

Dr hab. Anna Drożdż, prof. UŚ
Instytut Nauk o Kulturze
Uniwersytet Śląski w Katowicach

OPINIA

o osiągnięciach naukowych dr Ewy Klekot
w postępowaniu habilitacyjnym wszczętym
przez Radę Naukową Instytutu Nauk Humanistycznych Uniwersytetu SWPS

1. Sylwetka naukowa Habilitantki

Dr Ewa Klekot - od 2019 roku - jest zatrudniona na stanowisku adiunkta w Instytucie Projektowania Uniwersytetu Humanistycznospołecznego SWPS. Do tego czasu - od roku 1989 - związana była z Instytutem Etnologii i Antropologii Kulturowej UW, gdzie pracowała m. in. na stanowiskach asystenta, adiunkta i adiunkta naukowego.

Habilitantka swoją karierę naukową zaczęła w roku 1983, rozpoczynając studia na kierunku archeologia, by po niedługim czasie, bo już w 1985 roku, w obszar swoich zainteresowań włączyć również etnologię. Studia na obu kierunkach ukończyła z tytułem magistra (archeologii oraz etnologii). Kolejnym krokiem na jej ścieżce kariery było uzyskanie stopnia doktora nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce. Dobór tematów przygotowywanych prac (*Wyobrażenie Twarzy Chrystusa w ikonie karpackiej* – temat pracy magisterskiej; *Wyobrażenia Najświętszego Serca Jezusowego w popularnej sztuce dewocyjnej Europy od II połowy XVII do XX w.* – temat rozprawy doktorskiej) wskazują na krystalizowanie się problematyki, zajmującej Habilitantkę, w trakcie jej kolejnych poszukiwań naukowo-badawczych. Warto dodać, iż fragmenty obu rozpraw ukazały się drukiem m.in. w postaci artykułu w czasopiśmie naukowym krajowym i publikacjach zwartych zagranicznych.

2. Ocena osiągnięcia naukowego wskazanego jako podstawa przewodu habilitacyjnego

Jako osiągnięcie naukowe mające służyć za podstawę habilitacji – zgodnie z art. 221 ust. 8 Ustawy Prawo o Szkolnictwie Wyższym i Nauce – Habilitantka przedstawia monografię autorską: *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Fundacja Terytoria Książki/Wydawnictwo Słowo/ Obraz Terytoria, Gdańsk 2021, ss. 487.

Monografia składa się z: *Podziękowań, Wprowadzenia*, ośmiu rozdziałów, *Przypisów, Bibliografii, Indeksów osób, nazw geograficznych i nazw własnych*. Publikacja zawiera również dodatek ilustracyjny w postaci kilkudziesięciu fotografii (ze względu na podejmowaną

tematykę pełni on istotną rolę; niestety umieszczenie zdjęć na końcu książki utrudnia nieco ich odbiór).

Rozpoczynając swoje rozważania Autorka, wskazuje na rzeźbę Frasośliwego z Makowa, która w jej ocenie łączy w sobie to, co ludowe i to, co znamienne dla dzieła sztuki. Jednocześnie sygnalizuje, w jaki sposób ten jeden artefakt połączył w sobie tak odmienne znaczenia. Dzięki tej figurze naprowadza ona na problematykę, związaną ze złożonością w tworzeniu, rozumieniu i wartościowaniu tego, co jest określane mianem sztuki ludowej. We wprowadzeniu do recenzowanej pracy Autorka wyznacza kilka zasadniczych tropów, które powinny towarzyszyć jej czytelnikowi. Pierwszym z nich jest praca J. Clifforda „Kłopoty z kulturą”, w której badacz zwraca uwagę na fakt, iż kolekcjonowanie artefaktów stanowi praktykę, rozpoczynającą proces nadawania autentyczności. W przypadku sztuki ludowej Autorka zauważa podobne mechanizmy: wytwarzanie autentyczności ludowości i autentyczności sztuki: *Sztuka ludowa, wymaga analizy łączącej obie perspektywy: z jednej strony trzeba je rozumieć w kontekście praktyk, dyskursów i ideologii w nowoczesnym polu sztuki, z drugiej – w polu dyscyplin zajmujących się badaniami ludu* (s. 12). W takim ujęciu, proces tworzenia sztuki ludowej odbywał się w prywatnych kolekcjach inteligentów, artystów, badaczy, a odkrywane dzieła i odkrywani twórcy musieli wpisywać się w określone wcześniej ramy. Drugim tropem są konkluzje P. Bourdieu, dotyczące społecznej krytyki sądu smaku i gustu. Autorka stwierdza, iż *ludowość jest kategorią normatywną, a nie opisową, w związku z czym, pomimo przypisywania autorstwa „sztuki ludowej” wyłącznie ludowi, nie było nią bynajmniej wszystko, co wytwarzano na wsi, lecz tylko to, co spośród wiejskich wytworów za sztukę ludową uznał inteligent* (s. 13). Takie rozłożenie akcentów powoduje istotną nierównowagę: to inteligent ustalał zasady, nakreślał granice sztuki ludowej oraz egzekwował ich przestrzeganie, natomiast twórca był zobowiązany do przestrzegania tych zasad i ponoszenia wszelkich sankcji z tym związanych. Trzecim tropem jest pojęcie folkloryzmu. Autorka w swojej pracy posiłkuje się definicją opracowaną przez J. Bursztę. Uznaje ona proces zagarniania, kolekcjonowania artefaktów sztuki ludowej za folkloryzm, a powstałe w ten sposób kolekcje za folklorystyczną reprezentację wsi. Udział samego twórcy w tym procesie określa mianem samofolkloryzacji.

W pierwszym rozdziale zatytułowanym *Metamorfoza obrazów na szkle* Autorka pochyla się nad zagadnieniem ewolucji postrzegania i wartościowania elementów należących do kanonu sztuki „prymitywnej”, „ludowej”. Jej rozważania odnoszą się nie tylko do poglądów autorytetów rodzimych. Autorka wykazała się znajomością tematu z perspektywy m. in. europejskiej.

Na początkowych etapach wytwarzania zjawiska sztuki ludowej, „prymitywność” stanowiła pojęcie centralne. Jak wskazuje Habilitantka, obiekty pozaeuropejskich kultur prymitywnych w europejskich zbiorach funkcjonowały, jako powierzchownie projekcje, a nie jako nośniki informacji; przez to stawały się one nie tylko elementami konstruującymi wiedzę (w szczególności w okresie, kiedy upowszechniła się idea postępu) ale także były przedmiotem posiadania (budowanie prestiżu właściciela). Autorka nie prezentuje odbiorcy kolejnej analizy kolejnych obiektów sztuki ludowej, nie buduje narracji opartej na ocenie stylów, zanikania klasycznych form a pojawianiu się nowych, nie do końca zgodnych z wyznaczonym kanonem. Ona stawia pytania, o to, czym właściwie jest owa sztuka ludowa i jak bardzo jest wytworem sztucznym stworzonym przez osoby, które nigdy nie były jej twórcami czy odbiorcami.

W kolejnym rozdziale *Rzeczy wybrane – rzeczy ludowe* Habilitantka przybliży, w jaki sposób polska inteligencja odkrywała ludowość i budowała pierwsze kolekcje rzeczy uznanych za ludowe. Jak zauważa, odkrywanie ludu i ludowości w Polsce miało miejsce w XIX w., a powstające w tym czasie wspomniane kolekcje, miały na celu sięganie do krajowej starożytności. Badaczka stawia tezę, iż *sztuka ludowa powstała więc na skutek selekcji rzeczy dostępnych na wsi, dokonywanej z perspektywy ich wartości dla inteligenckiego kolekcjonera, badacza, a także artysty* (s. 58). Jednocześnie zainteresowania te wynikały z pobudek patriotycznych. Na rozwój zainteresowań ludowością miała wpływ sytuacja polityczna w kraju (rozbiory), tym samym stawiała się ona utopią, umożliwiającą funkcjonowanie nowoczesnej ideologii narodowej (s. 68). Szczególnie ważne to było w czasie II Rzeczypospolitej, kiedy odradzało się młode państwo polskie.

Obok pobudek politycznych, na dobór zbieranych obiektów, istotny wpływ miało poczucie smaku samych kolekcjonerów (np. brak wyrazistych kolorów charakterystycznych dla wiejskiego gustu). Wytworzone, w oparciu o te kolekcje, wizualizacje ludu i jego sztuki, nie tyle je utrwały, co zmieniały, tworzyły reprezentacje zrozumiałe dla obcego odbiorcy (podkreślające egzotykę prezentowanego, jego barwność oraz takie elementy, które można poddać naukowej analizie – np. regionalne zróżnicowanie strojów ludowych). Ta konstatacja prowadzi Autorkę do rozważań na temat folkloryzacji i orientalizacji w dyskursie polskich nauk humanistycznych i społecznych (w tym także tych, których korzenie są w ludoznawstwie).

Kolejny rozdział *Styl ludowy, styl narodowy* Autorka poświęciła dokładnemu prześledzeniu, w jaki sposób przebiegał proces wytwarzania sztuki ludowej i stylu ludowego. Wytwory ludowe, od początku zainteresowań nimi, były traktowane jednocześnie jako nienowoczesne i niehistoryczne, noszące cechy archaiczności i egzotyki twórców żyjących w zgodzie z naturą oraz stanowiły korzenie nowoczesnej tradycji narodowej (wynajdywanie

tradycji). W oparciu o przywołane liczne przykłady inicjatyw miejskiej inteligencji i artystów (powoływanie stowarzyszeń i zrzeszeń, odezwy, wystawianie wytworów tzw. przemysłu ludowego i sztuki wiejskiej), ze szczególnym uwzględnieniem procesu wytwarzania stylu zakopiańskiego, Autorka przybliży proces kreowania nowego tworu, jakim był styl narodowy oparty na wzorach zdefiniowanych, jako ludowe, a następnie analizuje przemiany zachodzące w tym zakresie. Konstatuje, iż sformułowania: „polski styl narodowy”, „ludowość nowoczesna” charakteryzują lata 20. XX wieku, z kolei „wykwintny regionalizm” stanowi wyznacznik kolejnego dziesięciolecia. Konsekwencją tej zmiany było odejście od chłopomanii i panslawizmu (kojarzoną ze sztuką Rosji) oraz przewartościowanie styl wiejskiego, jako tematu pobocznego, towarzyszącego organizowanym wystawom. W jej ocenie w tym czasie coraz bardziej umacnia się pozycja tego stylu, zarówno jako zjawiska społecznego: *Wtajemniczenie w estetykę prawdziwej sztuki ludowej było kapitałem kulturowym inteligenta i artysty [...]. W klasowej namiętności polskiej inteligencji do stylu ludowego wyrażał się więc także inteligencki etos demokratyczny oraz sytuacja materialna, która często nie wystarczała na prowadzenie życia zgodnego z aspiracjami, także tymi stylistycznymi [...]. Ludowa stylistyka była angażowana zarówno do działań związanych z legitymizacją nowoczesnego państwa narodowego, takich jak tworzenie stylu narodowego, jak i do konstruowania dystynkcji społecznej za pomocą sądu smaku w obrębie modernizującego się społeczeństwa tego państwa*” (s. 130-131), jak i zjawiska artystycznego: *Ludowość jako styl w sztuce była więc rozumiana przynajmniej na trzy sposoby: jako barwność i malowniczość, kojarzone z żywiołowością bliskiego n a t u r z e ludu; jako prostota, dosadność, a nawet toporność formy, które niosły konotacje szczerości i siły, łączonych z p r y m i t y w n o ś c i ą ; wreszcie – jako „praca rąk” i znajomość materiału, które umożliwiały poradzenie sobie z poczuciem alienacji, związanym z wytwarzaniem maszynowym. Te różne rozumienia ludowości jako stylu ekspresji umożliwiały jej bardzo długie wykorzystywanie w polu sztuki, zarówno przez artystów, jak i przez krytyków i historyków sztuki* (s. 131).

W następnej części pracy pt. *Między ludoznawstwem a przemysłem ludowym*, Autorka wskazuje, jaką rolę na kierunek rozwoju i sam rozwój wytwórczości wiejskiej miały wpływy zewnętrzne, m. in. wystawy, na które liczne eksponaty sprowadzali ludoznawcy (dokonywali oceny, które artefakty znajdują się na wystawie, nadzorowali ich wykonanie, a nawet wprowadzali zmiany, by zadowolić gust mieszczański). Pierwsza polska wystawa etnograficzna dała impuls do działań związanych z komercjalizacją wyrobów tzw. ludowych do celów kolekcjonerskich i naukowych (budowanie reprezentacji wsi jako ludowej). W tym

czasie dominującym wzorem był styl góralski: podhalański lub huculski, udoskonalony na wzór szwajcarski.

W dalszej kolejności podejmuje próbę omówienia sposobów działania władz II RP w kierunku wzmocnienia roli i znaczenia przemysłu ludowego. W końcu przybliży wybrane przykłady działań wspierających rozwój przemysłu domowego i wytwórczości wiejskiej, które miały miejsce w kolejnych zaborach (pruskim i rosyjskim). Autorka wskazuje na fakt, iż podejmowane w tym czasie działania intelektualistów oraz licznych organizacji mających na celu wspieranie przemysłu ludowego, rozpoczęły zasadniczy dla nowoczesności spór o autentyczność i jej wyznaczniki. Zaangażowanie specjalistów spowodowało „rozdwojenie” duszy wiejskiego wytwórcy, który z jednej strony produkował „ludowe” przedmioty, które podobały się odbiorcy intelektualistom i „swoje”, które znajdowały odbiorców wśród miejscowych; wartościujące jest także rozróżnienie wpływów obcych, jako inspirujących (to te, które wypływają od specjalistów) i nieestetycznego naśladownictwa (wzory miejskie).

W rozdziale piątym pt. *'Rezerwoar form': o teoretycznych ujęciach polskiej sztuki ludowej* Autorka przybliży, w jaki sposób kształtowały się ramy definicyjne, interesującego ją zagadnienia. Czyni to m. in. odwołując się i omawiając poglądy kolejnych badaczy / artystów: Skoczylasa, Schrammówny, Piwockiego, Bystronia, Dobrowolskiego, Grabowskiego zawarte w ich publikacjach; wskazuje a następnie analizuje różnice w definiowaniu zarówno przedmiotu badań, jak i jego twórców, które wynikały z odmiennego wykształcenia (afiliacji dziedzinowej) i kapitału kulturowego samych teoretyków. Badaczka wskazuje na silną zależność, pomiędzy dynamiką sposobów definiowania sztuki ludowej, a przekształceniami zachodzącymi w sztuce akademickiej (okres międzywojenny), ze szczególnym uwzględnieniem przełomu estetycznego, który doprowadził do modernistycznej redefinicji pola sztuki. Jej rozważania oscylują wokół koncepcji wytwarzania pojęcia „sztuki ludowej” i „twórcy ludowego” przez nowoczesnego inteligenta, u podstaw których leżała figura Innego. Jak sama konstatuje, ramy definicyjne były tak nieprzystające do rzeczywistości, a jednocześnie tak sztywne, że uniemożliwiały progres samych twórców.

Niezwykle ważną dla rozwoju omawianego zjawiska cezurą czasową, wskazaną przez Autorkę, był okres powojenny. W tym czasie miało miejsce jeszcze większe podporządkowanie „ludowości” - tym razem socjalistycznej - polityce państwa polskiego. Jako znaczący wskazuje ona przełom lat 60 i 70. XX wieku. W tym czasie po raz kolejny dokonał się zwrot w zakresie definiowania i metodologii badań sztuki ludowej. Jak zauważa: *Badacze urodzeni tuż przed II wojną światową lub w czasie jej trwania przecierali szlak pokoleniu polskich baby-boomers,*

którzy mieli otwarcie zakwestionować folklorystyczne i materialistyczno-historyczne paradygmaty (s. 214).

Badacze tamtego okresu kładli nacisk na badanie tzw. „dawnej sztuki”. Autorka zwraca uwagę m.in. na rozwiązania zaproponowane przez Olędzkiego (powiązanie sztuki ludowej z jej funkcją religijną), trud dokumentacyjny Reinfussa (ogromna baza wiedzy o polskiej sztuce ludowej służyła do tworzenia kartograficznych reprezentacji wybranych zjawisk kultury), refleksje terminologiczne Burszty (wprowadzenie rozróżnienia na folklor i folkloryzm, z czego ten pierwszy odnosił się do środowiska wiejskiego, który w swej tradycyjnej formie należy do przeszłości a jego miejsce zajmuje ten drugi), czy Błaszczyka (również stosowała pojęcie folkloryzmu dla szerszych rozważań nad plastyką ludową) oraz ogólny dorobek innych badaczy, który zaowocował licznymi artykułami publikowanymi na łamach czasopisma „Polska Sztuka Ludowa” oraz publikacjami o charakterze monograficznym. Badaczka podkreśla, iż specyfiką polskich badań nad sztuką ludową omawianego okresu, w porównaniu z innymi krajami demokracji ludowej, był fakt, iż *znaczące miejsce w kanonie badań polskiej sztuki ludowej zajmowały chrześcijańskie przedstawienia i praktyki religijne* (s. 217). W tym okresie akademicy skierowali się także w stronę badań nad kiczem, sztuką naiwną, czy sztuką jarmarczną.

Rozdział szósty *Lud jako twórca i twórca ludowy* poświęcony został omówieniu kolejnych (chronologicznie) etapów konstruowania charakterystyki twórcy ludowego przez zewnętrznych obserwatorów: *Odkąd twórczość plastyczna chłopskich mieszkańców wsi zaczęła wzbudzać zainteresowanie poza ich własnym środowiskiem, została uwikłana w procedury dyskursu ludoznawczego oraz ideologię ludoznawczą i konstruowano ją z całym dobrodziejstwem allochronii oraz Herderowskiej koncepcji sztuki ludowej jako dzieła zbiorowego i korzeni sztuki narodowej* (s. 227). Autorka skupia się na wskazaniu takich cech twórcy, które nadają mu znaczenia Innego w odniesieniu do intelektualisty czy artysty akademickiego. Zwraca uwagę na takie cechy, jak ahistoryczność, aintelektualizm (metafory przyrodnicze). Takie podejście do twórcy ludowego skutkowało deklaracjami i niejednokrotnie działaniami zmierzającymi do odpowiedniego kształcenia osób o takich predyspozycjach, Autorka te próby za Janiną Oryńczyną nazwała obrazowo *hodowaniem prymitywów*.

W części siódmej *Sztuka ludowa w Rzeczypospolitej Ludowej*, omawiając kolejny, bardzo ważny okres w historii sztuki ludowej, jakim był PRL, Autorka zwraca uwagę na dwie zasadnicze zmiany, które zaszły w tym zakresie: uhistorycznienie (w zakresie podejścia teoretycznego) oraz folkloryzacja i samofolkloryzacja wsi. Zmiany te dały impuls do podejmowania licznych działań związanych z dokumentacją sztuki ludowej oraz takich, które

stymulowały rozwój i postęp artystyczny wsi. O ile aktywności takie podejmowane były już przed wojną, to jednak po II wojnie światowej nabrały one rozmachu na nieznaną dotąd skalę. Jednym z efektów tych działań była monopolizacja mecenatu państwa oraz centralizacja i ideologizacja podejmowanych działań artystycznych. Autorka, wskazując na te modyfikacje w zakresie podejścia do przedmiotu jej zainteresowań, na kolejnych stronach książki, przedstawia i omawia zmiany instytucjonalne, zachodzące w Polsce powojennej, odnoszące się do dziedzictwa kulturalnego wsi. Przybliży także ich rolę i znaczenie (ze szczególnym uwzględnieniem różnic występujących pomiędzy ośrodkiem warszawskim i krakowskim), zaznacza zwiększającą się rolę przypisywaną sztuce ludowej oraz jej twórcom – *artystycznemu aktywowi terenowemu* (s. 271). Omawia cele i kolejne fazy przekształceń w obrębie narad organizowanych z twórcami ludowymi, kolektywów projektanckich; wskazuje na znaczenie i rozwój wcześniejszych inicjatyw: wystaw i konkursów, które niejednokrotnie przyczyniały się do podtrzymania a nawet ożywienia zanikających już dziedzin sztuki ludowej (np. krakowskie szopkarstwo), omawia również znaczenie i wpływ CPLiA oraz podejmowanych przez nią inicjatyw. W jej konkluzjach znaleźć można stwierdzenia wskazujące na niejednoznaczną ocenę działalności tej instytucji. Badaczka interesująco snuje refleksję nad związkami występującymi pomiędzy ludowymi twórcami a inteligentnymi działaczami i artystami, wskazuje na konsekwencje tych kontaktów, które nie są do końca dostrzegane a w potocznym oglądzie wręcz niedostrzegalne, co w efekcie buduje żywotną, acz nie do końca prawdziwą legendę wyjątkowości sztuki ludowej niektórych regionów. Prowadząc swoje rozważania sięga po liczne dane źródłowe. Przekształcenia w zakresie roli sztuki ludowej w rzeczywistości PRL prowadzą ją do refleksji, że w latach 70. XX wieku *ludowość była ważnym elementem rodzącego się socjalistycznego konsumpcjonizmu epoki Gierka i związanej z nim kultury masowej* (s. 297). Autorka zwraca uwagę, że po raz kolejny nie małą rolę w omawianej kwestii odegrały prywatne kolekcje: *Przejawem inteligenckiej mody na ludowość była kolejna – lecz pierwsza w czasach PRL – fala kolekcjonerstwa* (s. 303). Interesująca była również ta część publikacji, w której Autorka zwróciła uwagę na zagraniczne wpływy (głównie te z Niemiec Zachodnich), które do pewnego stopnia kształtowały wyraz artystyczny produkowanych wyrobów rękodzielniczych z jednej strony, a pogląd na Polskę i Polaków w drugiej. Pogląd ten był tendencyjny sytuujący Niemców po stronie mecenasów a Polaków po stronie potrzebujących wsparcia.

Ostatni, ósmy rozdział swej pracy zatytułowany *Trwale obrazy rzeczy ludowych* Autorka poświęca rozważaniom na temat procesów rozgrywających się współcześnie (a więc po 1989 roku) wokół sztuki ludowej, folkloru i szeroko pojętej ludowości. Wskazuje ona na

zmiany zachodzące w okresie transformacji, w obrębie których nie pozostało wiele miejsca na ludowość rozumianą w kategoriach dwudziestowiecznych. Transformacja ustrojowa i przemiany społeczno-gospodarcze, które były jej konsekwencją nie pozostały bez wpływu na wizję ludowości i jej roli w kreowaniu obrazu własnego nowej Polski. To właśnie ten okres i jego twórcy po raz kolejny reinterpretują ludowe dziedzictwo. W tym kontekście Badaczka rozpatruje znaczenie słowa etnodizajn, które zyskało na znaczeniu w omawianym czasie. Pojęcie to według niej charakteryzuje praktyki podejmowane przez najmłodsze pokolenie projektantów. Jak zauważa: *projektanci [...] oparli się na wizualnej kliszy, która była wynikiem przełożenia kanonu sztuki ludowej na masowość. Inspiracją nie były więc bezpośrednio rzeczy ludowe, lecz element wygenerowanego w oparciu o nie wizualnego znaku sztuki ludowej, który stanowił część folklorystycznej reprezentacji wsi* (s. 337). Dokonuje ona analiz opartych na licznych przykładach współczesnych projektów opartych na ludowych inspiracjach. Jej wnioski nie wskazują jednak na daleko idącą zmianę jakościową w powstających projektach. Zmiana terminu, odejście od stylu narodowego, odważniejsze i bardziej kreatywne korzystanie z wzorów kultury ludowej (supermarket kultury) nie zainicjowały modyfikacji zasadniczej kwestii. Badaczka nakreśla to w następujących słowach: *Etnodizajn potrafi więc zaproponować rozwiązania, które nie opierają się na ludoznawczych stereotypach, dawno skrytykowanych przez samych ludoznawców; jednak w większości wypadków nie oznacza on zmiany sposobu rozumienia tego, co ma być źródłem inspiracji projektanta-etnodizajnera i cały czas odwołuje się do głęboko zakorzenionej w potocznym myśleniu folklorystycznej reprezentacji wsi oraz związanej z nią nostalgii za ludem, naturą i dzieciństwem – i n n y m i nowoczesnego człowieka, jego prymitywnymi alter ego sprzed upadku w nowoczesność* (s. 342).

Problem, nad którym pochyliła się w swojej pracy Ewa Klekot, nie stanowi skończonej całości. Badaczka zaprezentowała proces wytwarzania i kolejnych przekształceń pojęcia ludowości, przybliżyła niezbędnych aktorów, którzy są niezbędni w tym działaniu, w końcu wyartykułowała znaczenia przypisywane wytworom ludowym w czasie. Ważne jest jednak to, że Badaczka zdaje sobie sprawę z tego, że tym, co wyróżnia wszystkie te elementy jest dynamika i zmienność.

Autorka do interesującego ją przedmiotu badań podchodzi w sposób krytyczny i przekrojowy. Czyni to z perspektywy m. in. antropologii krytycznej i postkolonialnej historii. Zasadniczym przedmiotem jej badań są artefakty materialne należące do kategorii dzieł sztuki ludowej (wytwory z obszaru plastyki) i procesy, którym podlegają. Dynamikę i kierunek tych procesów prezentuje w kolejnych częściach recenzowanej pracy w sposób chronologiczny: od II poł. XIX wieku po I poł. XXI wieku. Nie skupia się ona jednak na ich opisie, typologii czy

regionalizacji. Podejmuje się ona krytycznej analizy, wskazując na rolę przedstawicieli różnych grup społecznych, o różnym kapitale kulturowym (chłopi, intelektualiści wywodzący się ze środowiska miejskiego, artyści, eksperci: ludoznawcy, historycy sztuki, projektanci), uczestniczących w wytwarzaniu omawianego zjawiska kulturowego. Zarówno pozycja, jak i rola tych aktorów społecznych były różne i wykazywały znaczne dysproporcje. Spostrzeżenia te prowadzą ją do stwierdzenia, iż wytwory sztuki ludowej mają więcej niż jednego autora a ich ostateczne znaczenie nadawane jest w efekcie licznych procesów, np.: dekontekstualizacji, rekontekstualizacji, wartościowania, negocjacji. Tak więc ich znaczenie powstaje w relacji i z uwzględnieniem aktualnego w danym czasie kontekstu kulturowego. Ważną konkluzją płynącą z rozważań Badaczki jest wskazanie, iż ludowość nie jest kategorią opisową lecz normatywną.

Kolejnym istotnym wkładem dr Klekot do rozwoju dyscypliny jest pogłębienie refleksji – krytycznej refleksji – odnoszącej się do wykorzystywania sztuki ludowej (a właściwie polskiej sztuki ludowej) w projektach artystycznych, politycznych, naukowo-badawczych a nawet gospodarczych czy społecznych. Krytycznemu przeglądowi poddaje dyskurs ekspertów (etnografów, etnologów, antropologów).

Autorka w przygotowanej pracy wykorzystała bogaty materiał źródłowy, zarówno historyczny, jak i współczesne opracowania tematu z zakresu etnografii, antropologii czy sztuki. Ze względu na przedmiot badań są to w przeważającej mierze opracowania polskojęzyczne. Literatura obca stanowi ramy teoretyczne prezentowanych przez Badaczkę tez. Warto podkreślić, iż temat sztuki ludowej towarzyszy jej od wielu lat, a zawarte w publikacji tezy i wnioski są efektem wieloletniej dojrzałej refleksji, opartej na własnych studiach teoretycznych, działaniach badawczych i doświadczeniach artystycznych.

W mojej ocenie nie bez znaczenia jest język monografii – jednocześnie profesjonalny i precyzyjny, ale nie hermetyczny, zachęcający czytelnika do refleksji nad tematem sztuki ludowej (w szczególności ekspertów) czy etnodizajnu (odbiorcy współczesnego dizajnu). Uważam to za duży walor omawianej publikacji.

Dzieło Ewy Klekot posiada niepodważalne walory naukowe. Jest przemyślane i dobrze skonstruowane.

3. Ocena aktywności naukowej, dydaktycznej, popularyzatorskiej i organizacyjnej Habilitantki

Na pozytywną ocenę zasługuje również pozostała aktywność Habilitantki. Wymienić tu należy co najmniej kilka obszarów, na których wkład dr Klekot jest znaczący.

Jednym z nich jest działalność *stricte* naukowo-badawcza. Od czasu uzyskania stopnia doktora Habilitantka wykazała się znaczącym dorobkiem publikacyjnym. W tym czasie ukazały się jej autorstwa: 22 rozdziały w publikacjach zwartych (w tym kilka haseł w opracowaniu *Modi Memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa: Scholar 2014), 27 artykułów w czasopismach naukowych krajowych (m. in. „Konteksty”, „Kultura Współczesna”, „Kultura Popularna”, „Muzealnictwo”, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, „Ethnologia Europaea”, żeby wymienić tylko niektóre) i zagranicznych („Acta Ethnographica Hungarica”, „Journal of America Folklore”, „Ethnologia Fennica”, „Etnološka Tribina”, „Ethnologie Française”, International Journal of Heritage Studies”). W roku 2016 przeprowadziła samodzielną redakcję merytoryczną tomu „Rocznika Antropologii Historii”, który poświęcony był antropologicznym badaniom dziedzictwa.

Dorobek naukowy Habilitantki powoduje, że powoływana była ona do różnych gremiów eksperckich. Jako ekspertka oceniała wnioski składane m. in. do Narodowego Instytutu Dziedzictwa, czy Narodowego Centrum Nauki. Kilkakrotnie zasiadała w komisjach konkursowych. Do chwili obecnej jest członkinią zespołów eksperckich, rad programowych oraz polskich (Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze) i zagranicznych (European Association of Social Anthropologists, Société Internationale d’Ethnologie et de Folklore) stowarzyszeń i towarzystw naukowych. Udział Habilitantki w r  znorodnych gremiach wskazuje na jej pozycj   w środowisku.

Podjęmowane przez nią tematy oscylowały przede wszystkim wokół zagadnień związanych z kultur   materialną oraz procesami, którym podlegała. Konsekwencją tych zainteresowań badawczych były rozwa  zania nad dziedzictwem kulturowym, patrymonializacj  , folklorem i folkloryzacj  . Niemniej od samego początku kariery naukowej tematem przewodnim poszukiwa   badawczych Habilitantki była sztuka, a w szczególnosci sztuka ludowa, popularna. Znajomo   ww. problematyki znalazła swe odzwierciedlenie nie tylko w artykułach naukowych, ale również przełożyła się na ilo  c recenzji tekst   sporządzonych przez Habilitantkę: 36 recenzji artyku  w do czasopism krajowych i zagranicznych. Profil zainteresowań dr Klekot wpłynął również na jej aktywno   organizacyjno-redakcyjną. Jak wskazuje w latach 2013 – 2020 wsp  łzak  da  a i pełniła rolę członkini redakcji czasopisma „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, natomiast w okresie 2008 – 2017 pełniła funkcj   członkini komitetu redakcyjnego „Ethnologia Europaea”.

Wyniki swoich badań dr Klekot prezentowała również podczas konferencji naukowych, w ośrodkach krajowych i zagranicznych. Warto podkre  li  c, iż Habilitantka wy  g  sza  a referaty

nie tylko w wielu uczelniach europejskich, ale także w ośrodkach pozaeuropejskich (Pekin). W wykazie dorobku umieściła 38 tytułów wystąpień. Jej aktywność konferencyjna dotyczyła także organizacji wydarzeń. Habilitantka dwukrotnie była członkinią Komitetu Organizacyjnego (14 Kongres SIEF, Santiago de Compostela, 2019 i I Kongres Antropologiczny PIA, 2013). Atutem tej części dorobku dr Klekot jest jej zaangażowanie i umiędzynarodowienie.

O aktywności badawczej Habilitantki świadczyć mogą realizowane przez nią projekty, finansowane ze środków krajowych, uzyskanych w drodze konkursowej oraz projekty zagraniczne. W latach 2012-2015 dr Klekot pełniła funkcję wykonawczyni w grantie NCN: Centrum Badań Antropologicznych nad Prawosławiem. W kolejnych latach 2016-2018 pełniła rolę kierowniczką projektu (*Ludzie z fabryki porcelany*, NPRH) a następnie w 2018 roku realizowała jednoosobowy projekt w ramach stypendium twórczego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (*Kłopoty ze sztuką ludową*). W przypadku realizacji zagranicznych warto wspomnieć o badaniach w ramach projektu: Transnationalität in den Erinnerungskulturen Ostmitteleuropas seit 1989 (2008, Lipsk).

Swoje zainteresowanie wspomnianą problematyką Habilitantka realizuje nie tylko w formie działań badawczych, naukowego namysłu ale również aktywności artystycznej i wystawienniczej. Jak sama podkreśla, ten typ aktywności traktuje jako: *samodzielną formę dyskursywną, współkonstruującą pole dyscyplin naukowych, które uprawiam*. To w mojej ocenie jest kolejny znaczący obszar zaangażowania dr Klekot. W swojej dotychczasowej karierze zawodowej była kuratorką / współorganizatorką 6 wystaw muzealnych (*Rzeczy warszawskie*, 2015-2018; *Podarować rzecz do muzeum*, 2015; *Ludzie z fabryki porcelany*, 2017-2021; *Skazitelnosc. O fabrykach porcelany*, 2018; *Robić/rzeczy*, 2019; *Etnografki, antropolożki, profesorki*, 2022-2023). Organizowane przez nią wystawy łączy konsekwencja poruszanych tematów oraz zgłębianie ich na różnych polach i z różnych perspektyw. Przykładem tego jest eksperymentalny program badań, który, jak sama wskazuje, dotyczył społecznego konstruowania przemysłowej produkcji ceramiki cienkościennej. Pomysł ten uzyskał finansowanie z Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki, a jego efektem było m. in. kilka wystaw tematycznych.

Kolejnym, wartym odnotowania polem realizacji zainteresowań badawczych Habilitantki, jest dydaktyka. Dr Klekot przekłada swoje zainteresowania naukowe na różne projekty edukacyjne. Jej zaangażowanie w ten typ działalności odzwierciedla ilość wypromowanych prac licencjackich w UW (62 prace) oraz wielokrotne pełnienie funkcji promotora pomocniczego. Dr Klekot obowiązki dydaktyczne realizowała (i realizuje nadal) nie

tylko na uczelniach krajowych, ale także na uniwersytetach europejskich w ramach międzynarodowych programów wymiany dydaktycznej. Wielokrotnie wygłaszała wykłady gościnne w ośrodkach krajowych i zagranicznych, w tym ostatnim przypadku, jako profesor wizytująca.

W 2011 roku podjęła współpracę z uczelnią School of Form, dla której opracowała program nauczania antropologii (sama pełniła tam rolę wykładowczyny). Współpraca z przyszłymi projektantami w procesie nauczania, dały jej możliwość poznania pracy projektowej i wytwórczej, co z kolei umożliwiło jej dopasować i udoskonalić własne narzędzia refleksji. Można więc skonstatować, iż praca dydaktyka jest dla niej źródłem inspiracji dla własnych poszukiwań badawczych (warto w tym miejscu wspomnieć, iż w *Podziękowaniach*, otwierających jej monografię, słowa wdzięczności skierowała między innymi do studentów uczestniczących w jej zajęciach).

Habilitationka była również aktywną uczestniczką Międzynarodowych Szkół Letnich, podczas których pełniła rolę wykładowczyny (Wyszehradzka Antropologiczna Szkoła Letnia, Modra, Słowacja, 2009; Międzynarodowa Szkoła Letnia „Cultural Dimensions of Politics in Europe”, Praga, Republika Czeska, 2010; Wyszehradzka Szkoła Letnia w Warszawie, 2010) oraz współorganizatorki i koordynatorki programu (Szkoła Letnia SIEF, 2022). Habilitationka ma na swoim koncie również udział w różnych programach i projektach edukacyjnych i popularyzatorskich (wykłady, warsztaty, panele dyskusyjne). Jej zaangażowanie na tym polu zostało dostrzeżone i docenione. W 2015 roku dr Klekot otrzymał Medal Komisji Edukacji Narodowej za osiągnięcia w obszarze edukacji.

Ostatnim, jednak nie mniej ważnym wkładem Habilitationki, w rozwój dyscypliny jest przetłumaczenie na język polski prac naukowych z zakresu nauk humanistycznych i społecznych. Jej dorobek obejmuje przekłady ponad dwudziestu monografii naukowych i kilkudziesięciu artykułów z tego zakresu.

4. Konkluzja

Stwierdzam, że dr Ewa Klekot spełnia ustawowe wymagania stawiane habilitantom (określone w art. 219 ust. 1 pkt 1-3 Ustawy Prawo o Szkolnictwie Wyższym i Nauce). Jej dorobek naukowy po uzyskaniu stopnia doktora jest znaczący, stanowi istotny wkład w rozwój nauk o kulturze i religii, a także interdyscyplinarnych badań nad tzw. kulturą materialną ze szczególnym uwzględnieniem zjawisk z zakresu sztuki w tym sztuki ludowej. Habilitationka jawi się jako badaczka ukształtowana o solidnym i przemyślanym warsztacie oraz oryginalnych poglądach naukowych. Całą działalność dr Klekot – zarówno naukową (w tym także

międzynarodową), jak i dydaktyczną, organizacyjną, popularyzatorską oceniam bardzo wysoko.

Z pełnym przekonaniem przedkładam Komisji Habilitacyjnej, a za jej pośrednictwem Radzie Naukowej Instytutu Nauk Humanistycznych Uniwersytetu SWPS, swoją opinię, że Habilitantka zasługuje na stopień doktora habilitowanego w dziedzinie nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o kulturze i religii.

Drozd Anna