

Rudkowski, Tadeusz

Jakuba Tatarkiewicza poczet twórców nauki i kultury polskiej

Kwartalnik Historii Nauki i Techniki 26/1, 141-152

1981

Artykuł umieszczony jest w kolekcji cyfrowej Bazhum, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych tworzonej przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego.

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie ze środków specjalnych MNiSW dzięki Wydziałowi Historycznemu Uniwersytetu Warszawskiego.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



Tadeusz Rudkowski

(Warszawa)

JAKUBA TATARKIEWICZA POCZET TWÓRCÓW NAUKI I KULTURY POLSKIEJ

Pamięci

Profesora Władysława Tatarkiewicza

Cyna należy do tych metali, które człowiek nauczył się otrzymywać bardzo wcześnie. Metal ten jednak w stanie czystym jest mało przydatny ze względu na swoje cechy fizyczne. Zwłaszcza znaczny stopień kruchości wyrobów z cyny wykluczał jej wykorzystanie we wczesnym okresie rozwoju kultury. Okazało się natomiast, że stop cyny z miedzią daje nowy, doskonały surowiec, który pod nazwą brązu miał wyrzecz decydujący wpływ na rozwój cywilizacji. Z pierwszą wybitną kulturą brązu spotykamy się już w państwie sumeryjskim około 3000 lat przed naszą erą¹. W bliższych nam krajach basenu morza Śródziemnomorskiego proces ten przebiega znacznie później. W każdym razie wzmianki o cynie pojawiają się już u Homera w *Iliadzie*². Wydaje się jednak, że wynalazek brązu odwrócił na wiele stuleci uwagę od możliwości wykorzystania cyny jako takiej.

Trudno jest określić dokładniej, kiedy i gdzie stwierdzono, że niewielki dodatek ołowiu pozwala znacznie zmniejszyć kruchość cyny, dzięki czemu mogła ona znaleźć zastosowanie do wyrobu niektórych przedmiotów codziennego użytku. Plautus w jednej ze swoich komedii opisuje ucztę, w czasie której posiłki były podawane na półmiskach cynowych³. Jak z tego wynika, już w czasach antycznych rozpoczęto wyrób serwisów cynowych, które miały stać się głównym zastosowaniem tego metalu przez całe średniowiecze i epokę nowożytną. Oporność na działanie słabych kwasów organicznych i całkowita nieszkodliwość dla zdrowia sprzyjały takiemu zastosowaniu. Co prawda ołów dodawany do cyny ma silne właściwości toksyczne,

Wpływ jej zaznaczył się na całym antycznym Wschodzie (Egipt, Syria, państwo Hetytów). Natomiast jej promieniowanie na Egeę i Kretę nie wywarło większego wpływu na pojawiające się znacznie później kultury brązu w Europie. (R. Dolz: *Antiquitäten — Zinn*. München 1972 s. 9).

² *Keyzers Kunst- und Antiquitätenbuch*. Heidelberg-München (1957) s. 464.

³ R. Dolz, dz. cyt. s. 9.

ale już wcześniej przekonano się, że niewielka jego ilość w stopie z cyną może być tolerowana przez organizm bez żadnych ujemnych objawów. Ilość ta była w różnych okresach czasu i w różnych miejscach pojmowana niejednakowo. W średniowiecznych przepisach europejskich wahała się ona od 1 części ołowiu na 15 części cyny, aż do jednej części ołowiu na 6 cyny⁴. Ponieważ dodanie większej ilości ołowiu obniżało wydatnie cenę aliażu, cechy pilnie kontrolowały gotowe wyroby, karząc surowo za wszelkie odstępstwa od uznanych norm.

W średniowieczu coraz szerzej wykorzystuje się podobieństwo cyny do srebra. Naczynia cynowe powtarzają kształty naczyń srebrnych i w tej postaci wypełniają kredensy rodzin mieszczańskich w całej Europie. W tej formie, to znaczy pod postacią naczyń stołowych, cyna weszła w orbitę zainteresowań artystycznych. W XVI, a zwłaszcza w XVII w. pojawiają się półmiski, dzbany i inne części zastawy stołowej, bogato zdobione przy użyciu rozmaitych technik, takich jak relief, grawerowanie, puncowanie, trawienie, repusowanie i in. Narastająca tendencja do coraz większej ozdobności naczyń wykonywanych z miękkiego, a więc łatwo poddającego się obróbce, metalu, doprowadziła do powstania obiektów, które już tylko kształtem przypominają części zastawy, pełniąc rolę wyłącznie dekoracyjną. Są to przede wszystkim wielkie półmiski i ozdobne dzbany, przeznaczone do ustawiania na eksponowanych miejscach lub do zawieszania na ścianie.

Niezwykła popularność naczyń cynowych trwa jeszcze przez cały XVIII w. Dopiero początek ubiegłego stulecia kładzie kres masowej ich produkcji, a na stołach mieszczańskich miejsce cyny zajmują wyroby ze znacznie tańszej kamionki, a potem i one zostają w większości wyparte przez porcelanę i fajans. Z wyrobów cynowych najdłużej, gdyż prawie do końca trzeciej ćwierci XIX w., utrzymują się komplety do parzenia i podawania herbaty. Dzisiaj wszystkie te przedmioty, produkowane niegdyś z myślą o codziennym użytku, stanowią obiekty poszukiwane przez licznych na całym świecie kolekcjonerów starej cyny.

Niezależnie od szeroko rozbudowanej produkcji naczyń cynowych i, można by rzec, nieco w jej cieniu, rozwijała się jeszcze inna dziedzina wytwórczości posługująca się czystą, albo prawie czystą cyną. W XIII w. pojawiają się w Europie drobne figurki odlewane z cyny. Wiele zdaje się wskazywać na to, iż były one stosowane jako aplikacje na stroju pielgrzymim. Przemawia za tym ich tematyka religijna, niewielkie rozmiary i płaskie kształty, a także jednostronne tylko wykonanie reliefu⁵. Niektóre z nich posiadają specjalne uszka, przez które umocowywano je na kapeluszu lub płaszczu. Tam, gdzie takich uszek nie było, rolę ich mogły spełniać

⁴ Tamże s. 13.

⁵ E. Ortmann: *Zinnfiguren einst und jetzt*. Leipzig 1973. Cynowe odznaki były produkowane dla niezliczonych rzesz pielgrzymów, wędrujących przez całe średniowiecze do bliskich i odległych miejsc świętych. Bogaci posługiwali się takimi samymi figurkami, ale odlewanyimi w srebrze.

niektóre elementy ornamentalne. Najstarsze przykłady takich figurek pochodzą z przełomu XII/XIII w. i zostały odkryte w 1955 r. w Magdeburgu. Obfite złoża kasyterytu (rudy cynowej) w Górach Kruszcowych, jak i późniejszy rozwój takich figurek na terenie Niemiec, wskazują ze znacznym prawdopodobieństwem na lokalne ich pochodzenie. Cyna była materiałem idealnie do tego celu nadającym się. Tańsza znacznie od innych metali, dzięki swoim cechom fizycznym, a zwłaszcza dzięki niskiej temperaturze topnienia (228—232 C w zależności od stopnia zanieczyszczenia), mogła być odlewana przy użyciu nawet bardzo prymitywnych pieców hutniczych. Toteż produkcja figurek rozwija się szybko, a one same zamiast spełnianej dotąd roli odznaki pielgrzymiej (*signe de pelerinage*) przechodzą coraz częściej do arsenału zabawek dziecięcych.

To nowe zastosowanie figurki cynowej potwierdza rozporządzenie Rady Miejskiej Norymbergi z 1578 r., zezwalające konwisarzom na odlewanie figurek, służących dzieciom jako zabawki⁶. Okres od XVI do XIX w. to czasy niebywałego rozwoju tej produkcji. Z ubocznej staje się ona szybko podstawą istnienia specjalnych warsztatów, a w następstwie wielu manufaktur i wreszcie fabryk. Figurka cynowa i konkurująca z nią figurka ołowiana zajmują miejsce używanych wcześniej jako zabawki figurek drewnianych. Łatwość ich produkowania i niska cena rynkowa powodują, że pokoje dzieciinne zapełniają się całymi armiami małych żołnierzyków, gdyż znaczny odsetek tych figurek to umundurowani przedstawiciele wojsk różnych krajów i różnych szarż. Ludwik XIV, król francuski, posiadał jako dziecko armię takich żołnierzyków za ogromną sumę 50 000 talarów. Były one co prawda ze srebra, jak przystało na przyszłego Króla-Słońca, ale Ludwik XIII bawił się jeszcze żołnierzykami cynowymi i ołowianymi⁷.

Od samego początku wyrób figurek cynowych był specjalnością niemiecką, a zakładane sporadycznie warsztaty produkujące je w innych krajach nie osiągnęły nigdy poziomu liczącego się na rynku europejskim. Przeznaczone dla niezbyt delikatnych rąk dzieciennych, z natury rzeczy kruche i nietrwałe, figurki cynowe były fabrykowane bez większych ambicji artystycznych. Poza bardzo nielicznymi wypadkami odlewania ich na specjalne zamówienie rodzin panujących reprezentowały one wszelkie cechy produkcji masowej. Poszczególne żołnierzyk był raczej symbolem niż jakąś zindywidualizowaną postacią, a w razie zniszczenia można go było wymienić na identycznego nowego.

Najciekawsze dla nas są oczywiście polonica, trafiające się wśród tysięcy kształtów utrwalonych w cynie przez mistrzów niemieckich. W końcu XVIII w. odlano w warsztacie Weyganga w Getyndze postać polskiego powstańca. Figurka 10-centymetrowej wysokości przedstawia mężczyznę w skromnym żupanie i czaku na głowie. Przy pasie, po obu stronach zwisają dwa pałasze, krzyżujące się z tyłu. Nadto w lewej ręce trzyma

⁶ „[...] dass ihnen nichts anderes zum Giessen zugelassen werden soll allein Kindwerk.” (*Zinnfiguren. W: Lexicon der Kunst. T. 5. Leipzig 1978 s. 726.*)

⁷ R. Dolz, dz. cyt. s. 176.

osadzoną na sztorc kosę. Jeden egzemplarz tej figurki zachował się w zbiorach prywatnych w Weimarze⁸.

Okolo 1832 r. zapewne w związku z niedawnym powstaniem listopadowym jeden z najlepszych ówczesnie wytwórców figurek cynowych, Johann Gottlob Lorenz z Fürth, wypuścił na rynek figurkę przedstawiającą kosyniera kościuszkowskiego. Figurka ma 12 cm wysokości. Powstaniec jest ubrany w nieco przestylizowany strój krakowski. Jego uzbrojenie składa się z osadzonej na sztorc kosy, oraz topora zatkniętego za pas. Lewą ręką wznosi ku górze chorągiew z przedstawieniem Orła Białego⁹. Figurka ta może być dowodem rodzących się już wówczas wśród określonych kół mieszczaństwa i inteligencji niemieckiej sympatii dla polskich bojowników o wolność. Sympatie te zostały wyraźniej zmanifestowane w kilkanaście lat później.

Naczynia zastawy stołowej i małe, płaskie figurki cynowe wyczerpują właściwie repertuar zastosowań tego metalu aż po wiek XIX włącznie. Sporadycznie pojawiające się inne wyroby z cyny stanowiły jedynie margines, nie mający większego znaczenia w historycznej metalurgii¹⁰. Jest rzeczą ciekawą, dlaczego cyna nie wzbudziła zupełnie zainteresowania wśród rzeźbiarzy, choć tworzywo to dobrze nadaje się do wykonywania odlewów, a po dodaniu niewielkiej ilości ołowiu nabiera jeszcze większej plastyczności. W historii rzeźby można obserwować przeróżne próby, wieńczone mniejszym lub większym powodzeniem, wykorzystania efektów specyficznych dla różnych tworzyw. Spośród metali, oprócz klasycznego już brązu i kosztownego srebra, stosowano również surowce o niższej wartości estetycznej i mniejszej odporności na działanie czasu, jak np. ołów. Natomiast cyna pomimo łatwości obróbki i pięknego, srebrzystego wyglądu nie znajduje takiego zastosowania, a przykłady pełnoplastycznej rzeźby figuralnej — odlewanej w tym metalu — należą do zupełnych wyjątków. Pojedyncze przykłady znane nam z XVII i XVIII w. występują z reguły na terenach wydobywania i przerabiania tego kruszcu¹¹. Dopiero w połowie XIX w. uczyniono w Polsce wyłom w panującej dotąd tradycji.

⁸ E. Ortmann, dz. cyt. s. 27.

⁹ Tamże s. 39. Warto dodać, że figurka ta uchodzi za najlepiej artystycznie opracowany obiekt, jaki wyszedł z zakładu Lorenza.

¹⁰ W XVI w. pojawiają się w Niemczech sarkofagi cynowe. Po śmierci Zygmunta Augusta Anna Jagiellonka zamówiła dla brata taką trumnę w Gdańsku. Wspaniały ten sarkofag zainaugurował nowy na dworze polskim zwyczaj chowania panujących i ich rodzin w ozdobnych trumnach cynowych. Z dworu zwyczaj ten przeniósł się na magnaterię, tak że w Polsce w pierwszej połowie XVII w. powstało takich trumien dosyć dużo. Sporadycznie w XVII w., a znacznie szerzej w XVIII w. korzystano z cyny w medalierstwie. Spośród poloników pięknym przykładem może być wypukło rzeźbiony medalion poświęcony hetmanowi polnemu Jerzemu Lubomirskiemu, wykonany w Polsce w okresie pomiędzy 1656 a 1665 r. (*Katalog wystawy starożytności i przedmiotów sztuki*. Warszawa 1856 s. 338).

¹¹ W kościele parafialnym w Geising (centrum wydobycia i przerabiania cyny we wschodniej części Gór Kruszcowych) znajdują się lichtarze cynowe w postaci górników trzymających świece. Są one datowane na 1685 r. Ich wygląd nasuwa przypuszczenie, że są darem



1. Jakub Tatarkiewicz. Popiersie portretowe Maksymiliana Fredry. Fot. B. Seredyńska



2. Jakub Tatarkiewicz. Popiersie portretowe Adama Naruszewicza. Fot. B. Seredyńska



3. Jakub Tatarkiewicz. Tylna strona popiersia portretowego Stanisława Staszica. Fot. B. Seredyńska



4. Jakub Tatarkiewicz. Popiersie portretowe Stanisława Bonifacego Jundziłła. Fot. B. Seredyńska



5. Jakub Tatarkiewicz. Popiersie portretowe Józefa Maksymiliana Ossolińskiego. Fot. B. Seredyńska



6. Jakub Tatarkiewicz. Popiersie portretowe Stanisława Staszica. Fot. B. Seredyńska



7. Jakub Tatarkiewicz. Popiersie portretowe Onufrego Kópczyńskiego. Fot. B. Seredyńska

W latach 1848—1854 pojawiają się w Warszawie, a wkrótce potem i w innych miastach Królestwa Polskiego, miniaturki popiersi wybitnych Polaków — w tym wielu uczonych — odlewane w cynie. Ich modele wykonuje najwybitniejszy w tym czasie rzeźbiarz warszawski Jakub Tatariewicz. Odlewy pochodzą z ogólnie znanej i cenionej odlewni metali Karola Mintera.

Każda z figurek obejmuje popiersie portretowanego do nasady ramion. Rysy twarzy modelowane energicznie w ujęciu pełnym en face (jedynie głowy Kajetana Węgierskiego i biskupa Andrzeja Stanisława Załuskiego przedstawione są w lekkim zwrocie w lewo). Zgodnie z tradycjami klasycznymi, jakim hołdował Tatariewicz, torsy są nagie. Jedynie niektórzy księża są przedstawiani w ubiorach, a przynależność do stanu duchownego akcentuje kołata wokół szyi. Na przedniej, pionowo ściętej ścianie podstawy, znajduje się napisane majuskułami nazwisko i skrót imienia portretowanego. Z tyłu jest na wszystkich figurkach następująca sygnatura: MOD. J. TATARIEWICZ /NAKLAD I ODLEW/ FABR. MINTERA. Wysokość poszczególnych biustów waha się od 13 do 14 cm. Współcześnie żyjący i dobrze zorientowany w szczegółach życia kulturalnego stolicy Kazimierz Władysław Wójcicki przekazał informację, że figurek takich wymodelował Tatariewicz 48¹².

Co spowodowało, że wbrew wszelkim tradycjom rzeźbiarskim do odlewów tej serii posłużono się cyną? Ażeby zrozumieć motywy uzasadniające podjęcie takiej decyzji, trzeba się cofnąć do drugiej ćwierci XIX wieku i przypomnieć panujące w owym czasie na terenie Królestwa Polskiego stosunki polityczne i ekonomiczno-społeczne.

Opublikowanie w 1832 r. Statutu Organicznego dla Królestwa Polskiego, czyniącego zeń integralną część cesarstwa, spotkało się z tak żywą reakcją, że władze carskie uznały za konieczne ogłoszenie w 1833 r. stanu wojennego dla tych terenów. Zamknięcie Uniwersytetu Warszawskiego, walka programowa z językiem polskim, zakaz druku i rozpowszechniania dzieł Mickiewicza, Słowackiego, Lelewela, powodują żywe zainteresowanie się całego społeczeństwa polskiego sprawami własnego języka i historii. Powstające w tym

miejscowych górników rudy cynowej dla kościoła. (K. Berling: *Altes Zinn*. Berlin 1920 s. 214). Na pograniczu pomiędzy bogato zdobionymi naczyniami cynowymi a rzeźbą pełnoplastyczną znajduje się zbiornik na wodę w lawateru kościoła Franciszkanów w Przemysłu. Odlany w 1761 r., prawdopodobnie we Lwowie, przedstawia postać św. Franciszka. Twórcą modelu mógł być, zdaniem Janiny Michalskiej, rzeźbiarz lwowski Sebastian Fesinger (J. Michalska: *Cyna w dawnych wiekach*. Kraków 1973 s. 47)

¹² K. Wł. Wójcicki: *Cmentarz Powązkowski pod Warszawą*. Tom I Warszawa 1855 s. 234. Szczegóły życia i twórczości Tatariewiczza były Wójcickiemu szczególnie dobrze znane dzięki temu, że pisząc swoją monografię cmentarza Powązkowskiego (a raczej szereg biografii ludzi tam pochowanych) mógł on korzystać z pamiętnika, jaki rzeźbiarz napisał pod koniec życia. Wójcicki cytuje zeń obszernie fragmenty ograniczając się, niestety, jedynie do okresu młodości artysty. Rękopiśmienny ten pamiętnik zaginął w latach późniejszych (informacja udzielona przez Władysława Tatariewiczza Pani Ewie Birkenmajer i odnotowana przez nią w materiałach archiwalnych Muzeum Narodowego w Warszawie, Oddział w Wilanowie).

czasie dosyć licznie salony artystyczno-literackie w Warszawie stawiają sobie za cel podtrzymywanie patriotyzmu i rozbudzanie życia umysłowego wśród ludności polskiej¹³.

Wbrew wszelkim staraniom rządów zaborczych lata 30-te i 40-te XIX wieku — to okres wspaniałego rozkwitu polskiej kultury. Na pierwszy plan wysuwa się literatura, historia i nauki społeczno-polityczne, a więc te dziedziny twórczości, w których najłatwiej jest wyrazić ogólnie panujące tendencje ideowe. Można by powiedzieć, że potrzeba walki o niepodległość tworzyła specyficzną hierarchię działań intelektualnych, gdzie miejsce poszczególnych nauk i sztuk wyznaczała ich przydatność do motywowania i głoszenia aktualnych haseł niepodległościowych¹⁴. W takim układzie tkwiła niewątpliwie jedna z przyczyn spóźnionego w odniesieniu do państw sąsiadujących rozwoju nauki polskiej w zakresie przyrodoznawstwa i wiedzy technicznej.

Miejsce, jakie ta specyficzna hierarchia wyznaczała rzeźbie, nie było pierwszoplanowe. Obciążona bardziej od innych sztuk ciągle jeszcze żywymi tradycjami neoklasycznymi rzeźba ówczesna raczej słabo nadawała się do roli nośnika tendencji propagandowych. Jedyna droga włączenia się jej do ogólnego nurtu sztuki — to udział w szerzeniu kultu wybitnych przedstawicieli narodu polskiego.

Tworzenie rzeźbiarskich serii portretowych ludzi wybitnych nie jest, oczywiście, wynalazkiem XIX w. W Polsce przedrozbiorowej najbardziej znanym był cykl 24 głów brązowych wykonanych na zlecenie króla Stanisława Augusta Poniatowskiego przez Andrzeja Le Bruna i Jakuba Monaldiego. Stanowiły one ozdobę Sali Rycerskiej Zamku Królewskiego w Warszawie. Ale w drugim trzydziestolecu XIX w. prawie wszyscy rzeźbiarze warszawscy, bardziej się liczący, pracują nad dłuższymi lub krótszymi seriami portretów wielkich Polaków, realizowanych w postaci głów, biustów, medalionów czy medali. Zresztą od XVIII w. cykle portretowe stają się dosyć popularne w rzeźbie europejskiej. Na ich tle poczet wykonany przez Tatariewiczza wyróżnia się pod względem ilościowym. Nie znamy żadnej serii portretowej w rzeźbie pełnoplastycznej, którą można by porównać z tego punktu widzenia z omawianym cyklem. Prawie pół setki biustów portretowych — to przedsięwzięcie na dużą skalę. Jeżeli powstały one w okresie sześciu lat — między 1848 a 1854 r., jak to ustalił Władysław Tatariewicz¹⁵, znaczyłoby to, że artysta rzeźbił rocznie około ośmiu takich biustów. Wiadomo zaś, że w tych samych latach Tatariewicz zrealizował wiele innych poważnych zamówień. Musiał więc do tych małych figurek przywiązywać dużą wagę, jeżeli tak konsekwentnie je rzeźbił. Boddźcem, mobilizującym

¹³ H. Michałowska: *Z dziejów salonów artystyczno-literackich Warszawy 1833—1860*. W: *Warszawa XIX wieku*. Zeszyt I. Warszawa 1970 s. 78.

¹⁴ J. Jedlicki: *Kultura polska w latach 1832—1849*. W: *Historia Polski*. Tom II część 3. Warszawa 1959 s. 144.

¹⁵ Wł. Tatariewicz: *Rzeźbiarze polskiego klasycyzmu*, „Sztuka” (krak.) 1913 z. 11—12.

go do tego, mogła być jedynie potrzeba aktywniejszego włączenia się do działalności propagującej ideały niepodległościowe. W niewydanym *Przewodniku sztuki rzeźbiarskiej* zwracał on uwagę na ciążący na każdym artyście obowiązek włączenia swojej twórczości do ogólnego nurtu służby społeczeństwu. Pisał tam: „Sztuki piękne oprócz podobania się oku i zrobienia przyjemności, powinny być pożyteczne społeczeństwu; główny ich cel jest poświęcać swoje usiłowania dobru człowieka, cnocie i prawdzie.”¹⁶

Nastroje patriotyczne panujące w kraju w drugiej ćwierci XIX w. mogą uzasadnić, dlaczego wysoko ceniony rzeźbiarz poświęcał tyle czasu na prace, które z punktu widzenia dochodów nie mogły być opłacalne. Nie tłumaczą nam jednak, dlaczego figurki były odlewane w cynie.

Upadek powstania listopadowego — niezależnie od skutków militarno-politycznych — odbił się w sposób katastrofalny na życiu gospodarczym w kraju. Młody polski przemysł znalazł się nagle w sytuacji krytycznej, gdy granica polsko-rosyjska została zamknięta dla eksportu polskiej produkcji przemysłowej. Dotychczas ogromne tereny Cesarstwa, stanowiły rynek zbytu o chłonności praktycznie nieograniczonej. Toteż wiele zakładów polskich pracowało w owym czasie wyłącznie na eksport do Rosji. Zamknięcie granicy oznaczało likwidację wielu fabryk i pozbawienie pracy zatrudnionych tam robotników. A więc figurki, o jakich tutaj mowa, powstawały w tym właśnie, najtrudniejszym dla mieszkańców zaboru rosyjskiego okresie. Ale dla uzyskania pełnej odpowiedzi na pytanie o przyczyny zastosowania cyny do odlewów rzeźby portretowej trzeba ocenić wpływ kryzysu ekonomicznego na sytuację polityczną Królestwa.

Kult bohaterów — to jedna z form polaryzacji uczuć patriotycznych. Forma to bardzo stara. I choć typ bohatera zmieniał się w zależności od aktualnych potrzeb i możliwości danego społeczeństwa, to wzorce idealizacji były zawsze bardzo podobne. Podobne, a nawet identyczne, były także cele. W drugim trzdziestoleciu XIX w. celem stało się nieustanne przypominanie wielkich tradycji narodu polskiego ze szczególnym uwzględnieniem chwały naszego oręża. Ale równocześnie pojawiła się potrzeba zaakcentowania jeszcze innych pięknych kart z dawnej i niedawnej przeszłości. Carat zamykając uczelnie i biblioteki, likwidując Towarzystwo Przyjaciół Nauk, wywożąc wreszcie najcenniejsze dzieła sztuki i księgozbiory do Petersburga, uderzał bezpośrednio w polską kulturę i naukę. Wobec tego trzeba było przypominać najszerszym rzeszom społeczeństwa ludzi, którzy tę kulturę tworzyli. Jeżeli nie wolno postawić na półce Pana Tadeusza, to należy uczcić pamięć autora, stawiając jego posązek na widocznym miejscu.

Dlatego seria figurek Tatariewiczza poświęcona była w całości wybitnym twórcom polskiej nauki i kultury. Pierwsze miejsce Tatariewicz przyznał

¹⁶ Wł. Tatariewicz i D. Kaczmarzyk: *Klasycyzm i romantyzm w rzeźbie polskiej*. „Sztuka i Krytyka” T. 7: 1956 nr 1-2 s. 70.

poezji, której przedstawiciele znacznie przewyższają ilościowo reprezentantów innych dziedzin kultury. Jest to całkowicie zgodne z ową swoistą hierarchizacją różnych gałęzi nauki i kultury, o jakiej była mowa powyżej. Potwierdzeniem słuszności takiego poglądu — jest również wyraźna dominacja historyków wśród luminarzy naszej nauki, których rysy zostały utrwalone w odlewach cynowych. Tym, co bardzo wyraźnie odróżnia serię miniatur Tatariewiczza od wcześniejszych portretów wielkich Polaków, jest dążność do obracania się w kręgu ludzi prawie współczesnych. Prawie, gdyż klasycyzm, któremu Tatariewicz w pewnym stopniu pozostał wiernym aż do śmierci, nie pozwalał na pełną heroizację ludzi żyjących. Pracę nad popiersiami rozpoczął Jakub Tatariewicz w roku 1848. W tym czasie żył tylko jeden twórca, którego miniaturowy biust został odlany z cyny. Był nim Fryderyk Chopin, ale zmarł on w rok później. Możemy więc przypuszczać, że i jego popiersie zostało wykonane już po 1849 r. Natomiast w latach, poprzedzających bezpośrednio pracę Tatariewiczza nad pocztami wielkich rodaków, zakończyli życie: Stanisław Bonifacy Jundziłł, przyrodnik i Samuel Bogumił Linde, filolog (1847), Jan Maksymilian Fredro, poeta (1846) oraz literatka — Klementyna z Tańskich Hoffmanowa (1845). Przedstawiciele następnej generacji rzeźbiarzy nie mieli już takich zahamowań jak Tatariewicz, toteż pocztę wybitnych Polaków realizowane przez Jana Ostrowskiego w Wilnie i przez Wojciecha Święckiego w Warszawie, prezentują ludzi aktualnie żyjących i tworzących.

Wróćmy jednak do serii tatariewiczowskiej. Czasy, kiedy artysta je tworzył, były — jak wspominaliśmy — bardzo ciężkie i nie sprzyjały zakupom dzieł sztuki. Powstała więc potrzeba powielenia ich w takiej formie, ażeby stały się dostępne dla możliwie szerokich kręgów mieszkańców Królestwa. Stąd pierwszy postulat — to miniaturyzacja. Wysokość około 13 centymetrów (razem z podstawą) wydaje się być granicą, przy której twarze przedstawianych postaci mogły zachować jeszcze dobrze czytelne rysy indywidualne. Postulatem drugim było znalezienie odpowiednio taniego tworzywa. W rachubę mogły wchodzić jedynie gips, ołów i ewentualnie cyna, przy czym ta ostatnia, niewiele tańsza od ołowiu, zapewniała dokładniejsze powtórzenie kształtów formy. Również wygląd gotowego wyrobu był efektowniejszy niż odlewów ołowianych. Co prawda cyna jest metalem podlegającym najłatwiej uszkodzeniom mechanicznym, ale celem twórców była szeroka działalność propagandowa, a nie tworzenie dzieł sztuki. Dlaczego nie posłużono się gipsem? Materiał ten mógł być użyty do tak niewielkich odlewów, choć efekt artystyczny byłby niewątpliwie gorszy od uzyskanego przy użyciu cyny¹⁷. Wydaje się jednak, że istotniejszą była inna jeszcze przyczyna, ale o tym, nieco później.

¹⁷ Seria miniaturowych popiersi wybitnych Polaków odlana w gipsie woskowanym przez Jana Ostrowskiego w Wilnie ilustruje aż nadto wyraźnie gorszy efekt estetyczny w stosunku do odlewów cynowych. Nawet przy uwzględnieniu różnicy poziomu artystycznego między Ostrowskim a Tatariewiczem.

W zyciorysie Tatarkiewicza, jaki K. Wł. Wójcicki umieścił w tomie pierwszym swojego *Cmentarza Powązkowskiego*, przypisał on inicjatywę serii drobnych biustów zasłużonych Polaków temu rzeźbiarzowi. Czy słusznie? Przygotowanie przez Tatarkiewicza modeli nie ulega wątpliwości, gdyż jest potwierdzone sygnaturami na tylnej stronie rzeźb. Drugie występujące tam nazwisko należy do właściciela fabryki wyrobów metalowych, Mintera, w którego zakładzie dokonano odlewów.

Karol Fryderyk Minter, Niemiec ze Szczecina, przybył do Warszawy w 1822 r. ukończywszy przedtem studia malarskie w Kopenhadze. Urodzony około 1780 r., przybywając do Polski z Berlina, gdzie mieszkał przez czas dłuższy, miał już za sobą pewną karierę artystyczną. W Warszawie, wkrótce po przyjeździe, objął kierownictwo Zakładu Litograficznego Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Po zorientowaniu się w sytuacji miejscowej założył w 1828 r. przy ulicy Smolnej (róg Nowego Światu) fabrykę wyrobów metalowych, którą przeniósł później na ulicę Świętokrzyską¹⁸. Fabryka rozwijała się szybko dzięki pomysłowości Mintera, który niebawem zarzuca Warszawę szerokim asortymentem przedmiotów metalowych przydatnych zarówno w przemyśle krajowym, jak i w życiu codziennym. Niewątpliwą przyczyną szybkiego rozwoju fabryki była — potwierdzana zgodnie przez współczesnych — wysoka jakość jej wyrobów. O talencie handlowym Mintera może świadczyć jego postępowanie w latach kryzysowych. W czasach ogólnej podwyżki cen na artykuły przemysłowe potrafił on stosować ceny obniżone, ażeby nie utracić rynku¹⁹. W 1835 r. zarząd fabryki przejął jego syn Karol, prowadząc ją z równym talentem i z równie dobrymi wynikami²⁰. Wkrótce kierowana przezeń fabryka stała się największą w całym

¹⁸ A. Ryszkiewicz: *Minter Karol Frderyk*. W: *Polski słownik biograficzny*. T. 21. Warszawa 1976 s. 313.

¹⁹ Karol Fryderyk Minter był jedną z ciekawszych postaci rodzącego się przemysłu warszawskiego. Wybitnie uzdolniony, brał w młodości czynny udział w życiu artystycznym Berlina, wystawiając obrazy na tamtejszych wystawach akademickich. O zajmowanej wówczas pozycji świadczy powierzenie mu w 1814 r. malowania reprezentacyjnego portretu króla pruskiego Fryderyka Wilhelma III (pomimo, że dwa lata wcześniej wyciął piękną miniaturę cesarza Napoleona I w bursztynie). Po przeniesieniu się do Warszawy, gdzie brat jego Wilhelm był cenionym architektem, zaczął od malowania modnych wówczas miniatur (m.in. portretował Księżnę Łowicką). Następnie działał przez jakiś czas jako litograf, ażeby po kilku latach założyć odlewnię metali. Nadawszy fabryce odpowiedni kierunek, już po siedmiu latach przekazuje jej kierownictwo synowi, a sam nabywa od Instytutu Agronomicznego 20-morgowy folwark na Marymoncie, zwany odtąd Rudą Minterowską, i zakłada tam wytwórnię oleju rafinowanego, surowego i makuch. Zajmuje się też pośrednictwem w handlu dziełami sztuki, udostępniając swoje mieszkanie na cele ekspozycyjno-aukcyjne. Bujna ta postać czeka jeszcze na opracowanie monograficzne.

²⁰ Z. Pustuła: *Minter Karol Juliusz*. W: *Polski słownik biograficzny*. T. 21. Warszawa 1976 s. 314. Przedmioty artystyczne odlewane w tej fabryce, jakie dotrwały do naszych czasów z okresu kierowania nią przez Karola Mintera — syna, potwierdzają w pełni wysoką ocenę jego działalności. Całkowicie odosobniona jest opinia Kazimierza Gierdziejewskiego, zdaniem którego Karol Juliusz przekształcił fabrykę na zakład ślusarsko-kotlarski. (K. Gierdziejewski: *Zarys dziejów odlewnictwa polskiego*. Stalinogród 1954 s. 146).

Cesarstwie wytwórnią galanterii metalowej, zarówno artystycznej jak i użytkowej²¹.

Wiele danych zdaje się wskazywać, że inicjatywa produkowania długiej serii popiersi wybitnych Polaków wyszła od Mintera. Chociaż w 1848 r., kiedy ukazały się pierwsze figurki Tatkiewicza, Karol Fryderyk Minter nie żył już od roku, a fabryką zarządzał od trzynastu lat syn, to jednak pomysł dostarczania na rynek dużej ilości tanich figurek skłonni jesteśmy przypisać założycielowi fabryki. Wiadomo, że od samego początku kładł on duży nacisk na produkcję przedmiotów artystycznych. Było to zgodne z jego wcześniejszymi studiami malarskimi. Pomysł stworzenia pocztu wybitnych Polaków zrodził się u Karola Fryderyka Mintera już wkrótce po przybyciu do Warszawy. W 1826 r. wydał — zadedykowany ministrowi Stanisławowi Grabowskiemu — *Zbiór portretów ludzi sławnych za panowania Stanisława Augusta*²². We własnej fabryce już na szereg lat przed miniaturami Tatkiewicza wykonywał odlewy biustów i medali wybitnych Polaków²³. To z jego zakładu pochodzi najlepsza podobizna Chopina odlana w cynku w 1841 r. według modelu Dantana, również miniaturowa, o wysokości 19,5 cm. Uznanie Karola Fryderyka za inicjatora akcji, która obok rezultatów ekonomicznych miała z całą pewnością duże znaczenie polityczne, tłumaczy równocześnie, dlaczego posłużono się tanią cyną, a nie jeszcze tańszym gipsem. Odlewanie gipsu nie leżało w sferze zainteresowań właściciela fabryki odlewów metalowych²⁴.

²¹ W okresie rozpoczynania produkcji interesujących nas odlewów fabryka działała w oparciu o następujące oddziały: blacharski, konwisarski, lakierniczy, tokarski, stolarski, brązowniczy, kotlarski oraz kuźnię i najważniejszą ze wszystkich tych oddziałów — gisernię. Oprócz tego w 1845 r. powstał przy fabryce pierwszy w Polsce zakład galwanoplastyki, który miał w przyszłości odegrać znaczną rolę przy popularyzacji dzieł sztuki. (F. M. Sobieszcański: *Rys historyczno-statystyczny wzrostu i stanu miasta Warszawy od najdawniejszych czasów aż do 1847 roku*. Warszawa 1874 s. 228, 325.

²² Złożyło się nań dwanaście litografii wykonanych według pastelowych portretów, jakie król Stanisław August zamówił u Ludwika Marteau. W tece wydanej przez Mintera znalazły się podobizny następujących osób: Ignacego Krasickiego, Adama Naruszewicza, Stanisława Konarskiego, Karola Wyrwica, Andrzeja Gawrońskiego, Wojciecha Strzeleckiego, Franciszka Bohomolca, Stanisława Trembeckiego, Joachima Chreptowicza, Tadeusza Ogińskiego. Jacka Ogrodzkiego i Celestyna Czaplica.

²³ W druku reklamowym wydanym w 1858 r. Minter informuje, że fabryka jego oferuje 59 medalionów zasłużonych Polaków. Były one odlewane z brązu w trzech różnych wielkościach, a osobno można było nabyć do nich „ramy metalowe, przyozdobione odlewami, lakierowane w guście palisandra.” (*Wiadomość o odlewach pamiątek krajowych wydanych staraniem i nakładem fabryki Mintera*. Warszawa 1858).

²⁴ Także inne odlewnie, działające na terenie Królestwa Polskiego, produkowały w tym czasie podobizny wybitnych Polaków utrwalone w metalu. Już wcześniej medaliony portretowe poetów, malarzy i uczonych produkowała firma Bracia Evans (później Evans-Lilpop-Rau). Także zakład odlewniczy Anglika Drewsa produkował krótkie serie takich medalionów przed 1848 r. Kilka medalionów ludzi zasłużonych dla kraju odlano w żeliwie już około 1819 r. w hucie w Białogonie. (A. Więcek: *Dzieje sztuki medalierskiej w Polsce* (b.m.) 1972 s. 194) Jednakże dopiero fabryka Mintera, dzięki współpracy z artystami oraz dzięki wysokiemu poziomowi produkcji, potrafiła zarzucić rynek krajowy swoimi wyrobami.

Wprowadzenie cyny do odlewów artystycznych było całkowitą nowością. W każdym razie na żadnej z warszawskich wystaw sztuki z lat 1819—1845 nie wystawiano rzeźb odlewanych w tym metalu, a jedynie odlewy w brązie i gipsie²⁵. Zresztą modele Tatarkiewicza odlewano nie tylko w cynie, lecz również, jakkolwiek w znacznie mniejszej ilości, w brązie; były one jednak wówczas zbyt kosztowne jak na możliwości warszawiaków (cena jednej sztuki wynosiła 15 rubli srebrnych) i siłą rzeczy nie cieszyły się powodzeniem. Jednak produkcję taką stosowano w fabryce Mintera także w odniesieniu do figurek Wojciecha Świąckiego, które były kontynuacją serii tatarckiewiczowskiej²⁶. Warto zaznaczyć, że Świącki z niektórych modeli sprzedawanych Minterowi wykonywał repliki i oddawał je do warsztatu Ignacego Ciszewskiego, gdzie sporządzano z nich odlewy gipsowe. Cena figurki gipsowej wynosiła zaledwie jednego rubla srebrnego²⁷.

Po śmierci Jakuba Tatarkiewicza w 1854 r., Karol Minter — syn kontynuował dobre tradycje swojego ojca, wiążąc z fabryką na zasadzie działalności nakładczej znanych ówczesnych rzeźbiarzy. Modele do odlewów dostarczali między innymi: Henryk Stattler, Leonard Marconi, Władysław Oleszczyński, Teofil Lenartowicz, Hipolit Marczewski, Stronczyński, Kasperowicz, a przede wszystkim Wojciech Świącki, który przez wiele lat współpracował wiernie z tą fabryką. Kontynuował on również po Jakubie Tatarkiewiczu miniaturowy poczet wielkich Polaków, który został przezeń wzbogacony o czterdzieści dalszych figurek. Trzeba jednak stwierdzić, że poziom artystyczny biustów — odlewanych w trzeciej ćwierci XIX w. — jest wyraźnie niższy od wcześniejszych. Ale na to Karol Minter nie mógł już nic poradzić. Po prostu w Warszawie zabrakło rzeźbiarza tej miary co Tatarkiewicz. Że Minter zdawał sobie z tego sprawę, zdają się świadczyć próby nawiązania współpracy z artystami spoza Królestwa (np. z Rafałem Slizieniem z Wilna), a nawet spoza granic Cesarstwa (np. V. Brise).

Ze wszystkich tych rzeźbiarskich osiągnięć fabryki Mintera pozostały jedynie bardzo nieliczne egzemplarze. Rzecz może wydawać się dziwna, biorąc pod uwagę masowość produkcji i względnie niedługi okres, dzielący nas od momentu pojawienia się tych figurek w handlu. Że były one niegdyś bardzo popularne, potwierdzają wzmianki w licznych wspomnieniach i pamiętnikach z tamtych lat. Tymczasem nie udało się obecnie odszukać wszystkich 48 biustów wymodelowanych przez Tatarkiewicza, tak jak znamy jedynie część spośród 40 figurek, których autorem był Świącki. Życie raz jeszcze potwierdziło opinię dawnych konwisarzy, że cyna nie nadaje się do odlewów tego rodzaju dzieł sztuki. Niewątpliwie do szybkiego zanikania

²⁵ St. Kozakiewicz: *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819—1845*. Wrocław 1952.

²⁶ W. Gomulicki: *O statuetce i medalionie księcia Józefa oraz o znakomitym a zapomnianym ich twórcy*. „Świat” 1913 nr 33 s. 302

²⁷ „Gazeta Warszawska” 1855 nr 114 z 18 kwietnia s. 1.

odlewów artystycznych z tego metalu przyczynia się łatwość przetapiania zniszczonych wyrobów cynowych.

Zachowane dotychczas nieliczne figurki z serii modelowanej przez Tatar-kiewicza mają dla nas szczególne znaczenie. Niezależnie od ich wartości artystycznej są dokumentem świadomego włączenia sztuki do walki ideologicznej. Biorąc pod uwagę szerokie ich rozpowszechnienie można przyjąć, że w jakimś stopniu przyczyniały się do umocnienia wiary w możliwość odzyskania niepodległości. Zrozumiały to władze carskie i po 1863 r. podobizny zasłużonych Polaków — a zwłaszcza tych, którzy, jak książę Józef Poniatowski czy Tadeusz Kościuszko, odnosili sukcesy militarne — były konsekwentnie niszczone, a ich posiadacze prześladowani.

W ostatniej ćwierci XIX i w XX w. cyna pojawia się w rzeźbie znowu tylko wyjątkowo. Jeżeli już jest stosowana, to nie ze względu na niskie jej koszty, ale raczej w poszukiwaniu specjalnych efektów estetycznych, nieosiągalnych przy użyciu tradycyjnych materiałów rzeźbiarskich.