

## Dwóch bohaterów i tchórz. Konserwacja wielkoformatowych plakatów propagandowych z okresu wojny polsko-bolszewickiej

DOI: 10.36155/NK.20.00005

Ewa Sobiczewska

<https://orcid.org/0000-0002-5495-2395>

notes 20\_2018  
konserwatorski

**Summary:** Ewa Sobiczewska, *Two Heroes and a Coward. Conservation of Large-Format Propaganda Posters from the Polish-Soviet War Period*

On October 30<sup>th</sup>, 2018, the National Museum in Cracow opened an exhibition *Niepodległość. Wokół myśli historycznej Józefa Piłsudskiego* [Independence. Around the Historical Thought of Józef Piłsudski]. 779 works were presented. Among exhibits owned by the National Museum in Cracow which required conservation were large-format propaganda posters from the Polish-Soviet War period titled *Tchórz* [Coward] and *Bohater* [Hero]. Those pieces, executed with painting technique, were in a very bad condition. Due to their large size, they had been stored in tight rolls. Soiled and heavily stained sheets displayed extensive mechanical damage and deformations, and were covered in numerous creases and folds. The paint used by the artist proved highly sensitive to moisture and formed stains and tide marks. The fragments made with yellow paint showed vulnerable to friction – it underwent abrasion even under slight pressure. The author of the poster *Tchórz*, unsatisfied with unwanted effects, had improved his work by pasting fragments of a face, hands and feet cut out of the same paper onto the front of the painting. The entirety of the surface of the poster *Bohater* had been backed onto a sheet of the same paper with a similar

image painted on. Conservation procedures resulted in stopping progressive destruction and eliminating its causes. The stuck together sheets of the poster *Bohater* were separated from each other. The painting layer was consolidated with the use of funori. After removing deformations, all objects were mechanically reinforced by lining with Japanese paper. All three of the posters were returned to a state closer to how it was intended to be viewed and after almost one hundred years were shown to the public.

---

## Wstęp

W powszechnej świadomości plakat, nierozzerwalnie związany z szeroko pojmowaną reklamą, pełni rolę nośnika informacji. Jako forma bardzo efemeryczna, pojawia się na jakiś czas w przestrzeni publicznej, aby szybko stracić na aktualności i zniknąć.

Z początku był traktowany lekceważąco jako rodzaj „sztuki ulicy” w służbie reklamy. Wkrótce jednak doceniono wartość artystyczną tej formy sztuki – plakat stał się przedmiotem zainteresowania instytucji kultury i prywatnych kolekcjonerów. W 1898 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie otwarto I Międzynarodową Wystawę Plakatu. Organizator architekt Jan Wdowiszewski, drugi dyrektor krakowskiego Muzeum Techniczno-Przemysłowego, pokazał szerokiej publiczności ponad 250 dzieł z niemal wszystkich ważniejszych ośrodków europejskich<sup>1</sup> i Stanów Zjednoczonych Ameryki. Będącą wówczas pod zaborami Polskę reprezentowało kilkanaście prac pochodzących głównie z Galicji.

Narodziny polskiego plakatu artystycznego datuje się na rok 1894. Powstał wówczas najwcześniejszy plakat secesyjny autorstwa Feliksa Wygrzywalskiego reklamujący Powszechną Wystawę Sztuki we Lwowie<sup>2</sup>.

---

1 Autorami zaprezentowanych prac byli między innymi: Henri Toulouse-Lautrec, Georges Meunier, Jules Cheret, Eugène Carriere, Alfons Mucha i Thomas Heine.

2 M. Czubińska, *Polski plakat secesyjny ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2003, s. 12.

Początki zbiorów plakatu Muzeum Narodowego w Krakowie wyznacza rok 1902. Ich fundament stanowił dar Aureliusza Pruszyńskiego<sup>3</sup>, wybitnego krakowskiego litografa, złożony z czterdziestu czterech prac wykonanych w jego zakładzie. Cztery lata później kolejną darowiznę przekazał syn Aureliusza – Zenon. Późniejsze donacje ze strony Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie i dar Feliksa Jasińskiego wzbogaciły zbiory MNK o najlepsze przykłady dawnego plakatu polskiego i obcego.

Wśród plakatów gromadzonych przez lata zwraca uwagę liczna grupa prac o tematyce propagandowo-historycznej powstałych w okresie polsko-bolszewickiego konfliktu zbrojnego 1919–1920. Przez cały czas wojna toczyła się równoległe w przestrzeni działań militarnych i dyplomatycznych, ale także w bardzo silnie zaakcentowanym wymiarze propagandy wojennej. Plakaty stały się potężnym narzędziem agitacji politycznej. Ich zadaniem było oddanie w formie wizualnej myśli przewodniej i haseł, które przyświecały walce uczestników obu stron tego konfliktu. Dla Rosji sowieckiej była to idea światowej rewolucji bolszewickiej, mającej zniszczyć stary porządek świata. Wyraża ją dobitnie rozkaz nr 1423 Rady Wojenno-Rewolucyjnej Frontu Zachodniego: „Wybiła godzina odwetu. Nasze wojska na całym froncie przechodzą do natarcia. Setki tysięcy bojowników przygotowały się do strasznego dla wrogów uderzenia. Wielki pojedynek rozstrzygnie losy wojny narodu rosyjskiego z polskimi gwałcicielami. Wojska Czerwonego Sztandaru i wojska zaborczego orła białego stoją przed *śmiertelnym starciem*. (...) Nadszedł czas zapłaty. W krwi rozgromionej armii polskiej utopie przestępczy rząd Piłsudskiego (...) Na zachodzie decydują się losy światowej rewolucji. Przez trupa białej Polski przechodzi droga do światowego pożaru. Na bagnietach przyniesiemy szczęście i pokój ludziom pracy. Nadszedł czas wymarszu. Na Warszawę, Mińsk, Wilno – marsz!”<sup>4</sup>. II Rzeczpospolita zmuszona została do rozpaczliwej obrony niedawno odzyskanej niepodległości. W obwieszczeniu Rady Obrony Państwa z 3 lipca 1920, podpisanym w jej imieniu

---

<sup>3</sup> Tamże, s. 7, 220–221.

<sup>4</sup> J. Szarek, *Przebudzenie Polaków. 1920. Prawdziwy Cud nad Wisłą*, Kraków 2015, s. 223.

przez Naczelnika Państwa i Naczelnego Wodza Józefa Piłsudskiego, czytamy: „Ojczyzna w potrzebie! Wrogowie otaczający nas zewsząd skupili wszystkie siły, by zniszczyć wywalczoną krwią i trudem żołnierza polskiego niepodległość naszą. Zastępy najeźdźców, ciągnące aż z głębi Azji, usiłują złamać bohaterskie wojska nasze, by runąć na Polskę. (...) Jak jednolity, niewzruszony mur stanąć musimy do oporu. O pierś całego narodu rozbić się ma nawała bolszewizmu”<sup>5</sup>.

Plakat stanowił idealne medium propagandowe – mógł z ulicy przemawiać wprost do patriotyzmu każdego człowieka, niezależnie od jego statusu społecznego. Marsz bolszewików na Zachód była w stanie powstrzymać tylko ogromna mobilizacja Polaków, stąd potrzeba poruszenia sumienia i wyobraźni obywateli. Dowódca Frontu Północno-Wschodniego generał Stanisław Szeptycki mówił, że wojnę prowadzi się na dwóch frontach: zewnętrznym i wewnętrznym, ten pierwszy stanowi armia, a drugim jest „moralna i materialna siła narodu”. Armia potrzebuje „stalowego hartu i zwartości i jedności całego narodu za sobą. (...) Przeżywamy dnię, które zadecydują o naszym byciu państwowym”<sup>6</sup>.

## Historia obiektów

Muzeum Narodowe ma w swoich zbiorach prace reprezentujące stanowiska obu stron konfliktu. Do prawdziwych rarytasów kolekcji należy kilkanaście unikatowych wielkoformatowych plakatów malarskich, których autorstwo pozostaje w większości anonimowe. Nie są znane okoliczności, w jakich trafiły do Muzeum. Prace te nie były nigdy eksponowane, nie doczekały się opracowania naukowego. Być może miało to związek z powojenną historią Polski, gdy pod naciskiem władz temat wojny polsko-bolszewickiej był przemilczany.

Na okoliczności powstania i późniejsze losy plakatów rzucają światło zachowane źródła historyczne. Studentka warszawskiej ASP Halina Ostrowska-Grabka napisała w swoich wspomnieniach: „Malarnia CKP (Centralnego Komitetu

---

<sup>5</sup> Tamże, s. 220–221.

<sup>6</sup> Tamże, s. 224–225.

Propagandy – Co Komu Po tym, jak zgryźliwie trawestowano) założona została w lokalu Szkoły Sztuk Pięknych na pierwszym piętrze, gdzie najlepsi malarze malowali plakaty, jeśli tak nazwać można plansze na dykcie wielkich rozmiarów malowane temperą, farbami klejowymi. (Po wojnie były oczywiście wielkie trudności z papierem i drukarniami.) A więc Michał Boruciński, Edward Butrymowicz, Władysław Skoczylas, Kamil Mackiewicz, Zygmunt Grabowski i inni malowali kompozycje często świetne plastycznie i tekstowo, które my, studenci i pomocnicy, powielaliśmy przepróchami, zakładali farbą płaszczyzny, a później sam mistrz dodawał końcowe akcenty na tych replikach. (...) Trudno wybierać te liczne i przeważnie świetnie malowane plansze. Oczywiście nie dotrwała do naszych czasów żadna – nawet reprodukcja. Do 1939 roku część ich zdobiła korytarze Ministerstwa Spraw Wojskowych czy Inspektoratu Sił Zbrojnych – nie pamiętam. Taki był wkład malarzy, poeci i muzycy zaś stworzyli Szopkę *żołnierską*<sup>7</sup>. W sprawozdaniu Rady Sztuki w Krakowie za rok 1920 czytamy: „Pod grozą zbliżającego się niebezpieczeństwa (...) odbyło się posiedzenie Rady Sztuki, która rozszerzając swe grono, przeobraziła się w Wydział artystyczny K. O. P. Przewodniczącym tego Wydziału, który nosił nazwę sekcji plastyków, został Ludwik Puszet, zastępcami zaś przewodniczącego zostali: Jan Raszka<sup>8</sup> i Dr. Morelowski, skarbnikiem Zenon Pruszyński. (...) Zorganizowano dwa pochody, na których niesiono napisy i plakaty agitacyjne. Stworzono natomiast warsztaty w murach Akademii Sztuk Pięknych, które bez przerwy pracując przy pomocy artystów pozostałych w Krakowie, wyprodukowały olbrzymią ilość wielkich artystycznych plakatów antybolszewickich i propagandowych. Jury artystyczne wybierając najlepsze z wykonanych, przeznaczało je do

---

7 H. Ostrowska-Grabska, *Bric à brac 1848–1939*, Warszawa 1978, s. 246–247.

8 Ciekawą uwagę przekazał w *Legionowych wspomnieniach* rzeźbiarz Jan Raszka: „W roku 1920 zgłosiłem się do służby wojskowej i zostałem przydzielony do propagandy, mianowicie jako zastępca przewodniczącego sekcji plastyków. Projektowaliśmy propagandowe afisze, które do wykonania przyjmowano drogą konkursu. Pewnego dnia zjawił się Gedliczka i machnął afisz antybolszewicki z taką dekoracyjną werwą, żeśmy z podziwu wyjść nie mogli i od tej chwili miałem go na oku”, w: *Zdzisław Gedliczka*, pod red. A. Gedliczki, Kraków 2012, s. 25.

reprodukcji mechanicznej i w ten sposób odbite w tysiącach egzemplarzy szły na mury dworców, na wieś i miasteczka, agitując skutecznie. (...) Warsztaty te pracowały bez przerwy od lipca do końca września przez trzy miesiące, dopóki niebezpieczeństwo nie zostało zażegnane a ogromowi stworzonego w ten sposób materiału dała świadectwo specjalna wystawa tych afiszów w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych”<sup>9</sup>.

Obecnie plakaty należą do zbioru Działu Grafiki i Rysunku i są zinventaryzowane pod sygnaturą Ew. III rys. Ze względu na duże rozmiary prac przechowuje się je w formie ciasno zwiniętych rulonów. Ich stan zachowania jest bardzo zły. Wszystkie plakaty mają rozległe uszkodzenia mechaniczne i deformacje (fot. 1).

Ekspozycja *Niepodległość. Wokół myśli historycznej Józefa Piłsudskiego 31.10.2018 – 27.01.2019* w Muzeum Narodowym w Krakowie stała się okazją do konserwacji dwóch plakatów wybranych przez kuratorów<sup>10</sup>.



Fot. 1.

Stan zachowania części zbioru plakatów propagandowych MNK (fot. M. Winiarczyk)

9 „Przemysł, Rzemiosło, Sztuka” 1923, R. III, nr 1-2, s. 65.

10 W. Milewska, *Niepodległość. Wokół myśli historycznej Józefa Piłsudskiego 31.10.2018 – 27.01.2019*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2018, s. 739. W Pracowni Konserwacji Papieru i Skóry MNK wraz Pracownią Introligatorską przygotowano do ekspozycji 173 dzieł sztuki.

## Opis inwentaryzacyjny i stan zachowania

Zapewne w zamyśle artysty oba plakaty miały stanowić symetryczne paneau, ponieważ mają zbliżony format i są wykonane w tej samej technice malarzkiej wykorzystującej farby wodne. Plakat zatytułowany *Tchórz* ma wymiary 161 × 88 cm, natomiast *Bohater* – 158 × 90 cm. Jako podłoże posłużył cienki, lekko przezroczysty i gładki papier o kremowej barwie. Do arkuszy z przedstawieniem doklejone zostały pasy sztywnego kartonu szerokie na około 28 cm, na których czarną farbą namalowano napisy.

Plakat zatytułowany *Bohater* przedstawia postać żołnierza w mundurze piechoty polskiej trzymającego w obu dłoniach karabin Mauser wz. 1898. W tle widoczne są zarysy zabudowań, wśród których łatwo zidentyfikować sylwetkę kościoła. Tło wypełnia umownie potraktowane niebo (fot. 2).



Fot. 2.

Plakat *Bohater*. Stan przed konserwacją – lico i odwrocie (fot. E. Sobiczewska)

Głównym motywem *Tchórze* jest mężczyzna ubrany po cywilnemu, w garniturze i kapeluszu, z czarną muszką przy szyi i białymi getrami ozdobionymi guziczkami obciążonymi na butach. Sylwetkę pokazano w dynamicznej pozie. Tytułowa postać odchyła się i zasłania rękami, wzbraniając się przed przyjęciem karabinu podawanego przez nieokreślone ręce. W lewym górnym rogu karykaturalnie przedstawiono bolszewika, którego twarz zastygła w grymasie złośliwej radości w reakcji na postawę tchórze. Zastosowana forma geometryzująca odzwierciedla zainteresowanie artysty formizmem (fot. 3).

Oba wizerunki utrzymane są w intensywnej paletce barwnej, opartej na czystych nasyconych kolorach. Postacie przedstawiono schematycznie i w sposób uproszczony. Są to lapidarne wizualnie symbole doskonale czytelne dla ówczesnego społeczeństwa. Wizerunkowi żołnierza patrioty broniącego wartości



Fot. 3.  
Plakat *Tchórze*. Stan przed konserwacją – lico i odwrocie (fot. E. Sobiczewska).



narodowych i religijnych została przeciwstawiona figura negatywna – dekokownik. Namalowane postacie doskonale wpisywały się w nurt agitacji wojennej. Akcje propagandowe z użyciem tego typu środków artystycznych były według ówczesnej prasy bardzo dobrze przyjmowane przez społeczeństwo: „W dniu «Armii Ochotniczej» prawdziwą sensacją na ulicach Warszawy wywołały niesione w pochodzie oryginalne i artystycznie wykonane barwne plakaty o motywach związanych z chwilą obecną i z hasłem od góry do dołu przenika społeczeństwo nasze: «do broni!».

Obecnie plakaty te umieszczono na placach i ulicach Warszawy. Stoją one, biją w oczy i wołają. Są, jak głos sumienia. O najrozmaitszej treści, jedne wstrząsają grozą, inne znowu działają na sentyment, inne wreszcie operują humorem i satyrą, wszystkie zaś podniecają wyobraźnię, brzmią jak pobudka i doskonale spełniają swe zadanie. Nie będą też z pewnością «głosem wołającym na puszczy». Ten imponujący wysiłek artystyczny jest dziełem młodych malarzy warszawskich, zmobilizowanych i zgrupowanych przy wydziale Propagandy Oddziału II Sztabu M.S. Wojsk., który w dniu «Armii Ochotniczej» całą akcją propagandy kierował<sup>11</sup>.

Społeczeństwo wyrażało swoją „pogardę dla tchórzowatych łazików, pędziwiatrów i nieużytecznych chlebojadów”<sup>12</sup>. „Owocną akcją w tym kierunku przedsięwzięto we wszystkich miejscach publicznych. Ludzie oddani rozrywką wysłuchać muszą gorzkich i twardych słów prawdy. Rozlegają się dziś one we wszystkich kinach i teatrach warszawskich, w tem mniej więcej brzmieniu: «Nie wasze tu miejsce, co się mienicie być mężami, a za matczyną, żoniną spódnicą się chowacie, aby tylko głosu Ojczyzny, o pomoc wołającej, nie słyszeć... Na ustach macie słowa obowiązku dla innych, nie dla siebie, potraficie tylko siać ziarna niewiary, z których wyrasta strach i bezrząd. Na wołanie Ojczyzny

---

11 „Tygodnik Ilustrowany” 1920 nr 31, s. 609.

12 Takich epitetów użyły kobiety w apelu, który rozrzucały we Włocławku, w: J. Szarek, wyd. cyt., s. 308.

odpowiadacie: Niech idą inni, ja mam obowiązki»<sup>13</sup>. „W Warszawie na ulicach postawiono patrole, które przeszukiwały tramwaje i miały prawo legitymować wszystkich cywilów w wieku poborowym”<sup>14</sup>.

Plakat stał się potężnym narzędziem w walce psychologicznej. Społeczeństwo i władze państwowe reagowały na wszelkie akcje sabotażowe. W Łodzi i Warszawie aresztowano osoby zrywające plakaty. „W prasie pojawiły się głosy aby ich niszczenie uważać i karać jak zdradę podczas wojny. I inaczej być nie może, bo czyż nie zdrajcą jest, kto przeszkadza porozumiewaniu się rządu z narodem, kiedy wróg nasz stoi już u bram naszej stolicy? Dobry Polak nie zerwie plakatu, tylko zdrajca!”<sup>15</sup>.

Jak już wcześniej wspomniano, historia i proveniencja tego zbioru plakatów są w zasadzie zupełnie nieznane. Nie wiemy, czy były to prace przygotowane z myślą o ich eksponowaniu, czy raczej pełniły funkcję projektów.

Można przypuszczać, że trafiły do Muzeum w takiej postaci, w jakiej obecnie je widzimy. Przechowywanie w formie zrolowanej powodowało ich trwałe odkształcenie. Arkusze są zabrudzone, noszą ślady rozległych uszkodzeń mechanicznych. Tak cienki papier nie był odpowiedni do użytej techniki malarskiej. Podłoże zareagowało na wprowadzoną wilgoć i w wyniku niekontrolowanego rozszerzania się i kurczenia włókien, cały arkusz uległ silnej deformacji. W rezultacie papier pokrył się siecią fałd i zakładek. Zastosowana farba rozpląnęła się, utworzyła zacieki i zaplamienia. W kompozycji *Tchórz* niezadowolony z niepożądanego efektu artysta wykonał korektę na powierzchni plakatu, naklejając elementy twarzy, rąk i stóp wycięte z tego samego papieru (fot. 4).

Zabieg ten wykonano niestarannie, przy pomocy zabrudzonego zanieczyszczeniami gęstego kleju glutynowego, co spowodowało powstanie kolejnych przebarwień oraz deformacji całości.

---

13 „Tygodnik Ilustrowany” 1920, nr 31, s. 620.

14 N. Davies, *Orzeł biały. Czerwona gwiazda*, Kraków 2011, s. 236.

15 J. Szarek, wyd. cyt., s. 431.



Fot. 4.

Fragment twarzy postaci z plakatu *Tchórz* w formie korekt naniesionych przez autora (fot. E. Sobiczewska)

U dołu dokleiono arkusz kartonu, na którym umieszczono tytuł kompozycji. Obydwa papiery różniły się znacznie gramaturą, a użyty klej był zbyt mocny. W związku z tym powstały znaczne deformacje poprzeczne. Miejsca sklejenia uległy usztywnieniu, powstały naprężenia prowadzące w konsekwencji do pojawienia się uszkodzeń mechanicznych.



Fot. 5, 6.

Uszkodzenia mechaniczne w obrębie sklejania arkusza z dolnym pasem (fot. E. Sobiczewska)

W lewej górnej części plakatu widać zaplamienia brązową tłustą substancją. Papier w tym miejscu stał się sztywny, kruchy i hydrofobowy. Na środku największej plamy znajduje się silnie zespolona z podłożem grudka stwardniałej masy, prawdopodobnie kitu okiennego.

Na krawędziach plakatu widoczne są bardzo liczne ubytki i przedarcia. Część z nich została podklejona od odwrocia łatami z grubego papieru i wydartym strzępem gazety. Można przypuszczać, że naprawy te pochodzą z okresu, w którym plakat został namalowany. Zabiegi przeprowadzono niedbale, co skutkowało wprowadzeniem zabrudzeń do papieru. Zastosowany klej uległ silnemu ściemnieniu, powodując powstanie przebarwień. Nadmiar spoiwa przedostał się przez pęknięcia na powierzchnię warstwy malarskiej. W tych miejscach widoczne są próby usuwania plam przez mechaniczne rozcieranie. Na powierzchni wokół napraw papier wykazuje dużą kruchość, sztywność i jest silnie zdeformowany.



Fot. 7.  
Zaplamienie tłustą substancją (fot. E. Sobiczewska)

Warstwa malarska zachowała się stosunkowo dobrze, nosiła jedynie ślady przetarć na załamaniach i krawędziach zmarszczeń.

Na plakacie *Bohater* widoczne są bardzo rozległe uszkodzenia mechaniczne w postaci przedarć. W dolnej części skośnie ułożone pęknięcia biegnie przez niemal całą szerokość arkusza. U góry, w okolicach głowy został wydarty i ponownie wklejony duży fragment plakatu. Obserwowane zniszczenia musiały pojawić się w czasie powstania dzieła. Dowodem na to może być fakt, że plakat na całej powierzchni został naklejony na arkusz takiego samego papieru. Pas z napisem doklejono jako ostatni, już po zdublowaniu. Obserwując namalowaną sylwetkę postaci na licu i odwrociu, można było domyślać się, że do dublażu nie użyto nowego arkusza papieru, ale podobnego plakatu. Z nieznanых powodów artysta poświęcił jedną ze swoich prac.

Użyte do dublażu spoiwo zostało nałożone szerokimi pociągnięciami pędzla. Widoczne jest to w postaci gęsto rozmieszczonych brązowych smug. Podobnie jak w plakacie *Tchórz*, nie zadbano o czystość pędzla i kleju, wprowadzając do papieru zabrudzenia. Nadmiar kleju, który przedostał się przez krawędzie przedarć na lico, został roztarty na powierzchni. Spowodowało to zaimpregnowanie zabrudzeń i roztarcie warstwy malarskiej.

### Opis prac konserwatorskich

Celem konserwacji było powstrzymanie skutków i wyeliminowanie przyczyn postępującej destrukcji obiektu. Istotne było również przywrócenie pełnych walorów ekspozycyjnych wszystkim plakatom, również tego, który posłużył jako podłoże dublażowe.

Po wykonaniu dokumentacji opisowej i fotograficznej przystąpiono do oczyszczania powierzchni papieru. Ze względu na deformacje możliwe było jedynie użycie miękkich pędzli, gumki w proszku i gąbki Wallmaster<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> *Akawipe soft powder*, dystrybucja Chris Krzysztof Sawicki, Kraków. *Gąbka Wallmaster* wykonana z wulkanizowanego lateksu, dystrybucja Ceiba, Katowice.

W czasie oczyszczania stwierdzono, że partie malowane żółtą farbą wykazują niską odporność na tarcie, ulegają pudrowaniu nawet przy delikatnym nacisku.

Po oczyszczeniu powierzchni, przeprowadzono demontaż wszystkich części składowych plakatów. Było to konieczne, aby możliwe stało się usunięcie istniejących deformacji i wyprostowanie arkuszy. W celu znalezienia optymalnej metody przeprowadzono próby. W pierwszej kolejności zastosowano nawilżanie w Gore-texie. W temperaturze pokojowej klej reagował w niewielkim stopniu. Wprowadzanie wilgoci w ten sposób okazało się nieskuteczne. Postanowiono wykorzystać skalpel parowy generujący strumień gorącej pary. Metoda ta również nie była właściwa. Powierzchnia działania była mała, klej pęczniał zbyt wolno, a cienki papier miejscowo szybko reagował na wodę, stając się rozciągliwy, wiotki i podatny na uszkodzenia mechaniczne, co komplikowało wszelkie manipulacje. Dodatkowym utrudnieniem była niska odporność na wodę farb użytych przez artystę. Najlepszym rozwiązaniem okazało się wprowadzenie wilgoci do papieru przy pomocy nawilżonych bibuł filtracyjnych ogrzewanych od góry żelazkiem. Temperaturę na pokrętle termostatu ustawiono na poziom około 90°C. Umożliwiło to szybkie uplastycznienie kleju na stosunkowo dużej powierzchni przy minimalnym rozpulchnieniu papieru. Zabieg wymagał szybkości i wprawy – ogrzana warstwa spoiwa wykazywała wysoką lepkość i szybko zastygała w kontakcie z powietrzem o temperaturze pokojowej. Aby nie dopuścić do ponownego sklejenia się papierów, rozdzielone fragmenty izolowano od siebie przekładkami z włókniny Bikomponent-fliz<sup>17</sup>. Ze względu na dużą powierzchnię i rozległe uszkodzenia najbardziej kłopotliwe okazało się rozdublowanie plakatu *Bohater*.

Po rozdzieleniu arkuszy można było przekonać się, jak wyglądało przedstawienie zakryte przez 100 lat. Kompozycja do złudzenia przypominała tę, która znajdowała się na górnym plakacie. W partii tła autor zastosował

---

<sup>17</sup> *Bikomponent-fliz*: gładka włóknina dwuskładnikowa PE/PES, utwardzona termicznie, przepuszczająca wodę, dystrybucja Restauro-Technika, Toruń.

akcenty nadające dramatyzmu – płomień ogarniające zabudowania i bardziej dynamiczną formę nieba. Twarz żołnierza nie jest namalowana tak schematycznie.

Na tym etapie prac można było w pełni ocenić stan zachowania plakatu użytego jako podłoże dublażowe. Warstwa malarska zachowała się stosunkowo dobrze. W wyniku użycia przez artystę kleju wodnego obszary malowane czerwoną farbą w partii płomieni częściowo odbiły się na powierzchni górnego plakatu. Stąd niewyraźne smugi na tle zabudowań kościoła, które nie zostały zaprojektowane przez malarza, ale były efektem wtórnym. Zaobserwować można również ślady zalania w postaci zacieku i rozmycia turkusowego



Fot. 8.

Plakat pełniący funkcję podłoża dublażowego po rozdzieleniu plakatów (fot. E. Sobiczewska)



barwnika. Cała powierzchnia lica plakatu dublażowego była pokryta brązową warstwą kleju silnie zintegrowaną z warstwą malarską. Użyte spoiwo bardzo usztywniło papier.

Po usunięciu pasów z napisami, poprawek autorskich, starych napraw i rozdublowaniu plakatów przystąpiono do usuwania kleju. Jego warstwę miejscowo rozpuszczano przy pomocy 5-procentowego żelu z tylozy<sup>18</sup>, nakładanej miejscowo miękkim pędzlem. Klej usuwano, przykładając od góry wilgotne bibuły filtracyjne<sup>19</sup> nagrzewane za pomocą kautera, którego termostat ustawiono na temperaturę około 90°C. Zabieg powtarzano wielokrotnie, do momentu usunięcia kleju z całej powierzchni. Był to proces bardzo czasochłonny. Wymagał dużej ostrożności i stałej obserwacji zachowania warstwy malarskiej. Jednocześnie, w trakcie usuwania kleju, delikatnie i stopniowo rozprostowywano zakładki oraz zagniecenia papieru końcówką kautera. Zabrudzone krawędzie przedarcie doczyszczano wacikami nasączonymi tylozą i mechanicznie zeskrabano łopatką dentystyczną.

Usunięte z plakatu *Tchórz* fragmenty papieru z poprawkami artysty, po oczyszczeniu, wyprostowano w prasie. Kartonowe pasy z napisami, po ostrożnej krótkotrwałej statycznej kąpieli wodnej pozostawiono do swobodnego wysuszenia. Następnie przedarcia podklejono łatkami z papieru japońskiego i zdublowano na bibułę japońską Kawashi<sup>20</sup>. Jako kleju użyto kłajstru ze skrobi modyfikowanej<sup>21</sup>.

Z przeprowadzonych w trakcie prac badań pH wynikało, że papier jest zakwaszony. W czasie usuwania kleju dokonano pomiarów w kilku miejscach na plakacie *Bohater*. Przed usunięciem napraw, dublażu i kleju średnia wartość

---

18 Metylo hydroxy etyloceluloza *Tylose MH 300*, dystrybucja Sigma-Aldrich Sp. z o.o.

19 Bibuła filtracyjna ilościowa miękka 3w gramatura 65g/m<sup>2</sup>, produkcja Ahlstrom Munksjö (Munktell) GMBH.

20 Papier japoński *Kawashi*, format arkusza: 66 × 99 cm, gramatura: 35 g/m<sup>2</sup>, pH: 6,5, dystrybucja CHRIS Krzysztof Sawicki, Kraków.

21 *Definol* – klej skrobiowy, art. 85 dystrybucja Restauro-Technika Toruń.



Fot. 9. 10.  
Usuwanie podklejeń  
i warstwy kleju  
(fot. Z. Maniakowska-  
Jazownik)



pH papieru wynosiła 4,96. Po usunięciu podklejeń i oczyszczeniu na mokro średnia wartość pH wzrosła do 6,45<sup>22</sup>. Prawdopodobnie główną przyczyną zakwaszenia papieru były produkty degradacji składników samego papieru oraz zastosowany przez artystę klej. Ze względu na wrażliwą warstwę malarską oraz niebezpieczeństwo powstawania zacieków i deformacji, zakres przeprowadzo-

---

<sup>22</sup> Badania przeprowadzono metodą stykową przy użyciu pehametru przenośnego SevenCompact™ S210 (producent Mettler Toledo, Szwajcaria) z elektrodą kombinowaną z czujnikiem temperatury i technologią ISM (pH 1-11; T 0-50°C).

nych pomiarów miał ograniczony charakter. Nie było możliwości zbadania pH po zakończeniu prac.

Następnym problemem konserwatorskim okazało się znalezienie metody pozwalającej na usunięcie tłustych zaplamień i grudki kitu. Przeprowadzono próby z użyciem gęstej pasty przygotowanej z magnezji zmieszanej z rozpuszczalnikami organicznymi<sup>23</sup>. Żaden z użytych środków: aceton, n-butanon, octan etylu, toluen ani chloroform<sup>24</sup> nie umożliwił ekstrakcji substancji znajdującej się w zaplaminieniu. Prawdopodobnie uległa ona nieodwracalnemu zsieciuwaniu. Zrezygnowano z zastosowania enzymów i środków myjących z uwagi na niebezpieczeństwo uszkodzenia warstwy malarskiej, powstania zacieków i brak możliwości ich wypłukania ze struktury papieru. Istniała obawa, że ze względu na swoją hydrofobowość zaplaminione miejsce ulegnie odspojeniu od warstwy dublażowej. Zdecydowano się więc na mechaniczne usunięcie zaplaminionego fragmentu za pomocą skalpela.

Kolejnym etapem prac było wzmocnienie strukturalne warstwy malarskiej. Jako środka konsolidującego użyto funori<sup>25</sup>. Przygotowano wodny roztwór o stężeniu 1,5%<sup>26</sup>. Suche glony po przepłukaniu pod bieżącą wodą zostały pokruszone i pozostawione w wodzie w temperaturze pokojowej na jedną noc.

---

23 Tlenek magnezu cz. MgO, POCH SA, Gliwice.

24 Aceton (2-propanon  $\text{CH}_3\text{COCH}_3$  cz.d.a.) producent Eurochem BGD, Tarnów, octan etylu cz.d.a.  $\text{C}_4\text{H}_8\text{O}_2$  cz.d.a. dystrybucja Chempur, Piekary Śląskie, 2-butanon (keton etylowo-metylowy  $\text{CH}_3\text{COOH}$ ) cz.d.a. dystrybucja Chempur, Piekary Śląskie, toluen (metylobenzen  $\text{C}_6\text{H}_5\text{CH}_3$ ) dystrybucja Chempur, Piekary Śląskie, chloroform (trichlorometan  $\text{CHCl}_3$  cz.d.a.) POCH SA Gliwice, benzyna ekstrakcyjna (eter naftowy, składa się z węglowodorów o liczbie atomów węgla głównie w zakresie  $\text{C}_4\text{-C}_{11}$ ), dystrybucja Ośrodek Badawczo Rozwojowy Przemysłu Rafineryjnego, Płock.

25 *Funori starch-containing algae*, dystrybucja Gabi Kleindorfer, Vilsheim. Właściwości funori i jego zastosowanie do konsolidacji warstw malarskich zostały dobrze poznane. Wyniki badań szczegółowo opisano i przeanalizowano w literaturze naukowej (zestawienie znajduje się w bibliografii).

26 W praktyce trudno dokładnie określić stężenie samego roztworu funori w wodzie ze względu na sposób jego przygotowania. Wymagałoby to zbadania ilości suchej masy pozostałej po

Zawiesinę wodną przez około 40 minut podgrzewano na łaźni wodnej, następnie przefiltrowano i otrzymano klarowny roztwór. Konsolidant nanoszonego miękkim pędzlem przez włókninę syntetyczną Hollytex<sup>27</sup>. Aplikację przeprowadzono w kilku cienkich warstwach, pozwalając na swobodne wyschnięcie każdej z nich przed położeniem następnej. Uzyskany efekt był bardzo zadowolający. Funori nie pozostawia wyblyszczeń, wykazuje bardzo dobrą penetrację, ma słabą siłę klejenia, dzięki czemu nie powoduje skurczu podłoża. Powszechnie stosowane wodne środki konsolidujące, takie jak żelatyna, klej z jesiotra i etery celulozy mogą powodować powstawanie zacieków, wyblyszczeń lub późniejszych zmian kolorystycznych w wyniku naturalnego starzenia<sup>28</sup>. Zastosowany środek wzmocnił strukturalnie pudrujące się partie żółcieni i ograniczył rozplływanie warstwy malarskiej pod wpływem wody.

Ze względu na to, że struktura obiektów była naruszona przez rozległe uszkodzenia mechaniczne, każdy z plakatów postanowiono poddać zabiegowi dublowania na papier japoński. Wymagało to uprzedniego umieszczenia obiektów w warunkach podwyższonej wilgotności. Włókna papieru dzięki absorpcji pary wodnej ulegają spęcznieniu. Wynikiem tego jest relaksacja papieru i osłabienie śladów złożeń i zagięć. Czas, w jakim obiekt osiąga odpowiedni stopień nawilżenia zależy m.in. od rodzaju papieru, jego grubości i stopnia przeklejenia. W tym przypadku proces trwał około 16 godzin. Każdy z obiektów, ułożony na włókninie Hollytex, umieszczano w Gore-texie licem do góry. Zastosowany podkład ułatwiał manipulację wielkoformatowym obiektem. Po wyjęciu z Gore-texu na nawilżony plakat nałożono od lica włókninę Hollytex, odwrócono i położono licem w dół na arkuszu estrafolu. Dzięki

przefiltrowaniu roztworu. Podane stężenie określa stosunek masy użytego suchego funori do masy całego roztworu.

27 *Hollytex*: gładka tkanina o wysokiej wytrzymałości na rozciąganie, wykonana w stu procentach z poliestru, bezkwasowa, gramatura 33 g/m<sup>2</sup>, dystrybucja CEIBA sp. z o.o.

28 T. Geiger, F. Michel, *Studies on the Polysaccharide JunFunori Used to Consolidate Matt Paint*, „Studies in Conservation (2005)”, 50:3, s. 193.

nawilżeniu papier zrelaksował się, wszystkie zaprasowania i zmarszczki łatwo poddawały się układaniu i prostowaniu suchymi pędzlami. Odwrocie przesmarowano 3-procentowym wodnym roztworem tylozy i ponownie rozprostowano zmarszczki pędzlami. Po upływie około pół godziny naniesiony klej usunięto mechanicznie. Przeprowadzony zabieg umożliwił wyeliminowanie dużej części przebarwień będących produktami degradacji papieru. Tyloza wchłonęła je na zasadzie zjawiska dyfuzji. W wyniku tych działań możliwe było równomierne zrelaksowanie włókien, uniknięto przemoczenia, jednocześnie ograniczono niepożądane zjawisko niekontrolowanego miejscowego podsychania arkusza. Po rozprostowaniu plakatu przystąpiono do naniesienia na odwrocie warstwy klajstru. Następnie uzupełniono ubytki oraz podklejono przedarcia paskami papieru japońskiego Kawashi, wybranego ze względu na gramaturę i kolor. Na pokrytym klejem odwrocie plakatu ułożono jedną warstwę papieru japońskiego Senkwa<sup>29</sup>, uprzednio pokrytego warstwą klajstru skrobiowego. Aby uniknąć powstawania wyraźnych śladów łączenia papierów, krawędzie arkuszy przycięto uprzednio pędzlem wodnym<sup>30</sup> w taki sposób, aby uzyskać rozwłóknione brzegi. Następnie na odwrocie umieszczono włókninę Hollytex. Całość obrócono i powoli zdjęto estrafoł i włókninę zabezpieczającą lico. Bibułami filtracyjnymi odsączono nadmiar spoiwa zgromadzony na krawędziach napraw.

Każdy z plakatów prostowano na stole niskociśnieniowym, a następnie pozostawiano do całkowitego wyschnięcia pod obciążeniem. Po ustabilizowaniu się wymiarowym obiektu przycięto nadmiar papieru dublażowego, po czym scalono kolorystycznie uzupełnienia ubytków farbami akwarelowymi. Pasy z tytułami i poprawki autorskie przyklejono na klajster skrobiowy w miejscach, w których znajdowały się pierwotnie.

---

29 *Senkwa* – papier japoński, format arkusza: 58 × 84 cm, gramatura: 38 g/m<sup>2</sup>, odczyn pH: 6,8, skład: 80% tajlandzkie kozo, 20% masa papierowa, dystrybucja CHRIS Krzysztof Sawicki, Kraków.

30 Pędzel ze zbiorniczkiem na wodę, produkcja Koh-i-noor, kod produktu: PED-0225PW.

### *Odkwaszanie*

Jak stwierdzono powyżej, z przeprowadzonych w trakcie prac konserwatorskich badań pH wynikało, że papier jest zakwaszony. Konieczne zatem było zabezpieczenie plakatów przed kwaśną degradacją. Technologia wykonania obiektów nie pozwalała na użycie metod wodnych. Rozważono więc możliwość przeprowadzenia odkwaszania środkiem bezpiecznym dla warstwy malarskiej i papieru. Wśród przebadanych naukowo metod, pozytywną ocenę uzyskał Bookkeeper. Środek ten jest rekomendowany do stosowania na odwróca obiektów wrażliwych na wodę, takich jak pastele, gwasze i akwarele<sup>31</sup>. Poważną wadą jest niewielka zdolność przenikania środka odkwaszającego w głąb papieru, co skutkuje ograniczeniem jego działania tylko do zewnętrznej warstwy<sup>32</sup>.

Znajdujące się na wyposażeniu pracowni konserwacji urządzenie używane do rozpylania środka Bookkeeper nie gwarantowało uzyskania jednolitego strumienia o kontrolowanej szerokości przepływu. Nie było pewności, że uda się nałożyć równomierną warstwę substancji na powierzchnię papieru. Istniała obawa, że z czasem, w wyniku braku homogeniczności w rozmieszczeniu substancji odkwaszającej, w obiekcie mogłyby pojawić się przebarwienia. Nie można było ocenić, czy środek nie spowoduje zmian kolorystycznych w pigmentach użytych przez artystę. W związku z powyższym, zrezygnowano z przeprowadzenia zabiegu odkwaszania metodą Bookkeeper, oceniając ją w tym przypadku jako zbyt ryzykowną. Przyjęto, że bezpieczniejszą alternatywą ochrony papieru przed kwaśną degradacją na następne lata będzie bufor znajdujący się w tekturach, które zostaną użyte jako podkłady.

---

31 W. Sobucki, G. Macander-Majakowska, J. Kurkowska, K. Królikowska-Pataraja, *Odkwaszanie akwareli i pastelii*, „Ochrona Zabytków” 2013 (1-4), s. 113–120.

32 T. Koziolec, *Warstwowe badanie pH papierów zabytkowych odkwaszonych różnymi metodami*, „Przegląd Papierniczy” 2004 nr 60, s. 686–688.

### Montaż

Końcowym etapem prac było przyklejenie wzdłuż wszystkich krawędzi na odwrociu plakatów zawieszek montażowych z papieru japońskiego Sekishu Shi<sup>33</sup>. Jako spoiwo został użyty klejster pszenny<sup>34</sup>. Każdy z obiektów zamontowano na sztywne i wytrzymałe mechanicznie podłoże. Do wykonania podkładów użyto tektur o grubości 5 mm, posiadających certyfikat zgodności z normą ISO 9706<sup>35</sup>. Krawędzie pasków montażowych zawinięto na odwrocie tektury i, delikatnie naprężając, dokleiono do podkładu (rys. 1).



Rys. 1

Sposób montażu plakatu  
na podkład z tektury

33 *Sekishu Shi Roll*, papier maszynowy w rolce, gramatura 31 g/m<sup>2</sup>, skład 70% kozo + 30% masa papierowa, pH 7,2, dystrybucja Japico Feinpapiere.

34 *Definol*.

35 Tektura *ROMA Cons.6* wykonana z 100% z alfacelulozy bawełnianej, buforowana węglanem wapnia, rezerwa alkaliczna na poziomie 3-5%, pH 7,5-8,5, prod. Scappi Cartoni SRL, Bareggio MI - ITALIA.

Plakaty umieszczono w przeszklonych drewnianych ramach<sup>36</sup> z listwami zabezpieczającymi przed stykaniem się obiektu z powierzchnią szyby. Wkładki dystansowe wykonano z drewnianych listew oklejonych buforowaną tekturą<sup>37</sup>.

W Muzeum Narodowym w Krakowie prowadzona jest kontrola wszystkich materiałów używanych do produkcji sprzętów ekspozycyjno-magazynowych. Muszą one spełniać wymóg neutralności chemicznej w stosunku do obiektów, potwierdzony poprzez odpowiednie świadectwa, atesty, certyfikaty lub poprzez wyniki testów ODDY'ego<sup>38</sup>. W każdym przypadku projekt wykonawczy pod względem materiałowym musi być zaakceptowany przez kierownika laboratorium LANBOZ<sup>39</sup>.

## Podsumowanie

Planując prace konserwatorskie, uwzględniono cały szereg czynników: stan zachowania obiektu, jego budowę technologiczną i wymiary. Przy wyborze metod konserwatorskich kierowano się ich efektywnością, odwracalnością i bezpieczeństwem dla dzieła sztuki. Zastosowano przebadane i odwracalne środki oraz materiały konserwatorskie. Wszystkie przeprowadzone zabiegi wymagały dużej wprawy i ciągłej kontroli efektów działań. Konieczna była stała regulacja stopnia nawilżenia obiektu. Nadmierna ilość wprowadzonej wody mogłaby spowodować przemoczenie podłoża, powstanie zacieków oraz uszkodzeń mechanicznych papieru. Doprowadziłyby również do rozpulchnienia i rozpuszczenia warstwy malarskiej. Z uwagi na ryzyko pojawienia się deformacji nie można było dopuścić do niekontrolowanego miejscowego podsychania plakatu w czasie zabiegu prostowania i dublowania. Wykonawcy musieli wykazać się zatem precyzją i szybkością działania. Metody, którymi się posłużono dały bardzo dobry efekt

---

36 Szkló MIROGARD® Protect firmy Schott charakteryzujące się doskonałą przejrzystością, posiada blokadę promieniowania UV do 99%, opatentowaną stabilną powłokę odporną na uszkodzenia mechaniczne, bardzo niski współczynnik odbicia światła na poziomie poniżej 1%, wysoki poziom transmisji światła widzialnego powyżej 99%.



i nie wpłynęły negatywnie na warstwę malarską. Udało się rozdzielić sklezione ze sobą plakaty i usunąć deformacje. Wszystkie obiekty wzmocniono mechanicznie przez zdublowanie na papier japoński. Po zamontowaniu na tekturę zawierającą bufor i umieszczeniu w przeszklonych ramach prace zostały zabezpieczone na czas ekspozycji i przechowywania.

Zapomniane plakaty, przechowywane w magazynie Muzeum, po prawie stu latach od powstania zostały ponownie udostępnione publiczności. Być może pod względem walorów artystycznych nie przedstawiają one wysokiej wartości, stanowią jednak cenną pamiątkę historyczną, są źródłem informacji o nastrojach społecznych w trudnych warunkach czasu wojny.



Fot. 11, 12.

Plakat *Bohater I* po konserwacji  
(fot. E. Sobiczewska)





Fot. 13, 14.  
Plakat *Bohater II* po konserwacji  
(fot. E. Sobiczewska)





Fot. 15, 16.  
Plakat *Tchórz* po konserwacji (fot. E. Sobiczewska)

## Bibliografia

- „Przemysł, Rzemiosło, Sztuka” 1923, R. III, nr 1–2, Warszawa 1923.
- „Tygodnik Ilustrowany” 1920, nr 31.
- Catenazzi Karin, *Evaluation of the use of Funori for consolidation of powdering paint layers in wall paintings*, „Studies in Conservation (2017)”, 62:2, s. 96–103.
- Czubińska Magdalena, *Polski plakat secesyjny ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2003.
- Davies Norman, *Orzeł biały. Czerwona gwiazda*, Kraków 2011.
- Geiger Thomas, Michel Françoise, *Studies on the Polysaccharide JunFunori Used to Consolidate Matt Paint*, „Studies in Conservation (2005)”, 50:3, s. 193–204.
- Harrold Jillian, Wyszomirska-Noga Zofia, *Funori: The use of a traditional Japanese adhesive in the preservation and conservation treatment of Western objects*, „Adapt & Evolve 2015: East Asian Materials and Techniques in Western Conservation. Proceedings from the International Conference of the Icon Book & Paper Group, London 8–10 April 2015” (London, The Institute of Conservation: 2017), s. 69–79.
- Kozielec Tomasz, *Warstwowe badanie pH papierów zabytkowych odkwaszonych różnymi metodami*, „Przegląd Papierniczy” 2004 nr 60.
- Milewska Waclawa, *Niepodległość. Wokół myśli historycznej Józefa Piłsudskiego 31.10.2018 – 27.01.2019*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2018.
- Noriko Hayakawa, Keiko Kida, Takuya Ohmura, Noriko Yamamoto, Kyoko Kusunoki, Wataru Kawanobe, *Characterisation of funori as a conservation material: Influence of seaweed species and extraction temperature*, „Studies in Conservation 2014”, 59: sup1, s. 230–231.
- Ostrowska-Grabska Halina, *Bric à brac 1848–1939*, Warszawa 1978.
- Sobucki Władysław, Macander-Majakowska Grażyna, Kurkowska Joanna, Królikowska-Pataraja Katarzyna, *Odkwaszanie akwareli i pastelii*, „Ochrona Zabytków” 2013 (1–4).
- Swider Joseph R., Smith Martha, *Funori: Overview of a 300-Year-Old Consolidant*, „Journal of the American Institute for Conservation (2005)”, 44:2, s. 117–126.
- Szarek Jarosław, *Przebudzenie Polaków. 1920. Prawdziwy Cud nad Wisłą*, Kraków 2015.
- Zdzisław Gedliczka*, pod red. A. Gedliczki, Kraków 2012.