

Izabela Mościcka

Muzeum Niepodległości w Warszawie

Nurt Nowej Rzeczowości w twórczości Michała Rouby

Słowa kluczowe

Wilno, Michał Rouba, Szkoła Wileńska, Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków, Nowy Klasycyzm, Neue Sachlichkeit, pejzaż miejski, Rafał Malczewski, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Uniwersytet Stefana Bato-rego w Wilnie, Realizm Magiczny

Streszczenie

Michał Rouba namalował w latach 1929–1941 cykl obrazów – wedut Wilna. Jego prace można połączyć z nurtem Nowego Klasycyzmu, który był najlepiej prezentowany przez artystów związanych z Wileńskim Towarzystwem Artystów Plastyków. Malarz był jego współzałożycielem. Obrazy Rouby przypominają swą ikonograficzną prostotą człony niemieckiego nurtu w sztuce międzywojennej – Nową Rzeczowość (Neue Sachlichkeit) i Realizm Magiczny. Pracom z tego kręgu można przypisać aurę metafizycznej pustki. Właśnie w analogiczny sposób Rouba przedstawił Wilno.

Michał Rouba urodził się w Wilnie 11 czerwca 1893 roku¹. Pochodził z rodziny o tradycjach patriotycznych, które kultywował jego ojciec Napoleon – to właśnie on wprowadził syna w krąg wileńskiej elity intelektualnej i kulturalnej. Talent chłopca rozpoznali przyjaciele ojca Ferdynand Ruszczyc i Mikołaj Čiurlionis – wybitni artyści plastycy. Rouba studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, następnie zaś na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w rodzinnym mieście, studiów jednak nie ukończył.

Przed wybuchem II wojny światowej Michał Rouba zorganizował dwie duże indywidualne wystawy w Wilnie i Warszawie, brał także udział w niemalże wszystkich wystawach Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków (WTAP), którego był współzałożycielem, a także pełnił w jego władzach funkcję skarbnika. Wystawiał w Instytucie Propagandy Sztuki (IPS), Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych (TZSP), a także brał udział w wystawach sztuki polskiej zagranicą, organizowanych przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej Pośród Obcych (TOSSPO). Sukcesem okazało się uczestnictwo w pokazach sztuki europejskiej w USA, organizowanych przez Carnegie Institute. Artysta został także odznaczony w kraju medalami – małym srebrnym na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 roku i brązowym podczas Salonu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w 1936 roku. Rouba był pedagogiem – uczył rysunku, malarstwa oraz liternictwa w wileńskich gimnazjach, jednak najważniejsza dla niego była praca w Szkole Rysunkowej Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, w której w latach 30. XX wieku pełnił funkcję dyrektora. Malarz działał również na polu szerzenia i rozwoju kultury plastycznej środowiska wileńskiego, był zaangażowany w powstanie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Wilnie, uczestniczył, jako juror w konkursach artystycznych, a także był członkiem elitarnego klubu intelektualistów „Smorgonia”. Zyskał sławę, jako pejzażysta, który stworzył cykl obrazów ukazujących

¹ R. Biernacka, *Michał Rouba* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 32/2, pod red. E. Rostworowskiego, z. 133, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 323–326.

przemijające, popadające w zapomnienie stare dzielnice Wilna – Zwierzyniec czy Sołtaniszki. Oprócz prac olejnych, zajmował się grafiką artystyczną, wykonywał również winiety, ilustracje do książek oraz plakaty. Był także twórcą polichromii kościelnych. Pracę twórczą przerwała niespodziewana śmierć spowodowana zawałem serca 12 lipca 1941 roku.

Jego sztukę można zaliczyć do nurtu klasycyzującego, tworzone przez niego prace w znamienity sposób oddają charakter i atmosferę międzywojennego Wilna.

Od roku 1929 Rouba rozpoczął malować obrazy, których tematem było Wilno. Cykl ten obejmuje piętnaście zachowanych obrazów oraz cztery znane dziś reprodukcje fotograficzne zamieszczone w prasie. Prace namalowane w latach 1929–1941 są wizytówką twórczości artysty i jej najlepszą częścią. Ukazują one Wilno poprzez pryzmat ubogich dzielnic. Zespół ten posiada ogromne zabarwienie poetyckie, przedstawia w niewyszukany, wręcz naiwny sposób odchodzącą w niepamięć drewnianą zabudowę Wilna, wypieraną przez nowe budownictwo.

Prace te, nieco prymityzujące przemawiają do widza swoją bezpośredniością i prostotą ujęcia. Prymitywne drewniane budyneczki, zapewne już dawno nieistniejące, nabrały w obrazach Rouby swoistego uroku. Szarość codziennego życia została tutaj jak gdyby wyeliminowana przez artystę, który przy uwydatnieniu elementów linearnych przystraja swe domki w intensywnie barwną szatę. Nadając jej charakter niezwykłości, ukazuje świat odrębny, niemal bajkowy, dotychczas przez nikogo nie dostrzeżony i dopiero przez niego odkryty².

Ten zaczarowany, pełen urokliwej nostalgii wewnętrzny świat posiada również „nieokreślony nastrój osobliwości”³, mówiący o brzydocie Wilna i o jego biedzie. Skromne chatki przedmieść

² I. Kołoszyńska, *Michał Rouba. Zarys działalności twórczej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, pod red. K. Michalskiego, t. 26, Warszawa 1982, s. 392–393.

³ T. Grzybkowska, *Nowa Rzeczowość i jej polskie refleksy*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*, red. A. Marczak, Warszawa 1982, s. 77.

– Zwierzyńca, Sołtaniszek opowiadają historię miasta, którego nigdy nie fotografował Bułhak. „Obrazy Rouby nie miały charakteru reporterskich relacji, odsłaniających brzydotę przedmieść i peryferyjnych uliczek współczesnego mu Wilna”⁴. Miały na celu przedstawienie przemijania starego miasta.

Cykl ten można połączyć z Nowym Klasycyzmem. Obrazy Rouby przypominają w swojej ikonograficznej prostocie prace prawego skrzydła Nowej Rzeczowości, które było „konserwatywne aż do klasycystycznych źródeł, pragnące bezczasowego zaczeplenia”⁵. Reprezentowali je Aleksander Kanoldt i Franz Radziwill⁶. Pierwszy z malarzy stworzył wizję włoskich miast, którą cechowała rygorystyczna dyscyplina kompozycyjna. Miasta Kanoldta to opuszczone domy poddane kubistycznemu uproszczeniu o ściszonych barwach brązów, zieleni i szarości. Obrazom tym można przypisać aurę metafizycznej pustki. Drugi z artystów był kreatorem ponurej wizji miast oraz wsi. Jego obrazy stanowią przykład olśniewająco ponadnaturalnych wizji, które nasycone są psychologicznym napięciem płynącym z poczucia dystansu stworzonego przez artystę. Figury ludzkie na obrazach Radziwilla wyglądają jak zjawy bądź duchy nawiedzające opustoszałe miejsca. Duchy te zdają się być bezczasowe i zawieszane w próżni bądź uwięzione w pętli czasu. W nurcie tym wykształcił się nowy rodzaj pejzażu miejskiego, który „oscylując między tzw. Hinterhofsromantik (romantyką podwórzy) i widokami całych dzielnic ujętymi z lotu ptaka zatrzymywał się na granicy, jaką wyznaczała ewokacja »magicznej brzydoty« cofając się przed wszelkim turpizmem”⁷. Charakterystyka ta wyjątkowo dobrze pasuje do cyklu wileńskiego Rouby.

⁴ D. Konstantynów, *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920–1939*, Warszawa 2006, s. 210.

⁵ S. Michalski, *Nowa Rzeczowość – ikonografia, funkcje, historia recepcji*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*, op. cit., s. 58.

⁶ Biografie artystów związanych z Nową Rzeczowością znajdują się w książce Sergiusza Michalskiego, *New Objectivity*, Kolonia 1994, s. 208–219.

⁷ S. Michalski, op. cit., s. 63.



Michał Rouba, *Ulica Mickiewicza w Wilnie*, 1930, olej, sklejka, 36 x 40 cm, Muzeum Narodowe w Lublinie, nr inw. S/Mal/768ML

Wizje miast malował także Gustaw Wunderwald, który nazywany był berlińskim Mauricem Utrilleo⁸. Artysta ten tworzył widoki, ukazujące codzienny, ponury, banalny klimat niemieckiej stolicy. Upraszczał architekturę, zbliżając ją do specyficznej wizji świata dziecięcych zabawek. Postacie na jego obrazach zostały sprowadzone do roli manekinów lub lalek. Artyści z tego kręgu stworzyli całą ikonografię dotyczącą miasta. S. Michalski zalicza do niej „wyraźne podkreślenie obecności maszyny, częste motywy przejść dla pieszych, linii telefonicznych, mostów, linii kolejowych i sygnalizacji świetlnej”⁹.

Pojęcie Nowa Rzeczowość wywodzi się z koncepcji Novalisa, który w końcu osiemnastego wieku pisał o magicznym ide-

⁸ Ibidem, s. 49.

⁹ Ibidem, s. 176.

aliście w sferze filozofii¹⁰. Następnie termin Magiczny Realizm powiązano z problemem nowego malarstwa europejskiego, nadając mu nazwę Nowa Rzeczowość¹¹. Według F. Roha termin magiczny jest opozycją dla terminu mistyczny. Mistycyzm, mimo że niewidoczny, powinien się ujawniać, nadając obrazom nastrój tajemniczości i niesamowitości. Rzeczywistość w pracach tego nurtu jest przepojona duchowością, artysta tworzy ją na nowo z wielką czułością, jako autentyczny cud. Roh¹² dokonuje porównania ekspresjonizmu i Nowej Rzeczowości na zasadzie przeciwieństw. Najbardziej odpowiednimi określeniami opisującymi malarstwo Nowej Rzeczowości są: „rzeczowy przedmiot, reprezentacja, statyka, cisza, dokładność, gładkość, cienka powierzchnia farby i ekstremalne oczyszczenie przedmiotu”¹³. Ekspresjonizm był w tym czasie stylem, który zaczął się dezaktualizować, natomiast Nowa Rzeczowość była niemiecką odmianą Nowego Klasycyzmu, charakteryzującą się weryzmem, zamiłowaniem do detalu, a także niesamowitą, tajemniczą atmosferą.

Daniela Fabricius w eseju *The city and the nature of landscape*¹⁴ stawia tezę, w której dostrzega zawiązek fotografii przemysłowej, architektonicznej i malarstwa Nowej Rzeczowości. Nowoczesne, szybko rozwijające się miasta, między innymi Berlin, zostały wybrane przez fotografów, jako doskonały obiekt do uwiecznienia procesu szybkiej industrializacji Niemiec. Trend ten łączono z kosmopolityzmem i rozwojem kultury oraz sztuki. Malarstwo nie chciało pozostawać w tyle w stosunku do nowoczesnych przemian. Ludwig Meidner przedstawił następujące hasło przewodnie: „Musimy wreszcie zacząć malować

¹⁰ I. Guenther, *Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic*, [w:] *Magical Realism*, red. L.P. Zamora, W.B. Faris, Londyn 1995, s. 35 (tłumaczenie autorki).

¹¹ Ibidem.

¹² F. Roh, *Deutsche Malerai von 1900 bis Heute*, Monachium 1962, s. 75.

¹³ Ibidem.

¹⁴ D. Fabricius, *The city and the natural landscape*, [w:] *New Objectivity. Modern German Art. In the Weimar Republic 1919–1933*, Los Angeles 2015, s. 175.



Michał Rouba, *Zakład pogrzebowy*, 28 x 36 cm, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, nr inw. PMW-507-OMO

naszą Ojczyznę, te miasta, które kochamy najbardziej”. Szybka urbanizacja miast była bardzo silnym kontrastem dla wsi. Miasto kojarzyło się z nowoczesnością i tempem, natomiast wieś z przeszłością i spokojem. Tę różnicę opisywało malarstwo. Nowa Rzeczowość chciała stworzyć nowy ład w sztuce, dla tych artystów „świat należał do królestwa przedmiotów”¹⁵. Artyści wiedzieli sens porządku w powtarzających się elementach architektury i w jej perspektywie kompozycyjnej, która kojarzona była z utopijnym opisem renesansowego idealnego miasta. Dlatego na obrazach artystów niemieckich pojawia się pusta przestrzeń placów i ulic, często zabarwiona nastrojem melancholii i niepokoju. Niepokój ten wynika z postrzegania natury, jako przedmiotu, którego sensem jest ciągle trwanie w pejzażu.

¹⁵ Ibidem, s. 177.

Cykl wileński Michała Rouby można powiązać z malarstwem Antona Räderscheidta, który tak jak polski malarz wprowadza w przestrzeń miejską postacie w formie lalek bądź manekinów. Jego figury również nie nawiązują relacji z otoczeniem ani z widzem, w obrazach następuje reakcja nie na zasadzie podmiot do podmiotu, ale przedmiot do przedmiotu, sprowadza to figury na obrazach do przedmiotów pozostających w nieokreślonej beczasowości.

Chcąc zinterpretować cykl wileński Michała Rouby, trzeba również wziąć pod uwagę fakt zorganizowania w 1929 roku w Warszawie wystawy niemieckiej sztuki współczesnej. Jest bardzo prawdopodobne, że artysta widział wystawę i przeczytał katalog. Autor eseju w katalogu wystawy – Alfred Kuhn – opisuje dzieje sztuki od 1900 do 1929 roku. Powstanie niemieckiej Nowej Rzeczowości łączy ze zmęczeniem kubizmem. Autor twierdzi, że Nowa Rzeczowość „powraca do świata zjawisk, aby powitać go z głęboką radością... Ta radość z otaczającego świata granicząca z mistyką, stała się źródłem nadnaturalnego prawie realizmu charakterystycznego dla tego okresu”¹⁶. Nowa sztuka nie odtwarza już świata zjawisk natury – „znikły z obrazu drzewa czy krzewy w powodzi powietrza i światła; pozostała jedynie ich rzeczowość absolutna w pełni jej dotykalności, w wieczności bytu”¹⁷.

Nowa Rzeczowość charakteryzowała się magicznym niepokojem i nostalgicznym charakterem, właśnie przez nadanie przedmiotom rangi absolutnego trwania w nieokreślonym czasie czy też w beczasowości. Każda postać, dom, drzewa czy inne obiekty stają się na obrazach jedynie pięknymi wysmakowanymi, bardzo realistycznymi przedmiotami. Michał Rouba również zatapia swoje Wilno w takiej atmosferze. Zmiana stylu artysty zbiega się z warszawską wystawą. Jednakże malarz bardziej związany był z regionalizmem. Ziemia wileńska była specyficznym konglomeratem wielu kultur i języków i to

¹⁶ A. Kuhn, *Stanowisko Niemiec w sztuce europejskiej ostatnich czasów*, [w:] *Wystawa niemieckiej sztuki współczesnej*, Warszawa 1929, s. 21.

¹⁷ *Ibidem*.



Michał Rouba (1893–1941), *Sklepiki*, 1932, olej, sklejka, 29,8 x 38,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MPW 3062

właśnie na Kresach najwcześniej powstał regionalizm. Literaci opisywali piękno przyrody własnej krainy, to tu rozgrywały się narracje wielu powieści. Malarz chciał ukazać kraj dzikiej przyrody, wspólne istnienie przyrody i człowieka, odrębność i wyjątkowość rejonu, a także miasta na styku wielu kultur. Wilno szczyliło się wspinałą barokową i klasycystyczną architekturą, jednakże Roubę interesowały biedne przedmieścia, to tam odnalazł urok miasta – swojskiego, powoli zapominanego.

Przedstawienia widoków miasta wykonanych przez niemieckich artystów, a także Michała Roubę można połączyć z tezą postawioną przez Ewę Rewers¹⁸ w artykule *Zdarzenie w przestrzeni miejskiej*. Panoramy i weduty miejskie z ludzkim sztafażem można porównać do drobnych wydarzeń rozgrywających się

¹⁸ E. Rewers, *Zdarzenie w przestrzeni miejskiej*, [w:] *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, red. J.S. Wojciechowski, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 87–100.

w „czasie i przestrzeni”¹⁹. Punktem wyjścia dla tych „mikrohistorii” wyjętych z historii miasta „staje się nie opowieść, lecz fizyczna natura tego świata”²⁰. Artyści malują wybrany fragment miejskiej przestrzeni, który poprzez swoją narrację może stać się polem do stworzenia opowieści. Według E. Rewers „Kontekstem miasta – zdarzenia, które pojawia się przed naszymi oczami są (...) weduty, czyli portrety miast”²¹. Malowane przez artystów niemieckich i Roubę fragmenty miast, poprzez nastrojową atmosferę niedopowiedzenia oraz dziwności pozwalają się zatem „przedstawić, jako rezultat specyficznych praktyk kulturowych, różniących się, co do tego, w jaki sposób miasto – zdarzenia jest prezentowane. Chwilowość, niepowtarzalność, niezależność”²². Właśnie chwilowość i niepowtarzalność można znaleźć na obrazach malarzy przedstawiających wycinek danej rzeczywistości, ukazujący tylko ten jedyny moment, który chcą zachować w pamięci dla siebie bądź widza. Przedstawiony fragment architektury, ulicy lub określonej przestrzeni miejskiej staje się wyrazem połączenia architektury, człowieka oraz unikatowego epizodu dziejącego się tu i teraz. Malarstwo Michała Rouby z tego okresu zawiera analogie do Nowej Rzeczowości, poczynając od subtelnie wprowadzanych motywów charakterystycznych dla nowoczesnych miast, kończąc na przedstawieniu zabudowań i ulic przypominających zabawki dla dzieci. Postacie na obrazach wyraźnie nawiązują do zatrzymanych w pustce lalek lub manekinów. Obrazy te wpisują się także w kontekst ukazania na obrazie zdarzenia miejskiego. Wilno przedstawione przez artystę ma w sobie tę wyczuwalną dozę magicznego realizmu; brzydota biednych przedmieść została ukazana poprzez pryzmat odwróconej rzeczywistości – urzekające wspomnienie zapomnianych, pełnych uroku ubogich dzielnic. Najtrafniej prace te opisał recenzent „Słowa”:

¹⁹ Ibidem, s. 87.

²⁰ Ibidem, s. 88.

²¹ Ibidem, s. 89.

²² Ibidem, s. 90.



Michał Rouba (1893–1941), *Niebieski domek zimą*, ok. 1930, olej, sklejką, 74,5 x 77,5 cm

Wilno podpatrzone od strony Wingrów lub Sołtaniszek, prześliczny kompleks starych dworców na ul. Mostowej z widokiem na Górę Zamkową, Wilno ginące, z odrapanymi chatynkami nad Wilią, nad Wilią, której brzegi maluje artysta na Karolinkach, czasem od strony cmentarza wojskowego na Zakręcie z mostu Zielonego lub Zwierzynieckiego. Jest to cykl obrazów wileńskich, za które magistrat wileński nie przyznałby artyście nagrody. Drobne prace mówiące o nędzy mieszkańców ulicy Mickiewicza, o brzydkich sklepikach z obuwem, o handlu śledziami, o domku z krzywym dachem, nad którym sterczy długa rura blaszanego komina²³.

²³ A.P.K., *Krytycy malarscy o M. Roubie*, „Słowo” 1935, nr 2, s. 2.

To właśnie o tych obrazach najczęściej pisali krytycy – były one zupełnie czymś nowym w twórczości artysty, a oddanie nie w reporterski, lecz poetycko-prymitywizujący sposób starego Wilna, wywoływało entuzjazm recenzentów.

Cykl ten charakteryzuje świadoma, przestudiowana kompozycja, skierowana w stronę prostych, linearnych układów oraz żywa, jasna kolorystyka, która kontrastuje z zaskakująco prostym niemalarskim tematem. W następnej recenzji, pochodzącej z 1938 roku, podsumowującej dorobek artysty K. Czarnocki w następujący sposób opisuje te prace:

Z prawdziwą maestrią daje sobie artysta radę z niemalowniczą z pozoru gromadą drewnianych, małomiasteczkowych domków. Krzywe zapadłe, przegniłe gontowe dachy, tandetne nadbudówki, niewybredne w konstrukcji wille umie ułożyć w harmonijną mozaikę, patrzeć na nie z właściwego punktu jakiegoś sąsiedniego wzgórza i wkomponować wszystko doskonale w małą płaszczyznę malarskiej notaty²⁴.

Recenzent doskonale zauważa zmianę, która zachodzi na płótnach artysty – brudne, zaniedbane, popadające w ruinę przedmieścia Wilna przekształca malarz w pełną urokliwego czaru baśniową krainę, w której uliczki, domy, postacie ludzi i zwierząt zamknięte są w ponadczasowej rzeczywistości. Związki Rouby z Nową Rzeczowością dostrzega T. Grzybkowska, która prace artysty łączy z twórczością Rafała Malczewskiego²⁵. Analogię pomiędzy artystami zauważył także recenzent „Gazety Polskiej”, który opisuje ją w następujący sposób:

Do odrębnej grupy neo-realistów na czele, której stoi w Polsce Rafał Malczewski zaliczyć można Michała Roubę. Budowanie formy na zasadach „nowej rzeczowości” dostrzec można w „Żółtym domku” skąpanym w promieniach słońca w „Ulicy Mickiewicza” itp., wszędzie widoczna ta sama soczystość i świeżość barw. Płótna Rouby soczyste, a jednocześnie bardzo dyskretne w kolorze, to fantazje na temat krajobrazu Wileńszczyzny. Czy

²⁴ K. Czarnocki, *Dobre obrazy w złym lokalu*, „Słowo” 1938, nr 76, s. 2.

²⁵ T. Grzybkowska, op. cit., s. 80.

„Uliczka Mickiewicza” czy „Drogi do Wilna” oglądany przez pryzmat jego subtelnej i tak pełnej czaru, jak pełne czaru są cudowne okolice Wilna²⁶.

Pejzaże miejskie malarza cechuje również „subiektywność widzenia rzeczywistości i spontaniczność przekazywania wrażeń”²⁷.

Czerwone domki – ten sielski obrazek namalowany soczystymi, jasnymi plamami barw, poprzez zaburzoną skalę wysokości oraz prostotę przedstawienia wprowadza do zapominanego, nierzeczywistego świata miejskich przedmieść, gdzie Michał „Rouba zaskakuje nas w sposób wyrafinowany. Z udaną naiwnością wybiera motywy pozornie niewdzięczne i uchodzące w powszechnym mniemaniu za niemalownicze. Czerwone domki cechuje głęboko przemyślana prostota nasycona wyrazem”²⁸. *Niebieski domek zimą* przynosi widza w świat sennych, otulonych śniegiem przedmieść, gdzie w małych sklepikach widoczne są jeszcze zarysy szyldu z naczyniami butelkami i słoikami, ważnym elementem podkreślającym beczasowość jest postać na saniach i biały koń – zatrzymane jakby w kadrze kliszy fotograficznej. *Żółty dom* to kolejna praca przedstawiająca miasto zimową porą. Najważniejszym elementem kompozycji jest chłopiec ciągnący sanki. Postać ta została potraktowana schematycznie – jest to jedynie zarys figury, która trwa w czasoprzestrzeni płótna. *Ulica Mickiewicza w Wilnie* przynosi widza w inną część miasta. Ulica ta była główną arterią dzielnicy Łukiszki, łączącą Zarzecze ze Śródmieściem²⁹. Juliusz Kłos³⁰ w przewodniku po Wilnie³¹ w następujący sposób opisuje histo-

²⁶ M. Treter, *Sztuka polska w Gdańsku*, „Gazeta Polska” 1930, 27 czerwca.

²⁷ A. Wojciechowski, *Z dziejów malarstwa pejzażowego, od renesansu do początków XX wieku*, Warszawa 1965, s. 93.

²⁸ W. Podoski, *Z Zachęty. Wystawa Jubileuszowa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków*, „Rzeczpospolita” 1930, nr 120, s. 9.

²⁹ J. Kłos, *Wilno. Przewodnik krajoznawczy*, Wilno 1937 (przedruk techniką foto-offsetową – Towarzystwa Miłośników Wilna i Ziemi Wileńskiej Oddział w Gdańsku), s. 89.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

rię tej ulicy: „Dopiero pod koniec XIX i w początku XX wieku rząd rosyjski przystępuje do budowy gmachów państwowych przy ul. Mickiewicza, stanowiącej najważniejszą arterję nowego miasta; budynki te, jak cała zresztą architektura na schyłku XIX w. są, co najwyżej banalnymi kompilacjami pozbawionymi zalet twórczych”. Na obrazie artysty nie ma opisywanej przez Kłosa architektury „wprowadzającej prowokacyjnie motywy typowo ruskie, wywołujące bolesny zgrzyt”³². Tu widzimy skromną uliczkę, przy której stoją pierzeje małych, niepozornych domów, na ulicy został porzucony drewniany wózek. W otwartych drzwiach sklepiku spożywczego, wciśniętego pomiędzy większe i wyższe zabudowania, stoi kobieta. Rouba także w tej pracy namalował sklepowe szyldy, tak charakterystyczne dla przedwojennych miast.

Kompozycje, na których Rouba przedstawiał miasto, były porównywane do prac M. Utrilla, jednakże Mieczysław Sterling zauważył różnice pomiędzy artystami:

Rouba daje „nową rzeczowość”, neorealizm bliższy jednak ludowych obrazów niż Utrilla. Neorealizm Utrilla jest również neoimpresjonizmem, kiedy prymitywizm Rouby tkwi w samej metodzie posługiwania się kolorem – maluje barwami lokalnymi i przez ich działanie stara się wywołać efekt barwy. W rezultacie daje obrazy ciekawe, ale w rozwoju artysty przypadkowe³³.

Domki praczek ukazują enklawę drewnianych chat na wzgórzach, które są centralną częścią pracy. Obraz kolorystyką przypomina nokturn, ciemna sceneria została rozjaśniona delikatnym lśnieniem poświaty księżyca. Niesamowitość scenerii obrazu najbardziej odpowiada nastrojowi, który panuje na obrazach zaliczanych do neorealizmu. Kierunek ten próbował poddać analizie Mieczysław Skrudlik na łamach „Sztuk Pięknych”, łącząc

³² Ibidem, s. 90.

³³ M. Sterling, *Jubileuszowa Wystawa WTAP*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 18, s. 14.

go z Władysławem Skoczylasem³⁴ i jego twórczością na polu grafiki. Do neorealistów zaliczał następujących malarzy: Rafała Malczewskiego, jak również Michała Roubę, Konrada Winklera, Stanisława Zalewskiego, których „wspólną łącznią jest świadome i celowe odchylenie się od impresjonistycznych założeń krajobrazu na rzecz kompozycyjnych i dekoracyjnych wytycznych”³⁵. Rouba malując ten cykl wyszedł z założeń czysto dekoracyjnych, opartych na tendencji, która była popularna w całej Europie, a mianowicie na powrocie do sztuki figuratywnej opartej na tradycji klasycznej, a linearność oraz uproszczenie form były zgodne z programem WTAP. *Domy na przedmieściu* ponownie ukazują senną, nieokreśloną atmosferę przedmieść. *Domy przy hydrancie* – to praca przedstawiająca ulicę, przy której stoi pompa z wiadrzem oraz słup elektryczny, miłym akcentem jest tu biały kudłaty pies. Atmosfera obrazu przypomina pracę *Domki praczek*, tam artysta podobnie podjął grę kolorów, która zaskakuje, a jednocześnie podnosi nastrój niesamowitości. Obraz ten zbliżony jest do twórczości Rafała Malczewskiego. Widoczny jest w nim wpływ malarstwa metafizycznego oraz Nowej Rzeczowości. Klimat obrazu wprowadza widza w przedstawiony realistycznie, a jednocześnie baśniowy świat fantazji malarza. *Sklepiki* to obraz prezentujący niski, mały budynek z szyldami o również niepokojącej atmosferze. Nie można ustalić ani konkretnego miejsca ani pory roku. *Zakład pogrzebowy* to najbardziej nostalgiczny i zagadkowy obraz w twórczości artysty. W skromnym drewnianym budynku znajduje się zakład pogrzebowy, o czym informuje szyld z trumną oraz wieniec laurowy. Domek swoją kolorystyką przypomina dziewczęcą zabawkę – przygaszony róż oraz delikatny fiolet ostro kontrastują z czarnymi drzwiami, oknem i okiennicami. W tym idyllicznym domku w oknie została wystawiona biała dziecinna trumienka, za którą widnieje krzyż. Okno zaś zdobią szare firanki. W lewym rogu na kamieniu siedzi kobieta, która pilnuje bawiącego się małego dziecka. Obraz ten posiada ogromny ładunek emo-

³⁴ M. Skrudnik, *Salon Listopadowy w Zachęcie*, „Sztuki Piękne” 1930, nr 4, s. 10.

³⁵ Ibidem.

cjonalny, polegający na zestawieniu symboliki śmierci, przemijania z nowym rodzącym się życiem, z cierpieniem i z radością. Zestawienie ciepłych pastelowych barw z tematem wanitatywnym nadaje przedstawieniu charakter beczasowej zadumy nad nieodwracalnym cyklem życia. Szczęśliwa matka opiekująca się swym dzieckiem zdaje się nie zauważać przygnębiającego miejsca, jakim jest zakład pogrzebowy, całą swą uwagę kieruje ku dziecku. To przeciwstawienie dwóch światów, dwóch stanów świadomości, początku i końca, życia i śmierci. Scena ta została podpatrzona przez artystę „od strony codzienności i pospolitego życia, które (...) wzruszają swoją bezpośredniością”³⁶.

Po roku 1932 artysta zmienił styl malowania „cyklu wileńskiego”. Przestał używać skromnych, prostych środków wyrazu. Kompozycje stały się bardziej otwarte. Umieszczał w nich większą ilość elementów, zmienił także styl malowania, podążając w stronę malarstwa bardziej spontanicznego i dekoracyjnego, czego przykładem są kolejne obrazy. Niestety, prace te artysta pozbawił atmosfery niedopowiedzenia i niesamowitości.

Ginące Wilno to pejzaż przedstawiający skromne drewniane chatki stojące na pagórku. *Dorożka wileńska* ukazuje ruchliwą ulicę Mostową. Wprowadza postacie ludzkie – woźnicę stojącego przy dorożce zaprzężonej w konia i dwie idące kobiety. Scena ta rozgrywa się przy dworze Rzewuskich, świadczy o tym fotografia zamieszczona w książce H. Lubeckiego *Wilno. Krajobraz miejski w fotografiach XIX i pocz. XX w.*³⁷ Wewnątrz dziedzińca

³⁶ Recenzja z albumu artysty.

³⁷ W książce *Wilno. Krajobraz miejski w fotografiach XIX i pocz. XX w.*, napisanej przez Henryka Lebeckiego, znajduje się fotografia przedstawiająca niemalże identyczny fragment Wilna jak na obrazie M. Rouby *Dorożka wileńska*. Podpis pod fotografią wygląda następująco: *Dworki przy ulicy Mostowej. Posesja narożna Nr 1 (z ul. Arsenalską), własność hr. Rzewuskich*. W opisach poszczególnych fotografii pod nr. 97 a autor podaje opis, który umieszczam w przypisie: „Dworki przy ulicy Mostowej. Na zdjęciu 97 a widać posesję narożną nr 1 przy ulicy Mostowej i Arsenalskiej. Składa się ona z trzech budynków stanowiących rezydencję hr. Rzewuskich. Działka usytuowana jest na terenie dawnych ogrodów radziwiłowskich. (...) Budynek z półkolistym tympanonem nad wejściem (z kartuszami herbowymi) mieścił pomieszczenia reprezentacyjne i mieszkania gospodarzy. Równolegle usytuowany drugi budynek z dachem brogowym (mansardowym), którego szczyt rów-

widoczny jest fragment budynku gospodarczego z wysokim dachem, półokrągłym naczółkiem i trzema wysokimi kominami. Nad domami na wzgórzu, wśród kępy liściastych drzew artysta namalował ruiny zamku z wieloboczną wieżą oraz murami. Tylko w dwóch obrazach Rouba pokusił się o ukazanie zamożnego Wilna – ostatni obraz z cyklu *Domy pod Górą Zamkową* również przedstawia rezydencję Rzewuskich. Może to świadczyć o ogromnym sentymencie artysty do rodzinnego miasta oraz o próbie ukazania Wilna także poprzez pryzmat zamożnej, reprezentacyjnej dzielnicy miejskiej, ogromnie kontrastującej swoim stylem z ubogimi przedmieściami.

Pejzaż z domkami przedstawia wileńską ulicę w pochmurny deszczowy dzień, przechadza się po niej odwrócona do widza plecami postać zasłonięta parasolem. *Domek parterowy na Placu Katedralnym* jeszcze raz ukazuje Wilno zimą. Głównym tematem jest tu stary parterowy budynek z szyldem „Kawiarnia”.

Cykl wileński kończy obraz *Góra Zamkowa w Wilnie*. Powstał on w 1940 roku. Artysta ponownie przedstawił ulicę Mostową. Tu jednak panuje cisza, spokój, kompozycja jest otwarta i rozluźniona. Pierwszy plan to aleja, po której mknie czarna dorożka z pasażerami, a chodnikiem idą dwie postacie – mężczyzna i kobieta. W obrazie tym „nie ma smutku wypierania starego przez nowe. Wszystko jest tu ze sobą zgodne. Budyneczki swoją prostotą i wdziękiem nie naruszają powagi średniowiecza”³⁸.

Michał Rouba jest jednym z kilku artystów, którzy w swej twórczości przedstawiali Wilno. Jego cykl jest jednak wyjątkowy. Jego miasto jest pełne swoistego uroku prowincjonalnych dzielnic. Temat pozornie zupełnie niemalarski potrafił przedstawić za pomocą realizmu przetworzonego przez „zmysł kompozycyjny”³⁹ i „zamiłowanie do nieraz daleko idącej syntezy

niez skierowany był w stronę ulicy Mostowej zawierał pomieszczenia kuchenne i mieszkania dla służby. Trzeci budynek, w głębi podwórka, którego boczna ściana była zwrócona w stronę ul. Arsenalskiej, to budynek dla gości przyjezdnych”.

³⁸ I. Kołoszyńska, op. cit., s. 397.

³⁹ Ibidem, s. 398.

i konsekwentnie wynikającej z niej stylizacji⁴⁰. Na obrazach można zauważyć dążenie do konkretyzacji pejzażu, wynikającej z użycia lapidarnych, uproszczonych form kierujących w stronę przejrzystej konstrukcji. Przedmioty oraz postacie ludzi „posiadają znaczenie same w sobie, znajdują się w stanie wiecznej trwałości”⁴¹. Cykl ten swoją poetyckością i szczerą wypowiedzią artystyczną przywodzi na myśl wiersze opiewające urok i czar Wilna z jego architekturą, atmosferą i chmurami.

Takich chmur, jak nad Wilnem, nie ma w żadnym kraju.
Tu, kiedy księżyc ciężki w noc za pługiem kroczy,
one mu wichrów bryzgi sypią w jasne oczy
i skiby obsiadają, jak goście z wyraju.
Tu chmury, jak leniwe w procesjach sztandary,
zasłaniać chcą idący za nimi Sakrament –
chmury jak mury, chmury jak rozgłośny lament,
chmury jak twarda rota wierności i wiary.
A jeśli szaro tkane – jak strój misjonarzy.
A jeśli z brązu lane – jak kark nieugięty.
A jeśli w czerń zasnute – jak mrok tajnie święty.
A jeśli w złocie kute – jak miecz Pańskiej Straży.
Przez wieki siła w niebo buchała oporna,
przez wieki wielka wola w planety dymiła,
łyż na upór gęstniały, z krwi tężała bryła,
z kadzideł mgła spowiła wieże, legendarna.
Więc chmury cię wyboru uczą na rozstaju,
bo chmury wiele wiedzą, chmury wiele umią,
chmury w twą chmurność patrzą i wszystko rozumiają...
I przeto chmur, jak w Wilnie, w żadnym nie ma kraju⁴².

Cykl wileński Michała Rouby jest wyjątkowy i nie posiada analogii w malarstwie polskim okresu dwudziestolecia międzywojennego. Te kilkanaście obrazów, jedynych w swoim

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ A. Wojciechowski, op. cit., s. 94.

⁴² W. Hulewicz, *Miasto pod chmurami*, Wilno 1931.

rodzaju, świadczy o niezwyklej wrażliwości malarza na otaczający go świat i umiejętności przetworzenia go we własną wizję malarską. Przede wszystkim mamy tutaj do czynienia z oryginalną, nietypową kolorystyką. Domy, ulice i widmowe postacie, niewątpliwie istniejące w rzeczywistości, zostały odczłowieczone, pozbawione swoich normalnych cech. Artysta używa tutaj przejaskrawionych żółcieni, błękitów, oranżów, czerwieni i turkusów. Znany jest też z zamiłowania do różnych odcieni zieleni i szarości, barwy na jego obrazach zdają się lśnić i mienić, a ich bardzo kontrastowe zestawienia okazują się doskonałym rozwiązaniem kompozycyjnym. Warto zauważyć, że malowanie budynków na takie kolory było na Litwie czymś powszechnym i często spotykanym, ale u Rouby te same, swojskie kolory przybierają niepokojące odcienie. Samo zestawienie niektórych barw budzi niepokój. Nie ma tu żadnego światłocienia. Wiele przedmiotów w ogóle nie rzuca cienia. Barwy są czyste, niezłamane. Światło jest nienaturalnie rozproszone i nie można stwierdzić, z której strony pada. Nie wiadomo, jaka jest pora dnia, szczególnie w przypadku obrazów zimowych. W przypadku obrazu *Czerwone domki* (1929) może to być zarówno zmierzch, jak i brzask, a równie dobrze środek dnia. Miasto jest często przedstawiane podczas burzy, daje to nastrój pewnego napięcia towarzyszącego zmianom pogodowym. Każdy z namalowanych przedmiotów jest bardzo czysty, osobny i nie nawiązuje z innymi interakcji.

Interesującym problemem jest również perspektywa, wyraźnie zaburzona. Obrazy z cyklu wileńskiego nie posiadają głębi, są nienaturalnie płaskie.

Rouba w swoich obrazach przekształca poczucie niezmiennego zwyczajnego miasta w zaskakująco niepokojącą wizję, sprawiającą wrażenie zatrzymania w czasie, pustki i nienaturalnego spokoju. Stworzył świat pozbawiony poczucia bezpieczeństwa. Znana wileńska ulica stała się małą makietą – czymś w rodzaju dziecięcej zabawki, domku dla lalek, gdzie wszystko można wyjąć, zmienić i przestawić. W bezgranicznej ciszy przedmioty zdają się oczekiwać na śmierć lub na kolejną zmianę miejsc.

Zaskakujące jest to, że ta dość ponura wizja z pozoru przypomina idyllę. Kolorowe domy ze sklepami i szyldami, pojawiający się gdzieś tam ludzie – kobieta w drzwiach magazynu, chłopiec ciągnący sanki czy matka bawiąca się z dzieckiem – wydają się tworzyć harmonijną, beztroską scenę. Tak więc z jednej strony jest to wyidealizowana wizja dzielnic, takich jak Zwierzyniec, Sołtaniszki, które odchodzą w zapomnienie, a z drugiej widoki te budzą niepokój. Ten niewytłumaczalny, dziwny nastrój łączy Michała Rouba z malarzami z kręgu Nowej Rzeczowości. Być może jest to kwestia inspiracji wystawą nowej sztuki niemieckiej, którą artysta mógł oglądać w Warszawie w 1929 roku. Podobieństwo to wyraża się w ich fałszywej bajkowości, złudnym poczuciu bezpieczeństwa i grozie czającej się za schludnymi ścianami domków jak dla lalek.

Rouba przedstawił pewne fragmenty miasta posługując się ujęciem fotograficznym, malował jedno konkretne miejsce uchwycone w jedynym i niepowtarzalnym momencie, a więc czas, a raczej oczekiwanie staje się w tych obrazach jedną z ważniejszych form emocji. Stworzył własny mały świat – swoją wizję rodzinnego miasta. Jest to przesunięcie przyjaznego, znanego świata w stronę baśniowości, magii, nostalgii przełamanej nastrojem niepokoju i niepewności. Rouba, jako pierwszy stworzył w przedwojennej Polsce takie widoki miasta i mamy pełne prawo nazywać go artystą z kręgu polskiej Nowej Rzeczowości.

Izabela Mościcka

Bibliografia

Opracowania

Barron S., *New Objectivity: Modern German Art. In the Weimar Republic 1919–1939*, Los Angeles 2015.

Biernacka R., *Michał Rouba*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 32/2, pod red. E. Rostworowskiego, z. 133, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.

Formy estetyzacji przestrzeni publicznej, pod red. J.S. Wojciechowskiego, A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1998.

Grzybkowska T., *Nowa Rzeczowość i jej polskie refleksy*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*, red. A. Marczak, Warszawa 1982.

Hulewicz W., *Miasto pod chmurami*, Wilno 1931.

Konstantynów D., *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920–1939*, Warszawa 2006.

Kołoszyńska I., *Michał Rouba. Zarys działalności twórczej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, pod red. K. Michalskiego, t. 26, Warszawa 1982.

Kłos J., *Wilno. Przewodnik krajoznawczy*, Wilno 1937.

Kuhn A., *Wystawa niemieckiej sztuki współczesnej*, Warszawa 1929.

Lubecki H., *Wilno. Krajobraz miejski w fotografiach XIX i pocz. XX wieku*, Warszawa 1999.

Michalski S., *Nowa Rzeczowość – ikonografia, funkcje, historia recepcji*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1982.

Michalski S., *New Objectivity. Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany*, Kolonia 1994.

Roh F., *Deutsche Malerai von 1900 bis Heute*, Munich 1962.

Wojciechowski A., *Z dziejów malarstwa pejzażowego, od renesansu do początków XX wieku*, Warszawa 1965.

Zamora L.P., Faris W.B., *Magical Realism*, London 1995.

Czasopisma

A.P.K. *Krytycy malarscy o M. Roubie*, „Słowo” 1935, nr 2.

Czarnocki K., *Dobre obrazy w złym lokalu*, „Słowo” 1938, nr 76.

Treter M., *Sztuka polska w Gdańsku*, „Gazeta Polska” 1930, nr 4.

Podoski W., *Z Zachęty. Wystawa Jubileuszowa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków „Rzeczpospolita”* 1930, nr 120.

Skrudnik M., *Salon Listopadowy w Zachęcie*, „Sztuki Piękne” 1930, nr 4.

Sterling M., *Jubileuszowa Wystawa WTAP*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 18.

Izabela Mościcka

Museum of Independence in Warsaw

The New Objectivity trend in the works of Michał Rouba

Keywords

Vilnius, Michał Rouba, Vilnius School, Vilnius Society of Artists and Designers, New Classicism, *Neue Sachlichkeit*, city landscape, Rafał Malczewski, Academy of Fine Arts in Krakow, Stefan Batory University in Vilnius, Magic Realism

Summary

In the years 1929–1941, Michał Rouba painted a series of paintings – Vilnius Vedute. His works can be linked with the New Classicism trend, which was best presented by artists associated with the Vilnius Society of Artists and Designers. The painter was its co-founder. With their iconographic simplicity, Rouba's paintings resemble German trends in interwar art: New Objectivity (de. *Neue Sachlichkeit*) and Magic Realism. An aura of a metaphysical void can be attributed to these type of works. M. Rouba presented Vilnius in a similar manner.

Изабела Мосьцицкая

Музей независимости в Варшаве

Проявления новой вещественности в творчестве Михала Рубы

Ключевые слова

Вильнюс, Михал Руба, Виленская школа, Виленское общество художников, Новый классицизм, *Neue Sachlichkeit*, городской пейзаж, Рафал Мальчевский, Краковская академия изящных искусств, Университет Стефана Батория в Вильно, магический реализм

Резюме

В период с 1929 по 1941 г. художник Михал Роуба написал цикл vedut, изображающих город Вильно (Вильнюс). Его работы связаны с течением нового классицизма, которого лучшими представителями были художники, состоявшие в Виленском обществе художников. Роуба являлся одним из основателей этого общества. Иконографическая простота картин Михала Роубы вызывает ассоциации с некоторыми течениями в довоенном немецком искусстве – новой вещественностью (Neue Sachlichkeit) и магическим реализмом. Произведениям художников из этого круга присуща атмосфера метафизической пустоты. Город Вильно изображен на картинах Роубы подобным образом.

Izabela Mościcka

Unabhängigkeitsmuseum in Warschau

Die Strömung der Neuen Sachlichkeit im Werk Michał Roubas

Schlüsselworte

Vilnius, Michał Rouba, Wilnaer Malerschule, Wilnaer Gesellschaft Bildender Künstler, Neoklassizismus, Neue Sachlichkeit, Stadtlandschaft, Rafał Malczewski, Akademie der Bildenden Künste in Krakau, Stefan-Batory-Universität in Vilnius, Magischer Realismus

Zusammenfassung

Michał Rouba schuf in den Jahren 1929–1941 einen Gemäldezyklus – Veduten aus Vilnius. Seine Werke können mit der neoklassizistischen Tendenz verbunden werden, die am besten von den Artisten aus dem Umfeld von Wilnaer Gesellschaft Bildender Künstler vertreten wurde. Der Maler war einer ihrer Mitgründer. Die Roubas Gemälde ähneln in seiner Einfachheit der Strömungen der deutschen Kunstrichtung der Zwischenkriegszeit – Neuer Sachlichkeit und Magischem Realismus. Den Werken aus diesem Kreis kann man das Gefühl metaphysischer Leere zuschreiben. Genauso stellte Rouba Vilnius dar.