzy potem byli zaangażowani w organizację amsterdamskiego festiwalu; zob. Marga van Mechelen, „Works and Words (1979) in the Shadow of I AM (1978)”, w: *L'Internationale. Post-War Avant-Gardes Between 1957 and 1986*, red. Christian Höller (Zurich: JRP Ringier, 2012), s. 316–323.

96. Warto podkreślić, że liczne akcje pomocowe z Zachodu, w tym także z Holandii, wykorzystywane były przez siły opozycyjne do nielegalnego wwozu materiałów i publikacji do kraju; zob. Jan Minkiewicz, „30. rocznica stanu wojennego – Co działo się w grudniu 1981 roku w Holandii”, *Portal Polonii Holenderskiej* (14 XII 2011), dostęp 1 czerwca 2026, <https://polonia.nl/2011/12/14/>.

więźniów politycznych. Strona holenderska pozostawała jednak bardzo zachowawcza, a postawa Hagi podobna była to tej, jaką prezentowano w początkowym okresie zimnej wojny. W trakcie opracowywania programu wymiany na lata 1984–1986 jednoznacznie odrzucono dużą część wielkoskalowych wystaw, imprez i koncertów, dopuszczono jedynie wzmianki o możliwości organizacji pojedynczych inicjatyw⁹⁷. Wśród wydarzeń, które doszły do skutku po zniesieniu stanu wojennego wymienić można koncerty „Mazowsza” i „Poznańskich Słowików” w Holandii oraz występy Holenderskiego Teatru Tańca w Polsce. Ponadto w 1984 r. polskie sztuki teatralne stanowiły ważny element programu festiwalu Holland Festival, co nie odbyło się jednak bez przeszkód spowodowanych czynnikami natury politycznej – polskie władze uniemożliwiły na przykład Andrzejowi Wajdzie wystawienie w Holandii *Antygony* Sofoklesa, a Kazimierzowi Braunowi w ostatniej chwili cofnięto zgodę na wyjazd z kraju celem uczestnictwa w festiwalu⁹⁸.

Widoczne ograniczenia dotyczyły także wymiany wystaw artystycznych pomiędzy oboma krajami. W toku prac nad dwoma ostatnimi programami wymiany kulturalnej obejmującymi okres zimnej wojny strona polska postulowała między innymi organizację wystawy dawnego malarstwa niderlandzkiego oraz Joosta Baljeu, zaś w Holandii – współczesnego medalierstwa polskiego, które konsekwentnie odrzucano⁹⁹. Ostatecznie w drugiej połowie lat 80. w Polsce miały miejsce raczej skromne ekspozycje holenderskiego designu, rysunku czy grafiki, a w Holandii wystawy polskiej tkaniny, biżuterii i sztuki ludowej¹⁰⁰. Te ostatnie nierzadko odbywały się w ramach Dni Polskich w różnych miejscowościach,

podobnie jak inne nieoficjalne prezentacje sztuki polskiej w prywatnych galeriach na terenie całego kraju (np. Assen, Ezinge, Woerde, Leeuwarden itp.). Wskazuje to na autentyczne zainteresowanie sztuką polską wśród holenderskich koneserów sztuki, którzy niezależnie od politycznych zawirowań przyczyniali się do międzynarodowej wymiany kulturalnej i artystycznej.

Za symboliczne zakończenie zimnowojennych relacji polsko-holenderskich można uznać wystawę *Vision and Unity*, której kuratorem był Jaromir Jedliński¹⁰¹. Miała ona miejsce w 1989 r. w Reekum Museum w Apeldoorn, na kilka miesięcy przed tym, jak na Szczycie Maltańskim Michaił Gorbaczow i George H.W. Bush ogłosili koniec konfliktu. Wystawa ta, przygotowana we współpracy z łódzkim Muzeum Sztuki, prezentowała między innymi dokonania Władysława Strzemińskiego i miała bardzo duże znaczenie dla wprowadzenia jego twórczości do dorobku międzywojennej sztuki awangardowej. Ponadto prezentowano dzieła dziewięciu wybranych artystów współczesnych, którzy w swych pracach podejmowali dialog z przesłaniem zawartym w spuściźnie Strzemińskiego. Wystawa spotkała się z bardzo dobrym odbiorem w Holandii – krytycy wskazywali na bezpośrednie związki z twórczością Pieta Mondriana i innych członków grupy De Stijl, podkreślali też unikatowość polskich poszukiwań i rozwiązań artystycznych. Zwracając uwagę na pionierski charakter dzieł Strzemińskiego, twierdzono nawet, że w niektórych przypadkach przewyższały one poziomem analogiczne propozycje holenderskie. Znakomitym przykładem była słynna łódzka Sala Neoplastyczna opisywana jako „ciekawsza niż to, co w tej dziedzinie robił Theo van Doesburg” – jak chociażby jego projekt kawiarni Aubette w Strasburgu¹⁰².

97. Notatka M. van Loosdrehta z 20 XII 1983, NA, MBZ, nr inw. 10168 oraz notatka informacyjna z czerwca 1983 r., AMSZ, Arch. D IV, nr inw. 22-2-83.

98. Notatka z 20 VI 1984, NA, MBZ, nr inw. 10165.

99. Por. polskie projekty i ostateczne wersje programów wymiany kulturalnej na lata 1984–1986 oraz 1987–1989; zob. NA, MBZ, nr inw. 10169; NA, MBZ, Archiwum Directie Culturele Samenwerking en Voorlichting Buitenland (dalej: Arch. DCSVB), nr inw. 147 i 148. W tym miejscu warto zauważyć, że w 1989 r. do Centraal Museum w Utrechcie wysłano ekspozycję obejmującą kilkadziesiąt (ok. 70) XVII-wiecznych płócien z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, z których ponad połowa była dziełami mistrzów niderlandzkich. Wystawę tę pokazywano wcześniej w kilku niemieckich miastach, co miało miejsce ze względu na długotrwałe prace remontowe w warszawskim muzeum.

100. Ocena polsko-holenderskiej wymiany kulturalnej autorstwa B. van der Lingena, 22 VIII 1989, NA, MBZ, Arch. DCSVB, nr inw. 148.

101. *Vision and Unity. Strzeminski 1893–1952 en 9 Hedendaagse Poolse Kunstenaars / and 9 contemporary Polish artists*, kat. wyst., Van Reekum Museum, Apeldoorn, red. Jaromir Jedliński, Frits Bless (Łódź–Apeldoorn: Muzeum Sztuki, Van Reekum Museum, 1989).

102. Rob Smolders, „Strzeminski had in Polen de invloed van een Mondriaan”, *NRC Handelsblad*, nr 247 (25 VII 1989), s. 6.

Celem niniejszego artykułu było przedstawienie zarysu historii polsko-holenderskich relacji kulturalnych w okresie zimnej wojny, ze szczególnym uwzględnieniem zinstytucjonalizowanej wymiany wystaw. Relacje te stanowią przykład, jak w tym burzliwym okresie przebiegała wymiana kulturalno-artystyczna pomiędzy „mniejszymi graczami” z obu stron żelaznej kurtyny oraz tego, w jakim stopniu uzależniona była ona od pola władzy i czynników politycznych. Jak wykazano w analizie, wymiana kulturalna miała miejsce przez cały czas trwania zimnowojennego konfliktu, choć międzynarodowe napięcia miały bezpośredni wpływ na jej skalę i dynamikę. Co więcej, pomimo że „mniejsi gracze” zimnej wojny nie byli całkowicie niezależni od supermocarstwowej polityki, mieli pewne pole manewru, zwłaszcza w obszarze sztuki i kultury. To w tej postaci owi „mniejsi gracze” mieli możliwość zaznaczenia swojej obecności oraz kształtowania relacji bilateralnych z innymi państwami, bez ścisłego nadzoru Moskwy czy Waszyngtonu.

Bezpośrednio po II wojnie światowej wzajemne relacje na linii Wschód – Zachód nie były postrzegane jako jakiegokolwiek zagrożenie, bez większego problemu mogły mieć zatem miejsce wystawy polskiej sztuki w Holandii. Eskalacja zimnowojennego konfliktu spowodowała jednak, że nad Wisłą oficjalna wystawa holenderskiej sztuki mogła odbyć się dopiero w 1956 r., na krótko przed odwilżą październikową. Do tego momentu szczególną rolę w kształtowaniu wymiany kulturalnej odgrywali tzw. *non-state actors*, których działalność umożliwiała podtrzymanie wzajemnych relacji nawet w najchłodniejszych okresach zimnej wojny. Z drugiej strony, uczestnicząc w rozwijaniu współpracy pomiędzy oboma stronami żelaznej kurtyny, podmioty te nierzadko padały ofiarą piętrzących się napięć międzynarodowych, których nie byli do końca świadomi.

Wydarzenia 1956 r. w Polsce oraz wyraźna poprawa stosunków pomiędzy oboma blokami sprawiły, że od połowy lat 50. nastąpił rozkwit wymiany, a po obu stronach miały miejsce liczne bardzo wartościowe prezentacje sztuki. Przykłady omówione w niniejszym artykule ilustrują, że kluczową rolę odgrywali tu pracownicy placówek dyplomatycznych i urzędnicy niższego szczebla, którzy nierzadko przejawiali dużo więcej zaangażowania i otwartości na sztukę i kulturę drugiej strony niż wyżsi rangą decydenci rządowi.

Poprawa wzajemnych stosunków oraz widoczna zmiana w holenderskiej polityce kulturalnej wobec krajów tzw. bloku wschodniego doprowadziły do podpisania długo oczekiwanej umowy kulturalnej w 1967 r. Jak mogłoby się zdawać, to winno było dać możliwość dalszego rozkwitu bilateralnych stosunków, niemniej stanęły temu na przeszkodzie wydarzenia roku 1968. Proces normalizacji wzajemnych relacji trwał kilka lat i dopiero na fali międzynarodowego odprężenia polsko-holenderska wymiana kulturalna mogła wrócić do poziomu sprzed wydarzeń marcowych i ponownie umożliwić organizację istotnych wystaw polskiej sztuki w Holandii i *vice versa*. Podobnie rzecz miała się w kolejnej, ostatniej dekadzie zimnej wojny – wprowadzenie w Polsce stanu wojennego na długi okres zamroziło relacje, które przed grudniem 1981 r. były relatywnie intensywne. Przywołane przykłady pokazują, że w obliczu problemów natury politycznej to właśnie pole kultury funkcjonowało niczym papiererek lakmusowy, natychmiast reagując na tego typu wydarzenia i napięcia geopolityczne. Z drugiej strony napięcia te próbowano łagodzić także poprzez kulturę, czego dowodem są starania polskich władz podejmowane w Holandii po wydarzeniach marca 1968 r.

BIBLIOGRAFIA

- Across the Blocs. Cold War Cultural and Social History.*
Redakcja Rana Mitter, Patrick Major. London: Frank Cass, 2004.
- Arnoux, Mathilde. *La réalité en partage. Pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe pendant la guerre froide.* Paris: Centre allemand d'histoire de l'art, 2018.
- Babiracki, Patryk. *Soviet Soft Power in Poland. Culture and the Making of Stalin's New Empire, 1943–1957.* Chapel Hill: North Carolina University Press, 2015.

- Barnihsel, Greg. *Cold War Modernists. Art, Literature, and American Cultural Diplomacy.* New York: Columbia University Press, 2015.
- Beyond the Divide. Entangled Histories of Cold War Europe.*
Redakcja Simo Mikkonen, Pia Koivunen. New York: Berghahn Books, 2015.
- Bound, Kirsten, Rachel Briggs, John Holden, i Samuel Jones. *Cultural Diplomacy.* London: Demos, 2007.

- Carter, David. „Living with instrumentalism: the academic commitment to cultural diplomacy”. *International Journal of Cultural Policy* 21, nr 4 (2015): 478–493. <https://doi.org/10.1080/10286632.2015.1042470>.
- Caute, David. *The Dancer Defects. Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Cold War Cultures. Perspectives on Eastern and Western European Societies*. Redakcja Annette Vowinckel, Markus M. Payki, Thomas Lindenberger. New York: Berghahn Books, 2012.
- Cosmopolitan Ambassadors: International Exhibitions, Cultural Diplomacy and the Polycentral Museum*. Redakcja Lee Davidson, Leticia Perez-Castellanos. Wilmington: Vernon Press, 2019.
- David-Fox, Michael. „The Iron Curtain as Semi-Permeable Membrane”. W: *Cold War Crossings. International Travel and Exchange Across the Soviet Bloc*, redakcja Patrick Babiracki, Kenyon Zimmer, 14–39. College Station: Texas A&M University Press, 2014.
- Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West*. Redakcja Peter Romijn, Giles Scott-Smith, Joes Segal. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.
- Dragostinova, Theodora K. *The Cold War from the Margins. A Small Socialist State on the Global Cultural Scene*. Ithaca: Cornell University Press, 2021.
- Entangled East and West. Cultural Diplomacy and Artistic Interaction during the Cold War*. Redakcja Simo Mikkonen, Gilles Scott-Smith, Jari Parkkinen. Oldenbourg: De Gruyter, 2019.
- García-Montón González, Patricia. „1956. Old Masters and Ephemeral Borders”. W: *State Construction and Art in East Central Europe, 1918–2018*, redakcja Agnieszka Chmielewska, Irena Kossowska, Marcin Lachowski, 174–184. London: Routledge, 2023.
- Gould-Davies, Nigel. „The Logic of Soviet Cultural Diplomacy”. *Diplomatic History* 27, nr 2 (2003): 193–214. <https://doi.org/10.1111/1467-7709.00347>.
- Guś, Iwona. „Between Guilt, Compassion and Pragmatism: Dutch Reactions to March ‘68 in Poland”. *Kwartalnik Historii Żydów*, nr 2 (2019): 297–318.
- Haftendorn, Helga. „The Harmel Report and its impact on German Ostpolitik”, W: *The Making of Détente*, redakcja Wilfried Loth, George Soutou, 153–167. London: Routledge, 2008.
- Hellema, Duco. *Buitenlandse politiek van Nederland. De Nederlandse rol in de wereldpolitiek*. Utrecht: Spectrum, 2006.
- Helsinki 1975 and the Transformation of Europe*. Redakcja Oliver Bange, Gottfried Niedhart. New York: Berghahn Books, 2008.
- Hershberg, James G. „The Crisis Years 1958–1963”. W: *Reviewing the Cold War. Approaches, Interpretations, Theory*, redakcja Odd Arne Westad, 303–325. London: Routledge, 2001.
- Hixson, Walter. *Parting the Curtain. Propaganda, Culture, and the Cold War*. New York: St. Martin's Press, 1997.
- Jarząbek, Wanda. „Zagraniczne reakcje na wydarzenia polskiego Marca 1968 roku w raportach polskich dyplomatów”. W: *Marzec '68 z czterdziestoletniej perspektywy*, redakcja Danuta Kisielewicz, Małgorzata Świder, 203–218. Opole: Uniwersytet Opolski, 2009.
- Johnston, Gordon. „Revisiting the Cultural Cold War”. *Social History* 35, nr 3 (2010): 290–307. <https://doi.org/10.1080/03071022.2010.486581>.
- Kong, Da. „Diplomacy: Museums and International Exhibitions”. W: *The Contemporary Museum. Shaping Museums for the Global Now*, redakcja Simon J. Knell, 88–101. London: Routledge, 2019.
- Langhorne, Richard. „The Diplomacy of Non-State Actors”. *Diplomacy & Statecraft* 16, nr 2 (2005), s. 331–339. <https://doi.org/10.1080/09592290590948388>.
- Layne, Christopher. „The Unbearable Lightness of Soft Power”. W: *Soft Power and US Foreign Policy*, redakcja Inderjeet Parmar, Michael Cox, 51–82. London: Routledge, 2010.
- Leska-Ślęzak, Joanna. „Kształtowanie się bilateralnych stosunków polsko-holenderskich”. *Cywilizacja i Polityka* 10 (2012): 310–331.
- Machineries of Persuasion. European Soft Power and Public Diplomacy during the Cold War*. Redakcja Oscar Martín García, Rósa Magnúsdóttir. Oldenbourg: De Gruyter, 2019.
- Majewski, Piotr. „Constructing the canon: exhibiting contemporary Polish art abroad in the Cold War era”. *Ikonotheke* 30 (2020): 135–153. <https://doi.org/10.31338/2657-6015ik.30.7>.
- Margins for Manoeuvre in Cold War Europe. The Influence of Smaller Powers*. Redakcja Laurien Crump, Susanna Erlandsson. London: Routledge, 2020.
- Mark, Simon. *A Greater Role for Cultural Diplomacy*. [Wassenaar]: Netherlands Institute of International Relations „Clingendael”, 2009.
- van Mechelen, Marga. „Works and Words (1979) in the Shadow of I AM (1978)”. W: *L'Internationale. Post-War Avant-Gardes Between 1957 and 1986*, redakcja Christian Höller, 316–323. Zurich: JRP Ringier, 2012.
- Nisbett, Melissa. „Who Holds the Power in Soft Power?”. *Arts & International Affairs* 1, nr 1 (2016): 110–148. <https://doi.org/10.18278/aia.1.1.7>.
- Nye, Joseph. *Bound to Lead. The Changing Nature of American Power*. New York: Basic Books, 1990.
- Péteri, Gyorgy. „Nylon Curtain – Transnational and Trans Systemic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe”. *Slavonica* 10, nr 2 (2004): 113–123.
- Piotrowski, Piotr. *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. Translated by Anna Brzyski. London: Reaktion Books, 2012.
- Plumpe, Gerhard, i Niels Werber. *Beobachtungen der Literatur. Aspekte einer polykontextuellen Literaturwissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995.

- Poland and the Netherlands. A Case Study of European Relations*. Redakcja Duco Hellema, Ryszard Żelichowski, Bert van der Zwan. Dordrecht: Republic of Letters, 2011.
- Polska dyplomacja kulturalna po roku 1918*. Redakcja Adam Koseski, Andrzej Stawarz. Warszawa: Muzeum Niepodległości, 2006.
- Reviewing the Cold War. Approaches, Interpretations, Theory*. Redakcja Odd Arne Westad. London: Routledge, 2000.
- Richmond, Yale. *Cultural Exchange and the Cold War. Raising the Iron Curtain*. University Park: Penn State University Press, 2003.
- Romano, Angela. *From Détente in Europe to European Détente. How the West Shaped the Helsinki CSCE*. Brussels: P.I.E. Peter Lang, 2009.
- Scott-Smith, Gilles, i Hans Krabbendam. *The Cultural Cold War in Western Europe 1945–1960*. London: Frank Cass, 2003.
- Searching for a Cultural Diplomacy*. Redakcja Jessica C. E. Gienow-Hecht, Mark C. Donfried. New York: Berghahn Books, 2010.
- Segal, Joes. *Art and Politics. Between Purity and Propaganda*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016.
- Sikora-Sabat, Anna. „Mythologizing the Discourse: Vincent van Gogh in the Press of the People’s Republic of Poland”. *Journal of Language and Cultural Education* 3, nr 2 (2014): 233–239.
- Sikora-Sabat, Anna. *Teksty kultury niderlandzkiej w Polsce (1945–1989). Przekłady literackie, polityka wystawiennicza i kulturalna*. Poznań: Wydział Anglistyki UAM, 2013.
- Sirecka-Wołodko, Magdalena. *Zagraniczna polityka kulturalna Polski w latach 1956–1970*. Toruń: Mado, 2011.
- Snyder, Sarah B. *Human Rights Activism and the End of the Cold War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Świtek, Gabriela. „The Borderlines of the Thaw: Graphic Art from the Federal Republic of Germany in Warsaw’s Exhibition Factory (1956–1957)”. *Biuletyn Historii Sztuki* 82, nr 1 (2020): 127–158. <https://doi.org/10.36744/bhs.638>.
- Thijssen, Lucia. *1000 jaar Polen en Nederland*. Zutphen: Walburg Pers, 1992.
- Topić, Martina, i Cassandra Sciortino. „Cultural Diplomacy and Cultural Imperialism: A Framework for the Analysis”. W: *Cultural Diplomacy or Cultural Imperialism. European Perspective(s)*, redakcja Martina Topić, Siniša Rodin, 9–48. Frankfurt: Peter Lang, 2012.
- Une Europe malgré tout, 1945–1990. Contacts et réseaux culturels, intellectuels et scientifiques entre Européens dans la guerre*. Redakcja Antoine Fleury, Lubor Jílek. Bruxelles: Peter Lang, 2009.
- Wenderski, Michał. *Art and Politics During the Cold War. Poland and the Netherlands*. London: Routledge, 2024.
- Wenderski, Michał. *Cultural Mobility in the Interwar Avant-Garde Art Network: Poland, Belgium and the Netherlands*. New York: Routledge, 2019.
- Wenderski, Michał. „Culture as Litmus Paper: the Impact of the 1968 Events on the East-West Cultural Relations”, *Diplomacy & Statecraft* 33, nr 4 (2022): 718–740. <https://doi.org/10.1080/09592296.2022.2143118>.
- Wenderski, Michał. „The «Isms» of Modern Art: Belgium, the Netherlands, and Beyond”. *Dutch Crossing. Journal of Low Countries Studies* 44, nr 3 (2020): 305–313. <https://doi.org/10.1080/03096564.2020.1778364>.
- Zajas, Paweł. „Heteronomia autonomii. Pole literackie i zagraniczna polityka kulturalna”. *Teksty Drugie* 28, nr 5 (2017): 28–47.
- Żelichowski, Ryszard. *Stosunki polsko-holenderskie w Europie pojaltańskiej*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN, 2014.

SUMMARY

Polish-Dutch Exhibition Exchange in 1947–1989 as an Illustration of International Cultural Relations between „Smaller Players” of the Cold War Conflict by Michał Wenderski

This article gives an overview of Polish-Dutch cultural exchanges during the Cold War, with particular attention paid to art exhibitions organised in both countries. The Cold War divided Europe into two “blocs” presenting two opposite socio-political ideals, which had major impact on East-West cultural exchanges, particularly among the so-called “smaller players” of this conflict. This did not mean, however, that the fields of art and culture from both sides of the Iron Curtain had no points of contact or that East-West cultural exchanges hardly existed. This article explores the realms of Cold War international relations, as exemplified by bilateral relations between the Kingdom of the Netherlands and the People’s Republic of Poland, which have so far gained limited scholarly attention.

The case study of Polish-Dutch cultural relations needs to be placed in the broader context of the so-called “Cultural Cold War”, with culture intentionally used by state governments for their political purposes – not only to achieve mutual understanding, but also as a weapon, a means of penetration, infiltration and propaganda. This battle for hearts and minds has, over the years, received more and more scholarly attention: from works predominantly concentrated on the binary opposition of the two blocks and the Soviet-American cultural rivalry, to more nuanced accounts devoted to the previously overlooked players, both European and worldwide, with their own agendas and political interests. Scholars have gradually reframed the very concept of the Cold War, and dismantled the symbolic meaning of the Iron Curtain, which came to be perceived more as a “semi-permeable membrane” or a “nylon curtain” instead of a nonporous and insurmountable divide. East-West cultural relations also came to be recognised as one of the few opportunities for “smaller powers” to appear on international scene and to broaden their margins for manoeuvre in a global conflict induced by the two superpowers. By appealing to an image of Europe with its shared identity and common values, and by making use of ruptures in their respective blocs and hegemonic relations, smaller states managed to obtain some room for individual actions.

For ages culture has been used by authorities – both the democratic and the totalitarian regimes. Art and culture have served to improve the country’s image on the international stage, achieve political goals and create a specific narrative aimed at the citizens of one’s own country. The conceptual framework encompassing the notions of public diplomacy, cultural diplomacy and soft power can be used to describe how authorities use the field of culture for domestic and international political purposes, although these concepts are often used interchangeably and their scope partially overlaps. Bearing in mind the complexity of the political, ideological, organisational and personal factors influencing international interactions and exchanges of artefacts and individuals across the Iron Curtain, I rely on the reflections of Plumpe and Werber, as well as Zajas, who questions the idealistic and romantic vision of artistic autonomy, assuming the complete subordination of art and literature to the field of power in the Cold War reality. It is worth emphasising that the effects of this intertwinement can also have positive outcomes, not only in terms of bringing different cultures closer together, but also in mitigating the consequences of geopolitical tensions described as “softening the effects of hard power”.

This article scrutinises selected exhibitions of Polish art in the Netherlands, and of Dutch art in Poland in 1947–1989. Their analysis demonstrates that cultural exchange between Poland and the Netherlands took place throughout the Cold War, although international tensions had a direct impact on its scale and dynamics. Immediately after the Second World War, when East-West relations were perceived as fairly neutral, exhibitions of Polish art in the Netherlands could take place without major constraints. However, the escalation of Cold War tensions meant that an official exhibition of Dutch art in Poland could take place only in 1956, shortly before the so-called “October thaw”. Until then, the so-called “non-state actors” played an important role in shaping cultural exchange, and their activities made it possible to maintain mutual relations even during the coldest periods of the Cold War. On the other hand, by facilitating the development of East-West cultural relations, such individuals could end up suffering visible consequences of international tensions of which they had not been fully aware.

The events of 1956 in Poland and a visible improvement in relations between the two blocs led to a flourishing of mutual exchange from the mid-1950s onwards, with

numerous very valuable art presentations taking place on both sides. Exhibitions of Polish modern painting, graphic works and fabric art took place in the Netherlands, while the Polish audience gained a chance to get acquainted with the work of, among others, Vincent van Gogh, Piet Mondrian and Karel Appel. Exhibitions discussed in this article illustrate that a key role was played here by lower-rank officials and embassy employees, who often showed much more commitment and openness to propagating the art and culture from the other side of the Iron Curtain than their governments.

The improvement of mutual relations and a visible change in the Dutch cultural policy towards Warsaw Pact countries led to the long-awaited Cultural Agreement signed in 1967. This, it would seem, should have paved the way for a further development in bilateral relations, but the events of 1968 in Poland, particularly the anti-Semitic campaign, prevented this. As a consequence, numerous cultural initiatives of Polish provenance that were to take place in the Netherlands, and had been planned for many months, came to be cancelled. The process of normalisation of mutual relations took several years, and it was only on the wave of international détente when a visible growth in Polish-Dutch cultural exchange took place again, with major exhibitions of Polish art being organised in the Netherlands and vice versa. The last decade of the Cold War led to a similar situation: the introduction of martial law in Poland froze mutual relations, which had been relatively intense prior to 13 December 1981, for a long period of time. It was only in the last years of the Cold War that mutual exchange could reach a level of intensity comparable to the previous decade.

BIOGRAPHICAL NOTE

Michał Wenderski, Ph.D., D.Litt., assistant professor at the Department of Dutch and South African Studies at the Faculty of English, Adam Mickiewicz University in Poznań. His research focuses on the history of mutual relations and cultural exchange between Poland and the Low Countries. He has published, among others, on the interwar artistic and literary avant-garde (*Cultural Mobility in the Interwar Avant-Garde Art Network*, 2019) and the Cold War international cultural relations (*Art and Politics During the Cold War*, 2024).

NOTA BIOGRAFICZNA

Dr hab. inż. arch. Michał Wenderski – pracownik Zakładu Studiów Niderlandzkich i Południowoafrykańskich Wydziału Anglistyki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, badacz historii wzajemnych relacji i wymiany kulturalnej między Polską a Niderlandami. Autor publikacji poświęconych m.in. międzywojennej awangardzie artystyczno-literackiej (*Cultural Mobility in the Interwar Avant-Garde Art Network*, 2019) oraz zimnowojennym międzynarodowym stosunkom kulturalnym (*Art and Politics During the Cold War*, 2024).