

MICHAŁ ROUBA (1893–1941)

ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ



25^{lat} Mazowsze



Seria wydawnicza
Biblioteka kwartalnika „Niepodległość i Pamięć”
ISSN 2720-233X

- **Tom I.** *Twórcy Polski Niepodległej*, praca zbiorowa pod redakcją Jana Engelgarda, Andrzeja Stawarza i Wiesława L. Ząbka, Warszawa 2008.
- **Tom II.** *Pierwsze dni wolności. Warszawa od 10 do 18 listopada 1918. Wybór materiałów prasowych*, redakcja Andrzej Stawarz, Warszawa 2008.
- **Tom III.** Jolanta Załęczny, *Powiat warszawski w latach II Rzeczypospolitej. Życie społeczno-polityczne, gospodarcze i kulturalne*, redakcja Tadeusz Skoczek, Warszawa 2015.
- **Tom IV.** Jolanta Załęczny, *Tradycje patriotyczne elementem kształtowania zbiorowej świadomości historycznej II Rzeczypospolitej*, redakcja Tadeusz Skoczek, Warszawa 2017.
- **Tom V.** Endre László Varga, *Źródła i dokumenty do dziejów legionistów węgierskich służących w Legionach Polskich w latach 1914–1918*, Warszawa 2018.
- **Tom VI.** Ks. Jerzy Zając, *Czasopiśmiennictwo kościelnej prowincji wileńskiej w II Rzeczypospolitej*, redakcja Tadeusz Skoczek, Warszawa 2019.
- **Tom VII.** Janusz Szczepański, *Mazowsze północne podczas najazdu bolszewickiego 1920 roku*, redakcja Beata Michalec, Tadeusz Skoczek, Warszawa 2020.
- **Tom VIII.** Jacek Emil Szczepański, *Peowiaci i ich losy (Jabłonna, Chotomów, Krubin, Wieliszew)*, redakcja Tadeusz Skoczek, Jolanta Załęczny, Warszawa 2020.
- **Tom IX.** Jolanta Załęczny, *Biografie godne pamięci*, redakcja Tadeusz Skoczek, Warszawa 2020.
- **Tom X.** Beata Michalec, *Stefan Starzyński – gospodarz stolicy w latach 1934–1939*, redakcja Tadeusz Skoczek, Warszawa 2021.
- **Tom XI.** Jacek A. Żurawski, *Wileńska prasa konspiracyjna 1939–1945*, redakcja Tadeusz Skoczek, Warszawa 2022.
- **Tom XII.** Izabela Mościcka, *Michał Rouba (1893–1941). Życie i twórczość*, redakcja Tadeusz Skoczek, Warszawa 2023.

Rada redakcyjna serii wydawniczej:

dr Janusz Gmitruk, dr Beata Michalec, dr Tadeusz Samborski,
dr Tadeusz Skoczek, dr hab. Jolanta Załęczny

Izabela Mościcka

**MICHAŁ ROUBA (1893–1941)
ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ**

Redakcja naukowa
dr **Tadeusz Skoczek**

Warszawa 2023

Recenzenci:
dr **Anna Manicka**
dr **Marta Gołębek**

Projekt okładki
Krzysztof Olechowski

Na okładce obraz Michała Rouby *Pejzaż romantyczny*, 1938

ISBN 978-83-67398-38-1

Wydawnictwo Muzeum Niepodległości
(identyfikator wydawnictwa naukowego 42 700)
al. Solidarności 62; 00-240 Warszawa
wydawnictwo@muzn.pl
tel. 826 90 91 w. 41

Spis treści

Spis ilustracji.....	7
Wstęp.....	9
Rozdział I	
Stan badań	13
Rozdział II	
Biografia.....	35
Rozdział III	
Twórczość malarska.....	57
Wczesna twórczość do 1913 roku.....	58
Młodopolski Kraków 1913–1914	64
Stylistyczne zmagania 1914–1923	70
Paryż 1923–1924	77
Lata 1926–1929. Poszukiwanie ładu.....	85
Cykl wileński. W stronę Nowej Rzeczowości	93
Inne prace z lat 1932–1941	116
Cykl trocki.....	136
Malując własną twarz – Autoportrety.....	141
Obrazy znane tylko z reprodukcji i zdjęć archiwalnych	144
Rozdział IV	
Grafika artystyczna	153
Rozdział V	
Grafika użytkowa	163
Rozdział VI	
Akwarele i Rysunki.....	171
Akwarele.....	171
Rysunki.....	173
Freski	179

Zakończenie	183
Ilustracje	185
Katalog wystaw i spis prac	227
I. Wystawy w Polsce, w których brał udział Michał Rouba oraz wykaz prac na nich prezentowanych	227
II. Wystawy zagraniczne, w których brał udział Michał Rouba oraz wykaz prac na nich prezentowanych	242
III. Wykaz polskich i zagranicznych muzeów i instytucji, w zbiorach których znajdują się prace Michała Rouby	248
IV. Wykaz prac Michała Rouby znajdujących się w kolekcjach prywatnych	257
V. Prace artysty znane jedynie z katalogów wystaw	261
Aneksy	267
I. Dokumenty dotyczące życia i twórczości Michała Rouby	267
II. Obrazy sprzedane przez Michała Roubę	269
Bibliografia	275
Indeks nazwisk	287

Spis ilustracji (autor Michał Rouba)

<i>Krajobraz z widokiem na Kopiec Kościuszki</i>	185
<i>Autoportret</i>	187
<i>Kościół św. Jakuba</i>	189
<i>Portret żony nad wodą</i>	191
<i>Droga do Wilna</i>	193
<i>Wieś nad rzeką /Wilja pod Wilnem/</i>	195
<i>Młyn w lesie</i>	197
<i>Młyn nad rzeką</i>	199
<i>Czerwone domki</i>	201
<i>Kaplica w parku</i>	203
<i>Domki praczek</i>	205
<i>Żółty dom</i>	207
<i>Niebieski domek zimą</i>	209
<i>Miasto</i>	211
<i>Sklepiki</i>	213
<i>Zakład pogrzebowy</i>	215
<i>Dorożka wileńska/ Dorożkarz wileński</i>	217
<i>Jesienne mgły</i>	219
<i>Szary dzień</i>	221
<i>Pejzaż romantyczny</i>	223
<i>Góra Zamkowa w Wilnie</i>	225

Wstęp

12 lipca 1941 roku w Wilnie zmarł Michał Rouba mając 48 lat. W tym roku mija 80 lat od jego śmierci. Artysta znany w międzywojennym Wilnie, a także w II Rzeczypospolitej, był pejzażystą, który tematem swoich krajobrazów uczynił ziemię wileńską i jej stolicę.

Malarz pochodził z rodziny o tradycjach patriotycznych, które pielęgnował jego ojciec Napoleon – to właśnie on wprowadził syna w krąg wileńskiej elity intelektualnej i kulturalnej. Talent chłopca rozpoznali przyjaciele ojca: Ferdynand Ruszczyk 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. Nie było to jednak przeszkodą w dalszej karierze artystycznej. 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 zarządzie funkcję skarbnika. Wystawiał w Instytucie Propagandy Sztuki (IPS), Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych (TZSP), brał również udział w wystawach sztuki polskiej za granicą, organizowanych przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych (TOSSPO). Sukcesem okazało się uczestnictwo w pokazach sztuki europejskiej w USA, które były organizowane przez Carnegie Institute. Artysta został także odznaczony w kraju medalami – małym srebrnym na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 roku i brązowym na Salonie 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, brał udział jako juror w konkursach artystycznych, a także był członkiem elitarnego klubu intelektualistów „Smorgonia”.

Artysta zyskał sławę jako pejzażysta, który stworzył cykl obrazów ukazujących przemijające, popadające w zapomnienie stare dzielnice Wilna – Zwierzyniec czy Sołtaniszki. Liczny udział w wystawach oraz przyznane mu nagrody i stypendia, a także w większości przypadków pozytywne recenzje krytyków, świadczą o powodzeniu i uznaniu artysty. Oprócz prac olejnych, malarz zajmował się grafiką artystyczną i użytkową, wykonywał również winiety, ilustracje do książek oraz plakaty. Był również wykonawcą polichromii kościelnych. Pracę twórczą przerwała niespodziewana śmierć spowodowana zawałem serca.

Losy jego dorobku artystycznego są, niestety, naznaczone historią II wojny światowej. Po traktacie jałtańskim Polska utraciła ziemie wschodnie na rzecz ZSRR. Siostry Michała Rouby – Zofia i Krystyna zdecydowały się wyjechać do nowo utworzonego państwa polskiego. Mając na uwadze dobro prac i dokumentów zachowanych po bracie, zabrały ze sobą spuściznę po nim. Pozostałe obrazy przewieźli przez granicę jego siostrzeńcy: Józef, Kazimierz i Marian. To dzięki ich trosce, ogromnemu zaangażowaniu, staraniu i poświęceniu przetrwała większość prac artysty. W czasach powojennych obrazy Rouby nie były wystawiane aż do 1976 roku, kiedy to w Muzeum Okręgowym w Białymstoku została zorganizowana wystawa „Trzej pejzażyści. Bolesław Jamontt, Michał Rouba, Aleksander Szturman”. Dopiero w 1982 roku powstał jedyny znaczący artykuł na temat twórczości artysty, opublikowany w Roczniku Muzeum Narodowego w Warszawie, pióra Ireny Kołoszyńskiej, skądinąd wilnianki z pochodzenia. W zbiorach publicznych znajdują się liczne obrazy Michała Rouby. Największy zbiór posiada Muzeum Narodowe w Warszawie. Dzięki staraniom dyrektora Stanisława Lorentza – silnie

związanego ze środowiskiem plastycznym i kulturalnym przedwojennego Wilna – do Zbiorów Sztuki Nowoczesnej trafiło 26 obrazów artysty. Pozostałe prace są własnością Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, Muzeum Lubelskiego w Lublinie, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, Muzeum Okręgowego w Suwałkach i Muzeum Okręgowego w Toruniu, Zakładu Ossolińskich we Wrocławiu i Muzeum Śląskiego w Katowicach. Poza granicami kraju obrazy artysty znajdują się w Litewskim Muzeum Sztuki w Wilnie, w Litewskiej Akademii Nauk w Wilnie, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Wilnie oraz w Muzeum Polskim w Ameryce w Chicago. Pozostałe prace znajdują się w posiadaniu jego rodziny.

Rozdział I

Stan badań

Osoba oraz twórczość Michała Rouby (1893–1941) są w Polsce niemalże nieznane. Ten wybitny malarz i pedagog, rodowity wilenianin, nie doczekał się po 1945 roku szczegółowego opracowania. Choć w *Polskim Słowniku Biograficznym*¹ i w *Słowniku Artystów Polskich*² znajdują się jego biogramy, a Irena Kołoszyńska jako pierwsza i jak na razie jedyna przybliżyła sylwetkę malarza w „Roczniku Muzeum Narodowego w Warszawie”³, jest on mało znanym, praktycznie zapomnianym artystą. Jego nazwisko ukazuje się w różnych publikacjach ginąc w tematyce ogólnego zagadnienia dotyczącego sztuki okresu dwudziestolecia międzywojennego.

Do stanu badań, ze względu na niedostateczną ilość materiałów dotyczących malarza, dołączam artykuły prasowe z epoki, w których publikowano recenzje i drobne notaty dotyczące jego prac. Chciałabym w tym rozdziale dokonać rekonstrukcji faktografii źródeł publikowanych, która ma na celu poszerzenie wiedzy o artyście.

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

² M. Biernacka, *Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, Graficy*, t. IX, pod red. M. Biernackiej, Warszawa 2013, s. 144–151.

³ I. Kołoszyńska, *Michał Rouba. Zarys działalności twórczej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, pod red. K. Michalskiego, t. XXVI, Warszawa 1982, s. 373–432.

W najwcześniejszej recenzji, zamieszczonej w „Południu”⁴ w roku 1922, nieznany autor opierając się na wyglądzie obrazów, a nie na ich konstrukcji dokonuje krytyki stylu Rouby pisząc, iż artysta plamami barw chce zastąpić swój brak formy malarskiej. Jest to jedna z nielicznych recenzji, traktująca negatywnie o malarstwie artysty. W „Tygodniku Ilustrowanym”⁵ z 1926 roku Waław Husarski, który był jednym z częściej piszących o malarzu krytyków, zauważył, że oprócz Ludomira Sleńdzińskiego⁶ Rouba wyróżnia się w środowisku wileńskim bogactwem motywów, zamiłowaniem do malowania. Krytyk podkreśla również, że wcześniejsze prace artysty były „bardziej romantyczne”⁷, oparte na kontraście światłocienia i zestawieniach kolorystycznych. Obrazy z 1926 roku cechuje natomiast ograniczenie palety barw i wprowadzenie neutralnego oświetlenia oraz skupienie się na „poszukiwaniu nowej formy plastycznej”⁸. Szczęsny Rutkowski⁹ zarzuca natomiast, że Rouba używa za dużo ciemnych laserunków, co w rezultacie imituje stare obrazy muzealne.

W 1927 roku na łamach „Przeglądu Tygodniowego”¹⁰ ukazał się obszerny i jeden z nielicznych artykułów dokładnie opisujących życie i twórczość artysty. Niestety, gazeta nie podała, kto był jego autorem. Znajdują się w nim informacje gdzie Michał Rouba uczył się, że był jednym ze współzałożycieli Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków. Następnie recenzent omawia drogę twórczą malarza i zauważa, że we wczesnej fazie twórczości był on pod wpływem Jana Stanisławskiego, a następnie, po powrocie do Wilna porzucił ten

⁴ „i”, *Pierwsza doroczna wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków*, „Południe” 1922, zeszyt 3, s. 58.

⁵ W. Husarski, *Wystawy w Zachęcie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 13, s. 219–220.

⁶ Zastosowana pisownia imienia i nazwiska artysty zaczerpnięta z katalogu *Galeria im. Sleńdzińskich w Białymstoku. Aleksander, Wincenty, Ludomir i Julita Sleńdzińscy*, Białystok 2004.

⁷ W. Husarski, op. cit., s. 58.

⁸ Ibidem.

⁹ Sz. Rutkowski, *Salon 1926 w Zachęcie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 50, s. 861–862.

¹⁰ *Michał Rouba*, „Przegląd Tygodniowy” 1927, nr 6, s. 3.

sposób malowania na rzecz wprowadzenia do obrazów ograniczonych tonów lokalnych z przewagą szarości i zieleni. Najwięcej o artyście napisał W. Husarski – poczynając od 1927 roku z zainteresowaniem śledził przebieg kariery Rouby. W „Wiadomościach Literackich”¹¹ z 1927 roku, w recenzji opisującej wystawę WTAP W. Husarski zauważa, że malarz nie powieli manieri członków grupy podążając drogą prowadzącą ku linearnemu stylowi malowania ze szczególnym uwzględnieniem kolorystyki prac. Uważa go również za jednego z najciekawszych artystów tej grupy, świadomie odczuwającego naturę, którą przekłada na obraz poprzez bogactwo motywów. Recenzent w „Tygodniku Ilustrowanym”¹² zauważa także zmianę w sposobie malowania Rouby, który z malarskiego stylu opartego na światłocieniu przeszedł do manieri bardziej linearnej, o stonowanej kolorystyce, wprowadzając naturalne oświetlenie. Również w tej samej gazecie¹³ z 1928 roku krytyk pisał o popadaniu Rouby w przesadną manierę dekoracyjną, którą uważa za niewłaściwą dla malarza. Dwie recenzje pochodzące z tego samego roku ukazują odmienny odbiór przez krytyków twórczości artysty. Nela Samotyhowa na łamach „Kobiety współczesnej”¹⁴ krytykuje malarza za nieudolne użycie perspektywy, natomiast docenia go za „miłe” użycie kolorów. Z kolei w „Kurierze Warszawskim”¹⁵ recenzentowi podobają się obrazy malarza ze względu na kompozycję, harmonię oraz barwę, które nazywa gobelinowymi. Michał Weinzieher w „Naszym Przeglądzie”¹⁶ porównuje malarstwo Rouby do „szkoły paryskiej”¹⁷, a żywą ko-

¹¹ W. Husarski, *Plastycy wileńscy w Zachęcie*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 14, s. 4.

¹² W. Husarski, *Wystawy w Zachęcie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1927, nr 13, s. 248–249.

¹³ W. Husarski, *Wyczółkowski – WTAP – Salon Modernistów – Pro Arte – Gruberski – Kuźmiński*, „Tygodnik Ilustrowany” 1928, nr 2, s. 2–5.

¹⁴ N. Samotyhowa, *Salon doroczny Zachęty*, „Kobieta współczesna” 1928, nr 51, s. 13.

¹⁵ J. Kleszczyński, *Wilnianie w Zachęcie*, „Kurier Warszawski” 1928, nr 71, s. 15.

¹⁶ M. Weinzieher, *Wystawa „Zachęty”*, „Nasz Przegląd” 1929, nr 83, s. 10.

¹⁷ Ibidem.

lorystykę oraz fakturę obrazów i ich kompozycję do prac Othona Friesz'a.

W roku 1930 odbyła się w warszawskiej „Zachęcie” oraz w Wilnie jubileuszowa wystawa WTAP. Z tej okazji prawie wszystkie gazety wspominały wileńskie ugrupowanie. W recenzjach tych dużą wagę przykładano do przedstawienia ważniejszych artystów. W gronie tym znalazł się także Michał Rouba. W „Przeglądzie Wileńskim”¹⁸ recenzent pisał, że malarz poczynił ogromne postępy rozjaśniając kolorystykę oraz konstruując kompozycję opierającą się na układzie plam barwnych. Jednakże za wadę uznaje brak zróżnicowanej faktury. W. Husarski¹⁹ wyczuł w zmianie stylu artysty nawiązanie do tendencji powrotu do klasycyzmu, tak charakterystycznych dla grupy wileńskiej. Autor pisał, że Rouba zwrócił się w stronę zestawień prostych geometrycznych linii oraz jednokolorowych płaszczyzn wbrew własnemu dążeniu do kompozycji malowniczych. Stanisław Piasecki na łamach „ABC”²⁰ dokonuje porównania malarza z Bronisławem Jamonttem – drugim artystą wileńskim, który wyspecjalizował się w malarstwie pejzażowym. Obaj twórcy zostali zestawieni ze sobą przez krytyka na zasadzie przeciwieństwa. Rouba, według Piaseckiego dostrzega, a zrazem maluje ponure, pospolite, biedne domki i dzielnice Wilna; w widokach tych dla recenzenta malarz zbliża się do „naturalizmu Maksymiliana Gierymskiego”²¹. Jednakże dziewiętnastowieczny realizm – naturalizm w obrazach wileńskiego artysty zostaje poddany uproszczeniu oraz modernizacji. Wiktor Podoski w „Rzeczpospolitej”²² wspominał, że Rouba „kokietuje w sposób wyrafinowany, z udaną naiwnością”²³ pokazując publiczności motywy zupełnie niemalarskie, które cechuje prostota. Podoski pisał o cyklu wileńskim. W obszernej recenzji opublikowanej w „Wiadomościach Literackich”²⁴ poświęconej wystawie jubi-

¹⁸ W. Kajrukstis, *Jubileuszowa Wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków*, „Przegląd Wileński” 1930, nr 11/12, s. 14–15.

¹⁹ W. Husarski, *Z wystaw*, „Tygodnik Ilustrowany” 1930, nr 16, s. 311–313.

²⁰ S. Piasecki, *Wilnianie w Zachęcie (Wystawa Jubileuszowa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków*, „ABC” 1930, nr 97, s. 6.

²¹ Ibidem.

²² W. Podoski, *Z Zachęty. Jubileuszowa Wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków*, „Rzeczpospolita” 1930, nr 120, s. 9.

²³ Ibidem.

leuszowej, zorganizowanej z okazji dziesięciolecia powstania WTAP, Mieczysław Sterling zauważa, że Rouba maluje w sposób zbliżony do nowej rzeczowości – neorealistycznie. Jego obrazy ukazujące stare Wilno zostały przeciwstawione twórczości Maurice’a Utrilla²⁵, który malował widoki Paryża. Sterling porównuje styl Rouby do prac o charakterze prymitywizującym, Utrilla natomiast do nurtu neoimpresjonistycznego. Jest to też jedna z pierwszych wzmianek porównująca cykl wileński do obrazów z kręgu *Neue Sachlichkeit* – „Rouba daje «nową rzeczowość», neorealizm, bliższy jednak ludowych obrazów niż Utrillo”²⁶. Wpływy te zauważa także N. Samotyhowa pisząc w „Kobiecie Współczesnej”²⁷, że w twórczości malarza dostrzec można wątki nadrealistyczne, połączone z syntetyczną prostotą, która nadaje jej charakter poetyckości i nieuchwytności. Natomiast w „Sztukach Pięknych”²⁸ Mieczysław Skrudlik porównuje malarstwo Rouby do neo-realistów oraz stawia go na tej samej drodze twórczej co Rafała Malczewskiego, przy czym zauważa podobieństwo obrazów wileńskiego artysty do sztuki drzeworytu. W tym samym roku M. Weinzieher na łamach „Naszego Przeglądu”²⁹ pisał o zmianie w twórczości artysty, którą cechuje przejście na „manierę nowej rzeczowości”³⁰ i rozpoczęcie malowania pod wpływem Rafała Malczewskiego i Konrada Winklera. Recenzent uważa, że ta zmiana nie wyszła artyście na dobre i na siłę stara się przekonać widza do nowego stylu. Artykuł zamieszczony w „Słowie”³¹ w 1931 roku odnoszący się do wystawy artystów wileńskich, na-

²⁴ M. Sterling, *Jubileuszowa wystawa artystów wileńskich*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 18, s. 4.

²⁵ Maurice Utrillo (1883–1955), francuski malarz, syn malarki Susanne Valadon. Od dzieciństwa alkoholik, w ramach terapii zaczął uprawiać malarstwo. Tematem jego prac były pejzaże miejskie, zob.: Jeanine Warnod, *Maurice Utrillo*, Hungary 1983.

²⁶ M. Sterling, op. cit., s. 4.

²⁷ N. Samotyhowa, *Ostatnie wystawy w Zachęcie, Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków*, „Kobieta Współczesna” 1930, nr 16, s. 10–14.

²⁸ M. Skrudlik, *Salon Listopadowy w Zachęcie*, „Sztuki Piękne” 1930, nr 4, s. 10.

²⁹ M. Weinzieher, *Sztuka współczesna. Wilnianie w Zachęcie*, „Nasz Przegląd” 1930, nr 102, s. 15.

³⁰ Ibidem.

³¹ „Wysz”, *Salon Plastyków wileńskich*, „Słowo” 1931, nr 149, s. 2–3.

pisany pod pseudonimem Wysz³², traktuje także o Roubie i zmianie jego stylu. Jak zauważył krytyk, malarz zaczął podążać w stronę prostego posługiwania się środkami wyrazu artystycznego. Obrazy zostały namalowane płaszczyznowo i występują w nich pewne elementy groteski – szyldy, tabliczki czy suszące się pranie. Artysta zaczyna także monumentalizować uliczne pejzaże nadając im sentymentalny, nastrojowy klimat.

Na łamach tej samej gazety³³ w roku 1934 ukazał się bardzo ważny artykuł, który jest krótkim wywiadem prasowym z artystą. Recenzent o pseudonimie Zet opisuje wnętrze pracowni przy ulicy Mostowej w Wilnie, w której największą uwagę przykuwają stojące pod ścianami i na sztalugach obrazy. Prace te przedstawiają letnie pejzaże ziemi wileńskiej oraz samego miasta. Rouba w wywiadzie mówi o swojej pracy. Opowiada, że *Pejzaż kompozycyjny* namalowany został dla Pałacu Arcybiskupiego, a motyw obrazu został zaczerpnięty z ogrodu siostry przy ulicy Wingry. Malarz informuje także, że obraz *Srebrny pejzaż*, który zakupiono w Pittsburgu został wybrany na wystawę do USA przez dyrektora Carnegie Institute na Europę, p. Lerolle'a tylko na podstawie zdjęcia, ponieważ nie było go w pracowni. Genezę obrazu malarz tłumaczy opisując go jako kompozycję pejzażową, która powstała podczas jego pobytu na Braclawszczyźnie, kiedy to poczynił drobne notatki z natury, a następnie już w pracowni namalował obraz.

W 1935 roku odbyła się pierwsza indywidualna wystawa prac Michała Rouby. Była prezentowana w Wilnie i w Warszawie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Dwie ekspozycje obejmujące całokształt twórczości artysty stały się pretekstem do licznych recenzji i krytyk na łamach ogólnopolskiej prasy.

W „Kurierze Wileńskim”, krytyk o pseudonimie jim³⁴ pierwszy raz napisał o drzeworytach artysty uważając je za „bardzo do-

³² A. Bar, *Słownik pseudonimów i kryptonimów*, t. II, Warszawa 1954, s. 210, „Wysz” – J. Wyszomirski.

³³ „Zet”, *Sukces malarzy wileńskich. Instytut Carnegie w Pittsburgu zakupuje dzieła wileńskich artystów*, „Słowo” 1934, nr 338, s. 2.

³⁴ „jim”, *Podwójna niespodzianka (XVI wystawa obrazów i rzeźb Wileńskiego T-wa Art. Plastyków)*, „Kurier Wileński” 1935, nr 5, s. 3-4; jim – J. Maśliński, zob. D. Konstantynów, *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920–1939*, Warszawa 2006, s. 251.

bre”³⁵. Następnie poświęcił fragment artykułu na przedstawienie obrazów prymitywizujących – *Sklepiki, Zakład pogrzebowy*, w których dostrzegł przemyślaną, nowoczesną formę zabarwioną poetyką wileńskich przedmieść. Poddał także krytyce obraz *Peonie*, który uważał za dziwny. Konrad Winkler w „Polsce Zbrojnej”³⁶ opisał kolejne etapy twórczości Rouby. Recenzent wspominał, że malarz nie stosuje szerokiego wachlarza środków artystycznych, rekompensując to świadomym dążeniem do celów i zadań, które narzuca mu masywna konstrukcja w obrazach. Dostrzegł również wpływ Paula Cézanne’a na twórczość malarza, widoczny w kompozycyjnym rozwiązaniu planów i następujących po sobie barwnych płaszczyzn. W późniejszych obrazach zauważył analogie z pracami R. Malczewskiego i nawiązanie do malarstwa z kręgu Nowej Rzeczowości. Tytus Czyżewski w artykule zamieszczonym w „Kurjerze Polskim”³⁷ opisał zmianę stylu artysty, którą uważał za udaną. Twierdził, że wcześniej malarz był pod wpływem grupy wileńskiej i przez jej stylizację tworzył obrazy sztuczne i nienaturalne. Recenzent stwierdził, że Rouba zaczął podążać w stronę natury, którą maluje w sposób godny wnikliwego, szlachetnego obserwatora. Krytyk zwrócił uwagę na subtelny jasny koloryt obrazów. Negatywną recenzję napisał Jan Bujakowski³⁸, który uważał, że Rouba popadł w nadmierną dekoracyjność, a jego obrazy olejne przypominają malarstwo temperą. Uważał, że malarz zatrzymał się i tworzy w manierze przestarzałej, co jest największym zarzutem wobec artysty. W „Nowinach Codziennych” W. Podoski³⁹ podjął próbę charakterystyki twórczości Rouby. Recenzent podzielił wystawiane prace na dwie części. Pierwsza z nich to dzieła, które dla niego mają wyjątkową wartość artystyczną z powodu niespotykanego ukazania pejzażu miejskiego – pospolitych, nie malowniczych biednych przedmieść w sposób jak najbardziej malowniczy i poetycki. Recenzent docenia nowatorstwo ograniczenia gamy ko-

³⁵ Ibidem.

³⁶ K. Winkler, *Z wystaw warszawskich (Portret męski i Zbiorowa wystawa M. Rouby w Zachęcie)*, „Polska Zbrojna” 1935, nr 57, s. 5.

³⁷ T. Czyżewski, *Portret męski w Zachęcie*, „Kurjer Polski” 1935, nr 48, s. 5.

³⁸ J. Bujakowski, *Najpiękniejszy portret męski*, „Prosto z mostu” 1935, nr 6, s. 8.

³⁹ W. Podoski, *Wystawy w Zachęcie*, „Nowiny Codzienne” 1935, nr 50, s. 5.

lorystycznej do kilku dominujących barw kładzionych na obrazach płasko i gładko, z pominięciem przejść kolorystycznych. Taki zabieg nadaje pracom walory dekoracyjne. Krytyk uważa, że uproszczona kompozycja i zastosowanie niewielu walorów plastycznych ukazujących miasto są bardzo nowatorskie i mogłyby wnieść do polskiego malarstwa nowe wartości artystyczne. Niestety, jak podał Podoski, Rouba wyzbył się tego stylu na rzecz kompozycji z zastosowaniem przejść kolorystycznych i powrócił do bardziej zachowawczych sposobów malowania, co zdaniem krytyka, nie było dobrym posunięciem. M. Weinzieher w „Naszem Przeglądzie”⁴⁰ skomentował twórczość artysty łącząc ją z elementami prymitywizmu w typie malarstwa „Celnika” Rousseau oraz wpływami niemieckiej grupy Neue Sachlichkeit, a w szczególności z pracami Alexandra Kanoldta. Jak podaje krytyk, Rouba w 1935 roku zaczął podążać w stronę postimpresjonizmu francuskiego. Michał Wallis w „Wiadomościach Literackich”⁴¹ dostrzegł w malarstwie artysty wycucie subtelnego piękna starego, ginącego Wilna, „któremu przyświeca nuta poetyckości, baśniowości i specyficzny jakby zawoalowany romantyzm”⁴². Na łamach „Pionu”⁴³ ukazał się obszerny artykuł, w którym recenzentka omówiła dotychczasową twórczość artysty. Jadwiga Puciata-Pawłowska zauważyła w latach 1927–1934 zmianę stylu artysty, którą uważa za interesującą i godną uwagi. Według niej, artysta wyzbył się wcześniejszej manieri opierającej się na wprowadzaniu ciemnej tonacji brązów oraz zimnych zieleni. Malarz porzucił te ponure tonacje na rzecz świetlistych, jasnych i harmonijnych barw. Zmienił także sposób malowania zaprzestając pokrywać płótno cienką warstwą farby. Recenzentka przychylnie wypowiada się o nowym, kontrastowym połączeniu barw na obrazach. Kolejną długą recenzję z wystawy Michała Rouby zamieściło „Słowo”⁴⁴. Autor piszący pod pseudonimem APK

⁴⁰ M. Weinzieher, *Wystawa w Zachęcie. Portret męski*, „Nasz Przegląd” 1935, nr 48, s. 20.

⁴¹ M. Wallis, *Rouba, Wachtel, Medale i Plakiety Belgijskie*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 9, s. 6.

⁴² Ibidem.

⁴³ J. Puciata-Pawłowska, *Michał Rouba w Zachęcie*, „Pion” 1935, nr 11, s. 6.

⁴⁴ „APK”, *Krytycy malarscy o Roubie*, „Słowo” 1935, nr 263, s. 2.

obok przytoczenia innych recenzji zauważył w twórczości artysty niezwykłą oszczędność kompozycji na płótnach, w których przeważają proste linie oraz płaskie plamy barwne. Największą uwagę zwrócił na prace ukazujące Wilno – to biedne, ze starymi, zaniedbanymi sklepami i domami. Autor dostrzegł także, że malarz nie lubi malować postaci ludzkich i traktuje je wyłącznie jako uzupełnienie do krajobrazów. Rysy twarzy w jego obrazach zawsze są rozmyte i pozbawione konturów. Przytoczył również wypowiedź malarza, która wyjaśnia, dlaczego wybrał taki sposób traktowania sylwety ludzkiej – „ludzi traktowałem zawsze, jako kłamrę do spięcia nastrojów”⁴⁵. Na koniec wspominał o drzeworytach, które były prezentowane na wystawie – uważał je za udane, w szczególności *Kościół św. Anny*, w którym widział nawiązania do sztuki gotyku.

Recenzje z lat 1936–1937 bazują na wcześniejszych artykułach zamieszczanych w ogólnopolskiej prasie i nie wnoszą nic nowego do stanu badań nad twórczością artysty.

Dopiero w 1938 roku, po zorganizowaniu drugiej zbiorowej wystawy artysty pojawiły się nowe opinie, tym razem podsumowujące całokształt pracy twórczej malarza. W „Słowie”⁴⁶ Konrad Czarnocki w recenzji z wystawy poruszył dwa zagadnienia. Pierwszym z nich była pilna potrzeba powstania w Wilnie lokalu wystawowego, który spełniłby wymogi ekspozycyjne. Autor poddaje krytyce opieszałość władz miasta przy podjęciu decyzji w tej sprawie. Następnie stwierdza, że obrazy Rouby pomimo swojej barwności są źle wystawione – w ciemnej, szarej sali, w niewłaściwych warunkach ekspozycyjnych. O samym malarzu pisał, że jest „urodzonym dekoratorem”⁴⁷. Recenzent zauważył, że artysta nawiązuje do osiemnastowiecznej francuskiej tradycji pejzażowej, która deformuje drzewa na kształt wzorów wykonywanych na tkaninach. Zniekształcenie to niesie jednak duże walory dekoracyjne. Autor porównuje pejzaże malarza do malowideł ściennych, które kolorystyką rozbielonych zieleni przypominają gobeliny. Dostrzega rzetelny stosunek malarza do przyrody, w którym zapomina o francuskiej manierze. Recenzent

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ K. Czarnocki, *Dobre obrazy w złym lokalu*, „Słowo” 1938, nr 76, s. 2.

⁴⁷ Ibidem.

najlepiej ocenił obrazy ukazujące Wilno i w dość poetycki sposób opisał prace przedstawiające miasto, w których artysta w znakomity sposób przedstawił brzydotę i biedę Wilna. Na łamach „Głosu Narodowego” ukazała się recenzja autora o inicjałach W. St.⁴⁸. Publicysta pisał na początku o powinności organizowania wystaw indywidualnych artystów oraz grup plastycznych. Następnie, w dalszej części artykułu przeszedł do omówienia wystawy Michała Rouby. Dostrzegł w artyście twórcę może nie błyskotliwego, ale olśniewającego „przepychem barw”⁴⁹. Uważał także, że malarz jest wspaniałym piewcą Wilna i ziemi wileńskiej, a w jego obrazach została ukazana dusza i charakter tych ziem. Pisał, że w twórczości malarza nie ma „snobizmu i blagi”⁵⁰, co uważa za pozytywną cechę Rouby. Aleksander Budrys-Budrewicz w „Polsce Zbrojnej”⁵¹ napisał bardzo przychylną dla artysty recenzję. Na początku artykułu wspominał o ogromnym sukcesie wystawy malarza w Wilnie, o niezmiernie licznej frekwencji (5000 osób) i dużej liczbie sprzedanych obrazów. Podkreślał, że Rouba jest malarzem na wskroś wileńskim, kochającym swoje rodzinne miasto i okolice. Jego doskonała technika malarska jest wynikiem świadomego dążenia do syntezy. Recenzent wspominał o „świetlistych i zamglonych”⁵² pejzażach, a także o motywach typowo wileńskich – miejskich. Autor podkreślił również, że prace przedstawiające stare Wilno są dokumentami historycznymi – stylizowanymi. Chwalił malarza za „świadomość celu, świetną technikę, planowość i syntezę”⁵³. Cechy te, zdaniem recenzenta, nadają obrazom artysty „walor miary europejskiej”⁵⁴. Publicysta widzi w miękkiej gobelinowości obrazów wpływy malarstwa flamandzkiego i francuskiego doby baroku. Jednakże styl ten, według autora, jest przez Roubę „prze-

⁴⁸ „W. St.”, *Po zamknięciu wystawy zbiorowej Michała Rouby*, „Głos Narodowy” 1938, nr 12, s. 4.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ A. Budrys-Budrewicz, *Michał Rouba malarz regionalny wileński*, „Polska Zbrojna” 1938, nr 18, s. 3.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

tworzony i po swojemu traktowany⁵⁵. Na koniec autor wspomina o umiłowaniu do ziemi wileńskiej i Wilna, które malarz przejął od swego nauczyciela – F. Ruszczyca. Obszerna recenzja dotycząca Rouby została zamieszczona w „Słowie”⁵⁶. K. Kieniewicz w pierwszych zdaniach opisał złą sytuację, w której znalazło się Wilno. Miasto to nie posiada bowiem odpowiedniego budynku wystaw, dlatego też artyści wileńscy wystawiają częściej w innych miastach i za granicą. Recenzent pisał, że pejzaż jest domeną artysty, który stosuje nieskomplikowane motywy, zestawia zdecydowanie gładkie płaszczyzny barwne z niedużymi plamami kolorów – autor artykułu dostrzegł w ich wzajemnym przenikaniu się impresjonizm. Zauważył także, że obok wypracowanych efektów formalnych, światło w obrazach artysty pełni bardzo dużą rolę. Według Kieniewicza charakterystycznymi cechami malarstwa artysty są „charakter dekoracyjny prac, harmonijność układu formy, tonu i koloru”⁵⁷.

Ostatnia notatka prasowa na temat artysty pochodzi z 1941 roku. Ukazała się w „Prawdzie Wileńskiej”⁵⁸ i traktuje o przyznaniu Roubie nagrody w wysokości 1750 rubli za obraz *Waszownicy*.

W materiałach po artyście znajdują się recenzje, które zostały wklejone przez malarza do albumu. Nie posiadają one danych biograficznych. Brak w nich tytułu czasopisma, daty, numeru lub widnieje tylko tytuł, nazwisko albo pseudonim recenzenta. Chciałabym w tym miejscu przytoczyć te, które opisują twórczość artysty. W recenzji noszącej tytuł *Artyści wileńscy w Zachęcie* recenzent uważa Roubę za „wielkiego konstruktora, który lubi rozjaśniać paletę barwną tonami srebra i szmaragdami”⁵⁹. Artykuł ten traktuje, że artysta odnalazł w Wilnie urok i czar Florencji. Publicysta piszący pod pseudonimem Doliwa w recenzji z V Wystawy Plastyków, która odbyła się w Wilnie w maju i czerwcu 1927 roku uważał, że malarz jest impresjonistą, który wyzbył

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ K. Kieniewicz, *Zbiorowa wystawa obrazów Michała Rouby*, „Słowo” 1938, nr 73, s. 7.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ „Prawda Wileńska” 1941, 21 maja, notatka znajduje się w albumie artysty.

⁵⁹ Recenzja z albumu artysty, kolekcja rodziny artysty.

się ze swojej twórczości wcześniejszych wpływów francuskich. Kolejne recenzje przychylnie oceniają malarza za tworzenie harmonijnych pejzaży, użycie wysmakowanych tonacji barwnych, a także za szlachetny sposób manieri malarskiej, która przypomina gobeliny. Rouba uznawany jest za wnikliwego obserwatora przyrody, który jej piękno potrafi we własny sposób przenieść na płótno tworząc dekoracyjne kompozycje. Inna recenzja zauważa zmianę sposobu jego malowania, który od „pocezannowskiego impresjonizmu, poprzez uproszczone formy doprowadził artystę”⁶⁰ do stylu pokrewnego R. Malczewskiemu. Artykuł traktuje o podążaniu malarza w stronę Nowej Rzeczowości, widocznym najwyraźniej w obrazach mających za temat Wilno. W kolejnej recenzji autor dostrzegł w twórczości Rouby i B. Jammontta wpływ neoromantyzmu o zabarwieniu francuskiego surrealizmu. Dla recenzenta obrazy wileńskie przepełnione są subtelną poezją i pełnią uroku. Kolejny krytyk zauważa, że Rouba maluje w dwóch różnych „stylach”, w pierwszym widać wpływy P. Cézanne’a, w drugim zaś klasyczne. Autor proponuje, aby artysta zdecydował się, który z nich wybrać.

Na koniec omawiania recenzji w prasie przedwojennej chciałabym jeszcze przytoczyć ostatnią, która wspomina o Roubie jako malarzu czysto wileńskim, ukazującym w swych obrazach nastroj otaczającej go przyrody i miasta. Dla krytyka artysta jest malarzem posiadającym indywidualny styl, w którym nie ma „krzykliwej kokietliwej reklamarskiej indywidualności”⁶¹. Ciekawym zagadnieniem jest to, że recenzje prasowe, które wręcz entuzjastycznie podchodzą do twórczości malarza powstały po 1934 roku, kiedy to już nie wystawiał z WTAP. Są też recenzje wyrażające negatywną krytykę prac artysty, stanowią one wyjątek z tak wielu napisanych artykułów prasowych. Chciałabym tu kilka z nich przytoczyć. W „Południu” recenzent o inicjale „i” uważa, iż malarz „łudzi się, że plamami jaśniejszej farby zastąpi brak formy w swych kolorowych pejzażach”⁶². Szczęsny Rutkowski

⁶⁰ Recenzja z albumu artysty, kolekcja rodziny artysty.

⁶¹ Ibidem.

⁶² „i”, *Wilno – Pierwsza doroczna wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków*, „Południe” 1922, op. cit., s. 58.

na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” krytykuje Roubę za „używanie ciemnych laserunków imitujących stare obrazy muzealne”⁶³. W tej samej gazecie dwa lata później W. Husarski zauważa, że artysta „po wysoce obiecujących, realistycznych pracach z lat poprzednich wpadać zaczyna obecnie w pewną manieryczną dekoracyjność”⁶⁴. Z 1930 roku pochodzi opinia M. Weinziehera dotycząca twórczości Rouby, w której w „Naszym Przeglądzie” pisze następująco: „obecnie w twórczości Rouby nastąpił przełom niewyływający zdaje się z istotnej ewolucji malarza. Artysta nagle przerzucił się na miarę «nowej rzeczowości» zaczął malować pod wpływem Kanoldta i R. Malczewskiego. Wynikiem tymczasowym tej przemiany jest, że ostatnie prace są słabsze niż dawniejsze. Artysta nie przetrwał nowego dla siebie materiału i stara się nas zdobywać zbyt powierzchownymi efektami”⁶⁵.

Materiały dotyczące twórczości artysty powstałe po 1945 roku znajdują się w publikacjach katalogów wystaw i książkach dotyczących polskiej historii sztuki.

W publikacji na temat polskiego drzeworytu Maria Grońska⁶⁶ omawiając historię grafiki wileńskiej dwudziestolecia międzywojennego podała, że Michał Rouba uprawiał drzeworyt, ale marginesowo. Wymienia zachowane prace, o których pisze w następujący sposób: „Artysta dążył do pewnej graficzności poprzez akcentowanie linii, często na przykład umieszczał konary drzew na pierwszym planie i ukazywał spoza nich bryły architektoniczne. Barwy służą przede wszystkim do wprowadzenia akcentów dekoracyjnych. Faktura jest uproszczona, spełnia rolę podrzędną. Niektóre prace przypominają drzeworyty i litografie artystów krakowskich z początków stulecia”⁶⁷. Informacja o Mi-

⁶³ Sz. Rutkowski, *Salon 1926 w Zachęcie*, „Tygodnik Ilustrowany”, op. cit., s. 861–862.

⁶⁴ W. Husarski, *Wyczółkowski – WTAP – Salon Modernistów – Pro Arte – Gruberski – Kuźmiński*, „Tygodnik Ilustrowany”, op. cit., s. 2–5.

⁶⁵ M. Weinzieher, *Sztuka współczesna. Wilnianie w Zachęcie*, T. Kulisiewicz w *Salonie Garlińskiego*, „Nasz Przegląd”, op. cit., s. 15.

⁶⁶ M. Grońska, *Nowoczesny drzeworyt polski do 1945 roku*, Wrocław–Warszawa–Gdańsk 1971.

⁶⁷ Ibidem, s. 291.

chale Roubie pojawia się również w *Polskim życiu artystycznym w latach 1915–1939*⁶⁸ w artykule poświęconym Wileńskiemu Towarzystwu Artystów Plastyków⁶⁹, w którym artysta wymieniony jest jako współzałożyciel grupy. Nazwisko malarza widnieje w kronice wydarzeń artystycznych, przy wystawach zorganizowanych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, Instytucie Propagandy Sztuki, Wystawach dorocznych WTAP, a także organizowanych przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych za granicą. W *Polskiej Bibliografii Sztuki 1801–1944* pojawia się jedna wzmianka o malarzu przy okazji jego wystawy indywidualnej w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w 1935 roku⁷⁰. W publikacji Ireny Kołoszyńskiej *Ludomir Sleńdziński. Pamiętnik z wystawy*⁷¹ autorka podaje, że Rouba był współzałożycielem WTAP, następnie informuje o odbytych studiach w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, a także o pobycie we Francji i Włoszech. Tak jak powyżej, wymienia instytucje, w których wystawiane były prace artysty. W sporządzonej przez I. Kołoszyńską tabeli członków WTAP nazwisko malarza widnieje w roku 1922 i 1930. W 1977 roku na łamach „Rocznika Muzeum Narodowego w Warszawie” ukazał się obszerny artykuł Ireny Jakimowicz – *Grafika Wileńska dwudziestolecia międzywojennego*⁷². W publikacji tej autorka szczegółowo omawia grafikę, którą uprawiali artyści związani ze środowiskiem wileńskim, dokonuje analizy porównawczej technik papierowych z malarstwem. Drzeworyty malarza uważa za interesujące, pomimo tak małej ich ilości. I. Jakimowicz wspomina, że malarz poddaje swoje prace graficzne „wyraźnym zabiegom stylizacyjnym operując płaskimi plamami zróżnicowanymi barwą”⁷³. Owa ma-

⁶⁸ I. Huml, *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 571–572.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ *Polska Bibliografia Sztuki*, t. 1, cz. 2, pod red.: J. Wiercińska, M. Liczbińska, Warszawa–Wrocław–Kraków–Gdańsk 1975, s. 182.

⁷¹ I. Kołoszyńska, *Ludomir Sleńdziński. Pamiętnik z wystawy*, Warszawa 1977.

⁷² I. Jakimowicz, *Grafika wileńska dwudziestolecia międzywojennego*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. XXI, Warszawa 1977, s. 251–290.

⁷³ Ibidem, s. 254.

niера, według autorki, wywodzi się z młodopolskiej szkoły krakowskiej, ale i z inspiracji grafiką japońską.

Najbardziej wartościową publikacją, która jako pierwsza ujęła całokształt twórczości Michała Rouby, jest artykuł I. Kołoszyńskiej zamieszczony w „Roczniku Muzeum Narodowego w Warszawie”⁷⁴. Autorka podaje w nim wszystkie istotne zdarzenia z życia artysty, dokonuje syntezy twórczości jego prac, od młodzieńczych do ostatnich z 1941 roku. Zwraca szczególną uwagę na obrazy z „cyklu wileńskiego” i „trockiego”. I. Kołoszyńska sporządziła spis prac artysty znajdujących się zarówno w zbiorach instytucji narodowych jak i w kolekcjach prywatnych. Dzięki niej powstały: lista wystaw, w których uczestniczył Michał Rouba, wykaz dokumentów związanych z życiem i twórczością artysty, a także rejestr katalogów wystaw. Publikacja ta była dla mnie punktem wyjścia do dalszych badań przy powstawaniu monografii artysty. I. Kołoszyńska jako pierwsza zauważyła ogromny wkład malarza, jako artysty i pedagoga w kulturę plastyczną międzywojennego Wilna. Dzięki niej został on godnie przypomniany w latach 80. XX wieku.

Dużo uwagi poświęciła Roubie Joanna Pollakówna w publikacji dotyczącej malarstwa polskiego lat 1918–1939. Autorka wspomina artystę w rozdziale *Stylizatorzy i synkretyści* przypisując twórczość malarza do nurtu neoklasycznego i niemieckiej grupy *Neue Sachlichkeit*. Podaje także, że malarstwo artysty oscyluje pomiędzy realizmem a klasycyzmem, dając wyraz „zaniepokojonej malarskiej wyobraźni”⁷⁵. Szczególne jest to widoczne w pracach ukazujących Wilno. W 1986 roku została wydana książka *Album wileńskie*⁷⁶, w której S. Lorentz opisał swoje wspomnienia związane z pobytem w Wilnie. Publikacja ta jest pierwszą próbą przedstawienia inteligencko-artystycznego-kulturotwórczego środowiska wileńskiego w dwudziestoleciu międzywojennym. Autor opisuje działalność organizacji związanych z kulturą i plastyką, a także stosunki panujące w tym środowisku. Postać Michała Rouby pojawia się w tej książce w kontekście drukarni Lux Ludwika Chomińskiego⁷⁷, z którą artysta współ-

⁷⁴ I. Kołoszyńska, *Michał Rouba...*, op. cit.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ S. Lorentz, *Album wileńskie*, Warszawa 1986.

⁷⁷ Ibidem, s. 46.

pracował jako ilustrator. Kolejny raz nazwisko malarza przytoczone zostało przy opisywaniu nominacji do klubu „Smorgonia”. Do osób powołanych do „Bandy Cyganów”⁷⁸ został zaproszony również malarz⁷⁹. Krótka wzmianka o artyście pojawia się także w opracowaniu ogólnym dotyczącym polskiej historii sztuki od II połowy XVIII wieku do lat 70. XX wieku, autorstwa Tadeusza Dobrowolskiego. Ta dość lakoniczna notatka została zamieszczona w podrozdziale dotyczącym klasycyzmu szkoły wileńskiej⁸⁰. W 1990 roku ukazał się kolejny tom *Polskiego Słownika Biograficznego*⁸¹, w którym znalazło się hasło autorstwa Róży Biernackiej – Michał Rouba. Jest to glosa zawierająca wszystkie najistotniejsze informacje dotyczące życia i twórczości artysty.

Opracowaniem, które wniosło ogromny wkład w badanie dziejów kultury wileńskiej jest publikacja Józefa Poklewskiego *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*⁸². Pracę rozpoczął zapoznaniem z historycznymi uwarunkowaniami miasta na początku XX wieku, następnie przeszedł do opisanego życia zwracając uwagę na twórców, dzieła i aktualne wówczas tendencje kulturotwórcze. Rozdział ten został podzielony na poszczególne działy: malarstwo, w którym szczególną rolę zajmuje WTAP, rzeźbę, fotografię, architekturę i urbanistykę, a także wydarzenia teatralne i parateatralne. Kolejny z nich opisuje wystawy plastyczne, szkolnictwo artystyczne, organizacje artystyczne i kulturalne oraz instytucje opiekujące się sztuką. Wyczerpując temat stosunków w artystycznym Wilnie, autor podejmuje również temat konfliktów i zatargów na polu artystyczno-kulturalnym. W tej książce Michał Rouba znalazł również swoje miejsce. Autor przywołuje krótką biografię artysty uwzględniając w twórczości malarza „nawiązywanie do doświadczeń Cézanne’a, formistów, aż do Nowej Rzeczowości”⁸³. Poklewski wspomina także o udziale

⁷⁸ Ibidem, s. 131.

⁷⁹ Szczegóły dotyczące klubu, jego powstania i działalności przedstawia S. Lorentz w *Albumach Wileńskich*.

⁸⁰ T. Dobrowolski, *Malarstwo Polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 310.

⁸¹ R. Biernacka, op. cit., s. 323–325.

⁸² J. Poklewski, *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*, Toruń 1994.

⁸³ Ibidem, s. 122.

artysty w wystawach dorocznych WTAP, Salonach Zachęty i Instytutu Propagandy Sztuki. W rozdziale traktującym o organizacjach i szkolnictwie znajduje się informacja, że „w 1934 r. działem malarskim Szkoły Przemysłu Artystycznego kierował Michał Rouba”⁸⁴. Ten sam autor w artykule zamieszczonym w materiałach pokonferencyjnych z sesji naukowej, która odbyła się w Trokach⁸⁵ wspomina postać artysty przy omawianiu WTAP, którego artysta był współzałożycielem i pełnił w nim funkcję sekretarza. Również w pamiętnikach F. Rusczyca⁸⁶ wydanych w 1996 roku pojawia się nazwisko Rouby. Autor pamiętników opisuje w nich swoje przeżycia dotyczące pobytu w Wilnie oraz działalności na polu kultury i plastyki na kresach II Rzeczypospolitej. W tych wspomnieniach malarz pojawia się przeważnie w notatkach dotyczących wydarzeń kulturalnych, np. w zapisku dotyczącym projektu powstania pomnika Władysława Syrokomli⁸⁷. Te skromne fragmenty z pamiętnika F. Rusczyca ukazują stosunki panujące w międzywojennym mieście; sam autor oczywiście opisuje wydarzenia przez pryzmat własnej samooceny, jednakże jest to dość cenne źródło informacji, traktujące czasem o mało istotnych wydarzeniach. Kiedy połączy się te mikrohistorie można uzyskać szerokie spektrum życia artystycznego miasta nad Wilią.

W 2004 roku została wydana praca doktorska Iwony Luby pt. *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*⁸⁸. Książka ta podnosi ważną problematykę malarstwa polskiego pomiędzy wojnami. Wypełnia ona lukę dotyczącą tej tematyki. W książce zostały zawarte najistotniejsze zagadnienia dotyczące zjawisk, które determinowały twórczość artystyczną w tym okresie. Nawiązywanie do rodzimej tradycji sztuki ludowej, powrót do klasycyzmu, wpływy bizan-

⁸⁴ Ibidem, s. 258.

⁸⁵ J. Poklewski, *Organizacje artystyczne i instytucje opieki nad sztuką w międzywojennym Wilnie*, [w:] *Kultura międzywojennego Wilna*, pod red. A. Kieźuń, Białystok 1994 (materiały konferencji w Trokach 28–30.06.1993).

⁸⁶ F. Rusczyca, *Dziennik, Część druga, W Wilnie 1919–1932*, Warszawa 1996.

⁸⁷ Ibidem, s. 182.

⁸⁸ I. Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004.

tynizmu oraz zwrot ku dziewiętnastowiecznemu historyzmowi. Wszystkie te wątki miały ogromny wpływ na kształtowanie się nowego malarstwa polskiego. W publikacji tej I. Luba wspomina także o Michale Roubie. W rozdziale poświęconym nowoczesnemu klasycyzmowi⁸⁹ zalicza twórczość artysty do malarstwa z kręgu idyllicznego. Tendencja ta „w szczególnych polskich realiach politycznych mogła stać się afirmacją życia w niepodległej ojczyźnie – w II Rzeczypospolitej i panującego w niej nowego ładu, hymnem polskości”⁹⁰. Według autorki, malarz „w rozświetlonych słonecznym blaskiem pejzażach głosił pochwałę piękna”⁹¹. Za tę harmonijną wizję ziemi wileńskiej ukazywaną w pejzażach Rouba otrzymywał już w okresie dwudziestolecia międzywojennego pozytywne recenzje.

Praca, która jest monograficznym opracowaniem działalności WTAP, została wydana w 2006 roku. Jej autorem jest Dariusz Konstantynów⁹². Jest to szczegółowe omówienie działalności grupy na tle stosunków panujących w sferach kulturalno-artystycznych międzywojennego Wilna. W publikacji tej zawarte są noty biograficzne wszystkich artystów związanych z Towarzystwem oraz omówienie ich twórczości. W aneksie dołączone zostały informacje o członkach, zarządzie i wystawach. D. Konstantynów zestawia nazwisko Rouby z Bronisławem Jamonttem i Tymonem Niesiołowskim. Autor zalicza tych artystów do grona malarzy, którzy poszukiwali własnych, indywidualnych środków wyrazu, jednocześnie nie będąc w konflikcie z neoklasyczną doktryną „szkoły wileńskiej”. W nocie o Michale Roubie, oprócz znanych faktów biograficznych autor podaje, że „oprócz malarstwa sztalugowego uprawiał także dekoracyjne (w 1927 roku wykonał malowidła w kościele w Żołudku pod Lidą, a w 1932 w kościele w Konstantynowie koło Świącian)”⁹³. Autor zauważa, że krytycy z dwudziestolecia międzywojennego porównywali twórczość Rouby do artystów takich jak: Paul Cézanne, André Lothe, André Derain i Othon Friesz. Największą

⁸⁹ Ibidem, s. 177–209.

⁹⁰ Ibidem, s. 192.

⁹¹ Ibidem, s. 194.

⁹² D. Konstantynów, op. cit.

⁹³ Ibidem, s. 209.

uwagę zwraca D. Konstantynów na cykl wileński, w którym zauważa, że „obrazy Rouby nie miały jednak charakteru reporter-
skich relacji, odsłaniających brzydotę przedmieść i peryferyjnych
uliczek współczesnego mu Wilna. Były, bowiem, tak jak pejzaże
wcześniejsze świadomie komponowane”⁹⁴. Następnie autor
przycytuje wypowiedzi krytyków porównujące twórczość Rouby
do R. Malczewskiego i do niemieckiej grupy Neue Sachlichkeit
i jej członka A. Kanoldta. Zdaniem Konstantynowa „porównania
te opierały się niemal wyłącznie na pewnym podobieństwie
rozwiązań formalnych”⁹⁵. Rouba nigdy nie porzucił w swojej
twórczości zagadnienia romantyczności. Celem jego cyklu nie
było ukazanie brzydoty ani biedy wileńskich przedmieść, a mia-
nowicie „wydobycie utajonego, niedostrzeżonego piękna
kryjącego się w pospolitych, nieefekownych wycinkach wileń-
skiej rzeczywistości”⁹⁶. Książka Konstantynowa wniosła istotne
dla powstania tej pracy wiadomości, a także ukazała artystę nie
tylko jako malarza, ale również dekoratora i pedagoga. W pub-
likacji *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwo-
twórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Agnieszka Chmie-
lewska⁹⁷, która omawia współpracę władz międzywojennej
Polski z artystami na rzecz stworzenia oficjalnego stylu sztuki
II Rzeczypospolitej, przycytuje przypadek Rouby, traktujący o nie-
porozumieniach wynikających z walki o wpływy pomiędzy dwoma
związkami artystycznymi – BLOKIEM Zawodowych
Artystów Plastyków a ZZPAP (Związkiem Zawodowych Polskich
Artystów Plastyków)⁹⁸.

Ostatnią publikacją, która podaje informacje o artyście jest
głosa w *Słowniku Artystów Polskich i Obcych w Polsce działa-
jących (zmarłych przed 1966 r.)*⁹⁹. Jest to obszerne, encyklope-
dycznie opracowane hasło autorstwa M. Biernackiej, zawierające
szczegółową bibliografię oraz opis twórczości artysty, zarówno

⁹⁴ Ibidem, s. 210.

⁹⁵ Ibidem, s. 211.

⁹⁶ Ibidem, s. 211.

⁹⁷ A. Chmielewska, *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwo-
twórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006.

⁹⁸ Ibidem, s. 113.

⁹⁹ M. Biernacka, op. cit., s. 323–325.

tej malarskiej jak i pobocznej z zakresu grafiki artystycznej, użytkowej i projektów monumentalnych.

Nazwisko Michała Rouby pojawia się także w katalogach wystaw – te najistotniejsze dla tej pracy chciałabym przedstawić. W bibliografii szczegółowo wymienię wszystkie wystawy, na których prezentowane były prace Michała Rouby. Pierwszą powojenną prezentacją obrazów artysty była wystawa *Trzej pejzażyści, Bronisław Jamontt, Michał Rouba, Mieczysław Szturman*¹⁰⁰. Autorki nakreślają w katalogu wystawy najważniejsze aspekty twórczości Rouby, natomiast w spisie katalogowym podanych jest szesnaście obrazów z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. W katalogu *Ekspresjonizm w sztuce polskiej*¹⁰¹ autorzy piszą, że w Wilnie „tylko niektóre romantyczne w nastroju pejzaże Michała Rouby i Bronisława Jamontta przechowały dalekie echo ekspresjonistycznej intensywności”¹⁰². W 1989 roku w Olsztynie odbyła się wystawa, która była pierwszym obszernym pokazem sztuki międzywojennego Wilna – „Wileńskie środowisko artystyczne 1919–1945, malarstwo, rzeźba, rysunek, grafika”¹⁰³. Wystawa, do której powstał katalog zawierający omówienie kultury artystycznej Wilna podaje także dane dotyczące Rouby. Jerzy Malinowski wspomina o artyście w kontekście WTAP. Autor podaje również informacje, gdzie malarz pobierał naukę, kiedy był jego pierwszy debiut artystyczny, wspomina, że malarz był „od 1931 roku dyrektorem w Szkole Rzemiosł Artystycznych”¹⁰⁴. Na końcu katalogu znajduje się także krótka nota biograficzna dotycząca malarza. Kolejną publikacją dotyczącą również Wilna, w której znajduje się informacja o Roubie, jest katalog *Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje*¹⁰⁵. Autorzy

¹⁰⁰ *Trzej pejzażyści, Bronisław Jamontt, Michał Rouba, Aleksander Szturman*, oprac.: I. Kołoszyńska, A. Romanowicz, katalog wystawy, Muzeum Okręgowego w Białymstoku, Białystok czerwiec–sierpień 1976.

¹⁰¹ *Ekspresjonizm w sztuce polskiej*, oprac.: P. Łukaszewicz, J. Malinowski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1980.

¹⁰² Ibidem, s. 26.

¹⁰³ *Wileńskie środowisko artystyczne 1919–1945. Malarstwo, grafika, rzeźba, rysunek, fotografia*, oprac.: K. Brakoniecki, J. Kotłowski, L. Lechowicz, katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych w Olsztynie, Olsztyn czerwiec–lipiec 1989.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 29.

¹⁰⁵ *Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje*, oprac.: J. Malinowski, M. Woźniak, R. Jannonienė, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Toruniu,

esejów dokładnie nakreślają historię nauczania plastycznego w mieście nad Wilją od końca XVIII wieku do roku 1945. W katalogu poruszona została kwestia Szkoły Rysunkowej założonej przez WTAP, w której od samego początku wykładał artysta. Na wystawie oraz w katalogu zostały zaprezentowane obrazy olejne i prace graficzne artysty. W 2008 roku w Kazimierzu Dolnym odbyła się wystawa „Ludomir Sleńdziński i szkoła wileńska”¹⁰⁶. W katalogu znajduje się nota biograficzna artysty. Przedostatnią publikacją dotyczącą malarza jest album z reprodukcjami jego prac wydany we Wrocławiu w 2011 roku staraniem rodziny artysty¹⁰⁷. Znajduje się w nim krótki tekst o twórczości Michała Rouby napisany przeze mnie oraz prof. Kazimierza Łukaszewicza. Publikacja ta, choć zawierająca tylko tekst informacyjny, posiada szeroki katalog niepublikowanych do tej pory dzieł artysty. Rodzina chciała tym wydawnictwem upamiętnić i przywrócić należną pamięć Michała Rouby. W 2013 roku w Wilnie wydano katalog z esejami o Michale Roubie towarzyszący wystawie artysty „Wilno Michała Rouby”. Jest to jedna z nielicznych publikacji traktująca o twórczości artysty¹⁰⁸.

Akademia Sztuk Pięknych w Wilnie, Trouń 1995, Wilno 1996.

¹⁰⁶ *Ludomir Sleńdziński i szkoła wileńska*, oprac. W. Odorowski, katalog wystawy, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2008.

¹⁰⁷ K. Łukaszewicz, I. Mościcka, *Michał Rouba malarz starego Wilna*, Wrocław 2013.

¹⁰⁸ I. Mažeikienė, *Wilno Michała Rouby*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki Vytautasa Kasiulisa w Wilnie, 5 listopad–8 grudzień, Wilno 2013.

Rozdział II

Biografia

Wilno – Kraków – Wilno

Artysta urodził się 11 czerwca 1893 roku w Wilnie¹, w rodzinie o tradycjach patriotycznych. Ojciec Michała – Napoleon Rouba, urodzony w 1860 roku w miasteczku Dziewieniszki² w powiecie oszmiańskim, był dziennikarzem oraz literatem. Ciekawostką jest, że w *Carte D'identité*³ wydanej we Francji syn podał inne dane dotyczące daty i miejsca urodzenia ojca, a mianowicie rok 1862 oraz Warszawę. Dokument ten został wydany w 1923 roku. Napoleon Rouba⁴ studiował na Uniwersytecie Warszawskim na Wydziale Prawa. Po powrocie do Wilna był współzałożycielem tajnego Towarzystwa Oświaty Narodowej. Pod pseudonimami Bojaras, Kruk oraz NR wydawał powieści i współpracował z prasą warszawską oraz wileńską. Działal w konspiracyjnych kółkach oświatowych prowadząc wykłady z historii i literatury polskiej, a także, co jest ważne dla biografii malarza, brał udział w organizowaniu wystaw artystycznych. Działając społecznie na terenie Wileńszczyzny znał i przyjaźnił się z elitami intelektualnymi miasta. Jego przyjaciółmi byli między innymi artyści: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis⁵ oraz Ferdynand Ruszczyk⁶. W salonie

¹ R. Biernacka, op. cit., s. 323.

² Ibidem.

³ *Carte D'identité*, Gabinet Grafiki i Rysunku Współczesnego, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. DW.186/15.

⁴ R. Skręt, *Napoleon Rouba* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXXII/2, pod red. E. Rostworowskiego, zeszyt 133, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 323–326.

państwa Roubów wisiała kopia obrazu artysty *Nec Mergitur*. Obraz ten widoczny jest na pracy *Pokój z fortepianem*, namalowanej przez młodego Michała przed 1914 rokiem. Napoleon Rouba zmarł w Wilnie 11 grudnia 1929 roku, został pochowany na cmentarzu bernardyńskim⁷. Matką artysty była Antonina z Kowzanów, urodzona w 1864 roku w Wilnie⁸. Z miejscem jej narodzin zachodzi także nieścisłość, gdyż w jej paszporcie wydanym w 1916 roku jako miejsce urodzenia podany jest Białystok⁹. Matka zmarła w Wilnie w 1935 roku. Artysta miał dwie siostry: Zofię – młodszą (1894 Wilno – 1975 Wrocław) i Krystynę – starszą (1892 Wilno – 1970 Wrocław)¹⁰. Obie ukończyły studia na wydziale polonistyki Uniwersytetu Stefana Batorego (USB) w Wilnie. Jednak tylko Krystyna była czynna zawodowo, jako nauczycielka języka polskiego¹¹. Michał Rouba uczęszczał w latach 1906 – 1912 do pięcioletniej Szkoły Realnej w Wilnie¹². Nie zachowały się, niestety, żadne informacje gdzie pobierał naukę malarstwa i rysunku. Prawdopodobnie talent młodego chłopca odkrył F. Ruszczyc bądź K. Čiurlionis. Możliwe, że Rouba chodził do wileńskiej Szkoły Rysunkowej¹³. Artysta również nie wspomina gdzie rozpoczął edukację malarską. Jeszcze przed wyjazdem do Krakowa malarz należał do Koła Artystycznego¹⁴, które miało

⁵ *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Twórczość, osobowość, środowisko*, oprac.: P. Kopszak, N. Adomovičien, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu i Narodowe Muzeum Sztuki w Kownie, 2001.

⁶ *Ferdynand Ruszczyc (1870–1936). Życie i dzieło*, oprac.: S. Krzysztofiwicz-Kozakowska, A. Kroplewska-Gajewska, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2002.

⁷ R. Skręt, op. cit., s. 326.

⁸ Carte D'identité – op. cit.

⁹ Paszport Antoniny Kowzan Rouby, Wilno, Lietuvos Valstybinis Archyvas, f.789, ap. 2, b. 1, k. 120.

¹⁰ Daty życia obu siostr podała rodzina artysty.

¹¹ Informacja podana przez rodzinę artysty.

¹² Informacja znajdująca się w ankiecie wypełnionej przez Roubę znajdująca się w Archiwum Sztuk Pięknych w Krakowie, nr inw. T19B (A122); Zaświadczenie wydane przez byłych nauczycieli artysty, stwierdzające o pobieraniu nauki w Szkole Realnej w latach 1906–1912 Lietuvos Valstybinis Archyvas, nr inw. 175 – 11-XII-B-144-5.

¹³ *Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje*, op. cit., s. 71–76.

¹⁴ *Wileńskie środowisko artystyczne 1919–1939. Malarstwo, grafika, rzeźba*,

„cel samokształceniowy, a jego opiekunami byli m.in. F. Ruszczyk, Jan Bułhak i Jan Kurusza-Worobiew”¹⁵. Po szkole w rodzinnym mieście Rouba wyjechał na studia do Krakowa, gdzie przez dwa semestry w roku akademickim 1913/1914 uczył się w Akademii Sztuk Pięknych w klasie profesora Jacka Malczewskiego¹⁶. W archiwum ASP w Krakowie zachowała się ankieta wypełniona przez artystę, oraz dwa świadectwa potwierdzające ukończenie każdego z semestrów¹⁷. Na ich podstawie można zaobserwować postępy w rysunku, ale obniżenie poziomu w malarstwie. W albumie artysty będącym w posiadaniu rodziny malarza znajduje się korespondencja młodego adepta sztuki z rodziną, pochodząca z czasów pobytu w Krakowie. Młody artysta pełen zapału i zaangażowania w sprawy sztuki w liście do matki pisał następująco: „Najwięcej mi dolegała samotność w czasie świąt, w przeciągu których wpadłem w pewne nieokreślone rozdrażnienie, ale teraz jestem już znowu u nóg swej kochanki – sztuki i całą duszą się jej oddaję”¹⁸. Karty pocztowe pisane do rodziny świadczą o łączących ich bliskich, ciepłych stosunkach, a także o charakterze przyszłego malarza. Michał był bardzo wrażliwym młodym człowiekiem, nie zabiegał o względy kolegów – świadczy o tym fragment listu do matki: „bardzo bym prosił Mamusię, żeby nikogo nie prosiła o pisanie do mnie to trzeba pozostawić ludziom do ich własnego poczucia”¹⁹. W czasie studiów przyszły artysta odkrył zamiłowanie do sztuki japońskiej – pisał o niej w kartce pocztowej do rodziny: „w chwilach wolnych od wykładów studując sztukę japońską i teraz tylko pojmuję, że jest to wielka

rysunek, fotografia, oprac.: K. Brakowiecki, J. Kołowski, L. Lechowicz, katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych w Olsztynie, Olsztyn 1989, s. 19.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Malczewski Jacek Michał (1854–1929), jeden z najwybitniejszych przedstawicieli malarstwa symbolicznego w Polsce przełomu XIX i XX wieku, profesor na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, zob. *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966)*, t. V, pod. red. J. Derwojeda, Warszawa 1993, s. 257–284; *Podszepty sztuki. Jacek Malczewski 1854–1929*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2009.

¹⁷ Świadectwo za I semestr 1913/1914, nr inw. KS6 oraz świadectwo za II semestr 1913/1914, nr inw. KS7, Archiwum ASP w Krakowie.

¹⁸ List do Matki z dnia 16.01.1913 r. – kolekcja rodziny artysty, nr ew. 3.

¹⁹ Ibidem.

sztuka²⁰. Wigilię roku 1913 Rouba spędził u znajomego rodziców – pana Bergera. Z listów także dowiadujemy się, że nawiązał przyjaźń z Ludwikiem Malinowskim, który był jego kolegą ze studiów, zapisanym również na liście klasy J. Malczewskiego²¹.

W roku 1914 wybuchła I wojna światowa – z tego powodu Rouba musiał opuścić Kraków, ponieważ był obywatelem Imperium Rosyjskiego znajdującym się na ziemiach Monarchii Habsburgów – oba mocarstwa były w stanie wojny. Po powrocie do rodzinnego miasta, prawdopodobnie w roku 1914, malarz odnowił swoje relacje z kręgiem wileńskich artystów. W 1917 roku F. Ruszczyc planował założenie grupy artystycznej pod nazwą Cech Wileński, którego członkami oprócz Michała Rouby mieli zostać Barbara i Bronisław Bażukiewicz, Waclaw Czechowicz, Piotr Hermanowicz, Bronisława Łukaszewiczówna oraz Ludomir Sleńdziński²². Informacja ta dowodzi, że artysta przebywał już od dłuższego czasu w mieście i brał czynny udział w życiu artystycznym. Projekt powołania Cechu nie został zrealizowany, a na powstanie nowej grupy artystycznej potrzebowano jeszcze trzech lat.

W 1919 roku reaktywowano Uniwersytet Stefana Batorego w Wilnie, powołano także Wydział Sztuk Pięknych, którego pierwszym dziekanem został F. Ruszczyc. Rouba kontynuował na nim studia w charakterze wolnego słuchacza w semestrach 1919–1921²³. W zaświadczeniu napisanym w 1923 roku dziekan potwierdził jego naukę, dodał także, iż młody artysta poczynił duże postępy. Podczas studiów malarz wziął udział w przygotowaniach do „uroczystego przyjęcia Naczelnika Państwa Józefa Piłsudskiego, które miało miejsce w dniach 18–20 kwietnia 1920 roku”²⁴. Wykonał tam dekorację sali w gmachu Komisji Rządzącej.

W 1920 roku powstało Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków (WTAP). Jego genezy doszukać się można w przedwojennym

²⁰ Ibidem.

²¹ Materiały archiwum ASP Kraków, nr inw. KS7; lista studentów prof. J. Malczewskiego.

²² *Wileńskie środowisko artystyczne 1919–1945...*, op. cit., s. 24.

²³ Pismo z Wydziału Sztuk Pięknych USB, nr inw. DW 168/2017.

²⁴ F. Ruszczyc, *Dzienniki, część II, W Wilnie 1919–1939*, Warszawa 1996, s. 112.

Kole Artystycznym i projekcie Cechu Wileńskiego z 1917 roku²⁵. Założycielami tej najważniejszej dla Wilna w dwudziestoleciu międzywojennym grupy plastycznej byli, prócz malarza, jego koledzy: Ludomir Sleńdziński, Bronisław Jamontt, Wacław Czechowicz, Stanisław Woźnicki oraz Piotr Hermanowicz²⁶. Rouba zajmował w WTAP stanowisko skarbnika. Formalnie rozpoczęcie działalności Towarzystwa nastąpiło 28 maja 1920 roku²⁷. WTAP zrzeszało malarzy, rzeźbiarzy i grafików. Zasadniczymi celami grupy były: konsolidacja wileńskiego środowiska artystycznego, organizowanie i ułatwianie pracy twórczej, a także szerzenie kultury artystycznej w mieście. Statut WTAP przewidywał również inne formy działalności, „towarzystwo miało organizować wystawy i loterie prac swoich członków, prowadzić działalność wystawienniczą, urządzać wieczory artystyczne, publiczne wykłady i odczyty poświęcone sztuce, ogłaszać konkursy a także urządzać pracownie dla wspólnych seansów artystycznych”²⁸. Grupa również wydawała „Południe” – „pismo poświęcone sztuce i krytyce artystycznej”²⁹. To właśnie na jego łamach został ogłoszony przez S. Woźnickiego program artystyczny Towarzystwa. W drugim zeszycie „Południa” ukazał się jego artykuł *U progu syntezy*, który poruszył temat „teorii neoklasycyzmu, nurtu dominującego w twórczości WTAP”³⁰.

W Towarzystwie działała także Kazimiera Adamska, którą Rouba poznał jeszcze podczas studiów na Wydziale Sztuk Pięknych. Żona malarza³¹ urodziła się w 1896 roku w miejscowości Hołta³² na Ukrainie lub też 30 marca 1894 roku³³.

²⁵ *Wileńskie środowisko artystyczne 1919–1945...*, op. cit., s. 26.

²⁶ Szczegółowe omówienie działalności grupy, jej programu artystycznego oraz biogramy artystów z nim związanych znajdują się w publikacji D. Konstantynowa *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920–1939*, Warszawa 2006.

²⁷ Ibidem, s. 57.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem, s. 77.

³⁰ Ibidem, s. 79.

³¹ K. Czarnocka, *Adamska-Rouba Kazimiera*, [w:] *Słownik Artystów Plastyków Polskich i Obcych w Polsce działających*, pod. red. J. Maurin-Białostocka, t. I, Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 7.

³² Carte D’identité, op. cit.

³³ Karta meldunkowa Kazimery Adamskiej, Wilnio Lietuvos Valstybinis Archivas, F.64.

Była córką Antoniego i Barbary Sosnowskiej³⁴. Niestety, niewiele wiemy o jej życiu i twórczości. Wiadomo, że jej dorobek artystyczny pozostał w Wilnie w pracowni Roubów na placu Łukiskim³⁵, gdzie prawdopodobnie został zniszczony. Nie ma również żadnych informacji, co stało się z pracownią artystów po wyjeździe rodziny Rouby do Polski w 1946 roku. Adamska była malarką, graficzką, zajmowała się również krytyką sztuki. Artystka uczyła się w „Szkole Rysunkowej i w Ukraińskiej Akademii Państwowej w Kijowie”³⁶. Tam też podczas studiów poznała się z „wyrafinowanym estetą Georgijem Narabuttem, grafikiem związanym z Mirem Iskusstwa”³⁷, a także z Mychajłem Bojczukiem i Wasilem Kriczewskim³⁸. Obaj artyści związani byli z nurtem sztuki prymitywnej. Po nauce w Kijowie Adamska wyjechała na dwa lata do Paryża w celu uzupełnienia wykształcenia. W 1919 roku przeniosła się do Warszawy, gdzie pracowała jako ilustratorka³⁹. Do Wilna przyjechała w 1921 roku, „kiedy otrzymała propozycję objęcia posady dyrektorki w tamtejszym Teatrze Żołnierskim”⁴⁰. W tym samym roku, 29 września poślubiła Michała Roubę w kościele św. Jakuba⁴¹. Malarka pracowała także w wileńskich szkołach średnich ucząc rysunku⁴². Artystka uprawiała przeważnie malarstwo olejne, akwarelowe, tworzyła malowidła ścienne. Główną dziedziną sztuki, którą zajmowała się była grafika użytkowa – plakat oraz ilustracja książkowa, dorywczo parała się płaskorzeźbą i lalkarstwem⁴³. Swoje felietony publikowała w wileńskim „Słowie”, pod pseudonimem „ergo”.

³⁴ *Słownik Artystów Plastyków Polskich...*, op. cit., s. 7.

³⁵ Informacja ustna podana przez prof. Kazimierza Łukaszewicza.

³⁶ M. Biernacka, *Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, Graficy, t. IX, pod red. M. Biernackiej, t. IX, Warszawa 2013, s. 144–151.

³⁷ D. Konstantynów, s. 153, op. cit.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Akt ślubu – kolekcja rodziny artysty, nr ew. 14.

⁴² Ibidem, K. Czarnocka, s. 7.

⁴³ D. Konstantynów, op. cit., s. 153.

W latach 1926/27 i 1927/28 Adamska uczyła na Zawodowych Kursach Rysunkowych dla Rzemieślników – wykładała „kompozycję i zdobienie sukien, rozwój ornamentu oraz aplikacje dla krawców i hafciarek”⁴⁴. Wraz z mężem zajmowała się opracowaniem graficznym „Południa”⁴⁵. Kazimiera była również kierowniczką pracowni lalkarskiej w Szkole Rzemiosł Artystycznych⁴⁶, a w 1934 roku pracowni zabawkarskiej⁴⁷. Artystka brała udział do 1934 roku we wszystkich wystawach WTAP. S. Matusiak w „Źródłach Mocy” opisał twórczość artystki następująco: „u Adamskiej-Roubiny widzę wyraźną drogę rozwoju talentu i wiedzy malarskiej... Zdaje mi się jednak (oby tak było rzeczywiście), że zbliżenie się pani A-R do prymitywu nie jest przypadkowe, że artystka znalazła tam nieprzebrane skarby formalne i ideowe. Te dwie wartości na skrzydłach szczerego i silnego talentu mogą p. Adamską-Roubinę doprowadzić do wybitnych rezultatów”⁴⁸. Adamska będąc w Paryżu wystawiła swoje prace na Wystawie Stałej Polskich Artystów w siedzibie Association France-Pologne w 1924 roku. W recenzji z wystawy Edward Woroniecki pisał o pracach artystki następująco:

Bogaty cykl czarno-biały prac Adamskiej-Roubiny odznacza się zręcznym rysunkiem, dobrą kompozycją i ruchem. Szkoda, że jest mało oryginalny: artystce nie udaje się wyzwolić spod wpływów współczesnych rytowników. Bardziej osobiste są jej ilustracje barwne do książki dla dzieci, wykonane z zastosowaniem uproszczonej techniki, dającej żywe efekty. Artystka prezentuje tu typowe polskie cechy, podobnie jak w ludowych, dobrze wykonanych batikach, utrzymanych w pięknych tonacjach. W sztuce dekoracyjnej twórca powinien podporządkować się temu, co najlepsze w sztuce danego narodu, a nie formom uświęconym tradycją. Mamy prawo oczekiwać tego od Adamskiej-Roubiny, która w cyklu ładnych akwarel dała dowód większej oryginalności⁴⁹.

⁴⁴ D. Konstantynów, op. cit., s. 92.

⁴⁵ Ibidem, s. 81.

⁴⁶ J. Malinowski, op. cit., s. 120.

⁴⁷ J. Poklewski, *Polskie życie artystyczne...*, op. cit., s. 258.

⁴⁸ S. Matusiak, *Piąta wystawa WTAP, „Źródła Mocy” 1927*, z. 2, s. 82–83.

⁴⁹ E. Woroniecki, *L'Exposition des artistes polonais á l'Association France-Pologne*, „La Pologne politeque, économique, littéraire et artistique” 1924, I półr., s. 218–220.

Druga krótka wzmianka o artystce również pochodzi od Woronieckiego, który recenzując Stałą wystawę polskich artystów w Paryżu następująco opisuje jej prace: „prace Adamskiej-Rouby charakteryzują się fantazją i elegancją. Artystka nadal pozostaje pod wyraźnym wpływem mistrzów współczesnej grafiki. Jej talent jest zapowiedzią przyszłych postępów”⁵⁰.

Niestety, zachowało się tylko kilka prac Kazimierzy Adamskiej. Są to obrazy olejne i akwarele. Ta nikła ilość materiału ikonograficznego nie pozwala na pełną analizę twórczości artystki. *Słownik Artystów Polskich* wymienia prace, które są w posiadaniu rodziny M. Rouby, a mianowicie: *Narciarz*⁵¹, *Św. Kazimierz, Pałac w Duboju, Góry pod Wilnem*⁵². D. Konstantynów wymienia osiem prac artystki: *Portret kobiety* – rysunek, *Portret kobiety z profilu*, *Portret młodego mężczyzny*, *Pani z maską*, *Nad Wilją* oraz *Brzeg Wilii*. W zbiorach rodziny M. Rouby znajduje się także martwa natura wykonana techniką akwareli i olejny obraz *Portret kobiety*. Prace te są niejednorodne, widać w nich chęć i wolę artystki do eksperymentowania w kilku konwencjach stylistycznych. Sangwinowy rysunek nawiązuje do „szkoły wileńskiej”, podobnie jak *Portret młodego mężczyzny* i *Pani z maską* są one naśladownictwem twórczości L. Sleńdzińskiego, ale także zbliżają się do obrazów malowanych przez Kazimierza Kwiatkowskiego. Dwa portrety kobiece zostały wykonane przez artystkę w zupełnie innej stylistyce, są to bardzo mocne tektoniczne prace o uproszczonych i dekoracyjnych sylwetkach kobiet. W pracach *Pałac w Duboju* i dwóch pejzażach widoczne są wpływy męża. W jednym z nich na pierwszym planie znajduje się jezioro, a za nim przestrzeń lasu. Forma drzew jest zbliżona do pąka bawełny – ten zabieg był charakterystyczną cechą malarstwa Rouby. Są to proste krajobrazy o lekko dekoracyjnym charakterze – jak mówił o nich sam artysta – komponowane.

⁵⁰ E. Woroniecki, *L'Art polonaise à Paris. L'exposition permanente des artistes polonaise (Ile série) à France-Pologne. L'exposition chez Mme Weill*, „La Pologne politeque, économique, littéraire et artistique” 1924, II półr., s. 360–362.

⁵¹ Po przeprowadzeniu wnikliwej kwerendy w rodzinnych zbiorach chciała-bym wyjaśnić, że pracy *Narciarz* nie ma w rodzinnej kolekcji.

⁵² Tej pracy również nie ma w zbiorach rodziny.

Pracą zwracającą się w stronę prymitywizmu z kręgu M. Bojczuka jest *Św. Kazimierz*. Przedstawienie to swoją naiwnością i prostotą przypomina ludowe malarstwo na szkle. D. Konstantynów podaje informację, że Adamska namalowała dekorację ścienną w kościele w Różance. „Były to prace w duchu neoprymitywizmu, inspirowanego malarstwem gotyckim”⁵³. Wydaje się jednak, że artystka była najbardziej związana z technikami graficznymi. Dość często jej prace były reprodukowane na łamach „Słowa”. Różnorodna twórczość artystki świadczy o jej wszechstronności. Przyglądając się jej zachowanym pracom można sądzić, że nie chciała malować podobnie jak mąż, wręcz starała się znaleźć sobie niszę, żeby z nim nie konkurować. Wzmianka zamieszczona w „Południu” następująco określa jej zmagania artystyczne: „na próżno szuka sobie przerzucając się z grafik á la Beardsley do suprematystycznych panneau, robiących wrażenie zrusyfikowanej Stryjeńskiej, lub naturalistycznie traktowanych pejzaży”⁵⁴. Według D. Konstantynowa użycie sformułowania „suprematystycznych panneau, robiących wrażenie zrusyfikowanej Stryjeńskiej” odnosi się do faktu, że artystka знаła dzieła rosyjskiej malarki A. Ekster z lat 1916–1917⁵⁵. Adamska-Roubina zmarła 2 kwietnia 1941 roku w Wilnie, została pochowana na Cmentarzu Bernardyńskim. Według przekazów rodziny, Roubowie tworzyli udane małżeństwo, Kazimiera była głową rodziny jako osoba bardziej zaradna i operatywna niż jej małżonek. Była też kobietą bardzo nowoczesną i wyzwoloną. Zawsze ubraną bardzo modnie i kolorowo. Brała udział niemal we wszystkich wystawach WTAP. Z zachowanych katalogów wynika, że Adamska pokazywała na wystawach prace w różnych technikach plastycznych, między innymi obrazy olejne, rysunki tuszem, akwarele, ilustracje do książek, linoryty, a także płaskorzeźby.

W zbiorach Biblioteki Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie znajduje się *Sztambuch Kazimierzy Adamskiej Rouby*. Został on przywieziony z Wilna przez młodszą siostrę artystki⁵⁶. „Do

⁵³ D. Konstantynów, op. cit., s. 152.

⁵⁴ *Kronika artystyczna*, „Południe” 1922, z. 3, s. 59.

⁵⁵ D. Konstantynów, op. cit., s. 153.

⁵⁶ K. Dobrowolska-Jakimczuk, *Wileński sztambuch Kazimierzy Adamskiej-Rouby*, praca magisterska – maszynopis, s. 17–18.

zbiorów muzealnych sztambuch trafił w 1976 roku. Został zakupiony od siostry Karoliny Gimbutta z domu Adamskiej (ur. 1899 roku w Hołcie na ziemi Chersońskiej – zm. 1988 roku w Olsztynie)⁵⁷. Karolina ukończyła studia na Wydziale Lekarskim Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie otrzymując dyplom doktora wszech nauk lekarskich w 1930 roku. W 1929 roku wyszła za mąż za lekarza Władysława Gimbutta⁵⁸. Sztambuch ma wymiary 14,5 x 17,8 cm, zawiera 112 kart⁵⁹. „Obłożony jest czerwoną skórą, posiada białe wklejki, kapitałki oraz złożone brzegi. Przechowywany jest w ręcznie szytym futerale z czarnego materiału”⁶⁰. W pamiętniku znajdują się 94 wpisy osób na 87 stronach, oraz 10 wierszy, 4 wpisy w języku obcym oraz to, co jest najciekawsze, czyli 16 rysunków⁶¹. Wiersze napisali dla Adamskiej: Kazimierz Wierzyński, Jerzy Wyszomirski, Józef Batorowicz, Wanda Niedziałkowska-Dobaczewska, Janina Kiriklisowa, Tadeusz Łopalewski, Witold Hulewicz, Hanna Nieławicka, Józef Mysliński, Stanisław Cywiński. Byli to najbardziej uznani polscy literaci, poeci i pisarze⁶².

16 rysunków zostało wykonanych w technice olejnej, akwareli, piórka i kredki⁶³. Wpisy pochodzą z lat 1923–1941⁶⁴:

Bolesław Jamontt, *Drzewo*, ołówek, s. 11, 1923;

Adam Międzybłocki, *Pejzaż*, akwarela, s. 12, 1927;

Stefan Narębski, *Portret profilem*, ołówek, s. 37;

Bolesław Bażukiewicz, *Głowa starca*, ołówek, s. 48;

Bronisław Jamontt, *Autoportret*, kredka, s. 57;

Bronisław Jamontt, *Fragment Wilna*, akwarela, s. 58;

Helena Schrammówna, *Kobieta z koszem i parasolem*, ołówek, s. 72, 1928;

Michał Rouba, *Pejzaż z domem*, akwarela, s. 75, 1927;

Bolesław Jamontt, *Pejzaż z drzewem*, ołówek, s. 81, 1931;

Bolesław Jamontt, *Pejzaż*, tusz, s. 82, 1931;

⁵⁷ G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Wokół jednego sztambucha. Echa artystycznej szkoły wileńskiej*, [w:] *Studia Etckie*, 2013, nr 4, s. 2.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem, s. 27.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem, s. 65.

⁶³ Ibidem, s. 30.

⁶⁴ Ibidem, s. 21.

Ludwik Bouchard, *Scena z domem*, tusz, s. 86, 1931;
Jerzy Hoppen, *Wilno*, tusz, s. 87, 1931;
Bolesław Bażukiewicz, *Stara kobieta*, kredka, s. 98;
Ludomir Sleńdziński, *Kłęczący akt męski*, kredka, s. 110;
Marian Słonecki, *Stogi siana*, olej, s. 112.

Oprócz wpisów malarzy, literatów znajdują się wpisy polityków, prezydenta Ignacego Mościckiego i innych. Pamiętnik zawiera również wpisy zbiorowe, między innymi członków Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków. Całość jest bardzo interesującym świadectwem życia kulturalnego w międzywojennym Wilnie. Duża liczba wpisów świadczy, że właścicielka była osobą powszechnie znaną i docenianą przez elity intelektualne. Pamiętnik ten przedstawia dużą wartość historyczną, pokazuje z kim małżeństwo Roubów utrzymywało kontakty zawodowo-towarzyskie. Są tam znane postacie ze świata artystycznego, kultury i polityki. Wpisy w pamiętniku dowodzą, że artyści byli zapraszani na ważne spotkania w środowisku wileńskim. Dlatego też stosownym wydaje się włączenie go do poniższej pracy jako ważne źródło historyczne⁶⁵.

Praca pedagogiczna

Michał Rouba brał czynny udział w działaniach na polu edukacji artystycznej młodzieży. Placówką, w której rozpoczął pracę dydaktyczną była założona przez WTAP Szkoła Rysunkowa. „Zajęcia rozpoczęły się 27 lutego 1921 roku”⁶⁶. W placówce tej uczył rysunku i malarstwa⁶⁷, a także wykładał historie stylów⁶⁸. Kiedy w 1928 roku na miejsce Szkoły Rysunkowej powstała Szkoła Rzemiosł Artystycznych dalej prowadził zajęcia, aby od roku 1931 pełnić w niej funkcję kierownika⁶⁹. W szkole tej pracowała również jego żona. Dokonania pedagogiczne Rouby zostały zauważone przez prasę, w której z okazji wystawy spr-

⁶⁵ <https://wmwm.pl/eksponat/69416,sztambuch-kazimierzy-adamskiej-rouba> [dostęp: 04.05.2021, g. 11.32].

⁶⁶ D. Konstantynów, op. cit., s. 88.

⁶⁷ Dwa zaświadczenia o prowadzeniu zajęć wydane przez L. Sleńdzińskiego z 1921 i 1931 roku, nr inw. DW.186/ 212.

⁶⁸ D. Konstantynów, op. cit., s. 96.

⁶⁹ *Kształcenie artystyczne w Wilnie...*, op. cit., s. 118.

wozdawczej szkoły w 1932 roku ukazała się recenzja o pracach malowanych przez jego uczniów:

Gdy się przejrzało na wystawie dużą ilość prac akwarelowych uczniów, które wykonali pod kierunkiem Michała Rouby, trzeba potem o nich mówić z uznaniem. Prawie żadnych pomocy naukowych (wpisy w szkole są minimalne, a młodzież uboga), a rezultaty bardzo poważne. Michał Rouba umie posługując się takim modelem, jaki ma pod ręką, wpoić w swych uczniów dobrą znajomość kolorystyki. Wystarczy mu jakaś wstążka zielona, jakiś kilim, kawał tkaniny, garnek gliniany itp. Przedmioty codziennego użytku, aby przez odpowiednie ugrupowanie przedmiotów jednego koloru – pokazać jak różne mogą być jego odcienie i jak należy odcienie te wydobyć za pomocą pędzla⁷⁰.

Recenzja z wystawy sprawozdawczej z roku 1934 również przychylnie oceniła prace jego uczniów: „widzimy dobre prace akwarelowe uczniów działu malarskiego (kierownik artystyczny Michał Rouba, techniczny Leonard Torwirt), odznaczające się przede wszystkim znajomością kolorystyki. Znaczne postępy wykazują uczniowie w liternictwie, które wykląda również Michał Rouba”⁷¹.

Kolejnym krokiem w karierze pedagogicznej było objęcie stanowiska dyrektora Kursów Rysunków i Malarstwa im. Franciszka Smuglewicza WTAP w 1932 roku⁷². Artysta uczył także rysunku w Gimnazjum Zgromadzenia Sióstr Najświętszej Rodziny z Nazaretu w Wilnie⁷³. Swoją pracę pedagogiczną Rouba dzielił pomiędzy inne placówki: w roku szkolnym 1922/23 prowadził zajęcia z robót ręcznych i kaligrafii w Państwowym Gimnazjum im. J. Słowackiego⁷⁴. Już w roku 1917 wykładał rysunek na rocznych Kursach dla Nauczycieli Szkół Powszechnych w Wilnie za okupacji niemieckiej⁷⁵. Podczas rocznego pobytu w Paryżu

⁷⁰ J. Wyszomirski, *Dwie wystawy w szkołach plastyków*, „Słowo” 1932, nr 153, s. 3.

⁷¹ J. Wyszomirski, *Wystawa w Szkole Rzemiosł i Przemysłu Art*, „Słowo” 1934, nr 160, s. 6.

⁷² Zaświadczenie, kolekcja rodziny artysty, nr ew. 33.

⁷³ Zaświadczenia wydane przez dyrekcję Gimnazjum stwierdzające pracę artysty na stanowisku nauczyciela rysunku z lat 1922, 1929 i 1931, kolekcja rodziny artysty, nr ew. 43.

⁷⁴ Zaświadczenie wydane przez dyrektora Gimnazjum, kolekcja rodziny artysty, nr ew. 47.

podjął pracę pedagogiczną w Szkole Polskiej im. A. Szawklisa, gdzie przez cały rok szkolny 1923/24 prowadził „dział pogadarek z dziedziny języka polskiego, krajoznawstwa i historii”⁷⁶. W 1930 roku malarz został powołany przez Kuratorium Okręgu Szkolnego Wileńskiego na członka Państwowej Komisji Egzaminacyjnej w charakterze egzaminatora z rysunków „dla przeprowadzenia egzaminów dojrzałości dla eksternów – uczniów gimnazjów prywatnych bez praw w Wilnie oraz eksternów w j. rosyjskim”⁷⁷. W 1931 roku Rouba otrzymał Dyplom na Nauczyciela Szkół Średnich Ogólnokształcących i Seminarjów Nauczycielskich⁷⁸. Pracując w tak wielu szkołach, Rouba był najbardziej zaangażowany w działalność związaną ze szkołą i kursami prowadzonymi przez WTAP. Pisząc o pracy artystycznej malarza trzeba wziąć pod uwagę imponujący dorobek na polu nauki w zakresie malarstwa, rysunku oraz pobocznych dziedzin, takich jak liternictwo czy roboty ręczne. Wyraźne zaangażowanie w naukę młodego pokolenia artystów i rzemieślników świadczy, że praca pedagogiczna sprawiała mu wielką przyjemność. Jednakże, co jest ciekawe, ograniczył ją do szkół średnich, nigdy nie wykładając na Wydziale Sztuki USB, jak jego koledzy z Towarzystwa. Z recenzji zamieszczonych w „Słowie” można wysnuć wnioski, że Rouba przykładał dużą wagę do pracy z młodzieżą, a także wykazywał się kreatywnością w przygotowywaniu zajęć.

Malarz rzadko opuszczał rodzinne miasto, w ciągu swego życia odbył tylko dwie zagraniczne podróże. Pierwszą z nich był roczny pobyt w Paryżu pomiędzy 1923 a 1924 rokiem, gdzie wraz z żoną pogłębiali znajomość historii sztuki odwiedzając liczne muzea i spotykając się z artystami. Niestety, nie zachowała się żadna wzmianka na temat, czy artysta pobierał tam lekcję malarstwa, natomiast dokument z atelier artystycznego La Poupeé Babet G. Pichot⁷⁹ ujawnia, że malarz pracował w nim „w charakterze malarza”⁸⁰. W 1930 roku Roubowie odbyli

⁷⁵ Zaświadczenie, kolekcja rodziny artysty, nr ew. 42.

⁷⁶ Zaświadczenie wydane przez szkołę, nr inw. DW.186/145.

⁷⁷ Pismo z Kuratorium Okręgu Szkolnego Wileńskiego, nr inw. DW.186/145.

⁷⁸ Dyplom wydany przez Państwową Komisję Egzaminacyjną w Wilnie, kolekcja rodziny artysty, nr ew. 14.

⁷⁹ Dokument zaświadczaający o pracy w atelier podpisany przez właściciela, kolekcja rodziny artysty, nr ew. 28.

podróż do Włoch – odwiedzili Rzym⁸¹ i Capri. W albumie znajdują się jedynie trzy bilety wstępu do muzeów: dwa z Musei e Gallerie Pontificie Pinacoteca Vaticana i jeden z Comune di Venezia Ingresso al Museo Correr⁸².

Działalność w stowarzyszeniach związanych z kulturą

Michał Rouba oprócz zaangażowania w sprawy WTAP oraz pedagogiczne był członkiem organizacji związanych z kulturą i sztuką, a także uczestniczył w życiu intelektualnym Wilna. Jego nazwisko pojawia się w licznych stowarzyszeniach, takich jak Rada Wileńskich Zrzeszeń Artystycznych (RWZA), która powstała w 1931 roku⁸³ i była wsparciem dla Oddziału Sztuki. RWZA zrzeszała osiem organizacji kultury wileńskiej: „Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków, Wileńskie Towarzystwo Filharmoniczne, wileńskie oddziały Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, Związku Zawodowego Literatów Polskich i Związku Artystów Scen Polskich, Koło Miłośników Wilna i Wileńszczyzny przy Polskim Towarzystwie Krajoznawczym, Wileńskie Towarzystwo oraz sekcja naukowo-artystyczna Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego”⁸⁴. Z inicjatywy Rady powstał w 1933 roku jeden z najbardziej elitarnych klubów intelektualnych Wilna – „Smorgonia”, skupiający literatów, malarzy, muzyków. Siedzibą klubu⁸⁵ był lokal Związku Literatów. „Klub «Smorgonia» zorganizował w ciągu roku osiemnaście zebrań towarzyskich, które odbywały się w soboty wieczorem⁸⁶. Nowo powstałe koło za dewizę obrało sobie zabawy, uciechy oraz wieczory literacko-muzyczne, których stałymi bywalcami byli Roubowie. Artysta został powołany do Bandy Cyganów [...] uchwałą prezydium

⁸⁰ I. Kołoszyńska, *Michał Rouba*, op. cit., s. 377.

⁸¹ Karta pobytu w Rzymie, nr inw. Dw 186/146.

⁸² Bilety znajdują się z albumie M. Rouby, nr inw. DW.186/125.

⁸³ D. Konstantynów, op. cit., s. 21.

⁸⁴ Ibidem, s. 21.

⁸⁵ Szczegółowy zakres działalności klubu wraz z listą członków znajduje się w publikacji *Album Wileńskie* Stanisława Lorentza, Warszawa 1986, s. 129–160.

⁸⁶ Ibidem, s. 128.

Rady Wileńskich Zrzeszeń Artystycznych i Zarządu «Somorgonii» powziętą na posiedzeniu 20 lutego 1933 roku, a wykonaną na otwarciu klubu «Smorgonia» 1 IV 1933⁸⁷. Z czasów istnienia klubu zachował się zabawny wiersz o artyście:

Gdy obrazy rąbie ROUBA
Wszystkie Muzy biorą po łbach.
Stoi grusza na ugorze,
Jedzie kolor na kolorze.
Stawy, lasy, lata, wiosny,
Pejzażowe stopy rosną.
Niechże rosną w firmamenty
Pomnikowym postumentem.
Wszystkie Muzy biorą po łbach,
Gdy obrazy rąbie Rouba⁸⁸.

Ten zabawny utwór świadczy, że spotkania miały czysto towarzyski charakter, a ich uczestnicy posiadali poczucie humoru i dystans do samych siebie. Organizacja licznych wieczorów towarzyskich pokazuje prężną działalność klubu, a także ogromną popularność „Smorgonii”.

W roku 1923 Rouba został członkiem komitetu powstania pomnika Syrokomli⁸⁹. Malarz wraz z Zygmuntem Nagrodzkim i Witoldem Bańkowskim, według relacji F. Ruszczyca, był przeciwny projektowi Czesława Janikowskiego dotyczącemu pomnika poety⁹⁰. Według M. Stolzmana chciano, aby projekt był wykonywany przez Rafała Jachimowicza w 60. rocznicę śmierci poety. Autorka przypuszcza, że „do ostatecznej realizacji pomnika nie dopuścili polscy endecy, którym nie w smak była wielonarodowa interpretacja zasług Syrokomli”⁹¹. Śledząc inne komitety, np. powstania pomnika Adama Mickiewicza, można zauważyć, że ich członkowie oraz osoby związane z kręgiem kultury wileńskiej byli bardzo podzieleni. O tych podziałach pisze I. Federowicz odtwarzając historię sporu o pomnik Mickiewicza⁹².

⁸⁷ Ibidem, s. 131.

⁸⁸ Ibidem, s. 145.

⁸⁹ F. Ruszczyca, op. cit., s. 182.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ M. Stolzman, *Nigdy od Ciebie miasto...*, Olsztyn 1987, s. 136.

⁹² I. Federowicz, *Dyskusje na temat pomnika Adama Mickiewicza w Wilnie*

Michał Rouba był także członkiem zarządu Rady Artystyczno-Nadzorczej, która dbała o opiekę merytoryczną nad Stałą Wystawą Sztuki w Wilnie, założoną przez Abbę Sapira⁹³ w grudniu 1930 roku. Drugą instytucją wystawienniczą, będącą przeciwagą dla komercyjnej Stałej Wystawy, było „Stowarzyszenie Muzeum Sztuki Współczesnej. [...] Stowarzyszenie to miało zorganizować i utrzymywać stały zbiór dzieł sztuki współczesnej”⁹⁴. Do zarządu został wybrany artysta, pełniąc w nim rolę sekretarza. Stowarzyszenie to zostało powołane w 1931 roku⁹⁵. Kiedy młodsze pokolenie artystów zawiązało Wileńskie Towarzystwo Niezależnych Artystów Sztuk Pięknych (WTNASP), doprowadziło do podziału WTAP. Starsze pokolenie ostro zaproteutowało listem skierowanym do członków nowo powstałego WTNASP, deklarując swoje wystąpienie z WTAP. List ten podpisali Sleńdziński i Rouba. Nastąpił tu pokoleniowy konflikt, walka o wpływy oraz pozycję. Po przełamaniu monopolu na organizowanie wystaw i szkół artystycznych poprzez WTAP, w 1933 roku rozpoczęła działalność Spółdzielnia Artystyczna, w której działał Rouba będąc członkiem jej zarządu⁹⁶. Zaiścniła dziwna sytuacja – malarz wpieryw bronił WTAP, po czym wszedł w szeregi konkurencyjnej grupy artystycznej. Powodem takiej zmiany mógł być konflikt osobisty Rouby ze Sleńdzińskim lub innymi członkami grupy. W 1935 roku nazwisko malarza już nie figurowało na liście członków Towarzystwa⁹⁷. Artysta należał także do Ligi Obrony Powietrznej Państwa⁹⁸ oraz do Wileńskiego Towarzystwa Polskiej Sztuki Scenicznej⁹⁹. Być może przyczyną opuszczenia WTAP przez Roubę był konflikt pomiędzy nim a członkami grupy. Prawdopodobnie chodziło o zorganizowanie przez artystę własnej indywidualnej wystawy

na łamach prasy wileńskiej z lat 1925–1927, „Kolabotyra” 2011, nr 56, s. 149–156.

⁹³ D. Konstantynów, op. cit., s. 40–41.

⁹⁴ Ibidem, s. 42.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Ibidem, s. 30.

⁹⁷ Ibidem, s. 233.

⁹⁸ Legitymacja członkowska nr 2588, nr inw. DW.186/146.

⁹⁹ Pokwitowanie wpłaty składki członkowskiej, nr inw. DW.189/146.

w Wilnie i w Warszawie, czym przełamał monopol na wspólne wystawianie prac.

Uczestnictwo w wystawach

Artysta, będąc członkiem WTAP od początku założenia grupy brał udział w wystawach organizowanych przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Kiedy w 1930 roku powstał Instytut Propagandy Sztuki jako przeciwwaga dla Zachęty (spowodowane było to nastrojami twórców niezadowolonych z polityki wystawienniczej galerii promującej artystów z kręgu umiarkowanej nowoczesności) Rouba był zapraszany do udziału w wystawach organizowanych przez nową instytucję. W korespondencji prowadzonej pomiędzy Instytutem a artystą znajduje się informacja o próbach negocjacji cen za obrazy. *Domki praczek* sprzedano do Państwowych Zbiorów Sztuki (PZS) za 450 zł¹⁰⁰, natomiast *Pejzaż zimowy* (obraz zaginiony) chciano kupić za 300 zł¹⁰¹. Rouba brał również udział w Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 roku, na której otrzymał mały medal srebrny¹⁰², a także w Wystawie Okrężnej w Katowicach w 1928 roku, na której został zakupiony jego obraz *Świt nad Wilją* przez p. Konserwatora T. Dobrowolskiego dla Śląskiego Urzędu Wojewódzkiego¹⁰³. W 1930 roku artysta został zaproszony do wzięcia udziału przy organizowaniu III Targów Północnych w Wilnie, gdzie przydzielony został do Sekcji Przemysłu Ludowego¹⁰⁴. Malarz otrzymał również propozycję uczestniczenia w Wystawie Sztuki Religijnej i Kościelnej w Częstochowie, która odbyła się w 1934 roku pod auspicjami Ruchomej Wystawy Sztuki. Artysta wziął udział w wystawie Ruchomej Sztuki w Warszawie¹⁰⁵. Rouba miał zorganizowane dwie indywidualne wystawy

¹⁰⁰ Pismo z dnia 21 stycznia 1930, nr inw. DW.186/144.

¹⁰¹ Pismo z dnia 14 maja 1932, kolekcja rodziny artysty.

¹⁰² I. Kołoszyńska, *Michał Rouba*, op. cit., s. 424.

¹⁰³ Sprawozdanie z Wystawy Okrężnej w Katowicach z dnia 16 lipca 1928 r., nr inw. DW.186/277.

¹⁰⁴ Pismo od Dyrektora Targów Północnych, nr inw. DW.186/278.

¹⁰⁵ Pismo z potwierdzeniem odbioru 2 rysunków z dnia 20 lutego 1929?, nr inw. DW.186/279.

– w 1935 roku w Wilnie i w warszawskiej Zachęcie oraz w rodzinnym mieście w 1938 roku. Trzecia prezentacja jego twórczości była przewidywana na rok 1939, niestety, plany jej zorganizowania zostały przerwane z powodu wybuchu II wojny światowej.

Artysta uczestniczył w wystawach zagranicznych organizowanych przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych (TOSSPO)¹⁰⁶. Instytucja ta miała na celu promocję polskiej kultury i sztuki. Jednakże jej prezes Mieczysław Treter skłaniał się ku połowicznemu przedstawianiu polskiego dorobku dziedzictwa kulturowego, do uczestnictwa w wystawach zapraszał grupy artystyczne tworzące w duchu umiarkowanej nowoczesności, do której należał artysta. Malarz brał udział w wielu wystawach zagranicznych. Informacje te odnaleźć można w katalogach wystaw oraz w osobistej korespondencji artysty z Instytutem Propagandy Sztuki (IPS)¹⁰⁷. Po wystawie, która odbyła się w Dreźnie w 1935 roku, obraz *Stary Park* został zakupiony przez Radę miasta Dreżna¹⁰⁸. Rouba został zaproszony do prestiżowego projektu TOSSPO, którym było uczestnictwo Polski w Światowej Wystawie w Nowym Jorku w 1939 roku¹⁰⁹. Artysta wziął udział w dużej wystawie objazdowej po USA, która miała na celu promowanie sztuki europejskiej w Stanach Zjednoczonych. Jej organizatorem był Carnegie Institut. W 1934 roku, po wystawie w Pittsburghu został zakupiony przez Henriego Abbota obraz artysty *Srebrny pejzaż*¹¹⁰. Rouba spotkał się także osobiście z dyrektorem Carnegie Institut – panem Saint-Gaudensem w Wilnie; informacja ta znajduje się w korespondencji z 1934

¹⁰⁶ K. Nowakowska-Sito, *TOSSPO – Propaganda sztuki polskiej za granicą w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] *Sztuka i Władza*, pod red.: D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Instytut Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2001, s. 143–154; J. Pollakówna, *Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, op. cit., s. 550–556.

¹⁰⁷ Aneks dotyczący wystaw oraz korespondencja znajdująca się w kolekcji prywatnej, K. Nowakowska, *Pawilon Polski na nowojorskiej wystawie światowej 1939–1940*, Warszawa 2013, s. 254.

¹⁰⁸ I. Kołoszyńska, *Michał Rouba*, op. cit., s. 421.

¹⁰⁹ Aneks z informacjami o wystawach.

¹¹⁰ Korespondencja z Carnegie Institut dotycząca rozliczenia za zakupiony obraz, kolekcja rodziny artysty.

i 1937 roku, w której dyrektor chce spotkać się z artystą w celu obejrzenia jego obrazów¹¹¹. Malarz otrzymywał stypendium z Funduszu Kultury Narodowej (FKN). Kwotę w wysokości 400 zł pobierał od stycznia do września 1934 roku¹¹². Również z tego samego źródła otrzymał dwa jednorazowe zasiłki w wysokości 500 i 750 złotych jako pomoc przy zorganizowaniu pierwszej zbiorowej wystawy w Warszawie¹¹³.

Rouba należał do WTAP, które było w kręgu grup zaliczanych do państwowotwórczych¹¹⁴, dlatego też grupa ta przyłączyła się do powołanego w 1934 roku Bloku Zawodowych Artystów Plastyków. Było to powodem dużego nieporozumienia, gdyż malarz rok wcześniej złożył podanie – pozytywnie rozpatrzone – do konkurencyjnego Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków¹¹⁵. W piśmie akceptującym jego akces Związek nawet pytał, czy istniałaby możliwość założenia filii wileńskiej po konsultacjach z Tymonem Niesiołowskim i Marianem Szczyrbułą, którzy również należeli do Związku i przebywali w Wilnie¹¹⁶. 21 stycznia 1936 roku Rouba otrzymał pismo potwierdzające przez ZZPAP przyjęcie prośby o wystąpienie ze Związku. Miesiąc później przysłano artyście pismo z zarządu Bloku Zawodowych Artystów Plastyków o zawieszeniu go na trzy miesiące w celu uregulowania sprawy przynależności do dwóch związków jednocześnie, argumentując to następująco: „ze względu na odrębność kierunków artystycznych tych dwóch ugrupowań uczestnictwo Sz. Kolegi w obydwu salonach nie jest dopuszczalna”¹¹⁷.

¹¹¹ List z Carnegie Institut z dnia 21 marca 1934 r. oraz list od Władysława Jarockiego – dyrektora TSSPO dotyczące wizyty reprezentantów organizacji w Wilnie i spotkania z artystą, nr inw. DW.186/127.

¹¹² Trzy pisma dotyczące przyznania stypendium przez Narodowy Fundusz Kultury, nr inw. Dw 186/144-245.

¹¹³ Pisma z 14 listopada 1934 r. oraz z 13 czerwca 1935 r. dotyczące przyznania zapomogi, nr inw. DW 186/236.

¹¹⁴ A. Chmielewska, *W służbie państwa i społeczeństwa i narodu*, Warszawa 2006, s. 87.

¹¹⁵ Pismo artysty potwierdzające przyjęcie w poczet członków ZZPAP, nr inw. DW.186/236.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Pismo zarządu Bloku Zawodowych Artystów Plastyków do Michała Rouby z dnia 31 stycznia 1936 r., nr inw. DW.186/219.

Faktycznie Rouba został zawieszony z braku szybkiego obiegu informacji. Sprawa ta ukazuje napięte stosunki pomiędzy artystami związanymi z ruchami awangardowymi i artystami związanymi z mecenatem państwowym¹¹⁸.

Artysta był także wykonawcą trzech zleceń na zamówienie kościoła katolickiego. Było to bardzo ciekawe i wymagające zadanie, gdyż Rouba był malarzem pejzażystą, tworzącym obrazy przeważnie w technice olejnej na desce lub na płótnie. Otrzymanie propozycji na odnowienie kościołów i wykonanie obrazów o treści religijnej świadczy o tym, że artysta był wszechstronny, a jego talent ceniony.

Współpracując i prezentując swoje prace na wystawach organizowanych przez TOSSPO Rouba otrzymał prestiżową propozycję od Wojciecha Jastrzębowskiego nadesłania propozycji kilku obrazów do Komisji, która decydowała o wystroju kajut turystycznych i luksusowych na polskim statku oceanicznym m/s Piłsudski¹¹⁹. Jednakże w katalogu prezentującym dzieła sztuki znajdujące się na transatlantyku, nie ma wymienionych jego prac¹²⁰. W 1934 roku Rouba został poproszony przez M. Tretera o nadesłanie swojego życiorysu w celu umieszczenia jego nazwiska w słowniku *Allgemeiner Lexikon der bilderen Künstler*, wydawanym przez wydawnictwo Thieme und Becker¹²¹. Rouba, znany i ceniony obywatel Wilna, bywał często zapraszany na liczne spotkania i bankiety. W dokumentach związanych z artystą zachowały się tylko nieliczne zaproszenia: na raut z okazji obchodów dziesięciolecia wyzwolenia Wilna z 1929 roku¹²², na wieczór zorganizowany na cześć Nuny Młodziejow-

¹¹⁸ Szczegółowe nakreślenie tematu zawarte zostało w książce A. Chmielewskiej, op. cit., s. 103.

¹¹⁹ Odreżny list W. Jastrzębowskiego wyjaśniający kwestię i procedurę zakupu przez ministerstwa dzieł sztuki, wyraźnie w odpowiedzi na zapytanie artysty. List utrzymany w przyjacielskiej atmosferze, o czym świadczy podpis Jastrzębowskiego „Dłoń ściskam cześć”. W nim właśnie padła propozycja o nadesłaniu obrazów o tematyce wileńskiej, nr inw. DW.186/125.

¹²⁰ L. Niemojewski, *M/S Piłsudski. Katalog dzieł architektury, rzeźby, malarstwa i grafiki na polskim statku oceanicznym*, Warszawa 1935.

¹²¹ *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Anike bis zu Gegenwart*, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, t. XXIX, Lipsk 1935, s. 107.

¹²² Kolekcja rodziny artysty.

skiej-Szczurkiewiczowej – artystki i dyrektorki Teatru Polskiego¹²³, a także na wieczór pożegnalny wydany na cześć prezesa i dyrektora Zarządu Wileńskiego Koła Związku Bibliotekarzy Polskich – Stefana Rygla¹²⁴. W dokumentach malarza znajdują się także podziękowania za pomoc przy dekoracji dwóch spotkań – Koła Humanistek z 1929 roku oraz auli Śniadeckich Uniwersytetu Stefana Batorego na Wszechświatowy Dzień Sodalicji Mariańskich¹²⁵. F. Ruszczyk w *Dzienniku* wspomina także, że Roubowie uczestniczyli w bankiecie dla Malinowskiego wydanym przez Żydów (Wielka Pohulanka 9)¹²⁶. Liczne zamówienia z dziedziny typografii i ilustracji książkowej, a także sprzedaż obrazów oraz praca w szkołach pozwoliły w 1934 roku na przeniesienie się Roubów z ulicy Starej do nowego mieszkania, znajdującego się w nowoczesnej kamienicy przy ulicy Mostowej¹²⁷. Po wybuchu II wojny światowej artysta wraz z żoną zostali wyrzuceni z tego lokalu przez niemieckie wojsko i osiedlili się w małym domku przy placu Łukiskim, gdzie mieszkali w dość ciężkich warunkach¹²⁸. Tam też oboje zmarli w 1941 roku; pierwsza odeszła Kazimiera – 2 kwietnia, Michał zmarł na zawał serca¹²⁹ 12 lipca. Artyści zostali pochowani na Cmentarzu Bernardyńskim we wspólnej mogile. Uroczystość pogrzebowa Michała odbyła się we wtorek 12 sierpnia 1941 roku w kościele św. Jakuba o godzinie 9.00 rano¹³⁰.

Życiorys artysty przedstawia drogę człowieka wyznaczoną dwiema pasjami – malarstwem oraz pracą pedagogiczną. Ukazuje nam artystę związanego z Wilnem, jego kulturą oraz środowiskiem artystycznym, w którym brał czynny udział. Nagła śmierć podczas II wojny światowej przerwała jego zmagania artystyczne i pedagogiczne.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ F. Ruszczyk, *Dzienniki, część II, W Wilnie 1919–1939*, op. cit., s. 189.

¹²⁷ Dokument traktujący o podpisaniu umowy o zakup w ratach mieszkania, kolekcja rodziny artysty, nr ew. 63.

¹²⁸ Informacji tej udzielił siostrzeniec artysty.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Powiadomienie o uroczystości w lokalnej prasie, kolekcja rodziny artysty, nr ew. 92.

Rozdział III

Twórczość malarska

Michał Rouba był artystą, który tematem swoich prac uczynił najczęściej pejzaże z okolic Wilna i samego miasta. Był twórcą bardzo płodnym – namalował około dwustu obrazów, ale z tak obszernego dorobku pozostała mniej niż połowa. Materiał ten nie jest kompletny, jednakże zachowane recenzje prasowe opisujące twórczość oraz same prace Rouby pozwalają dokonać ich analizy. Zachowane dzieła to w większości pejzaże malowane z natury oraz panoramy Wilna i okolice malowniczego Polesia. Kilka obrazów podejmuje temat scen rodzajowych. Zachowały się również szkice oraz prace prywatne, których artysta nigdy nie pokazywał publiczności.

Rouba stworzył pejzaże ulubionych okolic Wileńszczyzny – bardzo często nazwy jego obrazów miały w tytułach Troki czy Wilno, ale były także określenia romantyczne, jak *Jesienne mgły*, *Szary dzień*. Ukazywały one nastrojowe spojrzenie artysty na przyrodę i rodzinne miasto. W pracach malarza przeważa jasna kolorystyka, ostra wnikliwość obserwacji natury oraz niezwykle wycucie jej przemian. Artysta zawsze czuł potęgę przyrody, którą potrafił ukazać przetwarzając w dekoracyjne układy kompozycyjne. „Poetyckie widzenie świata¹ oraz intuicja malarza podsuwały mu dalekie od jakiegokolwiek schematu środki wyrazu w pełni odpowiadające nastrojowemu i emocjonalnemu

¹ I. Kołoszyńska, *Michał Rouba zarys działalności twórczej*, maszynopis, który znajduje się obecnie w Zbiorach Sztuki Nowoczesnej Muzeum Narodowego w Warszawie, s. 11.

charakterowi prac”.² Jego obrazy cechuje niezwykła kolorystyka i kompozycja, a także oryginalna tematyka, która stała się wizytówką stylu artysty. Tworzą one „niepowtarzalny charakter wileńskiego krajobrazu”³. Prace Rouby można także podzielić na te, które świadczą „o bliskim kontakcie malarza z naturą”⁴ i te, w których na drodze świadomych przemyśleń stosuje wystudiowane układy kompozycyjne. Są również obrazy, w których artysta łączy wrażliwość patrzenia na naturę z dekoracyjnym charakterem konstrukcji obrazu. Twórczość malarska Rouby nie jest nowatorska, nie zaskakuje feerią barw czy porywającą fakturą, ale zachwyca swobodą i prostotą, z jaką malarz patrzył na krajobraz ziemi wileńskiej, pełen nostalgii, zadumy i miasto pełne zaściankowego piękna. Artysta nie zawsze sygnował swoje prace. Bywało, że jeden motyw powtarzał w kilku kompozycjach, czasami dopisywał do wcześniej powstałych prac późniejsze daty; powoduje to problem z przeprowadzeniem dokładnego datowania. Poniżej podejmę próbę usystematyzowania zachowanej twórczości, dzieląc ją na wczesną oraz prace z pobytu w Paryżu, a następnie dokonam analizy prac z zachowaniem chronologii. Osobną grupę będą stanowić przedstawienia Wilna oraz prace, których nie można zadatować ze względu na ich szkicowy charakter. Oddzielnie zostanie omówiona także twórczość z dziedziny rysunku, grafiki artystycznej (drzeworytu) oraz użytkowej, która stanowiła działalność poboczną.

Wczesna twórczość do 1913 roku

Pierwszymi pracami, powstałymi jeszcze przed rozpoczęciem studiów w Krakowie są kompozycje pejzażowe oraz dwa portrety siostry Krystyny. W tych młodzieńczych kompozycjach jest pewna naturalność, jeszcze naiwne widzenie natury. Dość zagadkową sprawą jest brak informacji o lekcjach rysunku i malarstwa w tym okresie. Prawdopodobnie rodzice widząc talent artystyczny syna, powierzyli jego naukę jednemu ze swoich znajomych. Mógł to być bliski przyjaciel ojca, F. Ruszczyc. Prace, które powstały przed

² Ibidem, s. 11.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, s. 13.

wyjazdem młodego artysty na studia są namalowane jeszcze w dość nieporadnej stylistyce obrazów młodopolskich i są próbami ich naśladowania. Dostrzec w nich już można tak charakterystyczne dla Rouby niezwykle wnikliwe widzenie świata.

*Portret siostry Krystyny w stroju ludowym wileńskim*⁵ to praca, którą cechuje jasna kolorystyka tła kontrastująca z kolorowym – czerwono-zielono-białym, mieniącym się strojem siostry, a farba położona jest bardzo cienko. Strój jest potraktowany malarsko – artysta nie przykładał dużej uwagi do detali, bardziej interesowała go faktura i operowanie plamą barwną. Delikatne rysy twarzy dziewczyny podkreśla czerwona chusta na głowie, a jej swobodna poza świadczy o prywatnym charakterze pracy. Artysta uchwycił moment, w którym siostra wybierała się na zabawę kostiumową. Kolejnym obrazem przedstawiającym siostrę jest *Portret siostry Krystyny przy stole*. Na tym szkicu młoda dziewczyna siedzi przy stole z ręką wspartą o głowę. Postać i stół, na którym znajduje się wazon z kwiatami zajmują środkową część kompozycji; są one potraktowane w sposób szkicowy, a sucha farba położona jest szybkimi zdecydowanymi ruchami. Tu także artysta skupił się na zagadnieniu plamy barwnej – świadczy o tym rozmyte tło w kolorach zieleni i przełamanych szarościami bieli. Można przypuszczać, że artysta wykonał drugą, dokończoną wersję tej kompozycji, którą podarował siostrze.

Fragment lasu to bardzo mały, niepozorny pejzaż przedstawiający skraj lasu z kilkoma sosnami na pierwszym planie. Utrzymany jest w brązach ziemi i ciemnych zieleniach ściany lasu, przez które przebłyskuje tylko partia nieba w kolorze rozjaśniającej widok szarej bieli. Pejzaż malowany jest szybkimi, drobnymi ruchami pędzla, farba w części nieba położona jest dosyć grubo. Artysta niektóre swoje młodzieńcze prace sygnował dwoma sposobami: wiązanym monogramem MR w prawym dolnym rogu obrazu oraz podpisem MRouba. Omawiany powyżej obraz został sygnowany MRouba⁶.

⁵ Pierwotny tytuł obrazu wg I. Kołoszyńskiej brzmi *Portret siostry Krystyny w stroju cygańskim*. Tytułu tego także używa rodzina artysty, która jest w posiadaniu tej pracy.

⁶ Lista prac zamieszczona w zakończeniu zawiera daty oraz sygnatury obrazów.

Odmienny charakter lasu został przedstawiony w obrazie *Pożar lasu/Gorejący krzak/*. Na pierwszym planie artysta umieścił piaskową drogę wiodącą do lasu. Dwie brzozy po lewej stronie wijącej się ścieżki oraz krzak i ściana drzew w oddali, po jej prawej stronie zostały namalowane bardzo schematycznie, tworząc skłębioną masę roślinności. Za krzewem znajdują się płonące zarośla, które mogą być dopiero zarzewiem większego pożaru. Płomienie ognia o jasnej, delikatnej, czerwonej barwie sugerują pożar. Kolory są jasne, a jednocześnie stonowane. Zza szczytów drzew przebija się nieśmiało błękitne niebo.

W pracy *Cmentarz wiejski na wzgórzu* artysta rozjaśnił kolorystykę i wydzielił linią wyraźnego horyzontu dolną część traw o intensywnej barwie zieleni oraz górną białego nieba. Na linii widnokregu znajduje się szkicowo zarysowana brama wejściowa na cmentarz oraz okalający go mur. Po prawej stronie, wśród drzew widnieje kopuła cmentarnej kaplicy. Ku bramie podąża postać o niewyraźnych konturach. W tej pracy malarz pierwszy raz wprowadził figurę ludzką do krajobrazu, która będzie budowała konstrukcje w późniejszych pracach.

Dzieci siedzące na kładce są pracą, w której artysta znowu podejmuje motyw sylwetki ludzkiej. Postaci dzieci siedzących na kładce nad rzeką zostały namalowane bardzo schematycznie. Rysy ich twarzy są bardzo ogólnikowe. Większą uwagę artysta przywiązał do krajobrazu, który przedstawia rzekę i jej brzegi. Rouba namalował obraz z bardzo bliskiego kadru. Zastosował w obrazie lokalny koloryt ograniczony do brązów, zieleni oraz błękitów. Na szczególną uwagę zasługuje rozwiązanie problemu światła, które pada z przodu obrazu. Dzieci są jedynie dopełnieniem kompozycji, tak jak w późniejszych pracach są schematyczne, uproszczone i zastygają w beczasowości.

W kolejnych pracach z tego okresu malarz zastosował jeden ze swoich ulubionych tematów – wodę, która będzie powtarzać się w jego późniejszej twórczości.

Drzewa na wysokim brzegu nad wodą o zachodzie słońca są pejzażem, w którym młody artysta nawiązuje do tematu tak charakterystycznego dla twórców Młodej Polski, jakim są zachody słońca. Ta wczesna praca w pełni oddaje spostrze-

gawczość i wnikliwość spojrzenia malarza na zmiany zachodzące w przyrodzie. Nastrojowość pejzażu z ciekawym połączeniem ciepłych pastelowych barw nieba, delikatnych różów zestawionych z bielami złamanymi domieszką błękitu i żółcieni oddaje wrażenie ciepła ostatnich promieni słońca, które skryło się za wzgórzem. Ciemnozielone sylwetki drzew rosnących na urwisku rzucają cienie na wodę, w której również odbija się niebo. W pracy tej widać dopiero młodzieńcze próby operowania kolorem i kompozycją, odwołujące się do twórczości F. uszczyca.

Chaty na wzgórzu nad wodą to mały obraz namalowany szybkimi pociągnięciami pędzla, przypominający prace z pogranicza ekspresjonizmu. Artysta malując rzekę z wysokim brzegiem i chatami podjął próbę połączenia „szkoły Stanisławskiego” z nowymi prądami w malarstwie. Rouba po raz kolejny wprowadził do kompozycji szkicowo zaznaczoną sylwetkę kobiety stojącej nad wodą. Obraz został namalowany w ciemnych tonacjach zieleni i brązów, złagodzonych szaro-srebrnym błękitem nieba. Farba została położona dość grubo, widać na niej pociągnięcia pędzla.

Dynamika ujęcia cechuje także *Urwisko nad rzeką*. Grubo kładzona warstwa farby w partii wody oraz nieliczne drzewa na stromym brzegu podnoszą wrażenie ekspresji ujęcia. Jasna paleta barw – świetliste biele, szarości, zielenie i rozbielone brązy świadczą o świeżości spojrzenia na przyrodę.

Do wczesnej twórczości można zaliczyć dwa kolejne studia pejzażowe.

W *Drzewach nad wodą* w bardzo prosty sposób, szybkimi ruchami pędzla artysta nakreśla linię brzegową jeziora, która na pierwszym planie rozmywa się w pojedyncze linie szkicu. W oddali, na drugim planie widnieje ściana lasu, którą malarz rozstrzygnął na zasadzie dwóch poziomów. Linia horyzontu została przeniesiona nad las – to nadaje pracy efekt głębi. Kolory obrazu są niemalże monochromatyczne, ograniczone do kilku odcieni zieleni. W szkicu tym można zauważyć, że artysta przygotowywał sklejkę przed rozpoczęciem malowania. Była ona zagruntowana białym kolorem – taki zabieg nadawał świetlistości barwom.

Najbardziej zbliżony do twórczości Jana Stanisławskiego jest szkic *Krajobraz wiosenny*. Pejzaż ten przedstawia rzekę z mieliznami. W nim, tak jak w poprzedniej pracy, artysta użył jako tła białego gruntu malarskiego. Na pierwszym planie, tak jak w obrazie Jana Stanisławskiego *Dniepr niebieski /Mielizny/*⁷, Rouba przedstawił schematycznie namalowaną płyciznę rzeki, a jej główny nurt umieścił na kolejnym planie kompozycji. W oddali za nią widnieją drzewa o mocno uproszczonej formie, tworzące horyzontalną zwartą masę. Artysta użył w pracy zabiegu uproszczonej perspektywy z lotu ptaka. Kompozycja ta wydaje się być bardziej przestrzenna i sprawia wrażenie „wciągnięcia” widza w jej wnętrze.

We wczesnych pracach widać, że pierwsze zmagania twórcze skupiły się na pejzażu. Ten temat malarz wyraźnie bardziej odczuwa i jest mu bliski, próbuje dobrać odpowiednie kolory, które oddają zmieniającą się pogodę. Obrazy te są malowane z natury i niepoddane żadnej stylizacji. Rouba próbuje nauczyć się poprawnego stosowania perspektywy i kompozycji. Zauważyć można w nich duże wyczucie kolorystyczne.

Studium pejzażowe oraz *Zwalone drzewo nad wodą* to małe kameralne studia malarskie, w których artysta przedstawił świat przyrody. Cechuje je jasna, stonowana kolorystyka oraz schematyczne potraktowanie tematu. Pierwszy z nich nawiązuje do prac młodopolskich, natomiast drugi to próba realistycznego ukazania fragmentu drzewa.

Pracą, która została namalowana przed wyjazdem na studia do Krakowa jest *Pokój z fortepianem*⁸. Przedstawia ona wnętrze w domu rodzinnym artysty. Kompozycja została wykadrowana jak w malarstwie impresjonistów i ukazuje tylko fragment salonu. Podobną zasadę kadrowania w pomieszczeniu stosował F. Ruszczyk malując wnętrza dworów i domów, jednakże mistrz w swoim pracach wprowadzał bardzo bliski kadr, ukazujący jedynie „wybrany ciasny wycinek pomieszczenia”⁹. Młody

⁷ S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Jan Stanisławski i jego uczniowie*, Kraków 2004, s. 94.

⁸ Wnętrze mieszkania – salonu w domu rodzinnym Michała Rouby przy ul. Styczniowej w Wilnie, za: I. Kołoszyńska, op. cit., s. 442.

⁹ S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Ferdynand Ruszczyk*, Kraków 2002, s. 106, 108–109.

malarz skupił całą uwagę na fortepianie, na którym zostały rozłożone nuty. Nad nim, na jasnoszarych ścianach znajdują się dwa małe obrazy, poprzez otwarte drzwi do następnego pomieszczenia widać stojącą na stoliku lampę naftową, jednakże największym atutem tej pracy jest światło padające z okna i rozświetlające partię podłogi. Obraz malowany jest gładko, bez efektów fakturalnych. Kompozycja i barwy zostały wyraźnie przestudiowane i przemyślane. Obraz ten stał się tematem wiersza przyjaciela rodziny, który został umieszczony na łamach prasy wileńskiej:

Panieńska komnata
Sonet do obrazu Michała R.

Rozjaśniona i cicha panieńska komnata
Przez okno się tajemnie wkrada promyk słońca
W przestwór echem płynąca bez końca, bez końca
Fortepianu umilkła piosenka skrzydlata...
Sny zaś błędzą w powietrzu, młode sny dziewicze,
Tak, jak tęskne, dalekie, nieznane mirażę,
Tak, jak dumy tajemnice wysnute w rozgwarze
... nec megitur zachwyca widzowi oblicze,
Ktoś z panieńskiej tej wyszedł przed chwilą komnaty
Co serdecznie wydzwaniał piosenkę miłosną
Co snuł dumy tajemne z czarującą wiosną...
– Na fortepianie leżą zapomniane kwiaty,
Stare, rozkołysane bielą są klawisze –
...Milkną bo w korytarzu odgłos kroków słyszają...
Adam W.¹⁰

W domu artysty znajdowała się replika obrazu Ferdynanda Ruszczyca *Nec megitur*¹¹ podarowana Napoleonowi Roubie, którą malarz umieścił na powyższym obrazie. Taki prezent może świadczyć o bliskich stosunkach towarzyskich łączących malarza z dziennikarzem. Z przekazu rodziny artysty wynika,

¹⁰ Wycinek prasowy z wierszem znajduje się w posiadaniu rodziny artysty.

¹¹ Informację tę potwierdza prof. Kazimierz Łukaszewicz (siostrzeniec Michała Rouby, ur. 26 marca 1927 roku w Wilnie, profesor Instytutu Niskich Temperatur i Badań Strukturalnych im. W. Trzebiatowskiego Polskiej Akademii Nauk, zob. też <http://www.instytucja.pan.pl>). Obraz ten pamięta matka prof. Łukaszewicza, która przekazała tę informację. Obraz został prawdopodobnie sprzedany w czasie II wojny światowej.

że autorska kopia obrazu została sprzedana podczas I wojny światowej.

Omawianie powyżej obrazu to prace młodzieńcze, stanowiące pierwsze próby opanowania warsztatu malarskiego – zasad perspektywy, kompozycji oraz doboru barw. Są to przedstawienia kameralne, ukazujące przyrodę w różnych porach dnia. Znamienne ich cechą jest symboliczne i schematyczne potraktowanie sylwety ludzkiej. Pejzaże te są pierwszymi próbami zapoznania się z tematyką oraz zasadami malarstwa krajobrazowego. Można zauważyć w nich, że młody artysta posiada duże wyczucie światła oraz wrażliwość na przyrodę, która wyraźnie go fascynuje.

Młodopolski Kraków 1913–1914

Kiedy młody artysta przyjechał w roku 1913 do Krakowa zastał tam atmosferę końca epoki Młodej Polski, tak odmienną od tej w Wilnie. W malarstwie dominował głównie pejzaż, a to za sprawą francuskiego impresjonizmu, przetworzony na polskie realia. Było to swoiste połączenie, w którego skład wszedł „specyficzny realizm czy naturalizm korzystający ze zdobyczy impresjonistycznych”¹². Obok impresjonizmu pojawił się symbolizm charakteryzujący się płynną secesyjną linią. Symbolizm w pejzażu oznaczał pokazywanie przemijających pór roku, stanów przyrody, a same tytuły prac zawierały typowy dla Młodej Polski element przebudzenia się czy symboliczny kres życia. Moda na ludowość ominęła malarstwo pejzażowe; jedyną jej reminiscencją było przedstawianie w pejzażach wsi jako swoistej sielankowej krainy, która była synonimem polskości. Kiedy artysta przyjechał do Galicji zetknął się z odmiennymi zachodnimi prądami; Kraków, jako miasto leżące w granicach Austro-Węgier, ulegał i przejmował wpływy z Wiednia oraz Paryża. W Wilnie, mieście Cesarstwa Rosyjskiego, dominowały inspiracje Akademią Petersburską i jej XIX-wiecznym realizmem. W okresie studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w klasie malarstwa u J. Malczewskiego, artysta zapoznając się z nowymi dla niego realiami artystycznymi i kulturalnymi uległ przede wszystkim wpływowi Jana Stanisław-

¹² T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. II, Wrocław–Kraków 1960, s. 205.

skiego¹³. Stanisławski był wówczas uważany za jednego z najważniejszych pejzażystów, a jego styl miał ogromny wpływ na nowe pokolenie artystów. Rouba był pod wielkim wrażeniem tych małych obrazów, w których mistrz dokonywał „zamykania w pojedynczym szczególe przecucia całej natury”¹⁴. Podczas studiów Michał zainteresował się sztuką Japonii, o czym pisze w liście do matki: „w chwilach wolnych od wykładów studiuję sztukę japońską i teraz tylko pojmuję, że jest to wielka i indywidualna sztuka”¹⁵. Artystów Młodej Polski fascynował szczególnie tamtejszy drzeworyt, wprowadzali jego cechy stylistyczne, takie jak „spłaszczenie kompozycji i stosowanie ptasiej perspektywy” do własnych prac¹⁶. J. Stanisławski, J. Malczewski oraz F. Ruszczyk wywarli największy wpływ na wczesną twórczość Rouby oraz na krystalizowanie się jego stylu. Ze sztuki każdego z nich przejął pewne elementy, które wprowadził do swoich prac. Lekcja Stanisławskiego nauczyła artystę postrzegania chwili natury przez pryzmat światła – to właśnie ono buduje atmosferę obrazu „gdzie słabną zbyt twarde kontrasty, gdzie barwy łagodnie przelewają się jedna w drugą, gdzie linie nawet wibrować poczynają w drgającej powierzchni, gdzie wszystkim jest atmosfera” ukazująca motywy natury w sposób lapidarny i obiektywny. Z kolei Malczewski pokazał mu sposób komponowania pejzażu panoramicznego lub tylko jego wycinka powiązanego z motywami symbolicznymi. Wnioski wyciągnięte z lekcji młodopolskiej oraz ich kontynuacja dały w rezultacie serię obrazów, które zakwalifikować można do pejzaży „nurtu symbolicznego, w których zachodzi zgodność między psychiką ludzką a naturą”¹⁷.

¹³ Jan Stanisławski, ur. w 1860 roku we Wsi Olszyna, zm. w 1907 roku w Krakowie, artysta, profesor ASP w Krakowie. Zajmował się głównie pejzażem, zob. W. Juszczyk, *Jan Stanisławski*, Warszawa 1972.

¹⁴ W. Juszczyk, op. cit., s. 16.

¹⁵ List do Matki z dnia 16 stycznia 1913 roku wysłany z Krakowa, kolekcja rodziny artysty, nr ew. 3.

¹⁶ A. Król, *Obraz świata, który przemija. Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Jana Stanisławskiego i jego uczniów*, Kraków 2007; A. Król, *Japonizm polski*, Kraków 2011.

¹⁷ E. Charazińska, *Pejzaż rodziny, [w:] Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914*, katalog wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1997, s. 40.

Kiedy młody Rouba przebywał w Krakowie modernizm chylił się ku końcowi, a I wojna światowa przyspieszyła ten proces. Przemiany te wpłynęły na pejzaż młodopolski, który w dużej mierze stał się niezależny od powinności, jaką narzuciły mu rozbiory Polski i romantyzm. Malarze nie byli już zobowiązani do wprowadzania wątków narodowo-patriotycznych do kompozycji krajobrazowych. Pierwsza dekada XX wieku była dla malarstwa krajobrazowego czymś wyjątkowym, w tym urósł on do rangi pierwszoplanowej. Pejzaż ukazywał charakterystyczne dla Polski warunki geograficzne i topograficzne. Najbardziej był ceniony krajobraz realistyczny oraz symboliczny, a także ekspresjonistyczny. Każdy z nich przedstawiał odmienny sposób widzenia przyrody przez artystę. Te znamienne dla następnego pokolenia zjawiska stały się także w pewnej mierze typowymi cechami malarstwa Rouby. Do końca życia malarz będzie wprowadzać do swoich prac niezmiernie subtelnie wątki romantyczne, symboliczne i ekspresjonistyczne. Z okresu nauki w Krakowie pozostało siedem prac.

Krajobraz z widokiem na Kopiec Kościuszki to motyw typowo krakowski, utrzymany w ciepłej tonacji, w której dominują brązy, ugry oraz rozbielone szarości i błękity. Obraz malowany jest cienką warstwą farby, plama kolorystyczna jest rozmyta nadając przedstawieniu wrażenia drgania powietrza. Wyraźnie widać, że malarz podążając za lekcją impresjonistów wybiera dowolny kadr i maluje go w plenerze. Płaska kompozycja jest podzielona na dwa plany rozdzielone ścianą lasu. Artysta próbuje osiągnąć efekt głębi za pomocą koloru, dalszy plan z kopcem maluje rozmytymi ciemnymi błękitami połączonymi z zielenią i szarością. Partia nieba powtarza tę kolorystykę, ale jest nieznacznie rozjaśniona bielą przełamana delikatnym różem. Kolorystyka nieba sugeruje, że pejzaż przedstawia zachód słońca.

Park Jordana w Krakowie to kolejny pejzaż, w którym artysta zwrócił uwagę na wycinek przyrody. Przestrzeń została podzielona na dwie strefy – dominującego nieba oraz dość wąskiej partii ziemi. Płaskość planów została silnie zaakcentowana schematycznie potraktowanymi brzożami, których wysokie gałęzie zasłaniają niebo. Za rzędem drzew, w oddali widnieją zabudowania. Prosta kompozycja obrazu w pełni oddaje poetycki cha-

rakter przedstawienia, który odczuć można w subtelnych, delikatnych przejściach kolorystycznych.

Najbardziej nastrojowym obrazem z wczesnego okresu krakowskiego jest kompozycja *Troki (wyspa na jeziorze z zamkiem)*. To prawie monochromatyczny krajobraz, gdzie w dali pomiędzy niebem a jeziorem wyłaniają się ruiny zamku na wyspie. Szarość doskonale zharmonizowana z delikatnymi fioletami oraz brązami sprawia, że powietrze w obrazie zdaje się wibrować, drżeć i połykiwać, dając wrażenie niesamowitości i tajemnicy. Na pierwszym planie artysta umieścił trzy żaglówki, których barwa stapia się z wodą. Jest to prosta kompozycja, w której dominujący akcent stanowi wyspa. Subtelnie dobrane przejścia kolorystyczne świadczą o skłonności artysty do kształtowania przestrzeni kolorem.

Pejzażem, który stylistycznie mieści się w ramach krakowskiego okresu twórczości artysty jest obraz *Jabłonie w sadzie*. Tak jak w poprzednich kompozycjach malarz wybiera kadr – tu jednak odwołuje się do sztuki Stanisławskiego i Ruszczyca skupiając całą uwagę na powielonym motywie jabłoni. Jasne, rozproszone światło, żywe, nasycone tonacje zieleni oraz owoce na drzewach wskazują na letnią porę, która symbolizowała witalność i płodność natury. Płynna, a jednocześnie graficzna linia konarów drzew i zastosowanie spłylenia planów pozwalają powiązać ten krajobraz z secesją.

Wszystkie pejzaże z okresu studiów są malowane z natury, odznaczają się subtelną kolorystyką i charakterystycznym kadrowaniem. W późniejszych pracach artysta zwróci się ku pejzażowi komponowanemu oraz dekoracyjnemu i tylko nieliczne prace tworzone dla samego siebie będą miały ten sam wymiar ukazania czystego pejzażu malowanego z natury. Prace te nawiązują stylistycznie do symbolicznego malarstwa Młodej Polski, ale nie były powiązane z nią ideowo. Artysta czerpał jedynie to, co uważał za celowe do dalszej pracy twórczej. Jako przedstawiciel młodego pokolenia nie był już tak emocjonalnie związany z ideami sztuki, literatury i filozofii modernizmu. Jego prace charakteryzowały świeżość i emocjonalność, były też próbą zmierzenia się z aktualnymi nurtami w sztuce.

Inny charakter mają prace przedstawiające fragmenty architektury. Pejzaż miejski był specyficzną formą ukazania krajobrazu

miasta, który miał być przeciwwagą dla przedstawień rodzimego krajobrazu wiejskiego. Najchętniej widoki miejskie przedstawiano jako panoramy, zaś „ulubionym przez symbolistów rodzajem weduty stosowanym dla ukazania mrocznej twarzy miasta stał się nokturn”¹⁸. Młody malarz nie zastosował w swoich pracach tych charakterystycznych motywów, ukazał jedynie wykadrowane fragmenty budynków miejskich lub zaułków. Na obrazie *Katedra wawelska* artysta przedstawił tylko jej fragment z dzwonnica, którą przesłaniają masywne ściany budynków. Pierwszy plan stanowi ośnieżony plac z drzewem w lewym rogu. Wysoki mur zamku oddzielony jest od zabudowań pasem śniegu, tworząc złudzenie optycznej głębi. Szarawe mury oraz barokowy hełm wieży odcinają się od błękitnego, zasnutego szaro-białymi chmurami nieba. Całość namalowana jest szybkimi pociągnięciami pędzla, nadając pracy dynamiki; tu także artysta użył kolorów lokalnych, co zdecydowanie przyciemnia barwy, ale nieoczekiwanie w pełni oddaje nastrój zimowego dnia. Zachowany szkic do tego obrazu ukazuje tryb pracy artysty. Na szkicu pierwszy plan został zredukowany do samego muru, a budynki są bardzo przybliżone, co nadaje monumentalnego charakteru. Zmiana kompozycji może świadczyć o zamiarze wprowadzenia przeszerzenia, zrobieniu miejsca zbyt dominującej architekturze. Artysta dokonał w obrazie także zmiany kolorystyki – szkic został namalowany w barwach brązowo-cynobrowych, a błękitne niebo zasnutę jest chmurami o barwie jasnego fioleto przełamane różem. Świadczy to także o tym, że młody malarz dokonał zmiany jesiennego widoku na szkicu na zmodyfikowaną końcową wersję pejzażu zimowego. W obrazie malarz położył większy nacisk niż w szkicu na efekty luministyczne. Światło pada z lewej strony, zaakcentowane jest sinoszarawym cieniem biegnącym wzdłuż murów rozjaśniając leżący śnieg, widoczne jest także na partiach dachów, a jego źródłem są promienie zimowego słońca. Obrazy te były malowane już w pracowni i świadomie komponowane.

Ukazanie wycinka architektury we *Fragmencie Wawelu* mogło być skutkiem próby przedstawienia określonego detalu rzeczy-

¹⁸ E. Charazińska, op. cit., s. 41.

wistości za pomocą efektów świetlnych, tak jak w pejzażach. W obrazie tym, będącym w zasadzie impresją, ulotnym wspomnieniem oświetlonej bramy wjazdowej na zamek, artysta przywiązał dużą wagę do światła, zdecydowanie rozjaśnił paletę barw uzyskując efekt świetlistości. Artysta potraktował architekturę marginesowo, o czym świadczy schematyczne zaznaczenie detali, kompozycja wychodzi jednak poza zwarte ramy muru za bramą, artysta stworzył głębię perspektywiczną jedynie z pomocą rozmytych fragmentów pejzażu.

W obrazie nieco późniejszym, namalowanym w Wilnie – *Zakryta kościoła OO. Bernardynów w Wilnie* malarz przedstawił w realistyczny sposób zabytkowy fragment budynku. Jednakże przyciemnił gamę barw do kolorów lokalnych, światło pada do wewnątrz przejścia od strony drzwi umieszczonych w głębi, na ostatnim planie. Artysta podjął próbę zmierzenia się z oddaniem historycznych fragmentów malowideł ściennych oraz detali snycerskich drzwi wejściowych. Takie przedstawienie w pełni przemyślanego i wybranego fragmentu Wilna można połączyć z twórczością Jana Bułhaka¹⁹ – artysty fotografa, który dokumentował miasto za pomocą obiektywu aparatu.

Wczesne prace artysty obejmują okres od około roku 1912 do 1914. Na ten trwający niecałe dwa lata ważny okres twórczości artysty miało ogromny wpływ malarstwo krakowskiego środowiska Młodej Polski. W okresie tym zaczął się krystalizować typowy dla malarza styl, który będzie rozwijał się i przekładał na nowe formy malarskie. Jednakże oparte na wycuciu postrzegania natury będzie mu towarzyszyć do końca twórczości. Kompozycje wczesnych prac nie są jeszcze do końca ukształtowane – artysta wciąż próbował osiągnąć optymalną dla niego przestrzeń w pejzażu, ale dokona tego dopiero w połowie lat 20. XX wieku, kiedy znajdzie swój indywidualny styl malowania. Niestety, z okresu studiów nie zachowały się żadne recenzje

¹⁹ Jan Bułhak, ur. 1876 w Ostaszynie na Nowogródzczyźnie, zm. 1950 w Giżycku. Nestor polskiej fotografii. Filozof i teoretyk fotografii. Założyciel Fotoklubu Wileńskiego (1927), a także współzałożyciel Fotoklubu Polskiego, zob. M. Plater-Zyberk, *Spojrzenia na Wilno. Fotografia wileńska 1983–1939*, katalog wystawy MNW, Warszawa 1999; *Polska Jana Bułhaka w krajobrazie i zabytkach*, Białystok 1998; *Jan Bułhak, Fotografik 1876–1950*, Warszawa 2007.

prasowe dotyczące jego prac, artysta nie prowadził pamiętnika. Jedynie z istniejących obrazów możemy wyczytać kształtowanie się jego twórczości. Prace z tego okresu można zaliczyć do typowo postmłodopolskiej twórczości malarzy z krakowskiego środowiska artystycznego, którzy wzorowali się na swoich nauczycielach. Są to prace dość płaskie, z pozorem zachowania perspektywy. Widać na nich jednak wycucie artysty na walory świetlne budujące obraz.

Stylistyczne zmagania 1914–1923

Po powrocie artysty do Wilna, jego styl zaczął się krystalizować. Dokonując weryfikacji nauki pobranej od krakowskich artystów oraz dodając stopniowo własne postrzeganie przyrody, Rouba będzie przetwarzać te doświadczenia podążając w stronę pejzaży komponowanych. Krajobrazy będą w dużej mierze posiadały „cechy chwytania na gorąco wrażeń odbieranych wprost z natury, a jednocześnie mające znamiona dokonywania świadomej selekcji dla uwydatnienia tego, co najistotniejsze w wewnętrznej treści obrazu”²⁰. Podejmując się analizy twórczości artysty należy zadać pytanie, jaki wpływ miał na jego twórczość klasycyzm szkoły wileńskiej? Wyjaśnienie tego zagadnienia nie jest jednoznaczne i wymaga weryfikacji. W opracowaniach na temat szkoły wileńskiej dwudziestolecia międzywojennego artysta wymieniany jest pomiędzy głównymi założycielami WTAP, jednak jego twórczość malarska jest jakby wyrzucona poza nawias teorii klasyków. Rouba związany z Krakowem i sztuką młodopolską prawdopodobnie nie brał czynnego udziału w budowaniu programu artystycznego grupy. Jego koledzy studiowali w Akademii Petersburskiej i zostali wykształceni w przekonaniu, że zdobycze impresjonizmu i jego adaptacja do polskiej sztuki przełomu wieków były przyczyną upadku malarstwa i szkół artystycznych. Stanisław Woźnicki wyraził swoją opinię o tym zjawisku pisząc, że stałe „hołdowanie osobistym odcieniom wrażliwości wobec widzianego, impresjonistyczny kult momentu, utrwalanie surowych kawałków natury, wynikająca z pośpiechu w notowaniach

²⁰ I. Kołoszyńska, op. cit., s. 387.

szkicowość, zwolna, ale zasadniczo zdeprawowały zrozumienie znaczenia samej umiejętności i wiedzy malarskiej, powodując stopniowy jej zanik”²¹. Krytyk w analogicznym, negatywnym tonie pisał także o artystach młodopolskich z kręgu krakowskiej sztuki, widział w ich pasji twórczej „sentymet wzruszeniowy przy postrzeganiu modelu lub «wycinków» z natury. Moment wyrafinowanej sentymentem owianej imitacyjności przesłaniał im zadania ściśle formalne, troskę o zamknięcie kompozycyjne dzieła”²². Źle oceniał także koloryt ich obrazów: „nie odnajdujemy w ich pracach ani śladu entuzjastycznego rozmiłowania się Francuzów w czystym barwniku, drogocennym elemencie kształtowania rozświetlonych, barwistych obrazów. Owszem mieszały je, lubowali się w brudnych mieszankach kobaltu, sieny i ochry (Stanisławski, Ruszczyk, ich epigoni), szło bowiem nie o świetlistość barwy, jako malarskiego składnika obrazu, lecz o nastrój”²³.

„Manifest”²⁴ WTAP był bardzo krytycznie nastawiony do założeń artystycznych Młodej Polski. Rouba jako członek Towarzystwa, a zarazem student Akademii Krakowskiej znalazł się w trudnej sytuacji. Zafascynowany sztuką Stanisławskiego i Ruszczyca, z niej czerpiąc wzorce dla własnej wczesnej twórczości, musiał opowiedzieć się po którejś ze stron. Wybrał założenia artystyczne członków grupy wileńskiej chcąc zaistnieć w kręgu ich wpływów. Które z postulatów grupy były bliskie artyście? Nigdy nie uchodził za artystę „klasyka”, a jednakże przyswoił sobie pewne cechy stylu „wileńskiego klasycyzmu”. Była to mianowicie „umiejętność podporządkowania zdobyczy analitycznych zadaniom kompozycyjnym obrazu”²⁵. Przyczyną tego zwrotu artysty w sposobie malowania, od malarskich krajobrazów do zwartej syntezy natury mogła być negatywna recenzja jego obrazów dziennikarza podpisującego się „i”, zamieszczona w „Południu” o następującej treści: „P. M. Rouba łudzi się, że płatami

²¹ S. Woźnicki, *U progu syntezy*, „Południe” 1922, zeszyt 2, s. 3.

²² S. Woźnicki, *Od malowniczości do linearyzmu. Sztuka i Rytm*, „Południe” 1924, zeszyt 1, s. 7.

²³ Ibidem, s. 7.

²⁴ D. Konstantynów, op. cit., s. 115–138.

²⁵ Ibidem, s. 110.

jaśniejszej farby zastąpi brak formy w swych kolorowych pejzażach”²⁶. Mogła ona wynikać z odrębności prac artysty w porównaniu z syntetyczną, zwartą kompozycją obrazów innych członków grupy, często odwołujących się do dawnych mistrzów. Wydaje się więc, że artysta w latach 1920–1924 poszukiwał własnego stylu, który mógłby w części odpowiadać założeniom ideologicznym Towarzystwa.

Obrazy z tego okresu są różnorodne. Poczynając od pejzaży odtwarzających naturę poprzez próby wprowadzenia pierwiastka ekspresjonistycznego, a także krajobrazów, które przetwarzając naturę kierują się w stronę odwołań do mistrzów malarstwa barokowego. Prace te oddają postępującą zmianę stylu artysty oraz ukazują próby i zmagania warsztatowe. Obrazy z tego okresu opisałam chronologicznie uwzględniając sposób postrzegania przez artystę wizji natury, budowania przestrzeni oraz przedstawienia motywów architektonicznych. Pierwsza grupa to: *Łany (Pole, Żyto)*, *Krajobraz wiejski z wodą*, *Staw z młynem*, *Młyn na Karolinkach w Wilnie*. Mieszczą się one w ramach czasowych pomiędzy 1920 a 1923 rokiem. Są kontynuacją wcześniejszych prac. Uwidacznia się w nich fascynacja naturą i chęć jej przedstawiania w wybranych przez siebie kadramach. Dominuje w nich plama barwna, która przeważa nad linearną kompozycją obrazu.

Łany posiadają „charakter bliskiego obcowania z naturą”²⁷. W obrazie przebrzmiewają dalekie echa sztuki japońskiej i impresjonistycznej formy kadrowania. Chociaż artysta nadal trzymał się klasycznej kompozycji perspektywy zbieżnej, poddał ją pewnej deformacji. Na pierwszym planie z boku widnieje wysoka trawa oraz diagonalnie poprowadzona wąska ścieżka – jej układ narzuca kompozycję obrazu ujętą ze skośnego kadru, który łagodzi jasna linia horyzontu. Soczysta barwa zieleni została złagodzona jasnym, perłowym niebem w kolorze szarobłękitnym.

W pracach *Staw z młynem* oraz *Krajobraz wiejski z wodą* artysta maluje wycinek natury z zabudowaniami umieszczonymi w oddali. *Krajobraz wiejski z wodą* namalowany został również

²⁶ „Południe” 1922, zeszyt 3, s. 58.

²⁷ I. Kołoszyńska, op. cit., s. 388.

z dalekiego kadru. Głębiej w obu obrazach artysta uzyskał poprzez wprowadzenie w kolejnych planach zmiany barw i ich natężenia. Na każdym z obrazów widnieje motyw wody, który stanowi główny punkt pierwszego planu, za którym umieszczone są wiejskie chaty. W obrazie namalowanym lokalnymi barwami mały, schematycznie potraktowany budynek znajdujący się na pagórku odbija się w tafli wody ulegając deformacji. W *Stawie z młynem* artysta podejmuje ponownie temat chat i mostu. Budynek został namalowany wyraźnie i stanowi dominantę kompozycji obrazu. Młyn i flankujące go drzewa stanowią naturalną granicę pomiędzy wodą a niebem. Szybkie pociągnięcia pędzla w partii nieba i wody nadają kompozycji dynamiki, właściwej dla zmieniającej się przyrody. Ciemne stonowane barwy nadają pejzażowi nastroju niepokoju.

Młyn na Karolinkach w Wilnie namalowany jest również szybkimi dynamicznymi pociągnięciami pędzla. Pozbawiony zupełnie konturów, nawiązuje stylistycznie do obrazów z okresu studiów krakowskich. W pracy tej artysta rozjaśnia paletę barw, niebo jest jasne, pozbawione chmur, a zieleń staje się soczysta i ciepła. Na pierwszym planie, jak w poprzednich obrazach, artysta pozostawia pustą przestrzeń – tu jest nią droga zwężająca się ku zabudowaniom. Cztery domy tworzą zwartą grupę otoczoną przez połączenie zieleni. Motyw młyna będzie w późniejszych pracach ponownie podejmowany przez artystę i przetwarzany.

Domki wśród drzew powtarzają motyw poprzedniego obrazu, przy czym w tej pracy artysta zastosował bliski plan, na którym widnieją analogiczne chaty, a także połączył ciemne brązy z bladymi zieleniami oraz brunatnoszarym niebem zmieniając całkowicie nastrój obrazu z pogodnego letniego dnia na pochmurny późnojesienny, smutny wieczór.

Staw z drogą i domem wśród drzew posiada odmienny nastrój. W obrazie tym artysta uchwycił zachód słońca. Ostatnie jego blaski odbijają się lśniąco na tafli jeziora. Tu także artysta zastosował daleką perspektywę, którą tak bardzo lubił. Bliskie plany rezerwował przeważnie dla szkiców lub drobnych kompozycji.

Staw i Jezioro w lesie skomponowane zostały w analogiczny sposób. W obu pracach artysta zastosował zasadę kulis, które tworzą drzewa po obu stronach obrazu, podczas gdy w głębi

kompozycji widać taflę wody. Obie prace mają ciemny koloryt, prawdopodobnie artysta chciał oddać urok zmierzchu. W pierwszym z nich na linii horyzontu przebijają się nieśmiało ostatnie promienie słońca odbijając się migotliwie w wodzie. Na drugim zaś, w niemalże całkowitych ciemnościach, po prawej stronie w zaroślach artysta umieścił dwie enigmatyczne, schematycznie potraktowane postacie.

Chata i *Szopa /Stodoła/* to prace, w których Rouba głównym motywem uczynił wiejską zabudowę. Pierwsza z nich to wiejska chałupa pokryta strzechą, wśród zieleni drzew. Pierwszy plan jest prawie pusty, znajduje się na nim jedynie piaszczysta droga. Rouba użył tu, tak jak poprzednio, ciemnych, stonowanych kolorów lokalnych, jedynym jasnym punktem jest biała ściana chaty. *Szopa* to obraz przedstawiający rozpadający się budynek, który zajmuje cały pierwszy plan, zza niego wylaniają się rachityczne konary drzewa. Niebo jest w całości założone szarościami przełamanymi bielą. Kolorystyka pracy to melanz zieleni, szarości i brązów. Nastój obrazu jest przygnębiający i ukazuje przemijający czas oraz siłę natury.

Inny nastrój panuje w obrazach przedstawiających fragmenty dworów, pełnych wdzięku domostw, tak typowych dla tradycyjnego budownictwa kresowego. Na pierwszym z nich, we *Fragmencie domu z oszklonym gankiem* artysta zastosował typowy dla fotografii sposób kadrowania. Dominują tu odcienie szarości i zieleni oraz brązy. Detale budynku zostały namalowane bardzo dokładnie. Zupełnie inny charakter stylistyczny posiada praca *Drzewa*, w której komponowanie obrazu kolorem artysta powoli przekształca w modelowanie linią i konturem. Drzewa zdają się być namalowane w sposób bardziej dekoracyjny. Prostotę i spokój obrazu przełamują chmury – motyw, który artysta oprócz wody i dalekich planów szczególnie sobie upodobał. Zmienia się tu również technika malarska. Artysta rezygnuje z faktury obrazu na rzecz nakładania farby bardzo cienko, z niewidoczną strukturą pędzla. *Dwór od strony ogrodu* to praca, w której malarz wprowadził podobny bardzo bliski kadr, wysuwając na pierwszy plan alejki z rabatą kwiatową pośrodku kompozycji. Na kolejnym planie widnieje biała bryła dworku z gankiem i schodami prowadzącymi do ogrodu. Artysta w tej kompozycji zwracał większą

uwagę na kolorystykę, niż na dokładne oddanie szczegółów. Biała bryła budynku została skontrastowana z ciemnymi zieleńcami oraz kolorowymi plamami kwiatów.

Przejęciem od realistycznego odtwarzania natury do próby nawiązania dialogu z ekspresjonizmem jest obraz *Portret żony nad wodą*, w którym artysta pod pretekstem przedstawienia sylwetki ludzkiej wprowadza do pracy „wyraz dynamiki formy i sugestywnej wymowy koloru”²⁸. Postać siedzącej z podkurczonymi nogami kobiety na pierwszym planie oraz schematycznie zaznaczony pejzaż na drugim są namalowane szybkimi dynamicznymi pociągnięciami pędzla. Stonowany koloryt obrazu przełamany jest plamami czerwieni na chuście żony oraz przez wprowadzenie żółcieni. Ekspresję obrazu podbija celowe niedokończenie dolnej partii obrazu.

Pejzaż z tęczą jest pracą o bardzo dużym pierwiastku ekspresji. Dynamiczny fragment krajobrazu z prozaicznym motywem dwóch wiejskich chat został poddany deformacji – chaty zdają się walić, a ziemia falować. Rozdmuchane konary drzew nadają pracy ekspresyjnego charakteru. Partia nieba została potraktowana szerokimi pociągnięciami pędzla, które nakładają się wzajemnie tworząc wrażenie szybkiego ruchu chmur. Kompozycja obrazu wydaje się być bardzo chaotyczna, jednakże artysta w pełni ją przemyślał i świadomie poddał obraz zabiegom stylistycznym, które miały na celu zaburzyć jego statykę wprowadzeniem koloru. Malarz dodał do koloru lokalnego kontrastujące ze sobą zestawienia barwne – jasna zieleń i przybrudzony róż w połączeniu ze złamanymi żółcieniami. Najbardziej widocznym akcentem kolorystycznym jest tęcza, która spływa z prawego górnego rogu obrazu łągodząc swą półkolistą formą silne skosy zabudowań.

Drzewa na wietrze nie grają już tak zdecydowanymi kolorami jak poprzednia praca. W obrazie tym artysta wyraził ekspresję poprzez dynamiczne rozwiązanie kompozycji wprowadzając szerokie ruchy pędzla, tworzące wrażenie szybkości zmieniającej

²⁸ A. Wojciechowski, *Z dziejów malarstwa pejzażowego od renesansu do początków XX w.*, Warszawa 1965, s. 109.

się aury. Malarz próbuje skontrastować skośne linie wprowadzone do kompozycji z dwoma stojącymi, wątlymi drzewami.

Dwie prace o tym samym tytule – *Chaty*, zamykają próby ekspresjonistyczne. Artysta, jak w przypadku obrazu *Szopa*, umieszcza wiejskie domy w centrum kompozycji. Tu także kompozycja poprowadzona została diagonalnie. Malarz deformuje chałupy i otaczający je płot, a drzewa są jedynie suchymi pniami sterczącymi przy budynkach. Rouba ponownie ogranicza gamę kolorystyczną do stonowanych kolorów lokalnych. Obrazy te są jedynymi znanymi przykładami wpływu ekspresjonizmu na jego twórczość.

Pracą, którą można uznać za pomost pomiędzy ekspresjonistycznymi a statycznymi ujęciami jest *Dwór w ogrodzie z agawami*. Kompozycja obrazu jest zwarta i statyczna, na pierwszym planie artysta umieścił symetrycznie po bokach obrazu donice z kaktusami, pomiędzy nimi widoczne są drzwi do dworu, w oknie po prawej stronie dostrzec można delikatne światło. Stonowaną ekspresję obrazu malarz wydobył za pomocą barwy oraz światła padającego na agawy. Górna partia obrazu została zaciemniona. Drzewa o rozłożystych koronach częściowo zasłaniają dach budynku. Zostały one namalowane bardzo schematycznie, a zarazem dynamicznie poprzez warstwowe nakładanie się liści.

Następną fazą twórczości malarskiej będzie dążenie artysty do pejzaży komponowanych oraz powolne przejście do malarstwa dekoracyjnego. Przed wyjazdem do Paryża Rouba namalował obrazy, które łączyć można z etapem przejściowym – są to: *Nad brzegiem Wilii*, *Kościół św. Jakuba* oraz *Drzewa nad wodą*. Pierwszy z nich oddaje „urok skromnej scenerii położonych nad urwistym brzegiem domków, oświetlonych promieniami przebijającego się przez chmury słońca, z rozkołysanymi na wietrze drzewami i białą łodzią na wodzie”²⁹. Artysta malował obraz półsuchym pędzlem³⁰ uzyskując efekt subtelnego przenikania się świetlistych barw. Kompozycja obrazu jest zamknięta i klarowna. Taki modelunek drzew, które przesłaniają chatę będzie stosował artysta w późniejszych pracach, następnie pojawią się w jego

²⁹ I. Kołoszyńska, op. cit., s. 387.

³⁰ Ibidem.

twórczości drzewa o wyglądzie przypominającym kłębki bawełny. Jest to jeden z jego ulubionych motywów i znak rozpoznawczy.

Kościół św. Jakuba to pierwszy obraz, na którym malarz przedstawił fragment Wilna. Jest to szkicowo potraktowana kompozycja, w której „niezwykle prostymi środkami została osiągnięta pełnia wyrazu”³¹. Barokowa bryła została namalowana bardzo schematycznie za pomocą prostych płaszczyzn geometrycznych, które podkreślają tektonikę kościoła. Budynek dominuje nad drzewami i szkicowo namalowanymi dachami domów oraz niebem, założonym kłębiącymi się chmurami. W obrazie tym artysta został wierny swojej stonowanej kolorystyce.

Drzewa nad wodą to kompozycja, w której malarz rozjaśnia całkowicie kolorystykę. Połyskujące, jasne, rozbielone szarości nieba i domków subtelnie przechodzą w perłową tonację wody. Drzewo na pierwszym planie, umieszczone po prawej stronie obrazu jest potraktowane bardzo płasko, graficznie. Gradacja tonów zielonych, od bardzo jasnych po brunatne, w połączeniu z perłowymi szarościami wyśmienicie budują obraz kolorem. Ten wczesny obraz stylistycznie można już powiązać z pracami powstałymi po rocznym pobycie artysty w Paryżu.

Paryż 1923–1924

Pod koniec 1923 roku Rouba wraz z żoną wyjechał do Paryża, aby uzupełnić studia malarskie. Nie zachowała się żadna informacja, czy artyści uczęszczali do któregoś z atelier lub szkoły malarskiej. Prawdopodobnie, podczas rocznego pobytu w Paryżu przebywali w kręgu polskiej kolonii artystycznej. Pozwoliło im to, poza zwiedzaniem muzeów i galerii, na zapoznanie się z nowymi tendencjami w malarstwie. W 1924 roku Roubowie wystawili prace w dwóch odsłonach wystawy „L’Exposition Permanente des Artistes Polonais” („Stała wystawa artystów polskich”)³², w siedzibie Association France-Pologne. E. Woroniecki, na łamach „Świata” tak skomentował prace wystawione w drugiej

³¹ Ibidem.

³² A. Wierzbička, *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji 1900–1939*, część II, lata 1922–1929, Warszawa 2015, s. 134, 146.

odślenie pokazu: „Dobrze skomponowany jest krajobraz Rouby, w neutralnych zgaszonych barwach. Prace Adamskiej-Rouby charakteryzują się fantazją i elegancją. Artystka nadal pozostaje pod wyraźnym wpływem mistrzów współczesnej grafiki. Jej talent jest zapowiedzią przyszłych postępów”³³.

Paryż – najwspanialsza europejska metropolia, jak magnes przyciągająca artystów z różnych stron świata, wywarła na artyście ogromne wrażenie. Nadsekwańska stolica w latach 20. XX wieku miała już za sobą doświadczenia z nowoczesnymi kierunkami w sztuce. Paryż po I wojnie światowej skłaniał się, po rewolucji kubizmu i fowizmu, w stronę „nowego klasycyzmu”, który był reakcją na dramat i chaos na starym kontynencie. Zwrot ten zapoczątkowali jeszcze w czasie trwania wojny Giorgio de Chirico oraz Pablo Picasso³⁴. „Nowy klasycyzm, zwany także awangardowym, nowoczesnym, konstruktywistycznym lub żywym klasycyzmem, polegał na tworzeniu dzieł opartych na logice, dyscyplinie formy i konstrukcji, porządku i klarowności – wartościach niezmiennych i trwałych”³⁵. Tendencja ta szybko ogarnęła niemalże całą Europę i po awangardowych ruchach artystycznych wysunęła na czołową pozycję neoklasycyzm, który oferował harmonię i ład. „Człowiek odnalazł swoje miejsce w naturze. Sztuka nadała ład i porządek ruchliwej zmienności zjawisk. Powrót do klasycznych wartości, do idealnego świata dawał poczucie bezpieczeństwa”³⁶.

Ten obraz przemian w sztuce zastał Rouba podczas pobytu w Paryżu, gdzie powrót do klasycznych wartości stał się przyczyną sukcesu malarzy i rzeźbiarzy z kręgu *École de Paris*. Artysta związany z WTAP i jego programem, nastawionym na przyswajanie przez artystów tradycji i technik malarstwa klasycznego, dostrzegł analogie pomiędzy *École de Paris* a wileńską tradycją

³³ E. Woroniecki, *Jan Peske. Z wystaw paryskich*, „Świat” 1924, nr 47, s. 6–7.

³⁴ *On Classic Ground: Picasso, Leger, de Chirico and the New Classicism 1910–1930*, oprac. E. Cowling, J. Mundy, katalog wystawy Tate Gallery, London 1990.

³⁵ A. Wierzbicka, *We Francji i w Polsce 1900–1939. Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich*, Warszawa 2009, s. 155.

³⁶ *Ibidem*, s. 9.

malarską. W Paryżu także nastąpiła ważna dla artysty zmiana w jego twórczości plastycznej. Podążając w stronę tendencji klasycyzujących, artysta zapoznał się z najbardziej cenionymi mistrzami dawnymi, jak i nowoczesnymi, najbardziej zafascynowały go prace Nicolasa Poussin'a³⁷, Paula Cézanne'a oraz fowistów³⁸. Połączenie kunsztu dawnych malarzy oraz nieokiełznanych „nowoczesnych” będzie dyskretną wizytówką późniejszych prac artysty. Malarz przyswoił sobie z prac Poussin'a dbałość o kompozycję, a w pejzażu „pewną dyscyplinę formalną, wynikającą z dążności do utrzymania ogólnej harmonii obrazu”³⁹. W późniejszych pracach rozwinął również zasadę kulisowości, którą posługiwali się siedemnastowieczni francuscy i holenderscy pejzażyści, a która w jego obrazach zyskała niezwykle dekoracyjny efekt kompozycyjny. Od P. Cézanne'a nauczył się operowania kolorem, światłem i bryłą geometryczną, które budowały przestrzeń obrazu. Prace fowistów stały się dla niego inspiracją kolorystyczną. Zmianę tę zauważyli krytycy pisząc, że Michał Rouba reprezentuje „malarstwo zbliżone do tzw. „szkoły paryskiej a soczystość barw, zalety faktury i kompozycji zbliżają pejzaże do obrazów Othona Friesza”⁴⁰. Artysta rozpoczął nowy etap pracy twórczej – zaczął powoli wprowadzać do obrazów czyste, żywe kolory i ich kontrastowe połączenia. Pięć zachowanych prac oraz dwa rysunki są dowodem na zmianę stylistyczną i kolorystyczną, jaka dokonała się przez niecały rok i zaważyła na dalszej twórczości artysty. Widoki Paryża to dokładnie przemyślane prace pod względem kompozycji i barw.

Most nad Sekwaną przedstawia centrum Paryża z widokiem na Pont Neuf – najstarszy zachowany most w mieście, którego budowa została ukończona za czasów Henryka IV. Na obrazie artysta przedstawił z bardzo bliskiego planu jedynie fragment

³⁷ Nicolas Poussin 1593 lub 1594–1665, francuski malarz, reprezentant francuskiego klasycyzmu XVII w., zob., E. Cropper, Ch. Dempsy, Poussin Nicolas friendship and the love of painting, USA 1996.

³⁸ Fowizm, kierunek w sztuce początku XX wieku. Artyści związani z tym kierunkiem budowali obrazy żywymi kontrastowymi kolorami, zob. J. P. Crespelle, Les Fauves, op. cit.

³⁹ A. Wojciechowski, op. cit., s. 26.

⁴⁰ M. Weinzieher, „Nasz Przegląd” 1929, op. cit., s. 10.

majestatycznej budowli. Są to dwa przesła, pod jednym z nich przepływa barka załadowana towarami. Most jest główną, poziomą osią kompozycji. Na barce i na brzegu malarz umieścił dwie bardzo schematyczne figury ludzkie. Postać na brzegu siedzi na skraju dolnej krawędzi obrazu, jej sylwetka jest jedynie czerwono-czarną plamą. Analogiczny zabieg zastosował w stosunku do postaci stojącej na barce, która jest tylko niebieskim zarysem opierającym się o ster. Łódź i dwie postacie stylistycznie przypominają japońskie drzeworyty. Na moście widnieją przechodnie – trzy drobne, czarne postacie, jedna z nich trzyma parasolkę. Ciężkie, ogromne obłoki przesłaniają całą górną partię obrazu nad mostem. Obraz skomponowany został z dużych plam barwnych, charakteryzuje go jednolitość i zwartość kompozycji. Jednakże kolorystyka pozostała ciemna – artysta użył brązów, szarości, nawet biel jest tu przygaszona. Obraz posiada trzy akcenty kolorystyczne, są nimi dwie postacie oraz żółte i różowe bryły domów, które artysta umieścił na dalszym planie, za mostem.

Fragment Paryża z widokiem na Sacré-Cœur przedstawia widok na Bazylikę Najświętszego Serca Jezusowego, która góruje na wzgórzu Montmartre w XVII dzielnicy Paryża. Artysta umieścił na obrazie dwa mocne akcenty kompozycyjne – wieżę oraz tuż za nią, bazylikę. Obie bryły są namalowane pobieżnie, ale w wieży artysta zaznaczył schematycznie detale podkreślające tektonikę budynku – widoczne są pilastry, arkady okienne oraz rozeta. Sama bazylika jest skonstruowana z uproszczonych brył geometrycznych. Szaro-srebrzysto-białawe budynki zostały umieszczone na tle zachmurzonego nieba, które jak w poprzednim obrazie artysta próbuje dynamizować za pomocą kłębiących się obłoków, przybierających masywne, nieregularne formy. Kolorystyka obrazu jest bardzo prosta – dominują w niej tylko tonacje szarości, bieli oraz błękitów.

Stary Paryż – to widok z okna na kamienice. Artysta zastosował w nim bardzo zwarty kadr, kompozycja wydaje się być zamknięta, niemal ściśnięta ramą. Przestrzeń obrazu zbudowana jest na zasadzie nakładających się na siebie płaskich powierzchni, które mają nadać głębię kompozycji. Pierwszy plan stanowią dach domu oraz bardzo schematyczne, poddane silnej geometryzacji konary drzewa. Za nimi artysta umieszcza górne piętro kamienicy

z mansardami, ścianę wysokiego domu, a pomiędzy nimi płot. Za budynkami widnieje sylwetka rachitycznego drzewa i fragment wysokiego budynku. Kompozycja obrazu sprawia wrażenie sennej wizji, jest to głównie kwestia zaburzonej perspektywy. Nastroj niepokoju potęgują powyginane, zbyt duże kominy oraz niebo z ciemnymi masami burzowych chmur. Artysta w subtelny sposób oddał detale – szare futryny okienne z kratownicą, czy białe firanki w mansardowym oknie. Do pracy tej zachował się szkic. Na jego podstawie podejmę próbę analizy porównawczej, w celu przedstawienia zmian przy jego powstawaniu. Na szkicu artysta inaczej skomponował przestrzeń. Na pierwszym planie znajduje się rozległa masywna bryła dachu, a cztery konary drzewa nachodząc na siebie zasłaniają partię kamienicy. Po lewej stronie znajduje się fragment wysokiej ściany domu tworząc zwartą, geometryczną bryłę, drzewo pomiędzy budynkami jest bardziej rozłożyste, a płot zdaje się być częścią łączącą oba budynki. Nad domem z mansardami znajduje się jeszcze jedna bryła zabudowy, a na horyzoncie, za następnym szkicowo ujętym budynkiem widnieje sylweta Wieży Eiffla. Artysta w obrazie uprościł kompozycję zawężając ją w wąskim kadrze, zrezygnował także z większej ilości domów oraz pogłębił przestrzeń pomiędzy pierwszym a drugim planem. Nie namalował także najbardziej charakterystycznego symbolu Paryża, co nadało finalnej wersji bardziej kameralny charakter.

Most na Sekwanie to praca nie zachowana. Jestem w posiadaniu tylko zdjęcia archiwalnego, które znajduje się w albumie artysty oraz szkicu do tego obrazu. Tak jak w poprzedniej pracy, artysta upraszcza kompozycję, syntetyzuje ją i wprowadza do niej postać ludzką, która znajduje się pomiędzy dwoma końmi. Most jest masywną, geometryczną bryłą składającą się z łuków i dzieli obraz na dwa plany. Na pierwszym planie artysta umieścił człowieka i zwierzęta nad brzegiem rzeki, drugi plan stanowi schematycznie potraktowany pejzaż miejski, górujący nad kompozycją. Recenzja z V Wystawy Plastyków w następujący sposób opisuje obraz, który widnieje pod pozycją 105 i posiada inny tytuł – *Z nad Sekwany*: „śmiało, zwycięsko zrealizowany pomysł w komponowaniu figury człowieka w przestrzeń pomiędzy głową a nogami konia; pierwszy plan przeprowadzony sylwetowo, a jed-

nocześnie o wielkim dynamicznym napięciu wywołuje wrażenie nieprzezwyciężonej mocy – właściwie ustosunkowany w proporcjach kompleks architektury planu dalszego, jeszcze bardziej wzmaga odpowiednia w charakterze swym rama bardzo prosta forma i doszukana w kolorze świetnie zamyka wysokiej miary utwór plastyczny⁴¹. Obraz ten przypomina twórczość artystów związanych z Rytmem⁴² – Wacława Borowskiego⁴³ czy Eugeniusza Zaka⁴⁴ poprzez budowanie przestrzeni i wprowadzanie sylwetki ludzkiej do syntetycznego, uproszczonego, a zarazem dekoracyjnego krajobrazu. Nie umknęło to uwadze recenzenta z „Kuriera Warszawskiego”, który tak to podsumowuje: „polski pejzaż konstrukcyjny ulega wlewom obcym, głównie francuskim i to – w rozmaity sposób przejawiało się u Pankiewicza⁴⁵, Roubi, Zaka, Borowskiego”⁴⁶.

Do okresu paryskiego zaliczyć można jeszcze jeden obraz, który jest zupełnie odmienny od pozostałych prac. Prawdopo-

⁴¹ Recenzja z albumu artysty.

⁴² Rytm – Stowarzyszenie Artystów Plastyków powstałe w Warszawie w 1922 roku. Działo do 1932 roku. Artyści z tej grupy często nawiązywali do tradycji klasycznych, zob. *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm 1922–1932*, oprac. K. Nowakowska-Sito, katalog wystawy MNW, Warszawa 2001; *W kręgu Rytmu. Sztuka polska lat dwudziestych*, red. K. Nowakowska-Sito, Warszawa 2006.

⁴³ Wacław Borowski – malarz, grafik (1885–1954), współzałożyciel i prezes Stowarzyszenia Artystów Plastyków Rytm, członek Stowarzyszenia Artystów Grafików Ryt, zob. K. Czarnocka [w:] *Słownik artystów polskich w Polsce działających, malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. I, red. J. Maurin-Białostocka, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 215–217.

⁴⁴ Eugeniusz Zak (1884–1926), artysta pochodzący ze spolonizowanej żydowskiej rodziny, przedstawiciel École de Paris, członek Stowarzyszenia Artystów Plastyków Rytm oraz Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” z Krakowa, zob. J. Malinowski, B. Brus-Malinowska, *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007, s. 45–67.

⁴⁵ Józef Pankiewicz (1886–1940), malarz, grafik, pedagog. Przedstawiciel malarstwa Młodej Polski. Wykładowca w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, kierownik Oddziału Paryskiego krakowskiej ASP. Członek TAP Sztuka oraz członek rzeczywisty TZSP i Związku Artystów Polskich we Francji. Opiekun merytoryczny Komitetu Paryskiego, zob. *Józef Pankiewicz (1886–1940). Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin*, oprac. E. Charazińska, katalog wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 2006.

⁴⁶ *Konstrukcje malarskie w Salonie Zachęty*, „Kurier Warszawski” 1928.

dobnie jest to praca studyjna. *Namiętność* to kompozycja zainspirowana rzeźbą Auguste Rodina⁴⁷ *Pocałunek*. Przedstawia parę nagich kochanków. Mężczyzna klęcząc odchyła kobietę całując ją. Kobieta zaś dotyka włosów kochanka. Nie jest to kopia rzeźby, jednakże można doszukać się pewnych analogii. Obraz jest szkicem, który potwierdza, że Rouba odwiedzał muzea i studiował dawnych malarzy i rzeźbiarzy. Dodam tu także, że artysta nie był biegły w malowaniu sylwetek ludzkich i bardzo rzadko umieszczał je na swoich obrazach. W *Namiętności* widać, że artysta nie poradził sobie z kompozycją obrazu i postaciami. Są one przysadziste, o schematycznie zarysowanych konturach. Buduje je poprzez kolor i światłocień, analogicznie jak tło, które malowane jest drobnymi plamami barwnymi. Jasno beżowe ciała, umieszczone w centrum kompozycji otoczone zostały rozedrganymi plamami żółci, zieleni, błękitów, bieli i róży.

Okres paryski powoli zmieniał dotychczasową kolorystykę obrazów malarza, w których panowały odcienie szarości i lokalne kolory, jednak to „kształt i kompozycja coraz bardziej absorbowały artystę”⁴⁸. Poza pozytywnymi recenzjami, Rouba otrzymywał także negatywne opinie. W sprawozdaniu z Wystawy Sztuki i Rzemiosł w Wilnie napisano, że pobyt „w Paryżu nie uleczył [artysty] z dziwacznych pomysłów nowatorskich w ujmowaniu kształtów”⁴⁹. Po roku 1924 artysta coraz częściej tworzył kompozycje zwarte, o rozjaśnionym kolorycie, podążające w stronę prostej, linearnej kompozycji, tym samym zbliżając się do klasyków wileńskich. Pomimo zmiany, w jego obrazach zawsze będzie przebrzmiewał tak charakterystyczny romantyzm. Nie jest to kwestia techniki malarza, lecz sposobu postrzegania natury jako niepohamowanego żywiołu.

Z roku 1925 pochodzi praca *Wilja nocą*. Jest to jedyny, zaledwie kilku nokturnów artysty. Obraz ten posiada niesamowitej mocy ła-

⁴⁷ August François-Renè Rodin (1840–1917), francuski rzeźbiarz, prekursor nowoczesnej rzeźby. W swoich pracach łączył elementy impresjonizmu i symbolizmu, zob. *Catalogue sommaire des oeuvres d'Auguste Rodin*, Musée Rodin, Paris 1921; *Les Bourgeois de Calais – Postérité et filiations*, Marl 1997; *Claudiel et Rodin, La rencontre de deux destins*, Québec 2005.

⁴⁸ Fragment recenzji z albumu artysty, op. cit.

⁴⁹ Ibidem.

dunek ekspresji. Kompozycja jest bardzo zwarta, malowana szybkimi ruchami pędzla. Ciemne kolory – fiolety i brązy są ledwie rozjaśnione w partii nieba oraz rzeki, która jest umieszczona w centrum obrazu. Po jej bokach artysta namalował schematyczną linię brzegową oraz drzewa. Kompozycją zamykającą ten okres twórczości są *Drzewa nad rzeką*. Na pierwszym planie artysta umieścił drogę, która biegnie diagonalnie, za którą rozpościera się tafla wody. Nad brzegiem rosną drzewa oraz krzewy. Po drugiej stronie połączy wody rozpościerają się niskie pagórki. Niebo jest jasnobłękitne z bladymi szarymi obłokami. W obrazie tym artysta użył lokalnej kolorystyki z przewagą gradacji zieleni oraz wykadrował kompozycję przedstawiając tylko fragment większego krajobrazu.

Z pobytu Rouby w Paryżu zachowały się tylko trzy obrazy przedstawiające fragmenty miasta. Prace te zostały namalowane w stonowanych barwach. Widoczne są w nich wpływy Paula Cézanne'a, a także artystów związanych z École de Paris. Proste kształty budynków zostały sprowadzone do figur geometrycznych, które tworzą sylwety kamienicy, kościoła i mostu. Pobyt w Paryżu, sądząc po istniejących pracach, był zwrotem w twórczości Rouby. Syntetyzując kształty przedmiotów zwrócił się jednocześnie w stronę malarstwa kładącego akcent na walory dekoracyjne i wprowadzanie wątków naiwnych. Obrazy te nawiązują do twórczości malarzy z kręgu École de Paris. Można je połączyć z pracami: Henryka Epsteina *Clamart zimą*⁵⁰ z 1918 roku, Szymona Mondziana *Widok miasta*⁵¹ z 1914, a także z wczesnym obrazem Jana Rubczaka *Pont Neuf w Paryżu* z 1909 roku. Obrazy Epsteina i Mondziana zostały namalowane ekspresyjnie, z zastosowaniem żywej kolorystyki i uproszczeniem geometrycznym budynków, natomiast Rubczak zbliża się do malarstwa postimpresjonistycznego. Prace Rouby z jednej strony nawiązują do linearyzmu szkoły wileńskiej, a z drugiej są przykładem wpływów paryskiego malarstwa lat międzywojennych. Artysta dokonuje próby uproszczenia przedstawień – będzie to kontynuował w obrazach przedstawiających Wilno.

⁵⁰ H. Epstein, *Clamart zimą*, 1918, [w:] J. Malinowski, B. Brus-Malinowska, *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007, s. 269.

⁵¹ Ibidem, s. 225.

Pobyt w Paryżu pozwolił Roubie na wyzbycie się wpływów malarstwa młodopolskiego i zwrot do spokojnego, minimalistycznego, wręcz oszczędnego przedstawiania rodzinnego miasta. W 1923 roku, w stosunku do dokonań twórczych malarzy przebywających wtedy we Francji, były to próby raczej spóźnione.

Lata 1926–1929. Poszukiwanie ładu

W okresie tym styl artysty nabiera prostoty i harmonii, a nawet pewnej szlachetności, a paleta barwna zostaje rozjaśniona. Kompozycje stają się harmonijne i swobodnie malowane. Prace z roku 1926 są bardziej świetliste, są też pełne szczegółów. Artysta przedstawia w nich naturę z wrodzoną mu spostrzegawczością. W. Husarski w 1927 roku dostrzegł różnicę w stosunku do wcześniejszych obrazów: „zeszłoroczne prace Rouby były bardziej malarskie, powiedziałbym bardziej romantyczne, oparte na kontrastowych zestawieniach barwnych, na efektach światłocienia, na bogactwie materiału malarskiego”⁵². Z czterech prac datowanych około 1926 roku tylko jedna widnieje w katalogu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych – *Wieś nad rzeką /Wilia pod Wilnem/*, trzy pozostałe nie zostały zaprezentowane na wystawie.

Wilia pod Wilnem to pejzaż, na którym głównym elementem jest rzeka zajmująca cały pierwszy plan, po czym zwężając się tworzy zakole, tam też za wysokimi, rozłożystymi drzewami znajdującymi się po prawej stronie obrazu znika. Na lewym brzegu rzeki, w oddali widać wiejską osadę z domami o prostych geometrycznych formach, otoczonymi bujnymi drzewami. Artysta używając jasnych zieleni, rozbielonych błękitów i delikatnych ugrów bardzo malarsko rozegrał grę barw i światła. Kompozycja wydaje się wręcz srebrzysta, połyskująca tafla wody harmonizuje z niebem, na którym artysta nie namalował tak charakterystycznych dla siebie ciężkich obłoków. Konstrukcja obrazu jest otwarta poprzez zastosowanie szerokiego kadru na pierwszym planie.

Zbliżony kolorystycznie do niej jest obraz *Widok z Góry Zamkowej na Most Zielony* – jest to panorama miasta ukazana poprzez bujną przyrodę. Nie ma tu miejsca na barokową

⁵² W. Husarski, *Wystawy w Zachęcie*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1927, op. cit., s. 248–249.

architekturę czy zgiełk uliczny. Jest to pełen ciszy i spokoju pejzaż. Elementami, które sugerują, że jest to miasto, są schematycznie namalowany most oraz rozmyte sylwetki wileńskich kościołów, stapiających się z horyzontem. Pierwszy plan stanowi wzgórze, po bokach którego artysta namalował wysokie drzewa porośnięte bujnymi liśćmi. W dole, w dolinie wije się koryto rzeki, które znika za umieszczonymi na horyzoncie dalszymi wzgórzami. Panorama ta w pełni oddaje położenie miasta, którego część historyczna „leży w dolinie Wilii, we wgłębieniu osłoniętym z lewej strony przez zalesione wzgórza. Wilno zwane jest często (podobnie jak Rzym) miastem na siedmiu wzgórzach”⁵³. Obraz malowany jest bardzo cienką warstwą farby, przy użyciu suchego pędzla. Zastosowanie tej techniki powoduje, że obraz lśni zieleniami oraz szarościami ze srebrzystą poświatą. Kolory lokalne są delikatnie rozjaśniane ku linii horyzontu. Tak jak w poprzednim obrazie, Rouba użył w nim ograniczonej gamy barwnej – odcieni zieleni, szarości i bieli.

Z kolei *Droga do Wilna* jest zapowiedzią obrazów powstałych po roku 1929. Jest to praca zupełnie nowatorska ze względu na monumentalną, silną, jednolitą i zwartą kompozycję. Artysta zastosował w obrazie kulisowość planów i wprowadził do pejzażu postać wiejskiej kobiety przechodzącej przez mostek nad wąskim strumieniem. Po bokach, u dołu obrazu znajdują się niskie krzewy oddzielone wąskim przesmykiem strumienia, ponad nimi widnieją dwa drzewa o masywnych pniach i rozłożystych koronach zasłoniętych gęstwiną liści. Tworzą one kulisy, za którymi rozciąga się pejzaż z wodą i lasem na horyzoncie. Pomiędzy drzewami, na kładce widoczna jest postać wieśniaczki ubranej w białą chustę na głowie, białą koszulę, niebieską spódnicę i serdak. Na ramieniu ma zarzucone dwie bańki. Jasna sylwetka kobiety, utrzymana w tonacji błękitno-białej harmonizuje z taflą wody. Jest ona także akcentem, który nadaje kompozycji nastrojowego, sielskiego, ludowego charakteru. Niebo przesłaniają drzewa, zza których widoczne są kłębiaste białawe obłoki. Ten sposób malowania nieba i chmur nie przypadł do gustu krytykowi W. Husarskiemu, który w następujący sposób opisuje malarstwo artysty: „najbardziej wy-

⁵³ J. Rogoża, *Przewodnik Wilno, Barok z kamienia i obłoków*, Kraków 2008, s. 13.

różnia się Rouba, z dużą umiejętnością stosujący ujęcie formy, powstałe z kubizmu; przesadna tylko plastyka w malowaniu obłoków wysuwa je gdzie nie gdzie zbyt silnie na pierwszy plan”⁵⁴. Recenzent zauważa zamiłowanie malarza do komponowania chmur w bardzo specyficzny sposób. Przybierają one często kształt stratocumulusów, które charakteryzuje forma szarej, zwartej, kłębiastej warstwy przypominającej watę lub kłębki bawełny. Taki rodzaj chmur pojawia się często nad Litwą i stanowi dopełnienie pejzażu ziemi wileńskiej.

Te specyficznym namalowane chmury znajdują się w pracy *Krajobraz wiosenny* – kompozycji namalowanej z perspektywy z lotu ptaka, przedstawiającej wieś położoną poniżej. Pierwszy plan zajmują trawy oraz symetrycznie usytuowane po bokach wysokie drzewa. Małe, lekko kubizujące chaty zdają się niknąć pomiędzy wzgórzem, a rozciągającymi się za nim polami uprawnymi. Nad tym typowo wiejskim krajobrazem góruje niebo z charakterystycznymi chmurami, które zaburzają kompozycję wprowadzając dysharmonię swoją wielkością i masywnością. Koloryt obrazu, analogicznie jak w poprzednich pracach artysty, ogranicza się do odcieni zieleni, brązów oraz szarości i bieli. Prawdopodobnie Rouba miał zamiar przedstawić dynamikę zmian zachodzących na niebie, starając się skontrastować je ze statyką przyrody i domów. Następną recenzja z roku 1926 głosi, że „Jamontt i Rouba dobrze komponują i rysują zupełnie niepotrzebnie ciemnymi laserunkami imitują muzealną patynę”⁵⁵. Prawdopodobnie krytyk miał na uwadze obrazy, które niestety nie zostały zachowane lub te z wczesnego okresu twórczości.

Rok 1927 przyniósł Roubie bardziej przychylne recenzje, z tego też okresu zachowały się następujące obrazy:

Krajobraz z jeziorem i wyschniętym drzewem – pejzaż kompozycyjny, zawierający elementy dekoracyjne. W centrum kompozycji znajduje się staw otoczony roślinnością, na horyzoncie widnieją wysokie, liściaste oraz iglaste drzewa. Jest to obraz malowany z natury, a następnie przekształcony w wizję artysty. Uwagę zwraca niewielka, drewniana budowla znajdująca się

⁵⁴ W. Husarski, *WTAP*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, op. cit., s. 219–220.

⁵⁵ Sz. Rutkowski, *Salon 1926 w Zachęcie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, op. cit., s. 861–862.

w dolnym lewym rogu obrazu, a także namalowane dekoracyjnie drzewa – cała kompozycja przypomina gobelin.

Z tego samego roku pochodzi praca *Kaplica w Duboi*. Niemalże całą przestrzeń obrazu wypełnia bryła barokowej kaplicy z kruchtą. Artysta namalował majestatyczną budowlę z boku, ukazując ścianę z oknem w uszkowatym obramieniu. Z dokładnością starał się oddać detale architektoniczne: pilastry, belkowania, gzymsy oraz portal wejściowy zakończony łukiem. Po prawej stronie kompozycji zostały namalowane drzewa. Pomiędzy ich konarami widnieje dzwon. Kopułę kaplicy zasłaniają drzewa. Obraz posiada mocną, zwartą kompozycję, którą podkreśla lokalny koloryt. Dominują w nim przełamane brązy oraz zielenie. Zdjęcie archiwalne (PAN) przedstawia bardzo podobnie skadrowany budynek także z kopułami, na późniejszych zdjęciach kopuła kruchty jest przykryta spadzistym dachem, który ozdobiono trójkątnym tympanonem.

Młyn nad rzeką oraz *Młyn w lesie*. Pierwszy z nich przedstawia zwartą bryłę budynku, która dzieli kompozycję na dwa plany – pierwszy zajmuje połąć wody oraz droga do młyna. Po bokach obrazu artysta namalował drzewa chcąc tym samym nadać delikatną głębię, która ma wprowadzić widza do kolejnych planów. Za budynkiem rozpościera się polana, a za nią znikająca na linii horyzontu ściana drzew. Artysta rozjaśnił koloryt obrazu, wprowadził żywsze barwy – żółcienie, karminy, zieleń staje się soczystsza. Przy młynie malarz dodał enigmatyczną postać, odwróconą do widza plecami, opartą o poręcz mostka. Nieopodal otwartych drzwi widnieje koń skubiący z wozu siano. Bryła budynku delikatnie odbija się w tafli wody. Artysta namalował obraz cienką warstwą farby, uzyskując efekt subtelnego przenikania kolorów. W obrazie wyczuwalny jest niepokojący nastrój, przypominający przesuniętą rzeczywistość lub senną wizję. Do obrazu zachował się szkic przygotowawczy. Spod warstwy farby przebijają na nim ślady ołówka. Artysta maluje go dużymi plamami barw, nie stosuje subtelnych przejść kolorystycznych. Nie wprowadza także sztafażu w postaci mężczyzny i sylwety konia. Pierwszy plan jest zredukowany do bardzo ogólnikowo ukazanych krzewów po prawej stronie obrazu.

Temat architektury podejmuje artysta także w pracy *Młyn w lesie*. Obraz jest sygnowany w prawym dolnym rogu Rouba 1927, artysta musiał jednak dopisać sygnaturę później. Obraz ten był pokazywany na Wystawie WTAP w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w marcu 1926 roku⁵⁶. Widnieje on pod pozycją 87, pod tytułem *Pejzaż z młynem*. W albumie artysty zachował się wycinek prasowy z reprodukcją tego obrazu, pod którym artysta własnoręcznie dopisał datę 1926⁵⁷. Sygnatura musiała więc zostać dodana później. W obrazie główną dominantą jest ogromna, masywna bryła młyna, która została umieszczona na pagórku. Z prawej strony, przy murze widoczne jest potężne koło. Przy oświetlonej partii budynku artysta namalował dwie drobne sylwetki – mężczyznę niosącego worek oraz drugą, niestety zbyt szkicową, prawdopodobnie kobiety, która siedzi na wozie zaprzężonym w konia. Na pierwszym planie twórca rozmieścił symetrycznie po bokach dwa drzewa o masywnych pniach, po środku zaś, w dole znajduje się staw. Nad bryłą budynku kłębią się chmury, a w oddali widnieją kontury drzew. „Wszystko to, wraz z niepokojącym układem terenu i stwarzającym pełen napięcia nastój kolorytem o głębokich tonach, sprawia wrażenie walki i zmagania ze sobą jakichś ukrytych w przyrodzie sił, których człowiek wydaje się nie dostrzega”⁵⁸. Jest to jedna z bardziej tektonicznych prac malarza, w której są „jeszcze wyczuwalne tendencje formistyczne, którym we wczesnym okresie swej twórczości Rouba niekiedy ulegał”⁵⁹. Krytycy zauważyli również w obrazie dynamikę oraz mocną konstrukcję: „Rouba jest poważnym konstruktorem. Mało znam koncepcji tak silnych jak *Młyn*, wspaniale mocny, wyniosły jak twierdza wśród drzew o linjach dostosowanych do tych gigantycznych murów krętymi linjami odwiecznych pni”⁶⁰. W albumie artysty zachował się wycinek prasowy, w którym znajduje się

⁵⁶ *Przewodnik po Wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie*, marzec 1926, Wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów, pozycja katalogowa 89, Warszawa 1926.

⁵⁷ W. Husarski, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 13, op. cit., s. 861–862.

⁵⁸ I. Kołoszyńska, op. cit., s. 390.

⁵⁹ Ibidem, s. 390.

⁶⁰ Recenzja z albumu artysty, op. cit.

opis obrazu 97. *Pejzaż z młynem* (ol.): „wydobycie wrażenia niesamowitości przez rzucenie światła skondensowanego i przez wstawienie weń figur, zarysowujących się widmowo; ton głęboki, soczysty. Pokrewieństwo koloru partii dolnej i środkowej (architektury) niepotrzebnie odrywa widza od punktu najistotniejszego – od sylwety wysiłku w słońcu. Całość skomponowana w płaszczyznach jedynie koniecznych daje przy ekonomji środków malarskich efekt wprost niebywały”⁶¹.

W. Husarski na łamach „Wiadomości Literackich” pisał o malarzu następująco: „Wolny jest od tej wady (epigonizmu) Michał Rouba, artysta miary nieprzeciętnej i obok Sleńdzińskiego najwybitniejszy bezsprzecznie członek Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków. W obecnych jego krajobrazach widzi autor dość silny zwrot ku klasycyzmowi; efektów świetlnych, silnych niuansów barwnych, bogatej i zmysłowej faktury, znajdujemy tu wyszukaną doskonałość linii, neutralne oświetlenie, przyćmione walory. W tym odmiennym zakresie poszukiwań – autor sądzi, że też one mogą być wynikiem wpływu tej silnej indywidualności, jaką jest Sleńdziński – pozostaje Rouba, jak dawniej pełen szczerego odczucia natury zadziwiająco przy tym różnością motywów, które rozsypuje w jednym obrazie jak gdyby w poczuciu własnego bogactwa”⁶². Recenzja tegoż samego krytyka w „Tygodniku Ilustrowanym” brzmi następująco: „Obok tego niestrudzonego analityka formy wybija się na wystawie Wileńczyków Rouba, artysta, którego rozrzutność w szafowaniu motywami wydaje się zadziwiająco w naszych czasach ekonomii, świadczy o głębokim rozmiłowaniu się w samym procesie malowania. Zeszłoroczne prace Rouby były bardziej malarskie, powiedziałbym bardziej romantyczne, oparte na kontrastowych zestawieniach barwnych, na efektach światłocienia, na bogactwie materiału malarskiego. W roku bieżącym artysta zacieśnia skalę kolorów, wprowadza oświetlenie neutralne, a punkt ciężkości przenosi na poszukiwanie formy plastycznej”⁶³.

⁶¹ Ibidem.

⁶² W. Husarski, *Plastycy wileńscy w Zachęcie*, „Wiadomości Literackie” 1927, op. cit., s. 4.

⁶³ W. Husarski, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, op. cit., s. 861–862.

W 1928 roku powstały prace *Pagórki wileńskie i Wiejska droga*. Pierwsza z nich przedstawia pejzaż, do którego malarz wprowadza sztafaż w postaci dwóch idących drogą kobiet. Chłopki zwrócone są tyłem do widza. Ubrane są w białe chusty, brązowe kubraki oraz różową i zieloną spódnicę. Jedna z nich trzyma na plecach tobolek. Sam pejzaż został skomponowany na zasadzie wprowadzenia kulis, którymi są pagórki zachodzące na siebie. Kręta, zwężająca się ku horyzontowi droga znajduje się w wąwozie poniżej pagórków i stanowi centralną część kompozycji. Na wzniesieniach artysta namalował kępy drzew. Niebo potraktowane zostało bardzo płasko – nie ma na nim chmur, jedynym akcentem jest smuga jasnego światła padającego w oddali na ziemię. nierówności terenu zostały namalowane w analogiczny sposób, jak w poprzednim obrazie – są to strome zbocza na pierwszym planie. Brakuje im jednak wyraźnej ekspresji jak w *Młynie*. Ostre kształty zostały złagodzone wprowadzeniem łagodnych linii oraz zastosowaniem przez malarza bardzo jasnej, ciepłej, lokalnej kolorystyki opartej na jasnych ugrach, zieleniach, błękitach i odcieniach różu nadając kompozycji lekkości i delikatności.

Wiejska droga to powrót artysty do przedstawienia wsi okalanej lasem. Obraz jest bardziej linearny, kompozycja zwarta, harmonijna. Artysta ciekawie rozwiązał perspektywę – pierwszy plan to bardzo bliski kadr fragmentu mostu, który otwiera kompozycję na centralną jej część, którą jest piaszczysta droga zakręcająca w lewo. Po prawej stronie, przy ścianie lasu znajdują się zabudowania – chata i stodoła. Po bokach obrazu widnieją bujne drzewa. Niebo jest jasne – błękitne, pokryte delikatnymi białymi obłokami. Światło pada na drogę z lewej strony. Tu także występują barwy lokalne, jednakże neutralne oświetlenie sprawia, iż kompozycja wydaje się być skąpana w promieniach słońca, co nadaje obrazowi sielskiego, swojskiego charakteru.

Prace z roku 1929 podążają, jak słusznie zauważył Husarski, w stronę bardziej linearnych układów kompozycyjnych. *Kaplica w parku* jest powtórzeniem tego tematu. Malarz zastosował w niej dalszy plan – bryła budynku została umieszczona w lewym rogu obrazu. Po prawej zaś widnieje staw, za którym artysta namalował oddaloną część parku. Na pierwszym planie widnieje kobieta podążająca w stronę kaplicy, ubrana w długą, ciemnoturkusową spód-

nicę, szary szal na ramionach oraz białą chustę na głowie. Chłopka podpira się kijem, który trzyma w lewej ręce. Kaplica została potraktowana bardziej schematycznie niż na wcześniejszym obrazie, jednakże artysta nie sprowadził jej jedynie do geometrycznej bryły malując najbardziej charakterystyczne detale architektoniczne. Całość kompozycji jest harmonijna i zwarta. Obraz posiada ciemną kolorystykę. Światło pada na kruchą kaplicę i na brzegi jeziora. Jasnym akcentem jest również biała chusta kobiety. Dominują barwy brązów, ciemnych zieleni i błękitów. I. Kołoszyńska tak opisuje obraz: „Masywna bryła kaplicy o mocno zarysowanych elementach architektonicznych w otoczeniu wygiętych pni drzew i ich konarów wznosi się na zwichrowanym terenie, na tle skłębionych chmur, kontrastującymi miejscami z bardzo jasnymi. Pewne uspokojenie wnosi tutaj rozłożysta postać kobieca podążająca w kierunku kaplicy. Jest w tym obrazie, wiele dynamiki i ekspresji”⁶⁴.

Chata nad Wilją to pejzaż z rzeką w tle i drewnianą chałupą na pierwszym planie. Budynek został namalowany pomiędzy pagórkami a zakolem rzeki. Po prawej stronie widnieją drzewa. Na wodzie widać przycumowane do brzegu dwie łódki. W obrazie dominują odcienie brązów, szarości oraz ciemnej zieleni. Jest on malowany bardzo cienką warstwą farby, w partii rzeki przebijają podłoże malarskie.

Pagórki Wileńskie /Okolice Wilna/ to kompozycja, która jest zbliżona do wcześniejszej pracy o tym samym tytule. Obraz przedstawia malownicze okolice miasta. Pagórkowatą, zalesioną dolinę przecinają w dole wąskie ścieżki. Pejzaż jest dość płaski, jednakże głębi nadają mu nachodzące na siebie wzniesienia i rosnące na nich drzewa, które widoczne są po horyzont. Najbardziej oddalone wzniesienia są koloru niebiesko-szarego i niemalże dotykają chmur. Na niebie widać tylko kilka obłoków. Obraz ten artysta malował bardzo cienko, układ kompozycyjny jest bardzo harmonijny, statyczny.

W obrazach z tego okresu daje się zauważyć użycie mocnej, tektonicznej kompozycji prac budowanych na zasadzie kulisowej. Artysta wprowadził żywe, jasne kolory tworzące szerokie plamy barw o dekoracyjnym charakterze. Malarz odchodzi od malar-

⁶⁴ I. Kołoszyńska, op. cit., s. 390.

skiego rozstrzygnięcia obrazu na rzecz linearnego, zharmonizowanego przedstawienia widoków ziemi wileńskiej. Jest to zapowiedź zwrotu w stronę klasycznej koncepcji twórczej, zgodnej z programem grupy wileńskiej.

Cykl wileński. W stronę Nowej Rzeczowości

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 zostały namalowane w latach 1929–1941 i są wizytówką twórczości artysty i jej najlepszą częścią. Ukazują one Wilno poprzez pryzmat ubogich dzielnic. Seria ta posiada ogromne zabarwienie poetyckie, przedstawia w niewyszukany, wręcz naiwny sposób odchodzącą w niepamięć drewnianą zabudowę Wilna, wypieraną przez nowe budownictwo. „Prace te, nieco prymitywizujące 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 niedostrzeżony i dopiero przez niego odkryty”⁶⁵. Ten zaczarowany, pełen urokliwej nostalgii wewnętrzny świat posiada również „nieokreślony nastrój osobliwości”⁶⁶, mówiący o brzydocie Wilna i o jego biedzie. Skromne chatki przedmieść 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”⁶⁷.

Cykl ten można połączyć z nowym klasycyzmem. Obrazy Rouby przypominają w swojej ikonograficznej prostocie prace prawego skrzydła Nowej Rzeczowości, które było „konserwa-

⁶⁵ I. Kołoszyńska, op. cit., s. 392–393.

⁶⁶ T. Grzybkowska, *Nowa Rzeczowość i jej polskie refleksy*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*, pod red. A. Marczak, Warszawa 1982, s. 77.

⁶⁷ D. Konstantynów, op. cit., s. 210.

tywne aż do klasycystycznych źródeł, pragnące bezczasowego zaczepienia”⁶⁸. Reprezentowali je Aleksander Kanoldt i Franz Radziwill⁶⁹. Pierwszy z malarzy stworzył wizję włoskich miast, którą cechowała rygorystyczna dyscyplina kompozycyjna. Miasta Kanoldt’a 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. Pomimo że główną domeną tego nurtu był portret, wykształcił się również 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”⁷⁰. Charakterystyka ta wyjątkowo dobrze pasuje do cyklu wileńskiego Rouby.

Wizje miast malował także Gustaw Wunderwald, który nazywany był berlińskim Utrillem⁷¹. Artysta ten tworzył widoki ukazujące codzienny, ponury, banalny klimat metropolii. Upraszczał architekturę zbliżając ją do specyficznej wizji świata zabawek dziecięcych. Postacie ludzi na jego obrazach zostały sprowadzone do roli manekinów lub lalek. Artyści z tego kręgu stworzyli całą ikonografię dotyczącą miasta. Sergiusz Michalski zalicza do niej „wyraźne podkreślenie obecności maszyny, częste motywy przejść dla pieszych, linii telefonicznych, mostów, linii kolejowych i sygnalizacji świetlnej”⁷².

⁶⁸ S. Michalski, *Nowa Rzeczowość – ikonografia, funkcje, historia recepcji*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*, op. cit., s. 58.

⁶⁹ Biografie artystów związanych z Nową Rzeczowością znajdują się w książce Sergiusza Michalskiego *New Objectivity*, Kolonia 1994, s. 208–219.

⁷⁰ S. Michalski, op. cit., s. 63.

⁷¹ S. Michalski, op. cit., s. 49.

⁷² Ibidem, s. 176.

Pojęcie Nowa Rzeczowość wywodzi się z koncepcji Novalisa, który w końcu osiemnastego wieku pisał o magicznym idealiscie w sferze filozofii⁷³. Następnie termin Magiczny Realizm powiązany z problemem nowego malarstwa europejskiego nadając mu nazwę Nowa Rzeczowość⁷⁴. Według F. Roha termin magiczny jest opozycją dla terminu mistyczny. Mistycyzm, mimo że niewidoczny, powinien ujawniać się nadając obrazom nastrój tajemniczości i niesamowitości. Rzeczywistość w pracach tego nurtu jest przepojona duchowością, artysta stwarza ją na nowo z wielką czułością, jak autentyczny cud. F. Roh⁷⁵ dokonuje porównania Ekspresjonizmu i Nowej Rzeczowości na zasadzie przeciwieństw. Najbardziej odpowiadającymi określeniami opisującymi malarstwo Nowej Rzeczowości są: „rzeczowy przedmiot, reprezentacja, statyka, cisza, dokładność, gładkość, cienka powierzchnia farby i ekstremalne oczyszczenie przedmiotu”⁷⁶. Ekspresjonizm był w tym czasie stylem, który zaczął dezaktualizować się. 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* 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 i sztuki. Malarstwo nie chciało pozostawać w tyle nowoczesnych przemian. Hasłem przewodnim, które wygłosił Ludwig Meidner było⁷⁷: „Musimy wreszcie zacząć malować naszą Ojczyznę, te miasta, które kochamy najbardziej”. Szybka urbanizacja miast była bardzo

⁷³ I. Guenther, *Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic*, [w:] *Magical Realism*, pod red.: L.P. Zamora, W.B. Faris, Londyn 1995, s. 35 (tłumaczenie autorki).

⁷⁴ Ibidem.

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

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ D. Fabricius, *The city and the natural landscape*, [w:] *New Objectivity: Modern German Art. In the Weimarr Republic 1919–1933*, Los Angeles 2015, s. 175.

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”⁷⁸. Artyści widzieli 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 ciągłe trwanie w pejzażu. Cykl wileński Michała Rouby można powiązać z malarstwem Antona Räderscheidta, który tak jak polski malarz wprowadza w przestrzeń miejską postaci 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, co sprowadza figury na obrazach do przedmiotów pozostających w nieokreślonej beczasowości. Chcąc zinterpretować cykl wileński 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 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”⁷⁹. 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”⁸⁰.

⁷⁸ Ibidem, s. 177.

⁷⁹ A. Kuhn, *Stanowisko Niemiec w sztuce europejskiej ostatnich czasów*, [w:] *Wystawa niemieckiej sztuki współczesnej*, Warszawa 1929, s. 21.

⁸⁰ Ibidem.

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 zaptapia swoje Wilno w takiej atmosferze. Zmiana stylu artysty zbiega się z warszawską wystawą. Jednakże Rouba bardziej związany był z regionalizmem. Ziemia wileńska była specyficznym konglomeratem wielu kultur i języków i to 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 wspaniałą 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 Roubę można połączyć z tezą postawioną przez E. Rewers⁸¹ w artykule *Zderzenie w przestrzeni miejskiej*. Panoramy i weduty miejskie z ludzkim sztafażem można porównać do drobnych wydarzeń rozgrywających się w „czasie i przestrzeni”⁸². Punktem wyjścia dla tych „mikrohistorii” wyjętych z historii miasta staje się „nie opowieść, lecz fizyczna natura tego świata”⁸³. Artyści ci 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”⁸⁴. Malowane przez artystów niemieckich i Roubę miejsca, poprzez nastrojową atmosferę niedopowiedzenia oraz dziwności pozwalają się „zatem przedstawić

⁸¹ E. Rewers, *Zdarzenie w przestrzeni miejskiej*, [w:] *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, red.: J.S. Wojciechowski, A. Seidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 87–100.

⁸² Ibidem, s. 87.

⁸³ Ibidem, s. 88.

⁸⁴ Ibidem, s. 89.

jako rezultat specyficznych praktyk kulturowych, różniących się co do tego, w jaki sposób miasto – zdarzenie jest prezentowane. Chwilowość, niepowtarzalność, niezależność⁸⁵. 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. Chciałabym tu zaznaczyć, że malarskie przedstawienia miast w kontekście kulturowo-architektonicznym stanowią doskonały temat na dalsze badanie powiązań pomiędzy nimi. Malarstwo Michała Rouby z tego okresu posiada 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 przedstawienia na obrazie zdarzenia miejskiego. Wilno przedstawione przez artystę posiada 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”: „Wilno podpatrzone od strony Wingrów lub Sołtaniszek, prześliczny kompleks starych dworków na ulicy 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. Drobnie prace mówiące o nędzy mieszkańców ulicy Mickiewicza, o brzydkich sklepikach z obuwiem, o handlu śledziami, o domku z krzywym dachem, nad którym sterczy długa rura blaszanego komina”⁸⁶. To właśnie o tych obrazach

⁸⁵ Ibidem, s. 90.

⁸⁶ A.P.K., *Krytycy malarscy o M. Roubie*, „Słowo” 1935, nr 2, s. 2.

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

Cykl ten charakteryzuje świadoma, przestudiowana kompozycja skierowana w stronę prostych, linearnych układów oraz żywa, jasna kolorystyka, która kontrastuje z zaskakująco prostym, nie malarskim 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 wzgórze i wkomponować wszystko doskonale w małą płaszczyznę malarskiej notaty”⁸⁷. 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 Teresa Grzybkowska, która prace artysty łączy z twórczością R. Malczewskiego⁸⁸. 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 „Uliczka Mickiewicza” czy „Drogi do Wilna” oglądane przez pryzmat jego subtelnej i tak pełnej czaru, jak pełne czaru są cudowne okolice Wilna”⁸⁹. Pejzaże miejskie malarza cechuje rów-

⁸⁷ K. Czarnocki, *Dobre obrazy w złym lokalu*, „Słowo” 1938, nr 76, s. 2.

⁸⁸ T. Grzybkowska, op. cit., s. 80.

niez „subiektywność widzenia rzeczywistości i spontaniczność przekazywania wrażeń”⁹⁰.

Czerwone domki są pierwszym obrazem w cyklu. Przedstawia on wycinek podwórka ukazanego z bardzo bliskiego kadru. Na pierwszym planie artysta umieścił płot z desek, w lewym rogu widnieje skromna brama z zielonymi drzwiami, jedynym okazalszym jej detalem jest konstrukcja mająca przypominać portal. Za płotem Rouba namalował kilka domów w kolorach czerwieni oraz oranżów. Po prawej stronie, jakby w uciętym kadrze fotograficznym, znajduje się część budynku gospodarczego – widoczna tu jest jedynie żółta, murowana ściana oraz partia szarego dachu. Ugrowe podwórze zamknięte zostało trzema domami. Po prawej stronie jest to dwupiętrowy drewniany budynek z dekoracyjnym gankiem i balkonem. Drzwi i okna „kamienicy” są białe, na dole zaś artysta zaznaczył okiennice. Budynek ten jest tylko fragmentem, gdyż do niego została dobudowana wyższa, murowana kamienica. Po lewej stronie widoczna jest część piętrowego zabudowania, z tarasem na najwyższej kondygnacji. Po między dwoma wysokimi domami znajduje się niski, parterowy budynek z jednym oknem oraz gankiem. W oddali na horyzoncie widnieją wzgórza, przed którymi, niemal za domkiem, artysta namalował wysokie sosny. Na niebie lata stado białych gołębi. 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”⁹¹.

Niebieski domek zimą przenosi widza w świat sennych, otulonych śniegiem przedmieść. Na pierwszym planie artysta namalował ośnieżoną drogę, na której z lewej strony umieścił

⁸⁹ M. Treter, *Sztuka polska w Gdańsku*, „Gazeta Polska” 27 czerwca 1930.

⁹⁰ A. Wojciechowski, s. 93.

⁹¹ W. Podoski, *Z Zachęty. Wystawa Jubileuszowa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków*, „Rzeczpospolita” 1930, nr 120, s. 9.

sylwetę konia zaprzęgniętego w sanie. Przy wozie stoi mężczyzna trzymający blaszaną bańkę. Centralną częścią obrazu, dzielącą kompozycję na dwa płany jest drewniany domek z dwuspadowym, okrytym czapą śniegu dachem oraz płot, który biegnie przez całą szerokość kompozycji. Budynek ten prawdopodobnie jest czynnym, małym sklepem – świadczą o tym otwarte drzwi oraz okna, w których widoczne są zarysy szyldu z naczyniami, butelkami i słoikami. Za płotem artysta umieścił rozłożyste, ośnieżone drzewo, a za nim niski drewniany budynek; skromna zabudowa jest przytłoczona ogromną ścianą murowanej kamienicy. Mniejszych rozmiarów budynek widnieje również za sklepem. Niebo jest zakryte w całości chmurami w odcieniach szarości. Kolorystyka obrazu jest jasna, dominują w niej odcienie błękitów przełamanych bielą i szarościami, a także jasne beże oraz delikatne żółcienie. Ten wycinek miejskiego pejzażu zamknięty w ciasnym kadrze ukazuje, jak „nowa”, murowana zabudowa przenika do skromnych dzielnic i swoją monumentalnością zaburza ciche, spokojne przedmieścia. Do obrazu tego zachował się szkic, który jedynie różni się uproszczeniem detali oraz wprowadzeniem do kompozycji większej ilości drzew. Koloryt jest również zbliżony do wersji końcowej, jednakże w partii nieba artysta zmienił barwy na szarości przełamane różem.

Żółty dom to kolejna praca, przedstawiająca miasto zimową porą. W obrazie tym artysta oddalił kadr otwierając kompozycję. Pierwszy plan zajmuje ośnieżona droga, po której chłopiec ciągnie sanki. Postać ta została potraktowana schematycznie – jest to jedynie zarys figury, która ubrana jest w szary sweter, szarą czapkę, czarne spodnie i jasne, wysokie buty. Jasnozielony kolor sań kontrastuje ze strojem chłopca. Z lewej strony obrazu artysta umieścił słup energetyczny z latarnią. Za ośnieżoną ulicą namalował zaś grupę domów. Pierwszy po lewej, tuż przy ulicy, oddzielony jest od niej szarym płotem. Ten żółty, parterowy domek z wysokim, dwuspadowym, brązowym dachem oraz oknem mansardowym ujęty został tylko fragmentarycznie – wąska, szara ściana wysokiego budynku. Po lewej stronie znajduje się drewniany domek w kolorze czerwono-brązowym, jego dolna część została zasłonięta płotem w kolorze rozjaśnionej szarości. Za domkiem znajdują się fragmenty zabudowań gospodarskich, nad

którymi górują wysokie sosny. Niebo ma odcień szarości przełamanej rozbieloną zielenią. Obraz został namalowany bardzo cienką warstwą farby, w partiach nieba oraz żółtego domu artysta suchym pędzlem, subtelnie oddaje przejścia kolorystyczne. Ten skromny w formie, małoformatowy obraz ma ogromną siłę wyrazu uzyskaną poprzez harmonijne połączenie linearnej kompozycji z dużymi płaskimi plamami barwnymi. Zatopione w zimowej ciszy przedmieście urzeka swoją prostotą i oryginalną kolorystyką.

Ulica Mickiewicza w Wilnie przenosi widza w inną część miasta. Ulica ta była główną arterią dzielnicy Łukiszki, łączącą Zarzecze ze Śródmieściem⁹². Juliusz Kłos⁹³ w przewodniku po Wilnie⁹⁴ w następujący sposób opisuje historię 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”⁹⁵, istnieje natomiast skromna, drewniana zabudowa, którą powoli wypierają murowane kamienice. Przewodnik opracowany został pod względem merytorycznym oraz kartograficznym bardzo dokładnie, jednakże biorąc pod uwagę sytuację polityczną na tych ziemiach, jest on próbą przedstawienia Wilna jako rdzennie polskiego miasta. Takie też jest Wilno Rouby. Na obrazie widzimy skromną uliczkę, przy której stoją pierzeje małych, niepozornych domów, na ulicy został porzucony dREW-

⁹² J. Kłos, *Wilno, Przewodnik Krajoznawczy*, Wilno 1937, (przedruk techniką fotooffsetową – Towarzystwa Miłośników Wilna i Ziemi Wileńskiej Oddział w Gdańsku), s. 8–9.

⁹³ Juliusz Kłos (1881–1933), architekt, inżynier, profesor na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. Prowadził konserwację zabytków na ziemi wileńskiej, był członkiem Okręgowej Rady Muzealnej, Okręgowej Komisji Konserwatorskiej, Komisji do spraw Architektury i Urbanistyki przy magistracie miasta Wilna, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XIII, red. E. Rostworowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967–1968, s. 70–71.

⁹⁴ J. Kłos, op. cit., s. 89.

⁹⁵ Ibidem, s. 90.

niany wózek. W otwartych drzwiach sklepiku, wciśniętego pomiędzy większe i wyższe zabudowania, stoi kobieta. Za sklepem góruje dach kamienicy z mansardowymi oknami, po prawej stronie zaś widnieje fragment drewnianego domu ze spadzistym dachem, a lewą stronę zajmuje płot. Na chodniku rosną dwa pozbawione liści drzewa o bardzo uproszczonej formie. Kolorystyka obrazu jest jasna, a zarazem stonowana. Jedyнным silnym akcentem barwnym jest niebieska bryła sklepu. W obrazie przeważają ugry, beże i przełamane odcienie zieleni oraz różu. Nastrój pracy można porównać do starej fotografii, na której uchwycono miniony klimat Wilna. Rouba także w tej pracy namalował sklepowe szyldy, tak charakterystyczne dla przedwojennych miast.

Kompozycje, na których Rouba przedstawiał miasto były porównywane do prac Utrilla, jednakże M. 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 przypadkowe”⁹⁶.

Domki praczek przenoszą nas z miejskiej scenerii do enklawy drewnianych chat na wzgórzu, które są centralną częścią obrazu. Kompozycję pracy z lewej strony zamyka wysoki płot w kolorze brunatnym oraz nieco w oddali wysoki budynek w kolorze brązu. Prawa strona również została wydzielona, tym razem niskim płotem w kolorze granatu. Na pierwszym planie artysta umieścił tafelkę wody w kolorze ciemnej zieleni, a na niej przycumowane do brzegu dwie łódki – brązową i niebiesko-zielonkawą. Na oświetlonym wzgórzu znajdują się cztery drewniane domki, do dwóch z nich przylegają dobudówki. Zabudowania potraktowane są dość szkicowo; najmocniejszym akcentem na obrazie jest rozwieszona na sznurach biała pościel, rozciągająca się od domów po linię wody. Nad chatami górują wzniesienia – jedno z nich w centralnej części obrazu zostało oświetlone, a na jego turku-

⁹⁶ M. Sterling, *Jubileuszowa Wystawa WTAP*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 18, s. 14.

sowym szczycie widoczne są trzy fragmenty pól. Po lewo przy nim majaczy czarna sylweta drzewa o rozłożystych konarach. Kolorystyka obrazu to przewaga zieleni o różnych odcieniach i nateżeniu, skontrastowana z bielą i szarościami. Niebo zostało namalowane w barwie głębokiej szarości. Obraz kolorystyką przypomina nokturn, ciemna sceneria została rozjaśniona delikatnym lśnieniem poświaty księżyca. Artysta w subtelny sposób namalował gradację barw. Niesamowitość scenerii obrazu najbardziej odpowiada nastrojowi, który panuje na obrazach zaliczanych do neo-realizmu. Kierunek ten próbował poddać analizie M. Skrudnik na łamach „Sztuk Pięknych”⁹⁷ łącząc go z Władysławem Skoczylasem⁹⁸ i jego twórczością na polu grafiki. Do neo-realistów zaliczał następujących malarzy: R. Malczewskiego, jak również M. Roubę, K. Winklera, Stanisława Zalewskiego, których „wspólną łącznią jest świadome i celowe odchylenie się od impresjonistycznych założeń krajobrazu na rzecz kompozycyjnych i dekoracyjnych wytycznych”⁹⁹. A o samym artyście napisał w następujący sposób: „Uproszczenia form łącznie z ich niezwykłą wyrazistością w obrazach Michała Rouby wskazują wyraźnie, że kierunek ten posiada wiele cech wspólnych z wytycznymi drzeworytu”¹⁰⁰. Chciałabym do tej opinii, dotyczącej malarstwa Rouby dodać, że nie do końca można zgodzić się z tezą recenzenta. Cykl artysty nie wiąże się stylistycznie ani formalnie z drzeworytem. Artysta malując te obrazy wyszedł

⁹⁷ M. Skrudnik, *Salon Listopadowy w Zachęcie*, „Sztuki Piękne” 1930, nr 4, s. 10.

⁹⁸ Władysław Skoczylas (1883–1934), grafik, malarz, pedagog, nauczyciel w Zakopiańskiej Szkole Przemysłu Drzewnego, od 1918 roku wykładowca grafiki i rysunku na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. Jeden z najwybitniejszych artystów grafików międzywojennej Polski, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXXVIII/2, zeszyt 157, pod red. H. Markiewicz, Warszawa–Kraków 1998, s. 215–220; T. Cieślowski (syn), *Władysław Skoczylas*, Warszawa 1934; M. Sitkowska, K. Wnorowska, *Katalog prac Władysława Skoczylasa zachowanych w zbiorach rodzinnych i w zbiorach publicznych w Polsce*, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 1991 (maszynopis znajdujący się w Gabinetzie Grafiki i Rysunków Współczesnych Muzeum Narodowego w Warszawie).

⁹⁹ M. Skrudnik, op. cit., s. 10.

¹⁰⁰ Ibidem.

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.

Kolejnymi pracami są *Domy na przedmieściu* i *Domy przy hydrancie*¹⁰¹. Pierwszy z nich przedstawia tak charakterystyczną dla tego cyklu senną, zimową atmosferę starych dzielnic Wilna. Artysta zawęził kadr ukazując na pierwszym planie, za spowitą śniegiem ulicą drewniany dom z wysokim, spadzistym dachem z balkonem na piętrze budynku. W dolnej kondygnacji znajduje się para drzwi – są to wejścia do małych sklepów. Jedno z nich jest w kolorze ciemnego błękitu i wraz z futryną okna kontrastuje z ciepłą, ugrowo-różową barwą całego budynku. Do wejść prowadzą schody. Po prawej stronie kompozycji artysta oddzielił ulicę drewnianym płotem i wysoką bramą wjazdową. Za nią, w dali artysta namalował drewniany, o wiele bardziej okazały budynek, który w górnej kondygnacji zamiast balkonu ma wykusz zwieńczony daszkiem. Kolorystyka domu została utrzymana w ciemnym błękicie, natomiast okiennice w barwie przygaszonej żółci. Dachy obu domów pokryte są warstwą śniegu. Niebo spowija gęsta masa jednolitych, szarych chmur zwiastujących nadejście śnieżycy. Sosny, które artysta umieścił obok błękitnego domu są analogiczne do drzew na obrazie *Żółty dom*. Oglądając te dwie prace nie mogłam oprzeć się wrażeniu, że uzupełniają się wzajemnie. Nastrój w obrazie przypomina oniryczne wspomnienie pięknej, a zarazem niepokojącej zimy, którą charakteryzuje panująca w obrazie cisza i spokój, tak jakby dzielnica została zupełnie opuszczona i zawładnęła nią Królowa Śniegu – piękna władczyni lodowej krainy.

Domy przy hydrancie to praca przedstawiająca ulicę. Na pierwszym planie artysta umieścił piaszczystą drogę, przy której widoczne są pompa z wiadrem oraz słup elektryczny, miłym akcentem jest tu biały kudłaty pies. W centrum kompozycji, za niskim płotem znajduje się drewniany dom. Po lewej stronie widoczny jest fragment mniejszego budynku, natomiast po prawej

¹⁰¹ Obraz przed wojną nosił tytuł *Żółty dom*, dowodami na to są fotografia w prasie z podpisem, „Kobieta Współczesna” 1930, 20 kwietnia, nr 16, s. 15 oraz spisy katalogowe wystaw. Obraz był prezentowany na wystawie w Wilnie pod tytułem *Domy na przedmieściu*.

stronie, za domem widać kontury szopy i jeszcze jedną chatę. Przy budynku z oknami mansardowymi znajdują się dwa drzewa. Kolorystyka obrazu jest oparta na kontrastach barwnych, które stanowią delikatne brązy, żółcienie i błękity. Budynek w dali został namalowany w odcieniu oliwkowym, przybudówka po prawej stronie w kolorze ciemnego ugru. Biel oraz jasne beże płotu stanowią delikatne przejście kolorystyczne pomiędzy ulicą a zabudowaniami. Atmosfera obrazu przypomina pracę *Domki praczek*, w której artysta podobnie podjął grę kolorów, która zaskakuje, a jednocześnie podnosi nastrój niesamowitości. Obraz ten zbliżony jest do twórczości R. Malczewskiego. Widoczny jest w nim wpływ malarstwa metafizycznego oraz Nowej Rzeczowości. Klimat obrazu wprowadza widza w przedstawiony realistycznie, a jednocześnie baśniowy świat fantazji malarza. Do obrazu zachował się szkic zatytułowany *Żółty domek* – możemy w nim zobaczyć różnice w kompozycji oraz technice malowania. Na szkicu, w bardzo wąskim kadrze z zaburzoną perspektywą, na pierwszym planie artysta namalował duży, zajmujący niemalże całą przestrzeń obrazu drewniany dom z oknami mansardowymi. Przed nim, za płotem, w dole kompozycji znajduje się piaszczysta droga, a na niej kury. Przed domkiem oraz z boku znajdują się szkicowo potraktowane drzewa, których konary powiewają na wietrze. Z boku, także po prawej stronie, przy ścianie domu stoi drewniana drabina. W dali widać schematycznie namalowany kolejny budynek w żółto-brązowej tonacji. Niebo jest czyste, w kolorze ciemnego błękitu fragmentami złamanego białą. Dom jest namalowany w dość uproszczony sposób, jednakże kontrastowe barwy nadają mu uroku. Połączenie czerwieni, oranżów, zieleni z ciemnymi żółciami nadaje przedstawieniu sielskiego, wiejskiego charakteru. Praca ta, namalowana dużymi plamami barwnymi, szybkimi pociągnięciami pędzla, a także schematyczność budynków nadają jej ekspresyjnego charakteru.

Sklepiki to obraz przedstawiający niski, mały budynek z szyldami. Po raz kolejny przedstawienie ulicy zostało oparte na zasadzie kompozycji fotograficznego zbliżenia kadru. W centrum obrazu widnieje żółty budynek, w którym znajdują się sklepy. Okiennice oraz drzwi są w kolorze intensywnego błękitu, który kontrastuje z fasadą budynku. Na drzwiach widnieją szyldy –

but oraz beczka, można z nich wywnioskować, że ten mały domek wybrali na swe kramy szewc oraz sprzedawca ryb. Po lewej stronie przylega do budynku drewniana brama z trójkątnym naczółkiem, a tuż za nią widoczny jest fragment wysokiego domu w kolorze brunatnym. Po prawej stronie znajduje się wysoki płot w kolorze jasnej żółci. Przed pierzeją artysta namalował ulicę wyłożoną brukiem, na której stoi drzewo. Za sklepem widnieją dwa wyższe fragmenty zabudowań z dwuspadowymi dachami oraz słup latarni. Niebo zakryte jest szarymi, deszczowymi chmurami.

Zakład pogrzebowy to najbardziej nostalgiczny obraz w twórczości artysty. W skromnym, drewnianym budynku znajduje się zakład pogrzebowy, o którym informuje szyld z trumną oraz wieniec laurowy. Domek swoją kolorystyką przypomina dziewczęcą zabawkę – przygaszony róż oraz delikatny fiolet ostro kontrastuje z czarnymi drzwiami, oknem i okiennicami. W tym idyllicznym budynku, 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 ubranego w biały kaftanik. Kobieta ma białą chustę, szaro-niebieską spódnicę oraz szal narzucony na ramiona. Po obu stronach domu przestrzeń została oddzielona płotami – seledynowym oraz wyższym, bladoróżowym. Za budynkiem, w oddali widoczne są drzewa – wysokie, chude sosny z garstką gałęzi na czubkach. Są one namalowane analogicznie jak w *Żółtym domu*, który mógłby stanowić kontynuację tła dla *Zakładu pogrzebowego*. Obraz ten posiada ogromny ładunek emocjonalny, 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. Obraz pomimo swojej prostoty został dokładnie przemyślany. Scena ta została podpatrzona przez artystę „od strony codzienności i pospolitego życia, które [...] wzruszają swoją bezpośredniością”¹⁰².

¹⁰² Recenzja z albumu artysty.

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. Rouba zmienił także styl malowania podążający w stronę malarstwa bardziej spontanicznego.

Ginące Wilno to pejzaż przedstawiający skromne, drewniane chatki stojące na pagórku. Pierwszy plan to fragment rzeki o ciemnej zielonkawo-błękitno-szarawej tafli wody, przy brzegu zacumowane zostały dwie łódki. Stok ze schodami łagodnie schodzi w stronę rzeki. Nad grupą drewnianych budynków góruje murowany wysoki komin (być może cegielni) stanowiący główną oś kompozycji. Domy zostały namalowane w tonacji brązów i ugrów. Po prawej stronie, tuż przy brzegu, znajduje się wysoki drewniany płot zasłaniający ogród. W dali widnieją wzgórza w kolorach błękitów oraz zieleni przełamanych szarością. Niebo jest jasne, w odcieniach bieli złamanych jasnymi różami i szarością. Obraz został namalowany bardzo cienką warstwą farby, w partii nieba widoczne są subtelne przejścia kolorystyczne.

*Dorożka wileńska*¹⁰³ to obraz przedstawiający ruchliwą ulicę Mostową. W lewym rogu artysta namalował dorożkę zaprzężoną w konia karmionego przez woźnicę. Ulicą idą dwie kobiety, jedna z nich na plecach niesie tobołek. Przy ulicy widać fragment białego dworu w stylu barokowo-klasycystycznym. Murowany parkan oraz brama świadczą, iż jest to wjazd do jednej z miejskich rezydencji, którą była siedziba hr. Rzewuskich. Świadczy o tym fotografia zamieszczona w książce H. Lebeckiego *Wilno. Krajobraz miejski w fotografiach XIX i pocz. XX w.*¹⁰⁴. Wewnątrz

¹⁰³ Obraz posiada trzy tytuły: na karcie naukowej MNW *Dorożka wileńska*, *Dorożkarz wileński*, natomiast I. Kołoszyńska podaje tytuł *Domy pod Górą Zamkową*. Użyłam nazwy z karty naukowej, na której również jako trzeci widnieje tytuł I. Kołoszyńskiej.

¹⁰⁴ 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 brzmi następująco: *Dworki przy ulicy Mostowej. Posesja narożna Nr 1 (z ul. Arsenalską), własność hr. Rzewuskich*. W opisach poszczególnych fotografii, pod nr 97a autor podaje opis, który umieszczam w przypisie: „*Dworki przy ulicy Mostowej*. Na zdjęciu 97a widać posesję narożną nr 1 przy ulicy Mostowej i Arsenalskiej. Składa się ona z trzech budynków stano-

dziedzińca 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. Kolorystyka obrazu została utrzymana w ugrach, karminach, ciemnych zieleniach i bieli złamanej szarościami. Chmury oraz drzewa zostały namalowane w charakterystyczny dla artysty sposób – stanowiąc zwartą, kłębiastą masę.

Tylko w dwóch obrazach Rouba pokusił się o ukazanie zamkowego Wilna – ostatni obraz z cyklu *Domy pod Górą Zamkową* również przedstawia rezydencję Rzewuskich. Może to świadczyć o ogromnym sentymencie artysty do rodzinnego miasta oraz do próby 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. Obraz został skomponowany po diagonalu, który wyznacza fragment arterii oraz znajdujące się przy niej chałupy i domy. Pierzeja została zabudowana niskimi, parterowymi budynkami. Pierwszy od lewej to zupełna ruina z rozpadającym się dachem i oknem, w którym widać fragment szarej firanki i kwiat na parapecie. Za nim znajduje się parterowy dom ze schodami prowadzącymi z wejścia bezpośrednio na chodnik i błękitnymi okiennicami, dalej ciągnie się drewniany płot, za którym znajdują się schematycznie namalowane dwa domy: parterowy, a następnie szczyt piętrowej kamienicy. Analogiczna ściana zamyka kompozycję z lewej strony, za domami. Za płotem artysta umieścił drzewa z niewielką ilością liści, ulicą idzie odwrócona do widza plecami postać zasłonięta parasolem. Obraz został namalowany w tonacji brązów, szarości oraz delikatnych różów. W partii deszczowego nieba można zauważyć subtelne gradacje i przejścia kolorystyczne.

wiących 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 również 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”.

Domek parterowy na Placu Katedralnym przedstawia Wilno jeszcze raz zimą. Kompozycja została rozwiązana diagonalnie, tak jak w *Pejzażu z domkami*. Pierwszy plan stanowi ośnieżona ulica, na drugim widnieje tytułowy domek oraz mur z arkadowymi płycinami. Na frontowej ścianie, nad drzwiami widnieje napis „KAWIARNIA”. Perspektywę zamyka szczytowa ściana piętrowej kamienicy z balkonem, dekorowanym kolumnami na pierwszym piętrze frontowej elewacji. W oddali, za murem widoczne są fragmenty schematycznie ujętego domu. Na ulicy, nieopodal kawiarni zatrzymała się kobieta. Jej postać została oddana bardzo szkicowo, co jest charakterystyczne dla twórczości Rouby. Obraz został namalowany w jasnych tonacjach szarości, bieli oraz gradacji od różu do delikatnego ugru.

Podwórko wileńskie jest pracą przypisywaną artyście, ale nie wiadomo na pewno, czy jej autorem był Rouba¹⁰⁵. Sygnatura została domalowana później przez którąś z sióstr malarza. Obraz przedstawia wnętrze podwórza; na pierwszym planie widoczny jest fragment stołu, na którym stoją talerz oraz serwetnik. Po lewej stronie, na niskim murze znajduje się kwiatowy ogród, po prawo schody prowadzące do umieszczonego na piętrze pomieszczenia. Kolejny plan zajmują fragmenty drewnianej oraz murowanej zabudowy, nad nimi góruje błękitne niebo z białymi obłokami oraz rozłożyste drzewo obficie pokryte zielonymi liśćmi. Zabudowania są w kolorach jasnego ugru i bieli przełamanej jasnym błękitem. Mocnym akcentem kolorystycznym są czerwone, fioletowe i białe kwiaty w ogrodzie. Obraz pod względem kompozycyjnym oraz formalnym nie jest charakterystyczny dla prac artysty, również użycie powyższej kolorystyki i dukt pędzla – rozedrgana plama barwna oraz położenie dużego nacisku na budowanie formy kolorem przypomina wczesną paryską pracę *Namiętność*.

Cykl wileński kończy praca *Góra Zamkowa w Wilnie*. Obraz powstał w 1940 roku. Artysta ponownie przedstawił ulicę

¹⁰⁵ I. Kołoszyńska, op. cit., s. 441. Autorka artykułu zaznacza jedynie, że sygnatura jest prawdopodobnie nieoryginalna. Po rozmowie z rodziną otrzymałam informację, że sygnatura została dopisana po śmierci artysty, prawdopodobnie przez siostrę artysty Zofię.

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 wsparty o laskę, ubrany w czarną czapkę i płaszcz, podążająca za nim kobieta trzymająca w ręce koszyk, jest ubrana w jasny płaszcz i chustę na głowie. Za płotem widnieją szaro-beżowe budynki. Nad nimi góruje wzgórze z ruinami baszty. Wzgórze, drzewa oraz ruiny zamku są malowane niemalże monochromatycznie w odcieniach brązów, ugrów i przygaszonych ciemnych zieleni. Całość kompozycji zamykają drzewa z boków obrazu oraz fragment nieba w kolorze błękitów z domieszką fioleto. Obraz przedstawia Wilno w wietrzny, jesienny dzień – widać jak drzewami targa wiatr. 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”¹⁰⁶. Artysta namalował więcej obrazów poruszających tematykę Wilna, niestety nie zachowały się one do dzisiaj lub znajdują się w prywatnych kolekcjach. W przedwojennej prasie znalazłam jeszcze trzy reprodukcje obrazów, które można połączyć z tym cyklem. Są to: *Mury pobernardyńskie w Wilnie, Wilno. Plac Katedralny pejzaż* oraz *Czerwone mury*.

Mury pobernardyńskie w Wilnie oraz *Wilno. Plac Katedralny pejzaż* przedstawiają samo centrum miasta. To już piękna, zażytkowa, monumentalna architektura ukazująca czar i szlachetność tego miejsca. Oba obrazy nawiązują swoją kompozycją do prac przedstawiających Paryż. W *Murach pobernardyńskich* artysta poddaje silnej geometryzacji bryłę klasztoru oraz gotyckiego kościoła z dzwonnica, o przeskalowanej wielkości, które poprzedza arkadowy mur biegnący przez całą szerokość obrazu. Masywne budynki stanowią główny akcent kompozycyjny, znajdujący się po prawej stronie pracy. Kadr jest mocno skrócony, jakby ściśnięty. Ulica na pierwszym planie została oddzielona od zabudowań klasztornych arkadową ścianą, pod którą widnieje zarys ludzkiej sylwetki. Nad majestatycznymi, historycznymi budowlami rozpościera się ciemne, burzowe niebo. W obrazie panuje metafizyczna cisza i spokój.

¹⁰⁶ I. Kołoszyńska, op. cit., s. 397.

Analogiczny nastrój został ukazany w obrazie *Wilno. Plac Katedralny*, w którym głównym akcentem obrazu jest dzwonnica stanowiąca serce Wilna. Masywna bryła wieży góruje nad domami znajdującymi się na pierwszym planie, bryła klasycystycznej katedry została schowana za drzewami, w oddali majaczą bryły kościołów. Tu także artysta w charakterystyczny dla siebie sposób upraszcza, przeskalowuje oraz geometryzuje architekturę. Niebo nad miastem zasnuwają burzowe chmury budzące grozę. Obłoki te są specyfiką Wileńszczyzny, które opisuje Czesław Miłosz¹⁰⁷:

Obłoki, straszne moje obłoki,
Jak bije serce, jak żal i smutek ziemi,
Chmury, obłoki białe i milczące,
Patrzę na was o świcie oczami łez pełnemi
I wiem, że we mnie pycha, pożądanie
I okrucieństwo, i ziarno pogardy
Dla snu martwego splatają posłanie,
A kłamstwa mego najpiękniejsze farby
Zakryły prawdę. Wtedy spuszczam oczy
I czuję wicher, co przeze mnie wieje,
Pałący, suchy. O, jakże wy straszne
Jesteście, stróżo świata obłoki! Niech zasną
Niech litościwa ogarnie mnie noc.

Czerwone mury to praca, którą również trzeba zaliczyć do „cyklu wileńskiego”. Na obrazie, w bardzo prosty sposób artysta ujął podwórze przy kościele, zatrzymana w czasie akcja dzieje się na małej przestrzeni, wydzielonej z lewej strony fragmentem gotyckiego kościoła, z prawej zaś barokową bryłą kaplicy. Kompozycję zamyka bryła klasztoru. Artysta bardzo precyzyjnie namalował wszystkie detale architektoniczne. Budynki są koloru sieni palonej złamanej żółcieniem oraz oranżem, barwy te współgrają z głęboką szarością dziedzińca. Na czystym, nocnym niebie widnieje sierp księżycy i kilka białych gwiazd. W tej nocnej scenerii, w stronę klasztoru podążają pogrążeni w rozmowie dwaj mnisi ubrani w habity w barwach szarej i czarnej. Przed murem kościoła artysta umieścił kram,

¹⁰⁷ Czesław Miłosz, *Obłoki*, [w:] *Wiersze wybrane*, Warszawa 1981, s. 7.

w którym znajdują się dewocjonaalia. Obraz ten swoją atmosferą przypomina prace prekursora malarstwa metafizycznego Giorgia de Chirico¹⁰⁸. Pusty, wręcz melancholijny nastój panujący w obrazie, ukazujący transcendentalny wymiar miasta poprzez pryzmat sennego marzenia.

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 nie malarski, potrafił przedstawić za pomocą realizmu przetworzonego przez zmysł kompozycyjny¹⁰⁹ i „zamiłowanie do nieraz daleko idącej syntezy i konsekwentnie wynikającej z niej stylizacji”¹¹⁰. Na obrazach można zauważyć dążenie do konkretyzacji pejzażu, wynikające 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”¹¹¹. 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 zasnutę – jak mrok tajnie święty.
A jeśli w złocie kute – jak miecz Pańskiej Straży.

¹⁰⁸ Giorgio de Chirico (1888–1978), włoski malarz, reprezentant malarstwa metafizycznego, zob.: *Metafisica. Quaderni della fondazione Giorgio e isa de Chirico*, pod red. P. Picozza, Rzym 2008.

¹⁰⁹ I. Kołoszyńska, op. cit., s. 398.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ A. Wojciechowski, s. 94.

Przez wieki siła w niebo buchała oporna,
przez wieki wielka wola w planety dymiła,
łzy 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 kraju¹¹².

Cykl wileński Michała Rouby jest wyjątkowy i nie posiada analogii w malarstwie polskim okresu dwudziestolecia międzywojennego. Te kilkanaście obrazów, jedyne w swoim rodzaju, świadczy o niezwyklej wrażliwości malarza na otaczający go świat i umiejętności przetworzenia go we własną wizję malarzką. 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 przejas-krawionych 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 niepewność. 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 obrazach zimowych. W przypadku obrazu *Czerwone domki* 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 i osobny, nie nawiązuje z innymi interakcji.

¹¹² W. Hulewicz, *Miasto pod chmurami*, Wilno 1931.

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

Rouba w swoich obrazach przesuwa poczucie niezmiennego, zwyczajnego miasta w zaskakująco niepokojącą wizję, sprawiającą wrażenie zatrzymania w czasie, pustki i nienaturalnego spokoju. Rouba 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 zamianę miejsc.

Zaskakujące jest to, że ta dość ponura wizja z pozoru przypomina idyllę. Kolorowe domy ze sklepami i sztyldami, 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 związany z poczuciem nieokreśloności. Ten niewytłumaczalny, dziwny nastrój łączy Roubę 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. Rouba stworzył własny mały świat – swoją wizję rodzinnego miasta. Jest to przesunięcie przyjaznego, znanego świata w stronę baśniowości, magii, nostalgii przełamanej nastrojem niepokoją i niepewności. Rouba jako pierwszy stworzył w przedwojennej Polsce takie widoki miasta i mamy pełne prawo nazywać go artystą z kręgu polskiej Nowej Rzeczowości.

Inne prace z lat 1932–1941

Obrazy z tego okresu przedstawiają również tematykę pejzażową oraz miejską. W roku 1937 artysta maluje serię przedstawień *Zamku w Trokach*. Jego styl, już skryształizowany kieruje się w stronę romantycznego malarstwa dekoracyjnego, bliskiego stylistyce Rytmu¹¹³. Prace z tego okresu cechuje różnorodność form wyrazu. Artysta pozostaje nadal wierny swym pracom „kompozycyjnym”, a jednocześnie podąża w stronę wiernego przedstawiania przyrody. Recenzja z pierwszej indywidualnej wystawy w trafny sposób przedstawia styl malarza: „Rouba wyzwala się od stosowanej dawniej manieri, odchyła się w obecnych swych krajobrazach dość znacznie od dawniejszej fantastyki, stylizacji, wyrażającej się w ujmowaniu drzew krągłymi formami, wyginającej kapryśnie ich pnie. Staje się szczerzym i bezpośredniejszym, uniezależnia się stopniowo od wpływu grupy, [...] wyzwala się jakby z narzuconego mu kolorytu, opartego na ciemnobrunatnych, zimno-zielonych, harmonijnych barwach. Zaczyna wyraźnie odczuwać kolor, jego wagę i nasycenie, walor i światło”¹¹⁴. Obrazy z tego okresu charakteryzują się mnogością powielanych tematów Wilna, jego okolic oraz Trok. Będą to prace przeważnie malowane wprost z natury, jak i pejzaże kompozycyjne, a ich różnorodność świadczy o doświadczeniu i dojrzałości artysty.

Pracą podejmującą jeszcze raz temat okolic Polesia jest *Stary park – Duboia k. Pińska*. Obraz przedstawia wycinek parku z oczkiem wodnym, namalowanym po prawej stronie kompozycji oraz wąską ścieżką prowadzącą w głąb ogrodu, po lewej. Praca ta została namalowana bardzo malarsko szybkimi pociągnięciami pędzla, a w dolnej partii niemalże szkicowo. W kompozycji uderza bujność przyrody, która zdaje się wychodzić poza ramy obrazu. Artysta zastosował lokalną, zgaszoną kolorystykę ograniczoną do brązów, zieleni, bieli i żółci. Bujność liści oraz krzewów ukazuje symboliczny wymiar natury.

Obraz *Miasto* posiada jeszcze dość ciemną kolorystykę, jednakże w całej feerii zieleni i brązów, padające na budynek słabe

¹¹³ Stowarzyszenie Artystów Plastyków Rytm, op. cit.

¹¹⁴ J. Puciata-Pawłowska, *Michał Rouba w Zachęcie*, „Pion” 1935, nr 11, s. 7.

światło wydobywa jego przygaszoną różową kolorystykę. Ten akcent barwny rozjaśnia obraz. Artysta namalował fragment miasta, którego zabudowa schodzi stopniowo w stronę rzeki. Ostatni plan stanowi masywna bryła budynku sięgająca do krańca górnej krawędzi obrazu z lewej strony, a z prawej, pod grafitowoszarym niebem znajduje się niższa, potężna kamienica stanowiąca przejście z planu trzeciego ku środkowemu. Z lewej strony, równoległe do zwartej, masywnej bryły budynku artysta wkomponował płoty i drobne budynki, które przesłaniają drzewa. Pierwszy plan stanowi rzeka z przycumowaną do brzegu łódką oraz schody prowadzące z tarasu ku brzegom wody. Obraz ze względu na swoją budowę oraz kompozycję planów sprawia wrażenie monumentalności. W zwartej, blisko skadrowanej scenie miejskiej zawarty został imponujący ładunek dynamiki, wydobyty poprzez zaburzenie proporcji i perspektywy.

Jeziro w lesie to obraz, którego tematem jest spokojna, leśna okolica otaczająca taflę jeziora. Na pierwszym planie po diagonalu biegnie wąska piaszczysta ścieżka, na której w stronę widza podąża schematycznie zarysowana postać kobiety. Ubrana jest w zieloną spódnicę oraz jasnobezową bluzkę, na głowie ma narzuconą białą chustę. Kobieta niesie w rękach koszyk i bańkę. Za drogą rozpościera się szeroka przestrzeń krajobrazu, którego centralną część stanowi nieregularny owal jeziora. Otoczone jest ono zielenią, która stopniowo zmienia się z płaskiej łąki w krzewy, do najwyższego punktu, jakim są drzewa, które kompozycyjnie tworzą ramy obrazu. Na pierwszym planie są one masywne, z rozłożystymi konarami, w dali stanowią zwartą ścianę. Nad pejzażem góruje niebo podzielone na dwie części: jaśniejszą, tuż nad konarami drzew oraz wyżej – ciemniejszą, ciemnoszarą. Głównym akcentem firmamentu jest masywna, duża chmura. Koloryt pracy składa się z odcieni zieleni od jasnego do głęboko szmaragdowego oraz brązów, ugrów i szarości. Obraz został namalowany w sposób dekoracyjny, artysta użył dużej plamy barwnej, podkreślonej konturem.

Wilno i Kwitnące Wilno to dwa obrazy o tej samej tematyce, artysta jedynie zmienił kadr kompozycji. Oba zostały namalowane w tym samym roku. Jeden znajduje się w kolekcji prywatnej, drugi w Muzeum Podlaskim w Białymstoku. Oba przed-

stawiają panoramę Wilna z widokiem na Górę Trzykrzyską. Według relacji prof. Józefa Łukaszewicza¹¹⁵, obraz *Kwitnące Wilno* został namalowany z ogrodu w domu rodziców artysty, który znajdował się na Zaułku Zdrojowym. Kompozycja została rozplanowana kulisowo, pierwszy plan stanowi wąski pas ogrodu położonego na wzniesieniu, z kępami drzew zamykającymi kompozycję po bokach oraz ławką po lewej stronie i schodzącą w dół ścieżką, po prawej. Panoramę miasta przesłania drzewo o grubej masywnej koronie, na której w zieleni liści lśnią białe kwiaty. Scena została namalowana późną wiosną, o czym świadczą kwitnące drzewa. Zza bujnych drzew rozciąga się widok Wilna z czerwonymi dachami i schematycznie namalowanymi zabudowaniami. Po bokach drugiego planu znajdują się dwie bryły barokowych kościołów. Nad miastem majestatycznie wznosi się Góra Trzykrzyska. Szare niebo przesłaniają kłęby obłoków. Kolorystyka obrazu jest ciepła, przeważają w niej zielenie, przygaszone czerwienie i jasne, pudrowe beże. Na obrazie (w kolekcji Muzeum w Białymstoku) artysta dokonał zmiany na pierwszym planie – dodał stojącą w ogrodzie kobietę patrzącą w stronę Wilna. Postać jest potraktowana bardzo szkicowo, ubrana w białą bluzkę i brązową długą spódnicę.

¹¹⁵ Relacja przekazana przez prof. Józefa Łukaszewicza siostrzeńca artysty. Józef Łukaszewicz (1927–2013), matematyk, żołnierz AK, wywieziony do Kaługi (1944–1946), studia w Toruniu i Wrocławiu (uczeń H. Steinhaus), w Uniwersytecie Wrocławskim kierownik Katedry Statystyki (1958–1965), Zastosowań Matematyki (1965–1969), Zakładu Zastosowań Matematyki i Statystyki Matematycznej (1969–1976 i 1980–1997), rektor Uniwersytetu Wrocławskiego (1981–1982; odwołany z przyczyn polit.). Członek-założyciel Klubu Inteligencji Katolickiej (1957), członek Prymasowskiej Rady Społecznej (1981–1984), przedstawiciel środowisk świeckich w Synodzie Archidiecezji Wrocławskiej (1985–1991), członek Komitetu Obywatelskiego przy przewodniczącym NSZZ „Solidarność” (1988–1990). Pola badawcze: probabilistyczne zastosowanie matematyki; współpraca z antropologami (taksonomia empiryczna), prawnikami i medykami (dochodzenie ojcostwa); teoria obsługi masowej. Ważniejsze publikacje: *Metody numeryczne i graficzne* (1956, z M. Warmusem), *Programowanie dla maszyny Elliott 803 ze szczególnym uwzględnieniem autokodu MARK 3* (1966), *Jak szukać optymalnych decyzji* (1996), <http://www.muzeum.uni.wroc.pl/portrety-autorow/16-portrety-rektorow/44-jozef-lukaszewicz> [dostęp: 01.09.2017, g. 10.50].

Widok na Wilno to również obraz przedstawiający panoramę miasta. Został namalowany z analogicznego miejsca jak dwa powyższe. Artysta na obrazie poszerza zdecydowanie pierwszy plan, ścieżką idą dwie postacie – kobieta i mężczyzna, za nimi biegnie pies. Osoby te są zwrócone tyłem do widza. Obraz jest bardzo jasny, przeważają w nim srebrne szarości, złamane bielą ciemne, przygaszone zielenie. Kontury budynków wydają się drgać w powietrzu. Ich barwy to jasne ugry, beże oraz dymne czerwienie. Artysta malował obraz półsuchym pędzlem, co pozwoliło na wydobywanie walorowych przejść kolorystycznych.

*Panorama Wilna z Góry Boufałowej*¹¹⁶ oraz *Widok Wilna z Góry Taurus* są wersjami obrazów *Panorama Wilna* oraz *Kwitnące Wilno*. Wszystkie cztery prace zostały namalowane z tego samego miejsca i powtarzają analogiczny fragment widoku miasta. Jednakże różnią się drobnymi szczegółami i zmianami kompozycyjnymi. W pierwszym z nich artysta rozszerzył kadr, oddalił widok miasta i przybliżył szczyt wzgórza. Umieścił na nim po bokach rozłożyste drzewa, pomiędzy którymi ścieżką do miasta podążają dwie starsuszki, którym towarzyszy biały pies. Jedna z nich podpiera się kijem, a na plecy ma zarzucony tobołek. Kobiety ubrane są w białe chusty na głowach oraz brązowe bluzki i długie spódnice w kolorach błękitu i szarości. W drugiej pracy malarz zawęził kadr – widoczny jest tylko niewielki fragment wzgórza, a cała uwaga została skoncentrowana na panoramie miasta. Oba obrazy utrzymane są w stonowanej kolorystyce, w której dominują zielenie, jasne ugry oraz brązy, a także biele. Czterokrotne powtórzenie przez artystę tego samego motywu oraz przeniesienie go na uproszczoną wersję drzeworytu barwnego sugeruje następujące możliwości: pierwsza z nich to chęć znalezienia klienta – widok ten był bardzo popularny i lubiany przez wilnian, którzy chętnie kupowali tego typu wedyty miejskie, druga to chęć i potrzeba powrotu do jednego motywu. Pracę nad wielokrotnym powtórzeniem panoramy mógł artysta bez większego wysiłku wykonywać, gdyż jak już wcześniej pisałam, jest to widok Wilna z ogrodu domu jego rodziców. W ten sposób mógł odbywać częste sesje plenerowe.

¹¹⁶ I. Kołoszyńska, op. cit., s. 437, nadała tytuł: *Widok z Górką Zamkową widziany z Góry Boufałowej*.

Panorama Wilna jest to przedstawienie weduty z dalekiego, rozciągniętego wszerz kadru. Artysta ukazał miasto z oddali; na pierwszym planie malował drogę wśród zieleni i drzew, którą ku miastu podąża grupa postaci zarysowanych szkicowo. Tuż przy dolnej prawej krawędzi znajduje się sylwetka kobiety. Zabudowania Wilna zostały zasłonięte przez drzewa i krzewy. Najbardziej wyeksponowane są bryły wysokich, barokowych kościołów. Za miastem, na horyzoncie widoczne są kontury Góry Trzykrzyskiej. Niebo jest łagodne, w odcieniach jasnych szarości i rozbielonych błękitów. Obraz ten swoją kompozycją nawiązuje do pracy graficznej pt. *Panorama Wilna*, wykonanej w roku 1935 i był dla niej pierwowzorem.

Smutny pejzaż przedstawia fragment Wilna w zimowej, świątecznej ciszy. Na pierwszym planie znajduje się fragment Mostu Zielonego oraz dwie budki wartownicze, za nimi widać drzewo i część drewnianego płotu. Na moście, oparty plecami o postument spoczął zmęczony, zadumany kołędnik, gwiazdę betlejemską oparł o drewnianą poprzeczkę. W dole płynie wolno Wilja, na jej mieliżnach widać szarawy śnieg. W oddali, po drugiej stronie rzeki majaczy przykryte śnieżnym puchem, śpiące miasto. Ten zimowy nokturn jest jedną z kilku prac o silnym wyrazie emocjonalnym, zabarwionym nastrojem melancholii. W obrazie tym artysta ograniczył gamę barwną do bieli przełamanych srebrnymi szarościami, delikatnymi różami i błękitami oraz do ciemnej, niemalże czarnej szarości. W doskonały sposób zimowy pejzaż wileński i jego nastrój opisał w wierszu W. Hulewicz:

Zima wileńska
Błękitna białość, co pod korcem chowa
Bijące serce i nurt niemej Wilii
To jest bezruchu przepych groźny, czyli
Wileńskiej zimy bajka brylantowa
Mgły, śniegi, dymy i opary duszy
Leżą na moście, jak przedświt na stawie
Domy w ciężących kożuchów oprawie
I sosen białe, strusie pióropusze
Japońskim tuszem malowane cienie:
Śnią sen niewinny antokolskie góry;
Nierzeczywiste białe kontury

Tak sino bledną jakby przywidziane
Godzina próby, jak ból wraca,
Dzień skrytych tęsknot i zmarzłego bólu
Życie kipiące w ciemnym ulu
Krzyk o słońce!¹¹⁷

Drzewa we mgle to leśny pejzaż z centralnie wkomponowaną drogą, na której w stronę horyzontu podąża postać ukazana konturowo. Po obu stronach ścieżki artysta umieścił drzewa, krzewy oraz trawy. Wszechobecna w obrazie przyroda wchłania sylwetę wędrowca. Kolorystyka obrazu jest jasna, dominują w niej zielenie o różnym stopniu natężenia i gradacji odcieni. Obecność brązów i ugrów została zaznaczona w partiach pni, konarów drzew oraz na ścieżce. Niebo na obrazie jest bezchmurne, o barwie świetlistej bieli przetartej rozbieloną zielenią oraz ugiem. Jasna, promienna kolorystyka obrazu, na którą składa się niewielka ilość kolorów, lśni i migocze nadając efekt zamglonego poranka. Na szkicu do tej pracy artysta inaczej zaplanował ścieżkę – jest to jedna linia diagonalu, na obrazie są natomiast dwie dróżki.

Szary dzień przedstawia fragment pejzażu z piaszczystą drogą, na której w stronę widza idzie kobieta ubrana w szary strój, niosąca koszyk. Przy drodze rosną rozłożyste drzewa, które stanowią główny akcent kompozycji. Po obu stronach rozciągają się łąki. Niebo zasnuwane jest deszczowymi chmurami i zajmuje niemalże trzy czwarte obrazu. Postać kobiety stanowi tu jedynie dopełnienie kompozycji. Tu także dominują kolory zieleni, szarości oraz ochry. Delikatne przejścia kolorystyczne sprawiają wrażenie mglistego dnia.

Jesienne mgły przedstawiają leśny pejzaż, w którym główną dominantę stanowi staw o nieregularnych kształtach, z wąskim przesmykiem w górnej części kompozycji. Otaczają go wysokie drzewa o rozłożystych konarach. Na pierwszym planie, na wysokim, porośniętym trawą brzegu delikatnie spadającym ku wodzie, pod drzewem z lewej strony obrazu artysta namalował dwóch mężczyzn ze strzelbami. Obaj zwróceni są ku tafli wody, a ich pozy sugerują, że są myśliwymi czekającymi na zwierzyne.

¹¹⁷ *Tobie Wilno*, op. cit., s. 71.

W dole, nieopodal nich znajduje się przycumowana łódka. Kolorystyka obrazu to gama odcieni zieleni, srebrnych szarości oraz ochry. Obraz stylistycznie nawiązuje do romantycznych dziewiętnastowiecznych pejzaży. Realizm przedstawienia harmonizuje tu z sensualnym przekazem uchwycenia chwili, a zarazem oddania piękna dzikiej przyrody. Kompozycja jest rozwiązana na zasadzie kulis, które tworzą nachodzące na siebie drzewa wciągając widza w głąb obrazu. Na dalszych planach zmienia się także nasycenie barw, od soczystych zieleni do rozbielonych pastelowych seledynów, natężenie to wspomaga zastosowaną przez artystę perspektywę. Wzrok oglądającego biegnie ku linii horyzontu powodując, że postacie myśliwych nikną w pejzażu, co daje efekt wręcz manierystycznego zaskoczenia.

W 1935 roku odbyła się pierwsza indywidualna wystawa Michała Rouby – był to przełomowy rok dla artysty. Krytycy odnieśli się do jego twórczości w rozmaity sposób. Chciałabym w tym miejscu przytoczyć kilka recenzji, które charakteryzują ocenę wobec malarza i jego twórczości:

Ten malarz wileński, który znany jest w Warszawie z wystaw Tow. Artystów wileńskich bardzo obecnie zmienił się i to na lepsze. Rouba był niegdyś pod wpływem stylizatorów wileńskich i przez to jego malarstwo miało coś w sobie sztucznego i nienaturalnego. Obecnie Rouba staje się coraz bardziej sobą – odrzuca z wolna nie licytuje z rozwojem jego talentu sztuczne „stylizowanie” i zwraca się więcej do natury, tej natury, widzianej szlachetnymi oczami skromnego a zarazem wytrawnego w swym fachu malarza, który przede wszystkim poszukuje samego siebie. Koloryt obrazów Rouby, dyskretny, ale jarzący się szlachetnymi tonacjami jest coraz bardziej subtelny, ale i indywidualny. Piękne w formie i kolorze są tutaj na wystawie niektóre jego krajobrazy z okolic Wilna¹¹⁸.

Rouba miał w dawnej „Szkole Wileńskiej” fizjonomię wyraźnie określoną: „uprzął pejzaż, w którym elementy prymitywizmu Rousseau łączyły się z niemiecką „nową rzeczowością” w stylu Kanoldta (...). Obecnie Rouba przerzucił się na stronę postimpresjonizmu francuskiego, zmienił fakturę swoich pejzaży, przestał malować wyłącznie kolorem lokalnym. Artysta posiada wrażliwość szczerego malarza i w korzystnej atmosferze artystycznej wrodzone uzdolnienia mogą rozwinąć się w sposób interesujący. Na wystawie widzimy nowe zapowiedzi, które wymagają jeszcze głębszej i konsekwentniejszej organizacji¹¹⁹.

¹¹⁸ T. Czyżewski, *Portret męski w Zachęcie*, „Kurjer Polski” 1935, nr 48, s. 5.

¹¹⁹ M. Weinziehler, *Wystawa w Zachęcie*, „Nasz Przegląd” 1935, nr 48, s. 20.

W twórczości tego artysty na przestrzeni lat 1927–1934 daje się zauważyć korzystna i interesująca ewolucja. Rouba staje się szczerym i bezpośrednim uniezależnia się stopniowo od wpływu grupy, czyni poszukiwania w odnalezieniu własnej formy wypowiedzania się plastycznego; wyzwala się jakby od zewnątrz narzuconego mu kolorytu opartego na ciemno-brunatnych i zimno-zielonych harmoniach barwnych. Zaczyna wyraźnie odczuwać kolor, jego wagę i nasycenie, walor i światło. Obecnie artysta pilnie przygląda się naturze jest jakby olśniony spostrzeganiem w niej nowych wartości, które umiejętnie zużytkowuje do swych kompozycji. (...) W pracach Michała Rouby widać wyraźnie duży wysiłek twórczy posuwanie się naprzód w poszukiwaniach nowych rozwiązań formalnych¹²⁰.

Dekoracyjność ciąży już wyraźnie nad Michałem Roubą. I to zarówno w temacie, jak i technice. Rouba maluje olejem, ale olej w gamie barwnej i pociągnięciu pędzla przypomina raczej z małym jedynie wyjątkiem temperę. Wynik zastygania w swoim stylu, który artysta kiedyś odnalazł i który widocznie bardzo mu się spodobał, bo go się do dzisiejszego dnia nie wyrzeka. I to jest największy zarzut, jaki można a nawet trzeba postawić. Linja Rouby bardzo często nosi znamiona maniery dnia wczorajszego. Należy przyspieszyć kroku. Wydaje mi się, że go przecież na to stać¹²¹.

Zbiorowa wystawa wileńskiego malarza M. Rouby zapoznaje nas z artystą o niezbyt szerokiej skali artystycznych środków, ale o skondensowanej konstrukcji twórczej, świadomej swych celów i zadań. Duży wpływ cezanimu na malarstwo Rouby zaznacza się głównie w dążeniu do komponowania obrazu przy pomocy planów i następujących po sobie płaszczyzn barwnych, ale bez przejrzystości i logiki francuskiego mistrza. W późniejszej twórczości Rouby znajdujemy pewne analogie z malarstwem pejzażowym Rafała Malczewskiego, który, jak wiadomo zerka nieśmiało w kierunku niemieckiej „nowej rzeczowości”, podtrzymując w ten sposób dawną, a nie zbyt chlubną tradycję berlińskiej i monachijskiej secesji (...). Ale te analogie nie wiążą zbyt mocno Rouby, a pozorne podobieństwo z Malczewskim niewiele mu szkodzi, gdyż w obrazach swoich usiłuje dać wyraz kolorystyczny przedmiotu, a nie jego życiowe znaczenie, w formalnej stylizacji ujęte. To go ratuje przed spłyceniem i banalnością¹²².

¹²⁰ Fragment recenzji znajdujący się w albumie artysty.

¹²¹ J. Bajkowski, *Recenzje z wystaw, Najpiękniejszy portret męski*, „Prosto z mostu” 1935, nr 6, s. 8.

¹²² K. Winkler, *Z wystaw warszawskich, „Portret męski”, zbiorowa wystawa M. Rouby w Zachęcie*, „Polska Zbrojna” 1935, nr 57, s. 5.

Obrazem, do którego udało mi się dotrzeć jest *Portret kobiety z okolic Wilna*¹²³. Posiada on sygnaturę, na której widnieje data: rok 1936. Przedstawia młodą kobietę we wzorzystej chuście na głowie, białej koszuli i czerwono-zielono-żółtej kamizelce. Kobieta o łagodnych rysach twarzy z dużymi migdałowymi oczami, szerokim nosem i wąskimi ustami patrzy przed siebie. Spod chusty wystają kasztanowe pukle włosów. Twarz kobiety została potraktowana szczegółowo, natomiast kamizelka i koszula bardziej szkicowo. Praca jest o tyle bardzo ciekawa, iż w dorobku artysty nie zachował się praktycznie żaden portret oprócz zaledwie kilku autoportretów. Biorąc pod uwagę całokształt ocalałej twórczości, praca ta stanowi jeden z nielicznych wyjątków. Niestety, nie ma on w sobie jakiejś szczególnej głębi psychologicznej i nie wyróżnia się niczym specjalnym.

Kapliczka w Ponarach przedstawia w fotograficznym skrócie kaplicę położoną na niewielkim wzgórku. Po lewej stronie obrazu widnieje dom z gankiem, ukryty za murem i krzewami. Rouba w pracy tej chciał najwyraźniej wydobyć z małego budynku wspaniałą wieżę o nieregularnie zdobionych formach, tak charakterystycznych dla wileńskiego baroku. Drzewa, zieleń wzgórka oraz kamienny mur są jedynie dopełnieniem uchwyconego zbliżenia budynku. Artysta w obrazie użył kolorów lokalnych, do których należą: odcienie zieleni, bieli oraz szarości, a także jasnego brązu. Kaplica w Ponarach została namalowana prawdopodobnie w trakcie jednego z pobytów Roubów w ich domu letniskowym, który zakupili właśnie w tej okolicy. Siostrzeniec malarza wspominał o tym skromnym budynku, gdyż artyści byli do niego bardzo przywiązani i spędzali tam wolne chwile. Ciekawostką jest fakt, że ich letnisko zostało nazwane Chatką Baby Jagi ze względu na to, że małżeństwo samo ją udekorowało kolorowymi wzorami¹²⁴.

Zwózka lodu kolejny raz przenosi widza do zimowego miasta. Obraz został namalowany w dwóch wersjach. Na obu z nich

¹²³ Katalog 18 aukcji sztuki, *Dom Aukcyjny Okna Sztuki*, 10 marca 2011, s. 45, poz. kat. 52.

¹²⁴ Wspomnienia siostrzeńca Michała Rouby – przekaz słowny prof. Kazimierza Łukaszewicza.

rozgrywa się scena wydobywania lodu z rzeki. Pierwszy z nich, znajdujący się w Muzeum Polskim w Ameryce w Chicago¹²⁵ namalowany został przy użyciu szerszego kadru. Scena widziana z góry przedstawia mężczyzn, którzy pracują nad rzeką wydobywając bloki lodu. Na pierwszym planie, na ośnieżonym brzegu artysta namalował konie zaprzężone do wozów, na których znajdują się pocięte lodowe tafle. Przy wozie z załadunkiem stoi dwóch mężczyzn. Tuż nad wodą, na skraju brzegu robotnicy wydobywają bloki z wody, w oddali zaś inny robotnik stojący na łodzi tnie go w płyty. Obraz został ujęty w ramy – z prawej strony jest to bezlistne drzewo, z lewej fragment filaru mostu. Kolorystyka utrzymana jest w chłodnych bielach przełamanych delikatnym różem, fioletem oraz błękitem. Artysta malując bloki lodu popisał się szczególną wrażliwością kolorystyczną – lód ten niemalże lśni feerią niuansów barwnych. Kontrastem do jasnego pierwszego planu jest rzeka o barwie brązowo-niebiesko-ciemnoszarej, której wody zdają się przechodzić w niebo o tej samej tonacji. Druga wersja obrazu, znajdująca się w prywatnej kolekcji, różni się jedynie ściśniętym kadrem. Nie widać fragmentu mostu. Artysta zmienił także kolorystykę na biele przełamane zielenią, a tony rzeki i nieba rozjaśnił. Używając półsuchego pędzla połączył kunszt koloru z wykwinną grą światła. W pracach tych artysta po raz pierwszy poruszył temat pracy fizycznej. Można by rzec, iż przywołał w nim echo dziewiętnastowiecznego realizmu, który poddał uproszczeniu – zmodernizowaniu.

Okolice Wilna (Domki na przedmieściu) to pejzaż przedstawiający dalekie dzielnice miasta widziane z okna czy mostu. Obraz w dość szkicowy sposób przedstawia zabudowania z dwuspadowymi dachami, okalane drzewami. Na pierwszym planie znajduje się łąka, na której stoi dom z przybudówkami. Na drugim planie zostało namalowane skupisko chat, a za nimi pagórki. Jedną czwartą obrazu zajmuje niebo założone niknącymi chmurami. W obrazie tym artysta odbiega od charakterystycznej dla siebie zasady linearnej kompozycji na rzecz budowania obrazu kolorem, zwraca

¹²⁵ Obraz ten był prezentowany na Światowej Wystawie w Nowym Jorku w 1939 roku. Nigdy nie powrócił do Polski.

się w stronę bezpośredniego oddania walorów krajobrazu. Kolorystyka pracy to ściszone zielenie, ugry, brązy i karminy. W obrazie tym można zauważyć, iż „zagadnienia malarsko-kompozycyjne idą po drodze wskazań Cézanne’a”¹²⁶. Rouba próbuje budować przestrzeń poddając krajobraz lekkiej deformacji – szkicowo upraszcza zabudowania oraz roślinność nawiązując do kompozycji, które tworzył Paul Cézanne – do widoków z Estaque.

Pejzaż z wierzbą jest pracą, która podejmuje dialog z Othonem Frieszem. Obraz został namalowany płynnymi pociągnięciami pędzla. Artysta połączył w obrazie ptasią i żabią perspektywę uzyskując zaskakujący efekt widzianej z góry, bardzo rozszerzonej na boki panoramy. Prawie całość obrazu wypełnia tafla jeziora. W górnej partii pracy artysta namalował drzewa. Szerszym pasmem ładu jest urwisko na pierwszym planie obrazu. Najbardziej wyróżniającym się elementem kompozycji jest rosnąca przy brzegu wierzb z dwoma rozłożystymi konarami. Na brzegu, po lewej stronie znajduje się grupa czterech mężczyzn łowiących ryby, a nad nimi, tuż przy jeziorze widnieje fragment drewnianej chaty. W obrazie dominuje tonacja pastelowa – tafla jeziora o barwie delikatnego różu złamanego jasnym fioletem oraz szarawą bielą. Brzeg oraz drzewa zostały ukazane w barwach zielonkawego turkus, błękitu i ciemnego brązu, wierzb zaś w kolorze żółcieni, ugrów oraz brązów. Postacie mężczyzn zwróconych w stronę wody namalowane zostały schematycznie, można jedynie odróżnić ich barwne okrycia: żółte, brązowe i granatowe. Za wierzbą, w dole, na brzegu widoczne są jeszcze dwie postacie, również szkicowo potraktowane. Na jeziorze znajdują się dwie łodzie. Kompozycja obrazu jest bardzo harmonijna i spójna.

Wóz dwukonny na drodze do miasta to widok Wilna od strony wzgórze. Miasto zostało namalowane schematycznie, szkicowo. W dole, nad rozbielonymi czerwonymi dachami domów górują dwie masywne sylwety kościołów. Na pierwszym planie, na drodze od strony Wilna widoczny jest wóz dwukonny, na którym siedzi postać mężczyzny. Droga zajmuje prawie cały pierwszy plan, za masywnym drzewem widnieje wąski pas zieleni. Niebo

¹²⁶ Recenzja znajdująca się w albumie artysty.

nad miastem przykryte zostało chmurami o barwie błękitno-szarej z domieszką srebrnej bieli. Obraz namalowany został w tonacji zieleni, jasnych brązów, ugrów oraz bieli.

Podobną, jasną kolorystykę posiada praca *Żaglówki na jeziorze Trockim*, która przedstawia odmienną tematykę niż wcześniejsze obrazy. Bliski kadr oraz jasna, niemalże monochromatyczna kolorystyka ograniczona do perłowych szarości delikatnie przełamanych jasną zielenią oraz rozbielonych fioletoów i błękitów ukazuje nam artystę jako świetnego kolorystę. Przejścia barwne, tak subtelne i delikatne, tworzą wrażenie wibracji powietrza i wody. Linia horyzontu jest prawie niezauważalna, zaznaczona została tylko jasnym pasmem chmur. Łodzie z rozłożonymi żaglami powtarzają barwę wody i nieba, jest ona jednak bardziej intensywna, żaglówki odcinają się od tła, a zarazem nie zakłócają harmonii barwnej obrazu. Postacie zostały ledwie zaznaczone w charakterystyczny dla artysty sposób, na zasadzie schematycznych konturów.

Widok Wilna wśród drzew to panorama miasta, namalowana z tego samego miejsca co *Wóz dwukonny w drodze do miasta*. Praca ta jest jednak bardziej szkicowa, namalowana z dalszego planu, a kontury zabudowań, drzew i krzewów zostały potraktowane bardzo ogólnikowo, malarsko. Świadczy to, iż praca ta mogła być namalowana w plenerze, artysta kładł w niej większy nacisk na przedstawienie ulotnej rzeczywistości rezygnując z dekoracyjności. Koloryt obrazu jest lokalny, farba kładziona jest szybkimi pociągnięciami pędzla, w partii chmur nałożona grubszą warstwą.

Rok 1938 przyniósł artyście drugą zbiorową wystawę – recenzje, jak przy poprzedniej ekspozycji były dla artysty dość przychylnie. Dla ukazania ich charakteru przytoczę poniżej kilka z nich:

(...) wystawa, obejmująca bogatą kolekcję jego dzieł, mówi o wielkiej produktywności artysty i doskonałym postępie. Pejzaż to dziedzina jego pracy. Zatrzymywać się lubi na motywach prostych i nieskomplikowanych, z których wydobywa całe piękno czy to koronkowej sylwety drzewa, czy to malowniczej bryły budynku, dalekich perspektyw, blasków na wodzie, lub chmurach. Równie proste i nieskomplikowane jak motywy dzieł są środki artystyczne, którymi Michał Rouba posługuje się. W fakturze pozostaje szkicowy. Śmiało założone gładkie płaszczyzny zestawia z drobnymi

plamami barw, stonowanych w jedną spokojną gamę, a przecież wibrujących dzięki doskonałemu zróżniczkowaniu i wzajemnemu uzupełnianiu się. Rouba objawia się nam przede wszystkim, jako wnikliwy impresjonista. Jest to naturalnym wynikiem pracy w bezpośrednim kontakcie z naturą i twórczego przeżywania chwil, zrodzonych dzięki przelotnym efektom świetlnym. To też obok motywów formalnych, światło gra u niego dominującą rolę. Ożywia ono spokojną gamę obrazów i podkreśla tonalne różnice poszczególnych partii. Poddając się wrażeniu światła, Rouba czerpie zeń to, co mu jest potrzebne do twórczego ujęcia zagadnienia obrazu. Zrodzone z impresjonistycznych pobudek dzieła noszą charakter dekoracyjny, zachowując w granicach płaszczyzny płótna harmonijność układu, tonu i koloru. Jest to charakterystyczna cecha twórczości Michała Rouby¹²⁷.

(...) Rouba przeszedł w ciągu tych 8–10 lat wielką drogę ewolucyjną i jego twórczość dzisiejsza bardzo się różni choćby od tych stonowanych. (...) Niepokój, bowiem twórczy Michała Rouby sprawia, że artysta ten nawet wtedy, gdy daje dzieła skończone – jest ciągle w studium poszukiwań. Nie można go – co niektórych drażni – ciągle jeszcze nie można go zabutelkować i nalepić etykiety¹²⁸.

(...) Na wystawie znajdziemy te same motywy opracowane kilkakrotnie – za każdym razem według innej idei kompozycyjnej i wizji malarskiej. Cóż to znaczy innego, niż to, że Rouba widzi więcej niż jedną możliwość, że jego pasja artystyczna nie pozwala mi zacieśnić się (ku wygodzie P.T. publiczności) do ramek jakiegoś troskliwie wybranego i wymuskanego „stylu” a właściwie „smaczku”. Co w ewolucji artystycznej Rouby uderza przede wszystkim to wzbogacenie i klarowność palety¹²⁹.

(...) Z ostatniego pokazu składającego się wyłącznie prawie z pejzażu poznać nietrudno jak w ciągu ostatniego dziesięciolecia talent malarski Michała Rouby skryształizował się dojrzał i odnalazł samego siebie. Nie odznacza się on może błyskotliwością, nie olśniewa przepychem barw, ale jakże spokojem w traktowaniu motywów Wilna i Wileńszczyzny oddaje istotny charakter, niejako duszę tej ziemi i miasta. (...) Czy to w ściśle realistycznym prawie drobiazgowym odtwarzaniu przyrody, zabytków, ruin, zaułków, podwórek czy w przetwarzaniu ich fantazją twórczą niejako w symbole, przy jednoczesnym w tym przypadku operowaniu odmienną techniką malarską – zawsze i wszędzie wyłania się owa dusza Wileńszczyzny – spokojna, nie dopingowana pędzlem gorączkowego życia odpowiadająca jakby na głosy chaosu światowego wciskającego się i tutaj: a ot pośpiewem (...)¹³⁰.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁷ K. Kieniewicz, *Zbiorowa wystawa obrazów Michała Rouby*, „Słowo” 1937, nr 73, s. 7.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ W. St., *Po zamknięciu wystawy zbiorowej Michała Rouby*, „Głos Naro-

(...) Michał Rouba jest pejzażystą nieprzeciętnej miary i posiada swój indywidualny styl. Swoiste podejście do tematu decyduje o rozplanowaniu poszczególnych elementów obrazu o ogólnej kompozycji. Forma nie jest celem jak u Slendzińskiego, ale dokumentem doskonałej techniki a celem jest świadome dążenie do syntezy. Tematem prawie wszystkich kompozycji Rouby jest krajobraz – pejzaż wileński „swój rodzinny”, spotykany na każdym kroku w samym Wilnie, w najbliższym otoczeniu malarza. (...) Michał Rouba jest malarzem wybitnie regionalnym wileńskim i nie ma sobie równego. Jego fragmenty wileńskie są dokumentami historycznymi na swój sposób stylizowanymi. Świadomość celu, świetna technika planowości i synteza nadaje pejzażom Rouby walor malowideł miary europejskiej. Miękkosć gobelinowa, w której kocha się artysta a która nadaje niezwykły urok jego obrazom, świadczy o wpływach malarzy flamandzkich i francuskich z okresu baroku. A wszakże stare Wilno jest miastem baroku – wpływy włoskie tu się rozwieliły, jednak Rouba nie po włoskie wzory sięgał. Barokowość po swojemu traktuje i widzi ją w drzewach i krzewach Wileńszczyzny, które mu służą za elementy pierwszoplanowe, tworzące jakby obramowanie dla syntezy umieszczonej w centralnym punkcie obrazu. Rouba kocha swój kraj i Wilno po swojemu i po swojemu je w sobie przetwarza (...)¹³¹.

P. Rouba hołduje nowej dotąd technice, którąśmy żartobliwie nazwali w Paryżu l'art huile, która ma swoje przeciwstawienie obowiązującej pejzażystów końca XVIII stulecia technice kręciołka, kiedy każde drzewo liściem okryte być upodobnione do włóczki i szydełkiem wiązanej robótki. Choćby to był wspaniały klon czy platan. (...) Nawet te jego tendencje do rozbielania zieleni pewna gobelinowość ogólnego kolorytu i sympatie do starych romantycznych krajobrazów wskazują, że świetnie by się wywiązał z zadania na dużych ściennych płaszczyznach. Jednak szczerzy rzetelny stosunek do natury każe mu nieraz zapomnieć nawyku do płaskiego strzępiastego traktowania mas liściastych. Kiedy jasny lekko przymglony letni dzień słoneczny i przesłiczny motyw zbyt go już chwyci za serce zapomina o francuskiej importowanej modzie (...)¹³².

Od roku 1937 artysta maluje obrazy o rozmaitej tematyce – powoli odchodzi od pejzażu ziemi wileńskiej ku scenom przedstawiającym pracę, martwe natury i weduty miasta.

Nad rzeką to obraz przedstawiający scenę wypoczynku nad wodą, jest on dla malarstwa Rouby dość szczególny. Artysta podjął próbę zmierzenia się z malarstwem z kręgu Rytmu.

dowy” 1938, nr 12, s. 4.

¹³¹ Al. Budrys-Budrewicz, *Michał Rouba malarz regionalny wileński*, „Polska Zbrojna” 1938, nr 18, s. 3.

¹³² K. Czarnocki, *Dobre obrazy w złym lokalu*, „Słowo” 1938, nr 76, s. 2.

W pracy tej odrzucił perspektywę na rzecz płaskiego planu. Postać leżąca na brzegu i mężczyzna opierający się o drzewo łowiący ryby oraz człowiek w łódce przypominają figury Wacława Borowskiego¹³³, natomiast kąpiąca się kobieta jest odwołaniem do postaci kobiety z obrazu Tymona Niesiołowskiego¹³⁴ *W kąpieli* z 1919 roku. Rouba malował obraz za pomocą dużych powierzchni barwnych, zaznaczonych ciemniejszym konturem. Postacie, drzewa i kamienie zostały poddane deformacji i uproszczeniu. Choć namalowany w 1937 roku, obraz ten przywodzi na myśl prace z pogranicza formizmu. Jest bardzo zapóźniony stylistycznie, a jednocześnie świadczy o chęci zmierzenia się z innymi formami wypowiedzi plastycznej. Można w nim także znaleźć nawiązania do Jeana Auguste'a Dominique'a Ingres'a¹³⁵. Malarz chciał połączyć „nowoczesność” z klasycznymi formami malarskimi. Było to zgodne z ideologią szkoły wileńskiej.

Kaktus to martwa natura kwiatowa. Obraz został namalowany w domu artysty. Samo przedstawienie jest dość prozaiczne – zwykły, egzotyczny kwiat na parapecie okna. Obraz jednakże ujmuje swoją barwą i subtelnością kolorów, chociaż artysta użył w nim tylko tonacji lokalnych, ograniczonych do ciemnej zieleni i złamanych jasnymi ugrami i różami szarości. Obraz posiada ogromny walor malarski, okno oraz framuga namalowane zostały jasnymi, ciepłymi pastelami, które lśnią srebrzyście, a za szybą widnieją rozmyte kontury pobliskich domów. Sama roślina przedstawiona została bardzo realistycznie. Temat egzotycznych kwiatów był bardzo popularny w latach trzydziestych XX wieku,

¹³³ Wacław Borowski (1885–1954), malarz, grafik, scenograf, autor prac z zakresu malarstwa monumentalnego. Związany ze Stowarzyszeniem Artystów Polskich Rytm, op. cit., K. Nowakowska-Sito, s. 102–104.

¹³⁴ Tymon Niesiołowski (1882–1965), malarz, grafik, pedagog, członek Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków oraz Stowarzyszenia Artystów Polskich Rytm, zob. I. Bał, *Tymon Niesiołowski [w:] Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*, pod red.: K. Mikocka-Rachubowa, Warszawa 1998, s. 66–75.

¹³⁵ J. D. Ingres (1780–1867), francuski malarz; przedstawiciel sztuki klasycyzującej, przeciwnik malarstwa romantycznego. Malował przeważnie sceny historyczne, portrety i akty, zob. *Portraits by Ingres, Image of an epoch*, katalog wystawy The Metropolitan Museum of Art, oprac.: G. Tinterow, Ph. Conisbee, New York 1999.

spotkać go możemy w poradnikach wnętrzarskich oraz obrazach wielu innych malarzy. Jest to również jeden z ulubionych motywów sztuki Nowej Rzeczowości.

Rzeczka to obraz przedstawiający fragment rzeki płynącej przez las. Dolna część kompozycji zbudowana została po diagonalu brzegu i rzeki. Rozłożyste drzewa przesłaniają niebo, którego prześwit w górnej partii obrazu rzuca bliki na wodę. Praca ta utrzymana jest w kolorystyce odcieni zieleni z białymi akcentami. Ten realistycznie namalowany obraz przywołuje wspomnienie prac związanych z impresjonistycznym postrzeganiem i przetwarzaniem natury.

Najbardziej znanym obecnie obrazem Michała Rouby jest *Pejzaż romantyczny*. Krytyka jednakże nie poświęciła mu uwagi w recenzjach. Sam obraz przedstawia leśny pejzaż z jeziorem i strumieniem. W centrum kompozycji znajduje się jezioro o nieregularnie wykrojonych brzegach, wysadzonych drzewami o rozłożystych gałęziach. Pierwszy plan zajmują dwa niskie pagórki przedzielone dróżką prowadzącą do wody. Boki pierwszego planu zajmują liściaste drzewa o bujnych, rozłożystych konarach. Tworzą one kulisy otwierające się na rozległy krajobraz. Nad wodą artysta namalował grupę bawiących się kobiet ubranych w białe i czerwone suknie. Dwie z nich znajdują się na pagórku, a trzecia pochyla się ku tafli wody. Jedna z nich odpoczywa na trawie, patrząc na stojącą przed nią przyjaciółkę. Scenie tej towarzyszą trzy psy – ogary polskie. Tę intymną, delikatną scenę odpoczynku kobiet obserwuje schowany za krzewami mężczyzna. Za sceną rozciąga się dekoracyjnie potraktowany pejzaż. Płaskość oraz stonowane kolory zieleni, przełamane gradacją srebra i szarości przypominają gobelin. Obraz ten to bardzo późna praca malarza, która jest „jak gdyby syntezą osiągnięć artysty. Rouba nawiązuje w nim do wielkiej tradycji scenerii krajobrazów barokowych poprzez masywy drzew, kolejno uszeregowane plany, spokojną, lustrzaną tafelę wody i przemyślaną grę światła. Niepokój pierwszego planu, wywołany przez rozwichrzone drzewa i ostro zarysowane ich kontury łagodzi półkolista linia pagórków na horyzoncie”¹³⁶. „W obrazie artysta wprowadził nastrój wielkiego święta w przyrodzie, co szczególnie akcentuje grupa postaci na

¹³⁶ I. Kołoszyńska, op. cit., s. 392.

pierwszym planie, mająca w sobie coś ze sceny arkadyjskiej¹³⁷. Praca ta jest nawiązaniem, a zrazem trawestacją obrazu Nicolausa Poussina¹³⁸ *Krajobraz z Diogenesem*¹³⁹. Kompozycję mistrza przełożył na dwudziestowieczną stylistykę malarstwa dekoracyjnego, zbliżonego do stylu art déco. Odwoływanie się do dawnych mistrzów malarstwa było znamioną cechą dla nurtu nowego klasycyzmu, którym inspirowało się WTAP. W obrazie tym autor odwołał się do mitologicznej Arkadii – krainy wiecznego szczęścia, namiastki raju na ziemi, gdzie ludzie żyją w harmonii z naturą. Dla Rouby takim sielankowym, idealnym miejscem była ziemia wileńska. Artysta w swoich pejzażach często „głosił pochwałę piękna Wileńszczyzny”¹⁴⁰. W *Pejzażu romantycznym* dostrzec można próbę stworzenia „doskonałego typu pejzażu i wyrażenia w nim idei uniwersalnego piękna – wpisującego się w tradycję klasyczną, wzbogaconą o zdobycze malarstwa współczesnego”¹⁴¹. Obraz ten jest odwołaniem do pejzaży sielankowych, o których pisała I. Luba jako o malarskich idyllach będących wyrazem „wizji złotego wieku w pięknej Arkadii zaczerpniętą z rzymskich Sielanek szczególnie plastycznie opisaną przez Wergiliusza”¹⁴². Artysta w obrazie tym dążył do stworzenia idealnej, harmonijnej, niczym niezmaconej wizji spokojnego, beztrudnego życia na ziemi wileńskiej.

Obrazy z okresu wojennego posiadają zupełnie inny wyraz, są bardziej stonowane, ciche, dyskretne, nie mają w sobie śmiałości i rozmachu prac wcześniejszych, są to martwe natury oraz obrazy poświęcone pracy, a także pejzaż miejski.

Martwa natura przedstawia stół w mieszkaniu artysty na ulicy Mostowej, na którym znajduje się waga, za nią „Kurier Wileński”,

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Nicolaus Poussin (1593 lub 1594–1665), malarz francuski, czołowy reprezentant klasycyzmu w malarstwie francuskim XVII wieku, [w:] *Sztuka Świata, Leksykon L-Z*, t. 13, s. 201–202, Warszawa 2000.

¹³⁹ *Pejzaż z Diogenesem*, 1647, olej, płótno, 160 x 221 cm, Muzeum Luwr, Paryż.

¹⁴⁰ I. Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004, s. 194.

¹⁴¹ Ibidem, s. 185

¹⁴² Ibidem, s. 189.

a przed nią dwa worki oraz kartofel. Obraz ten jest wyjątkowy ze względu na temat – artysta bardzo rzadko malował martwe natury. Artysta zawarł w tej kompozycji uczucie towarzyszące wojnie. Waga o subtelnie położonych blikach na szalach oraz worki z żywnością mogą świadczyć o przymusie reglamentacji żywności. Niebieski i zielonkawy papier użyty do druku „Kuriera Wileńskiego” sugerują powstanie obrazu przed dziewiętnastym wrześniem 1939 roku¹⁴³.

Drugą znaną pracą o tym temacie jest *Martwa natura z rondlem*, na której na szarym tle – tkaninie, artysta umieścił rondel, kalafiora, dużą dynię, przed nimi dwie kolby kukurydzy i rzodkiewki. Na czaszy rondla widać jasne, delikatne bliki światła i odbijające się kontury warzyw. Dynia i kalafior oraz kolby kukurydzy zostały namalowane w sposób realistyczny, widoczna jest ich faktura, rzodkiewki natomiast stanowią plamę braw, która akcentuje jedynie kontury roślin. Kolorystyka obrazu jest ciemna, dominują w niej brązy, ciemne oranże, biel złamana szarością i zieleń. Jedyne mocnym kolorem jest czerwień rzodkiewki.

Widok Wilna jest luźną impresją na temat obrazu *Widok z Pohulanki*. Artysta przybliżył kadr i namalował bardzo mały wycinek Wilna. Za płótnem, zza bujnej zieleni wyłaniają się fragmenty zabudowań. Na pierwszym planie znajduje się kwitnący bez. Rouba malował obraz drobnymi, szybkimi pociągnięciami pędzla w dolnej partii dzieła. W górnej części, przedstawiającej niebo pokryte chmurami oraz wysokie drzewo farba kładziona jest płasko. Wprowadził także kolory lokalne, dość stonowane. Połączył odcienie zieleni z rozbielonymi czerwieniami i jasnym błękitem. Barwy te stanowią harmonijną całość.

Obraz *Waszownicy*, w którym również powraca temat pracy, posiada o wiele większy walor plastyczny. Na pierwszym planie artysta namalował dwóch robotników mocujących bele drewna w wodzie, wyciągają je dwaj mężczyźni na koniach. Scena pracy umieszczona została w zimowym pejzażu na przedmieściach miasta. Biegnąca droga wyznacza oś kompozycyjną obrazu. Przy

¹⁴³ Prof. Marian Łukaszewicz był przy malowaniu tego obrazu przez wuja. Podaje on również informacje, że niebieska barwa gazety była skutkiem braku białego papieru drukarskiego oraz że „Kurier Wileński” zamknęli Sowieci po wejściu do Wilna 19 września 1939 roku.

niej stoją domy, w oddali na horyzoncie, w górnym rogu obrazu mającą dymiące kominy fabryk. Obraz utrzymany jest w odcieniach ugru, ochry, bieli złamanej jasnym brązem. Zimowa scena spowita jest ciszą, waszownicy w skupieniu zajęci są pracą.

Krajobraz miejski z robotnikami na budowlu to scena rodzajowa, przedstawiona wśród zabudowań. Na pierwszym planie, na placu, artysta namalował dwie grupy mężczyzn, a pośrodku nich stojącą kobietę z dzieckiem na rękach. Kobieta została ukazana profilem, twarz ma zwróconą w kierunku widza. Ubrana jest w szarą spódnicę sięgającą do połowy łydki i białą bluzkę, otulona żółtą chustą, w której stoi małe dziecko w różowym kaftaniku i białej czapeczce. Mężczyzn można podzielić na dwie grupy: po lewej stronie – pracujących, trzymających narzędzia budowlane oraz robotników po prawej stronie obrazu. Za nimi znajdują się zabudowania z wysokim kominem oraz budynek w trakcie budowy. Na następnym planie przedstawiona jest rzeka, za którą widoczny jest miejski pejzaż namalowany schematycznie i poddany geometrycznej stylizacji. Obraz jest bardzo enigmatyczną kompozycją. Artysta pokusił się na nigdy dotąd niestosowany zabieg artystyczny, przedstawił grupę postaci malując w miarę szczegółowo rysy twarzy. Sylwetki postaci poddane zostały dekoracyjnej stylizacji. Obraz ten nie należy do najlepszych prac artysty, jednakże ze względu na podjęty temat figury ludzkiej jest godny uwagi. Być może jest to alegoria pracy lub szkic do malowidła ściennego. Utrzymany został w jasnej, zdecydowanej kolorystyce, w której dominują błękity i przygaszone czerwienie, silnym akcentem barwnym jest żółta chusta.

Ostatnim obrazem namalowanym przed śmiercią artysty jest *Kościół św. Jakuba w Wilnie*. Bryła budynku przedstawiona została od strony wschodniej, z dalekiego kadru. Na pierwszym planie artysta umieścił drzewa i fragment niezabudowanego placu. Drzewa wydają się być znacznych rozmiarów. Masywne pnie i nagie, poskręcane konary przywołują uczucie smutku. Mniejsze z nich, wiotkie i rachityczne są pokryte zieloną czapą liści. Spoza nich wyłania się jasna, świetlista bryła kościoła z wieżą dzwonnicy od zachodu. Nad czerwonym dachem rozpościera się niebo w kolorze głębokiego błękitu z białymi prze-

łamanymi fioletową szarością i błękitem chmurami. Koloryt obrazu jest ciepły, jasny. Całość kompozycji została potraktowana schematycznie, ogólnikowo. Kolory i kontury harmonizują ze sobą. Do obrazu zachował się szkic. Widoczne są na nim ślady ołówka. Namalowane zostały partie drzew, kościoła oraz nieba. Artysta kładł farbę grubo, impastowo, a fragment góry obrazu nie został w ogóle ukończony. W partiach pokrytych farbą widoczny jest szybki, śmiały dukt pędzla. Kolory są przyciemnione.

Na koniec chciałabym omówić prace, które są niedatowane i niesygnowane.

Wieś wśród drzew to mały pejzaż, którego centrum kompozycji stanowi duży dom z tarasem na pierwszym piętrze i trójkątnym naczółkiem na dachu. Obok niego, w dali, z prawej strony, artysta umieścił pomiędzy wysokimi drzewami budowlę przypominającą kształtem wieżę. Przy dworze znajduje się fragment drewnianej chaty. Przed zabudowaniami rozpościera się falisty, pokryty trawą teren, pośrodku którego na dróżce prowadzącej ku nim idzie kobieta zwrócona tyłem do widza. Ubrana jest w białą chustę na głowie oraz czerwoną sukienkę. Nad „modernistyczną” masywną bryłą posiadłości góruje obsypane różowymi kwiatami drzewo. Tło stanowi niebo spowite szaro-granatowymi chmurami. Dwór oraz wieża przedstawione zostały w kolorach złamanego różu i brązu z akcentami żółcieni. Kompozycja namalowana jest szybkimi pociągnięciami pędzla i nie posiada dekoracyjnego waloru. Można przypuszczać, iż została namalowana z natury lub jest szkicem do innej, większej kompozycji.

Parterowy domek z facjatą przedstawia budynek z gankiem, który zajmuje centralną część obrazu. Dom ukazany został od strony fasady bocznej. Budowla z rozbudowaną partią dachu namalowana została dość schematycznie, zaznaczone zostały jednakże drobne szczegóły, jak podział okien czy komin. Za domem widoczny jest płot i fragment korony drzewa. Przed budynkiem artysta namalował siedzącą na ławce postać – kobietę w bordowej chuście i ciemnym ubraniu, trzymającą w dłoni fragment czerwonej tkaniny. Po lewej stronie obrazu, w dali widoczne są zarysy chat. Barwy pracy to szarości, jasne brązy oraz zielenie.

W fasadzie domu na parterze widoczny jest odpadający tynk w kolorach błękitów i oranżów.

Pejzaż jest luźną impresją na temat obrazu *Widok z Pohulanki*. Artysta przybliżył kadr i namalował bardzo mały fragment parku. Jest to ogród Misjonarzy. Za płótnem, zza bujnej zieleni wyłaniają się fragmenty zabudowań. Na pierwszym planie znajduje się kwitnący bez. Rouba malował obraz drobnymi, szybkimi pociągnięciami pędzla w dolnej partii dzieła. W górnej części, przedstawiającej niebo pokryte chmurami oraz wysokie drzewo farba kładziona jest płasko. Wprowadził kolory lokalne, dość stonowane. Połączył odcienie zieleni z rozbielonymi czerwieniami i jasnym błękitem. Barwy te stanowią harmonijną całość.

Głowa młodej dziewczyny to praca przedstawiająca kobietę z profilu. Twarz kobiety posiada delikatne rysy. Mocno zaznaczone oczy oraz brwi harmonizują z ciemnobrązowymi włosami modelki. Nos i usta zostały subtelnie zarysowane. Dolna część pracy i tło pozostały nieukończone.

Śpiąca kobieta to bardzo oryginalny obraz. Na niewielkim skrawku płótna artysta namalował bardzo szkicowo głowę śpiącej kobiety, opartą na poduszce. Jej postać otula pled. Rouba w delikatny, subtelny sposób zaznaczył rysy portretowanej. Cała kompozycja oparta jest o kolory rozbielonych szarości, jasnych fioletów i błękitów. Jedynym akcentem kontrastującym z jasnymi pastelami jest czerń włosów kobiety.

Konie przy wozie są ostatnią pracą, którą chciałabym opisać. Artysta na małej płaszczyźnie namalował wiejską scenę ukazującą dwa konie przy wozie z sianem, pod którym znajdują się kury. Za nim znajduje się płot zamykający kompozycję. Praca ta została namalowana w dość realistyczny sposób, pomimo szkicowego charakteru. Jej kolorystyka to kolory lokalne z przewagą brązów.

Cykl trocki

W roku 1937 artysta namalował serię obrazów, które przedstawiały ruiny zamków trockich. Stanowią one rodzaj cyklu. Pierwszy z nich *Troki (fragment ruin zamku i drewnianej zabudowy)* przedstawia zachowany fragment ruin wieży

zamkowej położonej przy jeziorze na lekkim stoku, w otoczeniu chat. Przy ścieżce biegnącej ku wodzie przycumowano łódkę. Na pierwszym planie znajduje się jezioro. Artysta użył w obrazie barw lokalnych. Całość kompozycji została namalowana szybkimi, drobnymi pociągnięciami pędzla w dolnej partii, w górnej zaś artysta operował dużą plamą barwną. W obrazie przeważają odcienie zieleni, ugry oraz błękity. W partii wody, spod warstwy malarskiej przebijają ślady szkicu ołówkiem. Obraz jest bardzo dynamiczny, chmury płyną szybko po niebie, w tafli wody odbijają się drzewa. Jest to szkic do pracy *Troki*, która jest przykładem pejzażu kompozycyjnego. Na obu obrazach można zauważyć, jak zmieniła się koncepcja artysty dotycząca tego samego przedstawienia. Dwie wersje obrazu: pierwsza, którą można uznać za szkic oraz druga – w pełni dopracowana, wydobywająca walory dekoracyjnego wystudiowania. W drugiej, artysta nie zmieniając kadru, w dokładny sposób dopracował szczegóły, operował mocną, zwartą plamą barwną, która nadała pejzażowi wrażenie majestatyczności. Przedstawienie wyspy sprawia wrażenie „zawiśnięcia” pomiędzy wodami jeziora a niebem, na którym widnieje szereg skłębionych, deszczowych chmur. Malarz dodał w tym obrazie dwie łodzie płynące ku wyspie. Na jednej z nich znajdują się trzy kobiety – dwie siedzą, trzecia z nich stoi i steruje wiosłem. W łodzi znalazło się miejsce na bańkę. W drugim czólnie znajduje się mężczyzna z wiosłem w ręku. Do kamienistego brzegu prowadzi biegnąca z góry, wąska, piaszczysta ścieżka. Wzniesienie z budynkami zostało niezmiennione. Różnicę można zauważyć również w rozplanowaniu chmur na niebie. Artysta przygasił koloryt pracy. Kolory lokalne nie są tak intensywne, w obrazie dominują: zgaszone zielenie, brązy, szarości. Postacie, jak na każdym z obrazów artysty, zostały namalowane bardzo pobieżnie. Główną dominantą pozostała wyspa z ruinami i chatkami.

Zamek w Trokach to praca, na podstawie której powstała grafika. W rozdziale IV „Grafika artystyczna” zamieściłam opis obrazu, który napisał w swej recenzji B. Limanowski. W tym miejscu chciałabym dodać analizę obrazu. Centralną część kompozycji zajmują majestatywne ruiny zamku z wieżą wjazdową.

Na pierwszym planie artysta umieścił kobietę prowadzącą za rękę córkę. Dziewczynka ma na sobie letnią, białą sukienkę, natomiast matka długą, ciemnozieloną spódnicę i również białą bluzkę. Kobieta i dziecko idą w stronę ruin, ścieżką prowadzącą wśród drzew. Niebo nad zamkiem spowite jest masywnymi, burzowymi chmurami. Obraz został skomponowany kurtynowo, a postaci stanowią tylko uzupełnienie krajobrazu. Zostały one ukazane schematycznie – tak, jak w poprzednich pracach. W obrazie dominują mocne kolory lokalne – zieleń, ugry i brązy. Niebo nad zamkiem pokrywają chmury w tonacji szarości i mocno rozbielonych błękitów. Nastrój obrazu sprawia wrażenie niesamowitości poprzez zbliżającą się burzę, przeciwstawioną spokojnej postawie matki prowadzącej swe dziecko na spacer w stronę zamkowych ruin. Scena ta nawiązuje do tradycji romantycznej – samotna matka podąża z dzieckiem na spacer przy ruinach pradawnego zamczyska. Można zadać pytanie, czy te porośnięte nieokiełznaną, dziką przyrodą mury będą schronieniem dla kobiety i dziecka?

Obraz *Wieża Zamku w Trokach* ponownie ukazuje zamek. Pierwszy obraz przedstawia jego ruiny, z położeniem akcentu na okrągłą basztę. Dawną siedzibę władców Litwy otacza zieleń wysokich drzew, które powoli wkraczają na teren twierdzy. W oddali, na skrawku łądu okalanego jeziorem widnieje wioska. Za nią rozpościera się pejzaż, którego dominantę stanowi rozległa połać wód, otoczona lasem i łąkami. Kolorystyka obrazu to ugroworóżowe ruiny oraz odcienie zieleni traw i drzew. Zmiana kolorów następuje zbliżając się ku horyzontowi – barwy rozjaśniają się, stają się rozbielonymi odcieniami błękitu, fioletu, różu i srebrzystych szarości. Pogłębienie perspektywy linearnej poprzez rozjaśnienie koloru przywodzi na myśl słynne sfumato sprawiające wrażenie drgania powietrza¹⁴⁴.

*Troki (Stare domki w Trokach)*¹⁴⁵ to nie malownicze królewskie ruiny, ale współczesna artyście wieś, będąca kontrastem nowego świata ze starym, który przeminął. Na pierwszym planie artysta

¹⁴⁴ *Słownik terminologiczny Sztuk Pięknych*, pod red.: K. Kubaszewskiej-Sulkiewicz, M. Kardasz, A. Manteuffel-Szaroty, Warszawa 1996, s. 378.

¹⁴⁵ *Troki – drewniane domki* – tytuł ten nadali właściciele obrazu; w pracy posługuję się tytułami nadanymi przez Irenę Kołoszyńską.

umieścił fragment jeziora, z przycumowanymi do brzegu dwoma łodziami. Tuż nad wodą stoi płot, a za nim parterowa drewniana chałupa, po jej lewej stronie umieszczony został budynek z walcącym się dachem i oknami wychodzącymi na stronę wody. Za nimi widoczna jest gęsta zabudowa osady. Nad wioską góruje biała kolumna – kapliczka zwieńczona krzyżem. Za nią, na dalszym planie artysta szkicowo namalował kolejne dachy domów. Niebo nad osadą powlekają ogromne kłębiaste chmury, w kolorach bieli i granatu, przełamane srebrnymi szarościami. Kolorystyka obrazu jest zdecydowana, ciemna, z przewagą brązów i zieleni o różnym natężeniu. Tafla wody przybrała barwę zielonkawo-brunatną. Ciemne barwy na obrazie mogą sugerować, iż nad wioską rozpętała się burza.

Wieża w Trokach to praca, której głównym akcentem są umieszczone w środkowej części obrazu pięciokondygnacyjne ruiny wieży. Odchodzą od niej mury obronne, które zasłonięte są przez krzewy i drzewa. Ponad basztą rozpościera się jasne niebo, z delikatnymi, szarawo-biało-różowymi obłokami. Obraz został namalowany statycznie, malarz operował płamą barwną, przy czym zachował założenia kompozycji linearnej. Praca posiada silny ładunek melancholii – wiekowe ruiny przypominają o kruchości i przemijaniu, o bezlitosnej, niszczyielskiej sile czasu, a tym samym o bezradności człowieka.

Pejzaż z ruinami to obraz namalowany z ptasiej perspektywy, przedstawiający zniszczoną przez czas basztę z fragmentami murów obronnych, położoną przy rozlewisku. Na pierwszym planie artysta umieścił łąkę, którą przecinają trzy ścieżki – jedna z nich prowadzi do ruin bramy wjazdowej. W oddali, aż do linii horyzontu rozpościerają się połacie wody i bagien. Ruiny zamku porośnięte są przez nieokiełznaną, wszechwładną przyrodę. Artysta w obrazie tym użył tak, jak w poprzednich z cyklu, lokalnych barw z przewagą zieleni o różnej gradacji i intensywności. Baszta i mury zostały namalowane w odcieniach rozbielonej czerwieni i szarości. W oddali lśnią wody, gdzieś tam przegradzone połaciami ziemi.

Troki zamek na wyspie to obraz malowany z natury, szybkie pociągnięcia pędzla, szkicowy charakter pejzażu, dynamika nieba zasnutego chmurami świadczą o wnikliwej obserwacji

przyrody. Na pierwszym planie artysta umieścił jezioro, po którym płynie łódź z siedzącym mężczyzną. Na drugim planie, na wzniesieniu widnieją ruiny baszty oraz murów obronnych. Obie strony pagórka porastają drzewa o bujnych koronach. Obraz posiada zdecydowaną, mocną kolorystykę, którą artysta buduje kompozycję obrazu. Ciemne zielenie traw i drzew harmonizują z taflą wody o barwie złamanej błękitami i różami, nad nimi góruje brązowa sylweta ruin. Niebo jest jasnobłękitne z szarymi chmurami, które zostały namalowane grubą warstwą farby tworząc efekt delikatnej faktury.

Przystań łodzi i żaglówek Troki przedstawia zatokę na jeziorze, w której przycumowano do brzegu łodzie, a przy pomocy żaglówkę. Na pierwszym planie małe łódki lśnią jasnymi, intensywnymi barwami czerwieni, błękitu, zieleni oraz ugrów. Nieco dalej, bliżej pomostu znajdują się kolejne łódki, tym razem w delikatnych, pastelowych kolorach złamanych fioletem błękitów i bieli. Obraz został namalowany szkicowo – świadczy to, iż autor malował go z natury, z pleneru w Trokach. Jasna kolorystyka, woda o barwie jasnych, łagodnych zieleni złamanych szarością harmonizuje z partią nieba.

Obrazem zamykającym cykl jest *Ulica w Trokach* przedstawiająca główną ulicę w miasteczku, przy której znajduje się pierzeja drewnianych domów, za nimi zaś góruje masywna bryła kościoła pod wezwaniem Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny¹⁴⁶. Na pierwszym planie malarz umieścił dwupiętrowy drewniany dom i kolumnę św. Jana. Stara karta pocztowa przedstawia niemalże ten sam kadr, który namalował artysta. Rouba przybliżył kompozycję ucinając kamienicę oraz wprowadził trzy sylwetki ludzkie na ulicy i chodniku, a także nowoczesny akcent – samochód. Praca ta jest malowana bardzo cienką warstwą farby i sprawia wrażenie niemalże akwareli. Artysta użył jasnych, rozbielonych barw lokalnych. Jasne brązy i ugry oraz rozjaśnione szarości i zielenie nadają jej ciepły nastrój. Obraz ten chciałabym dodać do cyklu trockiego ze względu na samo przedstawienie miasteczka. Pejzaż małego

¹⁴⁶ <http://www.pilgrimukelias.lt/?id=73&lng=3> [dostęp: 30.04.2021, godz. 10.07].

miasta odbiega tematycznie od obrazów z cyklu i stanowi kontrast ulicy – cywilizacji stworzonej przez człowieka z bujną krainą wszechmocnej przyrody, która zawładnęła niemalże pozostałościami twierdz na wyspie i na lądzie.

Dwa cykle – „wileński” i „trocki”, które zdecydowanie wyróżniają się w twórczości artysty, różnią się tematyką oraz stylem malowania. Cykl wileński został przedstawiony w sposób bardzo linearny, przeważała w nim intensywna, kontrastowa kolorystyka, którą obrazował swoje Wilno – biedne, nędzne domy, przy których na ulicach umieszczał widmowe, zatopione w beczasowości postacie. Miasto stało się dla artysty synonimem przemijania – miasto maszyna pochłaniało bezradne, biedniejsze przedmieścia. Prymitywizująca maniera ukazania miasta kontrastuje z malowanym z natury oraz poddanym subtelnym zabiegom dekoracji cyklem trockim. W nim artysta również podjął temat upływu czasu. Tu jednak główną rolę gra przyroda. Nieokiełznana potęga natury wkracza z nieubłaganą siłą na teren wyrwany jej przez człowieka, porasta stare zamczysko – historyczną i legendarną siedzibę władców Litwy. Tu także widzimy postacie tak samo nieokreślone, jakby zastygłe w czasie. Sylwetki te sprowadzone do symbolicznych – szkicowych figur są jedynie dopełnieniem kompozycji prac. Można je traktować jako symboliczne połączenie – przyrody i miasta z człowiekiem. Ich obecność na obrazach łądodzi niepokój panujący w pejzażach i w edutach. Postacie na obrazach są spokojne, zatopione w bezruchu, dają poczucie bezpieczeństwa i ładu, zdają się godzić z upływającym czasem.

Malując własną twarz – Autoportrety

Autoportret jest wyjątkowym rodzajem portretu, pozwalającym artyście na ukazanie i ukształtowanie własnego wizerunku. Malarz sam dla siebie jest modelem i może według własnego uznania wykreować swój wizerunek, który uważa za najodpowiedniejszy. Malując własny autoportret chce pozostawić swój wizerunek dla współczesnych i potomków, tym samym przezwyciężając śmierć. Własne portrety są najbardziej osobistymi obrazami w twórczości artystów, przez to stają się bardzo ważnym

źródłem informacji o twórcy. Stanowią one również ciekawy materiał ikonograficzny.

Michał Rouba nie był artystą lubującym się w malowaniu sylwet ludzkich. W wywiadzie, o którym wspomniałam w rozdziale I niniejszej pracy stwierdził, że postacie są tylko dodatkiem do kompozycji w jego obrazach. Zrobił jednak wyjątek dla autoportretów. Do dnia dzisiejszego zachowało się ich pięć, znajdują się one w zbiorach rodziny oraz jeden w Muzeum Narodowym w Warszawie. Zostały wykonane w technice olejnej. Przedstawiają oblicze artysty od lat młodzieńczych do wieku dojrzałego. Namalowane w poprawny sposób, nie są wizytówką talentu artysty. Sądzę, że były stworzone tylko i wyłącznie na własne potrzeby, jako rodzaj dokumentu lub próby zmierzenia się z samym tematem. Przypominają swoją szkicowością raczej studia malarskie.

Pierwsza praca to *Autoportret z lat młodzieńczych*. Powstał on około 1913 roku. Artysta przedstawił własną twarz na neutralnym tle w kolorze rozbielonego beżu. Obraz jest malowany cienką warstwą farby. Kolory są jasne – rozbielone błękity, brązy i szarości. Portretowany został ukazany w ujęciu do ramion. Rysy twarzy są delikatne, z wyraźnie podkreślonymi błękitnymi oczami i niewielkim wąsem. Rouba przedstawił się w ciemnej marynarce, koszuli w błękitno-białe paski, a pod szyją namalował czarną kokardę (fontaż), czym nawiązał do stylu ubiorów młodopolskiej bohemy¹⁴⁷.

Kolejny z autoportretów – *Autoportret z lat młodzieńczych* to praca z wczesnego etapu twórczości malarza, powstała kilka lat później, około 1916 roku. Jest to obraz o bardzo szkicowym charakterze. Artysta przedstawił się *en face*, w ujęciu do ramion. Twarz jest nieco starsza niż w poprzedniej pracy. Młodzieniec patrzy na widza pewnym siebie, wręcz dumnym wzrokiem. Strój młodego artysty został namalowany bardzo pobieżnie, za pomocą szybkich pociągnięć pędzla. Tło jest również potraktowane bardzo umownie – widoczne są zarysy rozbielonego błękitu nieba i jasnych zieleni trawy.

¹⁴⁷ A. Sieradzka, *Peleryna, tren i konfederatka, O modzie i sztuce polskiego modernizmu*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991.

Prace te powstały w wyniku pragnienia artysty określenia samego siebie i swojej drogi życiowej. Pokazują chłopca w chwili młodzięńczego buntu, kreującego ideał własnej osobowości i próbującego niejako „różnych ról i przymierzającego rozmaite maski: nie po to, by ukryć się poza jedną z nich, lecz po to, by wybrać z nich tę, która wydaje mu się najbliższa jego własnej twarzy”¹⁴⁸.

Autoportret wykonany ok. 1920 roku przedstawia młodego mężczyznę w ujęciu powyżej ramion. Twarz zajmuje centralną część kompozycji, za nią widoczny jest fragment lasu. Jest to dość poprawnie namalowany wizerunek. Malarz tonuje kolorystykę, sprowadzając ją do ugrów, brązów i odcieni zieleni. Artysta przedstawił się już w wieku wczesnej dorosłości, o czym świadczą wąsy i poważniejszy wyraz twarzy. W pracy tej, malując własne oblicze na tle fragmentu pejzażu malarz odwołał się do tradycji malarstwa portretowego z epoki renesansu. Poważna mina młodego mężczyzny ukazana na tle lasu może świadczyć o chęci określenia swojej drogi twórczej, a także więzi łączącej artystę z naturą.

Autoportret z brodą przedstawia już dojrzałego mężczyznę. Powstał on w latach 30. XX wieku i został namalowany z profilu. Mężczyzna o pociągłej twarzy, dużym nosie, o dość małych, głęboko osadzonych niebieskich oczach i wydatnych ustach, z brązowymi włosami zaczesanymi do tyłu, z zarostem na twarzy, ubrany jest w koszulę z rozpiętymi guzikami pod szyją. Portret został utrzymany w tonacji beżów, szarości oraz brązów. Jasne ugrowe tło powtarza kolorystyka twarzy, w której dla uwydatnienia charakterystycznych szczegółów twórca dynamizuje kolor wprowadzając gradację ugrów, jasnych brązów oraz bieli. I. Kłoszyńska zaliczyła tę pracę do autoportretów. Jednakże rysy twarzy portretowanego nie do końca przypominają artystę. Jest bardzo prawdopodobne, że nie jest to autoportret. Przypuszczam, iż jest to przedstawienie któregoś ze znajomych artysty.

Ostatni znany wizerunek Rouby – *Autoportret na tle krajobrazu* powstał ok. 1941 roku. Jest to obraz bardzo nostalgiczny. Przedstawia starszego mężczyznę o smutnej, zamyślonej, nieco nalanej twarzy. Wyraźnie widać, że nos portretowanego jest niepropor-

¹⁴⁸ M. Wallis, *Autoportret*, Warszawa 1964, s. 72.

cyjonalnie duży w stosunku do reszty twarzy. Artysta przedstawił się w ujęciu w popiersiu z pędzlem w prawej ręce, w błękitnej koszuli i szarym fartuchu. Za nim rozpościera się krajobraz z wodą otoczoną drzewami, z trzema postaciami opracowanymi bardzo pobieżnie. Postacie te w zasadzie nie pasują do tej kompozycji. Wyglądają one na sylwety wyrwane z innych obrazów. Być może artysta chciał w ten sposób zaznaczyć, że był twórcą pejzaży – w tej charakterystycznej dla jego płócien konwencji utrzymane jest tło autoportretu. Skłaniałabym się ku tezie, że obraz powstał w roku 1941. Malarz po śmierci żony zapadł na zdrowiu, na co dowodem są jego ostatnie obrazy charakteryzujące się wyczerpaniem jego sił twórczych. Ukazując się w jednym z ostatnich obrazów malarz nawiązał do tradycji autoportretu w starszym wieku, jakie malowali Rembrandt i Tycjan. Rozmyślne ukazanie własnej, starczej lub dojrzałej twarzy z niedoskonałościami i zmarszczkami świadczy o bardzo świadomym podejściu malarza do własnego oblicza. Rouba malując ten obraz nawiązał do tradycji romantycznej, kiedy bardzo popularny stał się autoportret na tle pejzażu oraz ukazanie więzi łączących artystę z przyrodą. Artysta przedstawił się z atrybutem malarskim – pędzlem oraz w stroju wyglądającym jak roboczy. Autor ukazał się na tle swojego obrazu, bardzo zbliżonego stylistycznie do *Pejzażu romantycznego*. Autoportretem tym chciał pozostawić potomnym obraz samego siebie, jako doświadczonego malarza pejzażysty.

W tych kilku autoportretach, artysta specjalizujący się w pejzażach chciał zmierzyć się z zagadnieniem malarstwa portretowego. Są to obrazy bardzo kameralne, w których Rouba próbował pozostawić własny wizerunek. Nie wyróżniają się one wielką wartością malarską, ale pisząc o całokształcie pracy twórczej nie mogły być pominięte.

Obrazy znane tylko z reprodukcji i zdjęć archiwalnych

W spuściźnie zachowanej po artyście oraz w przedwojennej prasie poświęconej kulturze i sztuce zachowały się reprodukcje obrazów malarza. Niektóre z nich są jedynie fotografiami zrobionymi dla twórcy i nie posiadają tytułów. Inne – te z prasy – posiadają często nie takie nazwy jak te dzisiejsze lub zamiesz-

zione w wykazach katalogów. Na potrzeby pracy nadałam pracom bez tytułów nazwy robocze.

*Skrzypaczka*¹⁴⁹ przenosi widza w groteskowo-fantazyjną krainę. Zaburzona perspektywa i przeskalowanie kompozycji zbliża tę pracę do chagallowskiego świata miasteczek i wsi. Na pierwszym planie, na pagórku klęczy kobieta. Jedną rękę opiera na biodrze, drugą trzyma skrzypce. Twarz ma pociągłą, z dużymi przymrużonymi oczami, włosy jasne, uczesane w warkocz spływający na pierś. Ubrana jest w białą bluzkę z krótkimi rękawami i długą, ciemną spódnicę. Obok niej znajduje się misa z kwiatami. Za muzyką, na płócie przycupnął skulony kot. Na drugim planie rozciąga się pejzaż z domami. Po lewej stronie stoją piętrowe kamienice, a za nimi jest drewniane ogrodzenie. Na horyzoncie widać sylwetę kościoła i pagórki porośnięte drzewami. Po drugiej stronie kamienic, za drogą znajduje się drewniana chałupa. Niebo zasnuwane jest ciemnymi chmurami. Obraz ten można porównać do twórczości członków Rytmu: W. Borowskiego, E. Zaka i R. Malczewskiego. Artysta przesuwając rzeczywistość tworząc oniryczną, bajkową wizję. W notatkach artysty zachował się szkic do tej pracy. Wykonany został ołówkiem i akwarelą. Dominują w nim kolory czerwieni, ugrów i brązów. Misa, balkon oraz detale okienne zostały zaznaczone intensywnymi kolorami zieleni i błękitu. Podczas opisywania tej pracy miałam drobną przygodę. Może to żart twórcy. Na czarno-białej fotografii, na płócie, w pierwszym momencie zauważyłam sylwetkę skulonego małego mężczyzny. Dopiero po przestudiowaniu szkicu okazało się, że siedzi tam kot.

*Zima*¹⁵⁰ to obraz, który stylistycznie nawiązuje do *Smutnego pejzażu*. Przedstawia fragment Wilna z wjazdem na Most Zielony. Na pierwszym planie artysta namalował budkę strażniczą z otwartymi drzwiami, nad którymi zawieszona jest lampa. Przy niej, na ławce śpi zmęczony czuwaniem wartownik. Po drugiej stronie Wilji, w oddali widnieją ośnieżone kontury zabudowań. Zimowa, nocna sceneria nadaje scenie tajemniczości i zadumy upodabniając obraz do prac R. Malczewskiego, tak jak powyżej opisana *Skrzypaczka*.

¹⁴⁹ Kolekcja rodziny artysty.

¹⁵⁰ Ibidem.

*Pejzaż z drzewem*¹⁵¹ to typowa dla Rouby kompozycja, której centralną część zajmuje jezioro o nieregularnych brzegach, otoczone gęstym lasem. Na pierwszym planie widoczna jest pagórkowata okolica z trzema drzewami i płotem. Niebo spowite jest chmurami, przypominającymi kłaczki bawełny.

Praca *Nad rzeką*¹⁵² przedstawia rybaków. Na przeciwległym brzegu, pomiędzy wysokimi drzewami widnieje drewniana chata. Nieopodal niej stoją stogi siana.

*Kompozycja*¹⁵³ to scena przedstawiająca motyw pracy na polu. Konstrukcję pracy, opartą na trójkącie tworzą postacie trzech kobiet i jednego mężczyzny. Chłopi zostali ukazani w trakcie wykopków. Obraz malowany jest płynnie, szybkimi ruchami pędzla. Dynamiczne tło nadaje pracy ekspresyjnego charakteru. Figury ludzkie są wydłużone i mają opływową formę. Praca ta nawiązuje stylistycznie do twórczości „Formistów”, o czym świadczy zaburzona perspektywa sprawiająca wrażenie braku głębi, ściśnięcie kompozycji oraz wtopienie figur w tło, a także połączenie ostrych form z miękkimi.

Obraz *Droga do kościoła*¹⁵⁴ ukazuje scenę rodzajową. Na tle dużej, masywnej bryły wiejskiego domu, nad brzegiem strumienia malarz umieścił wóz drabiniasty, zaprzężony w dwa konie, w którym jadą ludzie. Pozostałe postacie zmierzają pieszo w lewą stronę obrazu ku drzewu, pod którym odpoczywa kobieta. Nad zabudowaniami górują masywne korony drzew.

*O zachodzie*¹⁵⁵ to pejzaż z jeziorem znajdującym się w centrum kompozycji. Na pierwszym planie, przy brzegu widoczna jest łódka, w której znajduje się dwóch mężczyzn i pies. Siedzący trzyma w rękach wiosła, a stojący odpycha kijem czółno od brzegu. Plan kurtynowo otwierają wysokie drzewa o rozłożystych konarach z gęstym listowiem. W spokojnej tafli jeziora odbija się zieleń drzew.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Narodowe Archiwum Cyfrowe, nr inw. 1–K–4954.

¹⁵³ „Tygodnik Ilustrowany” 1925, nr 5, s. 5.

¹⁵⁴ „Tygodnik Ilustrowany” 1927, nr 13, s. 248.

¹⁵⁵ „Tygodnik Ilustrowany” 1927, nr 50, s. 103.

*Rybacy (Rybacy nad Piną)*¹⁵⁶ to praca podejmująca również temat połowu ryb. Na pierwszym planie, przy rozległej tafli wody zajmującej niemalże całą przestrzeń obrazu, stoi schylony mężczyzna z torbą przerzuconą przez ramię, trzymający fragment sieci. Z drugiej strony, na łodzi przycumowanej do brzegu znajduje się rybak zwrócony tyłem do widza, trzymający w rękach kij podtrzymujący konstrukcję sieci, w której znajdują się ryby. Dalszą część obrazu stanowi tafla wody, na której w oddali płyną dwie łodzie. Obraz ten posiada walory dekoracyjne, takie jak wysmuklenie i stylizacja postaci. Wykadrowanie kompozycji przypominające „rybie oko” jest bardzo ciekawym zabiegiem stylistycznym. Praca ta jest bardzo linearna, statyczna i wpisuje się w tendencje nowego klasycyzmu. Swoją prostotą oraz dekoracyjnością przywołuje na myśl obrazy Ludomira Sleńdzińskiego.

*Pejzaż ze strumykiem*¹⁵⁷ to obraz, w którym artysta przedstawił na pierwszym planie uproszczone, poddane zgeometryzowanej stylizacji pagórki o ostrych zboczach, wśród których wije się pasmo strumyka. Nad jego brzegiem stoi mężczyzna w pozie kontrapostu, z rękami złożonymi na wysokości klatki piersiowej. Na drugim planie znajdują się zabudowania o prostych, geometrycznych kształtach, są one ukryte za drzewami o rozbudowanych koronach z kłębiącą się masą liści. Niebo jest pokryte dużymi chmurami. Pejzaż jest bardzo dynamiczny, ekspresyjny, jedynie postać posągowego mężczyzny, utrzymana w antycznej stylizacji i pozie wprowadza atmosferę ładu i spokoju.

*Pejzaż wiosenny*¹⁵⁸ ukazuje rozległy widok na rzekę, nad którą stoi mały, drewniany domek o dwuspadowym dachu. Na wodzie spławiane są drewniane bale.

*Pejzaż kompozycyjny*¹⁵⁹ to praca, w której artysta do krajobrazu przedstawiającego jezioro w lesie wprowadził sztafaż

¹⁵⁶ Pierwszy tytuł to robocza nazwa autorki, drugi to tytuł obrazu z wystawy, [w:] *Przewodnik Tow. Zachęty Sztuk Pięknych*, Warszawa, nr 32, marzec 1928, *Wystawa zbiorowa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków*, poz. kat. 209. Obraz ten zidentyfikowałam na podstawie przedstawionego na nim tematu.

¹⁵⁷ „Przegląd Tygodniowy” 1928.

¹⁵⁸ „Kultura” 1932.

¹⁵⁹ Fragment recenzji, nr inw. DW.186/115.

w postaci mężczyzny schodzącego po schodkach ku tafli wody. Przy brzegu, na pierwszym planie widoczny jest fragment łodzi. Jezioro otoczone jest wysokimi drzewami i krzewami. Kompozycja obrazu jest typowa dla prac artysty pochodzących z II połowy lat 30. XX wieku.

*Pejzaż srebrny*¹⁶⁰ przedstawia fragment rzeki wpadającej do jeziora otoczonego bujnymi, wysokimi drzewami, które tworzą kulisy otwierające dalszą panoramę. Nad przesmykiem przerzucony jest most, z którego właśnie zeszła kobieta niosąca dziecko na plecach. Przed nimi biegnie pies. Na pagórku po lewej stronie widoczny jest dom. Powstanie tej pracy opisał następująco sam autor w udzielonym wywiadzie: „Pejzaż srebrzysty nie jest pejzażem z natury, jest to raczej kompozycja pejzażowa. Bawiąc kiedyś na Braclaw-szczyźnie ponotowałem sobie fragmenty drzew i strumienia, a następnie w pracowni namalowałem całość”¹⁶¹. Jest to jedyna z nielicznych wypowiedzi twórcy na temat pracy artystycznej. Obraz ten stylistycznie nawiązuje do francuskiego malarstwa pejzażowego doby baroku. Powstał on około roku 1934.

Zbliżoną wersją tej pracy jest opisywany wcześniej *Pejzaż romantyczny* oraz niezachowany obraz *Lato*¹⁶², w którym na tle szerokiego strumyka, porośniętego drzewami o bujnych konarach, na pierwszym planie przedstawiona została scena odpoczynku. Nad brzegiem wody, na skraju niewielkiego pagórka stoi kobieta z małym dzieckiem, nieopodal koń przy wozie. Kompozycja obrazu została oparta na skontrastowaniu spokojnej sceny nad rzeką z dynamiczną nieokiełznaną przyrodą. Szkic do obrazu pokazuje zmiany, jakich dokonał artysta w wersji końcowej. Pomiął on znajdujące się na drugim brzegu jeziora jelenia, który przypatruje się scenie sjesty. Szkic ten może być również kompilacją dwóch obrazów. Opisujemy powyżej *Lata*, a także *Świętego Huberta*. W pracach tych można zauważyć wprowadzenie motywu arkadyjskiego.

Pejzaż romantyczny, *Srebrny pejzaż*, *Pejzaż kompozycyjny* oraz *Lato* to obrazy, które są do siebie zbliżone stylistycznie

¹⁶⁰ „Słowo” 1934, nr 338, s. 2.

¹⁶¹ Fragment recenzji z albumu artysty, nr inw. DW.186/137.

¹⁶² Album artysty, nr inw. DW.186/7.

i oparte na tej samej zasadzie kompozycji. Wszystkie one ukazują poddany modernizacji barokowy pejzaż z wprowadzeniem narracji w postaci figur ludzkich i zwierząt. Przedstawiają ziemię wileńską jako krainę wiecznej radości i spokoju.

*Schadzka u zielonych jezior*¹⁶³/*Pejzaż z karocą*/ przedstawia scenę rodzajową na tle pejzażu. Na pierwszym planie rozgrywa się poetycki epizod spotkania. Para trzymająca się za ręce stoi przodem do widza. Mężczyzna i kobieta ubrani są w stroje nawiązujące do mody z osiemnastego wieku. Za nimi, nad wodą czeka karetka zaprzęzona w czwórkę białych koni. Na koźle siedzi dwóch woźniców. Obraz jest bardzo dekoracyjny i poddany stylizacji, jednakże bije z niego niezwykła naiwność. Scena spotkania o zmroku nad jeziorem nawiązuje do tradycji francuskich przedstawień typu *fête galante*.

*Dom nad Wilją*¹⁶⁴ ukazuje rzekę, która zajmuje niemalże całą przestrzeń kadru. W oddali, na spadzistym brzegu widnieją chaty, a za nimi połać lasu. Głównym punktem kompozycji znajdującym się na pierwszym planie jest dom o wysokim, dwuspadowym dachu z małym gankiem od strony jeziora. Nieopodal niego, po lewej stronie, pod wysokim drzewem znajduje się mała szopa z kurkiem na dachu. W obrazie tym można wyczuć charakterystyczną dla artysty nastrojowość przypominającą bajkową scenerię.

*Wierzby nad jeziorem Trockim*¹⁶⁵ przedstawiają panoramę jeziora z fragmentem drzew na pierwszym planie. Drzewa usytuowane z obu stron obrazu tworzą kompozycję kurtynową, zamykającą się na linii horyzontu. Na jeziorze pływają dwie żaglówki. Woda jest niespokojna, widoczne są na jej tafli fale. Niebo zakryte jest wielkimi obłokami. Korony drzew zostały namalowane bardzo dynamicznie. W prawej, dolnej części obrazu widoczny jest fragment muru. Obraz został namalowany ze szczerym oddaniem natury. Ze względu na temat oraz sposób malowania praca ta mogła powstać około roku 1937 i może być zaliczona do „cyklu trockiego”.

¹⁶³ „Przegląd Tygodniowy” 1928.

¹⁶⁴ „Paleta Wilna” 1929, nr 1, s. 2.

¹⁶⁵ Kolekcja rodziny artysty.

Praca *Święty Hubert*¹⁶⁶ to ostatni obraz, który znalazłam w prasowych reprodukcjach. Jest to symboliczne przedstawienie patrona myśliwych. W leśnej scenerii, w centrum kompozycji, które stanowi jezioro, artysta przedstawił na pierwszym planie, nad brzegiem, myśliwego ze strzelbą na ramieniu, któremu towarzyszy pies. Po drugiej stronie rozlewiska widnieje sylweta jelenia z olbrzymim porożem. W obrazie tym artysta kolejny raz wprowadził kulisowy podział planów, które otwierają wysokie drzewa o rozłożystych konarach. Bieg rzeki ciągnie się ku linii horyzontu, porośnięty z obu stron gęstym borem. W obrazie tym zauważyć można akcenty „światła na tafli jeziora i za rogami jelenia, obraz utrzymany [jest] w kolorycie «gobelinowej» srebrzystej zieleni”¹⁶⁷.

Staw II to kompozycja przedstawiająca na pierwszym planie staw otoczony drzewami i krzewami. Na drugim planie znajduje się chata przesłonięta drzewami. Nad stawem widoczna jest ludzka postać opierająca się o barierkę. W wodzie odbija się sylweta chałupy, a także na jego środku widoczne są jasne odbicia chmur.

Pejzaż kompozycyjny jest to obraz o konstrukcji kurtynowej, którą tworzą drzewa po bokach obrazu. Pierwszy plan stanowi wartki strumień z głazami o kanciastych, prawie geometrycznych kształtach. W oddali na stromej, ostrej skale widnieje sylweta obronnego zamku. Obraz ten jest bardzo mocny, jego najbardziej charakterystyczną cechą jest połączenie kanciastych, masywnych kształtów skał i zamku z malarsko rozwiązanymi drzewami o bujnych koronach. Niebo w pejzażu jest zachmurzone, dynamicznie namalowane, przenikające się chmury są zapowiedzią burzy. Praca ta jest bardzo zbliżona do *Zamku w Trokach*. Artysta powtórzył kompozycję. Dzieło jest bardzo dynamiczne, stanowi ekspresyjne, monumentalne przedstawienie fantastycznego pejzażu o mocnej tektonice. Artysta przedstawił w nim ogrom nieokreślonej natury, lecz tym razem to zamek góruje nad nią. Obraz ten stylistycznie można porównać do pracy B. Jamontta *Pejzaż fantastyczny*. Obaj artyści w bardzo podobny sposób podjęli motyw malowania krajobrazu.

¹⁶⁶ Recenzja z albumu artysty.

¹⁶⁷ Ibidem.

Kaktusy to szczególna praca w twórczości Rouby. Kwiaty zostały umieszczone na trzech różnych płaszczyznach, tworzących imitację trójwymiarowości. Dwa z nich zostały namalowane bardzo realistycznie, odwołując się do Nowej Rzeczowości, następny został przedstawiony bardzo płasko. Doniczki to geometryczne figury. Artysta pierwszy raz użył w obrazie zróżnicowanej faktury. Na płótno w lewej krawędzi nakleił prawdopodobnie merłę. W dolnej krawędzi obrazu widoczna jest biała linia, która posiada szorstką fakturę. Również doniczki mają niejednorodną fakturę. Rouba podjął się tu połączenia realizmu z eksperymentami z fakturą. Jest to bardzo nowoczesny obraz o dekoracyjnych walorach. Można go łączyć z pracami powstałymi w II połowie lat 30. XX wieku, wykonywanych przez artystów związanych z Bractwem św. Łukasza czy Stowarzyszeniem Artystów Polskich Rytm.

Twórczość Michała Rouby była różnorodna – artysta poszukując swojego indywidualnego stylu wypowiedzi plastycznej często odwoływał się do znanych mu kierunków artystycznych. Po młodzieńczym zauroczeniu malarstwem Młodej Polski, poprzez ekspresjonistyczne eksperymenty podążył w stronę malarstwa dekoracyjnego, noszącego znamiona „nowego klasycyzmu”. Dwa cykle – „wileński” oraz „trocki” ukazują, w jaki sposób artysta w ramach manieri twórczej dokonywał zmian w sposobie malowania. Szczególnie cykl wileński pokazuje Roubę jako artystę Nowej Rzeczowości. W jego twórczości bardzo ważny był kolor. Barwy jego prac są stonowane, spokojne; dominują w nich subtelne zielenie, szarości, ugry i błękity, co zbliża obrazy do starych gobelinów z przedstawieniami pejzażowymi. Artysta posiadał niezwykle wyczucie postrzegania przyrody, a mimo linearności prac wykazywał się silnym wyczuciem kolorystycznym. Częste zmiany w stylu malowania kończyły się niekiedy pracami o niewielkim poziomie artystycznym. Jednakże zachowane obrazy, z małymi wyjątkami, stanowią doskonały przykład trawestacji manieri „szkoły wileńskiej”. Recenzja K. Kieniewcza z drugiej zbiorowej wystawy artysty optymalnie opisuje twórczość malarza:

Pejzaż to dziedzina artysty. Zatrzymywać się lubi na motywach prostych i nieskomplikowanych, z których wydobywa całe piękno czy to koronkowej sylwety drzewa, czy malowniczej bryły budynku,

dalekich perspektyw, blasków na wodzie, lub chmurach. Równie proste i nieskomplikowane jak motywy dzieł są środki artystyczne, którymi Michał Rouba posługuje się. W fakturze pozostaje szkicowy. Śmiało założone gładkie płaszczyzny zestawia z drobnymi plamami barw, stonowanych w jedną spokojną grę a przecież wibrujących dzięki doskonałemu różniczkowaniu i wzajemnemu uzupełnianiu się. Rouba objawia się nam przedewszystkiem, jako wnikliwy impresjonista. Jest to naturalnym wynikiem pracy w bezpośrednim kontakcie z naturą i twórczego przeżywania chwili, zrodzonych dzięki przelotnym efektom świetlnym. To też obok motywów formalnych, światło gra u niego dominującą rolę. Ożywia ono spokojną grę obrazów i podkreśla tonalne różnice poszczególnych partii. Poddając się wrażeniu światła, Rouba czerpie zeń to, co mu jest potrzebne do twórczego ujęcia zagadnienia obrazu. Zrodzone z impresjonistycznych pobudek dzieła jego noszą charakter dekoracyjny, zachowując w granicy płaszczyzny płótna harmonijność układu formy i koloru¹⁶⁸.

¹⁶⁸ K. Kieniewicz, *Zbiorowa wystawa obrazów Michała Rouby*, „Słowo” 1938, nr 73, s. 7.

Rozdział IV

Grafika artystyczna

Nowoczesna grafika wileńska okresu dwudziestolecia międzywojennego miała swoje ulubione treści i techniki – szczególnie popularna była akwaforta. Podejmowano tematykę scen rodzajowych, pejzaży i widoków miejskich. Motywy te nawiązywały do tradycji Szkoły Szttycharstwa¹, która została założona przy Uniwersytecie Wileńskim w latach 30. XVIII wieku. Działali w niej klasycy osiemnastowiecznego malarstwa i grafiki, jak Franciszek Smuglewicz² czy Józef Peszka³. W latach 20. i 30. XX wieku tradycje te były kontynuowane, ale już w bardziej nowoczesnej formie. Na Wydziale Sztuk Pięknych USB powstał w 1931 roku Zakład Grafiki i Zdobnictwa⁴, którego kierownikiem został jeden z najwybitniejszych grafików wileńskich Jerzy Hoppen⁵.

¹ M. Grońska, *Nowoczesny drzeworyt polski (do roku 1945)*, Wrocław 1971, s. 288.

² Franciszek Smuglewicz (ur. 1745 Warszawa – zm. 1807 Wilno). Malarz, rysownik, pracował dla króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, przez dwadzieścia lat pracował i mieszkał w Rzymie. W roku 1797 zamieszkał na stałe w Wilnie, gdzie objął stanowisko profesora malarstwa na Uniwersytecie Wileńskim, [w:] *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, katalog wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie, grudzień 1999–styczeń 2000, Warszawa, s. 559–561; *Złoty dom Nerona, wystawa w 200-lecie śmierci Franciszka Smuglewicza*, katalog wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 2008.

³ Józef Peszka (ur. 1767 Kraków – zm. 1831 tamże). Malarz, rysownik, uczeń F. Smuglewicza. W 1798 r. mianowany na profesora na Uniwersytecie Wileńskim, [w:] *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce*, t. VII, pod red. Urszuli Markowskiej, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2003, s. 38–46.

⁴ M. Grońska, op. cit., s. 288.

⁵ Jerzy Hoppen (ur. 1891 Kowno – zm. 1969 Toruń). Grafik, malarz, historyk

Michał Rouba także, chociaż na marginesie swojej twórczości, zajął się grafiką artystyczną. Wybrał mało popularną w środowisku wileńskim technikę drzeworytu sztorcowego. Na twórczość graficzną artysty miały wpływ dwa różne źródła⁶ – grafika młodopolska środowiska krakowskiego, połączona z fascynacją drzeworytem japońskim oraz szkoła wileńska z jej tradycją klasycystyczną. Przygoda malarza z grafiką artystyczną trwała zaledwie cztery lata – na dosłownie kilku pracach zauważyć można chęć eksperymentowania artysty z nowym dla niego środkiem wyrazu plastycznego. Grafiki artysty były także powtórzeniem prac olejnych.

W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się bardzo ciekawa praca, pochodząca z wczesnego okresu twórczości malarza – *Autoportret z ojcem i matką*. Wykonana została w technice akwaforty i suchej igły. Przedstawia studium trzech portretów oraz elementy dekoracyjne. Najbardziej szczegółowo została opracowana głowa ojca Napoleona. Krzepka twarz z długą brodą i zaczesanymi do góry włosami przedstawia poważnego, starszego mężczyznę. Oblicze matki ukazuje łagodne rysy starszej pani. Po lewej stronie znajduje się szkicowy autoportret artysty. Twarz została ukończona tylko w połowie i opracowana dość pobieżnie. Nad nią, w rogu kartki artysta umieścił naiwny znak serca oraz pawie pióro. W dolnym prawym rogu znajduje się przedstawienie płonącej świecy na świerkowej gałązce.

W roku 1934 artysta wykonał trzy drzeworyty. Pierwszy z nich to *Chatka białoruska* przedstawiająca motyw zupełnie prozaiczny. Jest nim wiejskie podwórko otoczone płotem, z drewnianą chałupą. Placu pilnuje pies. Na niebie widoczne są

sztuki, konserwator, pedagog. Dyrektor Szkoły Rysunkowej WTAP w Wilnie, kierownik Zakładu Grafiki na WSP USB, [w:] J. Kotłowski, *Wilno w grafice dwudziestolecia międzywojennego*, katalog wystawy, Wilno 1994; J. Kotłowski, *Jerzy Hoppen, Rytownik. Katalog grafiki, akwarel i rysunków w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu*, katalog wystawy – setna rocznica urodzin artysty, Muzeum Okręgowe w Toruniu, październik–listopad 1991, Toruń 1991.

⁶ J. Jakimowicz, *Grafika wileńska dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, pod red.: S. Lorentz, K. Michałowski, t. XXI, Warszawa 1977, s. 254.

masywne chmury. Drzeworyt ten charakteryzuje się niezwyklej ekspresją. Ostre kontury budynku zostały potraktowane w schematyczny sposób, zarys figury psa przy płocie oraz drzewa przypominają odległe reminiscencje grafiki z kręgu Buntu⁷. Kompozycja jest dynamiczna, stanowi próbę zmierzenia się z zagadnieniem ekspresjonizmu na polu grafiki. Artysta połączył dużą plamę barwną w partii nieba i sylwecie chaty z drobnymi fragmentami linearnych drzew.

Grusza to przedstawienie drzewa, które zajmuje całą powierzchnię pracy. Na neutralnym, białym subtelnie przetartym czernią i szarością tle znajduje się drzewo poddane stylizacji. Pełne ekspresji, ostre, wręcz kłujące konary i gałęzie przypominające czarną arabeskę, układają się w ażurowy wzór. Płaskość i prostota tej kompozycji przywodzą na myśl drzeworyty japońskie. W dolnej partii pracy, po obu stronach masywnego pnia znajdują się schematycznie potraktowane krzewy w kolorze czerwieni. Ziemia pokryta jest śniegiem. Praca ta jest jedną z bardziej udanych grafik artysty.

Kościół św. Anny przedstawia architekturę Wilna. Na neutralnym, szarym niebie artysta umieścił czerwoną bryłę kościoła. Widok tej wspaniałej, gotyckiej budowli został potraktowany schematycznie, a detale fasady uproszczone. Po lewej stronie widnieje fragment drzewa. Jego konary zostały opracowane analogicznie jak w pracy *Grusza*. Są uproszczone i ostre. Tu jednak splecione gałęzie zdają się falować, zajmując całą niemalże przestrzeń pracy. Zza nich dopiero widać sylwetę świątyni. Gałęzie zostały przykryte śniegiem. Kompozycja jest płaska i nie posiada głębi. Drzeworyt ten cechuje cisza, spokój oraz surowość kompozycji. Jest on pełen zadumy i nostalgii, tak charakterystycznej dla obrazów malarza. Do grafiki tej, podobnie jak do dwóch poprzednich, zachowały się klocki, które pokazują poszczególne etapy pracy twórczej.

⁷ Bunt – grupa artystyczna o programie ekspresjonistycznym działająca w latach 1918–1920 w Poznaniu. Członkowie tej grupy wypowiedali się przede wszystkim w formie grafiki, związani byli blisko z czasopismem „Zdrój”, *Bunt. Ekspresjonizm poznański 1917–1925*, oprac.: G. Hałasa, A. Salomon, katalog wystawy Muzeum Narodowego w Poznaniu, listopad 2003–styczeń 2004, Poznań 2004.

Widok Wilna z Pohulanki przedstawia panoramę miasta od strony ulicy Wielka Pohulanka. Na grafice widoczne są: w oddali Góra Trzykrzyska oraz dwa barokowe kościoły – świętej Katarzyny oraz świętych Piotra i Pawła na Antokolu⁸. Nad górą widnieją dwa łuki tęczy. Panorama przedstawia Wilno piękne, historyczne, skąpane w zieleni drzew, tuż po wiosennej burzy. Na tej barwnej grafice „zaważył specyficznie wileński tradycjonalizm”⁹, którego odrębny styl opierał się na „dekoracyjnym ujęciu kulisowo umieszczonych sylwetek drzew – płasko nakładającymi się plamami dachów, zieleni, sylwetek budynków”¹⁰. Taki typ grafiki ma swe źródło w przedstawieniach „siedemnastowiecznej rytowanej weduty miejskiej”¹¹, do której artysta starał się nawiązać poddając ją jednocześnie geometrycznej stylizacji. Praca ta jest trawestacją obrazu o tym samym tytule. Artysta podjął analogiczny temat upraszczając kompozycję i pomijając między innymi pierwszy plan, na którym znajdowała się droga do miasta i idące na niej sylwetki ludzkie. Grafikę poddał stylizacji i zaakcentował w niej linearność, a barwy posłużyły mu do „wprowadzenia elementów dekoracyjnych”¹². W materiałach zachowanych u rodziny artysty znajduje się rysunek przygotowawczy do wykonania drzeworytu oraz trzy klocki.

Ruiny zamku w Trokach powstały również według obrazu o tym samym tytule. Dokładny, a zarazem bardzo poetycki opis tej pracy przedstawił w recenzji z drugiej zbiorowej wystawy obrazów Michała Rouby Mieczysław Limanowski¹³:

⁸ J. Rogoża, *Przewodnik Wilno. Barok z kamienia i obłoków*, Kraków 2008, s. 144.

⁹ J. Kotłowski, *Wilno w grafice dwudziestolecia międzywojennego*, katalog wystawy w Celi Konrada w Wilnie, Wilno maj–czerwiec 1994, s. 23.

¹⁰ Ibidem, s. 23.

¹¹ Ibidem.

¹² M. Grońska, op. cit., s. 291.

¹³ Mieczysław Limanowski (1876–1948), geolog, profesor na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie, reżyser, współtwórca teatru Reduta, krytyk sztuki i teatralny, [w:] *Mieczysław Limanowski. Człowiek, twórca, świadek czasów*, materiały z sesji naukowej pod red.: M. Kalinowskiej, A. Sadurskiego, Toruń 1–3 grudnia 1995.

(...) Widać, że drzewa rozchylają się z obu stron, aby można było lepiej widzieć ruinę, cegły trzymające się wciąż zwarcie przeszłości. Jest ścieżka i na niej dwie istoty ludzkie. Spoglądasz na Zamek. Przed sobą masz wyrosniętą sosnę. Podobnie wygląda pierś szeroka, gniewna łabędzia ze skrzydłami pół otwartymi, kiedy płynie przed się, stawiając czoło sile, która go pragnie zniszczyć demonicznie. Szyja na Zamku trockim jest pozbawiona głowy. Tak się przedstawia w każdym razie wieża wysoka, na górze rozwartą, wysoka strażnica czy belfryd podparty z obu stron skrzydłami i wysuwająca się wraz z całą ścianą w stronę pocisków, jak to robi zbrojna tarcza. Rouba namalował Zamek trocki. Puścił jezioro, które zamek ten otacza. Puścił drzewa, czyli gąszcz, który go zielenią w dnie świętojańskie dławi. Zostawił ścieżkę. Dając zwarty blok przypomniał mu czucia heroiczne. Pociąga nas ruina. Pociąga nas w obrazie jeszcze matka i dziecko. Cóż za kontrast? Kolosalna forteczna budowla i dwie postacie, które czują się bezpiecznie. Mur jest zawsze istotą, u której szukamy podparcia. W obrazie Rouby jest cisza. Idyllę stanowi spacer z małą niewinną istotą. Ta matka, idąca ścieżką, prowadząca swe pisklę jakże dziwnie się czując spokojna. Trzeba świetnego malarza na to, aby dał nam to, co dał Michał Rouba, to jest to jakieś zamyślenie, zatracenie się, pogrążenie w sobie istoty przed się idącej, której sylweta jedynie o zamyśleniu, czy zatonięciu w sobie opowiada. Jak śnieg bieli się biała bluzka widać przewiewna na tej ścieżce, po której w sposób niewidzialny płyną pod ruiną skupionej wiosny aromaty. Spoglądamy na mur, czerwone cegły, zda się jeszcze rozwinięte sztandary i bojowe krzyki. Jakżesz piękny jest ten mur, forteca jakichś wojen krzyżowych? Dwie mocarne szkarpy podpierają dom jeszcze przez duchy przeszłości całkiem nie opanowany. Blaski są na ścianie, chyłkiem się cofają cienie. Stoimy przed olbrzymem, który na tem jeziorze Trockiem jeszcze wydyma się żaglem. Ścieżka obwija ruinę. Za sobą, za plecami zostawiliśmy wody. Przysiadz możemy, że Rouba, gdyby je malował, dałby fale, kolorowymi plamami kwitnące. Zadziwiające. Myśl przylatuje i odlatuje i poucza, że ruina, którą mamy przed sobą nie dławi. Odwrotnie, ruina ta jeszcze życiem dyszy. Jeszcze wygląda tak, jakby chciała do końca podnieść mocarne ramiona i rozwinąć jak burza, która świat odnawia. Spoglądam na tę matkę, która sunie z bezbrzeżną ufnością, mając koło siebie dziecko przed sobą zjawę kolosalną, monumentalną i piękną ruiną, zamiast się rozpaść jest wszechmocna. Chciałbym, aby Wilnianie stanęli przed tym obrazem i aby sercem wyczuli, że Michał Rouba dał pomysł kapitalnego dywanu, który powinienby być zawieszony na Wawelu. Malowidło samo jest także bliskie wspaniałej jakiejś tkaninie¹⁴.

¹⁴ M. Limanowski, *Maluje Michał Rouba zamek trocki*, „Słowo” 1938, nr 97, s. 2–3.

Grafika wykonana w technice drzeworytu barwnego przedstawia monumentalne ruiny zamku w Trokach górujące nad dziką przyrodą, która poprzez rozłożyste konary i korony drzew wprowadza nastrój niepokoju ukazując wszechwładną naturę. W surowym pejzażu na pierwszym planie artysta umieścił matkę z dzieckiem. Obie postacie stoją tyłem do widza i idą wąską ścieżką w stronę ruin. Rouba, tak jak w obrazach, postać matki i dziecka potraktował bardzo schematycznie, nie zaznaczając rysów twarzy. W grafice tej autor zastosował kompozycję kulisową oraz płasko nakładające się plamy barw w partii burzowego nieba i drzew. Do niej także zachował się rysunek przygotowawczy, wykonany tuszem i podmalowany akwarelą oraz klocki. W pracy tej artysta miękko potraktował partię drzew i roślinności, dukt rylca jest delikatny, o płynnych liniach, zbliżający się do grafiki z kręgu Rytu¹⁵ i Rytmu. Natomiast ruiny zamku zostały opracowane dość twardo. Ostro zaznaczone kontury budynku kontrastują z miękką, prawie gobelinową partią nieba i zieleni.

Troki powódź jest także powtórzeniem obrazu *Troki drewniane domki*. Artysta przełożył na język grafiki walory kolorystyczne pracy olejnej. Łódka z rybakami została zacumowana przy płocie na pierwszym planie. Nad drewnianymi chatami góruje murywana sylweta kapliczki, skąpana w charakterystycznych dla Rouby chmurach, przypominających kłaczki bawełny. Nie jest to praca przepełniona spokojem i zadumą – wręcz przeciwnie, przedstawia dramatyczny moment burzy. Kłębiące się nad budynkami chmury są przedstawieniem gwałtowności przyrody, której próbują się oprzeć drewniane domy. Sylwetka mężczyzny na łódce ponownie została potraktowana bardzo schematycznie i stanowi jedynie uzupełnienie kompozycji. Uwydatnia ona dramat zmagania się człowieka z siłami przyrody. Drzeworyt ten nawiązuje do prac Władysława Skoczylasa, czołowego przedstawiciela grafiki polskiej. Rouba próbuje za pomocą czerni i bieli

¹⁵ Stowarzyszenie Polskich Artystów Grafików Ryt (1925–1929), zrzeszające artystów uprawiających drzeworyt, założone z inicjatywy Władysława Skoczylasa, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, op. cit., s. 584–586; M. Sitkowska, *Graficy Rytu, drzeworyt w dwudziestoleciu międzywojennym*, Warszawa 1989; M. Grońska, op. cit., s. 132–198.

wydobyć walory formalne i kompozycyjne, w których ucieka się do tak mu bliskiej dekoracyjności, połączonej z poczuciem rytmu i linearności, charakterystycznym dla plastyki lat trzydziestych dwudziestego wieku.

Fragment Katedry Wileńskiej to praca, w której całą przestrzeń kadru zajmuje monumentalna boczna fasada kościoła – ujęcie to przypomina zdjęcia Jana Bułhaka. Prosta, zwarta, mocna bryła budynku o ostro zarysowanych konturach i wyraźnych detalach architektonicznych w kolorze jasnej czerwieni dominuje nad trzema bezlistnymi drzewami. Podobnie jak w *Kościele św. Anny* drzewa znajdują się przed budynkiem. Zostały one potraktowane szkicowo. Ich wiotkie, delikatne konary stanowią kontrast dla masywnej sylwety gmachu.

Wiosenne drzewa z Górą Zamkową przedstawiają basztę ska-paną w bujnej zieleni. Czarne kontury drzew na pierwszym planie tworzą kompozycję kulisową, tak lubianą przez artystę. W dali widoczne są grupy drzew stojących na zboczach góry. W pracy tej artysta użył jasnej palety barw, w której dominuje kolor błękitnoszary. Artysta wprowadził także kontrast stylizowanych czarnych drzew i rozbielonych motywów pejzażu, a także zastosował płaskie plany nachodzące na siebie.

Prace graficzne Rouby mają za temat Wilno bądź Troki. Wspólną ich cechą jest rozwiązywanie kompozycji z konarami drzew ukazanymi na pierwszym planie, spoza których wyłaniają się bryły architektury lub dalszy krajobraz. W rycinach tych architektura służy artyście przede wszystkim do wprowadzenia elementów dekoracyjnych, a „faktura w nich jest uproszczona i spełnia rolę podrzędną”¹⁶. Płaskość planów i brak zastosowania perspektywy świadczą o inspiracjach grafiką japońską, którą jeszcze jako młody student w Krakowie żywo się interesował i bardzo cenił. Kompozycje z umieszczonymi na pierwszym planie konarami drzew przypominają krakowskie młodopolskie drzeworyty i litografie. Prace te świadczą o chęci poszukiwania wyrazu plastycznego na polu grafiki, choć było to jedynie poboczne zajęcie malarza. Jego prace wyróżnia harmonia i prostota wykonania.

¹⁶ M. Grońska, op. cit., s. 291.

W środowisku wileńskim w dwudziestoleciu międzywojennym działał Jerzy Hoppen. Uprawiał akwafortę i miedzioryt. Do najważniejszych jego przedstawień należą widoki miasta – Wilna. W latach 1924, 1925, 1927 wykonał trzy teki, zatytułowane *Stare Miasto*. Były to prace traktujące o barokowej i klasycystycznej architekturze Wilna. Artyście „szczególnie bliska była epoka XVII–XVIII. Był też miłośnikiem zabytków”¹⁷. Osiemnaście rycin przedstawia najciekawsze budowle miasta, do których należą między innymi: Ostra Brama, Kościół św. Józefa w Wilnie czy Kościół św. Kazimierza. Hoppen portretuje te zabytki nadając im lekką, płynną linię. Każdemu zabytkowi towarzyszy sztafaż w postaci scen rodzajowych, bądź drobnych postaci ludzkich. Jest to celowy zabieg artysty, który łączył monumentalną architekturę z dynamicznymi scenami i pejzażem. Artysta delikatnym światłocieniem i gradacją czerni ukazuje wspaniałość architektury. Miasto tętni życiem, następuje tu współistnienie historii z ówczesnością. Stare Wilno jest barokowe, eleganckie, wysmakowane, finezyjne i piękne. Artysta sięgał do różnych wzorców: „czasami był to XVI wieczny drzeworyt tonowy albo polska grafika przełomu XVIII i XIX wieku – z Norblinem i Orłowskim”¹⁸. Wzorem Piranesiego, Hoppen wprowadzał w swe kompozycje historyczny sztafaż figuralny”¹⁹. Tworząc panoramy czy ukazując fragmenty miasta, artysta idzie w ślad za Janem Bułhakiem. Dla nich Wilno to wspaniałe, królewskie miasto, ukazane przez pryzmat kościołów i architektury.

Przedstawienia miast wykonywał również Tadeusz Cieślewski – syn²⁰, związany ze środowiskiem warszawskim oraz Wiktoria Goryńska. W 1923 i 1929 roku Tadeusz Cieślewski wykonał dwa cykle *Warszawie, Dawne miasto – teka drzeworytów*

¹⁷ J. Kotłowski, *Jerzy Hoppen. Rytownik*, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe Toruń, Toruń 1991, s. 9.

¹⁸ J. Kotłowski, *Grafika w Wilnie w okresie międzywojennym. Część III, Twórczość Jerzego Hoppena*, [w:] *Studia o bibliotekach i zbiorach polskich*, t. III, Toruń 1992, s. 38.

¹⁹ I. Jakimowicz, op. cit., s. 256.

²⁰ Tadeusz Cieślewski syn (1895–1944), polski grafik, członek „Rytu” oraz grupy „Czerń i Biel”. Ideolog drzeworytu, uprawiał przede wszystkim drzeworyt, linoryt, techniki metalowe, wykonywał ilustracje do książek i ekslibrisy, [w:] I. Jakimowicz, op. cit., s. 367.

warszawskich²¹. Pierwsza teka ukazuje miasto poprzez nadzwyczajne zestawienie kontrastu czerni i bieli. Warszawa na tych rycinach ukazana jest nierealistycznie, za pomocą prostych, syntetycznych form budynków. Architektura ta jest monumentalna i pozbawiona sztafażu. Cieślewski pokazuje miasto fragmentarycznie. Budynki zostały poddane uproszczeniu i syntetyzacji. W jednej z licznych prac traktujących o Warszawie – *Dawny targ na Rynku*²², wykonanej w technice akwaforty Cieślewski ukazuje klimat przedwojennego miasta, jego zgiełk i hałas. Kompozycja jest nasycona szczegółami. Ukazuje kramy i otaczające je kamienice. Przed targiem chodzą ludzie, a kupcy sprzedają towary. W scenie tej „jest pełno poetyckiego nastroju w rzędach rytmicznie przycupniętych straganów w stóp kamienic”²³. Wiktoria Goryńska²⁴ tworzyła widoki miast włoskich, jak i Lwowa. Polskie miasto było ukazywane fragmentarycznie, ze zwróceniem szczególnej uwagi na najciekawsze zabytki. Cykl *Lwów*, wykonany w technice drzeworytu, charakteryzuje się mocną, prostą formą z użyciem kontrastu czerni i bieli. Natomiast widoki miast, np. „Siena czy Werona to portrety panoramiczne z ich charakterystycznymi sylwetami i budowlami, lecz bez rodzajowego sztafażu”²⁵. Ukazane są przeważnie z lotu ptaka i z dalekiej perspektywy. Budowle piętrzą się ku górze dosięgając czarnego nieba. Goryńska upraszcza i syntetyzuje architekturę osiągając efekt pewnej niesamowitości, połączony z prymitywizacją kompozycji. Oprócz tego Goryńska tworzy fantastyczne kompozycje, złożone z budynków różnych miast.

²¹ K. Czarnocka, *Tadeusz Cieślewski (syn)*, [w:] *Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce działających. Malarze, Rzeźbiarze, Graficy*, t. I, pod red. Jolanty Maurin-Białostockiej, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 259.

²² M. Grońska, *Tadeusz Cieślewski syn*, Wrocław 1962, s. 45.

²³ Ibidem, s. 45

²⁴ Wiktoria Goryńska (ur. 1902 Wiedeń – zm. 1945 Ravensbrück), graficzka, studiowała w Szkole Malarstwa i Rysunku u K. Krzyżanowskiego, była wiceprezesem grypy „Ryt”. Uprawiała grafikę warsztatową – drzeworyt, linoryt, techniki metalowe oraz użytkową, [w:] I. Jakimowicz, Ibidem, s. 382.

²⁵ M. Sitkowska, *Wiktoria Goryńska 1902–1945*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1977, s. 11.

Weduty miejskie były częstymi przedstawieniami w dwudziestoleciu międzywojennym. Każdy z przedstawionych artystów stworzył własny, indywidualny styl opisu plastycznego miasta. Ich wspólną cechą jest fragmentaryczne ukazywanie zabytków miejskich. Michał Rouba wpisuje się w stylistykę lat 30. XX wieku. Jego prace, tak jak innych artystów – oczywiście prócz J. Hoppena – opierają się na uproszczeniu formy i stosowaniu walorów kontrastu czerni i bieli.

Rozdział V

Grafika użytkowa

Michał Rouba wykonywał również prace z zakresu grafiki użytkowej. Było to czysto zarobkowe zajęcie; czasami w projektach pomagała mu żona. W materiałach znajdujących się w posiadaniu rodziny przechowywane są prace dotyczące tej dziedziny. Ze względu na szerokie spektrum tych materiałów, wybrałam najważniejsze i dokonałam ich podziału.

Do prac z zakresu grafiki użytkowej zaliczyć można dwa projekty kalendarzy. W pierwszym artysta nakleił na kartkę nazwy miesięcy od stycznia do czerwca, pod którymi znajdują się ilustracje przedstawiające patrona Litwy – świętego Kazimierza na koniu i scena rodzajowa, ukazująca dwie siedzące w polu kobiety, którym patronuje anioł. Na następnej karcie znajdują się nazwy miesięcy od lipca do grudnia i dwie kompozycje – jedna z nich przedstawia świąteczną choinkę wkomponowaną w napis informujący o drukarni, pod nim znajduje się scena z kobietą pracującą w polu, której pomaga anioł. Ilustracje poddane są młodopolskiej stylizacji, a motywy zostały uproszczone. Kalendarz ten został wydany w roku 1923. Całkowicie innym projektem jest okładka kalendarza „Expressu Wileńskiego” z 1931 roku. Dominuje w niej charakterystyczna dla typografii lat trzydziestych XX wieku maniera wprowadzania geometrycznych uproszczeń i deformacji¹. Artysta wpisał w prostokąt mniejsze kwadraty, w jednym z nich Ostra Brama stała się fragmentem figury geo-

¹ J. Białostocki, *Polska grafika użytkowa: 1900–1939*, [w:] *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, pod red. J. Starzyńskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 176.

metrycznej. Wprowadził także, na zasadzie kontrastu czerwono-czarne liternictwo. W prawym dolnym rogu w czarny kwadrat zostały wpisane litery WEW. Projekt ten stylistycznie nawiązuje do projektów typografii z kręgu awangardy².

Rouba wykonywał także projekty okładek czasopism. W materiałach artysty można znaleźć cztery projekty okładek, reklamę oraz cennik nasion. Projekty stron tytułowych pochodzą z roku 1921 i zostały wykonane do czasopisma „Wianki”³ oraz „Południe”⁴. Pierwszy z nich nawiązuje do tytułu gazety. W czarne tło artysta wkomponował wieniec z paproci ozdobiony kwiatami, w środku którego widnieje paląca się świeca, rzucająca rozchodzące się symetrycznie płomienie. W drugim projekcie, wykonanym dla miesięcznika „Południe” artysta zaprojektował wzory liternictwa o prostych formach. Szata graficzna czasopisma „Rolnik, rybak i gosposia” z 1931 roku posiada inną stylistykę. Rouba tworząc ją odwołał się do stylu awangardy. Sylwetkę ludzką upodobił do maszyny – robota złożonego z prostych figur geometrycznych. W „Junaku kresowym” artysta posłużył się motywami charakterystycznymi dla drugiej połowy lat dwudziestych XX wieku. Zastosował prosty, linearny, geometryczny motyw z dziedziny heraldyki, w który wpisał sylwetę orła inspirowaną ujęciami Wojciecha Jastrzębowskiego⁵. Prostą, wojskową treść skonstruował z czerwonym liternictwem. Pracą, łączącą się z tematyką prasową jest reklama dla wileńskiego browaru „Szopen”. Plakat ten cechuje bardzo prosta forma, ograniczona tylko do znaku elipsy, w którą został wkomponowany napis. Najważniejsza w nim jest gra kontrastowych kolorów zieleni, czerwieni i bieli.

² P. Rypson, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Kraków 2011, s. 132–161.

³ „Wianki” – czasopismo poświęcone polskiej twórczości artystycznej, wydawane w Krakowie w latach 1919–1923, [w:] *Polskie Życie Artystyczne w latach 1915–1939*, op. cit., s. 640.

⁴ „Południe” – miesięcznik, następnie pismo i kwartalnik poświęcony sztuce oraz krytyce artystycznej. Wydawane przez Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków w Wilnie, następnie w Warszawie w latach 1921–1925, [w:] *Ibidem*, s. 643–644.

⁵ *W. Jastrzębowski 1884–1963*, red. I. Rzęślińska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, il. 2.

Cennik nasion zapewne został dodany do gazety o tematyce rolniczej. Artysta wprowadził tu również proste, czarno-czerwone liternictwo. Ozdobą kosztorysu jest motyw roślinny, złożony z realistycznie przedstawionych warzyw. Tych zaledwie kilka znanych projektów pokazuje, iż artysta potrafił dostosować swoje pomysły do bieżących „mód” typograficznych. Rouba zastosował w nich popularną formę graficzną, przeznaczoną dla druków prasowych. Zachowały się także plakaty oraz druki propagandowe.

Cegielka na fundusz wyborczy Polskiego Stronnictwa Ludowego jest projektem, w którym artysta wpisał pomiędzy stylizowane motywy kwiatowe i symbole pracy – sierpy – sylwetkę pracującego na roli chłopca. Kompozycja druku jest symetryczna, podzielona na cztery pola, które dzieli centralny owal. Horyzontalne pasy tworzą napisy. Kolorystyka pracy to niebieski, biały i czerwony.

Wileńska jednodniówka antraktowa, wydana na sezon 1924/1925, nawiązuje tematycznie do budynku teatru. Pomiedzy dwiema kolumnami znajduje się kurtyna, nad którą widnieje maska teatralna z wieńcem laurowym na skroni. Projekt ten jest bardzo linearny i prosty. Nawiązuje stylistycznie do archaizującego typu grafiki użytkowej wczesnych lat dwudziestych XX wieku.

Afisz o tytule *APEL* został wykonany w roku 1935. Artysta posłużył się w tym projekcie stylizowanym ornamentem roślinnym z gałązek dębu i lauru. Motyw godła państwowego – orła – poddał geometrycznemu uproszczeniu, jak w „Junaku kresowym”. Do kompozycji dodał monogram Józefa Piłsudskiego. Plakat posiada czerwono-czarno-białą kolorystykę. Ulotka propagandowa była przeznaczona na wybory parlamentarne w 1928 roku. Miała ona na celu poparcie organizacji politycznej BBWR (Bezpartyjny Blok Współpracy z Rządem)⁶. Na afiszu centralną postać zajmuje marszałek Józef Piłsudski, który został przedstawiony w mundurze wojskowym z szablą u boku. Jego postać góruje nad skupionymi wokół niego sylwetkami ludzi. Wódz narodu otula płaszczem ubogich, kalek i potrzebujących. W górnej części kompozycji znajdują się dwie jedyńki – numer na liście wyborczej. Marszałek został tutaj

⁶ W. Roszkowski, *Najnowsza historia Polski 1914–1945*, Warszawa 2003, s. 237–248.

ukazany jako wódz i obrońca narodu polskiego. Rozpięty na ramionach płaszc, pod którym schronili się ludzie, przypomina sakralne przedstawienie Mater Misericordiae⁷. Można to uznać za profanację świętego przedstawienia, jednak podobna retoryka musiała przemawiać do wyborców – oczekiwali oni raczej apoteozy marszałka niż racjonalnych argumentów. Kolejnym projektem plakatu przeznaczonego dla BBWR jest afisz przedstawiający na tle Wilna cztery postacie chłopów trzymających w rękach karki z numerem „1”. Praca ta przedstawia rolników popierających Piłsudskiego.

Dyplom 77 Pułku Piechoty Strzelców Koweńskich jest pisemnym upamiętnieniem służby. Forma pracy oparta została na prostokątnej bordiurze, którą tworzy zgeometryzowany motyw roślinny. Na górze w jej boki wpisane zostały koła, w których znajduje się stojący na łapach niedźwiedź. Pośrodku zaś widnieje tarcza z herbami Orła Białego i Litewskiej Pogoni. Pod splecionymi szablami powtórzony został motyw niedźwiedzia. Na dolnych krawędziach znajdują się plakiety z godłem Polski. W środku kompozycji artysta umieścił przedstawienie ułana oraz szkic mapy Rzeczypospolitej, w którą został wpisany tekst.

Michał Rouba wykonywał także projekty do książek. W albumie artysty, który jest doskonałym źródłem informacji, znajdują się szkice oraz szata graficzna do kilku publikacji.

Do *Błękitnego ogrodu Felicji Kruszewskiej*⁸ zachowały się dwa projekty strony tytułowej oraz ostateczna wersja, przeznaczona do druku. Dwa z nich to rysunki wykonane tuszem i akwarelą. Przedstawiają one dziewczynkę trzymającą w ręku lalkę, na tle fragmentu lasu i dziewczynkę prowadzącą psa na smyczy. W wersji końcowej, na stronie tytułowej znajduje się inne przed-

⁷ Mater Misericordiae – Matka Boska w płaszczu opiekuńczym. W sztuce przedstawienie Marii najczęściej stojącej z rozłożonymi ramionami albo w geście modlitewnym, odzianej w szeroki płaszcz, pod który chronią się małe ludzkie postacie, przede wszystkim przedstawiciele różnych stanów, zob. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, pod red.: K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 1996, s. 252.

⁸ Felicja Kruszewska (1897–1943), poetka, dramatopisarka, zob. *Polski Słownik Biograficzny*, tom XV, pod red. E. Rostworowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 430–431.

stawienie – jest to błękitno-czarna grafika z motywem górskiej doliny przeciętej nurtem strumienia. Na dole zostały symetrycznie usytuowane kępy polnych kwiatów. Małe ilustracje wpisane w tekst posiadają analogiczną kolorystykę i przedstawiają stylizowane motywy kwiatowe w formie girland, scenki rodzajowe, przedstawienia dzieci oraz zwierząt, a także wzory liternictwa. Są to proste linearne motywy o płynnej linii.

Do książki *Dziecko polskie w latach niedoli i walk* autorstwa Marii Reutt⁹ Rouba wykonał serię rysunków o tematyce rodzajowej. Charakteryzują się one uproszczoną formą.

Do publikacji *Z dziejów Litwy* tej samej autorki artysta zaprojektował pięć ilustracji oraz stronę tytułową. Są to grafiki o tematyce historycznej. Stylistycznie nawiązują do prac z kręgu „Rytu” oraz do prac szesnastowiecznych mistrzów sztuki. Prace te charakteryzuje mocna, zwarta kompozycja oraz położenie akcentu na grubą kreskę, która buduje grę światła i cienia. Wyróżnia je także swoisty *horror vacui*. Na stronie tytułowej artysta przedstawił średniowiecznych wojów z łukami. Następna ilustracja ukazuje pogańskiego litewskiego kapłana z wojownikiem przy ognisku. Pod nią widnieje napis: „Krewe dał znak i w jednej chwili stos był w ogniu”. Kolejną sceną z cyklu jest alegoryczna śmierć Kiejstuta. Nad władcą leżącym na pierwszym planie zjawia się złowieszcza postać schodząca po drabinie, ze sznurem w dłoni. Napis brzmi następująco: „Na słomie leżał Kiejstut nieżywy, sznur od futra zaciskał mu szyję”. Przedostatnia scena prezentuje śpiącego rycerza, przy którym znajduje się oręż. Na pagórku powyżej widnieje sylweta wyjącego wilka. Podpis pod nią to: „Zdało się, że pod górą, gdzie tura zmógł, stał wilk potężny”. Ostatnia ilustracja przedstawia scenę walki z Krzyżakami. Jest ona najbardziej dynamiczna. W dolnej części kompozycji znajdują się postacie litewskich wojowników dzielnie odpierających atak krzyżackiego rycerza. Pod nią widnieje napis: „Padły na siebie dwa wojska z całą zaciekłością”.

⁹ Maria Jadwiga Reutt (Reuttówna) (1864 lub 1867–1942), pisarka dla młodzieży, pedagog, działaczka oświatowa, zob. *Polski Słownik Biograficzny*, tom XXXI/1, zeszyt 128, pod red. E. Rostworowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988, s. 161.

Do książki *Wakacje w puszczy* Benedykta Hertza¹⁰ zachował się projekt okładki oraz kilka ilustracji. Na stronie tytułowej widnieje wpisana w kwadrat scena ukazująca dziewczynkę klęczącą przy sarnie. Dziecko trzyma zwierzę za girlandę wykonaną z kwiatów. Koloryt tej pracy to zieleń, czerwień i czerń. W książce znajdują się także rysunki z postaciami dzieci, dorosłych oraz sceny rodzajowe opracowane schematycznie.

Wilno Tryptyk to krótka publikacja zawierająca trzy wiersze traktujące o mieście, autorstwa Wandy Niedziałkowskiej-Dobaczewskiej¹¹. Na stronie tytułowej znajduje się niewielkich rozmiarów ilustracja z przedstawieniem Ostrej Bramy. Pierwszy wiersz został wpisany pomiędzy rysunki ukazujące zerwane łańcuchy oraz herb Rzeczypospolitej Obojga Narodów z dwiema flagami Polski. Pod nim znajduje się scena procesji i sylwetka żołnierza. Analogicznie, na kolejnej karcie po prawo widać promienie słońca, a na dole wielkanocnego baranka, dzwony i czapkę wojskową z białym orłem. Ostatni tekst został obramowany przez dwie doryckie kolumny. Rysunki te są bardzo proste i lekko prymitywizujące.

Malarz był także autorem szaty graficznej do tomiku poezji Witolda Hulewicza¹² *Miasto pod chmurami*. Na okładce widnieje stylizowany i poddany uproszczeniu, w duchu prac pejzażowych artysty, fragment Wilna przedstawiający katedrę, nad którą znajdują się trzy wzgórza.

Kolejne szaty graficzne stron tytułowych autorstwa Rouby podzieliłam na grupy ze względu na powtarzający się wątek dekoracyjny. Motyw sylwetki ludzkiej występuje w trzech pracach.

¹⁰ Benedykt Herz (1872–1952), bajkopisarz, satyryk, dramaturg, publicysta, autor książek dla dzieci, zob. *Polski Słownik Biograficzny*, tom IX, pod red. E. Rostworowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 1960–1961, s. 472–473.

¹¹ Wanda Niedziałkowska-Dobaczewska była powieściopisarką, brała czynny udział w działalności wileńskiego Związku Literatów. Postać ta występuje we wspomnieniach Stanisława Lorenza, które zostały wydane pod tytułem *Album wileński*, Warszawa 1986.

¹² Witold Hulewicz (1895–1941), literat i dziennikarz, prezes Zawodowego Związku Literatów Polskich, kierownik literacki teatru Reduta w Wilnie, zob. *Polski Słownik Biograficzny*, t. X, red. K. Lepszy, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 96–97.

Ona i on autorstwa Aleksandra Chomińskiego¹³ – na stronie tytułowej widnieje tondo z popiersiem kobiety w stroju szlacheckim. Książkę *Stosunek Wilna do Legjonów*¹⁴ zdobi przedstawienie świętego Krzysztofa wpisane w tarczę ozdobioną panopliami. Nad tarczą znajduje się orzeł w koronie otoczony wieńcem laurowym, a pod nim profilowe popiersie Józefa Piłsudskiego. Najbardziej rozbudowana ikonograficznie jest grafika do książki Heleny Romer¹⁵ *Swoi ludzie*. Przedstawia rozmawiających chłopów, pod krzyżem na skraju wsi. Rozmowie dwóch kobiet i mężczyzny przygląda się pies.

Następne projekty stron tytułowych zostały ozdobione stylizowanymi motywami roślinnymi oraz tarczami heraldycznymi. Są to: *Rycerz z La Manczy* Tadeusza Łopalewskiego¹⁶, *Wiwlasy* Edwarda Walewskiego, *Paciorki* Anny Achmatowej¹⁷, *Stąd – dotąd* F. Kruszewskiej oraz *Almanach Szkolnictwa Ziemi Wileńskiej*.

Motywy przyrody i architektury widnieją w następujących projektach: książkę F. Kruszewskiej *Przedwiośnie* ozdabia pejzaż ze strumieniem pomiędzy drzewami. Jest to prosta kompozycja, stylistycznie nawiązująca do prac z okresu Młodej Polski. Architektura Wilna pojawia się w dwóch albumach. Jeden z nich został poświęcony uroczystości koronacji obrazu Matki Boskiej Ostrobramskiej¹⁸. Znajdują się tu dwa przedstawienia Ostrej

¹³ Aleksander Chomiński (1859–1936), ziemianin, działacz społeczny, współpracownik „Kuriera Polskiego” i „Słowa”, zob. *Polski Słownik Biograficzny*, t. II, pod red. Wł. Konopczyńskiego, Kraków 1937, s. 415–416.

¹⁴ W. G. Studnicki, *Stosunek Wilna do Legionów* kartki bez retuszu z pamiętnika 1916–1917, Wilno 1928.

¹⁵ Helena Romer-Ochenkowska (1875–1947), literatka, dziennikarka, działaczka oświatowa, autorka licznych broszur o Wilnie, zob. *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXXI/4, pod red. H. Markiewicz, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 661–662.

¹⁶ Tadeusz Łopalewski (1900–1979), pisarz powieści historycznych, zob. *Wielka Encyklopedia PWN*, t. XVI, red. J. Wojnowski, Warszawa 2003, s. 293.

¹⁷ Anna Achmatowa – Anna Goriienko (1889–1966), rosyjska poetka tworząca osobistą lirykę o zabarwieniu erotycznym, zob. *Wielka Encyklopedia PWN*, t. I, red. J. Wojnowski, Warszawa 2001, s. 77.

¹⁸ *Gościom Wilna ku pamięci, Módl się za nami*, pamiętka koronacji 2.07.1927 w Wilnie.

Bramy – jedno ukazuje schematyczną bryłę budynku, od którego rozchodzą się symboliczne promienie, drugie zaś to brama widziana z perspektywy ulicy otoczona kamienicami. Ostatnią pracą z tej dziedziny jest strona tytułowa książki W. Niedziałkowskiej-Dobaczewskiej *Klisze z fotografii Jana Buthaka*. Praca przedstawia fragment zabytkowego budynku o uproszczonej bryle. Projekt wykonany akwarelą ukazuje natomiast kościół św. Anny otoczony drzewami.

Zachowały się także karty z wzorami liternictwa. Są to inicjały z wpisanymi w nie scenami. Jest to przykład typografii, która została zaprojektowana do książek dla dzieci i młodzieży. Charakteryzują się one prostą, czystą formą, postacie i sceny są poddane stylizacji i uproszczeniu. Chciałabym tutaj dodać jeszcze ilustracje wykonane do książki wydanej w języku francuskim. Pierwsza z nich przedstawia Joannę d'Arc na koniu, odzianą w zbroję. Na drugiej widnieje scena z legendy o Królu Arturze. Przed siedzącym na białym rumaku władcą klęczy Perceval. Grafiki te charakteryzują się zwartą, prostą, linearną formą. W materiałach po artyście znajdują się także ilustracje naklejone na dwie karty. Z braku informacji, niestety nie można ustalić, do jakich książek były przeznaczone. Są to sceny rodzajowe przedstawiające grzybobranie, szopkę betlejemską, pracę w ogrodzie, alegorię zimy, przechodniów na ulicy. Na kolejnej karcie ukazane są sceny modlitwy pod przydrożną kapliczką, dwie ilustracje z motywem ruchliwej ulicy oraz trzy przedstawienia z życia wsi. Grafiki te opracowane zostały w sposób realistyczny, z uwzględnieniem szczegółów. Ostatnią pracą graficzną jest przedstawienie *Matki Boskiej Ostrobramskiej*, wykonane wspólnie z małżonką. Maria została ukazana jak na obrazie, w złotej sukni. Artyści uproszcili detal pomijając szczegóły, dodali w górnych rogach herby Polski i Litwy, a na dole motywy kwiatowe.

Rouba wykonując zlecenia z zakresu grafiki użytkowej i projektowania – choć wykonywał te prace w celu czysto zarobkowym – okazał się biegłym i kreatywnym twórcą w tej dziedzinie.

Rozdział VI

Akwarele i Rysunki

Akwarele

W kolekcji prac artysty znajdują się akwarele, niestety niedatowane. Są to małoformatowe, kameralne prace. Dwie kompozycje, przedstawiające martwe natury zwracają uwagę swoją kolorystyką. Pierwsza z nich – *Martwa natura* ukazuje naczynia kuchenne. Na szaro-fioletowo-czerwonym tle znajduje się dzban, wazon oraz czajnik. Naczynia w kolorach bieli, granatu oraz ugru zostały namalowane bardzo realistycznie. Śmiałe połączenia barw świadczą o głębokim wyczuciu kolorystycznym artysty. Twórca w subtelny sposób ukazał lśnienie faktury i bliki na brzuścach naczyń. Druga z nich – *Martwa natura z lustrem* to praca, w której artysta na stole umieścił lustro, koszyk, lalkę, a za nią fragment pudełka. Akwarela posiada wyjątkowo nastrojowy charakter i przywołuje na myśl prace kolorystów, w których plama barwna buduje kompozycję obrazu. Przewaga ciepłych tonacji oranżów, żółci i delikatnych czerwieni tworzy buduarową atmosferę wnętrza. W tafli lustra odbija się fragment okna. Jest to bardzo subtelna, wręcz intymna praca.

Z przedstawieniem wnętrza związana jest młodzieńcza praca *Wnętrze salonu rodziców artysty w Wilnie*, ukazująca zza kotary pokój z fortepianem ustawionym pod oknem, za nim czerwone wysokie kwiaty doniczkowe, w rogu natomiast termo, a przy nim fotel i okrągły stół. Choć meble namalowane zostały w dość pobieżny sposób, można dopatrzeć się w nich masywnych sprzętów neostylowych. Na ścianach artysta namalował obrazy. Ta wczesna

praca pokazuje starania łączenia kolorów przez artystę, a także chęć malowania tematów błahych, które dla Rouby posiadały znaczenie sentymentalne.

Niedziela Palmowa to pełna gwaru i ruchu scena przedstawiająca zamieszanie towarzyszące sprzedaży palm wielkanocnych. Kompozycję stanowią przenikające się postacie ludzi z barwnymi koszami kwiatów. Praca została namalowana szybkimi pociągnięciami pędzla i analogicznie jak poprzednia, została opracowana kolorem. Feeria barw palm kontrastuje z szarymi i czarnymi sylwetami ludzi. Artysta w technice akwareli malował również motywy architektoniczne.

Wieża gotycka przedstawia fragment średniowiecznej przykościelnej dzwonnicy. Spod cienko kładzonej warstwy farby przebija kontur ołówka. Fragment bryły kościoła został namalowany dość szkicowo, natomiast tytułowa wieża posiada detale architektoniczne w postaci białych blend.

Do motywów związanych z architekturą należy także rysunek *Kaplicy*, na którym artysta przedstawił fragment sakralnej budowli. Dach oraz górna partia budynku przypominają rozwiązania barokowe i są one narysowane szczegółowo, w przeciwieństwie do pozostałych części rysunku.

Widok Capri powstał prawdopodobnie w czasie podróży do Włoch w 1930 roku. Przedstawia szkicowo opracowany fragment miasta, z mostem na pierwszym planie. Jest to rysunek podmalowany akwarelą, z odręcznymi notatkami artysty.

W Muzeum Okręgowym w Toruniu znajdują się akwarela oraz gwasz. Pierwsza z prac – *Dworek widziany z ławki ogrodowej* przedstawia na pierwszym planie, po lewej stronie, drzewo o grubym pniu i rozłożystych konarach. Przy nim stoi ławka i okrągły stolik. Na drugim planie widnieje dwór widziany od strony frontowej. Fasadę zdobi portyk z czterema kolumnami i półokrągłym tympanonem. Na schodach znajduje się postać ludzka. Przed dworem stoją dwa konie, powóz jest ukryty za drzewem. W tej realistycznej pracy artysta użył kolorów lokalnych z przewagą zieleni, błękitów oraz brązów. Czerwony dwuspadowy dach stanowi delikatny akcent kolorystyczny.

Drugi z nich to *Statua św. Jacka na Pohulance* i jest to jedyna zachowana praca, którą artysta wykonał w technice gwaszu. Sty-

listycznie jest zbliżona do kompozycji graficznych – *Kościół św. Anny* i *Fragmentu katedry wileńskiej*. Gwasz ten jest niemalże monochromatyczny, dominują w nim szarości, ciemne brązy, błękity i biel. Barokowa kolumna ze statua św. Jacka znajduje się pośród drzew. Kompozycja pracy jest zwarta, oparta na trójkącie. Sama figura zaś przedstawia „świętego w całej postaci, z monstrancją w jednej i posążkiem Matki Boskiej w drugiej ręce. Według wileńskiej tradycji, figura świętego została ustawiona w 1501 roku na pamiątkę przybycia do Wilna pierwszych dominikanów”¹.

Na aukcji znalazłam jeszcze inną akwarelę, o tytule *Stodoła wśród drzew*². Obraz ten przedstawia prozaiczny widok szopy pomiędzy drzewami. Jest to praca mało atrakcyjna pod względem kompozycji i kolorystyki. Artysta w niewyszukany sposób połączył odcienie zieleni malując drzewa, krzewy i trawy. Szopa pokazana jest jako marna chata w kolorze ugrów i brązów. Za nią rozciąga się niebo w tonacji mocno rozbielonych błękitów i róży.

W części tej należy również opisać projekt dekoracji ściennej, przeznaczonej prawdopodobnie do kościelnego wnętrza. Jest to stylizowany, neobarokowy motyw kwiatowy. Temat kwiatów występuje również w szkicu bukiet polnych kwiatów, który został podkolorowany akwarelą. Kolory są intensywne – czerwień, żółcień i oranż dominują nad błękitami, zieleniami i fioletami. Praca ta przypomina projekty hafciarskie.

Rysunki

Rysunki stanowią dużą część zachowanych prac. Należą do nich między innymi trzy portrety ojca artysty – Napoleona Rouby. Pierwszy z nich jest wykonany węglem i charakteryzuje się oddaniem cech charakterystycznych modelu. Drugi został narysowany kredką oraz węglem. Kolejny przedstawia ojca profilem – twarz została opracowana szczegółowo, natomiast garnitur bardzo schematycznie. Dwa portrety matki artysty – Antoniny Roubiny

¹ A. Kroplewska-Gajewska, *Malarstwo i rzeźba polska od końca XVIII wieku do 1945 roku w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu*, Toruń 2006, s. 216.

² Dom Aukcyjny Ostoja, *Malarstwo i Rzeźba*, 19.04.2010, poz. kat. 15.

posiadają kameralny charakter. Analogicznie, jak w przedstawieniu ojca – jeden z nich jest bardziej szkicowy, drugi zaś dokładnie oddaje rysy portretowanej.

Kolejnymi pracami są *Głowy kobiece*. Jedna z nich ukazana została profilem. Jest to młoda kobieta o łagodnych rysach twarzy, wydatnym nosie i ustach. Oczy ma głęboko osadzone, włosy ciemne, sięgające ramion. Następny rysunek przedstawia nieco starszą kobietę, która ma owalną twarz, wąskie usta, wydatny nos, migdałowe oczy i włosy gładko zaczesane do tyłu.

Autoportret został wykonany szkicowo. Charakteryzuje go delikatnie prowadzona kreska. Subtelnie wykonane są dwie prace – *Młoda dziewczyna pochylona nad robotą* oraz *Młoda dziewczyna w trakcie rysowania*. Oba rysunki cechuje miękka kreska i lekkie cieniowanie konturów. *Półakt młodego siedzącego chłopca* jest poprawnym studium modelu.

Dziewczynka z łąbędziem to linearny rysunek, będący prawdopodobnie pracą przygotowawczą do większej kompozycji. Rysy twarzy dziecka są mocne, ze szczególnie zaznaczonym nosem oraz oczami. Ubiór – koszula z żabotem oraz spodnie przepasane dekoracyjną wstęgą i leżący przy nodze cylinder wskazują na przebranie. Dziecko karmi łąbędzia. Ciekawym zagadnieniem w tej pracy jest przedstawienie malucha, którego rysy twarzy nie dają się do końca zidentyfikować. I. Kołoszyńska uznała, że dziecko jest dziewczynką³, ja skłaniam się jednak do tego, że jest to chłopiec, o czym świadczy strój w stylu ubiorów chłopięcych z czwartego ćwierćwiecza XVIII wieku i początków XIX wieku⁴, a także wyraziste rysy twarzy.

Serce Jezusa to praca przedstawiająca stojącego Zbawiciela, który w lewej ręce trzyma kij pasterski, a w prawej symboliczne serce. Za Chrystusem rozpościera się schematyczny pejzaż. Rysunek został podkolorowany akwarelą.

Scena orientalna to dwóch mężczyzn ubranych w stroje wschodnie w turbanach na głowie. Postacie siedzą na koniach. Scenę zdobi arabeska oraz motywy kwiatowe.

Alegoria pracy to kompozycja o rzadkim dla artysty dużym formacie. Przedstawia pracujących mężczyzn przy drabiniastym

³ I. Kołoszyńska, op. cit., s. 446, poz. 40.

⁴ A. Sieradzka, *Tysiąc lat ubiorów w Polsce*, Warszawa 2003, s. 124–153.

wozie. Kompozycja ta charakteryzuje się stylizowanym i dekoracyjnym wykonaniem. Została również podkolorowana kredkami i akwarelą. Jej rozmiar może świadczyć, że była tworzona na potrzeby plakatu.

Postać Anioła oraz *Król prowadzący pachołka* to ilustracje bądź projekty kostiumów. Dwa szkice ukazują studia koni. Na jednym widoczny jest koń i wóz, na drugim zwierzę ciągnie sanie. Są to rysunki przygotowawcze do obrazów. Zachowały się również projekty elementów dekoracyjnych, które utrzymane są w manierze zmodernizowanego baroku i przedstawiają wazy ozdobione stylizowanymi liśćmi akantu oraz panoplia. Prawdopodobnie są to projekty do zamówienia na odnowienie kościołów, o czym będę pisała poniżej.

Drzewo to prosty rysunek. Ostre, suche konary przypominają drzeworyt *Grusza*. W zbiorach rodziny znajdują się także dwie prace wykonane kolorowymi kredkami. *Kompozycja z okrągłym stołem i parasolką* to praca młodzieńcza. Świadczy o tym nieporadny rysunek i nieumiejętne zastosowanie proporcji. Kolorystyka także jest mało udana. *Kobiety pracujące w polu* to wariacja na temat obrazu Jean'ę Francois Millet'a⁵ *Kobiety zbierające kłosy*⁶. Rouba przedstawił na nim dwie schylone kobiety pracujące na roli. Neutralne tło w kolorach brązów i zieleni zostało zamalowane niedokładnie i pośpiesznie.

Ciekawym źródłem informacji o pracy artysty jest jego szkicownik. Całość zeszytu stanowi trzydzieści jeden stron, z czego niektóre są powyrywane i znajdują się poza kajetem. Dla potrzeb pracy, rysunki przedstawiające widoki Paryża dołączyłam do prac z okresu francuskiego. Pozostałe z nich podzieliłam tematycznie.

Jedną z grup stanowią autoportrety i portret. Pierwszy z nich – *Autoportret* przedstawia artystę z papierosem w ustach. Jest to rysunek wykonany węgłem, o miękkim modelunku i delikatnym cieniowaniu twarzy. *Autoportret w szalu* to praca na-

⁵ Jean Francois Millet (1814–1875), francuski malarz, przedstawiciel dziewiętnastowiecznego realizmu, zob. *Millet Sessanta capolavori dal Muzeum of Fine Arts di Boston*, katalog wystawy Museo di Santa Giulia Brescia, Brescia 22.10.2005–19.03.2006.

⁶ Obraz jest eksponowany w Musée d'Orsay w Paryżu, we Francji.

rysowana ołówkiem. Charakteryzuje się mocnymi, wręcz ostrymi rysami twarzy. Kreska jest wyraźna, zaznaczone są głębokie zmarszczki na czole oraz wokół nosa. Szal oraz lewe ucho zostały naszkicowane schematycznie. Najciekawszym z nich jest *Autoportret z wieżą Eiffla*. Autor przedstawił się na nim w nietypowy sposób. Zawieszona w powietrzu twarz bez szyi, rysowana sepią i ołówkiem przybrała demoniczny wyraz. Bliski kadr, dbałość o szczegóły, spojrzenie utkwione w patrzącego oraz sroga mina przywodzą na myśl fotograficzne autoportrety Stanisława Ignacego Witkiewicza⁷. W dolnej partii kompozycji artysta umieścił zarysy wieży i mostu. Te autoportrety są bardziej spontaniczne, pozwalają także na swobodne ukazanie osobowości artysty, tym samym są bardziej indywidualne i ukazują tę intymną stronę artysty. Widać to doskonale w powyższych rysunkach, na których artysta wykazał się poczuciem humoru i dystansem do samego siebie. Pokazał własną twarz w bardzo swobodny, wręcz groteskowy sposób. Można w nich zauważyć „przejaw mistrzostwa, polegającego na skrajnym ograniczeniu środków wyrazu artystycznego, bowiem jeżeli kolor można by porównać z pięknem wrażenia, to rysunek z jego sensem lub samą ideą”⁸.

Portret mężczyzny to portret wykonany węglem. Przedstawia młodą osobę z długimi włosami sięgającymi ramion, o owalnej twarzy, małych oczach, wydatnych ustach i dużym nosie. Pięć rysunków ze szkicownika to dwa nieukończone – *Studia głów męskich*, *Studium leżącego mężczyzny* oraz *Pieta*, nad którą widnieje szkicowy fragment *Oplakiwania*. Prace te są bardzo lapidarne i uproszczone. Dukt ołówka jest miękki, a linia delikatna i płynna. Trzy szkice przedstawiają sceny rodzajowe. Dwa z nich mogą być przedstawieniami *Alegorii pracy*. Prawdopodobnie są to rysunki do plakatów. Pierwszy z nich ukazuje dwóch mężczyzn trzymających narzędzia pracy. Jeden z nich

⁷ Stanisław Ignacy Witkiewicz (ur. 1885 Warszawa – zm. 1939 Jeziorany), malarz, pisarz, dramaturg, fotografik. Twórca teorii czystej formy, filozof, zob. J. Degler, *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918–1939)*, Warszawa 2009.

⁸ J. Białostocki, *Znaczenie rysunków*, [w:] *Najcenniejsze rysunki obce ze zbiorów polskich*, katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, 1980.

klęczy, a drugi pochyła się nad robotą. Rysunek ten jest bardzo symetryczny. Jego osią jest trzymany przez mężczyznę długi kij w środku kompozycji. Charakteryzuje się on także uproszczoną, poddaną geometryzacji formą. Ukazani mężczyźni przywodzą na myśl formistyczne sylwety ludzkie. W kolejnym rysunku panuje istny *horror vacui*. Na pierwszym planie została przedstawiona scena z wozem wypełnionym plonami, przy którym znajduje się dwóch mężczyzn oraz towarzyszące im psy. Za wozem widnieje postać kobiety z workiem na plecach. Praca ta jest bardzo dekoracyjna. Stylistycznie nawiązuje do prac powstałych w kręgu Rytmu.

Nietypowym rysunkiem jest *Kompozycja z myślicielem*. Schematycznie wykonana praca przedstawia wnętrze biblioteki ze stołami oraz regałami wypełnionymi księgami. W centrum pomieszczenia, na podwyższeniu, w niszy widnieje sylwetka siedzącego w fotelu starca. Po prawej stronie, przy pulpicie, na bardzo wysokim krześle, drobna męska postać zajęta jest kopiowaniem. W lewym górnym rogu wnętrza zamieszkał pająk tkający ogromną sieć. Pod rysunkiem widnieje napis: „Czas ucieka wieczność czeka”.

Szkicownik zawiera również *Studia koni* i *Pejzaż z budynkiem*, na którym widnieje fragment zabudowań przesłoniętych drzewami. Rysunek ten cechuje dynamiczna, ostra kreska. Następnymi pracami są bukiety kwiatów, których miękkie płatki przypominają róże bądź peonie. Ostatnie pięć rysunków to projekty liternictwa, rysunki zabawek w kształcie ptaków oraz wzory pudełek i projekt reklamy firmy zabawkarskiej J. Lubecka w Paryżu. Na tym ostatnim rysunku, podkolorowanym akwarelą, przy napisie promującym firmę znajduje się przedstawienie siedzącej dużej lalki, trzymającej w rękach kukielki.

W dokumentach zachował się wzór sztandaru dla Instytutu Nauk Handlowo-Gospodarczych w Wilnie. Przedstawia on godło Polski oraz herb instytucji. Ciekawostką jest etykieta do wina własnej produkcji artysty, z napisem „Wino własnego rozlewu. K.M. Roubowie w Wilnie. In vino Veritas”. W 1933 roku artysta wykonał projekt Wielkiego Złotego medalu III Tragów Północnych w Wilnie. *Exlibris Michała Rouby* to prosty, stylizowany, mocno uproszczony, poddany geometryzacji motyw

kwiatów w wazonie. Malarz był także autorem pieczęci Szkoły Rzemiosł i Przemysłu Artystycznego w Wilnie. W środku stempla znajduje się wpisana w kwadrat sylweta kobiety z rozwiniętym zwojem tkaniny i dzbankiem z pędzlami oraz wpisane w narożach litery WTAP. Pracą, która pokazuje zaangażowanie społeczne Rouby jest wykonany przez artystę *Adres okolicznościowy*, skierowany przez młodzież polską studiującą w Paryżu do Marii Curie-Skłodowskiej z okazji dwudziestopięciolecia działalności naukowej noblistki. „Adres pisany jest antykwą z ozdobnymi literami, stylizowanym ornamentem roślinnym”⁹.

Godna przypomnienia jest seria niedużych rysunków wykonanych ołówkiem oraz tuszem, przedstawiających dekoracje orientalne, maski afrykańskie, typy japońskie, egipskie oraz europejskie motywy i naiwne ludowe, animalistyczne figurki. Kartki te, z odręcznymi notatkami autora pokazują świadomego własnego rozwoju artystę, interesującego się nie tylko – jak o nim pisano – pięknem ziemi wileńskiej, ale także sztuką orientalną i prymitywną, choć nigdy nie wprowadził jej do swojej twórczości. Ostatnimi projektami, które chciałabym tu załączyć są wzory lamp i żyrandoli. Projekty są luźnymi szkicami, nawiązującymi do nurtu *art déco* oraz do zmodernizowanych neostylów. Na koniec dodam tu także szkic wnętrza przedstawiającego fragment salonu, z zaznaczonymi fotelami i kanapami przyściennymi oraz rysunek scenografii teatralnej z postacią Ateny.

Grafika użytkowa, wykonywana przez artystę jako działalność poboczna, ukazuje nam twórcę płodnego oraz wszechstronnego. Prace te nie przedstawiają wysokiej jakości artystycznej, niemniej są one dobrze wykonanymi projektami, wpisującymi się w stylistykę lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Rysunki ze szkicownika ukazują nam bardziej osobistą część twórczości artysty, który od początku swej drogi twórczej podejmował próby zmierzenia się z materią plastyczną. Szkicownik przedstawia intymną stronę przemyśleń dotyczących zagadnień sztuki. Zachowane projekty i rysunki są doskonałym materiałem badawczym, który uzupełnia dorobek twórczy artysty.

⁹ I. Kołoszyńska, op. cit., s. 455.

Freski

Rouba był także wykonawcą trzech zleceń na realizację polichromii oraz obrazów do kościołów.

Pierwszym z nich była realizacja zamówienia dla kościoła w Różance k. Lidy w 1925 roku (obecnie Białoruś). Małżeństwo Roubów wykonało tam w technice kazeinowo-klejowej „polichromię kościoła Św. Piotra i Pawła obejmującą monumentalne wizerunki patronów kościoła (w blendach okiennych na zamknięciu prezbiterium), 10 scen z ich życia (na ścianach tarczowych nawy), ornamentalną rozetę na sklepieniu prezbiterium oraz postaci klęczących aniołów i przedstawienia ornamentalno-symboliczne na łuku tęczy”¹⁰. „Wydłużone postacie, obwiedzione wyraźnym konturem, ukazane zostały w powściągliwym ruchu, wyrażonym głównie subtelną gestykulacją delikatnych dłoni o smukłych palach”¹¹. Dekoracja ta uległa zniszczeniu w 1974 roku¹². W przewodniku po ziemi wileńskiej napisanym przez M. Morelowskiego widnieje wzmianka o tej realizacji: „W zakresie nowoczesnego wyposażenia kościołów dziełami malarstwa dokonano jeszcze bardzo mało na naszym terenie. Na pierwszy plan wysuwają się dzieła malarzy wileńskich w Różance lidzkiego powiatu w k. parafii – szlachetne kompozycje figuralne, ściennie, pędzla M. i K. Roubów”¹³. Niestety, dziś dysponujemy tylko kilkoma zdjęciami archiwalnymi. Na pierwszym zdjęciu widoczne jest prezbiterium z wymalowanymi postaciami św. Piotra i Pawła. Figury te są hieratyczne, stylistycznie nawiązują do wczesnego gotyku i sztuki bizantyńskiej. Kompozycja, układ szat oraz twarze są potraktowane w sposób bardzo prosty, wręcz ascetyczny. Analogicznie zostały opracowane dwie sceny – *Wyzwolenie Piotra z więzienia* i *Walka Piotra w ogrójcu*. Niestety, tylko pierwsze z przedstawień jest widoczne w całości. Ukazuje ono klęczącego św. Piotra, zakutego w kajdany i stojącego nad

¹⁰ M. Biernacka, op. cit., s. 146.

¹¹ Katarzyna Uchowicz, *Śladami Paców. Rzecz o kościele w Różance*, [w:] *Menotyra*, 2013, t. 20, s. 33.

¹² M. Biernacka, *Ibidem*.

¹³ M. Morelowski, *Zarys sztuki wileńskiej z przewodnikiem po ziemiach między Niemnem a Dźwiną*, Wilno 1939, s. 156.

nim anioła. Twarze oraz szaty zbliżone są stylistycznie do malarstwa szkoły Mychajła Bojczuka, nawiązującej do wzorców sztuki bizantyńskiej i ruskiej. Jak wcześniej pisałam, z tą szkołą była luźno związana Kazimiera Adamska. Dziś niestety nie możemy stwierdzić, które partie fresków zostały wykonane przez nią, a które przez Michała Roubę.

Kolejne zamówienie zostało wykonane w latach 1926–1927¹⁴ dla kościoła w Żołudku k. Lidy pod wezwaniem Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny (obecnie Białoruś). Artysta zrealizował tam przedstawienie *Zwiastowania, Koronację Marii*¹⁵, a także wykonał przedstawienie „*Immaculata wśród aniołów*”, ponadto figuralno-ornamentalną dekorację: kompozycję złożoną z czterech wpisanych w ramiona krzyża przedstawień maryjnych¹⁶. Dariusz Konstantynów wymienia dwa przedstawienia: *Zwiastowanie* oraz *Koronację Marii*¹⁷. Były one wykonane na „stropach kaplic”¹⁸, stylizowane na malarstwo „neoklasycystyczne w technice *en grisaille*. W iluzjonistycznych obramieniach widniały: *Zwiastowanie* oraz *Immaculata wśród aniołów*”¹⁹. Artysta wykonał tam również „figuralno-ornamentalną dekorację stropu nawy: kompozycję złożoną z czterech wpisanych w ramiona krzyża przedstawień maryjnych”²⁰. Stylistycznie fresk ten nawiązuje do malarstwa z pogranicza baroku i klasycyzmu. Artysta pokusił się o zmianę koncepcji ikonograficznej – anioł nie trzyma w dłoni lilii, rosną one w dolnej partii malowidła. Twarze postaci są w pełni dopracowane. Mają łagodne rysy. Roubę wprowadził tu także perspektywę linearną, próbując tym samym stworzyć w pracy tej głębię przestrzenną.

Koronacja Marii to drugi fresk w kościele w Żołudku. Maria została ukazana w pozie stojącej, ze skrzyżowanymi rękoma na wysokości serca. Jej głowa jest pochylona, a twarz pociągła.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ D. Konstantynów, op. cit., s. 275.

¹⁶ *Słownik Polskich Artystów*, t. IX, op. cit., s. 146.

¹⁷ D. Konstantynów, op. cit., s. 209, il. 302 a–b, ilustracje archiwalne. Prace te zostały wykonane.

¹⁸ M. Biernacka, op. cit.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem. Prace te zostały całkowicie zasłonięte ok. 1970 roku.

Rouba wydłużył sylwetkę Marii, tak jak jej dłonie. Matkę Boską otaczają anioły, a dwa z nich trzymają koronę nad jej głową. W kościele w Żołudku zostały zrealizowane lub zachowane przez artystę tylko te dwa freski. Zachowane fragmenty fresków w Żołudku i fotografie wnętrza kościoła w Różance świadczą o wszechstronności małżeństwa Roubów, a także o wiedzy teoretycznej w zakresie malarstwa ściennego.

Ostatnie zlecenie pochodzi z roku 1932 i dotyczy dekoracji oraz remontu prezbiterium kościoła w Konstancyńowie k. Święcian pod wezwaniem Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny. Artysta miał wykonać następujące prace: „wymalowanie sufitu i ścian w kolorach omówionych oraz dwóch dekoracyjnych obrazów wyobrażających Wniebowzięcie Najświętszej Maryji Panny i Św. Antoniego Padewskiego, a także rozety na suficie”²¹. W kościele tym nie zachowały się, niestety, żadne z wymienionych w umowie prac Rouby. Nie dysponuję również żadnym zdjęciem archiwalnym. W takiej sytuacji przeprowadzenie analizy jest niemożliwe. Zdjęcia z 2008 roku pokazują wnętrze nowo odnowione i pomalowane, nie widać na nim żadnych śladów dawnych fresków.

Ten bardzo skąpy materiał zachowany z realizacji malarstwa freskowego Michała Rouby i Kazimiery Adamskiej nie pozwala na dokładne przeprowadzenie badań i analizy porównawczej. Temat malarstwa religijnego w okresie dwudziestolecia międzywojennego wymaga jeszcze gruntownego opracowania. Niewiele dzisiaj wiemy na temat fresków w kościołach pozostających na terenie obecnej Białorusi i Litwy.

²¹ Odpis umowy pomiędzy Michałem Roubą, Janem Siemaszkiewiczem, A. Chomińskim i ks. A. Łuszkiewiczem – kolekcja rodziny artysty.

Zakończenie

Większość spuścizny artysty pozostaje nadal w posiadaniu jego rodziny i chociaż osoby, które znały i pamiętają Roubę można policzyć na palcach jednej ręki, udało mi się przeprowadzić z nimi wywiady. Te czasami dziwne strzępy informacji pokazały człowieka ideowego, wierzącego w sztukę i konieczność jej krzewienia wśród młodzieży. Przedstawiając osobę malarza, celem moim było ponowne przypomnienie jego twórczości oraz działalności na polu edukacji artystycznej.

Michał Rouba nie wpisuje się w kanon polskiej historii sztuki jako artysta awangardowy, ani na wskroś nowoczesny, o radykalnych poglądach. Jest on przedstawicielem umiarkowanego kierunku w malarstwie dwudziestolecia międzywojennego, o za-barwieniu klasycyzującym. Jednakże jest godny uwagi i przypomnienia ze względu na fakt, iż od 1917 roku brał czynny udział przy próbach organizowania w Wilnie grup artystycznych. Był jednym z współzałożycieli WTAP, które odegrało bardzo ważną rolę tworząc indywidualny „styl” malarski, który funkcjonuje w polskiej historii sztuki jako „szkoła wileńska”. Maniera malarska artysty była jej bardzo bliska. W jego pracach wyczuwalne jest sięganie do epoki baroku i romantyzmu – w szczególności w pejzażach, które zostały poddane modernizacji oraz uproszczeniu. W cyklu wileńskim dostrzec można zaś doskonałego kolorystę, który nie obawiając się zaskakujących kontrastów barwnych, skłania się w stronę „magicznego realizmu” spod znaku niemieckiej grupy Neue Sachlichkeit. Cykl miejski jest jedyny w swoim rodzaju i nie posiada analogii w malarstwie polskim. Jedynym artystą, którego sztuka podejmuje podobne tematy i w podobny sposób je pokazuje, jest Rafał Malczewski. Jednak obrazy Rouby wyróżniają się nastrojowością i poetyką

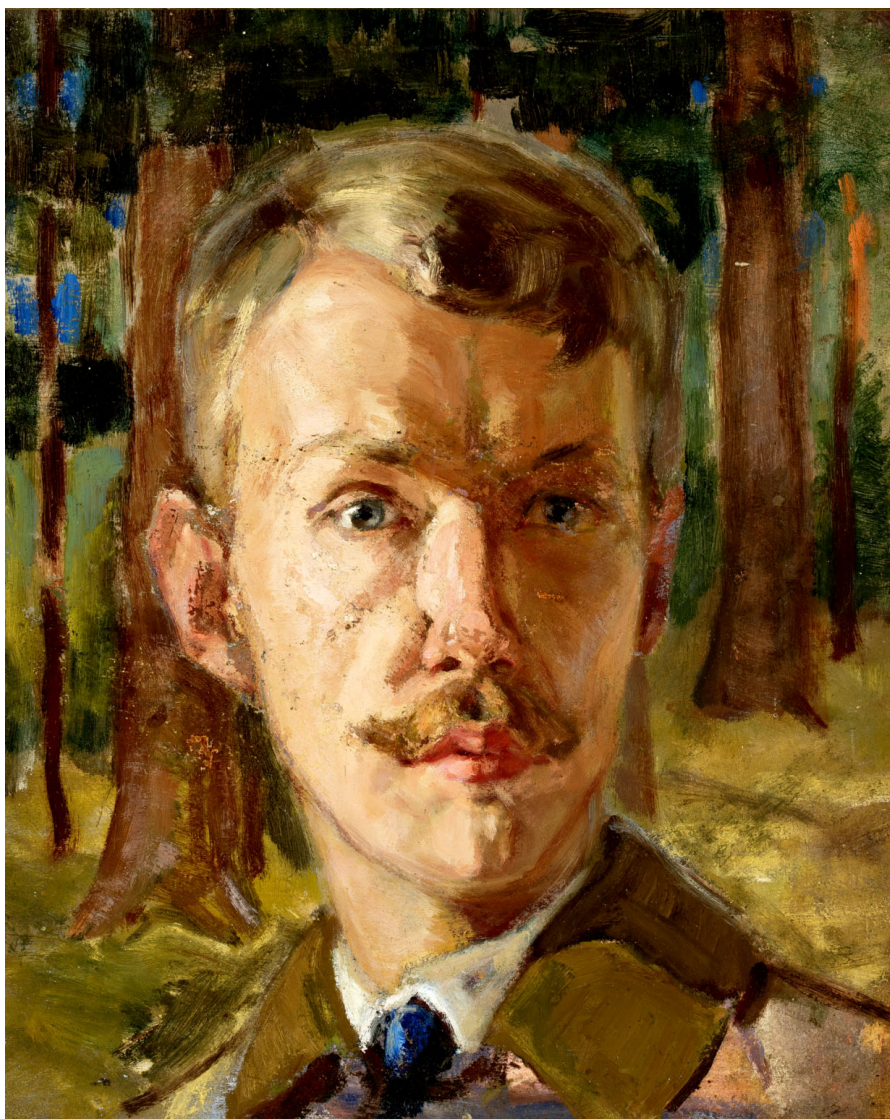
wizją miasta, które odchodzi w niepamięć, wypierane przez nową, nowoczesną zabudowę.

Malarze z kręgu środowiska wileńskiego, choć bardzo oddaleni od Warszawy, brali czynny udział w życiu artystycznym II Rzeczypospolitej, a ich twórczość miała wpływ na kolejne pokolenia artystów pochodzących z kresów. Biografia i twórczość Michała Rouby stanowią próbę ukazania życia malarzy ze wschodnich rubieży przedwojennej Polski, którzy swym talentem potrafili wpisać się w kanon współczesnej im sztuki.

Żywię nadzieję, iż ta praca będzie początkiem szczegółowego opracowania monograficznego artystów z kręgu wileńskiego, tym bardziej, iż obecnie istnieje już dostęp do litewskich archiwów i muzeów. Liczę również na to, że moja monografia przyczyni się do prowadzenia badań nad kolekcjonerstwem w dwudziestoleciu międzywojennym, a także do ponownej interpretacji wątku Nowej Rzeczowości w sztuce polskiego dwudziestolecia międzywojennego.



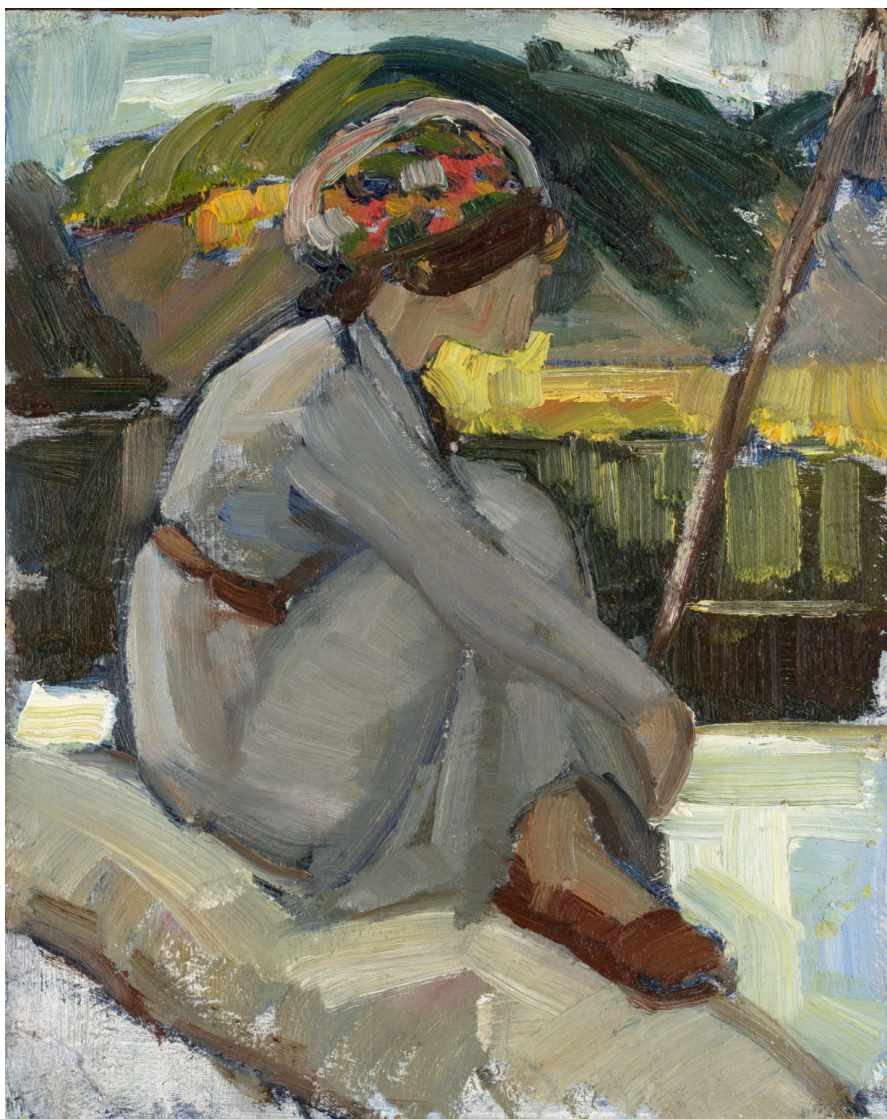
1. *Krajobraz z widokiem na Kopiec Kościuszki*, 1914,
olej, płótno, 19 x 15,5 cm,
Muzeum Narodowe w Warszawie,
nr inw. MPW 3052



2. *Autoportret*, ok. 1920,
olej, tektura, 36,5 x 30 cm,
Muzeum Narodowe w Warszawie,
nr inw. MPW 3053



3. *Kościół św. Jakuba*, 1921,
olej, tektura, 21,5 x 28,5 cm, sygn. p. d.: M. Rouba,
Muzeum Narodowe w Warszawie,
nr inw. MPW 3054



4. *Portret żony nad wodą*, ok. 1921,
olej, tektura, 30,5 x 24,5 cm,
Muzeum Narodowe w Warszawie,
nr inw. MPW 2864



5. *Droga do Wilna*, 1926,
olej, sklejk, 50,6 x 60,8 cm, sygn. p. d.: M. Rouba 1926,
Narodowy Zakład im. Ossolińskich, Wrocław



6. *Wieś nad rzeką /Wilja pod Wilnem/*, ok. 1926,
olej, sklejką, 29,5 x 40 cm, niesygn.,
Muzeum Narodowe w Warszawie,
nr inw. MPW 3056



7. *Młyn w lesie*, 1927,
olej, płótno, 49,5 x 59 cm, sygn. p. d.: Rouba 1927,
Muzeum Śląskie w Katowicach,
nr inw. MŚK/SzM/463



8. *Młyn nas rzeką*, ok. 1927,
olej, płótno, 42 x 53,3 cm,
Muzeum Narodowe w Warszawie,
nr inw. MPW 3067



9. *Czerwone domki*, 1929,
olej, sklejką, 55 x 52,5 cm, sygn. p. d.: M. Rouba 1929/WILNO,
Muzeum Narodowe w Warszawie,
nr inw. MPW 3057



10. *Kaplica w parku*, 1929,
olej, płótno, 68 x 76 cm, sygn. p. d.: M. Rouba 1929/WILNO,
Muzeum Narodowe w Warszawie,
nr inw. MPW 3058



11. *Domki praczek*, 1930,
olej, sklejką, 52 x 60,5 cm, sygn. p. d.: M. Rouba 1930/WILNO,
Muzeum Narodowe w Warszawie,
nr inw. MPW 3059



12. *Żółty dom*, 1930,
olej, sklejką, 50 x 58,6 cm, sygn. p. d.: M. Rouba 1930/WILNO,
Muzeum Narodowe w Warszawie,
nr inw. MPW 2185



13. *Niebieski domek zimą*, ok. 1930,
olej, sklejką, 74,5 x 77,5 cm, niesygn.,
Muzeum Narodowe w Warszawie,
nr inw. MPW 2821



14. *Miasto*, 1932,
olej, sklejką, 51 x 39,5 cm, sygn. p. d.: M. Rouba 1932/WILNO,
Muzeum Narodowe w Warszawie,
nr inw. MPW 3061



15. *Sklepiki*, 1932,
olej, sklejką, 29,8 x 38,5 cm, sygn. p. d.: M. Rouba 32,
Muzeum Narodowe w Warszawie,
nr inw. MPW 3062



16. *Zakład pogrzebowy*, 1932,
olej, sklejką, 28 x 36 cm, sygn. p. d.: MRoubal 1932/WILNO,
Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie,
nr inw. PMW-507-OMO



17. *Dorożka wileńska/ Dorożkarz wileński*, 1934,
olej, płótno, 61 x 75 cm, sygn. p. d.: M. Rouba 1934/WILNO,
Muzeum Narodowe w Warszawie,
nr inw. MPW 2825



18. *Jesienne mgły*, 1935,
olej, płótno, 84 x 197 cm, sygn. p. d.: M. Rouba 1935/WILNO,
Muzeum Narodowe w Warszawie,
nr inw. MPW 3051



19. *Szary dzień*, ok. 1935,
olej, płótno, 57 x 68 cm,
Muzeum Narodowe w Warszawie,
nr inw. MPW 3063



20. *Pejzaż romantyczny*, 1938,
olej, płótno, 90,5 x 115 cm, sygn. p. d.: M. Rouba WILNO 1938,
Muzeum Narodowe w Warszawie,
nr inw. MPW 3056



21. *Góra Zamkowa w Wilnie*, 1940,
olej, płótno, 52 x 42 cm, sygn. p. d.: M. Rouba 1940,
Muzeum Narodowe w Warszawie,
nr inw. 2827

Katalog wystaw i spis prac

I. WYSTAWY W POLSCE, W KTÓRYCH BRAŁ UDZIAŁ MICHAŁ ROUBA ORAZ WYKAZ PRAC NA NICH PREZENTOWANYCH¹

1914

Salon Richlinga z Warszawy, Wilno

poz. kat. 188 i 191

Chrystus z ołtarza na Wawelu

*Pejzaż z parku Jordana*²

1922

**I Doroczna Wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plasty-
ków, ul. A. Mickiewicza 33 a, Wilno, październik–listopad**

poz. kat. 162–177

Wilja – akwarela

Po burzy

Tratwy na Wilji

Drzewa

Dzień zaduszny w Wilnie

Po deszczu

Zmrok nad rzeką

Brzozy

Drzewa nad Wilją

Bajka

Kościół św. Jakuba

Chata nad stawem

¹ Wykaz został przygotowany w oparciu o katalogi wystaw, informacje znajdujące się w albumie artysty oraz spis I. Kołoszyńskiej, op. cit., s. 420–421.

² Obie prace zostały dopisane w katalogu ołówkiem i były wystawiane poza katalogiem.

Flisacy
Pejzaż
Pejzaż
Pejzaż

**Wystawa Obrazów Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków,
Łazienki Królewskie – Podchorążówka, Warszawa, październik–
listopad**

poz. kat. 93–99

Brzozy
Tratwy
Flisacy
Drzewa
Dzień zaduszny w Wilnie
Brzeg Wilji
Po burzy

1923

**II Doroczna Wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Pla-
styków, Pałac Reprezentacyjny, Wilno, czerwiec–lipiec**

poz. kat. 74–76

Modlitwa – kompozycja
Motyw szary
Studium – akwarela

1924

Wystawa Sztuk i Rzemiosł, sala kina „Apollo”, Wilno

poz. kat. 120–127

Most w Paryżu
Most w Paryżu
Kościół Notre Dame de Paris
Stary Paryż
Zbiór kartofli
Kościół Sacré Coeur w Paryżu
Modlitwa
Koń

1926

**Wystawa Artystów Członków Wileńskiego Towarzystwa Artystów
Plastyków, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, mar-
zecz–kwiecień**

poz. kat. 86–95

Wilja pod Wilnem
Pejzaż z młynem
Z nad Sekwany
Praca

Zbiórka kartofli
Most w Paryżu
Most w Paryżu
Dony
Katedra Notre Dame de Paris
Modlitwa

**IV Doroczna Wystawa Obrazów Wileńskiego Towarzystwa
Artystów Plastyków, Pałac Reprezentacyjny, Wilno, maj–czer-
wiec**

poz. kat. 93–102
Pejzaż z młynem
Wilja pod Wilnem
Praca
Noc księżycowa nad jeziorem
Po burzy
Łąka nad wodą
Drzewa nad Wilją
Wilno (Kościół Dominikański)
Z nad Sekwany
Z okolic Wilna

**Salon 1926, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa,
grudzień**

poz. kat. 237–239
Droga do kościoła
Wyjazd na targ
Leda z Wileńszczyzny

1927

**Wystawa Zbiorowa Prac Wileńskiego Towarzystwa Artystów
Plastyków, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa,
marzec**

poz. kat. 117–125
Melodja wiosenna
Droga do Wilna
Chatka w puszczy
Ranek nad stawem
Chatka białoruska
Droga do kościoła
Wyjazd na targ
Leda z Wileńszczyzny
Wspomnienia wileńskie

**V Doroczna Wystawa Obrazów i Rzeźb Wileńskiego Towarzystwa
Artystów Plastyków, Pałac Reprezentacyjny, Wilno, czerwiec–
lipiec**

poz. kat. 77–87

Ranek nad stawem
Młyn nad stawem
Leda z Wileńszczyzny
Wyjazd na targ
Droga do Wilna
Melodja wiosenna
Wieczór nad wodą
Świt na Wilji
Ulica w Wilnie
Chatka w puszczy
Zmrok nad Ostrą Bramą

Salon 1927, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, grudzień

poz. kat. 274–276
O zachodzie
Woda na Polesiu
Martwa natura

1928

Wystawa Zbiorowa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, marzec

poz. kat. 209–218
Rybacy nad Piną
Zakątek parku
Ranek na wodzie
Staw I
Staw II
Ballada
Świt na Wilji
Staw III
Kaplica w parku
Pejzaż z karocą

VI Doroczna Wystawa Obrazów i Rzeźb Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, Pałac Reprezentacyjny, Wilno, maj–czerwiec

poz. kat. 111–121
Rybacy nad Piną
Zakątek w parku
Staw I
Staw II
Staw III
Ballada
Kaplica w parku
Pejzaż z karocą
Martwa natura
Studjum do obrazu

Pejzaż ze strumykiem

Salon 1928, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, grudzień

poz. kat. 263

Rybacy

Wystawa Regionalna. I Targi Północne, Wydział Sztuk Pięknych USB, Wilno, sierpień–wrzesień³

Wystawa Okrężna

Węglarz⁴

1929

Wystawa Zbiorowa Prac Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, marzec

poz. kat. 126–129

Pagórki wileńskie

Zjazd do przewozu

Chata nad brzegiem

Wiejska droga

Powszechna Wystawa Krajowa, Poznań, maj–wrzesień

poz. kat. 540–548

Rybacy

Młyn

Pagórki wileńskie

U przewozu

Stary park

Droga do Wilna

Rybacy na Polesiu

Chata nad brzegiem

Pejzaż z karocą

VII Doroczna Wystawa Obrazów i Rzeźb Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, Pałac Reprezentacyjny, Wilno, czerwiec

poz. kat. 75–80

Stara kaplica na Polesiu

Staw rankiem

Studjum

Studjum

Studjum

Studjum

³ Brak katalogu.

⁴ Katalog wystawy nie posiada wykazu eksponowanych prac, podaje jedynie spis prac sprzedanych i rozlosowanych.

**Salon 1929, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa,
grudzień**

Poz. kat. 257

Pagórki wileńskie

1930

**Wystawa Jubileuszowa Prac Wileńskiego Towarzystwa Artystów
Plastyków, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa,
kwiecień**

poz. kat. 58–68

Czerwone domki

Żółty dom

Domki na przedmieściu

Stawek

Ulica Mickiewicza w Wilnie

Studjum I

Studjum II

Studjum III

Studjum IV

Studjum V

Studjum VI

**Wystawa Jubileuszowa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Pla-
styków, Pałac Reprezentacyjny, Wilno, czerwiec**

poz. kat. 160–173

Czarny dom

Domki na przedmieściu

Żółty dom

Czerwone domki

Niebieski domek

Ulica Mickiewicza w Wilnie

Stawek

Studjum śniegu

Studjum śniegu

Studjum śniegu

Studjum śniegu

Studjum śniegu

Studjum śniegu

Stawek z kładką

**Jubileuszowy Salon Krakowski, Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych, Kraków, czerwiec–lipiec**

poz. kat. 121–122

Stara kaplica

Droga do Wilna

Salon Listopadowy, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, listopad

poz. kat. 124–125

Domki praczek

Niebieska willa

1931

Wystawa obrazów i grafiki artystycznej Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Lwów, styczeń

poz. kat. 53–60

Szary dzień

Droga do Wilna

Pejzaż ze strumykiem

Kaplica w Duboi

Stary park

Rybacy na Polesiu

Żółty dom

Ulica Mickiewicza

Stała Wystawa Sztuki w Wilnie (II wystawa artystów wileńskich)

poz. kat. 123–124

Studjum

Studjum

Wystawa Związku Artystów Plastyków Wileńskich, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, luty

poz. kat. 53–60⁵

Salon Wiosenny im. Józefa Piłsudskiego, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa

poz. kat. 278

Dorożkarz wileński

VIII Doroczna Wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, Pałac Reprezentacyjny, Wilno, czerwiec

poz. kat. 96–98

Czerwone mury

Dorożkarz

Droga do młyna

I-sza wystawa obrazów Artystów Wileńskich, Druskienniki, lipiec–sierpień

poz. kat. 81–85

Czerwone domki

Wilja pod Wilnem

⁵ Katalog nie jest dostępny.

Studjum I
Studjum II
Studjum III

1932

Salon Zimowy, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, grudzień 1931–styczeń 1932

poz. kat. 181–182

Mury kościelne
Przedmieście

Salon Wiosenny Rytmu, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, maj

poz. kat. 107–108

Pejzaż wiosenny
Pejzaż zimowy

Nowa Generacja, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, Lwów, lipiec–wrzesień⁶

poz. kat. 85–87

Czerwone domki
Żółty dom
Dorożkarz wileński

Galeria Sztuki Polskiej, Kamienica Baryczków, Warszawa

poz. kat. 267

Domki praczek

1933

Wystawa Zbiorowa Prof. Ludomira Sleńdzińskiego. Wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków „Krypta królewska Bazyliki Wileńskiej”, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, kwiecień–maj

poz. kat. 146–154

Pejzaż kompozycyjny (1933)
Nad strumykiem (1933)
Miasto (1932)
Fragment miasta (1932)
Fragment miasta (1932)
Z okolic Wilna (1932)
Kościół św. Anny (1933) – drzeworyt trójbarwny
Grusza (1933) – drzeworyt trójbarwny
Chatka białoruska (1933) – drzeworyt dwubarwny

⁶ Wystawa została przeniesiona do Łodzi oraz do Warszawy do Instytutu Propagandy Sztuki.

1934

Salon Listopadowy, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, listopad

poz. kat. 124–125

Domki praczek

Niebieska willa

IV Salon Zimowy, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, styczeń

poz. kat. 182

Srebrny pejzaż

Salon 1934, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, maj–lipiec

poz. kat. 88–89

Miasto

Pejzaż wiosenny

XIV Wystawa Obrazów i Rzeźb Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, Szkoła Rzemiosł i Przemysłu Artystycznego WTAP, Wilno, grudzień

poz. kat. 72–85

Domy pod Górą Zamkową

Ginące Wilno

Wilja

Fragment miasta

Pejzaż wiosenny, powinno być

Peonie

Sklepiki

Zakład pogrzebowy

Okolice Wilna

Kościół św. Anny – drzeworyt

Chata – drzeworyt

Grusza – drzeworyt

Szkic do obrazu w Pałacu Arcybiskupim

Nowy młyn wieczorem

1935

Wystawa Zbiorowa Prac Michała Rouby, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, luty

poz. kat. 36–66

Kaplica w parku

Stary park

Ginące Wilno

Ul. Mickiewicza w Wilnie

Okolice Wilna

Miasto
Pejzaż wiosenny
Wilja
Szkic wody
Szkic brzegów Wilji
Chata nad Wilją
Nad strumykiem
Niebieska willa
Szary dzień
Widok na Wilno
Domy pod Górą Zamkową
Drzewa we mgle
Z wileńskich wzgórz
Szary dzień II
Szkic rzeki
Szkic snopków
Szkic kapliczki
Okolice Wilna
Pagórki wileńskie
Pejzaż nad strumykiem
Na szosie
Okno
Pejzaż z karocą
Staw
Brzeg Wilji
Szkic znad jeziora

V Salon Zimowy, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, luty

poz. kat. 160

Nowy młyn

**Wystawa Członków BLOKU Zawodowych Artystów Plastyków,
Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa–Łódź, kwiecień**

poz. kat. 33–34

Miasto

Domki ze studnią

**Wystawa Zbiorowa prac Michała Rouby, Wilno, wrzesień–paź-
dziernik**

poz. kat. 1–60

Dorożkarz wileński

GINĄCE WILNO

Ul. Mickiewicza w Wilnie

Okolice Wilna

Brzegi Wilji

Pejzaż wiosenny

Młynek nad stawem

Sklepiki

Zakład pogrzebowy

Wilja
Szkice domku
Szkic brzegów Wilji
Stary Paryż
Wilja w nocy
Czarny dom
Żółty dom
Czerwone domki
Niebieska willa
Chata nad Wilją
Szary dzień I
Szary dzień II
Notre Dame de Paris
Kwitnące Wilno
Piwonie
Domy pod Górą Zamkową
Pagórki wileńskie I
Pagórki wileńskie II
Szkic kapliczki
Widok na Wilno
Brzegi Wilji
Szkic drzew
Chatka nad Wilją
Domki na Sołtaniszkach
Wzgórza na Karolinkach
Szkic snopów
Szkic z nad jeziora
To lubię – kompozycja
Nowy młyn
Ze wzgórz wileńskich
Noc trzech króli
Jesienne mgły
Przez okno
Martwa natura I
Martwa natura II
Pejzaż owalny
Kopia Matki Boskiej Ostrobramskiej
Błoto na Polesiu
Zakątek leśny
Okolice Wilna
Wilno
Pejzaż ze strumykiem
Szkic do parku
Zielone Jeziora
Stara kapliczka
Cyrk na szosie
Most sztuki w Paryżu

Drzeworyty:
Kościół Św. Anny
Chatka białoruska
Grusza
Wilno

Salon Jubileuszowy 1860–1935, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, grudzień

poz. kat. 149
Jesienne mgły – mały brązowy medal⁷

1936

Salon 1936, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, grudzień

poz. kat. 126–127
Lato – mały srebrny medal⁸
Św. Hubert

1937

Wystawa „Sztuka–kwiaty–wnętrze”, Ogólnopolski Salon Sztuki, Poznań

poz. kat. 166–167
Smutny pejzaż
Szary dzień

Salon Malarski 1937, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, luty–marzec

poz. kat. 112–113
Domy pod Górą Zamkową
Pejzaż z wierzbą

Salon 1937, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, grudzień

poz. kat. 194–195
W parku
Wierzby nad Trockim jeziorem

IX Salon Malarski, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, grudzień 1937–styczeń 1938

poz. kat. 115
Mury pobernardyńskie

⁷ Salon 1937, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Zachęta, Warszawa 1937, op. cit. I. Kołoszyńska s. 385.

⁸ Salon 1937, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Zachęta, Warszawa 1937, op. cit. I. Kołoszyńska s. 385.

1938

II Zbiorowa Wystawa Obrazów Michała Rouby, Kasyno Garnizonowe, Wilno, marzec

poz. kat. 1–56

Św. Hubert

Waka

Przez okno

Podwórko

Mury pobernardyńskie

Maj w parku

Zwózka lodu

Deszcz

Wiosenne tango

Nad brzegiem Wilji

Góra Bekiesza

Wilno

Pejzaż kompozycyjny

Droga do Wilna

Polesie

Widok na Wilno

Z ogrodu O.O. Misjonarzy I

Z ogrodu O.O. Misjonarzy II

Widok na Wilno z Góry Trzech Krzyży

Kaktus

Wilenka pod Wilnem

Ruiny Zamku w Trokach

Ruiny Zamku w Trokach

Ruiny Zamku w Trokach

Ruiny Zamku w Trokach

Widok z baszty zamkowej na jezioro Okmianę

Miasteczko Troki od jeziora I

Miasteczko

Stare domki w Trokach

Troki od jeziora II

Troki po burzy

Żaglówki I

Żaglówki II

Wierzby nad jeziorem Trockim

Ruiny o zachodzie

Rybaczka

Trockie jezioro

Przedmieścia Wilna

Wnętrze

Nasz domek

Widok na Wilno

Szkic domków na przedmieściu

Szkic domków na przedmieściu
Brzeg Wilji I
Brzeg Wilji II
Brzeg Wilji III
Kościół Bernardynów
Kaplica w Ponarach
Stary mur
Widok Wilna z ogrodów O.O. Misjonarzy II
Pejzaż romantyczny
Pejzaż
Wieczorem
Drzeworyty:
Troki
Fragment katedry Wileńskiej
Ruiny Zamku w Trokach

**X Salon Malarstwo, Grafika, Rzeźba, Instytut Propagandy Sztuki,
Warszawa, listopad**

poz. kat. 138
Zwózka lodu

**Salon 1938, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa,
grudzień**

poz. kat. 133–134
Pejzaż romantyczny
Troki

1976

**Trzej pejzażyści. Bronisław Jamontt, Michał Rouba, Aleksander
Szturman, Muzeum Okręgowe w Białymstoku, czerwiec–sier-
pień**

poz. kat. 31–46
Autoportret
Krajobraz z widokiem na Kopiec Kościuszki
Kościół w otoczeniu drzew
Nad brzegiem Wilji
Wieś nad rzeką
Kapliczka w parku
Niebieski domek zimą
Czerwone domki
Żółty dom
Miasto
Dorożkarz wileński
Sklepiki
Widok Wilna wśród drzew
Wieża w Trokach
Krajobraz romantyczny
Góra Zamkowa w Wilnie

1980

Ekspresjonizm w sztuce polskiej, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

poz. kat. 415

Młyn

1982

Malarstwo polskie z lat 1918–1939, Biuro Wystawa Artystycznych w Katowicach, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu

poz. kat. 106

Młyn

1984

Widzenie natury. Wystawa malarstwa, Muzeum Narodowe w Warszawie, Łazienki Królewskie – Podchorążówka, kwiecień–październik

poz. kat. 83

Szary dzień

1989

Wileńskie środowisko artystyczne 1919–1945. Malarstwo, grafika, rzeźba, rysunek, fotografia, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, czerwiec–lipiec

Autoportret

Czerwone domki

Kaplica w parku

Żółty dom

Dorożka wileńska

Wieża w Trokach

Jesienne mgły

Widok na Górę Zamkową w Wilnie

Wilno – widok z Pohulanki

Ruiny zamku w Trokach

Troki, powódź

Grusza

Kościół św. Anny w Wilnie

Wilno

Pejzaż z ruinami

2008

Ludomir Sleńdziński i szkoła wileńska, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym

poz. kat. 37–49

Nad brzegiem Wilii

Młyn
Czerwone domki
Żółty dom
Niebieski domek zimą
Miasto
Sklepiki
Dorożka wileńska
Pejzaż romantyczny
Wilno widok z Pohulanki
Fragment katedry wileńskiej
Ruiny zamku w Trokach
Troki [powódź]

2013

Artyści z kręgu szkoły wileńskiej XIX/XX, Muzeum Warmińskie w Lidzbarku Warmińskim

poz. kat. 21

Zakład pogrzebowy, 1932 – olej, dykta

**II. WYSTAWY ZAGRANICZNE, W KTÓRYCH BRAŁ
UDZIAŁ MICHAŁ ROUBA ORAZ WYKAZ PRAC NA
NICH PREZENTOWANYCH⁹**

1924

Wystawa artystów polskich w Association France–Pologne, Paryż

Stała wystawa artystów polskich w Association France–Pologne, Paryż¹⁰

1928

XCVII Ausstellung der Vereinigung Bildener Künstler, Pavillon Wiener Secession, Polnische Kunst, Wien, luty–marzec

poz. kat. 119

Landschaft

Lengyel representatív képzőművészeti kiállítás, a Magyar Országos Képzőművészeti Tanács körbenjötével a Nemzeti szalonban, Budapest, maj–lipiec

poz. kat. 115

⁹ Wykaz został przygotowany w oparciu o katalogi wystaw, informacje znajdujące się w albumie artysty, a także spis widniejący w artykule Ireny Kołoszyńskiej, op. cit., s. 420–421.

¹⁰ Informacja podana przez I. Kołoszyńską, ibidem.

Tájkép

Salon d'automne. Section polonaise organisée par la Société d'Echanges Littéraires et Artistiques entre la France et la Pologne et par le Cercle des Artistes Polonais à Paris, Paris

poz. kat. 73

Pasyage

L'Art polonaise, Palais des Beaux Arts de Bruxelles, gruzień 1927–styczeń 1928

poz. kat. 215–218

La route de Wilno

Les Pêcheurs de Polesie

Vieux parc

Le carrosse

Salon d'Automne, Grand Palais, Paris

poz. kat. 2557

Paysage

1929

Poolnische Kunst, Tentoonstelling in Pulchri studio Te'S, Gravenhage, luty

poz. kat. 215–218

De weg naar Wilno

De visschers van Polesie

Oud park

De karos

Pollische Kunst Tentoonstelling in Het Stedelijk Museum te Amsterdam

poz. 215–218

De weg naar Wilno

De vissers von Polesie

Oude park

1930

L'Art polonaise, Musée Toma Stelian, Bucarest, maj–czerwiec

poz. kat. 100–104

Pêcheurs

Collines de Wilno

Jour gris sur l'eau

Pasyage et ruisseau

Environs de Wilno

Polnische Kunst, Stadtmuseum, Danzig

poz. kat. 101–105

Fischer

Wilnoer Hügel
Trüber Tag am Wasser
Landschaft mit Bach
Umgegend Wilnos

Poolsk Kunst, Charlottenborg, København, grudzień

poz. kat. 245–247

Firkere

Røde Huse

Huse I en Forstad

Exposition polonaise. La Pologne 1830–1920–1930, Musée du Jeu de Paume á Paris, grudzień 1930–styczeń 1931

Katalog nie zawiera spisu obrazów. W kolejności sal opisuje rozmieszczenie prac artystów, ale nie podaje tytułów obrazów. Michał Rouba widnieje na stronie 29, jego praca znajdowała się na pierwszym piętrze w Sali Honorowej.

1933

Wystawka Sowriemiennogo Polskogo Iskustwa, Gosudarstwien-naja Tretjakowskaja Gallereja, Moskwa

poz. kat. 142–144

Żetyj dom

Gołobaja willa

Krasnyje domki

1934

Polijas jaunāko laiku tēlojosa māksla, Makslas Muzejs, Riga, sty-czeń–luty

poz. kat. 128–130

Dzeltēnā maja

Zilā vasarnica

Sarkanās mājas

Poola tānapäeva kunsti naitus, Easti Kunstimuseum, Tallin, ma-rzec

poz. kat. 70–72

Kollane maja

Sinine suvila

Punane maja

The 1934 International Exhibition of Paiting, Carnegie Intstitute, Pittsburgh, listopad–grudzień

poz. kat. 231

Silvery Landscape

1934–1935 Carnegie International European Section, Museum of Art, San Francisco, kwiecień

poz. kat. 209
Silvery Landscape

Foreign Section 1934, Carnegie International Exhibition of Painting, Museum of Art, Baltimore, styczeń–luty

poz. kat. 231
Silvery Landscape

1935

Polnische Kunst, Preussische Akademie der Künste, Berlin

poz. kat. 195–196
Blick auf Wilno
Alter Park

Polnische Kunst, Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main

poz. kat. 195–196
Blick auf Wilno
Alter Park

Polnische Kunst, Neue Pinakothek, München

poz. kat. 195–196
Blick auf Wilno
Alter Park

Polnische Kunst, Düsseldorf, wrzesień

poz. kat. 195–196
Blick auf Wilno
Alter Park

Polnische Kunst, Köln am Rhein, wrzesień–październik

poz. kat. 195–196
Blick auf Wilno
Alter Park

Polnische Kunst, Kunsthalle am Wrangeltum, Königsberg, listopad–grudzień

poz. kat. 195–196
Blick auf Wilno
Alter Park

1937

The 1937 International Exhibition of Paintings, Carnegie Institute, Pittsburgh, październik–listopad

poz. kat. 405
Romantic landscape

Exposition de l'art polonais, Musée du prince Paul, Belgrad, listopad–grudzień

poz. kat. 95

Pasyage avec saule

L'art polonais. La Société pour l'Expansion de l'Art Polonais a l'Etranger, Paris

poz. kat. 95

Paysage avec saule

1938

Lengyel Kiállítás, Budapest, kwiecień

poz. kat. 95

Tájkép füzfával

1939

L'Art Polonais. L'Exposition au Palais des Beaux Arts de Bruxelles, grudzień 1938–styczeń 1939

poz. kat. 215–218

La route de Wilno

Les pêcheurs de Polésie

Vieux parc

Le carrosse

The World's Fair in New York, Polish Pavillion

poz. kat. 48

Bringing in the ice

Exhibition of French & Polish Art. Painting, Sculpture, Engravings, Glynn Vivian Art Gallery, Swansea

poz. kat. 70

Landscape with Willow

Exhibition of Polish Art. Artists' Association Blok, New Burlington Gallery, London, maj–czerwiec

poz. kat. 77

Landscape with Willow

1940

Apžvalginės Dailės Parados, Vilnius, czerwiec–lipiec

poz. kat. 224–229

Trakai

Romantinis peizazas

Naujas malunas

Reginys nuo pilies kalno

Traku ezero krantai

Traku ezero krantai

Vilniaus Dailininkų Dailės Parados, Lietuvos Tarybų Socialistinės Respublikos Dailininkų Sąjunga

poz. kat. 267–271

Trakai

Vilnius
Vaizdas I Boksto gatve
Raudoni nameliai
Upelis

An Exhibition of Contemporary Polish Art by Members of the Polish Artists' Association Blok, Brighton Art Gallery, Brighton, styczeń

poz. kat. 49
Landscape with Willow

An Exhibition of Contemporary Polish Art by Members of the Polish Artists' Association Blok, Towner Art Gallery, Eastbourne, luty

poz. kat. 49
Landscape with Willow

An Exhibition of Polish Art, City of Manchester Art Gallery, 20 marzec–28 kwiecień 1940

poz. kat. 69
Landscape with Willow

An Exhibition of Contemporary Polish Art by Members of the Polish Artists' Association Blok, Country Borough of Northampton Art Gallery, Northampton, czerwiec

poz. kat. 21
Landscape with Willow

1941

An Exhibition of Contemporary Polish Art by Members of the Polish Artists' Association Blok, Museum and Art Gallery, Country Borough of Burton upon Trent, Burton upon Trent, czerwiec–lipiec

poz. kat. 21
Landscape with Willow

2013

Wilno Michała Rouby, Muzeum Sztuki Vytautasa Kasiulisa, Wilno, 5 listopad–8 grudzień

poz. kat. 1–35
Kościół wśród drzew
Nad brzegiem Wilji
Wieś nad rzeką
Młyn nad rzeką
Krajobraz
Pagórki wileńskie
Czerwone domki
Kaplica w parku
Postać żony nad wodą

Krajobraz z cerkwią w Jewiu
Domki na przedmieściu
Domki praczek
Żółty dom
Niebieski domek zimą
Domy przy hydrancie¹¹
Miasto
Sklepiki
Jezioro w lesie
Widok Wilna z góry Baufałowej
Dorożka wileńska
Wilno
Szary dzień
Wóz dwukonny na drodze do miasta
Pejzaż z ruinami
Widok Wilna wśród drzew
Wieża w Trokach
Kaplica w Ponarach
Zamek w Trokach
Wilno
Uliczka w Trokach
Jesienne mgły
Pejzaż romantyczny
Troki
Domy przy placu Katedralnym w Wilnie
Góra Zamkowa w Wilnie

III. WYKAZ POLSKICH I ZAGRANICZNYCH MUZEÓW I INSTYTUCJI, W ZBIORACH KTÓRYCH ZNAJDUJĄ SIĘ PRACE MICHAŁA ROUBY

Akademia Sztuk Pięknych w Wilnie

1. *Domy na przedmieściu*, 1930, olej, dykta, 46,8 x 53,6 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba 1930/Wilno*.
2. *Domy za płotem*, 1931, olej, sklejką, 51 x 36 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba 3/Wilno*.

Biblioteka Litewskiej Akademii Nauk im. Wróblew- skich, Wilno

1. *Kapliczka w Ponarach*, 1937, olej, dykta, 40 x 30 cm, sygn.p.d.: *Rouba 37*.
2. *Ulica w Trokach*, 1937, olej, płótno, 30,5 x 40 cm, sygn.p.d.: *Rouba 37*.

¹¹ Domy za płotem.

Litewska Akademia Nauk w Wilnie

1. *Wieża zamku w Trokach*, 1938, olej, płótno, 113 x 89 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba 38*.
2. *Widok Wilna z góry Tauras*, 1937, olej, płótno, 100 x 128 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba 37/Wilno*.
3. *Zamek w Trokach*, 1937, olej, płótno, 58 x 49,5 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba 37*.

Muzeum Polskie w Ameryce, Chicago

1. *Zwózka lodu*, 1938, olej, płótno, 51 x 61 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba Wilno 1938*.

Muzeum Lubelskie w Lublinie

1. *Chata nad Wilją*, 1929, olej, dykta, 35 x 44,5 cm, sygn.p.d.: *M. Rouba 1929/Wilno*, nr inw. S/Mal/769/ML.
2. *Ulica Mickiewicza w Wilnie*, 1930, olej, sklejką, 36 x 40 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba 1930/WILNO*, nr inw. S/Mal/768/M.

Muzeum Narodowe w Warszawie

1. *Krajobraz z widokiem na Kopiec Kościuszki*, ok. 1914, olej, płótno, 19,5 x 25,8cm, nr inw. MPW 3052.
2. *Autoportret*, ok. 1920, olej, tektura, 36,5 x 30 cm, nr inw. MPW 3053.
3. *Kościół św. Jakuba*, 1921, olej, tektura, 40 x 52 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba 21*, nr inw. MPW 3054.
4. *Postać żony nad wodą*, ok. 1921, olej, tektura, 30,5 x 24 cm, nr inw. MPW 2864.
5. *Nad brzegiem Wilji*, ok. 1922, olej, dykta, 21,3 x 38,5 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba*, nr inw. MPW 3055.
6. *Wieś nad rzeką*, ok. 1926, olej, dykta, 29,5 x 40 cm, nr inw. MPW 3056.
7. *Młyn nad rzeką*, olej, płótno, 42 x 53,3 cm, nr inw. MPW 3067.
8. *Czerwone domki*, 1929, olej, dykta, 55 x 52,5 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba 1929/WILNO*, nr inw. MPW 3057.
9. *Kaplica w parku*, 1929, olej, płótno, 68 x 76 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba 1929/WILNO*, nr inw. MPW 3058.
10. *Domki praczek*, 1930, olej, dykta, 52 x 60,5 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba 1930/WILNO*, nr inw. MPW 3059.
11. *Żółty dom*, 1930, olej, sklejką, 50 x 58,5 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba 1930/WILNO*, nr inw. MPW 2185.
12. *Niebieski domek zimą*, ok. 1930, olej, sklejką, 74,5 x 77,5 cm, nr inw. MPW 2821.
13. *Miasto*, 1932, olej, dykta, 51 x 39,5 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba1932/WILNO*, nr inw. MPW 3061.
14. *Sklepiki*, 1932, olej, dykta, 29,8 x 38,5 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba 32*, nr inw. MPW 3062.

15. *Jezioro w lesie*, 1933, olej, płótno, 68,5 x 84,5 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba 33*, (śląd sygnatury 29/WILNO), nr inw. MPW 3060.
16. *Dorożka wileńska*, 1934, olej, płótno, 61 x 75 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba 1934/WILNO*, nr inw. MPW 2825.
17. *Jesienne mgły*, 1935, olej, płótno, 84 x 107 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba 1935/WILNO*, nr inw. MPW 3051.
18. *Szary dzień*, ok. 1935, olej, płótno, 57 x 68 cm, nr inw. MPW 3063.
19. *Wóz dwukonny w drodze do miasta*, 1936, olej, sklejką, 61 x 67 cm, sygn.p.d.: *M. Rouba 1936/WILNO*, nr inw. MPW 3737.
20. *Widok Wilna*, 1937, olej, płótno, 35 x 42,5 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba 37*, nr inw. MPW 2826.
21. *Wieża w Trokach*, 1937, olej, dykta, 30 x 40 cm, sygn.p.d.: *Rouba 37*, nr inw. MPW 3064.
22. *Pejzaż romantyczny*, 1938, olej, płótno, 90,5 x 115 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba WILNO 1938*, nr inw. MPW 3065.
23. *Góra Zamkowa w Wilnie*, 1940, olej, płótno, 42 x 52,5 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba 1940*, nr inw. MPW 2827.
24. *Waszownicy*, 1940, olej, płótno, 64,5 x 80 cm, sygn.p.d.: *M. Rouba 40*, nr inw. MPW 3066.
25. *Krajobraz miejski z robotnikami na tle budowy*, ok. 1940, olej, tektura, 72 x 99 cm, nr inw. MPW 3068.
26. *Alegoria pracy*, 1924, ołówek, kredka, papier, 34,5 x 63 cm, sygn.p.d.: *M. Rouba/Paryż 924*, nr inw. Rys.W. 12420.
27. *Alegoria pracy*, 1923–1939, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W. 12386/21.
28. *Alegoria pracy*, 1923–1939, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W. 12386/13.
29. *Autoportret*, 1923–1939, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W. 12386/2.
30. *Autoportret*, 1923–1939, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W. 12386/1.
31. *Autoportret*, 1923–1939, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W. 12386/23.
32. *Autoportret z ojcem i matką*, 1921, sucha igła, akwaforta, papier, 7,9 x 12,7 cm, nr inw. Gr.W. 2553.
33. *Bukiet kwiatów*, 1923–1939, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W.12386/5.
34. *Bukiet kwiatów*, 1923–1939, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W.12386/4.
35. *Dziecko z łabędziem*, 1923–1939, ołówek, papier, 51 x 41 cm, nr inw. Rys.W.12386.
36. *Drzewo*, 1934–1938, ołówek, papier, 25,5 x 20 cm, nr inw. Rys.W. 12381.
37. *Elementy dekoracyjne*, 1923, ołówek, papier, 29 x 22 cm, sygn.p.g.: *24VIII 23/Wilno MR*, nr inw. Rys.W.12394.
38. *Elementy dekoracyjne*, 1923, ołówek, papier, 29 x 22 cm, sygn.p.g.: *24VIII 23/Wilno MR*, nr inw. Rys.W.12395.

39. *Elementy dekoracyjne*, 1923, ołówek, akwarela, papier, 22 x 14,5 cm, sygn.p.g.: *N 25 VII 24 MR*, nr inw. Rys.W.12396.
40. *Elementy dekoracyjne – panoplia*, 1923–1930, ołówek, papier, 50 x 33 cm, nr inw. Rys.W. 12405.
41. *Fragment Paryża z widokiem na Sacré Coeur*, ok. 1924, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W.12386/5.
42. *51. Głowa kobiety*, 1921, węgiel, papier, 39 x 30,5 cm, sygn.p.d.: MR 21, nr inw. Rys.W.12410.
43. *Kobiety pracujące w polu przy wykopkach*, przed 1914, kredka, papier, 14 x 22,5 cm, nr inw. Rys.W.12383.
44. *Kompozycja z myślącym*, 1923–1939, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W.12386/12.
45. *Koń zaprzężony do wozu i koń spożywający pokarm*, 1923–1938, ołówek, papier, 19,5 x 22 cm, nr inw. Rys.W. 12413.
46. *Mężczyzna przy koniu*, 1923–1938, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W. 1286/20.
47. *Młoda dziewczyna pochylona nad robotą*, 1923–1939, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W. 12386/4.
48. *Młoda dziewczyna w trakcie rysowania*, 1923–1939, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W. 12386/5.
49. *Most na Sekwanie*, ok. 1924, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W. 12386/7.
50. *Okladka czasopisma „Wianki”*, 1921, tusz, papier, 16,3 x 12 cm, nr inw. Rys.W. 12372.
51. *Pejzaż z budynkiem*, 1923–1939, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W. 12386/8.
52. *Pieta*, 1923–1939, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys. W. 12371.
53. *Portret mężczyzny*, kredka, papier, 26 x 20 cm, nr inw. Rys.W. 12408.
54. *Półakt chłopięcy*, 1923–1939, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W.12385.
55. *Projekt okładki do publikacji W. Niedziałkowskiej-Dobaczewskiej „Klisze z fotografii Jana Buthaka”*, akwarela, ołówek, papier, 28 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W.12389.
56. *Projekt pudełka*, 1923–1924, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W. 12386/28.
57. *Projekt pudełka*, 1923–1924, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W. 12386/27.
58. *Projekt szyldu sklepowego*, 1923–1924, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W. 12386/26.
59. *Projekt wnętrza*, 1925–1939, ołówek, akwarela, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W. 12378.
60. *Projekt zabawek – ptaki*, 1923–1924, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W. 12386/16.
61. *Projekty liternictwa oraz elementy dekoracyjne*, 1921–1939, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W. 12386/2.
62. *Projekty żyrandoli*, 1925–1939, ołówek, papier, 30,2 x 24,6 cm, nr inw. Rys.W. 12392.

63. *Projekty świeczników*, 1925–1939, ołówek, papier, 31 x 23 cm, nr inw. Rys.W. 12399.
64. *Projekty świeczników*, 1925–1939, ołówek, papier, 31 x 23 cm, nr inw. Rys.W. 12398.
65. *Projekty świeczników*, 1925–1939, ołówek, papier, 31 x 23 cm, nr inw. Rys.W. 12371.
66. *Projekty żyrandoli i lamp*, 1925–1939, ołówek, papier, 30,2 x 24,6 cm, nr inw. Rys.W. 12340.
67. *Projekty żyrandoli i lamp*, 1925–1939, ołówek, papier, 30,2 x 24,6 cm, nr inw. Rys.W. 123414.
68. *Projekty żyrandoli*, 1925–1939, ołówek, papier, 30,2 x 24,6 cm, nr inw. Rys.W. 12391.
69. *Projekty żyrandoli*, 1925–1939, ołówek, papier, 31 x 23 cm, nr inw. Rys.W. 123423.
70. *Serce Jezusa*, 1924–1939, ołówek, akwarela, papier, 23 x 16 cm, nr inw. Rys.W. 12422.
71. *Scena orientalna – Jeźdźcy*, 1923–1939, ołówek, papier, 28 x 21 cm, nr inw. Rys.W. 12411.
72. *Stary Paryż*, ok. 1924, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W. 12386/9.
73. *Studium głowy kobiecej*, 1923–1939, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W. 12386/20.
74. *Studium głowy męskiej*, 1923–1939, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W. 12386/25.
75. *Studium głowy męskiej*, 1923–1939, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W. 12386/24.
76. *Studia koni*, 1923–1939, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W. 12386/19.
77. *Studium leżącego mężczyzny*, 1923–1939, ołówek, papier, 26 x 21,5 cm, nr inw. Rys.W. 12386/27.
78. *Rysunki etniczne, ludowe, egipskie*, 1923–1924, ołówek, papier, 14,5 x 10,5, nr inw. Rys.W. 12411/1-18.
79. *Martwa natura*, 1925–1930, akwarela, papier, 18,5 x 27 cm, nr inw. Rys.W. 12384.
80. *Projekt scenografii teatralnej*, 1925–1939, farba akwarelowa, ołówek, tusz, 22,2 x 27,3 cm, nr inw. Rys.W.12393.
81. *Wieża gotycka*, 1925–1939, akwarela, ołówek, papier, 36,2 x 27,6 cm, nr inw. Rys.W. 12387.
82. *Fragment katedry wileńskiej*, 1938, drzeworyt barwny, papier, 25,5 x 28,3 cm, sygn.l.d.: *Fragment Katedry Wileńskiej*, p.d.: *M Rouba, Wilno 1938*, nr inw. Gr.W. 7363/1.
83. *Fragment katedry wileńskiej*, 1938, drzeworyt barwny, papier, 25,5 x 28,3 cm, sygn.l.d.: *Fragment Katedry Wileńskiej*, p.d.: *M Rouba, Wilno 1938*, nr inw. Gr.W. 7363/2.
84. *Ruiny zamku w Trokach*, 1938, drzeworyt barwny, papier, 22,3 x 25 cm, sygn.l.d.: *Ruiny zamku w Trokach*, p.d.: *M. Rouba Wilno 1938*, nr inw. Gr.W. 7362/1.

85. *40. Ruiny zamku w Trokach*, 1938, drzeworyt barwny, papier, 22,3 x 25 cm, sygn.l.d.: *Ruiny zamku w Trokach*, p.d.: *M. Rouba Wilno 1938*, nr inw. Gr.W. 7362/2.
86. *Troki powódź*, 1938, drzeworyt, papier, 21,6 x 17,2 cm, sygn.l.d.: *Troki*, p.d.: *M. Rouba Wilno 1938*, nr inw. Gr.W. 7360/1.
87. *Troki powódź*, 1938, drzeworyt, papier, 21,6 x 17,2 cm, sygn.l.d.: *Troki (25)*, p.d.: *M. Rouba Wilno 1938*, nr inw. Gr.W. 7360/2.
88. *Wilno widok z Pohulanki*, 1935, drzeworyt barwny, papier, 16,7 x 36 cm, sygn.p.d.: *Widok z Pohulanki*, l.d.: *M. Rouba 1935*, nr inw. Gr.W.7361/1.
89. *Wilno widok z Pohulanki*, 1935, drzeworyt barwny, papier, 16,7 x 36 cm, sygn.p.d.: *Widok z Pohulanki*, l.d.: *M. Rouba 1935*, nr inw. Gr.W.7361/2.
90. *Cegielka, Wyzwolenie – Polskie Stronnictwo Ludowe*, lata 20. XX w., drzeworyt barwny, papier, 12,3 x 8,5 cm, nr inw. DW.186/1-308.
91. *Cegielka Wyzwolenie! Polskie Stronnictwo Ludowe! cegielka na budowę Polski Ludowej Fundusz wyborczy 200 M.P.*, lata 20. XX w., druk, papier, 12,3 x 8,3 cm, sygn. *M. Rouba*, nr inw. DW.186/1-308.
92. *Dwie karty z kalendarza*, 1923, druk, papier, 14,5 x 7,5 cm, sygn. *Michał Rouba Wilno 1923*, nr inw. DW. 186/1-308.
93. *Dyplom 77 Pułku Piechoty Strzelców Kowieńskich*, 1920–1939, druk barwny, papier, 35 x 25 cm, nr inw. DW.186/1-308.
94. *Etykieta do wina*, 1921–1930, drzeworyt, papier, 18 x 14,5 cm, nr inw. Gr.W.12412.
95. *Ex Libris artysty*, lata 30. XX w., drzeworyt, papier, 9 x 7 cm, nr inw. DW.186/1-308.
96. *Ilustracje do książki B. Hertza „Wakacje w puszczy”*, ok. 1924, 18 drobnych rysunków, druk, papier, wklejone w album, 35 x 20 cm, nr inw. DW.186/1-308.
97. *Ilustracje do książki F. Kruszewskiej „Błękitny ogród”*, 1928, druk, papier, 35 x 20 cm – karta, sygn. *MR*, nr inw. DW.186/1-308.
98. *Ilustracje do książki F. Kruszewskiej „Błękitny ogród”*, 1928, druk, papier, 35 x 20 cm – karta, sygn. *MR*, nr inw. DW.186/1-308.
99. *Ilustracje do książki F. Kruszewskiej „Błękitny ogród”*, 1928, druk, papier, 35 x 20 cm – karta, sygn. *MR*, nr inw. DW.186/1-308.
100. *Ilustracje do książki F. Kruszewskiej „Błękitny ogród”*, 1928, druk, papier, 35 x 20 cm – karta, sygn. *MR*, nr inw. DW.186/1-308.
101. *Ilustracje do książki F. Kruszewskiej „Błękitny ogród”*, 1928, druk, papier, 35 x 20 cm – karta, sygn. *MR*, nr inw. DW.186/1-308.
102. *Ilustracje do książki M. Reutt „Dziecko polskie w latach niedoli i walk”*, ok. 1920, tusz, druk, papier, naklejone na papier, 35 x 20 cm – karta, nr inw. DW.186/1-308.
103. *Ilustracje do książki M. Reutt „Dziecko polskie w latach niedoli i walk”*, ok. 1920, tusz, druk, papier, naklejone na papier, 35 x 20 cm – karta, nr inw. DW.186/1-308.
104. *Ilustracje do książki M. Reutt „Dziecko polskie w latach niedoli i walk”*, ok. 1920, tusz, druk, papier, naklejone na papier, 35 x 20 cm – karta, nr inw. DW.186/1-308.

105. *Ilustracje do książki M. Reutt „Dziecko polskie w latach niedoli i walk”*, ok. 1920, tusz, druk, papier, naklejone na papier, 35 x 20 cm – karta, nr inw. DW.186/1-308.
106. *Ilustracje do książki M. Reutt „Dziecko polskie w latach niedoli i walk”*, ok. 1920, tusz, druk, papier, naklejone na papier, 35 x 20 cm – karta, nr inw. DW.186/1-308.
107. *Ilustracje do książki M. Reutt „Z dziejów Litwy”*, po 1914, druk, papier, 20,5 x 14 cm, sygn. M. Rouba., nr inw. DW.186/1-308.
108. *Ilustracje do książki M. Redut „Z dziejów Litwy”*, po 1914, druk, papier, 20,5 x 14 cm, sygn. M. Robak., nr inw. DW.186/1-308.
109. *Ilustracje do książki M. Reutt „Z dziejów Litwy”*, po 1914, druk, papier, 20,5 x 14 cm, sygn. M. Rouba., nr inw. DW.186/1-308.
110. *Ilustracje do książki M. Reutt „Z dziejów Litwy”*, po 1914, druk, papier, 20,5 x 14 cm, sygn. M. Rouba., nr inw. DW.186/1-308.
111. *Ilustracje do nieokreślonej publikacji w języku francuskim*, 1924–1939, druk, papier, 13 x 9,5 oraz 11 x 12,5 cm, sygn. M.R., nr inw. DW.186/1-308.
112. *Ilustracje do nieokreślonej publikacji*, 1924–1939, druk, papier naklejony w albumie artysty, 35 x 20 cm – karta, nr inw. DW.186/1-308.
113. *Ilustracje do nieokreślonej publikacji*, 1924–1939, druk, papier naklejony w albumie artysty, 35 x 20 cm – karta, nr inw. DW.186/1-308.
114. *Ilustracje do nieokreślonej publikacji*, 1924–1939, druk, papier naklejony w albumie artysty, 35 x 20 cm – karta, nr inw. DW.186/1-308.
115. *Kalendarz „Expressu Wileńskiego” 1931*, 1931, litografia barwna, papier, nr inw. DW. 186/1-308.
116. *Karta tytułowa pisma „Junak Kresowy”*, 1932, litografia barwna, papier, 35 x 25,5 cm, nr inw. DW.186/1-308.
117. *Karta z publikacji z okazji Koronacji Obrazu Matki Boskiej Ostrobramskiej w Wilnie*, 1927, druk, papier, 31 x 22 cm, nr inw. DW.186/1-308.
118. *Karta z publikacji z okazji Koronacji Obrazu Matki Boskiej Ostrobramskiej w Wilnie*, 1927, druk, papier, 31 x 22 cm, nr inw. DW.186/1-308.
119. *Nagłówek czasopisma „Rolnik, Rybak, Gosposia”*, 1931, druk, papier, 15 x 18 cm, nr inw. DW.186/1-308.
120. *Okładka, Cennik nasion na rok 1931*, druk, papier, nr inw. DW.186/1-308.
121. *Okładka czasopisma „Wianki”*, 1921, litografia, papier, 16,3 x 12 cm, nr inw. DW.186/1-308.
122. *Okładka barwna z winieta, „Almanach szkolnictwa ziemi wileńskiej”*, 1925, druk, papier, 27, 5 x 20 cm, nr inw. DW.186/1-308.
123. *Okładka do książki Benedykta Hertza „Wakacje w puszczy”*, ok. 1924, druk, papier, 24 x 17,3 cm naklejonych na papier, nr inw. DW.186/1-308.
124. *Okładka do książki F. Kruszewskiej „Błękitny ogród”*, 1928, druk, papier, 27,5 x 20 cm, sygn. M.R., nr inw. DW.186/1-308.
125. *Okładka do książki F. Kruszewskiej „Przedwiośnie”*, 1923, druk, papier, 16 x 12 cm, sygn. MR, nr inw. DW.186/1-308.
126. *Okładka do publikacji Apel*, 1935, druk barwny, papier, 34 x 26,5 cm, nr inw. DW.186/1-308.

127. *Okladka do publikacji W. Niedziałkowskiej – Dobaczewskiej „Klische z fotografii Jana Bułhaka”, 1922, druk, papier, 28 x 21,5 cm, nr inw. DW.186/1-308.*
128. *Pieczczę okrągła Szkoły Rzemiosł w Wilnie, 1927, druk, papier, śr. 4,5 cm, nr inw. DW.186/1-308.*
129. *Plakat wyborczy, litografia, papier, 50 x 69 cm, nr inw. DW.186/1.*
130. *Projekt okładki do dramatu Al. Chomińskiego „On i Ona”, 1924–1939, druk, papier, 24,5 x 16,5 cm, nr inw. DW.186/1-308.*
131. *Projekt okładki do książki Felicji Kruszewskiej „Błękitny ogród”, 1928, piórko, akwarela, papier, 22,5 x 11,5 cm, nr inw. DW.186/1-308.*
132. *Projekt okładki do książki Felicji Kruszewskiej „Błękitny ogród”, 1928, piórko, akwarela, papier, 22,5 x 11,5 cm, nr inw. DW.186/1-308.*
133. *Projekt okładki do książki H. Romera „Swoi ludzie”, 1922, piórko, tusz, papier, 18 x 13,4 cm, sygn. MR, nr inw. DW.186/1-308.*
134. *Projekt sztandaru dla Instytutu Nauk Handlowo-Gospodarczych w Wilnie, akwarela, ok. 1924, złocenie, srebrzenie, papier, 12,5 x 16,5 cm, nr inw. Rys.W.12407.*
135. *Reklama piwa Chopin, 1924–1939, litografia barwna, papier, nr inw. DW.186/1-308.*
136. *Strona tytułowa do tomiku poezji Anny Achmatowej „Paciorki”, 1925, druk, papier, 17,7 x 12,7 cm, nr inw. DW.186/1-308.*
137. *Strona tytułowa do książki F. Kruszewskiej „Stąd – Dotąd”, 1925, druk, papier, 9,3 x 11,3 cm, nr inw. DW.186/1-308.*
138. *Strona tytułowa książki Tadeusza Łopalewskiego „Rycerz z La Manczy”, druk, papier, 19,5 x 14,5 cm, nr inw. DW.186/1-308.*
139. *Strona tytułowa książki Edwarda Walewskiego „Wiwłasy”, druk, papier, 18 x 12,5 cm, nr inw. DW.186/1-308.*
140. *Strona tytułowa książki Marii Reutt „Dziecko polskie w latach niedoli i walk”, druk, naklejony na papier, 35 x 20 cm – karta, nr inw. DW.186/1-308.*
141. *Strona tytułowa oraz ilustracje do książki M. Reutt „Z dziejów Litwy”, po 1914, druk, papier, 20,5 x 14 cm, sygn. M. Rouba., nr inw. DW.186/1-308.*
142. *Strona tytułowa książki W. Studnickiego „Stosunek Wilna do Legjonów, kartki bez retuszu z pamiętnika 1916–1918”, Wilno 1928, druk, papier, 24 x 17 cm, nr inw. DW.186/1-308.*
143. *Ulotka propagandowa, lata 20. XX w., litografia, papier, 50 x 40 cm, sygn.p.d.: MR, nr inw. Gr.W. 8952.*
144. *Wzory liternictwa, 1925–1939, druk, papier, nr inw. DW.186/1-308.*
145. *Wzory liternictwa, 1923–1939, druk, papier, nr inw. DW.186/1-308.*

Muzeum Okręgowe w Suwałkach

1. *Pejzaż z rzeką, 1934, olej, płótno, 60 x 77 cm, sygn.p.d.: M.Rouba/34, nr inw. MS/S/694.*
2. *Wiejska droga, 1928, olej, sklejka, 36 x 60 cm, sygn.p.d.: M.Rouba Wilno 1928, nr inw. MS/S/541.*

Muzeum Okręgowe w Toruniu

1. *Młyn na Karolinkach w Wilnie*, ok. 1920, olej, deska, 22 x 27 cm, nr inw. MT/M/643/N.
2. *Pejzaż z domami*, 1937, olej, płótno, 52,5 x 42 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba 37*, nr inw. MT/M/1515/N.
3. *Dworek widziany z ławki ogrodowej*, 1937, akwarela, papier, 32,4 x 25 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba/Wilno 37.*, nr inw. MT/Gr/2597.
4. *Fragment katedry wileńskiej*, 1938, drzeworyt barwny, papier, 25,6 x 28,4 cm, nr inw. MT/Gr/2603.
5. *Grusza*, 1934, drzeworyt barwny, papier, 24 x 18,5 cm, nr inw. MT/Gr/2601.
6. *Karta ze szkicownika*, 1934, ołówek, papier, 18 x 21 cm, nr inw. MT/Gr/2600.
7. *Kościół św. Anny*, 1935, drzeworyt barwny, papier, 19,3 x 21,5 cm, sygn.l.d.: *Wilno, kościół św. Anny*, p.d.: *M. Rouba 1934*, nr inw. MT/Gr/2604.
8. *Ruiny zamku w Trokach*, drzeworyt barwny, papier, 22,2 x 25 cm, sygn.l.d.: *Ruiny zamku w Trokach*, p.d.: *M. Rouba Wilno 1938*, nr inw. MT/Gr/2252.
9. *Statua św. Jacka*, 1935, gwasz, papier, 28,5 x 20,3 cm, nr inw. MT/Gr/2598.
10. *Szkic*, 1934, ołówek, papier, 10,5 x 21,5 cm, nr inw. MT/Gr/2599.
11. *Troki*, 1938, drzeworyt, papier, 21,6 x 17,2 cm, nr inw. MT/Gr/2251.
12. *Widok z Pohulanki w Wilnie*, 1935, drzeworyt barwny, papier, 16,5 x 36 cm, sygn.p.d.: *Widok z Pohulanki*, l.d.: *M. Rouba 1935*, nr inw. MT/Gr/2601.
13. *Wiosenne drzewa*, 1938, drzeworyt barwny, papier, 22,2 x 15 cm, sygn. *M. Rouba Wilno 1938*, nr inw. MT/Gr/2250.

Muzeum Podlaskie w Białymstoku

1. *60. Pejzaż z ruinami*, 1937, olej, sklejką, 30 x 39,5 cm, sygn.p.d.: *MRouba 37*, nr inw. MB/S/1919.
2. *Wilno*, 1934, olej, płótno, 54,5 x 71,5 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba 1934/WILNO*, nr inw. MB/S/1758.

Muzeum Sztuki Litwy w Wilnie

1. *Domek Parterowy na Placu Katedralnym w Wilnie*, 1939, olej, cerata, 36 x 51 cm, sygn. p.d.: *M.ROUBA. WILNO 39*, nr inw. T-244.
2. *Krajobraz ze stawem i wyschniętym drzewem*¹², 1927, olej, dykta, 26,5 x 57,5 cm, sygn. p.d.: *M.ROUBA*, nr inw. T-3541.
3. *Pagórki wileńskie*, 1928, olej, dykta, 47 x 60,5 cm, sygn.p.d.: *M.ROUBA.1928.WILNO*, nr inw. T-259.
4. *Panorama Wilna z góry Boufałowej*¹³, 1934, olej, płótno, 100 x 128 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba WILNO 1934*, nr inw. T-5004.

¹² Tytuł w Litewskim Muzeum Sztuki – Peizaż.

¹³ Obecnie góra ta nosi nazwę Tauras – informacja pochodzi z Litewskiego Muzeum Sztuki.

Muzeum Śląskie w Katowicach

1. *Młyn*, 1927, olej, płótno, 49,5 x 59 cm, sygn.p.d.: *Rouba 927*, nr inw. MŚK/SzM/463.

Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie

1. *Zakład pogrzebowy*, 1932, olej, sklejką, 28 x 36 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba 1932/WILNO*, nr inw. PMW-507-OMO.

Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu

1. *Droga do Wilna*, 1926, olej, sklejką, 50,5 x 60,8 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba 1926*.

IV. WYKAZ PRAC MICHAŁA ROUBY ZNAJDUJĄCYCH SIĘ W KOLEKCJACH PRYWATNYCH

1. *Autoportret z lat młodości*, przed 1913, olej, płótno, 41 x 30 cm.
2. *Chaty na wzgórzu nad wodą*, ok. 1913, olej, tektura, 21,5 x 26,7 cm.
3. *Cmentarz wiejski na wzgórzu*, ok. 1913, olej, tektura, 21,5 x 26,5 cm.
4. *Dzieci siedzące na kładce*, ok. 1913, olej, tektura, 23 x 27,5 cm.
5. *Drzewa na wysokim brzegu nad wodą o zachodzie słońca*, ok. 1913, olej, tektura, 22 x 27 cm.
6. *Drzewa nad wodą*, ok. 1913, olej, sklejką, 29,5 x 39,7 cm.
7. *Fragment lasu*, ok. 1913, olej, tektura, 21,5 x 26,5 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba*.
8. *Portret siostry Krystyny w stroju ludowym wileńskim*, ok. 1913, olej, płótno na płycie pilśniowej, 86 x 33,5 cm.
9. *Portret siostry Krystyny przy stole*, ok. 1913, olej, tektura, 22 x 27 cm.
10. *Pożar lasu/Gorejący krzak*, ok. 1913, olej, płótno na tekturze, 24,5 x 30 cm.
11. *Urwisko nad rzeką*, ok. 1913, olej, tektura, 22 x 26,5 cm.
12. *Park Jordana w Krakowie*, 1914, olej, sklejką, 26,5 x 36 cm, sygn.p.d.: *MRouba. Kraków*.
13. *Fragment Wawelu*, ok. 1914, olej, tektura, 23 x 30 cm.
14. *Jabłonie w sadzie*, ok. 1914, olej, płótno, 49 x 59,5 cm.
15. *Katedra Wawelska*, ok. 1914, olej, płótno, 53 x 42,5 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba*.
16. *Krajobraz wiosenny*, ok. 1914, olej, płótno, 21 x 26,5 cm.
17. *Pokój z fortepianem*¹⁴, ok. 1914, olej, tektura, 40 x 32 cm.
18. *Studium pejzażowe*, ok. 1913, olej, sklejką, 33 x 33 cm.
19. *Troki (Wyspa na jeziorze z zamkiem)*, ok. 1914, olej, sklejką, 20 x 29,5 cm, sygn.p.d.: *MR* (monogram wiązany).
20. *Wawel*, ok. 1914, olej, płótno, 40 x 29 cm.

¹⁴ Wnętrze mieszkania rodziców Michała Rouby w Wilnie przy ul. Styczniowej.

21. *Zakrystia kościoła OO. Bernardynów w Wilnie*, ok. 1914, olej, sklejką, 31 x 25 cm.
22. *Zwalone drzewo nad wodą*, ok. 1913, olej, sklejką, 23 x 30 cm.
23. *Staw z młynem*, ok. 1915, olej, sklejką, 28 x 30 cm.
24. *Łany /Pole, Żyto/*, ok. 1915, olej, płótno, 32 x 40 cm, sygn.p.d.: *M Rouba*.
25. *Autoportret z lat młodzieńczych*, ok. 1916, olej, płótno, 36 x 30 cm.
26. *Krajobraz wiejski z wodą*, ok. 1917, olej, sklejką, 32 x 40 cm.
27. *Drzewa*, 1920, olej, sklejką, 25 x 30,5 cm, sygn.p.d.: *M. Rouba 20*.
28. *Autoportret*, ok. 1920, olej, tektura, 37,5 x 31 cm.
29. *Chata*, ok. 1920, olej, tektura, 23 x 28 cm.
30. *Domki wśród drzew /Chałupy w lesie/*, ok. 1920, olej, sklejką, 22 x 27 cm.
31. *Dwór od strony ogrodu*, ok. 1920, olej, sklejką, 30 x 40 cm.
32. *Fragment domu z oszklonym gankiem*, ok. 1920, olej, sklejką, 27 x 29,5 cm.
33. *Jezioro w lesie*, ok. 1920, olej, tektura, 22 x 24 cm.
34. *Staw z drogą i domem wśród drzew*, ok. 1920, olej, sklejką, 30 x 40 cm.
35. *Staw*, ok. 1920, olej, tektura, 20,5 x 25 cm.
36. *Stodoła*, ok. 1920, olej, płótno, 20,5 x 19,5 cm.
37. *Drzewa na wietrze*, 1921, olej, płótno, 20,5 x 22,5 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba 21*.
38. *Kościół św. Jakuba*, 1921, olej, tektura, 40 x 51,5 cm, sygn.p.d.: *M. Rouba 1921*.
39. *Pejzaż z tęczą*, 1922, olej, tektura, 35,5 x 45,5 cm, sygn.p.d.: *Rouba 22*.
40. *Chata*, ok. 1922, olej, tektura, 22,5 x 27 cm.
41. *Chata*, 1923, olej, tektura, 32 x 42 cm, sygn.p.d.: *M. Rouba 23*.
42. *Dwór w ogrodzie z agawami*, 1920–1923, olej, sklejką, 28 x 30 cm.
43. *Drzewa nad wodą*, ok. 1923, olej, sklejką, 29,5 x 39,7 cm.
44. *Fragment Paryża z widokiem na Sacré Coeur*, ok. 1924, olej, tektura, 34,5 x 27 cm.
45. *Stary Paryż*, ok. 1924, olej, tektura, 28,5 x 21 cm, sygn.p.d.: *M. Rouba/ Paryż 192...*
46. *Namiętność*, ok. 1923–1924, olej, sklejką, 35 x 25,5 cm, sygn.p.d.: *M. Rouba* (sygnatura prawdopodobnie nieoryginalna).
47. *Most nad Sekwaną*, 1925, olej, tektura, 31 x 40,5 cm, sygn.p.d.: *Rouba/25*.
48. *Drzewa nad rzeką*, ok. 1925, olej, sklejką, 32,5 x 38,5 cm.
49. *Wilja nocą*, 1925–1929, olej, tektura, 24 x 24 cm, sygn.p.d.: *M Rouba 25 –29*.
50. *Widok z Góry Zamkowej na Most Zielony*, ok. 1926, olej, sklejką, 30 x 40 cm.
51. *Kaplica w parku w Duboju k/ Pińska*, 1927, olej, sklejką, 39 x 32 cm, sygn.p.d.: *M. Rouba 27/WILNO*.
52. *Krajobraz /Krajobraz wiosenny/*, ok. 1927, olej, płótno, 21 x 26,5 cm.
53. *Młyn nad rzeką – szkic*, ok. 1927, olej, tektura, 22,5 x 21,5 cm.

54. *Pagórki wileńskie*, 1929, olej, sklejką, 61 x 77 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba 1929/Wilno*.
55. *Niebieska willa*, 1930, olej, sklejką, 51,3 x 60,5 cm, sygn.p.d.: *M Rouba 1930/WILNO*.
56. *Niebieski domek zimą* – szkic, ok. 1930, olej, sklejką, 26 x 27 cm.
57. *Autoportret z brodą*, 1930–1935, olej, płótno, 27 x 22 cm.
58. *Głowa młodej dziewczyny*, 1920–1939, olej, płótno, 28,5 x 22 cm.
59. *Konie przy wozie*, 1930–1939, olej, sklejką, 25 x 30,5 cm.
60. *Parterowy domek z facjatą*, 1930–1939, olej, tektura, 23,5 x 32 cm.
61. *Pejzaż*, 1930–1939, olej, sklejką, 40 x 30 cm.
62. *Śpiąca kobieta*, 1930–1939, olej, płótno, 21 x 31 cm.
63. *Wieś wśród drzew*, 1930–1939, olej, sklejką, 18 x 21,5 cm, sygn.p.d.: *M. Rouba*.
64. *Żółty domek*, 1931, olej, płótno, 16 x 19,5 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba 31*.
65. *Stary park Duboja k/Pińska*, 1932, olej, tektura, 50 x 35 cm, sygn.p.d.: *M. Rouba 32*.
66. *Ginące Wilno*, 1933, olej, sklejką, 59 x 67 cm, sygn.p.d.: *M. Rouba 33/WILNO*.
67. *Kwitnące Wilno*, 1934, olej, płótno, 72 x 86 cm, sygn.p.d.: *M. Rouba 1934/WILNO*.
68. *Widok na Wilno*, 1934, olej, sklejką, 36 x 50 cm, sygn.p.d.: *M. Rouba Wilno (19)34*.
69. *Smutny pejzaż*, 1935, olej, sklejką, 60 x 77 cm, sygn.p.d.: *M. Rouba 1935/WILNO*.
70. *Panorama Wilna*, ok. 1935, olej, sklejką, 30 x 59 cm.
71. *Okolice Wilna /Domki na przedmieściu/*, 1936, olej, sklejką, 26 x 30,5 cm, sygn.p.d.: *M Rouba 36*.
72. *Pejzaż z wierzbą*, 1936, olej, sklejką, 59,5 x 77,5 cm, sygn.p.d.: *M. Rouba 1936/Wilno*.
73. *Portret kobiety z okolic Wilna*, 1936, olej, sklejką, 57 x 50 cm, sygn.p.d.: *M.Rouba/Wilno 1936*.
74. *Zwózka lodu*, 1936, olej, sklejką, 38,5 x 60,5 cm, sygn.p.d.: *M. Rouba 1936*.
75. *Troki (Fragment ruin zamku oraz drewnianej zabudowy)*, 1937, olej, sklejką, 30 x 34 cm, sygn.p.d.: *M. Rouba 37*.
76. *Troki*, 1937, olej, płótno, 95 x 115 cm.
77. *Troki zamek na wyspie*, 1937, olej, sklejką, 30,5 x 39,5 cm, sygn.p.d.: *Rouba 37*.
78. *Żaglówki na jeziorze Trockim*, 1937, olej, płótno, 52 x 41 cm, sygn.p.d.: *M. Rouba 37*.
79. *Przystań łodzi i żaglówek (Troki)*, ok. 1937, olej, sklejką, 30 x 40 cm.
80. *Troki (Stare domki w Trokach)*, 1938, olej, sklejką, 76,5 x 61 cm, sygn.p.d.: *M. Rouba 38/WILNO*.
81. *Nad rzeką*, 1937, olej, tektura, 21 x 25,5 cm, sygn.p.d.: *M. Rouba 3.7*.
82. *Kaktus*, ok. 1937, olej, sklejką, 66 x 25 cm.
83. *Rzeczka*, 1938, olej, sklejką, 40 x 30 cm, sygn.p.d.: *Rouba 38*.

84. *Martwa natura*, 1939, olej, płótno, 42,5 x 53, sygn.p.g.: *WILNO 39/M.ROUBA*.
85. *Podwórko wileńskie*, 1939, olej, płótno, 52 x 42 cm, sygn.p.d.: *Rouba 39* (sygnatura prawdopodobnie dopisana).
86. *Widok Wilna*, 1939, olej, płótno, 42,5 x 52,5 cm, sygn.p.d.: *M. Rouba 39*.
87. *Martwa natura z rondlem*, ok. 1939, olej, płótno, 34 x 35 cm.
88. *Autoportret na tle krajobrazu*, ok. 1940–1941, olej, płótno, 52,2 x 42 cm.
89. *Kościół św. Jakuba*, ok. 1941, olej, sklejka, 42 x 51 cm.
90. *Kościół św. Jakuba* – szkic, ok. 1941, olej, tektura, 18 x 24,5 cm..
91. *Autoportret*, przed 1913, kredka, papier, 25,5 x 17 cm.
92. *Autoportret z lat młodości*, przed 1913, papier, pastel, 21,5 x 15,7 cm, sygn.p.d.: *MR*.
93. *Głowa matki artysty Antoniny Roubiny*, przed 1913, kredka, papier, 21 x 16,5 cm.
94. *Głowa matki artysty Antoniny Roubiny*, przed 1913, kredka, papier, 20,5 x 21 cm.
95. *Głowa ojca artysty Napoleona Rouby*, 1913–1920, kredka, tempera, papier, 14 x 10,3 cm.
96. *Kompozycja z okrągłym stołem i leżącą na nim czerwoną parasolką*, przed 1913, akwarela, papier, 13 x 19 cm.
97. *Pokój z fortepianem*¹⁵, 1914, akwarela, papier, 20,5 x 11,5 cm, sygn.p.d.: 1914, sygn. *MR* monogram wiązany.
98. *Głowa ojca artysty Napoleona Rouby*, 1915–1925, węgiel, papier, 40 x 31 cm.
99. *Głowa ojca Napoleona Rouby*, 1923–1934, węgiel, kredka, papier, 39,5 x 32,5 cm, sygn..p.d.: *MR*.
100. *Koń zaprzężony w sanie*, 1924–1939, olej, sklejka, 25,2 x 30 cm.
101. *Król z orłem prowadzący pachotkę*, 1925–1939, tusz, akwarela, papier, 18,2 x 14,2 cm.
102. *Postać anioła z palmą wielkanocną*, 1925–1939, tusz, akwarela, papier, 18,2 x 14,2 cm.
103. *Skrzypaczka*, 1929–1935, ołówek, akwarela, papier, 21 x 30 cm.
104. *Głowa kobiety*, 1930–1939, kredka, papier, ołówek, 42 x 31 cm.
105. *Widok Capri*, ok. 1931, akwarela, ołówek, papier, 17 x 24 cm.
106. *Martwa natura z lustrem*, 1925–1939, akwarela, papier, 24 x 30 cm.
107. *Niedziela Palmowa*, 1925–1939, akwarela, papier, 20,5 x 27,5 cm.
108. *Stodoła wśród drzew*, 1925–1939, akwarela, papier, 23 x 25,2 cm.
109. *Chatka białoruska*, 1934, papier, drzeworyt, 20 x 23 cm.
110. *Grusza*, 1934, drzeworyt barwny, papier, 25 x 22 cm.
111. *Rysunek do pracy graficznej Kościół św. Anny*, 1934, akwarela, ołówek, papier, 22 x 25 cm.
112. *Rysunek do pracy graficznej Widok Wilna z Wielkiej Pohulanki*, 1935, akwarela, ołówek, papier, 16,8 x 36,2 cm, sygn.l.d.: *Widok Wilna z Pohulanki*, sygn..p.d.: *M. Rouba 1935*.

¹⁵ Wnętrze salonu w mieszkaniu rodziców artysty.

113. *Rysunek do pracy graficznej Fragment Katedry Wileńskiej*, 1938, ołówek, kalka, 25,7 x 28 cm.
114. *Rysunek do pracy graficznej Wiosenne drzewa z Górą Zamkową*, 1938, ołówek, kalka, 25,5 x 28 cm.
115. *Fragment Katedry Wileńskiej*, 1938, drzeworyt barwny, papier, 25,6 x 28,4 cm, sygn.l.d.: *Fragment Katedry Wileńskiej*, p.d.: *M Rouba, Wilno 1938*.
116. *Kościół św. Anny*, 1934, drzeworyt barwny, papier, 19 x 22 cm, sygn.l.d.: *Wilno, kościół św. Anny (14)*, p.d.: *M. Rouba 1934*.
117. *Ruiny zamku w Trokach*, 1938, drzeworyt barwny, papier, 22 x 25 cm, sygn.l.d.: *Ruiny zamku w Trokach*, p.d.: *M. Rouba Wilno 1938*.
118. *Troki powódź*, 1938, drzeworyt, papier, 21,7 x 17,3 cm, sygn.l.d.: *Troki (25)*, sygn.p.d.: *M. Rouba Wilno 1938*.
119. *Wiosenne drzewa pod Górą Zamkową*, 1938, drzeworyt barwny, papier, 22 x 25 cm, sygn.: *M. Rouba Wilno 1938*.
120. *Widok Wilna z Wielkiej Pohulanki*, 1935, drzeworyt barwny, papier, 16,8 x 36,2 cm, sygn.l.d.: *Widok z Pohulanki*, p.d.: *M. Rouba 1935*.
121. *Klocek drzeworytniczy do pracy Chatka białoruska*, drewno, 22 x 25 cm.
122. *Klocek drzeworytniczy do pracy Grusza*, drewno, 25 x 22 cm.
123. *Klocek drzeworytniczy do pracy Kościół św. Anny*, drewno, 18 x 20 cm.
124. *Klocek drzeworytniczy do pracy Kościół św. Anny*, drewno, 25 x 30 cm.
125. *Klocek drzeworytniczy do pracy Widok Wilna z Wielkiej Pohulanki*, drewno, 20 x 38 cm.
126. *Klocek drzeworytniczy do pracy Widok Wilna z Wielkiej Pohulanki*, drewno, 20 x 38 cm.
127. *Klocek drzeworytniczy do pracy Troki powódź*, drewno, 22 x 22 cm.
128. *Klocek drzeworytniczy do pracy Fragment Katedry Wileńskiej*, drewno, 25 x 28,5 cm.
129. *Klocek drzeworytniczy do pracy Fragment Katedry Wileńskiej*, drewno, 25 x 28,5 cm.

V. PRACE ARTYSTY ZNANE JEDYNIĘ Z KATALOGÓW WYSTAW¹⁶

1. *Bajka*
2. *Ballada*
3. *Błoto na Polesiu*
4. *Brzeg Wilji*
5. *Brzeg Wilji II*
6. *Brzeg Wilji III*
7. *Brzozy*
8. *Chata nad brzegiem*
9. *Chata nad stawem*

¹⁶ Spis prac powstał na bazie katalogów z wystaw, w których brał udział Michał Rouba.

10. *Chata nad Wilją*
11. *Chata w puszczy*
12. *Chatka białoruska*
13. *Chrystus z ołtarza na Wawelu*
14. *Cyrk na szosie*
15. *Czarny dom*
16. *Czerwone mury*
17. *Deszcz*
18. *Domki na Sołtaniszkach*
19. *Domki ze studnią*
20. *Domy*
21. *Domy pod Górą Zamkową*
22. *Droga do kościoła*
23. *Drzewa*
24. *Drzewa nad Wilją*
25. *Dzień zaduszny w Wilnie*
26. *Flisacy*
27. *Fragment miasta*
28. *Fragment miasta*
29. *Góra Bekiesza*
30. *Kaktus*
31. *Kaplica w parku*
32. *Koń*
33. *Kopia Matki Boskiej Ostrobramskiej*
34. *Kościół Bernardynów*
35. *Kościół Notre Dame de Paris*
36. *Lato*
37. *Leda z Wileńszczyzny*
38. *Łąka nad wodą*
39. *Maj w parku*
40. *Martwa natura*
41. *Martwa natura I*
42. *Martwa natura II*
43. *Melodja wiosenna*
44. *Miasteczko*
45. *Miasteczko Troki od jeziora I*
46. *Modlitwa – kompozycja*
47. *Most Sztuki w Paryżu*
48. *Most w Paryżu*
49. *Most w Paryżu*
50. *Motyw szary*
51. *Mury kościelne*
52. *Mury pobernardyńskie*
53. *Na szosie*
54. *Nad strumykiem*
55. *Nasz domek*
56. *Niebieska willa*

57. *Noc księżycowa nad jeziorem*
58. *Noc trzech króli*
59. *Nowy młyn wieczorem*
60. *O zachodzie*
61. *Okno*
62. *Pejzaż*
63. *Pejzaż*
64. *Pejzaż*
65. *Pejzaż kompozycyjny*
66. *Pejzaż wiosenny*
67. *Pejzaż z karocą*
68. *Pejzaż ze strumykiem*
69. *Pejzaż zimowy*
70. *Peonie*
71. *Po burzy*
72. *Po deszczu*
73. *Praca*
74. *Przedmieścia Wilna*
75. *Przedmieście*
76. *Przez okno*
77. *Ranek na wodzie*
78. *Ranek nad stawem*
79. *Ruiny o zachodzie*
80. *Rybacy*
81. *Rybacy nad Piną*
82. *Rybaczka*
83. *Srebrny pejzaż*
84. *Stara kaplica*
85. *Stara kaplica na Polesiu*
86. *Stary mur*
87. *Stary park*
88. *Stary park*
89. *Staw I*
90. *Staw II*
91. *Staw III*
92. *Staw rankiem*
93. *Stawek*
94. *Stawek z kładką*
95. *Studjum*
96. *Studjum*
97. *Studjum*
98. *Studjum*
99. *Studjum*
100. *Studjum do obrazu*
101. *Studjum I*
102. *Studjum I*
103. *Studjum II*
104. *Studjum II*

105. *Studjum III*
106. *Studjum III*
107. *Studjum IV*
108. *Studjum śniegu*
109. *Studjum śniegu*
110. *Studjum śniegu*
111. *Studjum śniegu*
112. *Studjum śniegu*
113. *Studjum śniegu*
114. *Studjum V*
115. *Studjum VI*
116. *Szkic do brzegów Wilji*
117. *Szkic do domków na przedmieściu*
118. *Szkic do domków na przedmieściu*
119. *Szkic do jeziora*
120. *Szkic do obrazu w Pałacu Arcybiskupim*
121. *Szkic do wody*
122. *Szkic kapliczki*
123. *Szkic rzeki*
124. *Szkic snopków*
125. *Św. Hubert*
126. *Świt na Wilji*
127. *To lubię – kompozycja*
128. *Tratwy*
129. *Tratwy na Wilji*
130. *Trockie jezioro*
131. *Troki od jeziora II*
132. *Troki po burzy*
133. *U przewozu*
134. *Ulica w Wilnie*
135. *Waka*
136. *Widok z baszty zamkowej na jezioro Okmianę*
137. *Wieczór nad wodą*
138. *Wierzby nad jeziorem Trockim*
139. *Wilenka pod Wilnem*
140. *Wilja*
141. *Wilja pod Wilnem*
142. *Wilno*
143. *Wiosenne tango*
144. *Wnętrze*
145. *Woda na Polesiu*
146. *Wspomnienie wileńskie*
147. *Wyjazd na targ*
148. *Wzgórza na Karolinkach*
149. *Z nad Sekwany*
150. *Z ogrodu oo. Misjonarzy I*
151. *Z ogrodu oo. Misjonarzy II*

152. *Z okolic Wilna*
153. *Z wileńskich wzgórz*
154. *Zagłówki II*
155. *Zakątek leśny*
156. *Zakątek parku*
157. *Zbiór kartofli*
158. *Zielone jeziora*
159. *Zjazd do przewozu*
160. *Zmrok nad Ostrą Bramą*
161. *Zmrok nad rzeką*

ANEKSY

I. Dokumenty dotyczące życia i twórczości Michała Rouby¹

Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

Ankieta wypełniona przez artystę w celu przyjęcia na studia do Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, nr inw. T19B (A122).

Lista studentów prof. Jacka Malczewskiego, nr inw. KS7.

Świadectwo za I sem. 1913/1914, nr inw. KS6.

Świadectwo za II sem. 1913/1914, nr inw. KS7.

Litewskie Centralne Archiwum Państwowe w Wilnie

Dokument zmiany zameldowania artystów, nr inw. F.64-28-82358.C.

Paszport Antoniny Kowzan Rouby, nr inw. F.789, ap.2, b.1, k.120.

Zbiory Rodziny artysty²

Akt ślubu Michała Rouby wydany 9 maja 1922 roku przez proboszcza parafii św. Jakuba w Wilnie, nr ew. 14.

Dyplom nominacji na nauczyciela Szkół Średnich Ogólnokształcących i Seminariów Nauczycielskich wydany przez Państwową Komisję Egzaminacyjną w Wilnie, w dniu 11 czerwca 1931 r., nr ew. 13.

List artysty do matki, napisany w Krakowie w 1913 r., nr ew. 3.

Pokwitowanie wpłaty na rzecz Wileńskiego Towarzystwa Popierania Polskiej Sztuki Sceniczej w ramach członkostwa w 1921 r., nr ew. 54.

Umowa kupna mieszkania na Mostowej 3, zawarta pomiędzy K. Adamską a Mieczysławem Korwin-Pawłowskim z dnia 12 lutego 1939 r., nr ew. 63.

Wycinek z gazety z nekrologiem Michała Rouby, bez daty, po 12 lipca 1941 r., nr ew. 92.

Zaświadczenie o pracy w Gimnazjum Zgromadzenia Sióstr Najświętszej Rodziny z Nazaretu w Wilnie, z dnia 30 września 1922 r., nr ew. 47.

Zaświadczenie z Polskiej Macierzy Szkolnej o prowadzeniu przez artystę

¹ Wszystkie fotokopie dokumentów w posiadaniu autorki. Oryginały znajdują się w posiadaniu rodziny artysty, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie oraz w Zbiorach Specjalnych Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, a także w Muzeum Narodowym w Warszawie. Spis dokumentów został sporządzony chronologicznie.

² Zbiory Rodziny artysty to luźne pisma znajdujące się w klaserze, ze względu na dokumentacyjny charakter nadałam im numerację.

rysunku na kursach dla nauczycieli, z dnia 30 września 1922 r., nr ew. 42.

Zaświadczenie wydane przez Państwowe Gimnazjum im. Juliusza Słowackiego w Wilnie o nauczaniu kaligrafii i robót ręcznych, z dnia 17 października 1923 r., nr ew. 43.

Zaświadczenie o pracy w Atelier Artystycznym „La Poupeé Babet” G. Pichot’a w Paryżu w roku 1924, z dnia 24 kwietnia 1924 r., nr ew. 28.

Zaświadczenie o pracy w Szkole Rysunkowej WTAP w Wilnie, z dnia 21 lutego 1931, nr ew. 26.

Zaświadczenie o pracy w Gimnazjum Zgromadzenia Sióstr Najświętszej Rodziny z Nazaretu w Wilnie, z dnia 28 lutego 1931, nr ew. 38.

Gabinet Grafiki i Rysunków Współczesnych Muzeum Narodowego w Warszawie

Carte D’identité Michała Rouby, wydana we Francji w roku 1923.

Dwa zaświadczenia o prowadzeniu zajęć przez M. Roubę w Szkole Rysunkowej WTAP w Wilnie, z dnia 25 września 1922 r., nr inw. D.W. 186/212.

Karta pobytu w Rzymie, wydana 8 sierpnia 1930 r., nr inw. D.W. 186/146.

Korespondencja między artystą a Carnegie Institute w Pittsburgu w języku francuskim z lat 1934 i 1935, nr inw. D.W. 186/ 233,269,239,237.

Legitymacja członkowska Komitetu Wojewódzkiego Wileńskiego Ligii Obrony Powietrznej Państwa, z dnia 13 grudnia 1924 r., nr inw. D.D. 186/146.

List do artysty od Wojciecha Jastrzębowski, napisany 26 maja 1935 r., nr inw. D.W. 186/25.

Odpis umowy zawartej pomiędzy M. Roubą a ks. Janem Siemaszkiewiczem na wykonanie remontu prezbiterium w kościele w Konstancy nowie, z dnia 10 lipca 1932 r., nr inw. D.W. 186/213.

Pismo z Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego o przyznaniu artyście stypendium, z dnia 13 stycznia 1930 r., nr inw. D.W. 186/144.

Pismo z Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego o przyznaniu artyście stypendium, z dnia 9 kwietnia 1930 r., nr inw. D.W. 186/144.

Pismo od dyrekcji II Targów Północnych z prośbą o przybycie na posiedzenie Sekcji Przemysłu Ludowego, z dnia 23 czerwca 1930 r., nr inw. D.W. 186/145.

Pismo z Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego o przyznaniu artyście stypendium, z dnia 4 lipca 1930 r., nr inw. D.W. 186/144.

Pismo z Prezydium Rady Ministrów o przyznanie zapomogi, z dnia 14 listopada 1934 r., nr inw. D.W. 186/236.

Pismo z Bloku Zawodowych Artystów Plastyków do M. Rouby informujące o zawieszeniu go w prawach członka, z dnia 31 stycznia 1936 r., nr inw. D.W. 186/259.

Pismo z Wydziału Sztuk Pięknych USB potwierdzające uczestnictwo w zajęciach na Wydziale Sztuk Pięknych USB w latach 1920–1921, nr inw. D.W.186/207.

Powiadomienie o przyjęciu artysty w poczet członków Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków, z dnia 1 grudnia 1933 r., nr inw. D.W. 186/219.

Potwierdzenie odbioru dwóch rysunków, z dnia 20 lutego 1939 r., nr inw. D.W. 186/279.

Powołanie artysty przez Kuratorium Okręgu Wileńskiego na egzaminatora rysunków, z dnia 19 kwietnia 1930 r., nr inw. D.W. 186/145.

Zawiadomienie z Instytutu Propagandy Sztuki o sprzedaży obrazu artysty *Donki praczek*, z dnia 21 stycznia 1930 r., nr inw. 186/200.

Zawiadomienie z Instytutu Propagandy Sztuki o sprzedaży obrazu artysty *Pejzaż zimowy*, z dnia 14 maja 1932 r., nr inw. 186/214.

Zaświadczenie o pracy w Szkole Rysunkowej WTAP w Wilnie, wydane 25 września 1922 r., nr inw. D.W. 186/212.

Zaświadczenie ze Szkoły Polskiej im. Antoniego Szawklisa w Paryżu o prowadzeniu zajęć przez artystę, z dnia 29 lipca 1924 r., nr inw. D.W.186/145.

Zaświadczenie o pracy w Gimnazjum Zgromadzenia Sióstr Najświętszej Rodziny z Nazaretu w Wilnie, z dnia 18 grudnia 1929 r., nr inw. D.W. 186/145.

II. Obrazy sprzedane przez Michała Roubę³

1. *Stary dom w Krasnej Górze*, 1913 – własność p. Ireny z Wargartów Mierzejewskiej, 1913, Warszawa.
2. *Staw (szkic)*, z roku 1913 – własność prywatna p. Heleny Jarewiczówny.
3. *Krzyż*, 1913 – zakupił ks. Maciejewski.
4. *Chrystus z kaplicy Królowej Jadwigi*, 1913 – własność p. Rewkowsy.
5. *5 Pejzaży z okolic Tenczynka*, 1914 – własność dr Dobrzański, Kraków.
6. *Po burzy*, 1926, Wilno.
7. *Noc księżycowa* – p. Aleksander Wojtkiewicz, Wilno.
8. *Widok na kościół Dominikański*, 1926 – p. Krauze, dyr. szkoły ogrodniczej.
9. *Leda z Wileńszczyzny*, olej – p. Bromiszko, Wilno.
10. *Droga do kościoła*, 1927 – p. Piadczak, Warszawa.
11. *O zachodzie*, olej, duży, 1928 – p. Morgentaler, Warszawa.
12. *Błoto na Polesiu*, 1928 – Województwo Śląskie, Katowice.
13. *3 studia olejne*, 1928, *Kościół św. Michała, Wilja* - p. Wrzosek, Warszawa.
14. *Brzegi Wilji*, 1923 – p. Jundziwiłł, Wilno.
15. *Wilja*, 1917 – p. Romer-Ochrędowska.
16. *Modlitwa*, 1923 – p. Nassbaum, Warszawa.
17. *Flisacy*, 1923 – p. Nassbaum, Warszawa.
18. *Świt na Wilji (mały)*, 1928 – Województwo Śląskie.
19. *Ranek nad stawem*, 1926 – ksiądz Czapłowski w Żołudku.
20. *Pejzaż z karocą*, duży – p. L. Chomiński, Wilno.
21. *Kaplica w Duboi* – p. K. Łukaszewiczowa.

³ Lista została sporządzona przez artystę jako luźny zapis, znajdujący się w jego albumie. Rouba przygotował dwie listy, które zamieszczam w załączniku. Są one dość chaotyczne, jednakże stanowią wykaz sprzedanych prac wraz z cenami. Lista jest spisana według zapisu Michała Rouby.

22. *Staw (mały)* – panna W. Żytowosz, Wilno.
23. *Droga wiejska* – p. redaktor Latowicz, Wilno.
24. *Żydzi nad wodą* – Jerzy Wyszomirski, Wilno.
25. *Konie w Paryżu* – na wystawie objazdowej w Słomniu.
26. *Chata białoruska, 1927* – na wystawie Wil. Tow. Art. Plast.
27. *Młyn, 1929* – Muzeum Śląskie z PWK.
28. *Staw, 1930* – L. Chomiński (akwarela).
29. *Staw z kładką* – H. Profinowa, Wilno.
30. *Szkic do drogi do kościoła* – p. Wł. Alamski.
31. *Chata na wsi* – Józef Rouba, Wilno.
32. *Domki praczek* – PZS.
33. *Droga do Wilna* – zakup z wystawy we Lwowie przez konserwatora dr Harmunga 1931.
34. *Domki na przedmieściu* – Wojewoda Wileński, 1931.
35. *Wilja*, akwarela – ks. Kamil Żubrowski.
36. *Żółty dom*, szkic – p. Hanna Profinowa.
37. *Szkic do Karolinek* – Loterja OPOK.
38. *Pejzaż zimowy* – Salon Rytmu Warszawa, 1932.
39. *Drzeworyty* – prof. K. Gronowicz, Warszawa 2, Dyr. Kolei 1.
40. *Pejzaż wiosenny* – p. Fedeczka Maria, 1934.
41. *Pejzaż kompozycyjny* – p. Dąbrowski, Warszawa.
42. *Drzewa we mgle* – Ministerstwo Spraw Zagranicznych (MSZ), 1935.
43. *Szkic do wody* – MSZ, 1935.
44. *Nad strumieniem* – MSZ, 1935.
45. *Szkic do wody* – I zbiorowa Wystawa 1935, Warszawa.
46. *Okolice Wilna* – zakup z wileńskiej wystawy.
47. *Pejzaż srebrny* – Abbot, USA.
48. *Pejzaż wileński* – pałac Arcybiskupi.
49. *Wilno z Pohulanki* – wojskowy pułk Landon.
50. *Czerwone mury* – Dowództwo 4 pułku ułanów.
51. *Kaplica w parku* – Fundusz Kultury Narodowej.
52. *Okolice Pohulanki* – dr Watowski, Wilno.
53. *Wilja* – Olbulin.
54. *Domki na Sołtaniszkach* – [nieczytelne].
55. *Niebieska willa* – prof. Wróblewski.
56. *Przez okno* – Rynkiewicz.
57. *Nad zielonym jeziorem* – [nieczytelne].
58. *Widok Wilna* – [nieczytelne].
59. *Stara Kaplica*
60. *Stary park* – Rada Miasta Drezna.
61. *Matka Boska Ostrobramska* – [nieczytelne].
62. *Młynek nad stawem* – [nieczytelne].
63. *Góra* – [nieczytelne].
64. *Widok na domy na Placu Katedralnym*
65. *Jesienne mgły*
66. *To lubię*

67. *Czarny dom*
68. *Brzeg Wilji*
69. *Brzeg Wilji*
70. *Św. Hubert*
71. *Widok na jezioro Trockie*
72. *Maj w parku*
73. *Pagórki wileńskie*
74. *Lato – MSZ.*
75. *Podwórko*
76. *Koń*
77. *Domki w Trokach*
78. *Zamek w Trokach*
79. *Mury pobernardyńskie – PKO.*
80. *Pejzaż za strumykiem – PKO.*
81. *Wilno o zmroku*
82. *Wieża katedralna*
83. *Pejzaż*
84. *Peonie – Kasyno Garnizonowe w Wilnie.*
85. *Żagłówki – mec. Witwicki.*
86. *Widok na kościół Bernardynów*
87. *Deszcz – Rada Wileńskiego Zarządu Artystycznego.*
88. *Troki – Towarzystwo Przyjaciół Nauk im. Wróblewskiego.*
89. *Troki od jeziora*
90. *Troki od jeziora*
91. *Pejzaż kompozycyjny*
92. *Wilenka pod Wilnem – mec. Jundziwiłł.*
93. *Wierzby nad trockim jeziorem*
94. *Widok z Góry Trzykrzyskiej*
95. *Kaktus – prof. Szeligowski.*
96. *Widok na Wilno*
97. *Zamkowa Góra*
98. *Zamek Trocki*
99. *5 drzeworytów*
100. *Kościół św. Jakuba*
101. *Okolice Wilna*
102. *Stare Wilno*
103. *5 drzeworytów – Walgis.*
104. *Martwa natura – urzędnik Izby Skarbowej.*
105. *Brama wileńska – urzędnik Izby Skarbowej.*
106. *Zamek trocki – ksiądz Piwocki.*
107. *Zamek na wyspie – Akademia Nauk, Litwa.*
108. *Wilno (kwitnące) – Akademia Nauk, Litwa.*

Druga lista, sporządzona przez artystę, w niej podaje kwoty, za jakie obrazy były sprzedane:

1. *Pejzaż romantyczny*, 900 zł.
2. *Ruiny nad jeziorem trockim*, 700 zł.
3. *Baszta lądowa w Trokach*, 900 zł.
4. *Droga do Wilna II*, 150 zł.
5. *Kaktus*, 150 zł.
6. *Drzeworyty* – fragment kat. Wil., 20 zł.
7. *Domki karaïmskie w Trokach*, 15 zł.
8. *Zamek w Trokach*, 20 zł.
9. *Drzewa we mgle*, 20 zł.
10. [NiezYTElne], 60 zł.
11. *Domek letniskowy*, 80 zł.
12. *Brzegi Wilji*, 50 zł.
13. *Wilja*, 50 zł.
14. *Chata nad brzegiem*, 40 zł.
15. *Stary dworek*, 60 zł.
16. *Przedmieście Wilna*, 60 zł.
17. *Góra* [nieczytelne], 60 zł.
18. *Ruiny w Trokach*, 60 zł.
19. *Stara kaplica*, 50 zł.
20. *Przystań w Trokach*, 80 zł.
21. *Chaty nad jeziorem*, 100 zł.
22. *Wyspa Krzyża w Trokach*, 80 zł.
23. *Wyspa Krzyża w Trokach*, 80 zł.
24. *Wilno z Góry Trzech Krzyży*, 80 zł.
25. *Stary dworek koło Ochmicy*, 80 zł.
26. *Brama Zamku Trockiego*, 80 zł.
27. *Brzegi jeziora*, 80 zł.
28. *Wioska w [nieczytelne]*, 80 zł.
29. *Troki o zachodzie*, 80 zł.
30. *Ruiny trockie*, 250 zł.
31. *Widok na Wilno*, 250 zł.
32. *Rzeka Osznionka*, 80 zł.
33. *Wieża katedralna*
34. *Wilno z ogrodów misjonarzy*, 200 zł.
35. *Stare Wilno I*, 200 zł.
36. *Brama Wileńska*, 200 zł.
37. *Drzewo nad wodą*, 200 zł.
38. *Stare Wilno II*, 200 zł.
39. *Martwa natura*, 150 zł.
40. *Smutna ulica*, 160 zł.
41. *Oczekiwanie*, 200 zł.
42. *Podwórko w maju*, 100 zł.
43. *Wiosenne tango*, 150 zł.
44. *Ranek nad jeziorami*

45. *Mglisty ranek*
46. *Konik*
47. *Mury pobernardyńskie*
48. *Kaktus*, 25 x 66 cm.
49. *Kaplica w Duboi na Polesiu*, 24 x 29 cm.
50. *Staw*, 26 x 30 cm.
51. *W parku*, olej, 35 x 30 cm.
52. *Nad rzeką Oszmianką*, 28 x 30 cm.
53. *Żaglówki*, 20 x 30 cm.
54. *Nad rzeką*, 22 x 27 cm.
55. *Domy podmiejskie*, 22 x 27 cm.
56. *Dwór*, 28 x 30 cm.
57. *Krajobraz*, 43 x 53 cm, 1922.
58. *Domek artysty*, 30 x 40 cm.
59. *Podwórko wileńskie*, 42 x 52 cm.
60. *Baszta zamku w Trokach*, 30 x 40 cm.
61. *Brzegi Wilji*, 30 x 40 cm.
62. *Szary dzień*, 56 x 68 cm.
63. *Czerwone mury*, Muzeum 4 Pułku Ułanów Nadniemeńskich⁴.

⁴ Informacja znajduje się w albumie artysty, została sporządzona przez Zofię Łukaszewicz.

BIBLIOGRAFIA

Archiwalia:

Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

Ankieta wypełniona przez artystę w celu przyjęcia na studia do Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, nr inw. T19B (A122).

Lista studentów prof. Jacka Malczewskiego, nr inw. KS7.

Świadectwo za I sem. 1913/1914, nr inw. KS6.

Świadectwo za II sem. 1913/1914, nr inw. KS7.

Litewskie Centralne Archiwum Państwowe w Wilnie

Dokument zmiany zameldowania artystów, nr inw. F.64-28-82358.C.

Paszport Antoniny Kowzan Rouby, nr inw. F.789, ap.2, b. 1, k.120.

Zbiory Rodziny artysty¹

Akt ślubu Michała Rouby, wydany 9 maja 1922 roku przez proboszcza parafii św. Jakuba w Wilnie, nr ew. 14.

Dyplom nominacji na nauczyciela Szkół Średnich Ogólnokształcących i Seminarium Nauczycielskich wydany przez Państwową Komisję Egzaminacyjną w Wilnie, w dniu 11 czerwca 1931 r., nr ew. 13.

List artysty do matki, napisany w Krakowie w 1913 r., nr ew. 3.

Pokwitowanie wpłaty na rzecz Wileńskiego Towarzystwa Popierania Polskiej Sztuki Sceniczej w ramach członkostwa w 1921 r., nr ew. 54.

Umowa kupna mieszkania na Mostowej 3 zawarta pomiędzy K. Adamską a Mieczysławem Korwin-Pawłowskim, z dnia 12 lutego 1939 r., nr ew. 63.

Wycinek z gazety z nekrologiem Michała Rouby, bez daty, po 12 lipca 1941 r., nr ew. 92.

Zaświadczenie o pracy w Gimnazjum Zgromadzenia Sióstr Najświętszej Rodziny z Nazaretu w Wilnie, z dnia 30 września 1922 r., nr ew. 47.

Zaświadczenie z Polskiej Macierzy Szkolnej o prowadzeniu przez artystę rysunku na kursach dla nauczycieli, z dnia 30 września 1922 r., nr ew. 42.

¹ Zbiory rodziny artysty to luźne pisma znajdujące się w klaserze, ze względów dokumentacyjnych nadałam im numerację.

Zaświadczenie wydane przez Państwowe Gimnazjum im. Juliusza Słowackiego w Wilnie o nauczaniu kaligrafii i robót ręcznych, z dnia 17 października 1923 r., nr ew. 43.

Zaświadczenie o pracy w Atelier Artystycznym „La Poupeé Babet” G. Pichot’a w Paryżu w roku 1924, z dnia 24 kwietnia 1924 r., nr ew. 28.

Zaświadczenie o pracy w Szkole Rysunkowej WTAP w Wilnie, z dnia 21 lutego 1931 r., nr ew. 26.

Zaświadczenie o pracy w Gimnazjum Zgromadzenia Sióstr Najświętszej Rodziny z Nazaretu w Wilnie, z dnia 28 lutego 1931 r., nr ew. 38.

Gabinet Grafiki i Rysunków Współczesnych Muzeum Narodowego w Warszawie

Carte D’identité Michała Rouby, wydana we Francji w roku 1923.

Dwa zaświadczenia o prowadzeniu zajęć przez M. Roubę w Szkole Rysunkowej WTAP w Wilnie, z dnia 25 września 1922 r., nr inw. D.W. 186/212.

Karta pobytu w Rzymie, wydana 8 sierpnia 1930 r., nr inw. D.W. 186/146.

Korespondencja pomiędzy artystą a Carnegie Institute w Pittsburgu w języku francuskim, z lat 1934 i 1935, nr inw. D.W. 186/ 233,269,239,237.

Legitymacja członkowska Komitetu Wojewódzkiego Wileńskiego Ligi Obrony Powietrznej Państwa, z dnia 13 grudnia 1924 r., nr inw. D.D. 186/146.

List do artysty od Wojciecha Jastrzębowskiego, napisany 26 maja 1935 roku, nr inw. D.W. 186/25.

Odpis umowy zawartej pomiędzy M. Roubą a ks. Janem Siemaszkiewiczem na wykonanie remontu prezbiterium w kościele w Konstantynowie, z dnia 10 lipca 1932 r., nr inw. D.W. 186/213.

Pismo z Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego o przyznaniu artyście stypendium, z dnia 13 stycznia 1930 r., nr inw. D.W. 186/144.

Pismo z Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego o przyznaniu artyście stypendium, napisane w dniu 9 kwietnia 1930 r., nr inw. D.W. 186/144.

Pismo od dyrekcji II Targów Północnych z prośbą o przybycie na posiedzenie Sekcji Przemysłu Ludowego, z dnia 23 czerwca 1930 r., nr inw. D.W. 186/145.

Pismo z Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego o przyznaniu artyście stypendium, z dnia 4 lipca 1930 r., nr inw. D.W. 186/144.

Pismo z Prezydium Rady Ministrów o przyznanie zapomogi, z dnia 14 listopada 1934 r., nr inw. D.W. 186/236.

Pismo z Bloku Zawodowych Artystów Plastyków do M. Rouby informujące o zawieszeniu w prawach członka, wydane dnia 31 stycznia 1936 r., nr inw. D.W. 186/259.

Pismo z Wydziału Sztuk Pięknych USB potwierdzające uczestnictwo w zajęciach na Wydziale Sztuk Pięknych USB w latach 1920–1921, nr inw. D.W.186/207.

Powiadomienie o przyjęciu artysty w poczet członków Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków, z dnia 1 grudnia 1933 r., nr inw. D.W. 186/219.

Potwierdzenie odbioru dwóch rysunków, z dnia 20 lutego 1939 r., nr inw. D.W. 186/279.

Powołanie artysty przez Kuratorium Okręgu Wileńskiego na egzaminatora rysunków, z dnia 19 kwietnia 1930 r., nr inw. D.W. 186/145.

Zawiadomienie z Instytutu Propagandy Sztuki o sprzedaży obrazu artysty *Donki praczek*, z dnia 21 stycznia 1930 r., nr inw. 186/200.

Zawiadomienie z Instytutu Propagandy Sztuki o sprzedaży obrazu artysty *Pejzaż zimowy*, z dnia 14 maja 1932 r., nr inw. 186/214.

Zaświadczenie o pracy w Szkole Rysunkowej WTAP w Wilnie, wydane 25 września 1922 r., nr inw. D.W. 186/212.

Zaświadczenie ze Szkoły Polskiej im. Antoniego Szawklisa w Paryżu o prowadzeniu zajęć przez artystę, wystawione dnia 29 lipca 1924 r., nr inw. D.W.186/145.

Zaświadczenie o pracy w Gimnazjum Zgromadzenia Sióstr Najświętszej Rodziny z Nazaretu w Wilnie, z dnia 18 grudnia 1929 r., nr inw. D.W. 186/145.

Słowniki i encyklopedie

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, t. XXIX, Lipsk 1935.

Bar A., *Słownik pseudonimów i kryptonimów*, t. I, II, Kraków 1954.

Polska Bibliografia Sztuki, t. II, cz. 2, red.: J. Wiercińska, M. Liczbańska, Warszawa–Wrocław–Kraków–Gdańsk 1975.

Polski Słownik Biograficzny, t. XXXII/2, red. E. Rostworowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.

Polski Słownik Biograficzny, t. II, red. Wł. Konopczyński, Kraków 1937.

Polski Słownik Biograficzny, t. IX, red. E. Rostworowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1960–1961.

Polski Słownik Biograficzny, t. X, red. K. Lepszy, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962.

Polski Słownik Biograficzny, t. XIII, red. E. Rostworowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967–1968.

Polski Słownik Biograficzny, t. XV, red. E. Rostworowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.

Polski Słownik Biograficzny, t. XXXI/1, red. E. Rostworowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988.

Polski Słownik Biograficzny, t. XXXI/4, red. H. Markiewicz, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989.

Polski Słownik Biograficzny, t. XXXXIII/2, red. H. Markiewicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.

Polski Słownik Biograficzny, t. XXXVIII/2, red.: H. Skimbrowicz, I. Skowroński, Warszawa–Kraków 1998.

Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.), t. I, red. J. Maurin-Białostocka, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.

Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.), t. V, red. J. Derwojeda, Warszawa 1993.

Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.), t. VII, red. U. Markowska, Warszawa 2003.

Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.), t. IX, red. M. Biernacka, Warszawa 2013.

Słownik terminologiczny Sztuk Pięknych, red.: K. Kobuszevska-Sulkiewicz, M. Kardasz, A. Manteuffel- Szarota, Warszawa 1996.

Wielka Encyklopedia PWN, t. I, red. J. Wojnowski, Warszawa 2003.

Wielka Encyklopedia PWN, t. XVI, red. J. Wojnowski, Warszawa 2003.

Druki zwarte

Białostocki J., *Polska grafika użytkowa 1900–1939*, [w:] *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, red. J. Starzyński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963.

Charazińska E., *Pejzaż rodzimy*, [w:] *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914*, katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997.

Cieślowski T., *Władysław Skoczylas. Inicjator i twórca współczesnego drzeworytu w Polsce*, Warszawa 1934.

Chmielewska A., *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwo-twórczy artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006.

Crespelle J. P., *Les Fauves*, Genève 1962.

E. Cropper, Ch. Dempsy, *Poussin Nicolas friendships and the love of painting*, USA 1996.

Człowiek, twórca, świadek czasów, red. M. Kalinowska, A. Sadurski, Toruń 1995.

Degler J., *Witkacego portret własny. Szkice i materiały do biografii (1918–1939)*, Warszawa 2009.

Dobrowolska-Jakimczuk K., *Wileński sztambuch Kazimierzy Adamskiej-Rouby*, praca magisterska, maszynopis.

Dobrowolski T., *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. III, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964.

Grońska M., *Grafika w książce, tece i albumie. Polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899–1945*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994.

Grońska M., *Nowoczesny drzeworyt polski (do 1945 roku)*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.

Grońska M., *Tadeusz Cieślowski syn*, Wrocław 1962.

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

Guenther I., *Magic Realism, New Objectivity, and the Ars during the Weimar Republic*, [w:] *Magical Realism. Theory, History, Community*, red.: L. Parkinson, Zamora, W. B. Faris, Londyn 1995.

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

Huml I., *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków*, [w:] *Polskie życie artystyczne 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974.

Juszczak W., *Jan Stanisławski*, Warszawa 1972.

Juszczak W., *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2004.

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

- Konstantynów D., *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920–1939*, Warszawa 2006.
- Kowalczykowska A., *Świadectwo autoportretu*, Warszawa 2008.
- Król A., *Obraz świata, który przemija. Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Jana Stanisławskiego i jego uczniów*, [w:] *Japonizm polski*, Kraków 2011.
- Kropalewska-Gajewska A., *Malarstwo i rzeźba polska końca XVIII wieku do 1945 roku w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu*, Toruń 2006.
- Krzysztofowicz-Kozakowska S., *Ferdynand Ruszczyc*, Kraków 2002.
- Krzysztofowicz-Kozakowska S., *Jan Stanisławski i jego uczniowie*, Kraków 2004.
- Krzysztofowicz-Kozakowska S., *Sztuka II RP*, Olszanica 2013.
- Lorentz S., *Album Wileńskie*, Warszawa 1986.
- Lebecki H., *Wilno. Krajobraz miejski w fotografiach XIX i pocz. XX w.*, Warszawa 1999.
- Luba I., *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2000.
- Malinowski J., Brus-Malinowska B., *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007.
- Metafisica. Quaderni della fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, red. P. Picozza, Rzym 2008.
- Miasto w sztuce – Sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010.
- Michalski S., *New Objectivity. Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany 1919–1933*, Kolonia 1992.
- Michalski S., *Nowa Rzeczowość – ikonografia, funkcje, historia recepcji*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*, red. A. Marczak, Warszawa 1982.
- Miłosz C., *Wiersze wybrane*, Warszawa 1981.
- Morelowski M., *Zarys sztuki wileńskiej z przewodnikiem po ziemiach między Niemnem a Dźwina*, Wilno 1939.
- Niedziałkowska-Dobaczewska W., *Wilno Tryptyk*, Wilno 1926.
- Niemojewski L., *M/S Piłsudski. Katalog dzieł architektury, rzeźby, malarstwa i grafiki na polskim statku oceanicznym*, Warszawa 1935.
- Poklewski J., *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*, Toruń 1994.
- Pollakówna J., *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982.
- Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1974.
- Royal M., *Cézanne*, Genève–Paris–New York 1954.
- Rewers E., *Zdarzenie w przestrzeni miejskiej*, [w:] *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, red.: J. S. Wojciechowski, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998.
- Rogoża J., *Przewodnik Wilno. Barok z kamienia i obłoków*, Kraków 2008.
- Roh F., *Deutsche Malerei von 1900 bis heute*, Monachium 1962.
- Roh F., *Magic Realism: Post – Expressionism*, [w:] *Magical Realism. Theory, History, Community*, red.: L. Parkinson, L. P. Zamora, W. B. Faris, Londyn 1995.

- Ruszczyc F., *Dzienniki, część II, W Wilnie 1919–1939*, Warszawa 1996.
- Rypson P., *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1945*, Kraków 2011.
- Sieradzka A., *Art Déco w Europie i w Polsce*, Warszawa 1996.
- Sieradzka A., *Nie tylko peleryna. Moda okresu Młodej Polski w życiu i sztuce polskiego modernizmu*, Warszawa 2003.
- Sieradzka A., *Peleryna, tren i konfederatka. O modzie i sztuce polskiego modernizmu*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
- Sieradzka A., *Tysiąc lat ubiorów w Polsce*, Warszawa 2003.
- Tobie Wilno. Antologia poetycka*, red. E. Feliksiak, Białystok 1992.
- W. Jastrzębowski 1884–1963*, red. I. Rzęślicka, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.
- W. Roszkowski, *Najnowsza historia Polski*, Warszawa 2003.
- Wallis M., *Autoportrety artystów polskich*, Warszawa 1966.
- Wallis M., *Autoportret*, Warszawa 1964.
- Warnod W., *Maurice Utrillo*, Monachium 1983.
- Wielość w jedności. Drzeworyt polski po 1900 roku*, red.: B. Chojnacka, M. F. Woźniak, Bydgoszcz 2011.
- Wierzbicka A., *We Francji i w Polsce 1900–1939. Sztuka i jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich*, Warszawa 2009.
- W kręgu Rytmu. Sztuka polska lat dwudziestych*, red. K. Nowakowska-Sito, Warszawa 2006.
- Wierzbicka A., *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji 1900–1939, część II lata 1922–1929*, Warszawa 2015.
- Witz I., *Krajobraz w malarstwie*, Warszawa 1970.
- Wojciech Jastrzębowski 1884–1963*, red. I. Rzańska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.
- Wojciechowski A., *Z dziejów malarstwa pejzażowego, od renesansu do początków XX wieku*, Warszawa 1965.
- Zamora L. P., Faris W. B., *Magical Realism. Theory, History, Community*, London 1995.
- Żyłko B., *Miasto jako przedmiot badań semiotyki kultury*, [w:] W. Toporow, *Miasto i mit*, Gdańsk 2000.

Czasopisma

- Anrep W., *O technice malarstwa*, „Południe” 1922, z. 3.
- A.P.K., *Krytycy malarcy o M. Roubie*, „Słowo” 1935, nr 263, s. 2.
- a.r., *Wystawa Michała Rouby w Kasynie Garnizonowym w Wilnie*, „Kurier Wileński” 1938, nr 85, s. 8.
- Bajakowski J., *Recenzje z wystaw*, „Prosto z mostu” 1935, nr 6, s. 8.
- Budrys-Budrysewicz A., *Michał Rouba malarz regionalny wileński*, „Polska Zbrojna” 1938, nr 18 s. 3.
- Bunikiewicz W., *Wystawy*, „Kurier Warszawski” 1935, nr 54, s. 16–17.
- Czarnocki K., *Dobre obrazy w złym lokalu*, „Słowo” 1938, nr 76, s. 2.
- Czyżewski T., *Portret męski w Zachęcie*, „Kurier Polski” 1935, nr 48, s. 5.
- Dienstl-Dąbrowa M., *Z warszawskiej „Zachęty”*, „Światowid” 1935, nr 9, s. 14.

- er., *Czternasta wystawa Wil. Tow. Artystów Plastyków*, „Słowo” 1934, nr 352, s. 2.
- Ergo, *Jubileuszowa Wystawa W.T.A.P. w Pałacu Potyżkiewiczowskim*, „Paleta Wilna” 1930, nr 2, s. 1–2.
- Ergo, *VII doroczna wystawa obrazów i rzeźb W.T.A.P. w Pałacu Reprezentacyjnym*, „Paleta Wilna” 1929, nr 1, s. 1–2.
- Federowicz I., *Dyskusje na temat pomnika Adama Mickiewicza w Wilnie na łamach prasy wileńskiej z lat 1925 –1926*, „Kolabotyra” 2011, nr 56, s. 149–156.
- Gentil-Tippenhauer W., *Z wystaw*, „Przegląd Artystyczny” 1928, nr 2, s. 5–7.
- Gentil-Tippenhauer W., *Z wystaw*, „Przegląd Artystyczny” 1928, nr 2, s. 2–5.
- Husarski W., *Plastycy wileńscy w Zachęcie*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 14, s. 4.
- Husarski W., *Wyczółkowski – WTAP – Salon Modernistów – Pro Arte – Gruberski – Kuźmiński*, „Tygodnik Ilustrowany” 1928, nr 12, s. 236.
- Husarski W., *Medale i plakaty belgijskie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 9, s. 175.
- Husarski W., *Współczesne medalierstwo belgijskie*, „Czas” 1935, nr 52, s. 3.
- Husarski W., *Wystawy w Zachęcie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1927, nr 13, s. 213–214.
- Husarski W., *Artyści wileńscy w IPSie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1933, nr 18, s. 357.
- Husarski W., *Salon 1927*, „Tygodnik Ilustrowany” 1927, nr 50, s. 1036–1037.
- Husarski W., *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 13, s. 13–14.
- Husarski W., *Z wystaw*, „Tygodnik Ilustrowany” 1930, nr 16, s. 311–312.
- Husarski W., *Z wystaw*, „Tygodnik Ilustrowany” 1928, nr 12, s. 235–236.
- J., *Sztuka na PWK*, „Bluszcz” 1929, nr 28, s. 7–11.
- Jakimowicz I., *Grafika wileńska dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, t. XXI, red.: S. Lorentz, K. Michałowski, Warszawa 1977.
- Jakimowicz I., *Grafika wileńska dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, t. XVI, red.: S. Lorentz, K. Michałowski, Warszawa 1972.
- Jh., *II Doroczna wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków*, „Kresy” 1923, nr 19.
- Jim, *Wystawa obrazów M. Rouby*, „Kurier Wileński” 1935, nr 263, s. 6.
- Kieniewicz K., *Zbiorowa wystawa obrazów Michała Rouby*, „Słowo” 1938, nr 73, s. 7.
- Kleczyński J., *Żukowski w „Zachęcie”*, „Gazeta Polska” 1935, nr 46, s. 3.
- Kleszczyński J., *Plastycy wileńscy w I.P.S.*, „Przegląd Artystyczny” 1937, nr 10–11, s. 8–9.
- Kołoszyńska I., *Michał Rouba. Zarys działalności i twórczości*, [w:] *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, t. XXVI, red.: S. Lorentz, K. Michałowski, Warszawa 1982.
- Kulesza M., *Wystawa W.T.A.P.*, „Włóczęga” 1935, nr 1, s. 11–12.
- Kulesza M., *W sprawie artykułu „O rozszerzenie programu w Szkole Rzemiosł i Przemysłu Artystycznego”*, „Włóczęga” 1933, nr 11, s. 14.

- Lam W., *Sztuki Plastyczne na P.W.K.*, „Tęcza” 1929, nr 20.
- Limanowski M., *Maluje Rouba Zaulek Trocki*, „Słowo” 1938, nr 87, s. 2–3.
- Luba I., *W stronę ikony – mistycyzm czy stylizacja? „Bizantyzm” w malarstwie polskim 1910–1940*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2000, nr 3–4.
- Lubierzyński F., *Artyści wileńscy w Warszawie*, „Kurier Wileński” 1930, nr 105, s. 2.
- Matusiak S., *V doroczna wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków*, „Źródła mocy” 1927, z. 2, s. 82.
- Poklewski J., *Wileńskie Wystawy Artystyczne w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Muzealnictwo” 1993, nr 35.
- Podoski W., *Wystawy w Zachęcie*, „ABC-Nowiny Codzienne” 1935, nr 50, s. 5.
- Puciata-Pawłowska J., *Michał Rouba w Zachęcie*, „Pion” 1935, nr 11, s. 7.
- Puciata-Pawłowska J., *Salon Doroczny „Zachęty”*, „Kobieta Współczesna” 1928, nr 51, s. 13.
- Puciata-Pawłowska J., *Sztuki Plastyczne na PWK*, „Kobieta Współczesna” 1929, nr. 29, s. 10–13.
- Rutkowski S., *Salon 1926 w Zachęcie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 50, s. 861.
- S.P.O., *Artyści Wileńscy*, „Bluszcz” 1937, nr 44, s. 12–13.
- Samotyhowa N., *Doroczny Salon Zachęty*, „Kobieta Współczesna” 1928, nr 51, s. 13.
- Samotyhowa N., *Ostatnie wystawy w Zachęcie*, „Sztuki Plastyczne” 1930, nr 16, s. 14–15.
- Samotyhowa N., *Ostatnie wystawy w Zachęcie*, „Kobieta współczesna” 1930, nr 16, s. 14–15.
- Skrudlik M., *Salon Listopadowy w Zachęcie*, „Sztuki Piękne” 1930, nr 4, s. 2.
- Tatarkiewicz W., *O Wileńskiej Szkole Malarstwa*, „Południe” 1921, z. 1, s. 3–18.
- Uchowicz K., *Śladami Paców. Rzecz o kościele w Różance*, „Menotyra” 2013, t. 33.
- W. St., *Po zamknięciu wystawy zbiorowej Michała Rouby*, „Głos” 1938, nr 12, s. 4.
- W., *Wilno (Kronika artystyczna)*, „Południe” 1925, nr 2, s. 65.
- Walis.M., *Rouba, Wachtel, medale i plakaty belgijskie*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 9, s. 6.
- Wallis M., *Polskie ugrupowania artystyczne*, „Wiadomości Plastyczne” 1932, nr 1, s. 5–10.
- WAN, *Wystawy warszawskie*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 34, s. 8.
- Weinzieher M., *Wystawa w Zachęcie*, „Nasz Przegląd” 1935, nr 48, s. 20.
- Winkler K., *Z wystaw warszawskich*, „Polska Zbrojna” 1935, nr 57, s. 5.
- Woźnicki S., *Od malowniczości do linearyzmu*, „Południe” 1924, z. 1, s. 3–10.
- Woźnicki S., *U progu syntezy*, „Południe” 1922, z. 2, s. 3–11.
- Wysz, *Salon Plastyków Wileńskich*, „Słowo” 1931, nr 149, s. 2–3.
- Zet, *Sukces malarzy wileńskich. Instytut Carnegie w Pittsburgu zakupuje dzieła wileńskich artystów*, „Słowo” 1934, nr 338, s. 2.

Katalogi wystaw

I-sza Doroczna wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, kwiecień 1922, Wilno 1922.

I Wystawa prac członków BLOKU Zawodowych Artystów Plastyków, kwiecień 1935, Warszawa–Łódź 1935.

II-ga Doroczna Wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, Wilno 1923.

II-ga Zbiorowa Wystawa obrazów Michała Rouby, wrzesień–październik 1938, Wilno 1938.

IV-ta Doroczna wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, Wilno 1926.

IV Salon Zimowy, styczeń 1934, Warszawa 1934.

VI-ta Doroczna Wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, Wilno 1928.

V-ta Doroczna Wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, Wilno 1927.

VII-a Doroczna Wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, Wilno 1929.

VIII-a Doroczna Wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków oraz IPS z Warszawy, czerwiec 1931, Wilno 1931.

IX Salon Malarcki, grudzień 1937–styczeń 1938, Warszawa 1937.

X Salon. Malarstwo, grafika, rzeźba, listopad 1938, Warszawa 1938.

XIV-ta Wystawa obrazów i rzeźb Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, grudzień 1934, Wilno 1934.

1934–1935 Carnegie International European Section, marzec–kwiecień 1935, San Francisco 1935.

Allemagne Années 20. La Nouvelle Objectivité, Musée de Grenoble, Grenoble 2003.

An Exhibition of Contemporary Polish Art by Members of the Polish Artists' Association „Blok”, styczeń 1940, Brighton 1940.

An Exhibition of Contemporary Polish Art by Members of the Polish Artists' Association „Blok”, luty 1940, Eastbourne 1940.

An Exhibition of Contemporary Polish Art by Members of the Polish Artists' Association „Blok”, czerwiec 1940, Northampton 1940.

An Exhibition of Contemporary Polish Art by Members of the Polish Artists' Association „Blok”, czerwiec–lipiec 1941, Burton upon Trent 1941.

Apżvalgines dailės, czerwiec–lipiec 1940, Wilno 1940.

Bruno Schulz. Rzeczywistość przesunięta, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, oprac. J. Kossowski, Warszawa 2012.

Bunt. Ekspresjonizm Poznański 1917–1925, Muzeum Narodowe w Poznaniu, oprac.: G. Hałasa, A. Salomon, Poznań 2003.

Dział sztuki. Powszechna Wystawa Krajowa, Poznań 1929.

Ekspresjonizm w sztuce polskiej, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, oprac.: P. Łukaszewicz, J. Malinowski, Wrocław 1980.

Exhibition of Polish Art Association „Blok”, maj–czerwiec 1939, Burlington 1939.

Exhibition of Polish Art, marzec–kwiecień 1940, Manchester 1940.

Exhibition of Polish Art. Artists' Association „Blok”, maj–czerwiec 1939, Londyn 1939.

Ferdynand Ruszczyc (1870–1936). Życie i dzieło, Muzeum Narodowe w Krakowie, oprac. S. Krzysztofowicz-Kozakowska, Kraków 2002.

Foreign Section 1934 Carnegie International Exhibition of Painting, styczeń–luty 1935, Baltimore 1935.

French and Polish Paintings and Sculpture, czerwiec–październik 1939, Swansea 1939.

Jan Bułhak 1876–1950. Fotografik, Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. M. Plater-Zyberk, Warszawa 2007.

Jubileuszowy Salon Krakowski, czerwiec–lipiec 1930, Kraków 1930.

Katalog Działu Sztuki, Poznań 1929.

Katalog Galerji Sztuki Polskiej, Warszawa 1932.

Katalog Salonu Richlinga z Warszawy, Wilno 1914.

Katalog Wystawy Jubileuszowej Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, kwiecień 1930, Warszawa 1930.

Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997.

Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje, Muzeum Okręgowe w Toruniu, oprac.: J. Malinowski, M. Woźniak, R. Janonienė, Toruń 1996.

L'art polonais, grudzień 1928–styczeń 1929, Bruksela 1928.

La Pologne 1830–1920–1930, grudzień 1930–styczeń 1931, Paryż 1930.

L'art polonais, maj–czerwiec 1933, Bukareszt 1933.

L'art polonaise, listopad–grudzień 1937, Belgrad 1937.

L'art polonais, Paryż 1937–1938.

Lengyel Representatív Képzőművészeti Kiállítás, maj–czerwiec 1928, Budapeszt 1928.

Ludomir Sleńdziński i szkoła wileńska, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, oprac. W. Odorowski, Kazimierz Dolny 2008.

Ludomir Sleńdziński. Pamiętnik wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. I. Kołoszyńska, Warszawa 1977.

Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Twórczość, osobowość, środowisko, Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. P. Kopszak, Warszawa 2001.

Millet Sessanta capolavori dal Museum of Fine Arts Boston, Museo di Santa Giulia Brescia, Brescia 2005.

Modern Lengyer Művészeti Kiállítás, kwiecień 1938, Budapeszt 1938.

Muzeum Polskie w Ameryce. Zbiory Graficzne, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2009.

Najcenniejsze rysunki obce ze zbiorów polskich, Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1980.

New Objectivity: Modern German art. In the Weimar Republic 1919–1933, Los Angeles 2015.

Niemiecka sztuka współczesna, Warszawa 1929.

Nowa Generacja, katalog XI wystawy, październik–listopad 1932, Warszawa–Łódź 1932.

Official Catalogue of the Polish Pavilion at the World's Fair in New York, New York 1939.

Ogólnopolski Salon Sztuki. Sztuka – Kwiaty – Wnętrza, Poznań 1937.

- On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910–1930*, oprac.: E. Cowling, J. Mundy, Tate Gallery, London 1990.
- Pięć wieków grafiki polskiej*, Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. Jakimowicz I., Warszawa 1997.
- Podszepty sztuki. Jacek Malczewski 1854–1929*, Muzeum Narodowe w Krakowie, oprac. U. Kozakowska-Zaucha, Kraków 2009.
- Polnische Kunst*, luty–kwiecień 1929, Wiedeń 1929.
- Polnische Kunst*, luty, Kopenhaga 1929.
- Polnische Kunst*, Gdańsk 1930.
- Polnische Kunst Ausstellung. Land Und Volk*, Gdańsk 1933.
- Polijas junaku laiku tēlojosa māksla*, styczeń–luty 1934, Ryga 1934.
- Poola tänapäeva kunsti naitus*, marzec 1934, Tallin 1934.
- Polnische Kunst*, Berlin 1935.
- Polnische Kunst*, Düsseldorf 1935.
- Polnische Kunst*, Frankfurt 1935.
- Polnische Kunst*, Kolonia 1935.
- Polnische Kunst*, Królewiec 1935.
- Polnische Kunst*, Monachium 1935.
- Portraits by Ingres, image of an Epoch*, The Metropolitan Museum of Art, oprac. G. Tinterow, Ph. Conisbe, New York 1999.
- Przewodnik nr 11*, marzec 1926, Warszawa 1926.
- Przewodnik nr 21*, marzec 1927, Warszawa 1927.
- Przewodnik nr 32*, marzec 1928, Warszawa 1928.
- Przewodnik nr 42*, marzec 1929, Warszawa 1929.
- Przewodnik nr 53*, kwiecień 1930, Warszawa 1930.
- Przewodnik nr 100*, luty 1935, Warszawa 1935.
- Salon 1926, Przewodnik nr 18*, grudzień 1926, Warszawa 1926.
- Salon 1927, Przewodnik nr 29*, grudzień 1927, Warszawa 1927.
- Salon 1928, Przewodnik nr 39*, grudzień 1928, Warszawa 1928.
- Salon 1929, Przewodnik nr 49*, grudzień 1929, Warszawa 1929.
- Salon 1934*, maj–lipiec 1934, Kraków 1934.
- Salon 1936, Przewodnik nr 118*, grudzień 1936, Warszawa 1936.
- Salon 1937, Przewodnik nr 128*, grudzień 1937, Warszawa 1937.
- Salon 1938, Przewodnik nr 137*, grudzień 1937, Warszawa 1937.
- Salon d'Automne*, Paryż 1928.
- Salon Jubileuszowy 1860–1935, Przewodnik nr 108*, grudzień 1935, Warszawa 1935.
- Salon Malarski 1937*, luty–marzec 1937, Warszawa 1937.
- Salon wiosenny „Rytmu”*, maj 1932, Warszawa 1932.
- Salon Wiosenny im. Józefa Piłsudskiego*, 1931, Warszawa 1931.
- Salon Zimowy*, luty 1935, Warszawa 1935.
- Spojrzenie na Wilno. Fotografia wileńska 1883–1939*, Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. M. Plater-Zyberk, Warszawa 1999.
- Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm 1922–1932*, Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. K. Nowakowska-Sito, Warszawa 2001.
- Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki, oprac. M. Sitkowska, Warszawa 2012.

The 1934 International Exhibition of Paintings, październik–listopad 1934, Pittsburgh 1934.

The 1937 International Exhibition of Paintings, listopad–grudzień 1937, Pittsburgh 1937.

Vilniaus Dalilininky, wrzesień–październik 1940, Wilno 1940.

W kręgu wileńskiego klasycyzmu, Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac.: E. Charazińska, E. Micke-Broniarek, R. Bobrow, Warszawa 1999.

Widok z okna pracowni artysty na Kopiec Kościuszki. Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Stanisława Wyspiańskiego, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2007.

Wiktoria Goryńska 1902–1995, Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. M. Sitkowska, Warszawa 1977.

Wileńska Stała Wystawa Sztuki, I-sza Wystawa Obrazów Artystów Wileńskich w Druskiennikach, lipiec–sierpień 1931, Druskienniki 1931.

Wileńskie środowisko artystyczne 1919–1945, malarstwo, grafika, rzeźba, rysunek, fotografia, Biuro Wystaw Artystycznych w Olsztynie, oprac. K. Brakoniecki, Olsztyn 1989.

Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920–1930, czerwiec 1930, Wilno 1930.

Wystawa Dzieł Sztuki pod nazwą Salon Listopadowy, grudzień 1930–styczeń 1931, Warszawa 1930.

Wystawa Dzieł Sztuki pod nazwą Salon Listopadowy, listopad–grudzień 1933, Warszawa 1933.

Wystawa Dzieł Sztuki pod nazwą Salon Zimowy, grudzień 1931–luty 1932, Warszawa 1931.

Wystawa obrazów i grafiki artystycznej, styczeń 1931, Lwów 1931.

Wystawa obrazów Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, Warszawa – Łazienki Królewskie, październik–listopad 1922.

Wystawa sztuki i rzemiosł, Wilno 1924.

Wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, kwiecień–maj, Warszawa 1933.

Wystawa Zbiorowa prof. Ludomira Sleńdzińskiego. Wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, kwiecień–maj 1933, Warszawa 1933.

Wystawka Sowremiennogo Polskogo Iskustwa, Moskwa 1933.

Zbiorowa Wystawa obrazów Michała Rouby, wrzesień–październik 1935, Wilno 1935.

Życie i dzieło. Artyście w 140 rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. E. Charazińska, Warszawa 2006.

Złoty dom Nerona, wystawa w 200 lecie śmierci Franciszka Smuglewicza, Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. J. Guze, Warszawa 2008.

Indeks nazwisk

A

Abbot Henri 52
Achmatowa Anna 169
Adamska Kazimiera 39, 40, 41, 42,
43, 44, 78, 173

B

Bałzukiewicz Barbara 38
Bałzukiewicz Bolesław 44, 45
Bałzukiewicz Bronisław 38,
Bańkowski Witold 49
Batorowicz Józef 44
Beardsley Aubrey Vincent 43
Berger 38
Biernacka Róża 28, 31
Bojczuk Michał 30, 43, 180
Borowski Waclaw 82, 130, 145
Bouchard Ludwik 45
Budrys-Budrewicz Aleksander 22
Bujakowski Jan 19
Bułhak 37, 69, 159, 160, 170

C

Cézanne Paul 19, 24, 28, 30, 79, 84,
126
Chirico Giorgio 78, 113
Chmielewska Agnieszka 31
Chomiński Ludwik 27, 169
Cieślewski Tadeusz 160, 161
Čiurlionis Mikołaj 9, 35, 36
Curie-Skłodowska Maria 178
Cywiński Stanisław 44
Czarnecki Karol 21, 99
Czechowicz Waclaw 38, 39
Czyżewski Tytus 19

D

Derain André 30
Dobrowolski Tadeusz 28

E

Ekster Aleksandra 43
Epstein Henryk 84

F

Fabricius Daniela 95
Federowicz Ignacy 49
Friesz Othon 16, 30, 79, 126

G

Gierymski Maksymilian 16
Gimbutt Karolina z d. Adamska 44
Gimbutt Władysław 44
Goryńska Wiktoria 160, 161
Grońska Maria 25
Grzybkowska Teresa 99

H

Hermanowicz Piotr 38, 39
Hertz Benedykt 168
Hoppen Jerzy 45, 153, 160, 162
Hulewicz Witold 44, 120, 168
Husarski Waclaw 14, 15, 16, 25,
85, 90, 91

I

Ingres Jean Auguste Dominique
130

J

Jachimowicz Rafał 49
Jakimowicz Irena 26
Jamontt Bronisław 10, 16, 24, 30,
32, 39, 44, 75, 150
Janikowski Czesław 49
Jastrzębowski Wojciech 54, 164

K

Kanoldt Alexander 20, 25, 31, 94,
122
Kiejstut 167
Kieniewcz Kazimierz 23, 151
Kiriklisowa Janina 44
Kłos Juliusz 103
Kołoszyńska Irena 13, 26, 27, 92,
143, 174
Konstantynów Dariusz 30, 31, 42,
43, 180
Kowzan Antonina 36
Kriczewski Wasilij 40
Kruszewska Felicja 166, 169
Kuhn Alfred 96
Kurusza-Worobiew Jan 37
Kwiatkowski Kazimierz 42

L

Lebecki H. 109
Leroll Henry 18
Limanowski Mieczysław 137
Lorentz Stanisław 10, 27
Lothe André 30
Luba Iwona 28, 30, 132
Lubecka J. 177

Ł

Łopalewski Tadeusz 44, 169
Łukaszewicz Kazimierz 33, 118
Łukaszewiczówna Bronisława 38

M

Malczewski Jacek 65, 99
Malczewski Rafał 17, 19, 25, 31, 37,
38, 64, 99, 104, 106, 123, 145

Malinowski Jerzy, 32
Malinowski Ludwik 38, 55
Matusiak S. 41
Meidner Ludwig 96
Michalski Sergiusz 95
Międzybłocki Adam 44
Miłosz Czesław 112
Młodziejowski-Szczurkiewiczowa
Nuna 54, 55
Mondzian Szymon 84
Morelowski H. 179
Mościcki Ignacy 45
Mysliński Józef 44

N

Nagrodzki Zygmunt 49
Narabutt Georgij 40
Nareński Stefan 44
Niedziałkowska-Dobaczewska
Wanda 44, 168, 170
Nieławicka Hanna 44
Niesiołowski Tymon 30, 53
Norblin Jan Piotr 160
Novalis 95

O

Orłowski Aleksander 160

P

Pankiewicz Józef 82
Peszka Józef 153
Piasecki Stanisław 16
Picasso Pablo 78
Pichot Geraldine 43
Piłsudski Józef 38, 54, 165, 166,
169
Piranesi Giovanni Batista 160
Podoski Wiktor 16, 19, 20
Poklewski Józef 28
Pollakówna Joanna 27
Poussin Nicolas 78, 132
Puciata-Pawłowska Jadwiga 20

R

Räderscheidt Anton 96

Radziwill Franz 94
Rembrandt Harmenszoon van Rijn
144
Reutt Maria 167
Rewers E. 97, 98
Roh Frantz 95
Romer Helena 169
Rouba Krystyna 10
Rouba Michał 9, 10, 13, 14, 15, 16,
17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26,
27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37,
38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47,
48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 58, 59,
60, 61, 62, 63, 65, 66, 70, 71, 72, 74,
76, 77, 78, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 87,
89, 90, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100,
103, 104, 105, 108, 109, 110, 113,
114, 115, 116, 122, 123, 124, 126,
128, 129, 130, 131, 132, 133, 136,
140, 142, 143, 144, 146, 151, 152
154, 156, 157, 158, 162, 163, 164,
165, 166, 167, 170, 172, 173, 175,
177, 178, 179, 180, 181
Rouba Napoleon 9, 35, 36, 63
Rouba Zofia 8
Roubowie 36, 40, 43, 47, 48, 55,
179, 181
Rousseau Jean-Jacques 20, 122
Rubczak Jan 84
Ruszczyc Ferdynand 9, 23, 29, 35,
36, 37, 49, 55, 58, 61, 62, 63, 67,
71
Rutkowski Szczęsny 14, 24
Rygiel Stefan 55

S

Saint-Gaudensem August 52
Samotyhowa Nela 15, 17
Sapiro Abba 50
Schrammówna Helena 44
Skoczylas Władysław 104, 158
Skrudlik H. 17, 104

Sleńdziński Ludomir 14, 26, 33, 38,
39, 42, 45, 50, 129
Słonecki Marian 45
Słowacki Juliusz 46
Smuglewicz Franciszek 46, 153
Sosnowska Barbara 40
Stanisławski Jan 14, 61, 62, 64, 65,
67, 71
Sterling Mieczysław 17, 103
Stolzman M. 49
Stryjeńska 43
Syrokomla Władysław 29, 49
Szawklis A. 47
Szczyrbuła Marian 53
Szturman Aleksander 10

T

Torwirt Leonard 46
Treter Mieczysław 52, 54
Tycjan właśc. Tiziano Vecelli lub
Vecellio 144

U

Utrillo Maurice 17, 94, 103

W

Walewski Edward 169
Wallis Michał 20
Weinzieher Michał 15, 17, 20, 25
Wierzyński Kazimierz 44
Winkler Karol 17, 19, 104
Witkiewicz Stanisław Ignacy 176
Woroniecki Edward 41, 42, 77
Woźnicki Stanisław 39, 70
Wunderwald Gustaw 94
Wyszomirski Jerzy 44

Z

Zak Eugeniusz 82, 145
Zalewski Stanisław 104

Koordinacja pracy redakcyjnej
Janina Tomczyk

DTP
Krzysztof Olechowski

Promocja
Dorota Panowek

Realizacja poligraficzna
Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza
ul. Erazma Ciołka 15 lok. 8
01-445 Warszawa

Nakład 200 egz.