

Bohdan Marconi

Konserwacja czołowych obrazów Jana Matejki w latach 1945-1952

Ochrona Zabytków 7/1 (24), 17-31

1954

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KONSERWACJA CZOŁOWYCH OBRAZÓW JANA MATEJKI W LATACH 1945—1952

BOHDAN MARCONI

Rozpatrując dorobek artystyczny Jana Matejki z punktu widzenia techniki malarskiej stwierdzić trzeba, że stanowi on wyjątkowy zespół na tle epoki, w której tak wiele obrazów uległo zniekształceniu lub wręcz zagrożeniu z powodu pociemnienia lub spękania i łuszczenia się farby. Wśród wielkiej liczby zachowanych obrazów Matejki tylko niewiele nosi ślady przedwczesnego starzenia się w postaci spękań warstwy farby nie grożących jednak złuszczeniem. Większość obrazów deformowało powierzchniowe nawarstwienie brudu lub zbyt gruba warstwa werniksów nieraz wielokrotnie nakładanych w czasie tzw. odświeżania. Oczywiście niektóre obrazy wymagały drobnych napraw jak np. dublowania lub podklejania przypadkowych rozdarć płótna. Wielkie obrazy musiały być reparowane na skutek wielokrotnego nieraz zdejmowania i naciągania na krosna w czasie wędrowek na wystawy. Podklejano łatami brzegi płótna nadwątlonego w miejscu przybicia gwoździ lub rozdarcia powstałe przypadkowo.

Dopiero w r. 1945 sprawa konserwacji obrazów Jana Matejki nabrała specjalnej wagi. W czasie ostatniej wojny wiele czołowych dzieł uległo poważnym uszkodzeniom. Wśród nich pozycję wyjątkową stanowią *Bitwa pod Grunwaldem* i *Kazanie Skargi*. Problem konserwacji tych obrazów, zniszczonych na skutek przebywania w ziemi przez okres 3 i pół lat jest bez precedensu w historii konserwacji i wymagał ustalenia i wypróbowania nowych metod i środków.



Ryc. 14. J. Matejko, „Bitwa pod Grunwaldem“. Stan przed konserwacją. Ciemny fragment — odczyszczony przez prof. Rybnikowa.



Ryc. 15. „Bitwa pod Grunwaldem“ — fragment środkowy po powierzchniowym odczyszczeniu.

Najważniejsze obrazy spośród tych, które po wojnie musiały być poddane zabiegom, podzielić można na zespoły według zagadnień konserwatorskich związanych z rodzajem uszkodzeń spowodowanych najczęściej wspólnym losem w tym okresie. Mianowicie: 1) *Bitwa pod Grunwaldem* i *Kazanie Skargi* 2) *Rejtan* i *Batory* 3) *Unia Lubelska*, *Dziewica Orleańska*, *Hold Pruski*, *Wit Stwosz z córką* i *Konstytucja 3-go Maja*.

Historia ewakuacji obrazów *Bitwa pod Grunwaldem* i *Skarga* w pierwszych dniach września 1939 r. i przechowania w ukryciu w Lublinie do chwili oswo-



Ryc. 16. „Bitwa pod Grunwaldem“ — fragment środkowy po konserwacji.

bodzenia miasta w r. 1944 znana jest wszystkim — wielokrotnie opisywana w powojennej prasie polskiej. Zniszczenia takie jakim uległy na skutek przechowania przez 3 i pół lat w dole wykopanym w ziemi, pomimo starannego opakowania i zawinięcia w papę oraz odwodnienia terenu, nie są notowane w literaturze konserwatorskiej. Zapobiec tym uszkodzeniom mogło tylko opakowanie hermetyczne w blasze cynkowej, lecz wykonanie takiego zabezpieczenia nie było możliwe w czasie hitlerowskiej okupacji.

Jesienią r. 1944 po wydobyciu obrazów z ukrycia i złożeniu w składach



Ryc. 17. „Bitwa pod Grunwaldem“ po zdublowaniu w czasie odcyszczania i regeneracji.

fermentacyjnych Monopolu Tytoniowego w Lublinie zaproszony został do zbadania stanu obu obrazów prof. Aleksy Rybnikow, konserwator Tretiakowskiej Galerii. Prof. Rybnikow w czasie 2 i pół tygodniowego pobytu w Lublinie bezinteresownie zbadał obrazy i stwierdził, że stan *Grunwaldu* jest „bardzo ciężki“, lecz „może i powinien być odnowiony“. Prof. Rybnikow przeprowadził dwukrotną dezynfekcję odwrocia obu obrazów (10% roztwór tymolu w alkoholu) i dokonał próbnego odczyszczenia fragmentów.

Pierwsze oględziny obrazów przez prof. dr Stanisława Lorentza, Naczelnego Dyrektora Muzeów i Ochrony Zabytków i niżej podpisanego jako kierownika Państwowej Pracowni Konserwacji Zabytków Malarstwa, odbyły się w marcu 1945 r. (ryc. 14). Przewiezienie do Warszawy do gmachu Zachęty, przeznaczonej częściowo na pracownię, nastąpiło w sierpniu 1945 r. Obydwa obrazy zostały nawinięte na specjalnie zbudowany wał o średnicy 90 cm, umieszczone w skrzyni i przewiezione samochodem ciężarowym.

Wobec remontu wielkich sal „Zachęty“ zaledwie w maju 1946 r. można było przystąpić do rozwinięcia obrazów i zbadania ich stanu.

Bitwa pod Grunwaldem była już kilkakrotnie reparowana. Wzdłuż pionowych boków, w odległości 10 cm od krawędzi stwierdzono szereg uszkodzeń rozmieszczonych w równych odległościach co 25 cm, które podklejono łatkami wym. ca 6×6 cm na klejster. Uszkodzenia te, być może dziury od gwoździ, mogły powstać, gdy Matejko wykańczał obraz częściowo nawinięty na wałki, lub w czasie przewożenia na wystawy zagraniczne. Brzegi odwrocia podklejone były pasami płóciennymi na klejster dla wzmocnienia miejscami podziurawionego i podartego płótna na skutek wielokrotnego zdejmowania i naciągania na krosna. Z prawej strony, 10 cm od krawędzi, pionowe rozdar-

cie dług. ca 70 cm podklejono również łatą płócienną na kłajster. Te dawne reparacje zakitowane były zbyt szeroko i zamalowane farbą olejną.

Całe odwrocie płótna w granicach wewnętrznej krawędzi krosien zamalowane zostało olejną bielą cynkową. Dokonał tego w r. 1922 po rewindykacji obrazu ze Związku Radzieckiego prof. Tadeusz Pruszkowski, jako zabieg „konserwatorski“. Zabieg ten w zasadzie szkodliwy, w tym wypadku być może częściowo hamował proces butwienia.

Na skutek zawilgocenia, braku wentylacji i światła płótno zapleśniało. Zbutwienie wystąpiło silniej w dolnej części obrazu, która była więcej zawilgocona. W tej też części obrazu nastąpiła dekatyzacja płótna tak, że dolna krawędź była krótsza od górnej o ca 10 cm. To nierównomierne skurczenie się płótna spowodowało utworzenie licznych fałd, dochodzących do 5 cm wysokości. Dowodem jak silne zniszczenie nastąpiło na skutek długiego przebywania w wilgoci, był stan wału drewnianego, na którym obrazy były nawinięte od 1939 do 1944 r. W części silniej zawilgoconej sklejką, która tworzyła powierzchnię cylindryczną wału, była całkowicie zbutwiała i po wyschnięciu rozsypała się, a krąg drewniany stanowiący część konstrukcyjną spowodował 4 poziome rozdarcia płótna *Grunwaldu* w odległości 100 cm od dolnej krawędzi, odpowiadające czterokrotnemu nawinięciu. Rozdarcia te o przeciętnej długości ca 70 cm, miały pionowe odgałęzienia dochodzące do ca 40 cm. Na brzegach rozdarć, które na skutek dekatyzacji płótna dochodziły do szerokości 3 cm, farba i zaprawa były wykruszone.



Ryc. 18. „Bitwa pod Grunwaldem“ — fragment dolny z podpisem artysty przed konserwacją.



Ryc. 19. „Kazanie Skargi“ przed konserwacją, po przywiezieniu z Lublina. Ciemny fragment — odczyszczony przez prof. Rybnikowa.

Dolna krawędź płótna była najbardziej zniszczona przez działanie pleśni, tak, że nitki grubego płótna proszkowały się przy lekkim potarciu. Kłajster, na który były przyklejone łąty, był w wielu miejscach rozłożony i niektóre łąty odpadały. Liczne ubytki farby i zaprawy na samej krawędzi obejmowały część sygnatury (ryc. 18).

Farba i zaprawa na ogół związane dobrze z płótnem wykazywały tylko na nielicznych i niewielkich przestrzeniach tendencję do łuszczenia się.

Pierwszym zabiegiem po sfotografowaniu całości, dokonanego z oszklonego sufitu sali (wyjęcie szyby nad środkiem obrazu) było zabezpieczenie miejsc grożących odpadnięciem przez sprasowanie na masę woskową przy pomocy łopatek-szpachli (ogrzewanych elektrycznością) o regulowanej temperaturze.

Obraz był zszarzały i miejscami nieczytelny (ryc. 15). Odczyszczenie powierzchniowe na sucho oraz benzyną i terpentyną balsamiczną ujawniło stan zachowania farby. Zszarzenie nierównomierne, silniejsze w dolnej części, pozornie wyglądało na rozkład werniksu. Badanie fluorescencji w promieniach pozafioletkowych wykazało, że obraz jako całość nie był nigdy werniksowany. Tylko niektóre części były werniksowane prawdopodobnie przez Matejkę w tych miejscach gdzie farba zmatowiała ¹.

Zszarzenie wystąpiło przypuszczalnie na skutek działania pleśni wytwarzających kwasy oraz autolizy pleśni tworzącej zasady (amoniak). Być może w procesie destrukcji odgrywały również rolę pleśnie beztlenowe, powodując odtlenienie spoiwa olejnego ². Wyodrębnienia rodzajów pleśni nie udało się w 1946 r. przeprowadzić.

Barwniki nie uległy zmianie, gdyż zniekształcenie kolorystyczne obejmowało części obrazu najbardziej zawilgocone, niezależnie od rozmieszczenia barw-

¹ Izydor Jabłoński-Pawłowicz, Wspomnienia o Janie Matejce, opr. dr Mieczysław Treter, Lwów 1912.

² Cennych wskazówek udzielił prof. dr Kazimierz Bassalik, kier. Zakładu Mikrobiologii i Anatomii Roślin U. W.



Ryc. 20. „Kazanie Skargi“ po konserwacji.

nych elementów kompozycji. Wyłączyć należy przypuszczenie, że zszarzenie nastąpiło na skutek rozkładu spoiwa olejno-żywicznego. Matejko malował farbami olejnymi dodając do farb najczęściej olej makowy¹. Laserunki stosował w niektórych tylko partiach, lub pokrywał część zmatowaną obrazu werniksem, przecierając uprzednio olejem. W *Grunwaldzie* nie można było stwierdzić istnienia rozkładu w granicach elementów kolorystycznych, tak, jak to widoczne jest w *Kazaniu Skargi* (cień na dłoni Skargi). Trudnym zadaniem było wyprostowanie sfałdowań powierzchni i zdublowanie obrazu mierzącego ca 42 m². Wyprostowania fałd wyłącznie za pomocą rozciągania płótna nie można było wykonać ze względu na zbutwienie i osłabienie płótna. Postanowiono zdekatyzować nadmiar płótna tworzącego fałdy. Przy tak wielkim obrazie o dużych elementach kompozycyjnych, oraz istnieniu niewątpliwego i nieodwracalnego zniekształcenia rysunkowego wobec skurczenia się dolnej krawędzi płótna, lekkie odkształcenie — przesunięcie lub zmniejszenie niektórych elementów kompozycyjnych przy dekatyzacji fragmentów, nie mogło spowodować dostrzegalnych deformacji.

W tym celu odjęto z odwrocia wszystkie łąty i pasy na brzegach i mechanicznie usunięto z odwrocia farbę olejną dla umożliwienia dekatyzacji i lepszego związania płótna oryginalnego z dublującym. Przyklejono na brzegach odwrocia pasy płótna zachodzące na obraz ca 30 cm, oraz zabezpieczono cztery duże rozdarcia prowizorycznymi łątami. Podklejenia dokonano masą woskową. Obraz naciągnięto na krosna i stopniowo rozprężano wbijając kliny. Na skutek tego zabiegu otrzymano częściowe wyrównanie powierzchni. Dalszego wyrównywania dokonywano za pomocą dekatyzacji odpowiednich fragmentów, przez przykładanie zwilżonej tektury pokrytej taflą szkalną i stopniowe obciążanie.

¹ Izidor Jabłoński-Pawłowicz, op. cit.; Jan Hopliński, Paleta Jana Matejki do Joanny d'Arc, Studia i szkice, Kraków 1938.

Ryc. 21. Fragment „Kazania Skargi” — popiersie Zygmunta III przed konserwacją.



Po wyprostowaniu jednego odcinka pozostawiano go pod obciążeniem i przystępowano do dekatyzacji sąsiedniego. Zabiegi te trwały 5 miesięcy i musiały być dokonane bez zabezpieczenia powierzchni farby przez zaklejenie papierem. Zabezpieczenie takie usztywniłoby fałdy nie pozwalając na ich skasowanie. Stwierdzono, że zarówno mechaniczne usuwanie farby z odwrocia jak wyrównywanie powierzchni w wymieniony sposób nie spowodowały najmniejszych uszkodzeń.

Dublowanie wykonano na masę woskową (wosk, kalafonia, terpentyna wenecka, 1:1:0,1). Ze względu na to, że obraz malowany jest na płótnie jednolitym, zlecono utkanie płótna lnianego szer. 500 cm, oraz filcu wełnianego 500×1300 cm, grubości

0,5 cm dla podłożenia pod obraz w trakcie prasowania, by nie zniekształcić impast. Płótno i filc utkane zostały w Tomaszowie Mazowieckim.

Nowe płótno zaimpregnowano wodą klejową dla usztywnienia i przyłożono do odwrocia obrazu zalanego masą woskową. Brzegi płótna rozciągnięto przybijając gwoździami do ksylolitowej posadzki. Prasowanie rozpoczęto od środka obrazu, stosując żelazka elektryczne (220 V) 5 kg przyłączone do sieci (220 V) przez transformator (110 V), by maksymalna temperatura nie przekraczała $ca\ 80^{\circ}\text{C}$. Po rozgrzaniu masy woskowej na powierzchni $ca\ 1\text{ m}^2$ prasowany fragment studzono za pomocą cegiełki marmurowej dla uzyskania adhezji obu płócien.

Wykonano nowe krosna z krawędzią oklejona listwą wystającą w stronę płótna



Ryc. 22. Fragment „Kazania Skargi” — klęcznik przed kard. Gaetano. Przed konserwacją.

Ryc. 23. Fragment „Kazania Skargi“ — dłoń Skargi. Górna część odczyszczona. Cień na dolnej części dłoni — rozłożony laserunek.

5 cm tak, że powierzchnia odwrocia obrazu była odsunięta od listew zarówno krosien jak i poprzeczek.

Po naciągnięciu na krosna i ustawieniu obrazu pionowo, przystąpiono do usunięcia masy woskowej z powierzchni farby i odczyszczenia, stosując głównie terpentynę wenecką z terpentyną balsamiczną (1:3) z dodatkiem amoniaku (28^{0/0}) w ilości ca 10 kropli na 200 gr. Odczyszczenie wykonywano wata i pędzlami szczecinowymi. Na skutek odczyszczenia uzyskano znaczne rozjaśnienia partii nie zniekształconych przez działanie pleśni.

Regeneracja części zniekształconych malowidła wymagała długich prób, poszukiwania nowych metod i środków.

Próby regeneracji alkoholem (parą i kompresami) nie dały wyników. Ustalono, że najlepsze rezultaty, trwałe i niezmiennie, daje zastosowanie wody utlenionej, amoniaku (w różnym rozcieńczeniu) oraz chloroformu purissimum. Stosowano w zależności od zdeformowanego miejsca jeden środek, a w razie nie uzyskania wyniku, po wyschnięciu inny. Używano pędzla lub przykładano kompresy, których działanie często kontrolowano. Regeneracja silnie zniekształconego fragmentu wielkości 100 cm² trwała nieraz 4—5 godzin. Przy ostrożnym, stale kontrolowanym działaniu, można było uzyskać dobre wyniki prawie na całej powierzchni kolorystycznie zniekształconej. Nieraz po zdjęciu kompresu farba była lepka, lecz po odparowaniu tężała bez deformacji faktury (ryc. 16 i 17).

Przypuszczenie, że metoda

Ryc. 24. Fragment „Kazania Skargi“ — klęcznik przed kard. Gaetano. Po konserwacji.





Ryc. 25. „Rejtan“ złożony na 16 części farbą do środka. Wiśnicz 1944.

stosowana neutralizowała zakwaszenie lub powodowała natlenienie spoiwa odtlenionego nie może być jeszcze z całą naukową ścisłością potwierdzone. Słuszność tych hipotez jak i metody regeneracji potwierdzili liczni specjaliści zagraniczni a między nimi prof. dr Paul Coremans, dyrek-

tor Laboratoire Central des Musées de Belgique w Brukseli.

Kitowanie uszkodzeń mechanicznych wykonano masą kredową (kreda pławiona, klej skórny z dodatkiem terpentyny weneckiej). Ze względu na niewielkie wymiary uszkodzeń oraz objęcie programem konserwacji punktowań wykonanych faksymilowo, lecz tak, by z bliska były czytelne, powierzchnie kitów przystosowano w przybliżeniu do powierzchni sąsiednich partii oryginalnych.

Przed punktowaniem powleczono obraz cienką warstwą werniksu mastykowego (terpentyna balsamiczna, mastyks, 3:1). Punktowania wykonano farbami sporządzonymi w Pracowni z barwników angielskich na spoiwie żywicznym damarowym. Uszkodzoną sygnaturę zrekonstruowano tylko w kolorze tła, bez rekonstrukcji brakujących części liter.

Po konserwacji *Grunwald* nie tylko odzyskał swój wygląd przedwojenny. Powrócił prawdopodobnie do stanu zbliżonego do tego w jakim opuścił pracownię Matejki. Jako ślady niebywałego stopnia i rodzaju uszkodzeń pozostało nieznaczne sfałdowanie powierzchni środkowej części płótna, niemożliwe do wprasowania, oraz lekkie zamglenie kolorystyczne w dolnej części obrazu, które nie dało się całkowicie zregenerować a przelaserowanie tego fragmentu uważano za zabieg sprzeczny z nowoczesnymi zasadami konserwatorskimi.

Kazanie Skargi uległo zawilgoceniu w tych samych okolicznościach jak *Grunwald*. Obraz był dublowany na kłajster w czasie dawniejszego restaurowania. Werniks usuwano przemywając nieznacznie niektóre części malowidła, a cały obraz w powierzchni ograniczonej światłem ramy pokryty został werniksem olejnym. Liczne pokłady werniksów żywiczno-terpentynowych tworzyły grubą pociemniałą warstwę. Liczne drobne uszkodzenia kitowane zbyt szeroko wyretuszowane były farbami olejnymi, które silnie pociemniały.

Na skutek zawilgocenia kłajster dublażu zapleśniał i rozłożył się. Po wyschnięciu obrazu stwierdzono, że między częściowo odstającymi płótnami kłajster jest sproszkowany. Powierzchnia obrazu silnie sfałowana. Werniks prawie na całej powierzchni rozłożony, miejscami w tak silnym stopniu, że fragmenty te stały się nieczytelne (ryc. 19 i 22).

Po powierzchniowym oczyszczeniu na sucho i terpentyną okazało się, że wilgoć i pleśń spowodowała nie tylko rozkład werniksu (ryc. 21) ale silne deformacje kolorystyczne farby (ryc. 22). Partie ciemno brązowe, malowane częściowo laserunkami olejno-żywicznymi, rozłożyły się (pozornie zjaśniały) odwra-

Ryc. 26. Fragment „Rejtana“ po odczyszczeniu i wykitowaniu uszkodzeń.



cając walory — tworząc jak gdyby negatyw danego elementu kompozycyjnego (ryc. 23). Partie ciemno-czerwone a szczególnie fioletowe zmieniły zabarwienie na jasno fioletowe (ryc. 22).

Konserwację rozpoczęto od usunięcia płótna dublującego, które łatwo odchodziło na skutek rozkładu klejstru przez pleśń. Odwrocie płótna oczyszczono z resztek klejstru (mechanicznie). Wobec tego, że obraz był dezynfekowany przez prof. Rybnikow, powtórnej dezynfekcji zaniechano, tym bardziej, że nie znamy środków dezynfekcyjnych, możliwych do zastosowania na obrazie, dających gwarancję zupełnego zniszczenia pleśni¹. Proces prasowania ciepłym żelazkiem oraz przesylenie obrazu od strony odwrocia masą woskową zabezpieczają częściowo od ponownego zapleśnienia.

Obraz zdublowano na masę woskową i naciągnięto na nowe krosna.

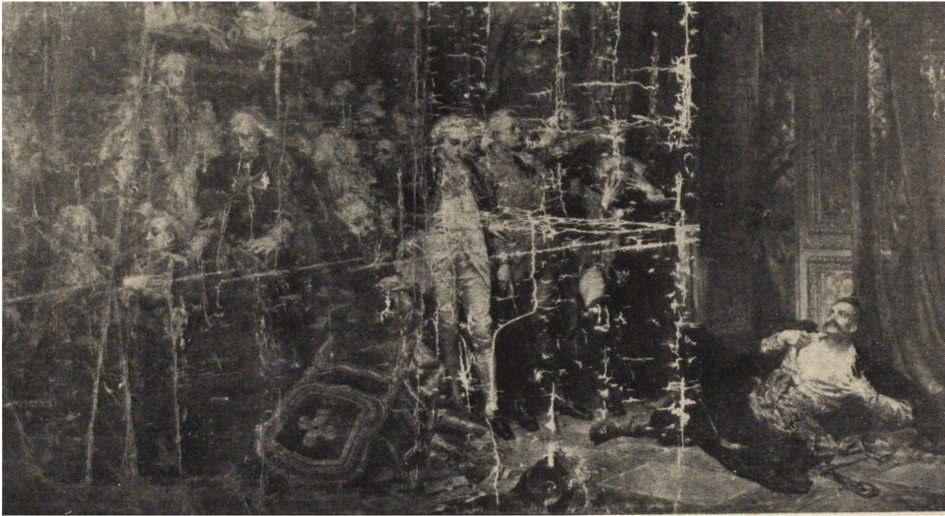
Po powierzchniowym powtórnym odczyszczeniu i usunięciu masy woskowej z powierzchni farby, zbadano fluorescencję obrazu w promieniach pozafioletkowych. Potwierdziło to istnienie bardzo grubej warstwy werniksów oraz retuszów pochodzących z dawnych restauracji niewielkich uszkodzeń mechanicznych, oraz w kilku miejscach przemalowań na niewielkiej przestrzeni.

Wobec bardzo głębokiego rozłożenia werniksu oraz silnego pożółknięcia postanowiono nadmiernie grubą warstwę werniksu usunąć, pozostawiając możliwie równomierną warstwę najstarszego olejnego werniksu, leżącego bezpośrednio na lekko miejscami przemytej farbie. Usuwania werniksu dokonano głównie alkoholem absolutnym z terpentyną balsamiczną (1:1 i 1:2), przerywając działanie alkoholu terpentyną. Zabiegi te kontrolowane były stale w promieniach pozafioletkowych.

Partie wykonane laserunkiem olejno-żywicznym regenerowano alkoholem absolutnym, stosując wielokrotne zwilżanie pędzlem miejsc rozłożonych.

Deformacje partii ciemno czerwonych a głównie ciemno fioletowych spowodowane były przypuszczalnie działaniem pleśni na kraplak częściowo być może rozkładem laserunkowego spoiwa. Doświadczenia wykazały, że zastosowanie tej samej metody jak dla regeneracji zdeformowanych kolorystycznie farb *Grunwaldu*, dało doskonałe wyniki — zupełne przywrócenie zabarwienia (ryc. 24). Nie stosowano na większą skalę chloroformu, gdyż powodował po wyschnięciu spękania farby, na skutek gwałtownego wysychania. Różnica w ro-

¹ R. J. Gettens, M. Pease, G. L. Stout, The problem of mold growth in paintings, „Technical Studies in the Field of the Fine Arts“, t. XI, 1941, nr 3; W. B. van Ingen, Notes on the fungicidal treatment of paintings in the Canal Zone. „Technical Studies in the Field of the Fine Arts“, t. I, 1933, nr 3; La protection des peintures contre les moisissures. „Museum“, t. X, 1930, nr 1.



Ryc. 27. „Rejtan“ po zdublowaniu — trzy etapy konserwacji uwidocznione dla celów dydaktycznych na wystawie konserwatorskiej (z lewej — po powierzchniowym odczyszczeniu, w środku — po odczyszczeniu i wykitowaniu, z prawej — konserwacja zakończona).

dzaju deformacji barwnej *Kazania* i *Grunwaldu* polegała na tym, że deformacje *Kazania* obejmowały wyłącznie pewne elementy kolorystyczne, a więc odkształceniu ulegał barwnik lub spoiwo laserunku, w *Grunwaldzie* zaś tylko spoiwo.

Uszkodzenia mechaniczne zostały zakitowane, obraz cienko zawerniksowany (mastyks w terpentynie balsamicznej 1:3). Miejsca kitowane zostały zapunktowane farbami żywicznymi (ryc. 20).

Rejtan i *Batory* razem wywiezione z Warszawy w pierwszych dniach września 1939 r. uległy uszkodzeniu na skutek złożenia farbą do środka na 16 (18) części. Dokonano tego we Lwowie w czasie okupacji hitlerowskiej (ryc. 25).

W 1944 r. w czasie ewakuacji Lwowa udało się zbadać stan zachowania i przepakować obrazy nawijając je na wałek. Dokonał tego konserwator inż. Jan Markszen w Wiśniczu, skąd obrazy wywiezione zostały i ukryte przez hitlerowców w miejscowości Hein (Matejkowice). Po rewindykacji ze Śląska, gdzie odnalezione zostały przez prof. dr St. Lorentza, poddane zostały zabiegom konserwatorskim w Państwowej Pracowni Konserwacji Zabytków Malarstwa w Warszawie¹.

Złożenie obrazów spowodowało liczne uszkodzenia — ubytki farby lub farby i zaprawy, głównie w miejscach zagięcia. Prócz tego w kilku miejscach płótno było przetarte na krawędziach załamania.

¹ Państwowa Pracownia Konserwacji Zabytków Malarstwa — kier.: prof. B. Marconi; konserwatorzy: Z. Bliżińska, F. Konecki, C. Kowalska, W. Kowalski, S. Majewska, M. Orthwein, G. Piłecki, A. Romanowicz, J. Tereszczenko; praktykant: W. Stankiewicz; kons. stolarz: M. Sobiczewski. Przy konserwacji *Rejtana*, *Batorego* i Unii brali również udział kons. St. Komorowski i H. Kucharski.



Ryc. 28. „Unia Lubelska“. Stan przed konserwacją.

Rejtan był powierzchownie zabrudzony, *Batory* zaś, pokryty grubo licznymi nawarstwieniami werniksów, które silnie pożółkły, deformując koloryt obrazu. Snieg był żółty, jasno błękitne niebo — zielone, partie czerwone zmieniły ton na pomarańczowy a czernie zjaśniały i nabrały zabarwienia czarno-oliwkowego. *Batory* miał jedną tylko reparację: łatka podklejona w miejscu przecięcia (ca 15 cm) dokonanego w okresie międzywojennym na wystawie w Zachęcie. Naprawa wykonana została dobrze przez technika konserwatorskiego Stanisława Garbarczyka (zm. 1952).

Rejtan i *Batory* zostały zdublowane na masę woskową po uprzednim rozprasowaniu załamań. Uszkodzenia farby i zaprawy zostały zakitowane.

Rejtan poddany był powierzchownemu odczyszczeniu i odświeżeniu werniksu doskonale zachowanego i nie deformującego kolorytu (ryc. 26 i 27).

Zagadnienie konserwacji *Batorego* było bardziej złożone, ze względu na silnie pożółkły werniks, wyraźnie zmieniający koloryt obrazu na „ton złocisty“ tak ceniony przez wielu miłośników a nawet niektórych historyków sztuki i konserwatorów, lecz niewątpliwie zniekształcający intencje autora.

Sprawa zaplanowanego w programie konserwacji usunięcia werniksu przedyskutowana była z generalnym konserwatorem prof. dr Janem Zachwatowiczem, naczelnym dyrektorem Muzeów i Ochrony Zabytków prof. dr Stanisławem Lorentzem, z kolegami konserwatorami, licznym gronem historyków sztuki i muzeologów, oraz z prof. Gerasimowem i dyrektorem Tretiakowskiej Galerii Zamoszkinem, z okazji wizytacji Państwowej Pracowni Konserwacji Zabytków Malarstwa. Jednogłośnie opinia była, że werniks należy usunąć, choć jak wyraził się dyr. Zamoszkin, obraz będzie na oglądających go z początku robił wrażenie „surowego“, dopóki nie przyzwyczają się do kolorytu niewątpliwie bardziej zbliżonego do pierwotnego.

Usuwanie werniksu dokonano stosując jako rozpuszczalnik alkohol absolutny z terpentyną balsamiczną, przerywając działanie terpentyną (ryc. 29). W trak-



Ryc. 29. Środkowy fragment „Bartorego”. W lewej części usunięty werniks.

cie pracy wykryło poprzednio niewidoczne, zbyt szerokie retusze, które zostały usunięte, jako zbędne.

Zakitowane uszkodzenia zapunktowano po pokryciu obrazu cienką warstwą werniksu mastyksowego.

Punktowanie zarówno *Rejtana* jak *Bartorego* wykonano faksymilowo, ze względu na konieczność zharmonizowania całości biorąc pod uwagę to, że ubytki, choć liczne, były niewielkie w stosunku do wielkości obrazu a nawet poszczególnych elementów kompozycyjnych.

Jako farby do punktowania zastosowano po raz pierwszy barwniki na spoiwie z syntetycznej żywicy Bedakryl 122 X (metakrylan metylu polimer.). Dziś po kilku latach stwierdzić można, że zastosowanie nowego środka dało bardzo pomyślne wyniki — brak deformacji kolorystycznej retuszów. Zaletą metakrylanu metylu jest bezbarwność, przezroczystość, niezmienność, odporność na wilgoć, kwasy i zasady oraz łatwość rozpuszczenia, czyli usunięcia przy pomocy rozpuszczalników, bez naruszenia oryginalnej farby.

Unia Lubelska uległa w czasie wojny zamoczeniu, co spowodowało sfalowanie powierzchni, drobne pionowe spękania farby i zaprawy oraz silne rozłożenie werniksu na środkowej głównie części obrazu (ca 1,5 m²). Brzegi płótna były postrzępione (ryc. 28).

Obraz został w Państwowej Pracowni Konserwacji Zabytków Malarstwa w Warszawie zabezpieczony przez sprasowanie, płótno wzmocnione na krawędziach pasami płóciennymi, przyklejonymi masą woskową. Po odczyszczeniu powierzchnym werniks został zregenerowany a w miejscach największego rozkładu częściowo usunięty. Niewielkie ubytki farby i farby z zaprawą zostały zakitowane, obraz bardzo cienko zawerniksowany dla wzmocnienia odporności werniksu regenerowanego i zakitowane uszkodzenia wypunktowane farbami żywicznymi.

Dziewica Orleańska, wielki obraz pochodzący ze zbiorów w Rogalinie, ukryty i zamurowany był w czasie okupacji w schowku w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu i uległ lekkiemu zawilgoceniu na niewielkiej powierzchni¹.

Hold Pruski wywieziony z Krakowa w dniu 1 września 1939 r. do Zamościa, ukryty został w podziemiach kościoła św. Katarzyny. W czasie walk o Zamość cynkowa rura opakowania została rozpruta, obraz w wielu miejscach podziurawiony, wyrzucony na gruz i złożony wadliwie. Jeszcze w czasie okupacji został nawinięty na wał i przewieziony do Krakowa, gdzie bezpiecznie przechował się w Muzeum im. Czartoryskich. Uszkodzenia obejmowały zawilgocenie lewego

¹ Konserwację przeprowadził kons. H. Kucharski.

górnego rogu, liczne przebicia płótna, wykruszenia na załamaniach, oraz niewielkie złuszczenia wierzchniej warstwy farby na partii nieba. Farby i zaprawa oraz werniks zachowane były dobrze.

Niewielkie choć liczne przebicia zostały podklejone łątkami na masę woskową, powierzchnia rozprostowana i odczyszczona, zawilgocenia zdezynfekowane, uszkodzenia zakitowane i wypunktowane. Całość przewerniksowano werniksem mastyksowym. Prace pod moim ogólnym nadzorem wykonano w salach Muzeum Narodowego w Krakowie ¹.

Wit Stwos z córką z Muzeum Narodowego w Warszawie po rewindykacji musiał być poddany konserwacji w r. 1946. Obraz został zamoczony, na skutek czego płótno uległo dekatyzacji a warstwa farby z zaprawą utworzyła liczne daszkowate pęcherze grożące złuszczeniem. Przy lewej krawędzi płótno zostało przecięte, widomy ślad próby wycięcia obrazu z krosien ².

Konstytucja 3 Maja ukryta przez pracowników „Zachęty“ pod podłogą strychu ocalała bez uszkodzeń, mając ślady kilku zaledwie nieznacznych zadrapań. Wydobyta w 1945 r. wymagała naciągnięcia na nowe krosna, usunięcia powierzchniowego zabrudzenia i drobnych punktowań. Konserwacja wykonana została w Muzeum Narodowym w Warszawie przez konserwatorów Państwowej Pracowni.

Podsumowując doświadczenia nabyte w czasie badań stanu i rodzajów uszkodzeń oraz przebiegu konserwacji obrazów Jana Matejki stwierdzić należy, że specjalnie ważnym i nowym zagadnieniem była konserwacja *Bitwy pod Grunwaldem* i *Kazania Skargi*.

Zdublowanie tak wielkiego obrazu jak *Grunwald* przekonało konserwatorów również zagranicznych, że można zabieg taki wykonać stosując masę woskową, w co nie wszyscy wierzyli.

Hipotetyczne na razie wyjaśnienie przyczyn deformacji barwników i spoiwa olejnego, występujących po raz pierwszy w takiej formie i nasileniu oraz procesu regeneracji, doczeka się być może bardziej ścisłego opracowania. Ważnym wkładem do nauki konserwatorskiej jest opracowanie metod i ustalenie środków trwale, choć nie zawsze całkowicie regenerujących takie zniekształcenia.

¹ Konserwację przeprowadzili kons. kons. A. Schusterowa, mgr I. Bobrowska i M. Gąsecki.

² Konserwację przeprowadził kons. mgr St. Pawłowski.