

HISTORIA I KULTURA  
ZIEMI SŁAWIEŃSKIEJ



FUNDACJA „DZIEDZICTWO”

# HISTORIA I KULTURA ZIEMI SŁAWIEŃSKIEJ

TOM II

Redakcja:  
WŁODZIMIERZ RĄCZKOWSKI  
JAN SROKA

SŁAWNO 2003

ABSTRACT: Włodzimierz Rączkowski, Jan Sroka (eds), *Historia i kultura Ziemi Sławieńskiej*, t. 2 [History and Culture of the Sławno region, vol. 2]. Fundacja „Dziedzictwo”, Sławno 2003. pp. 259, fig. & phot. 86, colour tabl. 38. ISBN 83-919236-0-6. Polish text with German summaries.

The authors explore different aspects of history and culture of the Sławno region (Middle Pomerania, Poland). Two papers cover the problem of the role of archaeology in the study of the process of cultural changes. Other deal with problems of history and architecture of manor houses in the region in 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century as well as the life and artistic output of two artists who lived in Sławno (G. Machemehl, W. Gross). Some papers explore problems related to the post-War period.

© Copyright by Włodzimierz Rączkowski, Jan Sroka 2003  
© Copyright by authors

Na okładce akwarela Otto Kuske'go *Kirche in Schlawe*, 1943 [*Kościół w Sławnie*, 1943] ze zbiorów Muzeum – Zamek Książąt Pomorskich w Darłowie

Tłumaczenia na język niemiecki: *Brygida Jerzewska*

Redaktor: *Katarzyna Muzia*  
Skład i łamanie: *Eugeniusz Strykowski*

Publikację wydano przy finansowym wsparciu Fundacji Współpracy Polsko – Niemieckiej ze środków republiki Federalnej Niemiec

Die Publikation ist mit finanzieller Unterstützung der „Stiftung für polnisch - deutsche Zusammenarbeit in Warszawa“ aus Mitteln der Bundesrepublik Deutschland herausgegeben worden“

Wydawca/Herausgeber: Fundacja „Dziedzictwo“, 76-100 Sławno, ul. A. Cieszkowskiego 2  
Wydawnictwo „Margraf”, 76-100 Sławno, ul. A. Cieszkowskiego 12 d

ISBN 83-919236-0-6

Druk/Druck: Boxpol, 76-200 Słupsk, ul. Wiejska 24



## Spis treści

---

|   |     |
|---|-----|
| JAN SROKA (Sławno), WŁODZIMIERZ RĄCZKOWSKI (Poznań): <b>Wypełnić pustkę – przywrócić wymazane dziedzictwo kulturowe – kilka uwag wprowadzenia</b> ..... | 7   |
| TOMASZ KASPROWICZ (Poznań): <b>Stalność w zmienności – osadnictwo z przełomu er w Warszku</b> .....   | 11  |
| PIOTR WAWRZYŃSKI (Poznań): <b>Czy można ‘zrewolucjonizować’ historię Sławna? Archeologia o początkach miasta</b> .....                                  | 29  |
| ANDRZEJ CHLUDZIŃSKI (Dygowo): <b>Nazwy osobowe burmistrzów Sławna do 1864 roku</b> .....  | 41  |
| SYLWIA WESOŁOWSKA (Szczecin): <b>Z dziejów szkolnictwa na Ziemi Sławieńskiej</b> .....  | 53  |
| KRYSTYNA RYPNIEWSKA (Koszalin): <b>Z historii przedwojennej posiadłości w Osiekach</b> .....  | 65  |
| EWA GWIAZDOWSKA (Szczecin): <b>Obraz dworów Ziemi Sławieńskiej w albumie Alexandra Dunckera (1860–1865)</b> .....                                       | 83  |
| ZBIGNIEW CELKA (Poznań), ZBIGNIEW SOBISZ (Słupsk), DOROTA MORKA (Sławno): <b>Herbarium sławieńskie – wstępne informacje o unikatowym odkryciu</b> ..... | 107 |
| ZBIGNIEW SOBISZ (Słupsk), DOROTA MORKA (Sławno), ZBIGNIEW CELKA (Poznań): <b>Materiały do flory Ogrodu Botanicznego w Sławnie</b> .....                 | 117 |
| ISABEL SELLHEIM (Frankfurt nad Menem): <b>Der Bildhauer Wilhelm Gross – Schöpfer der Stephan-Büste in Stolp</b> .....                                   | 129 |
| JOANNA BRYL (Poznań): <b>Uwagi o kilku obrazach Günтера Machemehla</b> ...  | 137 |
| LESZEK WALKIEWICZ (Darłowo): <b>Tajne obiekty militarne z czasów II wojny światowej w Darłowie i okolicach</b> .....                                    | 149 |
| MAREK ŻUKOWSKI (Darłowo): <b>„Oczyszczanie” szeregów Polskiej Partii Socjalistycznej na terenie powiatu sławieńskiego</b> .....                         | 177 |
| KRYSTYNA BASTOWSKA (Koszalin): <b>Z dziejów zabytkowych świątyń dawnego województwa koszalińskiego w latach 1945–1989</b> .....                         | 197 |
| <b>Indeks osób</b> .....  | 243 |
| <b>Indeks rzeczowy i nazw geograficznych</b> .....  | 251 |
| <b>Lista adresowa autorów</b> .....   | 257 |



---

---

# Uwagi o kilku obrazach Güntera Machemehla

---

---

JOANNA BRYL (Poznań)

## 1. Wprowadzenie

Twórczość Güntera Machemehla (ryc. 1) jest mało znana. Artysta urodzony w Sławnie w 1911 roku<sup>1</sup>, poza wyjazdami do Berlina, gdzie jako ekstern<sup>2</sup> uczęszczał na lekcje malarstwa do profesora Dannenberga, oraz poza studiami w Berlinie<sup>3</sup>, był wierny pejzażowi nadbałtyckiemu. Choć zdolny student wzbudził zainteresowanie berlińskich galerzystów<sup>4</sup>, a także wkrótce po studiach miał wystawy w Berlinie, Halle, Szczecinie, wraca do Sławna. Ożeniwszy się ze Sławianką Anneliese Spätzel, wyjeżdża w 1936 roku do Łabusza nad Jezioro Jamno. Zmuszony w 1946 do emigracji osiada w Sierksdorf nad Zatoką Lubecką, gdzie mieszka do śmierci w 1970 roku.

Najwięcej o artyście mówią jego dzieła. Ich dobór w katalogu towarzyszącym wystawie Machemehla w Domu Kultury w Sławnie (Sroka 2001) ujawnia swoistość drogi twórczej malarza, motywy, które najchętniej przywoływał w swojej sztuce, jego stosunek do natury, a uporczywe posługiwanie się akwarelą staje się wręcz manifestem artystycznym<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Wszystkie informacje na temat życiorysu G. Machemehla zaczerpnęłam z artykułu Gudrun Quer (1989).

<sup>2</sup> G. Machemehl zachorował podczas nauki w gimnazjum. Wykorzystał tę przerwę na kształcenie warsztatu artystycznego.

<sup>3</sup> W latach 1931–1934 Machemehl studiował w Staatliche Hochschule der Künste malarstwo u profesora Friedricha Dannenberga, historię sztuki u profesora Wilhelma Waetzolda oraz uczęszczał na wykłady z filozofii profesora Nicolai Hartmanna.

<sup>4</sup> Buchholza, Möllera i Nierendorfa, którzy wystawiali jego dzieła.

<sup>5</sup> W późniejszej fazie swojej twórczości stosował technikę mieszaną: kredkę olejną i enkaustykę, dbając wszakże o zachowanie efektu przeźroczystości, powietrzności.



Ryc. 1. Günter i Anneliese Machemehl w Sierksdorf (ze zbiorów rodziny artysty)

## 2. *Suszk* jako klucz do analizy twórczości Güntera Machemehla

W malowanych w 1940 roku *Suszkach* (Tablica I: A) przestrzeń – podobnie jak w innych pracach Machemehla – wykreślona została za pomocą perspektywy z jednym punktem zbiegu. Obraz ma konsekwentną, przemyślaną kompozycję. Wyraźnie namalowane linie perspektywiczne prowadzą nieśpiesznym duktem ku obrazowi w obrazie – ku *Autoportretowi w słonkowym kapeluszu* Vincenta van Gogha. Ich kresem jest dolna krawędź autoportretu, wzmocniona fioletową linią cienia. Obie biegną równoległe do dolnej krawędzi obrazu. Innym ważnym punktem jest odbicie wazonu w blacie stołu, przecinające po prawej stronie dolną prawą krawędź pola obrazowego. Prowadzi ono poprzez wazon z suszkami ku pionowi prawej krawędzi ramy, która wydaje się „wyrastać”, jak suszki, ze środka wazonu. Wzrok ślizga się po niej do górnej krawędzi ramy, nie obejmując wnętrza autoportretu. Wazon usytuowany jest tak, że przesłania jego dolny lewy róg. Zadaniem tytułowych suszek jest połączenie uporządkowanej przestrzeni obrazu i autoportretu.

Suszki układają się w dwa trójkąty prostokątne o wspólnej podstawie wyznaczonej przez cztery kwiaty, scharakteryzowane jednorodnie w stosunku do pozostałych z bukietu, o wyraźnie oddzielonych od siebie żółtych płatkach z czerwonymi końcówkami. Namalowane są po linii diagonalnej zapoczątkowanej w prawej dolnej części obrazu kwiatem „naj-

weselszym” z całego bukietu, namalowanym frontalnie, wychylającym się na wazon nieco ponad jego centrum, kontrastując kolorystycznie z błękitem wazonu. „Wchodzi” ona w autoportret, wskazując na ujętą w  $\frac{3}{4}$  twarz van Gogha.

Kwiat daje jeszcze jedną możliwość oglądu przestrzeni wewnątrz-obrazowej – obok pierwszej, linii biegnącej łukowato od odbicia wazonu przez kwiat ku pionowi prawej krawędzi autoportretu i obok drugiej – diagonalu. Trzecią możliwością jest spojrzenie od kwiatu poziomo w lewo, ku drugiej suszce w obrazie przedstawionej frontalnie, wysuniętej najbardziej w lewo od wazonu. Jej środek znajduje się dokładnie w centrum fioletowej linii cienia pod dolną krawędzią autoportretu. Spojrzenie to uprawnione jest przez fakt, że środki obu frontalnie namalowanych kwiatów znajdują się na jednym poziomie. Lewy kwiat wskazuje na linię cienia przy stroju malarza, okalającą jego szyję. Zarówno cień wokół szyi, jak i linia cienia padającego od kapelusza na czoło artysty są najmocniejszymi akcentami kolorystycznymi autoportretu. Ukonkretniają one twarz, utrzymaną podobnie jak cały autoportret w bladożółtej tonacji, oraz łączą się kolorystycznie z ramą obrazu i z suszkami.

Lewy kwiat – wierzchołek dolnego trójkąta ma swój odpowiednik anatomiczny i kolorystyczny w kwiecie, a właściwie jego połowie, wyznaczającym wierzchołek górnego trójkąta. Dotyka on dokładnie środka prawej krawędzi obrazu. Wzrok widza poprowadzony esowatą linią utworzoną z łodyg obu suszek „wychodzi” tędy z obrazu. Dzieło to można umieścić wśród innych z gatunku „obrazu w obrazie”, w których jeden twórca łączy do swojego – dzieło innego, bez przekształceń, podkreślając tym samym jego wkład do swojej sztuki<sup>6</sup>.

Do spuścizny po van Goghu przyznawali się fowiści i ekspresjoniści niemieccy. Istnieją paralele pomiędzy nasyconymi emocjonalnie barwami jego palety i palety Kirchnera, Pechsteina czy Schmidta-Rottluffa. Wytęża porównanie dynamika ich sposobu malowania i sposobu malowania van Gogha.

Machemehl oparł kolorystykę swojego obrazu na kontraście barw niebieskiej i pomarańczowej. Jest to czytelne nawiązanie do kolorystyki martwej natury van Gogha *Szachownice w miedzianym wazonie*. W dorobku Machemehla występuje wiele obrazów z motywem słoneczników, kojarzonym automatycznie z van Goghem. Ale w sięganiu po temat czy

---

<sup>6</sup> Do takich dzieł zaliczyć można np.: *Portret Emila Zoli* E. Maneta z obrazami Hokusai, reprodukcją *Święta Bachusa* Velazqueza, *Olimpią* Maneta, *Portret kobiety z martwą naturą Cezanne'a w tle* P. Gaugina, *W hołdzie dla Cezanne'a* M. Denisa z *Martwą naturą z kompotierą, kielichem i jabłkami* Cezanne'a, *Chłopca w niebieskich spodenkach* M. Denisa z reprodukcją *Madonny z Dzieciątkiem* S. Botticellego w tle.

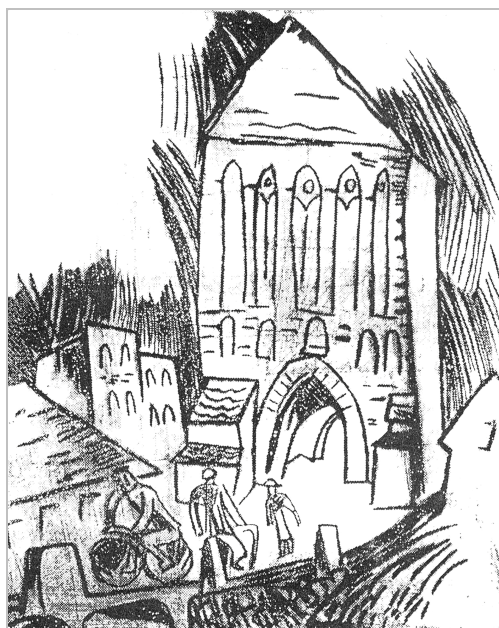
do kolorystyki wyczerpuje się analogia pomiędzy obu artystami. W przeciwieństwie do van Goghowskich kompozycje Machemehla są wyważone, harmonijne. Nie ma w nich miejsca na spontaniczność gestu. Każde pociągnięcie pędzla jest kontrolowane. Każda z form ma swoją przeciwwagę. I tak w *Suszkach* surowemu porządkowi linii perspektywicznych przeciwstawiony jest pozornie naturalny układ kwiatów. Płaskości przestrzeni wewnątrzobrazowej w miejscu, gdzie stoi autoportret, przeciwstawiona jest głębia prawej części obrazu z niebieskim tłem. Kwadratowy kształt autoportretu łagodzi kolista forma wazonu.

### 3. Günter Machemehl i Karl Schmidt-Rottluff

Podobne wnioski nasuwają się przy analizie porównawczej prac Günтера Machemehla i Karla Schmidta-Rottluffa. Obaj znali się jeszcze z okresu, kiedy Schmidt-Rottluff w latach 20. spędzał miesiące letnie w kolonii artystów w Jarosławcu. Po przeniesieniu się Machemehlów do Łabusza podtrzymywali kontakty, gdyż Rottluffowie mieszkali latem niedaleko w Rąbce. A gdy Machemehl wybudował dom w Sierksdorf, to Schmidta-Rottluff korzystał z jego atelier.



Ryc. 2. Günter Machemehl, *Brama Stupska*, lata 30., rysunek ołówkiem



Ryc. 3. Karl Schmidt-Rottluff, *Brama Stupska*, 1921, sztych, 394 × 327 cm

Obaj narysowali *Bramę Słupską w Sławnie* (ryc. 2, 3). Rysunki ujawniają różnice temperamentów artystycznych, widoczne zresztą w całej spuściźnie malarzy. Młodszy o pokolenie Machemehl, znów stosując perspektywę z jednym punktem zbiegu, stworzył kompozycję statyczną, subtelnie rozkładając światła i cienie, dając zaledwie sugestię postaci ludzkiej po lewej stronie rysunku, na poza tym bezludnej ulicy. Umieszczone w kadrze budynki mieszkalne aspirują do dorównania bramie miejskiej wysokością. Schmidt-Rottluff tchnął życie w wizerunek tego samego fragmentu Sławna, dając obraz mikrokosmosu: począwszy od trojga ludzi w różnym wieku, o różnych możliwościach poruszania się, zmierzających w różnych kierunkach, poprzez most nad Moszczenicą aż po architekturę podporządkowaną wyniosłej Bramie Słupskiej, której styl zaświadcza o dawności miasta. W celu podkreślenia ważności bramy nadał dwóm budynkom stojącym obok niej cechy antropomorficzne: zdają się podziwiać jej majestat. Artysta osiąga efekt dynamiki zamaszystymi pociągnięciami ryłca, nakładając na siebie bryły budynków, stosując ostre kontrasty światła i cienia.

Günter Machemehl stronił od dużych ośrodków miejskich. To czego artyści z kręgu ekspresjonizmu niemieckiego poszukiwali przez długie lata – pierwotności natury, prostego życia prowadzonego zgodnie z jej prawami – Machemehl miał na miejscu. Zanim Schmidt-Rottluff trafił do Jarosławca, a potem do Rąbki, wiele lat jeździł do Dangast nad Morzem Północnym. Pechstein odbył podróż na morza południowe, poszukując podobnie jak Gauguin, za którego spadkobierców uważali się ekspresjoniści, swojego Tahiti, aby w końcu osiąść w Łebie. Machemehl odwiedzał Feiningera w Dźwirzynie<sup>7</sup>. I o ile Gauguin na Tahiti stwierdził przepaść nie do przekroczenia pomiędzy sobą, pochodzącym z zachodniej cywilizacji, a wytęsknioną pierwotnością mieszkańców wyspy, wśród których próbował żyć<sup>8</sup>, o tyle Machemehlowi oszczędzone było to doświadczenie. Jego Tahiti znajdowało się na Pomorzu. Ten, kto wychował się tutaj, nosi w sobie pomorskie krajobrazy do końca życia. Nie widzę przesady w stwierdzeniu Heinricha Eugena von Zitzewitz, właściciela Sycewic, które często od ojca słyszała Lisaweta von Zitzewitz: „Pomorze jest piękne”<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Niem. Kolberger Deep (Quer 1989: 443).

<sup>8</sup> Znamienne jest, że ostatnim niedokończonym pejzażem malowanym przez Gauguina na Tahiti był pejzaż bretoński.

<sup>9</sup> Cytat z wywiadu, jakiego udzieliła Lisaweta von Zitzewitz dziennikarzowi *Gazety Wyborczej*.

#### 4. Pejzaż w twórczości Güntera Machemehla

Pejzaż jest wiodącym tematem w twórczości Machemehla. Obrazy malowane przeważnie akwarelą, i jak na akwarele mają duże formaty, bez sztafażu, przedstawiają okolice znane artyście z autopsji, jak: *Klif* (Tablica II: A), *Pola w pobliżu Łącka* (Tablica II: B), *Las sosnowy na wydmach* (Tablica III: A), *Droga do Łącka* (Tablica IV: A), *Zagroda* (Tablica V: A), *Ogród Horacego* (Tablica VI: A).

Akwarela ma wiele wspólnego ze szkicowaniem, pośpieszną notatką artystyczną z ulotnej chwili, z formą nieskończoną. Szkic jest zapisem idei. Rubens zastrzegł sobie prawo nie oddawania szkiców przygotowanych zleceniodawcy po ukończeniu dzieła, aby nie zdradzać swoich pomysłów.

Machemehl na pewno posiadał umiejętność malarstwa olejnego podczas studiów w Berlinie. Należy ono do podstaw wykształcenia akademickiego. Lecz farba olejna jest bardziej zobowiązująca, ponieważ utrwała temat, czyni go materialnym. To prawdopodobnie efekt szkicowości sprawił, że wybrał technikę akwarelową. Już dawno dostrzeżono, że dzieło nieskończone otwiera horyzonty, pozwala biec wyobraźni w różnych kierunkach<sup>10</sup>.

Celowe byłoby przywołanie w tym miejscu poglądów Hermanna Hesse na temat natury i zadań artysty. Machemehl korespondował z pisarzem w latach 1933–1962<sup>11</sup>, śledząc jeszcze w czasach gimnazjalnych jego twórczość (Quer 1989: 444).

Bohaterem powieści *Peter Cammenzind* z 1904 roku jest chłopiec wiejski, który jako uzdolnione dziecko opuszcza wieś, chcąc zdobyć wykształcenie. Podczas nauki odkrywa w sobie skłonność do sztuki i literatury, nie wychodzącej w początkowej fazie twórczości poza wprawki literackie i felietony. Z czasem powziął zamiar uprawiania poezji, w celu przybliżenia współczesnemu czytelnikowi wspaniałego, milczącego życia natury i obudzenia w nim podziwu dla niej. Cammenzind wraca po skończeniu nauki na wieś.

Jego poezja okazuje się być słaba i to nie tylko z braku umiejętności warsztatowych. Cammenzind zamierzał stworzyć dzieło niedorzeczne, nieudane z artystycznego punktu widzenia po to, aby właśnie sama natura mogła przemówić. W dziele tym nie występowałyby żadna postać ludzka. Wprawki Cammenzinda porównywalne były do notatek, do szkiców artysty z wędrówki, z podróży, przyjmujących co najwyżej formę studiów

<sup>10</sup> Uwagi takie wygłaszano np. o nieskończonych rzeźbach Michała Anioła: *Pieta Ronadanini*, *Pieta z Nikodemem*, *Pieta Palestrina*.

<sup>11</sup> Korespondencję tę przerwała śmierć Hessego.



z natury. Zatem Machemehl, podobnie jak Hesse, rozumiał rolę malarstwa jako medium ułomnego wobec właściwego mistrza, jakim jest natura; pokornego wobec niej, ale dającego sugestię jej potęgi.

W pejzażach zaobserwować można tę samą dwoistość, która wystąpiła w *Suszkach*. Z jednej strony artysta wykorzystuje środki dynamizujące, jak abstrakcyjna barwa stosowana dla elementów przedstawiających, jak akwarela, czyli technika szybkiego malowania, z drugiej – wszystkie obrazy są harmonijnie skomponowane, brak w nich mocniejszych akordów, można mówić o ich muzyczności.

Artysta mógł pracować bez przeszkód tylko do 1937 roku, kiedy to Reichskulturkammer wydała mu zakaz uprawiania zawodu<sup>12</sup>. W praktyce zakaz ten ograniczył się do braku pozwolenia na sprzedawanie obrazów i wysyłanie ich na wystawy.

Lata 1939–1945 nie zostawiły szczególnego śladu w twórczości Machemehla. Niewiele elementów w obrazach świadczy o poczuciu zagrożenia, które jest obecne w dziełach Schmidta-Rottluffa z tego czasu, powstałych w Rąbce.

W *Polach w pobliżu Łącka* (Tablica II: B) pomiędzy pagórkami pojawiają się czarne krzyże, ustawione jeden za drugim. I chociaż widoczne są tylko cztery, to ich ustawienie sugeruje kontynuację aż za rząd topól tego obcego wtrętu w sielankowy pejzaż.

Typowa pomorska *Zagroda* (Tablica V: A) na planie czworoboku stoi wyizolowana wśród pól. Daleko przy horyzoncie widnieje zarys innej siedziby ludzkiej. Zagospodarowany teren wokół zagrody świadczy o obecności człowieka. Pasma zaoranej ziemi prowadzi wzrok do ściany niskiego zabudowania gospodarczego. Snopy skoszonego siana po prawej, płot, granica między łąkami po lewej stronie powtarzają bieg ukośnych linii zaoranego pola, poszerzając nasze widzenie o pozostałe budynki zagrody. Do zagrody nie prowadzi żadna droga. Brak drzwi w ścianach budynków gospodarczych, wysokie spadziste dachy przydają tej siedzibie ludzkiej charakteru obronnego. Wyraźnie zaznaczona przez artystę kolorystyką jesień przypomina o niezmiennych prawach natury, o następowaniu po sobie pór roku, a widoczne ślady prac polowych świadczą o tym, że mieszkańcy są tego świadomi. Życie zgodnie z rytmem przyrody, odpowiednia siedziba zapewniają im samowystarczalność, która pozwoli przetrwać trudne czasy.

Machemehl tworzył w Łabuszu w czasie wojny bez przeszkód, w dosyć stabilnej sytuacji ekonomicznej, także dzięki interwencyjnym zakupom dzieł przez pastora z Jamna Ernsta Karla Rösslera (1998; Quer 1989:

---

<sup>12</sup> Szykana ta spotkała go głównie z powodu związku z Galerią Buchholz, gdzie zarekwirowano jego obrazy (Quer 1989: 443).

445), podtrzymując kontakty towarzyskie. Odwiedzali się nawzajem z Rottluffami. To Schmidt-Rottluff nadał tytuł *Ogród Horacego* (Tablica VI: A) obrazowi Machemehla (Quer 1989).

Na szeroki niebieski pas schodów z zaznaczonymi delikatnie, rytmicznie rozmieszczonymi liniami poziomymi stopni nałożone zostały pionowe, ciemnoniebieskie kreski cieni rzucanych przez szczeble drewnianej bramy ogrodu zawieszanej na solidnych, murowanych słupach. Dokładnie na linii osi pionowej obrazu widnieje jasne pasmo światła wpuszczanego do ogrodu przez uchylone lewe skrzydło bramy, które daje możliwość wyglądnięcia na świat: na gładką tafłę Jeziora Jamno, po którym płynie samotna żaglówka, usytuowana dokładnie w centrum kompozycji. To właśnie do niej prowadzi pasmo światła od środka dolnej krawędzi obrazu. Żagiel i wystające ponad płot słoneczniki łączą pierwszy i drugi plan z widocznym na horyzoncie pasmem Rowokołu, przy czym maszt żaglówki tworzy jakby oś góry. W tej kompozycji surowy układ linii pionowych i poziomych złagodzony jest dzięki nieregularnym kształtom kwiatów rosnących po obu stronach schodów, opływowym kształtom chmur i poszarpanej linii przeciwległego brzegu.

Od czasu kiedy zakazano mu wykonywania zawodu, Machemehl nosił się z zamiarem opuszczenia Niemiec, czemu dawał wyraz w korespondencji z Hermannem Hesse. Pisarz, przebywający już wówczas na emigracji w Szwajcarii, odradzał mu wyjazd, znając trudy losu emigranta (Quer 1989: 444).

Artysta uhonorował obrazem swój azyl, jakim był dom w Łabuszu z widokiem na Jezioro Jamno, z pasmem Rowokołu na horyzoncie. Dostrzegł to Karl Schmidt-Rottluff, skoro nasunęła mu się analogia z azyłem Horacego – posiadłością wiejską w Sabinum, którą dostał od Mecenasusa i w której najchętniej przebywał oraz najczęściej opiewał w swoich utworach.

## 5. Dramat II wojny światowej w twórczości Güntera Machemehla

O ile czas wojny nie zaznaczył się jakoś szczególnie w twórczości Machemehla, bezpośrednio po wojnie powstają dzieła świadczące o dramatycznych przeżyciach artysty, takie jak *Żebrak* (Tablica VII: A) czy *Czaszka* (Tablica VIII: A). Uporządkowana kompozycja pierwszego planu obrazu *Żebrak* podlega znanemu schematowi. Na wykreślonym zgodnie z perspektywą zbieżną fragmencie blatu stołu leży prostopadle do linii horyzontu pędzel. Dzieli on wewnątrz wraz z linią ściany, będącą przedłużeniem pionu pędzla na dwie części. Część prawa z fragmentem stołu

i zasłona w kratkę jest uporządkowana. Na stole leży pudło farb akwarelowych podporządkowane również liniom perspektywicznym, ale z innym punktem zbiegu znajdującym się przy lewej krawędzi pionowego zielonego pasa. Tuż za farbami widać starannie ułożone przedmioty należące do malarza: wystająca nieco poza krawędź stołu fajka, gumka, zapalki. Lewa strona obrazu kontrastuje z prawą. Na pierwszym planie widać nieregularne kształty bukietu maków w wazonie, ustawionych do malowania martwej natury. Na drugim planie stoi żebrak z twarzą przytkniętą do szyby, przyglądający się ciekawie wnętrzu. Wygląda jak figurka na chińskich rysunkach. Ustawiony w jednym pionie z makami, staje się dla artysty takim samym motywem malarskim jak one. Ale o ile maki są przeciwwagą dla elementów prawej strony obrazu, o tyle tak silnego akordu, jakim jest postać żebraka, nie było w dotychczasowej sztuce Machemehla. Przybysz ze Wschodu wszedł w kadr i wydaje się, że nie jest to wydarzenie przypadkowe, gdyż wnętrzu pracowni wschodniego charakteru nadają i przeestetyzowany pierwszy plan, i zasłony w kratę, przypominające ścianki działowe w japońskich domach. Tak jakby artysta przywoływał swoim obrazem jedną z najważniejszych inspiracji sztuki nowoczesnej, jaką była sztuka Dalekiego Wschodu. Lecz jednocześnie postać żebraka jest niepokojąca, jak dysonans. Artysta oddzielił go od wnętrza licznymi, wyraźnie zaznaczonymi zielonymi poziomymi cieniami na szybie, wydającymi się przeszkodą nie do przebycia. Namalował go też jako najbardziej nieregularny kształt w obrazie, burzący porządek wnętrza, a nie będący tylko przeciwwagą dla innego elementu w obrazie. Sylwetka utrzymana w ciemnej tonacji nie pasuje do wesołej kolorystyki pracowni.

Dosłownie o zagrożeniu mówi obraz *Czaszka*. Morze wyrzuciło na brzeg szczątki ludzkie. Zygzakowata linia, po której zakomponowane są elementy, rozcina pierwszy plan obrazu, począwszy od ułożonych ukośnie dwóch kości na dole po prawej stronie przez cień czaszki na piasku i linię cienia na czaszce po sylwetkę ptaka stojącego na czaszce, unoszącego otwarty dziób wysoko, ku górnej krawędzi pola obrazowego. Artysta monumentalizuje kompozycję pierwszego planu poprzez ukazanie jej z niskiego punktu widzenia. Zdominowała ona pejzaż. Pejzaż grający główną rolę w dotychczasowej twórczości, komponowany harmonijnie, bez dysonansów.

Machemehlowie nie chcieli opuścić Łabusza. Decyzję tę okupili ciężkimi przeżyciami. Artysta wtrącony przez Rosjan najpierw do więzienia, został potem wysłany na przymusowe roboty w okolice Gdańska. Udało im się wyjechać dopiero pod koniec 1945 roku. W roku 1946 małżeństwo mieszkało już w Sierksdorf. Tutaj zaczął się nowy okres w twórczości artysty.

Do 1945 roku Machemehl stworzył około 400 dzieł, z czego zachowało się 30, wywiezionych w plecaku jeszcze w 1944 przez profesora Waltera Krafta. Przetrwały wojnę w podziemiach kościoła Mariackiego w Lubece (Quer 1989: 444). Może również w Łabuszu zachowało się do naszych czasów jakieś dzieło Güntera Machemehla?

## Bibliografia

- QUER G. 1989. Günter Machemehl. Ein Maler aus Hinterpommern, [w:] *Der Kreis Schlawe, Ein pommersches Heimatbuch*, Bd. I, red. M. Vollack, s. 442-448. Husum: Die Städte u. Landgemeinden von Manfred Vollack.
- RÖSSLER E. K. 1998. Günter Machemehl (1911-1970), ein pommerscher Maler, *Pommern – Kunst, Geschichte, Volkstum* 26 (2), s. 176-191.
- SROKA J. (red.) 2001. *Günter Machemehl*. Sławno: Sławieński Dom Kultury.

## Bemerkungen über einige Bilder von Günter Machemehl

### Zusammenfassung

Das künstlerische Schaffen Günter Machemehls ist wenig bekannt. Der Künstler wurde 1911 in Schlawe/Sławno geboren. Die Malerei studierte er als Externer bei Prof. Danneberg in Berlin, 1931–1934, jedoch immer der Landschaft an der Ostsee treu bleibend. 1936 zog er nach Labus/Łabusz am Jamunder See. Hier wohnte und schuf er bis 1946.

Die Werke des Künstlers enthüllen seinen eigenartigen Schaffensweg. Sie zeigen Motive, die einem fast künstlerischen Manifest gleichkommen, besonders seine Aquarelle.

*Ringelblumen* kann man zu den Kompositionen der Gattung „Bild im Bild“ zählen, denn der Künstler komponiert hier in sein eigenes Werk das Bild eines anderen Malers, dadurch sein eigenes Bild betonend. Günter Machemehl ließ sich von van Gogh inspirieren, aber nur was die Koloristik und einige wenige Themen betrifft, wie z.B. das Sonnenblumenmotiv. Im Gegensatz zu van Goghs Kompositionen sind die des Schlawer Künstlers ausgeglichener, harmonischer. Jeder Pinselstrich ist kontrolliert, jede Form hat ihr Gegengewicht.

Ähnliche Unterschiede des künstlerischen Temperamentes sieht man in den Zeichnungen des *Stolper Tores in Schlawe* von Günter Machemehl und Karl Schmidt-Rottluff.

Die Künstler des Deutschen Expressionismus suchten immer nach der Ursprünglichkeit der Natur, nach dem Bild des einfachen Lebens. Dieses alles hatte der Schlawer Künstler an Ort und Stelle. Eine Analogie zu Gauguins *Tahiti* Bildern durchführend, kann man feststellen, dass das *Tahiti* Machemehls in Pommern lag. Er war auch in einer viel besseren Lage, er gehörte zu den Einheimischen.

Landschaften waren das führende Thema seines Schaffens. Seine großen Aquarelle stellen sie ohne viel Staffage dar, so wie der Künstler sie aus eigener Sicht kannte. Sie lassen die harmonische Komposition und den musikalischen Charakter ohne starken Nebenakzente erkennen. Die Aquarellmalerei ähnelt dem Skizzieren, sie notiert eine Idee und ist nur ein Fragment des entstehenden Werkes.

Das einsam gelegene Dorf Labus inspirierte Günter Machemehl zum Malen des im Garten stehenden Hauses am Jamunder See.

Das Ehepaar Machemehl konnte nach Kriegsende erst im Winter 1945 ausreisen. Ab 1946 lebten es in Sierksdorf. Hier begann ein neuer Abschnitt der Schaffensperiode des Künstlers.



TABLICA I

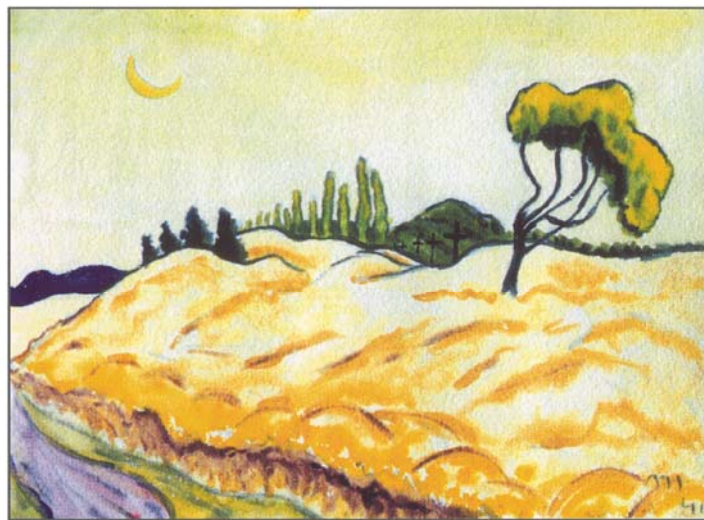


A. Günter Machemehl, Suszki, akwarela, papier, 1940, 76x56 cm

TABLICA II



A. Günter Machemehl, *Klif*, 1941, akwarela, papier, 76x52 cm



B. Günter Machemehl, *Pola w pobliżu Łącka*, 1941, akwarela, papier, 76x56 cm



TABLICA III



A. Günther Machemehl, *Las sosnowy na wydmach*, 1942, akwarela, papier, 76x56 cm

TABLICA IV



A. Günter Machemehl, *Droga do Łącka*, 1941, akwarela, papier,  
75x56 cm

TABLICA V



A. Günter Machemehl, Zagroda, 1942, akwarela, papier, 76x52 cm



TABLICA VI



A. Günther Machemehl, *Ogród Horacego*, 1941, akwarela, papier, 76x56 cm

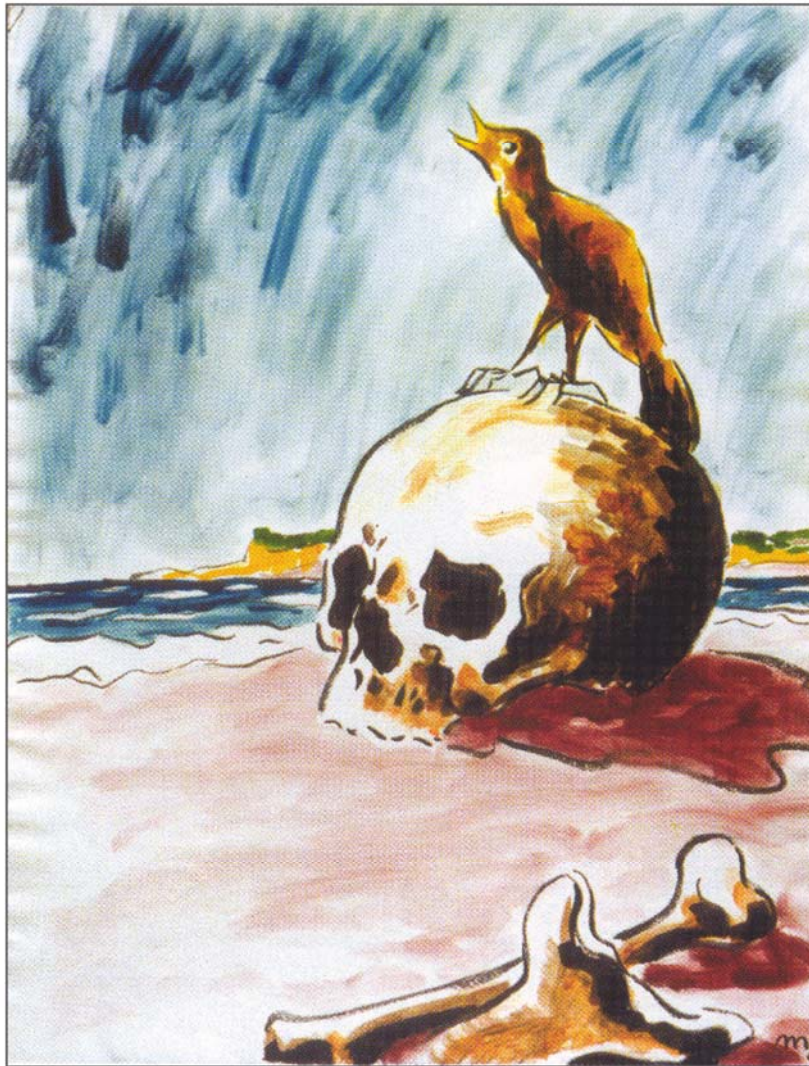
TABLICA VII



A. Günter Machemehl, Žebrak, 1946, akwarela, papier, 77x54 cm



TABLICA VIII



A. Günter Machemehl, *Czaszka*, 1946, akwarela, papier, 61x47 cm