

MALARSTWO PAWŁA GAJEWSKIEGO
w zbiorach Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie

THE COLLECTION OF PAINTINGS BY PAWEŁ GAJEWSKI
in the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów

DOROTA GRZYMAŁA



MALARSTWO PAWŁA GAJEWSKIEGO
w zbiorach Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie

o

THE COLLECTION OF PAINTINGS BY PAWEŁ GAJEWSKI
in the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów



Hrubieszów 2016

SPIIS TREŚCI

GALERIA TWÓRCZOŚCI PAWŁA GAJEWSKIEGO – HISTORIA I PERSPEKTYWY 6

PAWEŁ GAJEWSKI

UCHWYCIĆ ŻYCIE, NIE TYLKO ŻYCIORYS 16

PAWEŁ GAJEWSKI (1889–1950) 22

CZYTAJĄC OBRAZY...

CYKL PORY ROKU 60

Fenomen motywu pór roku w sztuce 60

Wiosna 66

Lato 74

Jesień 78

Pory roku jako cykl 82

DRAMATURGIA I MELANCHOLIA 88

Wizja wojenna 88

Martwa natura 92

PORTRETY 96

Rodzina robotnicza 96

Portret Stanisława Kunickiego 100

Portret kobiety (w stroju hrubieszowskim) 104

Portret Marii du Chateau 108

Portret mężczyzny 114

Portret kobiety (Haliny Białkowskiej) 116

JAKIM MALARZEM BYŁ PAWEŁ GAJEWSKI? 120

Próba czasu – próbną złotą? 120

BIBLIOGRAFIA 138

ANEKSY

I. Paweł Gajewski – kalendarium 146

II. Kolekcja malarstwa Pawła Gajewskiego w zbiorach Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie –
przeprowadzone dotychczas zabiegi konserwatorskie 148

III. Katalog – kolekcja malarstwa Pawła Gajewskiego w zbiorach Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie 158

CONTENTS

THE COLLECTION OF WORKS BY PAWEŁ GAJEWSKI – HISTORY AND PERSPECTIVES	7
PAWEŁ GAJEWSKI	
TO CAPTURE LIFE, NOT ONLY LIFE STORY	17
PAWEŁ GAJEWSKI (1889–1950)	23
READING THE PAINTINGS...	
THE SEASONS CYCLE	61
The phenomenon of the seasons motif in art	61
Spring	65
Summer	71
Autumn	79
The Seasons as a cycle	83
DRAMATIC TENSION AND MELANCHOLY	89
War Vision	89
Still life	91
PORTRAITS	97
Working-class family	97
Portrait of Stanisław Kunicki	103
Portrait of a woman (in a Hrubieszów folk costume)	105
Portrait of Maria du Chateau	111
Portrait of a man	113
Portrait of a woman (Halina Białkowska)	117
WHAT KIND OF PAINTER WAS PAWEŁ GAJEWSKI?	121
The test of time	121
BIBLIOGRAPHY	139
APPENDICES	
I. Paweł Gajewski – significant dates	147
II. The collection of paintings by Paweł Gajewski in the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów – restoration works completed so far	149
III. The catalogue – the collection of paintings by Paweł Gajewski in the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów	159

GALERIA TWÓRCZOŚCI PAWŁA GAJEWSKIEGO – HISTORIA I PERSPEKTYWY

Każde odkrycie czyjegoś talentu jest radością dla człowieka, który ten talent odkrywa, tembardziej, gdy promień tego talentu rozjaśni szarą codzienność znajomą i aż do melancholji jednostajnej.

Fragment artykułu o Pawle Gajewskim, „Rzeczpospolita”, nr 100, II.04.1922.

Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie zostało utworzone w 1965 r. z inicjatywy osób zrzeszonych w Towarzystwie Regionalnym Hrubieszowskim, którego ówczesnym prezesem był Wincenty Piątek¹. Początkowo nosiło nazwę Muzeum Ziemi Hrubieszowskiej Towarzystwa Regionalnego Hrubieszowskiego. Lokalny charakter instytucji miał wpływ na ustalenie tak geograficznego, jak i tematycznego zakresu działalności placówki, a więc także na to, jakimi eksponatami była ona zainteresowana. Obok stałych wystaw z zakresu archeologii, historii, etnografii i sztuki, swoje miejsce znalazło tu również malarstwo Pawła Gajewskiego – artysty, który urodził się 18 grudnia 1889 r. w Drogojówce (powiat hrubieszowski, gmina Trzeszczany). Wraz z upływem czasu zbiory muzeum powiększały się o kolejne jego dzieła, co ostatecznie zaowocowało powstaniem galerii poświęconej życiu i twórczości

¹ J. Wojtiuk, *Pół wieku Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie*, „Biuletyn Towarzystwa Regionalnego Hrubieszowskiego”, wydanie specjalne, R. 51 (2015), s. 23–24.

THE COLLECTION OF WORKS BY PAWEŁ GAJEWSKI – HISTORY AND PERSPECTIVES

Every discovery of a man's talent is a joy to the man, who discovers it, all the more when the ray of this talent brightens up the dullness of everyday life and melancholy.¹

Excerpt of an article about Paweł Gajewski, *Rzeczpospolita*, no. 100, 11 April 1922.

The Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów was established in 1965 on the initiative of members of the Hrubieszów Regional Society, with Wincenty Piątak as the chairperson thereof.² Originally, it was called the Hrubieszów Regional Society Museum of the Hrubieszów Land. The local character of the institution influenced the geographical and thematic scope of its activity, and the exhibits in which it was interested. Apart from permanent archaeological, historical, ethnographic and art exhibitions, it has housed paintings of Paweł Gajewski – the artist born on 18 December 1889 in Drogojówka (Hrubieszów district, Trzeszczany commune). Over the years, subsequent works by the artist were added to the museum's collections, thus resulting in the creation of a gallery ded-

¹ Translation from original – Elżbieta Zabłocka.

² J. Wojtiuk, "Pół wieku Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie", *Biuletyn Towarzystwa Regionalnego Hrubieszowskiego*, special edition, Vol. 51 (2015), pp. 23–34.

tego malarza, która z niewielkimi zmianami funkcjonuje do dziś. Kolekcja zgromadzona w Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie jest jedyną galerią sztuki Pawła Gajewskiego w kraju. Zdaniem hrubieszowskich muzealników nie jest jednak pełna i zamknięta. Z czasem bowiem okazało się, że w związku z dynamicznie rozwijającym się polskim rynkiem sztuki istnieje możliwość powiększenia kolekcji o kolejne dzieła – ostatni obraz tego artysty muzeum nabyło w 2015 r.

Stała ekspozycja pt. *Galeria twórczości Pawła Gajewskiego*, prezentowana w Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie, niewątpliwie stanowi chlubę muzeum, mimo że składa się zaledwie z jedenastu obrazów. W skład kolekcji wchodzi obrazy olejne namalowane na płótnach i drewnianych sklejkach, powstałe w latach 1913–1942. Wśród nich przeważają portrety osób związanych z regionem hrubieszowskim, ale są tu również: martwa natura, scena wojenna, a także oprawione w autorskie ramy, rzeźbione w drewnie i gipsie, obrazy składające się na cykl prezentujący trzy pory roku. Zbiór jest niezwykle cenny dla historii kultury i sztuki polskiej, ponieważ z jednej strony obejmuje dzieła, które udało się uratować od zniszczenia i grabieży podczas II wojny światowej, z drugiej zaś pokazuje, jak kształtowała się twórczość jednego z absolwentów słynnej krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, ucznia Wojciecha Weissa.

Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie, które niedawno obchodziło jubileusz pięćdziesięciolecia istnienia (uroczyście obchody miały miejsce 11 grudnia 2015 r.), wciąż ma przed sobą nowe, interesujące perspektywy i możliwości, które odpowiednio wykorzystane pozwolą mu rozwijać działalność i sukcesywnie podnosić i tak wysoką już atrakcyjność. Kolekcja malarstwa Pawła Gajewskiego stanowi istotną część muzealnych zbiorów. Rodowód twórcy, powiązania rodzinne, artystyczne i edukacyjne, a także jego aktywność o charakterze społecznym, czy wręcz filantropijnym, na stałe wpisują go do katalogu wybitnych postaci ziemi hrubieszowskiej. Na nas zatem – jako na pracownikach muzeum, ale również mieszkańcach regionu – spoczywa obowiązek opracowania historii życia i szerokiej działalności tego artysty oraz dokonania próby podsumowania i oceny jego dorobku. Chęć przybliżenia twórczości malarza sprawiła, że w niniejszym opracowaniu nie zabraknie też opisów i analiz obrazów, które – jak mam nadzieję – wzbudzą zainteresowanie i poruszą wyobraźnię Czytelników. Prezentowana publikacja ma na celu także podkreślenie roli i miejsca Pawła Gajewskiego w polskiej historii sztuki pierwszej poł. XX w. Opisana kolekcja świadczy o tym, że również niewielkie, regionalne muzea mogą pochwalić się cennymi, zasługującymi na uwagę zbiorami.

Życiem i twórczością Pawła Gajewskiego zainteresowałam się od chwili podjęcia pracy w Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie. Nieśmiało początkowo próby zgłębiania tego tematu z biegiem lat nabrały rozpędu, a odkrywane kolejno nawet drobne informacje i ciekawostki urastały do rangi odkryć, cieszyły i dawały motywację do dalszych poszukiwań. Opublikowanie tego katalogu nie oznacza jednak zakończenia pracy nad opisywanym zagadnieniem. Celem pozostaje stworzenie i zaprezentowanie bogatej w szczegóły monografii Pawła Gajewskiego. Również zamysł powiększenia kolekcji dzieł malarza na stałe wpisany jest w plany hrubieszowskiego muzeum. Zadanie to ułatwia szereg artykułów opublikowanych na łamach prasy w latach 20. i 30. XX w., do których można dorzeć, a które przynoszą charakterystykę twórczości malarza, określają preferowane przez niego typy przedstawić, a także przytaczają tytuły i opisy konkretnych dzieł, co umożliwia stworzenie katalogu



Dwór du Chateau, siedziba Muzeum im. ks. Stanisława Szaszczyka w Hrubieszowie.
Du Chateau manor house, the seat of the Rev. Stanisław Szaszczyk Museum in Hrubieszów.



Stała ekspozycja *Historia rodziny i dworu du Chateau*
z portretem Marii du Chateau, pędzla Pawła Gajewskiego.

Permanent exhibition *History of the du Chateau family and manor house*,
with the portrait of Maria du Chateau by Paweł Gajewski.

icated to the life and legacy of the painter. The exhibition, slightly reorganised, is still on display. The collection in the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów is the only gallery of Paweł Gajewski's works in Poland. However, according to Hrubieszów museologists it is not complete. Over time, it turned out that, on account of the dynamic development of the Polish art market, the collection could be expanded with further works – and the most recent Gajewski acquisition was made by the museum in 2015.

Even though the permanent exhibition entitled *The collection of works by Paweł Gajewski*, displayed at the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów consists of only 11 paintings, it is undoubtedly the pride of the museum. The collection includes oil paintings on canvas and plywood, created between 1913 and 1942. The majority of them are portraits of people connected with the Hrubieszów region, yet the collection also includes a still life, a war scene, and a cycle presenting three seasons, with frames made by the artist, sculpted in wood and plaster. The collection is extremely valuable for the history of Polish culture and art. Not only does it include works which were rescued from destruction and plunder during the Second World War, but it also shows the development of the output of one of the graduates of the famous Academy of Fine Arts in Kraków, who was an apprentice of Wojciech Weiss.

The Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów, which has recently celebrated its 50th anniversary (the official celebration took place on 11 December 2015), still faces new, interesting prospects and shows potential. These, used appropriately, will facilitate the development of the museum and make it even more attractive. The paintings by Paweł Gajewski make up an important part of the museum's collection. Due to his descent, his family, artistic and educational connections, as well as his social or even philanthropic activity, Gajewski joins the array of prominent figures of the Hrubieszów land. We, the workers of the museum and the inhabitants of the region are obliged to work on the history of life and broad activity of this artist, and to undertake a summary and assessment of his oeuvre. As it is my aim to present the works of the artist, this study will include a description and analysis of paintings which, as I hope, will attract the readers' interest and excite their imagination. This publication is also aimed at highlighting the role and position of Paweł Gajewski in the history of Polish art of the first half of the 20th century. The above-mentioned collection proves that even small, regional museums boast valuable collections worthy of attention.

I became interested in the life and works of Paweł Gajewski when I started working at the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów. Over the course of time, tentative attempts at exploring this subject gathered momentum, with even small pieces of information and tidbits assuming the proportions of discoveries, bringing joy and motivating me to further research. The publication of this catalogue does not bring the work on the subject to an end. Not only is it our aim to create and present an in-depth monography of Paweł Gajewski, but also to expand the museum collection of the artist's works. A number of available articles published in the press in the 1920s and 30s enhance this task. They provide a characterisation of the artist's works, determine types of presentation preferred by him, and quote titles and descriptions of specific works, which facilitates the creation of a catalogue of lost and sought after paintings. The articles mention that Gajewski painted landscapes,

obrazów zaginionych, poszukiwanych. Ze wspomnianych artykułów dowiadujemy się na przykład, że Gajewski malował pejzaże, martwe natury, sceny rodzajowe, kwiaty, portrety kobiet, mężczyzn i dzieci, a także zwierzęta². W dorobku artysty wymienia się obrazy takie jak: *Gęsiarki*, *Zielony garnek*, *Przy oknie*³, *Autoportret*, *Pawie pióra*, *Jabłonka*, *Gęsi*, *Bławatki*⁴, *Chłopiec z kogutem*⁵, *Kompozycja*, *Leda*⁶, *Pani z mandoliną*⁷, *Rybaczki*, *Kpiące się*, *Studium*, *Studium portretowe*⁸. Z powyższego zestawienia wynika, że Gajewski był płodnym malarzem. Przytoczone tytuły to jedynie niewielka część całego dorobku artysty. O tym, że był on obfity, świadczą słowa: *Pięć sal Tow. Przyjaciół sztuk pięknych ledwie mogą pomieścić ten zbiór, który jest rezultatem czterech ledwie lat pracy twórczej, krępowanej ciężkimi obowiązkami zawodowymi*⁹ czy też: *P. Paweł Gajewski (...) zadebiutował przed publicznością lwowską zbiorową wystawą swych prac w Towarzystwie przyjaciół sztuk pięknych. Debjut ilościowo imponujący – wystawa obejmuje przeszło 190 obrazów i szkiców – jakościowo zaś najzupełniej udatny*¹⁰. Obrazy, które przetrwały II wojnę światową i nie uległy zniszczeniu, wciąż mogą pozostawać w rękach prywatnych, lub są rozproszone w Polsce i poza jej granicami. Istnieje oczywiście nadzieja na ich pozyskanie.

Katalog, który oddajemy do rąk Czytelników, upamiętnia minioną w grudniu 2014 r. sto dwudziestą piątą rocznicę urodzin Pawła Gajewskiego oraz przypadającą na 2015 r. sześćdziesiątą piątą rocznicę jego śmierci. Jest też – i nie odmówię sobie przyjemności podkreślenia tego faktu – spełnieniem moich zawodowych ambicji oraz wyrazem mojej fascynacji malarstwem.

² „Rzeczpospolita”, nr 100, 11.04.1922.

³ *Kronika artystyczna. Paweł Gajewski – Marjan Puffke*, „Kurier Warszawski”, R. 102, nr 71, 12.03.1922, s. 12.

⁴ *Wystawa prac Pawła Gajewskiego w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych. Lwów w listopadzie 1922*, „Dziennik Ludowy”, R. 6, nr 260, 20.11.1922, s. 7.

⁵ W. J. Terlecki, *Wystawa Pawła Gajewskiego*, „Kurier Lwowski”, R. 40, nr 279, 9.12.1922, s. 2.

⁶ *Wystawa dzieł Związku Dziesięciu Artystów Plastyków w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych*, „Dziennik Lwowski”, 28.03.1929.

⁷ W. Terlecki, *Wystawa Wojciecha Weissa i jego uczniów*, „Sztuki Piękne”, R. 10, nr 4, 1934, s. 135.

⁸ J. Maurin-Białostocka et al., *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2, Wrocław 1975, passim.

⁹ W. J. Terlecki, *Wystawa Pawła Gajewskiego*, op. cit., s. 2.

¹⁰ W. Kozicki, *Ze sztuki*, „Słowo Polskie”, R. 27, nr 271, 25.11.1922, s. 5.

still lifes, genre scenes, flowers, portraits of women, men and children, and animals.³ The artist's oeuvre includes the following paintings: *Gooseherds*, *A green pot*, *By the window*,⁴ *Self-portrait*, *Peacock feathers*, *Apple tree*, *Geese*, *Cornflowers*,⁵ *Boy with a rooster*,⁶ *Composition*, *Leda*,⁷ *Lady with a mandolin*,⁸ *Fisherwomen*, *Bathing*, *Study*, and *Portrait study*.⁹ The list shows that Gajewski was a prolific painter, though the quoted titles are only a small part of his entire output. The following words show how prodigious it was: "Five rooms at the Society of Friends of Fine Arts could barely accommodate this collection, which is the result of only four years of artistic work, hindered by professional obligations"¹⁰ or: "Mr Paweł Gajewski (...) made his debut in front of the Lviv audience with an exhibition of his works at the Society of Friends of Fine Arts. A debut impressing with number – the exhibition includes over 190 paintings and sketches – and of outstanding quality."¹¹ Paintings which survived the Second World War and were not damaged may still be in private hands, or could be scattered across Poland and abroad. Obviously, there is hope for acquiring them.

The catalogue commemorates the 125th anniversary of the birth of Paweł Gajewski, in December 2014, and the 65th anniversary of his death, in 2015. I cannot deny myself the pleasure of emphasising the fact that it also the fulfilment of my professional ambitions and the expression of my fascination with painting.

³ *Rzeczpospolita*, no. 100, 11 April 1922.

⁴ "Kronika artystyczna. Paweł Gajewski – Marjan Puffke", *Kurier Warszawski*, Vol. 102, no. 71, 12 March 1922, p. 12.

⁵ "Wystawa prac Pawła Gajewskiego w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych. Lwów w listopadzie 1922", *Dziennik Ludowy*, Vol. 6, no. 260, 20 November 1922, p. 7.

⁶ W. J. Terlecki, "Wystawa Pawła Gajewskiego", *Kurier Lwowski*, Vol. 40, no. 279, 9 December 1922, p. 2.

⁷ "Wystawa dzieł Związku Dziesięciu Artystów Plastyków w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych", *Dziennik Lwowski*, 28 March 1929.

⁸ W. Terlecki, (1934) "Wystawa Wojciecha Weissa i jego uczniów", *Sztuki Piękne*, Vol. 10, no. 4, p. 135.

⁹ J. Maurin-Białostocka, et al. (1975) *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, vol. 2, Wrocław, passim.

¹⁰ W. J. Terlecki, *Wystawa Pawła Gajewskiego*, op. cit., p. 2. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

¹¹ W. Kozicki, "Ze sztuki", *Słowo Polskie*, Vol. 27, no. 271, 25 November 1922, p. 5. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

PAWEŁ GAJEWSKI

UCHWYCIĆ ŻYCIE, NIE TYLKO ŻYCIORYS

Życiorys to nie tylko daty i fakty biograficzne związane m.in. z przebiegiem edukacji i kariery zawodowej. To w znacznej mierze również zarys charakteru postaci. Opracowanie biografii Pawła Gajewskiego to niezwykle trudne zadanie, gdyż nie pozostawił on po sobie spisanych wspomnień czy prywatnej korespondencji, natomiast dokumenty urzędowe, z natury pozbawione emocji, wprawdzie przynoszą szereg znaczących i konkretnych informacji, lecz nie dają możliwości bliższego poznania artysty, jego charakteru, poglądów czy stylu bycia. Pracując nad biografią Pawła Gajewskiego, chciałam dotrzeć do licznych szczegółów i zaprezentować je, pokazać dzięki nim, jakim człowiekiem był artysta. Starłam się nie patrzeć na Gajewskiego jedynie przez pryzmat dat i faktów, by nie zatracić fascynacji jego osobą i sztuką. Czasem wprost, niekiedy zaś „między wierszami” snuję więc opowieść o niezwykle interesującym człowieku. Tu, gdzie było to możliwe i zasadne, przywołuję słowa samego artysty, ponieważ to one w pewnym stopniu odzwierciedlają jego osobowość.

Ani nazwisko, ani informacje o dokonaniach twórczych Pawła Gajewskiego nie pojawiają się w podręcznikach historii sztuki polskiej. *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*¹ jest bodaj jedynym źródłem, które pozwala na zapoznanie się z jego życiorysem. Jest też wzmiankowany w *Polskim życiu artystycznym w latach 1915–1939*². To przemilczenie w fachowej literaturze

¹ J. Maurin-Białostocka et al., op. cit.

² A. Wojciechowski (red.), *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, Wrocław 1974.

TO CAPTURE LIFE, NOT ONLY LIFE STORY

Biography is not only a list of dates and biographical facts connected with education or professional career, it is in great measure an outline of a figure's character. Since Paweł Gajewski did not leave written memories or personal correspondence, writing his biography is an extremely demanding task. While official documents provide much of significant and specific information, they are devoid of emotions and do not give the possibility of becoming closely acquainted with the artist, his character, views or manners. Working on Paweł Gajewski's biography, I wanted to establish and present numerous details about the artist's life to show what kind of man he was. I tried not to look at Gajewski from the angle of dates and facts so as not to lose fascination with him and his art. Thus, sometimes directly or "between the lines", I spin a tale about this incredibly interesting man. Where possible and relevant, I quote the artist's words, for they reflect his personality to a certain extent.

Neither Paweł Gajewski's name, nor information on his artistic achievements, can be found in the textbooks on the history of Polish art. *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających* (*Dictionary of Polish and foreign artists working in Poland*)¹ is perhaps the only source presenting his biography. He is also mentioned in *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939* (*Polish artistic life in 1915–1939*).² However, the fact that Gajewski is passed over in professional literature does not

¹ J. Maurin-Białostocka, et al., op. cit.

² A. Wojciechowski, (ed.) 1974, *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, Wrocław.

nie oznacza jednak, że osoba oraz wszechstronna działalność Gajewskiego nie zasługują na uwagę. Mam nadzieję, że po lekturze niniejszego tekstu Czytelnicy zgodzą się ze mną, że twórczość tego malarza powinna zostać należycie doceniona.

Jedną z pierwszych osób, która podjęła się trudu odtworzenia życiorysu Pawła Gajewskiego, była Helena Bojarczuk, dyrektor hrubieszowskiego muzeum w latach 1969–2005³, która w 1979 r. – w oparciu o pozyskane z różnych źródeł informacje – sporządziła obszerną notę biograficzną artysty. Nawiązanie kontaktów z członkami rodziny malarza oraz zwrócenie się do różnych instytucji edukacyjnych, z którymi był związany, przyniosło efekty w postaci uzyskania konkretnych danych. Zamieszczony w dalszej części życiorys został uzupełniony wiadomościami pochodzącymi od pierwszej żony, Aliny oraz jednej z córek Pawła Gajewskiego, a pozyskanymi drogą korespondencyjną w 1979 r. przez byłą dyrektor muzeum. To właśnie Helena Bojarczuk zapoczątkowała hrubieszowską kolekcję dzieł Pawła Gajewskiego i podjęła decyzję o utworzeniu stałej galerii jego twórczości. W korespondencji z żoną Gajewskiego pisała: *Osobiście czynię starania, by w odremontowanym dworku Du Chateau (siedzibie Muzeum) znalazł się pokój poświęcony pamięci zasłużonego hrubieszowianina – Pawła Gajewskiego*⁴.

Kilka lat wcześniej w opracowaniu stanowiącym VIII tom Biblioteki Towarzystwa Regionalnego Hrubieszowskiego o Pawle Gajewskim pisał też Wincenty Piątek (1925–1991)⁵. W 1972 r. wydano 25 egzemplarzy liczącego 41 stron maszynopisu pt. *III poplenerowy pokaz plastyczny*. Lektura tej pracy pozwala zapoznać się z wiadomościami z zakresu hrubieszowskiej plastyki, jak też przybliżyć historię pierwszych plenerów malarskich organizowanych w regionie. Wprawdzie w odniesieniu do Gajewskiego pojawia się zaledwie krótka wzmianka, jednak zwrócenie uwagi na malarza wywodzącego się z ziemi hrubieszowskiej było wyrazem świadomości znaczenia jego dorobku nie tylko dla lokalnej społeczności.

Jednym z „odkrywców” Gajewskiego był też prof. Andrzej Kokowski – wybitny archeolog, lecz również miłośnik i znawca sztuki oraz wieloletni przyjaciel hrubieszowskiego muzeum. W 1991 r. na łamach „Gazety Domowej” opublikował artykuł pt. *Gajewski, malarz z Hrubieszowa*, w którym nie tylko przybliżył pewne szczegóły z życia artysty, lecz także opisał jego obrazy eksponowane wówczas w muzeum. Autor zwrócił w swoim artykule uwagę na mało znanego twórcę, zaprezentował go szerszej publiczności.

Niezwykle pomocne podczas poszukiwania wiadomości o Pawle Gajewskim okazały się zasoby warszawskiego Archiwum Akt Nowych oraz Archiwum Państwowego w Zamościu. Pozyskane od tych instytucji materiały pozwoliły potwierdzić wiele faktów, a także dostarczyły nowych, nieznanych dotąd informacji. Udało się w ten sposób pogłębić wiedzę na temat artysty. Opracowanie zebranych materiałów przyczyniło się do znacznego uszczegółowienia jego biografii, co dało możliwość

³ J. Wojtiuk, *Pracownicy Muzeum im. ks. St. Staszica w latach 1965–2015*, „Biuletyn Towarzystwa Regionalnego Hrubieszowskiego”, wydanie specjalne, R. 51 (2015), s. 78.

⁴ List Heleny Bojarczuk do żony Pawła Gajewskiego z dn. 26.04.1979, kopia maszynopisu przechowywana w archiwum Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie,teczka *Malarstwo. Paweł Gajewski (1889–1950)*.

⁵ Wincenty Piątek urodził się w Hrubieszowie. Był nauczycielem, regionalistą i kolekcjonerem, współtwórcą oraz wieloletnim prezesem Towarzystwa Regionalnego Hrubieszowskiego i inicjatorem zorganizowania muzeum w swoim rodzinnym mieście.

mean that he and his broad activity do not deserve attention. I hope that, after reading this book, readers will acknowledge that the works of this painter should be properly appreciated.

Helena Bojarczuk, the director of the Hrubieszów museum from 1969-2005,³ was one of the first people to take pains to reconstruct the life history of Paweł Gajewski. In 1979, on the basis of information gained from different sources, she drew up an extensive biographical note. Getting in touch with the painter's family, and turning to different educational institutions with which he was connected, bore fruit in the form of specific information. The biography featured further in the book was supplemented with the information from Paweł Gajewski's wife and one of his daughters. It was obtained by mail in 1979 by the former director of the museum. It was Helena Bojarczuk that initiated the Hrubieszów collection of Paweł Gajewski's works and decided to create a permanent exhibition of his works. In a letter to his wife she wrote: "I'm making personal efforts to organise a room commemorating Paweł Gajewski, a distinguished citizen of Hrubieszów, in a renovated Du Chateau manor house (the seat of the museum)."⁴

Several years earlier, Wincenty Piątek (1925–1991) wrote about Paweł Gajewski in a study which is the 8th volume of Biblioteka Towarzystwa Regionalnego Hrubieszowskiego (The library of the Hrubieszów Regional Society).⁵ In 1972, 25 copies of a 41-page typescript entitled *III poplenerowy pokaz plastyczny* (*The 3rd plein-air artistic exhibition*) were published, providing news on the Hrubieszów fine arts, and introducing the history of the first plein-air workshops organised in the region. Though Gajewski is only mentioned briefly, attracting attention to a painter coming from the Hrubieszów land reflected the awareness of the importance of his output not only to the local community.

One of the "discoverers" of Gajewski was Prof. Andrzej Kokowski – an outstanding archaeologist, but also an art enthusiast and expert, and a long-standing friend of the Hrubieszów museum. In 1991 in *Gazeta Domowa* he published an article entitled "Gajewski, malarz z Hrubieszowa" ("Gajewski, a painter from Hrubieszów"), where he introduced facts from the life of the artist and described paintings exhibited in the museum at that time. The author presented the little-known artist and introduced him to a wider audience.

Particularly helpful in the research on Paweł Gajewski were materials from the Archives of Modern Records in Warsaw, and the State Archives in Zamość. Thanks to these, it was possible to confirm numerous facts and uncover new information, which broadened our knowledge on the artist. All collected materials enabled the elaboration of the artist's biography, which facilitated a more accurate observation of his educational and professional path. Fortunately, official documents and forms turned out to be something more than just a record of dry facts. They allowed

³ J. Wojtiuk, "Pracownicy Muzeum im. ks. St. Staszica w latach 1965–2015", *Biuletyn Towarzystwa Regionalnego Hrubieszowskiego*, special edition, Vol. 51 (2015), p. 78.

⁴ Helena Bojarczuk's letter to Paweł Gajewski's wife of 26 April 1979, copy of a typescript archived at the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów, folder *Painting. Paweł Gajewski (1889–1950)*.

⁵ Wincenty Piątek was born in Hrubieszów. He was a teacher, regionalist and collector, co-originator and long-standing chairman of the Hrubieszów Regional Society, as well as initiating the creation of a museum in his hometown.

dokładniejszego prześledzenia jego drogi edukacyjnej i zawodowej. Urzędowe dokumenty i formularze szczęśliwie okazały się w tym przypadku czymś więcej niż zapisem suchych faktów i to właśnie dzięki nim wyłonił się o wiele bardziej wyrazisty wizerunek człowieka wszechstronnie utalentowanego, niezwykle pracowitego.

W ciągu ostatnich lat udało mi się odnowić kontakt z córką Pawła Gajewskiego, której personalia – zgodnie z jej życzeniem – nie zostaną podane. Znajomość, początkowo podtrzymywana tylko telefonicznie, zaowocowała w końcu długo oczekiwanym przez obie strony spotkaniem. W pamięci córki ojciec zapisał się w kontekście szeregu ciekawych i barwnych wspomnień, którymi zechciała się ze mną podzielić.

Stefan Ciucki, emerytowany lekarz weterynarii, mieszkaniec Uchań (powiat hrubieszowski), to kolejna osoba, która zainteresowała się losami i historią działalności Gajewskiego. Mając głęboką świadomość tego, że żyją jeszcze ludzie, którzy są świadkami bogatej przeszłości regionu, zainicjował w 2001 r. szereg spotkań, w trakcie których nagrywał wspomnienia mieszkańców na taśmy magnetofonowe. Przeprowadził wywiad m.in. z Romanem Gajewskim, synem młodszego brata Pawła, Szczepana, jak również z kilkoma innymi osobami pamiętającymi czasy ścisłej współpracy braci Gajewskich. Podjął również próbę spisania efektów swojej pracy i tym sposobem powstał zbiór notatek, dzięki którym możliwe stało się odkrycie nieznanych wcześniej faktów z życia artysty.

Na terenie powiatu hrubieszowskiego wciąż jeszcze mieszkają członkowie rodziny Gajewskich, głównie potomkowie Szczepana. Dzięki nim trwa pamięć o braciach, którzy połączyli siły dla wyjątkowej idei realizowanej z zapałem i rozmachem na rodzimej ziemi. Nie tylko zachowali wspomnienia z czasów działalności edukacyjnej braci, lecz również stali się kontynuatorami tradycji związanej z artystycznym rzemiosłem ludowym. Szereg spotkań z nimi pozwolił na dotarcie do wielu cennych informacji. Spotkania te były możliwe dzięki zaangażowaniu Magdaleny Sielickiej, która od lat bada temat tkactwa w regionie hrubieszowskim i dokłada wszelkich starań, by w oparciu o historię kontynuować tradycje rzemiosła. Prowadzona przez nią Historyczno-Edukacyjna Pracownia Tkacka przy Hrubieszowskim Domu Kultury przyczynia się do popularyzowania wiedzy i podtrzymywania pamięci o rękodziele wytwarzanym przez całe dekady i cieszącym się niegdyś ogromną popularnością. W pracowni odbywają się również zajęcia praktyczne i warsztaty.

Istnieje liczne grono osób, które choć niewymienione z imienia i nazwiska, to jednak również w znaczący sposób przyczyniły się do pogłębiania wiedzy o życiu i twórczości Pawła Gajewskiego. Bez współpracy z nimi nie byłoby możliwe zebranie, opracowanie, a wreszcie opublikowanie tych informacji. Składam im wszystkim serdeczne podziękowania za zaangażowanie i bezinteresowny, nieoceniony wkład w rozwój lokalnej kultury.

a much more distinctive image of the artist as an extremely hard-working person of many talents to emerge.

In the last several years I managed to renew contact with one of Paweł Gajewski's daughters, whose personal details, in accordance with her wish, will not be revealed. The acquaintance, initially maintained only by telephone, resulted in a meeting long-awaited by both parties. She remembered her father in a number of interesting and vivid recollections, which she shared with me.

Another person interested in the life and activity of Gajewski is Stefan Ciucki, a retired veterinary doctor, inhabitant of Uchanie (Hrubieszów district). Knowing that there are people who witnessed the rich past of the region, in 2001 he initiated a series of meetings with its inhabitants, recording their memories on audio tapes. Among those interviewed was Roman Gajewski, the son of Szczepan, Paweł's younger brother, and several other people who remembered the time of the close collaboration between the Gajewski brothers. A collection of notes resulting from the interviews reveals previously unknown facts about the life of the artist.

Members of the Gajewski family, mainly the descendants of Szczepan, still live in the Hrubieszów district and treasure the memory of the brothers, who enthusiastically joined forces to realise with panache an exceptional idea in their native land. Not only do they preserve the memories from the time of the brothers' involvement with education, but they also continue the tradition connected with artistic folk craft. Many valuable pieces of information were obtained as a result of a number of meetings, which were possible owing to the involvement of Magdalena Sielicka, who has been exploring the subject of weaving in the Hrubieszów region and spares no effort to continue the weaving tradition rooted in the past. The historical-educational weaving studio at Hrubieszowski Dom Kultury (the Hrubieszów Community Centre), which she manages, contributes to popularise knowledge and maintain the memory of the craft produced through each decade, and which was once very popular. Practical classes and workshops are also organised in the studio.

There are many people who, though not mentioned by name in this book, made a significant contribution to expanding the knowledge on the life and works of Paweł Gajewski. But for their collaboration, it would not have been possible to collect, elaborate and publish this information. I express my heartfelt thanks to them for their involvement and invaluable, selfless contribution in the development of the local culture.

PAWEŁ GAJEWSKI (1889–1950)

...bo człowiek poto przecież żyje, ażeby siebie w czemś umiejscowił.

Paweł Gajewski, *O przemyśle i sztuce ludowej*, Lwów, b.d., s. 6.

W ziemi hrubieszowskiej, jako syn niezamożnych rodziców urodziłem się dnia 18 grudnia 1889 roku¹ – tymi słowami Paweł Gajewski rozpoczyna napisany 1 listopada 1938 r. życiorys adresowany do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, kończy go zaś zdaniem: Na terenie lwowskim zdobyłem moją usilną pracą i odpowiednim ustosunkowaniem się do zawodu i zagadnień społecznych, pewien autorytet, dążeniem moim było i jest, aby poświęcić się w całej pełni zagadnieniom wsi przy organizowaniu przemysłu chałupniczego i sztuki ludowej, byłbym więc szczęśliwy, gdyby Ministerstwo dało mi możliwość poświęcić się tej pracy, wyznaczając takie ubezpieczenia emerytalne, aby nie uciekać się do pracy pobocznej zarobkowej, by móc organizować i uczyć rzemiosł i sztuki w środowisku, które najbardziej rozumie, a które oczekuje mojej rady fachowej i pomocy².

Paweł Gajewski, pierwszy syn Jana i Katarzyny z Żarków, przyszedł na świat w miejscowości Drogojówka na terenie powiatu hrubieszowskiego (gmina Trzeszczany). Odpis metryki urodzenia spo-

¹ Archiwum Akt Nowych (dalej AAN), Akta osobowe Pawła Gajewskiego (dalej AoPG), sygn. 2/14/0/6/2505 – 65.

² Ibidem, sygn. 2/14/0/6/2505 – 66.

PAWEŁ GAJEWSKI (1889–1950)

...after all, a man lives in order to find his vocation.¹

Paweł Gajewski, *O przemyśle i sztuce ludowej*, Lviv, n.d., p. 6.

“I was born in the Hrubieszów land on 18 December 1889 as a son of parents of modest means”² – these words open Paweł Gajewski’s curriculum vitae, written on 1 November 1938, and addressed to the Ministry of Religious Denominations and Public Enlightenment. It ends with the following words: “In the Lviv area, with my strenuous effort and suitable approach to profession and social issues, I gained certain respect. It was, and still is my aim to devote myself fully to the village issues with organising cottage industry and folk art. Thus, I would be happy if the Ministry gave me the possibility to dedicate myself to this work by providing such retirement insurance so that I will not have to resort to additional employment and I can organise and teach crafts and art in an environment I understand most, and which expects my professional advice and help.”³

Paweł Gajewski, the first son of Jan and Katarzyna (née Żarek), was born in the village of Drogojówka in the Hrubieszów district (Trzeszczany commune). A copy of a birth certificate issued by

¹ Translation from original – Elżbieta Zabłocka.

² Archiwum Akt Nowych (The Archives of Modern Records, further AAN), Paweł Gajewski’s personal records (further AoPG), ref. no. 2/14/0/6/2505 – 65.

³ Ibid., ref. no. 2/14/0/6/2505 – 66. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

rządzonej przez księdza Floriana Gašiorowskiego, proboszcza parafii Trzeszczany w latach 1932–1948³, przynosi więcej szczegółów: *Działo się we wsi Trzeszczanach 18/30 grudnia 1889 roku o godzinie 5-tej popołudniu zjawił się osobiście Jan Gajewski (25 lat) rolnik w Drogojówce zamieszkały, wraz z Pawłem Gajewskim (40 lat) i Piotrem Michalskim (35 lat) rolnikami w Drogojówce zamieszkałymi i przedstawił nam dziecko płci męskiej, oznajmiając że urodziło się ono w Drogojówce tegoż dnia o I-szej godz. po północy, ze ślubnej jego żony Katarzyny z Żarków (20 lat). Dziecku temu przy chrzcie odbytym tego samego dnia dano imię Paweł a chrzestnymi rodzicami jego byli: Walenty Żarek i Katarzyna Zgórska⁴.*

Jan i Katarzyna Gajewscy mieli jeszcze dwoje dzieci – Szczepana i Rozalię. Niewiele wiadomo o wczesnym dzieciństwie Pawła Gajewskiego, podobnie jak o jego rodzicach. Matka urodziła się 1 listopada 1871 r., a zmarła 23 maja 1930 r., została pochowana na cmentarzu parafialnym w Trzeszczanach. W tej samej kwaterze pochowano też ojca. Na nagrobku widnieją jednak informacje odnoszące się jedynie do Katarzyny Gajewskiej.

O początkach swojej edukacji malarz pisze: *Ojciec mój, drobny rolnik, nie mógł łożyć na moje studia, to też początkowe nauki pobierałem w szkole rosyjskiej, zdając egzamin z pięciu klas do szkoły w mieście⁵.* Nie wiemy, jakim był uczniem i z jakimi wynikami ukończył początkowe etapy nauki. Dokumenty nie dostarczają też informacji o tym, które dokładnie szkoły skończył. Wiadomo jednak, że Paweł Gajewski od najmłodszych lat wykazywał zdolności i zainteresowania plastyczne. Roman Gajewski (syn młodszego brata Pawła, Szczepana) wspomina⁶, że już jako dziecko Paweł rysował i malował na wszystkim, co w jego ocenie się do tego nadawało. Zdarzało mu się nawet uciekać z pracy na polu, aby rysować. Rodzinna opowieść głosi, że z jednej takiej wyprawy Gajewski powrócił do domu z rysunkiem cukrowni w Nieledu. Praca była bardzo dokładna i staranna, świadczyła o wyjątkowym zmyśle obserwacyjnym artysty. *Młodym talentem zainteresował się pan Tuszowski z Chyżowic i postanowił pomóc chłopcu⁷,* aby poprzez ukierunkowaną edukację miał możliwość rozwijania swoich umiejętności. Rodzice, którzy nie sprzeciwiali się artystycznym pasjom Pawła, chętnie włączyli się w działania zainicjowane przez Edwarda Tuszowskiego. Wspólnie z nim postarali się o profesjonalną edukację dla syna. Dzięki temu w wieku zaledwie trzynastu lat Paweł Gajewski rozpoczął nowy, ważny etap w swoim życiu. Od kwietnia 1902 r. do sierpnia 1906 r. odbywał praktykę malarską jako uczeń Szymona Zina⁸. Nowy nauczyciel młodego adepta malarstwa był dziadkiem prof. Wiktora Zina (1925–2007), znanego architekta, malarza i rysownika, autora słynnych programów radiowych i telewizyjnych. Długi, bo czteroletni okres nauki obejmował prace przy kościelnych malowidłach ściennych, ołtarzowych oraz rzeźbiarskich przedstawieniach figuralnych. Nie znamy jednak dokład-

³ E. Niedźwiedz, J. Niedźwiedz, *Dzieje miejscowości gminy Trzeszczany powiat hrubieszowski*, Trzeszczany–Zamość 2012, s. 94.

⁴ AAN, AoPG, sygn. 2/14/0/6/2505 – 67.

⁵ Ibidem, sygn. 2/14/0/6/2505 – 65.

⁶ S. Ciucki, taśma magnetofonowa z zapisem wywiadu przeprowadzonego z Romanem Gajewskim w 2001 r.

⁷ S. Ciucki, notatki własne sporządzone w oparciu o informacje uzyskane podczas wywiadu z Romanem Gajewskim w 2001 r., udostępnione za zgodą autora.

⁸ Rozmowa z córką Pawła Gajewskiego przeprowadzona przez Dorotę Grzymałę 15.03.2013 r. w Warszawie oraz kopie materiałów i dokumentów przekazanych przez nią podczas spotkania.

1.
Paweł G a j e w s k i
Instytut Sztuk Plastycznych
L w ó w , Szepekowska 47 .



Ż y c i o r y s .

W siemi hrubieszowskiej, jako syn niezamożnych rodziców urodziłem się dnia 18 grudnia 1889 roku.

Ojciec mój, drobny rolnik, nie mógł łożyć na moje studia, to też początkowe nauki pobierałem w szkole rosyjskiej, zdając egzamin z pięciu klas do szkoły w mieście.

Po zdaniu tego egzaminu zostałem oddany do malarza kościelnego na naukę, bo w tym kierunku sdradzałem zamiłowanie.

Odbywszy ośmioletnią praktykę /vide załącznik Nr.5/, wyjechałem przy poprośniu miejscowych obywateli na Wydział Przemysłu Artystycznego, a potem do Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

Po ukończeniu Akademii z trzema srebrnymi medalami, otrzymałem konkurs Simalera w Warszawie i wyjechałem do Paryża, w celu samodzielnej pracy z zakresu sztuki dekoracyjnej /v.saż.Nr.6/.

Wróciwszy z Paryża, wypadki wojny sagnały mnie w głąb Rosji, gdzie pracowałem we fabryce sprzętu wojennego w Iwaszosenkowie /Samara/. Tamże powołany zostałem do zespołu dekoracyjno-sztetnych, do budującej się cerkwi. Następnie w Petersburgu i w Moskwie pracowałem jako projektodawca i wykonawca dekoracji teatralnych.

Na pierwszą wieść o sblitającym się pokoju, wyjechałem do Bobrujska, gdzie korpus Dowód-Muśnickiego powołał mnie do wykonania asygnat i bonów okupacyjnych polskiego korpusu.

Równocześnie tamże pracowałem jako nauczyciel rysunków w dwóch gimnazjach, tj. w polskim Anny Jastrzębskiej /v.saż.Nr.11/ i w rosyjskim /v.saż.Nr.12/.

Po zawarciu pokoju brzeskiego wyjechałem do Zamościa, gdzie rozpocząłem malowanie kościoła i zostałem zamianowany tam jako nauczyciel statowy rysunków w gimnazjum im. Marii Kosopnickiej /v.saż.Nr.13/.

Na skutek wizytacji ministerialnej w Zamościu i urzędowych wystaw moich w Warszawie, zostałem powołany do Państwowej Szkoły Technicznej /wówczas Przemysłowej/ we Lwowie, na Wydział Artystyczny.

W okresie przeszło kilkunastoletniej pracy w tej szkole urządziłem szereg wystaw tak w kraju, jak i zagranicą, a obrazy moje były zakupywane do galerij /v.saż.Nr. 28/.

W życiu artystycznym Lwowa brałem żywy udział jako przewodniczący Syndykatu Artystów-Plastyków Ziemi Południowo-Wschodniej /v.saż.Syndykat Artystów-Plastyków,Lwów,1931/.

W tym okresie założyłem ostry szkoły społeczne Przemysłu Ludowego, a to : w Drogojówce, Ładyosynie, Putnowicach i Horodle /v.saż.Nr.21-26./

Oddałem tym placówkom warstat własnego pomysłu, nadając im kierunek i artystyczną opiekę, obsadzając te placówki absolwentami Wydziału Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego - oraz wydałem broszurę o przemyśle i sztuce ludowej /v.saż.Nr.27/.

W międzyczasie przeprowadziłem szereg polichronii kościołów i cerkwi, oddając absolwentom tutejszej Szkoły całkowicie stronę gospodarczą i zarobkową, sam zaś kierując tylko stroną artystyczno-techniczną.

Prace zostały przeprowadzone w następujących kościołach:

- 1/.Zwierzyniec - Ordynacja Zamojskich,
- 2/.Tarnopol - Kościół Parafialny,
- 3/.Ładyosyn - Kościół Parafialny,
- 4/.Ładyosyn - Cerkiew.

Na terenie lwowskim zdobyłem moją usilną pracą i odpowiednim ustosunkowaniem się do zawodu i zagadnień społecznych, pewien autorytet, dającym mi było i jest, aby poświęcić się w całej pełni zagadnieniom wsi przy organizowaniu przemysłu chłopskiego i sztuki ludowej, byłbym więc szczerzy, gdyby Ministerstwo dało mi możność poświęcić się tej pracy, wyznaczając takie ubezpieczenia emerytalne, aby nie uciekać się do pracy pobocznej zarobkowej, by móc organizować i nosić rzeszeń i sztuki w górodwisku, które najbardziej rozumie, a które oczekuje mojej rady fachowej i pomocy.

Łódź 1 listopada 1938r. Paweł Gajewski.

Maszynopis życiorysu Pawła Gajewskiego, napisany przez niego w 1938 r.
Zasoby Archiwum Akt Nowych w Warszawie.

Typescript of Paweł Gajewski's curriculum vitae written in 1938.
Resources of the Archives of Modern Records in Warsaw.

nego zakresu obowiązków przydzielonych uczniowi przez mistrza. Szymon Zin podkreślał ogromne zamiłowanie Gajewskiego do zawodu oraz jego wybitny, samorodny talent. Bez obaw powierzał nastolatкови samodzielne wykonywanie odpowiedzialnych prac w kościołach na terenie Lubelszczyzny i Wołynia, co dawało młodemu człowiekowi okazję do zdobywania doświadczenia w trakcie licznych i interesujących wyjazdów. W zaświadczeniu o odbyciu praktyki Szymon Zin pisał: *P. Paweł Gajewski odznaczał się charakterem prawnym, prostoliniowym, był cichy, skromny i dla drugich uczynny. Mogę dziś z czystym sumieniem stwierdzić, iż po wyjeździe Jego (...) do Krakowa, na studia artystyczne, straciłem szczerze mi oddanego człowieka, jako ucznia wyjątkowych zdolności i zalet*⁹. Paweł Gajewski miał możliwość kontynuowania nauki. Wspomniany już Edward Tuszowski, dzięki rozległym znajomościom, namówił kilku właścicieli okolicznych majątków ziemskich, aby pomogli mu sfinansować kształcenie dobrze zapowiadającego się malarza. Wśród ofiarodawców znaleźli się m.in.: *Bielski z Trzeszczan, Weychert z Szystowic, Grotthus z Białowód, Czachórcy z Grabowczyka*¹⁰. W przywoływanym już życiorysie Paweł Gajewski wspomina jedynie, że dalszą naukę mógł podjąć przy poparciu miejscowych obywateli, nie wymienia jednak ich nazwisk. W dużej mierze to właśnie dzięki otrzymanemu wsparciu Gajewski miał szansę w 1907 r. rozpocząć naukę w Państwowej Szkole Przemysłowej w Krakowie, gdzie studiował malarstwo dekoracyjne¹¹. Szkołę ukończył z bardzo dobrymi wynikami w 1909 r.¹².

Od 1909 r. do 1913 r. artysta kształcił się w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w pracowni Wojciecha Weissa (1875–1950)¹³, malarza, rysownika i grafika, którego twórczość wpisująca się początkowo w nurt ekspresjonistyczny, a następnie w latach 20. i 30. XX w. skupiła się na zagadnieniach kolorystycznych. Weiss studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie później był profesorem i trzykrotnie rektorem. Był członkiem Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, gdzie miał swoje wystawy, a także laureatem licznych nagród artystycznych¹⁴. Początkowo styl Weissa kształtował się pod wpływem sztuki Jana Matejki, jednak nauka u Leona Wyczółkowskiego zmieniła krąg jego zainteresowań artystycznych. Sam Weiss tak pisze o przełomie, jaki dokonał się w Akademii Sztuk Pięknych po śmierci Matejki w 1893 r.: *Zaczęliśmy się oddalać od malarstwa historycznego, z Zachodu szła sztuka jasna, wesola, życie powszednie, mieszczańskie; zaczęliśmy się interesować barwą, każdemu się zdawało, że nosi słońce w kasecie, wyszliśmy w pole*¹⁵. Z powyższego cytatu wynika, że wpływ na twórczość artysty miał impresjonizm penetrujący przede wszystkim zagadnienia światła i barwy. Pojawiły się też u Weissa motywy zaczerpnięte z folkloru, niezwykle nastrojowe i pełne melancholii. Fascynacja malarstwem Jacka Malczewskiego wniosła symbolizm do jego twórczości, a wpływ Stanisława Wyspiańskiego widoczny był w upodobaniu do secesji. Epoka

⁹ AAN, AoPG, sygn. 2/14/0/6/2505 – 82.

¹⁰ S. Ciucki, notatki własne sporządzone w oparciu o informacje uzyskane podczas wywiadu z Romanem Gajewskim w 2001 r., udostępnione za zgodą autora.

¹¹ AAN, AoPG, sygn. 2/14/0/6/2505 – 69.

¹² Ibidem, sygn. 2/14/0/6/2505 – 72.

¹³ Ibidem, sygn. 2/14/0/6/2505 – 73–80.

¹⁴ I. i Ł. Kossowscy, *Wojciech Weiss*, <http://culture.pl/pl/tworca/wojciech-weiss#second-menu-1> [dostęp: 18.03.2016].

¹⁵ T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 140.

Rev. Florian Gąsiorowski, the parish priest of Trzuszczany parish from 1932–1948,⁴ gives more details: “It happened in the village of Trzuszczany on 18/30 December 1889 at 5 pm, Jan Gajewski (25 years old), a farmer domiciled in Drogojówka, appeared in person with Paweł Gajewski (40 years old) and Piotr Michalski (35 years old), farmers domiciled in Drogojówka, and presented a baby of the male sex, announcing that it had been born in Drogojówka at 1 am that day, of his legitimate wife Katarzyna née Żarek (20 years old). On the same day the baby was christened Paweł. His godparents were Walenty Żarek and Katarzyna Zgórska.”⁵

Jan and Katarzyna Gajewska had two other children – Szczepan and Rozalia. Little is known about Paweł Gajewski’s early childhood, or about his parents. His mother was born on 1 November 1871, and died on 23 May 1930. She was buried at a parish cemetery in Trzuszczany. The father was buried in the same plot, yet the gravestone bears only information referring to Katarzyna Gajewska.

The painter wrote about the beginnings of his education: “My father, a minor farmer, could not provide for my education so I attended a Russian school, and after five grades passed the exam to start a school in town.”⁶ We do not know what kind of student he was or what results he achieved after the early stages of education. Documents do not provide information on which schools he graduated from. However, we know that Paweł Gajewski exhibited artistic skills and interests since his early childhood. Roman Gajewski (the son of Paweł’s younger brother, Szczepan) recalls⁷ that, as a child, Paweł drew and painted on anything that he thought was suitable for this purpose. He even escaped from working in the fields to draw. A family story has it that, after one such expedition, Gajewski came back home with a drawing of a sugar factory in Nieledeu. The work was very accurate and neat, and it reflected the artist’s exceptional observation skills. “Mr Tuszowski from Chyżowice became interested in a young talent and decided to help the boy”⁸ so that he could develop his skills through directed education. The parents, who did not oppose Paweł’s artistic passion, willingly joined the activities initiated by Edward Tuszowski, and together they managed to provide him with professional education. Owing to this, at the age of only 13, Paweł Gajewski entered a new, important stage in his life. Between April 1902 and August 1906 he was an apprentice of Szymon Zin.⁹ This new teacher of the young painting novice was the grandfather of Prof. Wiktor Zin (1925–2007), a well-known architect, painter, graphic artist, and author of famous TV and radio programmes. During a long, four-year apprenticeship he worked on church wall and altar paintings, and on the sculpted statues there. However, we do not know exactly what responsibilities his master assigned to him. Szymon Zin emphasised Gajewski’s deep passion for the profession and

⁴ E. Niedźwiedź, and J. Niedźwiedź, (2012) *Dzieje miejscowości gminy Trzuszczany powiat hrubieszowski*, Trzuszczany–Zamość, p. 94.

⁵ AAN, AoPG, ref. no. 2/14/0/6/2505 – 67. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

⁶ *Ibid.*, ref. no. 2/14/0/6/2505 – 65. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

⁷ S. Ciucki, tape of an interview with Roman Gajewski, recorded in 2001.

⁸ S. Ciucki, written personal notes based on an interview with Roman Gajewski in 2001, made available with the author’s consent. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

⁹ A conversation between Paweł Gajewski’s daughter and Dorota Grzymała of 15 March 2013 in Warsaw, and copies of materials and documents provided by the former during the meeting.

modernizmu odcisnęła się na jego twórczości w postaci motywów ekspresyjnych. Jednak najbardziej znamienny pozostał dla Weissa nurt realistyczny, pełen zmysłowości. W dojrzałej fazie twórczości postawił na pogodny, wyważony koloryt z umiejętnie kształtowanymi przejściami tonów barwnych oraz świetlnych. Do najczęściej podejmowanych tematów w twórczości Weissa należały kompozycje symboliczne, pejzaże, portrety oraz akty¹⁶.

Jako pedagog Weiss *ujmował swoich uczniów wielką delikatnością i zrozumieniem dla ich indywidualności*¹⁷. Ponadto *ogromny zasób wiedzy Weissa-profesora i jego osobista kultura musiały oddziaływać na młodych uczniów, tworzyć atmosferę szacunku dla artystycznej tradycji, a także ostrzegać przed pochopnym włączeniem się w pełen mielizn nurt awangardy*¹⁸. To, że Gajewski był wychowankiem Wojciecha Weissa, było wielokrotnie podkreślane w recenzjach wystaw i artykułach dotyczących jego twórczości. Nauka pod kierunkiem cieszącego się uznaniem malarza, o ugruntowanej pozycji i znamienitym dorobku twórczym, z pewnością pozwoliła młodemu artyście rozwinąć własne umiejętności. Ponadto miał on możliwość nawiązania kontaktów ze środowiskiem artystycznym Krakowa, przebywał w towarzystwie wielu wybitnych osobowości związanych z Akademią Sztuk Pięknych, a także kolegów malarzy. W takim otoczeniu kształtował się styl Gajewskiego, który jeszcze za czasów studenckich dał się poznać jako utalentowany, pracowity i pojętny uczeń, dzięki czemu kilkakrotnie otrzymał wyróżnienia i nagrody. W drugim półroczu roku akademickiego 1910/11 zdobył nagrodę konkursową za akt oraz srebrny medal na wystawie¹⁹. W pierwszym półroczu roku akademickiego 1911/12 ponownie przyznano mu nagrodę konkursową za akt, a w drugim półroczu – drugi srebrny medal²⁰. Następnie w drugim półroczu roku akademickiego 1912/13 zdobył srebrny medal na wystawie konkursowej²¹.

W latach 1910–1912, czyli w okresie, kiedy był jeszcze studentem, Paweł Gajewski często gościł w Woźuczynie (powiat tomaszowski, gmina Rachanie) i okolicach, gdzie dorabiał jako nauczyciel rysunku i malarstwa. Zatrudniali go przede wszystkim okoliczni właściciele ziemscy, czyli rodziny o wyższym statusie majątkowym i społecznym, w przekonaniu których w dobrym guście było znać się na sztuce i umieć przynajmniej poprawnie szkicować. Gajewski został zatrudniony przez rodzinę Wydźgów z Woźuczyna jako nauczyciel ich dzieci: Anny, Wandę i Tytusa, oraz dzieci zarządcy majątku, Tomasza Watsona²². Jako młody mężczyzna i początkujący malarz miał możliwość uczestniczenia w życiu towarzyskim, co dawało mu szansę na obycie się i nawiązanie ciekawych znajomości. *Przyjazdy do Woźuczyna zaowocowały przyjaźnią w późniejszych latach, gdy druga z wymienionych rodzin [Watsonowie] była zmuszona wyjechać do Kijowa a Gajewski wyjechał do Krakowa*²³. Malarz

¹⁶ Ł. Kossowski, *Wojciech Weiss*, Kraków 2002, passim.

¹⁷ Informacja ze strony: <http://www.wojciechweiss.pl/uczennica-weissa/29-szkie-do-portretu-wojciecha-weissa> [dostęp: 12.04.2016].

¹⁸ Ł. Kossowski, op. cit., s. 36.

¹⁹ AAN, AoPG, sygn. 2/14/0/6/2505 – 76.

²⁰ Ibidem, sygn. 2/14/0/6/2505 – 77.

²¹ Ibidem, sygn. 2/14/0/6/2505 – 80.

²² B. Typek, *Woźuczyn*, Woźuczyn 2013, s. 113.

²³ B. Typek, A. Szykuła-Żygawska, *Pocztówki Pawła Gajewskiego*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny”, nr 3 (128), 2016, s. 39.

his outstanding, inborn talent. The teenager was entrusted with responsible, independent jobs in churches of the Lublin region and Volhynia. This gave him the opportunity to gain experience during numerous and interesting trips. In an apprenticeship certificate, Szymon Zin wrote: “Mr Paweł Gajewski distinguished himself with virtuous and straightforward character, he was quiet, humble and helpful to others. With a clear conscience I can state, that after he left for Kraków to study art, I lost a man truly devoted to me, a student of unique skills and virtues.”¹⁰ Paweł Gajewski could continue his education, as Edward Tuszowski, thanks to his extensive contacts, persuaded several owners of local estates to help him finance the education of the promising painter. Among the donors were: “Mr Bielski from Trzeszczany, Mr Weychert from Szystowice, Mr Grotthus from Białowody, and the Czachórkis from Grabowczyk.”¹¹ In his curriculum vitae, Paweł Gajewski mentions that he could take up further education “with the support of local inhabitants”, yet he does not mention their names. To a large extent, it was due to the support that Gajewski received that he had a chance to start education at Państwowa Szkoła Przemysłowa (State Industrial School) in Kraków in 1907, where he studied decorative painting.¹² He graduated from the school with very good grades in 1909.¹³

Between 1909 and 1913 the artist studied at the Academy of Fine Arts in Kraków, in the studio of Wojciech Weiss (1875–1950),¹⁴ a painter, drawer and graphic artist whose works initially followed the expressionist current, then in the 1920s and 30s focused on colour issues. Weiss studied at the Academy of Fine Arts in Kraków, where he was later a professor and was elected vice-chancellor three times. He was a member of Towarzystwo Artystów Polskich “Sztuka” (the Society of Polish Artists “Sztuka”) where he had his exhibitions, and was a winner of numerous art awards.¹⁵ At first Weiss’s style evolved under the influence of Jan Matejko’s art, yet his apprenticeship under Leon Wyczółkowski changed the circle of his artistic interests. Weiss himself writes about a breakthrough which happened at the Academy of Fine Arts after the death of Matejko in 1893: “We started moving away from historical painting, from the West came bright and cheerful art, ordinary, bourgeois life; we started to concentrate on colour, everyone had the impression that they carried the sun in a case, we went outside.”¹⁶ This quotation implies that the artist was influenced by impressionism, which focused on light and colour. In Weiss’s works there were also folklore motifs, extremely atmospheric and melancholic. A fascination with Jacek Malczewski’s painting contributed symbolism to his works, and the influence of Stanisław Wyspiański was reflected in his predilection for Art Nouveau. Modernism was embedded in his works in the form of expressive motifs. However, it was the realistic trend, full of sensuality, that was characteristic of Weiss. In his mature stage he focused on balanced, bright colours

¹⁰ AAN, AoPG, ref. no. 2/14/0/6/2505 – 82. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

¹¹ S. Ciucki, written personal notes based on an interview with Roman Gajewski in 2001, made available with the author’s consent. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

¹² AAN, AoPG, ref. no. 2/14/0/6/2505 – 69.

¹³ Ibid., ref. no. 2/14/0/6/2505 – 72.

¹⁴ Ibid., ref. no. 2/14/0/6/2505 – 73–80.

¹⁵ I. Kossowska and Ł. Kossowski, *Wojciech Weiss*, <http://culture.pl/pl/tworca/wojciech-weiss#second-menu-1> [accessed: 18 March 2016].

¹⁶ T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, p. 140. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

utrzymywał kontakty z obiema rodzinami i wysyłał do nich własnoręcznie malowane kartki pocztowe przedstawiające reprodukcje znanych obrazów oraz scenki, jakie miały miejsce w Woźuczynie²⁴.

Po ukończeniu Akademii z trzema srebrnymi medalami, otrzymałem konkurs Simmlera w Warszawie i wyjechałem do Paryża, w celu samodzielnej pracy z zakresu sztuki dekoracyjnej²⁵. Stypendium przyznało Gajewskiemu warszawskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych za studium z natury i szkic na zadany temat²⁶. Pobyt w Paryżu trwał niespełna rok – od jesieni 1913 r. do lata 1914 r.²⁷. Do kraju powrócił na krótko, gdyż – chcąc uniknąć służby w wojsku carskim – wyjechał do Rosji²⁸. Sam opisuje to w następujący sposób: *wypadki wojny zagnały mnie w głąb Rosji, gdzie pracowałem we fabryce sprzętu wojennego w Iwaszczenkowie (Samara). Tamże powołany zostałem do mozaik dekoracyjno-ściennych, do budującej się cerkwi. Następnie w Petersburgu i w Moskwie pracowałem jako projektodawca i wykonawca dekoracji teatralnych. Na pierwszą wieść o zbliżającym się pokoju, wyjechałem do Bobrujska, gdzie korpus Dowbór-Muśnickiego powołał mnie do wykonania asygnat i bonów okupacyjnych polskiego korpusu. Równocześnie tamże pracowałem jako nauczyciel rysunków w dwóch gimnazjach, tj. w polskim Anny Jastrzębskiej (...) i w rosyjskim²⁹. Anna Jastrzębska prowadziła prywatne ośmioklasowe polskie gimnazjum żeńskie³⁰, natomiast bobrujskie Publiczne Gimnazjum było koedukacyjną placówką państwową³¹. W obu szkołach Gajewski uczył w latach 1917–1919.*

W życiorysie opracowanym przez Helenę Bojarczuk, na podstawie informacji pozyskanych od Aliny, pierwszej żony Gajewskiego, pojawia się wiadomość, że z Rosji *w nieznaną bliżej okolicznościach P. Gajewski wyjechał do Szanghaju, gdzie podjął pracę u chińskiego rytownika³². Córka malarza w rozmowie z 2013 r. potwierdziła ten fakt, nieznanie natomiast pozostają czas i okoliczności tego wyjazdu³³.*

Niedługo przed końcem I wojny światowej Gajewski udał się do Zamościa, gdzie od 1 września 1919 r. podjął pracę nauczyciela rysunków w Gimnazjum im. Marii Konopnickiej³⁴. W spisie personelu w roku szkolnym 1921/22 wymieniony jest on jako nauczyciel etatowy uczący rysunków w klasach od I do VIII oraz robót ręcznych w III klasie gimnazjum męskiego³⁵. Pracę w zamojskim gimnazjum Gajewski zakończył z dniem 1 września 1922 r.³⁶. Ciekawostką jest, że przed objęciem posady nauczyciela, od października do grudnia 1918 r., pracował przy polichromii kościoła pobazylińskiego w Zamo-

²⁴ Ibidem.

²⁵ AAN, AoPG, sygn. 2/14/0/6/2505 – 65.

²⁶ Ibidem, sygn. 2/14/0/6/2505 – 84.

²⁷ Ibidem, sygn. 2/14/0/6/2505 – 83.

²⁸ H. Bojarczuk, *Paweł Gajewski (1889–1950)*, maszynopis ze zbiorów Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie, te czka *Malarstwo. Paweł Gajewski (1889–1950)*.

²⁹ AAN, AoPG, sygn. 2/14/0/6/2505 – 65.

³⁰ Ibidem, sygn. 2/14/0/6/2505 – 125.

³¹ Ibidem, sygn. 2/14/0/6/2505 – 126.

³² H. Bojarczuk, *Paweł Gajewski (1889–1950)*, op. cit.

³³ Rozmowa z córką Pawła Gajewskiego przeprowadzona przez Dorotę Grzymałę 15.03.2013 r. w Warszawie oraz kopie materiałów i dokumentów przekazanych przez nią podczas spotkania.

³⁴ AAN, AoPG, sygn. 2/14/0/6/2505 – 128.

³⁵ Archiwum Państwowe w Zamościu (dalej APZ), Zespół nr 550, *II Państwowe Liceum i Gimnazjum im. Marii Konopnickiej w Zamościu [Korespondencja, nauczyciele] 1919–1939*, k. 9, *Statystyka personelu szkolnego, rok szkolny 1921/22*.

³⁶ AAN, AoPG, sygn. 2/14/0/6/2505 – 130.

with skilfully shaped, colourful and light tones. The most frequent subjects Weiss approached were symbolic compositions, landscapes, portraits and nudes.¹⁷

As a teacher, “Weiss endeared himself to his students with great sensitivity and understanding of their individuality.”¹⁸ Moreover, “the vast knowledge Weiss had as a professor and his good manners must have influenced young students, created an atmosphere of respect for artistic tradition, and warned against joining the avant-garde trend, full of shortcomings, too hastily.”¹⁹ The fact that Gajewski was a student of Wojciech Weiss was repeatedly emphasised in exhibition reviews and articles on his works. Education under the supervision of the recognised painter with an established position and distinguished artistic oeuvre allowed the young artist to develop his own skills. Furthermore, he had the opportunity to establish contacts with the artistic circle of Kraków, and he accompanied many outstanding personalities connected with the Academy of Fine Arts, as well as their acquaintances. In such an environment, Gajewski’s style was shaped. When he was a student he showed himself to be a talented, diligent and clever student, which won him distinctions and awards. In the second semester of the 1910/11 academic year he won an award for a nude, and a silver medal at an exhibition.²⁰ In the first semester of the 1911/12 academic year he won another prize for a nude, and in the second semester another silver medal.²¹ Then, in the second semester of the 1912/13 academic year he won a silver medal at a competition exhibition.²²

In the years 1910–1912, when he was still a student, Paweł Gajewski stayed in Woźuczyn (Tomaszów district, Rachanie commune) and its vicinity, where he earned extra money as a teacher of drawing and painting. He was employed mainly by local land owners, that is, families of higher material and social status. They shared the conviction that one should be knowledgeable about art and at least be able to sketch correctly. The family of Wydźga from Woźuczyn employed Gajewski as a teacher of their children Anna, Wanda and Tytus. He also taught the children of the land agent Tomasz Watson.²³ As a young man and a novice painter he could participate in social life of the community, which gave him the opportunity to accustom himself to it and establish interesting contacts. “Visits to Woźuczyn resulted in friendship in subsequent years, when the latter family [the Watsons] had to leave for Kiev, and Gajewski left for Kraków.”²⁴ The painter stayed in touch with both families and sent them hand-made postcards with reproductions of famous paintings and scenes from Woźuczyn.²⁵

¹⁷ Ł. Kossowski, (2002) *Wojciech Weiss*, Kraków, passim.

¹⁸ Information from the website: <http://www.wojciechweiss.pl/uczennica-weissa/29-szkic-do-portretu-wojciecha-weissa> [accessed: 12 April 2016]. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

¹⁹ Ł. Kossowski, op. cit., p. 36. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

²⁰ AAN, AoPG, ref. no. 2/14/0/6/2505 – 76.

²¹ Ibid., ref. no. 2/14/0/6/2505 – 77.

²² Ibid., ref. no. 2/14/0/6/2505 – 80.

²³ B. Typek, (2013) *Woźuczyn*, Woźuczyn, p. 113.

²⁴ B. Typek, and A. Szykuła-Żygawska, “Pocztówki Pawła Gajewskiego”, *Zamojski Kwartalnik Kulturalny*, Vol. 3 (128), 2016, p. 39. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

²⁵ Ibid.

ściu, jednak skutkiem braku funduszy zmuszony był rozpocząć pracę przerwać³⁷ – do projektów tych już nie powrócił. Był również autorem polichromii w *sali aktowej gimnazjum żeńskiego oraz dekoracji i kurtyny w Teatrze Miejskim w Zamościu*³⁸. Z czasów pracy Gajewskiego w zamojskim gimnazjum pochodzi narysowany przez niego szkic ołówkowy przedstawiający Zofię Tuszowską³⁹. Sportretowana młoda dziewczyna była jedną z jego uczennic. Na portrecie ubrana jest w szkolny mundurek, włosy ma zaplecione w dwa opadające na ramiona warkocze, przewiązane kokardami. Dziewczyna ma lekko pochyloną głowę i przymknięte powieki. Modelunek światłocieniowy wydobywa zarys kości policzkowych i podkreśla regularne rysy twarzy. Niesforne kosmyki włosów, które wymknęły się z warkoczy, okalają czoło. Mimo że ubiór uczennicy przedstawiono szkicowo, to jej twarz została narysowana z dbałością o wszelkie szczegóły.

Od września 1922 r. do 1936 r. Gajewski pracował w Państwowej Szkole Przemysłowej we Lwowie (późniejszej Państwowej Szkole Technicznej) na Wydziale Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego, gdzie został powołany po wizytacji ministerialnej w Zamościu oraz w uznaniu dla jego wystaw organizowanych wówczas w Warszawie⁴⁰. W szkole tej nauczał rysunku i malowania aktu oraz prowadził zajęcia z zakresu witrażownictwa, mozaikarstwa oraz ceramiki⁴¹. Czas pobytu i pracy we Lwowie wspomina przez pryzmat swojej twórczości: *W okresie przeszło kilkunastoletniej pracy w tej szkole urządziłem szereg wystaw tak w kraju, jak i zagranicą, a obrazy moje były zakupywane do galerii*⁴². Brał aktywny udział w życiu artystycznym Lwowa: pełnił funkcje prezesa Związku Dziesięciu Artystów Plastyków we Lwowie, którego został jednym z członków założycieli pod koniec 1928 r., oraz przewodniczącego zarządu Syndykatu Artystów Plastyków Ziemi Południowo-Wschodnich, powstałego we Lwowie w czerwcu 1930 r.⁴³. Zaangażowanie w nauczanie oraz działalność w kręgach artystycznych przyniosły mu uznanie. W 1938 r. Kuratorium Okręgu Szkolnego Lwowskiego we Lwowie nadało Gajewskiemu Brązowy Medal za Długoletnią Służbę⁴⁴. Paweł Gajewski był aktywny nie tylko w środowisku twórczym Lwowa. Od 1925 r. należał do elitarnego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, stowarzyszenia powstałego w 1860 r. z inicjatywy artystów oraz miłośników sztuki. Zachęta pełniła rolę *oficjalnego salonu wystawowego stolicy, organizującego liczne wystawy indywidualne i tematyczne, co miesiąc zmieniane, oraz wielkie salony jesienne i wiosenne, będące przeglądem dorobku wszystkich prawie ugrupowań artystycznych, poza twórcami awangardowymi*⁴⁵. Poprzez działalność wystawienniczą, wydawniczą oraz organizację konkursów instytucja popularyzowała polską sztukę i wspierała młodych twórców, dając im szansę zaistnienia w kręgach

³⁷ Ibidem, sygn. 2/14/0/6/2505 – 85.

³⁸ B. Typek, A. Szykuła-Żygawska, op. cit., s. 39.

³⁹ APZ, Zespół II Liceum Ogólnokształcące im. Marii Konopnickiej w Zamościu. Portret uczennicy Zofii Tuszowskiej autorstwa Pawła Gajewskiego – 1919, sygn. 9.

⁴⁰ AAN, AoPG, sygn. 2/14/0/6/2505 – 65.

⁴¹ Ibidem, sygn. 2/14/0/6/2505 – 2.

⁴² Ibidem, sygn. 2/14/0/6/2505 – 66.

⁴³ Ibidem, sygn. 2/14/0/6/2505 – 88–89.

⁴⁴ Ibidem, sygn. 2/14/0/6/2505 – 135.

⁴⁵ A. Wojciechowski (red.), op. cit., s. 538.

“After graduating from the Academy with three silver medals, I got Simmler’s scholarship in Warsaw and left for Paris, to work independently on decorative art.”²⁶ The scholarship was awarded by the Society for the Encouragement of Fine Arts, for a study from nature and a sketch on a set topic.²⁷ He stayed in Paris for almost a year, from autumn 1913 to summer 1914,²⁸ returning to Poland for a short time before leaving for Russia to avoid serving in the tsarist army.²⁹ He describes it in the following way: “The events of the war drove me deep into Russia, where I worked in a factory of war equipment in Ivashchenkovo (Samara). There I was appointed to place decorative wall mosaics in an Orthodox church which was being built. Then, in Petersburg and Moscow, I worked as a designer and creator of theatre decorations. On hearing the first news about peace, I left for Bobruysk, where the Dowbór-Muśnicki corps appointed me to make occupation coupons and vouchers of the Polish corps. At the same time I worked there as a teacher of drawing in two lower-secondary schools, i.e. in a Polish school run by Anna Jastrzębska (...) and in a Russian one.”³⁰ Anna Jastrzębska ran a private, eight-grade Polish school for girls,³¹ and the State Lower-Secondary School in Bobruysk was a state co-educational institution.³² Gajewski taught in both schools from 1917–1919.

In a biography written by Helena Bojarczuk on the basis of information gained from Gajewski’s first wife, there is information, that “in unknown circumstances P. Gajewski left for Shanghai, where he was employed by a Chinese etcher.”³³ In a conversation from 2013, the painter’s daughter confirmed this fact, yet the time and circumstances of this trip remain unknown.³⁴

Shortly before the end the First World War Gajewski went to Zamość, where, on 1 September 1919, he took a job as a teacher of drawing at Gimnazjum im. Marii Konopnickiej (Maria Konopnicka Lower-Secondary School).³⁵ He appears in a list of school staff for the 1921/22 school year as a full-time teacher of drawing, teaching grades 1–8, and a teacher of CDT (craft, design and technology) in the 3rd grade of the lower-secondary school for boys.³⁶ Gajewski stopped working at the school in Zamość on 1 September 1922.³⁷ It is interesting that, from October to December 1918, before taking the post of teacher, he worked on the polychromes of the post-Basilian church in Zamość, yet “due to the lack of funds he had to stop this work,”³⁸ and he did not return to these projects. He was also the

²⁶ AAN, AoPG, ref. no. 2/14/0/6/2505 – 65. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

²⁷ Ibid., ref. no. 2/14/0/6/2505 – 84.

²⁸ Ibid., ref. no. 2/14/0/6/2505 – 83.

²⁹ H. Bojarczuk, *Paweł Gajewski (1889–1950)*, typescript archived at the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów, folder *Painting. Paweł Gajewski (1889–1950)*.

³⁰ AAN, AoPG, ref. no. 2/14/0/6/2505 – 65. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

³¹ Ibid., ref. no. 2/14/0/6/2505 – 125.

³² Ibid., ref. no. 2/14/0/6/2505 – 126.

³³ H. Bojarczuk, *Paweł Gajewski (1889–1950)*, op. cit. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

³⁴ A conversation between Paweł Gajewski’s daughter and Dorota Grzymała of 15 March 2013 in Warsaw, and copies of materials and documents provided by the former during the meeting.

³⁵ AAN, AoPG, ref. no. 2/14/0/6/2505 – 128.

³⁶ Archiwum Państwowe w Zamościu (dalej APZ) (The State Archives in Zamość [further APZ]), Unit no. 550, *II Państwowe Liceum i Gimnazjum im. Marii Konopnickiej w Zamościu [Korespondencja, nauczyciele] 1919–1939*, card. 9, *Statystyka personelu szkolnego, rok szkolny 1921/22*.

³⁷ AAN, AoPG, ref. no. 2/14/0/6/2505 – 130.

³⁸ Ibid., ref. no. 2/14/0/6/2505 – 85. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].



Paweł Gajewski, portret Zofii Tuszowskiej, uczennicy Gimnazjum w Zamościu, 1919 r.
Zasoby Archiwum Państwowego w Zamościu.

Paweł Gajewski, portrait of Zofia Tuszowska, student at a lower-secondary school in Zamość, 1919.
Resources of the State Archives in Zamość.

creator of polychromes in “the room of the lower-secondary school for girls, and decorations and a curtain in the Town Theatre in Zamość.”³⁹ A pencil sketch depicting Zofia Tuszowska was drawn when Gajewski worked in the lower-secondary school in Zamość.⁴⁰ The young girl in the portrait was one of his students. In the portrait she is wearing a school uniform, and two plaits tied with ribbons fall on her shoulders. She is bending her head and squinting. The chiaroscuro highlights the outlines of cheekbones and regular features. Unruly strands of hair which slipped out of the plaits surround the forehead. Despite the fact that the student’s clothes were only sketched, her face was drawn with attention to detail.

From September 1922 to 1936 Gajewski worked at Państwowa Szkoła Przemysłowa (State Industrial School) in Lviv (later Państwowa Szkoła Techniczna – State Technical School), at the Institute of Decorative and Applied Art, to which he was appointed after a ministry inspection in Zamość and in recognition of his exhibitions organised in Warsaw at that time.⁴¹ There he taught drawing and nude painting, but also conducted classes in stained glass, mosaics and ceramics.⁴² He recollects the period of living and working in Lviv from the angle of his works: “In the period of my work at this school I organised a number of exhibitions both in the country and abroad, and my paintings were bought by galleries.”⁴³ He played an active part in the artistic life of Lviv, where he was the chairman of Związek Dziesięciu Artystów Plastyków (the Association of Ten Fine Artists) in Lviv, being one of its founder members at the end of 1928. He was also the president of the management board of the Syndicate of Artists of the South-East Lands, established in Lviv in June 1930.⁴⁴ His involvement in teaching and activity in artistic circles won him recognition. In 1938 the Education Office of the Lviv School District in Lviv awarded Gajewski a Bronze Medal for Long-standing Service.⁴⁵ Paweł Gajewski was active not only in the artistic circle of Lviv. From 1925 he was a member of the elite Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych (the Society for the Encouragement of Fine Arts) in Warsaw, established in 1860 on the initiative of artists and art enthusiasts. The society acted as “the official salon of the capital, organising numerous individual and thematic exhibitions, changed every month, and huge autumn and spring salons which reviewed the output of almost all artistic groups, excluding avant-garde artists.”⁴⁶ By publishing, and organising exhibitions and competitions, the institution popularised Polish art and supported young artists, giving them an opportunity to become known in artistic circles and on the art market. Membership in the Society for the Encouragement of Fine Arts is now, as it was in Gajewski’s time, prestigious.

³⁹ B. Typek, and A. Szykuła-Żygawska, op. cit. p. 39 [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

⁴⁰ APZ, Unit II *Liceum Ogólnokształcące im. Marii Konopnickiej w Zamościu*. Portret uczennicy Zofii Tuszowskiej autorstwa Pawła Gajewskiego – 1919 (The portrait of student Zofia Tuszowska by Paweł Gajewski), ref. no. 9.

⁴¹ AAN, AoPG, ref. no. 2/14/0/6/2505 – 65.

⁴² Ibid., ref. no. 2/14/0/6/2505 – 2.

⁴³ Ibid., ref. no. 2/14/0/6/2505 – 66. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

⁴⁴ Ibid., ref. no. 2/14/0/6/2505 – 88–89.

⁴⁵ Ibid., ref. no. 2/14/0/6/2505 – 135.

⁴⁶ A. Wojciechowski (ed.), op. cit., p. 538. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

artystycznych i na rynku sztuki. Tak w czasach Gajewskiego, jak i obecnie członkostwo w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych było i jest prestiżowe.

Lata 20. i 30. XX w. upłynęły Gajewskiemu pod znakiem wzmożonej pracy twórczej oraz intensywnej działalności wystawienniczej. Ciekawe i cenne informacje na temat udziału artysty w wystawach przynosi praca pt. *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, która jest diariuszem wydarzeń ze świata kultury. Pierwsza wzmianka o interesującym nas malarzu pojawia się w odniesieniu do indywidualnej wystawy jego prac otwartej w marcu 1922 r. w warszawskiej galerii Zachęta. Możliwość zaprezentowania dorobku przez młodego twórcę w miejscu cieszącym się dużą renomą i licznie odwiedzanym przez publiczność dawała szansę zaistnienia w kręgach artystycznych i na rynku sztuki. Na ekspozycji pokazano jego obrazy o tematyce rodzajowej, portrety, martwe natury oraz *małe jasne impresyjki krajobrazowe*⁴⁶. W czerwcu 1922 r. Stanisław Szczutowski opublikował na łamach „Przeglądu Warszawskiego” obszerną, bardzo pochlebną, wręcz entuzjastyczną recenzję tej wystawy. W malarstwie Gajewskiego dostrzegł i docenił inspiracje krakowskim folklorem i sztuką uznanych artystów, takich jak Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer, Jan Stanisławski. Podkreślił również wpływy sztuki renesansu i baroku⁴⁷.

14 grudnia 1926 r. we Lwowie Paweł Gajewski uczestniczył w otwarciu pierwszej wystawy zorganizowanej w nowo wybudowanym lokalu wystawowym pod nazwą „Dom Sztuki”. W wystawie wzięli udział m.in. tak wybitni malarze jak: Julian Fałat, Wojciech Kossak, Jacek Malczewski, Józef Mehoffer, Kazimierz Sichulski i Wojciech Weiss⁴⁸. Paweł Gajewski znalazł się zatem w dostojnym gronie, wśród malarzy cieszących się wówczas dużym uznaniem i popularnością.

W 1928 r. na Salonie Wiosennym, otwartym we lwowskim Pałacu Sztuki, obok kolekcji dzieł Kazimierza Sichulskiego, Artura Markowicza, Wandy Komorowskiej, Tadeusza Błotnickiego oraz Feliksa Jabłczyńskiego, został zaprezentowany również zbiór prac Pawła Gajewskiego⁴⁹.

W 1929 r. artysta brał udział w wystawie malarstwa i rzeźby we lwowskiej siedzibie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Pokazano na niej twórczość osób zrzeszonych w Związku Dziesięciu Artystów Plastyków (zwanym również Związkiem X Plastyków), który poza funkcją *oddziaływania koleżeńkiego w kierunku postępu twórczego* miał na celu umożliwienie osobom w nim zrzeszonym prezentowanie twórczości poprzez organizowanie wystaw krajowych i zagranicznych⁵⁰. Jak zostało to już powiedziane, Paweł Gajewski był jednym z członków założycieli oraz prezesem zrzeszenia, które powołano we Lwowie w grudniu 1928 r. Dobre opinie towarzyszące pierwszej wystawie Związku zachęciły artystów do kontynuowania działalności, dzięki czemu w ciągu następnych kilku lat zorganizowano kolejne wystawy, m.in. we Lwowie, w Poznaniu i Warszawie⁵¹.

⁴⁶ S. Szczutowski, *Malarstwo – Wystawy zbiorowe: zespołu Pro Arte, Marjana Puffkego i Pawła Gajewskiego w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych*, „Przegląd Warszawski”, R. 2, nr 9, czerwiec 1922, s. 450.

⁴⁷ Ibidem, s. 447–452.

⁴⁸ J. Maurin-Białostocka et al., op. cit., s. 162–163.

⁴⁹ Ibidem, s. 189.

⁵⁰ AAN, AoPG, sygn. 2/14/0/6/2505 – 102–103.

⁵¹ Ibidem, sygn. 2/14/0/6/2505 – 103.

The 1920s and 30s were, for Gajewski, marked by increased artistic and exhibition activity. *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939* (*Polish Artistic Life in 1915–1939*), a diary of events from the world of art, provides interesting and valuable information on the exhibitions the artist participated in. The first mention of the painter appears in relation to the individual exhibition of his works at Zachęta Gallery in Warsaw in March 1922. Presenting works in this well-attended place of great reputation gave the young artist the opportunity to become known in artistic circles and on the art market. The exhibition included his genre paintings, portraits, still lifes and “small, light landscape impressionist works.”⁴⁷ In June 1922 Stanisław Szczutowski published in the journal *Przegląd Warszawski* a thorough, very favourable and enthusiastic review of this exhibition. In Gajewski’s painting he discerned and valued inspiration from Kraków folklore and the art of recognised artists, such as Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer and Jan Stanisławski. He also emphasised the influence of the Renaissance and Baroque art.⁴⁸

On 14 December 1926, in Lviv, Paweł Gajewski took part in the opening of the first exhibition organised in the new exhibition room called *Dom Sztuki* (the House of art). The exhibition featured works by such outstanding painters as Julian Fałat, Wojciech Kossak, Jacek Malczewski, Józef Mehoffer, Kazimierz Sichulski and Wojciech Weiss.⁴⁹ Thus, Paweł Gajewski was part of the honourable circle of highly recognised and popular painters.

In 1928, at the Spring Salon opened at the Lviv Palace of Art, apart from the works by Kazimierz Sichulski, Artur Markowicz, Wanda Komorowska, Tadeusz Błotnicki and Feliks Jabłczyński, a collection of works by Paweł Gajewski was presented.⁵⁰

In 1929 the artist took part in an exhibition of painting and sculpture at the Lviv seat of the Society of Friends of Fine Arts. It featured the works of members of the Association of Ten Artists, which not only “fostered friendly relations to enhance the development of art”, but also enabled its members to present their works by organising national and international exhibitions.⁵¹ As already noted, Paweł Gajewski was one of the founder members, and the president of the association, which was established in Lviv in December 1928. Positive reviews of the first exhibition organised by the association encouraged the artists to continue their activity, owing to which, in the course of the next several years, subsequent exhibitions were organised, among others in Lviv, Poznań and Warsaw.⁵²

In 1929 the Committee of the Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw awarded Gajewski a distinction for the painting *Still life* exhibited at the Salon.⁵³ The title may suggest that it could have been one of the paintings now in the collections of the Hrubieszów museum, yet this is uncertain.

⁴⁷ S. Szczutowski, “Malarstwo – Wystawy zbiorowe: zespołu Pro Arte, Marjana Puffkego i Pawła Gajewskiego w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych”, *Przegląd Warszawski*, Vol. 2, no. 9, June 1922, p. 450. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 447–452.

⁴⁹ J. Maurin-Białostocka, et al., op. cit., pp. 162–163.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 189.

⁵¹ AAN, AoPG, ref. no. 2/14/0/6/2505 – 102–103.

⁵² *Ibid.*, ref. no. 2/14/0/6/2505 – 103.

⁵³ *Ibid.*, ref. no. 2/14/0/6/2505 – 86.

W 1929 r. Komitet Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie przyznał Gajewskiemu wyróżnienie za obraz *Martwa natura*, wystawiony w ramach Salonu⁵². Tytuł może sugerować, że mógł to być jeden z obrazów, które dziś wchodzą w skład kolekcji hrubieszowskiego muzeum, jednak nie ma co do tego pewności.

Rok 1931 był dla Gajewskiego pracowity i obfitował w kilka wystaw. Już 10 stycznia wraz ze Związkiem Dziesięciu Artystów Plastyków wystawiał swoje prace w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. 24 maja w ramach Wystawy Wiosennej Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych urządzono we Lwowie Salon Artystów Lwowskich. Na tej okazałej wystawie, która prezentowała dorobek twórczy 44 autorów i obejmowała 341 prac z zakresu malarstwa i grafiki, Paweł Gajewski pokazał 20 obrazów. Natomiast 26 września Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych zorganizowało w Warszawie indywidualną wystawę malarstwa Pawła Gajewskiego.

W lipcu 1933 r. Gajewski wraz z kilkunastoma innymi artystami wystawiał swoje prace we Lwowie na Salonie Letnim Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Na ekspozycji zaprezentował obrazy: *Wiosna*, *Lato*, *Jesień* (które obecnie znajdują się w zbiorach hrubieszowskiego muzeum), *Rybaczki* oraz *Kapiące się*. Dzieła były przeznaczone do tzw. salonu sprzedaży, wyceniono je po 2000 zł za każdy (ceny nie uwzględniały ram)⁵³ – była to wówczas wysoka kwota. Wśród wszystkich przeznaczonych na sprzedaż obrazów dzieła Gajewskiego były jednymi z najdroższych. W tym samym czasie prezentowana była również wystawa kilimów, w której organizację mógł być zaangażowany, biorąc pod uwagę jego zainteresowanie tą dziedziną sztuki.

15 kwietnia 1934 r. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie zorganizowało retrospektywną wystawę prac Wojciecha Weissa oraz jego uczniów. Wystawa obejmowała 75 obrazów oraz 3 rzeźby Weissa, które powstały w latach 1890–1920. Paweł Gajewski zaprezentował w ramach tej ekspozycji pełną wdzięku „*Pani z mandoliną*”, o sumiennym rysunku i jednolitej tonacji brunatnawej⁵⁴. Wystawa monograficzna poświęcona znanemu i podziwianemu malarzowi oraz profesorowi ASP cieszyła się w Krakowie dużym zainteresowaniem.

W okresie od maja do lipca 1934 r. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie zorganizowało w czasie trwania Targów Wschodnich tzw. „Wystawę wiosenną”. Mieściła się ona w pawilonie nr V. Paweł Gajewski wystawił wówczas trzy obrazy olejne na płótnach: *Studium*, *Studium portretowe*, *Martwa natura*⁵⁵. W ramach tej samej ekspozycji zaprezentowano kilkanaście kilimów ze Społecznych Szkół Przemysłu Ludowego w Horodle, Drogojówce, Ładyczynie i Putnowicach. Wystawom, w ramach których prezentowane były wyroby tkackie, często towarzyszyły wykłady i odczyty wygłaszane przez Gajewskiego.

Okres międzywojenny był dla malarza czasem wielu podróży prywatnych i zawodowych. Uczestniczył w konferencjach i spotkaniach kręgów naukowych i artystycznych. Wspomina m.in. swój po-

⁵² Ibidem, sygn. 2/14/0/6/2505 – 86.

⁵³ Ibidem, sygn. 2/14/0/6/2505 – 162, 167, 168, 169, 171.

⁵⁴ W. Terlecki, *Wystawa Wojciecha Weissa i jego uczniów*, op. cit., s. 134.

⁵⁵ AAN, AoPG, sygn. 2/14/0/6/2505 – 144.

In 1931 Gajewski participated in several exhibitions. On 10 January, together with the Association of Ten Fine Artists, he presented his works at the Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw. On 24 May, as part of the Spring Exhibition of the Society of Friends of Fine Arts, the Salon of Lviv Artists was organised in Lviv. At this magnificent exhibition, which included the output of 44 artists and featured 341 paintings and graphic art works, Paweł Gajewski showed 20 paintings. On 26 September the Society for the Encouragement of Fine Arts organised in Warsaw an individual exhibition of Paweł Gajewski's paintings.

In July 1933 Gajewski and other artists participated in the Summer Salon of the Society of Friends of Fine Arts in Lviv. He presented the following paintings: *Spring, Summer, Autumn* (currently in the collections of the Hrubieszów museum), *Fisherwomen* and *Bathing*. The works were intended to be sold, and they were priced at 2 000 zł each (not including frames),⁵⁴ which was a high price at that time. Gajewski's works were among the most expensive paintings intended for sale. At the same time an exhibition of kilims was presented. Considering Gajewski's interest in this field of art, he could have been involved in its organisation.

On 15 April 1934 the Society of Friends of Fine Arts in Kraków organised a retrospective exhibition of works by Wojciech Weiss and his students. The exhibition featured 75 paintings and three sculptures by Weiss, created between 1890 and 1920. As part of this exhibition, Paweł Gajewski presented "the graceful 'Lady with a mandolin', with diligent outlines and uniform brown shades."⁵⁵ The monographic exhibition was dedicated to Weiss as a known and admired painter and the professor of the Academy of Fine Arts, and enjoyed popularity in Kraków.

Between May and July 1934, the Society of Friends of Fine Arts in Lviv organised the *Spring exhibition*, housed in pavilion no. 5 at the Eastern Trade Fair. There, Paweł Gajewski exhibited three oil paintings on canvas: *Study, Portrait study, and Still life*.⁵⁶ The same exhibition featured between 10 and 20 kilims from Społeczne Szkoły Przemysłu Ludowego (Communal Schools of Folk Industries) in Horodło, Drogojówka, Ładyczyn and Putnowice. The exhibitions, which also presented woven products, were accompanied by lectures delivered by Gajewski.

In the interwar period the painter went on many private and business trips. He attended conferences and meetings of scientific and artistic circles. He recalls his stay in Prague, where he was attending an international drawing congress,⁵⁷ but unfortunately, he does not provide the details of this trip. As he saw "a number of exhibitions of different national character,"⁵⁸ he called on the artists to work out "the Polish type".

Intensive work and exhibition activity took up the majority of Gajewski's time, but it brought him recognition and contributed to the growth of interest in his painting. A streak of success was disrupted by a sad event, which was the death of his mother on 23 May 1930. Katarzyna Gajewska died without

⁵⁴ Ibid., ref. no. 2/14/0/6/2505 – 162, 167, 168, 169, 171.

⁵⁵ W. Terlecki, *Wystawa Wojciecha Weiss'a i jego uczniów*, op. cit., p. 134. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

⁵⁶ AAN, AoPG, ref. no. 2/14/0/6/2505 – 144.

⁵⁷ P. Gajewski, *O przemyśle i sztuce ludowej*, Lwów, n.d., p. 8.

⁵⁸ Ibid. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].



Cmentarz parafialny w Trzuszczanach,
nagrobek zaprojektowany i wykonany przez braci Pawła i Szczepana Gajewskich dla rodziców.

Parish cemetery in Trzuszczany,
gravestone designed and made by brothers Paweł and Szczepan Gajewski for their parents.

reaching the age of 60. According to a family story, Paweł and Szczepan, to show the filial love and attachment, designed and created a gravestone in the form of a tall plinth, at the top of which was the Mother of God with a snake at her feet. The inscription on the plinth, created with monochromatic, dark mosaic, was accompanied by a blue cross.

At the beginning of the 1930s Gajewski returned to his homeland, intending to create a unique educational and technical centre. Together with his younger brother Szczepan (1901–1964), and using mainly their own funds, they organised Communal Schools of Folk Industries.⁵⁹ The first school was opened in Drogojówka in December 1930, another in Ładyczyn, and the next, on 12 December 1932, in Putnowice Górne. On 2 November 1933, on the initiative of Stanisław Marek, the then *starosta* (administrator) of Hrubieszów, a school was opened in Horodło. And, thanks to the efforts of Rev. Kubieński,⁶⁰ an institution was created in Nastatów (Tarnopol Voivodeship) in the autumn of 1933.⁶¹ At the same time Paweł worked in Lviv, which entailed travelling a lot. Thus, it was Szczepan who was responsible for running issues connected with organisation and teaching. As Paweł described it, his brother was responsible for weaving classes, supervising dyeing, spinning, winding warp thread and weaving.⁶² The schools quickly gained sponsors and supporters, both among the district authorities and the local gentry. “The quality of products and high demand for them in the city indicates that the communal schools carry out their tasks properly. The impressive number of kilims bought by personages from the worlds of science, art and the classes of the highest intelligentsia, is the evidence of this,”⁶³ wrote Paweł Gajewski. Weaving schools were attended exclusively by girls. The Gajewski brothers discovered natural, innate talent among the women living in the village and persuaded everybody that they could make unique products of high artistic quality. In time, the Society of Fine Arts in Lviv started accepting commissions for producing kilims and acted as an agent for their sale. Weaving schools established by the Gajewski brothers in the Hrubieszów district reflected their passion for regionalism. They were established from scratch, fully thought out and carefully planned. Not only did the schoolgirls gain specific skills, but they could also earn money from their work, which was particularly favourable as it motivated the girls to work and their develop skills. The demand for kilims increased as the schoolgirls’ skills advanced.

At this time the Gajewski brothers were preoccupied with weaving. They were interested not only in designing patterns and transferring them to fabric, but also in developing the technology of acquiring and dyeing wool. They introduced new types of natural pigments, dedicated their attention to improving tools used by weavers, and constructed the new ones based on their own designs. This contributed to the creation of the weaving centre in the Hrubieszów region, which was of importance not only in Poland but also abroad. Here the question arises: did the development of industrial schools influence Paweł Gajewski’s activity in the artistic environment, where he had already become known? It turns

⁵⁹ L. Tyrowicz, *Czem jest kilim?*, [in:] *The communal schools of peasant industries in Poland*, Lviv, n.d.

⁶⁰ The first name of Rev. Kubieński could not be determined.

⁶¹ *The communal schools of peasant industries in Poland*, op. cit., pp. 13–14.

⁶² P. Gajewski, op. cit., p. 9.

⁶³ *The communal schools of peasant industries in Poland*, op. cit., p. 16. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

był w Pradze czeskiej na międzynarodowym kongresie rysunkowym⁵⁶. Niestety nie podaje bliższych szczegółów dotyczących tego wyjazdu. Píše jedynie o tym, że widział tam *szereg wystaw o charakterze narodowościowo odrębnym*⁵⁷, w związku z czym postulował konieczność wypracowania przez naszych artystów *typu Polski*.

Intensywna praca i aktywność wystawiennicza zajmowały Gajewskiemu większość czasu, przynosząc mu uznanie i przyczyniając się do wzrostu zainteresowania jego malarstwem. Pasma sukcesów przerwało smutne wydarzenie, jakim była śmierć matki 23 maja 1930 r. Katarzyna Gajewska zmarła, nie dożywszy 60 lat. Zgodnie z rodzinną opowieścią, Paweł i Szczepan – dając wyraz synowskiej miłości i przywiązania – zaprojektowali i wykonali dla niej nagrobek w postaci wysokiego postumentu, na którym stoi figura Matki Bożej z węzłem u stóp. Napis na postumencie został zrobiony techniką jednobarwnej, czarnej mozaiki, z zaakcentowanym na niebiesko krzyżem.

Na początku lat 30. XX w. Gajewski powrócił w rodzinne strony z zamiarem stworzenia ośrodka edukacyjnego i rzemieślniczego o unikalnym charakterze. Wraz z młodszym bratem Szczepanem (1901–1964), początkowo głównie w oparciu o własne fundusze, organizowali Społeczne Szkoły Przemysłu Ludowego⁵⁸. Pierwsza szkoła powstała w Drogojówce w grudniu 1930 r., kolejna w Ładyczynie, następna 12 grudnia 1932 r. w Putnawicach Górnych. 2 listopada 1933 r. z inicjatywy ówczesnego starosty hrubieszowskiego, Stanisława Marka, powołano szkołę w Horodle, a wskutek starań ks. Kubińskiego⁵⁹ jesienią 1933 r. utworzono placówkę w Nastasowie (województwo tarnopolskie)⁶⁰. W tym samym czasie Paweł pracował we Lwowie, co oznaczało, że musiał często podróżować. W związku z tym to na Szczepanie, który pozostawał na miejscu, spoczywały wszystkie kwestie organizacyjne i pedagogiczne. Zakres obowiązków swojego brata opisał Paweł tymi słowami: *Zaczęto tkąć pod jego kierunkiem, który dopilnował barwienia, przędzenia, nawijania osnowy i samej pracy tkania*⁶¹. Szkoły szybko zyskały sponsorów i zwolenników, zarówno wśród władz powiatowych, jak i okolicznego ziemiaństwa. *Że szkoły społeczne spełniają należycie swoje zadanie, świadczy o tym najlepiej poziom wyrobów ludu i duży popyt na te wyroby w mieście. Dowodem tego jest pokaźna ilość kilimów, zakupionych przez osobistości ze świata nauki, sztuki i sfer najwyższej inteligencji*⁶² – pisał Paweł Gajewski. Do szkółek tkackich uczęszczały wyłącznie dziewczęta. Braciom Gajewskim skutecznie udało się ujawnić naturalny, wrodzony talent mieszkanek wsi i przekonać wszystkich, że potrafią one robić rzeczy wyjątkowe, odznaczające się wysokimi walorami artystycznymi. Towarzystwo Sztuk Pięknych we Lwowie z czasem zaczęło przyjmować zamówienia na kilimy i pośredniczyć w ich sprzedaży. Szkoły tkackie zakładane przez braci Gajewskich na terenie powiatu hrubieszowskiego z pewnością były przejawem zamiłowania Pawła i Szczepana do regionalizmu. Stworzone zostały przez nich od podstaw, były dziełem w pełni przemyślanym i dokładnie zaplanowanym. Uczennice nie tylko nabywały konkretne

⁵⁶ P. Gajewski, *O przemyśle i sztuce ludowej*, Lwów, b.d., s. 8.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ L. Tyrowicz, *Czem jest kilim?*, [w:] *The communal schools of peasant industries in Poland*, Lwów, b.d.

⁵⁹ Nie udało się ustalić imienia wzmiankowanego księdza Kubińskiego.

⁶⁰ *The communal schools of peasant industries in Poland*, op. cit., s. 13–14.

⁶¹ P. Gajewski, op. cit., s. 9.

⁶² *The communal schools of peasant industries in Poland*, op. cit., s. 16.



Kilim wełniany wykonany w Społecznej Szkole Przemysłu Ludowego w Putnowicach Górnych, lata 30. XX w.
Zbiory Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie.

Woollen kilim produced in the School of Folk Industries in Putnowice Górne, 1930s.
The collection of the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów.

umiejętności, ale również miały możliwość wykonywania prac w celach zarobkowych. Były to jak na owe czasy niezwykle korzystne warunki, motywujące do pracy i rozwijania talentu. Popyt na kilimy sukcesywnie wzrastał wraz z coraz większymi umiejętnościami uczennic.

W tym czasie tkactwo pochłaniało Gajewskich, interesowało ich zarówno projektowanie wzorów i sposoby przenoszenia ich na tkaninę, jak również opracowywanie technologii pozyskiwania wełny oraz jej barwienia. Wprowadzali nowe rodzaje naturalnych pigmentów. Dużo uwagi poświęcali też ulepszaniu narzędzi pracy używanych przez tkaczy, wytrwale je udoskonalali i konstruowali nowe, oparte na własnych projektach. Dzięki temu udało się stworzyć w regionie hrubieszowskim liczącą się w kraju i poza nim ośrodek tkacki. Nasuwa się pytanie, czy rozwijanie szkół rzemieślniczych miało wpływ na aktywność Pawła Gajewskiego w środowisku artystycznym, w którym już zdążył zaistnieć. Okazuje się, że im bardziej angażował się w sprawy związane z prowadzeniem i udoskonalaniem placówek, tym rzadziej brał udział w wystawach. Początkowo udawało mu się godzić różne obowiązki, jednak z dostępnych artykułów i opracowań można się dowiedzieć, że ostaną wystawa okolicznościowa Wojciecha Weissa i jego uczniów została zorganizowana w 1934 r.

W 1936 r. Paweł Gajewski wystosował pismo do Stanisława Czekanowskiego, ówczesnego prezesa Towarzystwa Rolniczego Hrubieszowskiego w Dziekanowie, z którego wynika, że w Putnowicach Górnych (powiat hrubieszowski, gmina Uchanie) remontowano budynek, który miał być przystosowany *na cele szkolenia młodzieży w rzemiosłach chałupniczych możliwie na najwyższym poziomie*⁶³. Umowa o dzierżawie działki wraz z zabudowaniami znajdującymi się na niej została zawarta w 1938 r. pomiędzy reprezentującym Towarzystwo Rolnicze Hrubieszowskie prezesem Stanisławem Czekanowskim a Pawłem Gajewskim na okres 25 lat⁶⁴. To właśnie do tego budynku została przeniesiona szkoła tkacka, która funkcjonowała w Putnowicach Górnych od 1932 r. Równocześnie pojawiła się myśl o rozszerzeniu zakresu działalności poprzez stworzenie działu ceramicznego, który *skupiłby przy szkołach młodzież męską wsi, dałby jej fachowe wykształcenie, a potem zarobek*⁶⁵. W okolicach znajdowały się naturalne zasoby gliny, z pobliskich lasów można było pozyskiwać drzewo opałowe do pieców garncarskich. Nie brakowało też miejscowych garncarzy, którzy mogli pomóc przy organizacji nowego profilu szkoły i poprowadzić zajęcia praktyczne.

Ze wspomnień córki Pawła Gajewskiego z drugiego małżeństwa wynika, że na parterze budynku urządził on pracownię, głównie dla lokalnej młodzieży pobierającej regularne lekcje oraz licznie przyjeżdżających w czasie wakacji studentów. Na piętrze zaś znajdowały się gabinet, atelier oraz pomieszczenia mieszkalne. Żona Gajewskiego hodowała króliki angorskie i przędła wełnę, hodowała też jedwabniki, dlatego wokół domu rosły morwy.

Nagrane na taśmach magnetofonowych wywiady, a także notatki sporządzone przez Stefana Ciuckiego, przynoszą więcej szczegółów dotyczących domu w Putnowicach Górnych i atmosfery w nim panującej. Ze zgromadzonych przez niego materiałów wynika, że Paweł Gajewski zainicjował rozbudowę budyn-

⁶³ AAN, AoPG, sygn. 2/14/0/6/2505 – 12.

⁶⁴ Ibidem, sygn. 2/14/0/6/2505 – 16–23.

⁶⁵ *The communal schools of peasant industries in Poland*, op. cit., s. 14.



Szczepan Gajewski (1901-1964),
brat Pawła, współorganizator Szkół Przemysłu Ludowego, nauczyciel praktycznej nauki zawodu.

Szczepan Gajewski (1901-1964),
Paweł's brother, co-organiser of Schools of Folk Industries, vocational training instructor.

ku o dodatkowe piętro, na którym od strony południowej został zorganizowany przestronny gabinet, w pobliżu znajdowały się pracownia oraz salon z dużym stołem i dodatkowe dwa pokoje, kuchnia oraz łazienka. Na piętrze mieściły się również niewielkie magazyny i komórki – pomieszczenia, w których przechowywany był m.in. sprzęt malarski oraz rozmaite narzędzia. Część mieszkalna była gustownie urządzona, a umeblowanie było nowoczesne, w pokojach uwagę zwracały kaflowe piece, wszystkie drzwi miały eleganckie mosiężne klamki. Na parterze budynku znajdowały się „tkalnia” zaaranżowana w dużej sali oraz pomieszczenia przeznaczone na działalność szkoły kilimkarskiej. W piwnicy Gajewski założył kaflarnię, do której sprowadził odpowiedni sprzęt, oraz wybudował piec do wypalania ceramiki użytkowej z gliny. W tak zorganizowanej pracowni powstawały głównie donice i garnki, które sprzedawano masowo m.in. w Hrubieszowie i Zamościu. W warsztacie produkowano również kafle do budowy pieców i kuchni. Mieszkańcy miejscowości, którzy mieli okazję widzieć te przedmioty, wspominają, że były „i dla chłopca, i dla pana”. Podczas rozbudowy domu wycięto część sąsiadującego z nim lasu. Na pozyskanej tym sposobem przestrzeni Gajewski zasadził sad i założył ogród. Budynek, do którego prowadziły dwie bramy wjazdowe, był ogrodzony drewnianym płotem. Gajewscy często i chętnie podejmowali gości. Ich dom był otwarty nie tylko dla przedstawicieli środowisk naukowych i artystycznych, lecz również dla okolicznych mieszkańców. Latem urządzali plenerowe przyjęcia, podczas których Paweł zabawiał gości grą na fortepianie lub organizował turnieje szachowe.

Córka Gajewskiego z sentymentem wspomina czas ich pobytu w Putnowicach Górnych oraz spacer, jakie odbywała z ojcem po pobliskich łąkach. Podczas tych wypraw uczył ją, z jakich kwiatów i roślin można uzyskać pigmenty do barwienia wełny, oraz opowiadał, jak przebiega taki proces. Pamięta częste wizyty uczniów swojego ojca – nie tylko tych z okolicznych szkół, lecz również studentów ze Lwowa i z Krakowa.

Bieg wydarzeń nie sprzyjał dłuższemu pobytowi Gajewskiego w rodzinnych stronach. *W czasie II wojny światowej Gajewski wraz z rodziną ukrywał się w okolicznych majątkach ziemskich zarabiając na życie malowaniem obrazów, a były to w większości portrety. Aresztowania jednak nie uniknął*⁶⁶. Z listu pierwszej żony wynika, że został zatrzymany przez gestapo⁶⁷, uwięziony w Zamościu, następnie na zamku w Lublinie, a potem przewieziony do obozów koncentracyjnych w Oranienburgu i Dachau⁶⁸. Nie są znane dokładne daty ani bliższe okoliczności, w jakich Gajewski trafił do obozów, nie wiadomo, kiedy je opuścił. Jedynie z rodzinnych opowieści możemy dowiedzieć się, że w Dachau w wyniku pobicia lub odmrożenia nóg trafił do obozowego szpitala. Podczas leczenia rysował, a z braku odpowiednich materiałów używał do tego celu worka i kawałka węgla z piecyka. Stan jego zdrowia był ciężki i groziła mu amputacja nogi. Sztuka ocaliła mu życie. Gdy młody asystent pokazał lekarzowi szkice Gajewskiego, ten zdecydował się na eksperymentalną terapię przy użyciu larw robaków. Leczenie przyniosło dobry efekt i amputacja nie była konieczna, lecz już do końca życia Gajewski chodził o lasce. W opowieści o uwolnieniu Pawła z obozu pojawia się nazwisko właścici-

⁶⁶ H. Bojarczuk, *Paweł Gajewski (1889-1950)*, op. cit.

⁶⁷ List żony Pawła Gajewskiego do H. Bojarczuk, z dn. 10. 04.1979, archiwizowany w Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie, teczka *Malarstwo. Paweł Gajewski (1889-1950)*.

⁶⁸ J. Maurin-Białostocka et al., op. cit., s. 269.

out that the more he was involved in matters connected with running and improving institutions, the less was his involvement in exhibitions. At first he managed to combine different responsibilities, yet the available articles and studies say that the last occasional exhibition of Wojciech Weiss and his students was organised in 1934.

In 1936 Paweł Gajewski sent a letter to Stanisław Czekanowski, the then chairman of the Council of the Hrubieszów Agricultural Society in Dziekanów, from which it appears that, in Putnowice Górne (Hrubieszów district, Uchanie commune), a building was renovated “for the purposes of training young people in cottage industries at the highest possible level.”⁶⁴ The plot tenancy agreement (including buildings) was signed in 1938 by Stanisław Czekanowski and Paweł Gajewski, for a period of 25 years.⁶⁵ It was to this building that the weaving school which had been operating in Putnowice Górne since 1932 was transferred. At the same time there emerged an idea to expand the scope of activity by opening a ceramics department, which would “gather young boys from the village, give them specialist education and then earnings.”⁶⁶ In the vicinity there were natural deposits of clay, and firewood for pottery kilns could be obtained from nearby forests. Local potters could help to organise the new profile of the school and conduct practical classes.

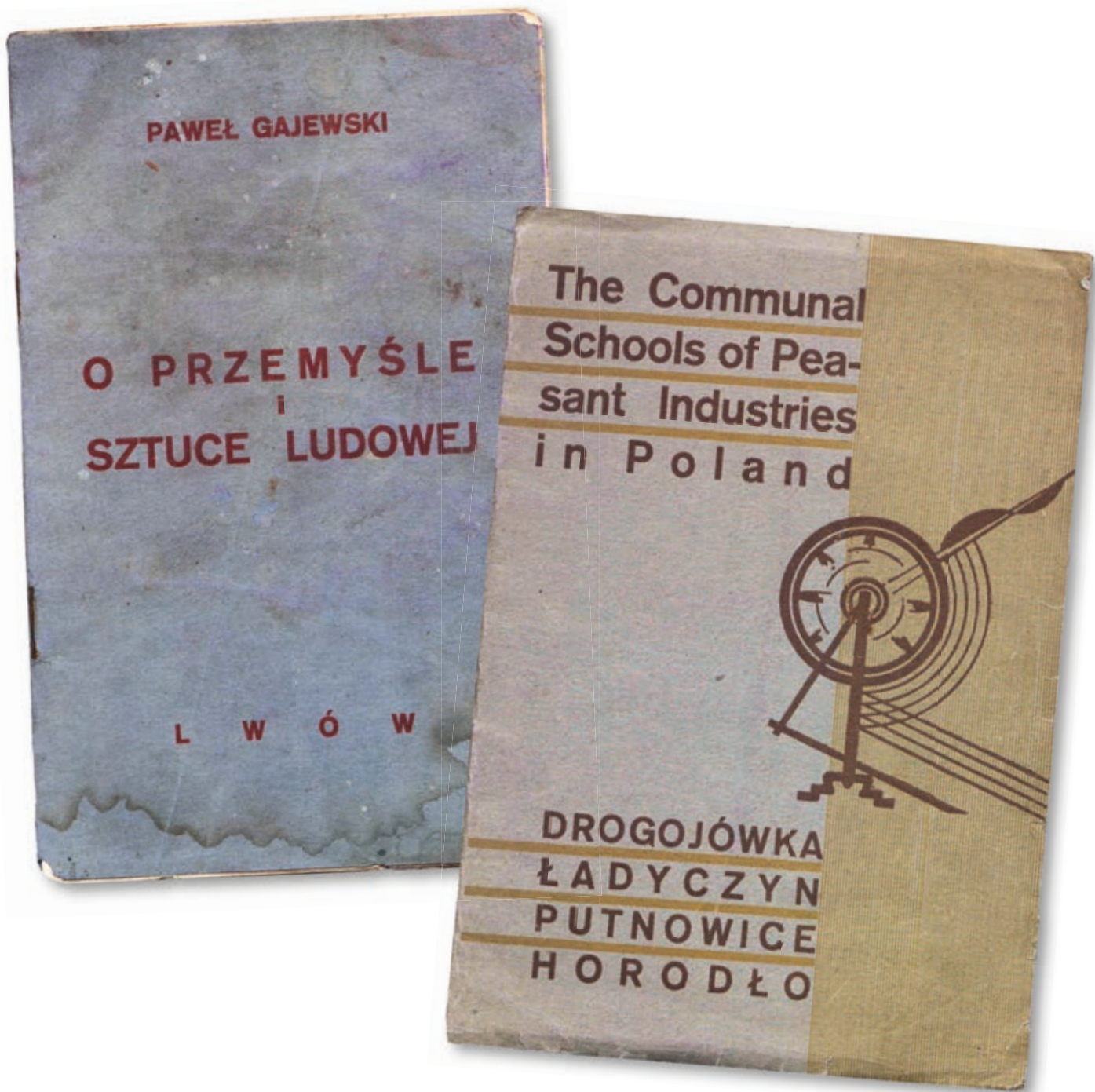
As Paweł Gajewski’s daughter recalls, on the ground floor of the building there were studios, mainly for local young people who attended regular classes, and students who came in large numbers during the holidays. On the floor there was a study, an atelier and living quarters. Gajewski’s wife bred angora rabbits and spun wool. Since she also bred silkworms, mulberry grew around the house.

Interviews recorded on tapes, and notes written by Stefan Ciucki, provide more details about the house in Putnowice Górne and its atmosphere. It appears that Paweł Gajewski initiated the extension of the building by the construction of an additional floor, where, from the southern side, a spacious study was organised, with an atelier and a living room with a large table nearby, as well as two additional rooms, a kitchen and a bathroom. On the first floor there were small storage rooms and cubbyholes, where painting equipment and various tools were stored. The living area was furnished tastefully and with modern furniture. There were tile stoves in the rooms, and all doors had elegant, brass door handles. On the ground floor, a large room was adapted for a weaving studio. There were also rooms intended for the kilim school. In the basement Gajewski adapted a room for producing tiles. He brought equipment and built a kiln for firing functional clay ceramics. In this studio flowerpots and pots were created, which were sold in large numbers in Hrubieszów and Zamość. In the workshop tiles for building stoves and cookers were also produced. The inhabitants of the village who saw these objects recollect that they were “for a peasant and for a master.” While extending the house, part of the adjoining forest was cut down. On the land obtained in this way Gajewski planted an orchard and a garden. The building, to which two entrance gates led, was

⁶⁴ AAN, AoPG, ref. no. 2/14/0/6/2505 – 12. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

⁶⁵ Ibid., ref. no. 2/14/0/6/2505 – 16–23.

⁶⁶ *The communal schools of peasant industries in Poland*, op. cit., p. 14. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].



Okładki broszur poświęconych tkactwu i Szkołom Przemysłu Ludowego zakładanym przez braci Pawła i Szczepana Gajewskich na terenie powiatu hrubieszowskiego.

Covers of brochures about weaving and Schools of Folk Industries established by brothers Paweł and Szczepan Gajewski in the Hrubieszów district.

enclosed by a wooden fence. The Gajewskis often entertained guests. Their house was open not only for representatives of scientific and artistic circles, but also for local inhabitants. In the summer they organised outdoor parties, during which Paweł entertained guests by playing the piano, or organised chess tournaments.

Gajewski's daughter has fond memories of the time they spent in Putnowice Górne and the walks she took with her father in nearby meadows. He taught her which flowers and plants could be used to obtain pigments for dyeing wool, and talked about the process. She remembers frequent visits paid by her father's students – not only those from the nearby schools, but also students from Lviv and Kraków.

The course of events did not allow Gajewski to stay in his homeland for long. "During the Second World War Gajewski and his family hid on nearby landed estates, earning a living by his painting, mostly portraits. However, he did not avoid being arrested."⁶⁷ From his wife's letter it appears that he was arrested by the Gestapo,⁶⁸ imprisoned in Zamość and in the castle in Lublin, and then transported to Nazi German concentration camps in Oranienburg and Dachau.⁶⁹ We do not know the dates or circumstances in which Gajewski arrived in the camps, and neither do we know when he left them. According to family stories, while imprisoned in Dachau he was admitted to a camp hospital as a result either of having been beaten, or because of frostbite to his legs. He drew there, and due to the lack of materials he used a sack and a piece of coal from the stove. His condition was serious and he was in danger of having his leg amputated. Art saved his life. When a young assistant showed a doctor Gajewski's sketches he decided to use experimental therapy with worm larvae. The treatment yielded good results and amputation was not necessary, though Gajewski used a walking stick until the end of his life. In the story about Paweł's release from the camp the name of Bielski, the owner of Trzeszczany, appears. Many years earlier he had co-financed young Gajewski's education, and this time, due to his contacts, the painter was freed. Bielski arranged it with the Hrubieszów district administrator, who employed Gajewski to paint portraits of himself, his family and co-workers. The only source of this piece of information is a family story told by Roman Gajewski (the son of Szczepan) in an interview conducted by Stefan Ciucki in 2001; we have not managed to find any documents authenticating this account.

The period of imprisonment took its toll on Paweł Gajewski's mental and physical health. In the turmoil of war a considerable part of his output was lost. Certainly, some works were destroyed, but others are scattered around Poland and abroad, which gives hope that at least some of them can be found.

In 1945, just after the end of war, Gajewski took a job as an instructor of fine arts, appointed by the Ministry of Culture and Art, at first in Lublin, then in Warsaw. From 1946 he was a professor at Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych (the State High School of Visual Arts) in Gdańsk, where he managed the weaving and decorative fabric studio, conducted technology classes and organised weav-

⁶⁷ H. Bojarczuk, *Paweł Gajewski (1889-1950)*, op. cit. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

⁶⁸ The letter of Paweł Gajewski's wife to Helena Bojarczuk of 10 April 1979, archived in the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów, folder *Painting. Paweł Gajewski (1889-1950)*.

⁶⁹ J. Maurin-Białostocka, et al., op. cit., p. 269.

ciela Trzeszczan, Bielskiego, który wiele lat wcześniej brał udział w finansowaniu edukacji młodego Gajewskiego. Tym razem jego wsparcie miało polegać na tym, że dzięki swoim kontaktom wystarał się u ówczesnego hrubieszowskiego landrata, czyli niemieckiego odpowiednika starosty powiatowego, o zwolnienie malarza z obozu, w zamian za co miał on zostać zatrudniony jako portrecista starosty, jego rodziny i współpracowników. Jedynym źródłem tej informacji jest rodzinna opowieść przytoczona przez Romana Gajewskiego (syna Szczepana) podczas wywiadu, jaki przeprowadził z nim Stefan Ciucki w 2001 r. Nie udało się dotrzeć do żadnych dokumentów poświadczających autentyczność tej relacji.

Pobyty w więzieniach i obozach odcisnął piętno na zdrowiu i psychice Pawła Gajewskiego. W zawierusze wojennej przepadła znaczna część jego dorobku twórczego. Z pewnością część prac uległa zniszczeniu, ale część jest rozproszona w kraju i za granicą, co daje nadzieję, że przynajmniej niektóre dzieła uda się jeszcze odnaleźć.

Tuż po zakończeniu wojny w 1945 r. Gajewski podjął pracę instruktora sztuk plastycznych Ministerstwa Kultury i Sztuki – początkowo w Lublinie, następnie w Warszawie. Od 1946 r. był profesorem w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Kierował tam pracowniami tkactwa i tkaniny dekoracyjnej, prowadził ćwiczenia z technologii, a także organizował warsztaty z zakresu tkactwa i farbiarstwa. Ponadto zajmował się technologią barwników roślinnych i konstruował warsztaty tkackie⁶⁹. To właśnie jemu powierzono nie tylko utworzenie, lecz również prowadzenie tych pracowni. Z pewnością bardzo zaangażował się w realizację zadania, lecz po niespełna czterech latach rzeczywistość zweryfikowała ambitne plany: *Powstaniem pierwszej Pracowni Tkaniny w roku akademickim 1946–1947 kierował profesor Paweł Gajewski (...). Tkacki profil pracowni niezbyt trafił w ówczesne potrzeby artystyczne środowiska Wybrzeża Gdańskiego, które nie miało głębszych tradycji tkackich kilimu i gobelinu. (...) Pracownia Gobelinu Pawła Gajewskiego zakończyła działalność na przełomie lat 1948 i 1949*⁷⁰.

Po nieudanej próbie w Gdańsku, Gajewski postanowił spróbować szczęścia w Sopocie, gdzie zorganizował z pomocą Komitetu Opieki Społecznej dom szkoleniowy, w którym uczono wyrobu tkanin artystycznych. Gajewski osobiście ufundował stypendium na rok szkolny 1949/50 dla uboższego ucznia lub uczennicy w wysokości 3000 zł miesięcznie⁷¹.

Kariera zawodowa Pawła Gajewskiego w znacznej mierze była związana z edukacją. Jako nauczyciel mógł pochwalić się dużym doświadczeniem w nauczaniu zdobytym na różnych jej poziomach. Ponadto udzielał prywatnych lekcji i korepetycji, jak również był współzałożycielem i organizatorem szkół rzemieślniczych. Można więc powiedzieć, że artysta lubił i rozumiał młodzież, dobrze czuł się w jej otoczeniu oraz głęboko wierzył w swoją misję nauczyciela. W tym kontekście pojawia się zasadnicze pytanie: czy znane są nazwiska uczniów Pawła Gajewskiego? Być może wśród jego licznych studentów znaleźli się tacy, którzy zasłynęli jako malarze? Julia Acker to artystka, w której życiorysie pojawia się wzmianka o tym, że była uczennicą Gajewskiego. Urodziła się w 1898 r. we Lwowie, była polską malar-

⁶⁹ Ibidem, s. 269.

⁷⁰ W. Cygan, *Historia Pracowni Tkaniny w gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Gdańsk 2005, s. 122.

⁷¹ List żony Pawła Gajewskiego do H. Bojarczuk, z dn. 10.04.1979, archiwizowany w Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie,teczka *Malarstwo. Paweł Gajewski (1889-1950)*.

ing and dyeing workshops. Moreover, he took up technology of plant dyes and constructed looms.⁷⁰ He was appointed not only to create these workshops, but also to run them. Gajewski was deeply involved in these tasks, yet after four years reality intervened in his ambitious plans: “The creation of the first Fabric Studio in the academic year 1946–1947 was supervised by Prof. Paweł Gajewski (...). The weaving profile of the studio did not match the artistic needs of the circle of the Gdańsk Coast, which did not maintain traditions of kilim and Gobelin. (...) The Gobelin studio of Paweł Gajewski stopped working at the turn of 1948 and 1949.”⁷¹

After an unsuccessful attempt in Gdańsk, Gajewski decided to try his luck in Sopot. There, with the help of the Committee of Social Welfare, he organised a training centre, where the production of artistic fabrics was taught. Gajewski personally funded a scholarship of 3 000 zł a month for a poor student for the 1949/50 school year.⁷²

The professional career of Paweł Gajewski was to great extent connected with education. He had vast experience in teaching at different levels, gave tuition and private lessons, and was a co-founder and organiser of technical schools. Thus it can be said that the artist liked and understood young people, felt good with them and deeply believed in his mission as a teacher. In this context an important question arises: do we know the names of Paweł Gajewski’s students? Is it possible that among them were those who later became famous painters? One of them was Julia Acker, an artist, whose biography includes the fact that she was Gajewski’s student. A Polish painter of Jewish origin, she was born in 1898 in Lviv. She studied painting at the Free Academy of Fine Arts under the supervision of Leonard Podhorodecki and took additional private lessons from Paweł Gajewski, who at that time was a professor at the School of Decorative Art and Industry in Lviv. In her works Julia Acker focused mainly on genre scenes, and immortalised events from the life of the Jewish community. We know her child portraits, still lifes and flower arrangements. Unfortunately, the artist’s career was cut short. After the encroachment of the German army on Lviv, 40-year-old Julia Acker was imprisoned in the ghetto, and in 1942 she committed suicide.⁷³

Jonasz Stern is another painter whose biography includes information that he was a student of Paweł Gajewski. Stern was born in 1904 to a poor Jewish family. In 1922 he started education at the State Industrial School in Lviv, at the Department of Decorative Arts, under the supervision of Paweł Gajewski. From 1929 he studied at the Academy of Fine Arts in Kraków, where after the war he was a professor.⁷⁴ During the Second World War he was sent to the camp in Bełżec, as punishment for resistance activity in the Lviv ghetto. In 1943 he avoided death by execution. In his paintings and drawings he focused on genre scenes. His art was influenced by, among others, George Grosz (hence his

⁷⁰ Ibid., p. 269.

⁷¹ W. Cygan, (2005) *Historia Pracowni Tkaniny w gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Gdańsk, p. 122. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

⁷² The letter of Paweł Gajewski’s wife to Helena Bojarczuk of 10 April 1979, archived at the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów, folder *Painting. Paweł Gajewski (1889–1950)*.

⁷³ Information from the website: http://pl.wikipedia.org/wiki/Julia_Acker [accessed: 13 May 2015].

⁷⁴ M. Cześniak-Zielińska, “Żydowscy artyści-komuniści w Grupie Krakowskiej (1932–1937)”, *Studia Żydowskie. Almanach*, Vol. 2 (2012), no. 2, p. 155.

ką żydowskiego pochodzenia, studiowała malarstwo w Wolnej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Leonarda Podhorodeckiego. Prywatne lekcje pobierała dodatkowo u Pawła Gajewskiego, który pełnił w tym czasie obowiązki profesora Szkoły Sztuki Zdobniczej i Przemysłu we Lwowie. Julia Acker w swojej twórczości skupiała się głównie na malowaniu scen rodzajowych oraz uwiecznianiu wydarzeń z życia społeczności żydowskiej. Znane są też jej portrety dziecięce, martwe natury i kompozycje kwiatowe. Kariera malarki niestety nie zdążyła się rozwinąć. Po wkroczeniu wojsk niemieckich do Lwowa, czterdziestoczteroletnia Julia Acker została uwięziona w getcie, a w 1942 r. popełniła samobójstwo⁷².

Jonasz Stern to kolejny malarz, w którego życiorysie znajdziemy informację, że był wychowankiem Pawła Gajewskiego. Urodził się w 1904 r. w ubogiej żydowskiej rodzinie. W 1922 r. rozpoczął naukę w Państwowej Szkole Przemysłowej we Lwowie, na Wydziale Sztuk Zdobniczych, pod kierunkiem Gajewskiego. Od 1929 r. studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w której po wojnie był profesorem⁷³. W czasie II wojny światowej został zesłany do obozu w Bełżcu za działalność konspiracyjną we lwowskim getcie. W 1943 r. udało mu się uniknąć śmierci podczas wykonywania egzekucji. W swojej twórczości malarskiej i graficznej skupiał się na tematyce rodzajowej. Wpływ na jego sztukę mieli m.in.: Georg Grosz – stąd dzieła o tematyce satyrycznej i groteskowej, Wassily Kandinsky i Alberto Burri. Malarstwo Sterna wykazuje głębokie cechy metaforyczne, a w swej formie jest abstrakcyjne i surrealne. Stosował techniki kolażu, reliefu i asamblażu, eksperymentował z fakturą dzieł. Zmarł w 1988 r. w Zakopanem⁷⁴.

Paweł Gajewski był człowiekiem wszechstronnie utalentowanym. Poza malarstwem i tkactwem zajmował się też ceramiką. W zbiorach działu sztuki hrubieszowskiego muzeum znajduje się świecznik wykonany według jego projektu. Zrobiony jest on z gliny i pokryty wielobarwną emalią. Przedstawia dwie nagie postaci wspinające się wokół ryby i sięgające kiści winogron. Ponadto artysta chętnie wykonywał prace snycerskie. Często sam robił ramy do swoich obrazów. Zajmował się również mozaiką, chociaż jedynym znanym świadectwem tego rodzaju jego twórczości jest napis na postumencie nagrobnym matki, wykonany tą właśnie techniką. Tworzył projekty scenografii do przedstawień teatralnych i choć nie ma konkretnych przykładów tej jego aktywności, to sam Gajewski w swoim życiorysie podaje informację o tym, że takie prace wykonywał⁷⁵. Nie tylko odznaczał się talentem pedagogicznym, ale również był doskonałym organizatorem – co ujawniło się podczas zakładania szkół tkackich. Mimo że informacje o jego życiu są dość skąpe, to jednak bez wątplenia możemy z nich wywnioskować, że był człowiekiem aktywnym i pracowitym oraz że prowadził intensywne życie zawodowe. Wiele podróżował, przez co nawiązywał ważne dla siebie kontakty, był też towarzyski. Należy pamiętać, że artysta urodził się, dorastał i żył w czasach trudnych i niespokojnych, ale z drugiej strony był to okres, kiedy kształtowała się polska elita kulturalna i rozwijały się liczne dziedziny sztuki.

⁷² Informacja dostępna w Internecie: http://pl.wikipedia.org/wiki/Julia_Acker [dostęp: 13.05.2015].

⁷³ M. Cześniak-Zielińska, *Żydowscy artyści-komuniści w Grupie Krakowskiej (1932–1937)*, „Studia Żydowskie. Almanach”, R. 2 (2012), nr 2, s. 155.

⁷⁴ M. Kitowska-Łysiak, *Jonasz Stern*, <http://culture.pl/pl/tworca/jonasz-stern> [dostęp: 5.10.2015].

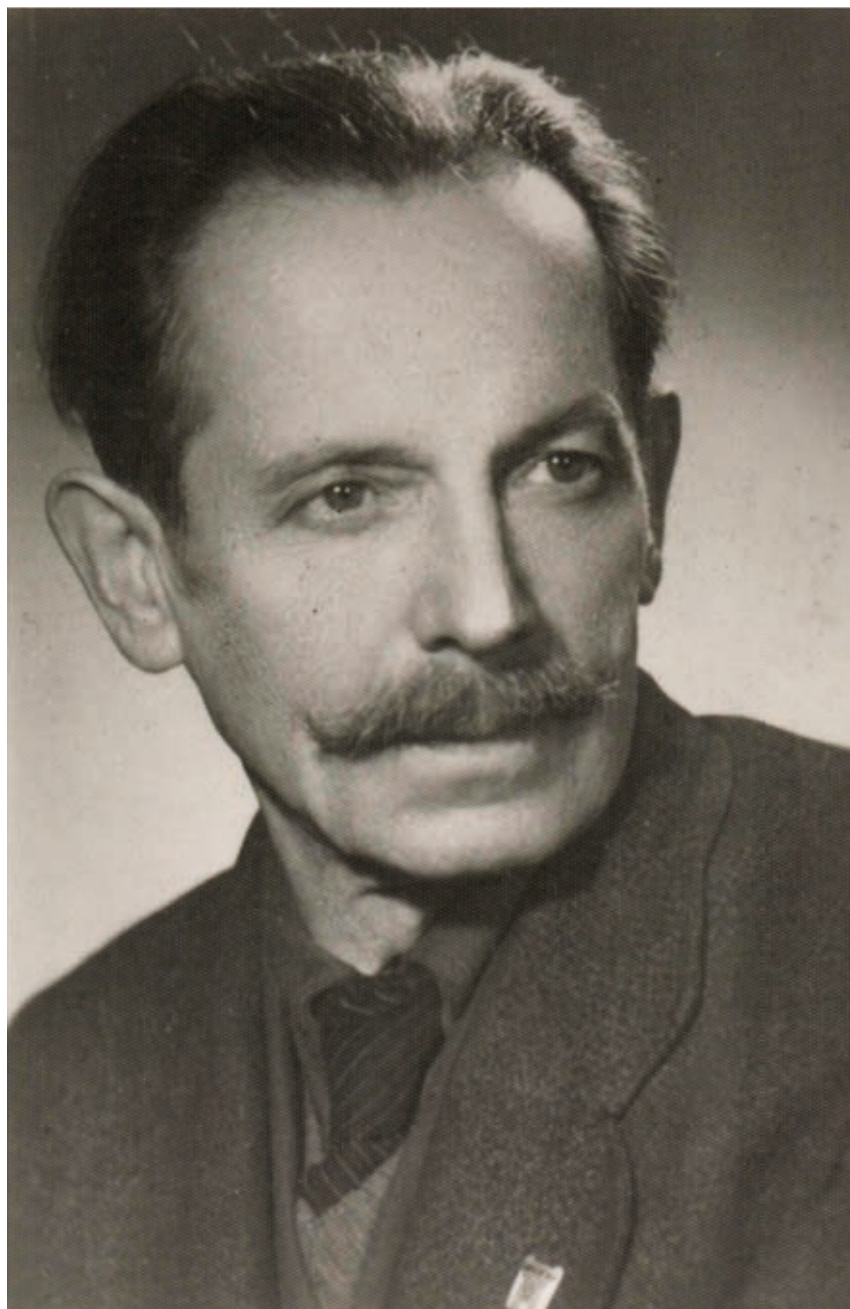
⁷⁵ AAN, AoPG, sygn. 2/14/0/6/2505 – 65.



Dom w Putnawicach Górnyc, gdzie Paweł Gajewski zamieszkał wraz z rodziną i gdzie prowadził
jedną ze Szkół Przemysłu Ludowego.

Fotokopia zdjęcia ze zbiorów Muzeum im. ks. Stanisława Szaszica w Hrubieszowie.

House in Putnawice Górne, where Paweł Gajewski lived with his family and ran one of the Schools of Folk Industries.
Photocopy from the collections of the Rev. Stanisław Szaszic Museum in Hrubieszów.



Paweł Gajewski, fotografia z końca lat 30. XX w.
Zbiory Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie.

Paweł Gajewski, photograph from the end of 1930s.
The collection of the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów.

satirical and grotesque works), Wassily Kandinsky and Alberto Burri. Stern's painting is deeply metaphorical, abstract and surreal in form. He used the techniques of collage, relief and assemblage, and experimented with the texture of works. He died in Zakopane in 1988.⁷⁵

Paweł Gajewski was a man of many talents. Apart from painting and weaving he also took up ceramics. In the collections of the art department of the Hrubieszów museum there is a candlestick designed by him. It is made of clay and covered with colourful enamel. It depicts two naked figures climbing around a fish and reaching for bunches of grapes. The artist also took up woodcarving, often making frames for his paintings. He made mosaics too, though the only known evidence of this kind of artistic activity is the inscription on his mother's gravestone. He designed stage scenery for theatre performances and, though we do not know specific examples of this activity, Gajewski himself mentions it in his curriculum vitae.⁷⁶ Not only did he have a talent as an educator, but he was also an excellent organiser, which became apparent when he established weaving schools. Even though the information on his life is scant, we can undoubtedly deduce that he was an active and hard-working man and led an intense professional life. He travelled a lot, making in this way important contacts. He was a sociable person. One should remember that the artist was born, grew up and lived in difficult and restless times, but on the other hand it was also a period of development of the Polish cultural elite and numerous fields of art.

In the interwar period a brochure entitled *O przemyśle i sztuce ludowej (On folk industry and art)*⁷⁷ was published in Lviv, in which Gajewski assessed the question of abandoning traditional values and thoughtless delight with progress. He was careful and mistrustful of the sudden technological progress, thinking that machines deprived people of work. With attention and criticism he observed the dynamic changes of civilisation, without becoming euphoric about them.

Fragments of notes and interviews conducted by Stefan Ciucki with Gajewski's family and the inhabitants of Putnowice Górne give information on how the artist was perceived in his homeland. He had a reputation as a friendly man who liked children. It appears that he willingly made contact with people and initiated conversations. He was considered to be an honest, helpful man who always offered sound advice. It was emphasised that he farmed his land without employing anybody to help. The inhabitants also remember his appearance. He was tall and slim, and wore fashionable, long socks, and baggy-kneed trousers called knickerbockers. When devoting himself to artistic work, this incredibly sociable and witty man became reserved, introverted and alienated, spending hours in his studio.

Paweł Gajewski's daughter remembers him as an affectionate and caring father, an unusually cheerful man of a great sense of humour. He had a passion for travelling and was a motorcycle enthusiast – he owned a famous DKW motorcycle⁷⁸ (the German company Dampf Kraft Wagen produced motorcycles and cars).

⁷⁵ M. Kitowska-Łysiak, *Jonasz Stern*, <http://culture.pl/pl/tworca/jonasz-stern> [accessed: 5 May 2015].

⁷⁶ AAN, AoPG, ref. no. 2/14/0/6/2505 – 65.

⁷⁷ P. Gajewski, op. cit.

⁷⁸ S. Ciucki, written personal notes based on an interview with Roman Gajewski in 2001, made available with the author's consent.

W okresie międzywojennym we Lwowie została wydana broszura pt. *O przemyśle i sztuce ludowej*⁷⁶, w której Gajewski poddał pod ocenę sprawę zaniechania tradycyjnych wartości oraz bezrefleksyjnego zachwytu nad postępem. Ostrożnie i nieufnie podchodził do gwałtownego rozwoju technologicznego, uważał bowiem, że maszyny odbierają ludziom pracę. Uważnie i krytycznie przyglądał się dynamicznym zmianom cywilizacyjnym, nie popadając w tej kwestii w euforię.

Wielokrotnie już przytaczane fragmenty notatek i wywiadów Stefana Ciuckiego z członkami rodziny i mieszkańcami Putnowic Górnych i okolic przynoszą informacje o tym, jak był postrzegany Paweł Gajewski w swoich rodzinnych stronach. Cieszył się opinią człowieka przyjacielskiego, darzącego sympatią dzieci. Podobno chętnie nawiązywał kontakty z ludźmi i sam rozpoczynał rozmowy. Uważano go za sąsiada uczciwego, chętnego do pomocy i zawsze służącego dobrą radą. Podkreślano, że sam pracował na polu, które posiadał, nie zatrudniał nikogo do pomocy. W pamięci mieszkańców zachował się też wygląd artysty. Był wysoki, szczupły, nosił modne długie skarpety i sięgające do kolan spodnie typu „pumpy”. Ten niezwykle towarzyski, dowcipny człowiek zmieniał się zupełnie, kiedy oddawał się pracy twórczej. Stawał się wówczas skryty i zamknięty, wyobcowany. Godzinami przesiadywał w gabinecie lub pracowni.

Ze wspomnień córki Pawła Gajewskiego z drugiego małżeństwa wyłania się obraz czulego i troskliwego ojca, człowieka nadzwyczaj pogodnego, o dużym poczuciu humoru, pasjonata podróży i wielbiciela motocykli – był posiadaczem słynnej „dekawki”⁷⁷ (niemiecka firma Dampf Kraft Wagen, w skrócie DKW, produkowała motocykle i samochody osobowe).

Charakterystyczny jest też pewien opis artysty: *już z oblicza jego autoportretów widać, że nie jest to byle kto. W dal biegnie jego silne spojrzenie, nie marzycielskie, bezkresne, lecz skupione napięciem uwagi na określonym przedmiocie. Czoło wysokie, sieć żył oplatająca skroń nabrzmiała z wysiłku myśli i woli jakby w zamiarze skupienia w sobie wszystkich sił twórczych i wszędzie skurcz dłoni jakby manifestacja energii fizycznej, rwącej się do czynu*⁷⁸.

Po zakończeniu II wojny światowej opuszczony przez Gajewskich dom w Putnowicach Górnych został ograbiony. Skradzione kłamki, meble i drobne elementy wyposażenia sprzedawano, podobnie jak szkice i obrazy Pawła Gajewskiego. Niszcząca posiadłość była zamieszkiwana przez „dzikich lokatorów”⁷⁹. Budynek, choć w złym stanie, przetrwał do dziś i jest własnością prywatną.

Śmierć zastała Gajewskiego w Sopocie, z dala od miejsca, gdzie przyszedł na świat. Nieznane są też jej przyczyny. Bratanek, Roman, kończy opowieść o wuju tymi słowami: *Pewnego styczniowego popołudnia po powrocie do domu, zmarł nagle przy szklance herbaty*⁸⁰. Paweł Gajewski odszedł w wieku 61 lat, 15 stycznia 1950 r. w Sopocie, gdzie też został pochowany. Niestety jego grób nie przetrwał do dzisiejszych czasów.

⁷⁶ P. Gajewski, op. cit.

⁷⁷ S. Ciucki, notatki własne sporządzone w oparciu o informacje uzyskane podczas wywiadu z Romanem Gajewskim w 2001 r., udostępnione za zgodą autora.

⁷⁸ W. J. Terlecki, *Wystawa Pawła Gajewskiego*, op. cit., s. 2.

⁷⁹ S. Ciucki, taśma magnetofonowa z zapisem wywiadu z państwem Jasińskimi przeprowadzonego w 2001 r.

⁸⁰ S. Ciucki, notatki własne sporządzone w oparciu o informacje uzyskane podczas wywiadu z Romanem Gajewskim w 2001 r., udostępnione za zgodą autora.

One certain description of the artist is of interest: “from his self-portraits it can be seen that he is not just anybody. His sharp look, staring into space, not dreamy or endless, but focused on a specific object. A high forehead, a net of veins surrounding the temples, swollen with thought and willpower as if with the intention of focusing all creative powers, and contracted palms, as if manifesting physical energy raring to act.”⁷⁹

After the end of the Second World War the house in Putnowice Górne left by the Gajewski family was plundered. Looted door handles, furniture and small elements of furnishings were sold, and so were sketches and paintings by Paweł Gajewski. The deteriorating estate was inhabited by squatters.⁸⁰ The building, though in a bad condition, survived until today and is now a private property.

Gajewski died in Sopot, far from the place where he was born. We do not know the cause or circumstances of his death. Roman, his nephew, finishes the story about his uncle with these words: “On one January afternoon after coming home he suddenly died by a glass of tea.”⁸¹ Paweł Gajewski passed away at the age of 61, on 15 January 1950 in Sopot, where he was buried. Unfortunately his grave did not survive to today.

⁷⁹ W. J. Terlecki, *Wystawa Pawła Gajewskiego*, op. cit., p. 2. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

⁸⁰ S. Ciucki, taped interview with the Jasińskis, conducted in 2001.

⁸¹ S. Ciucki, written personal notes based on an interview with Roman Gajewski in 2001, made available with the author’s consent. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

CZYTAJĄC OBRAZY...
READING THE PAINTINGS...

CYKL PORY ROKU

Zachwycam się wielością odczuwania.

Córka Pawła Gajewskiego, cytata z rozmowy telefonicznej z 16 kwietnia 2014 r.

Fenomen motywu pór roku w sztuce

Pory roku zawsze były atrakcyjnym tematem nie tylko w sztukach plastycznych, lecz również w muzyce, filmie czy literaturze. Artysty poszukiwali odpowiednich form wyrazu, które skutecznie odzwierciedlałyby z jednej strony tak abstrakcyjne, a z drugiej tak różnorodnie rozumiane i odczuwane pojęcia jak wiosna, lato, jesień czy zima.

Paweł Gajewski nie był pierwszym artystą plastykiem, dla którego motyw pór roku okazał się fascynującym wyzwaniem. Malarze wszystkich epok, stylów i kierunków na przestrzeni wieków wielokrotnie podejmowali ten temat, co świadczy o jego uniwersalności. Co zatem kryje się za popularnością wątku? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy najpierw wprowadzić umowny podział na czynniki formalne, czyli to, co widzimy, oraz na czynniki „pozaformalne” – to, co wiemy i czujemy, oraz to, jakie wnioski z tego wyciągamy. Do pierwszej grupy z pewnością można zaliczyć fakt, że temat pór roku daje artystom możliwość stworzenia cyklu, pozostawiając im jednocześnie dużą swobodę w doborze

THE SEASONS CYCLE

I delight with the profusion of feeling.¹

Paweł Gajewski's daughter, a quotation from a telephone conversation of 16 April 2014.

The phenomenon of the *seasons* motif in art

The seasons have always been an interesting subject in fine arts, as well as in music, film and literature, with artists looking for suitable means with which to effectively express such abstract and diversely understood and felt notions as spring, summer, autumn and winter.

Paweł Gajewski was not the first artist for whom the seasons motif presented a fascinating challenge. What proves its universality is that, over the centuries, painters of all epochs, styles and trends took up this subject. So what is behind the popularity of this theme? To answer this question one has to introduce the conventional division into formal factors, that is, what we see, and “non-formal” factors, that is, what we know and feel, and the conclusions we draw from this. The first category cer-

¹ [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

typu przedstawienia – mogą to być portrety, pejzaże, sceny rodzajowe itd. Motyw pozostawał atrakcyjny bez względu na zastosowaną technikę. Niezwykle kusząca okazała się dla twórców perspektywa wyjścia w plener, by móc uchwycić światło i barwy – odmienne dla każdej z pór roku.

Do czynników nazywanych „pozaformalnymi” zaliczać się będą m.in. te o genezie kulturowej czy światopoglądowej. To, w jaki sposób artysta ukazywał pory roku, zawsze było w dużej mierze zdeterminowane panującymi w danym czasie poglądami na temat natury. W ten sposób sztuka stawała się odzwierciedleniem idei, obrazowała pewne ogólnie przyjęte poglądy, przefiltrowane przez wrażliwość, talent i styl artysty. Ważnym czynnikiem jest również odwieczna fascynacja człowieka naturą i nim samym jako jej częścią. Te relacje na linii człowiek–natura stale poddawane są pod dyskusję i podlegają wartościowaniu w zależności od epoki. Nie zmienia się tendencja do zadawania pytań o rolę i miejsce człowieka w naturze oraz o jego zadania i powinności wobec niej. Czynniki pozaformalnymi są również wszystkie te aspekty dzieła, które odczuwamy w sposób instynktowny, odbieramy w oparciu o naszą dotychczasową wiedzę i skojarzenia. Przemyslenia, jakie formułujemy po wnikliwym oglądzie dzieła, są zatem wypadkową naszych spostrzeżeń i odczuć.

Pory roku wpisują się w ludzką egzystencję w sposób dosłowny oraz przenośny. Ich cykliczność jest nierozzerwalnie związana z naszym życiem, które jest im podporządkowane nie tylko biologicznie. Praca rolnika jest jednym z wielu zawodów ściśle uzależnionych od pór roku. W znaczeniu metaforycznym zdarza nam się porównywać etapy ludzkiego życia do pór roku, mówimy np. o „jesieni życia”, podobnie rzecz wygląda w odniesieniu do typów urody, a nawet cech charakteru. Nasza wyobraźnia artystyczna często jest pobudzana od najmłodszych lat właśnie motywem pór roku. Już kilkuletnie dzieci w przedszkolach malują Panią Wiosnę czy Panią Jesień.

Historia sztuki zna wiele przykładów tworzenia cykli pór roku, w których na różne sposoby podchodzono do tego zagadnienia. Do najbardziej znanych należą obrazy Giuseppe Arcimboldo (1527–1593). Ten urodzony w Mediolanie artysta, nadworny malarz Habsburgów, tworzył dzieła niezwykle, pomysłowe, zaskakujące odbiorcę. Jego pory roku to kompozycje stworzone z charakterystycznych dla różnych sezonów owoców i warzyw oraz kwiatów i innych roślin. Natomiast Pieter Bruegel (ca 1525–1569) namalował w drugiej poł. XVI w. cykl obrazów poświęconych porom roku, w których skupił się na wybranych miesiącach, przez co rozbudował temat do więcej niż czterech dzieł. *Żniwa*, *Sianokosy*, *Powrót stada*, *Pochmurny dzień*, *Myśliwi na śniegu* – to tytuły pięciu, które z tego cyklu zachowały się do dziś. Przytoczone nazwy nie tylko wskazują na typy przedstawień (pejzaże, sceny rodzajowe), ale również podkreślają powiązania poszczególnych miesięcy z pracami rolnymi lub zjawiskami przyrody. Z kolei Alfons Maria Mucha (1860–1939) skupił się na atmosferze i ogólnym nastroju dzieł, w których alegoriami pór roku zawsze były kobiety. Swoje wizje realizował w secesyjnej stylistyce, która zachwyca również dziś, budzi też nieustające zainteresowanie, choć głównie ze względu na bogate walory dekoracyjne. Wyrazista kolorystyka i przepych elementów ozdobnych nie ujmuje trafności charakterystyki postaci, bezbłędnie zdefiniowanych przez umiejętne użycie formalnych środków wyrazu.

Również historia sztuki polskiej przynosi szereg przykładów fascynacji twórców porami roku. W sposób szczególny tendencja uwidoczniła się w okresie modernizmu. Wśród artystów, którzy w od-

tainly includes the possibility of creating a cycle, at the same time giving artists great freedom as to the type of presentation – which might include portraits, landscapes, genre scenes, etc. The motif has been attractive regardless of the technique used by an artist. Painters were tempted to go on location to capture light and colour, which are different for every season.

Among “non-formal” factors are those of cultural or philosophical origin. The way an artist depicts the seasons has always been conditioned by prevailing views on nature. In this way art expressed some idea, it showed certain generally-accepted views, filtered by the artist’s sensitivity, talent and style. Another significant factor is man’s fascination with nature and himself as part of it. The man-nature relations are still the subject of debate, and are always evaluated depending on the epoch. The tendency to ask questions about the role and place of man in nature, and his obligations and responsibilities towards it, does not change. All the aspects of a work of art that we feel instinctively and interpret on the basis of our knowledge and associations are other non-formal factors. Thus, the thoughts we formulate after careful analysis of a work of art result from our observations and feelings.

The seasons and their cyclical nature are inextricably linked with human life, in both the literal and metaphorical sense. Our life can depend on them biologically, for example through farming, which is one of the many professions that are greatly dependent on the seasons. In a metaphorical sense, we tend to compare human life with the seasons, for instance when we talk about “the autumn of one’s life”, define beauty types and even personality traits. From the earliest years our artistic imagination is often stimulated by the seasons motif, even small children in nurseries paint “Lady Spring” or “Lady Autumn”.

In the history of art there are numerous examples of the cycle of the seasons, with the subject being approached in different ways. Among the most famous are the paintings by Giuseppe Arcimboldo (1527–1593). This Milan-born artist, the court painter of the house of Habsburg, created unusual, inventive works which surprised the audience. His seasons are compositions created from fruit, vegetables, flowers and other plants typical of different seasons. In the second half of the 16th century Pieter Bruegel (ca. 1525–1569) painted a series of pictures representing the seasons, in which he focused on selected months, thus extending the subject to more than four works. Today, only five paintings of the series survive: *The Harvesters*, *Haymaking*, *Return of the Herd*, *Gloomy Day*, and *Hunters in the Snow*. The titles indicate the types of presentation (landscapes, genre scenes) and emphasise the connections of individual months with farming or natural phenomena. Alphonse Maria Mucha (1860–1939) focused on the atmosphere and the general mood of works, with women as allegories of the seasons. He expressed his visions in the Art Nouveau style, which delights and arouses interest even today, though mainly due to its rich decorative qualities. Expressive colours and the lavishness of decorative elements do not diminish the accuracy of the depiction of characters, which are correctly defined by the skilful use of the formal means of expression.

In Polish art there are a number of examples of fascination with the seasons. The tendency was particularly visible in the modernist period. Among the artists who addressed the motif by means of portraits was Teodor Axentowicz (1859–1938). His *Spring*, from 1900, with an intriguing model holding a flower and a mirror, delights with the range of colours. *Spring* by Jacek Malczewski (1854–1929), which was created in 1909, soon after Axentowicz painted his version, is a portrait of a woman against

niesieniu do omawianego motywu posługiwali się portretem, należy wymienić Teodora Axentowicza (1859–1938). Jego *Wiosna* z 1900 r. zachwyca gamą kolorystyczną, a modelka trzymająca kwiat i zwierciadło – intryguje. Powstała niedługo później, bo w 1909 r., *Wiosna* Jacka Malczewskiego (1854–1929) to przedstawienie portretu kobiety na tle krajobrazu. Alegoryczna postać Wiosny ma nagie piersi osłonięte transparentną tkaniną, w dłoniach zaś trzyma ptaka, zwiastuna cieplejszych dni. Motyw pór roku, czy poszczególnych miesięcy, zapisał się w malarstwie również szeregiem pejzaży uwzględniających w sposób szczególny pogodę i przyrodę. Przykłady znajdziemy w twórczości Jana Stanisławskiego (1860–1907), który często malował w plenerze. Jego niewielkie dzieła to pogłębione studia światła, które oddają również fazy rozwoju i życia przyrody. Pozostając w sferze dzieł skupiających się na aurze i naturze, warto podkreślić, że poszczególni twórcy mieli swoje ulubione pory roku. I tak np. Józef Mehoffer (1869–1946) ze szczególnym upodobaniem malował obrazy w klimacie wiosennym i letnim, czego przykładami mogą być *Dziwny ogród* z 1903 r. oraz *Słońce majowe* z 1907 r. W przeciwieństwie do niego Stanisław Wyspiański (1869–1907) preferował pejzaż zimowy, czego wyrazem jest *Motyw zimowy* z 1905 r. W obrazie *Bajka zimowa* z 1904 r. Ferdynand Ruszczyc (1870–1936) ukazuje fragment lasu z drzewami pokrytymi szadzią. Na przestrzeni tego płótna dominuje biel zyskująca siłę wyrazu i decydująca o nastroju dzieła, które nabiera metaforycznego wydźwięku. U Witolda Wojtkiewicza (1879–1909) pory roku przyjmują jeszcze bardziej metafizyczny i tajemniczy wymiar, co uwidacznia się w obrazach *Podmuchy wiosenne* z 1905 r. i *Baśń zimowa* z 1908 r.

W świadomości Polaków obecne są pełne energii i rozmachu obrazy Zofii Stryjeńskiej (1891–1976), wśród których znalazły się również te przedstawiające pory roku. Odniesienia do rodzimego folkloru, przepych kolorystyczny i niezwykła dynamika to cechy nieodłącznie kojarzone z twórczością artystki, która – jak wynika z relacji córki Pawła Gajewskiego – była jego znajomą¹.

Warto zaznaczyć, że motyw pór roku nie zawsze był ujmowany w cykle złożone z czterech obrazów, z których każdy ilustrował jedną z nich. Niekiedy cykl był rozbudowywany nawet do kilkunastu dzieł – szczególnie kiedy artyści skupiali się na ukazaniu poszczególnych miesięcy. Traktowanie pór roku jako cyklu nie było regułą, a różnorodność w sposobach ich ilustrowania dowodzi, jak wiele możliwości oferował malarzom ten temat. *Pory roku w malarstwie przedstawiane były zwykle jako związane z każdą z nich zajęcia rolnicze. Pory posiadały również określone atrybuty: kwiaty, młode koźlą przypisane były wiosnie, kłosa zbóż oznaczały lato, owoce symbolizowały jesień, zaś oliwki, a czasem trofea z polowania – zimę. Upływający czas to również Zodiak związany z poszczególnymi miesiącami kolejnych pór roku*². Prześledźmy zatem, jak Paweł Gajewski przedstawił pory roku, jakich użył środków wyrazu i jaka narracja się z nimi wiąże.

¹ Rozmowa z córką Pawła Gajewskiego przeprowadzona przez Dorotę Grzymałę 15.03.2013 r. w Warszawie oraz kopie materiałów i dokumentów przekazanych przez nią podczas spotkania.

² M. Czapska-Michalik, *Cztery pory roku*, Warszawa 2007, s. 14.

a landscape background. The breasts of the allegorical character of spring are visible through transparent fabric, and she is holding a bird, a harbinger of warmer days, in her hands. The seasons or months, particularly the weather and nature, were also portrayed in a number of landscapes, e.g. by Jan Stanisławski (1860–1907), who often painted in the open air. His small works are studies of light which also show the stages of the development and life of nature. In the context of works focusing on the weather and nature, one should emphasise that individual artists had their favourite seasons. Józef Mehoffer (1869–1946), for instance, had a liking for capturing the atmosphere of spring or summer, the examples of which are *Strange Garden* from 1903 and *The May Sun* from 1907. In contrast, Stanisław Wyspiański (1869–1907) preferred winter landscapes, as in *Winter motif* from 1905. *Winter tale* from 1904, by Ferdynand Ruszczyk (1870–1936), depicts a section of forest with trees covered with hoar frost. The whiteness dominates the painting and determines the atmosphere of the work, which becomes metaphorical. In Witold Wojtkiewicz's works (1879–1909) the seasons are even more metaphysical and mysterious, as can be seen in *Foretastes of Spring* from 1905 and *Winter Fairytale* from 1908. Zofia Stryjeńska (1891–1976), whose paintings are full of energy and panache, is another painter who took up the subject of the seasons. References to native folklore, the richness of colours and unique dynamics are inseparably associated with the works of this artist, who, as it appears from the account given by Paweł Gajewski's daughter, was his acquaintance.²

It is worth noting that the seasons motif has not always been presented as a series of four paintings, with each season being illustrated by one picture. Some series consisted of even a dozen of works, especially when artists focused on depicting individual months. Treating the seasons as a cycle was not a rule, and the many various ways in which they were illustrated prove how many different possibilities this subject offered painters. "The seasons in painting were usually illustrated with agricultural works connected with each season. The seasons also had specific attributes: flowers and a young kid were associated with the spring; ears of grain indicated the summer; fruit symbolised autumn; olives and sometimes hunting trophies – winter. The passing of time was also illustrated by zodiac signs connected with individual months."³ Thus, let us analyse how Paweł Gajewski presented the seasons, the means of expression he used, and the narration connected with them.

Spring

The painting was created in 1928. The Hrubieszów museum acquired it in 1973 from Prezydium Powiatowej Rady Narodowej (the Presidium of the District National Council). It is an oil painting on ply-

² A conversation between Paweł Gajewski's daughter and Dorota Grzymała of 15 March 2013 in Warsaw, and copies of materials and documents provided by the former during the meeting.

³ M. Czapska-Michalik, (2007) *Cztery pory roku*, Warszawa, p. 14. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

Wiosna

Dzieło powstało w 1928 r. Do zbiorów hrubieszowskiego muzeum zostało włączone w 1973 r. jako przekaz od Prezydium Powiatowej Rady Narodowej. Gajewski namalował obraz farbami olejnymi na płycie z drewnianej sklejki o wymiarach 122x152 cm i oprawił we własnoręcznie wykonaną ramę z drewna i gipsu, bogato zdobioną ornamentami³.

Obraz przedstawia grupę pięciu precyzyjnie, wręcz rygorystycznie, upozowanych postaci, znajdujących się na tle krajobrazu, który jest przez nie zdominowany i niemal w całości przysłonięty. Mimo tego możemy jednoznacznie określić, że akcja rozgrywa się w plenerze w słoneczny, pogodny dzień. Na intensywnie błękitnym niebie kłębią się białe obłoki, przez które przebijają smugi światła. W prawym dolnym rogu obrazu widoczne jest w tle zakole rzeki, na ostatnim planie zaś widnieje pasmo lasu. Wróćmy jednak do pierwszego planu, na którym wzrok przykuwa umieszczona w centralnej części naga kobieta. Lekko, esowato wygięte ciało to z pewnością ciało kobiety młodej, wręcz dziewczyny. Postać o blond włosach ma głowę zwróconą delikatnie w prawą stronę, a wzrok skierowany w dal, zdecydowanie poza obręb obrazu. Dłońmi, jakby złożonymi do modlitwy, dziewczyna dość nieudolnie stara się zakryć nagie piersi. Została ona uchwycona w jakimś zaskakującym momencie, w pozycji wskazującej na zawstydzenie spowodowane jej nagością, bo na wysokości jej ud i kolan (tuż przy dolnej krawędzi obrazu) widzimy białą szatę, która – wydawać by się mogło – przed chwilą z niej opadła. Sposób jej ukazania może wywoływać skojarzenia z czymś w rodzaju kokonu, który stanowi oczywisty i jednoznaczny symbol przeistoczenia – w tym przypadku – dziewczyny w kobietę. Można również w tej formie dopatrywać się muszli – wówczas kobieta, na którą patrzymy, staje się dla nas wcieleniem Wenus, rzymskiej bogini miłości i wiosny, która wyłoniła się z piany morskiej⁴. W ikonografii ukazywana jest ona właśnie jako młoda, piękna, naga kobieta, często stojąca w środku muszli. Wyobraźnia od razu podsuwa nam słynny obraz *Narodziny Wenus*, autorstwa Sandro Botticellego. Zważywszy na przytoczone fakty, ale także kierując się intuicją, nie trudno stwierdzić, że kobieta w centrum obrazu jest alegorią tytułowej Wiosny. Pozbawiona atrybutów i szat, całą sobą staje się ucieleśnieniem tej pory roku. Pozycja dziewczyny wskazuje również na to, że marznie – przecież w przeciwieństwie do pozostałych ona jedna jest tu naga. Rumieniec na twarzy może być zatem oznaką zawstydzenia, ale również przejawem ogarniającego ją chłodu.

Poza Wiosną na obrazie znajdują się jeszcze cztery inne postaci. Kim one są? Jakie role spełniają? Mimo ich pewnej posągowości, obrazowi nie można odmówić dynamiki, gdyż każda z nich oddaje się wykonywaniu jakiejś czynności. Osoby po prawej stronie obrazu są skupione na obdarowywaniu Wiosny, czy też prezentowaniu jej czegoś. Dziewczyna z warkoczem zaplecionym wokół głowy pokazuje Wiosnie ptasie gniazdo z jajami. Zaraz za nią stoi rycerz w zbroi, który w dłoniach trzyma zwiastującego nadejście wiosny ptaka. Sam ptak jest tu oczywistym symbolem, natomiast pewne wątpliwości może

³ Opis stanu zachowania dzieła w chwili włączenia do zbiorów muzeum oraz dane na temat przebiegu i zakresu konserwacji znajdują się w Aneksie II.1.

⁴ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 1262–1263.

wood, measuring 122x152 cm. Gajewski framed it in a lavishly decorated handmade frame made of wood and plaster.⁴

The painting features five, precisely or even rigorously arranged characters against a landscape background. Despite the fact that they dominate and cover the background almost entirely, we can determine unambiguously that the scene is set in the open air on a bright, sunny day. White clouds are billowing in the intense blue sky, broken by streaks of light. In the bottom right corner of the painting there is a river bend, and in the background there is a strip of a forest. In the centre foreground we can see a naked female. Her s-shaped body is certainly the body of a young woman, or even a girl. She is turning her head, with blond hair falling to the right, and is staring into space, definitely outside the painting. She is ineffectually trying to cover her naked breasts with her hands, which are joined as if in prayer. She was captured in some surprising moment, in a position that implies embarrassment caused by her nudity. At her thighs and knees (just by the bottom edge of the painting) we can see a white robe which, as it may seem, has just fallen off her. The way she was portrayed might have certain associations with something like a cocoon, which is an obvious and unambiguous symbol of metamorphosis, in this case from a girl into a woman. One can also interpret it as a shell, in which case the woman we are looking at becomes the personification of Venus, the Roman goddess of love and spring, rising from the sea-foam. In icons she is pictured as a young, beautiful, naked woman often standing on a shell. Imagination conjures up the famous painting *The Birth of Venus* by Sandro Botticelli. Bearing in mind these facts, but also following intuition, one can state that the woman in the centre of the painting is an allegory of the title spring. With no attributes or robes, her whole figure becomes the embodiment of this season. Her pose also indicates that she is cold; after all, unlike other characters in the painting, she is naked. The blush on her face might indicate embarrassment, but also cold.⁵

Apart from the woman as Spring, the painting features four more characters. Who are they and what role do they play? Although they are to a degree statuesque, the painting is dynamic, for each character is performing some activity. Figures on the right side of the painting are giving or presenting something to Spring. A girl with a plait around her head is showing Spring a bird's nest with eggs. Just behind her is a knight in armour holding a bird, which is a harbinger of spring. The bird itself is an obvious symbol, yet the knight might raise doubts, since his delicate face and longer, fair hair makes him resemble a woman. Thus, it is difficult to determine the sex of the character unambiguously. In his *Iconologia*, published in 1593, Cesare Ripa (1555–1622), an Italian writer, describes the most important symbols (not only from his epoch) and the ways individual months are portrayed. Citing descriptions written by the philosopher Eustachio, March is presented in the following way: “A soldier in armour (...), which is supposed to allude to the name of the month derived from Mars, since at that time the army leaves

⁴ The description of the condition of the work at the time of including it in the collections of the museum, and information on the course and scope of restoration, are in the Appendix II.1.

⁵ W. Kopaliński, (1985) *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa, pp. 1262–1263.



Wiosna
Spring

their winter pallets and enthusiastically sets about military activities.”⁶ One should add, that according to ancient people, it was March, a typically spring month, which marked the beginning of the year.

The arrangement of the two figures on the left side of the painting is almost identical. The first one, in the foreground, is a character from the real world, and the second one, standing further back, comes from the realms of mythological. Here, again, it is difficult to determine the sex of one character, namely the young person playing the flute. However, more relevant to the interpretation of the painting is the flute itself, which is very symbolic as it is associated with the most pleasing sounds of music. It is joyful music which reminds us of birdsong and the murmur of a stream, it is the music of spring. Behind this figure there is a man with a bow and a quiver of arrows, and a helmet on his head. It is the only character that seems to be making eye contact, albeit fleeting, barely discernible, with the viewer. When we stand in front of the painting we get the impression that he is looking at us from above, his expression firm and self-confident. He might embody March, which, according to Ripa, should be portrayed as “a young man of a stern look, in a helmet, wearing dark brown robes.”⁷

Analysis was conducted on the basis of the assumption that the figure of Spring determines the middle axis of the painting. How will it affect the interpretation if we change the position of the axis from the vertical to the horizontal, or if we raise it up to the breast of Spring? In this way we might create another division, into the world of real characters in the bottom part of the painting, and a second, mythological world situated slightly above. In both cases, Spring is on the border of these divisions and it is difficult to determine whether she upsets (breaks) or connects them. In this way she becomes a figure on the border between these two worlds; we can see her as a woman or a goddess.

Focusing on the general composition of the work, we can observe that the whole scene is enclosed in a triangle, two sides of which begin at the lower edges of the painting and are joined just above the head of Spring. She is inscribed within the triangle, through which she becomes the most important and emphasised figure, focusing the viewer’s attention. The general impression of verticality is broken by the storks in the sky, which are ascending to the left side of the painting. This portrayal reveals an interesting contrast, whereby Spring quietens the composition, through which the observer better feels the more dynamic arrangement of the other characters and the flying storks.

In the background, on the right, there is a small section of landscape which, with colour and style, refers to the paintings by Jan Stanisławski (1860–1907), a lecturer at the School of Fine Arts in Kraków from 1887. He introduced compulsory plein-air painting,⁸ in which Gajewski took part. The words of Stanisław Szczutowski, on the subject of Gajewski’s works, confirm these associations with Stanisławski’s: “There appear small, light impressionist landscapes strictly related to Stanisławski.”⁹ It was this small impressionist work that the painter incorporated into the background of *Spring*.

⁶ C. Ripa, *Ikonologia*, Translated by I. Kania (2002), Kraków, pp. 285–286. [Translation from the Polish version – Elżbieta Zabłocka].

⁷ *Ibid.*, p. 277. [Translation from the Polish version – Elżbieta Zabłocka].

⁸ M. Czapska-Michalik, *op. cit.*, pp. 26–30.

⁹ S. Szczutowski, *op. cit.*, p. 450. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

budzić ów rycerz, ponieważ jego delikatna twarz i dłuższe jasne włosy upodabniają go do kobiety, tak więc kwestia jednoznacznego określenia płci staje się w tym przypadku problematyczna. Z pomocą przychodzi nam Cesare Ripa (1555–1622), włoski pisarz, który w wydanej w 1593 r. *Ikonologii* opisał najważniejsze symbole, popularne nie tylko w jego epoce, wśród których wskazał również sposoby ukazywania poszczególnych miesięcy. I tak, powołując się na opisy stworzone przez filozofa imieniem Eustachiusz, w następujący sposób prezentuje miesiąc marzec: *Żołnierz cały zakuty w żelazo (...), co ma być aluzją do nazwy miesiąca utworzonej od Marsa, gdyż właśnie wtedy wojska opuszczają swe leża zimowe i z zapalem przystępują do zwykłych działań wojennych*⁵. Należy dodać, że według starożytnych to właśnie marzec, jako typowo wiosenny miesiąc, stanowił początek roku.

Niemal identyczny układ ciał charakteryzuje dwie osoby usytuowane po lewej stronie obrazu. Pierwsza z nich, ukazana na bliższym planie, to postać z realnego świata, druga, stojąca dalej, z mitologicznego. Również w przypadku jednej z nich pojawia się problem z jednoznacznym określeniem płci. Mowa o młodej osobie grającej na flecie. Jednak dla interpretacji obrazu większe znaczenie ma ów flet, który staje się nośnikiem o charakterze symbolicznym, ponieważ kojarzy się z najmiłszymi dźwiękami w muzyce. Jest to muzyka radosna, przywodząca na myśl śpiew ptaków i szmer potoków. To muzyka wiosny. Za muzykującą postacią znajduje się uzbrojony w łuk i kołczan ze strzałami mężczyzna w hełmie na głowie. On jako jedyny zdaje się nawiązywać z widzami przelotny i ledwie dający się uchwycić kontakt wzrokowy. Kiedy stajemy przed obrazem, mamy wrażenie, że on patrzy na nas z góry, a jego spojrzenie jest stanowcze i wyraża pewność siebie. Również on może stanowić uosobienie miesiąca marca, który według Ripy powinien być ukazywany w następujący sposób: *Młodzieniec srogiego wyglądu, w hełmie, ubrany w szaty brunatne*⁶.

Dotychczasowa analiza została przeprowadzona w oparciu o założenie, że postać Wiosny wyznacza środkową oś obrazu. Co się stanie pod względem interpretacyjnym, jeśli zmienimy położenie tej linii z wertykalnego na horyzontalne? Co więcej – jeśli przesuniemy ją na wysokość piersi Wiosny. Tworzy się wówczas jeszcze jeden możliwy do przeprowadzenia podział – na znajdujący się bliżej dolnej krawędzi dzieła świat postaci realnych i drugi, umiejscowiony nieco wyżej, związany z postaciami mitologicznymi. W obu przypadkach Wiosna znajduje się na granicy tych podziałów i trudno jednoznacznie zdecydować, czy przez to zaburza je i przełamuje, czy spaja ze sobą. Staje się dzięki temu postacią na pograniczu tych dwóch światów – patrząc na nią, widzimy w niej zarówno kobietę, jak i boginię.

Skupiając się na ogólnym schemacie kompozycyjnym dzieła, zauważamy, że cała scena została zamknięta w figurze trójkąta, którego dwa boczne ramiona biorą początek z dolnych krawędzi obrazu, by zetknąć się tuż nad głową tytułowej Wiosny. Ona jedna cała wpisuje się w ów trójkąt, przez co staje się najważniejszą, najbardziej eksponowaną postacią, całkowicie skupiającą na sobie uwagę widza. Ogólne wrażenie wertykalności przełamują ukazane na tle nieba bociany, wznoszące się w locie w kierunku lewej strony obrazu. Taki sposób ujęcia uwidacznia zastosowanie ciekawego kontrastu,

⁵ C. Ripa, *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Kraków 2012, s. 285–286.

⁶ Ibidem, s. 277.

In the painting, Spring seems to be dominated by the characters surrounding her. This impression is enhanced by her posture and the blush on her face, which can be interpreted as an expression of inhibition or embarrassment. The woman does not seem to understand the commotion around her. It is a beautiful metaphor of our approach to this season, the beginning of which we await impatiently, and which usually comes shyly only to explode after some time. Its beginnings are announced by subtle signs, such as the murmur of water from melting ice, birdsong, the liveliness of birds building nests, blossoming catkins and flowers, and storks coming from afar. Spring ends the winter period of rest and laziness, and rouses people and nature. At the same time, this innocent, delicate and defenceless figure motivates and leads the armoured men to fight. In this painting Gajewski perfectly captured the fleeting period of the early spring, but when we discern and appreciate the wide spectrum of its interpretation it becomes much more interesting.

In a review of Gajewski's exhibition published in *Słowo Polskie* on 1 June 1931 there is an interesting and apt characterisation of the painter's style with reference to *Spring*. The author writes about Gajewski's freedom of shaping, his tendency to paint short, stockily-built figures as if hewn in wood, superficially modelled as if patterned on some early Renaissance works. He emphasises round faces diverging from formal beauty, which might seem to express primitive psyche. The author also underlines that, from the further development of Gajewski's unquestionable talent, one can expect decorative tendencies, which will manifest with robustness and energy rather than grace and lyrical softness.¹⁰

I feel that, after one hundred years, we can agree with this description and admit that Gajewski, consciously and intentionally, using all possible means of expression, depicted the world in the painting so as to spark the audience's imagination.

Summer

The catalogue gives two titles of this painting: *Summer* and *Harvest* (sometimes with the description *Summer – Harvest*). The museum acquired it in 1975, that is one year after *Spring*, from the then Urząd Powiatowy (District Office) in Hrubieszów. Like *Spring*, it was painted in 1928 with oil on a wooden board, and has the same measurements of 122x152 cm. A lavishly decorated, gilded frame resembling the classicist style, sculpted by Gajewski in wood and plaster, enhances the majesty of the work.¹¹

Here, again, we can see five people: a woman, two mature men and two children. The arrangement of figures and the presentation of the background makes it similar to *Spring*. In the background we can see the sky with white clouds, and a windmill. Just behind the characters' backs grows cereal. The

¹⁰ W. Kozicki, "Z Salonu Wiosennego. Wystawy indywidualne P. Gajewskiego i L. Getza", *Słowo Polskie*, Vol. 35, no. 148, 1 June 1931, p. 7.

¹¹ The description of the condition of the work at the time of including it in the collections of the museum, and information on the course and scope of restoration, are in the Appendix II.2.

polegającego na tym, że Wiosna niejako uspokaja kompozycję, przez co obserwator wyraźniej odczuwa dynamiczny układ pozostałych postaci oraz lecących bocianów.

W tle, po prawej stronie, widnieje niewielki fragment krajobrazu, kolorystycznie i stylistycznie nawiązujący do malarstwa Jana Stanisławskiego (1860–1907), który od 1887 r. był wykładowcą w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie wprowadził obowiązkowe wyjazdy studentów na plenery malarskie⁷, a w których brał udział również Gajewski. Potwierdzenie skojarzenia z twórczością Stanisławskiego stanowią słowa Stanisława Szczutowskiego, który w odniesieniu do twórczości Gajewskiego pisał: *Powstają małe jasne impresyjki krajobrazowe najściślej spokrewnione ze Stanisławskim*⁸. Taką właśnie „impresijkę” malarz zreczonował w tło *Wiosny*.

Wiosna zdaje się przytłaczana przez otaczające ją osoby. To wrażenie potęguje jej postawa oraz rumieniec na twarzy, który można odczytać jako wyraz skrępowania, zawstyżenia. Kobieta zdaje się nie do końca rozumieć powstałe wokół niej poruszenie. To piękna metafora naszego podejścia do tej pory roku, której przyjscia wyczekujemy z niecierpliwością, a która pojawia się zazwyczaj nieśmiało, by dopiero po pewnym czasie eksplodować całą swoją pełnią. Zwiastują ją subtelne znaki, takie jak szmer wody puszczonej z okowów lodu, śpiew ptaków i ich ruchliwość przy budowaniu gniazd, zakwitające bazy i kwiaty, a także powracające z daleka bociany. Wiosna kończy okres zimowego odpoczynku i rozleniwienia, pobudza do życia ludzi i przyrodę. Jednocześnie to właśnie ta niewinna, delikatna i bezbronna postać mobilizuje i wyprowadza do walki uzbrojonych mężczyzn. Gajewski w tym obrazie doskonale uchwycił ulotny moment przedwiośnia, ale dzieło to staje się o wiele ciekawsze, kiedy dostrzeżemy i docenimy szerokie spektrum jego interpretacji.

W recenzji wystawy Gajewskiego – która ukazała się w „Słowie Polskim” 1 czerwca 1931 r. – w odniesieniu m.in. do obrazu *Wiosna* pojawia się ciekawa i trafna charakterystyka stylu malarza, który: *nie krępując się rzeczywistością, roztacza pełną swobodę w kształtowaniu, przebija się instynktownie jego skłonność do dawania postaci krótkich, krępych, grubo, jakby z drewna ciosanych, o modelunku ogólnikowym, jakby na niektórych dziełach wczesnego renesansu wzorowanym, o twarzach krągłych, typizowanych i dalekich od formalnego piękna, o psychice prymitywnej, pierwotnie delikatnej. W tych dekoracyjnie bardzo udatnych i pociągających dziełach zaznacza się tonacja uczuciowa artysty, której właściwą sferą zdaje się być jędrna krzepkość i energia, a nie wdzięk i liryczna miętkość. Po tej linii należy chyba oczekiwać dalszego rozwoju tego wartościowego talentu*⁹. Myślę, że prawie po stu latach możemy zgodzić się z tą charakterystyką i przyznać, że Gajewski świadomie i celowo przy pomocy wszelkich znanych mu środków wyrazu wykreował świat przedstawiony w obrazie tak, by poruszyć wyobraźnię odbiorcy.

⁷ M. Czapska-Michalik, op. cit., s. 26–30.

⁸ S. Szczutowski, op. cit., s. 450.

⁹ W. Kozicki, *Z Salonu Wiosennego. Wystawy indywidualne P. Gajewskiego i L. Getza*, „Słowo Polskie”, R. 35, nr 148, 1.06.1931, s. 7.

scene is set on a warm, sunny day. The light is evenly diffused, and the colours are skilfully balanced, with dominating whites, shades of grey and yellows. Three main colour accents are the red skirt of the woman in the centre of the painting, the green waistcoat, and a garland of blue flowers on the head of the girl in the bottom left corner. All characters are wearing simple working clothes. The whole composition is well-ordered, but does not lack dynamics. One can get the impression that the characters have just stopped working for a while, and will return to it shortly. Upon a close encounter with the painting one gets the impression of its majesty, and we can even feel dominated or overwhelmed. The characters are shown in close-up, which reduces the distance between the painting and the viewer.

The young woman in the centre is wearing a white shirt with a plunging neckline displaying her cleavage, a red skirt with rhombuses and a white apron. She is wearing a headscarf on her head. She is holding a sickle in her right hand, and with her left hand she is holding a sheaf, maybe of wheat, over her shoulder. In the top left corner there is a man with dark complexion, wearing a grey shirt with sleeves rolled up high and a wide, brown, leather belt. He is wearing bright, striped trousers. With both hands he is gripping a scythe that he rests his shoulder. Its blade is behind his back. The man has emphasised, tense muscles and a very distinctive face as if hewn in wood. The suntan on his face emphasises his blue eyes. He is gazing at something outside the painting. In the top right corner there is another man wearing a grey coat with a brown belt and a hat. In his hands, which are so dark that they seem to be dirty, he is holding a loaf of bread from which he is cutting a slice with a small knife. His is lowering his head slightly, his eyes seem sad and distant. In the lower part of the painting there are children. The girl in the left corner has blond hair decorated with a garland of blue flowers. She is wearing a white shirt with rolled up sleeves and a high neckline, and a green waistcoat. She is visible only to the waist. She is gazing at a cereal wreath that she is holding in her hands. In the bottom right corner there is a boy in a bright shirt and a grey waistcoat. In his left hand he holds the handle of a brown jug, and his right hand is embracing its body. He is raising his head, his mouth is open, and he is looking out – we have the impression that he is gazing in the same direction as the man with the scythe. The man with the loaf of bread and the girl with the wreath are looking at the objects they are holding. Only the woman in the middle is looking at the man who is slicing bread, yet he is not looking at her. Nobody has eye contact with the viewer.

Upon first inspection, one can discern a certain pattern used by Gajewski. Like in *Spring*, the characters are arranged in a rigorous manner, which is subordinate to the composition and enhances the majesty of the work. One can see the division that gives each person space. If we imagine a horizontal line at the breast of the woman in the centre, we can isolate two zones: the child zone (below the line) and the adult zone (above). The woman, despite being placed on the border of these zones, connects them. This does not change even when we introduce another, much more significant formal division, which influences the interpretation of the work. Let's imagine that we are drawing diagonals. The first begins in the top left corner and runs across the face, then the shoulder of the man, then runs through the breast of the woman and the jug in the child's hands, and finishes in the bottom right corner. The second diagonal runs from the top right corner to the bottom left corner. Where the two lines cross, that is, in the central part of the painting, there are: a sickle in the woman's hands, her almost naked

Lato

Obraz figuruje w inwentarzu dzieła sztuki pod dwoma tytułami: *Lato* oraz *Żniwa* (czasem wręcz z opisem *Lato – Żniwa*). Włączono go do zbiorów muzealnych w 1975 r., czyli ponad rok po *Wiosnie*. Został przekazany do muzeum przez ówczesny Urząd Powiatowy w Hrubieszowie. Podobnie jak *Wiosna*, obraz powstał w 1928 r., namalowany został techniką olejną na płycie drewnianej o wymiarach identycznych jak omawiany wcześniej (122x152 cm). Bogato zdobiona i złożona rama w klasycyzującym stylu, wykonana przez Gajewskiego w drewnie i gipsie, potęguje wrażenie monumentalności dzieła¹⁰.

I znów podobnie jak poprzednio widzimy przed sobą scenę z udziałem pięciu osób: kobiety, dwóch dojrzałych mężczyzn oraz dwójki dzieci. Obraz jest podobny do *Wiosny* również w sposobie rozmieszczenia postaci i zaprezentowania tła. Na ostatnim planie dostrzegamy niebo z białymi obłokami oraz wiatrak, natomiast tuż za plecami bohaterów – rosnące na polu zboże. Scena rozgrywa się w ciepły, słoneczny dzień. Światło jest równomiernie rozproszone, kolorystyka umiejętnie zbalansowana – dominują biele i odcienie szarości oraz żółcienie. Trzy główne akcenty kolorystyczne to czerwona spódnica kobiety w środkowej części obrazu, zielona kamizelka oraz upleciony z niebieskich kwiatów wianek na głowie dziewczynki w lewym dolnym rogu obrazu. Wszystkie postaci mają proste ubrania, przeznaczone do pracy. Cała kompozycja jest mocno uporządkowana, ale nie pozbawiona dynamiki. Można odnieść wrażenie, że postaci zostały tylko na chwilę oderwane od wykonywanych czynności i zaraz powrócą do swoich zajęć. W bezpośrednim zetknięciu z obrazem trudno oprzeć się wrażeniu jego majestatyczności – wręcz można poczuć się zdominowanym bądź przytłoczonym. Postaci ukazane są w dużym zbliżeniu, co zmniejsza dystans między dziełem a odbiorcą.

Młoda kobieta w centralnej części obrazu jest ubrana w białą koszulę z dużym wycięciem odsłaniającym jej dekolt oraz czerwoną spódnicę w romby, przepasaną białą zapaską. Na głowie ma związaną chustę. W prawej dłoni trzyma sierp, a lewą ręką przytrzymuje swobodnie opadające przez jej ramię kłosa zboża. W lewym górnym rogu ukazana została postać mężczyzny o ciemnej karnacji, który ubrany jest w szarą koszulę z podwiniętymi wysoko rękawami i przepasany skórzanym, szerokim brązowym pasem. Ma na sobie jasne, pasiaste spodnie. Oburącz trzyma kosę wspartą na ramieniu. Jej ostrze znajduje się nad jego plecami. Mężczyzna ma mocno zaznaczone, napięte mięśnie i bardzo wyrazistą, jakby ociosaną w drewnie, twarz, opaloną od nadmiaru słońca, z której wyraźnie wybija się niebieski kolor oczu. Patrzy w dal, na coś, co jest poza obrębem obrazu. W prawym górnym rogu znajduje się drugi mężczyzna ubrany w szary płaszcz przepasany brązowym pasem. Na głowie ma kapelusz. W rękach, które są tak ciemne, że wręcz wydają się brudne, trzyma bochenek chleba, z którego przy pomocy niewielkiego noża odkrawa kromkę. Głowę ma lekko pochyloną, oczy wydają się smutne i nieobecne. W dolnej części obrazu widoczne są dzieci. Dziewczynka znajdująca się w lewym rogu ma blond włosy przyozdobione wiankiem z niebieskich kwiatków. Jest ubrana w białą koszulę z podwiniętymi rękawami i małym wycięciem pod szyją oraz zieloną kamizelkę. Jest ukazana do wy-

¹⁰ Opis stanu zachowania dzieła w chwili włączenia do zbiorów muzeum oraz dane na temat przebiegu i zakresu konserwacji znajdują się w Aneksie II.2.



Lato
Summer

sokości pasa. Jej spojrzenie skupia się na wieńcu zbożowym, który trzyma w dłoniach. W prawym dolnym rogu została umieszczona postać chłopca w jasnej koszuli i szarej kamizelce. Swoją lewą dłonią trzyma ucho brązowego dzbana, a prawą obejmuje jego brzusiec. Głowę unosi wysoko ku górze, usta ma otwarte, a wzrok skierowany w dal – mamy wrażenie, że w tym samym kierunku, w którym patrzy mężczyzna z kosą. Natomiast mężczyzna z bochnem chleba i dziewczynka z wieńcem są skupieni na trzymany przez siebie przedmiotach i w nie zapatrzeni. Jedynie kobieta w środku spogląda w kierunku mężczyzny krojącego chleb, lecz on tego spojrzenia nie odwzajemnia. Nikt też nie nawiązuje kontaktu wzrokowego z odbiorcą dzieła.

Już przy pierwszym oglądzie obrazu wyraźnie widać pewien schemat zastosowany przez Gajewskiego. Postaciom – podobnie jak miało to miejsce w przypadku *Wiosny* – przydzielił on miejsca w rygorystyczny, podporządkowany kompozycji sposób, co potęguje wrażenie monumentalności dzieła. Widoczny jest podział na przestrzenie przypadające każdej osobie. Jeśli w wyobraźni poprowadzimy linię poziomą na wysokości piersi kobiety w centrum obrazu, wyodrębnimy odpowiednio: strefę dzieci (przy dolnej krawędzi obrazu) oraz strefę dorosłych (przy górnej krawędzi). Kobieta – mimo że umieszczona na granicy podziałów – spaja jednak obie te strefy. Nie ulega to zmianie nawet wtedy, kiedy wprowadzimy drugi, dużo bardziej znaczący podział formalny, który przekłada się na interpretację treści dzieła. Wyobraźmy sobie, że malujemy na obrazie przekątne, a ponieważ pozostajemy w sferze sztuki, a nie arytmetyki, możemy wprowadzić stosowne nazewnictwo i mówić o diagonalnych. Pierwsza z nich zaczyna się w lewym górnym rogu, a wyznacza ją twarz, a następnie ramię mężczyzny, dalej biegnie na wysokości piersi kobiety i dzbana w rękach dziecka, a kończy się w prawym dolnym rogu. Druga diagonalna bierze swój początek w prawym górnym rogu i biegnie wprost do lewego dolnego. W punkcie przecięcia obu linii, czyli w centralnej części obrazu, znajdują się: sierp w dłoni kobiety, jej niemal nagie piersi oraz snop siana. Obie diagonalne są nośnikami treści symbolicznych, ponieważ najważniejsze atrybuty w rękach postaci znajdują się właśnie na tych liniach. Wyraźne jest tu współgranie formy i treści, nierozzerwalnie ze sobą połączonych. Podążając za symbolami znajdującymi się na pierwszej diagonalnej, widzimy kosę, sierp i dzban, zaś na drugiej – chleb, ponownie sierp oraz wieniec ze zboża. Sierp i wiązka zboża to atrybuty kobiety, która właśnie dzięki nim przeobraża się w alegorię Lata. W jej osobie, dzięki takiemu sposobowi ujęcia, skupia się zarówno praca, jak i jej efekt – żniwa przynoszą plon.

Symboliczne znaczenia kosy i sierpa w dużej mierze są takie same. Oba te narzędzia nie tylko w fachowej literaturze, ale również w powszechnych skojarzeniach interpretowane są jako symbole ciężkiej pracy, okresu lata i pory żniw, obfitych zbiorów. Odróżnia je natomiast to, że sierp odnosi się do zasady żeńskiej – i właśnie dlatego trzyma go kobieta – kosa zaś symbolizuje rolnika, mężczyznę¹¹. Dzban, który trzyma dziecko usytuowane w prawym dolnym rogu, to symbol źródła życia, a wieniec w rękach dziewczynki po lewej stronie obrazu odnosi się do urodzaju, obfitości, płodności i dobrobytu¹². Do zinterpretowania pozostaje chleb krojony przez mężczyznę stojącego na prawo od alegorii

¹¹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 379–380.

¹² Ibidem, s. 458–459.

breasts, and a bundle of hay. As the most important attributes in the hands of the characters are on these lines, both diagonals convey symbolic meaning. The form and the content harmonise and are inseparable. Following the symbols on the first diagonal we can see a scythe, a sickle and a jug, and on the second diagonal we can see a loaf of bread, the same sickle and a cereal wreath. The sickle and the bundle of cereal are attributes of the woman who, thanks to them, becomes an allegory – Summer. In this way she symbolises both work and its effect – the harvest bringing in the crops.

The sickle and the scythe have, to a large extent, the same symbolic meaning. Both in the professional literature and in common associations they are interpreted as symbols of hard work, summer, harvest and abundant crops. What distinguishes them is that the sickle symbolises woman (this is why a woman is holding it), and the scythe symbolises man, a farmer.¹² The jug held by the child in the bottom right corner of the painting symbolises the source of life, and the wreath held by a girl on the left side of the painting refers to harvest, abundance, fertility and prosperity.¹³ As regards the bread being sliced by the man standing to the right of Summer, it symbolises work providing support and existence.¹⁴ Symbolic meanings of these attributes interpenetrate and complement each other, oscillating around semantically similar associations. Here we can see work, the effects thereof, which bring people prosperity, and that the effort put into harvesting will ensure an abundant crop which will in turn provide the bread. Despite the fact that bread is not in the centre of the painting, it is the climactic point of the work. For a long time, and in many cultures, bread has been particularly important for mankind. It is synonymous with satisfying basic needs, it guarantees survival, it is something people pray for: “give us this day our daily bread, Lord.”

As in *Spring*, the young woman in the centre of the painting is the focus of attention. She, as an allegory, is Summer, and we can see her almost completely. The whiteness of her blouse, the apron covering the skirt and her very light skin attract attention and catch the eye. Her exposed cleavage can be associated with prosperity and abundance. They focus the lightest ray of sunlight, which makes them almost white. *Spring* makes us think of Venus, while *Summer* might be associated with Ceres, the Roman goddess of vegetation and abundance, who from the beginning of the 5th century BC was associated in Rome with Greek Demeter.¹⁵ She, as a goddess of fertility, farming and crops,¹⁶ was supposed to favour farm work.

The associations with a strong work ethic and its praise are direct. Gajewski was deeply attached to the countryside, and he respected it and was fond of it. He honestly admired hard work and truly appreciated its effects. He came from a family with farming traditions, and grew up in a farming region. When he lived in Putnowice Górne, he worked in the fields.

¹² W. Kopaliński, (1990) *Słownik symboli*, Warszawa, pp. 379–380.

¹³ *Ibid.*, pp. 458–459.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 41–43.

¹⁵ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, op. cit., p. 142.

¹⁶ *Ibid.*, p. 201.

Lata. Chleb to symbol pracy zapewniającej utrzymanie i byt¹³. Symboliczne znaczenia omówionych pokrótce atrybutów przenikają się i uzupełniają, oscylując wokół zbliżonych semantycznie skojarzeń. Oto widzimy pracę, której efekty zapewniają ludziom dobrobyt – wysiłek włożony w żniwa zapewni obfite plony, które dadzą chleb. Mimo że chleb nie znajduje się w centralnej części obrazu, to w znaczeniu symbolicznym jest punktem kulminacyjnym dzieła. Chleb od dawna i w wielu kulturach ma dla ludzkości szczególne znaczenie. Jest synonimem zaspokojenia podstawowych potrzeb, gwarantuje przetrwanie, jest czymś, o co prosi się również w modlitwie – *chleba naszego powszedniego daj nam, Panie*.

Podobnie, jak miało to miejsce w przypadku *Wiosny*, tak i tu młoda kobieta w centralnej części obrazu skupia na sobie uwagę widza. To ona jest alegorią Lata i to jej postać widzimy niemal w całości. Biel bluzki i zapaski osłaniającej spódnicę oraz bardzo jasny kolor jej skóry zwracają uwagę i przykuwają wzrok. Wyeksponowane piersi mogą kojarzyć się z dobrobytem i urodzajem. To na nich skupia się najjaśniejsza wiązka słonecznego światła, co czyni je niemal białymi. *Wiosna* przywołała na myśl Wenus, *Lato* zaś może się kojarzyć z rzymską Ceres, boginią wegetacji i urodzaju, która od początku V w. p.n.e. była w Rzymie utożsamiana z grecką Demeter¹⁴. Ta zaś jako bogini płodności, rolnictwa i zboża¹⁵ miała sprzyjać pracom rolnym.

Nasuujące się w kontakcie z obrazem skojarzenia z etosem pracy i jej gloryfikacją są jednoznaczne. Gajewski był silnie związany z życiem wsi, którą darzył na równi szacunkiem i sentymentem. Był pełen szczerego podziwu dla ciężkiej pracy i doceniał jej efekty. Pochodził z rodziny o rolniczych tradycjach, dorastał w rolniczym regionie, sam również zajmował się gospodarowaniem. W okresie, kiedy mieszkał w Putnowicach Górnych, pracował fizycznie na swoim polu.

Jesień

Obraz został namalowany w tym samym roku, co dwa poprzednie i tą samą techniką, również na podłożu z drewnianej płyty. Jego wymiary są nieco inne (118x148 cm), choć zbliżone do dwóch pozostałych. Hrubieszowskie muzeum zakupiło dzieło do zbiorów w 1981 r.¹⁶. Drewniana, pomalowana na złoto i brązowo rama przedstawia wyrzeźbione przez Gajewskiego motywy roślinne, wśród których przeważają regularnie powtarzające się główki maku.

W przypadku tego obrazu mamy do czynienia ze sceną rodzajową utrzymaną w odmiennej stylistyce. Nastąpiła tu zmiana, która rzutuje na dynamikę dzieła. Podobnie jak w poprzednich obrazach

¹³ Ibidem, s. 41–43.

¹⁴ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, op. cit., s. 142.

¹⁵ Ibidem, s. 201.

¹⁶ Opis stanu zachowania dzieła w chwili włączenia do zbiorów muzeum oraz dane na temat przebiegu i zakresu konserwacji znajdują się w Aneksie II.8.

Autumn

This was painted in the same year as the two previous paintings, using the same technique, also on wooden board. Its measurements are slightly different (118x148 cm), yet similar to those of the other two. The Hrubieszów museum acquired the painting in 1981.¹⁷ Its wooden frame painted gold and brown features plant motifs sculpted by Gajewski, with dominating, regularly repeated poppy heads.

The painting is a genre scene in a different style. We can observe a change that influences the dynamics of the work. As in other paintings of this cycle, there are five characters, with a woman in the centre being the embodiment of a season, and two characters on either side. However, in comparison with the other seasons, here the atmosphere is least solemn. The scene is idyllic, even carefree, and it is set on a bright, sunny day. The colours are vivid and light, with dominant whites and yellows. This reduces the distance between the viewer and the work.

In the centre of the painting there is a young woman in a white shirt, with rolled up sleeves and a low neckline displaying almost an entire breast. A white apron belted at the waist partially covers her skirt. Over her loose, blond, shoulder-length hair there is a patterned headscarf. In her right hand, held out in the direction of a young man in the bottom left corner, the woman is holding an apple, and she is leaning her right arm on a basket of fruit carried by a man. A boy is wearing a grey shirt, brown belt and green trousers. He has dark, heavily suntanned skin. He is averting his eyes from the girl in the centre and is looking down. Under his rolled up sleeves are tense, strongly outlined muscles. He is pouring apples from the basket into the sack next to him. On the other side of the sack, in the bottom right part of the painting, there is another boy, with dark hair and swarthy skin, carrying on his shoulders a basket full of apples. He is supporting the basket on his neck and the back of his head, and is bending forward, so we can guess that he is getting ready to shed his load by pouring the contents of the basket into the sack. Behind him we can see the face and shoulder of another person. This is a young girl with a light headscarf on her head. She is facing the viewer, looking at them and laughing. Her white skirt with a blue pattern on the bottom looks like an open umbrella. The girl seems to be crouching. She is the only person who is not working. Her wide, more festive skirt with no apron might attest to this.

In the top left corner of the painting there is one other woman. She is wearing a white shirt with buttoned cuffs, and has dark hair which slips from under a red headscarf. Her striped skirt, or apron, is in shades of yellow and red. With both her hands she is supporting a bundle of straw that is slung over her shoulder. Her face and eyes are directed towards the woman in the centre of the painting. In the background, a blue sky breaks through white clouds, and below we can see sheaves of straw in the field, which indicates the end of harvest. Though the characters dominate the background, we cannot miss a fruiting apple tree in the top right corner, which reminds us of the paintings by Paul Cézanne, especially his still lifes with fruit, and landscapes.

¹⁷ The description of the condition of the work at the time of including it in the collections of the museum, and information on the course and scope of restoration, are in the Appendix II.8.

cyklu, scenę nadal tworzy pięć postaci i tu również kobieta w centrum to personifikacja odpowiedniej pory roku, a po obu jej stronach umieszczono po dwie osoby. Jednak w porównaniu do dwóch pozostałych pór roku na tym obrazie panuje najmniej podniosła atmosfera. Scena jest sielankowa, wprost beztraska, rozgrywa się w słoneczny, pogodny dzień. Kolorystyka jest żywa i jasna, przeważają odcienie bieli i żółci. Zabiegi te posłużyły zmniejszeniu dystansu między odbiorcą a dziełem.

W centralnej części obrazu znajduje się młoda kobieta w białej bluzce z podwiniętymi rękawami i głęboko wyciętym dekoltem odsłaniającym nagą pierś. Spódnicę częściowo przykrywa niewielki biały fartuszek przewiązany w pasie. Na rozpuszczonych do ramion blond włosach ma wzorzystą chustę. W prawej dłoni, wyciągniętej w kierunku młodzieńca znajdującego się w lewym dolnym rogu, kobieta trzyma jabłko, prawą rękę opiera na niesionym przez niego koszu pełnym owoców. Chłopak ubrany jest w szarą koszulę, brązowy pas i zielone spodnie. Ma ciemną, mocno opaloną skórę. Odwraca twarz od dziewczyny w centrum, wzrok ma skierowany w dół. Pod zakasnymi rękawami koszuli odznaczają się napięte, mocno zarysowane mięśnie. Chłopak przesypuje zebrane jabłka z kosza do worka stojącego obok niego. Po drugiej stronie worka, w prawej dolnej części obrazu, znajduje się drugi młody chłopak o ciemnych włosach i śniadej karnacji, który dźwiga na plecach kosz pełen jabłek. Kosz opiera się o jego kark i tył głowy, a sam chłopak jest mocno pochylony do przodu, zatem możemy się domyślać, że właśnie zdejmuje z siebie ten ciężar, by również przesytać jego zawartość do worka. Za nim widoczne są twarz i ramię kolejnej osoby. Jest to młoda dziewczyna w jasnej chuście na głowie. Odwraca się w stronę widza i patrząc na niego – śmieje się. Biała spódnica z niebieskim wzorem w dolnej części układa się niczym rozpostarty parasol. Dziewczyna wygląda jakby przykucnęła. Jest ona jedyną osobą, która nie pracuje. Może na to wskazywać właśnie ta rozłożysta, jakby bardziej odświętna spódnica, która nie jest przysłonięta fartuchem czy zapaską.

W lewym górnym rogu obrazu znajduje się jeszcze jedna kobieca postać. Spod czerwonej chusty wymykają się jej ciemne włosy. Ma na sobie białą koszulę z zapiętymi na guziki mankietami. Pasiasta spódnica, bądź fartuch, jaki ma na sobie, jest w odcieniach żółci i czerwieni. Dziewczyna oburącz podtrzymuje wiązkę słomy przełożoną przez ramię. Twarz i wzrok kieruje na kobietę w centrum obrazu. W tle spoza białych obłoków przebija niebieskie niebo, a niżej widać słomiane snopy rozstawione na polu, które świadczą o zakończeniu żniw. Wprawdzie przedstawione osoby niemal zupełnie zdominowały tło, lecz nie może umknąć naszej uwadze umieszczona w prawym górnym rogu owocująca jabłoni, przywodząca na myśl obrazy Paula Cézanne'a, szczególnie jego martwe natury z owocami oraz pejzaże.

Dziewczyna w centralnej części obrazu to oczywiście alegoria Jesieni. Przybrała swobodną postawę, a jej szeroki uśmiech odsłania białe zęby. Między postaciami zachodzą bardziej oczywiste niż w *Wiosnie* i *Lecie* relacje. Tytułowa Jesień częstuje chłopaka, ukazanego w lewym dolnym rogu, jabłkiem. Jest to klasyczny motyw kuszenia, spotęgowany jej zalotnym spojrzeniem i lekko odsłoniętą nagą pierśią. Ich ciała wyrażają ruch, nadają obrazowi dynamikę. Widzimy grupę młodych ludzi przy pracy, z której potrafią czerpać radość.

Gajewski nie nadał obrazowi tak głębokiej wymowy jak dwóm poprzednim z cyklu prezentującego pory roku. Być może przez to odbiorca nie doszukuje się w nim treści mitologicznych. Postaci są bardziej „realne” przez naturalność i swobodę zachowania. Patrząc na obraz, można zapomnieć o tym, że



Jesień
Autumn

jest on ilustracją pory roku. Emanuje z niego sielankowa, radosna atmosfera, nie odczuwa się patosu ani nasycenia treściami symbolicznymi. Jedynie obfitość jabłek w dwóch koszach, worku i na drzewie sugeruje, że jest to czas zbioru owoców z sadu.

Kompozycja *Wiosny* była oparta na trójkącie, w przypadku *Lata* została podporządkowana naczelnej zasadzie organizowania kompozycji na dwóch diagonalnych. *Jesień* to kompozycja oparta na jednej diagonalnej biegnącej od lewego górnego do prawego dolnego rogu obrazu. Tylko roześmiana dziewczyna przy prawej krawędzi obrazu wydaje się wymykać takiemu ujęciu, dzięki czemu równoważy układ elementów dzieła.

Żółcienie, odcienie pomarańcza i czerwienie, świetliste biele i intensywne błękity powodują, że obraz jest miły w odbiorze. Jego walory kompozycyjne i kolorystyczne zostały docenione: *Konstrukcja jasna i bez zarzutu – masy umiejętnie rozłożone wokół centralnej postaci, koloryt szarmonizowany i soczysty – (proszę zwrócić uwagę na jabłka, jakby nabrzmiały słonecznymi promieniami) – wysuwają to dzieło na czoło innych prac p. Gajewskiego*¹⁷.

Malarz zamiast szarej, ponurej i kapryśnej wersji tej pory roku wybrał „złotą polską jesień”, a zamiast żmudnej pracy przy wykopywaniu ziemniaków pokazał radosną atmosferę towarzyszącą zbieraniu jabłek przez młodych ludzi w pogodny dzień.

Pory roku jako cykl

Omówienie *Pór roku* Pawła Gajewskiego rozpocznę nietypowo – od obrazu, którego w tym cyklu brakuje. Zgodnie z tym, co zostało zasygnalizowane we wprowadzeniu w tematykę pór roku w malarstwie, autor mógł zdecydować, że poprzestanie na ukazaniu *Wiosny*, *Lata* i *Jesieni*. Kiedy oprowadzam turystów po muzeum i opowiadam o twórczości Gajewskiego, bardzo często słyszę pytanie o czwarty obraz, o to, czy w ogóle powstał, a jeśli tak, to gdzie jest, co się z nim stało i jak wygląda. Nie udało mi się niestety dotrzeć do żadnych szkiców czy reprodukcji dzieła, jak również nie ma o nim wzmianek w przytaczanej już prasie i literaturze, co nie oznacza jednak, że obraz ten nigdy się nie odnajdzie. Córka malarza podczas rozmowy ze mną przyznała, że pamięta duży obraz z elementami zimowej scenerii, który przedstawiał kulig. Czy była to *Zima* zamykająca cykl obrazów ekspozowanych w hrubieszowskim muzeum? Nie możemy tego wykluczyć. Wyobrażenie *Zimy* ukazującej beztrudne chwile rozrywki podczas kuligu pozwala nam założyć, że rzeczywiście obraz przedstawiał malowniczą scenerię, pejzaż pełen śniegu, rozradowane twarze ludzi siedzących w saniach ciągniętych przez konie. Jeżeli obraz rzeczywiście powstał i należał do cyklu, to wybrany przez Gajewskiego dla

¹⁷ Wystawa dzieł Związku Dziesięciu Artystów Plastyków w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, op. cit.

Obviously, the girl in the centre is an allegory, Autumn. She assumes a relaxed pose, and her wide smile shows white teeth. The relations between the characters are more obvious than in *Spring* or *Summer*. The figure of Autumn is offering the boy in the bottom left corner an apple, a classic motif of temptation that is enhanced by her flirtatious look and partly exposed breast. Their bodies express movement and make the painting dynamic. We can see a group of young people engaged in the kind of work that can be enjoyable.

This painting does not have such deep meaning as the other two paintings of the cycle. Maybe this is why the viewer does not discern mythological content. The characters are more real due to their naturalness and free behaviour. Looking at the painting one can forget that it illustrates a season. Its atmosphere is idyllic and joyful, we cannot feel pathos or symbolic meanings. It is only the abundance of apples, in two baskets, in the sack and on the tree that suggests a time for picking fruit from an orchard.

The composition of *Spring* was based on a triangle, and that of *Summer* on two diagonals. *Autumn* is based on one diagonal running from the top left corner to the bottom right corner of the painting. Only the smiling girl at the right edge seems to be escaping this perspective, thanks to which she balances the arrangement of the elements of the work.

Yellows, shades of orange and red, bright whites and intensive blues make the painting easy on the eye. Its composition and colours were appreciated: “Construction light and without fault – masses skilfully distributed around the central figure, harmonised and vivid colours (look at the apples, as if swollen with rays of light) put this work in front of other works by Gajewski.”¹⁸

Instead of the grey, gloomy and changeable version of this season, Gajewski chose to depict the “golden Polish autumn”. And, instead of the arduous work of digging potatoes, he showed a joyful atmosphere and young people on a bright day in the apple-picking season.

The *Seasons* as a cycle

I will start the analysis of *The Seasons* by Paweł Gajewski untypically, because I begin with the painting that is missing from the cycle. As already indicated in the introduction to the seasons in painting, the artist might have decided to portray only *Spring*, *Summer* and *Autumn*. When I show tourists around the museum and talk about Gajewski, they often ask whether a fourth painting was created, and if so, where it is, what happened to it and how it looks. Unfortunately, I did not manage to find any sketches or reproductions of the work. The quoted press and literature do not mention it, but this does not mean that the painting will never be found. In a conversation, the painter’s daughter admitted

¹⁸ Wystawa dzieł Związku Dziesięciu Artystów Plastyków w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, op. cit. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

ukazania tej pory roku motyw doskonale wpisują się w narrację całego cyklu i jeszcze bardziej utwierdzały odbiorców w przekonaniu o starannym jego przemyśleniu.

Tym, co sprawia, że patrzymy na *Wiosnę*, *Lato* i *Jesień* jako na cykl, są pewne podobieństwa, głównie w sferze formalnej. Zaczniemy od wymienienia tych najbardziej oczywistych. Obrazy powstały w 1928 r., mają zbliżone rozmiary, identyczne kształty, poziomy układ oraz bogato zdobione ornamentyką ramy wykonane przez autora. Utrzymane są w podobnej gamie kolorystycznej, a niemal taka sama kompozycja postaci świadczy o zamierzonym potraktowaniu tematu jak cyklu. Każdy z obrazów przedstawia pięć osób i na każdym kobieta w centralnej części jest alegorią pory roku. Postaci, które widzimy na obrazach, zostały wyeksponowane poprzez umieszczenie ich na pierwszym planie, w dużym zbliżeniu. Tło stanowią głównie białe obłoki kłębiące się na niebie oraz fragmenty pejzażu przedstawiające łąki, pola lub sad. Mimo skupienia niemal całej uwagi widza na przedstawionych ludziach i relacjach między nimi, główną rolę odgrywają praca i natura, od których człowiek zawsze był zależny. To odwieczny cykl natury determinuje tryb pracy człowieka, jego samopoczucie oraz nastroj. Wiosna cieszy przez krótką chwilę i napełnia energią potrzebną do ciężkiej pracy w lecie. Jesień wybrzmiewa ostatnimi obfitymi plonami zbieranymi już jako zapasy na nadchodzącą zimę. Ostatnie jesienne prace wykonywane podczas coraz krótszych i chłodniejszych dni przygotowują do czasu wytnienia, które jest tak potrzebne przed ponownym nastaniem wiosny.

Elementami przykuwającymi uwagę odbiorcy są również okazałe autorskie ramy, w które Gajewski oparł swój cykl. Ich atuty dekoracyjne wpisują się w charakter dzieł. *Wiosna* i *Lato* zostały wyposażone w podobne do siebie, jednobarwne ramy pomalowane na złoty kolor, wykonane z drewna i gipsu. Ich klasycyzujący styl nadaje obrazom doniosły i poważny charakter. *Jesień* jest otoczona inną oprawą, wykonaną przez Gajewskiego w całości z drewna i pomalowaną na złoty, srebrny i brązowy kolor. Misternie wykonany wzór składa się z regularnie ułożonych główek maku, między którymi wiją się dekoracyjne formy roślinne. Rama, która jest zupełnie odmienna od dwóch pozostałych, ma również wpływ na ogólny odbiór obrazu, który wydaje się mniej pompatyczny, bardziej radosny, bez troski i swojski. Oprawa *Jesieni* jest najbardziej spójna z treścią obrazu, ponieważ mak jest rośliną, której pełny rozkwit i zbiór przypadają na przełom lata i jesieni.

Na poziomie kompozycji podobieństwa ograniczają się do tego, że obrazy przedstawiają po pięć osób. Różne są zasady organizacji postaci w przestrzeni. Kompozycja *Wiosny* opiera się na trójkącie, *Lato* – na dwóch diagonalnych, a *Jesieni* – na jednej diagonalnej. Ma to swoje konsekwencje w interpretacji atmosfery dzieł. Zwarta kompozycja *Wiosny*, bardzo rygorystyczna *Lato* i swobodna *Jesieni* sprawiają, że obrazy są różnie odbierane. O ile *Wiosna* to wprost afirmacja życia i młodości, a *Lato* – ciężkiej pracy i jej efektów, o tyle *Jesień* zdecydowanie wyraża pochwałę radości i bez troski spowodowanej dobrobytem. W tym miejscu ponownie warto przywołać hipotetyczną *Zimę*, która – jeśli przedstawiała kulig – to kończyła malarską opowieść Gajewskiego o porach roku wizją pełnej bez troski zabawy zorganizowanej w czasie, kiedy nie ma już żadnych prac na roli i można w pełni odpocząć.

Obrazy *Lato* i *Jesień* charakteryzują się kultem pracy. Świadczą o tym chociażby takie szczegóły jak: zakasane rękawy, napięte mięśnie, opalone ciała, narzędzia pracy trzymane przez niektóre postaci. Zwiedzający często mają skojarzenia ze sztuką socrealizmu, szczególnie w odniesieniu do *Lato* ukazu-

that she remembers a large painting with elements of winter scenery, depicting a sleigh ride. Was it *Winter*, closing the cycle of paintings displayed at the Hrubieszów museum? We cannot rule it out. Let us assume a representation of *Winter* depicting picturesque scenery, a snow-clad landscape, smiling faces of light-hearted people riding in a sleigh pulled by horses. If the painting was created and was part of the cycle, then the motif chosen by Gajewski to show this season would perfectly continue the narration of the whole cycle and would be evidence that it was well thought-out.

What makes us look at *Spring*, *Summer* and *Autumn* as cycle are certain similarities, mainly those referring to the formal sphere. Let's start by listing those that are most apparent. The paintings were created in 1928, they are of similar sizes and almost identical shapes, they have a horizontal arrangement and richly ornamented frames made by the artist. The similar range of colours and almost the same arrangement of characters proves that the subject was intentionally treated as a cycle. Each painting shows five characters, with a woman in the centre as an allegory of a season. The painter emphasised the characters by placing them in the foreground and showed them in close-up. In the background there are mainly clouds billowing in the sky and sections of landscape with meadows, fields or an orchard. Despite focusing the audience's attention on the characters and the relations between them, the main roles are played by work and nature, on which man has always depended. This eternal cycle of nature conditions a person's work, their physical and mental state, and mood. Spring pleases for a while and fills us with the energy needed for hard work in the summer. Autumn shows abundant crops being laid up for the winter. The last autumn work, done on shorter and colder days, are preparation for the rest which is needed before another spring.

The impressive frames made by Gajewski, the decorative values of which complement the paintings, are also riveting for the viewer. *Spring* and *Summer* are framed in similar, monochromatic, gold frames made of wood and plaster, the classicist style of which gives the paintings grave and serious character. The frame of *Autumn*, also made by Gajewski, is of wood painted gold, silver and bronze. A finely crafted pattern consists of regularly arranged poppy heads, with meandering decorative plant forms. This frame, different from the two others, influences the general reception of the painting, which seems less pompous, more joyful, light-hearted and more familiar. The frame of *Autumn* is most coherent with the painting, since the poppy is the plant that blossoms and is picked at the turn of summer and autumn.

As regards the compositions, the only similarity is in the depiction of five characters in each painting. The arrangement of figures is different. The composition of *Spring* is based on a triangle, that of *Summer*, on two diagonals, and that of *Autumn* on one diagonal. This influences the interpretation of the atmosphere of the paintings. The composition of the paintings, dense for *Spring*, very rigorous in *Summer* and loose in *Autumn*, provokes a different reception of each work. While *Spring* is an affirmation of life and youth, and *Summer* of hard work and the effects thereof, *Autumn* praises the carefree joy resulting from prosperity. Here one should refer to the hypothetical *Winter*, which, if it does depict a sleigh ride, finished the painted story about the seasons with a vision of light-hearted entertainment organised at a time where there is no work to be done in the fields and one can take a rest.

jącego ludzi przy żniwach. Owa praca przynosi jednak widoczne efekty. Cykl bezsprzecznie obrazuje urodzaj. Ptasie gniazdo pełne jaj, dorodne kłosa zboża, kosze pełne dojrzałych jabłek. Cykl kojarzy się z codziennym życiem mieszkańców wsi. *Wydaje się, że zapatrzenie na ludowość, kulturę ludową i tradycję wywołało najtrwalsze piętno na „wolnym” malarstwie Gajewskiego. Cykl „Wiosna, Lato, Jesień” – wielkie obrazy o treściach alegoryczno-symbolicznych mogą razić niezamierzonym najpewniej pozornie „surrealistycznym” obrysem postaci (malowane były w 1928 roku!) – tchną jednak ciepłą kolorystyką i interesującą kompozycją na wskroś polskich elementów*¹⁸.

Poza nasyceniem kulturą ludową pojawiają się w cyklu wątki mitologiczne – taki kontrast może służyć zabiegowi polegającemu na podkreśleniu faktu, że ciężka praca mieszkańców wsi oraz ich zależność od pór roku mają jednocześnie wymiar transcendentny. Najsilniejsze konotacje mitologiczne ma *Wiosna*, w *Lecie* nieco słabną, w *Jesieni* zanikają. Odwrotnie proporcje te rozkładają się, kiedy przyjmiemy za kryterium swojskość obrazów – *Jesień* jest pełną swobody sceną rodzajową, wprost wyjętą z wiejskiego życia, *Lato* już nieco trudniej przyporządkować do beztroskiej sielanki, *Wiosna* zaś nabiera wyrazu symbolicznego, wręcz mitologicznego.

Kolejnym ciekawym kontrastem zastosowanym przez Gajewskiego jest konsekwentne przedstawianie mężczyzn jako osób opalonych, o śniadych karnacjach, a kobiet jako bladych, o jasnym kolorze skóry. Podkreśla w ten sposób nie tylko delikatniejszą naturę kobiecą, ale również fakt, że mężczyźni na wsi spędzają o wiele więcej czasu przy pracach na wolnym powietrzu. Kobieta musiała dzielić swój czas pomiędzy pracę na polu a dom, w którym również miała obowiązki do spełnienia. Ponadto kobiety ukazane przez Gajewskiego na obrazach ilustrujących pory roku są postaciami z pogranicza dwóch światów – ziemskiego i boskiego, mitologicznego. Szczególnie *Wiosna* i *Lato*, jako niemal półboginie, wyglądają niczym kobiety wyrzeźbione przez antycznych rzemieślników w jasnym marmurze.

W *Porach roku* Gajewskiego dostrzegano też ich walory kompozycyjne i dekoracyjne, o czym świadczą słowa: *Gajewski uważnem uchem słucha hasel modernistycznych, ale stosuje je, w pełni zachowując podstawę żywiołową swego talentu i indywidualności – radość i umiłowanie życia. Chce być i jest dekoratorem barwy i ruchu, chce, i stosuje szeroką ujednostajnioną plamę barwną i dekoracyjny układ brył, chce, i przeważnie unika głębi przestrzennej w obrazie i światła, przestrzeń tę wypełniającego, ale wynagradza sobie stokrotnie te ograniczenia samą grą barw, pełną siłą, zdrowia, mocy, radości i wesela, barw jasnych częściej niż ciemnych*¹⁹.

Interpretując omawiany cykl, można przyjąć wiele różnych punktów widzenia, co niewątpliwie świadczy o talencie malarza. Im w większym zakresie odbiorca zechce poddać analizie te obrazy, tym więcej treści będzie mógł w nich dla siebie odkryć.

¹⁸ A. Kokowski, *Gajewski, malarz z Hrubieszowa*, „Gazeta Domowa”, nr 33, 1991, s. 7.

¹⁹ S. Szczutowski, op. cit., s. 448.

Summer and *Autumn* are characterised by the work ethic. Details, such as rolled up sleeves, tense muscles, suntanned bodies and the tools held by some characters, are evidence of this. Visitors often associate the paintings with the art of social realism, particularly *Summer*, which shows people at harvest. The work in the fields brings evident results, and without doubt the cycle presents abundance – a birds' nest full of eggs, ripe ears of corn, baskets full of ripe apples. The cycle is associated with everyday rural life. "It seems that the fascination with folk character, culture and tradition left its mark on Gajewski's 'free' painting. The cycle 'Spring, Summer, Autumn', large, allegorical, symbolic paintings, might dazzle with its unintentional, apparent 'social realist' outlines of the characters (they were painted in 1928), yet they emanate with warm colours and interesting composition of strictly Polish elements."¹⁹

Despite being permeated by folk culture, the cycle contains mythological themes. This contrast might emphasise the fact that the hard work done by the country dwellers, and their dependence on the seasons, also have a transcendent dimension. The mythological connotations are strongest in *Spring*, weaker in *Summer*, and vanish in *Autumn*. These proportions are different when it comes to the commonplace nature of the paintings. *Autumn* is a genre scene full of freedom, and draws directly on country life, light-hearted bliss cannot so easily be assigned to *Summer*, and *Spring* is symbolic, mythological even.

Another interesting contrast used by Gajewski arises from his depiction of men as suntanned and olive-skinned, and women as pale and light-coloured. In this way he highlights the more delicate nature of women, but also the fact that men spend much more time working outside. A woman had to divide her time between working in the field and her home, where she had her responsibilities. Besides, women in Gajewski's seasons are characters from the borderline of two worlds, the earthly one and the divine, mythological one. Spring and Summer in particular, as almost half-goddesses, look like women sculpted by ancient craftsmen in light marble.

The discerning composition and decorative qualities of *The Seasons* were remarked upon, as here: "Gajewski listens attentively to modernist slogans but maintains the exuberant basis of his talent and individuality – joy and love for life. He wants to be and is a decorator of colour and movement, he wants to use and uses a wide, uniform range of colours and a decorative arrangement of solids. He wants to avoid and usually avoids spatial depth in the painting and the light filling it, but he compensates a hundred times over for these limitations with the play of colours, the plenitude of power, health, force, joy, and light colours more often than dark ones."²⁰

In interpreting the cycle one can assume many viewpoints, which, without a doubt, proves the painter's talent. The more thoroughly the viewer wants to analyse the paintings, the more interpretations they will be able to make.

¹⁹ A. Kokowski, (1991) "Gajewski, malarz z Hrubieszowa", *Gazeta Domowa*, no. 33, p. 7. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

²⁰ S. Szczutowski, op. cit., p. 448. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

DRAMATURGIA I MELANCHOLIA

Wizja wojenna

Obraz został namalowany we Lwowie w 1928 r. farbami olejnymi na drewnianej sklejce o wymiarach 49x60 cm²⁰. Muzeum zakupiło go do zbiorów w maju 1976 r. od osoby prywatnej.

Na stosunkowo niewielkiej przestrzeni dzieła widzimy dynamiczną i pełną napięcia scenę. Na pierwszym planie, pod ziemną skarpą, sięgającą wysokością nieco ponad połowę obrazu, znajdują się dwie postacie. Mężczyźni i dziewczynce, którzy ukryli się pod skarpą, towarzyszy biały pies, który zdaje się chować za nimi w popłochu. Dziewczynka jest bosa, ubrana w skromną, jasną sukienkę, ma uniesione do góry ramiona, a dłońmi zasłania górną część twarzy, na której maluje się przerażenie – ma szeroko otwarte oczy, a wzrok skierowany ku górze. Lekko otwarte usta utwierdzają odbiorcę w przekonaniu, że dziewczynka bardzo się boi. Obok niej widzimy mężczyznę, który przykucnął. Przeczujemy, że to

²⁰ Opis stanu zachowania dzieła w chwili włączenia do zbiorów muzeum oraz dane na temat przebiegu i zakresu konserwacji znajdują się w Aneksie II.7.

DRAMATIC TENSION AND MELANCHOLY

War Vision

War Vision is an oil painting on plywood measuring 49x60 cm.²¹ It was painted in Lviv in 1928, and the museum acquired it in May 1976, from a private person.

This relatively small painting presents a dynamic and tense scene. In the foreground there are two characters, a man and a girl, hiding under an escarpment which extends slightly above the middle of the painting. Apart from them there is a white dog, which seems to be hiding behind them in panic. The girl is barefoot, and is wearing a modest, bright dress. She is raising her arms and covering her forehead with her hands. She has a horrified expression on her face – she is looking up, her eyes and mouth are wide open. Next to her there is a man, who is crouching, who might be her father. He is supporting the girl's forearm with his right hand, as if he wanted to protect her. He is wearing a grey shirt

²¹ The description of the condition of the work at the time of including it in the collections of the museum, and information on the course and scope of restoration, are in the Appendix II.7.



Wizja wojenna
War Vision

with a brown belt and striped trousers, and like the child he is barefoot. Even though he is crouching with his back to us, his face is turned in our direction and he is looking up. His eyes also express fear. In the top part of the painting we can see the cause of their fear – the whole upper part of the painting is dominated by aeroplanes flying above the escarpment. On the wings of the three planes which are lowest we can see red stars. These emblems were used to mark the planes of the Soviet Union's air forces. Thus, we can see the scene of an air raid. The planes flying from the left to the right side of the painting strengthen the dynamics and tension, and create a pervasive sense of dread. There are a lot of them, and they are flying in compact formation, low over the ground.

The range of colours is limited and based on greens, browns and greys, broken by light elements, such as the girl's dress, and the white fur of the dog and clouds billowing in the sky. This technique underlines the innocence of the child who does not understand the nature of war and cannot control her fear when faced with such serious threat.

"*The 'Vision'* has always shocked with accuracy and expression. And there, two scared people with exaggeratedly drawn faces, are hiding in some pit. They are nestling against each other, looking at the black, dangerous sky, strewn with even blacker aeroplanes marked with red stars. The painting maybe not the best as a work of art, but has terrifying overtones."²²

While analysing and interpreting the painting it is vital to consider its title and the date of creation. *War Vision* was painted in 1928, so it may refer to the Polish-Soviet War (1919-1921). However, it is worth noting that it was created ten years after the end of the First World War, and eleven years before the outbreak of the Second World War. The word "vision" in the title suggests that we are dealing either with a bad memory, a disturbing dream, or a premonition which, as history showed, came true.

Still life

Still life was probably painted around 1930.²³ It is an oil painting on canvas measuring 44x58 cm. The Hrubieszów museum bought it in August 1975.²⁴

In the background we can see patterned fabric, which is folded in drapes in the bottom right corner. In the centre there is a human skull, which is not only an expressive symbol in itself but here additionally catches the eye with its light colour. On the right there is a knight's helmet, painted in warm yellows. In the bottom left corner there is an open book with a thistle twig on it. In the background, on the left, we can see a dark, tall, cylindrical vessel resembling a vase. The painting has a wide range of yellows and browns, which are broken by whites and greys.

²² A. Kokowski, op. cit., p. 7.

²³ Apart from the signature "P.GAJEWSKI" in the top right corner, neither the face nor the reverse bear authorial dates.

²⁴ The description of the condition of the work at the time of including it in the collections of the museum, and information on the course and scope of restoration, are in the Appendix II.4.

jej ojciec. Prawą ręką przytrzymuje przedramię dziewczynki, tak jakby chciał ją przed czymś osłonić. Ubrany jest w szarą koszulę przepasaną brązową krawką oraz pasiaste spodnie i – podobnie jak dziecko – również on jest boso. Mimo że jest odwrócony do nas tyłem, twarz ma zwróconą w naszą stronę i uniesioną do góry, a spojrzenie kieruje wysoko. W jego oczach również widoczny jest strach. W górnej części obrazu widzimy przyczynę ich przerażenia. Cały górny pas dzieła zajmują samoloty, którymi usiane jest zachmurzone niebo. Przelatują one nad skarpą, pod którą skryły się opisane wyżej postacie. Na skrzydłach trzech samolotów, znajdujących się najniżej nad ziemią i najbliższej pierwszego planu, możemy dostrzec czerwone gwiazdy. Takimi emblematami oznaczone były samoloty należące do sił powietrznych Związku Radzieckiego. Mamy zatem przed sobą scenę nalotu. Lecące od lewej do prawej strony obrazu maszyny potęgują wrażenie dynamiki i budują napięcie, tworzą atmosferę grozy. Jest ich dużo i lecą w zwartym szyku, nisko przy ziemi.

Obraz namalowany jest w ograniczonej gamie kolorystycznej, bazującej głównie na zieleniach, brązach i szarościach, przełamując je jasne akcenty w postaci sukienki dziewczynki, białej sierści psa oraz kłębiących się na niebie chmur. Tego typu zabieg podkreśla niewinność dziecka, które nie rozumie istoty wojny, nie umie zapanować nad ogarniającym je lękiem w obliczu tak poważnego zagrożenia.

„Wizja” zawsze szokowała trafnością i ekspresją. Oto dwoje przerażonych, o przerysowanych twarzach ludzi kryje się w jakimś wykrocie. Trwożnie tulą się do siebie spoglądając w czarne, groźne niebo, na którym aż gęsto od jeszcze czarniejszych sylwetek samolotów poznaczonych... czerwonymi gwiazdami. Obraz może nie najlepszy jako dzieło, ale przerażający w wymowie²¹.

Przy analizie i interpretacji tego obrazu niezwykle ważne jest zwrócenie uwagi na jego tytuł i datę powstania. *Wizja wojenna* została namalowana w 1928 r., a zatem może nawiązywać do wojny polsko-bolszewickiej (1919–1921). Warto jednak zwrócić uwagę, że dzieło powstało dziesięć lat po zakończeniu pierwszej wojny światowej, a jedenaście lat przed wybuchem drugiej. Słowo „wizja” w tytule sugeruje, że mamy do czynienia albo ze złym wspomnieniem, albo z niepokojącym snem, bądź też z przeczuciem, które – jak pokaże historia – niestety się sprawdziło.

Martwa natura

Obraz pt. *Martwa natura* powstał prawdopodobnie około 1930 r.²² Został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 44x58 cm. Muzeum w Hrubieszowie zakupiło go w sierpniu 1975 r.²³

Tło dla przedstawionych na obrazie obiektów stanowi wzorzysta tkanina, której udrapowana część wychodzi na pierwszy plan w prawym dolnym rogu. Centralne miejsce zajmuje ludzka czaszka, któ-

²¹ A. Kokowski, op. cit., s. 7.

²² Poza sygnaturą „P.GAJEWSKI” w prawym górnym rogu, na licu i odwrocie obrazu nie ma żadnego datowania autorskiego.

²³ Opis stanu zachowania dzieła w chwili włączenia do zbiorów muzeum oraz dane na temat przebiegu i zakresu konserwacji znajdują się w Aneksie II.4.



Martwa natura

Still life

ra sama w sobie jest już wyrazistym symbolem, a tu dodatkowo przyciąga wzrok jasną kolorystyką. Na prawo od niej leży hełm rycerski, namalowany ciepłymi żółcieniami. W lewym dolnym rogu znajduje się otwarta książka, na której spoczywa gałązka ostu. W tle po lewej stronie widoczne jest ciemne, wysokie naczynie o prostym, walcowatym kształcie, przypominające wazon. Obraz został namalowany z wykorzystaniem szerokiej skali żółcieni i brązów, przełamanych bielami i szarościami.

Trzy główne obiekty na obrazie: książka, czaszka oraz hełm budują napięcie nie tylko przez swoją symbolikę, lecz również przez sposób ich ujęcia na jednej skośnej linii, rozpoczynającej się od książki z ostem, a więc w lewym dolnym rogu. Zarówno czaszka, jak i hełm zostały ukazane w niemal identycznym, skośnym ułożeniu. Stworzenie takiej zależności między nimi może sugerować, że mamy do czynienia z czaszką rycerza, który kiedyś tego hełmu używał.

W *Słowniku symboli* Władysława Kopalińskiego przy hasłach „hełm” i „książka” znajdziemy jedno wspólne dla obu słów znaczenie – „potęga”²⁴. Hełm może zatem reprezentować potęgę odwagi i męstwa, książka zaś – mądrości. Byłoby to wówczas odzwierciedlenie dążności do osiągnięcia ideału poprzez łączenie tych cech. Pomiedzy obydwoma obiektami Gajewski umieścił czaszkę ludzką, co można interpretować na dwa sposoby. Z jednej strony niezaprzeczalnie kojarzy się ona ze śmiercią i krótkotrwałością życia, z drugiej zaś oznacza niezniszczalność i nieśmiertelność, ponieważ stanowi *najtrwalszy ślad człowieka pozostały po jego śmierci jak skorupa po śmierci małża*²⁵. Obecność czaszki nie tylko wnosi do obrazu element niepokoju, ale również tworzy atmosferę melancholii, zadumy nad przemijalnością życia, pełnego rozterek związanych z trudnością ustalenia właściwej hierarchii wartości. Bez wątpienia stanowi klucz interpretacyjny pozwalający na głębsze poznanie i zrozumienie dzieła, jest punktem kulminacyjnym w zbudowanej przez malarza narracji.

Pośród trzech głównych obiektów autor umieścił jeszcze jeden drobny, lecz znaczący element. Warto zwrócić uwagę na ułożony na książce kwiat. Jest to oset, będący rośliną posiadającą właściwości obronne, ponieważ jest wyposażony w kolce. Łączy w sobie piękno kwiatu i groźbę zranienia, ale ponieważ jest ukazany jako ścięta roślina, kojarzy się głównie ze śmiertelnością i przemijalnością. Przekaz dzieła został zatem oparty na połączeniu wielu skrajnych znaczeń, jak piękno i jego ulotny charakter, delikatność, ale też zdolność zranienia, ciało i duch, doczesność i wieczność. W zależności od tego, jaką linię interpretacji przyjmujemy, obraz może mieć wydźwięk optymistyczny – *Nie wszyscy umrą*, bądź pesymistyczny – *Memento mori*. Przy dziełach o rozbudowanym i skomplikowanym znaczeniu, takich, których analizę można poprowadzić w kilku różnych kierunkach, każdemu szczegółowi należy poświęcić dużo uwagi. Tylko wówczas można w pełni docenić talent twórcy.

²⁴ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, op. cit., s. 109, 176.

²⁵ Ibidem, s. 54.

The three main objects in the painting, the book, the skull and the helmet, build tension both with their symbolism and the way they are arranged along one diagonal line beginning from the book and thistle, that is, in the bottom left corner. Both the skull and the helmet are arranged almost identically, at an angle. Creating such a dependence between them might suggest that it is the skull of a knight who once used the helmet.

In *Słownik symboli* (*Dictionary of symbols*) by Władysław Kopaliński, two entries, “helmet” and “book” share the same meaning, that is “power”.²⁵ The helmet might represent the power of courage and bravery, and the book the power of wisdom. This might reflect aspiring to perfection by connecting these two features. Between the two objects there is a human skull, which might be interpreted in two ways. On the one hand it is associated with death and the brevity of life, while on the other hand it symbolises indestructibility and immortality, since it is “the most durable trace of a man after his death, like a shell after the mussel’s death.”²⁶ Not only does the skull introduce anxiety, it also creates a melancholic atmosphere, and introduces contemplation on the transience of life, which is full of dilemmas connected with determining the right hierarchy of values. Without doubt it is the key to interpretation that would enable deeper analysis and understanding of the painting, it is a culminating point in the narration built by the painter.

Among the three main elements the artist placed one more, a small though significant element, namely the flower on the book. It is a thistle, with thorns giving it defensive features. It combines the beauty of the flower and the threat of injury, but since it is showed as a cut plant it is associated mainly with mortality and transience. The message behind the painting is based on the combination of many extreme associations such as beauty and its fleeting character, delicacy and the ability to hurt, body and spirit, mortal life and eternity. Depending on what interpretation we choose, the painting can be optimistic – *I shall not wholly die*, or pessimistic – *Memento mori*. As regards works with such extended and complicated meaning, which can be analysed in different ways, each detail should be considered carefully. Only then can the talent of the artist be fully appreciated.

²⁵ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, op. cit., p. 109, 176. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

²⁶ Ibid., p. 54. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

PORTRETY

Rodzina robotnicza

Rodzina robotnicza z 1913 r. to najstarszy obraz Pawła Gajewskiego w muzealnej kolekcji. Został namalowany przez niespełna dwudziestoczteroletniego artystę, tuż po ukończeniu studiów w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, kiedy w nagrodę za dobre wyniki w nauce wyjechał na stypendium do Paryża. Dzieło o wymiarach 78x71 cm zostało namalowane techniką olejną na płótnie. Do zbiorów hrubieszowskiego muzeum weszło w kwietniu 1986 r. Zostało zakupione w śląskim oddziale „Dessy” z siedzibą we Wrocławiu¹.

Rodzina robotnicza jest portretem zbiorowym ukazującym cztery bliskie sobie osoby oraz psa. Układ postaci tworzy okrąg zamknięty ramionami mężczyzny, który wydaje się zapewniać rodzinie tym gestem opiekę i bezpieczeństwo. Scena ukazuje rodzinę w czułej, intymnej atmosferze. Na pierwszym planie, tuż przy dolnej krawędzi obrazu, widzimy psa, następnie dziewczynkę z lalką oraz matkę

¹ Opis stanu zachowania dzieła w chwili włączenia do zbiorów muzeum oraz dane na temat przebiegu i zakresu konserwacji znajdują się w Aneksie II.10.

PORTRAITS

Working-class family

Working-class family, dated 1913, is the oldest painting by Paweł Gajewski in the museum collection. The artist painted it when he was nearly 24 years old, just after graduating from the Academy of Fine Arts in Kraków, when he won a scholarship to Paris for his academic achievements. It is an oil painting on canvas measuring 78x71 cm. The Hrubieszów museum purchased it in April 1986 from the Silesian division of *Desa* auction house, in Wrocław.¹

Working-class family is a group portrait depicting a family of four and a dog. The arrangement of the characters forms a circle partly enclosed with the man's arms. His embrace seems to provide the family with care and safety. The painting shows a family in an affectionate, intimate atmosphere. In the foreground, by the lower edge of the painting, we can see a dog, then a girl with a doll, and a mother breastfeeding a naked baby lying on a white swaddling cloth. In the background, in the darkest part

¹ The description of the condition of the work at the time of including it in the collections of the museum, and information on the course and scope of restoration, are in the Appendix II.10.

karmiącą piersią nagie niemowlę, ułożone na białej pieluszce. Na ostatnim planie, w najciemniejszej strefie obrazu znajduje się ojciec, który jedną ręką dotyka ramienia swojej żony, a drugą przedramienia córki, ta zaś prawą dłonią głaszcząc psa, który zamyka wspomniany już kompozycyjny okrąg. Postać matki, poprzez sposób jej ukazania, łączy wszystkie plany perspektywiczne obrazu. Na pierwszym planie widzimy jej prawą rękę wyciągniętą w kierunku psa, natomiast głowa, którą wspiera się delikatnie o czoło męża, znajduje się na najdalszym planie.

Przedstawiona scena jest statyczna, kompozycja wyważona, głęboko przemyślana, a kolorystyka harmonijna. Uwagę zwraca swoboda operowania światłocieniem i sposób tworzenia głębi, również za pomocą odpowiedniego natężenia barw. Źródło światła na obrazie znajduje się po jego lewej stronie. Najsilniej rozświetlony jest nagi dekolt matki karmiącej niemowlę, natomiast światło nie obejmuje swoim zasięgiem ojca – jego sylwetka pogrążona jest w mroku. Jest to zabieg nie tylko stylistyczny, ale również symboliczny, ojciec to strażnik, który w każdej chwili może wyjść z cienia, by – jeśli zajdzie taka konieczność – chronić swoich bliskich.

Obraz powstał w Paryżu, a więc w miejscu, gdzie Gajewski miał szansę obcować ze sztuką wielkich mistrzów włoskiego renesansu, takich jak Leonardo da Vinci czy Rafael Santi. Patrząc na to dzieło, można odnieść wrażenie, że scena pozostaje ukryta za lekką mgiełką. Owa mgiełka kojarzy się z renesansowym sfumato, techniką dającą wrażenie oglądania dzieła jak gdyby przez delikatną, transparentną woalkę. Gajewski uzyskał taki efekt przez zastosowanie miękkiego modelunku. Ten zabieg, podobnie jak sam sposób ujęcia matki z niemowlęciem, pozwala zauważyć podobieństwo do – również renesansowych – przedstawień Matki Boskiej z Dzieciątkiem Jezus. Tak więc *Rodzina robotnicza* zostaje „uświęcona” dzięki nawiązaniu do XIV- i XV-wiecznej ikonografii oraz dzięki wykorzystaniu podobnych środków formalnych. Ogólna wymowa obrazu oparta jest na zastosowaniu sprzeczności, dzięki której *to płótno zaskoczy każdego. Widoczna na nim rodzina pokazana została nieomal jak słynna rafaelowska święta Rodzina, gdzie matka w podobny sposób tuli niemowlę, ojciec pochyla się jak Stary Józef*². Podniesienie zwykłej rodziny do rangi świętości, jakby na przekór tytułowi obrazu, nadaje mu wydźwięk religijny i sprawia, że dzieło staje się metaforyczną opowieścią o najważniejszych życiowych wartościach. Kobieta karmiąca niemowlę może również przywołać na myśl skojarzenia z rozpowszechnionymi w sztuce malarskimi ujęciami Matki Boskiej Karmiącej, które wieszane były w wielu domach w celu zapewnienia mieszkańcom dobrobytu. W obrazie Gajewskiego kobieta zyskuje zatem boski pierwiastek, natomiast dzieła z Matką Boską Karmiącą miały podkreślać ludzki charakter Świętej Rodziny.

Nie wszyscy na omawianym płótnie są w takim samym stopniu zaabsorbowani przeżywaną chwilą. Jedyną osobą nawiązującą kontakt wzrokowy z odbiorcą jest dziewczynka w prawym dolnym rogu obrazu. Patrzy przenikliwie, dając do zrozumienia, że musimy utrzymać dystans, by nie przekroczyć cienkiej granicy pomiędzy byciem dyskretnym obserwatorem a nachalnym intruzem. Uwagę zwraca atrybut, w który artysta wyposażył dziewczynkę. Lalka to zabawka, która w jej rękach nie jest niczym

² A. Kokowski, op. cit., s. 7.



Rodzina robotnicza
Working-class family

zaskakującym, lecz wystarczy znaleźć odpowiednie odniesienie, by w tym sposobie ujęcia dostrzec coś więcej. Otóż widzimy piękne, niemal mistrzowskie nawiązanie. Podobnie jak na słynnym renesansowym obrazie *Zdjęcie z krzyża* Rogiera van der Weydena mdlejąca Maryja przyjmuje taką samą pozę jak bezwładne już ciało jej syna, podtrzymywane przed dwóch mężczyzn, tak również u Gajewskiego dziewczynka z lalką stanowi niemal idealne powtórzenie pozycji matki z dzieckiem. Ta trafna metafora pokazuje nam, jak mała dziewczynka, dzięki zabawie oraz obserwowaniu matki, uczy się roli, którą w przyszłości będzie jej dane spełniać.

Rodzina robotnicza to obraz bogaty w treści symboliczne, dlatego nie bez znaczenia jest również pies, który jako symbol wierności, bezinteresownej miłości i bezgranicznego oddania³ świadczy o relacjach panujących w tej rodzinie. Dłonie to zaraz po twarzy największy nośnik emocji u człowieka. Zostały one umieszczone w jednej strefie obrazu, co również stanowi dla odbiorcy istotne przesłanie. Matka z czułością trzyma dziecko, które położyło dłoń na jej nagiej piersi. Odsłonięte piersi karmiącej matki to kolejny ważny symbol – nie tylko miłości, ale również, a może przede wszystkim, porozumienia i ochrony⁴.

Obraz *Rodzina robotnicza* był prezentowany podczas wystawy prac Pawła Gajewskiego w galerii Zachęta w 1922 r. Na łamach „Słowa Polskiego” z 13 maja 1922 r. opublikowano recenzję tej wystawy. W odniesieniu do *Rodziny robotniczej* pojawia się opinia, że jest to obraz, na którym widoczne są wpływy francuskie⁵. Gajewski zyskuje miano malarza kobiet i dzieci, gdyż *te tematy pociągają go najbardziej, a w charakterystykę psychiczną swych dziewczynek (...) wkłada artysta dużo intuicji i miłego sentymentu*⁶.

Rodzina robotnicza to jeden z tych obrazów, na których Gajewski ukazuje emocje, ale również odwołuje się do elementarnych wartości życiowych, ważnych dla większości ludzi. Dzięki temu przekaz dzieła oraz jego ładunek emocjonalny stają się dla odbiorcy czytelne i klarowne. Każdy, kto w odniesieniu do rodziny i domu rodzinnego używa sformułowania „gniazdo”, dostrzeże nawiązanie do jego kształtu w układzie kompozycji w dolnej części dzieła i odczuje głębię symboliki *Rodziny robotniczej*.

Portret Stanisława Kunickiego

Portret Stanisława Kunickiego to obraz olejny na płótnie o wymiarach 96x87 cm. Autorski napis na odwrocie obrazu: „PAWEŁ GAJEWSKI 1922 KRASNOBRÓD” określa datę roczną i miejsce jego powstania⁷.

³ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, op. cit., s. 317–320.

⁴ Ibidem, s. 311.

⁵ „Słowo Polskie”, 13.05.1922.

⁶ Ibidem.

⁷ Opis stanu zachowania dzieła w chwili włączenia do zbiorów muzeum oraz dane na temat przebiegu i zakresu konserwacji znajdują się w Aneksie II.9.

of the painting, we can see the father touching the shoulder of his wife with his right hand, and his daughter's forearm with his left hand. The girl is stroking the dog that closes the composition circle. The mother, through the way she is portrayed, joins all perspective planes of the painting. In the foreground we can see that she is holding out her hand in the direction of the dog, and in the background she is leaning her head on her husband's forehead.

The scene is static, with balanced, well thought out composition and harmonious colours. What is striking is the freedom of the use of chiaroscuro and the means of creating depth, also by means of a suitable intensity of colours. The source of light is on the left side of the painting. The most illuminated part is the naked décolletage of the mother, while the light barely touches the father – his silhouette is plunged into darkness. It is a technique both stylistic and symbolic – the father is a guard who can come out of the shadow at any time to protect his family when necessary.

The portrait was painted in Paris, where Gajewski had an opportunity to commune with the art of great masters of the Italian Renaissance, such as Leonardo da Vinci and Raphael Santi. Looking at it, one can get the impression that the scene is behind a mist, which might be associated with the Renaissance sfumato, a technique which gives the impression of looking at a painting through a delicate, transparent veil. Gajewski achieved this effect by the use of soft modelling, which, like the portrayal of the mother with a baby, makes the painting resemble Renaissance depictions of the Mother of God with the infant Christ. Thus, due to the references to the 14th and 15th century iconography and the use of similar formal means, *Working-class family* becomes “sanctified”. The general meaning of the painting is based on the use of the contradiction, thanks to which “this canvas will surprise everyone. The family is depicted almost like the famous Holy Family by Raphael, with the mother hugging the baby in a similar way, and the father bending like the old Joseph.”² The fact that an ordinary family is shown as the holy family, as if in spite of the title, gives it religious meaning and makes the painting a metaphorical story about the most important of life's values. The woman breastfeeding the baby might have associations with the depictions of the nursing Mother of God, hung in many houses to ensure the inhabitants' prosperity. In Gajewski's painting the woman gets a divine element, while the works with the nursing Mother of God were supposed to emphasise the human character of the Holy Family.

Not every character in the painting is engrossed in the moment to the same extent. The only person making eye contact with the viewer is the girl in the bottom right corner of the painting. She is looking piercingly, implying that we have to keep our distance so as not to overstep the thin boundary between being a discrete observer and an intruder. What is striking is the girl's attribute. A doll is a toy which does not seem to be surprising, yet we can discern a beautiful, almost masterly reference. Like in the famous Renaissance painting *The Descent from the Cross* by Rogier van der Weyden, in which the fainting Mary assumes the same pose as her son's body, supported by two men, in Gajewski's painting the girl with a doll assumes the same pose as her mother with the baby. This apt metaphor shows how the girl, playing and watching her mother, is learning the role she will play in the future.

² A. Kokowski, op. cit., p. 7. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].



Portret Stanisława Kunickiego
Portrait of Stanisław Kunicki

Working-class family is very symbolic, and thus even the dog, a symbol of faithfulness, selfless love and boundless devotion³ shows the relations in this family. After the face, the hands are second most important in expressing human emotions, and placed in the same part of the painting they also convey a message. The mother is affectionately holding the baby, whose hand is placed on her naked breast. The naked breasts of the nursing mother symbolise not only love but also, or above all, understanding and protection.⁴

Working-class family was displayed at Paweł Gajewski's exhibition at Zachęta gallery in 1922. A review of the exhibition was published in *Słowo Polskie* of 13 May 1922, describing *Working-class family* as a "painting with French influences."⁵ Gajewski becomes the painter of women and children since "these subjects attract him most, and he devotes a lot of intuition and nice sentiment to the psychological characterisation of girls."⁶

Working-class family is one of the paintings in which Gajewski shows emotions, and appeals to fundamental life values, important to the majority of people. Owing to this message in the work, its emotional charge becomes clear to the viewer. Those who use the word "nest" with reference to family and family home will observe the reference to its shape in the composition of the lower part the painting, and will feel the depth of symbolism in the picture.

Portrait of Stanisław Kunicki

Portrait of Stanisław Kunicki is an oil painting on canvas, measuring 96x87 cm. The author's inscription on the back: "PAWEŁ GAJEWSKI 1922 KRASNOBRÓD" indicates the year and place where it was painted.⁷ The museum in Hrubieszów acquired it at the beginning of 1978 from Krystyna Sokolnicka of Poznań, a granddaughter of the subject, who, at the request of the then management of the museum sent a letter containing information on the family, including her grandfather. Thanks to this we can say a lot about the man portrayed, yet we do not know the circumstances in which the portrait was painted.

Stanisław Kunicki, who bore the Bończa coat of arms, was born on 7 August 1862 on the Stulno estate, which belonged to the parish in Uhrusk, a village in the Włodawa district. His parents were Leon Kunicki (born 1829) and Ewelina Drohojowska. Stanisław Kunicki was the owner of Stulno and Majdan estates. On 27 October 1888 he married Maria Saryusz Bielska (?), daughter of Wincenty, the owner of the Uher estates in the Chełm district, and Michalina Biegańska. At the end of the 19th century

³ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, op. cit., pp. 317–320.

⁴ Ibid., p. 311.

⁵ *Słowo Polskie*, 13 May 1922.

⁶ Ibid. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

⁷ The description of the condition of the work at the time of including it in the collections of the museum, and information on the course and scope of restoration, are in the Appendix II.9.

Muzeum w Hrubieszowie nabyło go na początku 1978 r. od Krystyny Sokolnickiej z Poznania – wnuczki sportretowanego, która w odpowiedzi na prośbę ówczesnej dyrekcji muzeum przesłała list z informacjami o rodzinie oraz dziadku, dlatego w przypadku tego obrazu możemy wiele powiedzieć na temat sportretowanej osoby. Nie znamy jednak szczegółów dotyczących okoliczności powstania portretu.

Stanisław Kunicki herbu Bończa przyszedł na świat 7 sierpnia 1862 r. w dobrach Stulno, które przynależały do parafii w Uhrusku – wsi na terenie powiatu włodawskiego. Rodzicami Stanisława byli Leon Kunicki (ur. w 1829 r.) oraz Ewelina Drohojowska. Stanisław Kunicki był właścicielem dóbr Stulno i Majdan. 27 października 1888 r. ożenił się z Marią Saryusz Bielską (?), córką Wincentego, właściciela dóbr Uher w powiecie chełmskim, i Michaliny z Biegańskich. Pod koniec XIX lub na początku XX w. Stanisław Kunicki sprzedał majątek rodzinny i przeniósł się do Warszawy, gdzie podjął pracę w Towarzystwie Kredytowym Ziemskim – pierwszej polskiej instytucji bankowej działającej od 1825 r.⁸

Portret przedstawia starszego mężczyznę siedzącego na fotelu. Całą sylwetkę, jak i twarz, ma skierowaną na wprost, lewą nogę założoną na prawą. Łokieć prawej ręki spoczywa na oparciu fotela, między palcem wskazującym a środkowym tej dłoni tkwi papieros. W lewej ręce mężczyzna trzyma binokle oraz rozłożony na kolanach album lub katalog z reprodukcjami malarstwa, który właśnie przegląda. Jest elegancko ubrany, co niewątpliwie podkreśla jego zamożność i pozycję społeczną. Ma na sobie ciemną marynarkę, kremową kamizelkę i białą koszulę z czarnym krawatem. Twarz mężczyzny o wysokim czole i włosach gładko zaczesanych do tyłu jest głęboko zamyślona, a wzrok ma skierowany ku lewemu dolnemu rogowi obrazu. Charakterystyczne są u niego ostro zarysowane, mocno uniesione ciemne brwi, zadarte do góry siwe wąsy i delikatnie zarysowana bródka. Tło obrazu jest bardzo ciemne, jednolite i niemal zlewające się z konturem marynarki. Sportretowany mężczyzna wywołuje wrażenie dostojnego, statecznego człowieka. Szerokie pociągnięcia w przypadku kontrastowych plam barwnych na twarzy czynią ją wyniosłą, a nawet surową. W zetknięciu z dziełem trudno oprzeć się wrażeniu dystansu, jaki wytwarza się pomiędzy przedstawioną postacią a odbiorcą, które potęguje jeszcze ciemna i utrzymana w chłodnej tonacji kolorystyka. Pośród malarskich walorów obrazu należy docenić również perspektywę, którą Gajewski sprawnie się posłużył, by bezbłędnie ująć mężczyznę przedstawionego w pozycji siedzącej. Ten walor dzieła autor podkreślił dodatkowo przez ukazanie rozłożonego na kolanach portretowanego albumu i wspartej na nim dłoni.

Portret kobiety (w stroju hrubieszowskim)

Na początku 2015 r. w ofercie Domu Aukcyjnego „Desa” pojawił się obraz autorstwa Pawła Gajewskiego. Fotografii obrazu towarzyszył nader skromny opis, który poza atrybucją, wynikającą z autorskiej

⁸ Informacje biograficzne dotyczące Stanisława Kunickiego pochodzą z listu jego wnuczki, Krystyny Sokolnickiej, z dn. 1.01.1978 r., archiwizowanego w Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie,teczka *Malarstwo. Paweł Gajewski (1889–1950)*.

or the beginning of the 20th century, Stanisław Kunicki sold the family estate and moved to Warsaw, where he took a job at Towarzystwo Kredytowe Ziemskie (the Land Credit Society), the first Polish bank institution, which had been operating since 1825.⁸

The portrait depicts an older man sitting in an armchair. His body and face are turned to the viewer, and his left leg rests on the right. The right elbow is on the armrest and he is holding a cigarette between the index finger and middle finger. In the left hand he is holding pince-nez, and on his knees there is an album or catalogue with reproductions of paintings, which he appears to be going through. He is elegantly dressed, which emphasises his wealth and social position. He is wearing a dark jacket, a cream-coloured waistcoat and a white shirt with a black tie. He has a high forehead and smooth swept-back hair, his face is thoughtful and he is looking in the direction of the bottom left corner of the painting. He has sharp, raised dark eyebrows, a grey upward pointing moustache and a small beard. The background is very dark, uniform and almost blurs in with the outline of the jacket. The man seems to be dignified and level-headed. Wide brush strokes in contrasting colour patches make him look haughty or even stern. The dark, cold colours emphasise the distance between the figure and the viewer. One should also appreciate Gajewski's skilful use of the perspective to capture the man accurately in a sitting position. This value of the painting is further underlined by the depiction of the subject's hand on the open album that rests on his knees.

Portrait of a woman (in a Hrubieszów folk costume)

At the beginning of 2015, the auction house *Desa* had a painting by Paweł Gajewski on offer. The photograph of the painting was accompanied by a very modest description, which, apart from the author's signature in the bottom left corner, did not provide information on the date it was painted. The portrait was named *Portrait of a woman*. It was acquired by the museum at the beginning of May 2015, and unveiled during the Night of Museums, 2015.

It is an oil painting on canvas measuring 69x60 cm.⁹ Upon a closer inspection one can say that it is an unfinished work resembling an oil sketch, particularly in the modelling of the woman's hand and the portrayal of the background. However, the author signed it in the bottom left corner in the same way he signed his other works, that is, "P.GAJEWSKI", which might indicate that he considered it complete.

The woman is in attire preferred by Gajewski, as he says: "Through work to wealth, through church to God, through craft and art to beautiful customs, through fabric to attire, and through the love to the native lands to the folk costume."¹⁰ In his reflections Gajewski made another interesting

⁸ Biographical information on Stanisław Kunicki comes from a letter of 1 January 1978, from his granddaughter, Krystyna Sokolnicka, archived at the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów, folder *Painting. Paweł Gajewski (1889–1950)*.

⁹ The description of the condition of the work at the time of including it in the collections of the museum is in the Appendix II.11.

¹⁰ P. Gajewski, op. cit., p. 6. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

sygnatury umieszczonej w lewym dolnym rogu, nie przynosił informacji o dacie powstania dzieła. Obrazowi nadano tytuł *Portret kobiety*. Z początkiem maja 2015 r. wzbogacił hrubieszowską kolekcję. Uroczystego odsłonięcia portretu dokonano podczas Nocy Muzeów w 2015 r.

Obraz został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 69x60 cm⁹. Po wnikliwszym przyjrzeniu się można powiedzieć, że jest dziełem nieukończonym, noszącym znamiona szkicu olejnego, szczególnie w modelunku dłoni kobiety oraz sposobie potraktowania tła. Niemniej jednak artysta podpisał płótno w lewym dolnym rogu w sposób, w jaki sygnował większość swoich dzieł: „P. GAJEWSKI”, co może znaczyć, że w jego uznaniu zakończył nad nim pracę.

Kobieta na portrecie została ukazana w ubiorze preferowanym przez Gajewskiego, o czym również wspomina: *Przez pracę do majątku, przez kościół do Boga, przez rzemiosło i sztukę do pięknych obyczaj, przez tkaniny do strojów, a przez miłość stron ojczystych do stroju ludowego*¹⁰. W swoich przemysleniach Gajewski dokonał jeszcze jednego ciekawego spostrzeżenia: *Naprztykład Jugosłowianie starają się stworzyć typ Jugosłowianina. Nikt z artystów polskich nie usiłuje stworzyć typu Polski, naprztykład nawet w takim wypadku, jak wybranie „Mis Polonji” zachodzi poważne nieporozumienie w kwestii usymbolizowania Polski. Wybiera się kobietę piękną, kulturalną, lecz nie odznaczającą się żadną wybitną cechą kobiety Polki*¹¹. Czy portret kobiety w stroju ludowym jest ucieleśnieniem tej idei? Dlatego ganił rozpowszechniający się zwyczaj wprowadzania na wieś mody zaczerpniętej z miast: *wstydzic by się trzeba było tej bezwartościowej tandety w stroju. Szkoda tych zdrowych tydek stroić w pończochy i modele sukien wymędrkowanych po parysku a przefiltrowanych przez miasta i miasteczka i wsiątka taka ohyda w wieś polską. (...) Tak więc i dziewczucha nasza źle się w tem czuje a wygłupia się widząc, że miasto nosi*¹².

Obrazowi nie towarzyszy żadna historia: nie znamy miejsca, okoliczności ani dokładnej daty jego powstania, nie wiemy, kim jest przedstawiona na nim kobieta. Nie wiemy też, kto był właścicielem obrazu, zanim trafił on do domu aukcyjnego. Autor poza złożeniem podpisu w lewym dolnym rogu dzieła nie pozostawił ważnej informacji w postaci daty jego namalowania. Jedynie styl może naprowadzić nas na datowanie obrazu na koniec lat 20. lub początek lat 30. XX w. Wprawdzie pozostajemy w sferze przypuszczeń, ale ponieważ każda hipoteza jest lepsza niż jej brak, pokażemy się o pewne wnioski, które mogą stanowić punkt wyjścia do dalszej dyskusji. Obraz powstał prawdopodobnie w czasie, kiedy już funkcjonowały zakładane przez braci Gajewskich szkoły tkackie. Strój, jaki dziewczyna ma na sobie, wykazuje wiele cech regionalnych, widocznych w kroju i przede wszystkim w hafcie. Różni się jedynie brakiem charakterystycznego wykładanego kołnierza o prostokątnym kształcie (tzw. kołnierz przyramkowy)¹³. Zdobiający rękawy koszuli haft krzyżykowy ma dwa kolory: czerwony i czarny i przedstawia zgeometryzowane formy roślinne. Nie tylko uroda modelki, ale również piękno tradycyjnego, regionalnego stroju urzekły Gajewskiego. Trudno mu się dziwić, skoro *dawne stroje*

⁹ Opis stanu zachowania dzieła w chwili włączenia do zbiorów muzeum znajduje się w Aneksie II.11.

¹⁰ P. Gajewski, op. cit., s. 6.

¹¹ Ibidem, s. 8.

¹² Ibidem, s. 7.

¹³ Por. E. Piskorz-Branekova, *Tradycyjne stroje i hafty hrubieszowsko-tomaszowskie*, Zamość 2011, s. 28.



Portret kobiety (w stroju hrubieszowskim)
Portrait of a woman (in a Hrubieszów folk costume)

*hrubieszowskie należy niewątpliwie zaliczyć do grupy najpiękniejszych strojów ludowych naszego kraju*¹⁴. Kolejnym argumentem, przemawiającym za tym, że przedstawiona na portrecie kobieta ma na sobie tradycyjny strój hrubieszowski, jest wskazanie przez Gajewskiego następującego faktu: *Powiem jeszcze (...), co przyrzekły mi dziewczęta w powstałych placówkach. – Otóż mówiły mi, że pierwsze one włożą strój ludowy, oparty na motywach ludowych, które dostały się do podglębia wskutek długiej niewoli obcych najeźdźców i co wojna starła całkowicie z oblicza tej ziemi, wydobędą i uwzględnią w nim nowoczesne wymogi. Obiecały mi, że będą temi jaskótkami – co wiosnę wsi tej ziemi ogłoszą w jej dostojnej szacie kwitnących jabłoni i wiśni. (...) To przyrzekły mi dziewczęta w powstałych placówkach*¹⁵.

Młoda dziewczyna będąca modelką mogła być zatem uczennicą w jednym z tych ośrodków. Została przedstawiona w ujęciu z profilu, w pozycji siedzącej. Widzimy ją do wysokości kolan. Jak już wspomniano, obraz wydaje się dziełem niedokończonym, lecz twarz została opracowana w szczegółach, podobnie jak górna część ubioru modelki, czyli koszula oraz kamizelka dopasowana w pasie, a rozszerzająca się ku biodrom. Kobieta spogląda na biały kwiat, który trzyma w prawej dłoni. Biel kwiatu koresponduje z bielą bluzki dziewczyny. Owa biel nieodzownie kojarzy się z niewinnością. Połączenie tych dwóch elementów za pomocą barwy potęguje to wrażenie. Dodatkowo kwiat może być też odczytywany jako wyraz czystości i dojrzewania sportretowanej dziewczyny¹⁶. Modelunek światłocieniowy wydobywa regularne rysy twarzy, które mają charakter indywidualny, co oznacza, że malując portret, Gajewski myślał o konkretnej osobie lub nawet miał przed sobą pozującą do obrazu modelkę. Brązowe, długie włosy są luźno zebrane i przełożone na prawą stronę. Dłonie i spódnica zostały potraktowane szkicowo i opracowane pobieżnie. Tło powstało dzięki swobodnym pociągnięciom pędzla – postać modelki okala kilka nieregularnych plam barwnych.

Portret Marii du Chateau

Portret Marii du Chateau został namalowany w 1941 r. farbami olejnymi na drewnianej sklejce o wymiarach 123x119 cm. Do zbiorów działu sztuki hrubieszowskiego muzeum został zakupiony w lipcu 1975 r. od samej sportretowanej. Obraz w formie kwadratu oprawiony jest w misternie rzeźbioną autorską ramę z motywami roślinnymi (m.in. liśćmi dębu). Gajewski wyrzeźbił ją w drewnie, a następnie pokrył srebrem w płatkach oraz brązową farbą¹⁷.

¹⁴ M. Baruś, *Powiat hrubieszowski. Szkic monograficzny*, Hrubieszów 1939, s. 111.

¹⁵ P. Gajewski, op. cit., s. 12.

¹⁶ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, op. cit., s. 184.

¹⁷ Opis stanu zachowania dzieła w chwili włączenia do zbiorów muzeum oraz dane na temat przebiegu i zakresu konserwacji znajdują się w Aneksie II.3.

observation: “The Yugoslavians, for instance, are trying to create the Yugoslavian type. And none of the Polish artists is trying to create the Polish type, even when choosing Miss Poland there is a serious misunderstanding as to the question of symbolising Poland. They choose a beautiful, cultural woman but one in whom no outstanding feature of the Polish woman is distinguished.”¹¹ Is the portrait of a woman in a folk costume the embodiment of this idea? Gajewski criticised the spreading custom of introducing city fashions the countryside: “one would be ashamed of this worthless junk fashion. It is a waste to dress such healthy calves in stockings and French-style dresses filtered by cities, towns and villages, such abomination in the Polish countryside. (...) And so our lass feels bad in it and looks foolish seeing that the city wears it.”¹²

We do not know anything of this painting’s story, not the place, the circumstances or the date of its creation, and we do not know the name of the woman portrayed. Neither do we know who had owned the painting before the auction house came into possession of it. Despite leaving a signature in the bottom left corner of the work, the artist did not leave any important information on the date it was painted. It is only the style that gives a clue that it was painted at the end of the 1920s or the beginning of the 1930s. We can only make assumptions, but since each hypothesis is better than nothing, let’s focus on certain conclusions, which can be a point of departure for further discussion. The portrait was probably painted at the time when the weaving schools established by the Gajewski brothers were in operation. The attire of the woman has many features of a regional costume, visible in its cut and embroidery. The only thing that distinguishes it is the lack of a characteristic turndown rectangular collar.¹³ Cross-stitching decorating the sleeve is red and black, and it shows geometrical plant forms. Not only the beauty of the model, but also that of the traditional regional costume, enchanted Gajewski. It’s no wonder, since “old Hrubieszów costumes are undoubtedly one of the most beautiful folk costumes in Poland.”¹⁴ Another argument supporting the theory that the woman is wearing a traditional Hrubieszów costume are the following words by Gajewski: “I will also say (...) what the girls from these schools promised me. They told me they would be the first to wear a folk costume based on folk motifs, which were forgotten as the result of long captivity in the hands of foreign invaders and were completely wiped out from this world by the war, that they would highlight and consider modern requirements. They promised me they would be the swallows, who announce the spring in this land among the dignified blossoming apple and cherry trees. (...) This is what the girls in the created institutions promised me.”¹⁵

Thus, the subject could have been a student at one of these schools. She is seen in profile, in a sitting position. We can see her to her knees. As already mentioned, the painting seems to be unfinished, yet the face was touched up with attention to detail, as was the upper part of the model’s attire, that is,

¹¹ Ibid., p. 8. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

¹² Ibid., p. 7. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

¹³ See E. Piskorz-Branekova, (2011) *Tradycyjne stroje i hafty hrubieszowsko-tomaszowskie*, Zamość, p. 28.

¹⁴ M. Baruś, (1939) *Powiat hrubieszowski. Szkic monograficzny*, Hrubieszów, p. 111. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

¹⁵ P. Gajewski, op. cit., p. 12. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

Maria du Chateau z Mazarakich (1903–1979) do Hrubieszowa przyjechała po ślubie z Juliuszem w roku 1928. Tutaj zaangażowała się w działalność oświatową i kulturalną. Uczyła języków obcych, gościła w swym domu ludzi sztuki i kultury. Wspomagała działalność Towarzystwa Regionalnego Hrubieszowskiego i uczestniczyła w powiększaniu zbiorów hrubieszowskiego muzeum. Przyczyniła się do przekazania rodzinnego dworku na rzecz muzeum i TRH. Wspierała finansowo budowę pomnika Bolesława Prusa w Hrubieszowie. W latach 1970–1979 mieszkała wraz z synem Janem w Lublinie, gdzie zmarła¹⁸.

Maria, przez bliskich zwana pieśczołliwie „Myszką”, została sportretowana przez Gajewskiego, kiedy miała 38 lat. Portret powstał w czasie II wojny światowej w rodzinnym majątku w Strzelcach, gdyż rodzina du Chateau zmuszona była opuścić swój hrubieszowski dwór.

Twarz portretowanej wydaje się przepełniona spokojem i powagą, ale nie brak jej również pewnego rysu dostojności i szlachetności. Lekki rumieniec ożywia twarz, wzrok ma skierowany wprost na odbiorcę, nawet więcej – zdaje się wodzić oczami za widzem. Ciemne włosy są gładko zaczesane i splecione z tyłu głowy. Siedząca na szezlongu Maria jest elegancko ubrana w jasnoróżową suknię, na którą ma narzuconą błękitną bluzkę w czerwony deseń. Dekolt zdobiją owalna złota brosza oraz sznur pereł. Dłonie trzyma skrzyżowane na udach. Na lewym nadgarstku widzimy złotą bransoletę, a na serdecznym palcu lewej ręki pierścionek ze szmaragdowym oczkiem. Na palcu prawej ręki widnieje obrączka. Dolna część połyskującej sukni układa się w lekkie draperie, na których błyskają świetliste refleksy.

Kompozycja ogranicza się do dwóch planów, na pierwszym widzimy postać Marii du Chateau, drugi stanowi stonowane, ciemne tło. Po dłuższym i uważniejszym przyjrzeniu się, z monochromatycznego tła wyłaniają się dwie statuetki umieszczone symetrycznie na wysokości ramion portretowanej. Stoją na kominku lub konsoli. W warstwie formalnej równoważą to kompozycję, ponieważ pierwszy plan został tak zorganizowany, że postać Marii du Chateau wpisuje się w trójkąt, którego szczytem jest jej głowa. W odniesieniu symbolicznym owe figurki mogą nawiązywać do kolekcjonerskich pasji Marii, która była miłośniczką kultury i sztuki.

Postać kobiety ukazana jest w ujęciu dość rzadkim i wymagającym od artysty dobrego warsztatu, mianowicie w pozycji siedzącej, na wprost widza. Gajewskiemu udało się zachować nienaruszoną głębię perspektywiczną, modelowaną dobrym światłocieniem i nienaganną kolorystyką. Kompozycja obrazu jest symetryczna do tego stopnia, że nawet fałdy sukni zdają się układać identycznie po obu stronach. Statuetki stojące za plecami Marii oraz boki szezlongu, na którym siedzi, potęgują to wrażenie, przez co z obrazu emanuje dostojność i stateczność, ale również spokój.

Mieszkańcy Hrubieszowa, którzy pamiętają Marię du Chateau z czasów, kiedy zamieszkiwała w dworku będącym dziś siedzibą muzeum, wspominają ją tak, jak sportretował ją Gajewski, jako piękną, elegancką kobietę, o dobrych manierach i gruntownym wykształceniu, która wobec ludzi zawsze była pełna niekłamanej uprzejmości. Do dziś opisywana jest w ciepłych słowach.

¹⁸ J. Podkowiak, *Nie wszystko umiera... Monografia cmentarza grzebalnego w Hrubieszowie*, Hrubieszów 2007, s. 209.

the shirt and the waisted waistcoat flaring to the hips. The woman is looking at a white flower she is holding in her right hand. The colour corresponds with the whiteness of her blouse. White is associated with innocence, and giving these two elements this same colour enhances this impression. The flower might be interpreted as a symbol of the girl's purity and adolescence.¹⁶ The chiaroscuro highlights her features, which are regular yet individual, suggesting either that Gajewski was thinking of a specific person while painting the portrait, or that someone was posing for it. Long, brown hair is loosely tied-back and hangs to the right. The hands and skirt are only sketched and treated cursorily. The background was painted with free brush strokes – the model is surrounded by several irregular patches of colour.

Portrait of Maria du Chateau

Portrait of Maria du Chateau was painted in 1941 with oil paints on plywood measuring 123x119 cm. The museum bought it in July 1975 from woman portrayed in the picture. The square painting is framed with an intricately sculpted frame with plant motifs (among others, oak leaves), made by the artist. It was sculpted in wood and covered with silver scraps and brown paint.¹⁷

Maria du Chateau née Mazaraki (1903–1979) “came to Hrubieszów after marrying Juliusz in 1928. Here she got involved in educational and cultural activity. She taught foreign languages, and entertained the people of art and culture in her house. She supported the activity of the Hrubieszów Regional Society and took part in expanding the collections of the Hrubieszów museum. Owing to her, the family manor house was handed over to the museum and the Hrubieszów Regional Society. She financially supported the building of the monument to Bolesław Prus in Hrubieszów. From 1970 she lived with her son, Jan, in Lublin, where she died in 1979.”¹⁸

Maria, called by the pet name “Myszka” (little mouse) by her family, was portrayed by Gajewski when she was 38. The portrait was painted during the Second World War, at the family estate in Strzelce, for the du Chateau family had been forced to leave their manor house in Hrubieszów.

The face of the subject seems to be overflowing with composure and solemnity, though she also seems to be dignified and noble. A slight blush enlivens her face. Not only is she looking straight out of the painting, but she also seems to be following the viewer with her eyes. Her dark hair is smooth, swept-back and plaited at the back of the head. Maria is sitting on a chaise lounge, and is wearing an elegant light pink dress with a light, blue blouse with a red pattern on the shoulders. The neckline is decorated with an oval, gold brooch and a string of pearls. Her hands are crossed on her thighs. On

¹⁶ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, op. cit., p. 184.

¹⁷ The description of the condition of the work at the time of including it in the collections of the museum, and information on the course and scope of restoration, are in the Appendix II.3.

¹⁸ J. Podkowik, (2007) *Nie wszystko umiera... Monografia cmentarza grzebalnego w Hrubieszowie*, Hrubieszów, p. 209. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].



Portret Marii du Chateau
Portrait of Maria du Chateau

the left wrist we can see a gold bracelet, and on the ring finger of the left hand, a ring with an emerald stone. On the same finger of the right hand there is a wedding ring. The lower part of the glistening dress falls into slight folds with bright, shining reflections.

The composition is limited to two planes, in the foreground we can see Maria du Chateau, while the background is dark and subdued. Upon closer inspection, two statuettes symmetrically placed at her shoulder height to the sitter emerge from the monochromatic background. They are standing on a fireplace or console table. As regards the formal aspect, this balances the composition, since the foreground is organised in such a way that the figure of Maria du Chateau is inscribed within a triangle, with her head at the top of it. In terms of symbolism, the statuettes can refer to Maria's passion as a collector, for she was a lover of culture and art.

The way the woman is depicted, in a sitting position facing the viewer, is quite rare and requires good skills from an artist. Gajewski managed to maintain the perspective depth modelled, by the use of good chiaroscuro and the impeccable use of colours. The symmetrical composition of the painting is so precise that even the folds in the dress seem to be arranged identically on both sides. The statuettes behind Maria, and the sides of the chaise longue on which she is sitting, enhance this impression. Thus, the painting emanates dignity, sedateness and composure.

The inhabitants of Hrubieszów who remember Maria du Chateau from the time she lived in the manor house, now the seat of the museum, recall her in the way she was portrayed by Gajewski, as a beautiful, elegant, well-mannered woman of thorough education, who was always full of genuine kindness towards people. Even nowadays she is described in warm words.

As in the case of *Portrait of Stanisław Kunicki*, apart from giving the character individual psychological features, Gajewski showed his great technical skills. Again, he chose a difficult sitting position and used perspective perfectly. His talent in showing the texture of fabrics is admirable. The dress falls into regular folds, on which the light refracts, thus highlighting its unique sheen and making it shimmer with a multi-coloured glitter. The dress is enwrapping the body of the subject in such a way that we can see the outline of her thighs, knees and calves.

Portrait of Maria du Chateau is not only evidence of Paweł Gajewski's artistic talent but also the culmination of the whole exhibition, as it provides inspiration to recount to visitors the story of the du Chateau family manor house.

Portrait of a man

Portrait of a man was painted in 1942. It is an oil painting on canvas measuring 39.5x34 cm. The museum bought it from a private person at the end of 1975.¹⁹

¹⁹ The description of the condition of the work at the time of including it in the collections of the museum, and information on the course and scope of restoration, are in the Appendix II.5.

Podobnie jak miało to miejsce w przypadku *Portretu Stanisława Kunickiego*, tak i tu – poza nadaniem postaci indywidualnego rysu psychologicznego – Gajewski wykazał się doskonałymi umiejętnościami warsztatowymi. Ponownie wybrał trudne do namalowania ujęcie osoby w pozycji siedzącej i nie popełnił żadnych błędów perspektywicznych. Godny podziwu jest też jego talent w sposobie oddania faktury ukazanych tkanin. Materiał sukni układa się w regularne fałdy, na których światło załamuje się, wydobywając z niego wyjątkowy połysk i powodując, że mieni się wielobarwnym blaskiem. Suknia opływa ciało modelki tak, że możemy zauważyć zarys jej ud, kolan i łydek.

Portret Marii du Chateau to nie tylko obraz będący świadectwem twórczości Pawła Gajewskiego, ale również punkt kulminacyjny stałej ekspozycji, jest bowiem przyczynkiem do opowiedzenia zwiedzającym historii rodziny i „dworku du Chateau”, obecnej siedziby hrubieszowskiego muzeum.

Portret mężczyzny

Portret mężczyzny powstał w 1942 r. Obraz został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 39,5x34 cm. Muzeum w Hrubieszowie zakupiło go od osoby prywatnej z końcem 1975 r.¹⁹

Obraz przedstawia ciemnowłosego mężczyznę w średnim wieku. Ukazany jest w ujęciu do ramion, z twarzą zwróconą lekko w lewo i spojrzeniem skierowanym wprost na odbiorcę. Mężczyzna patrzy przenikliwie, ale łagodnie. Na jego czole widzimy zarysy zmarszczek, możemy też dostrzec zakola i przerzedzone włosy, choć pojawiająca się łysinę zakrywa zaczesana na bok grzywka. Ma na sobie białą koszulę oraz brązowy krawat, a jego marynarka wydaje się stapiać z ciemnym tłem obrazu.

Poza sygnaturą umieszczoną w prawym górnym rogu („P. Gajewski 1942”) na obrazie nie ma żadnej informacji o danych osobowych sportretowanego mężczyzny. W dokumentacji konserwatorskiej archiwizowanej w hrubieszowskim muzeum znajduje się następujący zapis: *Portretowany był członkiem Towarzystwa Rolniczego Hrubieszowskiego, mieszkańcem Jarosławca koło Uchań*²⁰. W karcie naukowej obiektu, przy nazwisku osoby, która sprzedała obraz, widnieje informacja, że pochodził on z Jarosławca – gmina Uchanie. Sprzedający obraz wiedział zatem, że sportretowany mężczyzna był członkiem TRH, jednak nie był w stanie podać jego personaliów – być może nie znał ich lub zapomniał. W dokumentacji muzealnej nie ma wzmianki o nazwisku mężczyzny z obrazu Gajewskiego. Mieszkaniec Jarosławca i pasjonat regionalnej historii, Jan Czyżewski, identyfikuje mężczyznę z portretu jako Tadeusza Litwina, rymarza, przyjaciela Pawła Gajewskiego²¹.

¹⁹ Opis stanu zachowania dzieła w chwili włączenia do zbiorów muzeum oraz dane na temat przebiegu i zakresu konserwacji znajdują się w Aneksie II.5.

²⁰ E. Cempla-Dziadoń, Dokumentacja konserwatorska, Przedsiębiorstwo Państwowe Pracownie Konserwacji Zabytków O/Zamość, Pracownia Konserwacji Dzieł Sztuki, obiekt: Obraz sztalugowy *Portret mężczyzny* nr MH/A/90, 1983 r. Dokumentacja archiwizowana w Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie.

²¹ Informacja udzielona dr Justynie Wojtiuk, kustoszowi działu historycznego Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie, podczas spotkania z Janem Czyżewskim, Jarosławiec 2016.



Portret mężczyzny

Portrait of a man

Mężczyzna z portretu wydaje się stanowczy i zdecydowany, pewny siebie, ale też łagodny w usposobieniu, wzbudzający zaufanie – tak wiele malarz potrafił powiedzieć o sportretowanym poprzez ujęcie twarzy w ciasnym kadrze tego obrazu. Dzieło niewątpliwie stanowi doskonały dowód umiejętności portrecisty.

Portret kobiety (Haliny Białkowskiej)

W 1942 r. w Putnowicach Górnych powstał portret, który w ewidencji hrubieszowskiego muzeum figuruje jako *Portret kobiety*. Obraz olejny namalowany został na płótnie niewielkich rozmiarów (39x33 cm)²². W marcu 1976 r. Maria du Chateau sprzedała go muzeum, które tym samym wzbogaciło swoje zasoby o kolejne dzieło Pawła Gajewskiego.

Obraz przedstawia kobietę w ujęciu do ramion. Jej ciemne, lekko falowane włosy są wysoko upięte, wzrok ma skierowany wprost na odbiorcę, twarz delikatnie zwróconą ku lewej stronie obrazu. Kobieta ma na sobie czerwoną bluzkę lub suknię, a wokół szyi sznur pereł.

Sprzedając obraz, Maria du Chateau udzieliła informacji, że przedstawiona kobieta jest jej kuzynką i nazywa się Halina Białkowska. Jej panieńskie nazwisko brzmiało du Chateau i była ona blisko spokrewniona z mężem Marii (Juliusz du Chateau, mąż Marii, był dla Haliny stryjem)²³. Kobieta z portretu była siostrą Stefana du Chateau (1908–1999) – światowej sławy architekta, twórcy kilkunastu opatentowanych systemów konstrukcyjnych opartych na tzw. strukturach przestrzennych, założyciela hrubieszowskiej Fundacji Kultury i Przyjaźni Polsko-Francuskiej. Niewiele wiadomo o jej życiu, ale już sam fakt, że nie jest ona dla nas osobą anonimową, jest niezwykle cenny. Jej portret jest jednym z kilku, jakie Gajewski stworzył dla członków rodziny du Chateau (większość portretów stanowi dziś prywatną własność rodziny). Znał ich zatem i utrzymywał z nimi kontakty, a zamawianie kolejnych obrazów było wyrazem zaufania do artysty, choć wynikało również z chęci zapewnienia finansowego wsparcia lokalnemu malarzowi. Rodzina zapewne polecała Gajewskiego swoim znajomym, stąd można wnioskować, że mogło powstać wiele portretów mieszkańców regionu hrubieszowskiego.

Omawiany obraz jest kolejnym, który dowodzi umiejętności Gajewskiego, jeśli chodzi o ukazywanie na portretach nie tylko wyglądu, lecz również osobowości portretowanych osób. Halina Białkowska sprawia wrażenie kobiety odznaczającej się silnym charakterem i pewnością siebie. Nie ma w tym ujęciu nic z kokieterii.

²² Opis stanu zachowania dzieła w chwili włączenia do zbiorów muzeum oraz dane na temat przebiegu i zakresu konserwacji znajdują się w Aneksie II.6.

²³ M. du Chateau, *Rodzina du Chateau*, „Biuletyn TRH”, nr 1, 1996, s. 47.

The painting shows a dark-haired, middle-aged man. He is shown to his shoulders with his face turned slightly to the left and his eyes directed straight at the viewer. His look is piercing but gentle. On his forehead we can see the outlines of wrinkles, a receding hairline and thinning hair, yet the baldness is covered by a fringe combed to the side. He is wearing a white shirt and brown tie, and his jacket seems to blend in with the dark background of the painting.

Apart from the signature in the top right corner (“P.Gajewski 1942”) the portrait bears no information on the personal details of the subject. In the restoration documentation archived at the museum there is the following note: “The portrayed man was a member of the Hrubieszów Agricultural Society, an inhabitant of Jarosławiec near Uchanie.”²⁰ In the record of the exhibit, next to the name of the person who sold the painting, there is information that he came from Jarosławiec – Uchanie commune. Thus, the seller knew that the man was a member of the Hrubieszów Agricultural Society, yet he could not give his personal details – maybe he did not know or had forgotten them. The museum documentation does not mention the name of the portrayed man. Jan Czyżewski, an inhabitant of Jarosławiec and a regional history enthusiast, identifies the man as Tadeusz Litwin, leatherworker, friend of Paweł Gajewski.²¹

The man in the portrait seems resolute, determined and self-confident, but also a trustworthy person of gentle disposition – this is how much the painter could say about the man by showing his face in the limited space of the painting. The work is certainly the evidence of the skills of the painter.

Portrait of a woman (Halina Białkowska)

In 1942, in Putnowice Górne, a portrait was painted. An oil-painting on canvas, measuring 39x33 cm, is registered in the Hrubieszów museum as *Portrait of a woman*.²² In March 1976 Maria du Chateau sold it to the museum, thus enriching the museum collections with another work by Paweł Gajewski.

The painting shows a woman to her shoulders. Her dark, slightly wavy hair is tied high. She is looking at the viewer and her face is turned slightly towards the left side of the painting. The woman is wearing a red blouse or dress, and a string of pearls around her neck.

When selling the painting, Maria du Chateau said the woman was her cousin, Halina Białkowska. Her maiden name was du Chateau and she was closely related to Maria’s husband (Juliusz du Chateau, Maria’s husband was Halina’s paternal uncle).²³ The woman in the portrait was the sister of

²⁰ E. Cempla-Dziadoń, Restoration documentation of *Portrait of a man* no. MH/A/90, 1983, archived at the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

²¹ Information given to Dr Justyna Wojtiuk, curator of the historical department of the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów, during a meeting with Jan Czyżewski, Jarosławiec 2016.

²² The description of the condition of the work at the time of including it in the collections of the museum, and information on the course and scope of restoration, are in the Appendix II.6.

²³ M. du Chateau, (1996) “Rodzina du Chateau”, *Biuletyn TRH*, no. 1, p. 47.



Portret kobiety (Haliny Białkowskiej)
Portrait of a woman (Halina Białkowska)

Stefan du Chateau (1908–1999), a world-famous architect, the creator of more than a dozen patented construction systems based on spatial structures, and the founder of the Foundation of Polish-French Culture and Friendship. We do not know much about Halina's life, but the mere fact that she is not an anonymous person is for us very valuable. Her portrait is one of several paintings that Gajewski painted for the members of du Chateau family (the majority of portraits are the private property of the family). Thus, he knew them and maintained contact with them, and the fact that they commissioned subsequent paintings prove their confidence in the artist, but also resulted from their willingness to provide the local painter with financial support. The family must have recommended Gajewski to their friends, and thus one can conclude that there might have been many portraits of the inhabitants of the Hrubieszów region.

The portrait is another painting that proves Gajewski's skills not only in showing the appearance but also the personality of portrayed people. Halina Białkowska strikes one as a self-confident woman of strong character. This portrayal suggests not a shred of coquetry.

JAKIM MALARZEM BYŁ PAWEŁ GAJEWSKI?

Próba czasu – próbą złota?

Malarstwo Pawła Gajewskiego wciąż jest mało znane, głównie ze względu na fakt, że wiadomości o nim mają przeważnie zasięg regionalny. Na przestrzeni lat udało się wprawdzie pogłębić wiedzę o życiu i działalności artysty, lecz uzyskane informacje nie były publikowane, w związku z czym w literaturze powtarzane są jedynie te znane ze *Słownika artystów polskich i obcych w Polsce działających*¹. W niniejszym opracowaniu zostały wykorzystane materiały na temat Pawła Gajewskiego zebrane w ostatnich latach i nigdy wcześniej niepublikowane. Jest to również pierwsza próba przedstawienia twórczości tego artysty na przykładzie kolekcji hrubieszowskiego muzeum, choć na tle całego jego dorobku jest ona niewielka. Tym bardziej jednak należy docenić i jednocześnie podkreślić rolę muzeum jako instytucji, która ma na celu zarówno gromadzenie eksponatów, roztaczanie nad nimi opieki i zapewnienie optymalnych warunków eksponowania, jak i naukowe opracowywanie zabytków.

¹ J. Maurin-Białostocka et al., op. cit.

WHAT KIND OF PAINTER WAS PAWEŁ GAJEWSKI?

The test of time

Paweł Gajewski's painting is still little-known, mainly due to the fact that information about him was published only in the region in which he was born. Over the years, knowledge of the artist's life and activity was expanded, yet the material has not been published, and it is only information from *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*¹ that is quoted in literature. This book, therefore, includes materials on Paweł Gajewski gathered in recent years, and previously unpublished. It is also the first attempt at presenting his works using the example of the collection of the Hrubieszów museum, though compared to his entire output this is small. All the more reason, then, that one should acknowledge and emphasise the role of the museum as an institution which not only aims to collect exhibits, care for them and ensure optimal exhibition conditions, but also to prepare academic elaboration of these pieces.

¹ J. Maurin-Białostocka, et al., op. cit.

Istotą funkcjonowania muzeum jest również udostępnianie gromadzonych zbiorów szerokiej publiczności. *Galeria twórczości Pawła Gajewskiego* spełnia to zadanie i ułatwia popularyzację wiedzy o malarzu i jego dziełach m.in. przez organizowanie spotkań okolicznościowych, wykładów i lekcji muzealnych. Osobiście chętnie słucham wygłaszanych spontanicznie spostrzeżeń zwiedzających. Pierwsze wrażenia bywają artykułowane głównie pod wpływem wielkości obrazów i ozdobności ram – mowa tu przede wszystkim o cyklu *Pory roku*. Niektórych najbardziej intryguje kwestia brakującego obrazu – *Zimy*. *Pory roku* przykuwają uwagę zwiedzających swoją monumentalnością i budzą wiele emocji, od zachwyty po chłodne reakcje. Po dłuższym oglądzie dzieł przychodzi czas na różne refleksje – od porównań z twórczością Zofii Stryjeńskiej po skojarzenia z socrealizmem. Na niektórych wrażenie robi dekoracyjność i kolorystyka obrazów, do innych natomiast przemawiają treści symboliczne. Często dopiero po obejrzeniu obrazów odbiorcy odczuwają potrzebę zapoznania się z życiorysem Pawła Gajewskiego. Czują się zaintrygowani poznaną twórczością oraz zakresem działalności artysty. Goście odwiedzający muzeum zawsze pozytywnie wypowiadają się o portretach. Doceniają talent malarza w sposobie ukazania charakteru portretowanych osób. Duże wrażenie wywołuje zwłaszcza *Portret Marii du Chateau*, w którym – według nich – najpełniej uwidocznili się malarski kunszt Gajewskiego. Odbiorcy dzieł stanowią ważne ogniwo w całym procesie twórczości artysty, a ich opinie i refleksje stają się probierzem, w oparciu o który można wystawić świadectwo malarstwu i jego autorowi. Zachęcam zatem wszystkich miłośników sztuki, aby w tym miejscu spróbowali wraz ze mną dokonać oceny twórczości Pawła Gajewskiego z dzisiejszego punktu widzenia. Żywię nadzieję, że Czytelnicy zgodzą się z moimi spostrzeżeniami.

Galeria twórczości Pawła Gajewskiego w hrubieszowskim muzeum prezentuje jedynie niewielką część okazałego dorobku malarskiego tego niezwykle płodnego artysty. Niemniej nawet tak skromny zbiór daje możliwość poznania różnych aspektów tematyki i sposobu jej realizacji w jego twórczości. Obrazy: *Rodzina robotnicza* (1913 r.), *Portret Stanisława Kunickiego* (1922 r.), *Wizja wojenna* (1928 r.), *Martwa natura* (ca 1930 r.) oraz *Portret kobiety (w stroju hrubieszowskim)* (początek lat 30. XX w.) powstały na przestrzeni niespełna dziesięciu lat, w okresie od zakończenia przez Gajewskiego studiów w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych do podjęcia i kontynuowania w różnych ośrodkach edukacji artystycznej pracy zawodowej. Artysta preferował wówczas ciemniejszą, stonowaną kolorystykę i miękki modelunek światłocieniowy. Skromne ramy, w które wprawiał obrazy, nie odwracają uwagi od dzieł o głębokiej psychologicznej wymowie. Pod koniec lat 20. XX w. powstał jego cykl trzech obrazów ilustrujących pory roku, w których znacznie rozjaśnił paletę barw i użył bardziej nasyconych, wyrazistych kolorów. Dzieła te wypełnia naturalne, dzienne światło, a ich wymowa symboliczna – mimo że rozbudowana – składa się na spójną narrację. Dodatkowo cykl wykazuje tendencje dekoracyjne, co podkreślają bogato zdobione ramy. Ostatnią grupę dzieł w omawianej kolekcji stanowią portrety, które Gajewski malował na początku lat 40. XX w. *Portret mężczyzny* i *Portret kobiety (Haliny Białkowskiej)* to niewielkie obrazy, które ukazują twarze w ciasnych kadrach, przez co uwaga odbiorcy całkowicie skupia się na indywidualnych rysach oraz cechach osobowości przedstawionych osób. Jedynie *Portret Marii du Chateau* ma znacznie większe rozmiary i ukazuje postać niemal w całości. W przypadku wymienionych portretów Gajewski powrócił do stonowanej, ciemniejszej kolorystyki

Another of the museum's essential functions is to present the collections to a wide audience. *The collection of works by Paweł Gajewski* fulfils this task and enhances the popularisation of knowledge about the painter and his works, among other things through organising occasional meetings, lectures and museum lessons. Personally, I enjoy listening to spontaneous observations made by visitors. First impressions are usually induced by the size of the paintings and their decorative frames, especially *The Seasons* cycle. Some viewers are intrigued by the missing painting – *Winter*. *The Seasons* catch the eye of visitors with their majesty, and trigger many emotions, from admiration to cold reactions. Upon longer inspection different reflections appear, from comparisons to Zofia Stryjeńska's works to associations with social realism. Some are impressed by the decorativeness and colours of the paintings, others by their symbolism. Often, it is only after seeing the paintings that visitors feel the need to familiarise themselves with the life of Paweł Gajewski. They are intrigued by the artist's works and scope of activity. Museum visitors always speak favourably about the portraits, they appreciate the painter's talent for portraying the character of his subjects. They are particularly impressed by *Portrait of Maria du Chateau*, where, as they say, Gajewski's artistry with the brush is fully apparent. The audience is an important link in the whole process of an artist's activity; their opinions and reflections become the touchstone by which an artist and their painting can be assessed. Thus, I am encouraging all art enthusiasts to take up the assessment of Paweł Gajewski's works from the present-day perspective with me. I do hope that readers will agree with my observations.

The collection of works by Paweł Gajewski in the Hrubieszów museum displays only a small part of the massive output of this incredibly prolific artist. Still, even such a modest collection presents an opportunity to become acquainted with different aspects of the subjects addressed by the artist, and the ways in which they were presented. *Working-class family* (1913), *Portrait of Stanisław Kunicki* (1922), *War vision* (1928), *Still life* (ca. 1930) and *Portrait of a woman (in a Hrubieszów folk costume)* (the beginning of the 1930s) were painted over the course of nearly ten years, that is, during the period from the author's graduation from the Academy of Fine Arts in Kraków to the beginning of his professional artistic work in different educational institutions. At that time the artist preferred darker, subdued colours and soft chiaroscuro modelling. Modest frames do not divert attention from works with deep, psychological meaning. At the end of the 1920s, the artist painted a cycle of three paintings depicting the seasons, using more vivid, expressive colours. The works are filled with natural daylight and have symbolic meaning, which, despite being elaborate, forms a cohesive narration. Additionally, the cycle has decorative values enhanced by lavishly decorated frames. The last group of paintings in the collection are portraits painted by Gajewski at the beginning of the 1940s. *Portrait of a man* and *Portrait of a woman (Halina Białkowska)* are small paintings showing faces in tight frames, owing to which the audience can focus fully on individual outlines and the personality traits of the subjects. Only *Portrait of Maria du Chateau* is bigger and depicts the whole person. As regards these portraits, Gajewski returned to subdued, darker colours and soft light. The solemnity and dignity of the subjects were fully conveyed. It is worth noting that the paintings Gajewski created during the Second World War were done mainly to earn money. When he did not paint to order, he painted genre scenes and symbolic scenes full of deep narration.

i miękkiego światła. W pełni zostały oddane powaga i dostojność sportretowanych osób. Warto podkreślić, że obrazy, które Gajewski malował w okresie II wojny światowej, powstawały głównie w celach zarobkowych. W sytuacji, kiedy nie tworzył na zamówienie, najchętniej podejmował tematykę rodzajową oraz realizował pełne głębokiej narracji sceny symboliczne.

W oparciu o powyższą charakterystykę obrazów z kolekcji hrubieszowskiego muzeum można stwierdzić, że niewątpliwie mamy do czynienia z utalentowanym malarzem. Do jego atutów należy zaliczyć umiejętność przedstawienia rysu psychologicznego portretowanych osób, ale również wprawę w nadawaniu dziełom pogłębionej narracji przez rozbudowywanie o treści metaforyczne, alegoryczne i symboliczne. Odwoływanie się do mitologii, religii i obyczajów oraz tradycji ludowych sprawia, że każde z dzieł można interpretować na różne sposoby, przez co znacznie poszerza się ich zakres semantyczny. Wszystkie wymienione dotychczas walory dzieł Gajewskiego nie byłyby tak czytelne, gdyby nie jego umiejętności malarskie w zakresie kompozycji, oddania głębi w nienagannie konstruowanej perspektywie, wprawne posługiwanie się światłocieniem i barwą. To czyni Pawła Gajewskiego malarzem godnym naszej uwagi i zasługującym na docenienie. Takie wnioski możemy wysnuć w odniesieniu do jego twórczości po ponad sześćdziesięciu latach od śmierci artysty. A jak oceniano go za życia?

Paweł Gajewski cieszył się wśród siebie współczesnych opinią bardzo dobrego malarza, o czym mogą świadczyć słowa jednego z krytyków: *bez przesady można powiedzieć, że stoi on obecnie u szczytu swych sił twórczych*². Podkreślano indywidualność, wyrazistą osobowość oraz wysoki poziom rozwoju technicznego artysty. Recenzje z wystaw, ukazujące się na łamach prasy, są najlepszym świadectwem tego, jak była odbierana jego twórczość. W czasie poszukiwań i gromadzenia wiadomości o malarzu dotarłam do szeregu materiałów prasowych z lat 20. i 30. XX w., które okazały się cennym źródłem informacji. Pochodzą one z okresu największej aktywności twórczej i wystawienniczej Gajewskiego. Jego pierwsze wystawy indywidualne zostały dostrzeżone, a debiut w środowisku artystycznym opisany w następujących słowach: *Przybył do nas obcy, nieznan, skądś z Zamościa, czy z Hrubieszowa. Z Zamościa? A tak. (...) wszak nikt z nas nie słyszał i słyszeć nie mógł, by tam obecnie istniała jakaś oranżerya kultury artystycznej. A jednak z Zamościa przybył do nas Paweł Gajewski by objąć posadę nauczyciela malarstwa w naszej szkole przemysłowej i dać się poznać jako malarz. Wstępnym bojem miała być obecna wystawa. Nią też zdobył od razu plac boju, publiczność*³. Warte przytoczenia są również słowa odnoszące się do jego debiutu: *artysta we Lwowie dotąd nieznan, wystąpił obecnie w Towarzystwie Sztuk Pięknych z ogromną ilością prac. (...) Bogaty dorobek młodego artysty (przeszło 190 dzieł) powitano w kołach artystycznych Lwowa życzliwie, nawet radośnie jako rzeczy talentu bujnego i rzetelnego. Kilkanaście dzieł zakupiono w pierwszym tygodniu*⁴. Niemal wszyscy recenzenci wystaw, na których Paweł Gajewski prezentował swoje obrazy, zwracali uwagę na szeroki zakres tematyczny jego twórczości oraz akcentowali młodość i talent dobrze zapowiadającego się artysty. Przykładem może tu być stwierdzenie jednego z krytyków:

² Wystawa dzieł Związku Dziesięciu Artystów Plastyków w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, op. cit.

³ E. Byk, Z wystawy w Tow. Sztuk Pięknych. Paweł Gajewski, „Wiek Nowy”, R. 22, nr 6443, 8.12.1922, s. 3.

⁴ Wystawa prac Pawła Gajewskiego w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, op. cit.

Based on this description of paintings from the collection of the Hrubieszów museum, one can state without doubt that Gajewski was a talented painter. Among his assets were an ability to depict the psychological traits of his subjects, and proficiency in giving his works a deeper narrative by adding metaphorical, allegorical and symbolic content. References to mythology, religion, customs and folk traditions enable various interpretations of his works, thus expanding their semantic scope. All these values of Gajewski's works would not be so clear but for his painting skills in composition, depicting depth in an impeccable perspective, and skilful use of chiaroscuro and colours. This makes Paweł Gajewski a painter worthy of our attention and deserving recognition. More than 60 years after his death we can draw such conclusions with reference to his output. But how was he assessed in his own lifetime?

Paweł Gajewski's contemporaries recognised him as a very good painter, as expressed in a critic's opinion: "it is no overstatement to say that he is now at the height of his creative abilities."² Among the values emphasised are his individuality, distinctive personality and high level of technical development. Reviews of exhibitions published in the press are the best evidence of how his works were interpreted. While conducting research on the painter I managed to obtain a number of press materials from the 1920s and 1930s, which were a valuable source of information. They come from the period of Gajewski's most intense artistic and exhibition activity. His first individual exhibitions were discerned and his debut in the artistic environment described as follows: "A stranger, somewhere from Zamość or Hrubieszów came to us. From Zamość? Oh, indeed. (...) after all, none of us has heard, and could not hear, about the bloom of any artistic culture there. And yet Paweł Gajewski came to us to take the job of a painting teacher in our industrial school, and he proved himself to be a painter. The current exhibition was to be an introductory battle. And right away he mastered the battlefield, the audience."³ Worthy of note are words referring to his debut: "an artist unknown in Lviv so far, exhibited a large number of works at the Society of Fine Arts. (...) The massive output of the young artist (more than 190 works) met with acclaim of the artistic circles of Lviv, or was joyfully welcomed as comprising things of a prodigious and genuine talent. In the first week more than a dozen of works were purchased."⁴ Almost all reviewers of the exhibitions featuring Paweł Gajewski's paintings drew attention to the wide thematic scope of his works and emphasised the youth and talent of this promising artist. As an example we can quote one of the critics: "Who will dare say that Gajewski does not have an immense, undoubted talent?"⁵ or expressions such as: "uncommon talent,"⁶ "exceptional talent,"⁷ "a rich scale of

² *Wystawa dzieł Związku Dziesięciu Artystów Plastyków w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych*, op. cit. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

³ E. Byk, "Z wystawy w Tow. Sztuk Pięknych. Paweł Gajewski", *Wiek Nowy*, Vol. 22, no. 6443, 8 December 1922, p. 3. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

⁴ *Wystawa prac Pawła Gajewskiego w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych*, op. cit. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

⁵ *Rzeczpospolita*, no. 100, 11 April 1922. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

⁶ *Ibid.*

⁷ E. Byk, *Z wystawy w Tow. Sztuk Pięknych. Paweł Gajewski*, op. cit., p. 4.

Kto ośmieli się powiedzieć, że Gajewski nie ma talentu wielkiego, zdecydowanego talentu⁵ albo sformułowania takie jak: *niepospolity talent*⁶, *nieprzeciętny talent*⁷, *bogata skala talentu*⁸ i wiele podobnych. W parze z talentem szła u niego pracowitość, w której upatrywano kolejną jego zaletę, wielokrotnie doceniono jego *kult pracy, dar rzadszy dziś może, niż kiedy indziej*⁹.

Zauważano wpływ twórczości Wojciecha Weissa, jego profesora w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, konstatując, że malarstwo Pawła Gajewskiego *skupia w sobie najpiękniejsze owoce z posiewu tej nauki*¹⁰. Podkreślano, że zawdzięczał to w znacznej mierze swojemu mistrzowi, który *choć miał setki studentów, a wśród nich bardzo wielu, których można nazwać jego uczniami, to rozwijając ich indywidualności twórcze nie dążył do stworzenia własnej, łatwo rozpoznawalnej szkoły artystycznej, w znaczeniu kręgu naśladowców, których sztuka byłaby odbiciem jego sztuki*¹¹. Jeden z krytyków wyjaśnia to w następujący sposób: *Zabrał więc z niej doskonałą poprawność rysunku, czułość na barwę, zrozumienie harmonii kolorystycznych, jednym słowem wszystkie te cnoty, które są zapowiedzią dobrego malarstwa*¹². Jednocześnie podkreślano, że Gajewski nie jest tylko bezwiednym naśladowcą: *jest uważnym uczniem wielkich mistrzów krakowskich starszego pokolenia, ale we fragmentach, studiach i kompozycjach, gdzie się to ujawnia, nie naśladuje ich, lecz raczej wstępnym bojem, choćby w niewielkim zakresie, czyni to samo, co oni, tak samo jak oni, ani o włos słabiej*¹³. Z powyższych cytatów wynika, że malarstwo Gajewskiego poddane porównaniu z twórczością największych mistrzów związanych ze środowiskiem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych wypadło bardzo dobrze, gdyż mimo silnych oddziaływań wybitnych osobowości twórczych zachował indywidualność. Pozostając w sferze porównań, jakich dokonywano w odniesieniu do twórczości Gajewskiego, warto podkreślić, że poza Weissem, przywoływano również nazwiska innych znanych polskich artystów. W szczegółach i fragmentach obrazów odnajdywano echa twórczości Jana Stanisławskiego, Stanisława Wyspiańskiego czy Józefa Mehoffera i ponownie zaznaczano, że: *nie jest epigonem. Nie jest nim przede wszystkim przez samorodną siłę swego talentu i przez żywiołową moc napięcia uczuciowego. Bo w każdym z mistrzów, którzy go czegoś nauczyli widzi zaledwie cząstkę tego, co u niego domaga się wyrazu. (...) Sztuka p. Gajewskiego bierze zatem swój rodowód ze sztuki krakowskiej. Wnosi do niej własny temperament, żywiołową moc i intensywność przeżycia*¹⁴.

Wypowiedzi krytyków poświęcone Gajewskiemu i jego malarstwu były zazwyczaj pozytywne, niekiedy nawet entuzjastyczne. Niektóre przybierały postać pozbawionych oceny sprawozdań, ale były również takie, których autorzy poza podkreśleniem atutów punktowali słabsze strony twórczości.

⁵ „Rzeczpospolita”, nr 100, 11.04.1922.

⁶ Ibidem.

⁷ E. Byk, *Z wystawy w Tow. Sztuk Pięknych. Paweł Gajewski*, op. cit., s. 4.

⁸ *Wystawa prac Pawła Gajewskiego w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych*, op. cit.

⁹ W. J. Terlecki, *Wystawa Pawła Gajewskiego*, op. cit., s. 2.

¹⁰ E. Byk, *Z wystawy w Tow. Sztuk Pięknych. Paweł Gajewski*, op. cit., s. 3.

¹¹ J. Antos, *Profesor Wojciech Weiss i jego uczniowie: kapiści i kolorysty*, [w:] J. Antos, Z. Weiss-Nowina Konopka (red.), *Wojciech Weiss w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków 2010, s. 53.

¹² *Kronika artystyczna. Paweł Gajewski – Marjan Puffke*, op. cit., s. 12.

¹³ S. Szczutowski, op. cit., s. 448.

¹⁴ W. J. Terlecki, *Wystawa Pawła Gajewskiego*, op. cit., s. 2.

talent”⁸ and many similar ones. Another asset was the author’s diligence, which went hand in hand with his talent. His “cult of work, a gift maybe rarer now than ever,”⁹ was repeatedly acknowledged.

It was also noted that Gajewski’s painting was influenced by the works of Wojciech Weiss, his professor at the Academy of Fine Arts in Kraków, and that it “focuses the most beautiful fruit of the seed of this education.”¹⁰ It was underlined that, to a great extent, Gajewski owed it to his master, who “despite having hundreds of students, and among them a lot of those who could be regarded as his apprentices, by developing their artistic individualities he did not aim to create his own, easily recognised artistic school, a circle of imitators whose art would reflect his art.”¹¹ One of the critics explained that Gajewski “developed there the perfect correctness of drawing, sensitivity to colours, understanding of colour harmony, in short, all these virtues that are the hallmarks of good painting.”¹² At the same time it was underlined that Gajewski was not only an unconscious imitator: “he is an attentive student of great Kraków masters of the older generation, yet in fragments, studies and compositions which reveal it, he does not copy them, but trying to follow their example to some extent, he does the same thing they do, in the same way they do it, not even a bit worse.”¹³ The quotations reveal that Gajewski’s works, compared with the works of the greatest masters connected with the Academy of Fine Arts in Kraków, come out very well, for despite strong influences of outstanding figures he maintained his individuality. It is also worth mentioning that Gajewski’s works were compared not only to Weiss’s art but also to other well-known Polish artists. In details and fragments of paintings, traces of the art of Jan Stanisławski, Stanisław Wyspiański and Józef Mehoffer were found, and again it was stated that “he is not an imitator. He is not one mainly because of the inborn strength of his talent and the impetuous power of emotional tension. In every master who taught him something he sees only a piece of what he expresses. (...) Therefore, Mr Gajewski’s art originates from Kraków art. He contributes to it his own temperament, impetuous power and the intensity of experience.”¹⁴

Critics’ opinions about Gajewski and his art were usually positive, sometimes even enthusiastic. Some of them were reports lacked assessment, yet some authors, apart from underlining his assets, also highlighted the weaker sides of his art. However, they did it in a balanced way, providing specific arguments, for instance by characterising his main technical skills influencing the forms of works. Such an opinion is expressed here: “Gajewski paints his landscapes with the frantic panache of a young man and a Zorro technique. He paints everything: landscapes, still lifes, genre scenes, girls’ heads, dogs, cats, in short, everything that he sees, and his excellent compositions are combined with internal and external joints forming a complete entirety. He does not undertake more difficult concepts;

⁸ *Wystawa prac Pawła Gajewskiego w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych*, op. cit.

⁹ W. J. Terlecki, *Wystawa Pawła Gajewskiego*, op. cit., p. 2. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

¹⁰ E. Byk, *Z wystawy w Tow. Sztuk Pięknych. Paweł Gajewski*, op. cit., p. 3. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

¹¹ J. Antos, *Profesor Wojciech Weiss i jego uczniowie: kapiści i koloryści*, [in:] J. Antos, and Z. Weiss-Nowina Konopka (ed.) (2010) *Wojciech Weiss w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków, p. 53. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

¹² *Kronika artystyczna. Paweł Gajewski – Marjan Puffke*, op. cit., p. 12. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

¹³ S. Szczutowski, op. cit., p. 448. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

¹⁴ W. J. Terlecki, *Wystawa Pawła Gajewskiego*, op. cit., p. 2. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

Robili to jednak w wyważony sposób, podając konkretne argumenty. Charakteryzowano na przykład główne cechy warsztatowe, rzutujące na formy dzieł. Głos taki można usłyszeć w następującej opinii: *Gajewski z szalonym rozmachem młodzieńca i techniką Zorra maluje swe obrazy z natury. Maluje wszystko: pejzaż, martwą naturę, sceny rodzajowe, głowy dziewczęce, psy, koty, słowem wszystko co oczom jego się narzuci, a co on świetnie komponuje w układzie, powiąże wewnętrznymi i zewnętrznymi spojeniami w całość zamkniętą i dociągniętą. Nie ima się też bardziej trudnych zagadnień; obca mu jeszcze chęć syntetyzowania kształtu, obca odrębność konstruowania bryły na płaszczyźnie, obce mu słowem te wszystkie zadania, które wysunęły wielkie dotychczasowe zdobycze, a przecież czuje się, jak bliskie są one jego malarstwu, jaka nikła przestrzeń dzieli go od tego bezmiaru pracy, który się ściele przed każdym współczesnym artystą. Zgoła się nie entuzjazmuje witam w Gajewskim artystę o wielkiej przyszłości¹⁵. W podobnym tonie jest utrzymana inna wypowiedź: imponująco się przedstawia ten zbiór kompozycji figuralnych, krajobrazów, martwych natur, projektów dekoracyjnych, szkiców. Nie tylko co do ilości (około dwieście) i wielkości płócien, lecz przede wszystkim napięciem sił psychicznych, potęgą uczucia, rozmachem twórczej energii, ekspresją najsubtelniejszych drgnień życia duchowego. Dorobek to twórczy czterech ostatnich lat, a raczej czterech początkowych (p. Gajewski jest jeszcze bardzo młodym). Jeszcze w technice daje się spostrzec kilka warstw, jakby kilka pokrewnych indywidualności malowało te poezje dekoracyjne. Lecz pod temi warstwami bije źródło potężne, samorodne, które niedługo czekać, otrząśnie z siebie wszystkie „wpływy i zależności” zewnętrzne, rozsądzi skorupkę szkoły czy szkół, przetopi je na wyłącznie własne formy i objawi się nam w całej swej niezależnej indywidualności i organicznej jednolitości¹⁶.*

Z obu przytoczonych wypowiedzi wynika, że do jednego z częściej stawianych zarzutów należał brak nowoczesności w malarstwie Gajewskiego, wynikający z kontynuowania przez niego tradycji poznanych jeszcze na studiach. Rzeczywiście nie można zaliczyć go do malarzy postępowych i eksperymentujących. Zarzut ten nie był w jakiś szczególny sposób podnoszony przez autorów, a jeżeli już, to usprawiedliwiano go młodością i nabywanym dopiero przez malarza doświadczeniem na drodze do wypracowania własnego stylu. Ponadto nie trudno zauważyć, że każdą wytkniętą Gajewskiemu niedoskonałość rekompensowano pochwałą. Warto w tym kontekście przytoczyć słowa: *i wszędzie, gdzie p. Gajewski przedstawia postać ludzką, czy to będzie gęsiarka, czy któryś z jego portretów, zawsze moment psychiczny, uczuciowa ekspresja wyrazu twarzy znajduje swój ekwiwalent w momencie ruchowym, zwięzłym i prostym układzie kończyn górnych i dolnych, ujętym w rytmiczną całość o walorach dekoracyjnych. Ta tendencja tak pochłania wszystkie jego władze, że samo tło staje się dlań niekiedy czemś drugorzędnym, przestaje być dlań zagadnieniem artystycznym. Więc żyć będzie postać sugestywną siłą duchową, lecz krajobraz lub wnętrze, na tle których postać występuje, to często bez siły wyrazu zespół plam barwnych, nie tłumaczących się przedmiotowo. Gdzie*

¹⁵ „Rzeczpospolita”, nr 100, 11.04.1922.

¹⁶ W. J. Terlecki, *Ze sztuki. Otwarcie zbiorowej wystawy prac p. Pawła Gajewskiego (ul. Dzieduszyckich 1, gmach Muzeum Przemysłowego)*, „Kurier Lwowski”, R. 40, nr 260, 17.11.1922, s. 5.

he does not know the willingness to synthesise shape, or to construct solids in different ways on the surface, in short, all those techniques which distinguish great works created so far, but after all one feels how close they are to his painting, how close he is to this vast expanse of work that is before every modern artist. Without being enthusiastic I welcome an artist of great future in Gajewski.”¹⁵ Another opinion is similar: “impressing is his collection of figural compositions, landscapes, still lifes, decorative designs and sketches. Not only as regards their number (about 200) and the size of canvas, but mainly as regards the tension of psychic powers, the power of feeling, the panache of artistic energy, and the expression of the subtlest twitches of spiritual life. It is the output of the last four years, or rather the initial years (Mr Gajewski is still very young). As regards technique, one can still notice several layers, as if several related individuals painted this decorative poetry. However, underneath these layers there is a magnificent, inborn talent, which will soon shed all external ‘influences and dependencies’, leave the shell of the school or schools, transform them into his own forms and reveal itself to us in its independence and organic uniformity.”¹⁶

From both opinions it appears that one of the most common accusations made against Gajewski’s paintings was the lack of modernity, resulting from the fact that he continued traditions he learnt when he was studying. Indeed, he cannot be recognised as a progressive or experimental painter. Authors did not mention this in any particular way, or when they did they qualified it by noting Gajewski’s youth and the fact that he was just gaining experience to develop his own style. Moreover, it can be noticed that each imperfection that was pointed out was compensated for by praise. In this context it is worth quoting the following words: “...and whenever Mr Gajewski shows a man, whether it is a gooseherd, or one of his portraits, the psychical moment, the emotional expression on the face, has its equivalent in the physical movement, a simple arrangement of upper and lower limbs, presented as a rhythmic whole, and with decorative values. He is preoccupied with this tendency to such an extent, that the background sometimes becomes something secondary, it ceases to be an artistic issue. And so the figure will live an evocative spiritual power, but a landscape or an interior against the background of which the figure is presented, is often a group of colour patches without the strength of expression. And where Mr Gajewski takes up the landscape motif he is as good at it as at figural compositions. In his landscapes, two decorative and spatial tendencies conflict, and sometimes the strips of cloud at the back, which should be used in shaping the space together with other objects, are suspended somewhere in the foreground and instead of developing the landscape in the background they develop it partially on a two-dimensional surface. However, they do not lack dramatic life.”¹⁷ These quotations are best summed up with the following words: “In Poland we do not have too many good, correct painters, we have the brilliant ones and bad ones, and not the third type, a solid, stable and sure type, the one who creates the cultural atmosphere in silence and with staidness of heart, who neither reaches summits nor scrapes the valley floors. In Poland we do not have too much art, so each artist, each creator with

¹⁵ *Rzeczpospolita*, no. 100, 11 April 1922. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

¹⁶ W. J. Terlecki, “Ze sztuki. Otwarcie zbiorowej wystawy prac p. Pawła Gajewskiego (ul. Dzieduszyckich 1, gmach Muzeum Przemysłowego)”, *Kurier Lwowski*, Vol. 40, no. 260, 17 November 1922, p. 5. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

¹⁷ W. J. Terlecki, *Wystawa Pawła Gajewskiego*, op. cit., p. 2. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

zaś p. Gajewski podejmuje motyw pejzażowy jako zagadnienie samoistne tam jest równie silny jak w kompozycjach figuralnych. Walczą jeszcze z sobą w pejzażach jego dwie tendencje dekoratorskie i przestrzenne i zdarza się niekiedy, że pasma chmur w głębi, które powinny współuczestniczyć z innymi przedmiotami w kształtowaniu przestrzeni, zawisną gdzieś na pierwszym planie i miast rozwijać krajobraz w głąb, rozwijają go częściowo na dwuwymiarowej płaszczyźnie. Nie brakuje im natomiast życia dramatycznego¹⁷. Przywołane wyżej cytaty najlepiej spajają i podsumowują słowa, które również padły w odniesieniu do Pawła Gajewskiego: *W Polsce nie mamy za wiele dobrych, poprawnych malarzy, mamy genialnych i złych, brakuje stanu trzeciego, solidnego, zrównoważonego, pewnego, który wytwarza atmosferę kulturalną w ciszy i stateczności serca, nie rozbijając się po szczytach, lub spadając między płazy. W Polsce nie mamy za wiele sztuki, więc każdy artysta, każdy twórca, w którym odezwie się okrucieństwo iskry bożej, winien być przedmiotem szczególnej troski*¹⁸. Autor sytuuje Gajewskiego pośrodku skali, na której przeciwległych krańcach znajdują się artyści genialni i źli, zaznaczając jednocześnie, że należy doceniać wszelkie przejawy talentu, bo wzbogacają one narodową kulturę.

W wypowiedziach na temat Gajewskiego podkreślano, że stoi on u szczytu swoich możliwości, a jego dzieła wyróżniają: *pewny, śmiały rysunek, świetlisty koloryt i jasna kompozycja. Poważny, ale pogodny nastrój, charakteryzuje jego dzieła, osiąga go zaś przez klasyczny umiar renesansową – rzecz można – równowagę wszelkich środków konstrukcyjnych. Niema w nim szarpania się i niepokoju, jaki widzimy u większości współczesnych artystów – uderzają nas wszędy tony szarmonizowane i spokojne – formy jasne, pełne i bez załamania*¹⁹. Inny autor ocenił malarstwo Gajewskiego przez pryzmat wrażenia, jakie wywierały jego wystawy: *miło i dobrze czuje się widzieć wśród sal wypełnionych malowidłami tego sympatycznego artysty, który od razu zdobywa sobie naszą przychylną i z którym od pierwszej chwili przestaje się, jakby ze starym znajomym. Nic tu nie razi, nic nie denerwuje, nie ma ani nonszalancji, ani nieudolności, barwy jasne, w portretach męskich tylko trochę przyćmione, usposabiają wesoło, charakterystyka psychologiczna twarzy ludzkich jest utrzymana w mierze, ani niedociągnięta ani przesadzona, rzeczy słabych niema. Przeciwnie każdy obraz czy szkic możnaby z przyjemnością zawiesić w swym mieszkaniu. (...) od prac jego bowiem idzie nastrój młodości, szczerości i zdrowia. Czuje się, że ma się do czynienia z człowiekiem, dla którego barwy i kształty są rodzimym żywiołem, który inaczej wypowiadać się nie umie, który zatem jest malarzem z rasy i urodzenia*²⁰. To duży komplement dla artysty ze strony osoby, która po obejrzeniu wystawy jego obrazów utwierdza się w przekonaniu, że zostały namalowane przez malarza o wyjątkowym talencie.

Szczególnie interesujące wśród artykułów poświęconych twórczości Pawła Gajewskiego były te, w których autorzy, porównując różne jego wystawy, odnosili się do kwestii rozwoju malarstwa, ewentualnych przełomów w stylu, zmian w technice i tematyce podejmowanej przez artystę. Pierwsza tego

¹⁷ W. J. Terlecki, *Wystawa Pawła Gajewskiego*, op. cit., s. 2.

¹⁸ *Kronika artystyczna. Paweł Gajewski – Marjan Puffke*, op. cit., s. 12.

¹⁹ *Wystawa dzieł Związku Dziesięciu Artystów Plastyków w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych*, op. cit.

²⁰ W. Kozicki, *Ze sztuki*, op. cit., s. 5.

God's spark should be the subject of special attention.”¹⁸ The author places Gajewski in the middle of the scale, on the opposite sides of which there are brilliant and terrible artists, emphasising at the same time that all manifestations of talent should be valued since they enrich the national culture.

Writing about Gajewski underlined that he was at that time at the height of his abilities and that his works were distinguished by: “reliable, confident outlines, luminous colours and bright composition. His works are characterised by serious, but bright mood, and he achieves this by classical moderation and what one may call the Renaissance balance of all means of construction. There is no struggling or anxiety that could be seen in other modern artists – everywhere we have harmonised, calm tones – bright, full forms.”¹⁹ Another author judged Gajewski's paintings from the perspective of his exhibitions: “in the rooms filled with paintings by this nice artist, the viewer feels good; the artist wins favour with us, and from the first moment one can feel as if being with an old friend. Nothing offends here, nothing irritates, there is no nonchalance or ineptitude, colours are bright, in male portraits a bit dim, they dispose cheerfully, the psychological characterisation of faces is balanced, there are no shortcomings or exaggerations, there are no weak things. On the contrary, each painting or sketch can be hung in a flat with pleasure (...) since his works emanate with the mood of youth, honesty and health. One can feel that it's a man for whom colours and shapes are a familiar passion, a man who cannot express himself in a different way, that is, a painter by race and birth.”²⁰ It is a great compliment for an artist when, after seeing his portraits displayed in an exhibition, a viewer is confirmed in the belief that they were created by a painter of exceptional talent.

Particularly interesting are those articles on Paweł Gajewski's works in which authors compare his different exhibitions and refer to the issue of the development of painting, possible breakthroughs in style, changes in technique and subjects taken by the artist. The first opinion of this type was published in 1923 in the magazine *Wiek Nowy*. The author compared two exhibitions and recognised that Gajewski's works “taking one of the two large rooms in the Palace have no competition and that they form an entirety of their own physiognomy and uniform mood, not disturbed by any strange reflection. This lets the viewer encompass this entirety consisting of several dozen works, which include some sentiments from the first group exhibition of this artist. (...) But apart from this there is a thread which links both exhibitions by Gajewski. One can say that the current exhibition is the continuation or completion of the previous one. Those who encountered Gajewski as an artist at the previous exhibition now know him well. And the completion is expressed mainly in showing a wider scope of interests as regards subjects.”²¹ Later, the author notices that there are no new tendencies in Gajewski's works, but he emphasises that the artist maintained characteristic strong and vivid colours in the paintings. In another article from 1931, the author compares this exhibition with some previous one, and presents his conclusions in the follow-

¹⁸ *Kronika artystyczna. Paweł Gajewski – Marjan Puffke*, op. cit., p. 12. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

¹⁹ *Wystawa dzieł Związku Dziesięciu Artystów Plastyków w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych*, op. cit. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

²⁰ W. Kozicki, *Ze sztuki*, op. cit., p. 5. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

²¹ E. Byk, “Z Pałacu Sztuki. II Wystawa zbiorowa Pawła Gajewskiego”, *Wiek Nowy*, Vol. 23, no. 6581, 31 May 1923, p. 3. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

typu wypowiedź została opublikowana w 1923 r. na łamach czasopisma „Wiek Nowy”. Autor dokonał w niej porównania dwóch wystaw i uznał, że dzieła Gajewskiego *zajmując same dla siebie jedną z dwu wielkich sal Pałacu, nie mają żadnego konkurującego towarzystwa i stanowią zamkniętą w sobie całość o własnej fizjognomii i jednolitym nastroju, niezmaconym przez żaden obcy refleks. To pozwala też swobodniej objąć widzowi tę całość, na jaką złożyło się kilkadziesiąt utworów, wśród których jest i trochę sentymentów z poprzedniej, pierwszej wystawy zbiorowej tego artysty. (...) Ale i poza tem jest pewna nić łącząca obie wystawy Gajewskiego. Można powiedzieć, że ekspozycja obecna jest ciągiem dalszym, czy dopowiedzeniem poprzedniej. Kto poznał Gajewskiego, jako artystę na poprzedniej wystawie, obecnie zna go już dobrze. A dopowiedzenie wyraża się przede wszystkim w okazaniu szerszego zakresu zainteresowań w zakresie tematów*²¹. W dalszej części autor zauważa, że nie pojawiają się u Gajewskiego żadne nowe tendencje, lecz podkreśla, że obrazy zachowują charakterystyczny dla autora silny i żywy koloryt. W innym artykule, pochodzącym z 1931 r., autor podejmuje się porównania omawianej wystawy do jednej z wcześniejszych i oto do jakich wniosków dochodzi: *Obecna wystawa obrazów P. Gajewskiego jest dalszem potwierdzeniem tego, cośmy już zauważyli z okazji ostatniego większego pokazu jego prac, tj. konsekwentnej ewolucji artysty od naturalizmu ku monumentalnej dekoracyjności, od obiektywnej, realistycznej linii ku zdobywaniu własnego stylu, od impresjonistycznej przypadkowości w kolorycie ku autonomicznemu harmonizowaniu barw*²². Krytycy nie zarzucali mu, że przestał się rozwijać czy obniżył poziom, podkreślali jego konsekwencję w dążeniu do doskonalenia techniki. Urozmaicanie tematyki było postrzegane jako wyraz wszechstronności. Zauważyli i docenili zdolność malarza do samodoskonalenia prowadzącego do ugruntowania indywidualnego sposobu wypowiedzi malarskiej. Gajewski nie szokował swoją sztuką, nie parł ku nowoczesności, a utrzymanie spójności i harmonii dawało odbiorcom poczucie komfortu w obcowaniu z jego dziełami.

W odniesieniu do twórczości Pawła Gajewskiego wielokrotnie podkreślano subtelne szczegóły, które miały świadczyć o malarskich umiejętnościach autora. Wśród opisów formalnej strony jego twórczości znajdziemy następujący: *Chce być i jest dekoratorem barwy i ruchu, chce, i stosuje szeroką ujednostajnioną plamę barwną i dekoracyjny układ brył, chce, i przeważnie unika głębi przestrzennej w obrazie i światła, przestrzeń tę wypełniającego, ale wynagradza sobie stokrotnie te ograniczenia samą grą barw, pełną siły, zdrowia, mocy, radości i wesela, barw jasnych częściej, niż ciemnych*²³. Autor przytoczonego cytatu, Stanisław Szczutowski, poświęcił najwięcej uwagi malarstwu Gajewskiego i opublikował w 1922 r. na łamach „Przeglądu Warszawskiego” obszerną recenzję, w której podkreślił jego wirtuozerię wyrażającą się w sposobie posługiwania się światłem i kolorem, które wydobywały dekoracyjne walory dzieł. Chwalił z jednej strony umiar w sposobie organizowania przestrzeni, z drugiej mistrzowską ekspresję w pełni wyrażonego ruchu²⁴. Na uwagę zasługuje również stwierdzenie, że: *Bogata skala tego talentu i wielka kultura artystyczna dozwala-*

²¹ E. Byk, *Z Pałacu Sztuki. II Wystawa zbiorowa Pawła Gajewskiego*, „Wiek Nowy”, R. 23, nr 6581, 31.05.1923, s. 3.

²² W. Kozicki, *Z Salonu Wiosennego*, op. cit., s. 6.

²³ S. Szczutowski, op. cit., s. 448.

²⁴ Ibidem, passim.

ing way: “The current exhibition of paintings by P. Gajewski is further confirmation of what we observed at the last, larger exhibition of his works, that is, the consistent evolution of the artist from naturalism to monumental decorativeness, from the objective, realistic tendency to developing his own style, from impressionist randomness of colours to autonomous harmonisation of colours.”²² Critics did not mean that he stopped developing or sank to a lower level; rather, they emphasised how consistent he was in improving his technique. Adding variety to subjects was seen as an expression of versatility. They noticed and acknowledged the artist’s ability for self-improvement, leading to the reinforcement of his individual means of artistic expression. Gajewski did not shock with his art, he was not driven to modernity, and maintaining cohesion and harmony gave viewers comfort in communing with his works.

As regards Paweł Gajewski’s works, authors repeatedly emphasised subtle details attesting to his painting skills. In descriptions of the formal aspect of his work we read: “He wants to be and is a decorator of colour and movement, he wants to use and uses a wide, uniform range of colours, and a decorative arrangement of solids, he wants to avoid and usually avoids spatial depth in the painting and the light filling it, but he compensates a hundred times over for these limitations with the play of colours, the plenitude of power, health, force, joy, and light colours more often than dark ones.”²³ The author of this quotation, Stanisław Szcutowski, devoted the most attention to Gajewski’s painting and published a thorough review in *Przegląd Warszawski* in 1922. In this text he underlined his virtuosity that was manifest in the way that light and chiaroscuro are used, which highlighted the decorative values of his works. He praised Gajewski’s moderation in the way that he organised space, and his masterly expression in the fullness of expressed motion.²⁴ It is also worth noting that: “the grand scale of this talent and great artistic culture let him feel and express the meaning of the work, as well as its painting, and colour values.”²⁵ Thus, both the mere painting values and the ability to give the works deeper meaning were perceived.

These critical opinions referring to Gajewski’s works were written in the inter-war period, when the artist was most active. The authors particularly emphasised the artist’s great competence in the psychological portrayal of subjects, which resulted from his highly developed flair for observation. The paintings delighted with the skills of the artist, who skilfully used composition and created impeccable perspective, making the works internally cohesive. According to the authors of these texts, the ability to give the paintings deep symbolic meaning enabled multi-faceted interpretation of the paintings, and made them incredibly interesting. The influences of native Polish art were clear, and earned the artist followers who valued his ability to follow the example from the output of recognised and valued Polish painters.

In *The collection of works by Paweł Gajewski* in the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów, which offers a unique opportunity to become acquainted with his painting, there is one small exhibit displayed next to the paintings, accompanied by a biographical note about the artist. It is an ex libris, dated 1929, made for Paweł Gajewski by Władysław Żurawski (1888–1963), “who was an outstanding

²² W. Kozicki, *Z Salonu Wiosennego*, op. cit., p. 6. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

²³ S. Szcutowski, op. cit., p. 448. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

²⁴ *Ibid.*, passim.

²⁵ *Wystawa prac Pawła Gajewskiego w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych*, op. cit. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

ją mu znakomicie wyczuć i oddać zarówno treść wewnętrzną przedmiotu, jak i czysto malarskie, kolorystyczne jego walory²⁵. Dostrzegano zatem zarówno walory czysto malarskie, jak i umiejętność nadawania dziełom głębszej treści.

Przytoczone tu wypowiedzi krytyków, w których odnosili się do twórczości Gajewskiego, powstały w okresie międzywojennym, kiedy artysta był najbardziej aktywny. Z ich lektury wnosimy, że w szczególny sposób podkreślano dużą sprawność artysty w oddawaniu rysu psychologicznego portretowanych osób, co wynikało z wysoko rozwiniętego zmysłu obserwacji malarza. Obrazy zachwycały zdolnościami autora, który wprawnie posługiwał się kompozycją i tworzył nienaganną perspektywę, dzięki czemu dzieła zachowywały wewnętrzną spójność. Zdolność do nadawania obrazom głębokiej wymowy symbolicznej – zdaniem autorów tych tekstów – umożliwiała wieloaspektową interpretację obrazów, co czyniło je nadzwyczaj interesującymi. Wpływy rodzimej sztuki były wyraźne i przysparzały autorowi zwolenników, którzy doceniali jego umiejętność czerpania wzorów z uznanego i cenionego dorobku polskich malarzy.

W *Galerii twórczości Pawła Gajewskiego* w Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie, która daje niepowtarzalną okazję do zapoznania się z jego malarstwem, znajduje się niewielki obiekt prezentowany wśród obrazów razem z notą biograficzną artysty. Jest to *ex libris* z 1929 r. wykonany dla Pawła Gajewskiego przez Władysława Żurawskiego (1888–1963), który *był wybitnym polskim grafikiem okresu 20-lecia międzywojennego i czołowym drzeworytnikiem*²⁶. Żurawski był niemal rówieśnikiem Gajewskiego i tak jak on studentem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Wojciecha Weissa (w latach 1907–1912)²⁷ – to zapewne wówczas artyści się poznali, a znajomość była podtrzymywana podczas wspólnej działalności w Związku X Plastyków²⁸. Podobnie jak Gajewski, tak i Żurawski był bardzo dobrym, wielokrotnie nagradzonym studentem, który po zakończeniu nauki wyjechał do Paryża w celu rozwijania swoich umiejętności. Obaj równie wytrwale dążyli do wypracowania stylu narodowego w sztuce, chętnie sięgali po wątki ludowe. W czasie II wojny światowej dorabiali jako portreciści. Kolejnym elementem łączącym życiorysy twórców było to, że obaj uczyli w Zamościu (Gajewski w Gimnazjum im. M. Konopnickiej, Żurawski w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych)²⁹. Ciekawostką jest, że wśród znanych uczniów Władysława Żurawskiego wymienia się Romana Muchę – znanego i cenionego grafika, którego prace znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie.

Ex libris ten może nam podpowiedzieć, jak Gajewski był postrzegany przez siebie współczesnych, na ile środowisku artystycznemu znane były jego pasje i zainteresowania. Znak przedstawia nagą kobietę w pozycji klęczącej, siedzącą na piętach. W górnej części widnieje napis „EX LIBRIS”, na dole – „PAWEŁ GAJEWSKIEGO”. Wokół jej kolan i ud rozciąga się luźno ułożona, bogato udrapowana tkanina. Kobieta ramiona ma rozpostarte na boki i zgięte w łokciach, a dłońmi zdaje się niemal opie-

²⁵ Wystawa prac Pawła Gajewskiego w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, op. cit.

²⁶ J. Skrzypczak, *Władysław Żurawski (1888–1963). W 120. rocznicę urodzin*, Mielec 2008, s. 5.

²⁷ Informacja dostępna w Internecie: http://pl.wikipedia.org/wiki/Władysław_Żurawski [dostęp: 18.05.2015].

²⁸ AAN, AoPG, sygn. 2/14/0/6/2505 – 102–103.

²⁹ J. Skrzypczak, op. cit., passim.



Władysław Żurawski, Ex libris Pawła Gajewskiego, 1929 r.

Władysław Żurawski, Paweł Gajewski's ex libris, 1929.

rać o brzegi ex librisu. Po lewej stronie widnieje dzban z kwiatami, po prawej na wysokości jej bioder i pasa znajduje się paleta malarska z przełożonymi przez otwór pędzlami. Tło, na którym umieszczona jest postać, do złudzenia przypomina tkaninę o bardzo luźnym splocie z wyraźnie widocznymi wątkiem i osnową. Ex libris jest harmonijny dzięki przemyślanej kompozycji, mocne, grube i wyraziste kontury kobiety zostały zrównoważone delikatnym detalem dekoracyjnym okalającym przedstawioną postać. Te trzy atrybuty dodane do postaci kobiecej: paleta, tkanina i dzban, nawiązują do głównych dziedzin artystycznych uprawianych przez Gajewskiego, a więc malarstwa, tkactwa i ceramiki. Na tak niewielkiej powierzchni znaku w bardzo trafny i wymowny sposób udało się Żurawskiemu zaprezentować wszystkie pasje Gajewskiego.

Paweł Gajewski był wszechstronnym artystą, który uprawiał wiele dziedzin sztuki, choć najbardziej interesowało go malarstwo. Uważał, że ma do wykonania misję, stąd jego aktywność na tak wielu obszarach twórczości, jak również działalność na rzecz lokalnej społeczności hrubieszowskiej. Pamiętał, że sam jako młody chłopak dostał szansę i mógł kształcić się dzięki przychylności innych osób, być może chciał w ten sposób spłacić dług i dlatego wraz z bratem włożył wiele wysiłku w organizację szkółek nauczających rzemiosła tkackiego i garncarskiego. Chcąc wymienić wszystkie kierunki aktywności Pawła Gajewskiego, należałoby wskazać jego zainteresowanie nie tylko malarstwem, ale również tkactwem, ceramiką, nie pomijając o działalności pedagogicznej i organizatorskiej.

Mam nadzieję, że wzbudziłam w Czytelnikach chęć poznania tego wyjątkowego artysty – dumy regionu hrubieszowskiego. Liczę również na to, że po lekturze niniejszego katalogu każdy chętnie wróci do muzeum, by ponownie zwiedzić *Galerię twórczości Pawła Gajewskiego* i przyjrzeć się jego obrazom, a ci, którzy jej jeszcze nie widzieli, zechcą się z nią zapoznać.

Polish graphic artist of the inter-war period and a leading wood curver.²⁶ Żurawski was almost a peer of Gajewski and, like him, he was a student at Wojciech Weiss's studio (1907-1912) at the Academy of Fine Arts in Kraków²⁷ – it was probably then that the artists met, and they maintained their acquaintance during their activity at the Association of Ten Fine Artists.²⁸ Like Gajewski, Żurawski was a very good student and often received awards. After graduating he left for Paris to develop his skills. They both aspired to work out the national style in art, and they liked referring to folk motifs. During the Second World War they made extra money as portraitists. Another common element was that they both taught in Zamość (Gajewski at Gimnazjum im. M. Konopnickiej, Żurawski at Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych).²⁹ What is interesting is that, among Władysław Żurawski's well-known apprentices, was Roman Mucha, a recognised graphic artist whose works are in the collections of the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów.

This ex libris might tell us how Gajewski was perceived by his contemporaries, how the artistic circle knew his passions and interests. The sign shows a naked woman in a kneeling position, sitting on her heels. In the upper part we read "EX LIBRIS", in the bottom "OF PAWEŁ GAJEWSKI". Fabric is draped loosely around the woman's knees and thighs. The woman has her arms spread out, bent at the elbows, and she seems to be leaning against the edges of the ex libris with her hands. On the left there is a vase with flowers, on the right, level with her hips and waist, there is a painting palette with brushes. The background is deceptively similar to loose weave fabric, with clearly visible weft and warp. What makes the ex libris harmonious is its well-thought out composition, and the strong, thick and clear outlines of the woman balanced with delicate, decorative detail surrounding the figure. These three attributes: a palette, a fabric and a jug refer to the main artistic fields practiced by Gajewski, that is, painting, weaving and ceramics. Thus in this small space Żurawski managed to present all of Gajewski's passions in a very accurate and meaningful way.

Paweł Gajewski was a versatile artist who practised many fields of art, though he was particularly interested in painting. He thought that he had a mission to carry out, hence his activity in so many fields, as well as activity for the local Hrubieszów community. He remembered that as a young boy he got a chance and could study owing to other people. Maybe in this way he wanted to pay his debt, and for this reason, together with his brother, he put a lot of effort into organising schools teaching weaving and pottery. If one wanted to mention all activities of Paweł Gajewski, one would have to indicate his interest in painting, weaving, ceramics, as well as his educational and organisational activity.

I hope that I have encouraged readers to familiarise themselves with this exceptional artist, who is the pride of the Hrubieszów region. I also hope that, after reading this catalogue, everyone will visit the museum to see *The collection of works by Paweł Gajewski* again, and that those who have not yet seen the exhibition will wish to do so.

²⁶ J. Skrzypczak, (2008) *Władysław Żurawski (1888–1963). W 120. rocznicę urodzin*, Mielec, p. 5. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

²⁷ The information from the website: http://pl.wikipedia.org/wiki/Władysław_Żurawski [accessed: 18 May 2015].

²⁸ AAN, AoPG, ref. no. 2/14/0/6/2505 – 102–103.

²⁹ J. Skrzypczak, op. cit., passim.

BIBLIOGRAFIA

Materiały źródłowe

- Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Akta osobowe Pawła Gajewskiego, sygn. 2/14/0/6/2505, 1–198.
- Archiwum Państwowe w Zamościu, Zespół nr 550, *II Państwowe Liceum i Gimnazjum im. Marii Konopnickiej w Zamościu [Korespondencja, nauczyciele] 1919–1939*, k. 9, *Statystyka personelu szkolnego, rok szkolny 1921/22*.
- Archiwum Państwowe w Zamościu, Zespół *II Liceum Ogólnokształcące im. Marii Konopnickiej w Zamościu*. Portret uczennicy Zofii Tuszowskiej autorstwa Pawła Gajewskiego – 1919, sygn. 9.
- List żony Pawła Gajewskiego do H. Bojarczuk, z dn. 18.11.1974 (?),teczka *Malarstwo. Paweł Gajewski (1889–1950)*, archiwizowana w Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie.
- List córki Pawła Gajewskiego do H. Bojarczuk, z dn. 22.02.1979,teczka *Malarstwo. Paweł Gajewski (1889–1950)*, archiwizowana w Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie.
- List żony Pawła Gajewskiego do H. Bojarczuk, z dn. 10.04.1979,teczka *Malarstwo. Paweł Gajewski (1889–1950)*, archiwizowana w Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie.
- List Heleny Bojarczuk do żony Pawła Gajewskiego, z dn. 26.04.1979, kopia maszynopisu,teczka *Malarstwo. Paweł Gajewski (1889–1950)*, archiwizowana w Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie.
- List Krystyny Sokolnickiej (wnuczki Stanisława Kunickiego) do H. Bojarczuk, z dn. 1.01.1978,teczka *Malarstwo. Paweł Gajewski (1889–1950)*, archiwizowana w Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie.
- H. Bojarczuk, Paweł Gajewski (1889–1950) – maszynopis życiorysu artysty,teczka *Malarstwo. Paweł Gajewski (1889–1950)*, archiwizowana w Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie.
- Księga wpływu muzealiów, księga inwentarzowa oraz karty naukowe i magazynowe działu sztuki Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie, nr inw.: MH/A/69, 83, 84, 85, 90, 96, 97, 118, 283, 362, 856, MH/S/900.
- Rozmowa z córką Pawła Gajewskiego przeprowadzona przez Dorotę Grzymałę 15.03.2013 r. w Warszawie oraz kopie materiałów i dokumentów przekazanych przez nią podczas spotkania.
- S. Ciucki, taśma magnetofonowa z zapisem wywiadu przeprowadzonego z Romanem Gajewskim w 2001 r.
- S. Ciucki, taśma magnetofonowa z zapisem wywiadu z państwem Jasińskimi przeprowadzonego w 2001 r.
- S. Ciucki, notatki własne sporządzone w oparciu o informacje uzyskane podczas wywiadu z Romanem Gajewskim w 2001 r., udostępnione za zgodą autora.
- Informacje od członków rodziny Gajewskich zebrane przez Magdalenę Sielicką i Dorotę Grzymałę podczas spotkań w 2015 r.
- Informacja udzielona dr Justynie Wojtুক, kustoszowi działu historycznego Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie, podczas spotkania z Janem Czyżewskim, Jarosławiec 2016.

BIBLIOGRAPHY

Source materials

- Archiwum Akt Nowych w Warszawie (Archives of Modern Records in Warsaw), Paweł Gajewski's personal records, ref. no. 2/14/0/6/2505, 1–198.
- Archiwum Państwowe w Zamościu (State Archives in Zamość), Unit no. 550, *II Państwowe Liceum i Gimnazjum im. Marii Konopnickiej w Zamościu [Korespondencja, nauczyciele] 1919–1939*, card 9, *Statystyka personelu szkolnego, rok szkolny 1921/22*.
- Archiwum Państwowe w Zamościu (State Archives in Zamość), Unit *II Liceum Ogólnokształcące im. Marii Konopnickiej w Zamościu*. Portret uczennicy Zofii Tuszowskiej autorstwa Pawła Gajewskiego – 1919, sygn. 9. (The portrait of student Zofia Tuszowska by Paweł Gajewski – 1919, ref. no. 9).
- The letter of Paweł Gajewski's wife to H. Bojarczuk, of 18 November 1974 (?), folder *Malarstwo. Paweł Gajewski (1889–1950)*, archived at the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów.
- The letter of Paweł Gajewski's wife to H. Bojarczuk, of 22 February 1979, folder *Malarstwo. Paweł Gajewski (1889–1950)*, archived at the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów.
- The letter of Paweł Gajewski's wife to H. Bojarczuk, of 10 April 1979, folder *Malarstwo. Paweł Gajewski (1889–1950)*, archived at the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów.
- Helena Bojarczuk's letter to Paweł Gajewski's wife, of 26 April 1979, copy of a typescript, folder *Malarstwo. Paweł Gajewski (1889–1950)*, archived at the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów.
- Krystyna Sokolnicka's (Stanisław Kunicki's granddaughter) letter to H. Bojarczuk, of 1 January 1978, folder *Malarstwo. Paweł Gajewski (1889–1950)*, archived at the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów.
- H. Bojarczuk, Paweł Gajewski (1889–1950) – typescript of the artist's life history, folder *Malarstwo. Paweł Gajewski (1889–1950)*, archived at the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów.
- Book of incoming exhibits, inventory books, scientific and inventory cards of the art department of the Rev. Stanisław Staszic in Hrubieszów, inventory no. MH/A/69, 83, 84, 85, 90, 96, 97, 118, 283, 362, 856, MH/S/900.
- A conversation between Paweł Gajewski's daughter and Dorota Grzymała, of 15 March 2013, in Warsaw, and copies of materials and documents provided by the former during the meeting.
- S. Ciucki, type of an interview with Roman Gajewski, recorded in 2001.
- S. Ciucki, type of an interview with the Jasińskis, recorded in 2001.
- S. Ciucki, written personal notes based on an interview with Roman Gajewski in 2001, made available with the author's consent.
- Information from members of the Gajewski family collected by Magdalena Sielicka and Dorota Grzymała during meetings in 2015.

- Teczka *Dokumentacja prac konserwatorskich 301/83*, archiwizowana w Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie, dotycząca *Portretu Stanisława Kunickiego*. Brak pieczęci, czytelnych podpisów, dat.
- Pismo L.dz/45/MH/83 r. z dn. 2.05.1983 r. do: Przedsiębiorstwa Państwowe Pracownie Konserwacji Zabytków O/Zamość, Pracownia Konserwacji Dzieł Sztuki, podpisane przez kierownika muzeum, mgr Helenę Bojarczuk. Pismo archiwizowane w Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie.
- E. Cempla-Dziadoń, Dokumentacja konserwatorska, Przedsiębiorstwo Państwowe Pracownie Konserwacji Zabytków O/Zamość, Pracownia Konserwacji Dzieł Sztuki, 1982-1983, obrazy o numerach inwentarzowych: MH/A/69, 83, 84, 85, 90, 96, 97, 283. Dokumentacja archiwizowana w Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie.

Monografie i opracowania

- Aftanazy R., *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 6, Wrocław 1995.
- Antos J., Weiss-Nowina Konopka Z. (red.), *Wojciech Weiss w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków 2010.
- Baruś M., *Powiat hrubieszowski. Szkic monograficzny*, Hrubieszów 1939.
- Cygan W., *Historia Pracowni Tkaniny w gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Gdańsk 2005.
- Dobrowolski T., *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976.
- Czapska-Michalik M., *Cztery pory roku*, Warszawa 2007.
- Gajewski P., *O przemyśle i sztuce ludowej*, Lwów, b.d.
- Grzymała D., *Kolekcja malarstwa Pawła Gajewskiego w zbiorach Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie*. Praca dyplomowa napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Jana Świącha, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Kraków 2014.
- Grzymała D., *Wpisani w krajobraz Ziemi Hrubieszowskiej*, Hrubieszów 2014.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kossowski Ł., *Wojciech Weiss*, Kraków 2002.
- Kossowski Ł., *Wojciech Weiss (1875–1950)*, Warszawa 2006.
- Kozakiewicz S. (red.), *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 1969.
- Kozakowska S., *Malarze Młodej Polski*, Kraków 1995.
- Maurin-Białostocka J. et al., *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2, Wrocław 1975.
- Niedźwiedz E., Niedźwiedz J., *Dzieje miejscowości gminy Trzeszczany powiat hrubieszowski*, Trzeszczany–Zamość 2012.
- Panofsky E., *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971.
- Piątak W., *III plenerowy pokaz plastyczny*, Hrubieszów 1972.
- Piskorz-Branekova E., *Tradycyjne stroje i hafty hrubieszowsko-tomaszowskie*, Zamość 2011.
- Podkowiak J., *Nie wszystko umiera... Monografia cmentarza grzebalnego w Hrubieszowie*, Hrubieszów 2007.
- Ripa C., *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Kraków 2012.
- Skrzypczak J., *Władysław Żurawski (1888–1963). W 120. rocznicę urodzin*, Mielec 2008.
- The communal schools of peasant industries in Poland*, Lwów, b.d.
- Typek B., *Woźuczyn*, Woźuczyn 2013.
- Tyrowicz L., *Czem jest kilim?*, [w:] *The communal schools of peasant industries in Poland*, Lwów, b.d.
- Wojciechowski A. (red.), *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, Wrocław 1974.
- Zwolińska K., Malicki Z., *Mały słownik terminów plastycznych*, Warszawa 1974.

Artykuły w czasopiśmie, w publikacjach nieperiodycznych, na stronach WWW

- „Rzeczpospolita”, nr 100, 11.04.1922.
- „Słowo Polskie”, 13.05.1922.

- Information given to Dr Justyna Wojtiuk, curator of the historical department of the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów, during a meeting with Jan Czyżewski, Jarosławiec 2016.
- Folder *Dokumentacja prac konserwatorskich 301/83*, archived at the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów, concerning *Portrait of Stanisław Kunicki*. No stamps, legible signatures or dates.
- Letter L.dz/45/MH/83 of 2 May 1983 to Przedsiębiorstwo Państwowe Pracownie Konserwacji Zabytków O/Zamość (State Enterprise “The Ateliers for Conservation of Cultural Property”, Zamość branch) Pracownia Konserwacji Dzieł Sztuki (Studio for the Conservation of Works of Art), signed by Helena Bojarczuk, director of the museum. Letter archived at the Rev. Stanisław Staszic in Hrubieszów.
- E. Cempla-Dziadoń, Restoration documentation, Przedsiębiorstwo Państwowe Pracownie Konserwacji Zabytków O/Zamość, Pracownia Konserwacji Dzieł Sztuki, 1982-1983, paintings with inventory no. MH/A/69, 83, 84, 85, 90, 96, 97, 283. Documentation archived at the Rev. Stanisław Staszic in Hrubieszów.

Monographs

- Aftanazy, R. (1995) *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, vol. 6, Wrocław.
- Antos, J. and Weiss-Nowina Konopka, Z. (eds.) (2010) *Wojciech Weiss w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków.
- Baruś, M. (1939) *Powiat hrubieszowski. Szkic monograficzny*, Hrubieszów.
- Cygan, W. (2005) *Historia Pracowni Tkaniny w gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Gdańsk.
- Dobrowolski, T. (1976) *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Czapska-Michalik, M. (2007) *Cztery pory roku*, Warszawa.
- Gajewski, P. *O przemyśle i sztuce ludowej*, Lviv, n.d.
- Grzymała, D. (2014) *Kolekcja malarstwa Pawła Gajewskiego w zbiorach Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie*. Dissertation written under the supervision of Prof. Jan Świątek, Jagiellonian University in Kraków, Kraków.
- Grzymała, D. (2014) *Wpisani w krajobraz Ziemi Hrubieszowskiej*, Hrubieszów.
- Kopaliński, W. (1985) *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa.
- Kopaliński, W. (1990) *Słownik symboli*, Warszawa.
- Kossowski, Ł. (2002) *Wojciech Weiss*, Kraków.
- Kossowski, Ł. (2006) *Wojciech Weiss (1875–1950)*, Warszawa.
- Kozakiewicz, S. (ed.) (1969) *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa.
- Kozakowska, S. (1995) *Malarze Młodej Polski*, Kraków.
- Maurin-Białostocka, J. et al. (1975) *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, vol. 2, Wrocław.
- Niedźwiedź, E. and Niedźwiedź, J. (2012) *Dzieje miejscowości gminy Trzeszczany powiat hrubieszowski*, Trzeszczany–Zamość.
- Panofsky, E. (1971) *Studia z historii sztuki*, selection, editing and afterword by J. Białostocki, Warszawa.
- Piątak, W. (1972) *III plenerowy pokaz plastyczny*, Hrubieszów.
- Piskorz-Branekova, E. (2011) *Tradycyjne stroje i hafty hrubieszowsko-tomaszowskie*, Zamość.
- Podkowiak, J. (2007) *Nie wszystko umiera... Monografia cmentarza grzebalnego w Hrubieszowie*, Hrubieszów.
- Ripa, C. (2012) *Ikonologia*, Translated by I. Kania, Kraków.
- Skrzypczak, J. (2008) *Władysław Żurawski (1888–1963). W 120. rocznicę urodzin*, Mielec.
- The communal schools of peasant industries in Poland*, Lviv, n.d.
- Typpek, B. (2013) *Woźuczyn, Woźuczyn*.
- Tyrowicz, L. *Czem jest kilim?*, [in:] *The communal schools of peasant industries in Poland*, Lviv, n.d.
- Wojciechowski, A. (ed.) (1974) *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, Wrocław.
- Zwolińska, K. and Malicki, Z. (1974) *Mały słownik terminów plastycznych*, Warszawa.

Articles in journals, non-periodicals, internet websites

- Rzeczpospolita*, no. 100, 11 April 1922.
- Słowo Polskie*, 13 May 1922.

- Bojarczuk H., Panasiewicz W., *35 lat Muzeum im. ks. Stanisława Staszica*, „Rocznik Hrubieszowski”, t. 1, 2001, S. Jadczyk (red.), s. 106–122.
- Byk E., *Z Pałacu Sztuki. II Wystawa zbiorowa Pawła Gajewskiego*, „Wiek Nowy”, R. 23, nr 6584, 31.05.1923, s. 3.
- Byk E., *Z wystawy w Tow. Sztuk Pięknych. Paweł Gajewski*, „Wiek Nowy”, R. 22, nr 6443, 8.12.1922, s. 3–4.
- Chateau M. du, *Rodzina du Chateau*, „Biuletyn TRH”, nr 1, 1996, s. 44–49.
- Cześniak-Zielińska M., *Żydowscy artyści-komuniści w Grupie Krakowskiej (1932–1937)*, „Studia Żydowskie. Almanach”, R. 2 (2012), nr 2, s. 153–159.
- Dąbrowski M., *Z wystawy w Pałacu Sztuki*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, nr 159, 15.06.1921, s. 9.
- Grzymała D., *Plenery plastyczne oraz wystawy organizowane przez TRH*, [w:] *Jubileusz 50-lecia TRH*, Hrubieszów 2010, s. 129–154.
- Jackowowa M., *Lwowska Szkoła Sztuk Zdobniczych oraz Przemysłu Artystycznego*, „Barwa i Rysunek”, maj 1932, s. 25–26.
- Kitowska-Łysiak M., *Jonasz Stern*, <http://culture.pl/pl/tworca/jonasz-stern> [dostęp: 5.10.2016].
- Kleczyński J., *Związek X plastyków i Ogólna w Zachęcie*, „Kurier Warszawski”, nr 18, 18.01.1931, s. 15.
- Kokowski A., *Gajewski, malarz z Hrubieszowa*, „Gazeta Domowa”, nr 33, 1991, s. 7.
- Kossowscy I. i Ł., *Wojciech Weiss*, <http://culture.pl/pl/tworca/wojciech-weiss#second-menu-1> [dostęp: 18.03.2016].
- Kozicki W., *Z Salonu Wiosennego. Wystawy indywidualne P. Gajewskiego i L. Getza*, „Słowo Polskie”, R. 35, nr 148, 1.06.1931, s. 6–7.
- Kozicki W., *Ze sztuki*, „Słowo Polskie”, R. 27, nr 271, 25.11.1922, s. 5.
- Kozicki W., *Związek dziesięciu plastyków*, „Słowo Polskie”, R. 33, nr 89, 31.03.1929, s. 8.
- Kronika artystyczna. Paweł Gajewski – Marjan Puffke*, „Kurier Warszawski”, R. 102, nr 71, 12.03.1922, s. 12–13.
- Otwarcie salonu wiosennego*, „Wiek Nowy”, R. 28, nr 8077, 25.05.1928, s. 6.
- Syndykat artystów plastyków*, „Gazeta Lwowska”, 24.05.1930, s. 5.
- Szczutowski S., *Malarstwo – Wystawy zbiorowe: zespołu Pro Arte, Marjana Puffkego i Pawła Gajewskiego w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych*, „Przegląd Warszawski”, R. 2, nr 9, czerwiec 1922, s. 440–452.
- Terlecki W., *Wystawa Wojciecha Weissa i jego uczniów*, „Sztuki Piękne”, R. 10, nr 4, 1934, s. 125–135.
- Terlecki W. J., *Wystawa Pawła Gajewskiego*, „Kurier Lwowski”, R. 40, nr 279, 9.12.1922, s. 2–3.
- Terlecki W. J., *Ze sztuki. Otwarcie zbiorowej wystawy prac p. Pawła Gajewskiego (ul. Dzieduszyckich 1, gmach Muzeum Przemysłowego)*, „Kurier Lwowski”, R. 40, nr 260, 17.11.1922, s. 5.
- Typke B., Szykuła-Żygawska A., *Pocztówki Pawła Gajewskiego*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny”, nr 3 (128), 2016, s. 38–40.
- Wojtiuk J., *Pół wieku Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie*, „Biuletyn Towarzystwa Regionalnego Hrubieszowskiego”, wydanie specjalne, R. 51 (2015), s. 22–45.
- Wojtiuk J., *Pracownicy Muzeum im. ks. St. Staszica w latach 1965–2015*, „Biuletyn Towarzystwa Regionalnego Hrubieszowskiego”, wydanie specjalne, R. 51 (2015), s. 78–79.
- Wystawa dzieł Związku Dziesięciu Artystów Plastyków w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych*, „Dziennik Lwowski”, 28.03.1929.
- Wystawa prac Pawła Gajewskiego w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Lwów w listopadzie 1922*, „Dziennik Ludowy”, R. 6, nr 260, 20.11.1922, s. 7.
- Kozicki W., *Związek dziesięciu plastyków*, „Słowo Polskie”, R. 33, nr 89, 31.03.1929, s. 8.

Źródła internetowe

- <http://www.wojciechweiss.pl/uczennica-weissa/29-szkic-do-portretu-wojciecha-weissa> [dostęp: 12.04.2015].
- http://pl.wikipedia.org/wiki/Julia_Acker [dostęp: 13.05.2015].
- http://pl.wikipedia.org/wiki/Władysław_Żurawski [dostęp: 18.05.2015].

- Bojarczuk, H. and Panasiewicz, W. (2001) "35 lat Muzeum im. ks. Stanisława Staszica", *Rocznik Hrubieszowski*, vol. 1, 2001, S. Jadczyk (ed.), pp. 106–122.
- Byk, E. "Z Pałacu Sztuki. II Wystawa zbiorowa Pawła Gajewskiego", *Wiek Nowy*, Vol. 23, no. 6581, 31 May 1923, p. 3.
- Byk, E. "Z wystawy w Tow. Sztuk Pięknych. Paweł Gajewski", *Wiek Nowy*, Vol. 22, no. 6443, 8 December 1922, pp. 3–4.
- Chateau, M. du, (1996) "Rodzina du Chateau", *Biuletyn TRH*, no. 1, pp. 44–49.
- Cześniak-Zielińska, M. "Żydowscy artyści-komuniści w Grupie Krakowskiej (1932–1937)", *Studia Żydowskie. Almanach*, Vol. 2 (2012), no. 2, pp. 153–159.
- Dąbrowski, M. "Z wystawy w Pałacu Sztuki", *Ilustrowany Kurier Codzienny*, no. 159, 15 June 1921, p. 9.
- Grzymała, D. (2010) *Plenery plastyczne oraz wystawy organizowane przez TRH*, [in:] *Jubileusz 50-lecia TRH*, Hrubieszów, pp. 129–154.
- Jackowowa, M. "Lwowska Szkoła Sztuk Zdobniczych oraz Przemysłu Artystycznego", *Barwa i Rysunek*, May 1932, pp. 25–26.
- Kitowska-Łysiak, M. *Jonasz Stern*, <http://culture.pl/pl/tworca/jonasz-stern> [accessed: 5 October 2016].
- Kleczyński, J. "Związek X plastyków i Ogólna w Zachęcie", *Kurier Warszawski*, no. 18, 18 January 1931, p. 15.
- Kokowski, A. (1991) "Gajewski, malarz z Hrubieszowa", *Gazeta Domowa*, no. 33, p. 7.
- Kossowska, I. and Kossowski, Ł. *Wojciech Weiss*, <http://culture.pl/pl/tworca/wojciech-weiss#second-menu-1> [accessed: 18 March 2016].
- Kozicki, W. "Z Salonu Wiosennego. Wystawy indywidualne P. Gajewskiego i L. Getza", *Słowo Polskie*, Vol. 35, no. 148, 1 June 1931, pp. 6–7.
- Kozicki, W. "Ze sztuki", *Słowo Polskie*, Vol. 27, no. 271, 25 November 1922, p. 5.
- Kozicki, W. "Związek dziesięciu plastyków", *Słowo Polskie*, Vol. 33, no. 89, 31 March 1929, p. 8.
- "Kronika artystyczna. Paweł Gajewski – Marjan Puffke", *Kurier Warszawski*, Vol. 102, no. 71, 12 March 1922, pp. 12–13.
- "Otwarcie salonu wiosennego", *Wiek Nowy*, Vol. 28, no. 8077, 25 May 1928, p. 6.
- "Syndykat artystów plastyków", *Gazeta Lwowska*, 24 May 1930, p. 5.
- Szczutowski, S. "Malarstwo – Wystawy zbiorowe: zespołu Pro Arte, Marjana Puffkego i Pawła Gajewskiego w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych", *Przegląd Warszawski*, Vol. 2, no. 9, June 1922, pp. 440–452.
- Terlecki, W. (1934) "Wystawa Wojciecha Weissa i jego uczniów", *Sztuki Piękne*, Vol. 10, no. 4, pp. 125–135.
- Terlecki, W. J. "Wystawa Pawła Gajewskiego", *Kurier Lwowski*, Vol. 40, no. 279, 9 December 1922, pp. 2–3.
- Terlecki, W. J. "Ze sztuki. Otwarcie zbiorowej wystawy prac p. Pawła Gajewskiego (ul. Dzieduszyckich 1, gmach Muzeum Przemysłowego)", *Kurier Lwowski*, Vol. 40, no. 260, 17 November 1922, p. 5.
- Typke B. and Szykuła-Żygawska, A. *Pocztówki Pawła Gajewskiego*, "Zamojski Kwartalnik Kulturalny", Vol. 3 (128), 2016, pp. 38–40.
- Wojtiuk, J. (2015) "Pół wieku Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie", *Biuletyn Towarzystwa Regionalnego Hrubieszowskiego*, special edition, Vol. 51 (2015), pp. 22–45.
- Wojtiuk, J. (2015) "Pracownicy Muzeum im. ks. St. Staszica w latach 1965–2015", *Biuletyn Towarzystwa Regionalnego Hrubieszowskiego*, special edition, Vol. 51 (2015), pp. 78–79.
- "Wystawa dzieł Związku Dziesięciu Artystów Plastyków w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych", *Dziennik Lwowski*, 28 March 1929.
- "Wystawa prac Pawła Gajewskiego w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Lwów w listopadzie 1922", *Dziennik Ludowy*, Vol. 6, no. 260, 20 November 1922, p. 7.
- Kozicki, W. "Związek dziesięciu plastyków", *Słowo Polskie*, Vol. 33, no. 89, 31 March 1929, p. 8.

Internet sources

- <http://www.wojciechweiss.pl/uczennica-weissa/29-szkic-do-portretu-wojciecha-weissa> [accessed: 12 April 2016].
- http://pl.wikipedia.org/wiki/Julia_Acker [accessed: 13 May 2015].
- http://pl.wikipedia.org/wiki/Władysław_Żurawski [accessed: 18 May 2015].

ANEKSY

APPENDICES

Aneks I

Paweł Gajewski – kalendarium

- 1889 – urodził się 18 grudnia w Drogojówce (powiat Hrubieszów, gmina Trzeszczany) jako pierwszy syn Jana i Katarzyny z Żarków. Miał dwoje rodzeństwa: siostrę Rozalię i brata Szczepana.
- 1902–1906 – odbywał praktykę malarską u Szymona Zina (malowidła kościelne).
- 1907–1909 – uczył się malarstwa dekoracyjnego w Państwowej Szkole Przemysłowej w Krakowie.
- 1909–1913 – studiował w Krakowie w Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Wojciecha Weissa.
- 1910–1912 – dorabiał jako prywatny nauczyciel rysunku i malarstwa w Wózuczynie i okolicach.
- 1913–1914 – przebywał na stypendium w Paryżu.
- 1914 – powrócił do Polski.
- 1914/15–1917 – przebywał i pracował na terenie Rosji (Iwaszczenkowo, Petersburg, Moskwa).
- 1917–1919 – pracował jako nauczyciel w dwóch szkołach w Bobrujsku (Rosja).
- 1919–1922 – był nauczycielem rysunku w Gimnazjum im. Marii Konopnickiej w Zamościu.
- 1922–1936 – uczył w Państwowej Szkole Przemysłowej we Lwowie.
- 1925 – został członkiem Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie.
- 1928 – był jednym z członków założycieli oraz prezesem Związku Dziesięciu Artystów Plastyków we Lwowie.
- 1930 – piastował funkcję prezesa Syndykatu Artystów Plastyków Ziemi Południowo-Wschodnich we Lwowie.
- Lata 20.–30. XX w. – prowadził intensywną działalność wystawienniczą (wystawy indywidualne i zbiorowe), brał aktywny udział w życiu artystycznym Lwowa, opublikował broszurę pt. *O przemyśle i sztuce ludowej*.
- Początek lat 30. XX w. – wraz z bratem Szczepanem zakładał Społeczne Szkoły Przemysłu Ludowego.
- Lata 40. XX w. – po aresztowaniu przez gestapo był więziony w Zamościu, na zamku w Lublinie oraz w obozach koncentracyjnych w Oranienburgu i Dachau.
- 1945 – podjął pracę instruktora sztuk plastycznych Ministerstwa Kultury i Sztuki (najpierw w Lublinie, później w Warszawie).
- 1946–1948/49 – kierował utworzonymi przez siebie pracowniami tkactwa i tkaniny dekoracyjnej w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku.
- 1948/49 – z pomocą Komitetu Opieki Społecznej zorganizował w Sopocie dom szkoleniowy, w którym uczono wyrobu tkanin artystycznych.
- 1950 – 15 stycznia zmarł w Sopocie w wieku 61 lat.

Appendix I

Paweł Gajewski – significant dates

- 1889 – born on 18 December in Drogojówka (Hrubieszów district, Trzuszczany commune) as the first son of Jan and Katarzyna (née Żarek). He had two siblings: sister Rozalia and brother Szczepan.
- 1902–1906 – painting apprenticeship under Szymon Zin (church paintings).
- 1907–1909 – studied decorative painting at Państwowa Szkoła Przemysłowa (State Industrial School) in Kraków.
- 1909–1913 – studied at the Academy of Fine Arts in Kraków in Wojciech Weiss's studio.
- 1910–1912 – additional employment as a private tutor of drawing and painting in Woźuczyn and its vicinity.
- 1913–1914 – scholarship in Paris.
- 1914 – returned to Poland.
- 1914/15–1917 – lived and worked in Russia (Ivashchenkovo, Petersburg, Moscow).
- 1917–1919 – worked as a teacher in two schools in Bobruysk (Russia).
- 1919–1922 – taught drawing at Gimnazjum im. Marii Konopnickiej (Maria Konopnicka Lower-Secondary School) in Zamość.
- 1922–1936 – taught at Państwowa Szkoła Przemysłowa (State Industrial School) in Lviv.
- 1925 – became a member of The Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw.
- 1928 – was one of the founder members and chairman of the Association of Ten Fine Artists in Lviv.
- 1930 – chairman of the Syndicate of Artists of the South-East Lands in Lviv.
- The 1920s and 1930s – conducted intense exhibition activity (individual and group exhibitions), took active part in the artistic life of Lviv, published a brochure entitled *O przemyśle i sztuce ludowej* (*On folk industry and art*).
- The beginning of the 1930s – with his brother Szczepan established Communal Schools of Folk Industries.
- The 1940s – after being arrested by the Gestapo he was imprisoned in Zamość, the castle in Lublin and Nazi German concentration camps in Oranienburg and Dachau.
- 1945 – became an instructor of fine arts appointed by the Ministry of Culture and Art (first in Lublin, then in Warsaw).
- 1946–1948/49 – managed weaving and decorative fabric studios at Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych (State High School of Fine Arts) in Gdańsk.
- 1948/49 – with the help of the Committee of Welfare Care, organised in Sopot a training centre, where the production of artistic fabrics was taught.
- 1950 – 15 January, died in Sopot at the age of 61.

Aneks II

Kolekcja malarstwa Pawła Gajewskiego w zbiorach Muzeum im. ks. Stanisława Szasica w Hrubieszowie – przeprowadzone dotychczas zabiegi konserwatorskie

Najstarszy obraz w *Galerii twórczości Pawła Gajewskiego* to *Rodzina robotnicza* z 1913 r., najmłodsze pochodzą z początku lat 40. XX w. Kolekcję dziesięciu dzieł zapoczątkował zakup *Wiosny* w 1973 r., a jedenasty – i jak mamy nadzieję, nie ostatni – wszedł do zbiorów w 2015 r. Dzieła trafiały do Muzeum w Hrubieszowie z różnych źródeł, głównie drogą zakupu od instytucji lub osób prywatnych. Wiek obrazów, które już w momencie ich nabycia liczyły sobie kilka dekad, nie pozostawał bez wpływu na ich stan, podobnie jak fakt, że były przechowywane w różnych warunkach. Niektóre z nich, często w dobrej wierze właścicieli, były poddawane amatorskim zabiegom konserwatorskim, które miały na celu poprawienie ich stanu technicznego, ale w efekcie przyczyniły się do powstania szkód lub pogłębienia już istniejących. Z tych względów oraz z uwagi na dobro jednej z ważniejszych kolekcji w muzeum podjęto decyzję o przeprowadzeniu kompleksowej konserwacji obrazów. W związku z tym w latach 1982–1983 osiem spośród dziewięciu znajdujących się wówczas w zbiorach hrubieszowskiego muzeum obrazów Pawła Gajewskiego przekazano do konserwacji. Muzeum w Hrubieszowie było wówczas oddziałem Muzeum Okręgowego w Zamościu, które z tego względu było zleceniodawcą przedsięwzięcia oraz inwestorem. Wykonawcą było Przedsiębiorstwo Państwowe Pracownie Konserwacji Zabytków O/Zamość, a zlecenie realizowała Pracownia Konserwacji Dzieł Sztuki. Tej samej pracowni zlecono również wykonanie metalowych tabliczek z grawerowanymi podpisami do obrazów¹. Kierownikiem pracowni był mgr Andrzej Stompór, zarządzający zespołem w składzie: mgr Ewa Cempla-Dziadoń (kierownik zespołu, autorka dokumentacji), mgr Ewa Lameńska, mgr Antoni Stompór, Irena Bodes, Elżbieta Chrzęszcz, mgr Zygmunt Będziejewski (inspektor pracowni, odpowiedzialny za specjalistyczne badania fizyko-chemiczne). Dokumentację fotograficzną wykonał Janusz Słomianowski z Pracowni Fotograficznej działającej przy zamojskiej Pracowni Konserwacji Zabytków.

Dokumentacja konserwatorska dotycząca *Portretu Stanisława Kunickiego* nie zawiera żadnych informacji na temat czasu, miejsca i osób odpowiedzialnych za przeprowadzone prace. Dysponujemy jedynie dołączonymi do materiału opisowego fotografiami, wykonanymi przez Jana Urbanowicza w pracowni fotograficznej Muzeum Lubelskiego w Lublinie, ukazującymi obraz przed, w trakcie i po konserwacji.

Konserwacja obrazu pt. *Rodzina robotnicza* została powierzona warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie dzieło trafiło niemal natychmiast po zakupie, czyli w 1986 r., a skąd powróciło dopiero w 1996 r.

Dokumentacja konserwatorska archiwizowana w Muzeum im. ks. Stanisława Szasica w Hrubieszowie obejmuje przede wszystkim: identyfikację obiektów, krótkie opisy zalecanych do przeprowadzenia prac konserwatorskich, opisy inwentaryzacyjne oraz ikonograficzne, a także krótkie noty biograficzne Pawła Gajewskiego². Metodą graficzno-opisową została przedstawiona budowa technologiczna obiektów przed i po konserwacji. Ponadto znalazły tu się opisy warunków przechowywania obrazów przed oddaniem ich do specjalistycznej pracowni, stan zachowania oraz przyczyny zniszczeń. Kolejną część dokumentacji stanowią programy prac konserwatorskich wraz z proponowanym postępowaniem wobec obrazów i – jeśli były takie zalecenia – ram. Ważnym punktem jest też szczegółowo opisany przebieg prac konserwatorskich oraz zalecenia dla użytkownika. Dokumentację uzupełniają fotografie obiektów i ram przed i po konserwacji oraz zdjęcia obrazów na wybranych jej etapach. Nadrzędnym celem konserwacji podkreślanym w dokumentacji było przede wszystkim odpowiednie przygotowanie dzieł do dalszego eksponowania.

Poniżej zostały pokrótce przedstawione opisy stanu zachowania poszczególnych obrazów wraz z programem przeprowadzonych prac konserwatorskich. Wszystkie informacje pochodzą z przechowywanej w hrubieszowskim muzeum dokumentacji konserwatorskiej. Opisy zostały skrócone, niemniej jednak są w nich zawarte niezbędne informacje, dające pełne wyobrażenie na temat stanu zachowania dzieł z chwilą przekazania do konserwacji oraz odnoszące się do zakresu przeprowadzonych prac.

¹ Pismo L.dz/45/MH/83 r. z dn. 2.05.1983 r. do: Przedsiębiorstwa Państwowe Pracownie Konserwacji Zabytków O/Zamość, Pracownia Konserwacji Dzieł Sztuki, podpisane przez kierownika muzeum, mgr Helenę Bojarczuk. Pismo archiwizowane w Muzeum im. ks. Stanisława Szasica w Hrubieszowie.

² Zamieszczone w dokumentacji konserwatorskiej noty biograficzne Pawła Gajewskiego spełniają funkcję informacyjną, a zostały sporządzone w oparciu o: J. Maurin-Białostocka et al., op. cit.

Appendix II

The collection of paintings by Paweł Gajewski in the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów – restoration works conducted so far

The oldest painting in *The collection of works by Paweł Gajewski* is *Working-class family*, dated 1913, and the youngest ones come from the beginning of the 1940s. The purchase of *Spring* in 1973 started a collection of ten works, and the eleventh, which we hope will not be the last, was included in the collection in 2015. The museum acquired them from different sources, mainly purchasing them from institutions or private persons. The age of the paintings, which were several decades old at the moment of their acquisition, influenced their condition, and so did the fact that they had been stored in different conditions. The owners of some of them, often in good faith, conducted amateurish restoration works aimed at the improvement of their technical condition, yet they resulted in further or new damage. Due to this, and also considering the good of one of the most important collections of the museum, a decision was made to conduct extensive restoration works. Thus, from 1982 to 1983, eight out of nine paintings by Paweł Gajewski in the collections of the museum were sent for restoration. At that time the museum in Hrubieszów was a branch of the District Museum in Zamość, which ordered the restoration and invested in it. It was conducted by Przedsiębiorstwo Państwowe Pracownie Konserwacji Zabytków O/Zamość (State Enterprise “The Ateliers for Conservation of Cultural Property”, Zamość branch), and the order was realised by Pracownia Konserwacji Dzieł Sztuki (Studio for the Conservation of Works of Art). The same studio was commissioned to produce metal plates with engraved painting captions.¹ The studio was managed by Andrzej Stompór, and the team included Ewa Cempla-Dziadoń (team manager and author of documentation), Ewa Lameńska, Antoni Stompór, Irena Bodes, Elżbieta Chrzęszcz, and Zygmunt Będziejewski (studio inspector, responsible for specialist physical and chemical analyses). Photographic documentation was carried out by Janusz Słomianowski from the Photographic Studio at the Studio for the Conservation of Cultural Property.

The restoration documentation of *Portrait of Stanisław Kunicki* does not include any information on the time, place or persons responsible for the works. We have at our disposal only descriptive material and photographs taken by Jan Urbanowicz in the photographic studio of the Lublin Museum in Lublin, showing the painting before, during, and after restoration.

The restoration of *Working-class family* was conducted by the Academy of Fine Arts in Warsaw, where the painting was sent just after purchase in 1986. It was not returned until 1996.

The restoration documentation archived at the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów includes identification of paintings, short descriptions of recommended restoration works, inventory and iconographic descriptions, and short biographical notes about Paweł Gajewski.² The technological structure of paintings before and after restoration was presented with the use of graphics and descriptions. The documentation also includes descriptions of conditions in which paintings were stored before they were sent to a specialist studio, their condition, causes of damage, plans for restoration works, and suggested works that the paintings and, if recommended, frames, should be subject to. Other important elements include a detailed description of the process of restoration works, and recommendations for the holder of the paintings. The documentation is supplemented with photographs of paintings and frames before and after restoration, and photographs of paintings at certain stages of restoration. The principal aim of restoration was to prepare the works adequately for further display.

Below are short descriptions of the condition of individual paintings, with plans of conducted restoration works. All information comes from the restoration documentation archived at the Hrubieszów museum. The descriptions presented here have been shortened, yet they include essential information which gives the full picture of the condition of paintings at the moment they were sent to restoration studios, and describe the works conducted.

¹ Letter L.dz/45/MH/83 of 2 May 1983 to restoration studio in Zamość, signed by Helena Bojarczuk, director of the museum, archived at the Rev. Stanisław Staszic in Hrubieszów.

² The biographical notes about Paweł Gajewski featured in the restoration documentation are informative, and they were drawn up on the basis of J. Maurin-Białostocka, et al., op. cit.

II.1. Wiosna

Na licu obrazu widoczne były drobne ubytki warstwy malarskiej, przetarcia i rysy mechaniczne, równomierne i silne zabrudzenia powierzchniowe, a także ślad wzdłuż obrzeży obrazu w miejscu zachodzenia ram na lico. Widoczne były liczne pęknięcia sklejki, m.in. biegnące od otworów po gwoździach ku krawędziom zewnętrznym obrazu. Rama nosiła ślady wtórnych przemalowań, a ponadto była w całości silnie zabrudzona, miała także ubytki wzdłuż krawędzi oraz pęknięcia na całej powierzchni i na spoinach.

Proponowany i przeprowadzony program prac konserwatorskich zakładał:

I. Dla obrazu:

- wyjęcie z ram,
- powierzchniowe oczyszczenie lica z zabrudzeń,
- powierzchniowe oczyszczenie odwrocia,
- chemiczne usunięcie werniksu,
- podklejenie pęknięć w licowej stronie sklejki,
- uzupełnienie ubytków zaprawy,
- uzupełnienie ubytków warstwy malarskiej,
- założenie werniksu na lico.

II. Dla ramy:

- oczyszczenie powierzchniowe lica oraz odwrocia,
- usunięcie warstw przemalowań,
- wzmocnienie konstrukcji,
- uzupełnienie ubytków drewna i zaprawy,
- scalenie kolorystyczne licowej strony ram,
- zamontowanie nowych zaczepów obrazu.

II.2. Lato

Na obrazie widoczne były uzupełnienia pozaautorskie, które miały na celu zniwelowanie drobnych ubytków. Czynność została wykonana nieudolnie przez położenie warstwy farby nie tylko bezpośrednio na ubytki, lecz również poza nimi (naruszając autorską warstwę malarską). Kolejnym defektem była nierównomierna, bardzo gruba warstwa werniksu, który pożółkł i pociemniał na całej powierzchni, a także ze względu na grubość warstwy popękał. Warstwa malarska miała drobne ubytki mechaniczne oraz miejscowe przetarcia. Wyraźne były pionowe spękania sklejki, która była odkształcona, a w rogach odłupana. Do programu prac konserwatorskich, który pokrywał się z proponowanym przy obrazie pt. *Wiosna*, doszło dodatkowo usunięcie wadliwych punktowań i założenie na nie werniksu. Rama wymagała gruntownego oczyszczenia, usunięcia przemalowań, uzupełnienia ubytków i scalenia kolorystycznego od strony licowej. Po zamontowaniu nowych zaczepów została ponownie założona na obraz.

II.3. Portret Marii du Chateau

Obraz był silnie zabrudzony, werniks poczerniały na całej powierzchni, a miejscami przetarty mechanicznie. Warstwa malarska zachowana była dobrze, na obrzeżach widoczne były drobne przetarcia i ubytki. Bardzo duża ilość włosów z pędzla znajdowała się na całej powierzchni. Sklejka drewniana, na której obraz został namalowany, była odkształcona ku środkowi. Odwrocie zabezpieczone warstwą farby olejnej było dobrze zachowane. Ponieważ *Portret Marii du Chateau* został namalowany na takim samym jak *Wiosna* i *Lato* podłożu, tą samą techniką, oraz był w niemal identycznym stanie zachowania, został poddany takim samym zabiegom, jak dwa opisane wyżej obrazy. Podobnie też jak w przypadku wymienionych dwóch dzieł postąpiono względem ramy, w której oczyszczono odwrocie i lico oraz usunięto zabrudzenia z zagłębień. Nie udało się zrobić nic z opisanym wyżej odkształceniem sklejki.

II.4. Martwa natura

Szcątkowo zachowany werniks żywiczny był silnie zabrudzony, lecz warstwa malarska w ocenie konserwatorów była dobrze zachowana. Obraz został namalowany w sposób fakturalny – posiadał bardzo grubą warstwę farby, stąd liczne jej pęknięcia i szereg drobnych ubytków. Widoczny był duży destruk wzdłuż obrzeży obrazu od strony lica. Na płótnie o dość luźnym i szerokim splocie odznaczały się twarde odkształcenia w formie pofalowań.

II.1. *Spring*

On the face of the painting there were depleted layers of paint, abrasions and mechanical scratches, even and strong surface stains, and a mark along the edges of the painting where the frame overlaps the face. Numerous plywood cracks were visible, among other things running from the nail holes towards the external edges of the painting. The frame bore traces of secondary repainting, and its whole surface was heavily stained. There were also depletions along its edges, and cracks on its whole surface and on joints.

The recommended and conducted restoration works included:

I. The painting:

- taking the painting out of the frame,
- surface cleaning of the face,
- surface cleaning of the reverse,
- chemical removal of varnish,
- gluing the cracks in the face part of plywood,
- replenishment of the ground layer,
- replenishment of the paint layer,
- varnishing the face.

II. The frame:

- surface cleaning of the face and reverse,
- removal of repainted layers,
- reinforcement of the construction,
- replenishment of wood and ground layer,
- colour blending of the face part of frames,
- mounting new fastenings to the painting.

II.2. *Summer*

Paint had been replenished by someone other than the artist, to smooth away minor depletions. It was done ineptly by applying a coat of paint not only directly on the depletions but also beyond them, thus disturbing the author's coat of paint. Another defect was an uneven, very thick coat of varnish, which had yellowed and darkened on the whole surface, but had also cracked due to the thickness of the layer. There were minor mechanical depletions of the coat of paint, and abrasions in places. There were clear vertical cracks of plywood which was deformed and flaked off in the corners. The programme of restoration works, which was the same as that of *Spring*, additionally included the removal of faulty stippled fragments, and applying varnish to them. The frame required thorough cleaning, the removal of repainted layers, replenishments, and colour blending on the face. After mounting new fastenings the frame was placed on the painting.

II.3. *Portrait of Maria du Chateau*

The painting was heavily stained, varnish blackened on the whole surface, with mechanical abrasions in places. The coat of paint was in good condition, but on the edges there were minor abrasions and depletions. On the whole surface there was a lot of brush horsehair. Plywood, on which the painting was painted, was deformed towards the centre. The reverse was protected with a coat of oil paint and was in good condition. Since *Portrait of Maria du Chateau* was painted on the same kind of ground as *Spring* and *Summer*, with the same technique, and was in almost the same condition, it underwent the same treatment as the two above-mentioned paintings. The frame underwent the same treatment, the reverse, the front and the hollows of which were cleaned. The deformation of the plywood has not been repaired.

II.4. *Still life*

Fragmentary resin varnish was heavily stained, yet according to conservators the coat of paint was in a good condition. The painting was created using texture, and the coat of paint was very thick, hence its numerous cracks and minor depletions. The edges of the painting, on its face, were heavily damaged. On loose canvas of wide weave there were hard deformations in the form of waves.

Dla obrazu pt. *Martwa natura* proponowany i przeprowadzony program prac konserwatorskich zakładał:

I. Dla obrazu:

- wyjęcie z ram,
- zdjęcie obrazu z wadliwie wykonanych krosien,
- mechaniczne oczyszczenie powierzchni lica i odwrocia,
- chemiczne usunięcie zabrudzeń z lica,
- sprasowanie powierzchni lica, likwidacja odspojeń warstwy malarskiej,
- założenie łątek wzmacniających na odwrocie w miejsca ubytków płótna,
- nabicie obrazu na nowe krosna,
- uzupełnienie ubytków zaprawy oraz opracowanie ich powierzchni,
- założenie werniksu na lico,
- uzupełnienie ubytków warstwy malarskiej naśladowczo do oryginału,
- założenie cienkiej warstwy werniksu końcowego,
- zamontowanie obrazu w ramy.

II. Dla ramy:

- mechaniczne oczyszczenie całości,
- uzupełnienie ubytków drewna,
- przeklejenie drewna przed założeniem zaprawy,
- uzupełnienie ubytków zaprawy i scalenie kolorystyczne.

II.5. Portret mężczyzny

Werniks na obrazie był zachowany szczątkowo na skutek starcia mechanicznego, silnie pożółkły i pociemniały. Warstwa szelaku zachowana częściowo, kruchliwa, silnie pociemniała i przetarta. Warstwa malarska miała miejscowe ubytki, wraz z zaprawą i płótnem lub w warstwie płótna autorskiego. Zaprawa była silnie utwardzona, częściowo spękana i wykazywała miejscowe ubytki aż do płótna. Na samym płótnie widoczne były ubytki wokół gwoździ.

Ten niewielkich rozmiarów obraz, poza zabiegami wymienionymi przy *Martwej naturze*, wymagał dodatkowo szfowania wewnętrznych krawędzi krosien oraz zabezpieczenia drewna krosien przed działalnością drewnojadów. Rama obrazu po gruntownym oczyszczeniu została zabezpieczona przed drewnojadami, spróchniały narożnik utwardzony, a otwory po szkodliwej działalności drewnojadów uzupełnione.

II.6. Portret kobiety (Haliny Białkowskiej)

Werniks żywiczny został położony na obraz bardzo cienką warstwą i z tej przyczyny z biegiem lat uległ zdecydowanemu osłabieniu, dlatego z chwilą oddania do konserwacji był zachowany szczątkowo. Na obrazie widoczne były silne zabrudzenia powierzchniowe lica oraz liczne krakelury. Lniane płótno autorskie miało gęsty splot, a odwrocie obrazu było silnie zabrudzone.

Zalecenia konserwatorskie i program prac koniecznych do przeprowadzenia był taki sam, jak w przypadku dwóch poprzednich obrazów malowanych na płótnie (*Martwa natura*, *Portret mężczyzny*, por. Aneks II.4., II.5.). Dodatkowych zabiegów wymagały krakelury, które powstały na skutek wad technologicznych w zaprawie autorskiej. Zostały *wprasowane kautererami na wosk po uprzednim zabezpieczeniu lica bibułką japońską oraz poprzez rozprasowywanie od strony odwrocia na zwilżoną powierzchnię płótna*³. Rama *Portretu kobiety* była w bardzo dobrym stanie, dlatego podlegała konserwacji.

II.7. Wizja wojenna

Bardzo cienko kładziony szelak zachował się szczątkowo na skutek przetarcia mechanicznego, podobnie werniks. Sklejka drewniana, na której został namalowany obraz, była silnie zabrudzona, a na jej odwrocie znajdowało się dużo otworów po drewnojadach. Na sklejkę widoczne było jej wygięcie ku środkowi.

³ E. Cempla-Dziadoń, Dokumentacja konserwatorska, Przedsiębiorstwo Państwowe Pracowni Konserwacji Zabytków O/Zamość, Pracownia Konserwacji Dzieł Sztuki, obiekt: obraz olejny pt. *Jesień*, nr MH/A/283, 1982-1983 r. Dokumentacja archiwizowana w Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie.

The intended and conducted restoration works for *Still life* included:

I. The painting:

- taking the painting out of the frame,
- taking the painting out of faulty stretchers,
- mechanical cleaning of the face and reverse,
- chemical removal of stains from the face,
- pressing the surface of the face, and removing chipped fragments of the coat of paint,
- placing reinforcing patches on the reverse, in places where the canvas was depleted,
- placing the painting on new stretchers,
- replenishment of the ground layer and treatment of its surface,
- applying varnish on the face,
- replenishment of the coat of paint imitating the original,
- applying a thin coat of finishing varnish,
- framing the painting.

II. The frame:

- mechanical cleaning of the whole frame,
- replenishing wood,
- gluing wood before applying the ground paint,
- replenishing the ground paint, and colour binding.

II.5. Portrait of a man

The varnish on the painting was fragmentary as a result of mechanical abrasion, and it had yellowed and darkened heavily. The layer of shellac was partially preserved, brittle, heavily darkened and abraded. The coat of paint was depleted in places, together with the ground paint and canvas. The ground paint was heavily hardened, partially cracked, and in places depletions had reached the canvas. The canvas around the nails was depleted.

This small painting required the same treatment as *Still life*, as well as bevelling of the internal edges of stretchers and protecting the wood of the stretchers against woodworm. After thorough cleaning, the frame of the painting was protected against woodworm, the rotten corner hardened, and holes resulting from woodworm activity filled in.

II.6. Portrait of a woman (Halina Białkowska)

The layer of resin varnish on the painting was very thin, and due to this it had over the course of years weakened severely – to the point that, when it was sent for restoration, it was only fragmentary. The face of the painting was heavily stained, with numerous craquelures. The author's linen canvas had a tight weave, and on the reverse of the painting was heavily stained.

The restoration recommendations and the scope of necessary works were the same as for the two previous paintings on canvas (*Still life*, and *Portrait of a man*, see appendices II.4., II.5.). Craquelure originating as a result of technological faults in the artist's ground paint required additional treatment. They were "imprinted with wax kauters after earlier protecting the face with Japanese crepe paper, and by ironing the moistened surface of canvas on the reverse."³ The frame of *Portrait of a woman* was in a very good condition and did not undergo restoration.

II.7. War vision

Very thin shellac was fragmentary as a result of mechanical abrasion, and so was the varnish. The plywood was heavily stained, and on the reverse there were many woodworm holes. The plywood was curved towards the centre.

³ E. Cempla-Dziadoń, Restoration documentation of *Autumn* (no. MH/A/283, 1982-1983), Przedsiębiorstwo Państwowe Pracownia Konserwacji Zabytków O/Zamość, Pracownia Konserwacji Dzieł Sztuki, archived at the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów.

Zalecenia konserwatorskie i zakres przeprowadzonych działań były w tym przypadku takie same, jak przy opisanych wcześniej obrazach olejnych na płótnie (tj. *Martwa natura*, *Portret mężczyzny*, *Portret kobiety (Haliny Białkowskiej)*, por. Aneks II.4., II.5., II.6.).

Wykonano nową ramę do obrazu, ponieważ poprzednia była źle dobrana, a dodatkowo w bardzo złym stanie.

II.8. Jesień

Werniks żywiczny z dodatkiem szelaku został rozprowadzony pędzlem w nierównomiernej i bardzo grubej warstwie, bez uprzedniego zdjęcia ram z obrazu. Dodatkowo był silnie pożółkły i pociemniały oraz pełen spękań. Warstwa malarska zachowana była bardzo dobrze, z drobnymi tylko ubytkami mechanicznymi, miejscowymi przetarciami i spękaniem przy górnej krawędzi. Sklejka lekko odkształcona w formie odgięcia boków w tył. Ubytki przy narożnikach – odłupania, pęknięcia.

Zalecenia konserwatorskie dla obrazu i ramy były analogiczne do tych, jakie przeprowadzono w dwóch pozostałych obrazach z cyklu pór roku (*Wiosna*, *Lato* – por. Aneks II.1., II.2.).

II.9. Portret Stanisława Kunickiego

Zapis w dokumentacji konserwatorskiej obrazu przedstawia opis stanu zachowania w następujący sposób: *Głównym problemem konserwatorskim jest bardzo słaba przyczepność warstwy malarskiej wraz z zaprawą do płótna. Warstwa malarska łuszczy się i osypuje – szczególnie wzdłuż brzegów obrazu oraz wzdłuż załamań i w miejscach mechanicznych uszkodzeń. Brzegi obrazu niestarannie nabite na cienkie listwy niefazowanych i nieklinowanych, spękanych krosien. Płótno wzdłuż brzegów nierówne, postrzępione. Cała powierzchnia silnie pobrudzona, szczególnie w zagłębieniach faktury. Liczne ślady po muchach. Miejscowe przebicia płótna na całej powierzchni⁴. W zakres prac konserwatorskich weszły następujące czynności: zdjęcie obrazu z krosien, prostowanie odkształceń, mechaniczne oczyszczenie odwrocą z zabrudzeń oraz zaprawy, założenie lnianego płótna dublażowego z przeniesieniem na nie autorskiego podpisu, oczyszczenie powierzchni malarskiej z zabrudzeń i śladów po muchach, uzupełnienie ubytków. Po przeprowadzeniu wyżej wymienionych zabiegów obraz nabito na nowe krosna i pokryto werniksem.*

II.10. Rodzina robotnicza

Obraz został zakupiony w 1986 r., czyli kilka lat po tym, gdy poprzednie wróciły z konserwacji w Zamościu. W muzealnej dokumentacji przy opisie stanu zachowania czytamy: *w kilku miejscach wykruszona warstwa malarska⁵*. Na karcie katalogu naukowego muzealiów artystycznych, w rubryce zabiegi konserwatorskie, widnieje zapis: *Dnia 14.05.1986 r. został wydany do konserwacji – Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie⁶*. Na karcie kartoteki magazynowej znajduje się zapis powołujący się na protokół zdawczo-odbiorczy z dnia 16.05.1986 r. Pod datą 17.07.1996 r. został odnotowany zwrot z konserwacji, a niespełna tydzień później obraz był już na wystawie stałej, gdzie znajduje się do dziś⁷.

Tak szybkie oddanie obrazu do konserwacji wynikało z jego złego stanu, widoczna była na nim w kilku miejscach wykruszona warstwa malarska. Niestety dokumentacja konserwatorska jest niedostępna z nieznanymi powodów.

II.11. Portret kobiety (w stroju hrubieszowskim)

Portret kobiety (w stroju hrubieszowskim) to obraz zakupiony do zbiorów w 2015 r. Antykwariusze krakowscy wystawiając go do sprzedaży, słusznie ocenili jego stan jako: „do konserwacji”. Płótno wymaga ponownego naciągnięcia na blejtram, gruntownego oczyszczenia, założenia małej łąty przy prawej krawędzi, gdzie znajduje się niewielkie przedarcie płótna. Rama nosi ślady działalności drewnojadów oraz liczne odbicia i uszkodzenia mechaniczne, jest też silnie zabrudzona w miejscach, gdzie rzeźbienia sięgają głębiej. Tak obraz, jak i rama czekają na konserwację, która nie tylko usunie zaistniałe uszkodzenia, ale również zabezpieczy dzieło przed postępowaniem niszczących procesów biologicznych, a przede wszystkim przywróci mu pełen blask i koloryt. Wszystko to pozwoli na dalsze bezpieczne ekspozowanie obrazu.

⁴ Teczka: *Dokumentacja prac konserwatorskich 301/83*, archiwizowana w Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie. Część opisowa podpisana nieczytelnie, fotografie opieczetowane na odwrocie: *Pracownia fotograficzna Muzeum w Lublinie na Zamku, fot. Jan Urbanowicz*. Brak innych pieczęci, czytelnych podpisów, dat.

⁵ Karta katalogu naukowego muzealiów artystycznych, MH/A/362 z dn. 2.06.1986, brak nazwiska osoby, która opracowała kartę. Dział sztuki Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie.

⁶ Karta katalogu naukowego muzealiów artystycznych, MH/A/362 z dn. 2.06.1986, brak nazwiska osoby, która opracowała kartę. Dział sztuki Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie.

⁷ Karta kartoteki magazynowej, MH/A/362. Dział sztuki Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie.

The restoration recommendations and the scope of treatment were the same as for the previous oil paintings on canvas (*Still life*, *Portrait of a man*, and *Portrait of a woman (Halina Białkowska)*, see appendices II.4, II.5, II.6).

A new frame was made, since the previous one had been badly chosen, and was in very bad condition.

II.8. Autumn

Resin varnish with shellac was applied unevenly with a brush, and in a very thick layer, without taking the frame off the painting. Additionally it was heavily yellowed, darkened and full of cracks. The coat of paint was in very good condition, with minor mechanical depletions, with abrasions in places and cracks by the upper edge. The plywood was slightly deformed with its sides bent back. In the corners there were chips and cracked fragments.

The restoration recommendations for the painting and frame were the same as for the two other paintings of the seasons cycle (*Spring*, and *Summer* – see appendix II.1, II.2).

II.9. Portrait of Stanisław Kunicki

The description in the restoration documentation for this painting says: “The main restoration problem is the very weak adhesion of the coat of paint and the ground paint to the canvas. The coat of paint is peeling off and coming away, particularly along the edges of the painting, along the bends, and at the site of mechanical damage. The edges of the painting are carelessly attached to thin slats of bevelled and wedged cracked stretchers. The canvas along the edges is uneven and ragged. The whole surface is heavily stained, particularly in texture hollows. Numerous fly traces. In places, on the whole surface of the canvas, there are holes.”⁴ The restoration works included taking the painting out of the stretchers, straightening deformations, mechanical cleaning of the reverse and removal of the ground paint, placing linen doubling canvas and transferring the author’s signature, cleaning stains and fly traces from the coat of paint, and replenishing depletions. After conducting this treatment the painting was placed on new stretchers and varnished.

II.10. Working-class family

The painting was bought in 1986, that is, several years after the return of other paintings from restoration in Zamość. In the museum documentation, the description of its condition reads: “in several places the coat of paint is crumbled.”⁵ On the catalogue card of art exhibits, in the column “restoration works” we read “On 14 May 1986 the painting was sent for restoration – Academy of Fine Arts in Warsaw.”⁶ On the card there is a note referring to the delivery and acceptance protocol of 16 May 1986. Under the date 17 July 1996 a delivery from the conversation studio was noted, and almost a week later the painting was displayed at the permanent exhibition, where it is still on display⁷.

The fact that the painting was sent for restoration so quickly was due to its bad condition; in several places the coat of paint had crumbled. Unfortunately, and for unknown reasons, restoration documentation is unavailable.

II.11. Portrait of a woman (in a Hrubieszów folk costume)

Portrait of a woman (in a Hrubieszów folk costume) was purchased by the museum in 2015. Kraków antique dealers who put it up for sale assessed its condition as “for restoration”. The canvas needed to be placed on stretchers and thoroughly cleaned. A small patch by the right edge, where there was a small abrasion of the canvas, had to be replaced. The frame bears traces of woodworm activity and numerous mechanical impressions and signs of damage, and was also heavily stained in places where the hollows were deepest. Both the painting and frame are waiting for restoration which not only will remove the damage, but will also protect the work against damaging biological processes, and, above all, restore its full brightness and colours. This all will enable safe, further exposition of the painting.

⁴ Folder: *Dokumentacja prac konserwatorskich 301/83*, archived at the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów. Descriptive part with an illegible signature, photographs with the following stamp: *Photographic studio at the Lublin Museum, photograph by Jan Urbanowicz*. No other stamps, legible signatures or dates. [Translation from original – Elżbieta Zabłocka].

⁵ The academic catalogue of art exhibits MH/A/362 of 2 June 1986. The author of the card is not indicated. Art department of the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów.

⁶ The academic catalogue of art exhibits MH/A/362 of 2 June 1986. The author of the card is not indicated. Art department of the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów.

⁷ Inventory card MH/A/362. Art department of the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów.

Zalecenia konserwatorskie

W przypadku wszystkich ośmiu obrazów oddanych do zamojskiej Pracowni Konserwacji Zabytków zalecenia dla użytkownika, czyli w tym przypadku Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie, były jednakowe, bez względu na to, czy obraz był namalowany na płótnie, czy drewnianej sklejce. Zalecenia te obejmowały następujące wytyczne:

- obrazy powinny być ekspozowane w stałych warunkach klimatycznych,
- optymalna wilgotność w pomieszczeniach ekspozycyjnych wynosi 50% – 60%,
- optymalna temperatura w pomieszczeniach ekspozycyjnych wynosi około 18°C,
- obrazy należy chronić przed bezpośrednim działaniem światła słonecznego,
- obrazy należy umieszczać z dala od pieców, grzejników i punktów świetlnych, gdyż wszystkie te czynniki działają wysuszająco i w efekcie destrukcyjnie na obrazy,
- w czasie porządków obrazy należy zabezpieczać przed wirującymi pyłami poprzez okrycie ich. Ramy należy czyścić delikatnie miękkim pędzlem,
- pod żadnym względem nie można stosować jakichkolwiek środków chemicznych, a także przecierać lica wilgotną tkaniną, ponieważ może to spowodować uszkodzenia świeżej warstwy werniksu,
- konieczna jest kontrola konserwatorska w okresie do pół roku celem skorygowania ewentualnych błędów (brak w dokumentacji muzealnej dokumentów potwierdzających fakt przeprowadzenia takiej kontroli)⁸.

⁸ E. Cempla-Dziadoń, Dokumentacja konserwatorska, Przedsiębiorstwo Państwowe Pracownia Konserwacji Zabytków O/Zamość, Pracownia Konserwacji Dzieł Sztuki, 1982–1983 r. Dokumentacja archiwizowana w Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie.

Restoration recommendations

As regards all eight paintings restored at the Studio for the Conservation Property in Zamość, the recommendations for the holder, that is the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów were the same, regardless of the material on which they were painted. The recommendations included:

- the paintings should be displayed in constant climatic conditions,
- optimal humidity in exposition rooms should be 50% - 60%,
- optimal temperature in exposition rooms should be around 18°C,
- the paintings should be protected against exposure to direct sunlight,
- the paintings should be placed far from stoves, heaters and light sources, for all these factors dry and, as a result, destroy the paintings,
- while cleaning the rooms the paintings should be protected with covers against whirling specks of dust and dirt. Frames should be cleaned with a soft brush,
- under no circumstances should chemicals be used, or the face be wiped with wet fabric, since it can damage the surface coat of varnish,
- within six months, a restoration inspection is necessary to correct possible mistakes (museum documentation has no information on such inspections being conducted).⁸

⁸ E. Cempla-Dziadoń, Restoration documentation, Przedsiębiorstwo Państwowe Pracownie Konserwacji Zabytków O/Zamość, Pracownia Konserwacji Dzieł Sztuki, 1982–1983. Documentation archived at the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów.

Aneks III

**Katalog kolekcji malarstwa Pawła Gajewskiego
w zbiorach Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie**

- P. Gajewski, *Wiosna*, 1928 r., olej na sklejce drewnianej, 122x152 cm, Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie, nr inw. MH/A/69, fot. Anna Hyrchała.
- P. Gajewski, *Lato (Żniwa)*, 1928 r., olej na sklejce drewnianej, 122x152 cm, Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie, nr inw. MH/A/83, fot. Anna Hyrchała.
- P. Gajewski, *Portret Marii du Chateau*, 1942 r., olej na sklejce drewnianej, 123x119 cm, Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie, nr inw. MH/A/84, fot. Anna Hyrchała.
- P. Gajewski, *Martwa natura*, 1930 r. (?), olej na płótnie, 44x58 cm, Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie, nr inw. MH/A/85, fot. Anna Hyrchała.
- P. Gajewski, *Portret mężczyzny*, 1942 r., olej na płótnie, 39,5x34 cm, Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie, nr inw. MH/A/90, fot. Anna Hyrchała.
- P. Gajewski, *Portret kobiety*, 1942 r., olej na płótnie, 39x33 cm, Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie, nr inw. MH/A/96, fot. Anna Hyrchała.
- P. Gajewski, *Wizja wojenna*, 1928 r., olej na sklejce drewnianej, 49x60 cm, Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie, nr inw. MH/A/97, fot. Anna Hyrchała.
- P. Gajewski, *Portret Stanisława Kunickiego*, 1922 r., olej na płótnie, 96x87 cm, Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie, nr inw. MH/A/118, fot. Anna Hyrchała.
- P. Gajewski, *Jesień*, 1928 r., olej na sklejce drewnianej, 122x152 cm, Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie, nr inw. MH/A/283, fot. Anna Hyrchała.
- P. Gajewski, *Rodzina robotnicza*, 1913 r., olej na płótnie, 78x71 cm, Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie, nr inw. MH/A/362, fot. Anna Hyrchała.
- P. Gajewski, *Portret kobiety (w stroju hrubieszowskim)*, olej na płótnie, 69x60 cm, Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie, nr inw. MH/S/900, fot. Robert Grylak.

Appendix III

The catalogue of paintings by Paweł Gajewski in the Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów

- P. Gajewski, *Wiosna (Spring)*, 1928, oil on plywood, 122x152 cm, Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów, inventory no. MH/A/69, photograph by Anna Hyrchała.
- P. Gajewski, *Lato (Żniwa) (Summer (Harvest))*, 1928, oil on plywood, 122x152 cm, Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów, inventory no. MH/A/83, photograph by Anna Hyrchała.
- P. Gajewski, *Portret Marii du Chateau (Portrait of Maria du Chateau)*, 1942, oil on plywood, 123x119 cm, Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów, inventory no. MH/A/84, photograph by Anna Hyrchała.
- P. Gajewski, *Martwa natura (Still life)*, 1930 (?), oil on canvas, 44x58 cm, Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów, inventory no. MH/A/85, photograph by Anna Hyrchała.
- P. Gajewski, *Portret mężczyzny (Portrait of a man)*, 1942, oil on canvas, 39.5x34 cm, Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów, inventory no. MH/A/90, photograph by Anna Hyrchała.
- P. Gajewski, *Portret kobiety (Portrait of a woman)*, 1942, oil on canvas, 39x33 cm, Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów, inventory no. MH/A/96, photograph by Anna Hyrchała.
- P. Gajewski, *Wizja wojenna (War vision)*, 1928, oil on plywood, 49x60 cm, Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów, inventory no. MH/A/97, photograph by Anna Hyrchała.
- P. Gajewski, *Portret Stanisława Kunickiego (Portrait of Stanisław Kunicki)*, 1922, oil on canvas, 96x87 cm, Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów, inventory no. MH/A/118, photograph by Anna Hyrchała.
- P. Gajewski, *Jesień (Autumn)*, 1928, oil on plywood, 122x152 cm, Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów, inventory no. MH/A/283, photograph by Anna Hyrchała.
- P. Gajewski, *Rodzina robotnicza (Working-class family)*, 1913, oil on canvas, 78x71 cm, Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów, inventory no. MH/A/362, photograph by Anna Hyrchała.
- P. Gajewski, *Portret kobiety (w stroju hrubieszowskim) (Portrait of a woman (in a Hrubieszów folk costume))*, oil on canvas, 69x60 cm, Rev. Stanisław Staszic Museum in Hrubieszów, inventory no. MH/S/900, photograph by Robert Grylak.

Wydawca

Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie
ul. 3 Maja 11, 22-500 Hrubieszów
tel. 84 696 27 83
e-mail: muzeum-hrubieszow@wp.eu
www.muzeum-hrubieszow.com.pl



Autor tekstu

Dorota Grzymała

Tłumaczenie na język angielski

Elżbieta Zabłocka

Korekta tekstu polskiego

Anna Paprocka

Fotografie

Anna Hychała, Ewa Rapa, Dorota Grzymała, Robert Grylak

Projekt graficzny, skład i łamanie

Amadeusz Targoński
www.targonski.pl

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

ISBN 978-83-931607-8-5

© Copyright by Dorota Grzymała

© Copyright by Muzeum im. ks. Stanisława Staszica w Hrubieszowie

Druk i oprawa

Petit Skład-Druk-Oprawa
ul. Tokarska 13, 20-210 Lublin
www.petit.lublin.pl