

Janusz Krause, Janusz A. Mróz

## Kopia konnego pomnika Bartolomea Colleoni. Zagadnienie eksponowania kopii dzieł sztuki

### The copy of the equestrian statue of Bartolomeo Colleoni. The issue of exhibiting copies of art masterpieces

Historia kopii pomnika słynnego kondotiera weneckiego – Bartolomea Colleoni – wykonanej dla wzbogacenia kolekcji szczecińskiego przemysłowca Heinricha Dohrna w Muzeum Miejskim w Szczecinie w 1909 roku przez Wuerttembergische Metallwarenfabrik w Geislingen może być dowodem na twierdzenie, że kopie dzieł sztuki bywają przedmiotem zainteresowania większym niż ich oryginały.

Ostatnie lata przyniosły zauważalny rozwój literatury na temat zabytków i tzw. obrotu dobrami kultury. W przypadku obrotu zabytkami, który można rozpatrywać w sferze ekonomiczno-rynkowej, filozoficzno-społecznej czy socjologiczno-kulturalnej natrafiamy na obszary dające się opisać niemal matematycznie, ale zaraz obok dostrzegamy elementy mniej wyraźne, widziane subiektywnie i emocjonalnie.

Do obrotu dobrami kultury staramy się odnosić odwieczne prawa rynku, ale też bierzemy pod uwagę wyjątkowy charakter dzieł sztuki. Ich wartość zmienia się zresztą w zależności od kilku czynników, z których można wymienić np. modę lub nagłe pojawienie się cennego obiektu i zainteresowanie twórczością ich autora, szkoły czy okresu historycznego, w jakim powstał.

Szczególnym prawom podlegają pomniki i pamiątki mające swoje określone miejsce w historii narodu, regionu czy państwa. Proces globalizacji, a w odniesieniu dla nas bliższym – jednocześnie się państw europejskich przynosi poza unifikacją rynku towarowego także unifikację kulturalną. Potrzeba podtrzymania wyróżniających wartości narodowych może być realizowana poprzez intensywną popula-

The history of the copy of the monument of the famous Venetian condottiere Bartolomeo Colleoni made by Wuerttembergische Metallwarenfabrik from Geislingen to enrich the collection of an industrialist from Szczecin, Heinrich Dohrn, in the Municipal Museum in Szczecin in 1909, can serve as proof of the claim that copies of masterpieces can generate more interest than their originals.

The recent years have brought considerable development of literature devoted to monuments and the so-called ‘cultural heritage turnover’. In the case of heritage exchange, which can be viewed from the market economy-, socio-philosophical or socio-cultural perspective, we encounter areas which can be described with almost mathematical precision, but at the same time we perceive less distinct elements, viewed subjectively and emotionally.

We try to apply the traditional economic laws to cultural heritage turnover, but we also consider the unique character of art masterpieces. Their value changes depending on several factors, among which there are: fashion for or sudden appearance of a precious object and growing interest in its author’s works, school or historical period in which it was made.

Special rules are applied to national heritage, relics which hold a particular place in the history of a nation, region or state. The process of globalization, or more closely – uniting of European states – causes cultural unification as well as the unification of product markets. The need for maintaining distinctive national values can be realized through

ryzację wiedzy o wydarzeniach i bohaterach uczestniczących w walkach o tożsamość narodową. Ochrona dziedzictwa kulturowego zyskała w tym zakresie nadrzędne znaczenie. Poza wypracowaniem szczególnych praw dla obiektów uznanych za dzieła „związane terytorialnie” z danym regionem czy narodem możemy zauważyć drugi rodzaj działań wpływających na ugruntowanie poczucia wspólnego dziedzictwa kulturalnego – dążenie do uzyskania zwrotu dzieł utraconych na rzecz innych wspólnot narodowych czy regionalnych. Kraje Europy Środkowej, a w szczególności Polska, odznaczają się wielką czułością w sprawach utraconych zabytków. Wojny i nierozłączne z nimi grabieże doświadczyły Europę Środkową w sposób szczególny. Dlatego też wszelkie hasła podnoszące konieczność rewindykacji utraconego dziedzictwa narodowego stają się dodatkowym elementem wzmagającym poczucie odrębności.

Zasadniczą kwestią w zagadnieniach dziedzictwa kulturowego jest przynależność dobra kultury do danej wspólnoty lub danego terytorium. Analiza proveniencji zabytku pomaga w większości przypadków lepiej widzieć zasadność wyodrębnienia „skarbów narodowych” czy też może pomóc zrozumieć żądanie zwrotu skierowane do innej wspólnoty.

Obrót towarowy zawiera z natury rzeczy stan umowny pomiędzy pierwszym i drugim właścicielem towaru. Również obrót dobrami kultury można zapisać za pomocą schematu: sprzedawca – nabywca, jednak relacja ta zawsze wymaga rozwinięcia.

Powyższe rozważania, prowadzone zresztą na zasadniczym poziomie, nie wyczerpują wszystkich ogólnych uwag, które tworzą tło do historii kopii konnego pomnika Bartolomea Colleonego. Przez ponad pół wieku pomnik ten wtopił się w warszawski krajobraz kulturalny. Wypada dodać, że w miejscu swojego pierwotnego przeznaczenia w muzeum szczecińskim był podziwiany przez zaledwie lat trzydzieści.

Drugą częścią uwag, ze względu na sam obiekt bardziej istotnych, jest problematyka związana z oczywistym faktem, że rozpatrujemy sytuację kopii dzieła sztuki.

Co do weneckiego pomnika Colleonego to pozostaje nam tylko odwiedzić miasto „na lagunie” i podziwiać kunszt włoskich artystów: Andrei Verocchia i Alesandra Leopardiego. Prace nad pomnikiem rozpoczęto w 1479 roku po decyzji Senatu Weneckiego. Andrea Verocchio wykonał projekt rzeźby, lecz nie do końca go wymodelował – zmarł po przeniesieniu się do Wenecji w 1488 roku. Leopardi dokończył dzieło, odlał posąg w brązie i pozłocił go ognio-wo<sup>1</sup>. Trzeci w kolejności chronologicznej pomnik konny ery nowożytnej został odsłonięty w dniu 21 marca 1496 roku w miejscu godnym dla kondotiera, który część swego majątku podarował Republice Weneckiej. Owo miejsce to nieregularny plac św. Jana

intensive popularization of knowledge concerning the events and heroes participating in the struggle for national identity. Protection of national heritage was given precedence here. Besides working out special laws for objects regarded as ‘territorially bound’ to a given region or nation, we can notice the other kind of activity affecting the feeling of common cultural heritage – the attempts to retrieve the objects which were appropriated by other national or regional communities. Central European countries and Poland in particular, are very sensitive about their lost treasures. Central Europe was sorely tried by wars and inevitable looting. That is why all slogans referring to the need for regaining lost national heritage become additional elements enhancing the feeling of national identity.

The main question concerning cultural heritage is the issue of a given object belonging to the given community or territory. The analysis of the object’s origin helps, in the majority of cases, to see the necessity of distinguishing ‘national treasures’ or can help to understand the demand for its return addressed to another community.

Trade, by its very nature, denotes the contractual state between the first and the second owner of a given object. Also trade in cultural heritage could be conducted along the scheme: seller – buyer, however, this relation needs some elaboration.

The above deliberations conducted on the basic level do not exhaust all the remarks which make up the background for the history of the equestrian statue of Bartolomeo Colleoni. For over half a century the statue has blended into the cultural landscape of Warsaw. It should be added that in its primary destination in the Szczecin Museum it was admired for only thirty years.

The other comments, more significant for the object itself, are the remarks concerning the obvious fact that we are discussing a copy of a piece of art.

As far as the Venetian statue of Colleoni is concerned, we have to visit the city ‘on the lagoon’ and admire the craft of Italian artists: Andrea Verocchio and Alesandro Leopardi. Work on the monument started in 1479 after the decision of Venetian Senate. Andrea Verocchio made the model of the sculpture, but did not finish it as he died after moving to Venice in 1488. Leopardi finished the work, cast the statue in bronze and applied fire-gilding. Chronologically the third equestrian statue of the modern era was unveiled on March 21 1496 in the place worthy of a condottiere who donated part of his wealth to the Republic of Venice. The place was the irregular Square of St. John and Paul. Although Colleoni was not a model of loyalty or firm beliefs, his equestrian statue was ‘elevated above other mortals’ owing to the magnificent pedestal, the author

i Pawła. Mimo iż Colleoni nie był wzorem wierności i stałości przekonań, jego konny posąg został „wzniesiony ponad innych śmiertelników” dzięki wspólnemu cokołowi, którego autorem był Leopardi. Kompozycja cokołu i ustawienie go było przemyślane przez Leopardiego. Wszystkie wymienione elementy: kompozycja postaci w powiązaniu z koniem, wymogi formalne w sytuacji wymuszonego ustawienia posągu na wysokim cokole, dostosowanie ustawienia pomnika do wielkości i charakteru miejsca zostały szczegółowo przemyślane.

Bartolomeo Colleoni to postać barwna, prezentująca wiele renesansowych cech. Jednak nas interesuje właściwie tylko jego wenecki, oryginalny pomnik.

Majestatyczna dekoracyjność tego obiektu i artystyczna doskonałość formy stały się przyczyną wykonania jego kopii. Pozwolenie na kopiowanie uzyskała wirtemberska firma z Geislingen zajmująca się produkcją metalową. Jeden z oddziałów *Württembergische Metallwarenfabrik* został przystosowany do seryjnej produkcji kopii rzeźb i przedmiotów dekoracyjnych. Wykorzystując techniki galwaniczne: galwanotechnikę i galwanostegię rozwinęto produkcję dużego asortymentu elementów dekoracyjnych obramień okien i drzwi, części nagrobków, lamp, wazonów, dekoracji ogrodowych i kościelnych oraz wytwarzanie kopii istniejących figur pomnikowych, bądź kopii kompozycji opracowanych specjalnie w celu kopiowania galwanoplastycznego. Wydział ten rozpoczął „produkcję” w 1890 roku. Został unieruchomiony w roku 1950 z powodu braku możliwości dostosowania produkcji do wymagań ochrony środowiska, ale także dlatego, że zapotrzebowanie na produkty galwanoplastyczne praktycznie skończyło się. W katalogu firmy wydanym w 1909 roku pokazującym asortyment kopii dzieł sztuki znajdujemy też informację o stosowaniu metody galwanoplastycznej nazywanej po niemiecku *Hohlgalvanoplastik*. Pozwalała ona na otrzymywanie miedzianych tworów bez konieczności stosowania rdzeni, na powierzchni których osadzała się miedź w wyniku procesu galwanizacyjnego. Zaczęto używać rozkładanych form negatywowych tych obiektów, których kopie były tworzone w ich wnętrzu. Formy, oczywiście, były zanurzane w wannach galwanicznych o znacznych rozmiarach. Opracowanie *Hohlgalvanoplastik* było znaczącym krokiem naprzód w stosunku do metody stosowanej wcześniej i nazywanej *Kerngalvanoplastik*. Polegała ona na przygotowywaniu modelu obiektu z gipsu, który był impregnowany i pokrywany grafitem. Warstwa grafitu umożliwiała kontakt prądowy. Na zanurzonej w wannie galwanicznej gipsowym modelu wytwarzana była warstwa miedzi. Gipsowy rdzeń nie był usuwany, ponieważ stanowił wzmocnienie cienkiego płaszcza miedzianego. Przewadziło to do z czasem do niszczenia warstwy meta-

of which was Leopardi. All the mentioned elements: the composition of the figures of man and horse, formal requirements in the situation of an enforced placement of the statue on a high pedestal, adjusting the setting of the monument to the character and the size of the place were carefully thought out.

Bartolomeo Colleoni was a colourful figure, representing many Renaissance features; however, we are only interested in his original Venetian statue. Majestic decorativeness of the object and the artistic perfection of its form were the reasons for having the copy made. The permission to copy it was obtained by a firm from Geislingen, Wuerttemberg, specializing in metal production. One of the sections of *Württembergische Metallwarenfabrik* was adapted to serial production of copies of sculptures and decorative objects. Using various electrotyping techniques, they developed production of a wide range of decorative window and door frames, tombstone elements, lamps, vases, garden or church ornaments as well as making copies of existing statues, or copies of compositions arranged specially for galvanoplastic copying. The section started functioning in 1890, and stopped in 1950 because it had no possibility of adapting its production process to the requirements of environment protection, but also because there was practically no demand for galvanoplastic products. In the firm catalogue displaying the assortment of copies of art pieces we find information concerning the use of a galvanoplastic method called in German *Hohlgalvanoplastik*. It allowed for obtaining copper objects without the necessity of using cores, on the surface of which copper settled during the galvanization process. They started to use folding negative moulds of the objects whose copies were to be created inside. The moulds, naturally, had to be immersed in galvanic baths of suitable size. The invention of *Hohlgalvanoplastik* was a significant step forward in comparison to the previously applied method of *Kerngalvanoplastik* which involved preparing a plaster model of the object, then impregnated and covered with graphite. A layer of graphite made electrical conduction possible. A copper coating was created on the plaster model immersed in galvanic bath. The plaster core was not removed since it strengthened the thin copper coating. That sometimes led to the destruction of the metal layer, most frequently because of corroding steel structure on which plaster was mounted.

So, metal copies of sculptures or other three-dimensional objects were obtained thanks to the use of electricity and the process which, according to Germans, had been invented by Moritz von Jacobi. He obtained the first copies of coins by applying the electrotyping method in 1838. Shortly after-

lu, najczęściej przez korodujące stalowe rusztowania, na których opierał się gips<sup>2</sup>.

Uzyskiwano więc metalowe kopie rzeźb czy innych obiektów przestrzennych dzięki wykorzystaniu prądu elektrycznego w wyniku procesu, którego odkrywcą Niemcy okrzyknęli Moritza von Jacobi. On właśnie w roku 1838 w wyniku zastosowania galwanoplastyki uzyskał pierwsze kopie monet. W niedługo potem odkryto przewodnictwo elektryczne grafitu, którym pokryte rdzenie z drewna, gipsu, gliny czy innego materiału mogły być użyte w procesie galwanoplastycznym.

W połowie XIX wieku zastosowanie galwanoplastyki przyniosło niezwykle efekty. Dzięki zaangażowaniu francuskich przemysłowców w 1851 roku wykonana została rzeźba Chrystusa o wysokości 3,5 m. Rzeźba stanowiła kopię postaci Chrystusa wyrzeźbioną przez Thorwaldsen.

Zafascynowanie nowymi możliwościami uzyskiwania pełno plastycznych rzeźb doprowadziło do upowszechniania przekonania, że nie będzie już potrzebne tradycyjne odlewnictwo z piecami, wysokimi temperaturami i... niepewnością, co odlewnik uzyska po rozbiciu formy odlewniczej. Wystarczy przecież wykonać model i w wyniku zastosowania prostej przecież technologii uzyskać metalową rzeźbę, która nie różni się od brązowych odlewów.

Produkcja galwanoplastycznych kopii była doskonałym wyjściem naprzeciw zapotrzebowaniu społecznemu. Bogacący się coraz bardziej mieszkańcy miast pragnący otaczać się dziełami sztuki mogli w ten sposób zaspokoić swoje marzenia. Bo, oczywiście, tylko nieliczni dysponowali takimi pieniędzmi, że mogli nabywać dzieła oryginalne.

Na skutek gwałtownego rozwoju „podróżnictwa” rosła też potrzeba dostarczania na rynek pamiątek z odwiedzanych krajów. Kopie galwaniczne i kopie mechaniczne poprzez swoją nieograniczoną prawie podaż stały się znaczącym elementem rynku sztuki w II połowie XIX i na początku XX wieku<sup>3</sup>.

Po francuskim „incydencie” w historii galwanoplastyki w połowie XIX wieku technologia ta stała się w okresie późniejszym specjalnością niemiecką.

W 1858 roku został odsłonięty w Norymberdze wykonany w technice *Hohlgalvanoplastik* wielofigurowy pomnik Gutenberga. Dalsze doskonalenie technik galwanoplastycznych związane jest z zakładami w Geislingen.

Kopia pomnika Colleoni uświetniła zbiór rzeźb szczecińskiego przedsiębiorcy Heinricha Dohrna. Heinrich Dohrn po przejściu na emeryturę rozpoczął gromadzenie kolekcji kopii najbardziej znanych rzeźb z muzeów europejskich; głównie były to kopie rzymskich kopii arcydzieł greckich. W gromadzeniu obiektów Heinrichowi Dohrnowi pomagał podróżujący po Europie brat. Część obiektów sta-

wards, electrical conductivity of graphite was discovered which was used in the galvanoplastic process for coating cores made of wood, plaster, clay or other materials.

In the mid-19<sup>th</sup> century the use of electrotyping brought outstanding results. In 1851, owing to the cooperation of French industrialists a sculpture of Christ measuring 3.5 m was made. The sculpture was a copy of the Christ sculpted by Thorvaldsen.

Fascination with new possibilities of obtaining fully plastic sculptures led to popularizing the conviction that traditional casting with its furnaces, high temperatures and... uncertainty as to the final effect after breaking the mould would be no longer needed. It was enough to make a model and by applying a simple technology to obtain a metal sculpture which was no different from metal casts.

Production of galvanoplastic copies was a perfect answer to public demand. The inhabitants of cities with their growing economic power and their wish to surround themselves with masterpieces of art were able to fulfil their dreams. Naturally, only a few were sufficiently rich to buy original pieces.

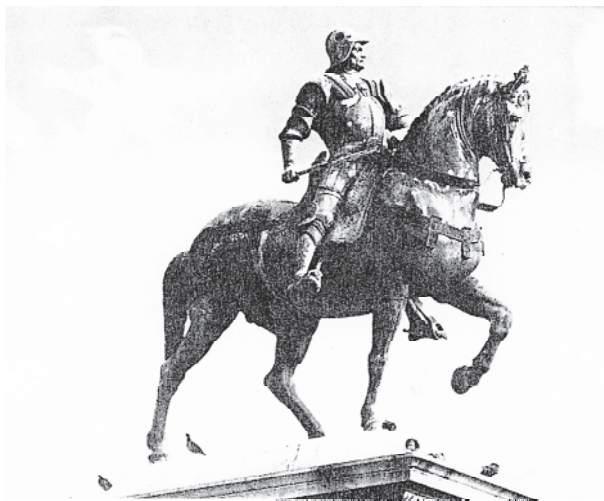
The need to supply the market with souvenirs from visited countries grew a consequence of the development of travelling. Because of their almost unlimited supply, galvanic and mechanically made copies became a significant element of the art marked in the second half of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> century.

After the French ‘incident’ in the history of electrotyping in the mid-19<sup>th</sup> century, the technology became a German specialty at a later period.

In 1858, a multi-figure monument to Gutenberg, made with the use of *Hohlgalvanoplastik* was unveiled in Nuremberg. Further improvements in the galvanoplastic technique are associated with the factory in Geislingen.

The copy of Colleoni’s monument added splendour to the sculpture collection of an industrialist from Szczecin, Heinrich Dohrn. After his retirement, Heinrich Dohrn started collecting copies of the most famous sculptures from European museums; they were mostly copies of Roman copies of Greek masterpieces. In collecting the objects Heinrich Dohrn was helped by his brother travelling all over Europe. Part of the collection constituted copies made with the use of traditional methods. Moulds were made from stone Roman copies, and plaster positives were used for making subsequent bronze copies.

The majority of objects in Dohrn’s collection were made in WMF in Geislingen. The founder of the factory was Daniel Straub who together with the Schweizer brothers signed documents establishing the factory. WMF was the crowning of Straub’s interest in metal industry. A few years before, he



Ryc. 1. Pomnik Colleoniego w Wenecji, postać jeźdźca  
Fig. 1. The equestrian statue of Colleoni in Venice



Ryc. 2. Pomnik Colleoniego w Wenecji  
Fig. 2. The Colleoni statue in Venice



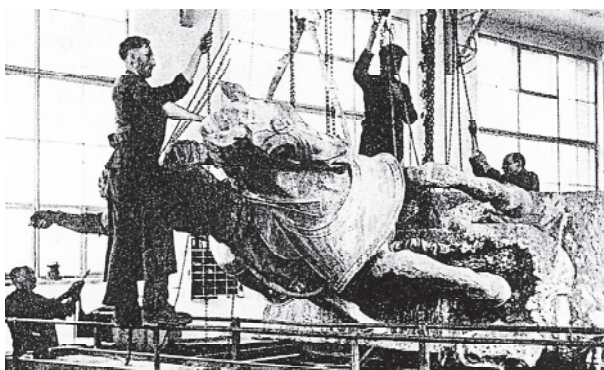
Ryc. 3. Atena Lemnia z kolekcji Dohrna. Ekspozycja w Muzeum Narodowym w Szczecinie  
Fig. 3. Athena Lemnia from the Dohrn collection. Exhibition in the National Museum in Szczecin



Ryc. 4. Katalog WMF Geislingen 1909, strona dotycząca kopii pomnika Colleoniego  
Fig. 4. The WMF Catalogue, Geislingen 1909; the page referring to the copy of the statue of Colleoni

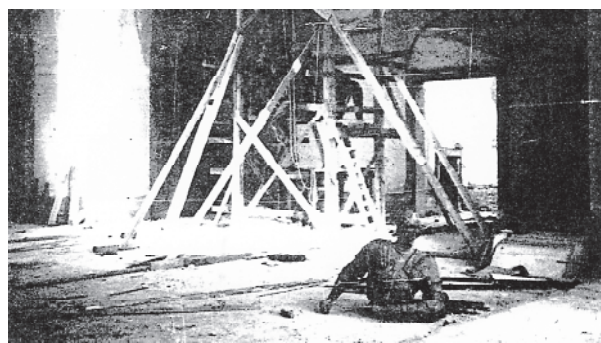


Ryc. 5. Atena z Marsjaszem z kolekcji Dohrna. Ekspozycja w Muzeum Narodowym w Szczecinie  
Fig. 5. Athena and Marsyas from the Dohrn collection. Exhibition in the National Museum in Szczecin



Ryc. 6. Oddział galwanoplastyczny w Geislingen; repr. górna – hala produkcyjna Oddziału z wanną galwaniczną, repr. dolna – magazyn wyrobów

Fig. 6. The electrotyping section in Geislingen; picture above – production hall of the Section with galvanic bath; picture below – a storehouse



Ryc. 7. Szczecin 1948, przygotowanie kopii pomnika Colleoniego do wysyłki do Warszawy  
Fig. 7. Szczecin 1948, preparing the copy of the Colleoni statue for transport to Warsaw

nowiły kopie wykonane metodami tradycyjnymi<sup>4</sup>. Z kamiennych kopii rzymskich wykonywano formy, a gipsowe pozytywy służyły do wykonania kolejnych kopii brązowych<sup>5</sup>.

Większość obiektów z kolekcji Dohrna powstało w WMF w Geislingen. Założycielem zakładów był Daniel Straub, który wraz z braćmi Schweizer w 1853 roku podpisał dokumenty o utworzeniu firmy<sup>6</sup>. WMF była zwiędzeniem zainteresowania Strauba przemysłem metalowym. Kilka lat wcześniej założył on także w Geislingen fabrykę maszyn młyńskich. Produkowane tu turbiny młyńskie znajdowały zastosowanie w młynach w całej Europie.

WMF nastawiona była na zaspokajanie potrzeb gospodarstw domowych, jednak kierownictwo zakładów nie przeoczyło okazji i – jak wspomniano wyżej – od 1890 roku przez 60 lat wydział galwanoplastyczny WMF pracował pełną parą. Ten właśnie wydział zapewnił w zasadzie gwałtowny rozwój zakładów, które w roku 1900 zatrudniały już 3000 osób, a w 1910 o tysiąc więcej. Katalogi firmowe tłumaczone były na 12 języków, powołano do życia firmy-córki w Londynie, Warszawie (!) i Wiedniu. Cały czas zakłady starają się być w zgodzie z najnowszymi zdobyczami technicznymi i technologicznymi, ale także reagują na zmiany stylowe. Wraz z secesją wchodzi na europejski rynek nowe stopy metali umożliwiające kojarzenie wzorów z nowymi materiałami<sup>7</sup>.

W roku 2003 WMF świętowała 150-lecie powstania. Jest to obecnie międzynarodowy koncern zatrudniający około 5500 osób, zaspakajający sporą część potrzeb rynku w dziedzinie przedmiotów gospodarstwa domowego.

Wróćmy jednak do kopii pomnika Colleoni i jego niezwykłej historii.

Źródła Muzeum Miejskiego datują wykonanie kopii i sprowadzenie jej do Szczecina na rok 1913, kiedy to w czerwcu nastąpiło otwarcie nowej siedziby szczecińskiego Muzeum Miejskiego. W katalogu wyrobów Wydziału Galwanoplastycznego WMF podpis pod rysunkiem pomnika wskazuje rok 1909<sup>8</sup>.

Za kondotiera zapłacił znajomy Dohrna – producent cementu Albert Toepffer, aczkolwiek z zamiarem uczczenia pamięci rodziny Grawitz poprzez ufundowanie kilku kopii „sławnych dzieł renesansu” (m.in. kopii Colleoni) nosił się dr Helmut Toepffer z żoną Else (z domu Grawitz)<sup>9</sup>.

Pomnik Colleoni umieszczony został w Sali Kopułowej Muzeum. Sala ta to obecnie Teatr Współczesny.

Pod koniec II wojny światowej kolekcję Dohrna przygotowano do ewakuacji. Po otrzymaniu wiadomości o zbliżających się wojskach sowieckich zapakowane w drewniane skrzynie rzeźby wywieziono pod Szczecin do lasów i tam je ukryto. Prawdopodobnie w odkryciu kolekcji oprócz Rosjan uczestni-

had founded a factory making mill machinery, also in Geislingen. The mill turbines produced there were used in mills all over Europe.

WMF was targeted at satisfying household demands, however the factory managers could not ignore the opportunity and – as mentioned above – since 1890 the galvanoplastic section of WMF worked at full steam for 60 years. That section practically ensured the development of the factory which in 1900 employed 3000 workers, and in 1910 one thousand more. The firm catalogues were translated into 12 languages, branch-firms were called into being in London, Warsaw (!) and Vienna. All the time the factory were trying to keep up with the most modern technical and technological achievements, but also reacted to style changes. With the Secession style, new metal alloys enter European market which allow for combining models with new materials.

In 2003 WMF celebrated its 150 anniversary. Currently it is an international concern employing approximately 5500 workers and satisfying a significant percentage of the market demand for household objects.

Let us return now to the copy of Colleoni's monument and its unique history.

The Municipal Museum sources point out 1913 as the date of making the copy and bringing it to Szczecin, where a new seat of the Municipal Museum was opened in June. In the catalogue of the Galvanoplastic Section of WMF, however, the signature under the sketch of the monument indicates the year 1909.

The condottiere was paid for by and acquaintance of Dohrn – a cement producer Albert Toepffer, although Dr Helmut Toepffer with his wife Else (nee Grawitz) also had an intention to commemorate the Grawitz family by funding the purchase of a few copies of 'famous Renaissance masterpieces' (among others, a copy of Colleoni).

The statue of Colleoni was placed in the Dome Hall of the Museum which now houses Teatr Współczesny (Modern Theatre).

Towards the end of World War II the Dohrn collection was prepared for evacuation. When the news came that the Soviet army was approaching the sculptures, packed into wooden boxes, were taken to the woods near Szczecin and hidden there. The collection must have been found not only by the Russians but also by the Polish army units, since the curator of the National Museum in Warsaw, Dr Stanisław Lorentz was informed of the fact. Owing to his intervention the most part of the collection was sent to Warsaw. For some reasons, maybe because of its size, the box with Colleoni was not taken to Warsaw, although the address of the National Museum in War-

czyły oddziały wojska polskiego, bo o fakcie tym został powiadomiony dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie Stanisław Lorentz. Dzięki jego interwencji większość kolekcji znalazła się w Warszawie. Z jakichś powodów, być może ze względu na rozmiary, nie zabrano skrzyni z Colleoniem do Warszawy, jednak najprawdopodobniej na skrzyni umieszczono warszawski adres Muzeum Narodowego. Colleoni powrócił więc do Szczecina na któreś z miejskich złomowisk. Rosjanie po opanowaniu miasta bezmyślnie zatopili skrzynię „ze złomem” w kanale portowym. W 1947 roku podczas oczyszczania kanałów natrafiono na skrzynię i kierując się adresem wysłano ją do Warszawy<sup>10</sup>.

Bardziej prawdopodobnie przedstawia się powojenna historia kolekcji Dohrna odtworzona w oparciu o dokumenty zachowane w Archiwum Państwowym w Szczecinie. Na początku października 1946 roku Naczelnik Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Szczecinie odpowiada na pismo Komitetu Pomocy Warszawie przy Krajowej Radzie Narodowej w Szczecinie: „(...) ze strony tutejszego Wydziału przeszkód do przeznaczenia m.st. Warszawie omawianych posągów nie ma. Zaznacza się jednak, że zajdą znaczne trudności techniczne przy ich zdemontowaniu i przewożeniu, ze względu na wymiary i wagę. Co do konnego posągu Colleonego, znajdującego się na II piętrze gmachu Muzeum Morskiego w Szczecinie na Wałach Chrobrego, to według tutejszych rzeczoznawców zajdzie potrzeba przecięcia brązowego odlewów na 3 do 4 części i zlutowania ich na miejscu przeznaczenia”<sup>11</sup>.

Wynika więc z tego, że inicjatywa przekazania kopii rzeźb (w piśmie chodziło również o kopię Mojżesza Michała Anioła zamówioną we Włoszech i przywiezioną do Szczecina) wyszła ze szczecińskiego Komitetu Pomocy Warszawie. Trudno w tej chwili przesądzić, czy była to inicjatywa samodzielna, czy też była sugestią władz centralnych. Na pewno przy ocenie zachowania się władz szczecińskich powinna być brana pod uwagę sytuacja polityczna miasta. Przynależność Szczecina do Polski była kwestionowana i przez długi czas niepewna. Większość mieszkańców stanowili Niemcy i dopiero wysiedlenie ich i napływ Polaków doprowadziły do przewagi liczebnej tych ostatnich. Należy też wiedzieć, że dopiero w 1955 roku Rosjanie przekazali administrację portu w ręce polskie.

Władze Muzeum Miejskiego musiały się przede wszystkim podporządkować decyzjom tzw. Związku Muzeów, który na jednym z pierwszych zjazdów zdecydował o powstaniu Centralnego Muzeum Sztuki Starożytnej w Warszawie.

Faktem jest, że na początku 1948 roku kolekcja sztuki antycznej utożsamiana z Dohrnem została przewieziona do Muzeum Narodowego w Warszawie. Muzeum szczecińskie „skazane” zostało na speł-

saw must have been marked on the box. Colleoni returned to Szczecin to one of the city scrap yards. Having seized the city, the Russians thoughtlessly sank the box ‘with scrap metal’ in the harbour canal. In 1947, while cleaning the canals, the box was found and sent to the address in Warsaw.

The post-war history of the Dohrn collection recreated on the basis of documents preserved in the State Archive in Szczecin seems more probable. At the beginning of October 1946, the Head of the Culture and Art Section of the Voivodship Office in Szczecin answered the letter from the Warsaw Relief Committee at the State National Council in Szczecin: “(...) there are no obstacles on the part of our Section in regard to sending the mentioned statues to Warsaw. It must be noted, however, that there will be significant technical difficulties in their dismantling and transport, because of their size and weight. As far as the equestrian statue of Colleoni is concerned, which is currently located on the 2<sup>nd</sup> floor of the Maritime Museum in Szczecin in Wały Chrobrego, the experts agree that the bronze cast needs to be cut into 3 or 4 parts which will be soldered back together on arrival at their destination”.

It seems that the initiative of transferring the copies of sculptures (the letter referred also to the copy of Moses by Michelangelo ordered in Italy and brought to Szczecin) originated in the Warsaw Relief Committee in Szczecin. It is difficult to judge whether it as an independent decision or suggested by the central authorities. Certainly, when judging the behaviour of Szczecin local authorities, the political situation of the city must be taken into account. The issue of Szczecin belonging to Poland was questioned and uncertain for a long time. The majority of inhabitants were German, and only relocating them and the inflow of Polish citizens resulted in the latter outnumbering the former. It was only in 1955 that the Russians handed over the harbour administration into the hand of Poles.

The Municipal Museum had to submit to the decisions of the so-called Museum Society, which on one of its first meetings agreed to establish a Central Museum of Ancient Art in Warsaw. At the beginning of 1948, the collection on ancient art associated with the name of Dohrn, was transferred to the National Museum in Warsaw. The Museum in Szczecin was doomed to performing the role of a regional museum, whose main aim was popularising Polish culture in the ‘Regained Territories’.

On July 14, 1948, at the meeting of the Municipal National Council in Szczecin, a letter of thanks from the president of Warsaw was read: “Due to the arrival of gifts for Warsaw from Szczecin, namely the sculpture of ‘Moses’ by Michelangelo (a copy in polished marble from St. Peter’s Cathedral in

nianie roli muzeum okręgowego, mającego za główny cel propagowanie kultury polskiej na Ziemiach Odzyskanych.

14 lipca 1948 roku na posiedzeniu Miejskiej Rady Narodowej w Szczecinie odczytano podziękowanie Prezydenta m.st. Warszawy: „Wobec zakończonego transportu darów Szczecina dla Warszawy, a mianowicie posągów „Mojżesza” dłuta Michała Anioła (powtórka w marmurze polerowanym z katedry św. Piotra w Rzymie) i konnego posągu w brązie „Colleoni” dłuta Veroccia (powtórzenie z pomnika w Wenecji) Zarząd Miejski m.st. Warszawy, śpieszy wyrazić Miejskiej Radzie Narodowej m. Szczecina najgorętsze podziękowania. Dary te jako arcydzieła sztuki o światowej sławie niezawodnie przyczynią się w wysokim stopniu do ozdobienia Stolicy i szerzenia kultu piękna u jej mieszkańców”<sup>12</sup>.

Fakt przekazania kopii pomnika Colleoni do Warszawy potwierdza kolejne pismo: Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Szczecinie informuje Naczelną Dyрекcję Muzeów i Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki, że „Jako poważniejsze obiekty, wysłane do Polski Centralnej, należy odnotować jedynie konny posąg Colleoni, ambony zrobione z rydwanu Sobieskiego, kosztowne klejnoty wyjęte z sarkofagu księcia pomorskiego Franciszka i jeden obraz olejny, rzekomo Rubensa”<sup>13</sup>.

Działająca przy Wydziale Kultury i Sztuki Zarządu m.st. Warszawy Komisja Pomnikowa zdecydowała w lipcu 1948 roku, że najlepszym miejscem dla kopii pomnika Colleoni będzie plac przed pałacem Czapskich – siedzibą Akademii Sztuk Pięknych. ASP otrzymała więc Colleoni w darze. Po przewiezieniu „daru”, który podzielony był na części do transportu, złożono go w dawnych ogrodach pałacowych. Do przywrócenia w całość pomnika zabrali się pracownicy firmy Bracia Łopieńscy i w 1956 roku ustawiono Kondotiera na niewysokim cokole zupełnie nieprzypominającym cokołu Colleoni w Wenecji.

W 1989 roku rzeźbę wpisano do Rejestru Zabytków pod numerem 24536.

Jak wiemy, Kondotier traktowany był przez władze ASP i studentów tej uczelni jako integralna i odwieczna jej część<sup>14</sup>.

Próby odzyskania kolekcji Dohrn podjęli pracownicy Muzeum Narodowego w Szczecinie zorganizowani w NSZZ „Solidarność” w 1981 roku. Efekty starań to szereg porozumień i powtórne stworzenie ekspozycji kopii rzeźb antycznych udostępnionej w Szczecinie latem 1995 roku w 50. rocznicę powstania tamtejszego Muzeum Narodowego. W ekspozycji tej zabrakło Kondotiera.

Powrót do tematu wywoła w Szczecinie dyskusja nad usunięciem z Placu Żołnierza pomnika Wdzięczności Armii Radzieckiej. Publicznie wyra-

Rome) and the equestrian statue in bronze of Colleoni by Verocchio (a copy of the statue in Venice), the City Council of Warsaw would like to express their gratitude to the Municipal National Council in Szczecin. The gifts being world-famous masterpieces of art, will undoubtedly contribute to both decorating the Capital and popularising the cult of beauty among its citizens.”

The fact of transferring the copy of the statue of Colleoni to Warsaw was confirmed by another document: the Culture and Art Section of the Voivodship Office in Szczecin informed the Head Curator of Museum and Monument Protection at the Ministry of Art and Culture, that “As the more significant art pieces sent to Central Poland only the equestrian statue of Colleoni, the pulpits made from Sobieski’s chariot, precious jewels taken out from the sarcophagus of a Pomeranian prince Francis and one oil painting, allegedly by Rubens”.

The Monument Commission acting at the Culture and Art Section of the City of Warsaw Administration decided in July 1948 that the best location for the copy of Colleoni statue would be the square in front of the Czapski Palace – the seat of the Academy of Arts. So, the Academy was presented the statue as a gift. After transporting the ‘gift’ which had been divided into parts, it was reassembled in the old palace gardens. The reassembling of the monument was performed by the firm of the Łopieński Brothers, and in 1956 the Condottiere was stood on a low pedestal which had completely no connection with the original Colleoni pedestal in Venice.

In 1989 the sculpture was entered in the Monument Register with the number 24536.

As we know the Condottiere was treated by the Academy authorities and students as its integral and immemorial element.

The attempts at regaining the Dohrn collection were undertaken by the employees of the National Museum in Szczecin organised into NSZZ Solidarity in 1981. The attempts resulted in numerous agreements and a recreation of the exhibition of copies of antique sculptures, which was opened in Szczecin in the summer of 1995 for the 50<sup>th</sup> anniversary of the National Museum there. However, there was no Condottiere in the exhibition.

The return to the issue in Szczecin was caused by the discussion concerning the removal of the monument of Gratitude to the Soviet Army from Plac Żołnierza (the Soldier’s Square). Publicly expressed opinions of Szczecin citizens drew the attention to Colleoni and that saved the monument of Gratitude which remained in its place losing only a star. The voices which demanded reclaiming the Condottiere from Warsaw belonged to the PTTK guides.





Ryc. 9. Cmentarz w Goerlitz, figura anioła wykonana w WMF

Fig. 9. Cemetery in Goerlitz, a figure of an angel made in WMF



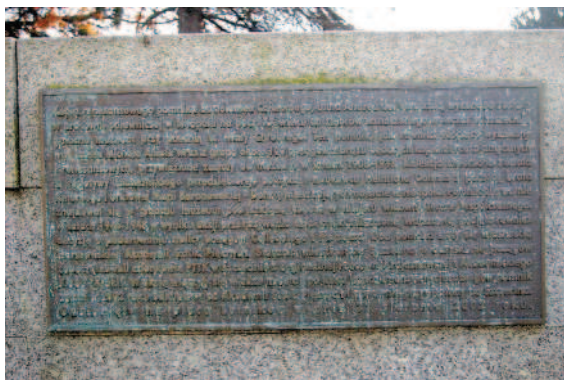
Ryc. 10. Galwanoplastyczna kopia pomnika Colleonego po powrocie do Szczecina. Fot. Grzegorz Mądrach

Fig. 10. Galvanoplastic copy of the Colleoni statue after its return to Szczecin. Photo by Grzegorz Mądrach



Ryc. 12. Szczecińska kopia pomnika Colleonego w Warszawie

Fig. 12. Szczecin copy of the Colleoni statue in Warsaw



Ryc. 8. Tablica mylnie informująca o wykonaniu kopii pomnika Colleonego w Neapolu w pocz. XX w. Aktualna ekspozycja w Szczecinie. Fot. Grzegorz Mądrach

Fig. 8. The plaque wrongly informing about the copy of Colleoni statue having been made in Naples at the beginning of the 20th century. Present day exhibition in Szczecin. Photo by Grzegorz Mądrach



Ryc. 11. Kopia brązowa z kopii galwanoplastycznej pomnika Colleonego na dziedzińcu ASP w Warszawie

Fig. 11. The bronze copy of the galvanoplastic copy of Colleoni statue in the courtyard of the ASP in Warsaw



Ryc. 13. Kopia szczecińska (a) i kopia kopii w Warszawie (b)

Fig. 13. Szczecin copy (a) and the copy of the copy in Warsaw (b)

żane głosy szczecinian skierowane zostały na Colleonię i to uratowało pomnik Wdzięczności, który utracił gwiazdę pozostał na swoim miejscu. Zasadnicze głosy domagające się odebrania Kondotiera w Warszawie pochodziły od przewodników PTTK.

W Archiwum Państwowym w Szczecinie odnaleziono dokumenty źródłowe do sprawy kopii Colleoni<sup>15</sup> i opublikowano je. Do prezydenta Szczecina wpłynął list od Klaus Dohrn – potomka Heinricha – z informacją o fakcie przechowywania kopii w Warszawie (!) i gorącym poparciem dla idei jej restytucji do miejsca pochodzenia.

Wiosną 1992 roku PTTK powieliła ulotki popularyzujące powrót Colleonię do Szczecina, a Komisja Rady Miasta ds. Kultury sugeruje uświetnienie obchodów 750 rocznicy nadania praw miejskich Szczecinowi ustawieniem Kondotiera na którymś z placów miejskich.

Szeroko zakrojona akcja klubów Turystycznych latem 1993 roku propaguje hasło: „Colleoni wróć”. W roku obchodów 50-lecia Muzeum Narodowego w Szczecinie prezydent miasta zobowiązuje się do interwencji u prezydenta Warszawy.

W połowie roku 1998 władze Szczecina ustalają cenę wykonania kopii „warszawskiego” Colleonię<sup>16</sup>. Wszystkie te działania z medialnym naciskiem w tle dopingują posłów ziemi szczecińskiej do złożenia w dniu 20 czerwca 2001 roku interpelacji skierowanej do Ministra Kultury i Sztuki.

Szczecińscy entuzjaści powrotu Kondotiera realizują coraz to nowe pomysły. W sierpniu 2001 fundują podróż poślubną do Warszawy młodej parze, która składa wiązankę ślubną przed Colleonim.

We wrześniu 2001 wstępne porozumienie zostaje zawarte: Lech Karwowski – dyrektor Muzeum Narodowego w Szczecinie i Adam Myjak – rektor ASP w Warszawie ustalają, że w zamian za zwrot Colleonię Szczecin ufunduje odlew pomnika w brązie i pokrycie kosztów prac towarzyszących.

W roku następnym Szczecin odzyskuje kopię i w podniosłym nastroju zostaje ona ustawiona na przygotowanym cokole na Placu Lotników.

Warszawiacy chyba nie zauważyli nawet krótkiej nieobecności Kondotiera. Niewielu orientuje się, że przed pałacem Czapskich stanęła „porządna”, brązowa rzeźba zamiast galwanoplastycznej kopii. Podnoszone są czasem kwestie niewielkich deformacji powstałych w trakcie „kopiowania kopii” jednak status quo posiadania ASP i miasta został zachowany.

Wątpliwości konserwatorów budzi obecny stan kopii pomnika Colleonię, której ekspozycja na wolnym powietrzu trwa przeszło 60 lat. Jak wiadomo, kopię umieszczono po przewiezieniu z Geislingen do Szczecina w Sali Kopułowej Muzeum Miejskiego. Stabilne warunki muzealne z pewnością nie przyczyniły się do powstania jakichkolwiek zniszczeń. Kłó-

Document sources for the case of Colleoni's copy were found in the State Archive in Szczecin, and published. The President of Szczecin received a letter from Klaus Dohrn – a descendant of Heinrich – with the information that the copy was stored in Warsaw (!) and enthusiastic support for the idea of having it returned to its place of origin.

In the spring of 1992 PTTK printed leaflets which popularised the idea of Colleoni's return to Szczecin, and the Commission of Culture in the Municipal Council suggested celebrating the 750 anniversary of Szczecin receiving the city charter by setting the Condottiere on one of the city squares.

A large-scale action of Tourism Clubs, in the summer of 1993, popularises the slogan: “Colleoni, come back!” In the year of celebrating the 50<sup>th</sup> anniversary of the National Museum in Szczecin the president promises to appeal to the president of Warsaw.

By mid-1998 Szczecin authorities set the price of making a copy of the Warsaw Colleoni. All these activities, with the media pressure in the background, prompt MPs for Szczecin to address a parliamentary question to the Minister for Art and Culture on June 20, 2001.

Szczecin enthusiasts of the return of Colleoni put new ideas into practice. In August 2001 they sponsor a honeymoon trip to Warsaw for a young couple who laid a bouquet of flowers at Colleoni's statue.

In September 2001 an initial agreement was reached: Lech Karwowski – the curator of the National Museum in Szczecin, and Adam Myjak – rector of the Academy of Arts in Warsaw agree that for the return of Colleoni Szczecin will finance the casting of the statue in bronze and cover the additional costs.

Next year Szczecin regains the copy which in a very festive atmosphere is placed on the previously prepared pedestal in Aviators Square (Plac Lotników).

Citizens of Warsaw may not have noticed the brief absence of the Condottiere. Hardly anybody knows that in front of the Czapski Palace there stands a ‘decent’ bronze sculpture instead of the galvanoplastic copy. The issue of some minor deformations made while ‘copying the copy’ has been occasionally raised; however, the possession status quo of the Academy and the city has not changed.

The present state of the copy of Colleoni's statue, which has been exhibited in the open air for over 60 years, causes the restorers' concern. After transporting it from Geislingen to Szczecin, the copy was placed in the Dome Hall of the Municipal Museum. Stable museum conditions can't have caused any damage. The problems started with its transport to Warsaw; the sculpture was cut into frag-

poty zaczęły się od transportu do Warszawy w 1948 roku; rzeźba została pocięta na fragmenty. W Warszawie, w dawnym ogrodzie pałacu Czapskich fragmenty składowane były przez jakiś czas. Ten „jakiś czas” to mogło być aż 8 lat, bo Kondotier został ustawiony na niewysokim cokole dopiero w 1956 roku. Na krótko przedtem został przywrócony do pierwotnego kształtu przez pracowników firmy „Bracia Łopieńscy”. Przez wiele lat nie interesowano się stanem zachowania Kondotiera. Dopiero w październiku 1997 roku ukazał się artykuł, w którym autorzy zwracają uwagę na stan kopii: brud, zacieki i produkty korozji na powierzchni, brak regimentu i ubytki w uprzęży konia oraz spękania pęciny prawej przedniej nogi konia – wynik korodowania stalowej kotwy<sup>17</sup>.

Dopiero od tego momentu zwrócono uwagę, że kopia nie jest kopią wykonaną metodą odlewu i wskazano jej wykonawcę: WMF w Geislingen. Mimo bezspornych informacji na temat wykonawcy kopii szczenińscy organizatorzy umieszczenia Colleonięgo na Placu Lotników na oddzielnej płycie wypisali już tym razem w brązie: „(...) wykonana została w pracowni odlewniczej w Neapolu na początku XX wieku (...)”. Druga płyta brązowa prezentująca 28 mniejszych tabliczek zatytułowana została: „SPONSORZY POWROTU POMNIKA B. COLLEONIEGO DO SZCZECINA”, niewybaczalnie wprowadzając widzów w błąd.

Na zły stan prezentowanego zabytku zwróciła uwagę Ewa Stanecka – Zachodniopomorski Konserwator Zabytków. Na jej zlecenie w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK w Toruniu wykonana została ekspertyza stanu zachowania oraz program prac konserwatorskich „pomnika Bartolomea Colleonięgo ze Szczecina”<sup>18</sup>.

Ekspertyza zwraca uwagę, że największe szkody dla rzeźby przyniósł okres „warszawski”. Wtedy to najprawdopodobniej widoczne wgniecenia na zadzie i bokach, oraz szyi konia, jak również na nodze Kondotiera powstałe podczas transportu nie zostały należycie naprawione. Nie uzupełniono też regimentu jeźdźca i uprzęży końskiej. Powierzchnia metalu korodowała przez cały ten okres; najbardziej intensywnie proces ten przebiegał w miejscach najdłużej pozostających pod wpływem wilgoci. Rozpoczął się też proces niszczenia zewnętrznej warstwy płaszcza rzeźby. Fakt ten spowodował, że została skorygowana technologia wykonania naszej kopii<sup>19</sup>. Zauważalna warstwa białego metalu pod powłoką miedzianą sugeruje wykonanie kopii poprzez odlanie fragmentów rzeźby w cynku, polutowanie ich w całość, wzmocnienie poprzez zamontowanie wewnątrz stalowego rusztowania i galwaniczne naniesienie warstwy miedzi na cynkowy odlew. Miedź (lub brąz) spełniają tu rolę usztywniającą całość oraz umożliwiającą spatynowanie powierzchni, tak aby wyglą-

ments. The fragments were stored for some time in the old gardens of the Czapski Palace in Warsaw. “Some time” might have stretched to 8 years, because the Condottiere was put on its low pedestal only in 1956. Shortly before that it had been restored to its original shape by the employees of the Łopieński Brothers. For many years nobody was interested in the preservation state of the Condottiere. It was only in October 1997 that an article was published in which its authors drew attention to the state of the copy: dirt, damp patches and corrosion traces on the surface, no regiment and losses in the horse’s harness, and cracks in the pastern of the horse’s right foreleg which were the results of the corrosion of the iron anchor.

Only then it was noticed that the copy was not made by casting and its producer, the WMF from Geislingen, was named. Despite having unquestionable information concerning the makers of the copy, the organisers of the Colleoni staging in the Aviator’s Square in Szczecin, wrote on the bronze plaque: “(...) made in the foundry in Naples at the beginning of the 20<sup>th</sup> century (...)”. The other bronze plaque displaying 28 smaller tablets was entitled: “THE SPONSORS OF THE RETURN OF B. COLLEONI’S STATUE TO SZCZECIN”, thus unforgivably confusing the viewers.

The poor state of the monument was pointed out by Ewa Stanecka – the Monument Restorer for Western Pomerania. On her instructions, an analysis of the preservation state was carried out and a program of restoration work for the “statue of Bartolomeo Colleoni from Szczecin” was undertaken by the Institute of Monument Preservation at UMK in Toruń.

The expert opinion points out that the greatest damage the statue suffered during its Warsaw period. It must have been then that the visible dents on the horse’s rump, sides and neck as well as on the Condottiere’s leg, resulting from transport, were not properly repaired. Neither was the rider’s regiment or the horse’s harness filled in. The metal surface corroded throughout the whole period; the process was most intensive in places which remained damp for the longest time. The decay processes in the outside coating of the sculpture began as well. That fact resulted in the correction of the technology of making our copy. A visible layer of white metal under the copper coating suggested that the copy was made by casting sculpture fragments in zinc, soldering them into a whole, strengthening by mounting it on a steel structure and coating the zinc cast with copper using the galvanic method. Copper (or bronze) act here as a strengthening factor and allow for patinating the surface so that it looks like the surface of sculptures cast in bronze. Hav-

dała jak powierzchnia rzeźb brązowych – odlewanych. Zakłady w Geislingen posiadając olbrzymie wanny galwaniczne wykonały tę czynność bez kłopotu. Należałoby więc po raz kolejny zmienić nazwę technologii wykonania na: odlew cynkowy pokryty warstwą miedzi w procesie galwanostegii.

Wszystko to wskazuje niezbicie, że miasto Szczecin wraz z powrotem kopii pomnika Colleonego z kolekcji Dohrna sprawiło sobie szereg skomplikowanych problemów konserwatorskich. Bo znacznie prostsza byłaby sytuacja, gdyby szczecinianie zadowolili się brązową kopią z kopii, czyli tym, co obecnie znajduje się w Warszawie. Taka wersja nie była na pewno brana pod uwagę; domaganie się powrotu obiektu historycznie udokumentowanego musiało dotyczyć właśnie tego obiektu bez względu na stan jego zachowania.

Ekspertyza nie pozostawia wątpliwości co do konieczności wykonania w najbliższym czasie trudnej konserwacji kopii pomnika Colleonego. Odsuwanie podjęcia takiej decyzji będzie skutkowało postępującymi zniszczeniami.

Do oceny zabiegów restytucyjnych wykonanych przez władze i społeczników ze Szczecina musi wkraść się nutka krytycyzmu. Nie wzięto pod uwagę wytrzymałości ekspozycyjnej kopii. Aby w pełni uzewnętrznić efekt wieloletnich starań, wystawiono Kondotiera „z Geislingen” na kolejne próby.

ing huge galvanic baths the factory in Geislingen had no problem performing this task. So the name of the technology should be altered once again into: a zinc cast covered with copper coating during a galvanic process.

It all seems to indicate that with the return of the Colleoni statue the city of Szczecin invited in a series of complicated restoration problems. It might have been much simpler, if the citizens of Szczecin accepted a bronze copy of the copy, meaning the one which is now in Warsaw. That version cannot have been considered; the demand for the return of a historically documented object must have referred strictly to that object notwithstanding its state of preservation.

The expert opinion leaves no doubt as to the necessity of conducting, in the near future, the difficult restoration of the copy of the Colleoni statue. Delaying the decision will only result in more damage.

Therefore, a note of criticism has to be introduced into the assessment of restitution attempts undertaken by the authorities and the community workers from Szczecin. The copy's resistance to being exhibited in the open air was not considered. To manifest the effect of many years of efforts, the Condottiere from Geislingen was put to yet another test.

<sup>1</sup> Złocenie ogniowe to „wypalanie” powierzchni metalowej pokrytej amalgamatem złota (złoto + rtęć).

<sup>2</sup> Uszkodzenia warstwy miedzi w obiektach rdzeniowych są przyczyną zachowania do dzisiaj niewielkiej tylko liczby kopii. Zachowane obiekty z uszkodzonymi płaszczami miedzianymi stwarzają duże problemy konserwatorskie. Przykładem mogą być problemy z uratowaniem postaci anioła z nagrobka rodziny Hofmann na Cmentarzu Miejskim w Goerlitz. Patrz: Krzysztof Lesiak, Janusz Mróz, *Uratować anioła*. (w:) „Cenne, bezcenne, utraczone”, nr 3/21, maj – czerwiec 2000.

<sup>3</sup> Nie było też przeszkodą uzyskanie obiektów różnej wielkości. Pomysłowy Francuz Achille Collas wynalazł tzw. maszynę redukcyjną umożliwiającą uzyskanie obiektów przestrzennych dowolnej wielkości. Wspólnie z Ferdinandem Barbedienne od 1839 roku (do 1954 roku) produkowali odlewane redukcje najbardziej znanych rzeźb ze zbiorów muzeów europejskich. Jednocześnie podpisywano kontrakty ze znanymi rzeźbiarzami zezwalające na odlewy pomniejszych rzeźb autorskich. Ale „maszyna redukcyjna” i paryska odlewnia Barbedienne’a to równoległy do produkcji galwanoplastycznej wątek zaspokajania zapotrzebowania społecznego na dzieła sztuki i ich kopie poprzez redukcję rozmiarów, co skutkowało również redukcją cen.

Kopie wytwarzane metodą Collasa zyskały sobie nazwę „kopii mechanicznych”.

<sup>4</sup> Odlewnicy dysponowali w takich przypadkach dwiema metodami: technologią „na wosk tracony” lub technologią odlewu w masach formierskich, które wtedy ograni-

czały się do stosowania kopalnianych mułków o bardzo drobnej ziarnistości.

<sup>5</sup> Te brązowe kopie charakteryzują się, najczęściej w partiach tyłów, fakturą typową dla kamienia. Jest to dobrze widoczne w sytuacjach, kiedy wystąpiły uszkodzenia kamienia. Kopie te były wykonane najprawdopodobniej w Neapolu.

<sup>6</sup> Metallwarenfabrik „Straub & Schweizer”.

<sup>7</sup> W 1925 roku WMF wprowadza ciekawą technikę zdobienia porcelany zwaną *Ikorametall*, a od 1927 roku przebojem rynkowym staje się stal nierdzewna pod nazwą *Cromagan*.

<sup>8</sup> Podpis pod rysunkiem brzmi: „Bartolomeo Colleoni, von Verrocio (original in Venedig) 4 m hoch ohne Plinthe Die Wiederholung diesser Statue in Hohlgalvanoplasstik wurde von uns fuer das Staedlische Museum in Stettin ausgefuehrt 1909”.

<sup>9</sup> Wszystko wskazuje, że Albert Toepffer był spokrewniony z Helmutem Toepferem (pisownia nazwisk). W sytuacji, gdy Helmut nie mógł opłacić zamówienia w WMF, z pomocą przyszedł Albert.

Drugim „sławnym dziełem renesansu” zamówionym w WMF dla muzeum szczecińskiego była kopia „złotych wrót” baptysterium we Florencji. Po prezentacji kopii na Międzynarodowej Wystawie Budowlanej (*Internationale Bauausstellung*) w Lipsku w październiku 1913 roku zostały przetransportowane do Szczecina. Oficjalnie z powodu wybuchu I wojny światowej wystąpiły trudności w opłaceniu należności za kopię i w rezultacie zostały zwrócone do Geislingen w połowie lat 20. Dalsza historia „Rajskich wrót” jest równie bogata co historia kopii

Colleonego i zasługuje na odrębny artykuł. Obecnie „Złote wrota” stały się symbolem Wydziału Galwanoplastycznego WMF.

<sup>10</sup> Taką wersję wydarzeń przedstawił w „Polsce Zbrojnej” w 1995 roku Zdzisław Nicman. Informacje te zostały przytoczone przez Tomasza Urzykowskiego w „Gazecie Wyborczej” z 4 lutego 1998.

<sup>11</sup> Cytuję za tekstem pt. „Colleoni w Warszawie” na stronie internetowej [www.kroki.ps.pl](http://www.kroki.ps.pl). Jest to strona klubu turystycznego Politechniki Szczecińskiej zaangażowanego w sprawę powrotu kopii pomnika Colleonego do Szczecina.

<sup>12</sup> Jw.

<sup>13</sup> Jw.

<sup>14</sup> Za Tomaszem Urzykowskim warto zacytować wypowiedź osoby związanej z ASP w Warszawie: „Nie ma żadnych dokumentów świadczących o tym, że pomnik był w Szczecinie. Jest nasz i tu powinien zostać”. (w:) „Gazeta Wyborcza” z 4 lutego 1998.

<sup>15</sup> Z dokumentów tych w latach 80. korzystali pracownicy PP PKZ z Oddziału Warszawskiego w trakcie opracowy-

wania dokumentacji konserwatorskich do prac przeprowadzanych przy kilku kopiach szczecińskich znajdujących się jeszcze w Muzeum Narodowym w Warszawie. Warszawskie Muzeum Narodowe zleciło Pracowni Konserwacji Metalu wykonanie konserwacji rzeźb ze względu na ich zły stan. Wtedy też okazało się, że materiałem, z jakiego wykonano rzeźby, jest prawie czysta miedź.

<sup>16</sup> Ustalona cena to 350 000 zł.

<sup>17</sup> Krzysztof Lesiak, Janusz Mróz, *Kopia weneckiego pomnika kondotiera Bartolomea Colleonego*. (w:) „Cenne, bezcenne, utracone”, nr 5, październik 1997.

<sup>18</sup> Ekspertyza dotycząca historii, techniki i technologii wykonania oraz stanu zachowania i programu prac konserwatorskich pomnika Bartolomea Colleonego ze Szczecina opracowana przez dr. hab. Janusza Krause, prof. UMK, Toruń 2004.

<sup>19</sup> Podana przez katalog WMF technologia jest określona jako *Hohlgalvanoplastik*, jednak istnienie „białego” metalu pod warstwą miedzi skłania do zmiany poglądu na technologię wykonania kopii. Określenie technologii wymaga przeprowadzenia badań materiałowych.

## Streszczenie

W artykule przedstawiono historię kopii konnego pomnika znanego kondotiera Bartolomea Colleonego, wykonanej przez WMF (Wuerttembergische Metalwarenfabrik) w Geislingen koło Tybingi. Kopia ta została zakupiona do zbioru szczecińskiego kolekcjonera kopii rzeźb „antycznych” Heinricha Dorna. Stała się ozdobą utworzonego w początkach XX wieku Muzeum Miejskiego. Po drugiej wojnie światowej władze Szczecina przekazały kopię pomnika Colleonego do Warszawy. Tutaj wtopiła się w otoczenie Pałacu Czapskich użytkowanego przez Akademię Sztuk Pięknych. Na początku lat 90. XX wieku szczecinianie rozpoczęli starania o powrót kopii pomnika. Porozumienie w tej sprawie umożliwiło przeniesienie kopii i wyeksponowanie jej na Placu Lotników w Szczecinie. W Warszawie ustawiono „kopię z kopii” odlaną w brązie.

Artykuł przedstawia informację na temat galwanoplastycznego wytwarzania kopii rzeźb i ich „produkcji” przez niemiecką firmę z Geislingen oraz sygnalizuje problemy konserwatorskie, z jakimi można się zetknąć w tym przypadku.

Historia kopii pomnika Colleonego jest też przyczynkiem do rozważań nad społecznymi formami określania tożsamości poprzez dążenie do odtwarzania historycznego otoczenia kulturowego.

## Abstract

The article presents the history of the equestrian statue of a famous condottiere Bartolomeo Colleone, made by WMF (Wuerttembergische Metalwarenfabrik) in Geislingen near Tybinga. The copy was purchased for the collection of Heinrich Dorn, a collector of copies of ‘antique’ statues from Szczecin. It became the pride of the collection in the Municipal Museum which was opened at the beginning of the 20th century. After World War II, Szczecin authorities passed the copy of the Colleoni statue over to Warsaw, where it blended into the surroundings of the Czapski Palace housing the Academy of Arts. At the beginning of 1990s, the citizens of Szczecin initiated the attempts at regaining the copy of the statue. The agreement on the matter allowed for transferring the copy and exhibiting it in the Aviators Square (Plac Lotników) in Szczecin. A copy of the copy cast in bronze was set in Warsaw. The article presents information concerning galvanoplastic technology of manufacturing the copies of sculptures and their “production” by a German firm from Geislingen, and indicates restoration problems which can be encountered in such a case.

The history of the copy of Colleoni statue is also a voice in the discussion on social forms of defining national identity through the attempts at recreating historical and cultural surroundings.