



Ryc. 1. Dziewczyna. Klocek piernikarski z warsztatów Raciborza. Ze zbiorów Muzeum Śląskiego w Bytomiu.

M A R I A Ż Y W I R S K A
R Z E Ź B I O N E F O R M Y
P I E R N I K A R S K I E

Artykuł niniejszy jest częścią większej pracy o zdobionych piernikach polskich, która miała się ukazać w wydawnictwie „Sztuka”. Wobec likwidacji w wydawnictwie działu sztuki ludowej uważaliśmy za wszech miar celowe opublikowanie podstawowych partii książki, zwłaszcza tych, które dotyczą prób wydzielenia elementów rodzimych i ludowych z rzeźbionych w drzewie form piernikarskich. Pomijając niektóre skróty w tekście, opuszczono z całości trzy rozdziały, z których szczególnie istotny jest „Rys historyczny polskiego rzemiosła piernikarskiego”. Autorka przedstawia w nim historię najważniejszych ośrodków piernikarskich w Polsce (Toruń, Kraków, Wrocław), wykazując wzajemną między nimi zależność oraz zakres oddziaływania na mniejsze warsztaty prowincjonalne. Omawia również normy cechowe, skład narodowościowy cechów, wreszcie rynki zbytu i ich organizację.



Ryc. 2. Dziewczyna z wiadrami. Odcisk gipsowy z klocka piernikarskiego. Ze zbiorów Muzeum Pomorskiego w Toruniu.

W pozostałych dwóch rozdziałach: „Wyrób pierników” oraz „Ciasto obrzędowe — ważne źródło genetyczne wyobrażeń na piernikach”, autorka oprócz omówienia techniki wyrobu pierników próbuje wykazać zbieżność całego szeregu elementów w wypieku ciasta obrzędowego i pierników odciskanych na drewnianych klockach. Rysują się one w znamiennej roli miodu, doborze składników ciasta, okresie wypieku związanym z rokiem obrzędowym, wymiarach, liczbach występujących w magii ludowej wreszcie symbolicznie motywów i tematów rytych na klockach. Autorka podkreśla, że zasięg tych wszystkich czynników przekracza granice polityczne naszego państwa znajdując liczne powiązania w obyczajach i obrzędach całej niemal Europy, na co zresztą niejednokrotnie wskazuje i w drukowanych poniżej rozdziałach.

Oczywiście w skróconej wersji pracy nie można było zamieścić całego materiału ilustracyjnego, proponowanego przez autorkę. Wyboru dokonała redakcja, kierując się głównie troską o uwypuklenie wartości plastycznych przedstawionych form.

REDAKCJA

Sława toruńskiego piernika była zawsze tak powszechna i niepodzielna, że zaćmiła niemal zupełnie inne ośrodki kunsztu piernikarskiego w Polsce. Począwszy od XVI wieku, piernik toruński zajmował miejsce niepoślednie w obyczajach ówczesnej Polski stanowej.

Tymczasem w cieniu sławy piernika toruńskiego istniało na terenie całej Polski wiele warsztatów piernikarskich, mających tradycje równie dawne. Nie dorównywały, być może, swoją dobrocią i wytwornym kształtem piernikom toruńskim, ale zaspokajały chłonny rynek pobliskich okolic. Każda bowiem apteczka dworu szlacheckiego, obok rozlicznych ziół czy owoców smażonych w miodzie, musiała posiadać pierniki. One były najbardziej pożądaną przekąską po starce lub syconym miodzie, a jak były cenione, świadczy najlepiej popularny dwuwiersz zanotowany przez Minasowicza przy końcu XVIII wieku: „Kto nie pije gorzalki i od niej umyka, ten słodkiego nie godzien spróbować piernika”¹.

Tak więc piernik, przez długie wieki cieszył się niezwykłą popularnością. W XVII stuleciu sprzedawano go w aptekach jako skuteczny lek na wiele chorób. Jednocześnie miał niemałe znaczenie w ówczesnych warunkach ekonomicznych, początkowo tylko w życiu sfer elitarnych, później szerokich mas społecznych. Rozpowszechnieniu jego sprzyjał fakt, że sprowadzony do Europy (już po odkryciu Ameryki) cukier cchinowy był niezmiernie drogi do połowy XIX wieku, dopóki nie zastąpił go cukier tłoczony z buraków: liczne zaś bory bartne i pasieki, pomimo obwarowań wynikłych z prawa bartnego, dostarczały spore ilości miodu. Piernik był więc przez długie wieki jedynym niemal smakołykiem, jednako upragnionym przez dzieci, młodzież i starszych. Dodanie egzotycznych, tak poszukiwanych w dawnej spiżarni „korzeni” podnosiło osobliwość smaku i wartości piernika.

Poczynając od wczesnego średniowiecza aż po koniec XVIII wieku służył on, jak już mówiliśmy, przede wszystkim warstwom elitarnym. Niektóre miasta jeszcze przy końcu XVIII w. utrzymały zakaz sprzedaży pierników pospółstwu. Jednak od XIX wieku, gdy drogi miód zastąpiono tanim syropem cukrowym, do pierwszej wojny światowej, na każdym jarmarku, odpuście czy kiermaszu można było znaleźć kram wabiący oko zdobionymi piernikami. Kupowały je matki dla dzieci, nie tylko aby je uciechyć, ale wierząc, że zjedzenie liter wykonanych z piernikowego ciasta ułatwi dziecku naukę czytania. Narzeczeni ofiarowywali piernikowe serca swoim wybranym jako dowód gorących uczuć; wnuki nabywały je dla dziadków, którzy nie mogli wziąć udziału w ulubionych zjazdach i zabawach. Wracający zaś z odpuśców pątnicy nieśli wizerunki świętych wykonane w cieście piernikowym, aby powiesić je w domu na honorowym miejscu wśród świętych obrazów jako pamiątkę odbytej pielgrzymki (Piekary). W drugiej połowie XIX wieku w niektórych miejscowościach imponująca rozmiarami dama lub rycerz z piernika były w budzie jarmarcznej jedną z najbardziej atrakcyjnych nagród za strzelanie do celu (Racibórz). Gdzie indziej znów rozrzucano małe pierniczki w czasie święta kurkowego tłumnie zebranych dzieciom (Opole); wreszcie, na przedstawieniach amatorskich bądź zebraniach towarzystw śpiewających, które tak rozpowszechniły się na Śląsku w początkach naszego stulecia, ogromne serce piernikowe było jedną z najbardziej ponętnych nagród za najlepiej odśpiewaną pieśń czy wyrecytowany wiersz (Chorzów, Bytom). Gospodynie zaś spod Cieszyna, Istebnej czy Wisły posypywały drobnym piernikiem wypiekane na święta kołaczki, a według przepisów gospodyń krakowskich drobno tłuczony piernik dodawał smaku potrawom rybnym.

Często nabywano pierniki jedynie dla ozdoby. Poczesne miejsce, jakie zyskał piernik wędrując przez stoły wszystkich warstw społecznych — od królewskiego po chłopską chatę — zawdzięczał nie tylko walorom wyszukanego smaku, ale także różnorodności swego kształtu. Kształt ten, z czasem obwarowany tradycją, uzyskiwano przez odcisnięcie ciasta pierni-

Ryc. 3. Snycerz przy pracy w XIV wieku. Według *Fünfhundert Selbstporträts L. Goldschneidera*. Wien 1936.





Ryc. 4. Dama w stroju z I połowy XVIII wieku. Klocek piernikarski, sygnowany C.K., datowany 1719. Ze zbiorów Muzeum Śląskiego we Wrocławiu.

kowego w drawnianej formie, pokrytej wklęsłą rzeźbą o skomplikowanej niekiedy symbolice. Dzięki walorom artystycznym tych rzeźb, słodki piernik zamieniał się w dzieło sztuki dekoracyjnej.

W rozważaniach poniższych pragniemy omówić polski piernik właśnie od strony jego artystycznego kształtu, zamykającego pewną tradycyjną treść, i to tylko w tym okresie, kiedy odciskano go w drewnianych rzeźbionych klockach, gdy o wartości plastycznej decydowała inwencja artysty-snycerza.

We wszystkich krajach europejskich duże warsztaty cechowe czy późniejsze manufaktury piernikarskie wielkich miast chlubiły się formami wykonanymi przez wytrawnych, biegłych w swoim kunszcie mistrzów: przy masowej zaś produkcji, obliczonej na szerokie rzesze odbiorców, korzystano z klocków rzezanych bądź przez samego majstra, bądź też powierzano ich wykonanie snycerzom ludowym. Różnorodność zaś interpretacji plastycznej uwarunkowana była nie tylko indywidualnością artystyczną twórcy rzeźby. Kładły na nich znamię miejscowe, uświęcone tradycją pierwiastki swoistej, narodowej tematyki oraz odmienne i właściwe dla danego regionu środki wyrazu artystycznego, które w sumie odzwierciedlały i wydobywały istotne cechy rodzimej kultury.

Na ziemiach polskich, kiedy wyrabiano jeszcze odciskane pierniki, a więc i klocki do ich kształtowania, odmiennie oddawało przejawy życia współczesnego dużo szkolonego, świadomego swoich możliwości artysty, inaczej zaś twórcy ludowego, ściśle związanego ze środowiskiem, które go wydało i które miało niemały wpływ na wybór tematu oraz jego przedstawienie.

Aby splot tych wszystkich czynników złożył się na obraz bardziej wyrazisty, niezbędne jest zarysowanie tła historycznego, które by określiło genezę wyobrażeń ikonograficznych, spotykanych w tematyce klocków piernikarskich i wyznaczyło drogę, jaką przebył piernik. Wyszedł on prawdopodobnie z prastarych obrzędów ludowych i poprzez wszystkie odłamy społeczeństwa rozwarstwionego wrócił do ludu. Na skutek swoistej drogi historycznej piernik nigdy nie należał w pełni do sztuki ludowej. W okresie przełomowym dla wsi polskiej, po zniesieniu pańszczyzny w połowie XIX wieku manufaktury i warsztaty rzemieślnicze wytwarzają go dla ludu, będącego jedynie jego odbiorcą i konsumentem. Tą drogą w dużej mierze szła ingerencja ludowego odbiorcy w kształtowanie się tematyki rzeźb na formach piernikarskich, to wreszcie spowodowało i zdecydowało o powstaniu pewnego zespołu klocków, których wykonawcami byli artyści ludowi.

* * *

Kunst piernikarski — jak o tym świadczą źródła z późnego średniowiecza — rozwinął się niemal jednocześnie w kilku ośrodkach Europy. Z uwagi na obfitość puszc bartnich najbujniej rozkwita w środkowych Niemczech i Polsce, przy czym niemal do czasów współczesnych utrzymały się w tym rzemiośle dwa główne ośrodki produkcji: Toruń i Norymberga.

Trudno jest w obecnym stanie badań ustalić, które z miast polskich najwcześniej rozwinęło u siebie rzemiosło piernikarskie uwarunkowane tak położeniem geograficznym, jak i bliskością borów bartnich. Bo- wiem zarówno w aktach miejskich Torunia², jak i Krakowa³ natrafiamy na wzmianki o miejscowym wyrobie pierników już w połowie XIV wieku. Wzmianki te będą się pojawiać coraz częściej w aktach cechowych z XV i XVI wieku i mniejszych miast, jak np. Pszczyna, osiągając swój punkt kulmi- nacyjny na przestrzeni XVII wieku, aby przygasać dopiero w I połowie ubiegłego stulecia, niemal jed- nocześnie z rozluźnieniem się więzów cechowych.

Na podstawie poznanego materiału archiwalnego, jak też inwentarzy naszych muzeów okaże się, że rzemiosło piernikarskie zgrupowane było przede wszystkim na terenach zachodniej Polski. Wprawdzie u mistrzów Krakowa i Torunia przebywali na nauce uczniowie z Polski środkowej czy wschodniej, jednak brak tam szerszych tradycji piernikarskich. Najdalej na wschód wysuniętym miastem, gdzie przechowało się wspomnienie dawnego wyrobu pierników, jest Częstochowa i Warszawa. Dopiero na Litwie (Wilno) i Rusi (Lwów) istniały duże warsztaty, które nie- wątpliwie miały swoich satelitów w małych ośrod- kach prowincjonalnych.

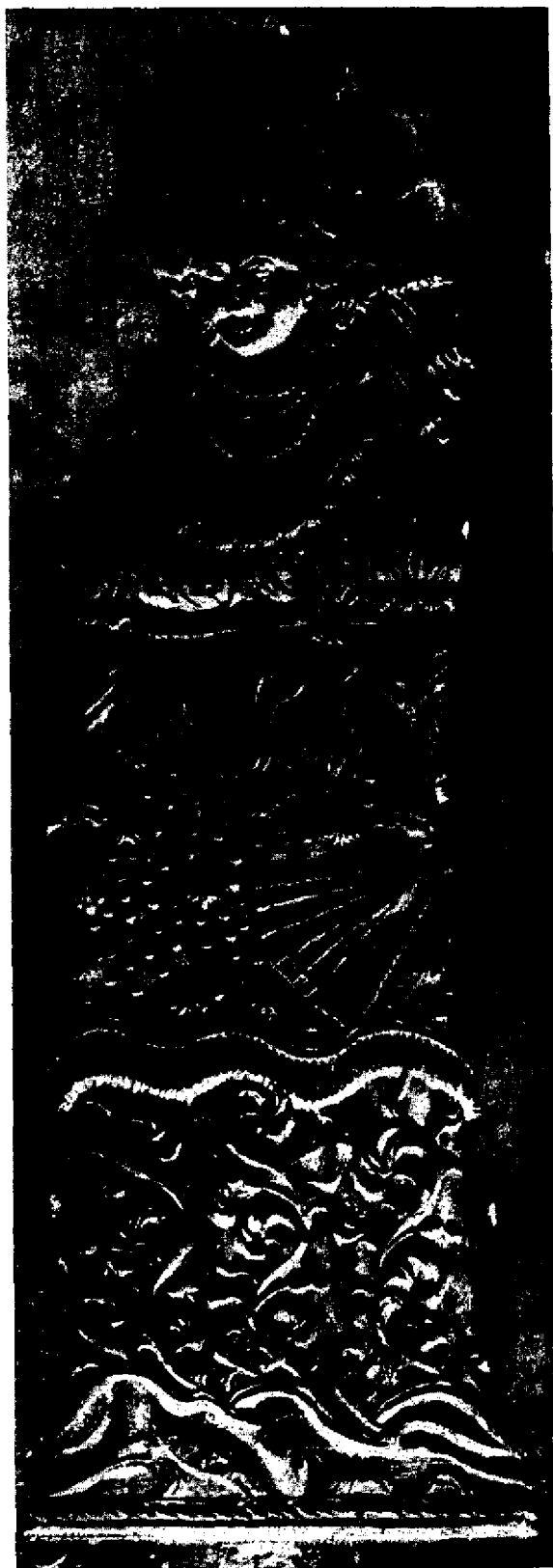
Zasadniczo rysują się trzy główne ośrodki prze- mysłu piernikarskiego w Polsce: w Toruniu, Krako- wie oraz na Dolnym Śląsku, gdzie przede wszystkim prym wiodł Wrocław. Wokoło nich, na przestrzeni XVI, XVII, XVIII wieku zaczęły wyrastać pomniej- sze ośrodki piernikarskie, współzawodnicząc z miasta- mi macierzystymi, jak: Poznań, Gdańsk, Nowy Dwór, Kwidzyna, Nysa, Jelenia Góra, Brzeg, Opole, Rybnik, Pszczyna, Racibórz, Wadowice czy Cieszyn. Najpóź- niej z większych miast, gdyż dopiero przy końcu XVIII wieku, rozwinie, a właściwie wznowi ten kunszt Warszawa⁴. Tyle koniecznych, wprowadzają- cych uwag wstępnych.

TWÓRCY KŁOCKÓW PIERNIKARSKICH I ICH WARSZTAT

Ślady istnienia zdobionych form do wypieku ciasta znajdujemy już w bardzo odległych czasach. W sta- różytnym Rzymie używano do tego celu naczyń gli- nianych⁵, a w średniowiecznych klasztorach wypie- kano nie tylko odciskane w formach opłatki, ale tak- że zdobione chleby⁶.

Najstarszą jednak formę drewnianą do wypieku ozdobnych pierników spotykamy dopiero w wieku XV. Być może słuszna jest hipoteza T. Seweryna włą- cząca narodziny kłocków piernikarskich z wynalazkiem czcionki drukarskiej i drzeworytu⁷. Rzezana w drze- wie forma do odciskania pierników staje się niezbęd- nym narzędziem pracy w warsztacie ówczesnych pier- nikarzy zrzeszonych w cechy i wykonujących swoje rzemiosło jedynie na użytek: dworu, szlachty i bo- gatego patrycjatu miejskiego⁸.

Surowe przepisy cechowe, które ograniczały swo- bodę działania, wkraczając niekiedy nawet w drobne



Ryc. 5. Dama w stroju z czasów Dyrektoriatu. Kłoczek piernikarski. Ze zbiorów Muzeum Etno- graficznego w Krakowie.



Ryc. 6. Kobieta trzymająca w ręku skrzyżowane roże. Klocek piernikarski sygnowany M.M.T., 1876. Na kancie sygnatura: Geschwister Gessellenberg, Tiefenhof 1876. Ze zbiorów Muzeum Pomorskiego w Toruniu.



Ryc. 7. Krakowiak. Klocek piernikarski. Ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie.

szczególnej organizacji pracy warsztatowej i tutaj miały decydujący głos określając, ile klocków może posiadać każdy z mistrzów. Wyraźnie o tym mówi ustawa cechu piernikarzy krakowskich z 1630 roku: „aby żaden Brat nie śmiał wiency formy tak na pasy jako o miodowniki mieć, iedno po dwu, iakie mu się będą podobać, tylko żeby różne były od drugiey Braciey pod winą pułkarnia wosku”⁹. Jak z tego wynika, każdy warsztat posiadał zaledwie cztery klocki, przy czym motyw nie mógł być powtórzony w tym samym mieście. Czy liczbą tą objęto ilość tematów czy klocków — nie wiemy, bowiem większość klocków miała po obu stronach dwa różne motywy. W najlepszym razie każdy warsztat posiadał osiem różnych kompozycji wyrzeźbionych w drewnianych klockach, ograniczonych ustaloną formą prostopadłościanu, z których połowa miała nie określony bliżej kształt „paska”. Klocki te, najczęściej opatrzone haczykiem, wisiały na ścianach warsztatu i były pod opieką chłopców odbywających naukę u mistrza. Do ich obowiązków należało utrzymanie klocków w należyтым porządku.

Zachodzi pytanie, kto był autorem rzeźb na klockach? Wprawdzie opanowanie tej sztuki, umiejętność wyrzeźbienia ustalonego tradycyjnym motywem, należało do pełnego wykształcenia piernikarza i obowiązywało przy składaniu egzaminu czeladniczego¹⁰, jednak dojrzałość artystyczna wielu klocków, wyraźna swobo-



Ryc. 8. Mieszczanin. Klocek piernikarski. Sygnowany I.W.M.F. Ze zbiorów Muzeum Pomorskiego w Toruniu.



Ryc. 9. Pajac. Klocek piernikarski. Ze zbiorów Muzeum Miejskiego w Cieszynie.

da w operowaniu narzędziem snycerskim, wreszcie bogactwo wyrazu artystycznego zdecydowanie wskazują na pewną rękę znającego swoje rzemiosło mistrza. Być może autorami ich byli wspomniani już w dokumentach z XVI wieku wykwalifikowani w tym rzemiośle wykrawacze klocków kołtryniarskich, posiadający własne cechy¹¹. Wreszcie, rzeźbieniem klocków mogli się zająć coraz bardziej usuwani w cień przez sztycharzy drzeworytnicy i wykwalifikowani snycerze, którzy już w XVI wieku, nie wytrzymując konkurencji tłumnie napływających cudzoziemców, podejmują się prac mniejszych i przenoszą się często na prowincję.¹²

Wysoki poziom artystyczny ówczesnych rzeźb na klockach zawdzięczano nie tylko wykonawcom, ale i zapobiegliwości samych mistrzów piernikarskich. Ograniczeni bowiem cechowym rygorem w ilości posiadanych klocków usiłowali wyróżnić swoje wyroby najbardziej efektownym i pięknym kształtem, współzawodnicząc i na tym polu z innymi towarzyszami cechowymi.

Przy końcu XVIII wieku zniesiono nakaz posiadania w jednym warsztacie określonej ilości klocków. Poszczególni mistrzowie powodowani chęcią zdobycia jak najszerzych rynków przez podniesienie atrakcyjności swoich wyrobów zwiększają swój zasób klocków. W pierwszej połowie XIX wieku największa



Ryc. 10. Prządka. Kłoczek piernikarski, sygnowany M.M.T., datowany 1876. Jednocześnie sygnatura na kancie: Geschwister Gesellenberg, Tiefenhof 1876. Ze zbiorów Muzeum Pomorskiego w Toruniu. (Warsztat piernikarski w Nowym Dworze.)

w Polsce manufaktura Weesego w Toruniu posiadała przeszło 500 klocków; w Krakowie mistrz Rothe jeszcze w początkach naszego stulecia miał ich około 120, przeważnie dwustronnych. Nawet warsztaty w małych miasteczkach posiadały przeciętnie kilkadziesiąt klocków, uzupełniając je od czasu do czasu, gdyż stara, na skutek częstego mycia, niszczały dość szybko. Niekiedy gruby klocek pękał tworząc głęboką szczelinę w rysunku rzeźby i nie zawsze ściśnięcie żelazną obręczą czyniło go zdatnym do użytku.

Nie tylko wielkie manufaktury, rozrastające się w tym czasie, zwiększają swoje zapotrzebowanie na nowe formy, ale i coraz bardziej gęstniejąca sieć warsztatów prowincjonalnych. Wielkie manufaktury zaopatrywały się w najbardziej cenione klocki — z uwagi na hierarchię społeczną pewnej grupy odbiorców — u zawodowych snycerzy; większość jednak klocków specjalnie dla masowego użytku, zwłaszcza w małych warsztatach, wyszła z rąk samych piernikarzy, wreszcie przygodnych rzeźbiarzy ludowych.

Bowiem, zdaniem starych mistrzów piernikarskich, rzeźbanie klocków nie było rzeczą ani ważną, ani trudną. Rzeźbił je mistrz bądź w zimowe wieczory, bądź w okresie wczesnego lata, kiedy w warsztacie nie było jeszcze pracy. Zabawiali się ich robotą czeladnicy piernikarscy nawet w niedzielne popołudnia, siedząc gromadnie w gospodzie, co świadczy, że zajęcie to uważano raczej za rozrywkę, a nie za żmudną pracę¹³. Wykonywali je również wędrowni snycerze przechodząc od warsztatu do warsztatu. Piernikarze dawali im zniszczone klocki do reperacji i zamawiali nowe wskazując, jakie chcą mieć motywy czy tematy, czasem nawet sami wykonywali szkice lub rysunki na papierze. Snycerz zaś prznosił je na płaszczyznę klocka. Niektórzy piernikarze z Cieszyzna czy Skoczowa zamawiali rzeźbione formy wprost u ludowych snycerzy w Istebnej czy Koniakowie¹⁴.

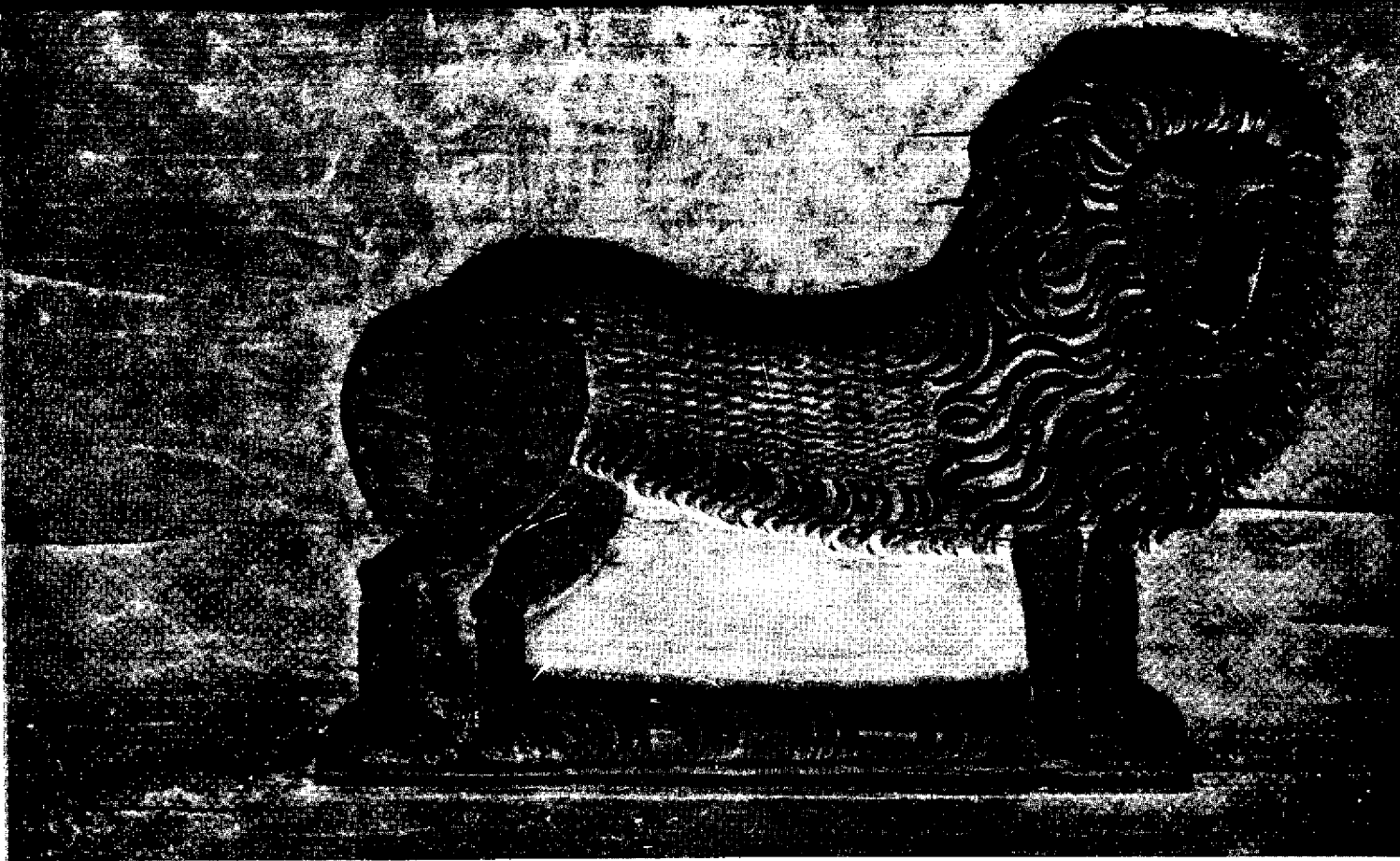
Tak różnorodne źródła pochodzenia klocka dają w rezultacie materiał, który można podzielić na trzy zasadnicze grupy: do jednej należeć będą samodzielne dzieła artystów, twórców pewnych określonych kompozycji, posiadających oryginalną, samodzielną koncepcję w rozwiązaniu ustalonego tradycją tematu. Do drugiej — najliczniejszej — wejść kopie dokonywane przez całą plejadę naśladowców przenoszących opracowane już wzory z jednych klocków na drugie, później kopiujących wzory z ilustracji. Ale i w ich wyrobach dadzą się dostrzec pewne indywidualne cechy — w zmianie układu motywu, drobnych różnicach w szczegółach a nawet użyciu innej kreski snycerskiej. Niezmiernie bowiem rzadko można spotkać dwie identyczne wersje tego samego motywu czy tematu. Wykonawcami tego rodzaju rzeźb, zwłaszcza replik, mogli być wędrowni czeladnicy, którzy w czasie przymusowej pracy w warsztatach różnych mistrzów kopiowali na swój użytek znajdujące się tam wzory. Starzy mistrzowie rysują w swoich wspomnieniach z początków naszego stulecia sylwetki czeladników, którzy z workiem pełnym rzeźbionych klocków wędrowali od warsztatu do warsztatu, czy to odbywając praktykę, czy też poszukując pracy. Ilość posiadanych klocków była do pewnego stopnia niezbitym dowodem na należyte odbycie wędrowki czeladniczej oraz znajomości kunsztu.

Oddzielną wreszcie — trzecią grupę stanowią snycerze ludowi, którzy nie posiadali kontaktów z warsztatami i nie znali obowiązujących tam kanonów, tworzący swe klocki z dala od większych ośrodków miejskich. To prawdopodobnie oni dostarczali sprzętu piernikarskiego „przeszkodnikom”, którzy po kryjomu wyrabiali pierniki, starając się uniknąć prześladowania przez mistrza cechowego. Spośród nich zapewne rekrutowali się wędrowni wykrawacze form, obsługujący małe prowincjonalne warsztaty.

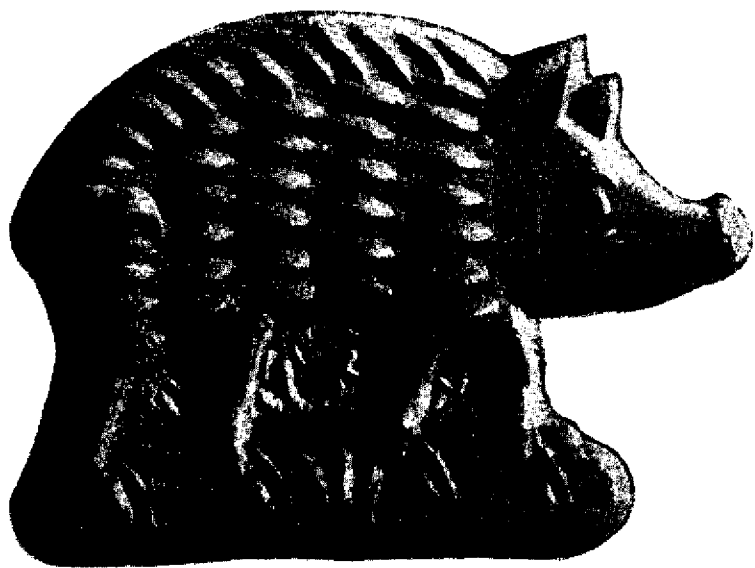
Roznositelami jednak różnorodnych tematów i motywów byli przede wszystkim wędrujący czeladnicy; i tu leży jedno ze źródeł niezmierniej fluktuacji motywów, co gmatwa i zaciemnia możliwość ich zlokalizowania.



Ryc. 11. Prządka. Klocek piernikarski, sygnowany M.M.T. Ze zbiorów Muzeum Pomorskiego w Toruniu.



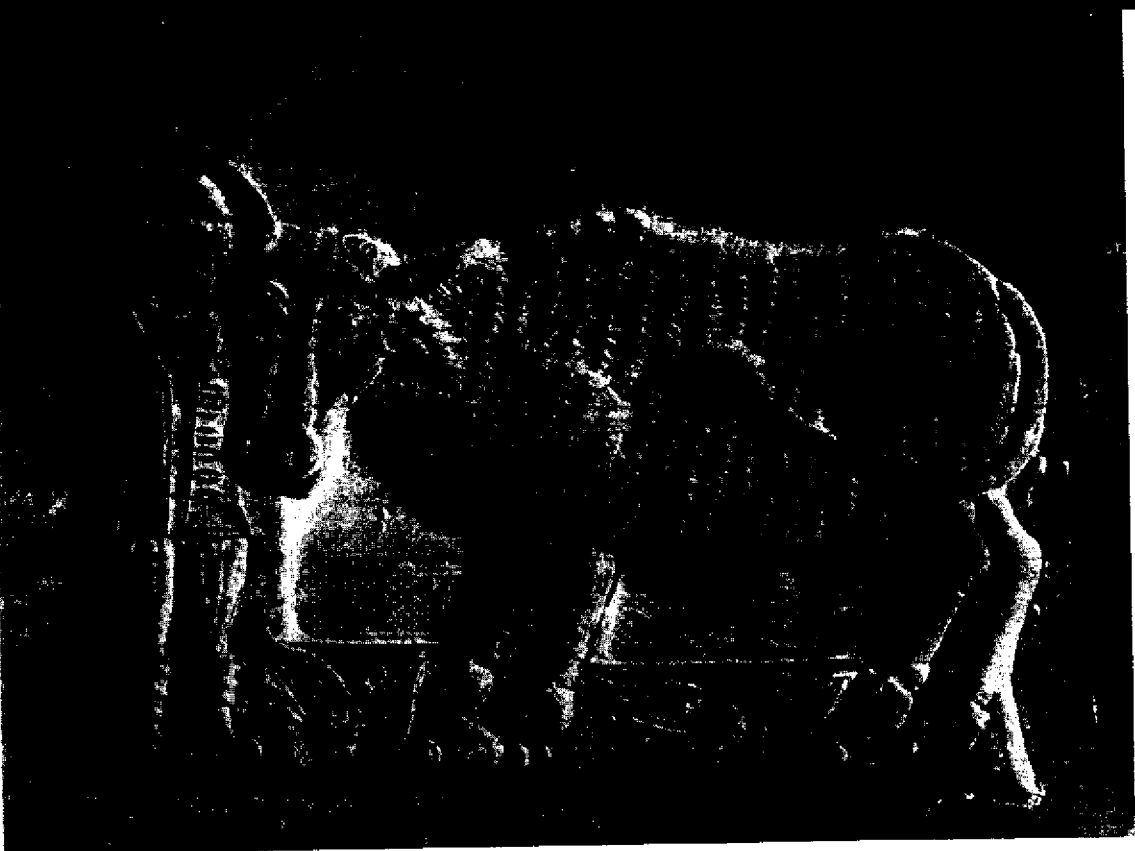
Ryc. 12. Lew. Klocek piernikarski.
Ze zbiorów Muzeum Pomorskiego
w Toruniu.



Ryc. 13. Swinka. Klocek piernikarski. Ze zbiorów Muzeum Pomorskiego w Toruniu.

Ryc. 14. Kogut. Klocek piernikarski.
Ze Zbiorów Muzeum Pomorskiego
w Toruniu.





Ryc. 15. Chłop z krową. Klocek piernikarski z Raciborza. Ze zbiorów Muzeum Śląskiego w Bytomiu.

Ryc. 16. Kogut. Klocek piernikarski. Ze zbiorów Muzeum Pomorskiego w Toruniu.





Ryc. 17. Dama z bukietem w stroju z XVIII wieku. Klocek piernikarski. Ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie.

równo narysowane serce z prostym, naiwnym ornamentem i parą całujących się gołąbków. Tutaj widzimy, że snycerz miał dużo uboższy asortyment narzędzi i rękę mniej wprawną niż wykonawca awersu klocka. Z boku rzeźby litery: Fr. H. Litery te nasuwają przypuszczenie, że jest to praca młodocianego Franciszka Hernicha, który w II połowie XIX wieku posiadał warsztat piernikarski w Wadowicach. Gdybyśmy chcieli wziąć pod uwagę, że Hernich w latach 70-tych ub. stulecia był już starcem, a jednocześnie przypomnieli sobie, że mógł pobierać naukę w Cieszynie; to z kolei moglibyśmy wysnuć wniosek, że klocek pochodzi z warsztatu Józefa Bielszowickiego z Cieszyna, który przy końcu XVIII stulecia uczył się kunsztu piernikarskiego w Krakowie i prowadził potem warsztat w Cieszynie. Być może Hernich od niego otrzymał jednostronny klocek, aby na nim uczyć się rzeźby, kiedy terminował w jego warsztacie.

Są to jedynie przypuszczenia, które, poza cytowanymi przesłankami, nie mają silniejszego poparcia; raczej tylko wskazują na piętrzące się trudności przy ustalaniu autorstwa klocek.

Antoni Rothe, otwierając w 1876 roku swój warsztat w Krakowie, na Stradomiu, przywiózł na początek większość klocek z praktyki swej w Cieszynie i Wadowicach, gdzie nabywał wiedzę fachową. Jak mówi tradycja rodzinna, Rothe nie miał zdolności do rzeźby i posługiwał się klocek rzezanymi przez innych¹⁵.

Cytowany tutaj przykład świadczy, że klocki, na których odciskano przez szereg lat pierniki w danym warsztacie, nie musiały być dziełem miejscowym i nieraz na próżno staramy się znaleźć tu piętno lokalne.

Trudność ustalenia metryk zwiększa jeszcze anonimowość przeważającej większości klocek. Nawet znakowanie ich niewiele rzuca światła na ustalenie osoby twórcy. Niezmiernie rzadko jest to pełne imię i nazwisko autora; przeważnie natrafiamy jedynie na inicjały, które z kolei nie zawsze będą należały do twórców rzeźby. Często są jedynie stwierdzeniem przynależności klocka do danego warsztatu, jak to mogliśmy skonstatować w zbiorach pochodzących z manufaktury Weesego w Toruniu czy Rotheho bądź Mikeski w Krakowie. Świadczyć o tym będą, oprócz początkowych liter imion i nazwisk, liczby porządkowe klocek. Nazwisko Knittla z Nowego Dworu na charakterystycznych grubością klocek może w tym wypadku oznaczać zarówno właściciela warsztatu, jak i wykonawcę rzeźby.

Wreszcie niektóre klocki zaskakują nas jeszcze jedną niespodzianką: na bocznych ich powierzchniach spotrzegamy niekiedy dwa różne znakowania, a nawet dwie różne daty. Na jednym z klocek w zbiorach wrocławskich widzimy z jednej strony S. 1794, a drugiej: C. S. D. 1813; znów w pracowni Rotheho znajdujemy klocek, gdzie z jednej strony widnieje podpis: Johann Scholtz 1810, z drugiej: F. Hernich 1854. Który z tych podpisów będzie nazwiskiem właściciela, który artysty, pozwoli ustalić dopiero analiza formalna rzeźby. Czasem rzeźby na obydwóch stronach klocka wykazują zasadnicze różnice stylowe, odrębne traktowanie kreski snycerskiej, co pozwala nam przypuszczać, że na tym samym klocek rzeźbiło dwóch różnych artystów, w różnych okresach czasu.

Dla przykładu weźmy niewielki klocek ze zbiorów krakowskich (Muzeum Etnograficzne). Na jednej stronie mamy jeźdźca wykonanego z wyraźną znajomością zarówno obowiązujących kanonów, jak i sztuki snycerskiej — twórca posłużył się tu różnorodną kreską. Pod nogami konia znajduje się wieniec i w nim inicjały: I. B. Z drugiej strony zaś niezupełnie

Z kolei nie możemy się poddawać sugestiom, że zespół klocek znajdujących się w danym muzeum pochodzi z najbliższych mu regionów. Przeczą temu zarówno wędrowki czeladnicze, jak i bliższe zapoznanie się z proveniencją poszczególnego zbioru. Wyjątkiem może być zbiór klocek A. Halamy w Raciborzu czy legat Marchuli w Cieszynie, wreszcie przekazane do muzeum w Raciborzu klocki przez ostatnią właścicielkę miejscowego warsztatu. Niekiedy dopiero analiza formalna pozwoli wyróżnić dzieła jednego mistrza czy warsztatu, jak też wyszukać piętno lokalne.

Niemniejsze trudności nastręcza zapoznanie się z przebiegiem pracy warsztatowej rzeźca klocek. Nie mówią o tym poznane źródła archiwalne, nie żyją twórcy rzeźb. Pozostaje nam wyzyskanie relacji ostatnich, naocznych świadków pracy rzeźbiarzy, pewne analogie z żywym jeszcze na terenach podgórskich wyrobem klocek do odciskania masła czy oszczypków, wreszcie znajdujące się w muzeach niewykończone formy piernikarskie.

Zarówno snycerz zawodowy, jak i ludowy drzewo na klocki przygotowywał sobie sam. Przeważnie używał na ten cel drzewa lipowego, gruszkowego, bukowego, czasem nawet cisowego, choć to ostatnie nie bardzo nadaje się do rycia dłutem wklęsłym. Bardzo rzadko natrafiamy na klocki dębowe a tylko dwukrotnie udało się nam spotkać formy rzezane w sosnowej cienkiej desce. Wyjątkiem jest mała forma w zbiorach krakowskich wykonana z szarego piaskowca — oprawiona w grubą deskę.

Drzewo dobierano starannie, gdyż musiało być twarde, zwarte, spoiste, bez sęków i szczelin, aby artysta mógł bez przeszkód wyprowadzić zawily niekiedy rysunek kompozycji i otrzymać ostre linie konturu. Przygotowując klocek cięto drzewo wzdłuż słoja, nadając mu jednocześnie formę prawidłowego prostopadłościanu. Rzadko odstępowano od tej reguły, wyzyskując kawałek nierównej deski, gdzie tylko jedna powierzchnia nadawała się do zużycia. W większości pokrywano rzeźbą obydwie strony, dając na każdej odrębny motyw.

Wymiary pierników, a więc i klocek do ich odciskania, nie były objęte żadną regułą. Obok małych, niekiedy zaledwie parocentymetrowych klocek widzimy imponujące swym okazałym wyglądem deski, przekraczające granice jednego metra. Te ostatnie to przeważnie majstersztyki wyrzeźbane na egzaminie mistrzowskim; w II połowie XIX wieku na dużych deskach wykonywano także drobną galanterię piernikarską, co pozwalało wzmóc wydajność pracy warsztatowej. Na ogół poszczególne regiony miały swoje w tym zakresie normy. Klocki raciborskie czy wrocławskie przekraczające dość często metr wysokości są wycięte z deski 3—4 cm grubej, podczas gdy twórca form dla warsztatu w Nowym Dworze nawet przy stosunkowo małym klocku (18 na 13 cm) brał drzewo bez mała 8-centymetrowej grubości. Nie było to spowodowane chęcią obustronnego wykorzystania klocka, choć większość była pokryta rzeźbą z obu stron.

Oddzielną wreszcie grupę stanowią dwuczęściowe formy, gdzie na dwóch jednakowej wielkości deskach snycerz wycinał dwie połowy zaprojektowanego jako bryła piernika, tak że po ich odcisnięciu i upieczeniu zlepienie lukrem dały pełny obraz postaci czy przedmiotu. Przeznaczenie tych klocek było kiedyś inne. Odlewano w nich tzw. traganty czyli figurki z cukru bądź krochmalu do przybierania stołów w czasie uczt dworskich lub magnackich. Gdy klocki te znalazły się w warsztacie piernikarskim odciskano z nich pierniki używane jako ozdoby na choinkę. Rzeźbanie desek tragantowych wymagało zarówno dużej precyzji i znajomości rzemiosła snycerskiego jak też odpowiednich narzędzi (ryc. 1).

Wyposażenie warsztatu wykrawacza klocek było różnorodne. Zawodowi snycerze, wykwalifikowani w swoim rzemiośle, mieli, wbrew przypuszczeniom niektórych autorów,¹⁰ już w XIV wieku warsztat wyposażony w bogaty asortyment narzędzi. Przekonać się o tym możemy z fragmentu zachowanej na stalach kościelnych ówczesnej rzeźby (ryc. 2) przedstawiającej snycerza w jego pracowni, gdzie obok wę-



Ryc. 18. Dama przy kotowrotku w stroju z XVII wieku. Klocek piernikarski. Ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie.



Ryc. 19. Pracownia piernikarska z XVII wieku.

gielnicy, cyrkla i drewnianego młota do pobijania wisi na ścianie aż siedem różnego rodzaju noży, dłut i ryłców. Należy sądzić, że nie uboższy był warsztat wykrawacza klocków piernikarskich, o czym świadczą różnorodność cięć na rzeźbach. Obok ostrego noża posiadał zapewne parę dłut z łyżeczkowatym ostrzem, które pozwoliły mu wybrać owalne lub półokrągłe płaszczyzny przyszłego ornamentu: rzeźbiarzowi zaś ludowemu przeważnie zawsze wystarczał jeden zwykły, ostro zakończony nóż-kozik¹⁷, którym posługiwali się zarówno drzeworytnicy ludowi, jak kołtryniarze czy wykrawacze klocków do drukowania płócien, wreszcie twórcy świątków. Snycerze podbeskidzcy używali także owalnych dłut i ostrych ryłców. Wszyscy oni przy wykonywaniu swoich prac posługiwali się techniką wybrania płaszczyzny ła, aby główny rysunek kompozycji wystąpił na powierzchnię rzeźbionej deski czy wyszedł z bryły drzewnej. Inne natomiast było założenie techniczne snycerza rzeźbiącego formę piernikarską. Tutaj proces rzeźbienia polegał na drążeniu w powierzchni klocka modelunku przyszłego piernika. Przy opracowaniu projektu rzeźby i ustalaniu proporcji, zwłaszcza w kompozycji figuralnej, artysta musiał mieć na uwadze jej przeznaczenie. Ciasto piernikowe bowiem, po odcisnięciu go w klocku, zmieniało nieco swoje kształty; rosnąc pod wpływem ciepła w piecu nie tylko traciło ostrość konturu, ale kurczyło się idąc w górę a jednocześnie rozpyływało się na boki. Dlatego postacie wyrzeczane na klockach były często nieproporcjonalnie wydłużone.

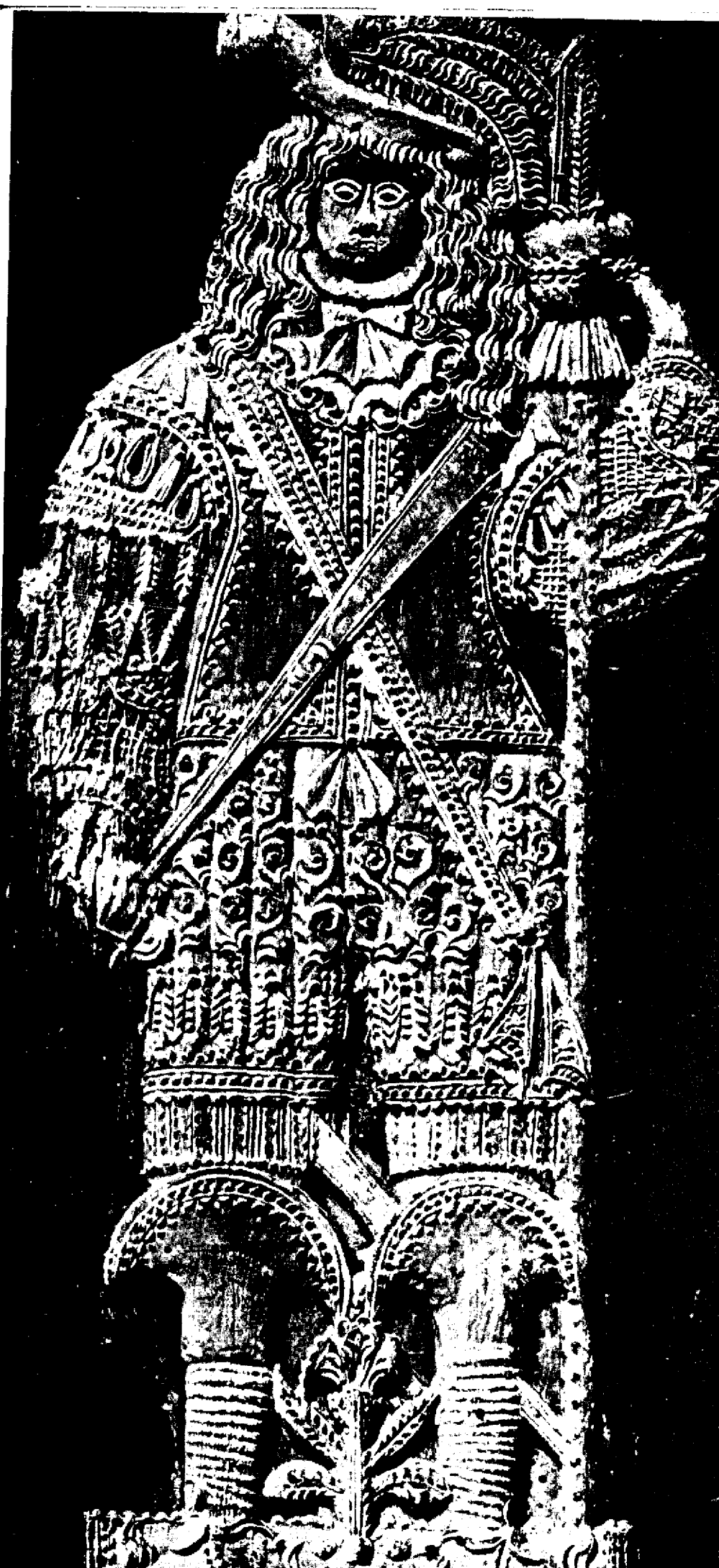
Brak nam, niestety, bezpośrednich relacji o przebiegu pracy wykrawacza form piernikarskich i jej poszczególnych etapach. Mamy zaledwie parę ustnych przekazów bezpośrednich obserwatorów pracy snycerskiej, które jednak nie są w stanie sprecyzować procesu powstawania rzeźby na klocku. Jedynie kryjące się dotychczas w zbiorach muzealnych niedokończone formy piernikarskie pozwalają nam zapoznać się z tajnikami warsztatu snycerza i choć fragmentarycznie odtworzyć etapy jego pracy.

Gdy klocek został starannie wygładzony, snycerz ryłcem, bądź ostrzem noża zakreślał kontury przyszłego obrazu. Według relacji właścicielki warsztatu piernikarskiego w Raciborzu wędrowni rzeźwice form przenosili na płaszczyznę klocka rysunek wykonany uprzednio na papierze, nakładając go na deskę i nakładając jego kontury. Po zarysowaniu wszystkich głównych linii obwodowych snycerz wybierał wierzchnią warstwę drzewa pozostawiając nietknięte jedynie te części, które w pierniku miały stanowić niezapełnione ciastem otwory. Jeśli kompozycja przewidywała powtarzający się motyw, gdzie z jednej deski odbijano kilka jednakowych pierników, np. herby Torunia czy rząd płaszków, wtedy snycerz oddzielał wgłębną kreską prostokąt na każdy poszczególny motyw. Czasem podzielenie całej płaszczyzny klocka na równe, mniejsze części ułatwiała rzeźbiarzowi przeniesienie kopiowanego wzoru czy przygotowanego uprzednio rysunku.

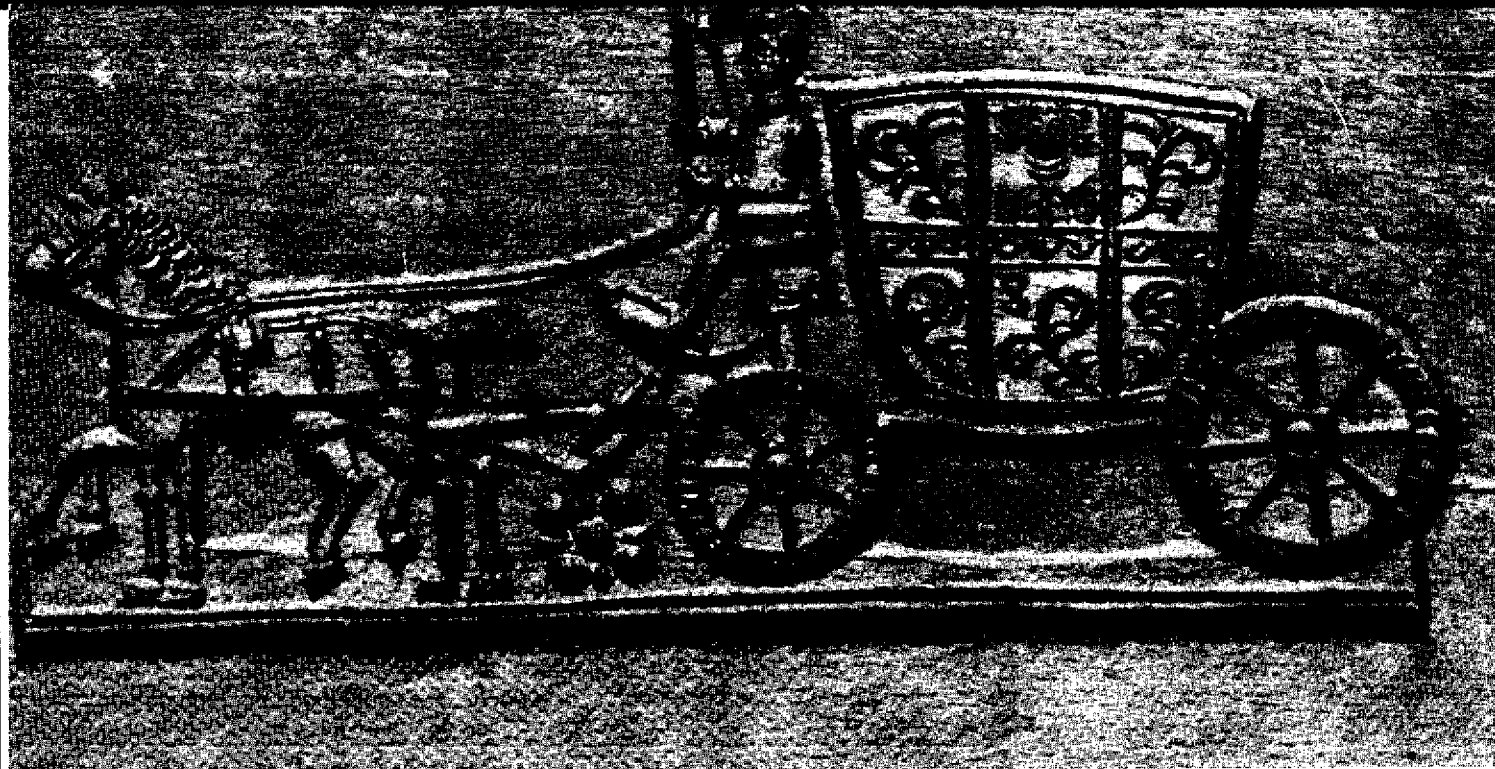
Zdjęcie pierwszej warstwy drzewa wydobyło główne zarysy przyszłej rzeźby i od tego momentu zaczynała się dopiero twórcza praca rzeźbiarza. Opracowywał on wtedy poszczególne elementy kompozycji, nadawał liniom i płaszczyznom ich przewidzianą funkcję. Różnicując rodzaj stosowanej kreski zastanawiał się nad jej wyborem, czyniąc próby na wolnych przestrzeniach deski, bądź na jej bocznych ścianach. Czasami w tym stadium wykańczał rzeźbę zdobiąc poszczególne partie ornamentem rytym, zmieniając jedynie rodzaje cięć. Piernik odcisnięty w tak rzeźbionej formie posiadał płaską powierzchnię, pokrytą z lekka wypukłymi zarysami ornamentu.

Bardziej jednak wytrawny i świadomy swoich możliwości artysta drążył rzeźbioną deskę a rozkładając założenia kompozycyjne na kilka poziomów uzyskiwał w rezultacie relief wgłębiony. Różnicując rodzaj cięcia posługiwał się kilkoma rodzajami dłut: półokrągłym — o szerszym i węższym wykroju, rozwidłonym, zwanym na Śląsku „gęsią łapką”, wreszcie ostrym ryłcem. Umiejętne operowanie większym zasobem narzędzi pozwalało zdolnemu, pełnemu inwencji artyście wzbogacić całość dekoracyjną rysunku, co w przyszłym pierniku dawało pożądaną grę światła i cienia.

Wykończenie rzeźby wymagało od snycerza dużej staranności, zwłaszcza w wyprowadzeniu ostrego konturu, aby po wyrośnięciu w piecu nie zatracił piernik wyrazistości rysunku. Wnętrze formy pociągano pokostem, co ułatwiała później wyjęcie piernika.

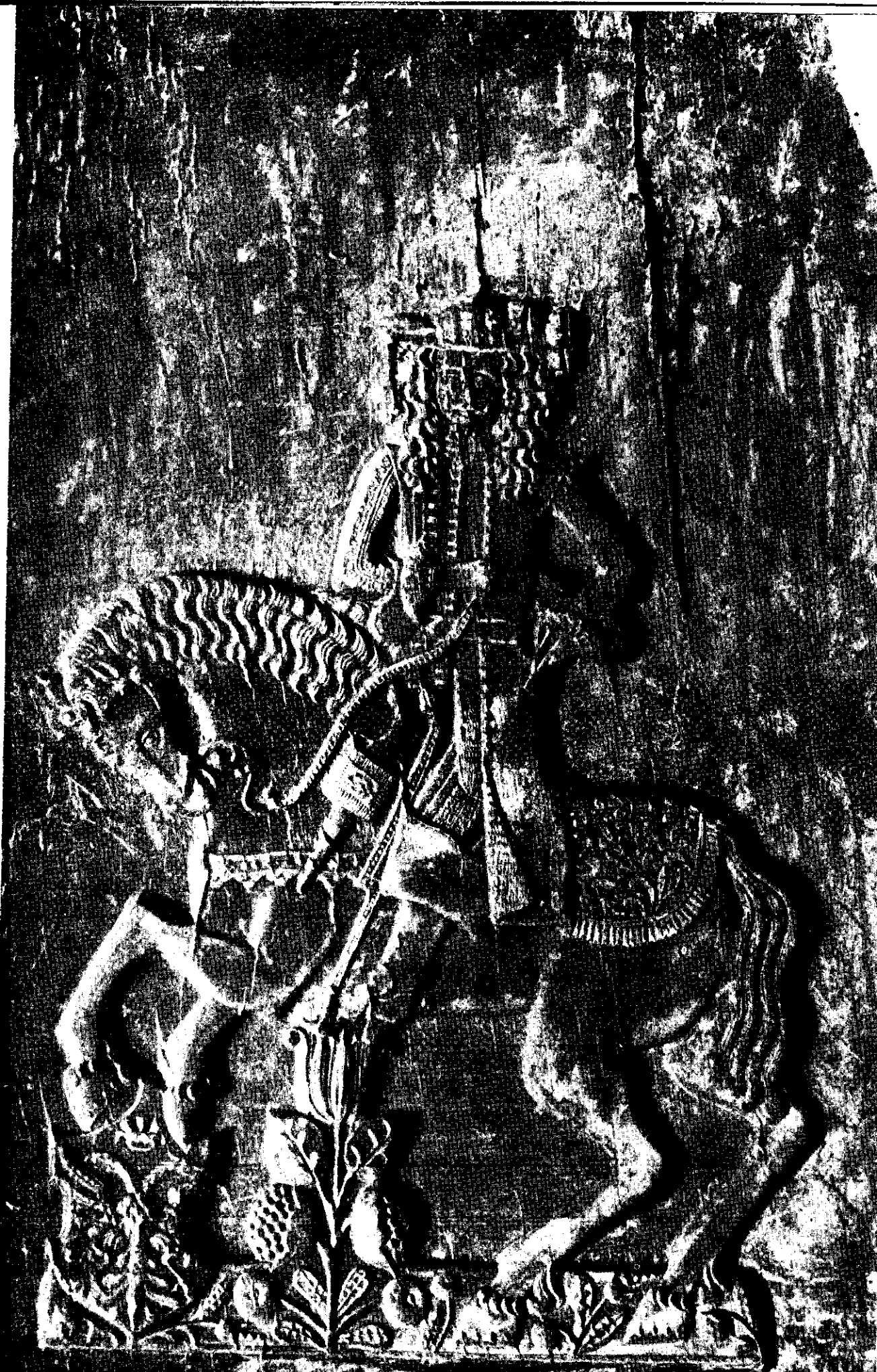


Ryc. 20. Mężczyzna w stroju z XVII wieku. Kłoczek piernikarski. Ze zbiorów Muzeum Miejskiego w Gliwicach.



Ryc. 21. Karetka. Kłoczek piernikarski, sygnowany
na krawędzi M.M.T. Ze zbiorów Muzeum Po-
morskiego w Toruniu.

Ryc. 22. Jeździec. Kłoczek piernikarski. Ze zbio-
rów prof. Fischera w Bochni.



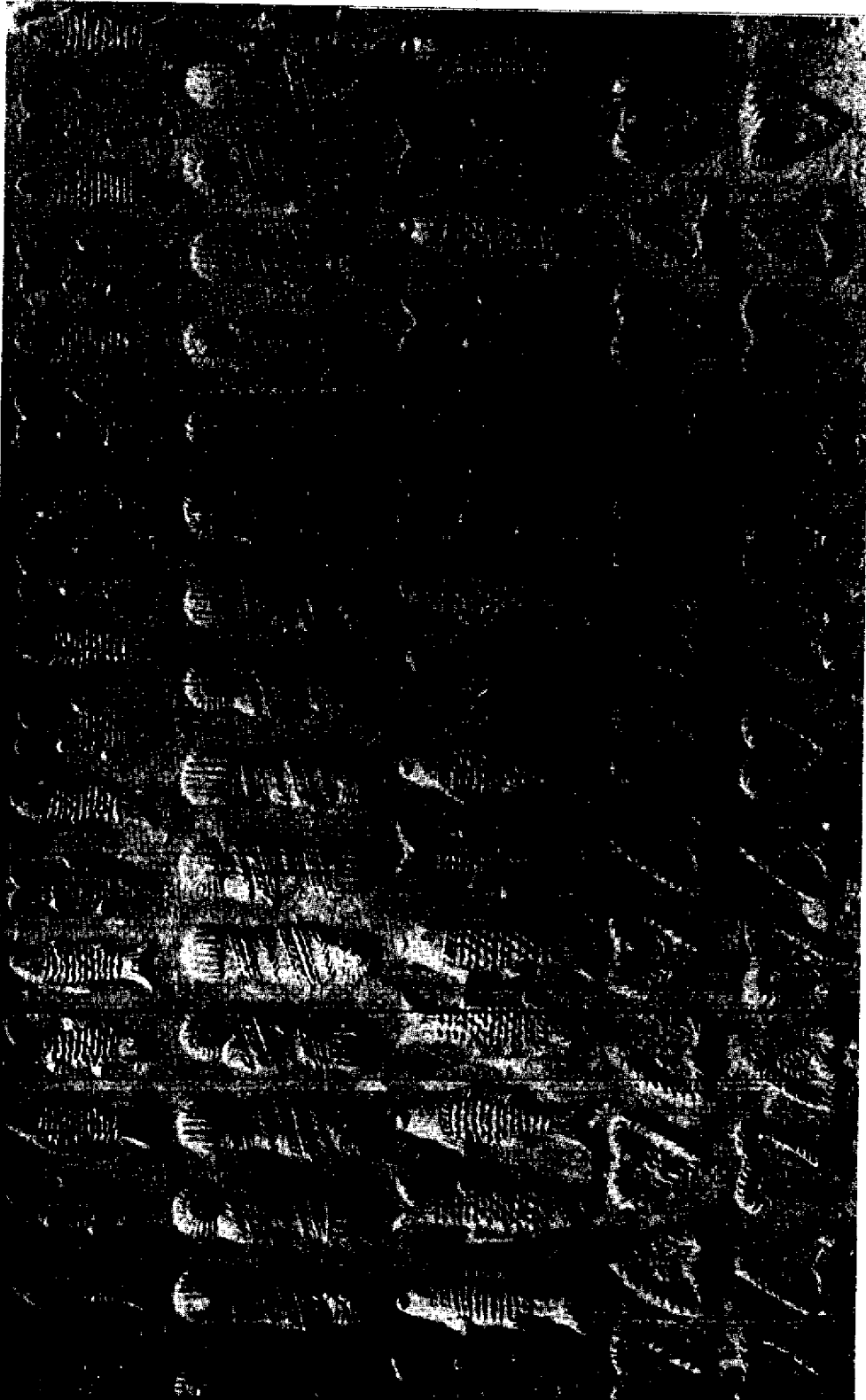


Ryc. 23. Klocki piernikarskie złożone. Ze zbiorów Muzeum Śląskiego w Bytomiu.



Ryc. 24. Serce. Klocek piernikarski. Ze zbiorów Muzeum Miejskiego w Cieszynie.

Ryc. 25. Klocek piernikarski. Ze zbiorów prof. Fischera w Bochni (rewers deski dwustronnej).





Ryc. 26. Chrystus upadający pod krzyżem. Klocek piernikarski. Ze zbiorów Anny

Dla obeznanego ze swoim rzemiosłem snycerza, który szedł utartym szlakiem przyjętych z dawna motywów, wyrzeźbanie jednej formy o skomplikowanym nawet rysunku nie wymagało wiele czasu. Wędrowny wykrawacz mógł w ciągu jednego letniego dnia wyrzeźbić kilka form licząc się przy tym z wolą przyszłego ich właściciela, który pilnował pracy, narzucając niekiedy swoje uwagi i dezyderaty.

TEMATYKA KLOCKÓW PIERNIKARSKICH

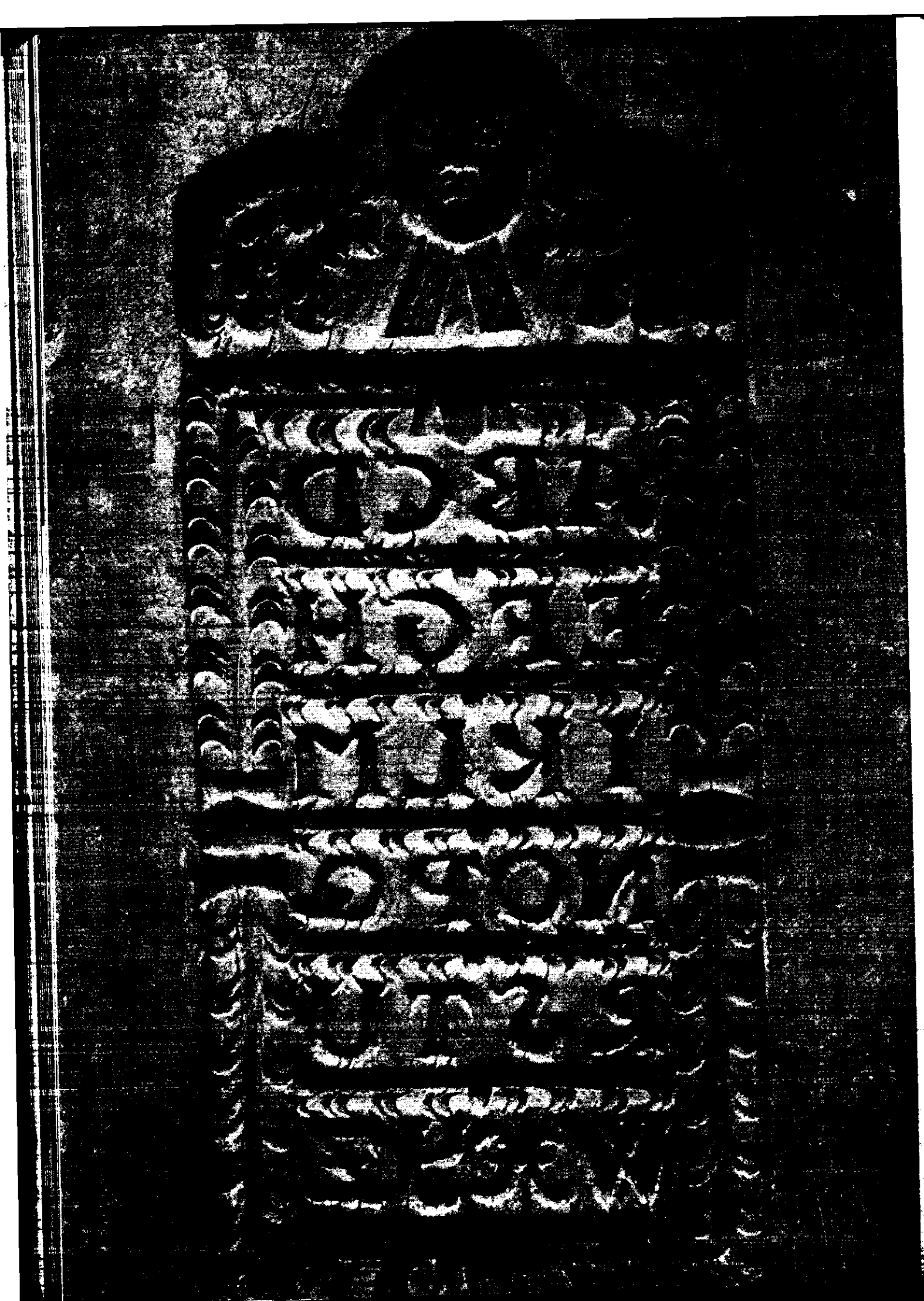
W rozważaniach, które znalazły się w pominiętych rozdziałach, staraliśmy się zwrócić uwagę na pewne zbieżności w stosowaniu motywów w rzeźbie klocków piernikarskich i pieczywie obrzędowym, choć przyznawaliśmy, że w obecnym stanie badań nie mamy możliwości wyrowadzenia nieprzerwanego ciągu rozwojowego, który by w pełni uzasadnił nasze przypuszczenia. Zresztą, podobnie brak nam tego typu dokumentacji dla genezy i doboru tematów młodszych, wziętych ze współczesnego danej grupie klocków życia obyczajowego. Wciąż obracamy się jedynie w sferze przypuszczeń, porównań czy prawdopodobieństw, gdyż nie tylko materiał archiwalny przemileża rodzaj stosowanej tematyki, ale i zabytkowy znajdujący się w zbiorach polskich nie przekracza wieku XVII, co jeszcze bardziej utrudnia wykreślenie wyraźnych dróg historycznych.

Przy analizie wątków tematycznych należy niewątpliwie liczyć się z narastaniem tematyki współczesnej

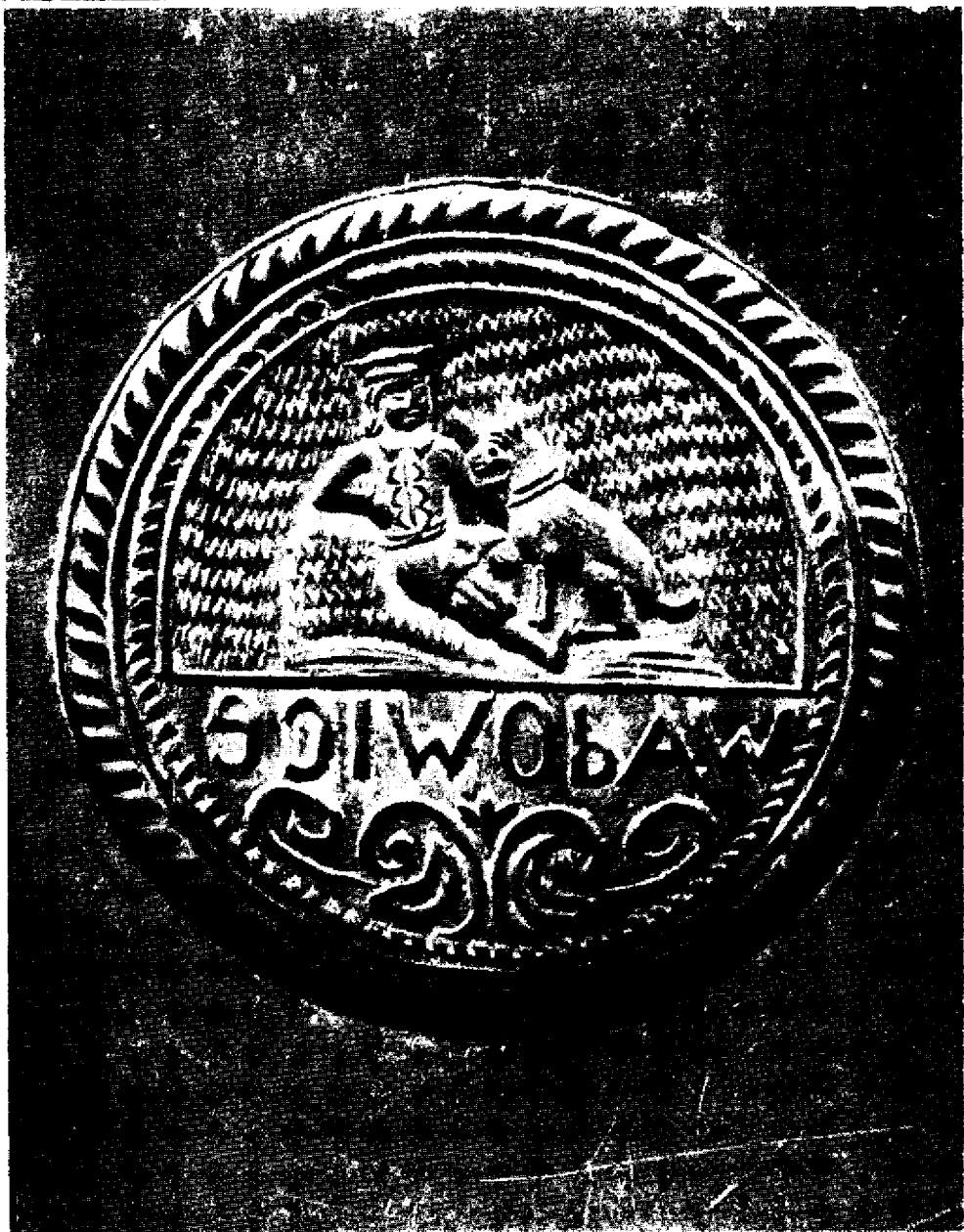


olikowskiej w Krakowie.

każdemu okresowi i splatającej się z elementami tradycyjnymi. Tradycyjność zaś nie zawsze ma jednako głębokie korzenie. Obok tych motywów, które — być może — wyszły z symboliki obrzędowej, inne każą szukać swoich początków w starych baśniach i klechdach zagubionych w kulturze średniowiecza, renesansu czy baroku. W szeregu wyobrażeń na klockach kryje się częstokroć ówczesna popularność pewnego motywu wyrosłego z życia obyczajowego danej grupy społecznej. Spotykamy go wtedy i na innych wytworach artystycznego rzemiosła, jak drukowanych płótnach, haftach, kołtrynach, ceramice czy tkactwie, których twórcy wyrastali w jednakowym klimacie społeczno-kulturalnym. Wreszcie nie można wykluczyć możliwości zapożyczeń motywów z innych przedmiotów zdobionych, a także z dawniejszych czy współczesnych rycin, drzeworytów czy późniejszych litografowanych obrazków (zwłaszcza dewocyjnych) pojawiających się na desce klocka nawet drogą



Ryc. 27. „Sztaba” — abecadło z warsztatów Raciborza. Kłoczek piernikarski, sygnowany A.E., datowany 1821. Ze zbiorów Muzeum Śląskiego w Bytomiu.



Ryc. 28. Krakowiak z psem. Kłoczek piernikarski. Ze zbiorów Anny Pawlikowskiej w Krakowie.

zwykłego przypadku. Niejednokrotnie przy przenoszeniu tematu wykrawacz zmieniał szczegóły, tworząc kompozycję samodzielną, co komplikuje wykrycie źródeł jego inspiracji.

Na ogół jednak, zarówno w środkach wyrazu artystycznego rzeźbionych klocków jak i tematyce znajdowała zawsze odzwierciedlenie współczesna epoka wraz ze swoimi upodobaniami i artystycznymi potrzebami. Spróbujmy skonfrontować nasze uwagi drogą analizy pozostałych zabytków.

Najstarszy kłoczek w Europie znajduje się w zbiorach muzeum w Norwimberdze, pochodzi z XV wieku i reprezentuje dojrzałą już formę artystyczną poprzedzoną niewątpliwie szeregiem technicznych doświadczeń oraz długą drogą narastania motywów. Kompozycja jego opiera się na rysunku koła zamykającego swoim kręgiem postać fantastycznego gryfa i przypomina inicjały z późnogotyckich inkunabułów. Zbiory polskie, choć obfite, wyrażające się liczbą około 1000 znanych okazów¹⁸, jak już mówiliśmy, sięgają zaledwie XVII wieku. Najstarsze więc nasze klocki pochodzą z okresu najbujniejszego rozkwitu sztuki piernikarskiej zarówno w Polsce jak i krajach sąsiednich, toteż motywy ich opierała się na kilkowiekowej tradycji.

Ustalenie drogi rozwoju określonych motywów, ich popularności w dawnych czasach jest niezmiernie utrudnione, tym bardziej że z reguły trzymano się z uporem tradycyjnych wątków, tworząc z czasem jedynie ich kopie. Pewien wyraźny, a jednocześnie minowolny konserwalizm w stosowaniu motywów utrudnia zlokalizowanie szeregu klocków w określonym czasie, wykluczając tym samym możliwość uszeregowania całego materiału w chronologicznym porządku. Dopiero nieliczne, datowane klocki, pozwalające zestroić datę ich powstania z cechami kostiumologicznymi w przedstawieniu postaci ludzkich czy innymi motywami, prowadzą do wysunięcia wniosków właściwych.



Ryc. 29. Diabeł z dziećmi na plecach. Klocek piernikarski. Ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie.

Ryc. 30. „Katarzynki”. Klocek piernikarski. Ze zbiorów Muzeum Miejskiego w Kwidzynie.

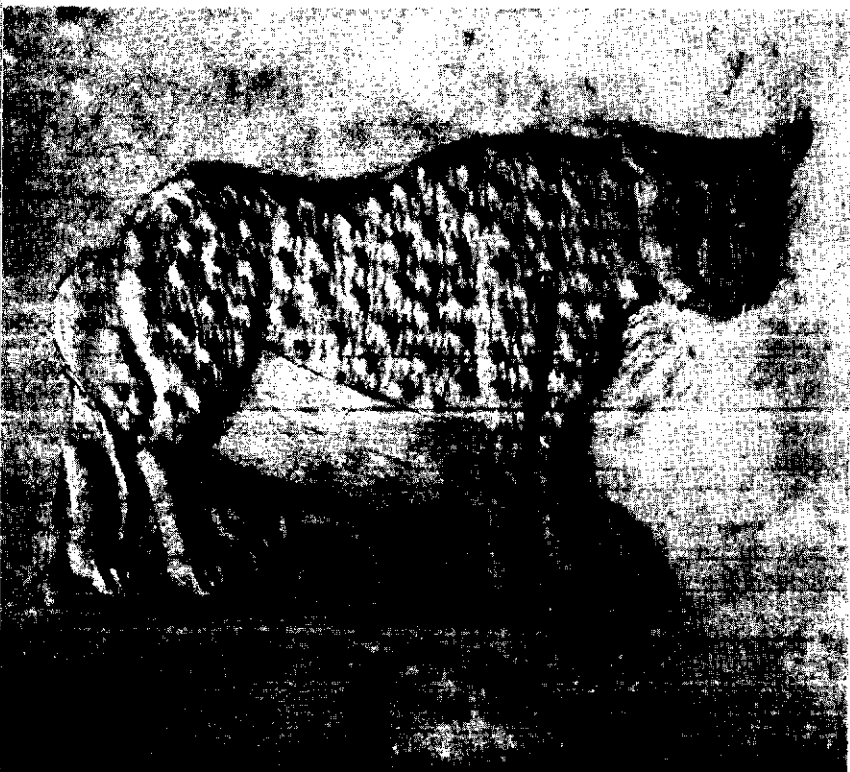
Ryc. 31. Jeździec. Klocek piernikarski. Ze zbiorów Muzeum Pomorskiego w Toruniu.







Ryc. 32. Krakowiak na kogucie. Klocek piernikarski z warsztatu Mikeski w Krakowie, przechowywany w rodzinie.



Ryc. 33. Lwica. Klocek piernikarski. Ze zbiorów Muzeum Pomorskiego w Toruniu.



Ryc. 34. Rząd ptaszków. Fragment dwustronnego klocka do wyrobu marcepanów czy tragantów, z którego w drugiej połowie XIX wieku odciskano także pierniki. Ze zbiorów Muzeum Śląskiego we Wrocławiu.



Ryc. 35. Hołd Trzech Króli. Kłoczek piernikarski, sygnowany I. B., datowany 1689. Ze zbiorów Muzeum Śląskiego we Wrocławiu.

Niewątpliwie kiedy klauzule cechowe uległy rozluźnieniu, dając możność poszczególnym warsztatom powiększyć zasób posiadanych klocków, wzbogaciły je nowe elementy wyrosłe z ówczesnych potrzeb artystycznych. Z kolei gdy piernik przerwał sztywne ramy konwenansu, a nawet prawnych zakazów i dzięki warunkom ekonomicznym już przy końcu XVIII wieku zszedł do szerokiego ogółu mieszczaństwa, wreszcie w połowie XIX stulecia wpłynął rozległym nurtem w życie mas ludowych, nastąpiły wyraźne zmiany w ujęciu tradycyjnych tematów, dokumentując dobitnie ich społeczną proveniencję.

Materiał zabytkowy w postaci zachowanych klocków nie jest w stanie zdradzić nam popularności przyjętych w danej epoce tematów. Dobry stan zachowania większości z nich zdaje się wskazywać, że były wykonywane na specjalne okoliczności i zapewne rzadko tłoczono na nich pierniki. Mało zniszczone, okazałe, starannie rzezane, imponujące rozmiarami klocki — to w wielu wypadkach majstersztyki wykonane na mistrzowskim egzaminie przez właściciela warsztatu lub dzieła cenionych mistrzów-snycerzy, z wielkim pietyzmem przechowywane i używane bardzo rzadko.

Tymczasem już w XVII wieku istniała niewątpliwie masowa produkcja pierników, obliczona na okolicznościowego odbiorcę, którym był mniej wybredny, a jednocześnie biedniejszy bywalec wielkich odpustów czy jarmarków. Dla tego odbiorcy mistrz piernikarski przygotowywał większą ilość pierników tłocząc je na klockach, które — stale używane z uwagi na ograniczoną przez statut cechowy ilość — mogły ulec szybkiemu zniszczeniu. Obok cechowych warsztatów istniała także nielegalna produkcja uprawiana przez tzw. przeszkodników, trudno uchwytna, a surowo tępiona. Wykrycie nielegalnego warsztatu pociągało za sobą surowe kary aż do zniszczenia całego sprzętu włącznie. Pastwą tych kar padały między innymi i klocki.

Dlatego więc tematyka pozostałych z przeszłości klocków nie jest w żadnym wypadku wykładnikiem popularności danego motywu. Można twierdzić, że te właśnie klocki używane do masowej produkcji niszczały w pierwszym rzędzie i większość ich mogła nie dochować się do naszych czasów. Dlatego trzeba zdawać sobie sprawę, że znany nam materiał sugeruje zawężony a nawet wręcz fałszywy obraz ówczesnej tematyki, akcentując raczej dzieła o charakterze elitarnym.

Uderza to zwłaszcza w klockach z wyobrażeniem postaci ludzkich, dominujących w inwentarzach pozostałych z XVII i XVIII wieku. Przeważa wśród nich postać młodego, zastygłego w sztywnej i uroczystej pozie, okazałego mężczyzny we wspaniałym, barokowym stroju, zwróconego frontalnie do widza, oraz damy, kunsztownie ufrizowanej, w szacie z ciężkiej w misterne wzory tkanej materii, która przesadnie małą rączką trzyma wachlarz lub kwiat. Do tej grupy należeć będą zaginione — niestety — klocki z wyobrażeniem królów polskich, będące przed 1939 rokiem w posiadaniu toruńskiej rodziny pierni-

karskiej Weese¹⁹. Były to cztery klocki przedstawiające króla Zygmunta III, i jego żonę Konstancję, króla Władysława IV i Cecylię Renatę, na których zaślubiny klocki powyższe zostały wykonane. Czasem u stóp postaci rycerskich widnieje tarcza herbowa, niekiedy pusta. To dowód, że odcisnięty w tej formie piernik mógł służyć każdemu rycarzowi, jeśli pole tarczy można było wypełnić herbem dostojnika, dla którego był przeznaczony.

Kanon tak ustawionej postaci ludzkiej będzie obojętny i w następnych wiekach, gdzie napotykamy jedynie drobne odchylenia od przyjętej pozy, natomiast znacznie różnice wystąpią w pozycji społecznej postaci, wyrażające się przede wszystkim w ubiorze.

W XVII i XVIII wieku było to paniątko w najbardziej wyszukany stroju, urzekającym przepychem ozdobnego kapelusza z piórem, misternych, koronkowych kołnierzy czy późniejszych osiemnastowiecznych, haftowanych fraków (ryc. 20). Jednak już w początkach XIX stulecia kiedy piernik staje się bardziej popularny w kołach średniego mieszczaństwa, pojawia się postać zwykłego choć strojnego żołnierza czy myśliwego. Wreszcie, około XIX wieku, z początku nieśmiało zaczyna wkraczać na płaszczyznę klocka piernikarskiego człowiek codziennej pracy. Czasem będzie to chłop z koszykiem, czasem parobek prowadzący krowę (ryc. 15), ubrany w regionalne stroje.

Analogiczną ewolucję uchwycimy w przedstawieniu postaci kobiecej. W XVII wieku będzie to dama z barokowego pałacu, w bogatym złotogłowie czy brokacie, z główką okrytą kunsztownie ułożonymi puklami włosów (ryc. 4, 5). przy końcu XVIII stulecia często zastąpi ją bogata mieszcza z koszykiem kwiatów czy kotkiem na ramieniu. Jednak już na klockach z połowy XIX wieku coraz częściej napotykamy pracownicę (czasem w ludowym stroju), która doi krowę, ubija masło (str. tyt. i ryc. 6), albo niesie na ramionach wiadra z wodą (ryc. 2). Nader często występuje w starych klockach motyw przadki (ryc. 10, 11, 18).

Czy jednak to, co przekazuje nam materiał zabytkowy, daje obraz rzeczywisty? Z całą pewnością nie. Zwłaszcza w materiale starszym, z XVII i XVIII wieku, brak nam elementów odzwierciedlających tematykę wziętą z życia szerokiego ogółu, przedstawiającą ludzi z najbliższego otoczenia snycerza tworzącego kompozycję, a spotykanych w tematyce stosowanej na innych przedmiotach artystycznego rzemiosła. Jedyne klocki z wyobrażeniem krawca na kozle z nożycami w rękę, zresztą nie datowany, jest świadectwem zabląkanego motywu z czasów średnio-wiecznych.

Tematyka postaci ludzkich nie zamyka się jednak na podanych przykładach. Sądząc z istniejącego materiału zabytkowego występuje jeszcze u nas postać mężczyzny na koniu, pojawiająca się nieco później. W naszych zbiorach spotykamy ją przy końcu XVIII wieku, a właściwie na początku XIX, zawsze w tym samym układzie. Jeździec występuje prze-

ważnie w mundurze z okresu walk napoleońskich, w stosowanym kapeluszu lub wysokiej czapie ułana czy huzara (ryc. 22, 31). Wśród okazów znajdujących się w zbiorach polskich mamy liczne wersje tego samego typu z małymi odchyleniami w szczegółach stroju. Np. trzy wersje wojaka ze zbiorów toruńskich, koszalińskich, krakowskich i śląskich.

Tendencja do łączenia w pary rzeźbionych postaci zdaje się przebijać dopiero w klockach z końca XVIII wieku. Będą to dwie odrębne postacie mężczyzny i kobiety utrzymane w tym samym charakterze, umieszczone na dwóch stronach klocka, czy też para młodych stojąca obok siebie często zamknięta misterną linią serca, często trzymająca się za ręce na tle drzewa (reminiscencja raju?). W tej wersji widzimy ją na dużym starannie opracowanym klocku służącym do odciskania piernika wręczanego państwu młodym w czasie obrzędu weselnego. Zwyczaj ten istniał na terenie wschodnich Niemiec, a do Polski przywędrował jedynie szlakiem wędrowek czeladniczych tracąc na naszym gruncie swoje zwyczajowe znaczenie.

Wymowę tego motywu podnosiło umieszczenie w obrębie kompozycji niemowlęcia w ozdobnym powijaku. I znowu jak w wersji pary młodzieńczej, częstokroć spotykamy na tym samym klocku z jednej strony postać dziewczyny czy chłopaka — z drugiej niemowlę. Czasem spotykamy połączenie postaci kobiecej, niemowlęcia i raka, czasem mężczyzny, kobiety, niemowlęcia i ryby (ryc. 37). co w obyczaju ludowym miało także swoistą wymowę. W powszechnej na Śląsku wersji tkwiącej dotychczas we wspomnieniach starych ludzi, wręczony czy przesłany piernik w postaci niemowlęcia, jako samodzielnego motywu bądź w wyżej wspomnianym zespole, był złośliwym żartem, podobnie jak bocian z niemowlęciem w dziobie. Wreszcie niemowlę w powijaku i czepeczku na głowie występuje często we wszystkich zbiorach polskich, gdyż był to dość powszechnie stosowany dar chrzestnych dla chrzestniaka (ryc. 25).

Dość licznie występuje w ikonografii klocków piernikarskich świat zwierzęcy, ptaki, ryba i rak. Spośród zwierząt ulubionym motywem był koń, jeleni, dzik, niedźwiedź, biegnący zając, nieco później krowa. Tak popularne w tematyce przemysłu artystycznego końca XVII wieku elementy „zamorskie” wystąpią na klockach w postaci wyobrażeń zwierząt egzotycznych, jak: wielbłąda, słonia, lwa (ryc. 12, 33) czy tygrysa, jednocześnie z pojawieniem się na klockach wizerunku Turka czy Indianina.

Wśród ptaków specjalnie często spotyka się koguta w rozlicznych wersjach (ryc. 14, 16), rzadziej orła, sępa czy bociana. W zbiorach muzeum toruńskiego a także etnograficznego w Krakowie natrafiamy na postać mężczyzny na kogucie, co nasuwa wyraźną analogię z legendą o panu Twardowskim (ryc. 32). Słynęły z ich produkcji warsztaty częstochowskie.

Popularność wyobrażenia koguta, jelenia, dzika czy zająca każe doszukiwać się w tym obrzędów ludowych. To przypuszczenie potwierdza — między innymi — klocek z szeregiem płaszków (ryc. 34), co

może mieć pewien określony związek ze znanym ludowym obyczajem z okolic Szczecznieszyna, gdzie wypiekano w okresie Godów ptaszki z ciasta, zwane szczodrakami.

Odległe reminiscencje obrzędowego znaczenia zwierząt w wymowie symbolicznej piernika jeszcze bardziej umacniają nas w przekonaniu, że obok produkcji dla pewnego odłamu elitarnej klienteli, gdzie tematykę czerpano z otoczenia dworskiego, istniała inna, bardziej bliska szerszemu ogółowi, wyrastająca z miejskiego czy wiejskiego folkloru tematyka pewnych umownych symboli, mających w danym okresie, w obrębie danej grupy społecznej, swoją wymowę i znaczenie. Poświadczą to klocki rozpowszechnione w XIX stuleciu, których umowna treść jest dla nas bardziej czytelna. Widzimy tam psa jako posłańca niosącego koszycek z kwiatami czy list, ptaka z listem, sercem czy kwiatem w dziobie, niedźwiedzia z kagańcem, wreszcie parę całujących się gołąbków — niezmiernie charakterystyczny emblemat symboliki romantycznej. Czasem zresztą i tutaj kryją się wątki baśni i legend, jak w wyobrażeniu niedźwiedzia wdrapującego się na żerdź, lub wilka grającego na dudach.

Celom swoistej dydaktyki służyły klocki z wyobrażeniem diabła, który niósł na plecach worek z niegrzecznymi dziećmi (ryc. 29); odrębną wymowę miał wizerunek kominiarza z drabiną na ramieniu, będący symbolem szczęścia. Ta grupa wątków zdaje się najsilniej podkreślać rolę piernika jako daru.

Oddzielną wreszcie dziedzinę stanowią klocki z wyobrażeniem przedmiotów martwych. Jednym z najstarszych wśród nich zdaje się być tarcza herbowa, niekiedy opatrzona insygniami królewskimi czy książęcymi. W zbiorach toruńskich znajdujemy klocki z herbami szlachty wielkopolskiej. Już w XVII wieku spotykamy na tarczach emblematy zawodu bogatych przedstawicieli miejskiego patrycjatu. Np. najstarszy datowany klocek ze zbiorów polskich jest prostokątną „sztabą”, zamkniętą wieńcem stereotypowo splecionych liści lauru czy wawrzynu, z orłem cesarskim, pod którym widnieje symbol cechu piekarzy i piernikarzy — duży obwarzanek podtrzymywany przez dwa lwy. W całość wkomponowane zostały: imię, nazwisko mistrza i data.

Podobne rozwiązanie ikonograficzne znajdujemy we współczesnych im klockach wyobrażających herb miasta. Wśród naszych zabytków najczęściej spotykamy herb Torunia i to nie tylko w zbiorach tego miasta, ale nawet na obszarze Dolnego Śląska. Fakt ten da się łatwo wytłumaczyć żywymi kontaktami środowisk piernikarskich obu regionów. Herb Torunia — sądząc po naszych zbiorach — przewijał się w rzeźbie klocków niemal przez trzy wieki, nieodmiennie w tym samym konwencjonalnym układzie: anioł trzymający tarczę herbową. Jest to powszechne rozwiązanie ikonograficzne szeregu herbów, znane już w XVI wieku, a spotykane zarówno na kafelkach jak i na rżniętych, kryształowych pucharach, haftach czy gobelinach. Piernik odcisnięty na tym klocku mógł być początkowo darem piernikarzy dla

burmistrza czy rajców miasta; jednak już w XIX wieku standartowo rzezane mniejsze i większe klocki z herbem Torunia służyły piernikarzom do masowej produkcji pierników, która nabywali turyści jako pamiątkę ze sławnego grodu.

Symboliczną wymowę miała dość często spotykana rękawiczka występująca już na klockach z końca XVIII wieku, będąca — być może — echem jej znaczenia w dworskim obyczaju średniowiecza, zyskując nową rolę w kulturze mieszczańskiej XIX wieku.

Większość jednak symboli, zawartych w przedmiotach martwych wyrzeczanych na klockach, jest pochodzenia znacznie późniejszego i zdaje się obracać w granicach XIX wieku. Motyw serca, którego tradycje w pieczywie obrzędowym sięgają czasów dawnych, przeszedł do wyrobu pierników jako nosiciel uczuć i był niezmiernie popularny w warsztatach XIX-wiecznych, panując niemal wszechwładnie w kramach, „szragach” odpustowych i jarmarcznych (ryc. 24). Częstokroć o jego roli mówiły symbole wyryte na powierzchni. Kryptonim I. H. S. opleciony niekiedy wieniec cierniowym przenosił znaczenie jego w sferę kultu, czyniąc zeń przypuszczalnie pamiątkę odbytego odpustu. Umieszczona tak para nowożeńców mówiła o jego weselnym przeznaczeniu. Obdarowywano sercem piernikowym najbliższych przy składaniu życzeń noworocznych, najczęściej jednak zastępowało ono wyznanie uczuć wśród młodzieży (np. przerywane piłą — zazdrość, umieszczona tam para całujących się gołąbków — zgodę i miłość). Specjalną wymowę miał koszyczek pusty, który symbolizował odmowę dziewczyny na propozycję małżeńską kawalera, inną napełniony kwiatami, podobnie jak bukiet czy wieniec. Niekiedy piernik mógł być uzupełnieniem stroju, np. krzyżek z uszkiem wykonanym z ciasta piernikowego, okulary zaś czy fajka były zawsze odpowiednim gościńcem dla starców, pozostających w domu, gdy reszta rodziny bawiła na kiermaszu.

Znamienne miejsce w ikonografii piernikarskiej zajmuje motyw geometryczny — przypuszczalnie najstarszy ze wszystkich. Utwierdza nas w tym często powtarzający się rysunek koła, kolistej rozety, wreszcie kilka kół w kompozycji utartego tradycją „paska”. Nasuwają się tu wyraźne skojarzenia ze znaczeniem koła w pieczywie obrzędowym, łączące się z kultem słońca. Słynne, niezmiernie popularne „katarzynki” toruńskie to sześć kół ułożonych w dwa szeregi, czasami powiązaneawiłą linią ornamentu (ryc. 30). W zbiorach polskich spotykamy ich liczne wersje nie tylko w kręgu Torunia, ale i na Śląsku. Osobny dział stanowią „sztaby”. Ich układ zamyka linia prostokąta oplecionego girlandą liści; środek zajmują emblematy państwowe czy cechowe, herby miast, wreszcie kompozycje splecione z motywów kwiatnych i linii geometrycznych (ryc. 27). Te ostatnie zdają się być późniejsze. Kształt ten nadawano piernikom cieszącym się dużym powodzeniem jako przekąska po miodzie.

Wśród klocków o treści religijnej wiele miejsca zajmują postacie świętych, a przede wszystkim świętego Mikołaja, niezmiernie popularnego w kulturze ludowej, opiekuna zwierząt, a także znanego w całej niemal Europie jako przyjaciel dzieci, przynoszący im dary w dzień swego święta. Nieraz spotykamy również wizerunki patronów dawnych kościołów czy miejscowości, gdzie odbywały się doroczne odpusty; stosunkowo rzadko występuje postać Madonny. W tej grupie klocków przejawia się najbardziej wyraźnie brak samodzielnej koncepcji twórczej snycerza. Uderza wręcz ślepe naśladownictwo dewocyjnych obrazków rozpowszechnianych w kramach odpustowych. Podobnie mało samodzielności w interpretacji tematycznej wykazują spotykane sceny religijne, z których najczęstszym jest motyw szopki, hołdu Trzech Króli (ryc. 35), wreszcie ucieczka do Egiptu. To zawężenie tematyki lokalizuje popularność odciskanych na nich pierników w określonych granicach czasowych. Ze scen biblijnych występuje Dawid grający na harfie, następnie Jozue i Kaleb niosący na drągu winne grono. Ten ostatni, niezmiernie popularny motyw, spotykany był także na klockach do drukowania płócien i malowanych kaflach, głównie w północno-zachodnich rejonach Polski. Zdaniem niektórych badaczy wiąże się on z kultem protestanckim, podczas gdy motyw szopki jest bliższy ośrodkom z przewagą ludności katolickiej.

Własną drogę rozwojową mają sceny rodzajowe spotykane na klockach. Tutaj najwyraźniej rysują się motywy wzięte z bajek czy legend. Spotykana niejednokrotnie wersja domku z piernika ma swoją genezę w popularnej na terenie całej Europy bajce o Jasiu i Małgosi, czy tajemniczej krainie — Kukanii. Czasem mogła to być ilustracja do bajki albo wprost kopia z ilustracji, wzięta z książki. Wreszcie twórca kompozycji mógł podchwycić jakiś moment z potocznego życia, utrwalić go na klocku, bądź wykonać określony temat na specjalne zamówienie. Taką zapewne proveniencję ma para weselna, gdzie pan młody jest tak niskiego wzrostu, że chcąc dorównać pannie młodej stoi na małym stołeczku. Piernik odcisnięty na tym klocku mógł być darem weselnym, złośliwym i może anonimowo przesłanym przez odrzuconego konkurenta. Spotykamy również karetę ciągniętą przez parę rośliwych i strojnych koni, w której siedzą sztywne postacie; wołyżerkę wykonującą trudną ewolucję na grzbiecie konia; karła myjącego nogi damie; kobietę pędzącą pociąg, z którego wychylają się podróżni. Sceny tego typu rzadko występują pojedynczo na jednej desce. Najczęściej rzezane były grupami na długich, wąskich klockach i to przeważnie dwuczęściowych, dających w efekcie pełną bryłę piernika. Być może klocki te służyły do wykonania wspomnianych już tragantów, zdobiących stoły w czasie uczt.

Do młodszych motywów należy abecadło, mające spełniać specjalną rolę dydaktyczną. Niekiedy były to luźne litery, najczęściej jednak alfabet uszeregowany na tabliczce w parę rzędów. Tabliczka ople-

ciona była wieńcem, czasem trzymana przez anioła jak gdyby żywcem przeniesionego z klocków z herbem Torunia. I tu przejawia się charakterystyczny konserwatyzm w stosowaniu motywów, pomieszaniu starych form z nową, aktualną treścią (ryc. 27).

W końcu należy jeszcze wspomnieć o różnorodnej galanterii piernikarskiej, rzeżanej zazwyczaj na jednym większym klocku. Wykonywano tu szereg drobnych motywów, przeznaczonych jako ozdoby na choinkę. Są to serduszka, obwarzanki, niekiedy o bardziej skomplikowanym układzie; zamknięty obwodem koła motyw ptaka, serca, czasem emblemat określonego zawodu czy wiązanka kwiatów.

W bogatej tematyce rzeźb na klockach było zawsze świadome bądź podświadome zamówienie społeczne odbiorców. Dlatego też generalizując możemy przypuszczać, że w średniowieczu przewagę miały motywy religijne, następnie w okresie renesansu, aż po koniec XVIII wieku tematyka rzeźb miała charakter dworski, w pierwszej połowie XIX stulecia była wyrazicielką upodobań zamożnej warstwy mieszczańskiej, potem wreszcie odpowiadała szerokim rzeszom ludowym. Owo niepisane zamówienie społeczne kazało rzeźbaczom klocków szukać tematów we wspólnych upodobaniach odbiorców; na pewnym jednak odcinku zmiana warunków ekonomicznych narzuciła masom ludowym nie dla nich przeznaczone motywy, rzeżane w okresach dawniejszych.

Wiele warsztatów wielkomięjskich, przechodząc na produkcję zmechanizowaną albo pozbywało się swoich klocków, oddając je warsztatom prowincjonalnym, albo też produkowało nadal pierniki odciskane na tych klockach, lecz już dla nowego odbiorcy: chłopca, mieszkańca przedmieść, gwałtownie się rozrastających ośrodków przemysłowych, a więc dla drobnego rzemieślnika lub robotnika.

Obok pierników tłoczonych na klockach tematycznie bliskich nowemu odbiorcy, odciskano nadal pierniki na starych klockach, rozwijając po jarmarkach i odpustach wizerunki wytwornych rycerzy i dam. Zachodzi tu niezmiernie interesujący fakt adaptacji treści w pewnym stopniu narzuconych i swoistego ich przyjęcia przez nowy typ odbiorcy. Jak możemy wnosić z nielicznych, niestety, przekazów ustnych, pierniki odciskane na tych klockach cieszyły się wielkim powodzeniem. Okazała postać strojnego aż do przesady rycerza, w otoczeniu bogatej architektury, to przecież najbardziej upragniona wśród Raciborzan nagroda za strzelanie do celu. Strojna dama z piernika ofiarowana przez chłopca z ludu swojej dziewczynie czy też ozdobna kareta były wyrazem życzeń i marzeń.

Łatwość, z jaką przyjęło nowe grono odbiorców tę grupę, znajduje swoje pełne uzasadnienie. Świat bajek tak bliski masom ludowym zapełniał zawsze jego wyobraźnię tłumem bohaterskich, strojnych królów, czy pełnych słodyczy wspaniale wystrojonych królowien.

A może w nowej roli tych wyobrażeń krył się symbol pragnienia awansu społecznego, do którego

w rozwarstwowionym społeczeństwie połowy XIX wieku jedyną drogą było bogactwo, uzewnętrzniające się okazałością stroju, wypielegnowaną rączką, drobną stopą czy nawet kunsztowną fryzurą. Tym bowiem moglibyśmy także usprawiedliwić ich popularność równą popularności pierników o tematyce wyrosłej z bezpośredniego otoczenia ludowego odbiorcy.

Pozostało nam jeszcze poczynić próbę zlokalizowania omówionych tematów czy motywów rozpowszechnionych na ziemiach polskich, częstokroć przekraczających nawet nasze granice etniczne. Każdy z nich ma w pewnym zakresie swoją własną historię, okres największej popularności czy miejsce, gdzie najbardziej się przyjął i przetrwał najdłużej. Ograniczymy się na tym miejscu do kilku najbardziej typowych przykładów.

Postacie ludzkie i świat zwierzęcy przewijają się w rzeźbie klocków przez parę wieków i jedynie różnice w szczegółach stanowią sprawdzian okresu ich powstania: inne natomiast miały żywot znacznie krótszy, jak np. zegarek, tabliczka z abecadłem czy pojedyncze litery, wreszcie pociąg, które pojawiły się na klocku w połowie XIX wieku. Jeśli chodzi o postacie ludzkie, to jedynie ubiór ludowy nie tylko podkreślił przynależność klasową przedstawianej osoby, ale pozwoli określić teren swego pochodzenia i popularności. Strojna dama z kwiatem czy wachlarzem w ręku mieszkać może tak samo w pałacu magnata polskiego, jak węgierskiego, czy w którymś z zamków nadreńskich; podobnie charakter ogólnoeuropejski ma dziewczyna w biedermyerowskiej budce na głowie, trzymająca koszyczek z kwiatami. Natomiast ubrana w rozbarzdzi strój dziewczyna wiejska czy wąsaty krakowiak — to klocki wyrzeczane na lokalny użytek miejscowej ludności, na wyrażenie życzenia mistrza piernikarskiego, który zdawał się znać swoich odbiorców i wiedział, co zapewnił pokupność jego wyrobu. Dlatego możemy śmiało wiązać postacie krakowiaków z obszarem południowej Polski, a chłopca w wysokim kapeluszu i usianej drobnymi guziczkami kamizeli umiejscowić w którejś wsi z okolic Brzegu, gdzie klocek dotychczas jest przechowywany.

Występowanie poszczególnych motywów nie ma jednakowego nasilenia na obszarze całej Polski, z wyjątkiem może motywu serca, które opanowało całkowicie wszystkie ośrodki piernikarskie w II połowie XIX wieku. Pomimo dużej fluktuacji klocków rysują się jeszcze w poszczególnych zbiorach różnice w częstotliwości stosowania danego tematu, jak też jego lokalnej interpretacji.

Różnica ta uderza przede wszystkim w ilości klocków o tematyce religijnej. W zbiorach muzeów miast leżących na południu Polski mamy ich dużo więcej, zwłaszcza w Krakowie i na terenie Górnego Śląska. Tutaj właśnie spotykamy motyw szopki czy postać Madonny w różnych wersjach; duża ilość wizerunków świętych rzeżanych według wzorów z wydawnictw dewocyjnych łączy się z rozwiniętym na tym terenie ruchem pątniczym (Częstochowa, Pieka-

ry Śląskie, Kalwaria Zebrzydowska). Natomiast w zbiorach Torunia, Nowego Dworu czy Kwidzyna mamy zaledwie kilka klocków poświęconych tematyce religijnej, przy czym występuje tu popularna scena biblijna, przedstawiająca Jozuego i Kaleba niosących winne grono, Chrystusa na krzyżu, Adama i Ewy w raju, Dawida grającego na harfie (Nowy Dwór, Kwidzyna). Z terenami północnymi łączyć się będzie postać syreny, której nie spotykamy w zbiorach południowej Polski.

Inwencja, pozwalająca wprowadzić na płaszczyznę klocka poszczególne motywy, wychodziła zawsze z głównych ośrodków piernikarskich. Dla prowincjonalnych warsztatów Polski północnej rolę inspiratora odgrywał zawsze Toruń. Nawet w niewielkiej ilości klocków pozostałych z warsztatów Koszalina odnajdujemy zdecydowaną zależność od Torunia, co widać np. w wiernej niemal kopii dwóch wersji żołnierza na koniu. Wyraźny ślad odbywanej w Toruniu nauki rzemiosła czy praktyki czeladniczej emanuje ze zbioru klocków pochodzących z Elbląga czy Kwidzyna. Nie jest rzeczą przypadkiem, że zbiory muzeum kwidzyńskiego posiadają osiem wersji herbu Torunia, które można było w XIX wieku zamówić w warsztacie snycerskim bądź skopiować samemu i potem skutecznie konkurować z piernikami toruńskimi, kiedy nie trzeba już było bać się potężnego niegdyś cechu toruńskiego, a sława ich wyrobów wciąż jeszcze była żywa.

Zależność ta występuje nawet w stosowaniu pojedynczych motywów. „Sztaby” Kwidzyna mają te same proporcje co toruńskie z herbami miasta, przy czym opasuje je ten sam wieniec z liści przewiązanych wstęgą; jedynie zamiast herbu miasta mamy kompozycję kwiatową lub alfabet. Ten sam wieniec będzie stanowił rączkę rokokowego koszyka napełnionego kwiatami.

Podobną rolę, jaką spełniał Toruń dla północnych obszarów Polski, dla Dolnego Śląska odgrywał Wrocław, a być może i Brzeg, mający również starożytną tradycję rzemieślniczą. Dowodzą tego klocki zebrane po ostatniej wojnie w wielu miejscowościach Dolnego Śląska i przechowywane obecnie w zbiorach muzeów Wrocławia, Jeleniej Góry czy Brzegu. Brak metryk na tych klockach nie pozwala określić typowych dla danego ośrodka motywów, pozwalających jedynie na ogólną charakterystykę i podkreślenie ich wybitnych cech rzemieślniczych.

Odrębnym życiem tętniły warsztaty południowych rubieży Polski z Krakowem i Cieszynem na czele. Tędy, poprzez Żywiec i Wadowice, płynęła żywa wymiana wątków tematycznych bardziej bliska tradycjom i upodobaniom ludowym. Poza tym Cieszyn był bramą, przez którą przychodziły wpływy z warsztatów Czechosłowacji. Przykładem może być postać cyrkowca w obręczy, którego spotykamy zarówno w zbiorach czeskich, jak i muzeum cieszyńskiego. Podobne związki formalne noszą klocki warsztatów Cieszyna, Krakowa i Wadowic, co znajduje swoje uzasadnienie w żywych niegdyś kontaktach mistrzów piernikarskich tych ośrodków.

PRÓBA WYODRĘBNIENIA FORM RODZIMYCH I LUDOWYCH

Choć tak różnorodne są drogi historyczne zespołów polskich klocków, spróbujmy jednak uporządkować i wydzielić przez analizę cech formalnych indywidualne prace poszczególnych artystów a także wyszukać wśród nich dzieła sztuki rodzimej.

Dojrzała forma artystyczna XVII-wiecznych klocków polskich prowadzi nas do wielkich, słynnych warsztatów snycerskich owego czasu. Tutaj zapewne winniśmy szukać genezy rzeźb na toruńskich klockach z wyobrażeniami królów polskich. Pewne szczególne cechy warsztatowe, jak: wymiary, układ postaci, rodzaj stosowanej kreski snycerskiej, wreszcie poszczególne elementy zdobnicze, jak np. motyw wijącej się gałązki na szatach królewskich, wiążą je z wyobrażeniami rycerzy i dam rzezanych na współczesnych im klockach w zasięgu przekraczającym granice Polski. Wszystkie podlegają tym samym, okrzepłym już kanonom. Odnajdujemy je nie tylko w polskich zbiorach, ale i na klockach rzezanych przez słynnego Tymoteusza Prunara, mającego w połowie XVII wieku swój warsztat w Norymberdze. Żywe kontakty łączące nasze ośrodki piernikarskie z Zachodem pozwalałyby tam szukać kolebki naszych klocków królewskich²⁰. Z drugiej zaś strony wiemy handlowe i kulturalne Torunia z Gdańskiem, gdzie istniał duży ośrodek snycerski, sugerują niektórym badaczom, że właśnie warsztaty gdańskie były źródłem, z którego wyszły klocki z wizerunkami królów.

Przyjrzyjmy się tym rzeźbom bliżej. Na wygładzonej powierzchni niewielkich klocków widzimy postacie monarchów, w przeładowanych skomplikowanym ornamentem szatach, trzymających w rękach insygnia swojej władzy. Ich spokój i sztywność przypominają wyobrażenia władców na pieczęciach. Bogate elementy zdobnicze, z dominantą wijącej się spiralnie gałązki roślinnej, uzupełniają całość tych niezwykle okazałych rzeźb. Wyszły one niewątpliwie z warsztatu wytrawnego znawcy artystycznego rzemiosła: świadczą o tym doskonale utrzymane proporcje, łagodny modelunek twarzy i rąk, miękkość zawilej kreski snycerskiej w opracowaniu poszczególnych partii postaci i kunsztownego ornamentu.

Tę samą artystyczną doskonałość mają klocki nieliczne wprawdzie, noszące wyraźnie znamiona jednego kanonu i rozrzucone obecnie w zbiorach Torunia, Wrocławia, Gliwic, Bytomia i Krakowa. W układzie postaci, w jej pozycji, ułożeniu rąk czy ustawieniu nóg przebija pewien schematyzm, uproszczony nieruchomą i niemal symetrycznie narýsowaną postawą. Urocze damy prawą ręką przytulają do twarzy kwiat bądź wachlarz, lewą zaś opuszczają swobodnie ku dołowi podtrzymując niekiedy fałdy ciężkiej sukni; wytworni kawalerowie obie ręce opuszczają ku dołowi trzymając w jednej z nich kapelusze lub laskę. Twarze ich, rzadko zindywidualizowane, noszą piętno zadowolenia, dosytu i pewności siebie. Nad całą zaś przedstawioną postacią góruje założenie de-

koracyjne kompozycji odbierając częstokroć poszczególne linie ich funkcjonalne znaczenie. Pieczęto- wicie wypracowany, jak gdyby wyczelowany ornament materii szaty, koronki rozłożystego kołnierza czy mankietów, wymyślna linia fałdów i zagięć wy- sokiego buta, wyszukana fryzura dam, wreszcie kwia- ty u stóp przytłaczają i zasłaniają postać ludzką tak, że wreszcie twarz czy stopy, niezmiernie ograniczone w wymiarach, stają się jednym z elementów kom- pozycji.

Zdecydowanie dekoracyjny charakter rzeźb z tego okresu potęguje i umacnia bogactwo użytej kreski snycerskiej. Bowiem piernik musiał być okazały; mu- siał ucieścić oko kunsztowną i misterną linią orna- mentu, w którym gubiła się istotna treść rzeźby ma- jąca niegdyś znaczenie zasadnicze.

Elementy dekoracyjne przeważają nie tylko w przedstawieniach postaci ludzkich. Znajdujemy je również w motywach zwierząt, w stylizowanych ob- razach ptaków: majestatycznych orłów, sępów czy zadzierzwytych kogutów, których liczne wersje kryją dotychczas zbiory naszych muzeów. Znajdujemy je w geometrycznych kompozycjach „pasków” i „sztab” oplecionych bujnym wieńcem, a nawet w drobnej ga- lanterii piernikarskiej, gdzie stylizowane przedsta- wienia ptaków, zwierząt czy serc spletają się z motywa- mi kwiatów, liści i misternie splecionych linii.

Dla wydobycia bogactwa walorów zdobniczych rzeź- biarz posługiwał się szeregiem rozlicznych cięć sny- cerskich, podobnie jak hafciarka różnorodnymi ście- gami oddaje motywy hafciarskie. Obok linii prostych przeważnie stosowanych w zespole równolegle biegną- cych kresek, rytym krótkim, ukośnie ściętym nożem, wyprowadza nim sierpowate małe łuki, oddające za- rysy oczu, nosa, ust, włosów, runa owiec czy pióra ptaków. Tym samym nożem mógł także wykonać zstępujące w głąb deski spiralne linie kwiatów i ga- łązek, półokrągłym dłutem ciął zarysy rybich łusek, ostrym ryłcem znaczył drobne rzadki zygakowatych linii wypełniając płaszczyzny szat bądź tła. W płata- ninie drobnych cięć jedynie obnażone ramiona ko- biet, czasem rondo kapelusza, to znów na innym klocku głowa ptaka czy zwierzęcia świeciła większą, gładką płaszczyzną.

Kiedy jednak w XIX wieku rzeźwice form przejdą na wierne kopiowanie dewocyjnych wizerunków świę- tych, pojawią się w rzeźbach duże płaszczyzny właś- ciwe oleodrukowi czy litografii, a tak przecież obce tradycjom dawnej rzeźby na klockach. Jednocześ- nie poczną zanikać własna, twórcza inwencja arty- sty. Odnajdujemy ją wtedy w klockach snycerzy re- gionalnych, którzy przedłużą tradycje warsztatowe dawnych rzeźwicy. Tworząc w oparciu o dorobek artystyczny swego regionu, zwiążą je ze sztuką ro- dzimą.

Spróbujmy wyodrębnić je z bogatych zespołów znaj- dujących się w naszych zbiorach i ustalić przesłanki, które pozwalają nam zaliczyć dane rzeźby do zabytk- ów ludowej sztuki dekoracyjnej. Decydować o tym

będzie zarówno interpretacja tematyki, jej ujęcie plastyczne, wreszcie środki wyrazu artystycznego.

Rozpatrując to zagadnienie, trudno jest określić czas ukazania się pierwszych klocków wykonanych przez twórcę ludowego; napotykamy je dużo wcześ- niej niż oficjalne rzemiosło piernikarskie przejdzie na służbę szerokich mas. Pierwszy klocek wykonany niewątpliwie przez twórcę ludowego datowany jest w 1752 roku. Nie świadczy to bynajmniej, aby klocki rzezane przez twórców ludowych miały się dopiero wtedy ukazać. Raczej należy przypuszczać, że równo- ległe z istnieniem dwóch nurtów w rozwoju pierni- karstwa: rzemieślniczego oraz nielegalnego, uprawia- nego przez wspomnianych powyżej „przeszkodników”, istniały także różne źródła zaopatrywania się w klocki.

Znane są nam już różnorodne, zagwarantowane pra- wem możliwości nabywania przez mistrza cechowego potrzebnego mu do pracy sprzętu, a więc i form do odciskania pierników; z całą pewnością nie korzystał z nich tępiony przez cechy „przeszkodnik”, którego ścigały władze miejskie zabierając mu i wyprodukowa- ny towar, i narzędzia pracy. Materiał źródłowy zdradza nam rozliczne drogi, jakimi szedł mistrz ce- chowy w walce ze swoim wrogiem zawodowym. Dla- tego „przeszkodnicy” zmuszeni byli gdzie indziej szu- kać nie tylko odbiorców na swoje wyroby, ale także potrzebnego sprzętu — między innymi rzezanych klocków. I tutaj zapewne tkwić będzie geneza ludo- wych rzeźb klockowych wykonanych przez snycerzy, którym niekiedy obce były kanony rzemieślniczych warsztatów. Oni więc byli prekursorami ludowego nurtu w rzeźbie klocków, gdyż jednocześnie bliżsi byli środowiska, dla którego „przeszkodnik” wyrabiał swoje pierniki. Oni zapoczątkowują szereg przyszłych rzeźwicy klocków dla drobnych warsztatów rozrzuco- nych w połowie XIX wieku w wielu małych polskich miasteczkach.

Mając to na uwadze, zajmijmy się klockiem wyko- nanym w połowie XVIII stulecia, który zarówno treś- cią, jak i techniką wykonania daleko odbiega od ka- nonów ustalonych przez rzemiosło. Anonimowy arty- sta na niewielkiej desce przedstawił chłopca w krótkiej katance i wysokim kapeluszu, który niesie pod pachą gęś, zaś w drugiej ręce trzyma napełniony koszyk. Kreska snycerska świadczy, że wykwawacz tego klocka posługiwał się jedynie zwykłym, ostrym nożem, ry- sując nim nieudolnie wszystkie szczegóły kompozycji. Odcisnięty w połowie XVIII wieku na tym klocku piernik był niewątpliwie przeznaczony dla mało wy- brednej klienteli, której jednocześnie bliska była treść na nim wyrażona. Podobną proveniencją będzie po- siadać także XVIII-wieczny klocek z wyobrażeniem krowy.

Pierwiastki ludowe w tematyce klocków pierni- karskich najsilniej ujawniają się w regionalizacji typów przez wprowadzenie stroju ludowego oraz pokazanie pracy rzemieślnika czy chłopca. Podobnie jak w in- nych przedmiotach ludowej sztuki dekoracyjnej, dość często występuje na klockach świat zwierzęcy i ptaki, zwłaszcza motyw koguta; wśród przedmiotów mart-

wych naczelnie miejsce zajmuje zawsze serce. W kompozycjach twórców ludowych silniej występują upodobania dekoracyjne niż w rzeźbach snycerzy zawodowych. Przemawiająca do wyobraźni twórcy ludowego bujność sztuki baroku, która promieniuje z XVII-wiecznych klocków, stanie się dla nich obfitym źródłem przeżyć artystycznych, oddanych następnie prostymi i łatwymi środkami, bliskimi i zrozumiałymi tak dla niego, jak i szerokich rzesz odbiorców.

W opracowaniu kompozycji artysta ludowy sprowadził ją do płaszczyznowego rozwiązania, pominął realistyczną prawdę na rzecz bogactwa ornamentu; jednak uprościł zawiłe i wymyślne linie rysunku kierując się typową dla twórcy ludowego intuicją.

W materiale zabytkowym zdołamy wysledzić ogniwa pośrednie, wykazujące zależność twórców ludowych od wzorów warsztatowych, zmierzających jednocześnie do własnych, indywidualnych rozwiązań narzuconych niekiedy tematów. Weźmy np. dwie postacie kobiece wyrzeźbane na niewielkich klockach pochodzących z terenów śląskich. W rzeźbach tych nie tylko przysadzista postać, grube rysy, niezdarne ruchy, pretensjonalnie nałożony kapelusz znamionują mieszczańskie środowisko przedstawionej postaci, ale środki wyrazu zdradzają twórcę zamkniętego w ograniczonym kręgu możliwości artystycznych. Symetryczne ustawienie postaci, ornamentacyjne rozwiązanie sukni, wreszcie prostota elementów zdobniczych wyrażona prostymi cięciami ostrego noża sygnalizuje nam twórcę, któremu obce były precyzyjne narzędzia snycerza zawodowego, chociaż na pewno znany ustalony kanon (ryc. 6 i 10).

Te same założenia będą przyświecać twórcy dwustronnego klocka z wyobrażeniem mężczyzny i kobiety w strojach ludowych, budującego swą kompozycję w konkretnej zależności od rzeźb warsztatowych. Tutaj postacie zostały narysowane prawidłowo: dziewczyna ubrana w ozdobny kaftanik, wzorzystą kciekę i obrzeżony haftem fartuszek, w weselnym wieńcu na głowie, trzyma w prawym ręku wachlarz wiernie naśladując wytworną damę z XVII-wiecznego klocka. Chłopiec — być może starosta weselny — dzierży laskę jak rycerz kopię. Strona dekoracyjna — zarówno rysunek szlaku spódnicy czy fartuszka dziewczyny, jak zdobin w kształcie parzenic na spodniach chłopca — wykonana czysto, pewną ręką snycerza trzymającego się dawnych tradycji. A jednak całość jest bez porównania uboższa niż na klockach z wizerunkami dam i kawalerów; artysta operował mniejszym zasobem elementów, upraszczał misterną dawniej spiralę gałązki, oddając zdecydowaną przewagę liniom prostym.

Analogiczny poziom sprawności snycerskiej zdradza niewielka grupa klocków wykonana przez anonimowego rzeźbiarza, wyróżniająca się natomiast tematyką ściśle związaną z regionem krakowskim. Będą to: dwie wersje stojącego krakowiaczka w magierce (ryc. 7), krakowiak na kogucie (ryc. 32), wreszcie leżący krakowiaczek z psem (ryc. 28). Wszystkie te rzeź-

by cechuje poprawne ujęcie proporcji, swobodny ruch postaci, oryginalność kompozycji przy dość umiarkowanym zasobie elementów dekoracyjnych. Rzeźbiarz pozostawiał duże płaszczyzny puste, uzyskując w ten sposób przejrzystość i jasność. Uderza to zwłaszcza w okrągłej formie przedstawiającej spoczywającego krakowiaczka na pagórku, gładzącego psa. Pod nim został umieszczony napis: Wadowice. Całość ujęta raczej po malarsku jak obraz. Krakowiaczek na kogucie, choć wykazuje analogiczne ujęcie ubioru, jednak przewyższa poprzednią rzeźbę różnorodnością cięć stosowanych w oddaniu upierzenia koguta. Dwie zaś niewielkie wersje postaci stojącego krakowiaczka stanowią dalsze ogniwa tego samego kręgu, prowadzą nas niespodziewanie do większego klocka znajdującego się w zbiorach cieszyńskich, który zdaje się być pierwowzorem dla obu tych wersji. Zupełnie ta sama poza, ten sam układ rąk, wreszcie wyraźne podobieństwo w rysunku nakrycia głowy dowodzi niewątpliwych zależności. Śmielszy rysunek, dużo bogatsza ornamentyka na połach sukmany, zbliżonej jeszcze w swoim kroju do surduta, staje się niezmiernie interesującym przykładem przeobrażeń stosowanych przy przenoszeniu na nowy klocek starych wzorów.

Cała ta grupa klocków — nazwijmy ją krakowską — należy do wytworów tych snycerzy, którzy nie posiadali pełnej erudycji artystów obdarzonych samodzielnością, bogatą inwencją twórczą, jednak znali dobrze kanony obowiązujące rzezacza form do odciskania pierników. Napis umieszczony na jednym z nich wskazuje na przynależność jeśli nie wszystkich, to tego właśnie klocka do któregoś z warsztatów wadowickich. Ich poprawna forma, duża swoboda w prawidłowym rozłożeniu kompozycji, pewna niezależność w wyborze tematu, a jednocześnie ubóstwo elementów dekoracyjnych wskazywałyby na świadome wyłamanie się z obowiązujących szablonów. Wyraźne analogie układu i podobieństwa w stosowaniu jednokowej gamy cięć, umieszczenie napisu pozwala przypuszczać, że zostały wykonane przez wędrownych snycerzy, którzy przy końcu XIX i na początku XX stulecia nie tylko rzeźbili formy piernikarskie, jak wspomina Antonina Halama z Raciborza, ale wykonywali także drewniane talerze do chleba, noże do przecinania papieru i inne przedmioty domowego użytku.

Dlatego też nie możemy wiązać tych klocków z osobą Franciszka Hernicha, znanego mistrza piernikarskiego z Wadowic, który — sądząc z ustnej tradycji — był zdolnym snycerzem i sam w wolnych chwilach rzeźbił klocki dla swego warsztatu, kopiując raczej dawną, tradycyjną wzory. Ponieważ wymieniony Antoni Rothe odbywał praktykę zarówno w Cieszynie jak Wadowicach, staje się dla nas zrozumiałe, dlaczego klocki z wyobrażeniem krakowiaczków znalazły się w jego warsztacie, choć łączy je tak wyraźne pokrewieństwo zarówno z krakowiaczkiem z Wadowic jak i prawozorem ich, znajdującym się w zbiorach cieszyńskich.

Dużo większą śmiałość w założeniach dekoracyjnych wykazują nieliczne klocki pochodzące z warsztatu w Nowym Dworze, niewielkim miasteczku leżącym

w delcie Wisły. Są one dziełem snycerza, który kopiując dawno przyjęte motywy daje im własną interpretację formalną. Przyjrzyjmy się choćby prządce (ryc. 10), gdzie twórca stopił linię kołowrotka i sukni prządki w jedną całość dekoracyjną, zaś dłoń jej wbudował jako element wzorzystej tkaniny kaftana. Tak samo potraktował postać stojącej kobiety (ryc. 6), zaś noga jeźdźca na koniu stanowi fragment wzoru na czapraku (ryc. 31). We wszystkich rzeźbach figuralnych tego artysty wyczuwa się brak dyscypliny, która by pozwoliła przedstawić realistycznie całą postać; udaje się to jedynie w górnych partiach rzeźby; w dolnych zaś zwyciężają walory zdobnicze, pozbawiające poszczególne elementy ich funkcjonalnego znaczenia. Ta grupa rzeźb jest jednym z najbardziej typowych przykładów indywidualnego odtwarzania tradycyjnej tematyki klocków, wyrażonej prostymi środkami twórcy, bliskiego ludowym środowiskom artystycznym.

Niezaprzeczanym natomiast dziełem rąk snycerzy ludowych będzie mała, ale niezmiernie ciekawa grupka klocków związanych z regionem Śląska, gdzie technika wykonania zdecydowanie przenosi nas w krąg prymitywu (ryc. 9, 15).

Inaczej podchodzi do swojego dzieła twórca grupy rzeźb, znajdujących się w zbiorach cieszyńskich. Cieszyn, abstrahując od bliskości podbeskidzkich tradycji snycerskich, miał w latach 80-tych ubiegłego stulecia dwóch zdolnych rzeźbiarzy klocków piernikarskich: Franciszka Fizię i Leopolda Bielszowickiego. Ten ostatni, spadkobierca warsztatu, który od końca XVIII wieku był w ręku jego rodziny, zdradził nam swoje uzdolnienia rzeźbiarskie klockiem sygnowanym pierwszymi literami swego imienia i nazwiska. Jest to rzeźba przemawiająca znajomością kanonów przyjętych w rzeźbieniu form piernikarskich oraz walorami, którymi mógł operować wytrawny snycerz. To samo mówią nam nieliczne i uboższe w formie, z piętnem szablonu klocki, które moglibyśmy przypisać Franciszkowi Fizi.

Szukając potwierdzenia ludowej proveniencji tej grupy rzeźb na klockach, spóbijmy porównać ich rozwiązanie plastyczne z góralskimi formami do odciśnięcia serków. W swym technicznym założeniu pozostają najbliższej składanym formom, które pozwalały uzyskać pełnowartościowy piernik złożony z dwóch części. Forma na redykałki jest tak samo dwuczęściowa, zamknięta na koleczki; tą samą technikę stosuje snycerz drążąc w desce obraz przyszłej kompozycji. Najsilniej jednak przemawia do nas podobne uproszczenie środków formalnych, gdzie artysta — zwłaszcza w przedstawieniach zwierząt czy motywów serca zbliżonych do beskidzkich serków w kształcie parzenie — operuje gamą prostych cięć. Taką samą, grubą kreskę stosuje pasterz rzeźbiący redykałkę z Nowego Targu czy Zakopanego, jak twórca klocka piernikarskiego ze zbiorów cieszyńskich ryjąc koguta czy kozę. Porównajmy jeszcze np. serce rzeżane na klocku z Wadowic z góralskimi formami „na syrek”. Przyczynę tych zbieżności tłumaczy w tym wypadku pochodzenie zarówno klocków jak redykałek czy form na

serek z terenów podgórskich. Wiele zbieżności wykaże porównanie niektórych „sztab” piernikarskich z rozpowszechnionymi na obszarze Górnego Śląska formami na masło. Niekiedy może się zdawać, że wystarczy spłycić taką formę, a już moglibyśmy odciśnąć w niej tradycyjną „sztabę”. Podobieństwa te uzasadnią nam przekazy ustne niektórych piernikarzy z Cieszyna i Skoczowa, którzy pamiętają żywe kontakty łączące właścicieli warsztatów piernikarskich ze snycerzami ludowymi z Istebnej, Koniakowa czy Brannej. Niemniej silnie od wyżej omówionych rzeźb przemówi do nas prostota ludowego dzieła sztuki z klocków o tematyce religijnej. W zasadzie ta grupa klocków posiada koncepcję ikonograficzną mało oryginalną. Bez względu na mniej lub więcej dojrzałą formę, staranność wykonania, stwierdzamy tu wyraźnie naśladownictwo czy wręcz kopiowanie dewocyjnych obrazków, niekiedy tak wierne, że została nawet oddana ramka okalająca obraz.

W przeciwstawieniu do innych rzeźb na klockach, kompozycja scen religijnych została oparta o trzy wymiary. Występuje to najbardziej jaskrawo w popularnej scenie szopki czy hołdu Trzech Króli. Ta ostatnia jest treścią klocka oznaczonego datą 1689. przypuszczalnie więc najstarszego datowanego w całym zespole (ryc. 35). Anonimowy artysta, ukrywający się pod inicjałami I. B., dał sobie doskonale radę w prawidłowym rozwiązaniu kompozycji wpisanej w trudną formę koła, jak też zasadą perspektywy, wyrażoną przez umieszczony w głębi fragment stajenki i grupę drzew. Słoczone wokół Dzieciątkła postacie: Marii, Józefa, trzech magów, wreszcie pasterza oddane zostały poprawnie, a jednocześnie odmiennie niż w innych klockach. Z uwagi na ich znaczenie kultowe, treść wybija się ponad formę. Drugorzędne szczegóły w rysunku zostały wprowadzone jedynie dla oddania pełni akcji rozgrywającej się na obrazie.

O ile klocki z portretami monarchów czy Kościuszki, herbami szlachty wielkopolskiej, herbami miast polskich, wreszcie tarczą herbową Władysława IV dzięki swej tematyce wchodzą w krąg polskiego dorobku kulturalnego, to klocki naszych artystów ludowych łączy swoista interpretacja tematu, wyrażonego jej tylko właściwymi środkami, co pozwala wyodrębnić je ze wszystkich zespołów klocków. Klocki zaś, które wyszły z warsztatów rzemieślniczych, niemal na całym obszarze środkowej Europy miały piętno tych samych kanonów. W poprzednich rozdziałach staraliśmy się to wyjaśnić charakterem cechowym rzemiosła piernikarskiego oraz wędrówkami rzemieślniczymi, które zwłaszcza na terenie polskich ziem zachodnich były w dużej mierze ułatwione przynależnością polityczną tych obszarów do państw zaborczych, a więc Niemiec i monarchii austro-węgierskiej.

Dlatego bez żadnych przeszkód piernikarze krakowscy jeździli na doroczne zjazdy do Olawy. Mikeska odbywał swą praktykę rzemieślniczą w Wiedniu, zaś Marchuła, który w latach 80-tych ubiegłego stulecia przybył do Skoczowa ze Wsecina leżącego na Morawach, wysłał swego syna na naukę rzemiosła do Drezna. Nie było także istotnych przeszkód do zawo-



Ryc. 36. Klocek piernikarski dwustronny. Sygn. M.M.T.
Ze zbiorów Muzeum Pomorskiego w Toruniu.

dowych kontaktów Wrocławia, Torunia, Gdańska czy Kwidzyna z Norymbergą, co niewątpliwie musiało zdecydować o wzajemnych infiltracjach i pozostawiło ślad w doborze motywów na klockach czy technice produkcji pierników.

Najlepiej zresztą umocnią nasze sugestie zachowane w muzeach Drezna, Debreczyna²¹, Budapesztu, Pragi czy Norymbergi klocki do odciskania pierników. Te same damy odziane w barokowe czy rokokowe stroje, tych samych wojaków w stosowanych kapeluszach widzimy na piernikach węgierskich, czeskich, słowackich, bawarskich i saskich, co na pochodzących z warsztatów Wrocławia, Krakowa czy Torunia.

Odchylenia od kanonu rzemieślniczego nastąpiły w krajach sąsiednich z tych samych co u nas przyczyn ekonomiczno-obyczajowych. Tak więc akcenty narodowe wyróżniły klocki poszczególnych krajów od chwili, gdy tematyka ich została zaczerpnięta z charakterystycznych obyczajów danego regionu. Dlatego niemowlę wyrzeźbane na klocku z Debreczyna (Węgry) zostało zawinięte w paski powijaka zupełnie inaczej niż to widzimy na klockach polskich. Mężczyzna na klocku pochodzącym ze zbiorów muzeum w Dreźnie ubrany jest w strój górnika saskiego; niewątpliwie został wyrzeźbiony dla któregoś z warsztatów saskich terenów górniczych.

Podobnych przykładów znajdziemy w doborze tematyki więcej i one będą rysować sieć geograficzną piernikarstwa danego kraju.

Różni je także użycie narzędzi, odmiennych w poszczególnych regionach. W ornamentie serca na klocku węgierskim zwraca naszą uwagę niespotykane na klockach polskich punktowanie zarysu kompozycji, zdradzające stosowanie pewnego typu ryłca, nieużywanego przez snycerzy polskich. Zbyt mały materiał porównawczy nie pozwala nam tutaj wysnuć jakichkolwiek ostatecznych wniosków, co najwyżej wskazuje na szerokie zasięgi poszczególnych motywów i techniki wytwarzania klocków.

W klockach o tematyce religijnej, których wiele spotyka się w zbiorach południowo-niemieckich, zwłaszcza w Bawarii, przeważa motyw Adama i Ewy w raju, Chrystusa na krzyżu, rzadko Madonny czy szopki. Interpretacja plastyczna tematów uderza dużą surowością, pozbawioną pierwiastka emocjonalnego, tak typowego dla polskiego twórcy scen religijnych.

Najbardziej bliskie polskim rzeźbom klockowym, zarówno w stosowaniu tematyki, jak jej rozwiązaniu, są niewątpliwie klocki pochodzące z terenu Słowacji a zwłaszcza z Moraw, co dostatecznie tłumaczy się ożywionymi kontaktami naszych ośrodków piernikarskich z Czechosłowacją.

Natomiast niewielki wprowadzie materiał znany nam z krajów Związku Radzieckiego zaskakuje odmiennym charakterem²². Wprowadzie i tutaj mamy ślady pewnej umownej konwencji w opracowaniu np. „sztaby”, gdzie mamy godło państwowe w otoczeniu elementów linearnych czy roślinnych; a jednak rysuje się wyraźna różnica przede wszystkim w głębokości klocka, następnie w rodzajach cięć snycerskich, które są bardzo drobne, tak że linie robią wrażenie punkto-

wanych. Szlak obiegający kompozycję został zupełnie inaczej rozwiązany niż to widzimy na klockach polskich czy saskich. Natomiast na klocku, gdzie snycerz rozwinął motyw roślinny, odnajdujemy tradycję bogatej, szeroko rozpracowanej rzeźby drzewnej, tak typowej dla sztuki dekoracyjnej dawnej Rosji.

UWAGI KOŃCOWE

Wysnute na podstawie omówionych tutaj materiałów wnioski prowadziłyby nas w rezultacie do stwierdzenia, że polski piernik ludowy odcisnięty w drewnianym klocku — zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę jego stronę ikonograficzną — wyrósł z podłoża o różnorodnym składzie. W przeciwieństwie do niektórych przedmiotów polskiej sztuki ludowej np. wycinanki, która powstała i rozwinęła się wyłącznie

na naszym gruncie, jako samoistne zjawisko estetyczne, polski piernik przeszedł drogę skomplikowaną przemianami ekonomicznymi i kulturowymi i był silnie związany z kulturą krajów sąsiednich.

Często poszczególne motywy rzezane w klocku piernikarskim, przeniesionym na nasz teren z innych krajów w torbie wędrującego rzemieślnika, nie zdążyły przejść powolnej drogi adaptacji, która by pozwoliła wypracować własne, oryginalne formy, a już odcisnięte na nich pierniki szły do polskiego odbiorcy. Niektóre z nich zdobywały sobie takie samo prawo obywatelstwa, jak pierniki wytwarzane na klockach rzezanych przez polskich twórców, którzy mniej czy bardziej samodzielnie interpretowali zapożyczone wzory bądź też wprowadzali oryginalną tematykę regionalną, kładąc na nich piętno rodzime.

Trudno byłoby tutaj wyjaśnić przyczyny czy poznać bliżej przesłanki, które decydowały o mniejszej



Ryc. 37. Kłoczek piernikarski z XVIII wieku. Ze zbiorów Muzeum Śląskiego we Wrocławiu.

lub większej popularności poszczególnych motywów. Podobnie bowiem, jak inne przedmioty z zakresu sztuki wytwarzanej dla ludu, rzeźby na klockach przeszły im tylko właściwą drogę asymilacji uzależnioną od szeregu czynników natury ekonomicznej i zwyczajowej, wreszcie od upodobań polskiego odbiorcy.

Droga rozwojowa polskiego rzemiosła piernikarskiego, jak i rzeźbienia klocków do ich wyrobu, nie była odosobniona. Łączyła się w jeden szeroki nurt z drogami innych przedmiotów sztuki przechodzących od sfer elitarnych do szerokich mas, wypieranych do warsztatów prowincjonalnych przez mechanizację wielkich manufaktur. Obserwujemy ten proces w ludowym tkactwie, meblarstwie, ceramice wreszcie w wytwórstwie klocków do drukowania płócien, które ulegały tym samym prawom rozwojowym, co klocki piernikarskie.

Niektóre z nich, np. tkactwo ludowe, wchłonęło umiejętności techniczne przeniesione przez rzemieślników,

którzy rozproszyli się po Polsce, opuszczając wielkie manufaktury; zapożyczając od nich wzory, tkacze ludowi wzbogacili zakres swoich środków twórczych; przeobrazili widziane wzory splatając je z własną inwencją twórczą i dotychczasowym dorobkiem. A jednak tkactwo ludowe pozostało nadal sztuką zamkniętą w obrębie jednej warstwy społecznej, gdzie lud był jej twórcą i odbiorcą.

Tymczasem piernikarstwo, związane z plastyką ludową przez rzeźbę potrzebnych dla jego produkcji klocków, zatrzymało się na progu małych osad miejskich, przywarło na przedmieściach dużych miast i pozostało na uboczu, gdy manufaktury przekształcały się w duże zakłady przemysłowe, zalewając rynki miejskie swoją produkcją masową. Wtedy piernik odcisnięty w drewnianym klocku przystosował się do potrzeb artystycznych ludu, stając się przedmiotem sztuki dla niego przeznaczony, a nawet, w pewnych okresach historycznych, nieodzownym w jego życiu obyczajowym.

PRZYPISY

1. J. Minasowicz: Zbiór rytmów, Warszawa 1755, tom III, s. 262.
2. A. Senrau: Die Thorner Pfefferkuechler, Mitteilungen des Copernicusvereins für Wissenschaft u. Kunst zu Thorn, Thorn 1938, Heft 46, S. 121.
3. S. Udziela: Pierniki w Polsce, Rzeczy Piękne, Rok VI, s. 186.
4. Fr. Reinstein: Dzieje cechu piernikarzy i woskarzy miast st. Warszawy, Warszawa 1916.
5. T. Seweryn: Pierniki krakowskie, Dodatek do Ilustrowanego Kuriera Codziennego z dn. 25 grudnia 1931 r. Nr 356.
6. T. Seweryn: tamże.
7. K. Piwocki: Drzeworyt ludowy w Polsce, Warszawa 1934.
8. Piernikarze we wszystkich ośrodkach produkcji należeli do cechu piekarzy, jedynie Kraków zrzeszał ich od 1570 roku w odrębnym cechu. WAP Kraków A. D. 188, s. 74.
9. WAP Kraków A. D. 188, s. 75.
10. H. Karlingers: Deutsche Volkskunst, Bayern, s. 40.
11. I. Baranowski: Przemysł polski w XVI wieku, Warszawa 1919, s. 92.
12. K. Piwocki: O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej, Wrocław 1953, s. 35.
13. W. Lindner: Deutsche Volkskunst, Mark Brandenburg, s. 26. Potwierdza to ustna relacja A. Halamy z Raciborza z 1954 roku.
14. Informacja uzyskana od żyjących jeszcze piernikarzy w Cieszynie.
15. Informacja uzyskana od żony Antoniego Rothe w Krakowie.
16. Wł. Skoczylas: Drzeworyt ludowy w Polsce, Warszawa 1932.
17. M. Gładysz: Góralskie zdobnictwo drzewne na Śląsku, Kraków 1935, s. 5.
18. Zbiory polskie, zarówno prywatne jak zgromadzone w muzeach, zawierają ledwie część inwentarza istniejących niegdyś warsztatów w Polsce. W czasie ostatniej wojny uległy one rozproszoniu, zwłaszcza na terenie Dolnego Śląska i Pomorza Zachodniego. Z bogatych zbiorów Torunia ocalała zaledwie część; zginęły najbardziej wartościowe między innymi słynne klocki z wyobrażeniem królów polskich.
19. H. Bosch: Die Sammlung von holzernen Kuchenformen in Germanischen Museum, Mitteilungen des Copernicusvereins für Wissenschaft u. Kunst zu Thorn, Thorn 1924, Heft 32, S. 259.
20. St. Dąbrowski: Dawne pierniki toruńskie, Toruń 1926, s. 11.
21. J. Szabadfalvi: A Debreceni Mezeskalacs, Debrecen 1954, s. 67.
22. N. Sobolew: Russkij Ornament, Moskwa 1948.

Fotografowali: Stefan Deptuszewski — ryciny: 1, 5, 15, 20, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 34, 35. Andrzej Rokicki — ryciny: 4, 13, 14, 16, 33, 36. Jan Swiderski — ryciny: 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 17, 18, 19, 21; 22; 25; 30; 31; 32.