

Agnieszka Rozciecha-Lis*

Na marginesach kanonu

Władysław Jarocki wobec problemu pamięci kulturowej w polskiej historii sztuki XX wieku

On the Margins of the Canon

Władysław Jarocki and the Problem of Cultural Memory in Twentieth-Century Polish Art History

Abstract: The article addresses the marginalization of Władysław Jarocki's work within the canon of twentieth-century Polish art history, framing it in the context of cultural memory theory and contemporary approaches to the construction of the art canon. Drawing on the concepts of Aleida Assmann, Astrid Erll, John Guillory, and Georges Didi-Huberman, reconstructs mechanisms of selective remembrance and forgetting that shaped Jarocki's reception in narratives of modern art. Jarocki – an artist, pedagogue, and cultural organizer – represents a particularly complex case: though rooted in the experience of modernism, his art has been reduced to ethnographic painting. The article interprets this phenomenon as a consequence of epistemological and ideological conditions of Polish art history, where the construction of the canon has simultaneously functioned as a political act and an act of cultural memory.

Keywords: Władysław Jarocki, art canon, cultural memory, modernism, national identity, Polish art of the 20th century.

* Agnieszka Rozciecha-Lis (ORCID: 0009-0008-7140-2863) – mgr, Muzeum Narodowe w Lublinie, doktorantka w Szkole Doktorskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II; kontakt: a.rozciecha.lis@gmail.com.
Publikacja nie była finansowana ze źródeł zewnętrznych.

Wstęp

Współczesna refleksja nad historią sztuki coraz częściej odchodzi od postrzegania jej jako linearnej narracji o stylach i wpływach, koncentrując się na analizie mechanizmów pamięci kulturowej, które organizują wiedzę o przeszłości artystycznej. W tym ujęciu historia sztuki jawi się jako dyscyplina selekcji i interpretacji, w której kanon pełni funkcję struktury porządkującej doświadczenie kulturowe, i zarazem narzędzie wykluczania alternatywnych form twórczości. Proces kanonizacji nie jest więc jedynie aktem estetycznego wartościowania, lecz zjawiskiem o charakterze epistemicznym i instytucjonalnym, związanym z określonymi modelami nowoczesności oraz strategiami budowania tożsamości kulturowej.

Na tym tle szczególnego znaczenia nabierają przypadki artystów, funkcjonujących na marginesach dominujących narracji historyczno-artystycznych, których twórczość wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom stylistycznym i ideologicznym. Jednym z nich jest Władysław Jarocki (1879–1965) – malarz i pedagog związany z krakowskim środowiskiem artystycznym pierwszej połowy XX w., którego dorobek pozostaje obecny w pamięci instytucjonalnej kultury, a jednocześnie jest ograniczony do wąskiej kategorii malarstwa etnograficznego. Taka redukcja interpretacyjna prowadzi do uproszczonego obrazu jego twórczości i zaciera jej związek z doświadczeniem modernizmu oraz z problemem reprezentacji pamięci zbiorowej.

Problem marginalizacji Jarockiego w polskiej historii sztuki można interpretować jako przykład działania mechanizmów pamięci kanonicznej, które preferują określone modele nowoczesności, a inne – mimo ich znaczenia kulturowego – sytuują na peryferiach narracji historycznej. W tym sensie twórczość artysty stanowi interesujący przypadek badawczy, pozwalający prześledzić relację między procesem kanonizacji a sposobami konstruowania pamięci kulturowej w historiografii sztuki XX w.

Celem niniejszego artykułu jest prześledzenie i analiza miejsca twórczości Władysława Jarockiego w polskiej historii sztuki XX w. z perspektywy teorii pamięci kulturowej oraz refleksji nad konstrukcją kanonu artystycznego. Artykuł podejmuje próbę reinterpretacji dorobku artysty jako formy modernizmu zakorzenionego w doświadczeniu lokalnym i biograficznym, również jako świa-

dectwa napięcia między nowoczesnością a tradycją, charakterystycznego dla kultury Europy Środkowo-Wschodniej.

Badania mają charakter interpretacyjny i opierają się na analizie dyskursu historyczno-artystycznego oraz na zastosowaniu klasycznych narzędzi historii sztuki, takich jak analiza formalna i ikonograficzna dzieł, badania nad recepcją artystyczną oraz interpretacja materiałów źródłowych. W pracy wykorzystano materiały archiwalne, katalogi wystaw, dokumenty instytucjonalne oraz recenzje prasowe pochodzące z epoki.

Przyjęta procedura badawcza ma charakter triangulacyjny¹ i polega na zestawianiu różnych typów źródeł w celu rekonstrukcji miejsca twórczości Władysława Jarockiego w strukturze pamięci kulturowej oraz w instytucjonalnym obiegu sztuki pierwszej połowy XX w. W artykule wykorzystano dorobek współczesnej humanistyki wizualnej oraz refleksji nad historią sztuki jako dyscypliną pamięci, co pozwala spojrzeć na twórczość Jarockiego nie tylko jak na zjawisko stylistyczne, lecz jako na element szerszego procesu kulturowego związanego z konstruowaniem tożsamości i dziedzictwa.

Istotnym kontekstem interpretacyjnym podjętej problematyki jest również rozwijająca się w ostatnich latach refleksja nad pedagogiką pamięci oraz edukacją muzealną, które traktują sztukę jako narzędzie kształtowania świadomości historycznej i kompetencji kulturowych². W tym ujęciu analiza twórczości Jarockiego może być postrzegana nie tylko jako studium historyczno-artystyczne, lecz także jako przykład wykorzystania dziedzictwa artystycznego w procesie edukacji kulturowej i wychowania estetycznego. Dotychczasowy stan badań nad twórczością Jarockiego ma charakter fragmentaryczny i koncentruje się przede wszystkim na jego związkach z kulturą Huculszczyzny oraz środowiskiem zakopiańskim³. W historiografii utrwalił się obraz artysty jako

- 1 N. Denzin, *The Research Act: A Theoretical Introduction to Sociological Methods*, New York 1978.
- 2 W. Wysok, *Teoretyczne założenia pedagogiki pamięci. Wokół podstawowych definicji i pojęć*, w: *Pedagogika pamięci. O teorii i praktyce edukacji w muzeach martyrologicznych*, red. T. Kranz, Lublin 2018, s. 87–125.
- 3 Z. Weiss, K. Łomnicka, *Władysław Jarocki. Nie tylko Hucul*, Zakopane 2015; A. Rozciecha-Lis, *Władysław Jarocki – szkic biografii artystycznej*, „Studia i Materiały Lubelskie”, 26 (2024) s. 121–132.

malarza tematów regionalnych, podczas gdy jego działalność pedagogiczna, organizacyjna i instytucjonalna pozostawała na marginesie refleksji badawczej. W syntetycznych opracowaniach historii sztuki Jarocki pojawia się najczęściej w kontekście sztuki narodowej pierwszej połowy XX w., bez pogłębionej analizy jego roli w instytucjonalnym obiegu sztuki i procesach kształtowania pamięci kulturowej.

Sytuacja ta wskazuje na potrzebę ponownej interpretacji jego dorobku w szerszym kontekście historiograficznym i kulturowym, z uwzględnieniem zarówno twórczości malarskiej, jak i działalności pedagogicznej oraz udziału w życiu artystycznym epoki.

Teoria kanonu i pamięci kulturowej w refleksji humanistycznej

Zagadnienie kanonu w humanistyce współczesnej stanowi przedmiot intensywnej refleksji teoretycznej, w której spotykają się perspektywy historii sztuki, literaturoznawstwa, studiów kulturowych oraz teorii pamięci. Kanon nie jest rozumiany dziś wyłącznie jako hierarchiczny zbiór dzieł uznanych za wartościowe, lecz jako proces społeczno-symboliczny, w którym określone formy twórczości zyskują status reprezentatywnych dla danej wspólnoty kulturowej. W tym sensie kanon jest zjawiskiem nie tyle estetycznym, ile komunikacyjnym i pamięciowym – stanowi efekt negocjacji między aktami zapamiętywania i zapomniania, utrwalania i wymazywania, selekcji i interpretacji⁴.

Jak zauważa John Guillory, kanon nie jest obiektywnym spisem wartości, ale produktem działania kapitału kulturowego, czyli sieci instytucji, dyskursów i praktyk, które definiują, co uchodzi za godne pamięci⁵. W tym sensie wytworzenie kanonu stanowi akt władzy symbolicznej, ponieważ określa granice tego, co zostaje włączone do obiegu pamięci kulturowej, a co zostaje z niej wykluczone. W ujęciu Guillory'ego kanon to forma instytucjonalnej pamięci kultury, utrwalana poprzez edukację, muzealnictwo i dyskurs akademicki, które nadają określonym dziełom i artystom rangę „nośników tradycji”.

4 A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, Warszawa 2013, s. 15–18.

5 J. Guillory, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago 1993, s. 3–5.

Natomiast Aleida Assmann wprowadza pojęcie „pamięci kulturowej”, rozumianej jako zbiór trwałych reprezentacji, które przechowują doświadczenia wspólnoty i utrzymują je w obiegu przez długie okresy historyczne⁶. Pamięć kulturowa różni się od pamięci komunikatywnej – tej opartej na przekazie międzypokoleniowym – ponieważ jest instytucjonalna i medialna: przechowywana w tekstach, obrazach, rytuałach, przestrzeniach, a także w instytucjach kultury. Assmann podkreśla, że każdy system pamięci dokonuje selekcji przeszłości, nadając jej znaczenie zgodnie z aktualnymi potrzebami tożsamościowymi wspólnoty⁷. Tym samym kanon artystyczny można traktować jako szczególną formę pamięci kulturowej – pamięci o charakterze normatywnym, która nie tylko przechowuje przeszłość, ale ją organizuje i wartościuje.

Podobne stanowisko zajmuje Astrid Erll, wskazując, że pamięć kulturowa jest zawsze procesem mediowanym, a jej materialne nośniki – dzieła sztuki, archiwa, ekspozycje muzealne – stanowią narzędzia konstruowania zbiorowej tożsamości⁸. W tym ujęciu sztuka nie jest biernym świadkiem historii, lecz aktywnym uczestnikiem komunikacji pamięciowej: obrazy, podobnie jak teksty, funkcjonują jako „medium pamięci” (*memory media*), zdolne do przechowywania i aktualizowania znaczeń w różnych kontekstach.

Dla historii sztuki konsekwencje tych ustaleń są fundamentalne. Jeśli przyjmiemy, że kanon jest formą pamięci kulturowej, to zadaniem historyka sztuki nie jest wyłącznie rekonstrukcja faktów estetycznych, lecz także analiza mechanizmów pamięciowych, które decydują o utrwaleniu określonych dzieł i artystów w narracji historycznej. Jak zauważa Hans Belting, dzieje sztuki są zawsze dziejami „obrazów w pamięci” – obrazów, które przetrwały, ponieważ zostały uznane za wartościowe, a więc wpisane w struktury pamięci instytucjonalnej⁹. Kanon jest zatem symptomem kulturowego zapamiętania, a jego rekonstrukcja wymaga badań nad tym, co i dlaczego zostało zapomniane. Współczesna humanistyka wizualna rozwinęła na tym gruncie pojęcie „pamięci wizualnej”, rozumianej jako

6 A. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2016, s. 51–53.

7 Tamże, s. 56–59.

8 A. Erll, *Memory in Culture*, Basingstoke 2011, s. 7–12.

9 H. Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Chicago 1994, s. 15–18.

system obrazów, które uczestniczą w zbiorowym przetwarzaniu przeszłości. Georges Didi-Huberman podkreśla, że obrazy nie są prostymi reprezentacjami przeszłości, lecz formami „pracy pamięci” – śladami i symptomami, które domagają się interpretacji¹⁰. Ich analiza wymaga hermeneutyki opartej na napięciu między widzialnością a nieobecnością, między tym, co przedstawione, a tym, co przemilczane. Taka postawa badawcza pozwala traktować kanon nie jako zamknięty katalog, lecz jako pole konfliktów pamięciowych, w którym obrazy funkcjonują jako aktywne elementy dyskursu o historii.

W kontekście historii sztuki XX w. szczególne znaczenie zyskuje refleksja Matthew Rampleya, który analizując dziedzictwo tzw. Szkoły Wiedeńskiej, wskazuje, że historia sztuki jest dyscypliną pamięci, gdyż organizuje wizualne dziedzictwo kultury w strukturę znaczeń o charakterze tożsamościowym¹¹. Dla Rampleya pojęcie kanonu wiąże się z koncepcją „pamięci dyscyplinarnej” – sposobu, w jaki sama historia sztuki konstruuje swoje archiwum oraz hierarchię tematów, metod i bohaterów. W tym sensie każda narracja historyczno-artystyczna jest nie tylko opisem przeszłości, ale również aktem interpretacji i legitymizacji.

Zestawiając te perspektywy, można stwierdzić, że w badaniach nad sztuką kanon pełni funkcję regulatora pamięci kulturowej, definiując, które dzieła zostają uznane za „reprezentatywne” dla danej formacji estetycznej, a które – mimo swojej wartości – pozostają w cieniu. Proces ten wiąże się z dialektyką centrum i peryferii: pamięć kanoniczna zawsze tworzy marginesy, w których lokuje się to, co niewygodne, niepasujące lub zbyt lokalne. W tym kontekście szczególnie ważne staje się pojęcie „pamięci normatywnej”, które w polu historii sztuki odnosi się do sposobu, w jaki wspólnota akademicka i krytyczna utrzuca hierarchie estetyczne. Jak zauważa Ewa Klekot, konstrukcje takie jak „sztuka ludowa” czy „narodowa” są wynikiem symbolicznej selekcji – aktów interpretacyjnych, które nadają pewnym formom status nośników autentyczności, podczas gdy inne zostają wykluczone jako nieistotne lub zbyt trywialne¹². W ten sposób tworzy się „kanon ludowości” – nie w znaczeniu spontanicznej tradycji,

10 G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008, s. 21–27.

11 M. Rampley, *The Vienna School of Art History and the Idea of Cultural Memory*, University Park 2013, s. 63–70.

12 E. Klekot, *Kłopoty ze sztuką ludową*, Warszawa 2023, s. 9–14.

ale jako projekt nowoczesnej pamięci kulturowej, skonstruowany przez elity artystyczne i intelektualne. Pamięć kanoniczna, jak pokazują teorie Assmann i Rampleya, jest zawsze ideologicznym porządkiem przeszłości: nie tyle archiwum, ile interpretacją, która nadaje znaczenie minionemu. Dla historii sztuki oznacza to konieczność rewizji pojęcia wartości artystycznej – nie jako kategorii absolutnej, lecz jako wyniku społecznych negocjacji i pamięciowych strategii. Historyk sztuki staje się w tej perspektywie badaczem pamięci, analizującym nie tylko to, co zostało stworzone, ale też to, co zostało zapomniane, przesunięte lub zdeformowane przez procesy kanonizacji.

Takie podejście otwiera drogę do reinterpretacji przypadków marginalizacji w historii sztuki, w tym artystów, których dorobek – jak w przypadku Jarockiego – wymyka się dominującym narracjom modernizmu. W ich twórczości można dostrzec nie tyle alternatywę wobec kanonu, co inną formę pamięci wizualnej – pamięci zakorzenionej w doświadczeniu lokalnym, biograficznym i kulturowym. Zanim jednak przejdziemy do analizy tych zjawisk, konieczne jest dokładniejsze zrozumienie mechanizmów, które sprawiają, że historia sztuki staje się przestrzenią negocjacji pamięci, a kanon – jej widzialnym znakiem.

Modernizm, centrum i peryferie w historii sztuki XX w.

Refleksja nad kanonem w historii sztuki XX w. jest nierozdzielnie związana z kategorią modernizmu, rozumianego nie tylko jako styl czy epoka, lecz także jako model myślenia o sztuce. Modernizm bowiem wytworzył własny system wartości estetycznych – oryginalność, autonomię, innowację formalną – który stał się kryterium przynależności do artystycznego centrum. Jak podkreśla Piotr Piotrowski, modernizm w Europie Środkowo-Wschodniej funkcjonował zawsze „z opóźnieniem” wobec Zachodu, a więc w warunkach strukturalnej peryferyjności¹³. To właśnie w tej przestrzeni „pośredniej” między uniwersalizmem nowoczesności a lokalnością tradycji kształtował się polski kanon artystyczny XX w.

Kanon modernizmu był jednocześnie projektem pamięciowym – procesem selekcji, który ustalał hierarchię znaczeń w obrębie historii sztuki. Włączenie

13 P. Piotrowski, *Awangarda w czasach post-awangardy*, Poznań 1999, s. 15–19.

artysty do kanonu nie oznaczało więc wyłącznie uznania jego talentu, lecz przede wszystkim potwierdzało zgodność jego twórczości z dominującym modelem nowoczesności. Jak zauważa Matthew Rampley, kanon modernizmu to nic innego jak „architektura pamięci kulturowej” nowoczesności – zestaw idei, nazwisk i dzieł, które utrwalają określony obraz rozwoju sztuki¹⁴. Rampley wskazuje, że historiografia modernizmu została zbudowana wokół figur awangardowych – Cézanne’a, Picassa, Kandinsky’ego – które wyznaczyły normę innowacji, wypierając alternatywne formy modernistycznego doświadczenia.

W tej perspektywie artyści tacy jak Jarocki, poszukujący dialogu między nowoczesnością a tradycją, zostali umieszczeni na marginesie. Ich twórczość nie spełniała kryteriów czystej formy ani radykalnego eksperymentu, które modernistyczna narracja uznała za miarę wartości. Jak pokazuje Georges Didi-Huberman, każda historia sztuki jest „polityką widzialności”¹⁵ – ustanawia, które obrazy mają prawo być oglądane jako reprezentacje nowoczesności, a które zostają przesłonięte, uznane za anachroniczne lub zbyt lokalne.

Pojęcie centrum i peryferii, stosowane w analizie struktur artystycznych, stało się kluczowe dla współczesnej krytyki kanonu. Już w latach osiemdziesiątych minionego wieku Hans Belting zauważał, że historia sztuki europejskiej została zbudowana jako narracja „zachodniego centrum”, które legitymizuje własną tradycję jak uniwersalną¹⁶. W rezultacie modernizm w jego klasycznym ujęciu – skoncentrowany na Paryżu, Wiedniu, Berlinie czy Nowym Jorku – marginalizował doświadczenia artystyczne Europy Środkowo-Wschodniej, Ameryki Łacińskiej czy Azji. Zjawisko to Piotrowski określił mianem „wertikalnej historii sztuki”, przeciwstawiając jej „historię horyzontalną”, w której znaczenie mają lokalne konteksty i równoległe trajektorie rozwoju.

Dla badacza polskiej sztuki XX w. takie przesunięcie perspektywy oznacza konieczność ponownego odczytania modernizmu nie jako jednolitej doktryny, lecz w charakterze wielogłosowej praktyki pamięci kulturowej. Modernizm w Polsce – podobnie jak w innych krajach peryferyjnych – był projektem tożsamościowym: łączył aspiracje uczestnictwa w uniwersalnej nowoczesno-

14 M. Rampley, *The Vienna School of Art History*, s. 63–70.

15 G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, s. 25.

16 H. Belting, *Art History after Modernism*, Chicago 2003, s. 11–14.

ści z potrzebą zachowania lokalnej tradycji. W tym sensie stanowił dialektykę pamięci i modernizacji, której efektem była ambiwalentna postawa artystów – między fascynacją awangardą a przywiązaniem do dziedzictwa¹⁷.

Właśnie w tej ambiwalencji ujawnia się rola pamięci kulturowej. Jak pisze Aleida Assmann, pamięć działa poprzez selekcję: utrwała to, co uznaje za istotne dla tożsamości wspólnoty, a pomija to, co nie mieści się w jej symbolicznych ramach¹⁸. Kanon modernizmu był więc nie tylko estetycznym wyborem, lecz także narzędziem samookreślenia kultury, która po okresie zaborów i wojen próbowała zbudować własną, nowoczesną narrację.

W tym procesie istotną rolę odegrał również dyskurs o „sztuce narodowej” i „sztuce ludowej”, które – jak dowodzi Klekot – stanowiły formy inteligenckiej konstrukcji pamięci. Badaczka pokazuje, że nowoczesne elity artystyczne wytworzyły figurę „ludu” jako nośnika autentyczności, a zarazem obiektu reprezentacji. W tym sensie „sztuka ludowa” była nie spontanicznym zjawiskiem estetycznym, lecz ideologicznym projektem modernizmu, który poszukiwał w tradycji ludowej źródeł narodowej tożsamości¹⁹. To właśnie w ramach tak rozumianego projektu należy umieścić twórczość Jarońskiego – artysty, który próbował syntezyzować doświadczenie modernizmu z kategorią pamięci zbiorowej.

W świetle tych ustaleń można mówić o dwóch poziomach peryferyjności w polskiej historii sztuki XX w. Pierwszy ma charakter zewnętrzny – wynika z lokalizacji polskiej kultury wobec zachodniego centrum modernizmu; drugi – wewnętrzny – dotyczy marginalizacji artystów, których twórczość nie wpisywała się w dominujący kanon krajowy. W obu przypadkach mechanizmy te są przejawem działania pamięci kanonicznej, która utrwała wybrane modele nowoczesności, eliminując narracje alternatywne.

Analiza kanonu modernistycznego z perspektywy pamięci kulturowej pozwala więc dostrzec, że historia sztuki nie jest neutralnym opisem faktów, lecz strukturą interpretacji, w której zapisane są hierarchie wartości i tożsamości. Jak wskazuje Didi-Huberman, „widzialność jest polem władzy”: to, co

17 P. Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Środkowo-Wschodniej*, w: tenże, *Sztuka według polityki*, Poznań 2007, s. 25–27.

18 A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 55–58.

19 E. Klekot, *Kłopoty ze sztuką ludową*, s. 9–14.

widzimy, zależy od tego, jakie obrazy i nazwiska uznano za godne zapamiętania²⁰. Zadaniem współczesnej historii sztuki jest zatem demontaż tej hierarchii, przywrócenie widzialności tym artystom, którzy zostali z niej wykluczeni nie z powodu braku wartości, lecz dlatego, że reprezentowali inne formy pamięci i inny rytm modernizmu.

W tym kontekście przypadek Jarockiego jawi się jako szczególnie interesujący: jego twórczość ilustruje, jak modernistyczny paradygmat estetyczny może wykluczać to, co zakorzenione w biografii, tradycji i lokalnym doświadczeniu. Analiza jego miejsca w kanonie pozwala przyjrzeć się nie tylko historii jednego artysty, lecz także mechanizmom pamięci, które organizują całe pole historii sztuki.

Ramy interpretacyjne dla badań nad twórczością malarską Władysława Jarockiego

Władysław Jarocki zajmuje w historii sztuki polskiej XX w. pozycję osobną – ani w pełni modernistyczną, ani tradycjonalistyczną, sytuującą się na pograniczu estetyki nowoczesności i idei sztuki narodowej. Analiza jego twórczości wymaga zatem przyjęcia perspektywy pośredniej, uwzględniającej zarówno uwarunkowania biograficzne, jak i mechanizmy pamięci kulturowej, które wpłynęły na jego marginalizację w kanonie.

Zgodnie z koncepcją Assmann, pamięć kulturowa nie jest jednolita, gdyż składa się z dwóch komplementarnych form: pamięci magazynującej (*storage memory*), przechowującej nadmiar przeszłości, oraz pamięci funkcjonalnej (*functional memory*), która selekcjonuje i aktualizuje te elementy, które służą tożsamości wspólnoty²¹. Historia sztuki jako dyscyplina wiedzy operuje właśnie pamięcią funkcjonalną – tworzy uporządkowane narracje, w których pewne postaci i dzieła stają się emblematami epoki, inne zaś ulegają zapomnieniu.

W przypadku Jarockiego mamy do czynienia z sytuacją podwójnego wyparcia. Z jednej strony jego twórczość nie mieściła się w paradygmacie moderni-

20 G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tł. B. Brzezicka, Warszawa 2012, s. 44.

21 A. Assmann, *Pamięć kulturowa*, s. 57–61.

stycznego formalizmu, który dominował w interpretacjach sztuki XX w.; z drugiej – jego związki z kulturą ludową zostały zredukowane do etnograficznego schematu, zgodnie z logiką tego, co Klekot określiła mianem „inteligentckiego fantazmatu ludowości”²². Według badaczki, sztuka ludowa w polskiej tradycji intelektualnej nie była nigdy autentycznym wyrazem kultury wsi, lecz konstruktem ideologicznym – projektem modernistycznym, w którym elity miejskie symbolicznie kolonizowały lud jako źródło „czystości narodowej”²³.

Analiza malarstwa Jarońskiego w tym kontekście wymaga zastosowania narzędzi badawczych łączących historię sztuki, antropologię i studia nad pamięcią. Jego malarstwo można interpretować nie tylko jako przedstawienia etnograficzne, ale też jako obrazy pamięci – wizualne konstrukcje uczestniczące w tworzeniu tożsamości kulturowej oraz stanowiące potencjalne narzędzie edukacji kulturowej i wychowania estetycznego. W tym sensie dzieła Jarońskiego mogą być wykorzystywane w praktyce edukacji muzealnej jako materiał umożliwiający refleksję nad dziedzictwem kulturowym, pamięcią zbiorową oraz relacją między tradycją a nowoczesnością. Jak zauważył Didi-Huberman, obrazy nie są jedynie nośnikami znaczeń, lecz również „śladowi” (*traces*) – materialnymi przejawami tego, co nieobecne, a zarazem aktywnie obecne w pamięci²⁴. W tym sensie dzieła Jarońskiego funkcjonują jako medium pamięci kulturowej, które przetwarza doświadczenie historyczne w symboliczny język obrazu.

Z kolei Dorota i Dariusz Kuncewiczowie, analizując relację między biografią a twórczością, utrzymują, że artysta w procesie twórczym konstruuje własną autonarrację biograficzną²⁵. Dzieło sztuki staje się przestrzenią autoidentyfikacji – sposobem uporządkowania doświadczeń życiowych w formie symbolicznej. Taki model interpretacyjny pozwala odczytywać twórczość Jarońskiego nie tylko w kategoriach stylu, ale również jako proces autointerpretacji: próbę odnalezienia własnego miejsca w historii, która jednocześnie kształtuje i deformuje jego obraz.

22 E. Klekot, *Kłopoty ze sztuką ludową*, s. 9–14.

23 Tamże, s. 47–52.

24 G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, s. 37–41.

25 D. Kuncewicz, D. Kuncewicz, *Na styku biografii i twórczości. Perspektywa psychologiczna*, „Roczniki Humanistyczne”, 66 (2018) z. 1, s. 134–138, DOI: 10.18290/rh.2018.66.1-9.

W tym ujęciu Jarocki prezentuje się jako artysta „na marginesie kanonu”, ale jednocześnie jako uczestnik procesu pamięciowego, w którym marginesy są równie istotne jak centrum. Jak wskazuje Rampley, każda historia sztuki jest konstrukcją „archiwum wizualnego” – zbioru obrazów, które kształtują wspólnotowe rozumienie przeszłości²⁶. Włączenie lub wyłączenie artysty z tego archiwum jest decyzją kulturową: świadectwem tego, jakie formy pamięci uznano za wartościowe. Marginalizacja Jarockiego nie wynika więc z „niedostatku” artystycznego, lecz z epistemologicznych ograniczeń modernistycznej historiografii sztuki, która nie potrafiła dostrzec znaczenia artysty operującego na styku nowoczesności i tradycji.

Kanon polskiej historii sztuki, zbudowany wokół idei awangardy i formizmu, przyswoił jedynie tę część modernizmu, która odpowiadała zachodniemu modelowi progresji formalnej. Tymczasem – jak zauważa Belting – każda forma artystyczna jest także formą pamięci, a więc nosi w sobie ślady wcześniejszych doświadczeń i znaczeń²⁷. W tym sensie twórczość Jarockiego można rozumieć jako modernizm pamięciowy: projekt nowoczesny nie poprzez formę, lecz poprzez sposób przetwarzania tradycji.

Dla współczesnej historii sztuki przypadek Jarockiego stanowi wobec tego model interpretacyjny, który pozwala przekroczyć dychotomię centrum i peryferii. Analiza jego twórczości w świetle teorii pamięci kulturowej pokazuje, że modernizm nie był jednolitym nurtem, lecz zbiorem rozproszonych prób rozwiązania tego samego problemu – jak pogodzić nowoczesność z potrzebą trwania. Historia sztuki, przyjmując taką perspektywę, przestaje być zbiorem stylów i wpływów, a staje się historią procesów pamięciowych – historii zapamiętywania i zapomniania, które kształtują nasze rozumienie przeszłości artystycznej.

Zakończenie

Przeprowadzona analiza miejsca twórczości Władysława Jarockiego w polskiej historii sztuki XX w. pozwala stwierdzić, że jego marginalizacja w kanonie nie była konsekwencją niedostatku artystycznego, ale wynikała z dominacji

26 M. Rampley, *The Vienna School of Art History*, s. 68–72.

27 H. Belting, *Likeness and Presence*, s. 19–21.

określonych modeli interpretacyjnych, które uprzywilejowały formalistyczne rozumienie modernizmu oraz linearną narrację rozwoju sztuki. W tym sensie przypadek Jarońskiego ujawnia mechanizmy selekcji pamięci kulturowej, w których proces kanonizacji pełni funkcję regulującą sposób postrzegania przeszłości artystycznej.

Twórczość artysty, sytuująca się na styku nowoczesności i tradycji, stanowi przykład modernizmu o charakterze pamięciowym, w którym doświadczenie lokalne, biograficzne i wspólnotowe zostaje przetworzone w język obrazów. Analiza jego dorobku pokazuje, że historia sztuki nie jest jedynie opisem stylów i wpływów, lecz przestrzenią interpretacji, w której utrwalane są określone modele kultury i tożsamości. Reinterpretacja twórczości Jarońskiego pozwala zatem poszerzyć rozumienie modernizmu w polskiej historii sztuki oraz wskazuje na potrzebę uwzględnienia zjawisk artystycznych rozwijających się poza głównym nurtem narracji kanonicznych.

Z perspektywy badań nad pamięcią kulturową szczególnie istotne okazuje się dostrzeżenie, że marginalność w kanonie nie oznacza braku znaczenia kulturowego, lecz może być efektem działania instytucjonalnych mechanizmów pamięci, które selekcionują i hierarchizują doświadczenia przeszłości. W tym sensie analiza twórczości Jarońskiego stanowi przykład badania nad funkcjonowaniem pamięci wizualnej w kulturze oraz nad rolą historii sztuki jako dyscypliny współtworzącej obraz dziedzictwa kulturowego.

Wnioskiem płynącym z przeprowadzonych badań jest potrzeba rewizji sposobu interpretowania artystów funkcjonujących na obrzeżach kanonu oraz włączenia ich dorobku do szerszej refleksji nad różnorodnością form modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej. Takie podejście pozwala nie tylko uzupełnić obraz historii sztuki o pomijane dotąd doświadczenia artystyczne, lecz także lepiej zrozumieć mechanizmy konstruowania pamięci kulturowej w warunkach historycznych i społecznych właściwych dla regionu.

Istotnym aspektem tej refleksji jest również wymiar edukacyjny i wychowawczy dziedzictwa artystycznego. Twórczość Jarońskiego, odnosząca się do tradycji regionalnych i doświadczeń wspólnotowych, może stanowić wartościowe narzędzie edukacji kulturowej oraz przykład wykorzystania sztuki w procesie kształtowania świadomości historycznej i tożsamości kulturowej. W tym kontekście szczególną rolę odgrywają instytucje muzealne oraz działania z zakresu pedagogiki muzealnej, które umożliwiają przekazywanie

pamięci kulturowej kolejnym pokoleniom i rozwijanie kompetencji interpretacyjnych odbiorców sztuki²⁸.

Ostatecznie, przypadek Władysława Jarockiego ukazuje, że historia sztuki jest nie tylko dziedziną wiedzy o przeszłości, lecz także przestrzenią refleksji nad sposobami jej zapamiętywania i interpretowania. Badania nad artystami funkcjonującymi poza centrum kanonu pozwalają ujawnić złożoność procesów kulturowych, kształtujących pamięć zbiorową, oraz wskazują na konieczność bardziej inkluzywnego rozumienia dziedzictwa artystycznego w nowoczesnej humanistyce.

Streszczenie: Artykuł podejmuje problematykę marginalizacji twórczości Władysława Jarockiego w kanonie polskiej historii sztuki XX w., ukazując ją w perspektywie teorii pamięci kulturowej oraz współczesnych badań nad kanonem artystycznym. Opierając się na koncepcji Aleidy Assmann, Astrid Erll, Johna Guillory'ego oraz Georgesa Didi-Hubermana, rekonstruuje mechanizmy selekcji pamięci i zapomnienia, które ukształtowały sposób obecności Jarockiego w dyskursie o sztuce nowoczesnej. Jarocki – artysta, pedagog i organizator życia artystycznego – stanowi przypadek szczególny: jego twórczość, zakorzeniona w doświadczeniu modernizmu, została zredukowana do kategorii malarstwa etnograficznego. Celem artykułu jest interpretacja tego zjawiska jako procesu wynikającego z epistemologicznych i ideologicznych uwarunkowań polskiej historii sztuki, w której konstrukcja kanonu stanowiła równocześnie akt polityczny i akt pamięci.

Słowa kluczowe: Władysław Jarocki, kanon sztuki, pamięć kulturowa, modernizm, tożsamość narodowa, sztuka polska XX w.

Bibliografia

Źródła

Jarocki W., *Recenzja Międzynarodowej Wystawy Sztuki w Rzymie (1911)*, cyt. za: Rozciecha-Lis A., *Władysław Jarocki – szkic biografii artystycznej*, „Studia i Materiały Lubelskie”, 26 (2024) s. 123–130.

Opracowania

- Assmann A., *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.
- Assmann A., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2016.
- Baxandall M., *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven–London 1985.
- Belting H., *Art History after Modernism*, Chicago 2003.
- Belting H., *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Chicago 1994.
- Denzin N., *The Research Act: A Theoretical Introduction to Sociological Methods*, New York 1978.
- Didi-Huberman G., *Obrazy mimo wszystko*, tł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008.
- Didi-Huberman G., *Przed obrazem. Pytanie o historię sztuki*, tł. P. Kwiatkowski, Warszawa 2012.
- Erll A., *Memory in Culture*, Basingstoke 2011.
- Guillory J., *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago–London 1993.
- Klekot E., *Kłopoty ze sztuką ludową*, Warszawa 2023.
- Kuncewicz D., Kuncewicz D., *Na styku biografii i twórczości. Perspektywa psychologiczna*, „Roczniki Humanistyczne”, 66 (2018) z. 1, s. 131–145, DOI: 10.18290/rh.2018.66.1-9.
- Pedagogika pamięci. O teorii i praktyce edukacji w muzeach martyrologicznych*, red. T. Kranz, Lublin 2018.
- Piotrowski P., *Awangarda w czasach post-awangardy*, Poznań 1999.
- Piotrowski P., *Sztuka według polityki. Od melancholii do pasji krytycznej*, Poznań 2007.
- Rampley M., *The Vienna School of Art History and the Idea of Cultural Memory*, University Park 2013.
- Rozciecha-Lis A., Władysław Jaroński – szkic biografii artystycznej, „Studia i Materiały Lubelskie”, 26 (2024) s. 121–132.
- Skutnik J., *Pedagogika pamięci*, Toruń 2017.
- Wysok W., *Teoretyczne założenia pedagogiki pamięci. Wokół podstawowych definicji i pojęć*, w: *Pedagogika pamięci. O teorii i praktyce edukacji w muzeach martyrologicznych*, red. T. Kranz, Lublin 2018, s. 87–125.
- Weiss Z., Łomnicka K., Władysław Jaroński. *Nie tylko Hucuł*, Zakopane 2015.