

***Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki¹ – losy obrazu i historia jego konserwacji do 1999 roku**

W 1872 roku Matejko wykonuje pierwsze szkice do *Bitwy*, studiuje materiały historyczne m.in. zbroje i kostiumy, poświęca wiele czasu na szkice koni w ruchu. Te ostatnie powstają w majątkach takich jak Krasieczyn, Gumniska, Krzeszowice, gdzie znajdowały się duże stadniny, oraz w folwarku artysty Krzesławice pod Krakowem. Jesienią 1877 roku, kiedy obraz jest już prawie skończony, malarz zwiedza pola Grunwaldu. 7 września 1878 roku *Bitwa* zostaje przeniesiona na drugie piętro krakowskiego ratusza i naciągnięta na właściwe krosna. 17 września 1878 roku artysta podpisuje i datuje dzieło. 28 tegoż miesiąca obraz zostaje udostępniony publiczności. W listopadzie *Grunwald* rozpoczyna wędrowkę². W sumie odbył trzydzieści dwie podróże, w tym siedemnaście za życia Matejki.

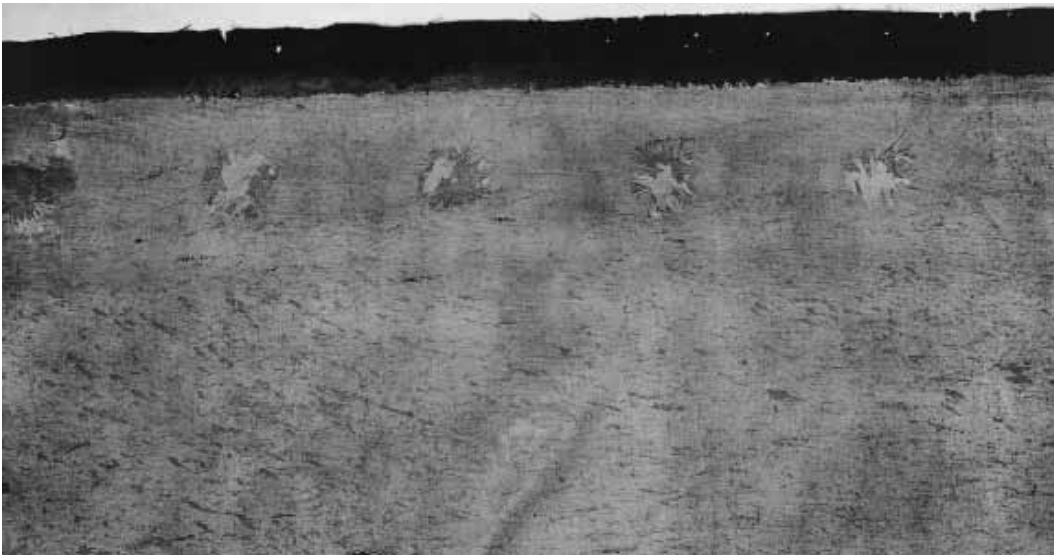
W czasie I wojny światowej *Bitwa* znajdowała się w Moskwie, ewakuowana tam ze względów bezpieczeństwa pod opieką Aleksandra Lednickiego³. Sześć lat później, 17 grudnia 1921 roku, powróciła do Warszawy, do Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, dzięki staraniom przedstawicieli Delegacji Polskiej dla Sprawy Rewindykacji, po podpisaniu traktatu ryskiego⁴. W wydarzeniach tych brał udział Stanisław Ejmond. Wtedy też zostały przeprowadzone pierwsze poważne prace konserwatorskie pod kierunkiem prof. Tadeusza Pruszkowskiego. Wzmocniono wówczas uszkodzenia płótna wzdłuż pionowych boków (około 10 cm od krawędzi), łatanymi klejonymi masą kłajstrową. Uszkodzenia te powstały od gwoździ, gdyż artysta wielokrotnie – przy okazji kolejnych wypożyczeń *Bitwy* na wystawy – nabijał płótno na krosna (il. 1-2). Wtedy także rozpuętała się konserwatorska burza, w związku z wykonaniem bardzo poważnego zabiegu pokrycia całego odwrocia farbą olejną – bielą ołowianą – dodatkowo

¹ Sygnowana pośrodku u dołu *Jan Matejko* *rp. 1878*, namalowana w technice olejnej na płótnie o wymiarach 426 × 987 cm (ok. 42 m²), nr inw. MP 443 MNW. Pochodzi ze zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. W 1940 r. wpisana do inwentarza muzeum. Zob. *Galeria Malarstwa Polskiego. Przewodnik*, red. Elżbieta Charazińska, Ewa Micke-Broniarek przy współpracy Małgorzaty Płomińskiej, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2003, s. 113 (Ewa Micke-Broniarek). Płótno o odpowiednich wymiarach zostało sprowadzone specjalnie z Paryża. Zob. Bohdan Marconi, *II. Opis techniczny. Stan zachowania w r. 1944-45. Konserwacja*, Teki Marconiego, T.M. 80- 6, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie. Dziękuję pani Marcie Michałowskiej, kierownikowi Zespołu Archiwaliów Narodowego Instytutu Dziedzictwa, za pomoc przy zbieraniu materiałów do niniejszej publikacji.

² Bohdan Marconi, *Bitwa pod Grunwaldem*, „Kamena” 1953, R. XII (XX), nr 4(90), s. 40.

³ Przed wojną poseł do Dumy, później współpracownik Wydziału Opieki nad Zabytkami przy Komitecie Polskim w Moskwie. Zob. Ewa Micke-Broniarek, *Bitwa pod Grunwaldem – historia i mit* [w:] *Jana Matejki Bitwa pod Grunwaldem Nowe spojrzenia*, red. Katarzyna Murawska-Muthesius, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2010, s. 47.

⁴ Ibidem, s. 47. Zob. też: Bohdan Marconi, *O sztuce konserwacji*, Arkady, Warszawa 1982, s. 148.



il. 1 | fig. 1

Uszkodzenia płótna powstałe od gwoździ w wyniku wielokrotnego nabijania płótna na krosna | The tears in the canvas caused by repeated nailing to stretcher bars, lata 20. XX w. | 1920s, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie, Teki Marconiego, T.M. 80-1 | National Heritage Board of Poland, Marconi Files, T.M. 80-1

fot. nieznaný | photographer unknown

zabezpieczoną werniksem⁵. Toczono debatę, czy rzeczywiście jest on konieczny, uważając go za eksperyment; być może nieodwracalny, wręcz szkodliwy w przypadku niemożności usunięcia farby⁶. Pruszkowski jednak stał na stanowisku, że w każdym obrazie płótno ulega degradacji wcześniej niż warstwa malarska i grunt, ponieważ jest mniej odporne na działanie zmian klimatycznych. Podkreślił, że *Bitwa* jest przechowywana w złych warunkach, w wilgotnym gmachu Zachęty, a zmiany wilgotności wywołują kurczenie i obwisanie płótna, co z kolei stało się bezpośrednią przyczyną widocznych odspojen warstwy malarskiej. Wykluczył inne możliwości zabezpieczenia obrazu takie jak pokrycie werniksem lub płatkami cynfolii (ze względu na podwyższoną wilgotność podobrazia) oraz dublaż – zarówno ze względu na format, jak i możliwość zarażenia mikroorganizmami w razie podwyższonej wilgotności, a także na ryzyko spłaszczenia impastów w wyniku prasowania⁷. Ostatecznie dublażu nie wykonano, a odwrotnie zamalowano⁸.

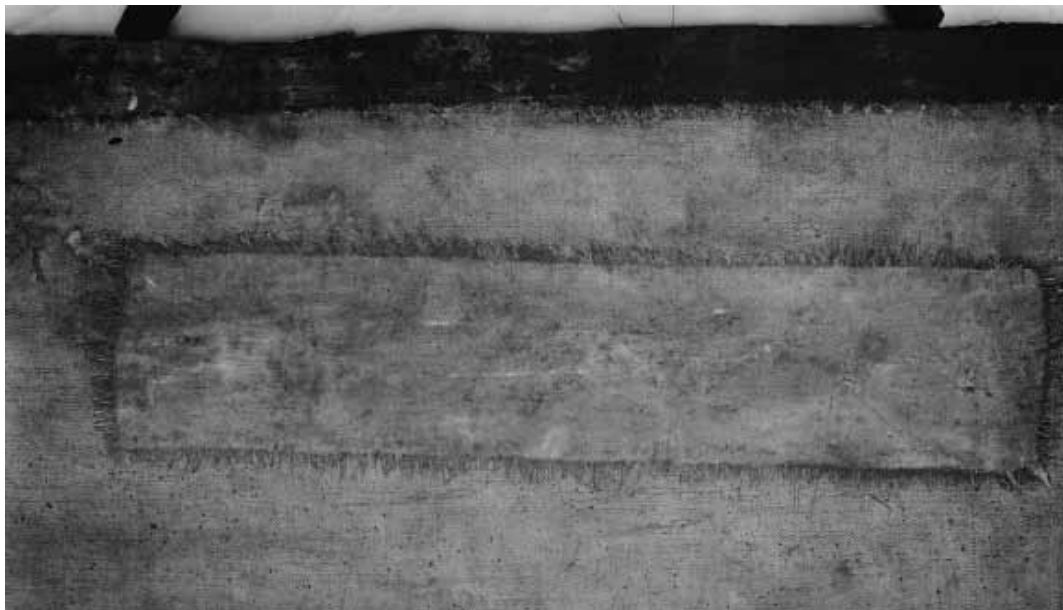
Tak zabezpieczona *Bitwa* dotrwała w Zachęcie do wybuchu II wojny światowej. Jej losy okazały się wręcz sensacyjne. Niemcy nie mogli pogodzić się z klęską, jaką ponieśli w 1410 roku pod Grunwaldem i dlatego zdobycie tego dzieła Matejki było szczególnym zadaniem grup operacyjnych wojsk niemieckich. *Bitwę* tropił wywiad wojskowy, poszukiwała administracja okupacyjna, policja kryminalna, gestapo. I gdyby nie postawa polskich patriotów, którzy postanowili ratować obraz za wszelką cenę, zostałyby on zniszczony.

⁵ Farba ta została otrzymana z zasadowego węglanu ołowiu i bardzo wysokiej jakości oleju, pozyskanego z ziaren z najlepszych upraw, tłoczonego na zimno i odstanego cztery lata. Zob. *Bitwa pod Grunwaldem*, teczka nr 72, materiały źródłowe Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, Instytut Sztuki PAN (dalej jako: *Bitwa pod Grunwaldem*, teczka nr 72). Dziękuję Pani Annie M. Manikowskiej-Sajdak za pomoc przy wyszukiwaniu materiałów.

⁶ Protokoły Komisji Wydziału Konserwatorskiego TONZP powołanej 25 kwietnia 1922 r. [w:] *Bitwa pod Grunwaldem*, teczka nr 72.

⁷ *Bitwa pod Grunwaldem*, teczka nr 72.

⁸ Ewentualny zabieg dublowania zostałby przeprowadzony przy użyciu masy klejstrowej, a nie woskowej.



il. 2 | fig. 2

Wzmocnienia uszkodzeń płótna wzdłuż pionowych krawędzi, łatanami klejonymi masą kłajstrową | Backing the damaged canvas along the vertical edges with patches bonded with glue-paste, lata 20. XX w. | 1920s, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie, Teki Marconiego, T.M. 80-1 | National Heritage Board of Poland, Marconi Files, T.M. 80-1

fot. nieznaną | photographer unknown

W pierwszych dniach września 1939 roku kilka osób zorganizowało wywiezienie i ukrycie obrazu⁹. Władze Zachęty nie były dobrze przygotowane do tego zadania. Brak było planów ewakuacji dzieł sztuki. 7 września¹⁰ *Bitwę*, wraz z drugim obrazem Matejki *Kazaniem Skargi*, zapakowano w skrzynię i przewieziono do Lublina¹¹. Podczas dwudniowej podróży transport był wielokrotnie ostrzeliwany. Jak opisała te wydarzenia ówczesna prasa cztery pary koni padły od kul¹². Ledwie w dwie i pół godziny po wyładowaniu i umieszczeniu obrazów w Muzeum Miejskim¹³, lewe skrzydło gmachu zostało zbombardowane. Kolejna bomba uderzyła w magistrat, grzebiąc pod gruzami Stanisława Ejsmonda i Bolesława Sturałło-Gajduczeni. Na szczęście *Bitwa* była już w muzeum. Władysław Woyda¹⁴ złożył przysięgę dochowania tajemnicy, a zleceniem wydania *Grunwaldu* były trzy bilety wizytowe z podpisem dyrektora Stanisława

⁹ Byli to: dyrektor Administracyjny Towarzystwa Zachęty Stanisław Mikulicz-Radecki, prezes komitetu Zachęty, artysta malarz Stanisław Ejsmond, konserwator Państwowej Pracowni Konserwatorskiej Marian Słonecki, pracownik z grupy technicznej Stanisław Garbarczyk oraz artysta malarz – Bolesław Sturałło-Gajduczeni. Zob. B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 148.

¹⁰ Bohdan Marconi, *Notatka na Konferencję Prasową*, Teki Marconiego, T.M. 80-7, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie.

¹¹ Na skutek interwencji wiceprezydenta miasta Warszawy, Jana Pohoskiego, pozyskano wielką platformę. Transport wyruszył z Warszawy o godz. 5.20 i dotarł do muzeum 9 września o godz. 5.00. Zob. B. Marconi, *Bitwa pod Grunwaldem*, op. cit., s. 41.

¹² Zbigniew Stolarek, „*Bitwa pod Grunwaldem*” wygrana po raz drugi. Śmiertelne niebezpieczeństwo i ocalenie arcydzieła Matejki, artykuł prasowy [źródło nieznane], Teki Marconiego, T.M. 80-1, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie.

¹³ Za zgodą konserwatora lubelskiego i dyrektora Instytutu Lubelskiego dr. Józefa Dutkiewicza. Zob. B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 148.

¹⁴ Według Bohdana Marconiego Władysław Woyda był intendentem – zob. B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 148, wg prasy, profesorem – zob. Z. Stolarek, „*Bitwa pod Grunwaldem*”..., op. cit.

Mikulicza-Radeckiego. Jeden otrzymał Woyda, drugi pozostał u Mikulicza-Radeckiego, a trzeci przekazano przedstawicielowi rządu RP. Sytuacja była bardzo trudna, dodatkowym utrudnieniem były gabaryty ukrywanego obrazu (o powierzchni ok. 42 m²). O działaniach związanych z jego ukryciem musiało wiedzieć bardzo ograniczone grono wtajemniczonych¹⁵. *Bitwę* ulokowano w Sali Konferencyjnej muzeum i rozpaczliwie szukano najlepszego rozwiązania. Postanowiono wykorzystać fakt pobytu Rządu Polskiego w Londynie dla mistyfikacji wywiezienia przezeń Matejkowskiego arcydzieła. Wykonano wtedy rulon, na który nawinięto kawał czystego płótna, który oszalowano deskami i przekazano dowódcy jednej z rządowych kolumn transportowych, w odpowiedni sposób nagłaśniając całą sprawę. Dzięki temu na jakiś czas niebezpieczeństwo zostało zażegnane. Kiedy ofensywa niemiecka dotarła do Lublina, obraz był w dalszym ciągu ulokowany w Sali Konferencyjnej muzeum, zamienionej już w prowizoryczną sypialnię dla uchodźców. Ukryto go pod wielkim podłogowym posłaniem z poprutych pierzyn i sienników. Zdążono z tym w ostatniej chwili, ponieważ dosłownie następnego ranka gmach został otoczony kordonem hitlerowców, poszukujących członków goszczącego tu poprzednio Rządu Polskiego. Po upływie dwóch tygodni muzeum zostało zamknięte, z nakazem przekazania kluczy władzom niemieckim. Na usilne prośby Woydy, którego mieszkanie zostało zniszczone, Niemcy pozostawili mu do dyspozycji Salę Konferencyjną. Później wspominał, że „nigdy nie spodziewał się, że będzie sypiał z żoną i synami na Grunwaldzie”¹⁶. Jednak wywiad niemiecki w dalszym ciągu był przekonany, że obraz jest w Lublinie. Nie uwierzono w jego wywiezienie. Z Berlina przybył specjalista od tzw. spraw delikatnych i związanych ze sztuką, dr Ludwig. Początkowo usiłował załatwić sprawę prośbami i obietnicami, ostatecznie groźbami. Za wskazanie miejsca ukrycia obrazu ofiarowywał najpierw dwa, a w końcu dziesięć milionów marek, bezpieczeństwo osobiste i paszporty zagraniczne z dowolną wizą. Za głowę żadnego z wrogów Trzeciej Rzeszy nie wyznaczono tak wysokiej nagrody. W całej tej historii nie zabrakło również wątku rodem z powieści sensacyjnej. „Wśród tej nagonki zjawiała się kiedyś wieczorem u Woydy nieznajoma, zakwefiona pani. [...] Nie legitymując się, zaczęła się wypytywać o los «Grunwaldu». Zrozpaczony i podejrzewający prowokację Woyda odpowiedział: «Nie wiem o co pani chodzi? – mam tego dość. Męczycie mnie o jakieś obrazy, wczoraj Niemcy a dziś znów pani! Wtedy nieznajoma [...] uśmiechnęła się i powiedziała: Pan mi nie ufa! Niestety nie mam klucza do pańskiego zaufania. Ale my panu pomożemy!...» / Wkrótce potem radio londyńskie – inspirowane wówczas przez gen. Sikorskiego – nadało w serwisie polskim krótką wiadomość: «Polonia miejscowa żywo jest uradowana dotarciem do Londynu, przez Rumunię, Węgry, Jugosławię i Francję słynnego obrazu pędzla Jana Matejki «Bitwa pod Grunwaldem»”¹⁷.

Dzięki podaniu tej informacji napięcie zelżało, ale ze względu na zbyt prowizoryczne ukrycie dzieła, postanowiono przenieść Bibliotekę Macierzy Szkolnej, mieszczącej się w lewym skrzydle starego gmachu muzeum, do Sali Konferencyjnej i umieścić obrazy w kontuarze bibliotecznym¹⁸. Tak przechowane dotrwały do kwietnia 1941 roku¹⁹. Niestety gubernator wydał nakaz

¹⁵ Szczegółowy opis wydarzeń i udziału osób w: B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 148–152. O złożeniu obrazu w muzeum wiedzieli także prezes Sądu Okręgowego Stanisław Bryła, prezes Towarzystwa Muzeum Lubelskiego adwokat Stanisław Kalinowski i kustosz muzeum Maria Zawirska. Zob. też: B. Marconi, *Bitwa pod Grunwaldem*, op. cit., s. 41.

¹⁶ Z. Stolarek, „*Bitwa pod Grunwaldem*”..., op. cit.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 149.



il. 3 | fig. 3

Wykopywanie obrazów
w Lublinie, 1944
The paintings being
dug up in Lublin,
1944, Narodowy
Instytut Dziedzictwa
w Warszawie, Teki
Marconiego, T.M. 80-1
National Heritage Board
of Poland, Marconi Files,
T.M. 80-1

fot. | photo W. Forbert

likwidacji biblioteki, dając trzy dni na jego wykonanie. Sale miały być przebudowane na potrzeby biblioteki NSDAP. Wobec takiego przebiegu wydarzeń, Władysław Woyda i Roman Pieczyrak²⁰ ostentacyjnie wyrzucili stary bezużyteczny kontuar biblioteczny do rupieciarni, a następnie, wspólnie z Henrykiem Krzesińskim²¹, wywieźli obrazy z muzeum. I znowu garstka ludzi narażając życie, wykonała to niebezpieczne zadanie. Wykorzystano masowe przesiedlenia Polaków. Pod pozorem naprawy rozebrano ogrodzenie muzeum, stłuczono latarnie uliczne. Obrazy – ukryte na wozie pod stertą mebli – przewieziono do taborów miejskich, oddległych od muzeum o dwa kilometry²². Po nawinięciu na wałek i umieszczeniu w drewnianej skrzyni, zabezpieczonej z obu stron papą i owiniętej drutami, umieszczono je w stodole w zacementowanym od góry dole²³. W celu odprowadzenia wilgoci, wykonano kanały odpływowe. Na klepisku zmagazynowano słomę i siano, które pozostały tam do czasu, gdy policja niemiecka wprowadziła do szopy swoje konie. Miało to miejsce w Wielki Piątek. Tak ukryte dzieła przetrwały do wyzwolenia. 18 października 1944 roku zostały przekazane, przez Pieczyraka i Krzesińskiego, Polskiemu Komitetowi Wyzwolenia Narodowego reprezentowanemu przez kierownika Resortu Kultury i Sztuki – Wincentego Rzymowskiego i kierownika Referatu Plastyki kapitana Aleksandra Rafałowskiego²⁴ (il. 3).

Po wydobywaniu obrazów z ukrycia, złożono je najpierw w gmachu Banku Rolnego, a następnie w magazynach Zakładu Fermentacyjnego Polskiego Monopolu Tytoniowego. Niestety pomimo zabezpieczenia stwierdzono, że są bardzo zniszczone. Do oceny stanu ich zachowania został zaproszony prof. Aleksy Rybnikow z Tretiakowskiej Galerii w Moskwie²⁵, który przeprowadził wstępne prace badawcze i dwukrotną dezynfekcję odwrócić²⁶ oraz próbę oczyszczenia lica. 8 sierpnia 1945 roku obrazy

²⁰ Roman Pieczyrak był Naczelnikiem Wydziału Gospodarczego Zarządu Miejskiego w Lublinie. Zob. B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 149.

²¹ Henryk Krzesiński był Zastępcą Naczelnika Wydziału Gospodarczego Zarządu Miejskiego w Lublinie. Ibidem.

²² B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 149.

²³ Prace przeprowadziło przedsiębiorstwo budowlane Ignacego i Władysława Drewnowskich. Zob. B. Marconi, *Bitwa pod Grunwaldem*, op. cit., s. 42.

²⁴ Akt przekazania P.K.W.N, Resort Kultury i Sztuki. L.p1740/N, Dyr. Muz. z dnia 13 listopada 1944 r., Teki Marconiego, T.M. 80-1, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie.

²⁵ Profesor Rybnikow prowadził prace przez dwa i pół tygodnia. Zob. B. Marconi, *Il. Opis techniczny...*, op. cit.

²⁶ Do dezynfekcji został użyty 10-procentowy roztwór tymolu w alkoholu. Ibidem.



zostały przewiezione do Warszawy samochodem ciężarowym²⁷ (il. 4). Ze względu na ich rozmiary ulokowano je w gmachu dawnego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, gdzie znajdowały się Państwowe Pracownie Konserwacji Zabytków²⁸. Tam w maju 1946 roku²⁹ zespół pod kierunkiem prof. Bohdana Marconiego, kierownika Pracowni Konserwacji Malarstwa Muzeum Narodowego w Warszawie³⁰ rozpoczął prace konserwatorsko-restauratorskie³¹. Były one później poddane ocenie prof. Gerasimowa i dyrektora Zamoszki na z Galerii Tretiakowskiej³². Wyposażono pracownię w niezbędną aparaturę naukową do badań:

il. 4 | fig. 4

Stan zachowania obrazu po przywiezieniu do Państwowej Pracowni Konserwacji Zabytków Malarstwa w Warszawie | The condition of the painting at arrival at the State Studio of Conservation of Painting in Warsaw, sierpień 1945 | August 1945, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie, Teki Marconiego, T.M. 80-1 | National Heritage Board of Poland, Marconi Files, T.M. 80-1

fot. | photo J. Mierzecka

²⁷ B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 156.

²⁸ W wyniku ogromnych zniszczeń w zakresie dzieł sztuki, jakie poniosła Polska w wyniku działań wojennych, zaistniała konieczność powołania instytucji państwowej ratującej ocalałe dzieła dla przyszłych pokoleń. Funkcję tę powierzono Państwowym Pracowniom Konserwacji Zabytków, podlegającym Generalnemu Konserwatorowi prof. dr. Janowi Zachwatowiczowi w Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków przy Ministerstwie Kultury i Sztuki. Do 1939 r. taką opiekę sprawowała Państwowa Pracownia Konserwatorska, podległa Wydziałowi Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, mieszcząca się w dawnej pracowni Bacciarellego na Zamku Królewskim w Warszawie. Zob. Teki Marconiego, T.M. 80-7, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie.

²⁹ B. Marconi, *II. Opis techniczny...*, op. cit.

³⁰ Zespół w składzie: kierownik prac prof. Bohdan Marconi, asystent Zofia Blizińska, konserwatorzy – Cecylia Kowalska, Aldona Romanowicz, Jadwiga Tereszczenko, Stanisława Majewska, Maria Orthwein, Gustaw Pilecki, Władysław Kowalski oraz starszy technik Stanisław Garbarczyk i artysta stolarz Maksymilian Sobiczewski. Zob. B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 152.

³¹ Miały się one rozpocząć w rocznicę bitwy pod Grunwaldem, 15 lipca 1945 r. Zob. B. Marconi, *Notatka na Konferencję...*, op. cit.

³² Bohdan Marconi, *Faktura: technika i stan zachowani obrazów Jana Matejki*, Teki Marconiego, T.M. 80-11, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie.



il. 5 | fig. 5

Widoczne uszkodzenia odkopywanego waju
 | The damaged roll being dug up, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie, Teki Marconiego, T.M. 80-1
 | National Heritage Board of Poland, Marconi Files, T.M. 80-1

fot. | photo W. Forbert

kwarcową lampę analityczną, aparat Roentgena, mikroskopy i inne. Całe przedsięwzięcie zostało sfinansowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, Naczelną Dyрекcję Muzeów i Ochrony Zabytków oraz Główny Urząd Konserwatorski.

Niestety z powodu złego stanu budynku Zachęty, działania związane z pracami konserwatorskimi były bardzo utrudnione. Prowizorycznie oszklony dach bez przerwy przeciekał. Podczas deszczu pracownicy podstawiali naczynia, aby nie dopuścić do zamoknięcia *Bitwy*. Pokryta linoleum betonowa podłoga o nierównej powierzchni stała się wyłęgarnią pleśni i grzybów. Trzeba było przeprowadzić jej wymianę i dezynfekcję pomieszczenia. Jak donosiła prasa: „Wszystko to wynikało z rażącej dysproporcji między ogromem pracy ministerstwa i troskliwości konserwatorów, dyrekcji muzeum a lekceważeniem obowiązków ze strony odpowiedzialnej za przeprowadzenie remontów. Nasuwa się więc pytanie, kto jest odpowiedzialny za tolerowanie podobnego stanu rzeczy. Opinia publiczna domaga się bezzwłocznego doprowadzenia do porządku sal Zachęty. Bezcenny dokument kultury narodowej jest własnością całego społeczeństwa, które protestuje przeciwko tak skandalicznemu niedbalstwu, tak jak protestowało przeciwko magazynowaniu benzyny w bezpośrednim sąsiedztwie Zachęty. Zbiór arcydzieł sztuki, które przetrwały pożogę wojenną, nie może paść ofiarą bezmyślnego biurokratyzmu. *Grunwald* musi zmartwychwstać”³³. Obraz miał być zakonserwowany do końca 1946 roku, a nastąpiło to dopiero w czerwcu 1949 roku. Pokazano go 15 lipca w związku z rocznicą bitwy pod Grunwaldem³⁴.

Po przewiezieniu obrazu z Lublina do Warszawy pierwsze oględziny zostały przeprowadzone przez prof. dr. Stanisława Lorentza, Naczelnego Dyrektora Muzeów i Ochrony Zabytków, dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie i prof. Bohdana Marconiego. Dokumentacja fotograficzna została wykonana w Zachęcie, gdzie po rozłożeniu *Bitwy* na podłodze ksyrolitowej, sfotografowano ją z wysokości szklanego dachu. Aparat został ustawiony na specjalnej podporze. Niestety z powodu złych warunków oświetleniowych, nie udało się udokumentować dokładnego stanu zachowania obrazu³⁵.

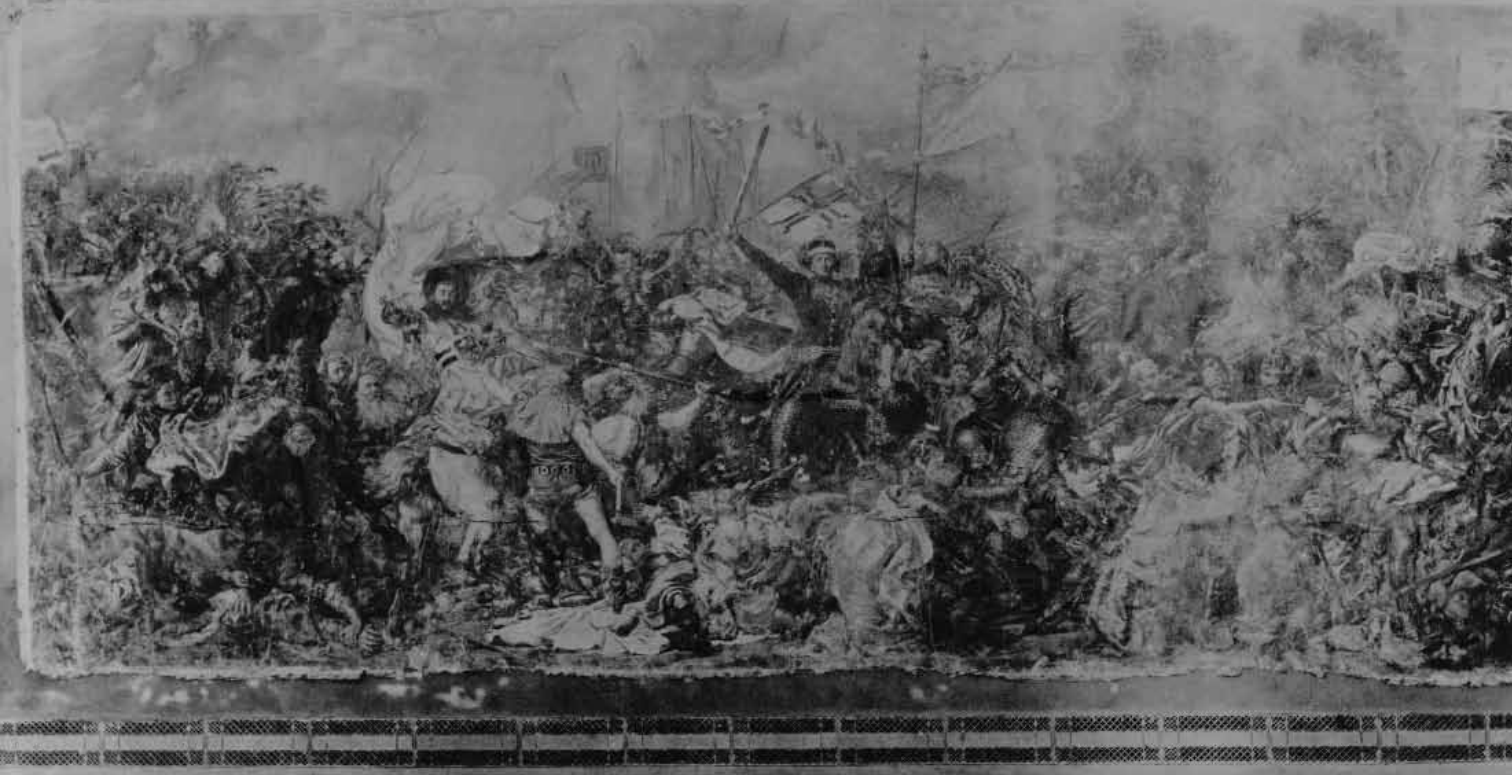
Z powodu zakopania *Grunwald* był w opłakanym stanie. Drewniany waj, o średnicy 90 cm, który pozwolił na czterokrotne nawinięcie obrazu³⁶, całkowicie zbutwiał w wyniku zawilgocenia i braku wentylacji, a uszkodzenie kręgu stanowiącego jego część

³³ *Wieczór* z dnia 15 lipca 1947 r., Teki Marconiego, T.M. 80-1, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie.

³⁴ Remont gmachu ukończono latem 1948 r. Zob. B. Marconi, *Bitwa pod Grunwaldem*, op. cit., s. 42.

³⁵ B. Marconi, *II. Opis techniczny...*, op. cit.

³⁶ B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 157.



konstrukcyjną spowodowało rozdarcia podobrazia (il. 5). Jak się jednak okazało kilkadziesiąt lat później, uszkodzenia te nie powstały samoistnie. Otóż w 2010 roku jeden ze zwiedzających Galerię Malarstwa Polskiego w rozmowie ze strażniczką pilnującą ekspozycji w Sali Grunwaldzkiej, powiedział, że brał udział w akcji wydobywania obrazu w 1944 roku. Niestety ktoś poślizgnął się, wpadł do dołu na spróchniały wał i go złamał³⁷. W ten sposób powstały cztery poziome rozdarcia płótna (w odległości około 1 m od dolnej krawędzi), długości 70 cm, z pionowymi odgałęzieniami dochodzącymi do 40 cm. Zapleśniałe płótno, w dolnej części obrazu zdekatyzowało się. Dolna krawędź była krótsza od górnej o około 10 cm. Powstały liczne fałdy do 5 cm wysokości. Bardzo zniszczone nitki płóciennne prosiły się już przy lekkim potarciu palcami. Obraz był zszarzały i miejscami nieczytelny, przypuszczalnie w wyniku działania pleśni wytwarzających kwasy oraz autolizy pleśni tworzącej zasady. Spoiwo olejno-żywiczne uległo rozkładowi. Dziś nie ulega wątpliwości, że gdyby całe odwrocie obrazu nie zostało zamalowane białą farbą olejną, to prawdopodobnie obraz byłby w o wiele gorszym stanie, o ile w ogóle by przetrwał.

W wyniku prowadzonych prac konserwatorskich usunięto wzmocnienia płótna: łąty i pasy oraz farbę olejną z odwrocia³⁸. Zabezpieczono rozdarcia i po wzmocnieniu brzegów pasami szerokości 30 cm klejonymi masą woskową, nabito obraz na krosna pomocnicze w celu przeprowadzenia prostowania, w tym trudnych zabiegów dekatyzacji, do których, z powodu zamalowania

il. 6 | fig. 6

Obraz po nabiciu na prowizoryczne krosna w celu przeprowadzenia prostowania podłoża
 | Painting nailed to temporary stretcher bars to straighten its support, listopad 1948 | November 1948, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie, Teki Marconiego, T.M. 80-1
 | National Heritage Board of Poland, Marconi Files, T.M. 80-1

fot. | photo Bohdan Marconi

³⁷ Niestety nieznana jest jego tożsamość.

³⁸ Było to usuwanie mechaniczne poprzez szlifowanie i zeszkrobywanie, bez użycia rozpuszczalników. W zabiegu tym pomagali studenci Studium Konserwacji Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Zob. B. Marconi, *Bitwa pod Grunwaldem*, op. cit., s. 43. Według Marconiego odwrocie zostało zamalowane bielą cynkową. Zob. też: B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 156.



il. 7 | fig. 7

Obrady komisji konserwatorskiej po zakończeniu prac konserwatorsko-restauratorskich obrazu w Zachęcie
 Meeting of the conservation committee in Zachęta after the conservation and restoration work on the painting is completed, 1949, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie, Teki Marconiego, T.M. 80-1
 National Heritage Board of Poland, Marconi Files, T.M. 80-1

fot. nieznanym | photographer unknown

odwrocia, nie można było zabezpieczyć lica³⁹ (il. 6). Również w tym celu miejscowo przykładano zwilżone tektury i obciążano płótno szklanymi taflami. Zabiegi te trwały pięć miesięcy. Potem wzmocniono podłoże dublżem klejonym masą woskowo-żywiczną⁴⁰; prace te trwały miesiąc. W celu uniknięcia spłaszczenia impastów, prasowanie⁴¹ przeprowadzono na wełnianym filcu o wymiarach 5 × 13 m i grubości 0,5 cm. Przez pół roku trwały poszukiwania płótna odpowiednich rozmiarów w jednym kawałku. Filc i płótno dublżące utkano z żyrdowskiej przędzy w firmie Lüder i Müller w Tomaszowie Mazowieckim. Nowe płótno, po przybiciu gwoździami do podłogi, zaimpregnowano wodą klejową⁴². Wzmacniało ono podobrazie do 2010 roku.

Następnie nabito obraz na drewniane krosna z krzyżakiem⁴³ i oczyszczono lico mydłem konserwatorskim⁴⁴. Wyjątkowo trudnym i bardzo czasochłonnym procesem okazała się regeneracja warstwy malarskiej, uznana przez profesora Marconiego za nowe zagadnienie w historii konserwacji⁴⁵. Regeneracja jednego dm² trwała około czterech-pięciu godzin⁴⁶.

³⁹ Zaklejenie papierem lica nie pozwoliłoby na wyrównanie fałd płótna.

⁴⁰ Jej skład był następujący: wosk, kałafonia, terpentyna wenecka (w stosunku 1 : 1 : 0,1). Zob. B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 160.

⁴¹ Obraz odizolowano podwójną warstwą papieru. Zob. B. Marconi, *II. Opis techniczny...*, op. cit.

⁴² Sformułowanie Marconiego. Ibidem.

⁴³ Obraz zawieszono na ścianie 20 grudnia 1948 r. Ibidem.

⁴⁴ Skład: terpentyna wenecka, terpentyna balsamiczna w stosunku 1 : 3 i amoniak. Zob. B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 161.

⁴⁵ B. Marconi, *II. Opis techniczny...*, op. cit.

⁴⁶ Skład: woda utleniona, amoniak i chloroform purissimum. Zob. B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 161.

Badania w promieniach pozafioletowych [określenie Marconiego] wykazały, że lico tylko miejscami było pokryte werniksem⁴⁷. Po uzupełnieniu ubytków warstwy gruntu kitem kredowo-klejowym⁴⁸, obraz zawerniksowano⁴⁹ w pozycji pionowej⁵⁰. Punktowanie wykonano farbami z barwników angielskich na spoiwie damarowym, faksymilowo, tak aby retusze były z bliska czytelne. Nie rekonstruowano liter w miejscu sygnatury. Niektóre materiały konserwatorskie sprowadzono z zagranicy. Zostały wtedy również wykonane specjalne konstrukcje wieżowe umożliwiające konserwatorom dostęp do górnej części obrazu w czasie zabiegów oczyszczania lica, zakładania kitów w miejscach uszkodzeń warstwy malarskiej i gruntu oraz pozostałych prac. Dawna rama, w którą obraz oprawiano od 1900 roku, została poddana konserwacji polegającej na uzupełnieniu ubytków i oczyszczeniu, przy udziale stolarzy z Państwowej Pracowni Konserwacji Zdobnictwa⁵¹ (il. 7).

Dziesięć lat później, w 1959 roku, *Bitwa* zostaje wypożyczona na wystawę „Polské malířství od Canaletta k Wyspiańskému. Ze sbírek Národního Muzea ve Varšavě” zorganizowaną przez Národní galerie w Pradze w Valdštejnskiej jízdárně⁵². W 1962 roku w związku z przebudową sal ekspozycyjnych Muzeum Narodowego w Warszawie z okazji 100-lecia istnienia, obraz został zasłonięty deskami⁵³. Kilkanaście lat później, w 1966 roku⁵⁴, dzieło ponownie zostaje wyeksponowane, tym razem na wystawie „Polskie malarstwo historyczne” w Muzeum Narodowym w Poznaniu, w ramach obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego. W 1974 roku *Bitwa* jedzie na wystawę „Arcydzieła malarstwa polskiego XIX i początków XX wieku” w Moskwie, z okazji rocznicy 30-lecia PRL-u⁵⁵. Był to pierwszy pokaz sztuki polskiej w ZSRR, zorganizowany na tak wielką skalę. Także największy w dziejach współczesnego polskiego wystawiennictwa w dziedzinie muzealnictwa i ochrony zabytków⁵⁶. Podczas narady dyrektorów muzeów prof. dr Stanisław Lorentz podkreślił prestiż tej wystawy, „propagującej sztukę polską wśród społeczeństwa radzieckiego na tak szeroką skalę na przykładzie najlepszych obrazów z muzeów całej Polski”⁵⁷. Doceniając wagę przedsięwzięcia,

⁴⁷ B. Marconi, *II. Opis techniczny...*, op. cit. Chodzi oczywiście o promieniowanie ultrafioletowe.

⁴⁸ Skład: kreda pławiona, klej skórny, terpentyna wenecka. Zob. B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 161.

⁴⁹ Skład: werniks mastyksowy, terpentyna balsamiczna, mastyks w stosunku 3 : 1. Ibidem.

⁵⁰ B. Marconi, *II. Opis techniczny...*, op. cit.

⁵¹ Ibidem.

⁵² *Polské malířství od Canaletta k Wyspiańskému. Ze sbírek Národního Muzea ve Varšavě*, oprac. Krystyna Sroczyńska, kat. wyst., Národní galerie, Valdštejnská jízdárna [dawna Waldsteinowska Szkoła Jazdy Konnej, jedna z siedzib galerii], Praga, 12 maja – 12 lipca 1959, Ministerstvo Školství a Kultury, Národní galerie v Praze, Praha 1959.

⁵³ *Co z galerii malarstwa?* – list Zofii Petrzkowskiej z Bielska-Białej do redakcji, „Argumenty”, nr 44, 4 XI 1962. Anna Masłowska, *Kronika wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1862–2002*, t. 2, 1963–1982, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. 10.

⁵⁴ W okresie od 16 maja do 17 września 1966 r.

⁵⁵ W okresie od 16 marca do 10 maja 1974 r.

⁵⁶ A. Masłowska, *Kronika wystaw...*, op. cit., s. 153.

⁵⁷ *Protokół narady Dyrektorów muzeów zwołanej przez Dyrektora Zarządu Muzeów dr. Bohdana Rymaszewskiego, z dnia 29 stycznia 1974 r.* W spotkaniu brali udział: dr Bohdan Rymaszewski – dyrektor Zarządu Muzeów, prof. dr Stanisław Lorentz – dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, mgr Wojciech Fijałkowski – wicedyrektor MNW, mgr Tadeusz Chruścicki – wicedyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, prof. dr Kazimierz Malinowski – dyrektor Muzeum Narodowego w Poznaniu, dr Władysław Filipowiak – dyrektor Muzeum Narodowego w Szczecinie, mgr Piotr



il. 8 | fig. 8

Zmiany właściwości spoiwa dublażowego objawiające się pęcherzami pomiędzy płótnem oryginalnym a dublażowym oraz rozwarstwieniami przy krawędziach
 | Changes in the properties of the doubling adhesive manifesting themselves as blisters between the original and lining layers of canvas and delamination along its edges, 1974, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, dokumentacja konserwatorska nr 60/21 | Archive of the National Museum in Warsaw, conservation documentation no. 60/21

foto: | photo Michał Tarasiewicz

Muzeum Narodowe w Warszawie postanowiło udostępnić ok. 200 dzieł, głównie z ekspozycji stałej, w związku z czym Galeria Malarstwa Polskiego została zamknięta. Dr Bohdan Rymaszewski poinformował, że Minister Kultury i Sztuki powierzył organizację wystawy Muzeum Narodowemu w Warszawie, podkreślając, że wystawa jest organizowana w największej sali wystawowej stolicy ZSRR i „stanowi niezwykle ważne wydarzenie zarówno w sensie artystycznym, jak i politycznym [...]”⁵⁸ i ma być zrealizowana „w niezwykle krótkim terminie”⁵⁹. Zwrócił się z prośbą o przygotowanie dzieł przez poszczególne muzea – również pod względem konserwatorskim. Poinformował też, że MNW zorganizuje transport skrzyń z obrazami z Krakowa do Warszawy, „oddzielnym meblowozem Międzynarodowego PeKaeSu, [który] zostanie dołączony do całego konwoju warszawskiego i będzie eskortowany do Moskwy”⁶⁰. Zwrócił uwagę „na możliwość zlecenia poprzez Spółdzielnię należytego konserwatorskiego przygotowania obrazów na wystawę w ramach kredytów na kapitalne remonty”⁶¹. Podczas narady omówiono urządzenie Sali Honorowej, w związku z ekspozycją

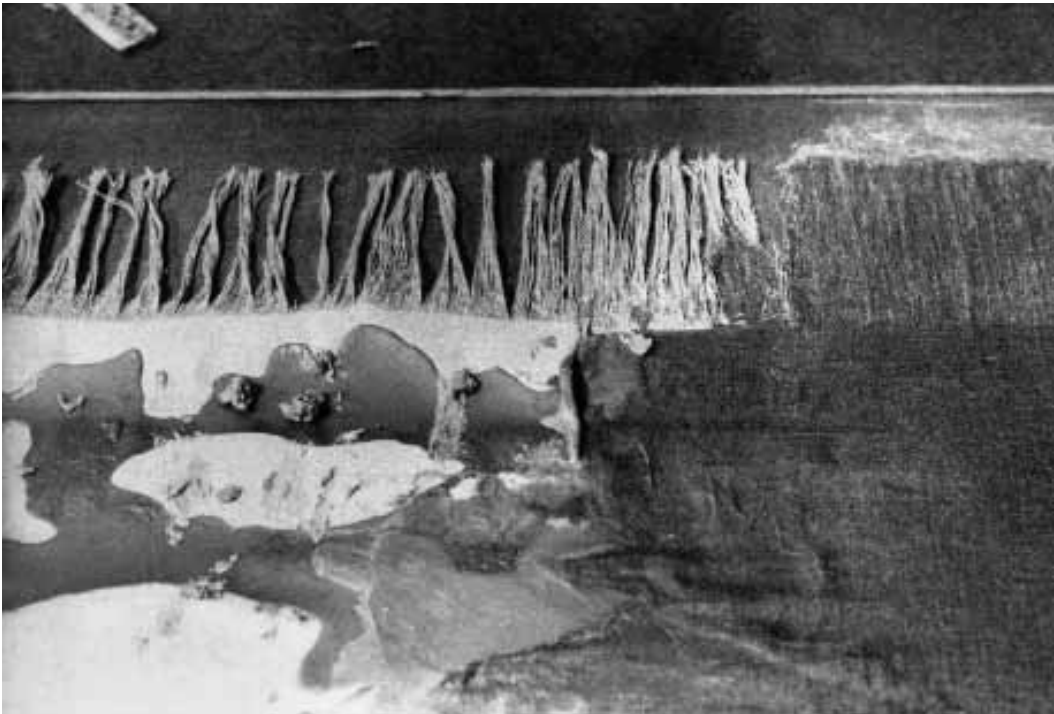
Łukaszewicz – przedstawiciel Muzeum Narodowego we Wrocławiu, mgr Ryszard Stanisławski – dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi, mgr Zdzisław Ciara – dyrektor Muzeum Okręgowego w Toruniu, mgr Alojzy Oborny – dyrektor Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach, dr Krystyna Sroczyńska – komisarz wystawy, kurator Galerii Sztuki Polskiej MNW, mgr Gabriela Lipkova – Główny Konserwator MNW, Joachim Bieńkowski – kierownik administracyjny MNW, mgr Lija Skalska – sekretarz wystawy, adiunkt Galerii Sztuki Polskiej MNW. Protokół ten znajduje się w dokumentacji konserwatorskiej przechowywanej przez Głównego Konserwatora MNW (skoroszyt: prace konserwatorskie przy obrazie „Bitwa pod Grunwaldem” i obrazach B. Bellotto zw. Canaletto; wykonawca: Sp. Pracy Artystów Plastyków „Plastyka”, W-wa, ul. Długa Nr 36).

⁵⁸ Ibidem, s. 2.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem.



Bitwy. „Po dłuższej dyskusji wypłynęła propozycja umieszczenia na bocznych ścianach obrazów Weissa «Manifest» i Lentza «Strajk», na tylnej zaś – rzeźby Aliny Szapocznikow «Przyjaźń polsko-radziecka» [...]»⁶².

W wyniku oględzin *Bitwy* okazało się, że obraz wymaga działań konserwatorskich⁶³. Społwo dublażowe zmieniło swoje właściwości. Objawiło się to w postaci pęcherzy pomiędzy płótnem oryginalnym a dublażowym oraz rozwarstwieniami przy krawędziach (il. 8). Zapewne niebagatelną rolę odegrały tu pozostałości farby olejnej, jaką nasączone było całe odwrocie w latach dwudziestych ubiegłego wieku. W partii rozdarć odspojenia dochodziły do około 0,5 cm wysokości, co potwierdziło, że rozdarcia nie były ze sobą zespolone. Zauważono również zmiany kolorystyczne oraz wykruszenia i przetarcia warstwy malarskiej, szczególnie przy brzegach.

Konserwację firmowała Spółdzielnia Pracy Artystów Plastyków⁶⁴. Program prac konserwatorskich wyceniono na kwotę 427 047,50 zł⁶⁵. Rzeczoznawcami byli: prof. Bohdan Marconi,

il. 9 | fig. 9

Dodatkowe wzmocnienie brzegów pasami z płótna lnianego klejonych masą woskową
Reinforcing the sides of the painting with strips of linen glued with wax mass, 1974, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, dokumentacja konserwatorska nr 60/21 | Archive of the National Museum in Warsaw, conservation documentation no. 60/21

foto. | photo Michał Tarasiewicz

⁶² Ibidem, s. 3.

⁶³ Dokumentacja konserwatorska, nr 60/21, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie.

⁶⁴ Zlecone przez Muzeum Narodowe w Warszawie pismem Nr. XXVII-1-1/74 z dnia 3 stycznia 1974 r.

⁶⁵ Protokół nr UK/2/74 z posiedzenia Komisji Konserwatorskiej działającej w oparciu o Zarządzenia Nr 64 Prez. Rady Ministrów z dnia 27 XI 1965 r./M.P. Nr 67 poz. 383/ dla ustalenia zakresu, stopnia trudności i zniszczenia oraz wartości prac konserwatorskich przy 26 obrazach sztalugowych [w tym 25 obrazów Canaletta] z Muzeum Narodowego w Warszawie, odbytego w Warszawie dn. 16 stycznia 1974 r. Protokół został podpisany przez obywateli reprezentujących: Ministerstwo Kultury i Sztuki, Ośrodek Dokumentacji Zabytków – mgr Krystynę Sommer, Muzeum Narodowe w Warszawie: wicedyrektora mgr. Wojciecha Fijałkowskiego, prof. Stefana Kozakiewicza, dr Krystynę Sroczyńską



il. 10 | fig. 10

Przewijanie obrazu przy użyciu drewnianego wałka | Wrapping the painting around a wooden roll, 1974, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, dokumentacja konserwatorska nr 60/21 | Archive of the National Museum in Warsaw, conservation documentation no. 60/21

fot. | photo Michał Tarasiewicz

mgr Maria Orthwein i mgr Gustaw Pilecki⁶⁶. Na początku przeprowadzono wstępne badania. Następnie miejscowo zabezpieczono warstwę malarską bibułą i kalką oraz wyprostowano podłóże. Wzmocniono brzegi poprzez dodanie pasów szerokości 75 cm⁶⁷, których część wychodzącą poza krawędź malowidła zawinięto podwójnie, dla wzmocnienia oryginalnych marginesów (il. 9). W miejscach rozdublowania wprowadzono masę woskową. W tym wypadku zabieg zakończył się sukcesem i skonsolidowano warstwy. Całe lico oczyszczono chemicznie mydłem konserwatorskim z warstwy brudu i miejscowo ze zmienionych i pociemniałych retuszy. Następnie założono kity woskowe, które wypunktowano akwarelą. Na koniec zabezpieczono całe lico woskiem z dodatkiem werniksu⁶⁸. W czasie prac obraz był czterokrotnie zwijany i przewijany (il. 10). Został nabity na nowe drewniane krosna. Wykonano także prace konserwatorskie przy ramie⁶⁹.

– kuratora Zbiorów Malarstwa Polskiego, mgr Gabrię Lipkową – Głównego Konserwatora, rzeczoznawców: prof. Bohdana Marconiego, mgr Marię Orthwein, mgr. Gustawa Pileckiego, wykonawców: mgr. Zbigniewa Majchrowicza, mgr. Lucjana Bileckiego, mgr Marię Rawdanowicz. Protokół ten znajduje się w dokumentacji konserwatorskiej przechowywanej przez Głównego Konserwatora MNW (zob. wspomniany w przyp. 57 skoroszyt).

⁶⁶ Konserwacja została przeprowadzona w dniach 10 stycznia – 16 grudnia 1974 r. przez zespół pod kierunkiem mgr. Zbigniewa Majchrowicza, w składzie: mgr Franciszek Kędzior, mgr Stanisława Majda, mgr Stanisława Majewska. Zob. dokumentacja konserwatorska, nr 60/21, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie.

⁶⁷ Klejonych masą woskowo-żywiczną, ale tym razem zamiast kalafonii użyto damary. Ibidem.

⁶⁸ Skład: wosk naturalny, terpentyna balsamiczna, werniks mastyksowy. Ibidem.

⁶⁹ Prace te polegały na wykonaniu miniowania, lakierowania, szellakowania i złożeniu na mikstion. Wycenione na kwotę 47 207 zł. Faktura nr 2/UK/2/74/75/259, kosztorys z dnia 9 stycznia 1975 r. Spółdzielnia Pracy Artystów Plastyków „Plastyka”. Ibidem.



Transporty do Moskwy wyruszyły 18 marca 1974 roku, w asyście Głównego Konserwatora – Gabrieli Lipkowej i kierownika administracyjnego Joachima Bieńkowskiego. Od granicy polsko-radzieckiej konwojowi towarzyszyła eskorta milicji radzieckiej, na terenie Polski – milicji polskiej. Montaż obrazów, pakowanie i rozpakowywanie w Moskwie, zostały wykonane przez pracowników Muzeum Narodowego w Warszawie, z udziałem jednego konserwatora z Krakowa⁷⁰. Po zakończeniu ekspozycji i przewiezieniu obrazu z powrotem do Warszawy, dzieło naciągnięto na nowe, aluminiowe, sztywne, trójmodułowe krosna, regulowane jedynie mechanicznie kluczem monterskim (każdy moduł osobno)⁷¹. Blejtram ten służył *Bitwie* do 2012 roku.

W latach 1976–1982, w związku z remontem sal Galerii Malarstwa Polskiego, obraz był w depozycie w Muzeum Zamkowym w Malborku.

Ostatnie wypożyczenie miało miejsce w 1999 roku do Lietuvos nacionalinis muziejus, w Starym Arsenale Zamku Dolnego w Wilnie⁷². Był to pierwszy pokaz obrazu na Litwie, a jego prezentacja została włączona do programu uroczystej wizyty Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Aleksandra Kwaśniewskiego. Inicjatywa wypłynęła od Ambasador RP Eufemii Tejchmann, która w piśmie skierowanym do dyrektora Ferdynanda B. Ruszczyca podkreśliła, że „bitwa pod Grunwaldem jest w mentalności Litwinów największym momentem sławy

il. 11 | fig. 11

Wstawianie skrzyni z obrazem do Lietuvos nacionalinis muziejus w Wilnie, przez specjalnie poszerzony otwór drzwi zewnętrznych | Inserting the crate containing the painting into the National Museum of Lithuania in Vilnius through a specially enlarged door

fot. | photo Dorota Ignatowicz-Woźniakowska

⁷⁰ Protokół nr MK/2/74. Ibidem.

⁷¹ Wykonane przez Stocznnię Gdańską.

⁷² W terminie od 6 kwietnia do 10 sierpnia 1999 r., na podstawie umowy podpisanej 11 stycznia 1999 r. przez Ferdynanda B. Ruszczyca, dyrektora MNW i Romualdasa Budrysa – dyrektora Muzeum Narodowego w Wilnie.

i chwały oręża litewskiego i świadectwem wielkości narodu [...], jest przypomnieniem wielkich tradycji wojskowych Polaków i Litwinów, co ma szczególne znaczenie w czasie utworzonego polsko-litewskiego batalionu dla utrzymania pokoju LITPOLBAT⁷³.

Wystawę zwiedziło około sto siedemdziesiąt tysięcy osób. Za zgodą dyrektora Muzeum Wojska Polskiego, dr. Henryka Wieleckiego, pokaz *Bitwy pod Grunwaldem* został wzbogacony 65. eksponatami wojskowymi, w tym pociskiem artyleryjskim – kulą kamienną z pola grunwaldzkiego.

Decyzję o wypożyczeniu poprzedzono szczegółowymi rozmowami. Było to bardzo duże i kosztowne przedsięwzięcie wycenione przez stronę polską na kwotę 203 415 zł. Głównymi sponsorami po stronie polskiej był BIG Bank S.A. i firma transportowa PEKAES-Multi-Spedytor Sp. z o.o. Prace konserwatorskie trwały około dwóch miesięcy. Wiele czynności musiało być wykonanych wielokrotnie. Główny zespół liczył czternaście osób, z czego dziesięć brało udział w organizacji wystawy w Wilnie⁷⁴.

Rozważano argumenty za i przeciw wypożyczeniu. Ostatecznie stwierdzono, że ogólny stan zachowania dzieła pozwala na jego zwinięcie. W 1999 roku poszczególne warstwy obrazu były jeszcze stosunkowo dobrze skonsolidowane. Podczas poprzednich konserwacji całe podobrazie zostało wzmocnione dublażem oraz dodatkowo bardzo szerokimi pasami. Cały czas brano jednak pod uwagę ryzyko związane z wypożyczeniem. Ostatecznie, ze względu na rangę przedsięwzięcia, podjęto decyzję pozytywną. Ustalono, że będzie to ostatnie wypożyczenie *Bitwy*. Podkreślono konieczność przeprowadzenia pełnej konserwacji, którą prawdopodobnie należałoby wykonać w okresie kilkunastu lat od wypożyczenia do Wilna. Informacje te zostały odnotowane w karcie merytorycznej obrazu.

Prace przygotowawcze trwały trzy miesiące, od 12 stycznia do 12 kwietnia. W tym czasie odbyły się dwa spotkania robocze w Wilnie, podczas których ustalono niezbędne do wypożyczenia warunki⁷⁵, w tym dotyczące aranżacji przestrzeni wystawienniczej, montażu obrazu, wymogów zarówno w zakresie bezpieczeństwa, jak i parametrów temperaturowo-wilgotnościowych oraz oświetlenia.

Muzeum w Wilnie musiało przeprowadzić poważne prace adaptacyjne. Konieczne okazało się między innymi udrożnienie drogi transportowej poprzez demontaż ogrodzenia i wybudowanie specjalnego pomostu przez litewskie wojsko. Znacznie poszerzono otwór drzwi zewnętrznych tak, aby można było wstawić skrzynię z obrazem do muzeum (il. 11). Dzięki skali przedsięwzięcia wyremontowano sale ekspozycyjne.

W tym czasie w Muzeum Narodowym w Warszawie zgromadzono wszystkie niezbędne materiały konserwatorskie, oprzyrządowanie konieczne do zdejmowania obrazu ze ściany,

⁷³ Pismo z dnia 22 grudnia 1998 r.

⁷⁴ Powołany przez Dyрекcję MNW zespół pracowników pod kierunkiem: ze strony Zbiorów Polskiej Sztuki Nowożytnej: kurator – starszego kustosa, Elżbiety Charazińskiej i kustosz, Ewy Micke-Broniarek, a ze strony Działu Konserwacji: Głównego Konserwatora – konserwator Doroty Ignatowicz-Woźniakowskiej i starszego renowatora Bogusława Janczaka. Za ustalenie warunków bezpieczeństwa odpowiadał gł. specjalista ds. zamówień publicznych Sławomir Adamczyk, za sprawy finansowe kier. Działu Finansowego Wanda Korzeniewska. Członkami zespołu konserwatorskiego pod kierunkiem Głównego Konserwatora byli: konserwator Piotr Lisowski, asystent Anna Lewandowska, renowator Anna Bogdańska, renowator przyuczony Marek Święcki, starszy renowator Bogdan Grygiel. Członkami Grupy Technicznej byli montażyści Robert Tyc, Krzysztof Kołodziejczyk, Robert Błaszczak i starszy laborant Tomasz Piórkowski.

⁷⁵ Z strony polskiej uczestniczyli w nich: Dorota Ignatowicz-Woźniakowska, Bogusław Janczak, Sławomir Adamczyk, ze strony litewskiej zaś: wicedyrektor Laima Bialopetravičienė, dyrektor Techniczny Aleksander Kulikauskas, Główny Konserwator Loreta Meškelevičienė.



w tym 400 m lin taternicznych, 8 bloczków-wielokrążków, specjalny filc w jednym kawałku o szerokości 5 m, sprowadzony z Belgii⁷⁶. Według projektu Bogusława Janczaka przygotowano specjalną skrzynię aluminiową o wymiarach 500 × 130 × 130 cm oraz wałek⁷⁷. Skrzynia została wyłożona wykładziną.

Bezpośrednio w akcji zdejmowania obrazu ze ściany w Sali Matejkowskiej brało udział kilkadziesiąt osób, w tym dwudziestu mężczyzn trzymało liny. W dniu 15 marca o godzinie dwunastej obraz wraz z ramą zdjęto ze ściany. Była to bardzo niebezpieczna operacja. Starając się uniemożliwić wichrowanie płótna po przekątnej, obraz opuszczono na podłogę. Następnie ułożono go na dwunastu kobyłkach licem do góry i zdjęto zewnętrzną ramę. Po zabezpieczeniu podobrazia pośrodku dwiema opaskami płóciennymi (o szerokości 2 m), dzieło zostało odwrócone na drugą stronę tą samą metodą, za pomocą lin i bloczków. Po zdjęciu obrazu z blejtramu ułożono go na podłodze, na tekturach, filcu i papierze silikonowym (il. 12).

Prace konserwatorskie rozpoczęto od oczyszczenia odwrocza z kurzu i dwukrotnego przeprasowania brzegów obrazu z obu stron. Po ponownym przekręceniu licem do góry,

il. 12 | fig. 12

Przygotowywanie obrazu do wypożyczenia na wystawę do Wilna. Sala Matejkowska Muzeum Narodowego w Warszawie | Preparing the painting for loan to the National Museum of Lithuania, Matejko Room, The National Museum in Warsaw, 1999

fot. | photo Anna Bogdańska

⁷⁶ W jego sprowadzeniu pomógł Janusz Osiński, sprzedawca w sklepie „Świat dywanów” w Jankach.

⁷⁷ Wykonane przez firmę COVPOL.

oczyszczono warstwę malarską z brudu⁷⁸. Następnie nałożono cienką warstwę werniksu retuszerskiego, co pozwoliło na zabezpieczenie warstwy malarskiej, wydobyć i nasycenie kolorów. Wypunktowano ubytki warstwy malarskiej i miejscami zmienione kolorystycznie retusze⁷⁹. W czasie świąt Wielkiej Nocy przeprowadzono czynności związane ściśle z transportem obrazu na Litwę. W Poniedziałek Wielkanocny nawinięto obraz na wał o średnicy 93 cm, licem na zewnątrz. Po świętach obraz został przewieziony samochodem⁸⁰ do Wilna, gdzie przez następny tydzień, do 12 kwietnia, realizowano prace związane z przygotowaniem pokazu. W tym czasie powtórzono wiele czynności związanych z przygotowaniem dzieła do ekspozycji, w tym również wykonano miejscowo rekonstrukcję warstw złoceń ramy zewnętrznej.

Bitwa od dnia otwarcia wystawy znalazła się w centrum uwagi publiczności. Pragnąc umożliwić jej oglądanie jak największej liczbie widzów, na prośbę dyrektora Romualdasa Budrysa⁸¹, ekspozycja została przedłużona do 30 sierpnia. Dzieła powróciły do Warszawy 16 września 1999 roku.

Od 17 maja 2012 roku *Bitwa* po gruntownej konserwacji została udostępniona zwiedzającym w Sali Matejkowskiej Galerii Malarstwa XIX Wieku. Dalszy ciąg historii konserwacji obrazu ukaże się w następnym numerze⁸².

⁷⁸ Do oczyszczenia użyto terpentyny balsamicznej, ekstrakcyjnej, weneckiej, amoniaku, Contradu 2000.

⁷⁹ Wypunktowanie przeprowadzono przy użyciu farb akwarelowych i żywicznych Restauro-Maimerii.

⁸⁰ Był to samochód marki Volvo o długości naczepy 13,5 m.

⁸¹ Pismo z dnia 15 czerwca 1999 r.

⁸² Autorka pragnie podziękować Pani Annie Kielczewskiej z Działu Wydawnictw MNW za redakcję niniejszego tekstu i bardzo miłą współpracę.