S Ł U P S K I E S T U D I A H I S T O R Y C Z N E
Nr 10 R O K 2003

A R T Y K U Ł Y

ANDRZEJ CZARNIK
PAP SŁUPSK

POMORSKA TWÓRCZOŚĆ KARLA SCHMIDTA-ROTTLUFFA

Niemiecki malarz i grafik Karl Schmidt, jeden z czołowych ekspresjonistów, urodził się 1 grudnia 1884 roku we wsi Rottluff pod Chemnitz. Po złożeniu matury w Gimnazjum Humanistycznym w Chemnitz w roku 1905, podjął studia na Wydziale Architektury Politechniki w Dreźnie. Tam z gronem przyjaciół: Erichem Hecklem, Ernstem Ludwigiem Kirchnerem i Fritzem Bleylem, założyli 7 czerwca 1905 roku stowarzyszenie artystów *Brücke*, które u progu dwudziestego stulecia zrewolucjonizowało sztukę niemiecką. Nazwę grupy zaproponował Karl Schmidt, przybierając jednocześnie, od swojej wsi, przydomek Rottluff[1].

Nowy kierunek, choć trudny do zdefiniowania z uwagi na brak wiążącego programu, zmierzał do wzmożonego oddziaływania na emocjonalną stronę psychiki przez celowe uwydatnienie środków artystycznych. Wyrażało się to w szczególnym upodobaniu do dosadnego eksponowania graficznego szkieletu kompozycji, zwięzłości i wyrazistości formy, zmierzającej do uwypuklenia brzydoty (tzw. antyestetyzm), użyciu aktywnych elementów powierzchni obrazu (faktura) oraz stosowaniu koloru sugestywnego (niekiedy abstrakcyjnego), często w zestawieniach akcentujących brak harmonii[2].

Niemiecki historyk sztuki i publicysta dr Alfred Kuhn tak napisał o twórcach nowego kierunku: „*Zjawisko świata nie jest już tak istotnym, jak idea w nim się przejawiająca. Dać jej rozbłysnąć, uwolnionej od nalotu przypadkowości – staje się głównym zadaniem sztuki. Większego niż przedtem znaczenia nabiera osobowość artysty, najbardziej tajemnicze jej przeżycia, wizja, którą on jeden został od natury obdarzony. Artyści ci rozbijają świat i budują go na nowo w swojej własnej wyobraźni. Zmęczenie kulturą, odwrócenie się od życia wielkomiejskiego [...] są pobudkami do utworzenia z własnego wnętrza nowej rzeczywistości*”[3].

---

[1] Szczegóły o twórczości artysty podają m.in.: K. Brix, *Karl Schmidt-Rottluff*, Leipzig 1972; K. Brix, *Karl Schmidt-Rottluff*, Dresden 1987; W. Grohmann, *Karl Schmidt-Rottluff*, Stuttgart 1956; M. M. Moeller, *Karl Schmidt-Rottluff. Werke aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin*, München 1997.
[2] Szerzej o tym kierunku: J. Willet, *Ekspresjonizm*, Warszawa 1976.
[3] A. Kuhn, *Wystawa niemieckiej sztuki współczesnej*, Warszawa 1929, s. 27.

Polski krytyk Mieczysław Sterling tak charakteryzował ekspresjonistyczną awangardę: „*Zbuntowali się artyści. Zażądali prawa wolnego wypowiadania się kolorem i formą, prawa oderwania sztuki malarskiej od kanonu realizmu, od absolutyzmu oddawania na płótnie rzeczy jedynie oczami widzianych. Zażądali prawa wypowiadania barwami wewnętrznej treści swoich przeżyć. Zerwali powłokę rzeczywistości z obrazów: koń mógł być niebieski i zielony, byk czerwony, ciała mogą być kształtowane z promieni barw, choćby różowych, bo różowe i zielone jest słońce, bo gwiazdy są wszystkich kolorów tęczy. Jeden okrzyk szedł przez sztukę: precz z rzeczywistością, problemat formy nie istnieje, są tylko przeżycia, wewnętrzne harmonie, a ich współdźwięk jest twórczą treścią dzieła. Z głębi przeżyć ludzkich musi powstać nowy świat sztuki, nieforemny jak chaos [...] Było to brutalne ale twórcze rozbijanie przeszłości i budowanie podstaw anarchii w sztuce. Ekspresjonizm był ruchem anarchistycznym w stosunku do klasycznej estetyki, do podstawowego rozumienia zasad malarstwa. Artyści szaleli kolorami i dowolnością form [...] Tłumaczy ich jedno – kamienny opór burżuazyjnego regime'u niemieckiego myślenia, który musieli przezwyciężyć i przezwyciężyli*”[4].

W starym warsztacie szewskim i ubogich studenckich kwaterach młodzi malarze-samoucy zaczęli się spotykać na wspólne malowanie, czytanie i dyskusje. Stopniowo do grupy dołączyło ośmiu kolejnych artystów: Emil Nolde, Max Pechstein i Szwajcar Cuno Amiet w 1906, Fin Axel Gallén-Kallela w 1907, Franz Nölken i Holender Kees van Dongen w 1908, Otto Mueller w 1910 i Czech Bohumil Kubišta w 1911 roku. Poza tym do stowarzyszenia należało 75 miłośników sztuki; byli to tzw. członkowie bierni.

Grupa *Brücke* nawiązała pierwszy kontakt z publicznością pokazując w lipskiej Kunsthalle Beyer & Sohn swe grafiki jesienią 1905 roku. Był to początek ożywionej działalności wystawienniczej. W ciągu ośmiu lat swego istnienia stowarzyszenie rozesłało ponad 70 zestawów grafiki i malarstwa do około 60 miast (w tym do Moskwy, Budapesztu, Oslo) i uczestniczyło w wielu międzynarodowych wystawach.

W tym czasie młodzi malarze *Brücke* wzorów szukali w secesji, u Vincenta van Gogha, Paula Gauguina, Edvarda Muncha i u francuskich pointylistów. Zafascynowani byli też dziełami twórców ludów pierwotnych Afryki i Mórz Południowych, które oglądali w drezdeńskim muzeum etnograficznym. Wielki wpływ wywarła na nich wystawa van Gogha, którego pięćdziesiąt dzieł pokazała w 1905 roku galeria Ernsta Arnolda w Dreźnie. To, co pod jego wpływem tworzyli, Kirchner nazwał „*monumentalnym impresjonizmem*”. Te wpływy określił sarkastycznie Nolde: „*Powinniście się nazywać* van Goghiana *a nie* Brücke”.

Młodym artystom z *Brücke* znany był też drugi obok van Gogha pionier ekspresjonizmu, Norweg Edvard Munch, u którego „*przedstawianie ważnych wydarzeń życiowych wiązało się nierozerwalnie z wyraźnym odtworzeniem odczuwanych przy tym stanów duszy*”. W Dreźnie salon sztuki Emila Richtera pokazywał grafiki Mun-

[4] M. Sterling, *Wystawa współczesnej sztuki niemieckiej w Warszawie*, Wiadomości Literackie 1929, nr 13.

cha już w 1902 roku. Dzieła tego artysty (obrazy, grafiki i rysunki) wystawiło w początkach 1906 roku Saksońskie Stowarzyszenie Sztuki, jednocześnie pojawiły się one ponownie w salonie Richtera. Pierwszą pełniejszą wystawę *Brücke* zorganizowała w drezdeńskiej fabryce lamp w 1906 roku. W 1907 roku w salonie Richtera odbyła się następna. Kolejna, w 1908 roku w Altenburgu, zakończyła się skandalem: po kilku dniach została na polecenie władz zamknięta. Dzięki licznym wystawom ich prace stawały się szybko znane, ale reakcja publiczności była na ogół nieprzychylna. Pierwsze oznaki zainteresowania pojawiły się w 1910 roku, po ostatniej wystawie *Brücke* w Dreźnie.

W 1911 roku Schmidt-Rottluff razem z przyjaciółmi Hecklem i Kirchnerem przenieśli się do Berlina, gdzie od dwóch już lat mieszkał Pechstein. Tu uczestniczył w wystawach *Berlińskiej Secesji*, *Nowej Secesji* oraz w wystawach innej grupy ekspresjonistycznej *Blaue Reiter* z Monachium. Wraz z przeniesieniem się artystów *Brücke* do Berlina rozpoczął się rozkład grupy. W stolicy Rzeszy, która była wówczas, w odróżnieniu od konserwatywnej saksońskiej prowincji, europejską metropolią kulturalną, „*spodziewano się znaleźć otwartą publiczność, co też się stało, choć nie bez nakładów*". Dnia 27 maja 1913 roku stowarzyszenie *Brücke* przestało istnieć[5].

Nie przeszkodziło to powaśnionym twórcom w kontynuowaniu pracy artystycznej w zbliżonym stylu. Wiązało się to z dotychczasowym charakterem grupy. *Brücke* nie było stowarzyszeniem o celach wystawienniczych, lecz społecznością, która, jak nazareńczycy lub nabiści, pragnęła ustanowić nowy stosunek do sztuki i życia. Wspólne wakacje w latach 1909-11 nad jeziorami Moritzburga, wspólny wybór tematów (akty w kąpieli, łóżku lub pejzażu, często mniej lub bardziej erotyczne, sceny z ulic drezdeńskich, grupy tancerzy lub cyrkowców), jasne, płasko kładzione kolory, rozcieńczone rozpuszczalnikiem i szybko nakładane – to wszystko bliżej określa styl grupy *Brücke*. W tym wspólnym tworzeniu w atelier i w plenerze artyści wytrwali do końca. Młodzi twórcy chętnie ruszali w plener, szukając w naturalnych warunkach sposobów uwolnienia się od akademizmu. Zaczynali od okolic Drezna. W 1907 roku Pechstein z Kirchnerem rysowali i malowali w Goppeln. W tym samym roku Heckel i Schmidt-Rottluff (który porzucił studia) wyszukali sobie nad Morzem Północnym odludną wieś Dangast koło Varel, by tam regularnie pracować. W 1910 roku dołączył do nich na kilka tygodni Pechstein. Prace, jakie tam powstały, ukazują rozwój twórczości Schmidta w kierunku sztuki charakteryzującej się redukcją formy, ostrymi barwami, płaskimi powierzchniami, a więc tym, co stało się typowe dla niemieckiego ekspresjonizmu. W podróżach do Dangast artysta robił najczęściej przerwy w Hamburgu, gdzie uformowało się grono sympatyków *Brücke*. Czołową rolę odgrywała w nim historyczka sztuki, Rosa Schapire. Pozostała ona do końca życia najważniejszą propagatorką dzieła artysty. Organizowała wystawy, wygłaszała wykłady, pisała rozprawy w czasopismach i katalogach.

Ścisły kontakt towarzyszy z *Brücke* i wspólne tworzenie nie pozostawały bez wpływu na środki wyrazu poszczególnych artystów. Podobieństwo było niekiedy tak

---

[5] *Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905-1920*, Berlin 1986.

uderzające, że niewprawne oko mogło je traktować jako prace jednego twórcy. Ten styl *Brücke* przeszedł kilka etapów: od łatwo czytelnych wpływów van Gogha (do 1909 roku), przez własne środki wyrazu całej grupy, wyrażające się kanciastymi formami, zredukowanymi do istotnych elementów (do 1912 roku), po coraz wyraźniejsze akcentowanie indywidualnej drogi rozwoju.

Później artysta organizował swe plenery w Nidden na Mierzei Kurońskiej (1913) i w Hohwacht w Szlezwiku-Holsztynie. W tej ostatniej miejscowości tworzył w latach 1914 i 1919, uprawiając tam malarstwo figuralne i pejzażowe. Jego obrazy cechowała powaga i nierzadko melancholia, będące odzwierciedleniem napięć okresu przed- i powojennego, a także nastrojów po śmierci ojca. Obok nich powstawały liczne drzeworyty i suchoryty o motywach okolic Hohwacht. W okresie wojny artysta pełnił służbę wojskową na Litwie w okolicach Wilna i Kowna. Udawało mu się tam znaleźć czas na pracę artystyczną. Tworzył drewniane rzeźby i drzeworyty o tematyce religijnej. Po zakończeniu wojny malarz poślubił, pochodzącą z Chemnitz, Emę Frisch, zajmującą się fotografiką. Należała ona od dawna do grona przyjaciół *Brücke*[6].

Mieszkający w Berlinie i tam mający swoje atelier malarz stale poszukiwał kontaktu z przyrodą. Gdy pozwalały na to środki, chętnie podróżował do Włoch, Francji, Holandii, Dalmacji; swe plenery organizował w górach Taunus. Na długie lata związał się z wybrzeżem pomorskim. W latach 1920-1931 każdego roku spędzał wraz z żoną Emą kilka miesięcy w położonym nad Bałtykiem Jarosławcu (Jershöft) w powiecie sławieńskim. Tę wieś nadbałtycką z piękną plażą, sąsiadującą z jeziorami Kopań i Wicko, zamieszkiwała ludność trudniąca się rybołówstwem, rolnictwem, zbieractwem oraz obróbką bursztynu (ok. 300 osób). Osobliwość Jarosławca stanowiło wybrzeże klifowe o wysokości do dwudziestu czterech metrów, rozciągające się na przestrzeni dwóch kilometrów. W samej wsi charakterystyczny punkt stanowiła latarnia morska na wzniesieniu, zbudowana w 1829 roku, rozbudowana w latach 1853-1856. Dla Schmidtów najważniejsze, poza walorami krajobrazowymi, było odosobnienie okolicy, do której wówczas jeszcze nie docierały tłumy letników. Twórca znajdował tu zatem niezbędny do pracy spokój.

O motywach swego wyboru artysta napisał 21 czerwca 1920 roku do Ernsta Beyersdorffa: „*Do Oldenburga jednak nie pojechaliśmy. W czasie wędrówki w końcu kwietnia odkryliśmy to wybrzeże i przyjechaliśmy tu na lato [...] po zimie opuściliśmy w pośpiechu Berlin, aby wreszcie tu dojść do siebie*”[7]. Odtąd (pierwszy pobyt trwał od 25 maja do końca września) w ciągu dwunastu lat artysta spędzał tu pracowite lata w towarzystwie żony Emy.

Na temat motywów swych wyjazdów na Pomorze twórca pisał do Beyersdorffa także w liście z 4 września 1921 roku: „*To, co mnie tu przyciąga, to bezkres tej krainy i jej pokrewieństwo z przyrodą Litwy bądź Rosji – jeśli pominąć szczegóły – widzę tu ogólne podobieństwo*”. W następnym roku tego samego adresata malarz in-

[6] *Karl Schmidt-Rottluff 1884-1976*, Bonn 2001.
[7] *Karl Schmidt-Rottluff. Der Maler*, Stuttgart 1992, s. 261.

formował w liście z 12 czerwca: „*Od kilku dni znowu jesteśmy tu. Na razie nad Bałtykiem wieją jeszcze silne wiatry, ale ten niezwykły błękit powietrza jest jak napój orzeźwiający*”[8].

Artystę pociągały nie tylko pobrzeże i jego barwy, ale także zastygłe w swej dawnej zaściankowości okoliczne miasteczka: Sławno, Darłowo, Darłówek z fascynującym mostem zwodzonym, który stał się motywem jego ważnych prac. W liście do Friedricha Schreibera-Weiganda z 26 czerwca 1922 roku mistrz pisał: „*Wokół mnie miłe, stare miasta. Ponieważ pochodzą z tego samego okresu, mają więc ten sam wyraz tylnopomorski* [w znaczeniu peryferyjny – A. Cz.] *w sensie, w jakim myślano o nich od dawna*”[9].

To właśnie peryferyjność tej części Pomorza i jego trwanie przy tradycji i niezmienności, przez wiele lat ściągały Karla i Emę nad Bałtyk. Jeszcze w czasie ostatniego pobytu w Jarosławcu, który trwał od czerwca do końca sierpnia 1931 roku, twórca informował przyjaciela z Chemnitz, że w Berlinie zapewne zwariowałby w tym katastroficznym nastroju i przy tym, co się działo wokół. Te słowa dotyczyły narastających ataków berlińskich hitlerowców na republikę i niezależną sztukę. W liście do Maxa Sauerlandta z 18 czerwca 1931 roku napisał: „*To, co w jakimś stopniu jest jeszcze prastarym krajobrazem, zanika w Niemczech coraz bardziej. Tu też pejzaż zmienia się co roku, znikają na przykład sędziwe drzewa – a niewiarygodne, co może dla krajobrazu wybrzeża znaczyć jedno większe drzewo – ale czuje się jednak, jak niezmienny jest ten wschodniopomorski krajobraz*”[10].

Od początku lat dwudziestych w twórczości artysty widoczne są wpływy wydarzeń w niemieckiej sztuce. W listopadzie 1918 roku powstała Grupa Listopadowa (*Novembergruppe*) – organizacja zmierzająca do skupienia wszystkich postępowych artystów niemieckich – głosząca, że „*przyszłość sztuki i powaga dzisiejszej sytuacji zmusza nas rewolucjonistów (ekspresjonistów, kubistów, futurystów) do zespolenia się w ścisłej współpracy*”. Wiosną 1919 roku utworzono Radę ds. Sztuki (Arbeitsrat für Kunst), która ogłosiła, że „*sztuka i lud muszą stanowić jedność, a artyści winni zjednoczyć się z rzemieślnikami i wspólnie stanąć w służbie socjaldemokracji*”. Schmidt-Rottluff nie angażował się politycznie, ale na tego rodzaju hasła nie pozostawał obojętny. Widoczne jest to zarówno w tematyce, jak i formie jego prac. Wskazują na to już obrazy figuratywne powstałe w 1919 roku w Hohwacht. Obok pejzaży do 1924 roku pojawiają się prace przedstawiające motywy z życia codziennego i pracy rybaków, chłopów i rzemieślników. Nie ma w nich akcentów socjalnych i społecznej krytyki, ale jest wrażliwość i radość z piękna ludzkiego działania. Leopold Reidemeister pisał, że w pracach artysty tego okresu występują: „*Pejzaż i człowiek jako nierozłączna całość, człowiek w naturalnej godności bytowania i działania. Nie są one programem socjalnym, a tylko dążeniem do tego, co prawdziwe i pierwotne, stanowiące całość. W Dangast człowiek nie odgrywał jeszcze takiej roli. Krajobraz był najczęściej bezludny*”. Zmiana

[8] Tamże.
[9] Tamże.
[10] Tamże, s. 264.

polegała także na tym, że o ile wcześniejsze prace figuralne (w tym portrety) z lat 1915 i 1919 przedstawiały grono przyjaciół, to prace jarosławieckie utraciły prywatny charakter, były uogólnieniami. Te nowe zjawiska pojawiły się równolegle z nowym kształtem formy i nowymi barwami[11]. Jak pisze Joanna Bryl: „*W przypadku tych prac mówi się o nowych impulsach, które artysta wnosi do ekspresjonizmu. Formy przedstawione w obrazach, sprowadzone do najprostszych kształtów o ornamentalnym wręcz charakterze, wprawione są w rytmiczny ruch. Linia konturowa nadaje formom trwałość. Wesołe kontrasty barwne powodują, że obrazy emanują nastrojem radości, spokoju, skupienia. W przypadku obrazów figuralnych, ludzie zgromadzeni są przeważnie na pierwszym planie, sylwetki zbliżone do siebie lub wręcz zazębione, także poddane są rytmizacji. W obrazach wyczuwalna jest czułość z zachowaniem odpowiedniego dystansu, powaga, szacunek, jakimi artysta darzy mieszkańców wioski*”[12].

W wyniku zmienionych warunków wzrosła aktywność twórcza malarza. Powstawały liczne obrazy olejne (np. w roku 1920 – 25, w roku 1923 – 20 obrazów), a wśród nich: w 1920 roku: *Mężczyźni przy świecy*, *Robotnicy przy kafarze*, *Na pochylni łodzi,* w 1921 roku: *Chłop z krową*, *Chłopka z krową*, *Dojąca niewiasta*, *Sianokosy*, w 1922 roku *Rzemieślnicy przy budowie domu*, w 1923 roku: *Niedziela rybaków*, *Spacer*, *Most zwodzony*.

„Niedziela rybaków *może być uznana za bodaj główne dzieło spośród obrazów z robotnikami i rzemieślnikami z lat 1922/23. Ostre, kanciaste formy i pogodna paleta barwna tworzą także tutaj język artystyczny nadrzędny nad rzeczywistością. Tam, gdzie w obrazach z Jarosławca człowiek dominuje, teraz już nie jest romantycznie, z zachwytem oddany naturze, jak w pierwszych latach powojennych, lecz jest rdzennie w niej zakorzeniony jako rybak, chłop i rzemieślnik. Nie pyta o sens życia, lecz idzie milcząco do swojej pracy, jak sam artysta, który jako rzemieślnik po pracy może wypocząć w małomównym przebywaniu jeden obok drugiego. Nie jest indywidualnością ze swoim osobistym losem albo nosicielem nastrojów, lecz pozostaje anonimowy, sylwetowy w układzie kompozycyjnym, w którym na równi traktowany jest drewniany most zwodzony i domy. Rok powstania obrazu, 1923, jest jednocześnie cezurą pomiędzy ekspresjonizmem a nowym, spokojniejszym stylem w twórczości Rottluffa, powstałym po podróży do Włoch w tymże roku. Wśród spacerujących mieszkańców Jarosławca w obrazie* Spacer *łatwo zauważyć postać mężczyzny w kapeluszu, palącego fajkę, poruszającego się z głębi od strony prawej ku centrum obrazu. Chociaż jest wyodrębniony spośród grupy spacerowiczów, jego spokojny chód, swobodna postawa, skierowanie postaci ku nadchodzącym z naprzeciwka przechodniom, sygnalizują zadomowienie się, zżycie się z krajobrazem i mieszkańcami, jakby chciał powiedzieć: »tutaj jestem u siebie«*”[13].

---

[11] M. M. Moeller, *Karl Schmidt-Rottluff*, s. 345 i nast.

[12] J. Bryl, *Karl Schmidt-Rottluff i jego kontakty ze Sławnem*, [w:] *Sławno i Ziemia Sławieńska – historia i kultura. Materiały z pierwszej międzynarodowej konferencji*, *Sławno 19-20 kwietnia 2002*, pod red. W. Łysiaka, Poznań 2002, s. 129.

[13] Tamże, s. 130.

W tych jarosławieckich latach artysta uprawiał też malarstwo pejzażowe. Kontynuował tam np. rozpoczętą w Hohwacht serię wieczornych krajobrazów, w tym: *Drzewa i księżyc, Pustkowie i księżyc*, *Wschodzący księżyc*.

Od roku 1921, po dłuższej przerwie, działalność malarską mistrza uzupełniały i wzbogacały liczne akwarele, a wśród nich: *Kosiarze* (1921), *Łodzie rybackie na Bałtyku* (1922), *Chłop ze strugiem* (1924), *Chłop powracający z gospody* (1924).

W różnorodnej twórczości Schmidta-Rottluffa ważne miejsce zajmowała grafika (łącznie około 650 prac). Dotyczy to przede wszystkim lat 1905-1923, kiedy artystyczne techniki drukarskie należały do jego ulubionych środków wyrazu. We wczesnym okresie, podobnie jak inni twórcy *Brücke*, artysta chętnie stosował najstarszą technikę grafiki powielanej – drzeworyt, później tworzył także litografie i suchoryty. Dążenie do uproszczenia form prowadziło go do skrótowości, w której z całej grupy *Brücke* posunął się najdalej, sięgając wręcz do granic abstrakcji. Po powrocie z wojny pierwsze miesiące poświęcił w większym stopniu grafice niż malarstwu. To się jednak wkrótce zmieniło i w okresie pierwszych letnich plenerów w Jarosławcu powstały nieliczne już prace graficzne. Na trzydziestu drzeworytach, litografiach i sztychach, stworzonych na początku lat dwudziestych, pojawiły się motywy krajobrazu pomorskiego[14]. W 1920 roku powstał suchoryt *Wybrzeże Bałtyku* (240 x 295 cm). W rok później po pobycie w Sławnie powstały suchoryty *Stare miasto* (394 x 327) i *Stara brama miejska* (398 x 327). Jak napisała Joanna Bryl: „*W sztychu* Stare miasto *obrany przez artystę niski punkt obserwacyjny monumentalizuje oglądany widok: nad kamieniczkami rynku dominuje wypiętrzona ku niebu wieża kościoła wraz z fragmentem jego północnej nawy bocznej. Z użytych przez artystę do charakterystyki kościoła elementów architektonicznych łatwo można odczytać jego gotyckie pochodzenie. Wszystkie elementy służą podkreśleniu ekspresji: maksymalne uproszczenie form, energicznie pociągnięte linie, wyprowadzenie bryły wieży od osi obrazu w lewo, wprowadza element dynamiczny, nachodzenie brył budynków na siebie, rytmizacja widoczna w powtarzaniu kształtów (trójkąty szczytów kamienic, trójkąt dachu kościoła, łuki widoczne na zewnętrznej ścianie nawy bocznej, łuki otworów okiennych nawy, monumentalizowane w łukach chmur), ostry kontrast partii światła i cienia. U podnóża kościoła toczy się normalne, codzienne życie: dziewczynka skacze przez skakankę, kobieta przesunięta w prawo od osi obrazu patrzy, mężczyzna po prawej stronie idzie. O tym samym mówi sztych* Stara brama miejska, *ukazujący widok miasta poprzez most nad Moszczenicą, na spinającą obie strony ulicy Bramę Słupską. W tym przedstawieniu wrażenie dominacji bramy nie jest tak intensywne jak w przypadku kościoła, gdyż artysta przyjmuje wyższy punkt widzenia. Poprzez porównanie obu prac nasuwa się przypuszczenie, że świadomie zakomponowuje on ten sztych mniej dynamicznie, wybierając dynamikę dla serca miasta – starego rynku, miejsca przecięcia wszystkich szlaków miejskich, a ujęcie bardziej statyczne dla mniej ważnej części miasta. Podobnie skontrastowana jak w poprzedniej ilustracji tkanka architektoniczna: monumentalna gotycka brama miejska oraz*

[14] R. Schapire, *Karl Schmidt-Rottluffs graphisches Werk bis 1923*, Berlin 1924.

skromniejsze domy mieszkańców i sylweta mostu są tłem dla przechodniów uchwyconych w ruchu: mężczyzny jadącego na rowerze, mężczyzny z laską idącego ku bramie oraz dziewczynki w dużym kapeluszu idącej w stronę przeciwną"[15].

W tym okresie grafiki Schmidta-Rottluffa ukazują jednak przede wszystkim pomorskich rybaków, chłopów i rzemieślników. Podjęty przezeń w drzeworycie z 1921 roku temat *Rybacy przy połowie* powrócił w roku 1923, kiedy otrzymał od Kestner-Gesellschaft w Hanowerze zlecenie przygotowania teki grafik. Na tę tzw. Tekę Kestnera złożyło się sześć litografii: *Rybacy wypływający na połów*, *Łódź odbijająca od brzegu*, *Łódź rybacka*, *Po połowie*, *Łodzie poza służbą*, *Powrót rybaków*[16]. W roku następnym techniką akwaforty i suchej igły wykonał jeszcze *Rybaków z sieciami.* Prace te, na dłuższy z małymi wyjątkami okres, zamykają dzieło graficzne artysty, do którego wrócił dopiero w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych.

U progu lat trzydziestych plenery Karla i Emy w Jarosławcu dobiegały końca. Artysta, będący typem samotnika, w gruncie rzeczy nie znalazł się nigdy na takiej stopie zaprzyjaźnienia czy wręcz poufałości z mieszkańcami wsi, jak to było w przypadku innego ekspresjonisty, Maxa Pechsteina w Łebie czy Rowach. To oddalenie dostrzegalne jest także w wypowiedzi przekazanej już po wojnie działaczowi Ziomkostwa Pomorskiego, Heinzowi Barüske: „*Całkowicie żyłem wśród chłopów. Nigdzie nie widziałem podobnych typów ludzkich. Najpierw zachowywali się z dystansem. Dopiero, gdy okazało się im sympatię, można było im zaufać w stu procentach*"[17]. Kontaktów tych nie ułatwiał także charakter dzieł mistrza, które mieszkańcom pomorskiej wsi musiały być całkowicie obce. O stopniowej choćby asymilacji jego prac w środowisku, w którym spędzał sezony letnie przez wiele lat, nie mogło być mowy. Ten dystans potwierdza także relacja mieszkanki Jarosławca, Ruth Medger: „*Nie można powiedzieć, żeby mieszkańcy wsi wykazywali wiele zrozumienia dla artystów. Kręcąc głowami, stali przed obrazami z zielonymi krowami i czerwonymi polami, które były wieszane w ich niskich izbach z pobielonymi ścianami i wyszorowanymi do białości, posypanymi piaskiem sieniami, i pytali: »Wat dat woll wäse schall?« (Co by to miało być?). A jeżeli obraz przedstawiał jakiś akt, nazywano to krótko i z oburzeniem: »Is dat eis e Schwie!« (To jest świństwo!). Jeżeli nie o dziele, to mówiono z uznaniem o osobowości. I tak podobało im się, że malarz Schmidt-Rottluff mógł godzinami siedzieć ze swoją żoną, nie przerywając harmonii tego milczenia jednym słowem. Pomorzanie również dbali o to, aby nie być gadatliwymi. Lecz zbyt duża potrzeba samotności mogła wzbudzić także zdziwienie: pewnego wczesnego poranka Schmidt-Rottluff przyszedł do ogrodu moich rodziców, aby malować świeżo rozkwitłe piwonie w porannej rosie i zaraz potem salwował się ucieczką, ponieważ nadeszła jedna z kobiet ze wsi, która często nam pomagała. Biedna patrzyła za nim oburzona, aby potem, głęboko dotknięta, poskarżyć się nam*"[18].

---

[15] J. Bryl, *Karl Schmidt-Rottluff*, s. 134.
[16] *Karl Schmidt-Rottluff. Der Maler*, s. 261.
[17] H. Barüske, *Pommern schenkte mir viel. Ein Besuch bei dem großen deutschen Maler Karl Schmidt-Rottluff*, Schlawer Zeitung 1954.
[18] Cyt. za J. Bryl, *Karl Schmidt-Rottluff*, s. 131.

Okres ostatnich plenerów Rottluffa w Jarosławcu był także szczytowy dla jego powodzenia artystycznego. Muzea w Chemnitz, Hanowerze, Hamburgu, Dessau, Osnabrück pokazywały na wielkich wystawach jego oleje, akwarele i grafiki. Prominentni marszandzi w Berlinie, Frankfurcie nad Menem, Monachium stale oferowali jego prace na sprzedaż. Trwały starania o powołanie go na stanowisko profesora w uczelniach artystycznych Berlina lub Drezna. W 1931 roku razem z Kirchnerem (wprawdzie jako ostatni z grupy *Brücke*) został członkiem Pruskiej Akademii Sztuki.

W poszukiwaniu nowego miejsca letnich plenerów przydatna okazała się znajomość z Maxem Pechsteinem. Wprawdzie artyści od lat nie utrzymywali ze sobą kontaktów, ale powszechnie znany był fakt spędzania przez Pechsteina sezonów letnich na Pomorzu, w Łebie i Rowach. W roku 1927 Ema Schmidt-Rottluff wykonała serię portretów – fotografii Pechsteina, z jego pomorskimi obrazami w tle. Zapewne wówczas usłyszała bezpośrednio od dawnego przyjaciela o urokach okolicy położonej pomiędzy Łebą a Rowami. Centralnym ośrodkiem tego atrakcyjnego zakątka była Łeba, o której ówczesny przewodnik turystyczny informował następująco: „*Uzdrowisko bałtyckie, miasteczko rybackie, 2500 mieszkańców, u ujścia Łeby, pomiędzy jeziorami Łebsko i Sarbsko, w pobliżu najpotężniejszych wydm pomorskich. Rozległe lasy wydmowe, szeroka piaszczysta plaża, zawsze silny przybój fal morskich. Wywóz ryb, wędzenie ryb*".

Nie sama Łeba jednak, może także z uwagi na częstą tam bytność zantagonizowanego Pechsteina, stała się nowym miejscem pobytów Karla i Emy. Ich wybór padł na położoną dwa kilometry na zachód od Łeby, w bezpośredniej bliskości wielkich wydm, małą rybacką osadę Rąbka (Rumbke), dziś leżącą w obrębie Łeby. Tam w latach 1932-1943 Rottluffowie spędzali letnie miesiące w otoczeniu dziewięciu zaledwie gospodarstw domowych, rozłożonych nad jeziorem Łebsko. Wynajmowali dwa pokoje u rodziny Paula Eicka. Jak wspominał Ulrich Dorow w relacji z 28 lipca 2001 roku: „*Jest to dom po lewej stronie drogi na wydmy bezpośrednio przed szlabanem w Rąbce, który dzisiaj wyróżnia się szyldem państwowej instytucji (dawniej Verwalterhaus der Hohenzollerschen Staatsdomene)*". Jak pisał artysta: „*Tutaj jest bajecznie samotnie między jeziorem Łebsko a Morzem Bałtyckim – nadzwyczajny pejzaż wydmowy, chciałbym powiedzieć wspanialszy niż na Mierzei Kurońskiej [...] Powodzi się nam tutaj bardzo dobrze*"[19] i nieco później o Rąbce, „*gdzie trzcina i drzewa rosną jeszcze w sposób niezorganizowany i fale śpiewają swoje stare melodie*"[20]. O swych wspólnych z Rottluffem wędrówkach po tej okolicy wspominał później Hans Troschel: „*Wielokrotnie przemierzaliśmy Mierzeję Łebską. Radowały nas widoki, jakie roztaczał ten jedyny w swoim rodzaju krajobraz. Po jednej stronie opadające stromo ku Bałtykowi wydmy i fale przyboju, w których – zdarzało się – pławiły się dzikie świnie. Z drugiej strony mierzei, nad jeziorem Łebsko, przystań łodzi rybackich z suszącymi się sieciami i więcierzami i w tle głęboki błękit po-*

[19] K. Brix, *Karl Schmidt-Rottluff*, Dresden 1987, s. 264.
[20] Tamże, s. 266.

wierzchni jeziora. Były to motywy, które dawały Rottluffowi impulsy do tworzenia niezwykłych dzieł. W czasie naszych wędrówek obserwowaliśmy często orły bieliki, żurawie, lisy, łasice i inne zwierzęta żyjące na mierzei. Były to godziny i dni pełne wspaniałych przeżyć"[21].

W nowym otoczeniu na krótki czas znowu stało się możliwe ukazywanie przez artystę harmonijnych związków człowieka i przyrody. Na obrazie *Na wydmie* postacie kobiety i dziewczynki poruszają się swobodnie w otoczeniu, jak we wczesnych aktach artysty. Wśród prac z 1932 roku na uwagę zasługuje pejzaż *Nad jeziorem Łebsko* (przewrotnie zatytułowany *Am Belasee*), z częstym u Rottluffa motywem Rowokołu na horyzoncie. „*W obrazie tym jezioro przedstawione zostało bardziej jak powierzchnia lustra, a nie jak powierzchnia wody. I to właśnie, lustrzaność wody, interesuje artystę najbardziej w motywie jeziora. Malarz nie oddziela horyzontem ziemi i nieba, tak, że otoczony jasnym konturem Rowokół przypomina ciężką, nabrzmiałą deszczem chmurę*"[22]. W tym samym roku powstał też najbardziej liryczny pejzaż w dorobku artysty – *Wieczór nad zatoką*, w którym malarz przekazał odprężenie i spokój, jakich doznawał w czasie pobytów nad jeziorem Łebsko. *„Drewniany pomost z przyczepionymi do niego łodziami tworzy klin o pionowej osi, wbijający się w środek drugiego planu obrazu, wskazujący wierzchołkiem na horyzont z Rowokołem. Uderza »moc« klinu, pewnie spinającego dwa brzegi pierwszego planu obrazu. Do ciszy pejzażu przyczynia się również tonacja barwna. Najbardziej w oczy rzuca się księżyc, odgrywający w późnej twórczości Rottluffa decydującą rolę, namalowany w swojej odsłoniętej części barwą pomarańczową, kontrastującą z ultramaryną łodzi. Silnym konturom pierwszego planu, nadającym trwałość przedstawionym przedmiotom, jak również sugestii głębi zawartej w klinie z pomostem i łodziami, przeciwstawiona jest lewa strona obrazu, w której niebo i woda stapiają się ze sobą, i która daje wrażenie lekkości*"[23]. W 1932 roku ponad dwie trzecie prac artysty nawiązuje treścią do nowej letniej siedziby. Są to nadal krajobrazy, martwe natury, akty, portrety.

Objęcie stanowiska kanclerza Rzeszy przez Hitlera i nazistowska „narodowa rewolucja" otwarły proces „ujednolicania", który objął także całe oficjalne życie kulturalne Niemiec. „Ideał czystej sztuki niemieckiej" już od drugiej połowy lat dwudziestych lansowało Narodowosocjalistyczne Stowarzyszenie Kultury Niemieckiej, przekształcone w 1928 roku w Związek Walki o Kulturę Niemiecką. Prekursorem i inicjatorem nazistowskiej polityki kulturalnej był wówczas Alfred Rosenberg – jeden z teoretyków narodowego socjalizmu, autor *Mitu XX wieku*. Kulturze kosmopolitycznej przeciwstawiał on kulturę wsi niemieckiej. Stworzony przezeń związek upowszechniał swe założenia poprzez wykłady, wystawy malarstwa, kampanie przeciw nowej architekturze, publikowanie czarnych list twórców „korumpujących" sztukę niemiecką. Na długo przed 1933 rokiem atakował ostro artystów z ugrupo-

[21] H. Troschel, *Zu Besuch bei Schmidt-Rottluff*, Münsterländische Tageszeitung 7.03.1973.
[22] J. Bryl, *Karl Schmidt-Rottluff*, s. 134.
[23] Tamże, s. 135.

wań awangardy, zwłaszcza ekspresjonistów, których twórczość określał epitetami: zwyrodniała, groteskowa, ponura, koszmarna. Przywódca związku, Karl Zimmermann, już wtedy przestrzegał Niemców na łamach prasy przed bolszewizmem takich twórców, jak Käthe Kollwitz, Ernst Barlach i Karl Schmidt-Rottluff, nazywając ich ponadto technicznymi partaczami. Działalność związku w okresie Republiki Weimarskiej stanowiła ideologiczne przygotowanie do rozprawy, po przejęciu władzy przez nazistów, z „estetycznym nihilizmem" i „artystyczną arogancją".

Zwycięstwo nazistów, dla których w sztuce nie było miejsca na eksperymenty, prowadziło w latach 1933-1937 do eliminowania sztuki nowoczesnej i wprowadzenia w jej miejsce nowej sztuki narodowosocjalistycznej. W malarstwie oznaczało to nawrót do skrystalizowanych form sztuki XIX wieku, która zepchnięta dotąd przez twórców nowoczesnych na peryferie, wracała teraz triumfalnie pod osłoną nazistów na czołowe miejsce[24].

O ile treść nowej „ludowej" sztuki narodowosocjalistycznej była formułowana niejasno i ogólnikowo, o tyle wróg ukazywany był precyzyjnie. Była nim sztuka nowoczesna, wszelkiego rodzaju „izmy" (ekspresjonizm, dadaizm, futuryzm, kubizm), określane jako zdegenerowane, wynaturzone, upadłe, żydowskie czy bolszewickie. Naziści głosili, że przeprowadzona po roku 1918 rewolucja socjalistyczna stała się nie tylko powodem chaosu, bezrobocia i inflacji, ale też deprawacji sztuki. W ich propagandzie pojawiło się zatem pojęcie „bolszewizmu kulturowego" na określenie sytuacji w Republice Weimarskiej, tej „choroby", która skłaniała modernistów do coraz to nowych poszukiwań i prowokacji. Hitlerowski atak na modernę nie był przypadkiem, lecz zasadą. Wykorzystywano przy tym gusty masowego odbiorcy i jego niechęć do mało komunikatywnej sztuki nowoczesnej. Kryła się za tym polityczna kalkulacja użycia hasła walki o kulturę niemiecką jako środka zwalczania znienawidzonej Republiki Weimarskiej. Cel tym łatwiejszy do realizacji, jako że moderniści stanowili liczebnie zdecydowaną mniejszość wśród malarzy niemieckich; z ich warsztatów wychodził tylko niewielki procent dzieł sztuki.

Atak kierowany przeciwko modernie w pierwszych latach po przejęciu władzy przez Hitlera napotykał na pewne opory w ramach samego ruchu nazistowskiego. Część krytyków i teoretyków sztuki, a także młodych artystów, broniła w latach 1933/34 ekspresjonizmu jako zjawiska typowo niemieckiego, będącego sposobem wyrazu opozycyjnym w stosunku do harmonijności klasycyzmu. Dla wzmocnienia argumentacji sprowadzono z Włoch wystawę futurystów, którzy mieli być dowodem, że faszyzm może się posługiwać nowoczesnymi formami. Lewicująca młodzież nazistowska chciała się posłużyć ekspresjonizmem przeciwko wielkiej burżuazji i drobnomieszczaństwu. Wyraziciel tych poglądów Alois Schardt w eseju *Czym jest sztuka niemiecka* wywodził, że duch germański wyraża się w formach ekstatycznych, profetycznych, że istnieje bezpośredni związek między germańską ornamentyką starożytności a ekspresjonizmem.

Wkrótce po przejęciu władzy naziści przystąpili do ujednolicania Pruskiej Akademii Sztuki, rozpatrując nawet ewentualność jej likwidacji. Na pierwszy ogień po-

---

[24] P. Krakowski, *Sztuka w Trzeciej Rzeszy*, Kraków 1994, s. 34.

szedł jej prezydent od 1920 roku, Max Liebermann. Po jego ustąpieniu sporządzono listę dziewięciu proskrybowanych akademików, na której znalazło się czterech artystów malarzy: Emil Nolde, Otto Dix, Ernst Ludwig Kirchner i Karl Schmidt-Rottluff[25]. Jako pretekst posłużył fakt, że artyści ci weszli w skład Akademii w 1931 roku nie w drodze wyborów, tylko z nominacji pruskiego ministra oświaty i kultury Adolfa Grimme. Zastępca prezydenta Akademii, profesor Max von Schillings, zwrócił się do tych członków z żądaniem, aby przed ewentualnym powołaniem ich do Akademii w drodze wyborów zrzekli się swoich dotychczasowych praw członkowskich. Do Schmidta-Rottluffa pisał: „*Szanowny Panie, jak panu wiadomo powołanie w sierpniu 1931 roku członków oddziału sztuk pięknych przez ówczesnego ministra kultury doktora Grimme wywołało ostry sprzeciw i pożałowania godny rozłam w oddziale. Za pośrednictwem pana Rudolfa Bellinga dowiedzieliśmy się, że część powołanych wówczas członków chciałaby przyczynić się do rozwiązania tego niepożądanego konfliktu. Rezygnując z nominacji chciałaby stanąć do normalnych, zgodnych ze statutem wyborów. W każdym razie byłoby to godne rozwiązanie, zarówno dla nominowanych artystów, jak też dla Akademii. Będę wdzięczny za powiadomienie, możliwie odwrotną pocztą, o pana osobistym stosunku do tej propozycji i łaskawe przedstawienie swojej decyzji*". Rzecz oczywista, władze nazistowskie w żadnym wypadku nie zamierzały dopuścić do ponownego przyjęcia Schmidta-Rottluffa w skład członków Akademii. Toteż artysta w pełnym godności oświadczeniu odpowiadał: „*Szanowny Panie Prezydencie, pana pismo z 15 maja zostało mi przesłane. Chciałbym najpierw zająć stanowisko wobec konfliktu w oddziale sztuk pięknych: z byłym ministrem kultury, doktorem Grimme nie znałem się osobiście. Do dziś nie wiadomo mi, kto w Akademii uznał moje powołanie za godne poparcia, a kto był zdania przeciwnego. Nie mogę więc wypowiadać się w sprawie rozłamu w akademii. Ponieważ jednak wiem – potwierdzeniem jest pana pismo – że te nominacje z sierpnia 1931 roku w określony sposób utrudniają kierowanie Akademią, jestem gotów opuścić szeregi jej członków. Aby oszczędzić sobie dalszych ewentualnych konfliktów z Akademią proszę pana, szanowny panie von Schillings o powiadomienie oddziału sztuk pięknych, że sprawy ponownego wyboru przez obecne gremium nie należy brać pod uwagę*"[26]. W ten sposób dokonano pierwszego kroku na drodze przekształcania Akademii w posłuszne narzędzie nazistów w walce o sztukę niemiecką.

W roku 1937 nasiliły się ataki na muzea sztuki współczesnej. Ich zapowiedzią był pełen nienawiści i obelg pamflet Wolfganga Willricha o „oczyszczaniu sanktuariów kultury", w którym z nazwiska potępiono znienawidzonych twórców awangardy, wśród nich Schmidta-Rottluffa. Akcję „oczyszczania" muzeów podjęto na podstawie rozporządzenia Goebbelsa z 30 czerwca 1937 roku, w którym minister propagandy pisał: „*Opierając się na pełnomocnictwie führera upoważniam niniejszym prezydenta Izby Sztuk Pięknych, pana profesora Zieglera z Monachium do wyszukania i zabezpieczenia będących w posiadaniu instytucji Rzeszy, landów i władz*

[25] B. Drewniak, *Kultura w cieniu swastyki*, Poznań 1969, s. 140.
[26] J. Wulf, *Die bildenden Künste im Dritten Reich*, Gütersloh 1963, s. 39, 40, 44.

lokalnych prac malarzy i rzeźbiarzy upadłej sztuki niemieckiej, stworzonych po 1910 roku, dla celów planowanej wystawy. W trakcie pobytu i selekcji prac proszę udzielić profesorowi Zieglerowi jak najdalej idącej pomocy". W ślad za rozporządzeniem powołano czteroosobowy zespół w składzie: Adolf Ziegler – przewodniczący i członkowie: hrabia Klaus Baudissin, Wolfgang Willrich i Hans Schweitzer-Mjölnir. Zespół ten bezlitośnie usuwał z muzeów dzieła ekspresjonistów i innych artystów moderny, „*dzieła Żydów, bez względu na to, w jakim utrzymane stylu, wszystkie żydowskie tematy, nawet jeśli prace wyszły spod ręki artystów aryjskich, tematy pacyfistyczne lub sceny wojenne, które nie apoteozowały wojny, a także dzieła, w których pobrzmiewała tematyka socjalistyczna lub marksistowska, wizerunki postaci brzydkich, nieestetycznych, prezentujące osobników niższej rasy*". Jak napisał Paul Ortwin Rave, ta powołana 7 lipca „*komisja według wcześniej przygotowanej listy konfiskowała obrazy Rohlfsa, Noldego, Kirchnera, Otto Muellera, Schmidta-Rottluffa, Pechsteina etc.*" W pierwszym etapie skonfiskowano 68 obrazów, 7 rzeźb i 33 rysunki. Dnia 13 sierpnia na polecenie Hitlera nastąpiła kolejna akcja konfiskat, której ofiarą padło około 300 następnych dzieł. Łącznie w ramach tej akcji „oczyszczania świątyń sztuki" ze 101 publicznych instytucji usunięto około 5000 obrazów oraz 12 000 grafik, w tym 1052 prace Noldego, 729 prac Heckla, 639 prac Kirchnera, 326 prac Pechsteina i 608 prac Schmidta-Rottluffa. W samym Berlinie skonfiskowano Rottluffowi 5 obrazów olejnych, 10 rysunków i 29 grafik. Skonfiskowane oleje to: *Krajobraz nad jeziorem*, *Akt*, *Odpoczywająca niewiasta*, *Rzymska martwa natura*, *Wieś nad jeziorem*[27]. Innym przykładem konfiskaty prac tego artysty może być akcja w Kunsthalle Mannheim, gdzie dwukrotnie, 8 lipca i 28 sierpnia zagarnięto 20 pojedynczych grafik i tekę z 9 drzeworytami. Zlikwidowane grafiki to: *Portret doktora W.* z 1914 roku, *Głowy II* – 1914, *Stralsund* – 1917, *Rosja* – 1917, *Trzej królowie* – 1918, *Chrystus w Emaus* – 1918, *Willa z wieżą* – 1920, *Głowa kobiety* – 1920, *Święty Franciszek* – 1920, *Dwie dziewczyny* – 1920, *Portret Flechtheima* – 1921, *Krajobraz* – 1921, *Głowa kobiety* – 1921, *Siedzący akt kobiecy* – 1922, *Koty* – 1922, *Dziewczyna przed lustrem* – 1925, *Melancholia* – 1925, *Robotnik* – 1926, *Klęczący akt dziewczyny* – 1926[28].

Jedną z form dyskryminowania twórców awangardy było pokazywanie ich prac na tzw. wystawach hańby. Te wystawy „sztuki wynaturzonej" stawały się swoistą formą rozprawy z twórcami nowoczesnymi. Bezprecedensowy charakter, z uwagi na rozmach, miała wystawa „sztuki wynaturzonej" otwarta w lipcu 1937 roku w Monachium, pomyślana jako przeciwwaga dla odbywającej się w tym mieście Wielkiej Wystawy Sztuki Niemieckiej. Obie przygotowano z inicjatywy Goebbelsa pod patronatem Hitlera. Wśród 112 potępionych twórców znaleźli się oprócz zagranicznych (np. Chagall, Modigliani, Kandinsky) znani twórcy niemieccy: Max Beckmann, Heinrich Campendonk, Otto Dix, George Grosz, Erich Heckel, Christian Rohlfs, Karl Hofer,

---

[27] P. Rave, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Hamburg 1949, s. 83; W. Haftmann, *Verfemte Kunst – Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration*, Köln 1986, s. 25.

[28] *Entartete Kunst – Beschlagnahmeaktionen in der Städtischen Kunsthalle Mannheim 1937*, Mannheim 1988, s. 80.

Emil Nolde, Max Pechstein i Karl Schmidt-Rottluff. Na wystawie pokazano 25 obrazów olejnych tego ostatniego: *Wieś nad morzem*, *Krajobraz nadmorski*, *Rzymska martwa natura*, *Pomorski krajobraz bagienny*, *Martwa natura*, *Siedząca niewiasta*, *Faryzeusze*, *Akt*, *Lato nad morzem*, *Martwa natura*, *Chłopska chałupa z księżycem*, *Kobieta robiąca na drutach*, *Portret kobiety*, *Autoportret*, *Wazon georginii*, *Krajobraz Harzu*, *Portret B.R.*, *Akt*, *Wiejska droga z latarnią morską*, *Krajobraz wybrzeża ze stacją ratowniczą*, *Wieczór*, *Modrzeniec*, *Kosiarze*, *Klepisko*, *Melancholia.* Ponadto pokazano jego dwie akwarele i dwadzieścia cztery grafiki. Przedmiotem szczególnie perfidnej mistyfikacji stała się plansza z dziełami trzech artystów *Brücke*: Pechsteina, Kirchnera i Schmidta-Rottluffa pod ogólnym tytułem „Niemieccy chłopi w żydowskich oczach" (Deutsche Bauern – jiddisch gesehen). Dla osiągnięcia propagandowego efektu nie miało znaczenia, że żaden z tych twórców nie był Żydem[29].

Wiadomość o szykanach zastała twórcę w Rąbce. O jego reakcji na barbarzyńskie wydarzenia wspominał Hans Troschel: „*I rzeczywiście w tym naszym zakątku mierzei przepadł spokój, kiedy dotarła do nas wiadomość, że od 30 czerwca z wszystkich muzeów niemieckich znikają prace moderny. Schmidt z rezygnacją mówił, że takie haniebne plagi niszczenia dzieł sztuki są tak dawne, jak ród ludzki (przypomniał Bizancjum sprzed ponad tysiąca lat, gdzie cesarz Leon III polecił zniszczenie wszystkich obrazów świętych i podobną akcję z roku 1566, przeprowadzoną przez zwolenników Zwingliego i Kalwina). Mówił, że takie czyny tkwią w naturze ludzi, wśród których są dobrzy i źli, rozsądni i umysłowo chorzy. Rozmawialiśmy o tym ponurym rozdziale naszej najnowszej historii, który doprowadził do otwarcia wystawy »sztuki wynaturzonej«. Twórca był przekonany, że wystawa schlebia tylko gustom prostaków (powiadają: te rzeczy też bym skonfiskował) a prawdziwi znawcy sztuki i tak się na nich poznają*"[30].

Wyrzucone z muzeów prace zostały zdeponowane w magazynach berlińskich. Rabunek ten zalegalizowała ustawa ogłoszona 2 czerwca 1938 roku. Stwierdzała ona, że prace „sztuki zdegenerowanej", skonfiskowane przed jej wejściem w życie, przechodzą na własność Rzeszy bez odszkodowania. Na polecenie Goebbelsa w maju 1938 roku powołano komisję do oceny tych prac. Zgodziła się ona na sprzedaż ich części za granicą. Do sprawy tej włączono marszanda Theodora Fischera z Lucerny, który ogłosił międzynarodową aukcję. Na liście 39 twórców znaleźli się: Matisse, Picasso, Braque, Chagall, Modigliani, Gauguin, van Gogh oraz Niemcy: Corinth, Liebermann, Marc, Hofer, Kokoschka, Barlach, Lehmbruck i wszyscy członkowie dawnej *Brücke.* W katalogu aukcji, obejmującym 125 dzieł, wymieniono trzy obrazy Schmidta-Rottluffa: *Jesienny krajobraz*, *Wazon łubinów* i *Autoportret*, skonfiskowane w muzeach Chemnitz, Drezna i Halle. Galeria Fischera pokazała zbiór najpierw w maju 1939 roku w Zurychu, a potem w czerwcu w Lucernie, gdzie miała nastąpić licytacja. W dniu 30 czerwca tłumnie zjawili się kolekcjonerzy i mar-

---

[29] P. Rave, *Kunstdiktatur*, s. 57; K. Backes, *Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich*, Köln 1988, s. 74; R. Merker, *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus*, Köln 1983, s. 132 i nast.

[30] H. Troschel, *Zu Besuch*.

szandzi z Szwajcarii, Francji, Belgii, Holandii, Wielkiej Brytanii i USA, kupując większość prac. Druga licytacja, w dniu 26 sierpnia, wobec bliskiego zagrożenia wojennego przeszła prawie bez echa, a pozostałe jeszcze prace zostały sprzedane dopiero 28 czerwca 1941 roku hurtem[31]. Akcja ta wywołała głosy oburzenia w całym świecie. Naziści wyjaśniali przewrotnie opinii publicznej, że środki ze sprzedaży tych obrazów wydane zostaną na zakup znajdujących się za granicą „prawdziwych" dzieł sztuki niemieckiej. Okazało się to zwykłym kłamstwem.

Pozostałe po akcji konfiskat dzieła (ponad 12 000) uznano za „szumowiny sztuki zdegenerowanej, które bez wahania mogą być spalone". W dniu 20 marca 1939 roku na dziedzińcu głównej remizy strażackiej w Berlinie odbyło się ponure widowisko spalenia znacznej części prac wycofanych z muzeów. W płomienie rzucono w asyście tłumu około tysiąca obrazów olejnych i rzeźb oraz prawie cztery tysiące akwarel, rysunków i grafik. Spłonęły tam także prace Schmidta-Rottluffa.

Wszystkie te wydarzenia wywarły ogromny wpływ na rozmiary i charakter twórczości Rottluffa. Uznany dotąd artysta został wyłączony z oficjalnego życia kulturalnego i zmuszony do kapitulacji. W liście do Maxa Sauerlandta z 1 sierpnia 1933 roku pisał: „*Wydawało mi się, że jesteśmy bogami, którzy walczą z głupotą. Tymczasem w rzeczywistości walka nie jest możliwa; ja w każdym razie poddałem się i z tego powodu wystąpiłem z Akademii*".

Obrazy artysty z tych lat oddają jego przygnębienie i melancholię. Twórca wycofywał się do wnętrz pomieszczeń, malując takie obrazy jak: *Okno kuchenne*, *Kwiaty na zamarzniętej szybie okiennej*, *Wieczór w izbie*, *Wokół lampy* czy *Księżyc w oknie*. W tym pełnym majestatycznego wyrazu dziele, w którym księżyc jest symbolem nadziei, przebija poczucie osaczenia. Przeżycia malarza w czasach nazistowskich tłumaczą, dlaczego nie powstawały wówczas autoportrety, będące zazwyczaj dziełami programowymi.

Część coraz mniej licznych olejnych pejzaży (z roku 1933 znane są tylko trzy) krytycy odczytują z zastosowaniem klucza biograficznego. Namalowany w 1934 roku obraz *Wykorzenione drzewa* skłaniał do stawiania pytań: „*Czy wyrwane drzewa pomyślane były symbolicznie? Czy artysta sam czuł się wykorzeniony?*" (K. Reidemeister). Gdyby poddać się tej sugestii, to oba wykorzenione drzewa symbolizują artystę i jego żonę, którzy wprawdzie stracili grunt pod nogami, ale spleceni wzajemnie się wspierają. Stworzony w tym samym roku w Łebie *Most z izbicami* zdaje się być symbolicznym wyrazem oporu wobec panujących w Niemczech stosunków. Pejzaż *Dolina wśród wydm z martwym drzewem* z 1937 roku przez antropomorficzny kształt gałęzi obumarłego drzewa w wypalonym krajobrazie pokazuje, że świat nie jest już wobec artysty przyjazny, stał się pustynią. Także ostra kolorystyka zdaje się wskazywać na metaforyczne ujęcie ówczesnej sytuacji małżeństwa Rottluffów. Stworzony w tym samym czasie krajobraz *Zatoka rybacka*, z nienaturalnym, płonącym niebem, odbijającym się w jeziorze, ma dzięki kolorystyce i formie charakter monumentalny. Tym obrazem artysta jeszcze raz mówi „nie" oficjalnej sztuce nazistowskiej. Podobnie przemawiają silnie zarysowane kontury pejzażu *Brzegi zatoki*.

---

[31] K. Backes, *Hitler*, s. 75 i nast.

W warunkach nazistowskiego osaczenia artysta mniej pracował niż w latach wcześniejszych. Kurczyło się grono nabywców jego prac: muzea nie kupowały ich wcale, to samo dotyczyło części marszandów (wierni mu pozostali Buchholz w Berlinie, Engewald w Lipsku i Hanna Bekker vom Rath we Frankfurcie nad Menem), a i wielu kolekcjonerów zachowywało się wstrzemięźliwie. Wobec spadku dochodów ważną rolę odgrywały koszty materiałów malarskich. W rezultacie twórca malował mniej obrazów olejnych, gros swej energii twórczej kierując na akwarele, także wielkoformatowe. Stały się one do końca plenerów Rottluffa nad Bałtykiem główną formą jego wypowiedzi. Nie bez znaczenia było i to, że karty akwarel łatwiej było ukryć, transportować i wreszcie potajemnie sprzedawać[32]. Z tych, które powstały w Rąbce i nie zaginęły, a przechowywane są w Brücke Museum, można wymienić: *Chaty rybackie na mierzei* (1934), *Wędkarz na moście* (1934), *Święte jezioro* (1936), *Wydma nad jeziorem Łebsko* (1937), *Zachodnia część jeziora Łebsko* (1937), *Nabrzeże z liliami wodnymi* (1939), *Martwy las na wydmach I* (1939), *Krajobraz z wydmami II* (1941).

W drugiej połowie lat trzydziestych artysta czuł się coraz bardziej osamotniony, co wyraził w liście z 1938 roku do Friedericha Schreibera-Weiganda: „*Tak, strasznie jest żyć w samotności na naszym świecie*". Zaprzyjaźnionych dyrektorów muzeów naziści dawno już zwolnili ze stanowisk. Przyjaciele Lyonel Feininger i Wilhelm Valentiner opuścili Niemcy. Podobnie postąpiła Rosa Schapire. Kirchner wybrał w 1938 roku samobójczą śmierć, inni zdecydowali się na wewnętrzną emigrację, zaszywając się w peryferyjnych ustroniach.

Na tle tej narastającej samotności zdziwienie budzi odwzajemniana wrogość wobec jednego z towarzyszy z *Brücke* – Maxa Pechsteina, który spędzał letnie miesiące w pobliskiej Łebie. O jednym ze „spotkań" obu wielkich ekspresjonistów na jeziorze Łebsko wspominał Bruno Müller-Linow: „*Pewnego dnia popłynęliśmy nieco dalej, w pobliże ujścia rzeki Łeby, gdzie jezioro rozlewało się szeroko, dając rozległy widok na wszystkie strony. Dzień był upalny. Zacząłem stawiać mu pytania dotyczące pierwszych lat grupy* Brücke. *Pytałem o ich plenery w okolicy Moritzburga, pytałem co sądzi o twórczości Noldego. Pozostało mi wspomnienie, które może rozczarowywać: o Noldem nie padły żadne słowa uznania, w odróżnieniu od wygłaszanych z ożywieniem i aprobatą uwag o twórczości Kirchnera. Schmidt-Rottluff przykucnął na dziobie łodzi niby orientalna rzeźba. Tego dnia okonie brały kiepsko. W odległości stu metrów przepływała głęboko zanurzona łódź, w której wiosłował barczysty mężczyzna. Max Pechstein. Łódź nadpływała od strony pobliskiej Łeby, a jej właściciel podobno dzierżawił na jeziorze specjalne rewiry. Nie padło żadne słowo. Żaden gest pozdrowienia. Nadal pytałem Rottluffa, on odpowiadał. Historycy sztuki mogliby tę opowieść wykorzystać do pogłębienia wiedzy o dziejach grupy* Brücke. *Potem milczeliśmy. Okonie nadal nie brały. Pechstein przepływał obok. Jezioro rozlewało się szeroko. Ważki harcowały. Pechstein przepływał obok. Jego łódź znikała na horyzoncie*"[33]. Ten wrogi wręcz stosunek artystów potwierdza też zjadliwa uwaga Pech-

[32] W. Grohmann, *Karl Schmidt-Rottluff*, s. 118.
[33] B. Müller-Linow, *Pechstein fuhr vorbei*, Pommern 1972, nr 3, s. 28.

steina w liście z kwietnia 1934 roku do Georga Grosza: „*Dawniej wchodził mi w drogę w Nidden, teraz robi to samo w Łebie. W każdym razie zjawił się tu minionego lata pozdrawiając mnie ironicznie*”[34]. W Łebie więc twórcy spędzili wiele sezonów schodząc sobie z drogi. Zdumiewające, że szykanowani przez nazistów i w tym pomorskim refugium nie odnaleźli szansy pojednania. Stało się to dopiero wiele lat później w Berlinie, już po zakończeniu wojny.

Ograniczenie rozmiarów twórczości i nadanie jej form bardziej kameralnych nie uchroniło w latach wojny Schmidta-Rottluffa przed najgorszym. Gorliwi urzędnicy nazistowscy z Izby Sztuk Pięknych, tropiąc nieprawomyślnych artystów bez trudu dostrzegli, że artysta nie zmienił stylu malowania i mimo trwających nacisków pozostał nadal ekspresjonistą. Uznano to za wystarczający powód do zastosowania rzadko już w tych latach nakładanego środka represji, jakim był zakaz wykonywania zawodu (Arbeitsverbot, Malverbot). Dnia 3 kwietnia 1941 roku prezydent Izby Sztuk Pięknych przesłał na berliński adres artysty decyzję w tej sprawie i napisał o wynikających z niej konsekwencjach: „*W związku z nakazanym swego czasu przez führera usunięciem z muzeów dzieł sztuki wynaturzonej, zostało skonfiskowanych 608 pańskich prac. Część z nich pokazano na wystawie »Sztuka zdegenerowana« w Monachium, Dortmundzie i Berlinie. Powinien pan z tego wywnioskować, że jego prace nie odpowiadają wymogom, godnej narodu i Rzeszy, sztuki niemieckiej. W tej sprawie powinny być panu znane wytyczne zawarte w przemówieniach führera, wygłaszanych z okazji otwarcia Wielkich Niemieckich Wystaw Sztuki w Monachium. Z przesłanych do przejrzenia pańskich ostatnio wykonanych prac wynika jednak, iż także i dzisiaj odcina się pan od kierunku myślenia narodowosocjalistycznego państwa. Mając na uwadze ten fakt nie mogę (wobec braku niezbędnego zaufania) przyznać panu prawa członkostwa kierowanej przeze mnie Izby. W oparciu o paragraf 10 pierwszego rozporządzenia wykonawczego do ustawy o Izbie Kultury Rzeszy z 1.11.1933 (RGBl. I, s. 797) wykluczam pana z Izby Sztuk Pięknych i zakazuję – z terminem natychmiastowym – jakiejkolwiek zawodowej działalności (także ubocznej) w dziedzinie sztuk pięknych. Unieważniam wystawioną na pana nazwisko legitymację członkowską* ***M 756*** *mojej Izby. Zechce pan ją odesłać odwrotną pocztą na mój adres. Podpisał: Ziegler, uwierzytelnił: Doemling*”[35]. Decyzja ta, poddająca twórcę inwigilacji policyjnej, pogorszyła i tak kiepski jego stan psychiczny. Ucieczka do Rąbki nie rozwiązywała już nawet doraźnie problemów twórcy. W liście z 12 lipca 1942 roku do Schreibera-Weiganda artysta żalił się, że nad Bałtykiem nie było w tym roku żadnego lata, a okolica nie była taka jak dawniej – nabrała charakteru wojennego. Sąsiadujący teren został odcięty i zablokowany.

Od początku wojny, po zakończeniu operacji w Polsce, teren pobrzeża pomorskiego przez długi czas oddalony był od teatrów działań wojennych. Właśnie dla tego firma zbrojeniowa Nadreńska Fabryka Wyrobów Metalowych i Maszyn w Düsseldorfie (Rheinmetall-Borsig) wybrała słabo zaludnione okolice Łeby na doświad-

---

[34] Schmidt-Rottluff spędzał lato w Nidzie na Mierzei Kurońskiej tylko raz, w roku 1913, kiedy Pechsteina tam już nie było.

[35] *Karl Schmidt-Rottluff*, *Der Maler*, s. 268.

czalny poligon rakietowy. Pierwsze jego elementy powstawały od stycznia 1941 roku w rejonie starej Łeby. Rozbudowę poligonu kontynuowano w kierunku zachodnim w rejonie Rąbki, tworząc zespół budowli i urządzeń, służących eksperymentom z wielostopniowym pociskiem balistycznym typu ziemia-ziemia o kryptonimie „Rheinbote" oraz z rakietami przeciwlotniczymi: „Rheintochter" i „Feuerlilie". Równolegle w okolicy odbywały się próby z nowymi rodzajami bomb, zrzucanymi najczęściej na jezioro Łebsko. Wszystko to powodowało, że sielska dotąd okolica Rąbki stawała się od 1941 roku terenem naszpikowanym urządzeniami wojskowymi oraz strażnikami ich strzegącymi[36]. Nasilenie eksperymentów z rakietami od 1943 roku (w maju tego roku przeprowadzono pierwszą próbę z „Rheintochter") uświadamiało artyście, iż jego pobyty w Rąbce dobiegały końca. Zablokowanie miejsca jego letnich plenerów było dlań bardzo dotkliwe. O innej, większej jeszcze, tragedii twórca pisał 27 sierpnia 1943 roku do Schreibera-Weiganda: „*Ostatnio przeżyliśmy katastrofę. Nasze berlińskie mieszkanie zostało w nocy z 23 na 24 sierpnia całkowicie zniszczone. Spłonęło wszystko. Tylko piwnica ma być nienaruszona, choć na ten temat nic bliższego nie wiemy. Pozostaje więc nam tylko ucieczka do Rottluff, gdzie dom szczęśliwie się uchował dzięki przymusowi zakwaterowania. Stąd nie mogliśmy się na razie ruszyć. Musimy w sobie przezwyciężyć ból po utracie licznych obrazów i dokumentów*"[37]. Dopiero w drugiej połowie września 1943 roku mistrz, który w wyniku wojny utracił swą berlińską siedzibę oraz miejsce letnich plenerów w Rąbce, opuścił wraz z żoną definitywnie pobrzeże Bałtyku. Rottluffowie udali się do rodzinnej miejscowości artysty, by tam chronić się w ostatnich latach wojny[38].

Reprodukcje z:
Magdalena M. Moeller, *Karl Schmidt-Ruttluff*, München 1997
Karl-Schmidt-Ruttluff. »Ungemalte Bilder« von 1934 bis 1944 und Briefe an einen jungen Freund, opr. Gunther Thiem, München 2002

[36] *Wyrzutnia rakiet Rąbka*, Łeba 2001, s. 5 i nast.
[37] *Karl Schmidt-Rottluff. Der Maler*, s. 268.
[38] W latach powojennych twórca doczekał się licznych wyrazów uznania i wyróżnień. Dary i depozyty Schmidta-Rottluffa i Heckla dla Berlina doprowadziły do utworzenia w tym mieście w 1967 roku Brücke-Museum. Tu jest najliczniej zgromadzona twórczość malarza. Tutaj przechowywana jest cała jego pisana spuścizna. Artysta zmarł 10 sierpnia 1976 roku w Berlinie.

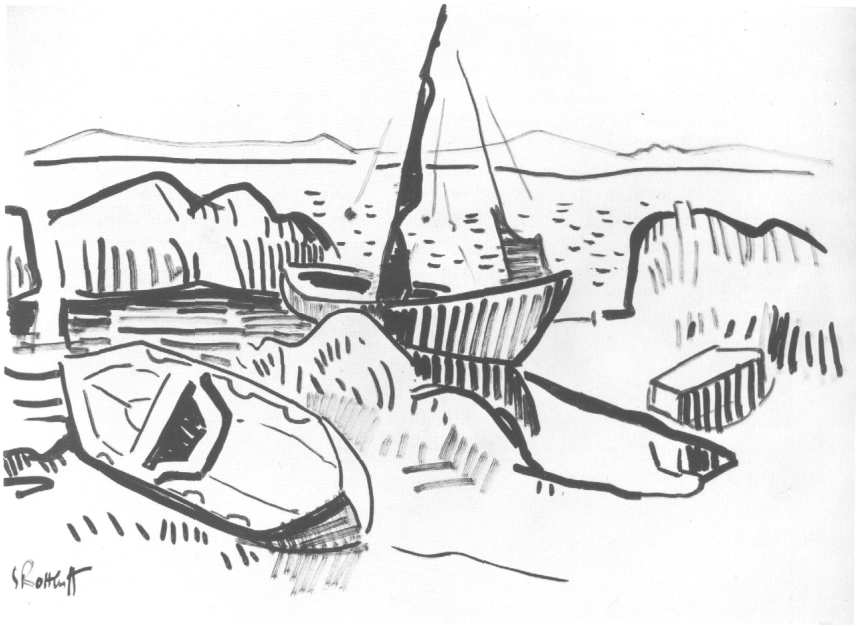
Niedziela rybaków, 1923, olej (most w Darłówku)

Zatoka nad jeziorem Łebsko, 1937, akwarela

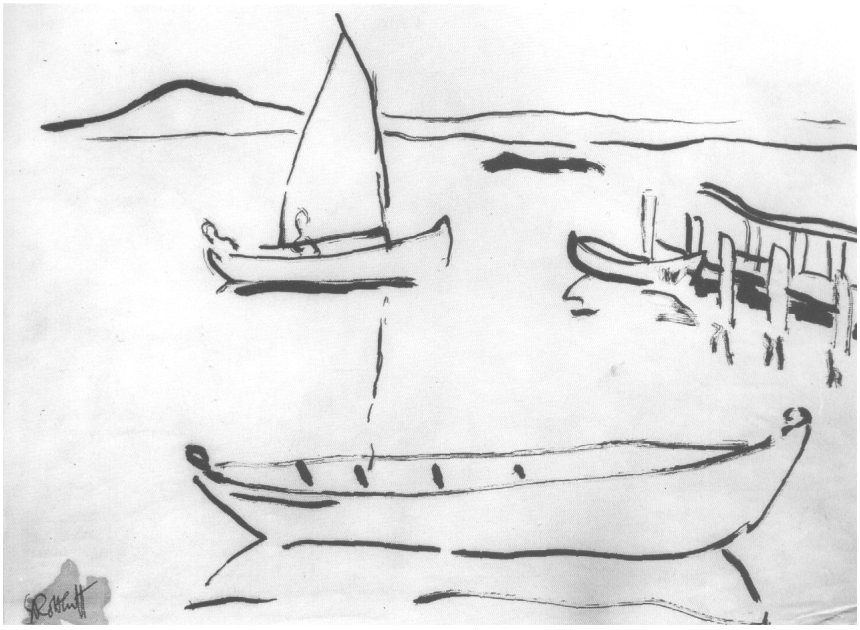
Stare miasto w Sławnie, 1921, akwaforta

Po połowie, 1923, litografia

Powrót rybaków II, 1923, litografia



Dwie łodzie nad jeziorem Łebsko, 1934, rysunek



Jezioro Łebsko, łodzie i kładka, początek lat trzydziestych, rysunek

Zatoka na jeziorze Łebsko, 1935, rysunek

Jezioro Łebsko z Rowokołem, 1935, rysunek