

Andrzej Czarnik

Rowy 1934 roku w malarstwie Gottfrieda Brockmanna

Słupskie Studia Historyczne 9, 101-128

2001

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

ANDRZEJ CZARNIK

PAP SŁUPSK

ROWY 1934 ROKU W MALARSTWIE

GOTTFRIEDA BROCKMANNA

Wschodnie wybrzeże prowincji pomorskiej (Ostpommern) przyciągało swymi walorami krajobrazowymi w okresie pomiędzy pierwszą a drugą wojną światową licznych artystów – plastyków¹. W okolicy Łeby i Rowów skupiły się, na niewielkiej przestrzeni, prawie wszystkie elementy krajobrazów charakterystycznych dla Pomorza. By je objąć jednym rzutem oka wystarczyło wspiąć się w pogodny letni dzień na wierzchołek Rowokołu i z jego wieży widokowej ogarnąć, rzadko gdzie indziej spotykane, uroki tej ziemi: lesiste wzgórza morenowe, malowniczo rozrzucone wśród wzniesień, dolin i pól uprawnych okoliczne wsie, płynąca u stóp góry rozlicznymi meandrami rzekę Łupawę, wielkie jeziora przybrzeżne Gardno i Łebsko z otaczającymi je rozległymi zielonobrunatnymi płaszczynami bagnisk i łąk, wylaniające się z krępego sosnowego boru śnieżne grzbiety wydm mierzei gardneńskiej i łebskiej oraz srebrno-szmaragdowe bezkresne wody Bałtyku².

Piękno tego krajobrazu uwiecznili i spopularyzowali liczni malarze, a wśród nich: Otto Priebe, Margarete Neuss-Stubbe, Willi Hardt, Paul Kuhfuss, Hans Winter, Anna G. von Zitzewitz, Hermann Teuber, Siegfried Reich an der Stolpe, H. Meincke, K. Pieper, Rudolf Hardow, Joachim Wendt, K. Topel, Walter Zuchors, Hans Lietz, Heinrich Otto, Willi Koch, Bruno Müller-Linow, Hans Troschel³.

Najszerzej jednak rozślawiła pejzaże tej części Pomorza twórczość wielkich niemieckich ekspresjonistów: Maxa Pechsteina (1881-1955) i Karla Schmidta-Rottluffa (1884-1976), dzięki którym tworzyli tu też: George Grosz (1893-1959),

¹ Wybrane przykłady podaje L. P r e t z e l l, *Pommersche Landschaft im Bilde der zeitgenössischen Kunst*, (w:) Baltische Studien, Band 43, 1955, s. 87-99.

² Szerzej o tym krajobrazie P. H a m a n n, *Rundblick vom Revekol*, Stolper Heimatblatt 1958, Nr 7; *Der Garder See*, Sonderheft der Stolper Heimatblatt 13/1960, Nr 7, Garder See; Unser Pommerland Jg. 16, 1931, Heft 7/8; J. L e v s e n, *Die Naturlandschaft um den Revekol und ihr Werden*, Stolper Heimatblatt 1957, Nr 5; K. P a e t o w, *Der Garder See*, Heimatkalender Pommern 1939.

³ A. C z a r n i k, *Gardna Wielka*, Słupsk 2001. Rozdział - *Gardneńskie pejzaże*, s. 133-144.

Willi Jaeckel (1888-1944), Hans Purrmann (1880-1966), Wilhelm Robert Huth, Hans Sauerbruch, Ivo Hauptmann, Friedrich Stabenau.

Wśród malarzy, którzy utrwalili krajobraz nadbałtyckiego Pomorza w 1934 roku, znalazł się Gottfried Brockmann. Artysta urodził się 19 listopada 1903 roku w Kolonii-Lilienthal. Ojciec, Hans Waldemar (1877-1925), wywodzący się z bogatego protestanckiego mieszczaństwa Kolonii, był artystą malarzem, zwolennikiem sztuki „oficjalnej” XIX wieku, którą dziś określamy mianem akademizmu. Jego związek z katoliczką Helene Oster z nizin mieszczańskich, z którego narodził się Gottfried, traktowany był jako mezalians. Zarówno fakt, iż Gottfried był tzw. dzieckiem miłości, jak też pedantyczne trzymanie się przez ojca ustalonych form w sztuce, przesiąkniętych rutyną, nie pozostało bez wpływu na rozwój chłopca. Zamknięty w sobie młody człowiek odrzucał świat malarski ojca, nakłaniającego go do wykonywania sumiennych szkiców przygotowawczych, mających na celu wierne odtwarzanie natury. W dorastającym chłopaku dopiero z czasem rozwinęło się „otwarcie na świat, jakim jest”, choć w sztuce przede wszystkim intrygowały go nowinki.

Podstaw architektury i malarstwa uczył się w Kolonii. Jak wielu młodych artystów, po pierwszej wojnie światowej, dojrzywał w przeświadczeniu, że stary świat odchodzi i trzeba tworzyć nowe. W sztuce oznaczać to miało odsunięcie w przeszłość impresjonizmu, a nawet ekspresjonizmu, w polityce – odrzucenie konserwatywnych, cesarskich Niemiec. Wiązał się więc z propagatorami nowych idei, choć bardziej w sensie filozoficznym niż praktycznym. Interesowała go sztuka jako środek poznania świata i instrument jego zmieniania. Te zainteresowania doprowadziły Brockmanna do Grupy Postępowych Artystów (Gruppe Progressiver Künstler), która w pierwszej połowie lat dwudziestych skupiała awangardę malarską Kolonii. Jej twórcy – Heinrich Hörle, Franz Wilhelm Seiwert, Heinz Schnitz przy udziale Gottfrieda Brockmanna, Augusta Tschinkel’a, G. Arntz’a i współpracy Otto Freundlicha, Jankiela Adlera i Polaków Małgorzaty i Stanisława Kubickich – uczynili z niej najważniejszą do 1933 roku grupę podejmującą sztukę rewolucyjną w Niemczech. Brockmann wierzył wówczas, wraz z kolegami, że praca nad awangardowymi politycznymi programami (przygotowywanymi z pozycji anarchistycznych) może prowadzić do zwycięstwa nowego w sztuce oraz w stosunkach społecznych. Artyści ci *„Uznając dotychczasową sztukę za mieszczańską pragnęli przy pomocy »języka« abstrakcji geometrycznej stworzyć nową sztukę proletariacką. Z geometrycznych, płaskich form komponowali postaci robotników na tle wnętrza fabrycznych lub pejzażu miejskiego. Dzięki stylizowaniu elementów przedstawienia i niekiedy wprowadzenia napisów agitacyjnych pragnęli stworzyć para-realistyczną sztukę dla robotników, która uświadamiałaby im stosunki produkcji i wyzysk spo-*

teczny”⁴. Wystawy grupy odbyły się w Düsseldorfie, Kolonii, Akwizgranie, Moskwie, Chicago.

Współpraca z kolońskimi „postępowymi” rozluźniła się od 1926 roku, kiedy Gottfried podjął studia w Państwowej Akademii Sztuki w Düsseldorfie. W tym czasie narastał u niego sceptycyzm w skuteczność programów i możliwość zmiany stosunków społecznych. Na umacniającą się polityczną restaurację reagował coraz częściej zgorzknieniem, rezygnacją i ironią, a nie metodami bezpośredniej walki. Studiując pilnie pod kierunkiem Heinricha Campendonka⁵, był jednak w uczelni aktywnym członkiem zrzeszenia studenckiego, a w latach 1929-1931 jego przewodniczącym. Były to lata wielkiego kryzysu społeczno-ekonomicznego i ostrej walki politycznej. Opowiadający się za lewicą Brockmann znalazł się w konflikcie z nazistami. Był przez nich znienawidzony, szczególnie od czasu, kiedy przeforsował zakaz noszenia ich partyjnej odznaki na terenie uczelni oraz unicestwił ich prowokacyjny projekt rozwiązania Akademii Sztuki w Düsseldorfie, jako siedziby różnych odmian awangardy. Przeciw hitlerowcom występował także jako członek zarządu Secesji Reńskiej (Rheinische Sezession), wpływowego i lewicowego stowarzyszenia artystów Nadrenii. Działalność tę rozwinął od 1931 roku jako członek Asocjacji Rewolucyjnych Artystów Niemiec (Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands – ASSO). W 1932 roku, wobec zaostrzającej się walki politycznej, w nadziei na stworzenie przez socjaldemokratów i komunistów frontu oporu wobec prących do władzy nazistów, artysta wstąpił do Komunistycznej Partii Niemiec.

W tym samym czasie (18.06.1932) Brockmann ożenił się z pochodzącą z bogatej berlińskiej rodziny rzeźbiarką Marianne Reunert. Ślubu w Berlinie-Dahlem udzielił, nie przypadkiem, proboszcz – pastor Martin Niemöller⁶.

Działalność polityczna, choć rozległa, nie zdominowała przygotowań zawodowych. Pod życzliwym patronatem profesora Campendonka pogłębiał wiedzę i umiejętności warsztatowe, zafascynowany na tym etapie szczególnie światem zwierząt. Uczestniczył z powodzeniem w kolejnych wystawach: w 1929 roku w Kolonii, w 1931 roku w Essen, w 1932 roku w Düsseldorfie. Nowe perspektywy

⁴ J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie Artystów „Bunt” 1917-1922*, Wrocław 1991, s. 132.

⁵ Heinrich Campendonk (1889-1957), malarz i grafik, członek ekspresjonistycznej grupy Der Blaue Reiter. Od 1922 r. był profesorem w Essen, od 1926 r. profesorem Akademii Sztuki w Düsseldorfie. W 1933 r. usunięty przez nazistów z akademii i zaliczony do artystów „zdegenerowanych”. Wyemigrował do Holandii, gdzie otrzymał profesurę w Królewskiej Akademii Sztuki w Amsterdamie. W Holandii zajmował się głównie pracą pedagogiczną. Ulubioną jego techniką był drzeworyt. Malarstwo Campendonka, niezwykle bogate kolorystycznie, nie wywarło jednak większego wpływu na Brockmanna.

⁶ Martin Niemöller był także działaczem antyfaszystowskim. W 1933 r. zorganizował związek samopomocy księży (Pfarrernotbund), w 1934 r. pierwszą grupę „Kościoła wyznawców” (Bekennende Kirche) – organizację Kościoła ewangelickiego, opozycyjną wobec reżimu hitlerowskiego. W latach 1937-1945 więziony w obozach koncentracyjnych.

otwarły się przed młodym artystą, kiedy – za sprawą Campendonka – jego prace wystawiono w Société Anonyme w Nowym Jorku. Ukończenie z wyróżnieniem Akademii w 1932 roku umoŹliwiało Brockmannowi podjęcie samodzielnej działałności artystycznej. Z końcem 1933 roku, zaledwie trzydziestoletni twórca, miał obj c stanowisko profesora w macierzystej akademii⁷.

Te ambitne plany zostały przekreślone w końcu stycznia 1933 roku, kiedy Adolf Hitler objął stanowisko kanclerza Rzeszy. Naziści „ujednolicając” całokształt oficjalnego Źycia kulturalnego Niemiec odrzucili i zwalczali przedstawiciele awangardy w sztuce. Nie było u nich „miejsca na eksperymenty”, co oznaczało nawrót do skryształizowanych form malarstwa XIX wieku. Tak więc i Brockmann, obok wielu innych artystów, podlegał wykl ciu i zaszerzegowaniu do grona „artystów zdegenerowanych”⁸. Jego dotychczasowa działałność społeczna i polityczna stwarzała wręcz zagroŹenie dla Źycia artysty.

W marcu 1933 roku odbyło się ostatnie plenarne posiedzenie Secesji Reńskiej, na którym Brockmann jeszcze raz zajął zdecydowanie antyhitlerowskie stanowisko, przeciwstawiając się naciskom zmierzającym do poparcia, na stanowisko rektora Akademii Sztuki w Düsseldorfie, kandydata NSDAP.

W relacji artysta opisał dalszy przebieg wypadk w⁹: *„Wkrótce po tych wydarzeniach do mego mieszkania wtargnęła uzbrojona banda narodowych socjalistów, częściowo umundurowanych SA-manów, częściowo anonimowych cywilów. Zarówno mnie jak i Źonę pobili pięściami i kopniakami i l c postavili pod ścian . Zagrozili mi w obecności Źony, Źe jeśli tylko znajd  choćby drobne materiały obci zaj ce, zostaną na miejscu rozstrzelani. Przewrócili wszystko do góry nogami, bezmyślnie niszczyli rysunki, rozrzucałi fotografie i książki. ZnaleŹli moją legitymacj  partii komunistycznej, co dało pretekst do nowej fali ekscesów. Ponowiwszy swe groŹby banda wsiadła do potężnej limuzyny i odjechała. Rychł  dostrzegłiemy brak wartościowej biŹuterii mojej Źony. DuŹo wcześniej zauwaŹyłem juŹ, Źe jestem śledzony, a nasz na uboczu poł żony dom, jest nocą otoczony uzbrojonymi ludŹmi (...) GroŹono mi, Źe w nocy zostaną pojmani i usunięty ze swego mieszkania. Opuściliśmy je więc, nocując gdzie indziej. I rzeczywiście: nocą znowu wtargnęła do mego mieszkania banda, usiłująca mnie aresztowa . Bronienie się przed tymi aktami terroru nie miało szans powodzenia. Opuściliśmy miasto, a mego mieszkania nie zobaczyłem juŹ nigdy więcej”*. Pod wplywem tych prześladowań twórca nosił się z zamiarem samobójstwa, a manii prześladowczej nie przewycięŹył właściwie nigdy.

⁷ J. K r u s e (*Pommersches Tagebuch 1932-1942. Bilder von der Ostseeküste. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen von Gottfried Brockmann*, Neumünster 1986) podaje takŹe inne szczegóły z Źycia artysty. Kruse jest teŹ autorem monografii *Gottfried Brockmann*, Schleswig 1970. Tam teŹ dalsze wskazówki odnośnie do literatury przedmiotu.

⁸ Szczegóły tego procesu na przykł dzie Maxa Pechsteina podaje A. C z a r n i k, *Infamia Maxa Pechsteina* (w druku).

⁹ Relacja z 9 II 1946. Cyt. za J. K r u s e, *Pommersches Tagebuch*, s. 16 i 17.

Brockmann wraz z żoną schronili się w domu rodziców Marianny w Berlinie-Dahlem, gdzie pozostali do 1943 roku. Żona zarabiała na życie jako nauczycielka rysunków w szkole, Gottfried próbował malować w domu. Po pewnym czasie, w dniu 1 stycznia 1934 roku został członkiem Izby Kultury Rzeszy (Reichskulturkammer), co w hitlerowskim państwie stało się warunkiem wykonywania zawodu. Otrzymał więc tzw. książeczkę pracy, ale możliwości udziału w życiu artystycznym były bardzo ograniczone. Kiedy np. Gottfried i Marianne wzięli udział w wystawie „Freie Kunstschau Berlin 1934” (planowano ją na okres 17.02-18.03.1934), obok takich twórców jak Ernst Barlach, Carl Crodel i Gerhard Marcks, została ona na rozkaz nazistów zamknięta już po ośmiu dniach.

Rządy hitlerowskie wywarły wieloraki wpływ na życie artysty. Uznany za „twórcę zdegenerowanego” w zasadzie zniknął z publicznego życia kulturalnego. Załamał się jego konsekwentny rozwój artystyczny. Jak wielu innych malarzy niemieckich, zepchnięty został na margines i prowincjonalne peryferie. Nie pozostało to, jak wiemy, bez wpływu na jego psychikę, jak też podstawy materialnego bytu artysty i jego rodziny¹⁰.

Wydarzenia lata 1934 roku pogłębiły frustrację artysty. Hitler, który stał się panem sytuacji w Rzeszy, dokonywał wówczas rozprawy z potencjalnymi przeciwnikami. Zaliczył do nich kombatanatów z oddziałów szturmowych SA (Sturm Abteilungen), których czołówek oskarżył o pucz i wymordował w czasie tzw. Nocy Długich Noży 30 czerwca 1934 roku. Wśród około 400 pozbawionych w tej akcji życia znaleźli się także inni przeciwnicy systemu.

Przed tą falą krwawego terroru, która w pierwszej połowie lipca zatoczyła szerokie kręgi, Brockmannowie postanowili schronić się na odległym Pomorzu¹¹. Artysta, który z pewnością wcześniej zebrał informacje o walorach krajobrazowych okolic Ustki, Rowów i Łeby, zdecydował się na wyjazd z Berlina w dniu 11 lipca 1934 roku. Celem była Ustka, w której Brockmannowie pozostali do 14 lipca. Twórca ze swymi malarskimi untensyliami rozsiadał się na kamiennym falochronie, malując część zwróconej ku morzu panoramy miasta.

Dnia 13 lipca Marianne zanotowała w swym kalendarzu: „*Gottfried malował w porcie. Po południu znowu w porcie. Wieczorem mowa Hitlera. Później jeszcze piliśmy piwo*”. Ta krótka wzmianka nie pozwala zorientować się w sytuacji młodych artystów a przecież przemówienie Hitlera w Reichstagu dnia 13 lipca mogło ich bezpośrednio dotyczyć. Było ono podsumowaniem krwawej rozprawy z przeciwnikami führera. Hitler, który lekceważąc prawo i humanitaryzm, uznał się za najwyższego sędziego narodu niemieckiego, kończył swe przemówienie: „*Niechaj na przyszłość wszyscy wiedzą, że jeżeli ktoś podniesie rękę na państwo, udziałem*

¹⁰ W 1935 r. urodził się syn Jan. Dziś profesor Uniwersytetu w Trondheim (Norwegia).

¹¹ Nie był to pierwszy kontakt z Pomorzem. Latem 1932 r. małżeństwo Brockmannów odbyło swą podróż poślubną na Rugie. Tam, w miejscowości Lohme położonej na północy wyspy, artysta malował swoje, utrzymane w duchu dziewiętnastowiecznego realizmu, pejzaże.

jego będzie śmierć”¹². Nietrudno się domyślić, w jakim stanie ducha odebrał tę groźbę Brockmann, który obawiał się, że i tu, na odległym Pomorzu, znajdzie się ktoś, kto – znając jego polityczną przeszłość – skłonny będzie donieść o niej do gestapo. Ogarniętego paniką artystę, próbującego uciekać w nieznaną, powstrzymała bardziej opanowana żona Marianne. Dnia 14 lipca Brockmannowie zdecydowali się opuścić Ustkę i przenieść do znacznie bardziej odosobnionych, pobliskich Rowów. Marianne zapisała. „Do Rowów jechaliśmy wozem drabiniastym pięć godzin. Obiad zjedliśmy w zajeździe. Poszliśmy wcześniej do łóżek”.

Brockmannowie przybyli do osady, której pisana historia sięga XIII wieku. Najstarszy zapis nazwy w formie *Rou* w dokumencie wystawionym w 1282 roku przez księcia pomorskiego Mściwoja II wskazuje, że pierwotnie była to nazwa Rów związana z pewnością z korytem Łupawy, nad którą leży (niemiecka nazwa Rowe). Osada była przez wieki wsią kaszubską, której mieszkańcy utrzymywali się z rybołówstwa (w 1784 r. żyło tu 26 rodzin). W miejscowym kościele ewangelicy pastory głosili kazania w języku kaszubskim jeszcze z końcem XVIII stulecia. W większych odstępach czasu kazania i nabożeństwa takie odbywały się tam i później. Zygmunt Szulcka przyjmuje, iż zanikły one dopiero w 1830 roku.¹³

W ciągu XIX wieku żywa mowa kaszubska zanikła w Rowach, a mieszkańcy na co dzień posługiwali się odtąd narzeczem dolnoniemieckim (plattdeutsch). Kaszubszczyzna przetrwała tu jednak długo jeszcze w postaci niektórych lokalnych nazw i przede wszystkim w terminologii rybackiej i żeglarskiej. Zachowały się też kaszubskie nazwiska rodzin rybackich: Frobel, Peik, Kirk, Jost, Prien, Hawer, Pigors, Nork, Prick, Woite.

Przed drugą wojną światową żyły we wsi, w 53 domach mieszkalnych, 264 osoby (spis z 17.05.1939). Gospodarstwa były tu najczęściej dwuzawodowe; obok tradycyjnego rybołówstwa ludzie prowadzili niewielkie na ogół gospodarstwa rolne¹⁴. Okoliczne wody (Bałtyk i jezioro Gardno), przełowione na skutek rabunkowej gospodarki rybnej w okresie I wojny światowej, nie były w stanie samodzielnie wyżywić mieszkańców osady.

Charakterystykę Rowów z początku lat trzydziestych XX wieku świetnie ukazują wspomnienia berlińskiej dziennikarki, Corduli Moritz¹⁵: „Rowy były jedną z tych wsi rybackich, dla których czas stanął w miejscu, nie pozwalając przekształcić się w kąpielisko. Jej mieszkańcom zabrakło też ochoty i pieniędzy, gdyż pod tymi strzechą krytymi dachami gotówki prawie nie było. Wystarczało jej zaledwie na wigilijny zakup solidnej pary butów dla dziecka i barchanowej koszuli dla ojca. I na

¹² A. B u l l o c k, *Hitler. Studium tyranii*, Warszawa 1969, s. 248.

¹³ Z. S z u l t k a, *Język polski w Kościele ewangelicko-augsburskim na Pomorzu Zachodnim od XVI do XIX wieku*, Wrocław 1991, s. 241-242.

¹⁴ K. H. P a g e l, *Der Landkreis Stolp in Pommern. Zeugnisse seiner deutschen Vergangenheit*, Lübeck 1989, s. 824-829; P. S c h a r n o f s k e, *Die Gemeinde Rowe*, (w:) *Ostpommersche Heimat* 1938 Nr 6.

¹⁵ C. M o r i t z, *Glück aus grünen Glas. Eine Kindheit in Pommern*, München 1989.

nowe sieci – te musiały być, gdyż bez nich rybacy nie byłiby rybakami. Oczywiście stare były tak długo łatane aż każde prawie oczko otrzymywało nową nić. Nie mogący już wy pływać na połowy starcy siadali na przyzbach i troskliwie łatali dziury powyrywane w sieciach przez burzliwe morze (...). Jeśli się miało szczęście można było siąść obok, przyglądać się i słuchać opowieści o wsi, morzu i potężnych sztormach (...). Słowa, przerywane pykaniem fajki mówiły o losie tej wsi, określanym nieustanną walką z morzem, sztormami, rzeką zalewającą łąki, z nadbrzeżnym piaskiem zasypującym pola, z biedą i nadmiarem dzieci mnożących się pod szerokimi słomianymi dachami (...). Stary jest zadowolony, że może tu siedzieć i łatać sieci. W południe i wieczorem otrzyma swoje ziemniaki w łupinach i mleczną zupę, rano kubek kawy zbożowej, ma też tytoń do fajki. I czego mu więcej trzeba? Gorzej mają kobiety, które z koszami (liszkami) na plecach przemierzają boso wiele kilometrów do wsi po tamtej stronie jeziora, by sprzedać trochę ryb. Rzadko kiedy w Gardnie zakupi je handlarz w całości. Po długiej drodze niewiasty otrzepują kurz z czarnych spódnic i na kuchennym stole kładą pieniądze, będące zapłatą za poranny połów ich mężów. Są to grosze, gdyż za funt dobrego, świeżego dorsza otrzymywało się nie więcej niż 20 fenigów a i za flądry cena nie była wyższa.

Latem, kiedy o świcie wypływają łodzie, by przywieźć z morza flądry, dorsze i niekiedy też łososie, wieś ma swój radosny, ożywiony, pełen nadziei okres. Połowy oznaczają dopływ gotówki. Niewielkiej, a więc zawsze trzeba być oszczędnym (...). Łatwiej i bez ryzyka łowiło się węgorze, które w jasne księżycowe noce ciągnęły przez płytkie wody ujścia rzeki do Bałtyku. Napływały całymi ławicami. Były to lekko zarobione pieniądze, gdyż wędzone w wonnym dymie smolnych drzazg węgorze to prawdziwy delikates, bardzo poszukiwany w pobliskim mieście powiatowym. Dym smolnych szczap unosił się przez całe lato nad szerokimi słomianymi dachami i nad brzegami rzeki (...).

Zimą, kiedy za wydmami huczy morze a śnieżne zasy odcinają drogi, którymi mógłby dotrzeć listonosz, lekarz czy pastor, rodziny zasiadają wokół kuchennego stołu a wszystkie ręce zajęte są łataniem sieci, spodni i pończoch, reperacją butów i uprząży końskich. Z trudem można sobie wyobrazić to osamotnienie, w jakie popada zimą wieś u ujścia rzeki. Nikt tu nie przybywa, a śnieg i mróz paraliżują całe życie na zewnątrz niskich słomianych chat”.

Stopniowo i tu docierała współczesność. Prawdziwą rewolucję stanowiła elektryfikacja wsi. Ważną rolę odegrała też budowa mostu u ujścia Łupawy, łączącego gminę Rowy z położonym na prawym brzegu rzeki Rówkiem (Małe Rowy)¹⁶.

¹⁶ W 1890 r. w okolicach Rowów burza wyrzuciła na brzeg wrak statku. Z zakupionego przez gminę materiału został zbudowany prom w pobliżu ujścia Łupawy, który przez 40 lat umożliwiał mieszkańcom komunikację przez rzekę. Prace nad mostem rozpoczęto w 1929 r. ale kryzys spowodował, że zakończono je dopiero w sierpniu 1932 r. W istocie, wobec braku podjazdów, które usypano dopiero w listopadzie i grudniu, most został oddany do użytku w 1933 r. Por. *Chronik der Parochie Rowe im Stolper Kreise zur Altstadt Stolpschen Synode gehörig*, s. 128. Rękopis w zbiorach Biblioteki Głównej PAP w Słupsku.

Od początku lat trzydziestych Rowy stopniowo wychodziły z dotychczasowej izolacji. Szczególnie w letnie niedziele docierało tu ze Słupska wielu amatorów wypoczynku i sportów wodnych. Regularne połączenie autobusowe organizowała firma Bottke ze Słupska. Trzy motorówki z Gardny Wielkiej i jedna z Rowów zapewniały połączenie przez jezioro. Jezioro Gardno przecinały też jachty; słupski klub żeglarski miał tu dwadzieścia żaglówek¹⁷.

Natchnienia do swych dzieł szukali tu liczni malarze. Rowy wprawdzie nie uzyskały takiej sławy jak inne główne osady artystyczne w Niemczech: Worpsswede, Willingshausen, Frauenchiemsee, Kronberg, Hiddensee, Sylt, Föhr, Amrum, Ahrenshoop, Goppeln czy Dangast, ale od początku lat trzydziestych malowało tu kilku a nawet kilkunastu artystów jednocześnie.

Tworzył tu słupski malarz Otto Priebe, którego dzieła obrazowały pracę mieszkańców pomorskiej wsi, rybaków oraz fragmenty pomorskiego krajobrazu. Okolice jeziora malowała chętnie Margarete Neuss-Stubbe. Niemordowanie tworzył swe pejzaże Willi Hardt, ukazując uroki Rowów i jeziora Gardno, morze w słońcu, wydmy w promieniach zachodzącego słońca, białe, żółte i czerwono-brunatne żagle łodzi rybackich, chałupy rybaków. Na wystawie w Słupsku w 1933 roku uznanie budziły jego akwarele: „Widok na Rowokół”, „Wydmy w Rowach” i „Cmentarz w Rowach”. Pejzaże tworzyła też jego żona Gertruda Hardt, malując m.in.: „Sitowie nad Łupawą”.

Uroki Rowów i jeziora Gardno odkrył Paul Kuhfuss, pozostając im wiernym przez lata. Wśród obrazów ukazujących krajobrazy, domy rybaków i rolników znalazły się: „Rybaczy naprawiający sieci” i „U ujścia Łupawy w Rowach”.

Od wczesnej wiosny do jesieni urzeczony tym krajobrazem był Hans Winter. Ten malarz i żeglarz w akwarelach odtwarzał okoliczne pagórki, łąki, lasy, jeziora, wydmy i morze. Nastrojowe zwłaszcza były jego obrazy: „Wydma”, „Rzeka Łupawa”, „Wieczór”, „Martwa natura z łubinami”. Motywy krajobrazu powtarzały się w twórczości Wilhelma Granzowa, budzącej uznanie na wystawach w Słupsku.

Okoliczne krajobrazy wzbudziły też zainteresowanie takich malarzy jak: Siegfried Reich an der Stolpe (akwarele „Czarne łodzie”, „Krajobraz północny”, „Poranek nad Łupawą”, „Połów wężycami” i olej „Nad jeziorem Gardno na Pomorzu”, powielony w tysiącach egzemplarzy w formie karty pocztowej), H. Meinke (rysunek piórkim „Krajobraz”), K. Pieper (obrazy z Rowów), i inni.

Wiosną 1927 roku rozpoczęła się trwająca do 1932 roku fascynacja Rowami Maxa Pechsteina. To ten malarz zauroczony mnogością i pięknem motywów w Rowach i okolicy rozstawił szeroko w świecie tę część pomorskiej ziemi takimi obrazami jak: „Rybaczy przed wypłynięciem na połów śledzi”, „Stawianie wężyczy”, „Jesienne chmury nad Rowami”, „Stary dom”, „Łodzie rybackie u nabrzeża”.

¹⁷ R. O e t t i n g e r, *Sie segelten im Sommerwind. Plaudereien aus dem beschwingten Dasein einer ostpommerschen Seglergeneration*, Lübeck 1953.

Największą sławę zdobył wówczas obraz „Ujście Łupawy”, wielokrotnie powielany w postaci oleodruków, reprodukcji i kart pocztowych¹⁸.

Do takich Rowów dotarli latem 1934 roku Brockmannowie. Zakwaterowali się w chacie rybaka Hawera (o przydomku Kroluk), który był też stróżem nocnym w gminie (tzw. Ortsdiener). Jak zanotował Gottfried: „*Hawerowie opróżnili dla nas swoją sypialnię, sami przenosząc się na podłogę*”. Artystów zaszokowało ubóstwo i prostota obyczajów tutejszych ludzi. Marianne była wręcz wstrząśnięta kiedy zobaczyła starą Hawerową jedzącą z ręki złowioną surową rybę. Sami Brockmannowie żyli także zresztą bardzo skromnie, żywiąc się na ogół rybami i grzybami, z rzadka tylko zaglądając do zajazdu Franza Kempa.

To pierwotne otoczenie wciągało stopniowo artystów, pozwalając zapomnieć o trudnej dla nich hitlerowskiej rzeczywistości, choć na tle mizერი wsi pomorskiej radykalizm haseł społecznych nazistów zjednywał i tu wielu zwolenników. Wieś była w tym czasie silnie znazyfikowana a wyrazem tych przekonań był zapis dokonany przez pastora Franza Kypke (w Rowach w latach 1929-1940) w kronice parafii Rowy: ¹⁹ „*Dnia 30 stycznia kiedy prezydent Rzeszy von Hindenburg powołał na stanowisko kanclerza Rzeszy Adolfa Hitlera, wybiła godzina narodzin Trzeciej Rzeszy, godzina uwolnienia od czternastoletniego okresu upokorzenia i hańby (...) znowu powiewa dumnie flaga czarno-biało-czerwona!! Teraz dziękujemy wszyscy Bogu!!*”

Mimo potencjalnego zagrożenia artysta przystąpił bezzwłocznie do pracy a jej warunki po latach tak wspominał: „*Już pierwsze wrażenia wskazywały, że można się tu czuć dobrze. Trzciną kryte chaty, charakterystyczne topole i wierzyby, rozległe plaże, mała rzeczka z mozołem przebijająca się ku morzu przez ławice piasków. Ogarniały mnie cisza i samotność a sielanka krajobrazu chroniła mnie przed oczami ciekawskich. Napotkałem tu błyszczące światła odbijającego się w morzu głębokiego błękitu. Było tu całkiem inaczej niż w mieniącym się odcieniami szarości pejzażu Morza Północnego. Przeżyłem tu szybko nadciągającą burzę, która przyciemniła niebo głębokimi szarofioletowymi barwami, by potem tak szybko jak nadciągnęła oddalić się w asyście grzmotów*”²⁰. Pracowity pobyt artysty w Rowach trwał do początków września, Marianne opuściła osadę u ujścia Łupawy 31 sierpnia²¹.

¹⁸ Szczegóły A. C z a r n i k, *Pomorskie lata mistrza Pechsteina* (artykuł w druku).

¹⁹ *Chronik der Parochie Rowe*, s. 131.

²⁰ Cyt. za J. K r u s e, *Pommersches Tagebuch*, s. 20.

²¹ G. Brockmann wraz z rodziną w latach 1933-1943 mieszkał i pracował w Berlinie. Stosownie do okoliczności zewnętrznych, ale i odpowiednio do swego charakteru, pozostawał na ogół samotnikiem. Dla utrzymania rodziny coraz częściej uprawiał grafikę użytkową i malarstwo dekoracyjne na płytach drewnianych. Sezony letnie spędzali Brockmannowie na Pomorzu Zaodrzańskim – na wyspie Hiddensee (1937) i w Ahrenshoop (1938, 1940-1942). W marcu 1943 r. artysta został zmobilizowany jako pisarz batalionowy do miejscowości Hof nad Saale. Tam sprowadziła się też jego rodzina. W Hof zamieszkiwali razem (z przerwą na okres niewoli Gottfrieda) do 1952 r. W tym czasie powołany został na stanowisko referenta do spraw kultury w Kilonii.

Brockmann, w którego twórczości odgrywały większą rolę kompozycje figuralne, wnętrza, martwe natury jako rezultat głębszej artystycznej refleksji – w Rowach zwrócił się w większym stopniu ku pejzażowi. Nie ulega wątpliwości, że zwrot ten wiązał się z ogólną sytuacją artysty, zaszczonego w nazistowskiej Rzeszy. Ucieczkę i azyl zapewniać miało nie tylko Pomorze, ale także tematyka malowanych prac. Choć Brockmann nie był w ścisłym tego słowa znaczeniu pejzażystą, krajobrazy stanowiły ważną część dorobku tego lata. Interesowały go jednak także domy i ich wnętrza, sprzęt i maszyny oraz postacie ludzi i zwierząt.

Twórczość pejzażową artysty z Rowów stanowiło kilkadziesiąt obrazów (w zbiorach Stiftung Pommern – 27) wykonanych farbami wodnymi z domieszką bieli i gumy arabskiej, a więc sporządzonych techniką gwaszu. Uzupełniała ją kilka prac wykonanych temperą – techniką polegającą na użyciu farb, które mają jako spoiwo emulsję bazującą na żółtku jajek. Wybór tych technik nie był przypadkowy i odzwierciedlał status materialny szkanowanego artysty.

W tutejszym krajobrazie artysta poszukiwał i odnajdywał stale nowe motywy: widoki jeziora Gardno i dominującego nad nim Rowokołu, Łupawę w jej dolnym biegu i przy ujściu, most na Łupawie, wydmy i największą z nich – Górę Łacką, drogi na mierzei, okoliczne pastwiska, suszące się sieci, widoki lewobrzeżnych Rowów i prawobrzeżnego Rówka (Małych Rowów), cmentarz w Rowach.

Gwasze i tempery z Rowów, w odróżnieniu od rysunków stanowiących w istocie topograficzną czy etnograficzną analizę, komponowane były z zachowaniem malarskiej swobody. Sposób malowania i styl obrazu określane były motywem. Tylko niekiedy artysta bardzo pieczołowicie oddawał szczegóły: np. na obrazie cmentarza w Rowach, czytelne są napisy na żeliwnych krzyżach i bardzo dokładnie pokazane są nawet najdrobniejsze rośliny.

Kolorystykę pejzaży rzadko charakteryzują barwy żywe. Większość z nich ograniczona jest do skąpej gry barw i światła. Ta część prac Brockmanna odzwierciedla melancholię – stan duchowy, w jakim się wówczas znajdował. Tak np. obraz ujścia Łupawy i za nią wylaniających się dachów Rówka utrzymany jest w tonacji szarozielonej, szarofioletowej i czarnoszarej. Podobnie w widoku na jezioro Gardno, gdzie wśród trzcin zacumowana jest łódź z budą poławiaczy węgorzy, w widoku na drogę przebijającą się przez wydmy ze stojącymi na poboczu zabudowaniami zagrody rybaka. Barwy są tutaj szare, zielone i fioletowe a nastrój obrazów ciężki i ponury. I tu dawało o sobie znać rozbite wnętrza artysty.

W latach 1955-1970 pracował tam w Muthesius-Werkkunstschule jako kierownik katedry „wolnego i stosowanego malarstwa”. W 1964 r. został laureatem nagrody kulturalnej miasta a w 1975 r. uzyskał tytuł profesora. Zmarł w Kilonii w 1983 r. Dalsze szczegóły na temat kalendarium życia i twórczości Gottfrieda Brockmanna, jego wystaw i miejsc przechowywania obrazów w *Saur Allgemeines Künstler Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Band 14, München-Leipzig 1996, s. 303.*

W nielicznych tylko gwaszach i temperach z Rowów widoczne są spontaniczność i temperament artysty, bliski już nawet ekspresjonistom. Dotyczy to jednak bardziej sposobu prowadzenia linii niż kolorystyki. Jej realizm i dosłowność nie pozwalają pomylić obrazów Brockmanna z ekspresjonistycznymi. W tym zakresie bliższe są one realistycznym studiom z poprzedniego stulecia.

Wartość, głównie dokumentacyjną, zachowało kilkadziesiąt rysunków (w zbiorach Stiftung Pommern – 36) wykonanych ołówkiem, piórkiem, węglem, długopisem. W sytuacji, kiedy z zabudowy dawnych Rowów dziś nie pozostało prawie nic (zachowały się: neoromański kościół salowy z absydą oraz stacja brzegowego ratownictwa morskiego, zaadaptowana na dom wypoczynkowy), rysunki Brockmanna pozwalają odtworzyć wiele fragmentów dawnej kaszubskiej wsi. Wykonane na ogół ostrym i twardym ołówkiem pokazują motywy z fotograficzną dokładnością. Swym stylem nawiązują do Nazareńczyków – grupy niemieckich artystów działających w latach 1810-1830 w Rzymie, których rysunki wywarły znaczny wpływ na niemiecką i austriacką secesję. Przypominają też kierunek w sztuce niemieckiej zwany Nową Rzeczowością. Jego twórcy po 1918 roku występowali zdecydowanie przeciw ekspresjonizmowi, dążąc do obiektywnego przedstawiania zjawisk, propagując formy zrozumiałe dla wszystkich.

Rysunek „U ujścia Łupawy”, wykonany na lewym brzegu rzeki ze znacznego podwyższenia (może wieży), ukazuje rozległą panoramę: Bałtyk, plażę i wydmy, prawobrzeżny Rowek (Małe Rowy), jezioro Gardno i zamykające horyzont wzgórze Rowokołu. Maszt sygnalizacyjny, łodzie, kosze plażowe, zarysy chat i zabudowań gospodarczych odzwierciedlają wiernie detale tego krajobrazu. Od góry całość zamyka niebo pokryte kilkoma warstwami chmur.

„Dom rybaka Fritza Kempa” w Rowach rysowany był z lewego brzegu rzeki w miejscu, gdzie do 1932 roku funkcjonował prom (naprzeciw domu Kempa i Johanna Peika w Rowach). Na pierwszym planie lewy brzeg rzeki z pozostałościami dawnej przeprawy. W centrum rysunku chata Kempa (przydomek Buttke) z charakterystycznym łukiem strychowym. Na prawo od niej zagrody Augusta Weitziga (Ruske) i Franza Strickera (Priehn). Widoczne w obejściu zagród sprzęty rybackie (suszące się sieci) i rolnicze (wozy drabiniaste) wskazują, że wszyscy ci mieszkańcy Rówka uprawiali jednocześnie zawody rybaka i rolnika. Rybak i dzierżawca Franz Stricker, burmistrz wsi, dorabiał dodatkowo przewożeniem łodzią motorową do Gardny Wielkiej mleka dostarczanego przez mieszkańców Rowów.

Zagrodę Kempa uwiecznił też rysunek „Więcierze u Kempa”, ukazujący ją od strony zaplecza. Na pierwszym planie na tle stodoły ogromne kosze wiklinowe więcierzy (żaków) i obok krytego strzechą składziku charakterystyczna dla tej okolicy, ustawiona na sztorc, połowa łodzi, pełniącej funkcję komórki. Jej duże rozmiary były świadectwem dawnego dobrobytu, kiedy nieprzełowione jeszcze okoliczne wody dostarczały mnóstwo ryb. Taką odciętą połówkę łodzi w charakterze składzi-

ku drewna można także dziś zobaczyć w obejściu Michała i Heleny Torończaków przy ul. Nadmorskiej 13.

W Rówku, najbliżej dzisiejszego mostu, znajdowała się zagroda Tunischa (przydomek Mantey) pokazana na rysunku „Dom Tunischa”. Wijąca się na pierwszym planie droga polna sygnalizuje sąsiedztwo lasu i wydm. Zagroda to dom mieszkalny kryty strzechą, niewielka stodoła z przybudówką z muru pruskiego oraz szałas, o który oparte są snopy trzciny. Całość ukazuje skromną, wręcz ubogą zagrodę w Rowach tamtych czasów. I tu również, podobnie jak na innych rysunkach, słup elektryczny wskazuje, że wieś była już zelektryfikowana.

Rozlokowany w pobliżu kościoła „Dom Marline Kirk” (Petrover) to pełna sielankowego nastroju (rzadkiego w rysunkach Brockmanna) zagroda dawnego rozgałęzionego rodu kaszubskiego z ukrytą wśród drzew – centralnie rozlokowaną, krytą trzcina – chatą rybacką w otoczeniu zabudowań gospodarskich. Ukazany na pierwszym planie ogródek kwiatowy i warzywny dopełnia obrazu spokoju i zadbania. Jak napisał J. Kruse: „*Chciałoby się być tu gościem i mieć takich dziadków, którzy mieszkają pod takimi drzewami*”.

W podobnym nastroju utrzymany jest „Dom nadzorcy rybackiego Hastigsputa” (Mietel) w Rówku. Fotograficznie, precyzyjnie ukazany dość okazały dom mieszkalny i zabudowania gospodarcze dają wrażenie solidności i spokoju. Ze szczegółów zwracają uwagę: ułożone na dachu stodoły ryba wskazująca kierunek wiatru, porąbane drwa ułożone starannie koło domu, choinka przed domem.

W niewielkiej odległości od kościoła mieściło się obejście Ernsta Paschke (dawniej Pasz(a); od Paweł), ukazane na rysunku „Grusza u Ernsta Paschke”. Okazałe drzewo w centrum rysunku to raczej stary dąb, do dziś tam stojący. Bardziej interesująca jest jednak sędziwa i skromna chałupa pod strzechą w otoczeniu komórek i bud gospodarczych. Z kronikarską dokładnością Brockmann zarejestrował też narzędzia i sprzęt: dużą szufłę drewnianą, służącą zapewne do wylewania wody z łodzi, drewnianą dzieżę, starą lampę naftową, bosak, wysłużoną skrzynię na ryby, pieńek z siekierą.

Na tle pobliskich wydm wkomponowana została „Stodoła Frobła” (Frobel o przydomku Maikowska to dawny Wróbel)²² ukryta wśród drzew uginających się przed północno-zachodnim wiatrem. Rysunek ten budzi zainteresowanie wolno stojącym domkiem z charakterystycznymi dwoma okrągłymi oknami i piorunochronem na dachu oraz znajdującym się w pobliżu masztem sygnalizacyjnym. To urządzona w pobliżu plaży stacja brzegowego ratownictwa morskiego.

Wyraźnie wyodrębnioną tematycznie grupę stanowiły rysunki poświęcone przedstawieniu mieszkańców Rowów podczas pracy. Tu mógł artysta nawiązywać do swych społecznych zainteresowań, wówczas skrętnie ukrywanych. Nic dziwnego, że część rysunków o tej tematyce powstawała później w zaciszu domowym, w oparciu o pomysły zrodzone w Rowach. O mieszkańcach Rowów, których trud

²² Wszystkie przydomki ustalono na podstawie *Chronik der Parochie Rowe*, s. 140, 141.

rejestrował w swych pracach, napisał później we wspomnieniach²³: *„Ludzie tych okolic otwierali się wolno, zarówno małomówne niewiasty jak ich żwawi mężowie. Rybacy prowadzili trudną walkę o byt, kończącą się często niezbyt imponującymi wynikami połowów. Zastawiane późnym wieczorem sieci, o świcie często przynosiły rozczarowanie. Kiedy wczesnym rankiem wyciągano łodzie w trudzie na piaszczysty brzeg, całe rodziny gromadziły się pod topolami. Wszystkie siły skoncentrowano na wyładowaniu i sortowaniu połowu według jakości i wielkości ryb. Zdobywczy stanowiąły głównie flądry. Mężczyźni rozwieszali sieci do suszenia. Jednocześnie dzielono połów pomiędzy biorących w nim udział, część wydzielano na handel. Jeszcze przed południem żony rybaków z koszami na plecach roznosiły ryby po okolicy. Późnym wieczorem, jeszcze bardziej obciążone, wracały z uzyskanymi z wymiany produktami”*.

Codziennemu trudowi rybaków oglądanemu w różnych jego aspektach Brockmann poświęcił dużo uwagi. Jego studia, szkice, projekty skupiały się głównie wokół pracy rybaków i ich żon w miejscu przybijania łodzi do brzegu i przedstawiały: rybaków w łodzi i przeciągających łódź przez ławice piasku, segregację ryb po połowie, kobiety uginające się pod ciężarem liszek pełnych ryb, rybaków niosących lub porządkujących sieci, bądź też je naprawiających. Uwagę twórcy przyciągały też pasjonujące łowy na węgorze: stawianie więcierzy z łodzi, wyciąganie więcierzy i podział zdobywczy, rozwieszanie i przegląd sieci, wędzenie ryb.

Nie zabrakło też w rysunkach twórcy tematu pracy w zagrodzie: jego gospodarze, Hawerowie, piłują i rąbią drewno, koszą i zwożą zboże, pracują przy sianokosach. Praca wykonywana jest na ogół przez kilkusobowe grupy; Brockmannowi zależało na ukazaniu jej zbiorowego charakteru. Nie pozostały tu z pewnością bez wpływu jego społeczne, socjalistyczne poglądy, w myśl których ludzie w procesie pracy stanowią część całości. Brockmanna interesowała też rodzina rybacka przy spożywaniu posiłku. Powstało kilka wersji tego tematu, ukazujących trzy generacje przy stole w ciasnej kuchni jedzące w milczeniu i powadze.

Rysunki ukazujące prace mieszkańców Rowów, dla Brockmanna zapewne najważniejsze, redukujące barwę do minimum (tylko niektóre były podkoloryzowane), nie miały już tego fotograficznego charakteru, jaki cechowały rysowane przezeń fragmenty wsi. Artysta kładł tu kreskę bardziej skrótowo, zachowując większą swobodę i fantazję malarską w tworzeniu.

W nawiązaniu do motywów z Rowów, Brockmann wykonał w połowie lat trzydziestych specjalną techniką (tzw. Abdecktechnik) szereg prac przypominających czarno-białe drzeworyty: „Łodzie przybijające do brzegu”, „Rybacy bałtyccy”, „Łodzie na brzegu”, „Rybacy na jeziorze Gardno”, „Krajobraz z wydrami”, „Wyciąganie łodzi rybackiej”. Te same motywy artysta przedstawił publiczności w gmachu Pruskiej Akademii Sztuki w Berlinie na „Wystawie jesiennej” w listopadzie i grudniu 1934 roku pod wspólną nazwą „Ostpommersche Landschaften”.

²³ Cyt. za J. K r u s e, *Pommersches Tagebuch*, s. 23-24.

Do tematyki tej artysta wrócił w podeszłym już wieku, malując w oparciu o rysunki z Rowów 1934 roku wielkoformatowe obrazy olejne. Późne pomorskie prace Brockmanna wywołały w 1973 roku zainteresowanie Fundacji Pomorskiej (Stiftung Pommern), która – w oparciu o uchwałę sejmiku krajowego Schlezwiku-Holsztyna z 1966 roku – zajmowała się gromadzeniem i ochroną dóbr kultury związanych z Pomorzem. Fundacja ta przeniósła galerię malarstwa pomorskiego (istniejącą od 1834 roku, a od końca drugiej wojny światowej przechowywaną w Coburgu), do zamku w Kilonii (Rantzaubau) i udostępniła ją po wielu latach publiczności od lutego 1971 roku²⁴.

W poszukiwaniu prac o tematyce pomorskiej, latem 1973 roku nawiązał kontakt z Brockmannem kurator Fundacji Pomorskiej, dr Paul Mohns, któremu artysta udostępnił, jako depozyt, 60 prac stanowiących zaczątek zbioru – zakupionego później przez fundację. W listopadzie i grudniu tego roku zorganizowano w zamku kilońskim wystawę około stu pomorskich gwaszy, akwarel, rysunków i powstałych w oparciu o nie obrazów olejnych: „Dziennik pomorski. Obrazy z wybrzeża bałtyckiego”²⁵. Po śmierci malarza 9 lipca 1983, dla uczczenia jego pamięci, otwarto w listopadzie tego roku w Kilonii, powiększoną do 123 rysunków, gwaszy i akwarel, wystawę „Dziennik pomorski”. We wrześniu 1999 roku w zmiennej sytuacji politycznej galeria malarstwa pomorskiego Stiftung Pommern została przekazana do Pomorskiego Muzeum Krajowego (Pommersches Landesmuseum) w Greifswaldzie. Dnia 27 maja 2000 roku w klasycystycznym budynku Quistrop-Gebäude greifswaldzkiej publiczności udostępniono dawne szczecińskie zbiory malarstwa. Galeria tych obrazów, uzupełniona o dzieła takich twórców jak Gottfried Brockmann, wróciła na Pomorze.

²⁴ B. Frenssen, J. Rüdiger, *Es begann vor 165 Jahren. Anfang und Weg der Stettiner Gemäldesammlung*, (w:) Pommern, 1/2000, s. 2-4.

²⁵ G. Brockmann, *Pommersches Tagebuch – Bilder von der Ostseeküste 1932-1942. Bericht des Malers zur Ausstellung seiner Gemälde, Gouachen, Zeichnungen in der Gemäldegalerie der Stiftung Pommern vom 14.11. bis 5.12.1973*, (w:) Pommern, 4/1973, s. 32-34.

Załącznik**Rowy 1934 roku – wykaz prac G. Brockmanna w posiadaniu
Stiftung Pommern**

1. „Widok na Rowokół i jezioro Gardno”, gwasz, 29,2x47,6 cm. Blick auf Revekol und Gardersee.
2. „Więcierze na jeziorze Gardno”, gwasz, 29,5x48,5 cm. Reusen am Gardersee.
3. „Łódź poławiaczy węgorzy”, gwasz/olej, 28,7x39,6 cm. Aal-Arche am Gardersee.
4. „Droga przez wydmy”, gwasz, 28,5x40,1 cm. Weg in die Dünen.
5. „Droga polna przez wydmy”, gwasz, 17,7x21,1 cm. Feldweg in die Dünen.
6. „Góra Łącka (wydma)”, gwasz, 28,6x47,3 cm. Lontzke - Düne.
7. „Rysa wietrzna w starych wydmach”, gwasz, 28,1x46,6 cm. Windriss in den Altdünen.
8. „Miedza w Rowach”, gwasz, 15,8x211 cm. Feldrein bei Rowe.
9. „Ujście Łupawy przy pięknej pogodzie”, gwasz, 21,9x37,9 cm. Lupow-Mündung bei schönem Wetter.
10. „Nad Łupawą”, gwasz, 15,6x20,4 cm. An der Lupow.
11. „Most do Rowka na Łupawie”, gwasz, 15,9x21,2 cm. Brücke über die Lupow nach Klein-Rowe.
12. „Wieczór nad ujściem Łupawy”, gwasz, 15,7x21,8 cm. Abends an der Lupow-Mündung.
13. „Schronienie przed wiatrem”, gwasz, 28,1x39,5 cm. Windflüchter.
14. „Cmentarz w Rowach”, gwasz, 16x21,7 cm. Friedhof von Rowe.
15. „Za domem nadzorca rybołówstwa Hastigsputa”, gwasz, 17,3x22,2 cm. Hinter dem Haus von Fischmeister Hastigsput.
16. „Za ogrodem pastora”, gwasz, 21,8x16,3 cm. Hinter des Pastors Garten.
17. „Rowek w deszczu”, gwasz, 16,2x22,8 cm. Klein-Rowe im Regen.
18. „Ujście Łupawy”, gwasz, 15,2x22 cm, Lupow-Mündung.
19. „Ujście Łupawy przy klarownej pogodzie”, gwasz, 21,9x36,4 cm. Lupow-Mündung bei aufklarendem Wetter.
20. „Ujście Łupawy z widokiem na Rowokół”, gwasz, 22x35,6 cm. Lupow-Mündung mit Blick auf den Revekol.
21. „Port w Ustce”, gwasz, 16,8 x 20,9 cm. Hafen von Stolpmünde.
22. „Łupawa koło Rowów”, gwasz, 21,3x16,3 cm. Lupow bei Gross-Rowe.
23. „Pastwisko ze stodołami”, gwasz, 21,1x17,2 cm. Weide mit Scheuern.
24. „Zniszczona łódź”, gwasz, 21,9x17,3 cm. Verrotteter Kahn.
25. „Nad Łupawą w deszczu”, gwasz, 16,6x20 cm. An der Lupow bei Regen.
26. „Piękny dzień nad Łupawą”, gwasz, 16,8x21,9 cm. Schöner Tag an der Lupow.
27. „U ujścia Łupawy”, ołówek, 29,3x48,3 cm. An der Lupowmündung.

28. „Dom rybaka Fritza Kempa”, ołówek, 29,3x48,3 cm. Haus von Fischer Fritz Kemp.
29. „Dom Tunischa”, ołówek, 27,5x45,5 cm. Haus von Tunisch.
30. „Komórka Frobla”, ołówek, 29,6x48,2 cm. Scheuer von Frobela.
31. „Dom Paula Frobla”, ołówek, 29,2x40,2 cm. Haus von Paul Frobela.
32. „Dom Ludwiga Zipke”, ołówek, 25,6x39,2 cm. Haus von Ludwig Zipke.
33. „Dom nadzorcy rybackiego Hastigsputa”, ołówek, 20,4x48,6 cm. Haus des Fischermeisters Hastigsputa.
34. „Więcierze u Kempa”, ołówek, 26,8x39,6 cm. Reusenkörbe bei Kemp.
35. „Dom Marliny Kirk”, ołówek, 29,5x40,5 cm. Haus von Marline Kirk.
36. „Grusza u Ernsta Paschke”, ołówek, 28,6x38,5 cm. Birnbaum bei Ernst Paschke.
37. „Rybaczy przy łataniu sieci”, ołówek/akwarela, 17,9x22,3 cm. Fischer beim Netzefflicken.
38. „Rodzina Hawerów przy porządkowaniu sieci”, ołówek/akwarela, 17,3x20 cm. Familie Haver beim Netzeordnen.
39. „Hawerowie przy łataniu sieci”, ołówek, 18,4x21,4 cm. Haver's beim Netzefflicken.
40. „Stary Hawer”, olej i akwarela, 21,9x31,1 cm. Der alte Haver.
41. „Młodzi Hawerowie przy piłowaniu drzewa”, ołówek, 16,9x22,3 cm. Die jungen Hawers bei Holzsägen.
42. „Młodzi Hawerowie przy rąbaniu drzewa”, ołówek, 11,5x10,5 cm. Die jungen Hawers beim Holzhacken.
43. „Sianokosy”, gwasz, 14,1x20,5 cm. Heuernte.
44. „Zwózka zboża”, ołówek, 15,7x20 cm. Korneinfahren.
45. „Zagroda”, ołówek, 16,3x22,1 cm. Gehöft.
46. „Zagroda”, ołówek, 17x22,7 cm. Gehöft.
47. „Łódź”, ołówek, 17,3x21,7 cm. Boot.
48. „Łódź”, ołówek, 11,7x16,1 cm. Boot.
49. „Pompa wodna”, ołówek, 16,4x12 cm. Wasserpumpe.
50. „Połów”, tusz, ołówek, 25,5x39,3 cm. Der Fang ist eingebracht.
51. „Rybaczy po połowie”, długopis, 27,2x36,3 cm. Fischer nach dem Fang.
52. „Przeciąganie łodzi przez ławicę piasku u ujścia Łupawy”, piórko/ołówek, 17,9x28 cm. Das Einholen des Fangbootes über die Sandbank der Rower Mündung.
53. „Przeciąganie łodzi przez ławicę piasku u ujścia Łupawy II”, ołówek, 14x21 cm. Das Einholen des Fangbootes über die Sandbank der Rower Mündung II.
54. „Żony rybaków”, tusz/ołówek, 19,1x21,1 cm. Fischerfrauen.
55. „Rybak niosący sieć do domu”, ołówek, 11,3x7,3 cm. Ein Fischer trägt sein Netzwerk heimwärts.
56. „Rodzina rybacka przy posiłku”, ołówek, akwarela, 11,4x10,6 cm. Fischerfamilie beim Essen.

57. „Rodzina rybacka przy posiłku II”, ołówek/piórko, długopis, 11,4x10,8 cm. Fischerfamilie beim Essen II.
58. „Mężczyzna siedzący przy stole”, tusz, 8,6x8,6 cm. Am Tisch sitzender Mann.
59. „Wędzenie fląder”, ołówek, 10,6x8,5 cm. Flundern im Rauch.
60. „Sieci i susząca się ryba”, ołówek, 17x22,4 cm. Netze und trocknender Fisch.
61. „Rybaczy przy porządkowaniu sieci I”, ołówek, 22,2x18,6 cm. Fischer beim Netzeordnen I.
62. „Rybaczy przy porządkowaniu sieci II”, ołówek/węgiel, 37,5x27,8 cm. Fischer beim Netzeordnen II.
63. „Rybaczy przy porządkowaniu sieci III”, ołówek, 22,4x17,6 cm. Fischer beim Netzeordnen III.
64. „Rybak przy łataniu sieci”, ołówek, 26,8x21 cm. Fischer beim Netze flicken.
65. „Rybak po połowie”, ołówek, 25,2x20,9 cm. Fischer nach dem Fang.
66. „Rybaczy z Rowów”, ołówek 18,4x22,3 cm. Die Fischer von Rowe.
67. „Rybaczy z Rowów”, ołówek, 18,4x22,3 cm. Die Fischer von Rowe.
68. „Rybaczy z Rowów”, ołówek, 24,6x35,6 cm. Die Fischer von Rowe.
69. „Rybaczy ciągnący łódź”, ołówek, 17,1x22,4 cm. Ein Boot ziehende Fischer.
70. „Rybaczy ciągnący łódź”, ołówek, 18,4x22,3 cm. Ein Boot ziehende Fischer.
71. „Łódź”, ołówek, 18,3x22,4 cm. Boot.
72. „Łódź”, ołówek, 19,9x14,8 cm. Boot.
73. „Rybak w łodzi”, ołówek, 18,2x22,4 cm. Fischer im Boot.
74. „Stawianie wężerzy”, ołówek, 11x18 cm. Reusenlegen.
75. „Wyciąganie wężerzy węgorzowych”, ołówek, 18,4x22,4 cm. Aalreusen ausheben.
76. „Stawianie wędek na węgorze”, ołówek, 22,4x18,4 cm. Aalangeln bestecken.
77. „Wyciągarka łodzi”, ołówek, 14,2x15,2 cm. Bootswinde.
78. „Rybak w podwiniętych spodniach”, ołówek, 14,7x10,1 cm. Fischer mit hochgekremelter Hose.
79. „Stary Gessler”, ołówek, 22,4x18,4 cm. Der alte Gessler.
80. „Przy wyrobie masła”, ołówek, 14,8x5,6 cm. Beim Buttern.
81. „Gospodarstwo z łodzią”, ołówek, 17,1x22,5 cm. Anwesen mit Kahn.
82. „Mewa”, ołówek, 5,6x7,1 cm. Möwe.



I. Rowy: Węcierze nad jeziorem Gardno, gwasz, 29,5×48,5 cm



II. Piękny dzień nad Łupawą, gwasz, 16,8×21,9 cm



III. Rowy: Zagroda nadzorczy rybackiego Hastigsputa, gwasz, 17,3×22,2 cm



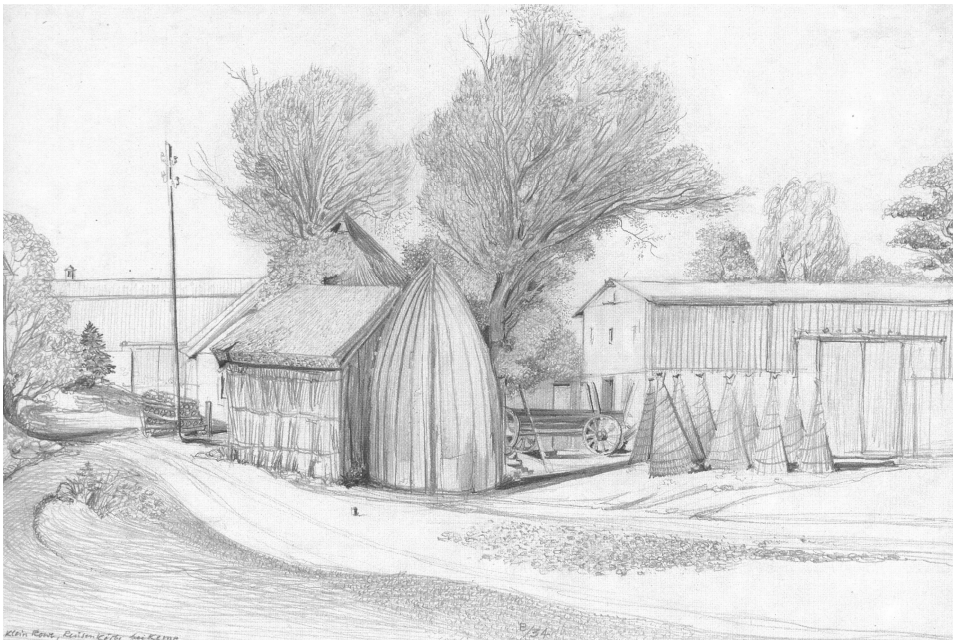
IV. Cmentarz w Rowach, gwasz, 16×21,7 cm



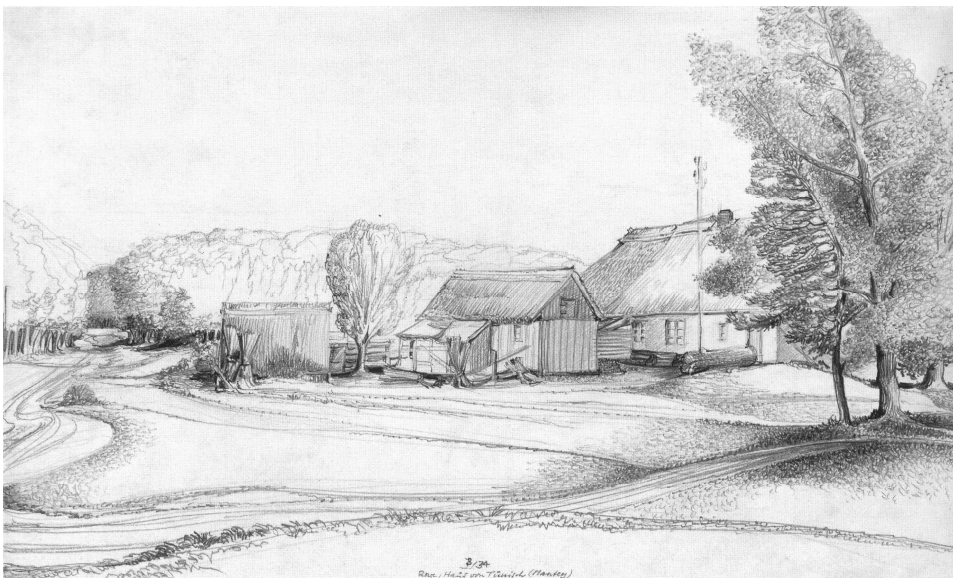
1. U ujścia Łupawy, rysunek, 29,3×48,3 cm



2. Dom rybaka Fritza Kempa, rysunek, 29,3×48,3



3. Więcierze u Kempa, rysunek, 26,18×39,6 cm



4. Dom Tunischa, rysunek, 27,5×45,5 cm



5. Dom Marline Kirk, rysunek, 29,5×40,5 cm



6. Dom nadzorca rybackiego Hastigsputa, rysunek, 20,4×48 cm



7. Grusza u Ernsta Paschke, rysunek, 28,6×38,5 cm



8. Stodoła Frobla, rysunek, 29,6×48,2 cm



9. Rybak przy łataniu sieci, rysunek / akwarela, 17,8×22,3 cm



10. Rodzina Hawerów przy porządkowaniu sieci, rysunek / akwarela, 17,3×20 cm



11. Rybacy po połowie, rysunek, 27,2×36,3 cm



12. Rybacy bałtyccy, technika zbliżona do drzeworytu, 1936