

Kinga Czerwińska

Problematyka sztuki ludowej w etnologii pogranicza

Studia Etnologiczne i Antropologiczne 11, 171-184

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Kinga Czerwińska

Uniwersytet Śląski
Katowice

Problematyka sztuki ludowej w etnologii pogranicza

Niewątpliwie wśród wielu zagadnień podejmowanych współcześnie w ramach etnologii ważną pozycję zajmuje interpretacja kultury typu ludowego, a zwłaszcza wciąż żywej, samorodnie kształtowanej twórczości artystycznej, w wielu przypadkach opartej na tradycyjnych wzorach. Dyskurs ten, poświęcony jednej z najistotniejszych sfer aktywności człowieka – sztuce, sięga XIX stulecia, kiedy artyści, historycy i krytycy sztuki czy wreszcie etnografowie dostrzegli w twórczości ludu wartości artystyczne i kulturowe.

Z pozoru łatwa i „wdzięczna” dla badacza tematyka okazała się złożonym i wielce problemowym interpretacyjnie i metodologicznie zagadnieniem. Już samo definiowanie sztuki ludowej ujawniło szereg stanowisk, wskazujących na rozpiętość badanego zjawiska. Ksawery Piwocki, jeden z najwybitniejszych znawców tematu, odsłania trudności tej dyskusji: „Jeśli ktoś zajmuje się sztuką ludową, to ma do czynienia z dwoma słowami o niesprecyzowanej treści semantycznej. Nie bardzo wiemy, co to jest sztuka, i także, co to jest lud”¹. Problemem węzłowym zatem stało się wyznaczenie ram konstytuujących zjawisko

¹ K. Piwocki: *Głos w dyskusji nad pojęciem sztuki ludowej*. „Polska Sztuka Ludowa” 1967, nr 4, s. 192.

sztuki ludowej, zwłaszcza w perspektywie zaniku tzw. tradycyjnej kultury ludowej².

W początkach zainteresowania sztuką ludową jej interpretacja ograniczała się przede wszystkim do jej wartości artystycznej, plastycznej. Analiza dotyczyła cech formalnych dzieła, składających się na tzw. styl ludowy, który wyznacza „prostota motywów i kompozycji, przy wybijających się efektach rytmicznych i symetrii układu. Im też podporządkowuje się zarówno tematyka, jak i forma takiego dzieła”³. Cechy te decydowały o odmienności sztuki ludowej od ówczesnej sztuki elitarnej i stanowiły o jej specyfice plastycznej.

Jednak w badaniach nad sztuką ludową analiza dzieł pod względem formalnym okazała się niewystarczająca, bo nie przynosiła informacji o jej genezie, przyczynach rozwoju czy roli, którą sztuka ta odgrywała w kulturze, a więc czynnikach konstytuujących to zjawisko. Interpretacja tradycyjnej twórczości w innych kategoriach, wychodzących poza ramy stylowe, okazała się szczególnie istotna w obliczu dynamiki zmian, jakie nastąpiły po drugiej wojnie światowej. Zrozumienie istoty polskiej sztuki ludowej, w tym procesów jej kształtowania, możliwe jest bowiem jedynie w szerokim kontekście, np. w świetle dziejów sztuki w ogóle⁴. Ujęcie takie pozwala na poznanie modelowania charakteru sztuki w zależności od gustu warstwy społecznej, czyli jej nosicieli, od sztuki „oficjalnej”, wytwórczości małomiasteczkowej oraz czynników ekonomicznych, historycznych i społecznych, w tym np. religijności decydującej o jej ikonograficznym obliczu.

Ważna jest także analiza funkcji, jakie sztuka ludowa pełniła w kulturze tradycyjnej. Twórczość ta – w przeciwieństwie do sztuki „oficjalnej” – właściwie nigdy nie była autoteliczna. Zamiłowanie do piękna i estetyki stanowiło pretekst do manifestacji własnej przynależności społecznej, religijnej i etnicznej, zasygnalizowania odrębności grupy. Twórczość tradycyjna pełniła zatem przede wszyst-

² Zadanie zdefiniowania zjawiska sztuki ludowej podjął m.in. A. Jackowski, jeden z najwybitniejszych badaczy tej problematyki. Jego zdaniem sztuka ludowa to twórczość „reprezentanta warstw, które przyjęto nazywać ludem [...], której granice wyznaczały normy zbiorowe, nawyki i upodobania środowiska – jak też i działalność artystyczną o charakterze indywidualnym. Mówiąc o sztuce dawnej, a więc spójnej, opartej o tradycję i autorytety – przez »twórczość ludową« rozumieć będziemy działania w ramach norm zbiorowych, traktując wszelkie przejawy indywidualnej twórczości jako przejaw aktywności spontanicznej, prymitywnej, amatorskiej”. W tymże ujęciu sztuka ludowa obejmuje także „akceptowane w pełni lub zasymilowane importy spoza kręgu tradycyjnej kultury wiejskiej. A więc i sztukę »dla ludu«, i wytwory małomiasteczkowego rzemiosła przeznaczone dla wiejskiego odbiorcy”. A. J a c k o w s k i: *Funkcje sztuki ludowej i twórczości niezawodowej w naszej kulturze*. W: *Tradycja i współczesność. O kulturze artystycznej polski ludowej. Z prac Instytutu Sztuki PAN. Materiały Sesji: Problemy kultury artystycznej w Polsce Ludowej Warszawa, 3 i 4 lipca 1969*. Warszawa 1970, s. 167–168.

³ J. G r a b o w s k i: *Sztuka ludowa, charakterystyki, porównania, odrębności*. Warszawa 1977, s. 5–6.

⁴ Stanowisko takie postuluje E. S n i e ż y Ń s k a - S t o l o t: *Głos w dyskusji nad pojęciem sztuki ludowej*. W: *Granice sztuki. Z badań nad teorią i historią sztuki, kulturą artystyczną oraz sztuką ludową*. Warszawa 1972, s. 155–162.

kim funkcje utylitarne: religijne, magiczne, reprezentacyjne, prestiżowe, z czasem również polityczne, ekonomiczne, kulturowotwórcze⁵. Jej wartość polegała także na tym, że „scalala grupę, wyróżniała, informowała, dawała poczucie więzi z przeszłością”⁶.

Niezbędne w badaniach nad sztuką ludową są także analizy prowadzone na płaszczyźnie twórca – odtwórca a odbiorca, które – według Mieczysława Gładysza – przynoszą „możność ujęcia stanów świadomości estetycznej ludu, jak również złożonego procesu powiązań i uzależnień kulturowych”⁷, zwłaszcza, że w sztuce ludowej odbijała się codzienność, „człowiek żył dosłownie w tej sztuce, otaczała go od kolebki do śmierci, przenikała zarówno w sferze marzeń, jak i pracy. Wszędzie”⁸. W ramach etnologii badania w tym kierunku prowadzono dość rzadko, mimo że odkrywają istotne procesy kształtowania indywidualnych bodźców i postaw twórczych oraz – co wydaje się ważniejsze – czynniki modelujące kanony estetyki lokalnego środowiska⁹.

Rozważając tę specyficzną aktywność ludzką, etnologowie zwrócili również uwagę na tkwiące w niej pokłady wartości kultury lokalnej. Wypracowane „u ludu” przez setki lat artystyczne formy stawały się wyznacznikiem aktywności twórczej i dziedzictwa kulturowego regionu. Badania prowadzone pod tym kątem pozwalały bowiem uchwycić dynamikę kultur lokalnych, nie tylko pod względem zjawisk artystycznych, ale także innych, powiązanych z nimi przejawów kulturowych. Interpretacja sztuki ludowej w kategoriach elementu kultury regionalnej wymaga uwzględnienia takich aspektów, jak: położenie geograficzne, struktura lokalnej społeczności, tradycyjne wzory ukształtowane w procesie historycznym, wielorakie kontakty ludności. Wszystkie te czynniki wpływają na zróżnicowanie zarówno artystyczne, jak i kulturowe, widoczne zwłaszcza na terenach pogranicznych¹⁰.

Ujmowanie twórczości ludowej jako elementu kultury pogranicza stanowi kolejną możliwość analizy tego zagadnienia. Badania takie dotyczą wówczas (podobnie jak badania innych zjawisk ludzkiej aktywności obecnej na pograniczach) procesów dyfuzji, tj. wzajemnego przenikania się wartości opartych na tradycji regionalnej czy narodowej graniczących ze sobą kultur oraz tworzenia się nowych „jakości”. Ukazanie tej problematyki w kontekście kulturowych czy etnicz-

⁵ A. Jackowski: *Funkcje sztuki ludowej...*, s. 175–189.

⁶ Tenże: *Sztuka ludowa*. W: *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*. Red. M. Bieronacka, M. Frankowska, W. Paprocka. T. 2. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981, s. 190.

⁷ M. Gładysz: *Z badań nad współczesną sztuką ludową*. W: „Prace Etnograficzne Uniwersytetu Jagiellońskiego”. T. 3. Kraków 1967, s. 13.

⁸ H. Schrammówna: *Ochrona sztuki ludowej*. Warszawa 1939, s. 31.

⁹ Zob. np. M. Gładysz: *Góralskie zdobnictwo drzewne na Śląsku*. Kraków 1935; Tenże: *Ludowe zdobnictwo metalowe na Śląsku*. Kraków 1938.

¹⁰ Tenże: *Z badań nad współczesną sztuką ludową...*

nych pograniczy stanowi próbę uchwycenia efektów kulturowej konfrontacji, nader aktualną w obliczu współczesnych przemian. Analiza podobieństw i różnic tradycyjnej twórczości regionalnej, a nawet narodowej, jej genezy i uwarunkowań pozwala, z jednej strony, spojrzeć na sztukę ludową przez pryzmat jej wartości symbolicznych i formalno-artystycznych, ukształtowanych pod wpływem czynników historycznych, społecznych i ekonomicznych, decydujących o jej „pogranicznej” specyfice, z drugiej zaś strony umożliwia zrozumienie mechanizmów funkcjonowania kultury pogranicza w ogóle¹¹.

Przedstawione powyżej, różnorodne stanowiska badawcze reprezentują przyjmowane przez etnologów możliwości interpretacji zjawiska sztuki ludowej. Współczesne kulturowe permutacje każą dziś naukowcom ujmować złożoność problemów badawczych, także sztuki ludowej. Dlatego badanie tradycyjnej twórczości plastycznej oraz jej współczesnych kontynuacji, powinno obejmować nie tylko analizę jej form, jej aspektów estetycznych, historycznych czy funkcjonalnych. Zwracanie uwagi na wartości symboliczne i etnoidentyfikacyjne, respektowanie indywidualnych postaw twórczych i ich źródeł inspiracji, wreszcie recepcji tej twórczości w środowisku lokalnym – na tych płaszczyznach współcześnie powinno się interpretować to kulturowe zjawisko. Sztukę ludową – jak podkreśla Czesław Robotycki – należy rozpatrywać w kontekstach społecznych, myśli o sztuce i antropologicznych (kulturowych), ponieważ „sztuka żyje w kontekstach”¹². Tak postrzegane zjawisko kulturowe stanowi podstawę do definiowania go. Nie można bowiem „czytać” sztuki ludowej bez odniesienia jej do zjawisk zachodzących w tzw. sztuce „oficjalnej” czy do zjawisk współcześnie ją konstytuujących, jakimi są mass media, reklama, folklorizm, „skonwencjonalizowany i przeniesiony w wymiary różnie rozumianej »sceny« – od festiwalu i targów sztuki ludowej po wnętrze restauracji i ladę sklepową”¹³.

Rozważając współcześnie zagadnienie sztuki ludowej, badacz skazany jest na borykanie się z wieloma trudnościami metodologicznymi. Problem staje się jeszcze bardziej skomplikowany, kiedy jego zainteresowania skupiają się na tak wyjątkowym „laboratorium” badawczym, jakim jest Śląsk Cieszyński. Zainteresowania kulturą ludową tego obszaru, w tym również kulturą artystyczną, mają bogate tradycje zarówno wśród etnografów, jak i miłośników regionu. W latach międzywojennych powstały tu m.in. studia Mieczysława Gładysza dotyczące tradycyjnego zdobnictwa w drewnie i metalu¹⁴ oraz monografie wybranych dziedzin

¹¹ Taką interpretację sztuki ludowej przyjąłem w rozprawie doktorskiej *Sztuka ludowa na pograniczach kulturowych – wybrane zagadnienie. Przykład Śląska Cieszyńskiego*. Niniejszy artykuł stanowi pokłosie moich refleksji i badań dotyczących tej problematyki.

¹² Cz. Robotycki: *Współczesna plastyka ludowa jako konwencja*. W: Tenże: *Nie wszystko jest oczywiste*. Kraków 1998, s. 110–122.

¹³ Tamże, s. 119–122.

¹⁴ M. Gładysz: *Zdobnictwo...; Tenże: Góralskie...*

ludowej twórczości autorstwa Agnieszki i Tadeusza Dobrowolskich¹⁵. Badania te kontynuowano po drugiej wojnie światowej, a ich rezultatem są liczne, rozproszone i zbiorowe publikacje, dokumentujące zanikające dziedzictwo regionu. Spośród nich na szczególną uwagę zasługują te wydane staraniem Sekcji Folklorystycznej Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego w Czeskim Cieszynie¹⁶. Podjęte przeze mnie badania nad śląskocieszyńską twórczością ludową stanowią próbę kontynuacji tych etnograficznych tradycji.

Przyjęta problematyka zmusza badacza do analizy wielu zagadnień. Priorytetowym wśród nich staje się śledzenie czynników modelujących to zjawisko, a więc uwarunkowań geograficznych, historycznych, społecznych, politycznych i kulturowych. Już samo położenie terenu czyniło Śląsk Cieszyński, prawie od czasów najdawniejszych, obszarem pogranicznym w wymiarze regionalnym (na styku Górnego Śląska i Małopolski, ze szczególnym uwzględnieniem Żywiecczyzny i Moraw) oraz etnicznym – narodowym (Polska – Czechy – Słowacja). Na Śląsku Cieszyńskim ścierały się różne, targające Europą wpływy, kształtujące mieszkańców tej ziemi i ich kulturę, w tym także sztukę. Strategiczne położenie u podnóża Bramy Morawskiej i lokacja na głównych szlakach handlowych czyniła Śląsk Cieszyński obszarem szczególnym, gdzie żywioł polski mieszał się z czeskim, niemieckim i żydowskim. Od XV wieku w Beskid Śląski docierała fala osadnictwa wołoskiego, z nieznaną dotąd gospodarką szalańniczą oraz kulturą artystyczną, widoczną m.in. w zdobnictwie stroju, snycerze, sprzętarstwie czy tkactwie¹⁷. Analiza tradycyjnej twórczości Śląska Cieszyńskiego w kontekście jej specyfiki oraz odrębności na tle sztuki sąsiednich regionów i państw ukazuje zarówno elementy oryginalne, jak i twórcze adaptacje zapożyczone z terenów sąsiadujących.

¹⁵ A. Dobrowolska: *Żywotek cieszyński. Ze studiów nad strojem i haftem ludowym*. Katowice 1930; T. Dobrowolski: *Śląska rzeźba ludowa w drzewie w świetle zbiorów Muzeum Śląskiego w Katowicach*. Katowice 1930; A. i T. Dobrowolscy: *Strój, haft i koronka w województwie śląskim*. Kraków 1936.

¹⁶ Staraniem PZKO ukazało się szereg prac poświęconych wybranym zagadnieniom artystycznej kultury ludowej Śląska Cieszyńskiego, m.in.: K. Piegza: *Ceramika cieszyńska*. Czeski Cieszyn 1971; Tenże: *Cieszyńskie skrzynie malowane*. Czeski Cieszyn 1983; G. Firła: *Strój cieszyński*. Czeski Cieszyn 1977; Tenże: *Nakrycia głowy kobiet cieszyńskich*. Czeski Cieszyn 1979; E. Miłerska: *Haft na żywotku cieszyńskim*. Czeski Cieszyn 1985; J. Szymik, A. Szpyrc: *Cieszyńskie formy do masła*. Czeski Cieszyn 1988; J. Szymik, K. Raszyk: *Cieszyńska plastyka ludowa*. Czeski Cieszyn 1986; A. Szpyrc: *Współczesna plastyka ludowa Zaolzia*. Czeski Cieszyn 1992; A. Szpyrc, J. Szymik: *O rzemiośle na Śląsku Cieszyńskim*. Czeski Cieszyn 1993; także monografie kultury ludowej tego regionu, z uwzględnieniem twórczości plastycznej, np.: „*Płyniesz Olzo*”... *Zarys kultury materialnej ludu cieszyńskiego*. Red. D. Kadłubiec. T. 1. Ostrawa 1970; T. 2. Ostrawa 1972; *Těšínsko*. Red. V. Tomolová, I. Stolařík, J. Štika. Šenov u Ostravy 2000–2004.

¹⁷ T. Dobrowolski: *Tradycje wołoskie w kulturze artystycznej górali śląskich*. „Zaranie Śląskie” 1931, T. 7, z. 2, s. 87–114.

Ogromny wpływ na kształtowanie się twórczości artystycznej tego regionu miały tutejsze ośrodki miejskie, a zwłaszcza Cieszyn. Warsztaty rzemieślnicze zaopatrywały nie tylko klientów miast, ale również mieszkańców pobliskich wiosek, tu też odbywały się jarmarki i targowiska. Tak jak na pozostałych obszarach Polski, miasto kreowało nowe mody, z czasem podpatrywane i zapożyczane przez ludność pobliskich wiosek, a także lansowało wzory i gusta estetyczne wsi. Małomiasteczkowa wytwórczość w dużej mierze stanowiła o specyfice twórczości tego obszaru¹⁸.

Dużą rolę w formowaniu się tutejszej tradycyjnej sztuki ludowej odegrał również religijny charakter tego regionu, zwłaszcza że Śląsk Cieszyński należy do jednych z najbardziej heterogenicznych pod względem wyznaniowym terenów. Na tym skrawku ziemi ostoję swobód wyznania znaleźli Żydzi, a od XVI wieku – protestanci i inne mniejszości religijne. Ta różnorodność konfesyjna wyrażała się także w sztuce, np. ludność katolicka rozwijała plastykę obrzędową, która miała mniejsze znaczenie dla przedstawicieli innych wyznań, a co za tym idzie – również skromne formy. Dużą rolę wśród tutejszych katolików odgrywały ośrodki pątnicze we Frydku, Piekarach Śląskich, Kalwarii Zebrzydowskiej, Częstochowie oraz miejscowy kult św. Jana Sarkandra, szczególnie związany ze Skoczowem i Ołomuńcem. Ich znamiona odnaleźć można m.in. w małej architekturze sakralnej, w oleodrukach i dewocjonaliach przywiezionych z pielgrzymek do tych „świętych” miejsc. Przepuszczalnie różnorodność wyznaniowa przyczyniła się do rozpowszechnienia w rzeźbie i malarstwie tematyki świeckiej: pejzażu czy scen rodzajowych przedstawiających tutejszych mieszkańców przy pracy, w polu, w czasie dorocznych obrzędów.

Rozważając problematykę sztuki ludowej Śląska Cieszyńskiego, w szczególności sposób należy położyć nacisk na procesy kształtujące twórczość mieszkańców tzw. Zaolzia, czyli obszaru oderwanego od Macierzy, w wyniku wyznaczenia nowych granic politycznych w 1920 roku. Te historyczne wydarzenia oraz silne uprzemysłowienie tej części Śląska Cieszyńskiego, przynoszące laicyzację życia, wpłynęły na kształtowanie się zaolziańskiej twórczości. Wiele tradycyjnych form utraciło swoją żywotność. Rzeźbę i malarstwo zdominowały przedstawienia bekskidzkich krajobrazów oraz wątków związanych z zanikającą kulturą tradycyjną, wspólną niegdyś dla całego Śląska Cieszyńskiego.

Złożoność przedstawionej problematyki wymaga prowadzenia interdyscyplinarnych badań obejmujących nie tylko zabytki archiwalne, bibliograficzne i muzealne, ale przede wszystkim penetrację terenową, prowadzone w historycznych granicach Śląska Cieszyńskiego, po obu stronach rozdzielonego granicą regionu¹⁹.

¹⁸ Szerzej o tym zagadnieniu zob. K. C z e r w i ń s k a: *Rola miasta w kształtowaniu mody i gustów estetycznych wsi. Przykład Śląska Cieszyńskiego*. W: „Studia Etnologiczne i Antropologiczne”. T. 8: *Miasto – przestrzeń kontaktu kulturowego i społecznego*. Katowice 2004, s. 216–225.

¹⁹ Przeprowadzenie takich badań jest w pełni uzasadnione i wskazane. Mimo licznych publikacji poświęconych kulturowemu dziedzictwu regionu, do tej pory nie ukazała się monografia kultury ludowej, w tym sztuki ludowej Śląska Cieszyńskiego w jego historycznych granicach.

Jak wykazują zainicjowane przeze mnie badania, interpretacja czynników konstytuujących sztukę ludową jest konieczna, ukazuje bowiem zjawisko nad wyraz żywotne, podlegające procesowi kontynuacji i zmian, napięciom między tradycją a innowacją.

Radykalne zmiany, jakie dotknęły po 1945 roku kulturę ludową, objęły również tradycyjną twórczość plastyczną. Wiele z form tej artystycznej ekspresji do dziś operuje kształtowanym przez tradycję kanonem formalnym i warsztatowym, inne zaś uległy całkowitym przeobrażeniom lub zanikły zupełnie. Powojenne realia uczyniły dawną, tradycyjną sztukę ludową rozdziałem już zamkniętym, należącym do historii. Zmiany dotknęły nawet obszary hermetyczne, o szczególnie silnie rozwiniętym poczuciu wartości własnej kultury, nazywane „spichlerzami kultury”²⁰. Takie enklawy istnieją na Śląsku Cieszyńskim, szczególnie zaś w beskidzkich wsiach, jednak i tu, gdzie żywotność kultury ludowej przetrwała najdłużej, twórczość plastyczna powoli zatracza odrębność regionalnego dziedzictwa, ulegając kulturze masowej (w tym szczególnie kolorowym czasopismom i telewizji, lansującym odmienne wzorce estetyczne, a wraz z nimi nowe potrzeby).

Mimo to plastyczna twórczość regionu, kontynuująca wartości i wzory sztuki tradycyjnej, wciąż stanowi zjawisko żywotne, którego przyczyn należy upatrywać m.in. w odgórnie stymulowanej działalności. Konkursy, organizowane od lat powojennych przez takie instytucje, jak miejscowe samorządy, muzea czy regionalne oddziały Cepelii²¹, w wielu przypadkach były impulsem, zachętą do kontynuacji lub pobudzenia twórczości, co ważne – stały się przyczyną „zdrowej konkurencji”, podnoszenia poziomu pracy i ciągłego rozwoju artystycznych wartości wytworów. Popularyzacja sztuki ludowej i jej komercjalizacja zarazem przyniosły obniżenie poziomu tych „dzieł”, które kierowano do miejskiego odbiorcy, na sprzedaż. Konsekwencją współpracy twórców z Cepelią była seryjna produkcja „dzieł” w stylu „cepeliowskim”, opartych na sugerowanych przez członków komisji oceniającej, a czasem wręcz narzuconych kompozycjach wzorów i materiałów, co w efekcie doprowadziło do ujednoczenia stylów i zaniku regionalnej specyfiki²². Długoletnia współpraca z Cepelią spowodowała również znudzenie wielu twórców, a przede wszystkim niezadowolenie z własnej, artystycznej pracy, natomiast na rynku cepeliowskich towarów ów przesyt uformował mylny wizerunek sztuki ludowej, którą współcześnie utożsamia się właśnie z Cepelią.

Mimo że zcentralizowana, „odgórnie” sprawowana opieka nad tradycyjną i amatorsko uprawianą twórczością po 1990 roku utraciła impet, nie wpłynęło to na zanik artystycznej aktywności. Wręcz przeciwnie – twórcza kreacja, czerpiąca

²⁰ R. K a n t o r: *Istota i siła tradycji. W: Bogaci tradycją. Kontynuacja i zmiana w kulturze współczesnej wsi.* Red. R. K a n t o r. Kielce 1996, s. 9–19.

²¹ Współpraca z Cepelią obejmowała przede wszystkim twórców zajmujących się wyrobem korenek, haftów oraz drobnych przedmiotów z drewna.

²² M.A. K o w a l s k i: *Sztuka frasołliwa.* Warszawa 1988, s. 129–141. Potwierdzają to również przeprowadzone przeze mnie badania.

inspiracje ze sztuki ludowej czy wprost ją kontynuująca oraz amatorska, wolna od tradycyjnych kanonów, staje się w Cieszyńskim coraz bardziej powszechniejsza i popularniejsza. Cenne są zwłaszcza inicjatywy indywidualne, takie jak zakładanie stowarzyszeń, galerii, organizowanie plenerów, ale również te o charakterze instytucjonalnym, prowadzone przez muzea czy ośrodki kultury²³. Nowe perspektywy w popularyzowaniu tradycji regionalnej, specyfiki kulturowej, w tym również plastycznej, przynosi wejście do Unii Europejskiej²⁴. Obawy przed unifikacją kulturową z pewnością stały się podstawowym czynnikiem „powrotu do korzeni”, nie bez znaczenia okazała się chęć „pochwalenia” własnym kulturowym dziedzictwem czy po prostu względy komercyjne.

Niewątpliwie w kręgu tradycji dawnej sztuki ludowej pozostaje odświętny strój, który stając się kostiumem, przeżywa obecnie renesans popularności. Wraz z nim żywotne pozostaje jego zdobnictwo, w tym jubilerstwo, nawiązujące formą i techniką filigranu do tradycyjnej biżuterii cieszyńskiej. Wzrost zapotrzebowania na regionalne stroje, nie tylko wśród członków zespołów folklorystycznych, sprawił, że coraz więcej osób wraca do dawnych technik kroju, szycia i zdobień, dbając przy tym o jego autentyczność. Zainteresowanie strojem ludowym i rosnąca potrzeba jego posiadania sprzyjają żywotności dawnych technik zdobniczych, w tym przede wszystkim haftu i koronek, które w ostatnim stuleciu uległy wielu transformacjom. Największa dynamika tego zjawiska widoczna jest przede wszystkim we wsiach beskidzkich, co jednak nie oznacza, że na pozostałych terenach regionu zajęcia te nie cieszą się zainteresowaniem wśród kobiet. Hafty i koronki wykonuje się już nie tylko na potrzeby zdobnictwa stroju, ale jako samodzielne formy dekoracyjne²⁵. Na szczególną uwagę zasługuje tu koniakowska koronka szydełkowa, będąca najbardziej żywotnym wytworem śląskocieszyńskiej twórczości, opartej na tradycyjnych wartościach artystycznych. Z biegiem lat stała się ona synonimem regionalnego dziedzictwa tej ziemi. Uchowane w beskidzkich groniach przed naporem cywilizacji zamiłowanie do heklowania,

²³ Współcześnie głównym koordynatorem krzewienia twórczości ludowej w regionie jest Regionalny Ośrodek Kultury w Bielsku-Białej, kierowany przez Leszka Miłoszewskiego.

²⁴ Z inicjatywy Euroregionu Śląsk Cieszyński oraz Stowarzyszenia Rozwoju i Współpracy Regionalnej Olza w Cieszynie ruszył program tzw. zielonych korytarzy – *Greenways*, popularnych na świecie przyrodniczo-kulturowych szlaków wiodących po miejscach związanych z tradycją i historią regionu. Wśród wielu atrakcji podbeskidzkiego szlaku, będącego częścią zielonego korytarza biegnącego z Wiednia do Krakowa, są m.in. ekomuzea. Wśród planowanej bogatej oferty funkcjonuje już ekomuzeum stroju cieszyńskiego w gminie Goleiszów – można w nim z bliska przyjrzeć się, jak powstają według dawnych wzorów wybrane części tradycyjnej odzieży, np. żywotek lub czepiec. W przyszłości planuje się uruchomienie ekomuzeum koniakowskiej koronki w Trójwsi oraz ekomuzeum tradycyjnej architektury w Jastrzębiu Zdroju, gdzie będzie można podziwiać dawne budownictwo regionu, wyposażenie wnętrz i warsztaty rzemieślników. Zob. M. C z y ż e w s k i: *Żywotek jak magnes*. „Gazeta Wyborcza”, 29 IV 2005, s. 7.

²⁵ Jedną z popularnych wśród kobiet form wypełniania wolnego czasu jest tworzenie haftu gobelinowego, czyli wyszywanie obrazów techniką krzyżykową. W miejscowych sklepach pasmantearyjnych nabywa się gotowe zestawy: kanwę z określonym wzorem oraz komplet nici.

od przeszło stu lat swe niepowtarzalne piękno uzyskuje dzięki misternej technice, prostym, często domowej roboty, cieniutkim szydełku oraz niezmiennie dominujących białych i kremowych niciach. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku zanik opieki państwa nad tradycyjną twórczością oraz zmiany organizacyjne Cepelii przyczyniły się do regresu beskidzkiego heklowania. Serwetki czy kołnierzyki nie znajdowały już tylu nabywców, a i ich wykonanie cieszyło się coraz mniejszą popularnością. Jednak w następnych latach koronka koniakowska odżyła, ale w zupełnie odmiennej formie, sięgając po nowoczesne rozwiązania, mimo zachowawczości wielu koronczarek. W odpowiedzi na trendy w modzie pojawiały się koronkowe ozdoby na choinkę i jajka wielkanocne, kotyliony, laleczki, ażurowe, niemowlęce czapeczki, a przede wszystkim niewybredne springi, których pojawienie się wzbudziło ogólnopolską debatę na temat kondycji polskiej „sztuki ludowej”²⁶.

Spośród wielu dyscyplin śląskocieszyńskiej twórczości do dziś niesłabnącą popularność zachowała rzeźba w drewnie. Pomimo swej atrakcyjności i bogatych, zwłaszcza wśród górali beskidzkich, tradycji snycerskich, na tle rzeźby karpackiej, ta aktywność twórcza nie prezentuje jednak wysokiego poziomu²⁷. Niezmiennie materiałem najczęściej stosowanym przez śląskocieszyńskich rzeźbiarzy jest drewno, po kamień twórcy ludowi sięgają tylko sporadycznie. Stylowy kanon właściwy tradycyjnej rzeźbie ludowej wciąż wyznacza rozwiązania formalne. Surowe, czasem lapidarne przedstawienia, syntetyczność wynikająca z geometryzacji bryły, schemat w organizowaniu kompozycji, deformacja proporcji – to stałe cechy tej plastycznej dziedziny. Odrębne jest jednak świadome wykorzystanie środków wyrazu, takich jak deformacja czy realizm. W tradycyjnym kręgu pozostaje tematyka rzeźb, choć jej sakralny wymiar traci znaczenie. Obok kanonicznego zespołu wątków równolegle frapujący stał się świat profanum, w którym poszukuje się inspiracji. Heterogeniczność wyznaniowa, laicyzacja życia, etos pracy oraz beskidzka kultura stały się czynnikami warunkującymi treść drewnianych przedstawień powstających po obu stronach rozdzielonego Olzą Śląska Cieszyńskiego. Sceny z życia góralskiej wsi, dokumentujące dawne zajęcia w domu, zagrodzie i polu, a także tradycyjne odzienie czy góralska kapela decydują o regionalnej specyfice

²⁶ Konflikt, jaki zrodził się wokół stringów z koniakowskiej koronki, stał się przedmiotem wielu publikacji prasowych i programów telewizyjnych. Powrócono do dyskusji, czy istnieje dzisiaj sztuka ludowa i kto o tym decyduje. Koniakowskie stringi stanowią ofertę handlową Cepelii i można je nabyć m.in. w krakowskich Sukiennicach, nie otrzymały jednak atestu Krajowej Komisji Artystycznej i Etnograficznej.

²⁷ Zob. np. T. Dobrowolski: *Śląska rzeźba...*; E. Ożgowiec: *Śląska rzeźba ludowa w drewnie*. Wrocław 1973; B. Bazielić: *Tradycyjna rzeźba kultowa w drewnie na Śląsku*. W: „Rozprawy i Studia Muzeum Śląskiego”. T. 1: *Kultura ludowa a tożsamość Śląska*. Katowice 1989, s. 29–36; T a ż: *Tradycyjna rzeźba ludowa w drewnie na Śląsku. Katalog zbiorów*. W: „Rocznik Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu”. „Etnografia”, z. 9. Bytom 1991; M. Tarnała: *Tradycyjna rzeźba ludowa na Śląsku Cieszyńskim*. W: „Bielsko-Bialskie Studia Muzealne”. T. 1. Bielsko-Biała 1993, s. 117–135.

śląskocieszyńskiej rzeźby. Dla zaolziańskich twórców ekumena góralskiej tematyki świadczy o łączności z polskością i trwaniu przy wspólnej tradycji.

Cechy formalne, narzucające typizację postaci oraz ideowy schematyzm rzeźb, uginają się coraz częściej pod naporem współczesnych zmian, obejmujących również artystyczną kreację. Dzisiejszy artysta coraz rzadziej jest tylko „odtwórcą”, kopiującym podpatrywane „święte” wizerunki w kościele czy przedstawienia górali. Coraz częściej tutejszych twórców zajmują niespotykane wcześniej w rzeźbie: pejzaże, ptaki, zwierzęta czy metaforyczne, fantazyjne kompozycje o głębokim egzystencjonalnym wymiarze, czytelnym także w tytułach prac, takich jak np. *Rzeźba filozoficzna*. Eksperymenty z technikami i tematyką wskazują, że ekspresja twórcza wyzwoliła się z ram przyjętego i zaakceptowanego przez społeczność wzoru na rzecz coraz bardziej dostrzegalnej indywidualizacji tradycyjnych schematów.

Podobne zmiany dotknęły również tradycyjne malarstwo, którego religijna rola hamowała rozwój świeckiej tematyki, a jego funkcję sakralną utrzymywano w sztywnym, stylowym kanonie²⁸. Dopiero w okresie międzywojennym, za sprawą miejskiej mody na dekorowanie wnętrz świeckimi obrazkami, głównie tzw. landszaftami oraz przemysłowo produkowanymi oleodrukami, zaszły zmiany w malarstwie ludowym. Prawie całkowicie zanikła jego dotychczasowa forma, w jej miejsce zaś pojawiła się samorodna plastyka uprawiana przez chłopów, którzy własnymi siłami zgłębiali malarski warsztat. O świeckie wątki poszerzyło się również spektrum tematyki, czerpanej z reprodukcji sztuki oficjalnej czy kart pocztowych. Na obrazach pojawiały się pejzaż, martwa natura, kwiaty, portrety, a więc motywy, po które sięga się również dziś.

Zmiany, jakie nastąpiły po drugiej wojnie światowej, pogłębiały malarską transpozycję, zbliżając plastykę ludową, z jednej strony, do kręgu twórczości profesjonalnej, z drugiej – do sztuki zwanej naiwną. Względna łatwość w dostępie do farb i narzędzi, a także „odgórne” pobudzenie sztuki ludowej sprzyjały rozwojowi tej twórczej aktywności.

Współczesny warsztat samorodnych twórców nie odbiega od profesjonalnego. Obrazy powstają zarówno na płótnie, które wcześniej samodzielnie gruntują, jak i na płycie pilśniowej, deskach, kartonach. Malarstwo na szkłe, a ostatnio także butelkach, charakteryzujące się wyraźną, indywidualną stylizacją, występuje marginalnie i w żaden sposób nie nawiązuje do tradycyjnego.

Spośród wachlarza dostępnych technik najczęściej wybierana jest technika olejna, ale twórcy nie boją się eksperymentować – sięgają po różnorodne materiały i środki, toteż popularnością wśród nich cieszą się akwarele, akryle, tempery czy pastele. Znacznie niższy koszt tych materiałów ma tu istotne znaczenie. Twórcy ludowi nakładają farby głównie za pomocą pędzli kupowanych w sklepach zaopatrzenia profesjonalnych artystów, gdzie nabywają także inne akcesoria, takie jak szpachelki do nakładania grubych warstw farby oraz werniks i rozpuszczalniki.

²⁸ Zob. np. R. Reinfuss: *Malarstwo ludowe*. Kraków 1962.

ki, niezbędne w malarstwie olejnym. Kolorystyka – jej barwność, skala i żywość odcieni – jest w obrazie równie ważna, jak rysunek czy „opowiadana historia”.

Dla wielu malarska pasja stała się środkiem umożliwiającym „zatrzymanie” uciekającego czasu, utrwalanie dziedzictwa regionu, zwłaszcza zaś tych jego elementów, które giną bezpowrotnie. Dawna tradycyjna kultura uchwycona w obrazach, przejawiana także w rzeźbie, stanowi cechę wyróżniającą twórczości ludowej, decydującą o jej regionalnej specyfice. Kanwą malarskich obrazów są: typy ludzkie, postaci w tradycyjnym stroju, drewniana architektura w beskidzkim pejzażu oraz sceny z życia dawnej wsi: praca, obrzędowość, zabawa. Wiele miejsca zajmują również fantastyczne fabuły nawiązujące do cieszyńskich baśni i legend. Odnaleziona w malarstwie możliwość dokumentacji minionego życia jego rudymentarną cechą czyni realizm.

Rozwiązania ideowo-formalne i eksperymenty z techniką cechujące twórczość ludową wypływają ze światopoglądu twórcy i zależą od czynników, które go kształtują. Interpretacja współczesnej pozycji tzw. twórcy ludowego zmusza badacza do wnikliwej weryfikacji dotychczasowych stanowisk, zwłaszcza że problem ten odgrywa ważną rolę w dyskusji o sztuce ludowej²⁹. Termin „twórca ludowy” występuje – nadużywany – zarówno w publicystyce, jak i w opracowaniach naukowych, na co zwraca uwagę m.in. Aleksander Jackowski: „Twórcą ludowym zaczęto potocznie nazywać każdego, kto wytwarza przedmioty nazywane obecnie sztuką ludową – rzeźbiarza, gospodynię zdobiącą ściany budynku i rzemieślnika”³⁰. W potocznym, ogólnym ujęciu taki artysta jest analfabeta, odлюдkiem, dziwakiem, a jego dzieła formowane są przez prymitywne, ograniczony lokalną kulturą, światopogląd³¹. Obraz ten wymaga znaczącej korekty. W wielu przypadkach twórca ludowy to miłośnik własnego regionu, tradycyjnej kultury, który poświęca się utrwalaniu dawnych zwyczajów, specyfice odrębności, ukochanej „małej ojczyzny”. Często odgrywa rolę animatora miejscowej kultury, prowadzi zespół folklorystyczny, zakłada Izby Regionalne, Izby Twórcze. Swoją tożsamość społeczną i kulturową manifestuje własną twórczością. W obrazach lub rzeźbach wyraża więź z miejscową tradycją, a w szerszym wymiarze – naro-

²⁹ Szerzej o tym zagadnieniu: K. C z e r w i ń s k a: *Współczesna twórczość samorodna – studium artysty*. W: „Studia Etnologiczne i Antropologiczne”. T. 7: *Aktywność kulturalna i postawy twórcze społeczności lokalnych pogranicza*. Katowice 2003, s. 149–157.

³⁰ A. J a c k o w s k i: *Pojęcie twórcy ludowego*. „Lud” 1980, s. 9.

³¹ Pogląd ten pokutuje również wśród członków komisji Stowarzyszenia Twórców Ludowych, o czym świadczy wypowiedź jednego z twórców: „Najbardziej mnie denerwuje w Stowarzyszeniu Twórców Ludowych kierownictwo, które widzi twórców ludowych z kozikiem i kawałkiem drewna w ręce. To było dobre kiedyś, teraz twórca chciałby coś innego robić, a oni go zmuszają. Ja znam tych twórców, wiem, że na co dzień robią co innego, a dla STL-u co innego. Twórczość ludowa powinna się rozwijać, a nie być taka, jaką oni ją widzą, że jest jakiś chłopiec specjalnie uformowany i zrobiony koniecznie kozikiem. To było robione kozikiem kiedyś, kiedy twórca nie miał dostępu do narzędzi, do dłut. Artysta robił to kiedyś, jak najprościej, więc po co go teraz hamować”. Badania własne.

dową³². Konwencja oparta na tradycyjnych formach sztuki regionu, w jakiej twórca wypowiada się, stanowi najczęściej świadomy wybór. Taka społeczna misja nie przeszkadza twórcom w samorealizacji artystycznej, wręcz przeciwnie – mobilizuje ich do pracy, często ponad ich fizyczne siły. Zdarza się też, że jest punktem wyjścia do dalszych artystycznych poszukiwań, odkrywania własnej wizji rzeczywistości, a ciągłość tradycji, przywiązania do miejscowych wzorów ustępuje autokreacji. Nowych źródeł inspiracji szuka się w przyrodzie, albumach „ze sztuką”, w muzeach, podczas wystaw lub konkursów, w których uczestniczą, w podróży. Indywidualizm przejawia się również zerwaniem kontaktów z Cepecią, która w przekonaniu większości, „zabija” chęć tworzenia.

Immanentną cechą sztuki ludowej był wspólny dla twórcy i odbiorcy światopogląd estetyczno-ideowy³³. Ta zależność wpływała na ukształtowanie postawy twórczej, w której wyrażał się kanon ikonograficzny i mistrzowskie opanowanie warsztatu, a nie oryginalna ekspresja czy artystyczna kreacja. Współczesna twórczość nazywana ludową wypełnia inne zadania. Spośród odgrywanych przez nią ról – kultowej, religijnej, magicznej, integrującej, prestiżowej, ludycznej, którym przez wieki służyła i które ją formowały, pozostała jedynie dekoracyjna i autoteliczna, zupełnie nieznana tradycyjnej. Główną motywacją twórczą staje się zaspokojenie indywidualnych potrzeb – wewnętrznej konieczności kreowania rzeczywistości. „Dzieła” sztuki powstają zatem najczęściej „dla autora”, a nie na sprzedaż, nie muszą więc trafiać w potrzeby środowiska³⁴. Ich eksponowanie nie ma na celu znalezienia kupca, ale „pokazanie się”, pochwalenie. Wystawianie własnej twórczości daje możliwość kontaktu, integracji z ludźmi, których pasją również jest sztuka. Dlatego proces twórczy warunkują inne czynniki: fantazja, nastrój, chwila, zdarzenie, czasem poczucie pełnienia misji. Przystają obowiązywać sztywne ramy ideowo-formalne, a twórcy świadomie przełamują konwencję, sięgają po „obce” sztuce ludowej tematy i techniki.

Dawny wymiar zachowała jedynie twórczość, która operuje tradycyjnym kanonem formalno-ideowym, stanowiąca kontynuację dziedzictwa regionu. Wierność dawnym artystycznym formom jest konieczna, zwłaszcza że najczęściej „dzieła” te mają charakter regionalnej pamiątki. Twórczość taka „z góry” przeznaczana jest dla odbiorcy spoza własnego środowiska. W potocznym rozumieniu to właśnie ona stanowi sztukę ludową. Równocześnie zwiększa się liczba tzw. twórców ludowych, produkujących na potrzeby rynku, coraz częściej wprowadzających innowacje i łamiących dawne tradycje (jak w przypadku koniakow-

³² Doskonałym przykładem może być twórczość Polaków z Zaolzia, dla których plastyczna aktywność jest wyrazem ich kulturowej przynależności do Macierzy, podtrzymywania polskości i wspólnego dziedzictwa.

³³ R. K a n t o r: *Recepcja i funkcja plastycznej twórczości ludowej na Polskiej Orawie w drugiej połowie XIX i XX wieku*. Warszawa–Kraków 1980, s. 73.

³⁴ Z wyjątkiem tych „dzieł”, które w zamysle przeznaczone są na sprzedaż jako pamiątka regionalna. Trafiają one zwykle poza lokalne środowisko, ponieważ ich nabywcami są głównie turyści.

skich koronek). Wpływa to, niestety, na obniżenie poziomu prac i zbliża sztukę ludową do kiczu. Uniwersalizacja kultury, zwiększona mobilność związana z pracą i edukacją oraz mass media pogłębiają ten proces.

Kształtowana samorodnie sztuka – zwana dziś ludową – kontynuująca tradycyjne wartości i kanon stylowy oraz wychodząca poza te ramy stanowi we współczesnej kulturze zjawisko żywotne i znaczące. Sztuka oparta na tradycyjnym kanonie utrzymuje się i rozwija z uwagi na konieczność zachowania regionalnego i narodowego dziedzictwa, pełni zaś przede wszystkim rolę pamiętki. Przypada jej nader ważna rola – utrzymanie specyfiki miejscowej kultury przed naporem niwelującej różnicę kultury masowej. Równocześnie sztuka ta zbliżyła się do sztuki naiwnej czy nieprofesjonalnej, zwanej też samorodną, kształtowaną jedynie inwencją i pasją twórcy. W sztuce tej treść, będąca głównym atrybutem sztuki tradycyjnej (w rzeźbie i malarstwie), ustępuje formie, która wypływa z wnętrza samorodnych twórców, zaspakajając ich artystyczne potrzeby kreowania, a nie tylko odtwórcze powielanie wzorów. Nie można zatem tegoż zjawiska ograniczyć definicją sztuki regionalnej, a więc takiej, która opiera się na wartościach kultury lokalnej, twórczość ta bowiem przełamuje tradycje regionu. Wydaje się uciekać od jakichkolwiek ograniczeń związanych z lokalnym środowiskiem. Charakteryzuje się nie tylko miejscowym klimatem, ale znacznie poza ten wychodzi, zbliżając się do tzw. sztuki oficjalnej czy naiwnej, a więc sztuki wolnej, zależnej jedynie od twórczej kreacji. Przede wszystkim stanowi wyraz indywidualnej ekspresji, realizuje możliwość, będącą niemal dla wszystkich przebadanych twórców najważniejszą – możliwość samorealizacji.

Po sztukę tworzenia sięga coraz więcej osób, dla których możliwość ta staje się sposobem na życie, starość, chorobę, a czasem po prostu na nudę. Brak profesjonalnego warsztatu i umiejętności sprawia, że konwencja dawnej sztuki ludowej daje sposobność realizacji wewnętrznej pasji, szczególnie wówczas, gdy twórcy amatorzy mieszkają na wsi i obcują z tradycyjnymi formami. Dochodzi tu do swoistej deprecjacji sztuki. Przestaje liczyć się talent i umiejętności, a priorytetowe staje się tworzenie, własna kreacja rzeczywistości. Jak potwierdzają badania, o żywotności tej ludzkiej aktywności decyduje właśnie samorodny proces twórczy, co każe nazywać tę twórczość sztuką samorodną.

The issue of folk art in the ethnology of the borderland

S u m m a r y

The role of folk culture, especially artistic works based on traditional patterns and shaped under the influence of natural, historical, social and economic factors has an unquestionably important position in a discussion on the national heritage, its separateness and "place" in the European

culture. Ethnologically, the folk art was interpreted as the utilitarian, religious, magic, prestigious, culture created as well as artistic and aesthetic value.

The discussion on the contemporary state of the so called folk art and scope of definition of the very cultural phenomenon experiences many obstacles. The notions "folk art", "folk works" and "innate works" demand necessary verification in which one has to take into account new defining criteria, such as technique, subject-matter, function, and, above all attitude and author's artistic self-awareness. A characteristic feature of this work is the continuation of traditional patterns and at the same time search for artistic individualism. In consequence, it leads to diverging from a typical convention, aiming at new, different formal, technical and thematic solutions.

What needs verification is also the notion of "a folk author". Nowadays it is rather a "pseudofolk" author, an artist for whom the most important is the process of creating his/her own artistic reality, experienced inside him/herself and its expression. A creative passion is an attempt to fight with passing time and rapid changes he/she does not follow, and overcoming workshop and emotional barriers.

The very text is an attempt to characterize the contemporary and individual artistic work on the basis of the studies conducted in Silesia, especially Cieszyn Silesia and Zaolzie.

Die Volkskunst in der Ethnologie des Grenzgebietes

Z u s a m m e n f a s s u n g

Eine unbestritten wichtige Stelle in der Diskussion über das Volkserbe, dessen Eigenartigkeit und Rolle in europäischer Kultur nimmt die Volkskultur und besonders das, aus traditionellen, unter dem Einfluss von historischen, sozialen, ökonomischen und Naturfaktoren gebildeten Mustern schöpfende künstlerische Schaffen. In der Ethnologie wird die Volkskunst als ein utilitärer, religiöser, magischer, renommierter, kulturbildender aber auch künstlerischer und ästhetischer Wert betrachtet.

Die Diskussion über den heutigen Zustand der sog. Volkskunst und über die Definition des Kulturphänomens stößt auf mehrere Schwierigkeiten. Die Begriffe „Volkskunst“, „Volksschaffen“, „Amateurlkunst“ sind zu verifizieren, wobei neue Definierungskriterien, d.i. Technik, Thematik, Funktion und künstlerisches Selbstbewusstsein des Schöpfers berücksichtigt werden müssen. Ein charakteristisches Merkmal der Volkskunst ist die Fortsetzung von traditionellen Mustern und gleichzeitige Suche nach einem künstlerischen Individualismus. Infolgedessen wird die gewohnheitsmäßige Konvention aufgegeben und es wird nach anderen, neuen formalen, technischen und thematischen Lösungen gesucht.

Der Begriff „Volkskünstler“ muss auch überprüft werden. Heutzutage heißt es eher ein „Pseudovolkskünstler“, für den am wichtigsten ist, die eigene künstlerische Wirklichkeit zu kreieren und sie auszudrücken. Künstlerische Leidenschaft ist für ihn ein Kampf mit vergehender Zeit und schnellen Veränderungen, mit denen er Schritt nicht hält; die Überwindung von Werkstattbeschränkungen und emotionalen Hemmungen.

Im vorliegenden Text versucht die Verfasserin, die gegenwärtige individuelle plastische Kunst in Anlehnung an die auf dem Gebiet des Teschener Schlesiens und des Westlichen Teils des Teschener Schlesiens geführten Untersuchungen zu schildern.