

Wzgórze Liebicha –

Bożena Grzegorzcyk

Badaczom sztuki stulecia XIX – a zwłaszcza tym, których zainteresowania koncentrują się na problematyce architektonicznej – od wielu lat zarzuca się inercję metodologiczną. Bodaj pierwszy raz problem ten poruszył w latach siedemdziesiątych Jan Białostocki. Wypowiedź Białostockiego stała się asumptem do zorganizowania kilku konferencji poświęconych historyzmowi¹. Niebawem jednak kwestie metodologiczne ponownie zostały zdominowane przez powszechnie stosowaną „wpływologię” i – by uzyskać większą komunikatywność, posłużmy się w tym miejscu, neologizmem – „faktologię”. Zarzut ten oczywiście nie dotyczy grupy poznańskich badaczy związanych z pismem „Artium Questiones”, natomiast w stosunku do innych kręgów – poza kilkoma wyjątkami – wydaje się być w pełni uzasadniony, przy czym zajmujący się ar-



¹ Por.: *Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród – Miasto*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Poznań, grudzień 1977, Warszawa 1979, s. 7.



III interpretacja

chitekturą ujawniają zdecydowanie bardziej konserwatywną postawę badawczą, nazywaną czasem tradycjonalistyczną. Problem ten ma silne podstawy ogólne. Od wielu lat sprawy metodologii są domeną badaczy zajmujących się malarstwem, co nie może pozostać bez konsekwencji. Nie bez znaczenia jest też kwestia „historii powstania dzieła architektonicznego”; zazwyczaj znacznie obszerniejsza niż w przypadku obrazu, co w konsekwencji powoduje, że poniekąd to właśnie fakty „interpretują” dokonania budowniczego. Koronny argument zaś ma – jak się zdaje – dość prozaiczną przyczynę; otóż zainteresowanie malarstwem dziewiętnastowiecznym pojawiło się znacznie wcześniej niż architekturą. W efekcie do niedawna badacze architektury koncentrowali się przede wszystkim na I historii sztuki i trudno im dzisiaj wystąpić poza

il. 1 Założenie Liebichów, widok panoramy miasta z belwederu, kartka pocztowa, 1902, Biblioteka Uniwersytetu Wrocławskiego, Oddział Zbiorów Graficznych, inw. Pocztówek, sygn. 17876-17877

wiedzę źródłową. Powstają więc prace, w których – daty, fakty, kwoty, nazwiska – dominują w polu badawczym, przy czym ich autorzy czasami sugerują pewne asocjacje, czasami zaś pozostawiają je bez kontekstu.

Wychodząc naprzeciw wyzwaniom, jakie niesie rozwój nauk humanistycznych, celowym wydaje się wzbogacenie dotychczas stosowanej metodologii o kontekst intertekstualności dzieła².

Wzgórze Liebicha, które będzie przedmiotem niniejszych rozważań, jest o tyle szczególne, że będąc założeniem architektonicznym, doczekało się w tym samym mniej więcej czasie dwóch omówień, dla których podstawą są te same źródła, te same ilustracje, ba! zastosowano nawet podobną metodę, opartą o genezę formy ograniczoną swoim zasięgiem do aktualnych w tym okresie realizacji. Inny jest natomiast punkt wyjścia.

Dla Agnieszki Tomaszewicz, autorki zamieszczonego w „Architectura” artykułu pt. „Die Liebichshöhe – der Breslauer Monte Pincio”³, punktem wyjścia jest założenie architektoniczne zaprojektowane przez Carla Schmidta w latach 1866-67. Natomiast u Iwony Bińkowskiej – autorki sporego kompendium na temat zieleni miejskiej, wzgórze traktowane jest niejako na drugim planie, zawsze w kontekście promenady⁴. Jeżeli jednak dobrze przyjrzeć się obu pracom, to okazuje się, że w obu przypadkach punktem odniesienia jest Wrocław.

Prezentację przyszłej fundacji artystycznej Adolfa i Gustava Liebichów Tomaszewicz rozpoczyna stosunkowo wcześnie, już od stulecia XVI, kiedy w tym miejscu wybudowano, w systemie włoskim, Bastion Sakwowy. Następnie wspomina o dokonanych modernizacjach założenia, odnotowuje moment rozbiórki rozpoczętej w 1807 r. i doprowadza jego historię aż do roku 1813, kiedy to w dniu 21 kwietnia nastąpiło uroczyste przekazanie terenów dawnej fortecy władzom miasta. Jest to wydarzenie nader istotne, wszakże od tego momentu pomysł zagospodarowania tego miejsca – w zasadzie wyznaczony już kilka lat wcześniej – nabiera istotnego znaczenia. Dwa lata później, na łamach czasopisma „Literatur und Kunst in Breslau und Schlesien”, pojawia się pierwsza architektoniczna propozycja rozwiązania, którą Tomaszewicz przedstawia w dość szczegółowy sposób. Dowiadujemy się zatem, że ową architektoniczną propozycją jest założony na rzucie prostokąta, o wymiarach 40 x 50 stóp, wielofunkcyjny budynek, dla którego zręb fundamentów stanowią mury dawnej prochowni ulokowanej w bastionie. Ponieważ prochownia była oddalona od wzniesienia o 60 stóp, powstałą lukę proponowano zasypać ziemią. Czterokondygnacyjna budowla otrzymała zwieńczenie w formie świątyni doryckiej, której wnętrze z kominkiem miało stanowić schronienie dla bywalców wzgórza. Parter budynku przeznaczono na mieszkanie dla przyszłego dzierżawcy założenia. W pozostałych dwóch kondygnacjach zamierzano ulokować sale z przeznaczeniem na specjalne uroczystości.

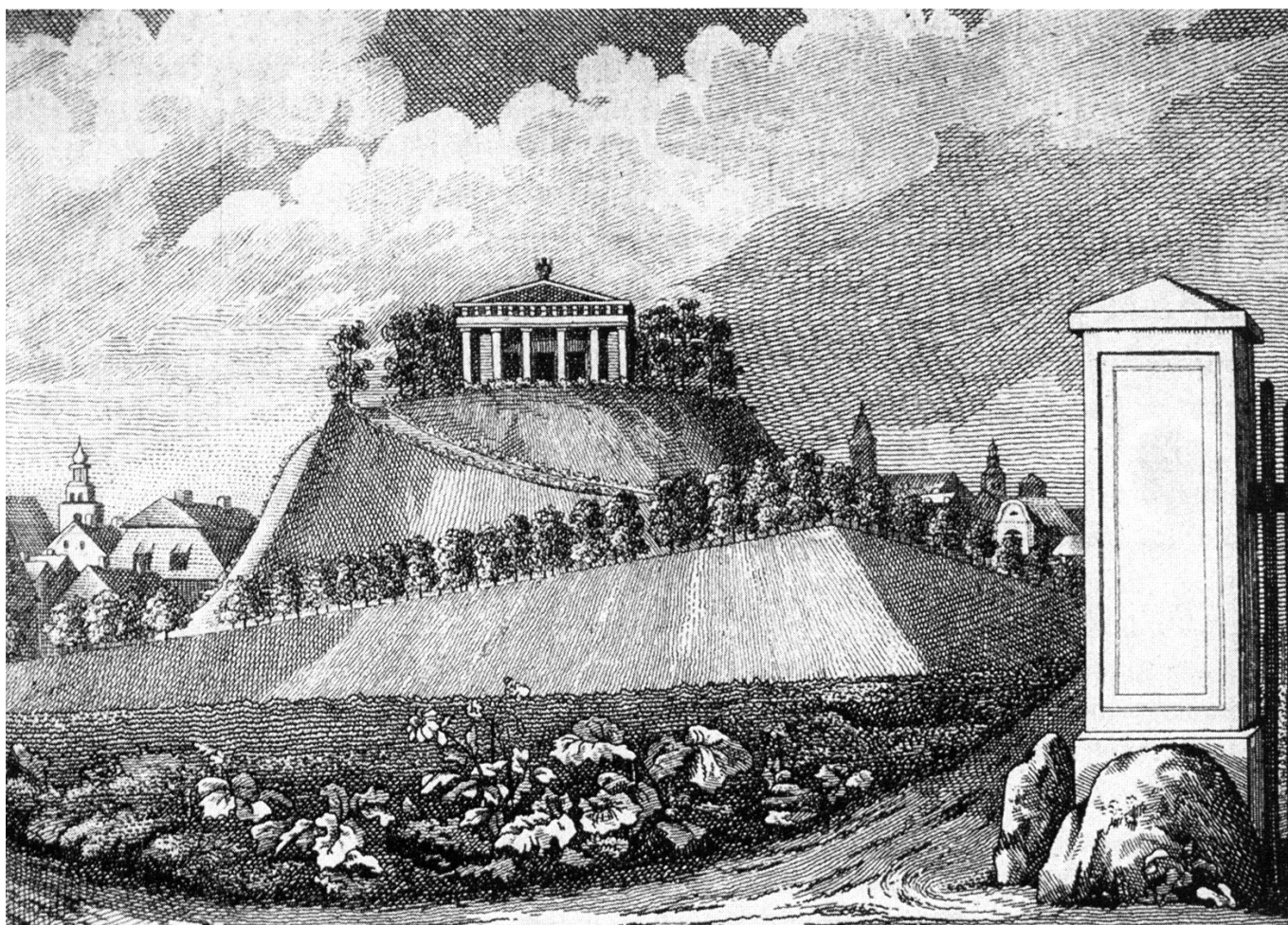
Do realizacji projektu nie doszło, zaś w następnych latach prochownię przesłoniły „wiszące ogrody”, które utworzono, nasadzając roślinność na tarasie usypanym w dolnej części północnego zbocza Bastionu Sakwowego. Do zamysłu wzbogacenia wzniesienia o akcent architektoniczny powrócono po 25 latach. Jak odnotowała to Tomaszewicz – Göppert, z inicjatywy którego powstała „Deputacja do spraw Promenady” – zwracał uwagę na zalety zapro-



² Metodologiczne podstawy intertekstualności wyłożył S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problem badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006.

³ A. Tomaszewicz, *Die Liebichshöhe – der Breslauer Monte Pincio*, „Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst”, 2/2002, s. 188–198.

⁴ I. Bińkowska, *Natura i miasto. Publiczna zieleń miejska we Wrocławiu od schyłku XVIII do początku XX wieku*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2006, s. 105 i n.

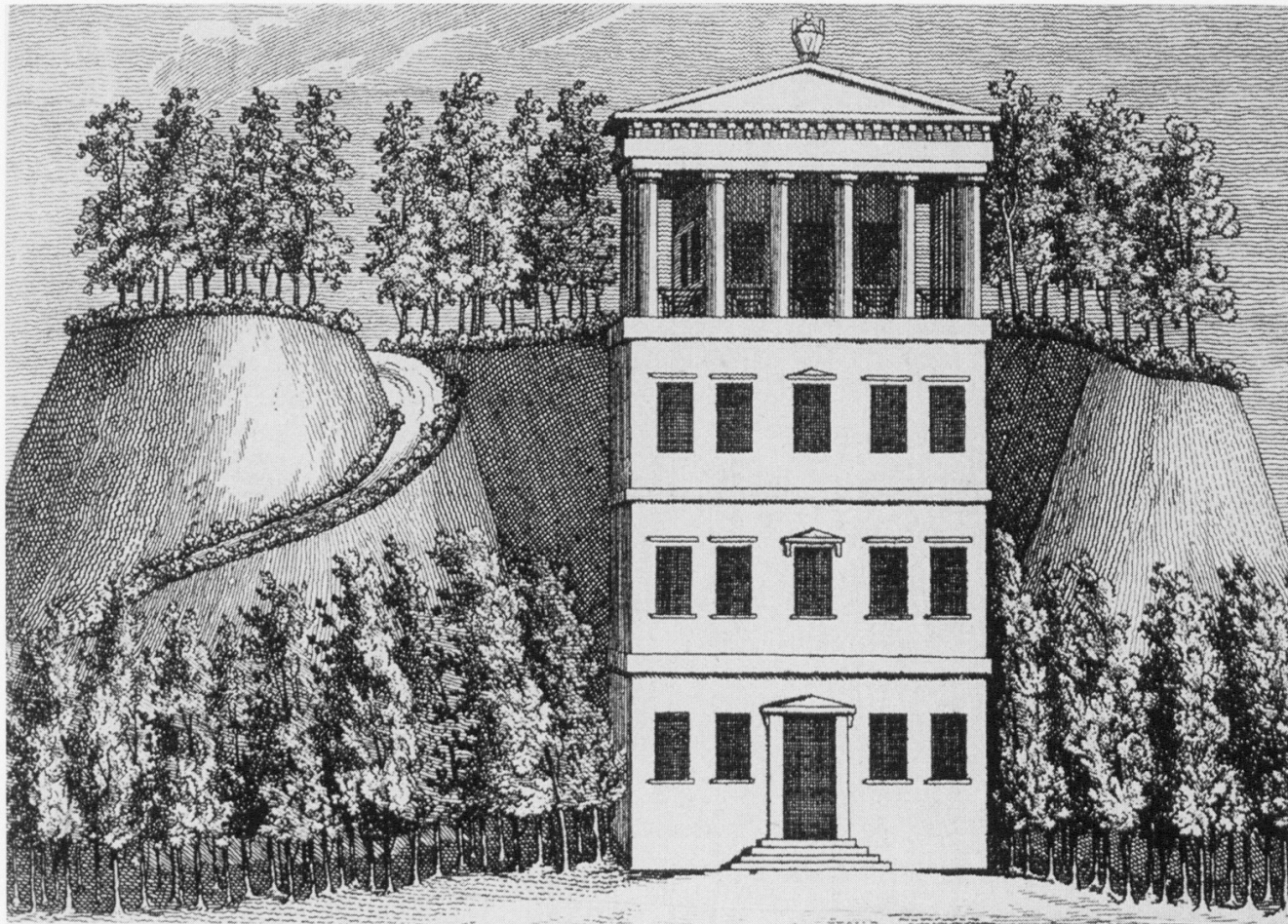


jektowanego wówczas pawilonu z wieżą, które miastu pragnął ufundować berliński przemysłowiec urodzony we Wrocławiu, August Borsig. Nagła śmierć niedoszłego fundatora udaremniła te plany. Göppert wszakże nie zrezygnował z zamiaru i każdą sposobność starał się wykorzystać, by przekonać wrocławian do konieczności uświetnienia wzgórza architektonicznym dziełem.

W roku 1865 problem ten podjął Carl Weitz, ówczesny artysta malarz i nauczyciel rysunku. Postulował wzniesienie na wzgórzu budynku, który nazwał „Centralną Akademią”. Zaprojektowana przezeń „świątynia sztuki” miała powstać z myślą o salach przeznaczonych do przechowywania zbiorów i organizacji wystaw. Nadto sugerował, że część pomieszczeń winna być przeznaczona na siedziby towarzystw artystycznych i kulturalnych. Jednym z powodów, które wstrzymały władze miasta od podjęcia decyzji o realizacji miejskiego zlecenia, była – zdaniem autorki – informacja, która ukazała się w styczniu 1866 r. o przygotowaniu z inicjatywy osoby prywatnej projektu belwederu wieńczącego płaskowyż Bastionu Sakwowego.

Zleceniodawcą projektu był Adolf Liebich, który wzniesieniem budowli pragnął uczcić śmierć zmarłego brata Gustava oraz pragnął przywrócić mieszkańcom Wrocławia „utracony widok na góry śląskie”. Liebich nie tylko

il. 2 Projekt „świątyni” na szczycie Wzgórza Sakwowego, widok od południowego wschodu, „Literatur und Kunst in Breslau und Schlesien”, 1815, nr 21



il. 3 Projekt wielofunkcyjnego budynku, widok od północnego zachodu, „Literatur und Kunst in Breslau und Schlesien”, 1815, nr 21

zobowiązał się do pokrycia wszelkich kosztów związanych z realizacją planowanego założenia, ale obiecał także, że wzniesiona budowla zostanie przekazana władzom miasta. Zadał również o jego przyszłe utrzymanie, zrzekając się na rzecz gminy wpływów z wynajmu usytuowanych w nim pomieszczeń. W dalszej części rozważań autorka przechodzi do analizy stylowej oraz omówienia genezy formy architektonicznej założenia, przywołując w tym miejscu realizacje Friedricha Augusta Stülera (północne skrzydło zamku w Schwerin, tarasy przy wzgórzu pałacowym Phingstenberg w Poczdamie, ogrody przed budynkiem oranżerii w Sanssouci) oraz koncepcję Augusta Ortha i Adolfa Lohsego dla księcia Albrechta pod Dreznem. Przy czym Tomaszewicz podkreśla, że wszyscy wyżej wymienieni poszukiwali inspiracji w szesnastowiecznej włoskiej architekturze willowej – dziełach Vigniole (Willa Gulia w Rzymie, Willa Farnese w Caprarola), w willach w Tivoli i Frascati, a także w znanych już wówczas układach budowli antycznych. Jeśli zaś chodzi o wymowę znaczeniową założenia, Tomaszewicz ogranicza się do kilku wzmianek, których wymowę jednoznacznie odnosi do pomnika pośmiertnego Gustava (oktagon – uniwersalny wyraz idei wieczności, motyw wody – napoju życia i odrodzenia, motyw kopuły – życia niebiańskiego).

Druga z autorek – Iwona Bińkowska – rozpoczyna historię interesującej nas części promenady nieco później, bo od roku 1807. Jednak zwraca uwagę na – pominięty przez swoją poprzedniczkę – problem fragmentarycznego pozostawienia dawnych fortyfikacji w formie ruin, co uzasadnia z jednej strony chęć naśladowania dawnych ogrodów romantycznych; z drugiej zaś – traktuje owe pozostałości jako przejaw świetności miasta. Jej zdaniem za tą „interpretacją przemawia również niechętny stosunek mieszkańców do zmiany tradycyjnych nazw wzgórz Sakwowego i Ceglarskiego, były to bowiem dawne nazwy bastionów. Z wyraźnym oporem spotkała się w 1815 roku propozycja przemianowania Wzgórza Sakwowego na Wzgórze Blüchera”. Argumentacja taka nie do końca mnie przekonuje, do czego powrócę w dalszej części artykułu. O samym projekcie „doryckiej świątyni” wyraża się dość lakonicznie w zdaniu: „Prawdopodobnie Knorrowi należy przypisać projekt pawilonu o formie antycznej świątyni, którą w 1815 r. proponowano zlokalizować na szczycie Bastionu Sakwowego. Ukształtowanie wzniesienia nawiązywało do sztucznych kopców widokowych, określanych w osiemnastowiecznych ogrodach angielskich terminem *parnasów*”⁵. Zwraca przy tym uwagę, że walor widokowy okolic bastionu był wielokrotnie eksponowany w czasopiśmie wrocławskich, jednak poza zacytowaniem fragmentu opisu nie podejmuje dalej tego wątku. I konsekwentnie postrzega wzgórze jedynie w kategorii komponentu dla promenady. Takie przynajmniej można wysnuć wnioski z jej kolejnej wypowiedzi: „Po roku 1821 główną ideą przyświecającą przemianom była chęć urozmaicenia jednorodnego założenia, które już kilka lat po ukształtowaniu Promenady mogło się miejscami wydawać wrocławianom zbyt monotonne. Odkryto wówczas urok szerokich panoram wysp i prawobrzeżnego Wrocławia. Promenada projektu Knorra swoim dążeniem do monumentalizmu odbiegała zapewne od kształtującego się wówczas wyobrażenia parku publicznego. Mieszczanie oczekiwali założenia na miarę zwykłego człowieka, z malowniczymi widokami i barwnymi kompozycjami kwiatowymi. Zwłaszcza ta ostatnia cecha wiązała się z rozpowszechnieniem nowej odmiany angielskiego parku, którą pod nazwą *landscape garden* – lansował Humphry Repton”. O późniejszych pomysłach pisze niewiele i traktuje jako mało istotne, oznajmiając, że „dopiero jednak fundacja Gustava i Adolfa Liebichów, na których zlecenie projekt przygotował Karl Schmidt, pozwoliła ostatecznie rozwiązać tę kwestię”. Traktuje przy tym założenie jedynie w kategoriach pomnika obu braci Liebichów, głównych przedstawicieli życia gospodarczego – zaliczając schmidtowską realizację do grupy monumentów poświęconych ludziom „o prawdziwie obywatelskiej i twórczej postawie, zasłużonych dla kraju, ale przede wszystkim dla Wrocławia i Śląska.”

Obie przedstawione pokrótce interpretacje są poprawne – oparte na tekstach źródłowych i poparte rzetelną wiedzą z zakresu historii sztuki, a i wnioski końcowe są zbliżone. Wszakże punktem kulminacyjnym dyskursu – zarówno w pierwszym, jak i w drugim przypadku – jest fundacja Liebichów, traktowana w kategorii pomnika różnicującego panoramę miasta.

Pozostaje jednak nadal pewien niedosyt – dlaczego spośród wielu wzniesionych w mieście założeń, wśród których nie brak było monumentalnych gmachów publicznych, reprezentacyjnych pomników, jak również okazałych



⁵ I. Bińkowska, *op. cit.*, s. 110.

rezydencji – ta budowla stała się niebawem znakiem miasta i jego prestiżu, poprawiającym samopoczucie obywateli. I czy rzeczywiście mieszkańców kontentował jedynie fakt zaakcentowania w zgrabny sposób wzgórze lokalem o charakterze widokowo-gastronomicznym?

Uzupełnimy zatem wypowiedź o te wszystkie elementy, które z różnych względów pominięte zostały przez obie autorki bądź też wspomniane, lecz bez kontekstu, co sprawia, że w komunikacji jawią się jako nieistotne bądź – co najwyżej – mało znaczące.

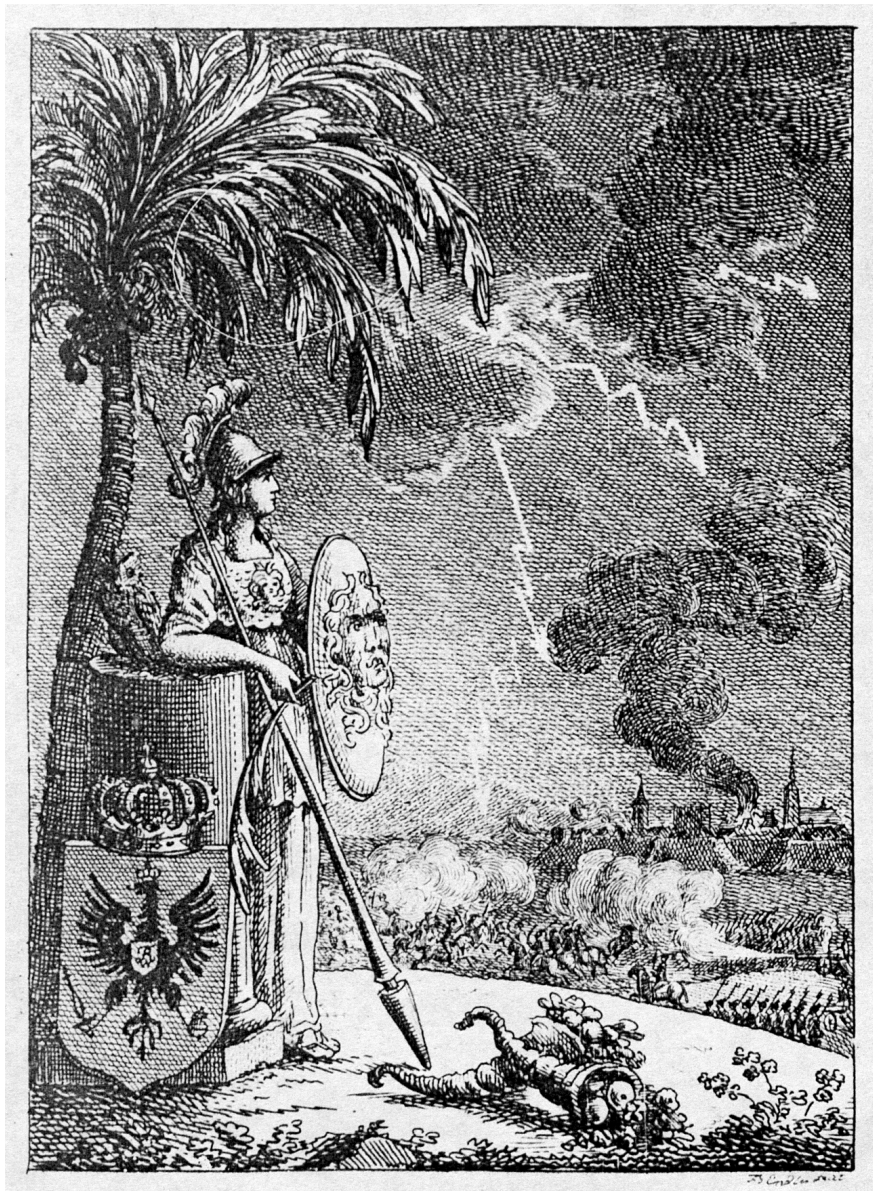
Pierwszą rzeczą, na którą wydaje się konieczne zwrócenie uwagi, są czasopisma, stanowiące podstawowe źródło dla formułowania wniosków. Zarówno tygodnik „Breslauerische Erzähler”, jak i „Literatur und Kunst in Breslau und Schlesien” oraz „Schlesische Provinzialblätter” to czasopisma o charakterze literacko-artystycznym. Ich zakres tematyczny był niezwykle szeroki, aczkolwiek nie ulega wątpliwości, że w pewien sposób autorzy, dobrani na zasadzie wspólnoty zainteresowań, kreowali na łamach owych czasopism swój własny wizerunek miasta i spraw – ich zdaniem – najważniejszych. Jedną z osób tego kręgu był Friedrich Gottlob Endler, który co tydzień wyposażał kolejny numer w swój miedzioryt, ukazujący piękno ziemi śląskiej, zabytki, okolice Wrocławia, czasami zaś scenki z pól bitewnych. W ów dydaktyczno-romantyczny charakter wpisywały się również alegoryczne miedzioryty Endlera, dla których inspiracji przyjdzie szukać w mitologii, choć i ich tematyka oscylowała w zasadzie wokół aktualnych problemów. W tej konwencji utrzymany jest także miedzioryt umieszczony w pierwszym numerze „Breslauerische Erzähler” z roku 1806, bez tytułu, ukazujący Atenę⁶.

Na pierwszym planie kompozycji ujętej w prostokąt, po lewej stronie, pod drzewem, przy krawędzi wzniesienia stoi kobieta. Nikt nie może mieć wątpliwości, że to Atena, a przynajmniej Endler dołożył wszelkich starań, by tak kojarzyć bohaterkę. Bogini stoi wyprostowana, odziana w pelpos, na głowie ma hełm ozdobiony pióropuszem. Jej sylwetkę przesłania, umieszczona między nią a pniem drzewa, pozostałość trzonu kolumny. Atena trzyma w dłoni prawej ręki – opartej o trzon kolumny – opadającą w dół gałąź palmy. Włócznia oparta jest o prawe ramię, zaś lewą ręką podtrzymuje egidę z wizerunkiem meduzy. Tuż przy ostrzu włóczni leżą dwa rogi obfitości, z których wysypują się owoce. O trzon kolumny oparta jest tarcza zwieńczona koroną, przedstawiająca orła z insygniami władzy. Tuż za łokciem bogini artysta umieścił kolejny atrybut Ateny – sowę. Krawędź wzgórze stanowi wyraźną granicę dla drugiego planu, gdzie po stronie prawej rozgrywa się scena bitwy. Ponad kłębam dymu wznoszącymi się nad polem bitwy, w tle, wyłania się zarys fortyfikacji i wieże kościołów Wrocławia. Z tumultem bitewnym kontrastuje spokój bogini. Wprawdzie postać Ateny jest zwrócona w stronę widza – widzimy jedynie jej profil. Lekko uniesiona brew sugeruje zadumę, moment refleksji, zaś wzrok wykracza poza ramy przedstawienia. Atena spogląda w kierunku Bastionu Sakwowego.

Wszystkie środki wyrazu, jakie wykorzystał grafik, są konwencjonalne – począwszy od atrybutów Ateny, jej sylwetkę z profilem, poprzez bitwę i zarys fortyfikacji miasta. W tej konwencji mieści się także owo parnasowe wzniesienie – masyw Ślęży – na którym Endler umieścił Atenę, skąd doskonale widoczny był bastion. Bastion Sakwowy był już wówczas dla autora miedziory-



⁶ „Der Breslauerische Erzähler”, 1806, nr 1.

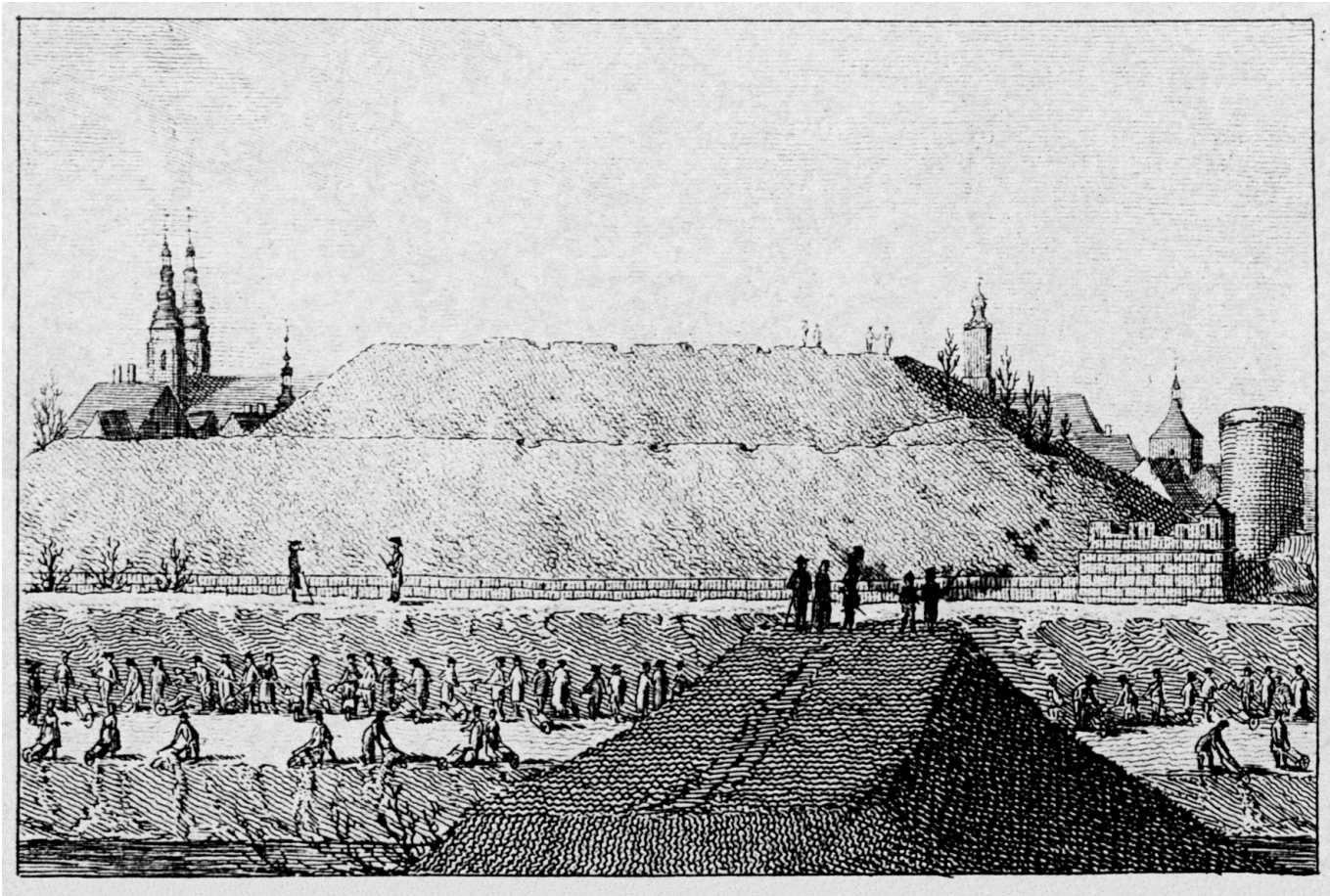


il. 4 Atena, F. G. Endler, miedzioryt, „Breslauer Erzähler”, 1806, nr 1

tów budowlą istotną, skoro w przygotowanym przez siebie planie Wrocławia z narysem fortyfikacji oznaczył ów bastion numerem pierwszym.

Spostrzeżenie Bińkowskiej o traktowaniu pozostałości fortyfikacji w kategorii monumentu romantycznego znajduje potwierdzenie w innych przedstawieniach Endlera. Wraz z rozpoczęciem prac przy rozbiorce dawnych fortyfikacji Endler sukcesywnie zamieszcza grafiki prezentujące fragmenty rozbieranych obwarowań, choć uwaga jego koncentruje się przede wszystkim na pokazaniu bram miejskich. Określenie charakteru i ogólnego znaczenia cyklu znajdziemy w krótkich komentarzach towarzyszących ilustracjom.

Dla badań nad narracją wizualną tego cyklu interesujących jest kilka faktów – mamy tu do czynienia ze stałym, powtarzającym się we wszystkich przedstawieniach sposobem ukazania dawnej „świątyni miasta”. Historia



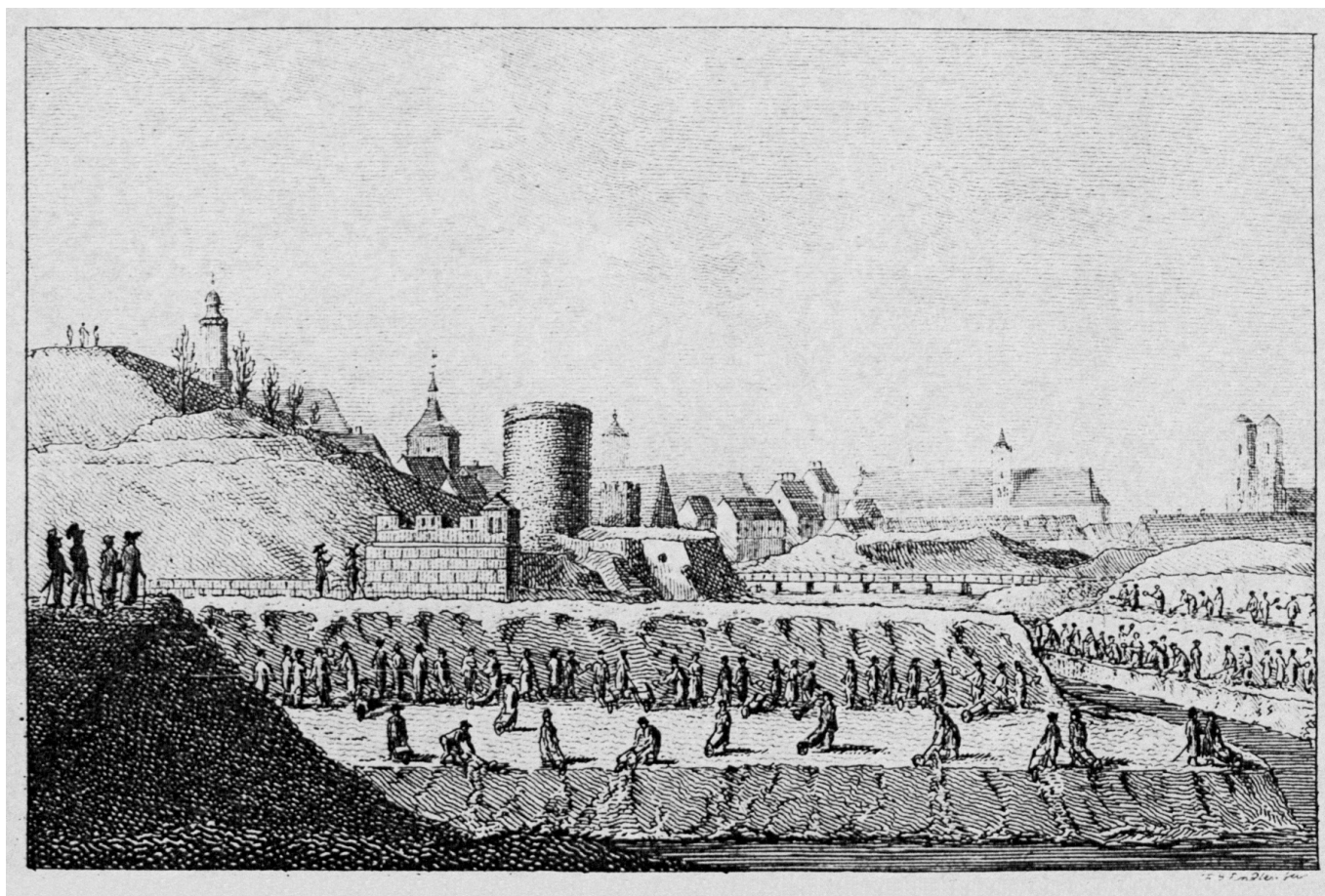
il. 5 Bastion Sakwowy, F. G. Endler, miedzioryt, „Breslauische Erzähler”, 1807 nr 8

ta budowana jest w sposób szczególny, układa się bowiem w ciąg symultanicznych przedstawień bram miejskich z fragmentami murów, zza których wyłaniają się, widoczne częściowo tylko, okazałe budowle. Same bramy, tak jak szkicuje je Endler, były ze wszech miar najnowocześniejsze w momencie, gdy je wznoszono, a więc w pewien sposób doskonałe, wręcz idealne, o czym najlepiej świadczy dołączony komentarz. Druga niezmiernie ważna cecha tego cyklu to rys monumentalności, jaki nadał prezentowanym budowlom autor. Nie jest to jednak monumentalizm budzący trwogę – lecz chodzi raczej o walor pewnej reprezentacyjności. Jak można mniemać, podobnej do tej, którą zalecał Francesco Maria della Rover, gdy Sanmicheli w roku 1534 przedłożył propozycję przebudowy fortyfikacji zabezpieczających wejście do laguny di San Andrea i San Nicolo di Lido⁷.

Trudno nie dostrzec, że endlerowskie akwaforty układają się w specyficzny obraz miasta, dla którego najlepszym komentarzem są chyba słowa Waldemara Okonia – choć obejmują zupełnie inny zakres przedstawień – dlatego pozwolę sobie zacytować ów fragment: „Całość obrazu, jak to wcześniej określono, ma budowę symultaniczną – ukazane w ramach jednego obrazu szeregu scen nie łączących się między sobą inaczej niż na zasadzie wspólnoty tematycznej” (dążenia do uzyskania określonej globalnej konotacji), a „ilustracyjność przed-



⁷ Por. Mary Hollingsworth, *Patronage in Sixteenth Century Italy*, London 1996, s. 158, pisze, że gdy Sanmicheli przedłożył projekty, wówczas Francesco Maria della Rover, sprawujący nadzór nad umocnieniami, skrytykował je, uważając, że są nieodpowiednie dla reputacji Wenecji znanej z wolności.



stawienia wynika, obok faktu malarskiej interpretacji znaczeń generowanych przez komentarz z chęcią ilustrowania tez historiozoficznych, dzięki czemu nie powstaje obraz nie będący prostym odtworzeniem faktu”⁸.

Wyraźnie nasuwa się przy tym konotacja, że Endler i grono związanych z nim osób kreuje szczególnie wizerunek Wrocławia i pod pojęciem miasta rozumie nie tylko to, co znajduje się *intra muros*. To, czym miasto jest *w rzeczywistości*, wyjaśniają elementy, które zostały umieszczone poza wewnętrzną granicą murów, *na zewnątrz*. Znamienne jest, że choć na oeuvre naszego ilustratora składały się w przeważającej części widoki okolic Wrocławia – to zazwyczaj pojawiają się w jego pracach dwa istotne elementy, „ogniwa”, które spajają pozornie odległe miejsca z miastem – spacerujący ludzie i motyw drogi wiodącej do Wrocławia. I wydaje się, że owego stale powracającego motywu nie można jedynie rozpatrywać w kategorii patronu osadzonego w estetyce romantycznej, jak to czyni Bińkowska. Jest to po prostu zarysowane terytorium miasta. Odwołajmy się zatem do tekstu, tym razem „*Vox populi, vox Dei*”, w którym zaprezentowano projekt owej doryckiej świątyni⁹. Tekst ów nie jest li tylko omówieniem projektów. Tutaj bowiem odnajdziemy spory fragment, w którym anonimowy autor rozciąga przed czytelnikiem terytorium widoczne z Bastionu Sakwowego. Widok ten obejmuje „masyw Ślęży”, „czcigodną

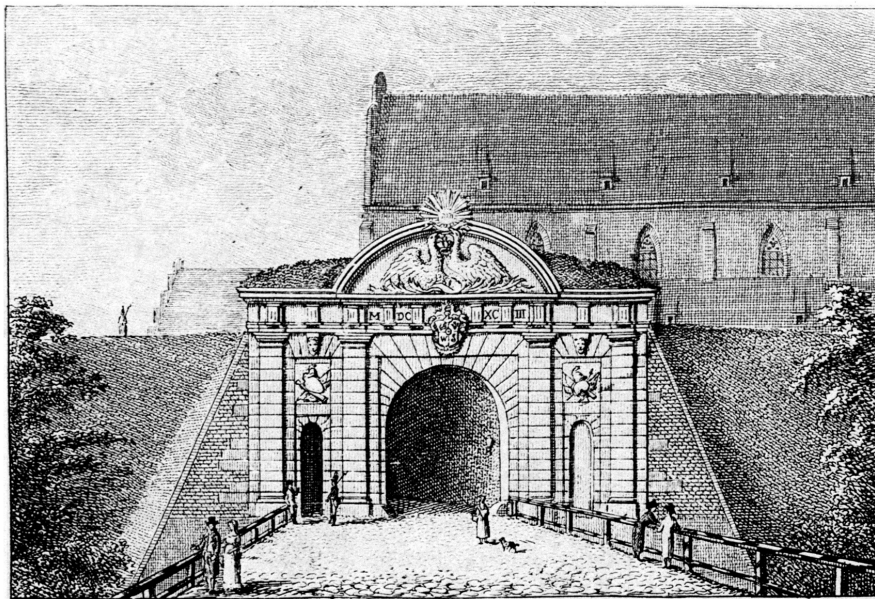
il. 6 Rozbiórka Bastionu Sakwowego, F. G. Endler, miedzioryt, „Breslauerische Erzähler”, 1807, nr 7



⁸ W. Okoń, *Sztuka i narracja*, Wrocław 1988, s. 101.

⁹ „Literatur und Kunst in Breslau und Schlesien”, 15, 7 X 1815, s. 57-59.

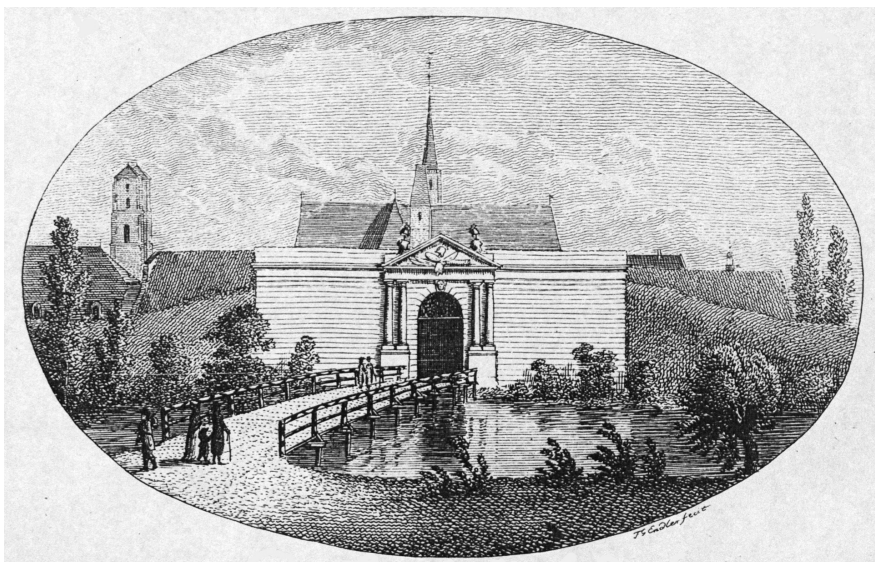
il. 7 Brama Świdnicka, F. G. Endler, miedzioryt, „Breslause Erzhler,” 1807, nr 9



Sobótkę” – sięga dalej – po „pojedyncze śnieżne kopuły trzech wzgórz Strzegomia”, nadto widzimy „bujne łąki”, „ciemne lasy”, „ruchliwe życie na zagonach przedmieść”, „rozpoznajemy ludzi wstępujących do kaplicy”¹⁰. Podobny opis rekonstruujący widok z Bastionu Sakwowego odnajdziemy także w czasopiśmie „Breslause Erzhler”¹¹. Oczywiście, oba przywołane opisy można – jak już wspomniano – postrzegać w kategoriach tekstów romantycznych, opiewających piękno natury. Jednak cały ten opis posłużył anonimowemu autorowi do konkluzji, że „Bastion Sakwowy powinien tworzyć pomnik naszych czasów, który jeszcze dla naszych prawnuków pozostanie godną wartością”.

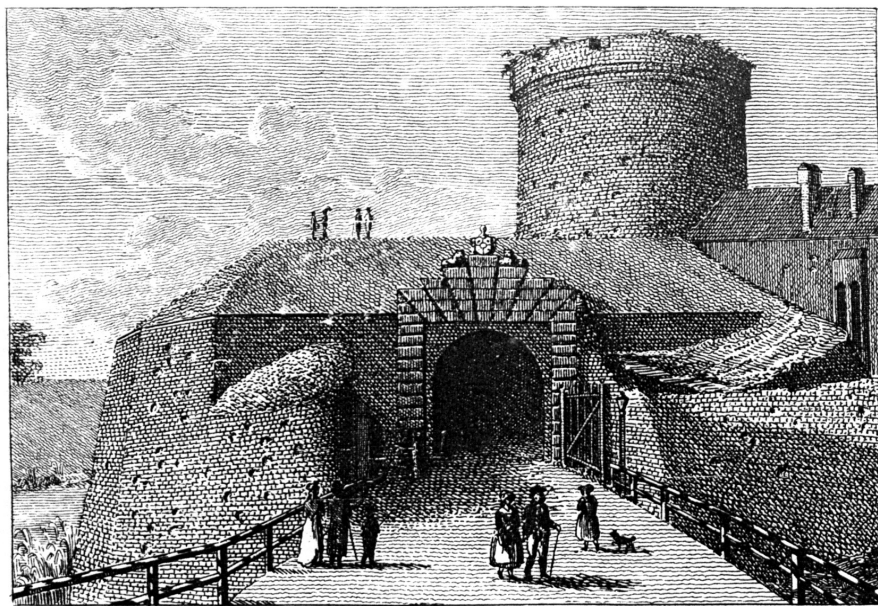
Werbalnie odmalowany pejzaż romantyczny z łąkami, zagonami, małą kapliczką, otoczony dokoła pasmem górskim – to wszakże Arkadia. To, że

il. 8 Brama Fryderyka, F. G. Endler, miedzioryt, „Breslause Erzhler”, 1808, nr 2



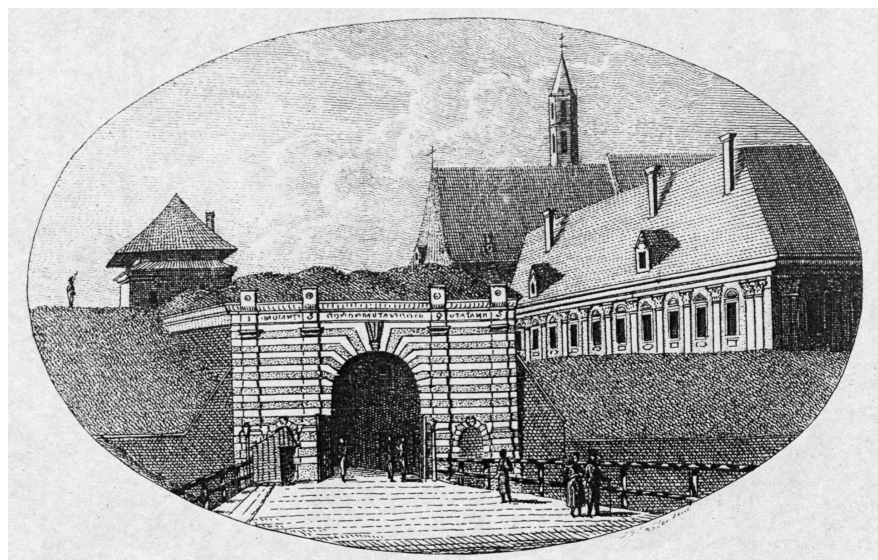
¹⁰ *Ibidem*, s. 58.

¹¹ „Breslause Erzhler”. 1807, 8, s. 115–116.



il. 9 *Brama Oławska*, F. G. Endler, miedzioryt, „Breslause Erähler”, 1807, nr 11

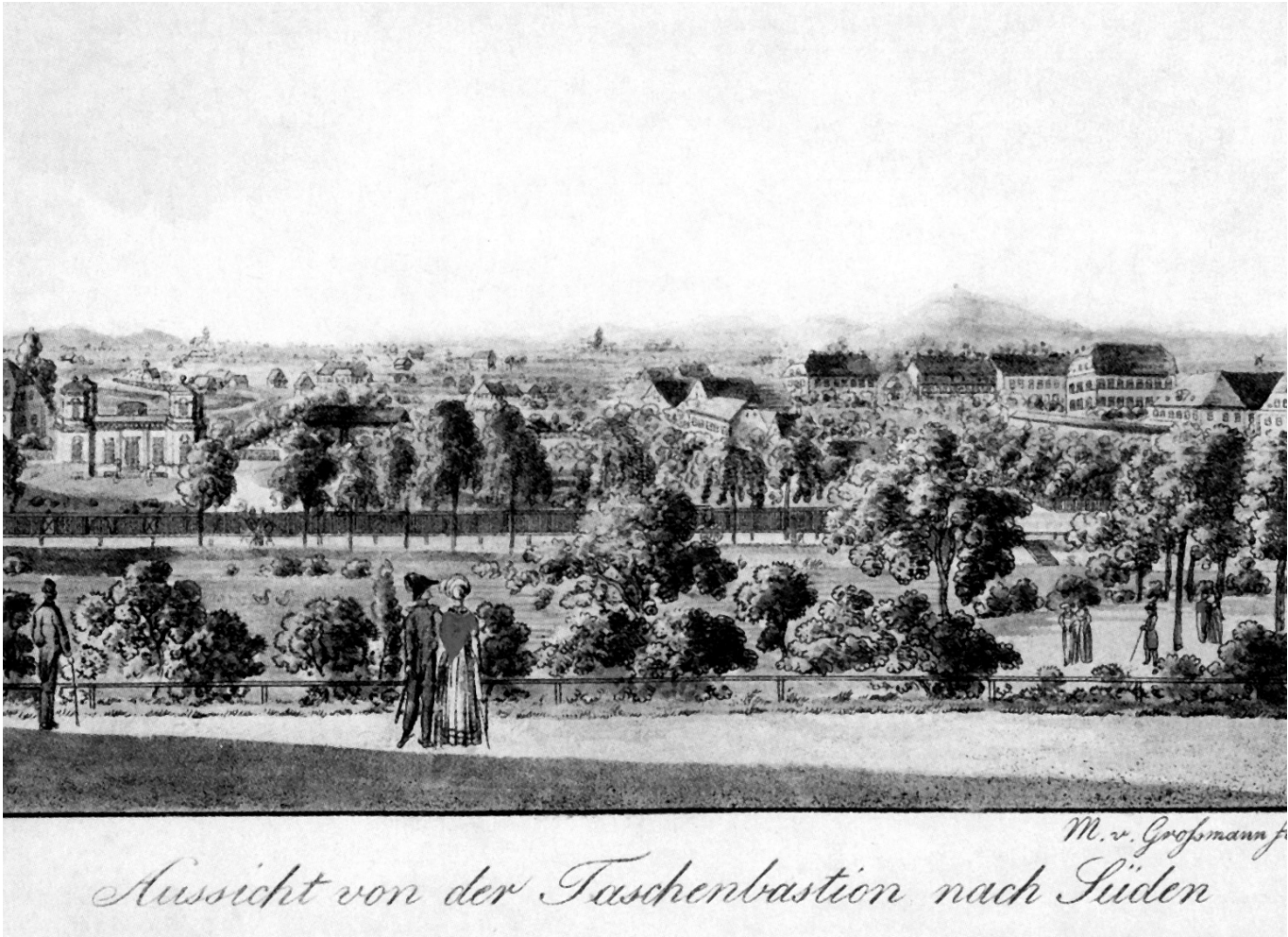
porównanie jest jak najbardziej adekwatne, świadczy najlepiej zamieszczony w innym numerze „Literatur und Kunst...” poemat o Arkadii, w którym Wrocław zostaje obdarzony mianem „serca śląskiej Arkadii”¹². Zatem dorycka świątynia usytuowana na Wzgórzu Sakwowym pretenduje do funkcji znaku – bo skoro postrzegamy stąd Karkonosze – to i wyniesiona tutaj świątynia dostrzeżona z oddali być musi. Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na pewien dość istotny szczegół – daleko poza murami Aten wznosiły się przynajmniej tak ważne świątynie jak Hery, Apolla czy Artemidy – najbardziej popularnych bogów na terytorium ateńskim. Wspomniane świątynie były tak usytuowane, że widoczne z wysoko położonego grodu, spełniały również ważną rolę jako oznaczenie granicy. Nie tylko określały obszar terytorium miejskiego, ale tak-



il. 10 *Brama Piaskowa*, F. G. Endler, miedzioryt, „Breslause Erähler”, 1808, nr 13



¹² „Literatur und Kunst in Breslau und Schlesien”, 56, 15 VII, 1815 s. 221-222; 57, 19 V II 1815, s. 225-228.



il. 11 Widok z Bastionu Sakwowego w kierunku południowym na Ślązę, akwaforta kolorowana, M. von Grossmann, 1832, Muzeum Architektury we Wrocławiu, sygn. III a 1837

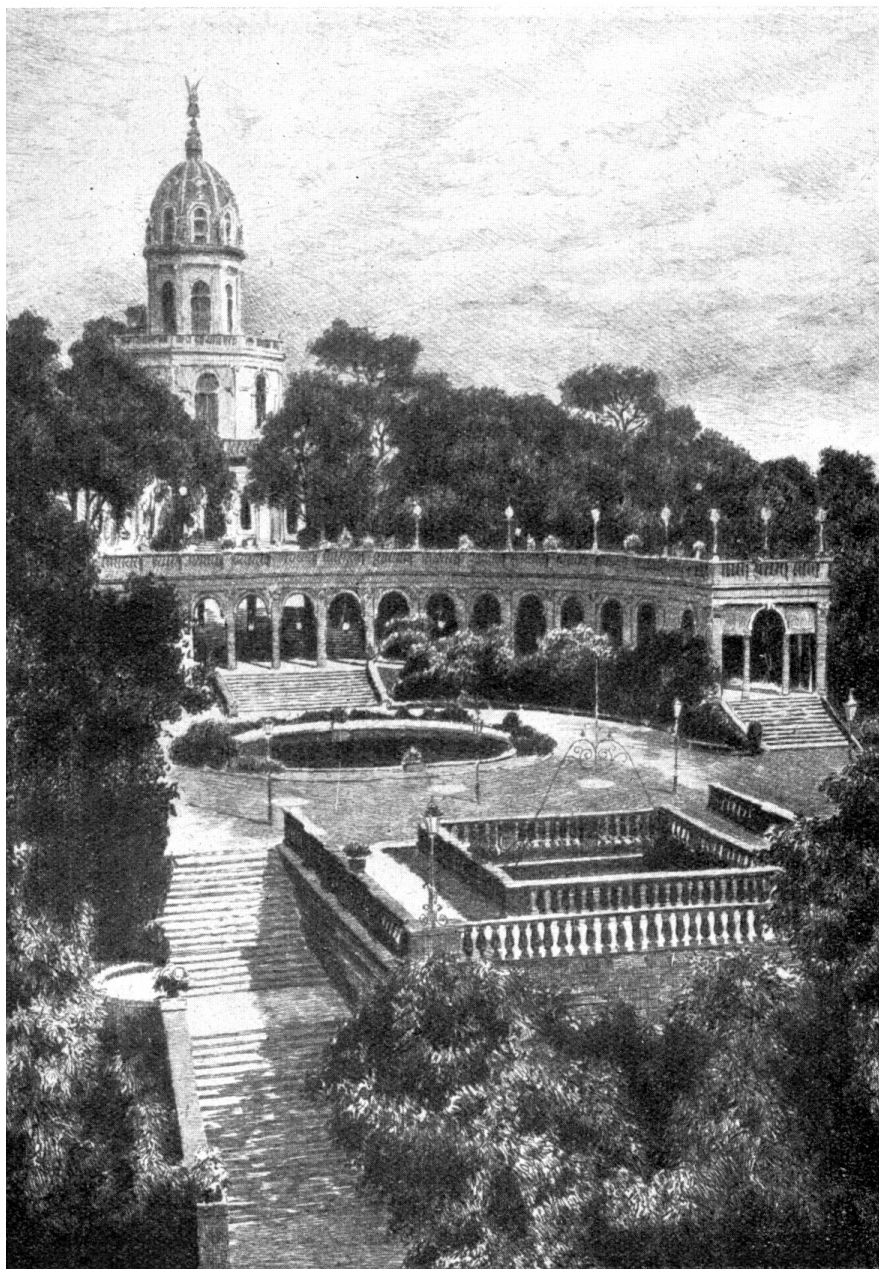


¹³ Por. M. Glaudemans, *Amsterdams Arcadia*, Nijmegen 2000, s. 36.

¹⁴ P. Hirschfeld, *Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst*, [b.m.w.] 1968, s. 31.

¹⁵ H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1948. Por. także M. Bryl, *Hans Sedlmayr: muzeum jako symptom „epoki bez Boga”*, [w:] M. Popczyk (red.) *Muzeum Sztuki. Antologia*, Kraków 2005, s. 59–90.

że – przez własnych bogów i ludzi, którzy tutaj mieszkali – wyznaczały granice *terra patria*¹³. W analogiczny sposób poniekąd postrzega – tym razem świątynie w Paestum – Peter Hirschfeld, autor fundamentalnej pracy o mecenacie, który wskazuje, że w gruncie rzeczy w demokratycznym *polis* zleceniodawcą była cała wspólnota obywateli, „którzy sami ukształtowali i jako widoczny znak swego istnienia, stworzyli po stuleciach kultowego doświadczenia typ świątyni”¹⁴. W tych słowach kryje się także odpowiedź na pytanie, dlaczego pomnikiem owych czasów nie mógł zostać pomnik Blüchera. Ani pomnik Blüchera, ani z sarkazmem zaproponowane przemianowanie na Bastion Fryderyka nie mieściły się w kategoriach pomnika obywatelskiego. Zarówno owe narzucające się aluzje greckie, jak i reminiscencje Arkadii i w końcu cytaty w postaci świątyni doryckiej – niemal wymuszają przywołanie w tym miejscu, nadal budzącej kontrowersje pracy Hansa Sedlmayra „Verlust der Mitte”, w której autor w pierwszej części zatytułowanej „Symptomy” omawia pojawiające w połowie XVIII w. zadania architektoniczne uzyskujące pierwszorzędne znaczenie. Poza ogrodem krajobrazowym, budynkiem użyteczności publicznej, domem, muzeum i teatrem oraz wystawą, jako drugi w porządku chronologicznym, Sedlmayr wymienia pomnik będący dlań oznaką deizmu¹⁵.



il. 12 Wzgórze Liebichów, litografia von Bruck, wg. G. Hallama, Breslau, Berlin 1924

Reasumując tę część naszych rozważań, trzeba podkreślić, że w tym momencie okolice bastionu – w dużej mierze za sprawą ówczesnej socjety intelektualnej – ulegają swoistej sakralizacji.

Brak wystarczających środków finansowych sprawił, że kwestia unaozczenia owego charakteru wzniesienia odpowiednio reprezentacyjną budowlą odżyje dopiero po kilkudziesięciu latach. Wspomniana przez Tomaszewicz koncepcja Weitzta, który postulował zagospodarowanie wzgórza przez wzniesienie muzeum, niedaleko odbiega, idąc tropami Sedlmayra, od pomysłów z początku wieku. Powstaje zatem pytanie: na ile w tak wykreowany – przypo-

mnijmy, już w latach dwudziestych XIX stulecia – sakralny kontekst wpisuje się założenie, ufundowane przez Adolfa Liebicha, które wzniesione zostało z zamysłem, by upamiętnić postać brata fundatora – Gustava?

Zaprojektowane przez Carla Schmidta założenie, oceniane we współczesnej prasie jako „główna ozdoba miasta”, z pewnością można uznać za najbardziej interesujące dzieło, które powstało we Wrocławiu w wieku XIX. Rys wielkiej reprezentacji, jaki nadał monumentowi jego twórca – daje się przyrównać jedynie do wrażenia, jakie wzbudza gmach Teatru Miejskiego, zaprojektowanego zresztą w tym samym czasie i przez tego samego architekta. Tym, co na pewno rzutowało na wysoką ocenę schmidtowskiej realizacji, była umiejętność powiązania struktury architektonicznej dzieła z szeroko pojętą naturą – rozumianą nie tylko jako kompleks bujnej roślinności, ale i spory wachlarz ograniczeń technicznych, które wyznaczało zbrocze. Schmidt uporał się z problemami, komponując założenie o układzie tarasowym, utworzonym z kilku elementów powiązanych wzajemnie, stosując tutaj zasadę piramidalnego rozmieszczenia poszczególnych komponentów. U podnóża wzniesienia architekt zaprojektował atrium o podstawie kwadratu z fontanną w centrum powtarzającą w mniejszej skali kwadratowy rzut i przyozdobioną posągami Ariadny z Naksos. Zwieńczone balustradą atrium ujmowały z obu stron szerokie schody prowadzące do tarasu z kolistym basenem w środku. Od wschodu taras ograniczała, wyniesiona o kilka stopni, otwarta loggia o zarysie półkola, ze środka której wiodły schody wprost do belwederu. Podstawę belwederu stanowił rzut osmiokąta, który w kolejnych dwóch kondygnacjach był proporcjonalnie mniejszy. Całość nakrywała wysmukła kopuła, nad którą wznosiła się ku niebu rzeźba Victorii. Stronę formalną i inspiracje, którymi mógł się kierować wrocławski architekt, zaprezentowała Agnieszka Tomaszewicz. Może tytułem uzupełnienia warto wspomnieć, że „motyw wody” jako element natury pojawiający się w tej realizacji wykazuje wiele zbieżności ze szlakiem wody w zaprojektowanej przez Palladia willi w Masser, i to nie tylko ze względu na rozwiązanie, ale także komentarz samego architekta¹⁶.

Tomaszewicz starała się wydobyć symbolikę zaprojektowanego kompleksu, przyjmując jako odniesienie eschatologiczny program pomnika. Można się jednak pokusić i zobaczyć kompleks w perspektywie symbolizmu niebiańskiego. „Góra” – jak konstatuje Eliade – „jest najbliższa nieba i fakt ten nada jej podwójną sakralność; z jednej strony góra partycypuje w przestrzennej symbolice transcendencji („wysokie”, „pionowe”, „najwyższe” itp., a z drugiej jest ona obszarem zastrzeżonym dla hierofanii atmosferycznych i wobec tego jest siedzibą bogów. Wszystkie mitologie znają świętą górę, jakiś Olimp grecki w różnych wariantach”¹⁷). Z „górami” ściśle łączy się moment wstępowania. Eliade stwierdza, że we wszystkich mitach i wierzeniach, w których śmierć jest pojmowana jako przekroczenie ludzkiego sposobu bytowania, jest rodzajem „przejścia na tamtą stronę”. W religiach, które umiejscawiają tamten świat w niebie lub w jakiejś wyższej sferze, dusza podąża ku górze. Mitom tym i wierzeniom towarzyszy obrzęd „wstępowania” lub „wspinania”. Jednak już dla Corda Meckspersa hierarchizacja przestrzeni eksponująca wyższe strefy kojarzy się ze sferą potęgi i władzy¹⁸, a przy tym wyraźnie unaocznia się związek między naszymi ocenami świata i doświadczeniem przestrzeni. Owo doświad-



¹⁶ Por. J. S. Ackermann, *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*, Washington 1990.

¹⁷ M. Eliade, *Traktat o religii*, Warszawa, 1966, s. 101 i n.

¹⁸ C. Meckseper, *Oben und Unten in der Architektur. Zur Entstehung einer abendländischen Raumkategorie*, [w:] H. Hipp, E. Seidl (hrsg.) *Architektur als politische Kultur. Philosophia Practica*, Berlin 1996, s. 37 in.

czenie przekłada się choćby na fakt wyróżniania *piano nobile*. W swoim wywodzie Meckesper zwraca uwagę, iż już siedziba Augusta w Rzymie przyczyniła się do tego, że nazwa wzgórze – Palatium – stała się synonimem cesarskiej władzy. Przy tym władca niezmiennie prezentowany jest w najwyższej strefie, co odzwierciedlają znane z starożytności przedstawienia.

W jakich więc kategoriach należy postrzegać akt wystawienia rodzinnego pomnika na szczycie jedyne w mieście wzgórze? Czy Adolf Liebich rzeczywiście zasługiwał na *kommemoratywny* pomnik w centrum miasta? Czy istotnie zasłużył sobie na szacunek u potomnych jako mecenas wielkiego formatu, czy raczej należałoby go jednak potraktować jako zamożnego patrycjusza i megalomana, który zdobył fortunę na produkcji cukru?

Bezsprzecznym jest, że omawiana fundacja artystyczna wyrażająca ideę *donatio et memoria*, podyktowana była w dużej mierze pragnieniem nobilitacji, zaś motywem aktywności dziewiętnastowiecznego patrycjusza chęć zaznaczenia swojej obecności w miejskiej wspólnocie i równoczesne podkreślenie statusu własnej rodziny w mieszczańskiej społeczności¹⁹.

Reasumując dotychczasowe rozważania, przyznać należy, że Adolf Liebich, poszukując swej tożsamości i uprawomocnienia własnej pozycji, odwołał się do wzorców znanych z renesansu, a tym samym odżyły motywy, które nakłoniły patrycjusza ku mecenasostwu. Liczne utwory liryczne dedykowane braciom, które pojawiły się wówczas na łamach wrocławskiej prasy, takie stanowisko uprawomocniają – choć nikt w pełni nie może być pewien – czym kierował się nasz bohater w momencie, gdy zdecydował się na tak poważną inwestycję finansową – jaką niewątpliwie było założenie obejmujące w całości dawny Bastion Sakwowy.



¹⁹ Por. B. Grzegorzcyk, O renesansowych asocjacjach mecenatu socjety dziewiętnastowiecznego Wrocławia, [w:] *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź 2003.

dr Bożena Grzegorzcyk

Historyk sztuki, adiunkt w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. Autorka pracy „Architektura i budownictwo teatralne we Wrocławiu od około 1770 roku do schyłku XIX wieku”. Obecnie zajmuje się problemem mecenatu miejskiego w dziewiętnastowiecznym Wrocławiu.