

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

Polscy i iraccy artyści w Bagdadzie, czyli peryferyjne kapitały kulturowe i negocjowanie modernizmu

autor:

Max Cegielski

źródło:

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2023 nr 36

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2023/36-widzialnosc-i-niewidzialnosc-przemocy/polscy-i-iraccy-artysci-w-bagdadzie>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2023.36.2752>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

postkolonializm; centrum-peryferie; kapitały kulturowe; Armia Andersa; modernizm; Irak

streszczenie:

W 1943 roku w Bagdadzie artyści-uchodźcy z Armii Andersa (m.in. Józef Czapski) współpracowali z pionierami irackiego modernizmu (m.in. Dżawadem Salimem). Irakijczycy wspomagali Polaków np. użyczając swoich pracowni, malarze prezentowali też wspólnie prace na wystawach. Przyjaźń członków peryferyjnych elit z odmiennych kultur umożliwiła im określenie się i opór wobec kolonialnej dominacji Anglików oraz nowe spojrzenie na lokalne (mezopotamskie i arabskie) tradycje sztuki. Wpłynęło to na rozwój irackiej sztuki nowoczesnej oraz powstanie Baghdad Group for Modern Art, twórczo polemizującej z zachodnimi wzorami i łączącej je z tradycjami Bliskiego Wschodu. Zestawiając polskie i arabskie źródła autor pokazuje artystyczną relację Polsko-Iracką w świetle teorii postkolonialnych, relacji centrum - peryferie oraz typów kapitałów kulturowych Pierre'a Bourdieu.

Max Cegielski – Pisarz, kurator, badacz. Przez lata autor reportaży m.in. „Oko Świata. Od Konstantynopola do Stambułu”, za którą otrzymał nagrodę imienia Beaty Pawlak. W 2020 ukazała się jego powieść „Prince Polonia”, dwa lata później „Nazywam się Czogori”, a w październiku 2023 eseje „Kongo w Polsce. Włóczęgi z Josephem Conradem”. Autor projektów artystycznych, m.in. Migrujący Uniwersytet Mickiewicza (Stambuł 2014), z Jankiem Simonem kurator wystaw Sklep Polsko- Indyjski/Prince Polonia (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Clark House Initiative w Bombaju, Trafo w Szczecinie; 2017-2018) oraz współautor instalacji One man does not rule a nation (Ljubljana Biennale, Survival Kit – Ryga, 2023). Absolwent wydziału Artes Liberales, w pracy naukowej zajmuje się relacjami PRL z krajami globalnego południa.

Polscy i iraccy artyści w Bagdadzie, czyli peryferyjne kapitały kulturowe i negocjowanie modernizmu

Życzymy kolegom naszym, malarzom tutejszym [...] powodzenia w ich pionierskim wysiłku dla sztuki i cywilizacji tego kraju. Dajcie Waszemu człowiekowi poprzez współczesne widzenie świata nowe odczucie rzeczywistości¹.

Takim wezwaniem kończy się wydrukowany po polsku, angielsku, arabsku i hebrajsku wstęp do broszury towarzyszącej wystawie polskich artystów z Armii Andersa w Bagdadzie, pokazywanej w lutym 1943 roku w salach Instytutu Brytyjskiego. Zorganizowali ją artyści: Zygmunt Turkiewicz oraz Józef Jarema, autor cytowanych powyżej słów. Obydwaj pracowali dla Działu Plastycznego Oddziału Propagandy i Kultury Armii Polskiej na Wschodzie, ich przełożonym był malarz Józef Czapski. „Kurier Polski w Bagdadzie” w relacji z wernisażu podaje, że również on podziękował „szczególnie gorąco artystom irackim za zainteresowanie, współpracę i oddanie malarzom polskim, w których Irakijczycy wyczuli pokrewne tradycje współczesnej sztuki. Ona to – sztuka – stworzyła wspólny grunt, z którego wyrastają obopólne ideały”². Na wernisażu mowę wygłosił także iracki rzeźbiarz i malarz Dżawad Salim³, uważany za jednego z najważniejszych pionierów⁴ modernizmu w tym kraju. Podkreślał, że „jest to w historii Bagdadu pierwsza wystawa współczesnej sztuki europejskiej”⁵.

Całe wydarzenie w polskich badaniach było do tej pory traktowane jedynie marginesowo przy opisach bogatego życia kulturalnego Armii Andersa⁶. Natomiast liczne ostatnio studia nad rozwojem sztuki nowoczesnej na Bliskim Wschodzie, prowadzone przez badaczy takich jak Salem Al-Bahloly, Nada Shabout czy dawniejsze Abd al-Rahmana Munifa regularnie zawierają wzmianki o wpływie Polaków na narodziny irackiego modernizmu⁷. Nie znalazłem żadnych zestawień źródeł polskojęzycznych z arabskimi lub ich angielskimi tłumaczeniami, jednym z moich celów w tym eseju będzie więc porównanie perspektywy irackiej i polskiej na podstawie dostępnych materiałów. Potrzebna jest również szersza analiza współpracy artystów w interdyscyplinarnej perspektywie.

W kontekście pola sztuki wykorzystam ujęcie historyka tej dziedziny Piotra Piotrowskiego. Pisze on, że typowa historia nowoczesności tworzona w zachodnich centrach jest wertykalna i hierarchiczna. „Nie odsłania historycznych znaczeń przestrzeni i miejsca, w którym tworzona jest dana sztuka, [...] nie dekonstruuje relacji między centrum a marginesami światowej historii sztuki nowoczesnej”⁸. W tradycyjnym ujęciu z wielkich stolic Zachodu „wzory rozchodzą się po świecie, trafiając na peryferie. Sztuka w centrum wyznacza więc swoistego rodzaju paradygmat; sztuka na peryferiach to adaptacja wzoru wypracowanego w metropolii artystycznej”⁹. A zatem „kanony artystyczne, hierarchie wartości [...] w najlepszym przypadku są recypowane”, przyswajane i kopiowane na peryferiach. Dla Piotrowskiego i wielu innych badaczy jest oczywiste, że takie podejście jest fałszywe, ponieważ „sztuka nowoczesna



Józef Czapski w 1943 roku.

w regionach kolonizowanych rozwijała się, czerpiąc wzory z metropolii, ale [...] znaczenie tej sztuki wykracza poza adaptacje i naśladownictwo, a także poza uzupełnienia sztuki widzianej z pozycji centrów modernizmu"¹⁰. Poza tym „zachodni styl artystyczny wykorzystany zostaje jako narzędzie oporu wobec kolonializmu kulturowego i imperialnej dominacji Zachodu, w rozmaitego rodzaju formułach sztuki neotradycjonalistycznej, co jeszcze bardziej komplikuje obraz lokalnej sytuacji"¹¹.

Odwołując się do *Orientalizmu* Edwarda W. Saïda oraz studiów postkolonialnych, Piotrowski postuluje pisanie wielu różnych, horyzontalnych i globalnych historii sztuki. Konieczne byłoby uwzględnienie w nich „wielości nowoczesności i modernizmów, mnogości znaczeń i realizacji”, a także ich „transkulturowego, dynamicznego i partycypacyjnego (a nie odbitego od centrum) charakteru"¹². Polskiemu historykowi sztuki „chodzi o to, by porównywać zdawałoby się odległe obszary kultury artystycznej, aby wydobyć ich zróżnicowanie i w efekcie ukazać globalną polifonię sztuki w [...] równoległym wymiarze, a nie koncentrycznym wokół promieniujących (zachodnich) centrów artystycznych"¹³. Z podobnymi sugestiami wychodzi także Nada Shabout – postuluje krytyczną analizę modernizmu, która pokona sztywny podział na „nas” i „innych”, prowadzoną w kontekście imperializmu i kolonializmu oraz biorącą pod uwagę sztukę w lokalnym kontekście społecznym i politycznym¹⁴.

Taką próbą będzie właśnie ten tekst. Podczas spotkania w Bagdadzie w 1943 roku mamy jednak do czynienia nie tylko z relacją między „sztuką marginesów” a kolonialną „sztuką metropolii” (Irak pozostawał wtedy pod kontrolą Wielkiej Brytanii). W roli nowego, zewnętrznego impulsu występują sztuka i artyści z Polski, a więc nie pochodzący z imperialnych stolic. Wartościowe wydaje się zatem poszerzenie analizy o relacje centrum–peryferie w modelu proponowanym przez socjologa Tomasza Zaryckiego, który zwraca szczególną uwagę na kulturowy wymiar peryferyjnych zależności¹⁵. Podobnie jak

Piotrowski, Zarycki odwołuje się do teorii postkolonialnych, ale uzupełnia podziały przestrzenne o hierarchie społeczne, między innymi o typy kapitałów proponowane przez Pierre'a Bourdieu. Punktem wyjścia u obydwu polskich badaczy jest zaś ekonomiczny „system światowy” Immanuela Wallersteina. Dzieli on świat na podstawowe strefy: dominujące centrum, podległe mu półperyferie oraz peryferie i wreszcie obszary zewnętrzne, pozostające całkowicie poza systemem, niewchodzące z nim w żadną interakcję.

Polacy w 1943 roku pochodzili z państwa ekonomicznie pół- lub całkowicie peryferyjnego, w okresie dwudziestolecia międzywojennej niepodległości aspirującego do dołączenia do centrum między innymi poprzez wielkie projekty modernizacyjne (jak Gdynia czy Centralny Okręg Przemysłowy)¹⁶. Z punktu widzenia wielkich stolic Europy Irak również położony był na peryferiach światowego systemu. W ujęciu Zaryckiego artyści w swoich dyskursach orientowali się „na centrum jako znaczącego obcego, kluczowy punkt odniesienia w debatach społecznych”, a obydwie strony spotkania cierpiały na „kompleks niepełnowartościowości (niższości) w stosunku do centrum”¹⁷.

Wobec też Shabout, Piotrowskiego i Zaryckiego należałoby więc sprawdzić, czy artystyczna współpraca w Bagdadzie polegała jedynie na naśladowaniu sztuki centrum, czy też uzupełniała kanon modernizmu o lokalne wartości – a jeśli tak, to o jakie? I czy rodząca się wtedy nowoczesna iracka sztuka stanowiła formę peryferyjnego oporu wobec wartości modernizacyjnych narzucanych przez system kolonialny?

Herrenvolk

Wernisaż w lutym 1943 roku w Bagdadzie miał wysoką rangę kulturalno-dyplomatyczną. Dziennikarze „Kuriera” wspominają, że zaszczycają go między innymi „Jego Królewska Wysokość regent Iraku” Abd al-Ilah ibn Ali ibn Husajn oraz premier

i ministrowie kraju, a także ambasador brytyjski oraz generał Władysław Anders, wizytujący oddziały od Egiptu po Teheran głównodowodzący armii polskiej na Bliskim Wschodzie¹⁸.

Obecność Andersa wskazuje na rolę wystawy dla propagandy polskiej, zaś wizyta regenta, który kupił parę obrazów (Józefa Czapskiego, Józefa Jaremy i Jerzego Młodnickiego), pokazuje, że również irackie elity potraktowały to wydarzenie poważnie. „Kurier” podaje, że obrazy Polaków nabył także „zarząd miasta Bagdad”, inne zaś premier „do zbiorów prywatnych” oraz „muzeum bagdadzkie” i „Biura Propagandy Angielskiej”¹⁹. Sam Czapski wspomina: „Naprawdę sukces wystawy. Wiele płócien sprzedanych. Moje kupił regent”²⁰.

Za oficjalnym przekazem o przyjaźni polsko-brytyjsko-irackiej skrywały się jednak kolonialne konflikty. Regent został osadzony na tronie zaledwie rok wcześniej w trakcie zbrojnej interwencji Anglików chroniących zachodnie spółki naftowe przed zbuntowanymi irackimi oficerami. Napięcie nie brakowało także między Polakami a miejscowymi. Na łamach „Parady” Jerzy Bazarowski pisze (skądinąd wyraźnie „wertikalnym” i hierarchicznym językiem), że „młoda inteligencja iracka patrzy na nas przyjaźnie”, ponieważ „Irak idzie ku zachodowi dużymi krokami”²¹; tak jakby kraj mógł jedynie „doganiać”, czyli naśladować centrum. Autor w typowo orientalistycznym tonie narzeka także na konieczność targowania się o ceny, a także na „spryt” lokalnych kupców. Ów spryt sprawił, że miejscowe lokale oferowały polskie dania, a stręczyciele w „dzielnicy uciech” zagadywali żołnierzy w ich ojczystym języku, dlatego, jak wspominał, „trudno się do Bagdadu przyzwyczaić”²². Czapski dostrzegał przyczyny: „Nasi się zdaje, że za prędko zarażają [się] kolonialną mentalnością Europejczyków poza Europą”²³. Jesienią 1942 roku, tuż po wyjściu malarza z niewoli sowieckiej, opiekował się nim w Iranie miejscowy lekarz Reiss, któremu koledzy oficera „kłaniają się mniej grzecznie”, uważając, że między chrześcijanami a muzułmanami musi istnieć dystans i „ściana”²⁴. Dlatego

Persowie, a potem Arabowie „tak się cieszą, tak są grzeczni, jak widzą, że ja nie chcę uczyć ich wyrażań, jak dopytuję się o ich kraj i oni czują, że mówię z nimi, ani chwili nie przychodzi mi do głowy, że jestem wyższą istotą”²⁵. „Czy nie byłoby w naszym interesie jako państwa nieobciążonego na wschodzie przeszłością kolonialną postępować wręcz przeciwnie!” – retorycznie pyta Czapski w *Dzienniku wojennym*²⁶. Właśnie takie podejście będą miały po latach władze PRL, budując współpracę z Azją i Afryką na hasłach historycznej „niewinności” Polski²⁷.

Na Bliskim Wschodzie artysta, a zarazem szef całego Oddziału Propagandy i Kultury Armii Andersa obawiał się, że znajdując się na terenach kontrolowanych przez Anglików i Francuzów, Polacy natychmiast uczą się od nich idei *Herrenvolk*. Nie bez powodu używa niemieckiego terminu „rasa panów”, dochodzący do zdrowia żołnierze zaznali już bowiem na własnej skórze zarówno agresji nazistowskiej, jak i sowieckich łagrów i totalitaryzmu. Czapski nie był bynajmniej naiwny, dostrzegał także wady charakteru „rasowych i pięknych” Persów oraz Arabów, ale podkreśla przede wszystkim ich gościnność i uprzejmość tym wyraźniejszą, że Anglików artysta uważa za „brutalnych i tępych”²⁸.

W tych fragmentach malarz zdaje się mieć świadomość problemów wynikających z kolonialnej dominacji, jednak sam – odnosząc się negatywnie do rasistowskiego pojęcia *Herrenvolk* – używa języka orientalizmu. Egzotyczna „rasowość” staje się romantycznie „piękna”²⁹, tak jakby pozytywne cechy mieszkańców Bliskiego Wschodu były przede wszystkim elementem umożliwiającym pozycjonowanie ich i Polaków wobec Anglików. Ci ostatni jako zwierzchnicy kolonialni są pozornie nieobecni w dyskursie o relacji między armią uchodźców a miejscowymi, ale przedstawiciele peryferii muszą się jednak wobec nich określić.

Czapski pochodzi z zamożnej, arystokratycznej i kosmopolitycznej rodziny, należy więc do elit Europy Środkowo-Wschodniej. Jak pisze Zarycki, takie jednostki można określać Baumanowską metaforą „tłumaczy”, to pośrednicy pomiędzy centrum a peryferiami. Świat peryferii opisują w języku centrum – choć Czapski twierdzi, że słucha, a nie mówi. Zarycki dodaje, że „tłumacze” pośredniczą między światami szczególnie w mediach im dostępnych³⁰; w tym wypadku owym medium jest sztuka. Jej „język” staje się, jak pisze Zarycki, społecznym dyskursem, w którego skład wchodzi wszelkie wydarzenia artystyczne: wystawy, wernisaże, katalogi, manifesty czy recenzje. Czapski i inni Polacy z Armii Andersa dokonują „kompensacji słabości” wobec Anglików; skoro nie mogą się odwołać do kapitału ekonomicznego (jego resztki stracili podczas wojny, a Polska spadła do poziomu całkowicie peryferyjnego), wykorzystują kapitał kulturowy – artystyczny. Jak twierdzi Zarycki, jest to typowa metoda podniesienia statusu przez peryferyjne elity nieposiadające konkurencyjnego kapitału ekonomicznego i społeczno-politycznego. Odwołując się do teorii kapitału kulturowego Bourdieu, dzieli go na trzy główne podtypy: „zinstytucjonalizowany kapitał kulturowy w postaci formalnego wykształcenia”, następnie „ucieleśniony [...] w postaci zinternalizowanych norm kulturowych, w tym kompetencji estetycznych, manier, znajomości form kultury wysokiej itp.”, oraz „zmaterializowany [...] w postaci przedmiotów o wartości kulturowej”³¹. Jakimi typami kapitału kulturowego dysponowali uczestnicy spotkania w Bagdadzie: Polacy oraz lokalne elity, Dżawad Salim i inni iraccy artyści?

Bracia w sztuce

Tereny dzisiejszego Iraku przez wiele stuleci stanowiły część Imperium Osmańskiego, które modernizując się na wzór europejski, dokonywało także reform społeczno-politycznych na podległych terytoriach³².

W dyskursie sztuki objawiało się to między innymi powstaniem szkoły realistycznego akademickiego

malarstwa oficerów wojskowych, której reprezentantem był ojciec Dżawada Salima³³. Po upadku imperium w wyniku pierwszej wojny światowej tereny Iraku stały się mandatem Ligi Narodów i trafiły pod kontrolę Brytyjczyków. Od 1921 roku kraj był monarchią konstytucyjną, a w 1932 roku ogłosił niepodległość, choć faktycznie nadal zarządzany był przez Anglików. Dzięki stypendiom regenta na studia do Paryża, Rzymu i Londynu zostali wtedy wysłani artyści – właśnie Salim oraz Atta Sabri i Faik Hassan. Ten ostatni, najstarszy z „pionierów”, przed 1940 rokiem, zanim Niemcy zajęli Francję, zdążył ukończyć École des Beaux-Arts, natomiast Sabri musiał opuścić Accademia di Belle Arti, a Salim studia w Paryżu i następnie w Rzymie z powodu rozwoju wojny. Jak tłumaczy Al-Bahloly, ich zagraniczne wyjazdy były przez sponsora traktowane jako „transfer technologii”³⁴ z Zachodu, podobnie jak w epoce osmańskiej, kiedy jedynie naśladowano modernizację.

W 1941 roku w Iraku doszli do władzy proniemieccy wojskowi pozostający pod wpływem idei nacjonalistycznych i panarabskich. Kiedy ich rewolucja została stłumiona przez aliantów, na tronie Anglicy umieścili regenta – tego, który później kupił obraz Czapskiego. Mimo braku niepodległości (to doświadczenie łączyło



Dżawad Salim w swojej pracowni w latach 50-tych.

Polaków i Irakijczyków) w rozwijającym się demograficznie i ekonomicznie Bagdadzie powstawały kolejne narodowe instytucje kulturotwórcze, między innymi muzeum starożytności, nowa publiczna biblioteka oraz Instytut Muzyki przemianowany w 1941 roku na Instytut Sztuk Pięknych z wydziałem malarstwa. Po powrocie do kraju uczyli tam Hassan i Salim, nadzorujący zarazem renowację jednego z pałaców Abbasydów – dynastii obalonej po zdobyciu miasta przez Mongołów w XIII wieku.

W 1941 roku w stolicy za zezwoleniem władz powstało prywatne Society of Friends of Art, organizujące w domach członków niekomercyjne wystawy i wykłady otwarte dla publiczności. Faik Hassan z kolei wraz z grupą malarzy regularnie jeździł w teren, by szukać tam inspiracji malarskich – ruch ten w 1943 roku formalnie ukonstytuował się jako Société Primitif. W tym samym okresie, jak pisze Al-Bahloly, w egzemplarzu francuskiego czasopisma „L’Illustration” Salim zapoznał się z manuskrypcem szkoły bagdadzkiej z kolorowymi ilustracjami, pochodzącym sprzed upadku Abbasydów i klęski miasta. W ten zapośredniczony sposób, poprzez naukowców z paryskiego centrum, odkrył artystycznie wspaniałe, utracone dziedzictwo własnej kultury³⁵. Jak widać, druga fala modernizacji Bliskiego Wschodu, której szczyt nastąpił po drugiej wojnie światowej, słusznie opisywana jest jako skoncentrowana na lokalnych zasobach intelektualnych – „natywizm”³⁶ – oraz silnie związana z nacjonalizmem i budowaniem narodowych tożsamości. U zarania tej fali w Iraku pojawiają się Polacy.

Czapski, krążąc pomiędzy oddziałami rozszanymi od Kairu, przez Palestynę po Teheran, nie miał możliwości zawierania głębszych przyjaźni z miejscowymi. Wyjątkiem był Irak, gdzie spędził więcej czasu. Píše o „paru cichych godzinach w atmosferze przyjaznych, kulturalnych i skromnych artystów – bracia w sztuce – jak powiedział Atta”³⁷. Redaktor *Dzienników wojennych* dopowiada, że chodzi właśnie o Attę Sabriego oraz Faika Hassana i Dżawada Salima. Czapski wymienia tę trójkę

także wówczas, gdy pisze o wspólnym spacerze poza miastem³⁸ (być może w ramach działań Société Primitif). Wspomina również o pożegnaniu z Hassanem w sierpniu 1943 roku, kiedy malarz-oficer wraz z armią musiał ostatecznie opuci Irak. „Prawdziwy smutek na jego kawowej, prawie ciemnej twarzy, niech c, gdy mówi o A. [Anglikach] a serdecznoc o Polakach – przyzwyczailiśmy się do was, smutno będzie, jak wyjedziecie”³⁹. Choć Czapski znów używa kolonialnego i przesiąkniętego rasizmem języka, to najwyraźniej wszyscy artyści podobnie negatywnie odbierali wyszociowe postawy przedstawicieli imperium. I jedni, i drudzy „kompleks niepełnowartościowości” w stosunku do brytyjskiego centrum mogli rekompensowa naturalnym dla nich językiem sztuki, która „stworzyła wspólny grunt”, jak to uj Czapski.

W ciągu dziewięciu miesięcy malarze polscy i arabscy spędzili ze sobą dużo czasu, skoro w Instytucie Brytyjskim Matuszczak prezentowa olejny portret *Matki malarza Hassana*. Ten zaś pokaza wkrótce obraz *Polska dziewczyna*, a Salim namalowa szyld polskiej restauracji w Bagdadzie⁴⁰. Najwyraźniej więc w dyskursie artystycznym znajdowali rodzaj neutralnego pola, gdzie może dości do równościowego spotkania jednostek, ale tez odmiennych spoeczestw⁴¹. Nie mogliby jednak spotka się na takiej stopie, gdyby nie fakt, że zarówno Polacy, jak i Irakijczycy należeli do peryferyjnych elit, wykorzystujących właśnie dyskurs kapitału kulturowego. Charakterystyczne, e Czapski pisze o kolegach, iż są „kulturalni”, co można za Zaryckim rozumieć jako wi ty z pism Bourdieu kapitał „ucieleśniony” – sposób bycia, gboko zinternalizowaną norm objawiającą się „dobrymi” manierami. Zarazem, jak twierdzi Munif w swoim eseju o Salimie, Czapski („Jabski”) oraz Matuszczyk („Matuchik”) nie wywyszali się, lecz głośno wyrazali uznanie dla prac Irakijczykw,

co zdaniem badacza bardzo dobrze wpłynęło na lokalnych malarzy i zachęciło Salima do rozwijania talentu⁴².

Polscy uczestnicy spotkania w zachowanych źródłach ani razu nie używają uogólniających pojęć związanych z arabskością miejscowych (prasa Armii Andersa pisze zawsze „Irakijczycy”, a nie „Arabowie”) oraz z religią. Kolonialne opisy Bliskiego Wschodu podkreślały zaś etniczną odrębność, obcość i dominację niezrozumiałych dla centrum kultur tradycyjnych, w tym islamu⁴³. Nie wspominając nigdy o takich aspektach Czapski, Jarema i nasza prasa nie popadają do końca w egzotyzację bliskowschodnich „innych” – zresztą sami Polacy też są przecież „inni” dla Anglików. Za Piotrowskim należy jednak podkreślić, że „azjatycki Inny to jakby rzeczywisty Inny; Środkowo- lub Wschodnioeuropejski Inny, to nie-całkiem-Inny, lub bliski Inny”⁴⁴, nawet jeśli spotkany przez Anglików na Bliskim Wschodzie. Notatki Czapskiego o kolegach z Bagdadu są dobrym przykładem tego, że „Wschodni Europejczyk dzieli z Zachodnim orientalizujące spojrzenie na rzeczywistego Innego, dostrzegając jednak gamę inności”⁴⁵. Trudno się natomiast zgodzić z dalszym ciągiem wywodu Piotrowskiego, że dla Azjaty, w tym wypadku z Bliskiego Wschodu, Europa jest niezróżnicowana i homogeniczna. „Dla niego kultura niemiecka, francuska, węgierska czy polska, to kultura europejska, choć o różnym stopniu ekspansywności”⁴⁶. Najwyraźniej jednak dla miejscowych Polacy są „inni” od Anglików, znacznie mniej kolonialnie „ekspansywni”. Oprócz krótkich negatywnych wzmianek o żołnierzach brytyjskich żadne ze źródeł ani opracowań nie wymienia kolonizatorów jako uczestników tej wymiany artystycznej. Negocjacja nowoczesności odbywała się więc tylko pomiędzy peryferyjnymi elitami, które w grze kapitałów pomijają dominującą (z pewnością pod względem kapitału ekonomicznego) rolę kolonizującego centrum. „Wspólny grunt sztuki” jest najwyraźniej neutralny lub autonomiczny – pozwala wykluczyć samych Anglików z dyskursu,

choć wystawy odbywają się przecież w ich „imperialnym” instytucie⁴⁷.

Jednym z miejsc interakcji była Kawiarnia Brazylijska, miejsce spotkań zeuropeizowanej elity Bagdadu⁴⁸. Dżawad Salim określa relację z polskimi artystami jako „solidną przyjaźń” dającą „efekt paryski” – kawiarnię nazywali swoim Café Dome, w odniesieniu do słynnego lokalu bohemy w stolicy Francji; debatują tam długo w noc (po francusku) i zawsze opuszczają ją jako ostatni⁴⁹. Irakijczycy i Polacy najwyraźniej stworzyli więc własną, peryferyjną wersję artystycznego życia Montmartre czy Montparnasse. Jarema pisze z kolei, że pierwszą sposobnością do poznania stała się „wystawa tutejszych malarzy arabskich. [...] Szczerze polskie podejście do kolegów po fachu zyskało nam natychmiast ich sympatię. Zaofiarowali nam z punktu swoje pracownie dla umożliwienia nam malowania w odpowiednich warunkach”⁵⁰. Jarema, Matuszczak i Czapski pokazali swe prace najpierw zimą 1942 roku na ekspozycji wspomnianego już Society of Friends of Art, a więc bez udziału Brytyjczyków.

Jarema i Matuszczak dostali się na Bliski Wschód, uciekając przed inwazją nazistowską w 1939 roku do Rumunii i dalej do Syrii, Palestyny i Egiptu, zdążyli więc wcześniej zaprezentować swoje obrazy na przykład na wystawie w Aleksandrii w 1941 roku⁵¹. Natomiast Turkiewicz i Czapski mogli wrócić do malowania dopiero po wyjściu z niewoli sowieckiej. *Dzienniki wojenne* tego drugiego pełne są zachwyków artysty, że wreszcie dysponuje papierem do szkiców i notatek oraz że Jarema dał mu farby, pędzle i płótno. Dzięki temu powstał olejny obraz dachów Bagdadu, zakupiony następnie przez regenta. Biograf malarza Eric Karpeles słusznie zauważa, że płótno, nazwane w katalogu *Baghdad Landscape*, pozbawione jest orientalizmu, egzotyzacji charakterystycznej dla Europejczyków malujących wschodnie sceny⁵².

Jarema i Czapski przed wojną, po ukończeniu krajowych akademii sztuki, aby kontynuować kariery, wyjechali do Francji –

tak samo jak Salim, Hassan i Sabri. Polacy uczyli się tam w latach 1924–1931; ponieważ Paryż był wówczas centrum świata sztuki, tylko pobyt nad Sekwaną umożliwił im dołączenie do nowoczesnej elity twórców. Od 1934 roku uczył się tam także Matuszczak⁵³. Polscy koloryści, zwani kapistami, w momencie wybuchu drugiej wojny światowej nie byli już jednak w czołówce awangardy – zarzucano im wręcz „nowy akademizm”, tyle że bazujący na dokonaniach postimpresjonizmu i koloryzmu Bonnard. W Bagdadzie nie pokazywali więc najnowszych trendów, jak kubizm, surrealizm czy abstrakcja, choć ich prace mieściły się w idiomie modernizmu.

W 1943 roku Irakijczycy mieli po dwadzieścia–trzydzieści lat, byli dużo młodszy od Polaków. W Bagdadzie spotkały się dwie peryferyjne elity, i choć kapitał Polaków był wówczas mocno nadwątlony, wciąż wystarczał, by mogli stać się „braćmi w sztuce”. Warto też wspomnieć, iż żołnierze Andersa na co dzień mieszkali w namiotach – koszarach w Kizil Ribat poza miastem. Gdy „pionierzy” umożliwiali im pracę w swoich własnych atelier malarskich w Bagdadzie, stawiało to Irakijczyków w pozycji uprzywilejowanych gospodarzy, dysponujących pewną nadwyżką kapitału ekonomicznego. Można powiedzieć – znów za Zaryckim i Bourdieu – że Irakijczycy dysponowali już „zmaterializowanym” kapitałem kulturowym w postaci swoich dzieł sztuki, Polacy zaś dzięki ich pomocy dopiero tworzyli je w Bagdadzie. Irakijczycy należeli także do lokalnych stowarzyszeń, posiadali więc kapitał „instytucjonalny” (także w postaci zaczątków muzeów i szkół artystycznych), który Polacy tworzyli na nowo. Wszyscy zaś, dzięki studiom za granicą oraz wykształceniu, posiadali też kulturowy kapitał ucieleśniony – kompetencje estetyczne oraz znajomość form kultury wysokiej.

Salim zapisuje w dzienniku, że pokłada duże nadzieje w irackich artystach, którzy dzięki temu, że nie byli zaangażowani w działania wojenne, mogli całkowicie poświęcić się sztuce,

a okoliczności sprawiły, że weszli w kontakt z polskimi malarzami⁵⁴. Wojna wyrzuciła Polaków i Irakijczyków poza „system światowy” w rozumieniu Wallersteina. Odcięcie od Zachodu sprawiło, że wszyscy malarze znaleźli się tymczasowo w „obszarze zewnętrznym”, neutralnym i wyłączonym z obiegu sztuki.

Kobieta z Uruk

Na wystawie w lutym 1943 roku Czapski wygłosił odczyt *Źródła sztuki nowoczesnej*, który następnie wydrukowany został w „Kurierze Polskim w Bagdadzie”; po latach artysta włączył go do paru zbiorów esejów. Tekst rozpoczyna się opisem zwiedzania muzeum bagdadzkiego z eksponatami z epoki sumeryjskiej, które zafascynowały malarza. Oprowadzał go dyrektor placówki, brytyjski archeolog Seton Lloyd, od 1939 roku doradca Departamentu Starożytności w Iraku szkolący miejscowych specjalistów. Anglik tłumaczył Czapskiemu, że pierwszy eksponat, powstały około 3300 lat p.n.e., to rzeźbiona w marmurze twarz kobiety, która „zamiast oczu ma głębokie żłobienia”, dawniej wypełnione drogocennymi kamieniami. Twarz „uderza swoją ekspresyjnością oraz nadzwyczaj realistycznym traktowaniem tematu”⁵⁵, pisze artysta o eksponacie znanym jako „Maska z Warka” bądź „Kobieta z Uruk”. Wobec eksponatów Czapski nie używa wartościujących przymiotników z kolonialnego słownika. Gdy zestawiając różne obiekty, zapisuje, że w historii od zawsze występowały dwa elementy „pozornie sprzeczne – element abstrakcyjny i naturalistyczny. [...] Kiedy rzucimy okiem wstecz, na sztukę ludów, widzimy wszędzie te same dwa pierwiastki”⁵⁶.



Maska z Warka (starożytne Uruk), Irak, 3000-2900 p.n.e., Muzeum Iraku, Bagdad.

Pisząc dalej o Altamirze i Grecji, nie wskazuje na postęp (kluczowy dla hierarchicznego modernizmu i perspektywy kolonialnej), lecz dostrzega „wahadłowość” oraz współwystępowanie abstrakcji i naturalizmu – realizmu. W końcu stwierdza:

Dzisiaj artysta o pewnej kulturze rozumie, że nie tylko Wenus Milońska czy Rafael są wyrazem piękna. Artysta ten podziwia również tajemniczą sztukę sumeryjską, skarby sztuki chińskiej, mozaiki bizantyjskie, artysta ten rozumie, że piękno jest wielorakie i zmienne w zależności od epoki, od wierzeń i od kraju, w którym powstaje⁵⁷.

W podobnym duchu pisze Jarema we wstępie do katalogu – wspomina o relatywności odbioru sztuki i jej pochodzeniu od „pisma pikturalnego i hieroglifów”⁵⁸. Czapski idzie dużo dalej i dokonuje geograficznej decentralizacji kanonu wartości:

Nikt z nas nie może wyprorokować, na którym punkcie globu powstanie nowe wielkie malarstwo. [...] Czy Paryż po tragedii ostatniej, po upadku Francji, będzie nadal po wojnie stolicą artystów, czy sztuka znów przeczuci się gdzieś dalej, gdzieś indziej, nikt tego przewidzieć nie zdoła⁵⁹.

Druga wojna światowa zmieniła układ sił, a co za tym idzie także hierarchii kulturowych. To „gdzieś dalej” to szansa dla peryferii: Polski i Iraku. Przemówienie, którego treści Czapski nie zmienia w drukowanych po latach książkach, nie było tylko pustym gestem uprzejmości wobec nowych kolegów z Bagdadu. Na koniec zresztą pisze o nich wprost:

sztuka ta ma to do siebie, że nie jest zazdrosna i wyłączna – i dla nas, artystów polskich, było głęboką radością odkryć w Iraku pokolenie młodych entuzjastów malarzy, którzy, tak samo jak my, chcą swoją Ojczyznę sztuką uświetnić. Chciałbym, żebyśmy pamiętali wszyscy, że nie przez odgradzanie się jedni od drugich, nie przez ciasną wyłączność,

ale w serdecznym współżyciu i współzawodnictwie prowadzi drogę do wielkiej sztuki⁶⁰.

Źródła sztuki nowoczesnej wygłoszone w kolonialnym brytyjskim budynku w obecności miejscowych artystów stają się manifestem globalnej, polifonicznej sztuki postkolonialnej, zgodnej zresztą z postulatami pierwszej awangardy. Czapski podkreśla wartość „natywizmu”, czyli lokalnych tradycji historycznych. Są one nie tylko etapem na drodze do modernizacji, lecz uniwersalną „abstrakcją” równorzędną „naturalizmowi-realizmowi”. Czapski przedstawia więc dawną sztukę Mezopotamii jako inspirację dla nowej sztuki irackiej. Jedynie artystyczna wartość pracy, a nie naśladowanie centrum, powinna być wyznacznikiem „wielkiej sztuki”. „Pionierzy” mieli po powrocie z Europy do Bagdadu codzienny bezpośredni kontakt z historycznymi artefaktami podczas pracy w Departamencie Starożytności, jednak Jarema i Czapski tworzą wokół tych obiektów dyskurs teoretyczny, który można by (za Piotrowskim) określić mianem „horyzontalnej historii sztuki”. Równocześnie obydwaj polscy malarze zwracają uwagę na narodowy potencjał dawnych dzieł – Jarema, gdy mówi o „pionierskim wysiłku dla sztuki i cywilizacji tego kraju”, Czapski zaś wprost o „uświecaniu Ojczyzny”.

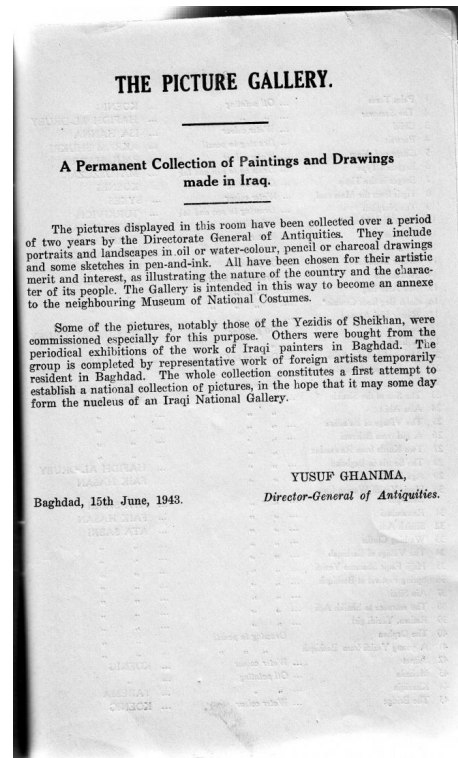
Modernizm na peryferiach

W obrabowanym w 2003 roku Muzeum Narodowym w Bagdadzie zachowała się spora część archiwum, która dzięki wysiłkowi pracowników jest stopniowo digitalizowana. Udostępniony został między innymi dwujęzyczny (arabsko-angielski) katalog *Permanent Collection of Paintings and Drawings Made in Iraq* – nacisk położono w nim zatem nie na narodowość twórców, lecz na miejsce powstania dzieł.

W drugiej połowie 1943 roku pokazywano w Bagdadzie oleje oraz rysunki Faika Hassana, Atty Sabriego oraz wielu innych miejscowych artystów, a także prace Polaków o lokalnej tematyce – szkic oraz olej Matuszczaka, rysunki i akwarele Turkiewicza (z pisownią „Turkievich”), jeden olej Jaremy („Yarema”)⁶¹. To zapewne o tej ekspozycji pisze Czapski, że jego kolega

organizuje nową wystawę dla odmiany nie polską, ale iracką. [...] Na wystawie tej grupy w Bagdadzie, z Jaremą na czele, nie umiałem rozróżnić płócien Józka od płócien jego irackich wyznawców, świeciły wszystkie wszystkimi kolorami tęczy. Zwiedzając tę sympatyczną wystawę entuzjastów, zastanawiałem się, gdzie znaleźli oni natchnienie dla tej tęczy kolorów, patrząc na pustynię, którą ja widziałem w brązach corotowskich i zgaszonych szarościach⁶².

Określenie „entuzjaści” (znów orientalistyczne) deprecjonuje profesjonalizm malarzy z Bagdadu – dla Czapskiego są oni



Guide to the National Gallery of Pictures, Government of Iraq, Directorate of Antiquities, Bagdad 1943.

„wyznawcami” Jaremy. Kluczowy dla eseisty jest „tęczowy” kolor tych prac, istotny także dla historyków sztuki Bliskiego Wschodu. Al-Bahloly uważa, że dzięki postimpresjonistycznemu koloryzmowi Polaków Salim zrozumiał, że na obrazie barwa nie musi oznaczać naśladownictwa rzeczywistości, lecz może być jej interpretacją. W dodatku wyzwolenie koloru z konieczności reprezentowania świata w sztuce modernistycznej zainspirowane było kontaktami Zachodu właśnie z pozaeuropejskimi tradycjami wizualnymi (na przykład sztuką afrykańską), co zdaniem Al-Bahloly’ego właśnie Czapski uświadomił Salimowi⁶³. W 1943 roku tak ważny dla Polaków kolor mieścił się jeszcze w idiomie awangardy, ale nie był już jej głównym narzędziem; pewna peryferyjność sztuki Czapskiego czy Jaremy okazała się jednak inspirująca dla Irakijczyków. Zdaniem Al-Bahloly’ego razem z ilustracjami z epoki świetności Bagdadu otworzyło to Salimowi oczy na owo „nowe widzenie rzeczywistości”, jak nazwał to Jarema. Salim, który na przełomie lat 30. i 40. tworzył jeszcze realistyczne pejzaże, na przełomie 1942 i 1943 roku malował już kubizujące, barwnie wręcz agresywne obrazy. Dla lokalnych widzów szokująca była nie tylko forma, znacznie bardziej kubizująca od tego, co pokazują Polacy, lecz także tematy – na przykład *Ladies in Waiting*, czyli prostytutki z bagdadzkiej „dzielnicy uciech”⁶⁴.

Mniej więcej wtedy, kiedy trwa wystawa *Permanent Collection of Paintings and Drawings Made in Iraq*, Polacy opuszczają ten kraj. Artyści prawdopodobnie już nigdy więcej się nie spotkali, choć mieli do tego wiele okazji, bo Salim po wojnie ponownie pojechał na studia do Europy, a Hassan i Sabri wielokrotnie prezentowali prace w Europie Zachodniej. Tam na emigracji żyli Czapski (Paryż), Jarema (Nicea, Monachium), Turkiewicz (Londyn) i Matuszczak (Rzym, Izrael, Paryż). Autor *Źródeł sztuki nowoczesnej w malarstwie do końca życia* koncentrował się na kwestii koloru, lecz w szkicach i na płótnach nie widać żadnych wpływów Mezopotamii. O irackich artystach wspominał

wyłącznie w kontekście sztuki polskich kolegów. Po obejrzeniu wystawy Turkiewicza w Cassel Gallery w 1966 roku pisze, że odbijają się w nich „odkrycia, zachwyty, meczetów, piramid, muzeów Persji, Iraku, Egiptu”⁶⁵. „Patrząc na obrazy Turkiewicza, wspomniałem pismem klinowym zapisane płyty w meczetach Iraku czy Persji. Były tu także jakby urwane skały z dziwnymi znakami, obok obrazy o rzadkiej subtelności kolorystycznej, pomimo że były całkiem abstrakcyjne”⁶⁶.

Tymczasem w Bagdadzie po wyjeździe Polaków i po zakończeniu wojny trwa nadal „przewrót” intelektualny, społeczny i polityczny, jak określa to Munif⁶⁷. Zdaniem Shabout iraccy artyści uważali, iż w przeciwieństwie do Zachodu nie muszą radykalnie zrywać ze swoją tradycją, by stworzyć sztukę nowoczesną⁶⁸. Badaczka cytuje Salima, który mówił, że jest Irakijczykiem, ale też człowiekiem XX wieku. Retorycznie pytał, czy gdyby nosił zasłonę, byłby Abbasydą – zwracając w ten sposób uwagę na to, co ukryte pod lokalnymi elementami stylu⁶⁹. Mimo to w 1946 roku wraca na studia do Europy, tym razem do Anglii; w 1949 roku przyjeżdża do Iraku wraz z brytyjską żoną Lorną, również artystką.

Pod koniec lat 40. twórcy z Bagdadu wydają magazyn „Al-Fikr al-Hadith”, co Shabout tłumaczy jako „Modern Thought”, czyli „Myśl Nowoczesna”. Na okładce analizowanego przez nią numeru znajduje się szkic Dżawada Salima – projektowany przez niego pomnik dla Zarządu Transportu Publicznego, zawierający elementy dawnej sztuki mezopotamskiej. W 1951 roku artysta zakłada Baghdad Group for Modern Art i na jej pierwszej wystawie odczytuje manifest, a zatem działa w bardzo nowoczesnym stylu. W tekście odwołuje się najpierw do stylów modernizmu z Zachodu: kubizmu, abstrakcji, surrealizmu, ekspresjonizmu oraz impresjonizmu, czyli szkoły, z którą kojarzeni byli polscy koloryści. Baghdad Group for Modern Art prezentuje te idiomy z centrum lokalnej publiczności, po to, by „stworzyć unikalną tożsamość dla cywilizacji Iraku”⁷⁰. „Nowa szkoła

malarska” czerpie ze źródeł „cywilizacji współczesnej” i jej stylów plastycznych, mieszając je z „unikalnym charakterem cywilizacji Wschodu”. Salim pisze i mówi także o ilustracjach z epoki Abbasydów i podkreśla, że celem grupy jest „odtworzenie łączności historycznej”, która została zerwana po zniszczeniu Bagdadu w XIII wieku. Deklaruje, że „dziedzictwo współczesności i świadomość lokalnego charakteru powinny być drogowskazami dla nowej grupy”⁷¹.

W 1958 roku w Iraku doszło do kolejnego przewrotu wojskowego, tym razem udanego, i w jego wyniku kraj uzyskał pełną, prawdziwą niepodległość. Salim, wówczas już jako artysta doceniony na świecie, zmarł w 1961 roku, kiedy pracował nad



Dżawad Salim, Pomnik Wolności, plac Tahrir w Bagdadzie, Irak.

istniejącym do dziś i upamiętniającym tę rewolucję Pomnikiem Wolności na bagdadzkim placu Tahrir. Monumentalną formą nawiązywał do ściennych płaskorzeźb Abbasydów i Babilończyków⁷², w neotradycjonalistycznym duchu sławiąc iracki naród. Jak wskazują badacze, druga fala modernizacji Bliskiego Wschodu w kontekście zarówno społecznym, jak i artystycznym nie opierała się na naśladowaniu zachodnich centrów, lecz na głębokim, krytycznym, a zarazem narodowo zorientowanym podejściu do nowoczesności⁷³. Było tak z pewnością w wypadku rzeźby i malarstwa Salima oraz innych „pionierów”, którzy do idiomów sztuki Zachodu włączyli twórczo swoją tradycję. Prezentowali ją lokalnej publiczności, która emancypowała się wówczas niepodległościowo, co zresztą zaowocuje w końcu powstaniem partii Baas. W ten sposób przekształcony modernizm wykorzystany został jako jedno z narzędzi oporu wobec kolonializmu. Peryferyjne spotkanie elit Polski i Iraku nie było jedynie transferem wiedzy, lecz raczej równościową

współpracę; wciąż o niej pamiętano, kiedy w epoce PRL zaproszono Romana Artymowskiego na wykłady do Bagdadu⁷⁴ – choć to jest już temat na inny esej. Szkoda natomiast, że o artystycznych przyjaźniach uchodźców-żołnierzy Armii Andersa, tak ciepło przyjętych w Iraku, Polska nie pamięta dziś, kiedy uchodźcy z Bliskiego Wschodu giną na naszej granicy.

- 1 *Exhibition of paintings by polish soldiers-artists*, przedmowa do katalogu wystawy, opr. J. Jarema i ks. prof. Katak, Bagdad 1943, s. 13.
- 2 „Kurier Polski w Bagdadzie” z 16 lutego 1943, s. 3.
- 3 W związku z różnicami w transkrypcji po angielsku jego imię i nazwisko zapisywane są jako Jewad Salim lub Jawad Saleem, jednak prof. Marek M. Dziekan stosuje formę Dżawad Salim. Zob. idem, *Polsko-irackie związki kulturalne*, w: *Słońce nad pustynią. Motywy arabskie w twórczości Romana Artymowskiego (1919–1993)*, red J. Macyszyn, J. Grabski, IRSA, Kraków–Warszawa 2004.
- 4 Określenie samego artysty; zob. m.in. Saleem Al-Bahloly, *History Regained: A Modern Artist in Baghdad Encounters a Lost Tradition of Painting*, „Muqarnas. An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World” 2018, t. 35.
- 5 „Kurier Polski w Bagdadzie” z 16 lutego 1943, s. 3.
- 6 Zob. m.in. Jan Wiktor Sienkiewicz, *Artyści Andersa*, Fundacja „Towarzystwo Projektów Edukacyjnych”, Warszawa 2001.
- 7 Saleem Al-Bahloly, *History Regained...*; Nada M. Shabout, *A Dream We Call Baghdad*, w: *Modernism and Iraq*, red. Z. Bahrani, N.M. Shabout, The Wallach Art Gallery, Columbia University 2009; Al-Rahman Munif, *The Monument of Freedom*, „The MIT Electronic Journal of Middle East Studies” 2007, t. 7.
- 8 Piotr Piotrowski, *O horyzontalnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 2009, t. XX, s. 60.
- 9 Ibidem, s. 60.
- 10 Ibidem, s. 62.
- 11 Ibidem, s. 63.

- 12 Piotr Piotrowski, *Od globalnej do alterglobalistycznej historii sztuki*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 273.
- 13 Ibidem, s. 281
- 14 Nada M. Shabout, *A Dream We Call Baghdad...*, s. 23.
- 15 Tomasz Zarycki, *Interdyscyplinarny model stosunków centro-peryferyjnych. Propozycje teoretyczne*, „Studia Regionalne i Lokalne” 2007, t. 27, nr 1, s. 5–26.
- 16 Zob. m.in. Andrzej Szczerski, *Gdynia – nasza brama na świat*, w: idem, *Modernizacja. Sztuki i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939*, Muzeum Sztuki, Łódź 2010; *Polska jako peryferie*, red. T. Zarycki, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2016.
- 17 Tomasz Zarycki, *Wybrane kategorie analizy dyskursu w badaniu tożsamości peryferyjnej*, w: *Analiza dyskursu w socjologii i dla socjologii*, red. A. Horolets, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008. s. 255.
- 18 „Kurier Polski w Bagdadzie”, s. 3.
- 19 Ibidem, s. 3.
- 20 Józef Czapski, *Dziennik wojenny. 22 III 1942 – 31 III 1944*, odczytał J.S. Nowak; opr. M. Nowak-Rogoziński, *Próby – Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską*, Warszawa 2022, s. 236.
- 21 Jerzy Bazarowski, *Sprzymierzeni w Bagdadzie*, „Parada” z 18 kwietnia 1943, s. 13.
- 22 Ibidem, s. 13.
- 23 Józef Czapski, *Dziennik wojenny...*, s. 99.
- 24 Ibidem, s. 99.
- 25 Ibidem, s. 99.
- 26 Ibidem. s. 99.
- 27 Patrz m.in. Max Cegielski, *Jak orientalizuje socjalistyczny „Drugi Świat”? Relacje PRL–Indie w magazynie „The Polish Review” 1961–1970*, niepublikowane; www.academia.edu/43358544/Jak_orientalizuje_socjalistyczny_Drugi_S_wiat_Relacje_PRL_Indie_w, dostęp 8 sierpnia 2023.

- 28 Józef Czapski, *Dziennik wojenny...*, s. 144.
- 29 Edward W. Said, *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Zys i S-ka, Poznań 2005.
- 30 Tomasz Zarycki, *Interdyscyplinarny model stosunków...*, s. 15.
- 31 Ibidem, s. 7.
- 32 Kaveh Tagharobi, Ali Zarei, *Modernism in the Middle East and Arab World*, The Routledge Encyclopedia of Modernism;
www.rem.routledge.com/articles/overview/accommodating-an-unexpected-guest
, dostęp 8 sierpnia 2023.
- 33 Saleem Al-Bahloly, *History Regained...*, s. 239.
- 34 Ibidem, s. 240.
- 35 Ibidem, s. 229.
- 36 Kaveh Tagharobi, Ali Zarei, *Modernism in the Middle East...*
- 37 Józef Czapski, *Dziennik wojenny...*, s. 195–196.
- 38 Ibidem, s. 360.
- 39 Ibidem, s. 369.
- 40 Marek M. Dziekan, *Polsko-irackie związki...*, s. 15.
- 41 Spotkanie artystów można by także analizować poprzez koncepcję autonomicznego pola sztuki w rozumieniu Pierre'a Bourdieu, nie ma tu jednak miejsca na szczegółową analizę w tej perspektywie. Por. m.in. Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2007.
- 42 Al-Rahman Munif, *The Monument of Freedom...*, s. 142.
- 43 Edward W. Said, *Orientalizm...*
- 44 Piotr Piotrowski, *O horyzontalnej historii sztuki...*, s. 64.
- 45 Ibidem, s. 65.
- 46 Ibidem, s. 65.
- 47 Oddzielnym wątkiem mógłby być ukrywany homoseksualizm Józefa Czapskiego, który pozycjonowałby go jako „Innego pośród Innych”, co na pewno wpływało na jego postrzeganie miejscowych. Por. m.in. Konstanty A. Jeleński, *Listy z Korsyki*,

- Wydawnictwo „Zeszytów Literackich”, Warszawa 2003.
- 48 Marek M. Dziekan, *Polsko-irackie związki...*, s. 13.
- 49 Saleem Al-Bahloly, *History Regained...*, s. 243.
- 50 Józef Jarema, *Oblicze sztuki polskiej*, „Kurier Polski w Bagdadzie” z 9 lutego 1943, s. 3.
- 51 Zob. m.in. Jan Wiktor Sienkiewicz, *Artyści Andersa*, Fundacja „Towarzystwo Projektów Edukacyjnych”, Warszawa 2001.
- 52 Eric Karpeles, *Prawie nic: Józef Czapski. Biografia malarza*, przeł. M. Fedyszak, Noir sur Blanc, Warszawa 2019, s. 198.
- 53 Turkiewicz był od nich nieco młodszy, urodził się w 1912 roku, ukończył krakowską Akademię Sztuk Pięknych tuż przed wybuchem wojny i w przeciwieństwie do kolegów nie zdążył wyjechać na dalsze studia w Europie Zachodniej.
- 54 Saleem Al-Bahloly, *History Regained...*, s. 243.
- 55 Józef Czapski, *O źródłach sztuki nowoczesnej*, w: idem, *Rozproszone. Teksty z lat 1925–1988*, Biblioteka Więzi, Warszawa 2005, s. 83.
- 56 Ibidem, s. 83.
- 57 Ibidem, s. 85.
- 58 *Exhibition of paintings...* s. 11–13. Choć broszura wymienia dwóch autorów, to styl wypowiedzi wskazuje w tych fragmentach na Józefa Jaremę. Kantak był zapewne autorem początku wstępu o najdawniejszej sztuce polskiej.
- 59 Józef Czapski, *O źródłach sztuki nowoczesnej...*, s. 86.
- 60 Ibidem, s. 86.
- 61 *Guide to the National Gallery of Pictures*, Government of Iraq, Directorate of Antiquities, Bagdad 1943 (brak autorów i numeracji stron); <https://artiraq.org/maia/items/show/19>, dostęp 19 marca 2023.
- 62 Józef Czapski, *Józef Jarema (Wspomnienie niepełne)*, w: idem, *Rozproszone...*, s. 333.
- 63 Saleem Al-Bahloly, *History Regained...*, s. 244.
- 64 Ibidem, s. 247.

- 65 Józef Czapski, *Turkiewicz a nowe tworzywo*, w: idem, *Rozproszone...*, s. 306.
- 66 Ibidem, s. 306.
- 67 Al-Rahman Munif, *The Monument of Freedom...*, s. 142.
- 68 Nada M. Shabout, *A Dream we Call Baghdad...*, s. 24.
- 69 Ibidem, s. 25.
- 70 *Modern Art in The Arab World. Primary Documents*, red. A. Lenssen, S. Rogers, N. Shabout, The Museum of Modern Art, New York 2018, s. 150.
- 71 Ibidem, s. 151.
- 72 Nada Shabout, *Jewad Salim. On Abstraction and Symbolism*;
www.encyclopedia.mathaf.org.qa/en/essays/Pages/Jewad-Salim,-On-Abstraction-and-Symbolism.aspx, dostęp 19 marca 2023.
- 73 Kaveh Tagharobi, Ali Zarei, *Modernism in the Middle East...*
- 74 Por. m.in. Marek M. Dziekan, *Polsko-irackie związki kulturalne...*

Bibliografia

Al-Bahloly Saleem, History Regained: A Modern Artist in Baghdad Encounters a Lost Tradition of Painting, „Muqarnas. An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World” 2018, t. 35.

Bazarowski Jerzy, Sprzymierzeni w Bagdadzie, „Parada”, 18 kwietnia 1943.

Bourdieu Pierre, Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2007.

Czapski Józef, Dziennik wojenny. 22 III 1942 – 31 III 1944, odczytał J.S. Nowak; opr. M. Nowak-Rogoziński, Próby – Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską, Warszawa 2022.

Czapski Józef, O źródłach sztuki nowoczesnej, w: idem, Rozproszone. Teksty z lat 1925–1988, Biblioteka Więzi, Warszawa 2005.

Czapski Józef, Józef Jarema (Wspomnienie niepełne), w: idem, Rozproszone. Teksty z lat 1925–1988, Biblioteka Więzi, Warszawa 2005.

Cegielski Max, Jak orientalizuje socjalistyczny „Drugi Świat”? Relacje PRL–Indie w magazynie „The Polish Review” 1961–1970, niepublikowane; www.academia.edu/43358544/Jak_orientalizuje_socjalistyczny_Drugi_S_wiat_Relacje_P, dostęp 8 sierpnia 2023.

Dziekan Marek M. Polsko–irackie związki kulturalne, w: Słońce nad pustynią. Motywy arabskie w twórczości Romana Artymowskiego (1919–1993), red J. Macyszyn, J. Grabski, IRSA, Kraków–Warszawa 2004.

Exhibition of paintings by polish soldiers-artists, przedmowa do katalogu wystawy, opr. J. Jarema i ks. prof. Kantak, Bagdad 1943.

Guide to the National Gallery of Pictures, Government of Iraq, Directorate of Antiquities, Bagdad 1943 (brak autorów i numeracji stron); <https://artiraq.org/maia/items/show/19>, dostęp 19 marca 2023.

Jeleński Konstanty A., Listy z Korsyki

, Wydawnictwo „Zeszytów Literackich”, Warszawa 2003.

Jarema Józef, Oblicze sztuki polskiej, „Kurier Polski w Bagdadzie” z 9 lutego 1943.

Karpeles Eric, Prawie nic: Józef Czapski. Biografia malarza, przeł. M. Fedyszak, Noir sur Blanc, Warszawa 2019.

Lenssen A., Rogers S., Shabout N. (red), Modern Art in The Arab World. Primary Documents, The Museum of Modern Art, New York 2018.

Munif Al-Rahman, The Monument of Freedom, „The MIT Electronic Journal of Middle East Studies” 2007, t. 7.

Piotrowski Piotr, O horyzontalnej historii sztuki, „Artium Quaestiones” 2009, t. XX, s. 60.

Piotrowski Piotr, Od globalnej do alterglobalistycznej historii sztuki, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2.

Said Edward W., Orientalizm, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Zysk i S-ka, Poznań 2005.

Shabout Nada M., A Dream We Call Baghdad, w: Modernism and Iraq , red. Z. Bahrani, N.M. Shabout, The Wallach Art Gallery, Columbia University 2009.

Shabout Nada, Jewad Salim. On Abstraction and Symbolism; www.encyclopedia.mathaf.org.qa/en/essays/Pages/Jewad-Salim,-On-Abstraction-and-Symbolism.aspx, dostęp 19 marca 2023.

Sienkiewicz Jan Wiktor, Artyści Andersa, Fundacja „Towarzystwo Projektów Edukacyjnych”, Warszawa 2001.

Szczerski Andrzej, Gdynia – nasza brama na świat, w: idem, Modernizacje. Sztuki i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939, Muzeum Sztuki, Łódź 2010.

Kaveh Tagharobi, Ali Zarei, Modernism in the Middle East and Arab World , The Routledge Encyclopedia of Modernism; www.rem.routledge.com/articles/overview/accommodating-an-unexpected-guest

, dostęp 8 sierpnia 2023.

Zarycki Tomasz, Interdyscyplinarny model stosunków centro-peryferyjnych. Propozycje teoretyczne, „Studia Regionalne i Lokalne” 2007, t. 27, nr 1

Zarycki Tomasz (red.), Polska jako peryferie, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2016.

Zarycki Tomasz, Wybrane kategorie analizy dyskursu w badaniu tożsamości peryferyjnej, w: Analiza dyskursu w socjologii i dla socjologii, red. A. Horolets, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008.