

Anna Matuchniak-Krasuska

Uniwersytet Łódzki

Recenzja książki Ewy Krawczak *Konteksty polskiej socjologii sztuki* (Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013, s. 345)

Socjologia sztuki jest relatywnie nową subdyscypliną socjologii kultury, zajmującą w „polu nauki” pozycję marginalną. Jak podaje Nathalie Heinich, niespełna 1% „produkcji socjologicznej” można zaliczyć do socjologii sztuki (N. Heinich, *Sociologie de l'art*, Paris 2004). Socjologiczna refleksja nad sztuką włącza rozważania z estetyki i historii sztuki w badania społeczeństwa, co znalazło wyraz w trzech nurtach socjologii sztuki wyróżnionych przez francuską badaczkę: estetyce socjologicznej, społecznej historii sztuki, socjologii empirycznej. Ważnych przedstawicieli tych nurtów znajdziemy w wielu krajach, w tym w Polsce, Francji, Anglii, Niemczech, USA; wypada wymienić nazwiska Stanisława Ossowskiego, Antoniny Kłoskowskiej, Bogusława Sułkowskiego, Mariana Golki, Pierre'a Francastela, Norberta Eliasa, Pierre'a Bourdieu, Nathalie Heinich, Raymonde Moulin, Janet Wolff, Arnolda Hausera, Erwina Panofsky'ego, Howarda Beckera, Very Zolberg. Współcześni badacze należą do generacji socjologii empirycznej realizującej badania ilościowe i jakościowe dotyczące różnych podmiotów świata sztuki: artystów, odbiorców, instytucji obiegu sztuki, a także dzieł sztuki i ich społecznych funkcji. Z reguły są to badania wąskie, dotyczące konkretnej kwestii (np. sytuacji artystów, funkcjonowania jakiejś instytucji, recepcji sztuki) w ramach subdyscypliny socjologii sztuki, jak socjologia literatury, socjologia teatru, socjologia filmu, socjologia muzyki czy socjologia malarstwa. Całościowe badania uczestnictwa w kulturze i w życiu społecznym zrealizował tylko Pierre Bourdieu, a jego *opus magnum* – *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, zostało przetłumaczone na język polski „dwadzieścia lat później” (wyd. francuskie – 1979 r., wyd. polskie – 2005 r.). Większość

klasycznych i współczesnych dzieł z socjologii sztuki jest jednak dostępna z reguły w oryginale. W literaturze przedmiotu znane są mi trzy opracowania poświęcone „całej” socjologii sztuki i noszące taki obiecujący tytuł: Arnolda Hausera *Sociology of the Art*. (wyd. niemieckie z 1974 r., wyd. angielskie z 1982 r., 800 s. ułożonych w 32 rozdziały zgrupowane w 6 częściach), Nathalie Heinrich *Sociologie de l'art* (wyd. francuskie – 2004 r., wyd. polskie – 2010 r., 120 s.), Mariana Golki *Socjologia sztuki* (2008, 270 s.). Każde z dzieł jest erudycyjne i interesujące dla czytelnika.

W 2012 roku w Wydawnictwie UMCS w Lublinie ukazała się publikacja Ewy Krawczak *Konteksty polskiej socjologii sztuki*. Książka, licząca 345 stron, składa się z trzech długich stustronicowych rozdziałów zatytułowanych: „Socjologiczne oglądy artysty i praktyk artystycznych”, „Dzieło sztuki w polu badawczym socjologii”, „Socjologiczny obraz odbiorcy i recepcji sztuki”, krótkiego dziesięciostronicowego wstępu, jeszcze krótszego podsumowania (3,5 strony) oraz rozbudowanej bibliografii (20 stron).

Autorka nie jest znana w środowisku socjologów sztuki, nie ma publikacji z tej dziedziny, raczej nie prowadziła badań empirycznych dotyczących twórców czy odbiorców sztuki. Ta swoista *Summa Theologiae* jest więc debiutem z zakresu socjologii sztuki, co wydaje się swoistym fenomenem, gdyż z reguły dzieła syntetyczne powstają w rezultacie obszernych studiów teoretycznych i analiz empirycznych.

Lektura książki Ewy Krawczak sprawia niejakie trudności, nawet dla czytelnika, który zna większość tekstów podanych w bibliografii. Wątpliwości budzi zarówno aspekt analityczny, jak i ujęcie syntetyczne. Sposób prezentacji omawianych problemów i związanych z nimi lektur nie pozwala na odtworzenie logiki wywodu. W związku z tym nie wiadomo, jaka teza przyświecała powstaniu pracy i jaka była idea konstytuująca wywód. W pracy znajdujemy liczne odwołania do różnych autorów, niemniej jednak nie składają się one na całościowy obraz polskiej socjologii sztuki ani analizowanych problemów. Z tego punktu widzenia tytuł książki *Konteksty polskiej socjologii sztuki* jest mylący. Autorka pisze: „Powstawaniu prac o charakterze syntetycznym nieodłącznie towarzyszy myśl o ryzyku i niedoskonałości osiągniętego rezultatu” (Krawczak 2012: 15). I tu należy się z nią zgodzić, gdyż praca przejawia wiele niedoskonałości, począwszy od tytułu, przez strukturę, prezentację lektur, narrację, kończąc na konkluzjach (a raczej ich braku).

Książka Ewy Krawczak jest pozbawiona ram teoretycznych, pozwalających na porządkowanie i analizowanie zagadnień socjologii sztuki. Autorka określa swój sposób procedowania mianem „referującego”, co też niewiele tłumaczy, zwłaszcza, że przedmiot badania nie jest jasno określony, a może nawet nie istnieje, skoro we wstępie pisze: „Na tej podstawie (tj. „referowania” E. Krawczak) powinien wyłonić się obraz polskiej socjologii sztuki, co do istnienia której istnieje wiele wątpliwości”. (Krawczak 2012: 14). Uderza brak wyjaśnienia tytułowego pojęcia „konteksty polskiej socjologii sztuki”, poza lakonicznym stwierdzeniem, że chodzi właśnie o te trzy elementy schematu komunikowania, ogólnie znane i powszechnie przyjęte. E. Krawczak pisze: „Zakres istniejącej problematyki o sztuce narzucił pewną strukturę pracy. Składa się ona, poza wstępem i podsumowaniem, z trzech rozdziałów, prezentujących główne konteksty socjologicznego patrzenia na sferę artystyczną” (Krawczak 2012: 16). Artysta, dzieło, odbiorca – to raczej przedmioty badania, obszary, pola tematyczne. Dokonywane dotychczas analizy z zakresu socjologii sztuki odbywały się bez tego pojęcia; stosowano podejście problemowe (A. Hauser, P. Francastel, S. Ossowski) lub chronologiczne (N. Heinrich). Można byłoby koncepcję kontekstów polskiej socjologii sztuki uznać za nowatorską, gdyby okazała się nośna eksplanacyjnie – ale tak nie jest. Kluczowe pojęcie kontekstu nie zostało nigdzie zdefiniowane ani omówione, a więc ta kategoria niczego nie porządkuje ani nie wyjaśnia. W rozdziałach o artystach, dziełach i odbiorcach

brakuje logicznej struktury – mieszają się wątki prezentacji problematyki oraz dorobku poszczególnych autorów. Skoro tytuł zapowiada analizę polskiej socjologii sztuki, po co przywoływani są autorzy obcy? Nathalie Heinich uporządkowała dzieje socjologii sztuki chronologicznie i logicznie. Ewa Krawczak lekceważy te zasady, wprowadzając w błąd czytelnika (np. twórczość nieżyjącego od dawna Aleksandra Wallisa jest jej zdaniem uzupełnieniem podejścia Anny Matuchniak-Krasuskiej). O niedostatku refleksyjności świadczy brak podsumowań każdego z rozdziałów oraz lakoniczne, pozbawione wartości informacyjnej podsumowanie całości (3,5 strony!). Trudno przecież podsumować wywód niespójny i nielogiczny. Praca w związku z tym nie tworzy żadnej „wartości dodanej”, a prezentacja dorobku polskich socjologów sztuki jest fragmentaryczna i „wyrwana z kontekstu”. Być może chodzi o ten kontekst.

Wnikliwa analiza książki Ewy Krawczak pozwala na sformułowanie wniosku, że liczba i forma „zapożyczeń” od innych autorów, mające świadczyć o znajomości literatury przedmiotu, wydają się przekraczać dopuszczalne normy. Ewa Krawczak stosuje nagminnie „technikę pozornych odwołań” czy też „fałszywych cytowań”, unikając cytowania omawianych autorów, a podając jedynie w przypisie nazwisko autora i tytuł wykorzystywanej książki z sugestią „zob.” lub „por.”. Narracja sugeruje, że to jej analizy i wnioski, podczas gdy są to całe strony przepisane od innych. Zatarciu śladów zapożyczeń służy z kolei tzw. technika kolażu, polegająca na przemieszczaniu różnych autorów, tematów, wątków, fragmentów książek. Ten brak ciągłości narracyjnej utrudnia czytelnikowi lekturę, a Autorce formułowanie wniosków, jednak pełni funkcje maskujące oraz stwarza pozory erudycji i twórczości własnej. Lista „zapożyczeń” od innych autorów, z pewnością niewyczerpująca, liczy 5 stron i zawiera prawie 50 punktów spornych, godzących w autorstwo Antoniny Kłoskowskiej, Sława Krzemienia-Ojaka (i współautorów książki *Artystów gry z kulturą* pod redakcją Andrzeja Kisielewskiego), Marii Gołaszewskiej, Mariana Golki, Przemysława Kisiele, Anny Matuchniak-Krasuskiej. Te przykłady można mnożyć.

Z naruszeniem reguł przyjętych w nauce wykorzystywana jest zwłaszcza książka A. Matuchniak-Krasuskiej *Gust i kompetencja. Społeczne zróżnicowanie recepcji malarstwa* (Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1988). Przejęta jest nawet jej struktura, co widać zwłaszcza w układzie końcowych części książki Ewy Krawczak (rozdział III o recepcji, postawach wobec sztuki, typologii odbiorców), a wszelkie wątpliwości rozwiewa powielenie toku argumentacji, omawianych autorów i przepisanie całych fragmentów tekstu, z wielkimi zmianami. Tylko we fragmencie (od s. 312 do 314) recenzowana książka „przejmuje” osiem pozycji bibliograficznych, podawanych kolejno (M. Gołaszewska, P. Bourdieu, B. Rosenberg, N. Fliegel, A. Ripert, J. Mikułowski-Pomorski, R. Bastide) oraz kilka stron tekstu oryginalnego. Przytaczam *in extenso* tylko jeden fragment książki Ewy Krawczak oraz pierwowzór z książki A. Matuchniak-Krasuskiej dla zilustrowania sposobu procedowania krytykowanej autorki. W przypisie 306 podana jest wyłącznie francuska badaczka, bez podania informacji, skąd zaczerpnięte są te dane z użyciem formuły „cyt. za”. Książka z 1974 roku nie jest tłumaczona na język polski, można także przypuszczać, że w Polsce nie ma ani jednego egzemplarza tekstu oryginalnego. Nie wiadomo też, czy Ewa Krawczak zna biegle język francuski.

Odbiciem teoretycznych propozycji P. Bourdieu jest empiryczna charakterystyka odbiorców dokonana przez A. Ripert, która wyróżniła: „dewotów”, „wierzących” i „profanów”. Mianem „dewotów” określa nieliczną grupę kompetentnych i aktywnych odbiorców, wywodzących się z reguły z wyższych klas społecznych. Ich zainteresowania artystyczne, rozwijane pod wpływem rodzinnej transmisji kulturalnej znajdują wzmocnienie środowiskowe. Odbiorców „wierzących”, najczęściej uczniów i studentów, cechuje umiarkowany

poziom wiedzy o sztuce i zainteresowania tą dziedziną. Natomiast „profani” wywodzący się z niższych klas społecznych i środowisk kulturalnie zaniedbanych nie są przygotowani do recepcji sztuki (Anna Matuchniak-Krasuska, *Gust i kompetencja*, s. 214, przypis 14; A. Ripert, *Dévots, croyants et profanes. La diffusion du patrimoine artistique par les moyens audiovisuels*, „La Documentation Française” 1974, n 28).

A teraz tłumaczenie „z polskiego na nasze”.

Doskonałą ilustracją zaproponowanych przez francuskiego socjologa typów odbiorców jest charakterystyka dokonana przez Aline Ripert na podstawie empirycznych ustaleń. Dewoci, wierzący i profani należą do różnych klas i środowisk społecznych. Kompetentni i aktywni odbiorcy, czyli dewoci, wywodzą się z wyższych klas społecznych. Kształtują swoje artystyczne zainteresowania pod wpływem rodzinnych tradycji oraz wzmocnień środowiskowych. Wierzący odbiorcy wywodzą się ze studenckich i uczniowskich zbiorowości. Mogą się pochwalić poziomem kwalifikacji odbiorczych i takim samym zainteresowaniem sztuką. Z niższych klas społecznych rekrutują się profani, właściwie zupełnie nieprzygotowani do obcowania ze sztuką (Ewa Krawczak, *Konteksty polskiej socjologii sztuki*, s. 314, przypis 306: A. Ripert, *Devots, croyants et profanes. La diffusion du patrimoine artistique par les moyens audiovisuels*, „La Documentation Française” 1974, n 28, s. 63–78).

„Przywłaszczona” jest specjalistyczna bibliografia, „zdobyta” we Francji przez A. Matuchniak-Krasuską i wprowadzona do polskiego życia naukowego; symptomatyczni są mniej znani autorzy (jak A. Ripert, R. Moulin, R. Bastide) i książki istniejące wyłącznie w wersji oryginalnej – po francusku. Pierre’a Bourdieu znają przecież wszyscy, choć nie wszyscy z „pierwszej ręki” i to w oryginale. Ich prezentacja przez Ewę Krawczak nie wnosi niczego ponad informacje zawarte we wskazanej książce, nawet zdania są niewiele zmienione. Takich zapożyczonych tekstów francuskich jest około 10. Sposób prezentacji obszernej bibliografii – z błędami i niezrozumieniem – czyni prawomocnym przypuszczenie, że Ewa Krawczak nie dotarła do oryginalnych tekstów, polskich i obcojęzycznych, a wykorzystuje wyłącznie opracowania innych autorów, zwłaszcza kilka podstawowych książek z socjologii sztuki (mniej jest artykułów). Przykładowo P. Bourdieu zostaje przypisany do „estetyki socjologicznej”, i to przez N. Heinich, co jest podwójnym przekłamaniami – Bourdieu nie należy do tego nurtu, a Heinich tego nie napisała (Krawczak 2012: 148). Następnie zostaje uznany za prekursora jakościowych badań recepcji sztuki przez A. Matuchniak-Krasuską (Krawczak 2012: 260), choć taka teza nie została napisana. Za to w rozdziale III książki *Konteksty polskiej socjologii sztuki*, na stronach 263, 264, 265, w sposób ciągły przepisane są teksty A. Matuchniak-Krasuskiej omawiające pojęcia kompetencji kulturowej i dyspozycji estetycznej, prezentujące refleksje P. Bourdieu. Warto zauważyć, że zapożyczenia od innych autorów plasowane są w tej samej części krytykowanej książki.

Symptomatyczne jest zawłaszczanie charakterystycznych tłumaczeń z języka francuskiego, z Pierre’a Bourdieu czy Marcela Duchampa, podobnie jak w wyżej omówionym przypadku – bez podania nazwiska autora. Na początku książki Anny Matuchniak-Krasuskiej *Publiczność wobec metafory plastycznej. O recepcji groteski Jerzego Dudy-Gracza* (Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1999, s. 20) przy prezentacji problematyki socjologii sztuki przytoczony jest cytat z książki Pierre’a Bourdieu *Question de sociologie*, w tekście po polsku – „Socjologia i sztuka nie tworzą dobranej pary”, a w przypisie 17 po francusku – „Sociologie et l’art. ne font pas bon ménage” (Matuchniak-Krasuska 1999: 270). Na pierwszej stronie książki *Konteksty polskiej socjologii sztuki* Ewa Krawczak pisze: „Stwierdzenie wypowiedziane przez francuskiego socjologa Pierre’a Bourdieu, że »socjologia i sztuka nie tworzą dobranej pary« można potraktować poważnie (...).” i przypis 1:

„P. Bourdieu, *Question de sociologie*, Minuit, Paris, 1980, s. 207”. Ewa Krawczak użyła tego fragmentu bez żadnego cytatu, bez odwołania do książki i tłumaczenia A. Matuchniak-Krasuskiej, wyłącznie jako własny tekst, przywłaszczając sobie autorstwo oraz umieszczając książkę w swojej bibliografii (dzięki temu bardzo obszernej).

Z dobrze „wykorzystanej” książki *Artystów gry z kulturą* pod redakcją Andrzeja Kisielewskiego (Białystok 2009), Ewa Krawczak bierze kongenialne tłumaczenie z francuskiego enigmatycznego tytułu obrazu M. Duchampa „LHOOQ”, będącego pastiszem *Mony Lizy* Leonarda da Vinci – jako „Giocondę parzy tyłek”, dokonane przez profesora Sława Krzemienia-Ojaka z tekstu *Artystów gry z kanonem* (*Artystów...* 2009: 39), nie podając jego autorstwa, a jedynie w przypisie 98 używa zwrotu „por.”. Znów jest w użyciu technika „pozornych odwołań”. W tym fragmencie powtarza też zwroty nieżyjącego Profesora, np. „powtórzył gest kolegi” – przerabiając jego zdania na swoje. Tym samym przypisuje sobie „odkrycia” z historii sztuki i translatoryki, wprowadzając w błąd czytelnika i godząc w prawa właściwego autora.

Ewa Krawczak przepisuje też wypowiedzi artystów (Leona Chwistka o przeżyciu estetycznym) czy teoretyków sztuki (Stefana Szumana) zamieszczone w książkach innych autorów (tu A. Matuchniak-Krasuskiej) bez używania formuły „cyt. za”. Nie można wykluczyć możliwości, że było to niezależne odkrycie krytykowanej autorki, dziwi jednak zbieg okoliczności, zawsze to jest ten właśnie cytat, a nie żaden inny. Podawane jest za to nowsze wydanie źródłowej książki. Nie mam za to wątpliwości, że wypowiedź Jerzego Dudy-Gracza z wywiadu udzielonego mi osobiście, zamieszczona w mojej książce *Publiczność wobec metafory plastycznej. O recepcji groteski Jerzego Dudy-Gracza* (s. 316), została przepisana przez Ewę Krawczak w recenzowanej książce na stronie 93 tak, jakby to był jej własny tekst i jej własne badania, a przypis 153 z instrukcją „zob.” jest kolejnym „falszywym odwołaniem”. Identyczna jest sytuacja w przypadku wypowiedzi jednego z łódzkich artystów w wywiadzie prowadzonym przeze mnie w ramach badań własnych, opublikowana w tekście „Artysta – gracz czy pionek. O sytuacji łódzkich artystów plastyków”, w książce *Artystów gry z kulturą* pod redakcją A. Kisielewskiego, s. 233 (patrz Krawczak 2012: 142–143).

Jako recenzentka habilitacji Przemysława Kisiela znam dobrze jego twórczość i styl. Ewa Krawczak w rozdziale II na stronach 173, 174, 175 „zapożycza” od niego autorów (zwłaszcza takich jak David Halle, ale także tych innych obecnych w toku rozumowania i wywodzie P. Kisiela, jak S. Langer, A. Danto, G. Dickie, W. Gombrowicz, W. Tatarkiewicz) oraz ich publikacje, tok rozumowania, fragmenty tekstu (patrz P. Kisiel *Współczesna kultura artystyczna*, Kraków 2003, s. 60–70). Ewa Krawczak przepisała z książek P. Kisiela co najmniej dwie strony „w ciągu”, z A. Matuchniak-Krasuskiej – około 10 stron tekstu. Każdy „wykorzystany” autor natychmiast rozpozna swój tekst, a forma wykorzystania nie sprawia satysfakcji z bycia czytany tylko zadziwienie, jak można być tak „zawłaszczonym”.

Wypowiedzi własne Ewy Krawczak najczęściej mają formę deklaracji dobrych intencji, choć „wygórowanych”, jak w poniższym cytacie:

Uwzględniając wszelkie ograniczenia pojawiające się w przypadku tak rozległego materiału, autorka ma nadzieję, że jej praca dostarczy potrzebnych danych do dalszych analiz i porządkowania obszarów socjologii sztuki, a zaproponowany schemat: artysta – dzieło sztuki – odbiorca, pozwoli odczytać cechy przysługujące dyscyplinie i budować jej wizerunek tak, aby przełamać postawę nieufności lub lekceważenia (Krawczak 2012: 16).

Autorka recenzowanej książki dostrzega zatem swoje ograniczenia, ale chyba nie wyciąga z nich właściwych wniosków. Książka *Konteksty polskiej socjologii sztuki*, wbrew temu co sądzi autorka, nie tylko nie porządkuje pola socjologii sztuki, ale wręcz przeciwnie. Nie wnosi niczego nowego i oryginalnego do socjologii sztuki oraz z pewnością szkodzi jej *image'owi*. Mieli rację francuscy królowie, obawiając się bardziej fałszywych przyjaciół niż wrogów.