

IWONA BIŃKOWSKA
BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA WE WROCŁAWIU

OGRÓD PRZY DOMU. MODELOWE ROZWIĄZANIA NA WYSTAWACH ŚLĄSKICH W XIX I PIERWSZEJ POŁOWIE XX STULECIA

Nasza wiedza na temat wystaw śląskich pozostaje, jak dotąd, bardzo fragmentaryczna. Badacze zwrócili uwagę na tę tematykę w wyniku zainteresowania sztuką, a zwłaszcza architekturą modernistyczną. W jej historii na Śląsku wystawy organizowane we Wrocławiu w latach 1904 (Wystawa Rzemiosła Artystycznego, Ausstellung für Handwerk und Kunstgewerbe), 1913 (Wystawa Stulecia, Ausstellung zur Jahrhundertfeier der Freiheitskriege) i 1929 (Wystawa „Mieszkanie i miejsce pracy”, „Wohnung und Werkraum” Ausstellung – WuWA) miały przełomowe znaczenie. Ostatnie prace Jerzego Ilkosza¹, Beate Störtkuhl², Nicolasa Gussone’a³ i Jadwigi Urbanik⁴ dotyczą tych właśnie wydarzeń. Wcześniejsze wystawy, nie tylko artystyczne, stały się tematem badań Marii Zwierz⁵. Do rzadkości należą próby charakterystyki wystaw pozawrocławskich. O świdnickiej ekspozycji w 1911 r. pisał Artur Kwaśniewski⁶, zaś Grażyna Humeńczuk wspominała wystawy legnickie w artykule prezentującym dzieje palmiarni w parku miejskim⁷. W powyższych opracowaniach przy analizie wystaw nie uwzględniano specyfiki sztuki ogrodowej i ogrodnictwa, rozumianego jako rzemiosło. Autorka niniejszego tekstu w swojej wcześniejszej pracy starała się wstępnie uporządkować podstawowe fakty na ten temat z okresu do I wojny światowej⁸. Nadal jednak bez monograficznych opracowań poszczególnych wydarzeń trudno podejmować próbę syntetycznego spojrzenia. Z tego powodu wybór wystaw, które posłużyły do poniższej analizy jest ograniczony do tych odbywających się we Wrocławiu oraz propagandowo ważnej ekspozycji legnickiej w 1927 r. (GuGALi)⁹. Wybór ten jest nieprzypadkowy. Wiadomo bowiem, że najważniejsze, prestiżowe wydarzenia w tej dziedzinie lokalizowano zazwyczaj w stolicy Śląska. Ale równie ważnym miastem była z pewnością Legnica, gdzie od 1865 do 1927 r. zorganizowano 15 wystaw ogrodni-

¹ J. Ilkosz, *Projekty Hansa Poelziga na Wystawę Stulecia we Wrocławiu w 1913 roku*, [w:] *Hans Poelzig we Wrocławiu. Architektura i sztuka 1900–1916*, red. J. Ilkosz, B. Störtkuhl, Wrocław 2000, s. 367–426; idem, *Hala Stulecia i Tereny Wystawowe we Wrocławiu – dzieło Maksy Berga*, Wrocław 2005. Tam też literatura.

² B. Störtkuhl, *Reforma i nowatorstwo. Budowle wystawowe Hansa Poelziga we Wrocławiu (1904) i Poznaniu (1911)*, [w:] *Hans Poelzig...*, s. 329–366.

³ N. Gussone, *Wystawa Historyczna w setną rocznicę wojen wyzwoleniczych we Wrocławiu (1913). Przyczynek do kultury pamięci i polityki historycznej w Cesarstwie Niemieckim*, [w:] *Hans Poelzig...*, s. 427–444.

⁴ J. Urbanik, *Wrocławska wystawa Werkbundu WuWA 1929*, Wrocław 2002. Tam też literatura.

⁵ M. Zwierz, *Dziewiętnastowieczne wystawy rzemiosła i przemysłu we Wrocławiu*, [w:] *Hans Poelzig...*, s. 307–324.

⁶ A. Kwaśniewski, *Wątki artystyczne i architektura świdnickiej Wystawy Rzemiosła i Przemysłu w 1911 roku*, [w:] *Dziedzictwo artystyczne Świdnicy*, [red. B. Czechowicz], Wrocław–Świdnica 2003, s. 211–227.

⁷ G. Humeńczuk, *Dzieje legnickich Palmiarni*, „Szkice legnickie”, XXV, 2004, s. 235–258.

⁸ I. Bińkowska, *Natura i miasto. Publiczna zieleń miejska we Wrocławiu od schyłku XVIII do początku XX wieku*, Wrocław 2006, s. 67–73.

⁹ Skrót nazwy Deutsche Gartenbau- und Schlesische Gewerbeausstellung, Liegnitz. Występują dwa zapisy skrótu: Gugali i GuGALi.

czych, z których najważniejsza była Niemiecka Wystawa Róż i Dalii (Deutsche Rosen- und Dahlien-Ausstellung) połączona ze Śląską Wystawą Ogrodniczą (Schlesische Gartenbau-Ausstellung) w 1910 r.¹⁰ Niewątpliwie większe znaczenie miały wystawy o zasięgu ogólnokrajowym, a nie tylko lokalnym, jak Wystawa Stulecia, GuGALi oraz „Mieszkanie i miejsce pracy”. Świadczą o tym liczne recenzje i omówienia w fachowej prasie ogrodniczej o zasięgu krajowym. Zawsze jednak pozostaje niepewność, czy omawiane zjawiska nie pojawiły się w odmiennej, ciekawej formie na którejs z mniejszych wystaw. Problemem, który obecnie pozostaje bez rozstrzygnięcia, jest specyfika poszczególnych regionów Śląska, która mogłaby wpływać na charakter lokalnych imprez¹¹.

Sztuka ogrodowa stała się częścią składową wystaw bardzo wcześnie. Podmiotowo traktowana jedynie na specjalistycznych wystawach ogrodniczych, była jednak wykorzystywana jako ważny element aranżacji hal i pawilonów ekspozycyjnych. Miała spełniać decydującą rolę w kształtowaniu całej przestrzeni wystawowej lub – w najmniejszej skali – stawała się „wypełniaczem”, gdy zabrakło pomysłu na wykorzystanie niszy, tarasu lub innej niewielkiej przestrzeni. Zawsze jednak niosła ze sobą nobilitację miejsca wybranego w zurbanizowanym, uprzemysłowionym otoczeniu wystawy.

Zakres problemów, których rozwiązania ogrodnicy starali się zaprezentować, był bardzo szeroki. Tutaj chciałabym zwrócić uwagę tylko na jeden z nich, jakim była zawsze aktualna kwestia wzorcowego ogrodu lub parku wokół domu czy rezydencji. Analizując prezentowane na kolejnych wystawach typy ogrodów, możemy wyodrębnić kilka zmieniających się koncepcji. Początkowo propagowano park krajobrazowy, ale równolegle, jako oczywista konsekwencja historyzmu, pojawiło się zainteresowanie ogrodami dawnych epok. Te poszukiwania przybrały na sile, gdy park krajobrazowy w „zdegenerowanej” formie, jak określali go reformatorzy sztuki ogrodowej, przestał spełniać oczekiwania współczesnego użytkownika. Szukanie alternatywnych rozwiązań łączyło się z nasilającym się wpływem brytyjskiej sztuki ogrodowej, co doprowadziło do stworzenia nowych modeli wzorowanych na ogrodzie wiejskim, nowożytnym dworskim i architektonicznym. Te trzy typy rozwiązań, choć pojawiły się jeszcze przed I wojną światową, zdobyły dominującą pozycję w okresie międzywojennym, kiedy wykształcił się także typ ogrodu podporządkowanego ascetycznej i funkcjonalnej architekturze modernistycznej.

Na Śląsku, zanim doszło do otwarcia pierwszej wystawy we Wrocławiu w 1845 r. (Gartenbau-Ausstellung), już od 1832 r. regularnie co dwa lata organizowano wystawy przemysłu i rzemiosła¹². Osiągnięcia ogrodnicze prezentowano na nich najpierw w formie kompozycji kwiatowych w wazonach oraz zestawów nasion roślin uprawowych i ozdobnych. Dość szybko, niezależnie od oceny poziomu przygotowywanych prezentacji, wystawy zaczęto traktować jako pretekst do dyskusji nad ważnymi aktualnie zagadnieniami w tej dziedzinie. Środowisko ogrodników, właścicieli parków i miłośników sztuki ogrodowej skupiało się od początku XIX w. wokół Śląskiego Towarzystwa Kultury Ojczyźnej (Schlesische Gesellschaft für Vaterländische Kultur) i Towarzystwa Ogródników Wrocławskich (Verein Breslauer Gärtner), które wbrew swojej pierwotnej, kilkakrotnie później zmienianej nazwie skupiało przedstawicieli całego Śląska i Łużyc¹³. Sprawozdania z działalności tych towarzystw są jednym z podstawowych źródeł naszej wiedzy o merytorycznej ocenie wystaw wśród fachowców, zwłaszcza że organizatorami specjalistycznych ekspozycji były właśnie te towarzystwa.

PARK KRAJOBRAZOWY

Oczywista sztuczność aranżacji i zazwyczaj niewielka powierzchnia przeznaczona na kompozycje ogrodowe tworzone na potrzeby wystaw powodowały, że łatwiej było propagować ogrody, których cechą charakterystyczną był niewielki obszar, niż te wymagające wykorzystania wielu hektarów. Światowa moda na

¹⁰ *Liegnitz und Umgebung. Ein Führer für Fremde und Einheimische*, Liegnitz 1927, s. 99.

¹¹ Na podstawie wstępnych obserwacji można stwierdzić, że północno-zachodnia część Śląska sąsiadująca z Łużycami i Saksonią wykazuje szczególne zainteresowanie kwiatami. Potwierdzeniem tego jest tradycja świąt róż i dali, która przetrwała w niemieckiej części Łużyc.

¹² *Zwierz*, *op. cit.*, s. 307–309.

¹³ „Jahres-Bericht der Schlesischen Gesellschaft für Vaterländische Cultur” [dalej „J-BdSchGfVC”]; „Jahres-Bericht der Schlesischen Central-Verein für Gärtner und Gartenfreunde zu Breslau” [dalej „J-BdSchC-VfGuGzB”]; „Jahres-Berich der Schlesischen Gartenbau-Gesellschaft zu Breslau” [dalej „J-BdSchG-GzB”].

ekspozycje przybierała na sile od połowy XIX w., kiedy dominującym modelem ogrodu w krajach europejskich był park krajobrazowy, na Śląsku zazwyczaj w interpretacji romantycznej. Z samej swojej istoty nie przystawał on do potrzeb wystawienniczych. Trudno było zaprezentować w małej skali wspaniałość dalekich osi lub panoram widokowych skierowanych na krajobrazowe i architektoniczne scenerie. Nie można było w warunkach ekspozycji ukazać wspaniałości kilkusetletnich drzew i różnorodności naturalnych krajobrazów. Ponieważ jednak chęć propagowania wśród twórców i właścicieli ogrodów tego wzorcowego rozwiązania była silniejsza od racjonalnej oceny takiej decyzji, organizatorzy podejmowali kolejne próby.

Niestety, nie udało się odnaleźć źródeł ikonograficznych dotyczących dwóch najstarszych wrocławskich wystaw ogrodniczych. Pierwsza z nich (Garten-Ausstellung) miała miejsce w 1845 r., następna (Horticole Ausstellung) dopiero w 1869. Znamy jedynie opinię na ich temat współczesnego ogrodnika, którego wypowiedź możemy traktować jako ocenę nie tylko praktyka – projektanta i realizatora ogrodów, ale także wybitnego znawcy roślin, wykształconego we wrocławskim Ogrodzie Botanicznym. Był nim Carl Heinrich Nees von Esenbeck¹⁴, syn profesora botaniki i najbliższy współpracownik profesora Heinricha Roberta Göpperta¹⁵. Omawiając wystawę w 1869 r., tak skomentował poziom wiedzy i zainteresowania sztuką ogrodową wśród Ślązaków: „prawie każdy właściciel ziemski, każdy posiadacz ogrodu interesuje się obecnie jego pięknem i sensem. Wielu stało się wrażliwymi na piękne rośliny i przyjazną, krajobrazową scenerię”¹⁶. Autorytatywnie stwierdził, że twórczość w duchu *Landschaftsgarten* rozpowszechniła się w stolicy Śląska i regionie dopiero pod wpływem pierwszego osiadłego tu ucznia berlińskiego mistrza – Josepha Petera Lennego¹⁷. Dla Esenbecka jego nazwisko było na tyle oczywiste, że nawet nie wymienił go w tekście. Znając wrocławskie środowisko twórcze nie ma wątpliwości, że miał na myśli Eduarda Breitera, który w 1843 r. założył we Wrocławiu firmę ogrodniczą, w której kształcił kolejne pokolenia fachowców¹⁸.

Powracając jednak do sposobów propagowania wzorca *Landschaftsgarten*, warto zacytować bardzo szczegółowy opis Esenbecka, świadczący o nieprzeartej wówczas chęci organizatorów ekspozycji do zamieszczenia wszystkich elementów parku na niewielkim nawet obszarze, jakim był ówczesny plac Ćwiczeń (Exercierplatz), później Zamkowy (Schlossplatz), obecnie Wolności. Niech ten opis zastąpi nam brakujące źródła ikonograficzne. Tuż przy wejściu „nasze oczy zadziwia widok na stworzony z wysokich świerków park, który zaraz przy wejściu zacięcia dwie części – z palmami i rzadkimi tropikalnymi roślinami – tworzące rodzaj zagajników. Na pierwszym planie wystawy zakomponowano ozdobny parter z basenem i fontanną otaczający «mauretański kiosk». Kolorowe malowidła okienne tej budowli, ustawionej na wzniesieniu, nadają placowi przyjemny, malarski efekt.

Przez ten centralny punkt wystawa została podzielona na dwie części, do których prowadzą szerokie drogi. Utworzone przy nich place wzmocniono mchem i otoczono plecionką z dratwy. Jest to rodzaj sztucznego trawnika, na którym ustawiono wysokie i niskie świerki w znacznych zagłębieniach. W takim zagłębieniu, przed uskokiem i pomiędzy drzewami, przypominającymi gaj, stanęły również częściowo obniżone, częściowo podwyższone partery kwiatowe lub pojedyncze dzieci Flory o monumentalnych kształtach i rodzajach, urozmaicone fontannami i basenami. W tych ostatnich pływają złote rybki, które dla uciechy ze wszystkim przyjemnie współgrają i cieszą się szczególnym zainteresowaniem zwiedzających. Na wystawie można obejrzeć zbiór najnowszych drzew w donicach, ponad 600 pojemników w układzie systematycznym. [...]

¹⁴ Carl Heinrich Nees von Esenbeck, 1809–1880 (?), syn Christiana Gottfrieda – dyrektora wrocławskiego Ogrodu Botanicznego w latach 1830–1851 – od 1852 r. królewski inspektor ogrodowy, projektował ogrody prywatne i dla stowarzyszeń wrocławskich. Więcej informacji i literatura w: B i Ń k o w s k a, *Natura i miasto...*, s. 25.

¹⁵ Heinrich Robert Göppert, lekarz, dyrektor Ogrodu Botanicznego w latach 1852–1884, przez ponad pół wieku był uznawany za autorytet nie tylko jako badacz i znawca, ale także organizator środowiska fachowców i amatorów zainteresowanych szeroko pojętą sztuką ogrodową. M. M u l a r c z y k, *Profesor Heinrich Robert Göppert (1800–1884)*, „Prace Ogrodu Botanicznego Uniwersytetu Wrocławskiego”, 2, 1995, z. 1, s. 177–197. Tam też literatura.

¹⁶ „Fast jeder Gutsbesitzer, jeder Gartenbesitzer hat jetzt Interesse für Garten-Schönheiten und der Sinn. Vieler ist empfänglich geworden für eine schöne Pflanze und ein freundliches landschaftliches Bild.” C.H. Nees von Esenbeck, *Die horticole Ausstellung*, [w:] *Berichte über die in Verbindung mit der XXVIII. Versammlung Deutscher Land- und Forst-Wirthe vom 10. – 15. Mai 1869 zu Breslau Veranstatelten Ausstellungen*, hrsg. W. Korn, Breslau 1869, s. 171.

¹⁷ *Ibidem*, s. 171–172.

¹⁸ Eduard Breiter (ur. 1812) uczeń J.P. Lennego, praktykował w Belgii, Francji i Anglii, specjalizował się uprawie roślin egzotycznych i aklimatyzowanych; ponad 20 lat przewodniczył Wrocławskiemu Towarzystwu Ogrodników. Więcej informacji i literatura w: B i Ń k o w s k a, *Natura i miasto...*, s. 204.

Dwa duże namioty malowniczo ustawione w świerkowym lesie, które zamykają założenie od południa, posłużyły ekspozycji uprawowych i cieplarnianych owoców i warzyw. [...]

W otoczeniu namiotów rośliny ozdobne z barwnych liści pogrupowane zostały w różne formy.

Idąc z powrotem w kierunku kiosku, znajdujemy się w lesie utworzonym z rododendronów, azalii, draceni, araukarii i rzadkich krzewów. Niestety brakuje paproci, które by uzupełniały całość kompozycji.

Chętnie uprawia się tu rodzaj zabawy kolorami i poważnymi formami roślin iglastych; opuszczając tę część, droga w lewo prowadzi do partii z wysokopiennymi drzewami posadzonymi w koszach. [...] Do dalszej części [z sadem] wiedzie droga, którą ozdabiają grupy kwitnących róż, azalii i pelargonii. [...]

Pomiędzy tymi kwitnącymi grupami znajdują się place, na których posadzono solitery.

Na jednym z takich placów zapraszają do wypoczynku miejsca do siedzenia – meble z korzeni drzew – których pełne artyzmu ukształtowanie mogło powstać tylko w Masywie Pradziada. Stąd jest widok na całość terenu wystawowego aż do części poświęconej leśnictwu. Oczy napawają się pięknymi widokami przez prześwitane na budynek teatru, pojedyncze kościoły, zamek, dom stanów i inkwizytoriat.

W niewielkiej odległości znajdują się modele szklarni z drewna i żeliwa, z podwójnymi, prostymi przeszklzeniami; szczególną moc przyciągania ma przestrzeń otoczona kandelabrami, ze szklarnią wykonaną z kutego żelaza, dobrze przeszkloną i zacienioną. Tutaj znalazły się prawdziwe skarby roślin tropikalnych z całego świata: widzieliśmy je na ozdobnych etażerkach, stolikach, kwietynkach. [...]”¹⁹

Jak wynika z opisu, projektantowi udało się tu zmieścić wszystko: solitery, gaje, zagajniki, partery kwiatowe, sztuczne wzniesienie, roślinność egzotyczną, alpinarium, ogród zimowy, meble rustykalne, pawilon, a nawet wytyczyć dalekie osie widokowe na budowle wrocławskie usytuowane wokół placu Ćwiczeń. Esenbeck nie odniósł się krytycznie do tej kompozycji, realizacja parku krajobrazowego „w pigułce” prawdopodobnie spełniała jego oczekiwania. Zwłaszcza że w tym samym tekście podkreślał edukacyjną rolę wystaw, która być może usprawiedliwiła, w oczach współczesnych, niedociągnięcia artystyczne i brak autentyczności.

¹⁹ „...so überrascht uns der Anblick eines aus hohen Fichten gebildeten Parkes, welche gleich beim Eingange zwei Hauptpartien – Palmen und seltene tropische Pflanzen – hainartig beschatteten. Den Vordergrund der Breitseite der horticoles Fläche bildet ein von zierlichen Ornamenten, Bassins und Fontainen umgebener Maurischer Kiosk. Die bunten Fenster-Malereien dieses auf einer Anhöhe stehenden Bauwerkes gaben dem Platze einen angenehm malerischen Effect.

Durch diese Mittelpunkt wurde zugleich das Ausstellungsterrain in zwei Theile getheilt, zu welchen breite Wege führten. Die hierdurch entstandenen Plätze waren mit grünem Moos belegt, welches durch Drathgeflechte befestigt, künstliche Rasenflächen darstellte, auf denen Partien von Fichten, je nach dem zu erreichenden Bilde, aus hohen oder niederen Stämmen geschaffen wurden, die tiefe Einschnitte bildeten. In diesen Einschnitten, vor den Vorsprüngen und zwischen den hainartig zerstreuten Bäumen, standen theils vertieft, theils erhöht in Parterre-Form oder auch einzeln, die Kinder der Flora in mannigfachster Form und Art, abwechselnd mit Fontainen und Bassins. In letzteren bewegten sich Goldfische, welche zur Belebung des Ganzen angenehm mitwirken und sich der besonderen Theilnahme des Publikums erfreuten. Ohnweit dieser Ausstellungen sah man eine Sammlung der neuesten Gehölze in Topfveredlung, gegen 600 Töpfe in herrlichen Culturzustande systematisch geordnet [...]

Zwei große Zelte, in einem Fichtenwald malerisch verborgen, begrenzten die Anlage gegen Süden und dienten zur Ausstellung der conservierten und getriebenen Früchte, so wie des getriebenen Gemüse. [...]

In der Umgebung derselben Zelte waren auch die ausdauernden buntblättriger Pflanzen in verschiedenen Gruppierungsformen aufgestellt.

Machen wir nun kehrt und gehen auf Grenzwege nach dem Kiosk zurück, so anlagen wir in einen Wald, in welchem Rhododendron, Azaleen, Dracänen, Araucarien und seltene Coniferen das Unterholz bilden; leider fehlten hier die Farnkräuter, die den Charakter hätten vervollständigen können.

Gern weilte man hier bei dem lieblichen Farbenspiel und den ernsten Formen der Nadelhölzer, verließ man aber diesen Theil, so führte links ein Weg zu einer Partie hochstämmiger Gehölze, in Körbe gepflanzt [...]

An dieser Anlage vorüber führte ein Weg, der mit Gruppen von blühenden Rosen, Azaleen, Pelargonien gamirt.

Zwischen diesen blühenden Gruppen traten auf den freien Plätzen einige reichlichblühende Solitair-Pflanzen hervor.

An einem freien Platze gelangt, luden Sitzplätze, aus Wurzelmöbeln bestehend, deren kunstvolle Zusammenstellung nur im Altvatergebirge möglich ist, zur Ruhe ein. Von hier aus genoß man nicht blos einen Blick auf das ganze Ausstellungsterrain bis in die Forstwirtschaftliche Abteilung hinein, sondern das Auge weidete sich auch an den Durchsichten auf das Theater, einzelne Kirchen, das Königliche Schloß und das Ständehaus, sowie nach dem Inquisitoriat-Gebäude.

In kurze Entfernung von hier befanden sich auf Plätzen, die verschiedenartig bepflanzt, die Modelle einiger Gewächshäuser von Gußeisen und Holz in doppelter und einfacher allgemeine Anerkennung fanden, aber ganz besondere Anziehungskraft entwickelte ein mit Candelabern umgebener raum, auf welchem sich ein vollständig fertiges, in Schmiedeeisen gearbeitetes, gut verglastes und beschattetes Glashaus befand.

Hier concntrierten sich die wahren Schätze tropischen Pflanzenwelt: Wir sahen auf zierlichen Etažeren, Tischchen, Blumenbrettern. [...]” Nees von Esenbeck, *op. cit.*, s. 173–176.

Naiwna wiara w możliwości takiej prezentacji parku nie trwała jednak zbyt długo. Jeszcze dwie kolejne specjalistyczne wystawy, które odbyły się w 1872 i 1878 r., uzyskały podobną kompozycję²⁰. Ich lokalizacja jednak zdecydowanie bardziej sprzyjała koncepcji krajobrazowej, bowiem wybrano Ogród Strzelecki, towarzyszący siedzibie Towarzystwa Kurkowego w północnej części miasta. Jego pierwotne funkcje spacerowe, wypoczynkowe i reprezentacyjne były zgodne z ideą parku krajobrazowego. Wystawy te po raz pierwszy podejmowały próbę wykorzystania istniejącego parku, co było zgodne z tendencjami europejskimi w tej dziedzinie. Autorem projektu Ogrodu Strzeleckiego, zrealizowanego po 1855 r., był cytowany wcześniej Carl Heinrich Nees von Esenbeck²¹.

PLEASURE GROUND I OGRODY TEMATYCZNE

Na zmianę koncepcji eksponowania sztuki ogrodowej złożyło się kilka przyczyn. Poza wspomnianą niemożnością satysfakcjonującej realizacji parku krajobrazowego, coraz ważniejsze było silne akcentowanie poznawczej roli wystaw w ukazywaniu różnorodności świata przyrody na wszystkich kontynentach, zarówno krajobrazu, klimatu, jak i flory oraz fauny. Wynikało to z chęci podkreślenia niezachwianej wówczas pozycji europejskich mocarstw kolonialnych oraz potrzeby pochwalenia się osiągnięciami ogrodnictwa, rozumianego jako sztuka zespolona z nauką. Zanim wybitny wrocławski botanik, Ferdinand Cohn, precyzyjnie nazwał tę nową ideę w czasie uroczystości otwarcia wrocławskiej wystawy w 1886 r., pierwsze wyniki swoich refleksji na ten temat zawarł w omówieniu trzech wystaw europejskich, które odwiedził w 1878 r.²²

Możliwości ogrodników śląskich poznania wystaw w krajach innych niż niemieckie były raczej ograniczone. Był to przywilej fachowców zatrudnianych przez najzamożniejsze rodziny arystokratyczne lub też właścicieli dobrze prosperujących firm ogrodniczych. Śladami takich podróży są omówienia zawarte w sprawozdaniach towarzystw skupiających ogrodników oraz sekcji ogrodniczej Śląskiego Towarzystwa Kultury Ojczystej. Do nich należy wspomniana wypowiedź Cohna.

W 1878 r. zwiedził on trzy ważne wystawy: w Wiedniu, zorganizowaną przez Kaiserliche Gartenbau-Gesellschaft, w Berlinie przez Verein zur Befoerderung des Gartenbaues in den Koeniglich Preussischen Staaten i w Paryżu przez Sociéte d'horticulture de France. Cechą, na którą zwrócił uwagę analizując wszystkie ekspozycje, był dominujący udział kompozycji kwiatowych i roślin ozdobnych z liści oraz egzotycznych. W przypadku ekspozycji wiedeńskiej dostrzegł olbrzymie zainteresowanie „kwiatami holenderskimi”, przez które rozumiał przede wszystkim rośliny cebulowe. Była to według niego cecha słabo widoczna w ogrodnictwie śląskim. W Paryżu duże wrażenie zrobiła na Cohnie lokalizacja ekspozycji na osi Pola Marsowego na lewym i pałacu Trocadero na prawym brzegu Sekwany. Główną przestrzeń wystawy ukształtowano, jak to określili, „w duchu ogrodów renesansowych”²³. Widok na całość z tarasów sprzed Trocadero dawał wyobrażenie o najważniejszych, dominujących cechach: regularności, geometrii, bogactwie form i barw oraz różnorodności tworzywa roślinnego, a nawet wykorzystaniu materiałów mineralnych. Królowały regularne partery gazonowe, będące tłem dla roślinności egzotycznej, strzyżonej w różne formy, rzeźb figuralnych i waz. Ozdobne kompozycje kwiatowe koncentrowały się wokół pojedynczych akcentów pionowych lub tworzyły bordiury wokół gazonów. Niektóre partery w całości zakomponowano z kwiatów, a bordiurę z murawy. Cohn podkreślił odmienność tak formowanych elementów w stosunku do spotykanych na Śląsku. Można przypuszczać – choć wrocławski botanik nie starał się interpretować nowego zjawiska – że różnica ta wynikała z silnej w ogrodnictwie francuskim barokowej tradycji tworzenia parterów i nadawania im monumentalnych rozmiarów.

Na wszystkich wystawach, dzięki swemu wykształceniu, Cohn znakomicie odczytywał nowy akcent położony właśnie na naukowy aspekt ekspozycji i taką aranżację, by widz mógł przyjrzeć się okazom z bliska. W Berlinie zwrócił uwagę na prezentację roślin górskich na podwyższonych „tacach” wśród imitacji skał wykonanych z korka²⁴. Z nieukrywaną zazdrością opisywał umiejętności uprawy roślin egzotycznych

²⁰ H.R. Göppert, *Ueber die wissenschaftliche Bedeutung der Breslauer Ausstellung September 1878*, „J-BdSchGfVC”, 1879, s. 283–285; B i n k o w s k a, *Natura i miasto...*, s. 67.

²¹ Z w i e r z, *op. cit.*, s. 314.

²² F. C o h n, *Ueber die Gartenausstellungen zu Wien, Berlin und Paris im Jahre 1878*, „J-BdSchGfVC”, 1879, s. 277–283.

²³ „im regelmässigen Styl der italienischen Renaissance abgelegt”. *Ibidem*, s. 279.

²⁴ *Ibidem*, s. 277.

i aklimatyzowanych, zwłaszcza we Francji. Tylko w wypadku wystawy paryskiej Cohn odnotował, że po bokach głównej osi znalazły się kompozycje utrzymane w formie parków krajobrazowych. Ale jednoznacznie wiązał to z dużą ogólną powierzchnią terenu przeznaczanego na ekspozycję – ok. 75 ha – oraz podkreślał, że te części mają tylko znaczenie uzupełniające, spacerowe²⁵. Pojawienia się nowych zjawisk na wystawach nie należy utożsamiać z obniżeniem ich rangi artystycznej. Dla Cohna było oczywiste, że są to nowe, uzupełniające wartości.

Znając wysoką pozycję botanika w środowisku twórców i miłośników sztuki ogrodowej na Śląsku, można z dużym prawdopodobieństwem stwierdzić, że jego relacje już wkrótce zostały wykorzystane praktycznie. Kolejna, ważna wystawa, choć nie specjalistyczna – Śląska Wystawa Rzemiosła i Przemysłu (Schlesische Gewerbe- und Industrie-Ausstellung) w 1881 r., zaprezentowała nowe stosowanie elementów ogrodowych w kształtowaniu przestrzeni. Ponownie zmieniono lokalizację, tym razem na plac Strzelecki i dawny targ koński (Roßplatz), późniejszy plac Bendera, obecnie Staszica. Po raz pierwszy zrezygnowano z nadrzędnej roli swobodnej kompozycji krajobrazowej²⁶. Najważniejsza, centralna przestrzeń przed główną halą wystawienniczą została podporządkowana olbrzymiemu, geometrycznemu dywanowi kwiatowemu (il. 1).

Pomimo tak pozornie radykalnej zmiany układu swobodnego na regularny, w rzeczywistości nie oddalono się znacznie od idei strefowej kompozycji parku krajobrazowego. Skupiono się jedynie na *pleasure ground* wokół rezydencji, rezygnując z odtwarzania oddalonych od niej stref zewnętrznych. Stąd znaczenie kwiatowych kompozycji ozdobnych, od najprostszych klombów i koszy kwiatowych, poprzez dywany i kobierce, do neorenesansowych i neobarokowych parterów. Kompozycje te były także jednym z przejawów historyzmu w sztuce ogrodowej tego czasu. To nowe zjawisko, określane terminem *Teppichbeetkultur*, znalazło swoje silne odbicie zarówno w publikowanych wypowiedziach towarzyszących wystawom, jak i bezpośrednio w realizacjach. Wystawę w Hamburgu w 1869 r. uznano za początek *Teppichgärtneri*²⁷.

We Wrocławiu Jan Ballach poświęcił temu zagadnieniu kilka artykułów publikowanych w „Zeitung der Schlesischen Gewerbe und Industrie Ausstellung i. Jahre 1881”²⁸. Stwierdził, że „żaden najmniejszy park przypałacowy, ogród willowy, promenada miejska nie obejdzie się obecnie bez kobierców, wielobarwnych mozaik”²⁹. Z tego względu spośród wystaw śląskich uznał tę z 1878 r. (Ausstellung schlesischer Garten-, Forst- und landwirtschaftlicher Producte), za przełomową. Inicjatorami przemian, których zasługi Ballach wielokrotnie podkreślał, byli dyrektor Ogrodu Botanicznego Göppert i znawca sztuki ogrodowej – wrocławski fabrykant M.G. Schott³⁰. Po raz pierwszy na wystawach pojawiły się nowe konkurencje związane właśnie z tworzeniem dywanowych kompozycji kwiatowych³¹. Dla projektantów i firm ogrodniczych było to wyzwanie, by stworzyć jak najwspanialszą kompozycję, ale także by móc pochwalić się najnowszymi odmianami i hybrydami, aklimatyzowanymi lub sztucznie uzyskiwanymi w uprawie. Do konkursu przystępowali najwybitniejsi ogrodnicy pozostający na usługach zamożnej arystokracji Śląska i Łużyc: Henklów von Donnersmarcków, Hochbergów, Bironów, książąt saksońsko-weimarskich, żagańskich³². Za mistrzów w tej dziedzinie uznawano powszechnie ogrodników zatrudnionych przez Hatzfeldów w Żmigrodzie i Schaffgotschów w Kopicach³³. Wspomnianą wcześniej, podziwianą i nagrodzoną, centralną kompozycję na wystawie w 1881 r. zaprojektował w obrysie architekt Karl Schmidt – autor całościowej koncepcji przestrzennej ekspozycji. Pomimo to za prawdziwego twórcę uważano Erkela – ogrodnika krajobrazu – nadzorującego parki w majątkach Hatzfeldów³⁴.

²⁵ We Wrocławiu tak duży teren przeznaczono dopiero na Wystawę Stulecia w 1913 r.

²⁶ Tylko niewielka południowo-zachodnia część terenu wystawienniczego została swobodnie zaprojektowana przez ogrodnika krajobrazu Hermanna Lüdtkego. B i Ń k o w s k a, *Natura i miasto...*, s. 205. Tam też literatura dotycząca Hermanna Lüdtkego.

²⁷ Zjawisko to omawiał Julius Schüze w swoim wykładzie poświęconym rozwojowi ogrodnictwa w XIX w., „J-BdSchG-GzB” 1901, s. 6–11.

²⁸ J. B a l l a c h, *Kritische Streifzüge. Gruppe XIX „Gartenbau”, „Zeitung der Schlesischen Gewerbe und Industrie Ausstellung i. Jahre 1881”* [dalej „ZdSchGulA”], nr 49, s. 3; nr 66, s. 1; nr 86, s. 1; nr 97, s. 6.

²⁹ *Ibidem*, nr 97, s. 6.

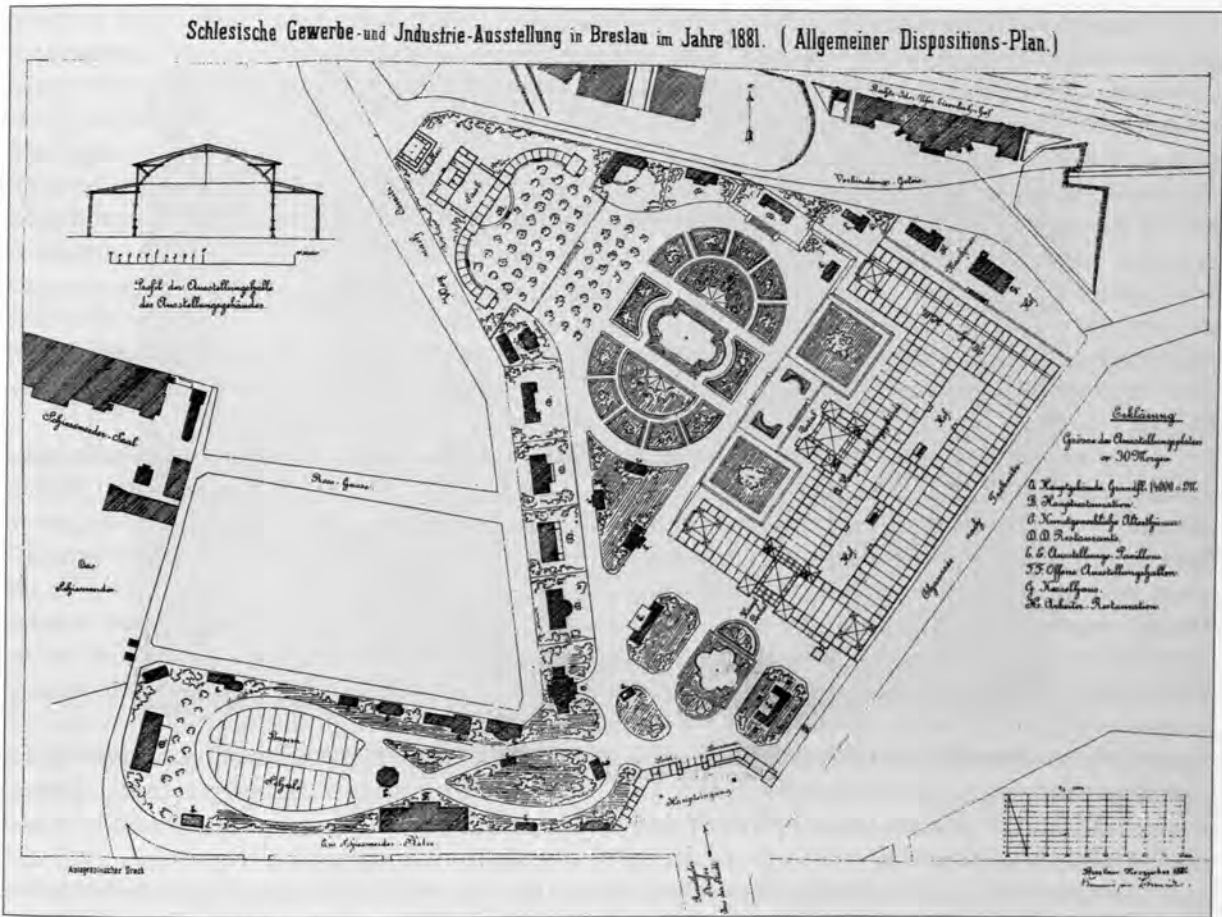
³⁰ Firma Schotta specjalizowała się w produkcji różnych typów cieplarni, szklarni i urządzeń związanych z uprawą roślin. Jednocześnie, wiele podróżując po Europie, Schott miał dużą wiedzę o współczesnych ogrodach. Był aktywnym członkiem Śląskiego Towarzystwa Kultury Ojczystej. *Ibidem*, nr 33, s. 2.

³¹ *Katalog für die [...] vom 13. bis incl. 22. September 1878 im hiesigen Schiesswerden stattfinden Schlesische Gartenbau Forst- und Landwirtschaftliche Ausstellung*, Breslau 1878.

³² *Ibidem; Bericht über die Schlesische Gewerbe- und Industrie- Ausstellung in Breslau im Jahre 1881*, Breslau 1884.

³³ B a l l a c h, *Kritische Streifzüge...*, „ZdSchGulA”, nr 97, s. 6.

³⁴ *Ibidem*, nr 37, s. 6; nr 101, s. 2.



1. Śląska Wystawa Rzemiosła i Przemysłu we Wrocławiu, 1881 r. Plan sytuacyjny z centralnym kobiercem kwiatowym, projekt Karla Schmidta. Wg *Officieller Katalog der Gewerbe- und Industrie-Ausstellung, Breslau 1881*, s. nlb.

Wystawa ogrodnicza w 1886 r. była kontynuacją koncepcji sprzed pięciu lat³⁵. Zmianie ponownie uległa lokalizacja. Po raz pierwszy na miejsce ekspozycji wybrano komercyjny ogród – Górę Friebeego (Frieberg) w południowej części miasta, własność rodziny Agath³⁶. W przeciwieństwie do poprzedniej wystawy, twórcami projektu układu przestrzennego byli ogrodnicy: wrocławski ogrodnik-artysta Otto Grunert oraz właściciel firmy ogrodniczej, ogrodnik krajobrazu ze Szczecina – Ledien³⁷. Przed głównym wejściem do restauracji, którą zamieniono w halę wystawienniczą, znalazł się kobierzec kwiatowy wykonany przez Wilhelma Hampela z Kopic, drugą analogiczną kompozycję – dzieło ogrodnika dworskiego Corneliusa z Przemkowa – usytuowano przed wejściem bocznym³⁸. Ferdinand Cohn w przemówieniu otwierającym wystawę podkreślił, że daje ona olbrzymie możliwości pochwalenia się osiągnięciami śląskiej sztuki ogrodowej wspartej przez naukę i prowadzone doświadczenia. Bogactwo uzyskiwanych odmian jest tak wielkie, „ponieważ sztuka ogrodników ściśle współgra u nas z wiedzą i botaniką, dlatego jesteśmy w stanie przez wykształcenie naukowych metod i racjonalną uprawę, w której wykorzystujemy naturalne prawa przystosowania i dziedziczenia, uszlachetniać odmiany w zależności od potrzeb, tak by nieustannie upiększać roślinność rodzimej i obcej ziemi”³⁹.

³⁵ B. Stein, *Bericht über die Verhandlung der Section für Obst- und Gartenbau im Jahre 1886*, „J-BdSchGfVC”, 1887, s. 241–289.

³⁶ *Ibidem*, s. 249.

³⁷ *Ibidem*, s. 250.

³⁸ *Ibidem*, s. 268.

³⁹ „weil die Kunst des Gärtners bei uns mit der Wissenschaft, mit der Botanik engste Fühlung unterhält, darum vermögen wir durch Ausbildung der wissenschaftlichen Methode, durch rationelle Zucht, indem wir uns das grosse Gesetz der Anspannung und

Umiejętności aklimatyzacji i uprawy roślin egzotycznych ściśle wiązały się z drugim obok *pleasure ground* ważnym elementem „wyposażenia” parku krajobrazowego – ogrodami tematycznymi: egzotycznym i górskim, czyli alpinarium. Oba typy ogrodów chętnie wykorzystywano w organizacji przestrzeni wystawienniczych. Dzięki swojej niezwykłości były wielką atrakcją dla odwiedzających, a jednocześnie nie wymagały dużych przestrzeni. Czasem oba łączono w ogrodzie zimowym. W przypadku parków w majątkach ziemskich zwłaszcza roślinność egzotyczna miała świadczyć o zamożności właścicieli i kunszcie ogrodników. Z tego powodu firmy specjalizujące się w uprawie roślin nierodzimych wykorzystywały wystawy, by pozyskać bogatych klientów. Popularność ogrodów zimowych wzrosła wraz z pojawieniem się „kryształowych pałaców”. We Wrocławiu już wystawę w 1852 r. (Schlesische Industrie-Ausstellung) zorganizowano na wzór ekspozycji londyńskiej sprzed roku⁴⁰. Wspomniany Eduard Breiter po raz pierwszy zaprezentował wówczas halę kwiatową, w której oprócz roślin znalazła się także prezentacja owoców egzotycznych⁴¹. Dzięki drzeworytowi zamieszczonemu w „Illustrierte Zeitung” znamy wygląd tego przeszklonego wnętrza (il. 2). Ogrody zimowe były także eksponowane na kolejnych wystawach specjalistycznych w 1872 i 1878 r.⁴²

Duże wrażenie na zwiedzających wywierała oranżeria, zaplanowana przez Karla Schmidta jako jedno z pomieszczeń „niemieckiego domu mieszkalnego” na wystawie w 1881 r.⁴³ Autorem kompozycji był Julius Schütze⁴⁴ – ogrodnik rodziny bankierskiej Moritz-Eichbornów, który opiekował się parkiem, zaprojektowanym przez Josepha Petera Lennego, przy ich wrocławskiej willi⁴⁵. Wyposażenie i rośliny zostały wypożyczone właśnie od Eichbornów⁴⁶. Drugą ekspozycję, składającą się z roślin tropikalnych, przygotował Eduard Breiter, regularnie biorący udział we wszystkich wystawach wrocławskich. Wykorzystał różne odmiany uprawianych przez siebie palm, które zaprezentował w palmiarni firmy Schotta⁴⁷. Także na kolejnej wystawie w 1886 r. temat krajobrazu egzotycznego został podjęty w dwóch kompozycjach. Jedną z nich, ukształtowaną z roślin tropikalnych, spotkała się z wielkim zainteresowaniem, spotęgowanym nowatorskim wykorzystaniem oświetlenia: „w promieniach światła elektrycznego plac ten oferuje wieczorami obraz prawdziwie cudowny, z którym, w prawie baśniowy sposób, łączy się inny obraz – stawu Victoria regia. Stawu, którego mieszkanka ukazała podczas trwania wystawy dwa kwiaty, strzegł duży zagajnik trzciny cukrowej i przedstawienia kwiatów lotosu”⁴⁸.

Uprawa roślin egzotycznych długo pozostawała opanowana przez nielicznych. Do początku XX w. tę ekskluzywną umiejętność mieli jedynie najwybitniejsi ogrodnicy zatrudniani przez arystokrację i zamożne mieszczaństwo. Nie powinno nas dziwić, że ogrodnicy tej miary jak Hermann Gireoud z Żagania⁴⁹, Hugo Richter⁵⁰,

Vererbung, der Veredelung der Arten zu Nutzen machen, die Erzeugnisse einheimischen und fremden Bodens fortgesetzt zu verschönern”. *Ibidem*, s. 251.

⁴⁰ Z w i e r z, *op. cit.*, s. 309–310.

⁴¹ B i Ń k o w s k a, *Natura i miasto...*, s. 67.

⁴² B a l l a c h, *Kritische Streifzüge...* „ZdSchGutA”, nr 40, s. 2.

⁴³ Z w i e r z, *op. cit.*, s. 318–320.

⁴⁴ Julius Schütze – ogrodnik krajobrazu, następcą, prawdopodobnie też uczeń Rehmana wykształconego u Josepha Petera Lennego. Długoletni przewodniczący Śląskiego Towarzystwa Ogrodników. B i Ń k o w s k a, *Natura i miasto...*, s. 67, 100, 102, 177, 202, 211.

⁴⁵ A. B o b e r, *Wrocławska willa Eichborn i jej motywy antyczne*, [w:] *Dylematy klasycyzmu*, red. Z. O s t r o w s k a - K ę b ł o w s k a, Wrocław 1994, s. 163–190.

⁴⁶ Z w i e r z, *op. cit.*, s. 320.

⁴⁷ B a l l a c h, *Kritische Streifzüge...* „ZdSchGutA”, nr 39, s. 2; nr 40, s. 2.

⁴⁸ „Unter den elektrischen Lichtstrahlen bot dieser Platz Abends ein wahres Wunderbild, welchem sich anderer, schier märchenhafter Weise der Lichteffect am Victoria regia-Teiche anschloss. [...] Der Victoria-Teich, dessen Bewohnerin während der Ausstellung zwei Blüten zeigte, hatte noch einem grossen Zuckerrohrbusche und Lotusblumen Aufnahme gewährt”. S t e i n *op. cit.*, s. 271.

⁴⁹ Hermann Gireoud (1821–1896) w związku z francuskim pochodzeniem miał bliskie kontakty z wielopokoleniową rodziną ogrodników Bouché, kształcił się w królewskim zakładzie ogrodniczym Wildpark pod Poczdamem, praktykował w berlińskim ogrodzie botanicznym i uczęszczał na zajęcia uniwersyteckie. Początkowo pracował w ogrodnictwie królewskim, a następnie od 1861 r. do śmierci w Żaganiu. I. B i Ń k o w s k a, *Promenada w Szprotawie. Fascynacja żagańskim Parkiem Kwiatowym*, [w:] *Nie tylko zamki. Szkice ofiarowane Profesorowi Jerzemu Rozpędowskiemu w 75. rocznicę urodzin*, oprac. red. E. R ó z y c k a - R o z p ę d o w s k a, M. C h o r o w s k a, Wrocław 2005, s. 483–492. Tam też literatura.

⁵⁰ Hugo Richter (1853–1937) kształcił się w ogrodnictwie Eichbornów we Wrocławiu, w szkole królewskiej w Poczdamie praktykował u Mächtiga w Berlinie, Louisa van Houtte w Gandawie, w firmach brytyjskich i francuskich. Ogrodnik księżąt Bironów w Sycowie, Juliusa Schottländera w Partynicach, od 1891 r. dyrektor ogrodów miejskich we Wrocławiu. B i Ń k o w s k a, *Natura i miasto...*, s. 202. Tam też literatura.



2. Śląska Wystawa Przemysłowa we Wrocławiu, 1852 r. Ekspozycja ogrodowa. Drzeworyt w „Illustrierte Zeitung”, 19, 1852, s. 156

wówczas jeszcze ogrodnik Juliusa Schottländera w Partynicach, John Fox⁵¹ ze Świerklańca Henklów von Donnersmarcków prezentowali na kolejnych wystawach wyniki swoich działań. Nie była to jeszcze wówczas dziedzina opanowana przez firmy ogrodnicze, trudniące się handlem roślinami na masową skalę. Dopiero na początku wieku przy okazji 3. Międzynarodowej Wystawy Ogrodniczej w Dreźnie (Dritte Internationale Gartenbau-Ausstellung) anonimowy recenzent ekspozycji mógł stwierdzić, że rośliny, które wcześniej były sprowadzane z innych krajów, głównie Holandii i Belgii, obecnie są już uprawiane na terenie całych Niemiec⁵².

Nie znamy zbyt wielu szczegółowych opisów ogrodów egzotycznych prezentowanych na śląskich wystawach, dlatego, by przybliżyć metody komponowania i osiągnąć nastrój, zacytujmy charakterystykę ogrodów, które wzbudziły zachwyt na wspomnianej wystawie drezdeńskiej w 1905 r. „W wielu przestrzeniach wystawienniczych stworzono sztuczne, pełne nastroju panoramy, które były tłem dla żywych kompozycji krajobrazowych. Szczytowym osiągnięciem był górski krajobraz kaukaski firmy T.J. Seidela, który zajął główną część pałacu [wystawowego]. [...] [Malowany] krajobraz w czasie kwitnienia rododendronów z imponującą panoramą gór”⁵³. Dopiero na tym tle znalazła się kompozycja żywych rododendronów i azalii. Drugim szczegółowo opisanym był idylliczny krajobraz pierwotnego lasu Brazylii, gdzie znalazły się olbrzymie bananowce z kiściami owoców, draceny, podłoże z mchami i orchidee. Wszystko tworzyło „utopię kraju próżniaczego, idylli w miniaturze”. I wreszcie trzeci: japoński ogród z australijską araukarią. „To też jest znakomite rozwiązanie. Na najwyższym miejscu znajduje się świątynia buddyjska, kamelie, hortensje, róże, rododendrony w typowych dla tej krainy odmianach. Również drzewa z Japonii. [...] W tle obraz pejzażu japońskiego, a przed nim tereny bagienne, z kwitającymi liliami”⁵⁴.

⁵¹ John Fox posiadał tytuł Królewskiego Dyrektora Ogrodnictwa, ponad 30 lat kształtował park w Świerklańcu, działał w śląskim towarzystwie ogrodniczym. F. G ö s c h k e, *Interessante Gärten Oberschlesiens*, „Gartenkunst”, Jg. 4, 1902, nr 11, s. 196.

⁵² *Die dritte internationale Gartenbau-Ausstellung zu Dresden*, „Gartenwelt”, 11, 1907, nr 32, s. 383–384.

⁵³ „In vielen Räumen bildeten stimmungsvolle Panoramen einen prächtigen Hintergrund für die natürlichen Landschaftsbilder. Eine Glanzleistung ist die kaukasische Berglandschaft der Firma T.J. Seidel, die den Hauptsaal des Ausstellungspalastes einnimmt. Beim Betreten des prächtig dekorierten Vorraumes enthält sich dem Besucher ein farbensprühendes Landschaftsbild aus dem Kaukasus zur Zeit der Rhododendronblüte, das abgeschlossen wird durch ein imposantes Gebirgs Panorama, *Die dritte internationale Gartenbau-Ausstellung...*, s. 384.

⁵⁴ „Auch dieser Garten ist eine landschaftliche Glanzleistung. Seinen Mittelpunkt bildet ein erhöht gelegener Buddhatempel,



3. Ogród egzotyczny, projekt Ferdinand Stämmler w 1905 r., część japońska z pawilonem. Stan w czasie Wystawy GuGALi, 1927. Fot. C. Schumm, repr. w: *Die Stadt Liegnitz*, hrsg. E. Stein, Berlin–Friedenau 1927

Podobne realizacje można było spotkać jeszcze na wystawie wrocławskiej w 1913 r. Tak właśnie zaaranżowano pokaz orchidei, których masowa uprawa w Wielkiej Brytanii i Belgii rozwinęła się w latach 70.–80. XIX stulecia, a w Niemczech dopiero na przełomie wieków. Na tle dioramy przedstawiającej „idyllę lasu pierwotnego”, czyli tropikalny krajobraz z palmami, lianami, kolorowymi cieplarnianymi kwiatami, ustawiono donice z 600 kwitnącymi orchideami w 300 odmianach⁵⁵.

Duże osiągnięcia w dziedzinie tworzenia ogrodów egzotycznych miała Legnica. Już w 1883 r. przy okazji śląskiej wystawy ogrodniczej (Siebte Schlesische Gartenbau-Ausstellung) powstała w parku miejskim ekspozycja dracen i palm wkopanych do gruntu. Piętnaście lat później dzięki fundacji fabrykanta Feodora Beera wzniesiono palmiarnię, a pretekstem dla tej decyzji stała się wystawa poświęcona ogrodom zimowym (Zweite Wintergartenbau Ausstellung), która odbyła się w tym mieście⁵⁶. W palmiarni obok kolekcji roślin egzotycznych znalazły się również grotta, wodospad i sadzawka (Goldfischbassin), wszystko to dzieło ogrodnika miejskiego – Ferdinanda Stämmlera⁵⁷. W 1905 r. stworzył on także odkryty ogród egzotyczny, na który składał się staw z podgrzewaną wodą, niewielki ogród japoński z kamienną latarnią i pawilonem oraz gaj palmowy⁵⁸.

der nach der einen Seite einen Ausblick über üppige Kamelien, *Primula obconica*, Hortensien, Rhododendron, *Crimson Rambler*-Rosen und eine Fülle angetriebener japanischer Gehölze [...], bietet, während ihn nach der anderen Seite ein großes japanisches Landschaftsbild abschließt, vor welchem sich eine kleine Sumpflandschaft mit blühenden Lilien ausbreitet". *Ibidem*, s. 384.

⁵⁵ „Urwaldidyll”. O. B e y r o d t, *Die tropischen Orchideen und ihre Kultur in Deutschland*, „Schlesische Zeitung” Sondernummer *Jahrhundert-Ausstellung Breslau 1913* [dalej „SchZ” Sondernummer], s. 15.

⁵⁶ H u m e Ń c z u k, *op. cit.*, s. 238–244.

⁵⁷ Ferdinand Stämmler (ur. 1856), ogrodnik rodziny von Reuss w Łosiwie pod Brzegiem, brał udział w wystawie wrocławskiej w 1878 r., w 1890 był twórcą aranżacji I Wystawy Ogrodów Zimowych (Winter-Gartenbau-Ausstellung), zaś w 1893 znalazł się już w komisji konkursowej ogrodniczej wystawy we Wrocławiu. Działał w Legnicy prawie 50 lat, początkowo jako inspektor parkowy, następnie dyrektor ogrodnictwa miejskiego. W związku z tworzeniem ogrodu egzotycznego i palmiarni odbył specjalną podróż do Włoch m.in. w celu zakupu roślin. *Ibidem*, s. 237, 239–240; B i Ń k o w s k a, *Natura i miasto...*, s. 205.

⁵⁸ *Ansichten-Album Liegnitz*, Liegnitz [ok. 1905], s. nfb; G u g a l i, *Deutsche Gartenbau- und Schlesische Gewerbe-Ausstellung*



4. Ogród egzotyczny, projekt Ferdinand Stämmler w 1905 r., część japońska z kamiennymi latarniami. Stan w czasie Wystawy GuGALi, 1927. Fot. R. Foglar, repr. w: *Gugali. Deutsche Gartenbau- und Schlesische Gewerbe-Ausstellung Liegnitz 1927, Juni bis Oktober*, [Liegnitz 1927], il. 12



5. Ogród egzotyczny, projekt Ferdinand Stämmler w 1905 r., staw z podgrzewaną wodą. Stan w czasie Wystawy GuGALi, 1927. Fot. R. Foglar, repr. w: *Gugali. Deutsche Gartenbau- und Schlesische Gewerbe-Ausstellung Liegnitz 1927, Juni bis Oktober*, [Liegnitz 1927], il. 11

Kompozycja zrealizowana w sąsiedztwie parkowych terenów wystawowych, na potrzeby kolejnej ekspozycji w 1910 r. (Deutsche Rosen-, Dahlien- und schlesische Gartenbau-Ausstellung), została przez Stämmlera rozbudowana i powiększona. Jej atrakcyjność polegała również na iluminacji w porze wieczorowej i nocej (il. 3–8). Podobnie działało się w trakcie GuGALi, ale wówczas już w prasie fachowej można było spotkać krytyczne uwagi pod adresem tak sztucznych kompozycji⁵⁹. Stämmler wyprzedził swoim ogrodem to, co w większej skali i bardziej konsekwentnie artystycznie zrealizował Fritz von Hochberg na wystawie wrocławskiej w 1913 r.

Hrabia – pomysłodawca i fundator japońskiego ogrodu – twierdził, że „wielu Europejczyków ma błędne mniemanie o ogrodach japońskich” ponieważ uważają oni, „że nieuporządkowany zbiór kamieni jest jedno-

Liegnitz 1927, Juni bis Oktober, [Liegnitz 1927], s. nlb; *Liegnitz und Umgebung...*, s. 93–99; *Die Stadt Liegnitz*, hrsg. E. Stein, Berlin–Friedenau 1927, s. 89–99; G. Kasko, H. Hiller, *Liegnitz die schlesische Gartenstadt*, Berlin/Bonn 1992, s. 43.

⁵⁹ H., *Ausstellungen: Die Einzelleistungen auf der Ausstellung in Liegnitz*, „Gartenwelt”, 31, 1927, nr 506–508; A. Lantzschnötzel, *Die Große Ruhrländische Gartenbau-Ausstellung in Essen 1929*, „Gartenkunst”, 43, 1940, nr 4, s. 62.



6. Ogród egzotyczny, projekt Ferdinand Stämmler w 1905 r., gaj palmowy. Stan w czasie Wystawy GuGALi, 1927. Fot. R. Foglar, repr. w: *Gugali. Deutsche Gartenbau- und Schlesische Gewerbe-Ausstellung Liegnitz 1927, Juni bis Oktober*, [Liegnitz 1927], il. 10



7. Ogród egzotyczny, projekt Ferdinand Stämmler w 1905 r., ekspozycja kaktusów. Stan w czasie Wystawy GuGALi, 1927. Fot. C. Schumm, repr. w: *Die Stadt Liegnitz*, hrsg. E. Stein, Berlin-Friedenau 1927, s. 89



8. Nocne oświetlenie ogrodu egzotycznego. Stan w czasie Wystawy GuGALi, 1927. Repr. w: *Bericht der Ausstellungsleitung über Aufbau, Verlauf und Abbau der Deutschen Gartenbau- und Schlesischen Gewerbe-Ausstellung Liegnitz 1927*, [Liegnitz 1927?], s. 30/31



9. Wystawa Ogrodnicza we Wrocławiu, 1913. Ogród japoński zrealizowany przez Josepha Anlaufa. Pocztówka, ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu



10. Wystawa Ogrodnicza we Wrocławiu, 1913. Ogród japoński zrealizowany przez Josepha Anlaufa. Pocztówka, ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu



11. Wystawa Ogrodnicza we Wrocławiu, 1913. Ogród japoński. Repr. rys. w: *Jahrhundertfeier der Freiheitskriege Breslau*, Breslau 1913, s. 115

znaczny z ogrodem japońskim⁶⁰ (il. 9–11). Dzieło Josepha Anlaufa⁶¹ miało według Hochberga upowszechnić prawdziwy obraz japońskiej sztuki ogrodowej, której pierwszy przykład ten sam ogrodnik stworzył dla hrabiego, już około 1905 r., w Iłowej. Właśnie lokalizacja ogrodu japońskiego w Iłowej najlepiej świadczy o wykorzystywaniu tego rodzaju tematycznych ogrodów w wielohektarowych parkach krajobrazowych. Wcześniej ogrody egzotyczne były jedynie zbiorem elementów krajobrazu i roślin utożsamianych z konkretną krainą, a ich kompozycja nie odzwierciedlała rzeczywistych relacji przestrzennych i funkcji ogrodu. Dodatkowo lokalizacja na tle malowanego pejzażu wydaje się bliższa idei popularnej fototapety w mieszkaniach niż autentycznej przestrzeni ogrodowej.

Narastające na początku XX stulecia zainteresowanie kulturami prekolumbijskimi miało w okresie międzywojennym nieoczekiwane dla XIX-wiecznych ogrodników zakończenie. Architektura modernistyczna w swoim ascetycznym, funkcjonalnym i masowym wydaniu pozwoliła na wykorzystanie roślin z obu Ameryk we wnętrzach domów jedno- i wielorodzinnych. O narastającej popularności kaktusów i ich walorach ozdobnych pisał Gustav Allinger przy okazji wystawy legnickiej⁶². Na wystawie „Wohnung und Werkraum” zorganizowanej w 1929 r. we Wrocławiu, pomimo nacisku na kwestie urbanistyczne i architektoniczne, znaczenie sztuki ogrodowej było widoczne⁶³. Trzeba wspomnieć o donicowych kompozycjach sukulentów – kaktusów oraz roślin tropikalnych, które dzięki nowoczesnym systemom ogrzewania mieszkań i ich dobremu oświetleniu znalazły znakomite warunki całorocznego rozwoju w modernistycznych domach. W mieszkaniach o wyższym standardzie tworzone w salonach specjalne okna kwiatowe.

OGRÓD WIEJSKI I OGRODY SPECJALNE

Krytyka parku krajobrazowego zaczęła być odczuwalna w środowisku niemieckich fachowców dopiero na przełomie XIX i XX stulecia. W Wielkiej Brytanii refleksja nad *landscape garden* w interpretacji sztuki wiktoriańskiej pojawiła się kilkadziesiąt lat wcześniej. Nurty alternatywne przybrały początkowo dwie formy: *gardenesque garden* Johna Claudiusa Loudona oraz propozycje ogrodników skupionych wokół ruchu Arts & Crafts, z Williamem Robinsonem, a następnie Gertrudą Jekyll. W obu nurtach położono nacisk na upodmiotowienie tworzywa artystycznego, jakim jest roślina, a w drugim z tych nurtów dodatkowo skupiono się na problemie stworzenia nowych relacji między domem a ogrodem, stawiając za wzór ogród wiejski *cottage garden*. W środowisku Arts & Crafts powrócono również do sakralnej symboliki sztuki ogrodowej, najbliższej epoce średniowiecza.

W Niemczech dopiero na początku XX w. pojawiły się nowe formy ekspozycji, które świadczyłyby o weryfikacji spojrzenia na roślinność w duchu przemian brytyjskich. Na wystawie w Düsseldorfie w 1904 r., rok później w Darmstadt i w 1907 r. w Mannheim pojawił się nowy typ – ogród specjalny – *Sondergarten*⁶⁴. Niezależnie od intencji projektantów, którzy chcieli, by były one uznane jako przejaw nowego sposobu kreowania przestrzeni, dostrzegano jednak ich związek z tradycją XIX stulecia. Wydają się być wynikiem ewolucji wcześniejszej idei ogrodów tematycznych, jednogatunkowych i kwiatowych, tak silnie propagowanych przez jednego z twórców *landscape garden* – Humphreya Reptona. We Wrocławiu dopiero w 1913 r., we wstępie do przewodnika po ekspozycji stwierdzono, że głównym przesłaniem jest „ukazać możliwości wykorzystania rośliny, która jest najważniejszą treścią ogrodu”⁶⁵. Jednak pierwsze przejawy tego sposobu myślenia pojawiły się już na wrocławskiej wystawie w 1904 r. Problem ogrodu nie został przez współczesnych wystarczająco silnie zaakcentowany, gdyż w recenzjach skupiono się przede wszystkim na nowatorskiej for-

⁶⁰ F. von Hochberg, *Der Japanische Garten*, „SchZ” Sondernummer, s. 15.

⁶¹ Joseph Anlauf był autorem także ogrodu japońskiego w Lubiechowie, w ogrodnictwie księcia Hochberga z Książa. G. Grönig, J. Wolschke-Bulmann, *Grüne biographien. Biographisches Handbuch zur Landschaftsarchitektur des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlin–Hannover 1997, s. 20.

⁶² G. Allinger, *Form und Inhalt von Garten und Park*, „Illustrierte Wochenbeilage Schlesischen Zeitung” Sondernummer – *Deutsche Gartenbau- und Schlesische Gewerbeausstellung*, Liegnitz 1927, s. nlb.

⁶³ F. Hahnel, *Grünplanung und Sondergärten auf der Ausstellung „Wohnung und Werkraum” in Breslau*, „Gartenkunst”, 42, 1929, nr 42, s. 134.

⁶⁴ *Jahrhundertfeier der Freiheitskriege Breslau*, Breslau 1913, s. 167.

⁶⁵ „die Pflanze – den Haupt Inhalt jedes Gartens – in ihrer Anwendung zu zeigen”. *Ibidem*, s. 98.

mie architektonicznej domu mieszkalnego Hansa Poelziga⁶⁶. W fachowej prasie ogrodniczej wystawa nie zwróciła niczyjej uwagi, jedynie Camillo Schneider zamieścił omówienie dzieła architekta Poelziga i ogrodnika Paula Dannenberga w cyklu artykułów pod wspólnym tytułem *Gartengestaltung*, opublikowanym w „Dekorative Kunst” w 1905 r.⁶⁷ (il. 12–16). Wrocławski przykład porównał z propozycją Petera Behrensa przedstawioną na Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Ogrodnictwa w Düsseldorfie w 1904 r. oraz Wilhelma Kreisa na Wystawie Sztuki w Dreźnie w 1905 r.

Przed przystąpieniem do szczegółowej analizy, Schneider scharakteryzował ówczesny stan sztuki ogrodowej w Niemczech, który określił jako zdecydowanie zły. Nie podważając rangi dzieł tej miary co osiągnięcia księcia Hermanna von Pücklera i Friedricha Skella, jednoznacznie stwierdził, że od połowy XIX stulecia niemiecka sztuka ogrodowa, poza nielicznymi przypadkami, przestała się rozwijać. W przeciwieństwie do tego co działo się w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych za sprawą nowych nurtów. Schneider nie wymienił nazwisk Williama Robinsona, Gertrudy Jekyll czy innych twórców silnie związanych z ruchem Arts & Crafts, ale jego wskazanie na powrót do tradycji ogrodów wiejskich *cottage garden* i potrzebę tworzenia nowych relacji pomiędzy domem (nie rezydencją) a ogrodem (nie parkiem) nie budzi wątpliwości, że właśnie ten nurt w brytyjskim ogrodnictwie miał na myśli. Opisane przez niego ogrody miały uświadomić czytelnikom istnienie różnorodnych koncepcji, do których twórcy mogą się odwołać dążąc do pozytywnych zmian.

Zgodnie z zacytowaną przez Schneidera wypowiedzią Poelziga, głównym jego zamysłem „było stworzenie na wystawie domu wrastającego w ogród, tak by przebudzić miłośników ozdobności kwiatów przy domu, które to [kwiaty] zachowały się na Śląsku w ogrodach wiejskich, zaś w miastach przy willach zostały utracone. Dlatego celem [eksponowanego] domu jest rozpowszechnienie tej głównej idei ogrodu [jaką jest wykorzystanie kwiatów]. Całkowicie musiał być pominięty [ze względu na terminy prac] ogród owocowy”. Architekt podkreślił: „było to dla mnie osobiście bardzo bolesne, bo połączenie drzew owocowych z ciętymi kwiatami przywołuje moje radosne wspomnienia z rodzinnej północnoniemieckiej wsi, skąd pochodzę”⁶⁸. W wypowiedzi tej zwraca uwagę podział na ogród owocowy, kuchenny i ozdobny, tak charakterystyczny dla tradycyjnego nowożytnego otoczenia dworu w majątku ziemskim, na którą to cechę zwracał uwagę już Krzysztof Eysymontt⁶⁹. Rozczarowanie architekta spowodowane niemożnością wprowadzenia sadu świadczy o jego nowatorskim traktowaniu roślin użytkowych. Za przykładem ogrodów wiejskich, ale też średniowiecznych, odrzucono utożsamianie piękna roślin jedynie z zewnętrznymi cechami ozdobnymi. Ważna dla Poelziga rola kwiatów nie wiązała się tylko z ich znaczeniem jako tworzywa roślinnego, ale przede wszystkim z możliwością rozwiązań kolorystycznych. W ogrodzie przy ławce znalazły się osobno pojemniki z czerwono i niebiesko kwitnącymi kwiatami, podobnie elewacje były zaakcentowane na piętrze donicami z białymi, na parterze z czerwonymi, a przy gruncie rabatą z żółtymi kwiatami. Według słów Poelziga chciał on „ustrzec się przed nadmiarem nieporządku w ozdobach kwiatowych”. Jest to przejaw bardzo już wówczas popularnego w Wielkiej Brytanii i Francji tworzenia ogrodu zgodnego z wrażliwością malarską. O ile jednak najbardziej sławne rabaty Gertrudy Jekyll czy też ogród Claude’a Moneta w Giverny bliskie były impresjonistycznemu traktowaniu tego elementu kompozycji, to Poelzig pozostawał wierny ekspresji skonstrastowanych, wyrazistych plam barwnych.

Efekt końcowy nie byłby tak pełny, gdyby nie współpraca architekta z Paulem Dannenbergiem, któremu Poelzig, jak sam przyznał Schneiderowi, wiele zawdzięczał. Pomimo wszechstronnego wykształcenia architekta, możemy podejrzewać, że nie tylko realizacja, ale także koncepcja ogrodu musiała być w dużej mierze zasługą Dannenberga. Ogrodnik, który dopiero w 1921 r. miał osiągnąć szczyt swojej kariery, obejmują

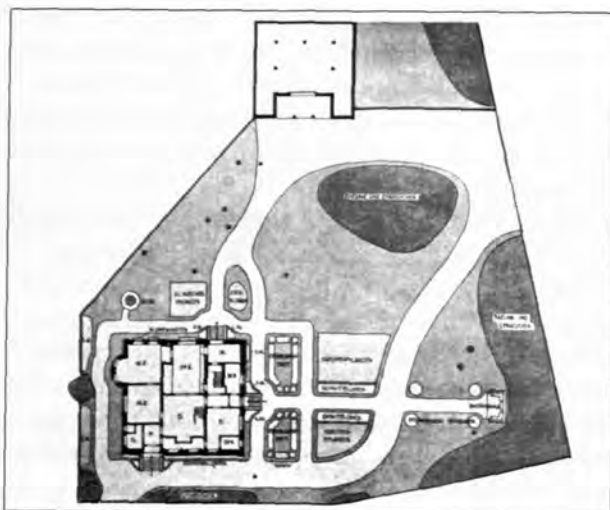
⁶⁶ Störtkuhl, *op. cit.*, s. 329–346.

⁶⁷ C. Schneider, *Gartengestaltung I. Garten und Haus*, „Dekorative Kunst”, 1905, s. 166–172; i d e m, *Gartengestaltung II. Haus und Garten*, *ibidem*, s. 240–250; i d e m, *Gartengestaltung III. Aus dem Parke*, *ibidem*, s. 458–463.

⁶⁸ „Mein Hauptbestrebung war hier auf der Ausstellung das Haus in den Garten hineinwachsen zu lassen, die Freunde am Blumenschmuck am Hause selbst wiederzuerwecken, die in Schlesien in den Bauerngärten noch erhalten, in den Städten, selbst in den sogenannten Villenbauten, wieder verloren gegangen sind. Darum ist das Haus hier selbst für eine Veröffentlichung, die den Garten meint, fast der Hauptton.

Wegfallen mußte natürlich ganz – wir konnten erst im Mai, höchstens mit dem Graben im April anfangen – ein Obstgarten oder eine Andeutung eines solchen. Das war mir persönlich recht schmerzlich, da mir die Vereinigung von Obst und Schnittblumen aus meinem norddeutschen Heimatdorf noch freudig in Erinnerung ist”. *Ibidem*, s. 242.

⁶⁹ K. Eysymontt, *Śląskie ogrody XVII i XVIII wieku*, [w:] *Z dziejów sztuki śląskiej*, red. Z. Świechowski, Warszawa 1978, s. 273–301.



12. Wystawa Rzemiosła Artystycznego we Wrocławiu, 1904 r. Plan sytuacyjny ogrodu przy domu Hansa Poelziga. Wg „Dekorative Kunst”, Bd. XIII, 1905, s. 241



13. Wystawa Rzemiosła Artystycznego we Wrocławiu, 1904 r. Ogród przy domu Hansa Poelziga, widok na główne wejście od północnego zachodu. Fot. firma Ed. van Delden, Heinrich Götz, repr. w: „Dekorative Kunst”, Bd. XIII, 1905, s. 240

stanowisko dyrektora ogrodów wrocławskich, od 1897 r. był bardzo aktywny w środowisku niemieckich ogrodników⁷⁰. Jego wpływu na ostateczny kształt ogrodu możemy się dopatrywać m.in. w rozumieniu funkcji pojemników z kwiatami na elewacjach domu. Temat kompozycji kwiatowych na elewacjach, zwłaszcza kamienie mieszczących, często pojawiał się w jego wystąpieniach i artykułach.

Schneider w swojej analizie ogrodu przy domu Poelziga zwracał uwagę na nowatorskie połączenie domu z ogrodem: stojąc w drzwiach między jadalnią a tarasem „nie wiemy, czy jesteśmy jeszcze w domu,

⁷⁰ Paul Dannenberg był inicjatorem przekształcenia w 1900 r. Śląskiego Towarzystwa Ogrodników (Schlesischer Central-Verein für Gärtner und Gartenfreunde zu Breslau) w oddział Niemieckiego Stowarzyszenia (Schlesische Gartenbau-Gesellschaft zu Breslau), które było identyfikowane z ruchem reformatorskim. Od 1901 r. był drugim przewodniczącym tego związku, doprowadził do wyboru Wrocławia na miejsce XV Spotkania Towarzystwa w 1902 r., co było uznawane za duże osiągnięcie „J-BdSchC-VfGuGzB”, 1898, s. 30, „J-BdSchG-GzB”, 1901, s. 3; „J-BdSchG-GzB”, 1903, s. 58.



14. Wystawa Rzemiosła Artystycznego we Wrocławiu, 1904 r. Ogród przy domu Hansa Poelziga, widok od ogrodu kuchennego. Fot. firma Ed. van Delden, Heinrich Götz, repr. w: „Dekorative Kunst”, Bd. XIII, 1905, s. 242



15. Wystawa Rzemiosła Artystycznego we Wrocławiu, 1904 r. Ogród przy domu Hansa Poelziga, widok na pawilon ogrodowy, jednocześnie wystawienniczy. Fot. firma Ed. van Delden, Heinrich Götz, repr. w: „Dekorative Kunst”, Bd. XIII, 1905, s. 243

czy już w ogrodzie”. Wobec bardzo licznych artykułów omawiających kolejne wystawy, które miały związek ze sztuką ogrodową, dziwi fakt, że otoczenie domu Poelziga nie zostało, oprócz Schneidera, szerzej skomentowane. Prawdopodobnie wiąże się to z wzorcem nieregularnego ogrodu wiejskiego, do którego sięgnęli twórcy. Typ ten propagowano w Wielkiej Brytanii, w 4. ćwierci XIX w., jako alternatywny dla ogrodów architektonicznych. Wśród twórców niemieckich nie przyjął się tak powszechnie jak poznana dzięki publikacjom Hermanna Muthesiusa odmiana geometryczna⁷¹.

⁷¹ H. Muthesius, *Das Englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlagen, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*, Bd. 2, Berlin 1910.



16. Wystawa Rzemiosła Artystycznego we Wrocławiu, 1904 r. Ogród przy domu Hansa Poelziga, widok na ławę i źródło. Fot. firma Ed. van Delden, Heinrich Götz, repr. w.: „Dekorative Kunst”, Bd. XIII, 1905, s. 243

W kontekście wystawy z 1904 r. warto przywołać architektoniczne ogrody barwne zakomponowane przez profesora Josepha Marie Olbricha w następnym roku na wystawie w Darmstadt⁷². Znamy jej omówienie, które zaprezentował w trakcie posiedzenia towarzystwa ogrodników śląskich Paul Dannenberg⁷³. Ogrodnik wrocławski zwiedził wystawę i wykonał dokumentację fotograficzną, przedstawioną w czasie odczytu i przyjętą z dużym zainteresowaniem. Dannenberg wymienił współpracowników Olbricha, który będąc uczniem i współpracownikiem Ottona Wagnera⁷⁴, sam nie miał wykształcenia ogrodniczego⁷⁵. Uznał pomysł ogrodów jednobarwnych za bardzo ciekawy. Jednak ze względu na wysokie koszty widział ich zastosowanie przede wszystkim w prywatnych parkach bogatych właścicieli lub jako eksponowane części miejskich parków publicznych. Nie sugerował co prawda, że regularne, geometryczne kompozycje Olbricha mają związek z neobarokiem, jednak ich opis na terenie dawnych ogrodów z początku XVIII w., tworzonych zgodnie z koncepcjami Le Nôtre'a, i lokalizacja na tarasach przy barokowej oranżerii nie pozostawia żadnych wątpliwości, że z tą epoką ogrody barwne miały się kojarzyć. Dannenberg wspominał, że były otoczone starym murem, zagłębione, geometrycznie i architektonicznie podzielone przez altany (trejaże, bindaże), schody, ponadto bogato wyposażone w rzeźby i baseny wodne. Dannenberg wspominał także o dodatkowych kompozycjach Olbricha – parterach kwiatowych łączonych z parterami angielskimi. Uznał pomysł Olbricha za wart rozpropagowania, dlatego dokładnie wymienił skład gatunkowy roślin trzech ogrodów: niebieskiego, czerwonego i żółtego.

Należy wspomnieć o jeszcze jednym skojarzeniu, które nasunęło się Dannenbergowi, prawdopodobnie w związku z kolorystyką ogrodów w Darmstadt. Jako pewną analogię przywołał drezdeńską kolekcję rododendronów, w północno-zachodnim sektorze Grosser Garten. Była to część ogrodu zaprojektowana przez Friedricha Bouché w 1895 r.⁷⁶ Dannenberg użył w swoim tekście określenia „Rododendronental”, ale z całą pewnością jest to równoznaczne z „Rododendronenhain”, który był określany również jako „ogród biały”.

Omówienie wystawy darmsztadzkiej posłużyło wrocławskiemu ogrodnikowi także do wypowiedzi bardziej ogólnej natury. Podkreślił on, że ogrody regularne są rozwiązaniem dającym współczesnym twórcom możliwości realizacji właściwego otoczenia domu. Dla kontrastu przypomniał, że „ogród «krajobrazowy»

⁷² *Personalmeldungen: Josef M. Olbrich*, „Gartenkunst”, 10, 1908, nr 9, s. 165–166.

⁷³ P. Dannenberg, *Allgemeine Gartenbau-Ausstellung in Darmstadt*, „J-BdSchG-GzB”, 1906, s. 30–32.

⁷⁴ M. Auböck, *Zur Gartenarchitektur der Otto Wagner-Schule und ihrer Zeit*, „Gartenkunst”, 1995, nr 2, s. 291–297.

⁷⁵ Wymienił ogrodnika dworskiego L. Dittmanna, miejskiego inspektora ogrodnictwa Stapela.

⁷⁶ S. Jäger, *Friedrich Bouché Wirken in Sachsen*, [w:] *Der Grosse Garten zu Dresden. Gartenkunst in vier Jahrhunderten*, Dresden 2001, s. 119–120.

stał się niestety szablonem, który często można spotkać przy willach i kamienicach czynszowych, za którego «styl» żaden prawdziwy architekt czy artysta-ogrodnik nie może brać odpowiedzialności⁷⁷. Wypowiedzi Dannenberga świadczą o jego umiarkowanie rewolucyjnej postawie, ukazują go jako twórcę chętnie czerpiącego z tradycji poprzednich epok. Przyznał on, że idea, by otoczenie domu było regularne, zaś dookoła parkowe, nie jest nowa dla prawdziwych artystów – ogrodników. Przykłady takich rozwiązań autorstwa wielkich mistrzów sztuki ogrodowej są wystarczająco znane⁷⁸. Wrocławski ogrodnik nie sprecyzował tej myśli do końca, ale można się domyślać, że wzorcowy *landscape garden* Humphreya Reptona z *pleasure ground* i ogrodami kwiatowymi wokół rezydencji traktował jako pozytywne rozwiązanie dawnych mistrzów sztuki ogrodowej. Dannenberg nie był jedynym recenzentem „barwnych ogrodów” Olbricha, który wskazywał na taki właśnie związek z tradycją. Carl Hampel, przedstawiciel starszego pokolenia i tzw. szkoły Lené-Meyera, przedstawił jako analogię przykład „żółtego ogrodu kwiatowego” przy Nowym Pałacu w Sanssouci, z lat 60.–70. XIX w.⁷⁹

Powróćmy do wspomnianej już wrocławskiej wystawy zorganizowanej w 1913 r. Franz Hanisch⁸⁰, autor ogrodu bylinowego i skalnego, w omówieniu swoich kompozycji, choć również nie wymienił nazwisk twórców angielskich, których dzieła go zainspirowały, to jednak przypomniał, że „właściwe rozumienie znaczenia uprawy bylin przybyło do Niemiec z Anglii, gdzie pełni entuzjazmu fachowcy i miłośnicy roślin znajdowali wiele udanych realizacji w formie kwitnących bylinowych rabat lub ogrodów skalnych”⁸¹. W przeciwieństwie do Poelziga, który proponował wprowadzenie porządku kolorystycznego, Hanisch wskazywał na atrakcyjność „impresjonistycznie” komponowanej rabaty. Pisał, że „zadowalający sukces takiej rabaty, w kolorze i formie pozornie rozrzuconego barwnego nieładu, w rzeczywistości jest uzależniony od przemyślanego zestawienia roślin, które pasują do siebie wysokością, kolorem, czasem wegetacji i kwitnienia”⁸². Hanisch zwracał uwagę na duże możliwości takich kompozycji bylinowych, zwłaszcza gdy są one uzupełnione roślinami cebulowymi, trawami i ziołami. Dobór materiału roślinnego, kompozycja i tworzenie jedno- oraz wielobarwnych rabat spowodowały, że uznano dzieła Hanischa za wzorowane na ogrodach wiejskich, co oceniano jako zaletę przedstawionej propozycji⁸³.

Również Paul Hatt przygotował „ogród bylinowy według angielskiego wzoru”⁸⁴. O ile wystawa z 1904 r. nie doczekała się wielu recenzji, to liczba krótszych i dłuższych omówień kolejnej ekspozycji w fachowej prasie była imponująca. Wśród szczególnie chwalonych znalazł się ogród Hatta. Określany mianem wzorcowego, stworzonego „z miłości do bylin”, był łączony ze swoim pierwowzorem w Hampton Court⁸⁵. Ogród miał kompozycję wykorzystującą centralny wgłębnik z basenem pośrodku i licznymi murkami oporowymi z łamanego granitu (il. 17).

Ogrody specjalne stały się częścią składową kolejnych wystaw organizowanych w Legnicy w 1927 r. i we Wrocławiu dwa lata później. W Legnicy zaprezentowano duży wybór ogrodów bylinowych, różanych i dalio- wych. Można je oceniać jako kontynuację wcześniejszych rozwiązań sprzed I wojny światowej. Pojawiła się

⁷⁷ „der «dandschaftliche» Garten ist leider zur Schablone geworden und ebenso häufig zu treffen, wie jede Villen und Mietskasernen, für deren «Styl» kein Architekt oder Künstler verantwortlich gemacht werden kann”. Dannenberg, *op. cit.*, s. 32.

⁷⁸ „Ihre Vorderung, nach regelmäßiger Gestaltung der Hausgärten, auch der nächsten Umgebung des Hauses im grosseren Park, ist für die wahren Gartenkünstler nicht neu”. *Ibidem*, s. 32.

⁷⁹ C. Hampel, *Vortrag über Gartenkunst und ihre neuzeitlichen Bestrebungen. Teil 2 (Deutschland)*, „Gartenwelt”, 12, 1908, nr 52, s. 616–618.

⁸⁰ Franz Hanisch, ur. 1867, kształcił się w Poczdamie, działał w Katowicach do 1906 r., potem we Wrocławiu. Był twórcą parków miejskich w Kamiennej Górze i Walbrzychu; przekształcił park w Krowiarkach dla Henklów von Donnersmarcków. Publikował teksty o znaczeniu parków na terenach zdegradowanych przez przemysł. Gröning, Wolschke-Bulmann, *op. cit.*, s. 128–129.

⁸¹ „Das rechte Verständnis für die Bedeutung der Staudengewächse ist dem Deutschen aus England geworden, wo die vielfach gelungenen Vorführungen als blühende Staudenrabatten oder als Felsengärten volle begeisterung der Fachleute wie der Pflanzenliebhaber fanden”. F. Hanisch, *Felsen- und Staudengärten*, „SchZ” Sondernummer, s. 25–26.

⁸² „Der befriedigende Erfolg solcher Rabatten in Farbe und Form scheinbar bunt durcheinander gewürfelter Pflanzenarten ist abhängig von vorsichtiger durchdachter Zusammenstellung der in Höhe, Erbe, Habitus, Blüte- und Vegetationszeit zu einander passenden Pflanzen”. *Ibidem*, s. 26.

⁸³ *Jahrhundertfeier...*, s. 122–123.

⁸⁴ „Staudengarten nach englischer Art”. *Ibidem*, s. 169.

⁸⁵ M. Hessedörffer, *Der Gartenbau auf der Ausstellung zur Jahrhundertfeier in Breslau*, „Gartenwelt”, 17, 1913, nr 24, s. 325–328; H.G. Koch, *Der Staudengarten von Hatt auf der Ausstellung in Breslau 1913*, „Gartenwelt”, 18, 1914, nr 5, s. 65–66.



17. Wystawa Ogrodnicza we Wrocławiu, 1913. Ogród Paula Hatta. Pocztaówka, ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu



18. Wystawa GuGALi w Legnicy, 1927. Układ przestrzenny wystawy projekt Gustaw Allinger. Fotografia lotnicza. Fot. Aerokartographisches Institut Breslau, repr. w: *Bericht der Ausstellungsleitung über Aufbau, Verlauf und Abbau der Deutschen Gartenbau- und Schlesischen Gewerbe-Ausstellung Liegnitz 1927*, [Liegnitz 1927?], s. 6/7

jednak nowa tendencja, na którą warto zwrócić uwagę, łącząca się z osobą Gustawa Allingera – berlińskiego architekta ogrodów, kierownika artystycznego GuGALi i twórcy projektu koncepcji przestrzennej wystawy⁸⁶ (il. 18). Allinger pozostawał pod silnym wpływem sztuki brytyjskiej⁸⁷, ale jednocześnie fascynowały

⁸⁶ Gustav Allinger (1891–1974) kształcił się m.in. w Heidelbergu, potem u Fritza Enckego w Kolonii, brał udział w wykładach z historii sztuki na uczelniach kolońskich, ukończył szkołę ogrodniczą w Geisenheim, po 1920 odbył podróże po Anglii, Belgii, Holandii, Francji, Włoszech, Szwajcarii, Austrii, Węgrzech, Czechosłowacji, Polsce, Danii. Kierował wystawą ogrodniczą w Dreźnie w 1926 r. i w Legnicy, przewodniczył grupie niemieckiej na wystawie międzynarodowej w Londynie w 1928 r. Realizacje parków m.in. na Górnym Śląsku, w Bayreuth, Żytawie, Lipsku. Gröning, Wolschke-Bulmann, *op. cit.*, s. 15–19.

⁸⁷ G. Allinger, *Aus englischen Gärten*, „Gartenschönheit”, 7, 1926, nr 3, s. 70–73; i d e m, *Blütenesspiche*, „Gartenschönheit”, 8, 1927, nr 4, s. 85–87.



19. Wystawa GuGALi w Legnicy, 1927. Partery na Wyspie Różanej, projekt Gustaw Allinger. Fot. R. Foglar, repr. w: *Bericht der Ausstellungsleitung über Aufbau, Verlauf und Abbau der Deutschen Gartenbau- und Schlesischen Gewerbe-Ausstellung Liegnitz 1927*, [Liegnitz 1927?], s. 6/7



20. Wystawa GuGALi w Legnicy, 1927. Partery daliowe, projekt Gustaw Allinger. Fot. R. Foglar, repr. w: *Bericht der Ausstellungsleitung über Aufbau, Verlauf und Abbau der Deutschen Gartenbau- und Schlesischen Gewerbe-Ausstellung Liegnitz 1927*, [Liegnitz 1927?], s. 6/7

go pola kwiatów, z którymi zetknął się w Holandii. Jego komentarz: „tutaj każda pojedyncza jednostka [roślina] poddaje się dobrowolnie ogółowi”⁸⁸, przypomina analogiczny, bezimienny, sposób traktowania tworzywa roślinnego w baroku. Był to powrót do wielkości i monumentalizmu, który już wkrótce miał być szczególnie ceniony w sztuce Trzeciej Rzeszy⁸⁹. Na wystawie legnickiej przejawem tych inspiracji były partery kwiatowe – jednogatunkowe z hortensji, dali i róż oraz tarasy z mieszanymi kwiatami letnimi⁹⁰ (il. 19–20).

⁸⁸ Allinger, *Blühtenteppe*..., s. 86.

⁸⁹ *Deutsche Dahlienschau. Liegnitz 1938 6. August – 18. September*, [bmw. 1938], s. 3; W. Elsner, *Die 4. Reichsausstellung des deutschen Gartenbaues 1941 in Liegnitz*, „Gartenkunst”, 52, 1939, nr 5, s. 97.

⁹⁰ H., *Die Eröffnungsschau der Gugali*, „Gartenwelt”, 31, 1927, nr 28, s. 426.



21. Wystawa GuGALi w Legnicy, 1927. Partery wodne z fontannami, projekt Gustaw Allinger. Fot. R. Foglar, repr. w: *Gugali. Deutsche Gartenbau- und Schlesische Gewerbe-Ausstellung Liegnitz 1927, Juni bis Oktober*, [Liegnitz 1927], il. 1



22. Wystawa GuGALi w Legnicy, 1927. Oświetlenie parteru wodnego z fontannami. Fot. R. Foglar, repr. w: *Bericht der Ausstellungsleitung über Aufbau, Verlauf und Abbau der Deutschen Gartenbau- und Schlesischen Gewerbe-Ausstellung Liegnitz 1927*, [Liegnitz 1927?], s. 30/31

Jedynie Camillo Schneider, w odróżnieniu od innych recenzentów, wskazywał nie na partery kwiatowe, lecz Wyspę Różaną na stawie, jako centralny punkt ekspozycji⁹¹. W jej kolorystycznej kompozycji dopatrywał się próby prezentacji kręgu barw Wilhelma Oswalda⁹². Była to prostokątna wyspa usytuowana centralnie w również prostokątnym basenie z fontannami, określanymi jako *Wasserkunst*. Już sama terminologia świadczy o poszukiwaniu analogii z nowożytnymi parterami wodnymi. Efekt ten podkreślały wieczorne i nocne iluminacje (il. 21–22).

Twórcami ogrodów specjalnych na wystawie w 1929 r. były firmy należące do Reinholda Behnscha z Brochowa, Berndta spod Świebodzic, Titusa Hermanna z Legnicy i dwie wrocławskie Eduarda Monhauptsen. oraz Paula Hatta⁹³. Za najciekawszą propozycję, omawiający wystawę Franz Hahnel uznał trzy ogrody

⁹¹ C. Schneider, *Die Gartenbau-Ausstellung in Liegnitz*, „Gartenschönheit”, 8, 1927, nr 28, s. 430–431.

⁹² W. Oswald, *Die Farben fibel*, Leipzig 1916 (1 wyd.), publikacja wielokrotnie wznawiana po I wojnie światowej.

⁹³ *Werbund Ausstellung. Wohnung und Werkraum*, Breslau 1929, s. 68.



23. Wystawa WuWa we Wrocławiu, 1929. Ogród Paula Hatta. Fot. M. Schweigert, repr. z: „Schlesier”, 1958, s. nlb.



24. Wystawa WuWa we Wrocławiu, 1929. Ogród Paula Hatta. Fot. M. Schweigert, repr. z: „Schlesier”, 1958, s. nlb.

zrealizowane przez Hatta⁹⁴. Wewnętrzny ogród na dziedzińcu w typie ogrodów architektonicznych miał centralny akcent w postaci basenu i studni z klinkieru (il. 23). Ten sam materiał posłużył do tworzenia nawierzchni ścieżek, a murki oporowe wzniesiono z łupka wapienia śląskiego. Najważniejszym elementem drugiego

⁹⁴ Paul Hatt (1878–?) nauki pobierał u Hampela w Kopicach, następnie w Prószkowie, od ok. 1919 r. działał we Wrocławiu jako architekt ogrodów. Gröning, Wolschke-Bulmann, *op. cit.*, s. 132; Hahnel, *op. cit.*, s. 134; M. Schweighoffer, *Gartengestalter Paul Hatt 80 Jahre*, „Schlesier”, 1958, nr 7, s. nlb.; eadem, *Grün ist das Glück*, „Schlesier”, 1959, nr 34, s. nlb.

ogrodu był basen z roślinnością wodną i błotną oraz roślinność kublowa w nowoczesnych wazach (il. 24). Duża część powierzchni ogrodu była wyłożona ceramicznymi płytkami. W formach użytych przez Hatta możemy domyślać się jego zainteresowania estetyką *Art Déco*, choć w omówieniach nie wskazywano na ten związek. Trzeci ogród – bylinowy – nie został poddany ścisłym zasadom geometryzacji, należał raczej do typu nieregularnych ogrodów wiejskich.

Przy okazji wystaw śląskich w publikacjach długo nie odnoszono się do problemu symboliki pracy fizycznej w ogrodzie. Była to jedna z głównych idei twórców brytyjskich wywodzących się z ruchu Arts & Crafts, powracających do średniowiecznej, sakralnej, ale także rzemieślniczej interpretacji profesji ogrodnika i jego pracy. Dopiero Gustav Allinger we wstępnym tekście *Form und Inhalt von Garten und Park* zadeklarował: „jeżeli znany artysta lub polityk zgodnie ze swoim światopoglądem i uczuciami zwraca się ku życiu ogrodu, jeżeli mają oni wewnętrzną potrzebę opieki nad kwiatami w swoich ogrodach i kierują na nie oczy pełne troski, to powinniśmy zwrócić na to uwagę. Ta skłonność do życia w ogrodzie, zajmowanie się kwiatami i roślinami, chęć przeżywania ich kwitnienia i owocowania jest niekwestionowanym wyrazem tkwiącej głęboko w człowieku tęsknoty za naturą, za pierwotną siłą ziemi”⁹⁵. Projektanci powinni, rozumiejąc potrzeby współczesnego człowieka, umiejętnie formować jego ogród. Dlatego, jak pisze Allinger „zabiegamy o to, by cały kształt ogrodu podporządkować przepływającemu rytmowi i by ten ruch wprowadzić także przez rośliny, [ruch ten] można tylko wówczas odczuć, kiedy spaceruje się po ogrodzie krok po kroku”⁹⁶. W kontekście wcześniejszej wypowiedzi Allingera możemy się domyślać, że szukał on inspiracji w różnych nurtach współczesnej i dawnej sztuki ogrodowej, pozostawał otwarty na potrzeby współczesnego człowieka niezależnie od swoich indywidualnych preferencji artystycznych. Deklarował: „wierzę, że w przyszłości wytworzymy jedną formę dla ogrodów i parków, której my, będący dziećmi obu rodziców: surowej sztuki ogrodowej baroku i sztuki XIX w., musimy oczekiwać. [...] To oczywiste, że dom i ogród w nowym projektowaniu są traktowane jako jedność. Właściciel będzie miał właściwe korzyści z ogrodu, jeżeli pozostanie on w łączności z domem”⁹⁷. Proponowane przez niego niewielkie ogrody specjalne były próbami rozwiązania tego problemu (il. 25–27).

Wypowiedzi Allingera są jedynymi, przy okazji omawianych wystaw śląskich, które mogą sugerować głębsze, symboliczne rozumienie przyrody, ogrodu i człowieka, który go tworzy. Twórcy skrętnie pomijali problemy światopoglądowe i raczej prezentowali racjonalne rozumienie i odczuwanie tych problemów, być może nie zawsze zgodnie ze swoimi przekonaniem. Najwyraźniej w środowisku śląskim w organizacji wystaw nie dopatrywano się pretekstu do osobistych deklaracji w tej materii.

NOWE WZORCE OGRODU PRZYDOMOWEGO

Na wystawie w 1913 r. podjęto temat wywołany na poprzednich ekspozycjach. O ile w 1881 r. Karl Schmidt przedstawił tylko jeden wzorcowy „niemiecki dom mieszkalny”, a podobnie stało się w 1904 r. dzięki Poelzigowi, o tyle organizatorzy kolejnej ekspozycji zadbali o możliwość przedstawienia kilku alternatywnych koncepcji. Zrealizowane propozycje można podzielić na trzy modele. Jeden z nich to powrót do tradycji wiejskich i nowożytnych ogrodów dworskich. Była to koncepcja ogrodów „w skali normalnego człowieka”, przewidzianych do realizacji na niewielkich parcelach wokół domu w mieście. Pomimo podziału na część użytkową i ozdobną, każda z nich była traktowana jako równie ważny funkcjonalnie i piękny element w przestrzeni domu. Ogrody użytkowe – kuchenne, warzywniki i sady – kształtowano wykorzystując

⁹⁵ „Wenn bekannte Künstler oder Politiker nach und nach ihr ganzes Denken und Fühlen dem Gartenleben zuwenden, wenn sie aus innerem Drang die Blumen ihres Gartens pflegen und mit sorgsamem Auge auf sie achten, dann sollten wir aufmerksam werden. Denn diese Hinneigung zum Gartenleben, diese Beschäftigung mit Blumen und Pflanzen, das Erlebenwollen ihres Blühens und Fruchtens ist zweifellos der Ausdruck einer im Menschen tief wurzelnden Sehnsucht nach der Natur, nach der Urkraft des Bodens”. Allinger, *Form und Inhalt von Garten...*

⁹⁶ „Wir streben danach, dem ganzen Gartengebilde einen fließenden Rhythmus zu verleihen und eine auch durch die Pflanze bedingte Bewegung, welche man nur dann ganz empfinden kann, wenn man Schritt um Schritt im Garten spazieren geht”. *Ibidem.*

⁹⁷ „Ich glaube, dass wir in Zukunft zu einer Form der Gärten und Parks gelegen werden, die wir als das Kind zwischen den beiden Eltern, nämlich der strengen Gartenkunst des Barocks und der Gartenkunst des neunzehnten Jahrhunderts erwarten müssen. [...] Es ist selbstverständlich, dass Haus und Garten bei neuen Projekten von vornherein als Einheit betrachtet werden. Der Besitzer wird auch nur dann zum rechten Gartengenusse gelangen, wenn der Garten in Verbindung mit der Wohnung steht”. *Ibidem.*



25. Wystawa GuGALi w Legnicy, 1927. Ogród specjalny Gustawa Allingera i Conrada Christa. Fot. R. Foglar, repr. w: *Bericht der Ausstellungsleitung über Aufbau, Verlauf und Abbau der Deutschen Gartenbau- und Schlesischen Gewerbe-Ausstellung Liegnitz 1927*, [Liegnitz 1927?], s. 6/7



26. Wystawa GuGALi w Legnicy, 1927. Ogród specjalny Gustawa Allingera i Conrada Christa. Fot. R. Foglar, repr. w: *Bericht der Ausstellungsleitung über Aufbau, Verlauf und Abbau der Deutschen Gartenbau- und Schlesischen Gewerbe-Ausstellung Liegnitz 1927*, [Liegnitz 1927?], s. 6/7

te same zasady, które obowiązywały w części ozdobnej. W ogrodzie zaprezentowanym przez firmę W. Stanke z Muchoboru Wielkiego już w nazwie „Garten eines Obst- und Pflanzenliebhabers” kładziony jest nacisk na zainteresowanie potencjalnego właściciela światem roślin⁹⁸. W podobnym duchu ukształtowany był wzorcowy sad Paula Haubera z Drezna z drzewami owocowymi formowanymi głównie ze względów estetycznych⁹⁹. W drugiej części – ozdobnej – również zgodnie z nowożytną tradycją, usytuowano pawilon ogrodowy.

Odmienna koncepcja prezentowana wśród wystawców to ogród najbardziej zbliżony do architektonicznego Reginalda Blomfielda. Propozycję „przedłużenia domu” zaprezentowali architekci ogrodów z Brochowa – Peuckert i Reifegerster¹⁰⁰ (il. 28). Do tej grupy należy też wspólne dzieło architekta Schnitthenera i ogrodnika krajobrazu Artura Seidela z Karłowic¹⁰¹ oraz ogród przy domku letnim ogrodnika krajobrazu

⁹⁸ *Jahrhundertfeier...*, s. 172.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 169–170.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 173.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 171–172.



27. Wystawa GuGALi w Legnicy, 1927. Ogród specjalny Gustawa Allingera i Conrada Christa. Fot. R. Foglar, repr. w: *Bericht der Ausstellungsleitung über Aufbau, Verlauf und Abbau der Deutschen Gartenbau- und Schlesischen Gewerbe-Ausstellung Liegnitz 1927*, [Liegnitz 1927?], s. 6/7

Juliusa Schützego¹⁰². Cechowały je proste, geometryczne podziały, drewniane elementy wyposażenia (trejaże, ławki, altany), tarasowa lub wgłębnikowa kompozycja, murki oporowe z łamanego kamienia (il. 29).

Twórca tylko jednego ogrodu sięgnął po inspiracje aż do Ameryki Północnej¹⁰³. Alfred Menzel – wybitny śląski ogrodnik krajobrazu, projektant ogrodów prywatnych, ale także wielohektarowych parków publicznych – znany był z umiejętności korzystania z odmiennych typów kształtowania sztuki ogrodowej, w zależności od stawianego przed nim zadania¹⁰⁴. Zaproponował ogród na dziedzińcu budynku, którego funkcje mogły być różne, w zależności od tego, czy był zlokalizowany przy domu jednorodzinnym, kamienicy, hotelu lub gmachu użyteczności publicznej. W komentarzu stwierdzono, że „mógłby być pomyślany także jako ogród na dachu”¹⁰⁵. Podobnie jak dzieło Hanischa, tak ogród Menzla uzyskał w prasie fachowej bardzo wysokie oceny. Max Hersdörffer określił go jako „szczytowe osiągnięcie artystyczne”¹⁰⁶. Stwierdzenie w kontekście ogrodu Menzla, że czynniki ważne w ogrodzie to „powietrze, światło i słońce”, jest już zapowiedzią rozwiązań modernistycznych, które zdominować miały dopiero wystawę w 1929 r.

Cele wystawy zorganizowanej we Wrocławiu przez Werkbund pod hasłem „Mieszkanie i miejsce pracy” skupiały się na urbanistyce i architekturze wraz z wyposażeniem wnętrz. Ale, jak stwierdził Franz Hahnel w artykule omawiającym wystawę, rola sztuki ogrodowej była bardzo ważna¹⁰⁷. Ogrody przy domach jedno- i wielorodzinnych zaprojektowali: Erich Vergin, Paul Hatt, Kurt Schütze, Julius Schütze i Fritz Hanisch¹⁰⁸. W większości wybierali ascetyczny, prosty model ogrodu modernistycznego z dużym trawnikiem, rabatami bylinowymi wzdłuż elewacji oraz granic ogrodu, czasem dodatkowo z roślinnością topiaryczną lub egzotyczną. Hahnel dodatkowo podkreślał zróżnicowanie ukształtowania terenu, tarasy, schody, murki oporowe. Takie ogrody miały dobrze służyć aktywnemu zawodowo i sportowo „nowoczesnemu człowiekowi” (il. 30, 31).

¹⁰² *Ibidem*, s. 172–173.

¹⁰³ „Amerikanische Vorbilder verdienen hier Nachahmung”, *Ibidem*, s. 174.

¹⁰⁴ Alfred Menzel (1866–1924), kształcił się w królewskim instytucie w Poczdamie, następnie u A. Kowallecka w Kolonii. Projektował parki miejskie w Ziębicach i Wałbrzychu, pałacowe w Oleśnicy i liczne ogrody willowe m.in. w Berlinie. I. B i n k o w s k a, *Udział Alfreda Menzla w kształtowaniu krajobrazu Ziębic*, [w:] *Marmur dziejowy. Studia z historii sztuki. Pani Profesor Zofii Ostrowskiej-Kęłbłowskiej z wyrazami szacunku, uznania i wdzięczności uczniowie, przyjaciele i współpracownicy*, red. E. C h o j e c k a [et al.], Poznań 2002, s. 371–379. Tam też literatura.

¹⁰⁵ „Er könnte aber auch als «Dachgarten» gedacht sein”. *Jahrhundertfeier...*, s. 174.

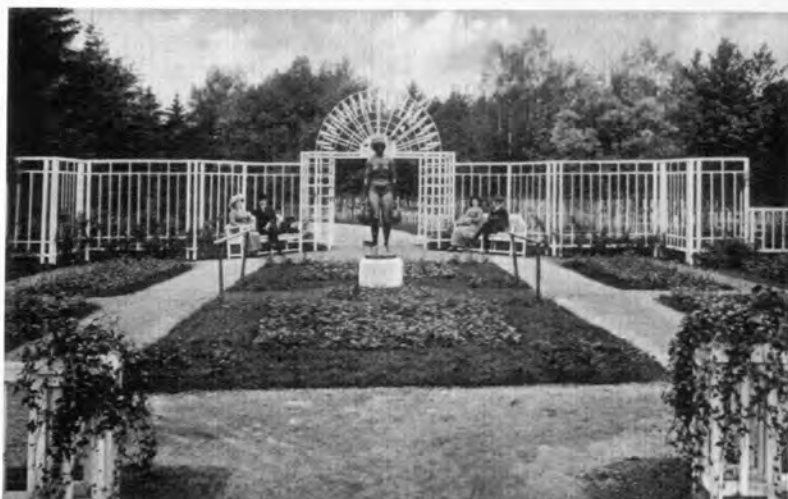
¹⁰⁶ „gartenkünstlerische Glanzleistung” M. Hersdörffer, *Der Gartenbau auf der Ausstellung zur Jahrhundertfeier In Breslau*, „Gartenwelt”, 17, 1913, nr 24, s. 325–330.

¹⁰⁷ H a h n e l, *op. cit.*, s. 132–137.

¹⁰⁸ *Ibidem*, s. 136.



28. Wystawa Ogrodnicza we Wrocławiu, 1913. Wzorcowy ogród przydomowy, Brochów. Fot. repr. w: „Schlesische Zeitung” Sondernummer *Jahrhundert-Ausstellung Breslau 1913*, s. 12



29. Wystawa Ogrodnicza we Wrocławiu, 1913. Jeden z wzorcowych ogrodów do realizacji przy domu. Poczтівka, ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu

Wobec oczekiwań, by powstał „styl ogrodowy naszych czasów”, dzięki któremu „ogród będzie prosty, mieszkalny i tani”¹⁰⁹, propozycje przedstawione na WuWA wydają się rozwiązaniami spełniającymi te postulaty. Podobnie jak w 1913 r. szczególnie ogrody Hatta spotkały się z bardzo pozytywnymi ocenami, jako tanie i podporządkowane celom mieszkalnym. Natomiast krytycznie komentowano te kompozycje, które miały w sobie cechy malarskości¹¹⁰.

¹⁰⁹ „der Gartenstil unserer Zeit, der einfache, wohnliche und billige Garten zu kurz gekommen”. F.C. Weigold, *Nochmals: Unsere Ausstellungen der letzten Jahren*, „Gartenwelt”, 33, 1929, nr 50, s. 700–701.

¹¹⁰ H. Koenig, *Breslau-Essen*, „Deutschen Gartenarchitekt”, 6, 1929, nr 10, s. 109–112 (za: www.garden-cult.de, autor: G. Gröning i in., 26 IV 2009).



30. Wystawa WuWA we Wrocławiu, 1929. Ogród Paula Hatta przy domu wielorodzinnym Theodora Efferbergera (ob. ul. Tramwajowa 28–30). Fot. w zbiorach Muzeum Architektury we Wrocławiu



31. Wystawa WuWA we Wrocławiu, 1929. Taras i ogród Paula Hatta przy domu dwurodzinnym (ob. ul. E. Dembowskiego 13). Fot. w zbiorach Muzeum Architektury we Wrocławiu

OGRODY HISTORYCZNE. HISTORYZM – REKONSTRUKCJA – INSPIRACJA

W kontekście wielokierunkowych poszukiwań nowych rozwiązań w projektowaniu otoczenia domu, warto także prześledzić zainteresowanie twórców ogrodami dawnych epok. Inspiracje czerpane przez projektantów zostały już omówione powyżej. Tutaj chciałabym zwrócić uwagę na refleksje, które towarzyszyły próbom odtwarzania starych kompozycji.

Na Śląsku zainteresowanie historią ogrodów europejskich, ale także regionalnych ujawniło się przy okazji Śląskiej Wystawy Rzemiosła i Przemysłu w 1881 r. Wspomniany już Ballach zaczął swój cykl ponad

40 artykułów w „Zeitung der Schlesischen Gewerbe und Industrie Ausstellung i. Jahre 1881” właśnie od przedstawienia historii wrocławskiego Ogródu Botanicznego, opisał renesansowy ogród Laurentiusa Scholza, a spośród XVII-wiecznych wspominał Głogówek, Oleśnicę, Żagań i Siedlisko¹¹¹. Ballach nie był pierwszym, którego zainteresowały dawne ogrody¹¹², ale dzięki publikacji w gazecie wystawowej zwrócił na ten temat uwagę szerszej publiczności. Nie powstał jednak jeszcze wówczas pomysł, by spróbować odtworzyć któreś z dawnych założeń, choć praktycznie zaistniała taka sposobność. Wiązała się z fragmentem wystawy poświęconym wnętrzu niemieckiego domu mieszkalnego. Autorem koncepcji, jak już wspomniano, był Karl Schmidt, który przewidział stworzenie trzech głównych pomieszczeń: pokoju przyjęć, westybulu z atrium i oranżerią oraz sali bankietowej. Atrium przeznaczono na *rosarium*. Autorem projektu i wykonawcą, a także dostawcą sadzonek był pochodzący z Otmuchowa Joseph Radig. Ogród doczekał się omówienia Ballacha oraz uzyskał nagrodę¹¹³. Nie znamy materiałów ikonograficznych dokumentujących to wnętrze, jednak sądząc z opisów, było to *rosarium* utrzymane w tradycji ogrodów kwiatowych propagowanych przez Reptona. Nie wykorzystano więc możliwości, by w domu zaprojektowanym przez Schmidta w stylu włoskiego renesansu zrealizować ogród inspirowany tą samą epoką¹¹⁴. Na pierwszą we Wrocławiu realizację historycznych ogrodów trzeba było poczekać aż do wystawy w 1913 r.

Wezniej, bo na 3. Międzynarodowej Wystawie Ogrodniczej w Dreźnie, pojawiły się próby przybliżenia wiedzy o ogrodach historycznych w połączeniu z ogrodami kultur innych niż europejska. W pałacu wystawowym znalazły się m.in. „zamkowy ogród w stylu włoskiego renesansu z zielonymi powierzchniami trawy, wysokimi żywopłotami i pergolami (bindażami), gdzie z azalii, rododendronów i bżów wylaniają się efektownie rzeźby saksońskich artystów. Jest to dzieło, w którego powstaniu miał udział Robert Weissbach z Laubegast. Obok zamknięty ogród klasztorny z czasów Karola Wielkiego, którego część to ogród naukowy z roślinami leczniczymi. Absolutnie wzorcowy”¹¹⁵. Autor tego omówienia, zamieszczonego w czasopiśmie „Gartenwelt”, nie komentował historycznej zgodności kompozycji renesansowej, której ważnym elementem miałyby być rododendrony i azalie. Nie ma wątpliwości, że pierwsze próby w tej dziedzinie nie opierały się na wiarygodnych badaniach historycznych i całkowitej zgodności doboru materiału roślinnego.

Od czasów wystawy drezdeńskiej tematyka ogrodów historycznych była regularnie podejmowana przez organizatorów. Na Śląsku przełomem w tej dziedzinie okazały się ogrody historyczne przygotowane w 1913 r. Twórcami i realizatorami koncepcji byli profesor Felix Rosen odpowiedzialny za całość, przyrodnik Theodor Schube – nauczyciel wrocławskiego gimnazjum realnego, zajmujący się szatą roślinną, ogrodnik Fritz Hanisch oraz architekt Theo Effenberg¹¹⁶. Stworzono wówczas kilka oddzielnych kompozycji (il. 32). Były to: ogród z czasów karolińskich inspirowany klasztorem w St. Gallen (ok. 820), zamkowy nadreński (ok. 1410), wrocławski ogród Laurentiusa Scholza (1587), ogród tarasowy z belwederem w typie włoskim (ok. 1600), ogród mieszczański barokowy (ok. 1700) i ogród empirowy (ok. 1813)¹¹⁷. W artykule wyjaśniającym koncepcję tego przedsięwzięcia Rosen podzielił się swoimi refleksjami i wątpliwościami wobec możliwości rekonstrukcji. Jednoznacznie stwierdził, że jest ona niewykonalna¹¹⁸. Jako pierwszy powód podał brak wystarczających źródeł ikonograficznych, które by dostarczyły projektantowi wiedzę o wszystkich

¹¹¹ J. Ballach, *Der Botanischen Garten in Breslau*, „ZdSchGuA”, nr 4, s. 2; cykl zatytułowany *Zur Geschichte des Schlesiens Gartenbaues* ukazał się w kolejnych numerach: 28, s. 2; 29, s. 1–2; 31, s. 2–3; 32, s. 2; 33, s. 2.

¹¹² H.H. von Fallersleben, *Lustgärten, Gartenbau und Blumenliebhaberei in Schlesien um 1689*, „Monatschrift von und für Schlesien”, 1829, s. 289–290; Henschel, *Die Geschichte der Gärten Breslaus in dem 16. und 17. Jahrhundert*, „J-BdSchGfVC”, 1851, s. 137–141.

¹¹³ Ballach, *Der Botanischen Garten...*, „ZdSchGuA”, Nr 94, s. 2; nr 101, s. 2; nr 133, s. 2–3; nr 133, s. 2.

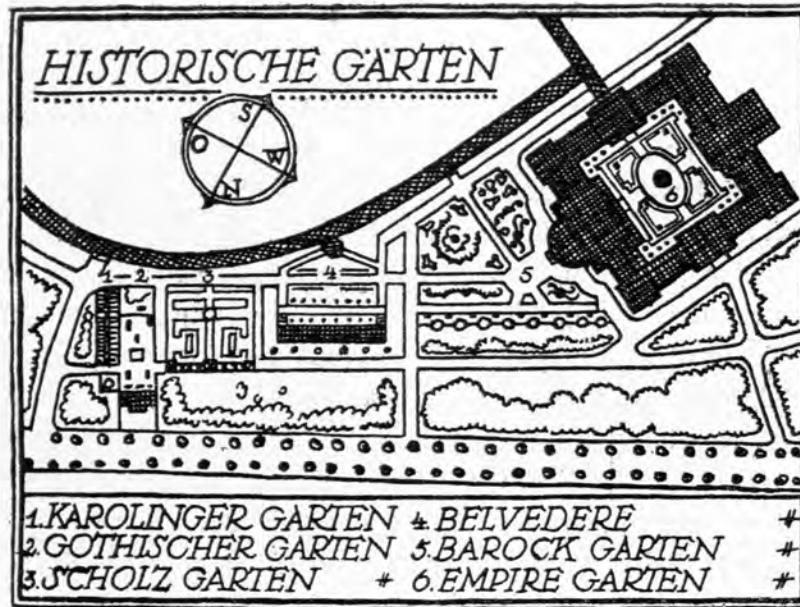
¹¹⁴ Zwieryz, *op. cit.*, s. 320–321.

¹¹⁵ „In einem, im Stille der italienischen Renaissance angelegten Schloßgarten mit grünen Rasenflächen und steilen Rasenböschungen, hohen Hecken und Laubengängen, treten aus vorzüglichen Dresdener Azaleen-, Rododendron- und Fliederkulturen Skulpturen sächsischer Künstler wirkungsvoll heraus. [...] Aussteller Robert Weißbach, Laubegast [...]. Neben diesen Gärten in gedeckten Räumen ist auch der von Bauten umschlossene Klostergarten aus der Zeit Karls des Großen, der einen Teil der musterhaften wissenschaftlichen Abteilung bildet und Heilpflanzen aus alter Zeit enthält. recht beachtenswert”. *Die dritte internationale Gartenbau-Ausstellung...*, s. 383–384.

¹¹⁶ H. Richter, *Die Gesamtanlage der Gartenbauausstellung*, „Schlesische Zeitung” Sondernummer *Jahrhundert-Ausstellung Breslau 1913*, s. 13–14.

¹¹⁷ *Jahrhundertfeier...*, s. 102–112.

¹¹⁸ F. Rosen, *Die historischen Gärten der Ausstellung*, „Schlesische Zeitung” Sondernummer *Jahrhundert-Ausstellung Breslau 1913*, s. 11–12.



32. Wystawa Ogrodnicza we Wrocławiu, 1913. Plan sytuacyjny ogrodów historycznych.
 Repr. rys. z: *Jahrhundertfeier der Freiheitskriege Breslau*, Breslau 1913, s. 101



33. Wystawa Ogrodnicza we Wrocławiu, 1913. Wejście do ogrodu karolińskiego.
 Fot. repr. z: „Schlesische Zeitung” Sondernummer *Jahrhundert-Ausstellung Breslau*
 1913, s. 12

szczegółach. Kolejny problem to kwestia doboru roślinności. Wiele odmian stosowanych w poprzednich epokach wydaje się obecnemu „rozpieszczonemu i wybrednemu” odbiorcy sztuki ogrodowej zbyt ubogich, nieefektywnych w barwie i formie. Człowiekowi współczesnemu, według Rosena, całkowicie obca jest symbolika ogrodu i roślin, tak oczywista dla twórców i użytkowników średniowiecznych i nowożytnych. Z tym łączy się, według niego, kolejny problem przy próbie rekonstrukcji. Człowiek początku XX w. bardziej skupia się na architekturze i wyposażeniu ogrodu niż na kompozycji roślinnej. Uwzględniając wszystkie te uwarunkowania, Rosen zachęcał projektantów do tworzenia ogrodów „w duchu epoki”, ze szczególnym uwzględnieniem architektury i rzeźby ogrodowej. We wrocławskich realizacjach taka postawa jest dobrze czytelna. Każdy z ogrodów uzyskał jeden znaczący akcent, wokół którego stworzono jednoprzestrzenne, zamknięte

kompozycje. W ogrodzie karolińskim (il. 33) była to studnia. Rosen sam stwierdzał, że odstąpiono od realizacji zgodnej z przekazami źródłowymi, ponieważ w oryginale obok znajdował się kurnik, który byłby dla współczesnego odbiorcy trudny do zaakceptowania. Najważniejszym – centralnym – akcentem ogrodu Laurentiusa Scholza była prosta, drewniana altana, bliższa stylistycznie współczesnym obiektom w parkach publicznych, zwłaszcza zdrojowych, niż oryginalnemu pawilonowi ogrodowemu, którego wygląd znano dzięki źródłom ikonograficznym. Także dobór roślinności był znacznie uboższy w stosunku do botanicznej kolekcji Scholza. Roślinność egzotyczna, która stanowiła ważny punkt renesansowej koncepcji, tutaj została zminimalizowana i zaakcentowana m.in. agawami (il. 34–35).

W ogrodzie z około 1600 r. głównym akcentem architektonicznym był trzykondygnacyjny belweder, zaś roślinnym – wypożyczone od rodziny Saurma-Jeltsch donice z drzewkami pomarańczowymi. Według Rosena miały to być około dwustuletnie okazy подарowane Karlowi Georgowi von Hoymowi przez Fryderyka II (il. 36). Dominantą w ogrodzie barokowym stał się zegar słoneczny, a w empirowym, stworzonym na dziedzińcu Pawilonu Czterech Kopuł – ustawiona centralnie rzeźba (il. 37–38).

W opiniach o materiale roślinnym Rosen nie powołał się na autorytet współtwórcy ogrodów historycznych, Theodora Schubego. Warto więc w tym miejscu podkreślić jego rolę. Schube jako pierwszy, profesjonalnie i kompleksowo, od lat 90. XIX w. zajmował się gromadzeniem informacji o roślinach sadzonych w śląskich ogrodach renesansowych i barokowych¹¹⁹. W badaniach wykorzystywał zarówno prace rękopiśmienne, jak i drukowane, ale także poszukiwał relikwów dawnych ogrodów przy rezydencjach w majątkach ziemskich. Schube jako pierwszy i chyba jak dotąd jedyny zinwentaryzował pomniki przyrody w granicach historycznego Śląska od Zielonej Góry na północy po Pszczynę na południu.

Na kolejnej wystawie drezdeńskiej w 1926 r. powrócono do problemu historii sztuki ogrodowej już w sposób naukowy¹²⁰. W przeciwieństwie do poprzednich prób nie starano się rekonstruować lub tworzyć „w duchu epoki”, ale przygotowano ekspozycję składającą się z oryginalnych projektów, planów, rysunków, rycin i obrazów, które posłużyły uporządkowanej charakterystyce ogrodów poszczególnych epok i ogrodów innych kultur niż europejska. Autor wystawy, Hugo Koch, zaprezentował materiały historyczne pochodzące z saksońskich zasobów archiwalnych i kolekcji¹²¹. W pierwszym pomieszczeniu pałacu wystawowego znalazły się ogrody rzymskie (starożytne), islamskie, hinduskie i pochodzące z Azji Wschodniej (japońskie oraz chińskie). W drugim „gabiniecie” przedstawiono ogrody renesansowe z Włoch, Francji, Niemiec i Hiszpanii, ale nie pominięto także ogrodu średniowiecznego i artystycznie zakomponowanych użytkowych ogrodów kuchennych. Kolejno zaprezentowano ogrody barokowe, angielskie XVIII-wieczne i krajobrazowe XIX-wieczne. Według autora artykułu omawiającego tę część wystawy, Heinricha Sulze, twórcom prezentacji zależało na ukazaniu ewolucji kompozycji i form, ale także na wskazaniu wpływów pomiędzy poszczególnymi epokami i krajami¹²². Ze swojej strony Sulze dodał komentarz będący rozwinięciem wcześniejszych myśli Felixa Rosena. Zaprezentował przykłady świadczące o tym, że źródeł ikonograficznych nie należy traktować jako obiektywnej dokumentacji, gdyż zawsze był to rodzaj wizualnej interpretacji ogrodu przez autora jego wizerunku.

* * *

Wybrane aspekty problematyki poruszanej przy okazji wystaw organizowanych w ciągu ponad stu lat pozwalają uchwycić pewną ewolucję stawianych celów i metod ekspozycji.

Pierwotnie wystawy miały charakter czasowy. Na placu Ćwiczeń, dawnym targu końskim, w Ogrodzie Strzeleckim czy Ogrodzie Friebege nie pozostały nawet najmniejsze ślady po ekspozycjach, ani

¹¹⁹ Th. Schube, *Zur Geschichte der schlesischen Floren-Erforschung bis zum Beginn des siebzehnten Jahrhunderts*, *Ergänzungsheft zum 68. „J-BdSchGfVc”*, 1890, s. 1–48; i d e m., *Schlesiens Kulturpflanzen im Zeitalter der Renaissance*, „Jahresbericht des Realgymnasiums am Zwinger zu Breslau”, 1896, s. 1–63; i d e m., *Gartenpflanzen in Schlesien im Zeitalter Ludwigs XIV.*, „Wissenschaftliche Beilage zum Jahresberichte 1910/1911 des Realgymnasiums am Zwinger zu Breslau”, s. 3–32.

¹²⁰ H. Sulze, *Jubiläums-Gartenbau-Ausstellung Dresden 1926. Historische Abteilung der Plan- und Modellschau I.*, „Gartenkunst”, 39, 1926, nr 6, s. 86–89.

¹²¹ Hugo Koch był autorem wydanej w 1910 r. książki poświęconej historii sztuki ogrodowej. H. Sulze, *Aus der Planschau auf der Jubiläums-Gartenausstellung, Dresden. II. Die Ausstellung den geschichtliche Gärten*, „Gartenkunst”, 39, 1926, nr 7, s. 101–103.

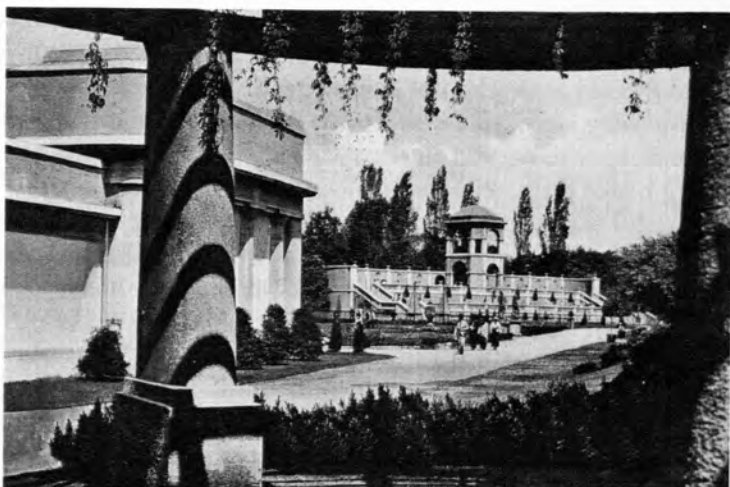
¹²² Koch ukazał wiele przykładów saksońskich ogrodów, ale na wystawie znalazły się także przykłady śląskie i łużyckie.



34. Wystawa Ogrodnicza we Wrocławiu, 1913. Wejście do ogrodu Laurentiusa Scholza.
Fot. repr. w: „Schlesische Zeitung” Sondernummer *Jahrhundert-Ausstellung Breslau*
1913, s. 12



35. Wystawa Ogrodnicza we Wrocławiu, 1913. Wnętrze ogrodu Laurentiusa Scholza. Fot. repr. w: „Schlesische Zeitung” Sondernummer *Jahrhundert-Ausstellung Breslau*
1913, s. 12



36. Wystawa Ogrodnicza we Wrocławiu, 1913. Ogród tarasowy ok. 1600 r.
Fot. repr. z: „Schlesische Zeitung” Sondernummer *Jahrhundert-Ausstellung
Breslau 1913*, s. 12



37. Wystawa Ogrodnicza we Wrocławiu, 1913. Ogród barokowy ok. 1700 r.
Fot. repr. z: „Schlesische Zeitung” Sondernummer *Jahrhundert-Ausstellung
Breslau 1913*, s. 12



38. Wystawa Ogrodnicza we Wrocławiu, 1913. Ogród empiryczny.
Fot. A. Pichler, repr. z: „Schlesische Zeitung” Sondernummer *Jahrhundert-
Ausstellung Breslau 1913*, s. 5

architektoniczne, ani ogrodowe. Z czasem potrzeba zapewnienia trwałości stworzonych kompozycji przybierała na sile. Wcześniej niż we Wrocławiu, tendencja taka ujawniła się w Legnicy, gdzie na potrzeby wystawy w 1863 r. Eduard Petzold zaprojektował powiększenie parku miejskiego¹²³, a w 1880 r. prawdopodobnie także układ przestrzenny pierwszej Dolnośląskiej Wystawy Rzemiosła (Niederschlesische Gewerbe-Ausstellung), dzięki czemu teren ten zyskał nową nazwę Parku Wystawowego (Ausstellungspark)¹²⁴. We Wrocławiu wystawa z 1913 r. jako pierwsza pozostawiła w parku Szczytnickim wiele elementów, zarówno w układzie przestrzennym, jak i w postaci trwałych obiektów architektonicznych, a także roślinności. Otoczenie dawnego Stawu Eichborna zupełnie zmieniło się pod wpływem kompozycji ogrodu japońskiego, nawet jeżeli jego wyposażenie zostało zdemontowane przez właściciela – hrabiego von Hochberga. Przekomponowaniu uległ dawny Szkolny Ogród Botaniczny i, co ważniejsze, od czasów wystawy został on włączony do parku publicznego i całkowicie udostępniony spacerowiczom. Setki krzewów rododendronów, kwitnących co roku pomiędzy basenem a pergolą na północ od Hali Stulecia, stały się ważną atrakcją tego miejsca. Spośród obiektów architektury trzeba wspomnieć drewniany kościół, pierwotnie ozdobę ekspozycji poświęconej sztuce cmentarnej. Podobnie działo się w przypadku późniejszej wystawy w Legnicy i WuWA. Zwłaszcza ta ostatnia pozostawiła po sobie domy i towarzyszące im ogrody na wschód od parku Szczytnickiego.

Cecha ta łączy się bezpośrednio z powszechną w Europie tendencją, by na miejsce ekspozycji wybierać tereny dużych parków publicznych lub ich bezpośrednie sąsiedztwo. Decyzje takie musiały wiązać się z refleksją nad wpływem wystaw na stan parków po ich ukończeniu. Zniszczenia związane z liczbą wzrastających były odczuwalne we wszystkich miastach europejskich¹²⁵.

Początkowo kompozycje, zwłaszcza ogrodów egzotycznych i historycznych, miały cechy atrap w stosunku do swoich pierwowzorów. Krytyczne głosy pod adresem ich sztuczności spowodowały, że zaczęto wykluczać inscenizacje, wspierane malarstwem, a rozwijać ogrody zimowe w palmiarniach i szklarniach. Takie kompozycje mogły bez zastrzeżeń służyć za wzory do naśladowania w prywatnych rezydencjach i domach miejskich.

Analizując formy wystawiennicze można także zaobserwować coraz częstsze podpieranie się dokumentacją ikonograficzną i projektową. Decydowano się na pokazanie w formie planów najlepszych europejskich rozwiązań omawianego problemu, zamiast skazywania się na niesatysfakcjonujące realizacje. Dotyczyło to m.in. ogrodów historycznych i prezentacji modeli ogrodów przydomowych i publicznych.

Zmieniały się także intencje organizatorów; o ile wystawy XIX-wieczne, być może idealistyczne w swoich dydaktycznych celach, starały się zafascynować, oszołomić, zainteresować nawet za cenę przekłamań i uproszczeń artystycznych, o tyle ekspozycje następnego stulecia stawały się coraz częściej narzędziem działań komercyjnych i politycznych. Było to widoczne na wystawie legnickiej w 1927 r. Została ona zorganizowana w celu „dowartościowania” wschodniej części Niemiec, która, pomniejszona na rzecz sąsiednich państw – Polski i Czechosłowacji, chciała być bardziej doceniana w skali kraju. Ponieważ, jak stwierdzał przewodniczący wystawy, Werner Elsner „znikoma wiedza o niemieckim Wschodzie jest tak fatalna, od czasu Wersalu i Genewy, kiedy wschodnia część kraju stała się przedmiotem licznych problemów polityki narodowej. [...] Ta wystawa, która postawiła sobie gospodarkę i kulturę niemieckiego Wschodu za główny cel, wydaje się właściwą formą reklamy tych dziedzin”¹²⁶.

Nie ma wątpliwości, że wystawy stały się forum coraz silniejszych działań komercyjnych, propagandowych i politycznych, adresowanych już nie tylko do elit społecznych, lecz także do masowego odbiorcy.

¹²³ M. R o h d e, *Von Muskau bis Konstantinopel. Eduard Petzold ein europäischer Gartenkünstler 1815–1891*, Dresden 1989, s. 125–126, 272. Humeńczuk nie potwierdza takiego autorstwa – H u m e ŋ c z u k, *op. cit.*

¹²⁴ *Die Stadt Liegnitz...*, s. 92; *Liegnitz und Umgebung...*, s. 95.

¹²⁵ Na temat zniszczeń powodowanych imprezami masowymi w parkach historycznych na przykładzie Drezna por. S. M e l z e r, *Zwischen Albertfest und internationaler Hygieneausstellung. Der Dresdner Große Garten als Schauplatz bürgerlicher Repräsentation*, [materiały z konferencji] *Vom höfischen Garten zum öffentlichen Grün* Düsseldorf 10.–14 X 2008 [w druku].

¹²⁶ „Diese mangelnde Kenntnis über den deutschen Osten ist um so verhängnisvoller, als seit V e r s a l l e s und G e n f die Ostmark Gegenstand zahlloser nationalpolitischer Probleme geworden ist. [...] Eine Ausstellung, die die Wirtschaft und Kultur des deutschen O s t e n s in ihren Mittelpunkt stellt, scheint die geeignete Form für eine solche Werbeveranstaltung zu sein”. W. E l s n e r, *Der Sinn der G ug a l i*, „Illustrierte Wochenbeilage Schlesischen Zeitung” Sondernummer *Deutsche Gartenbau- und Schlesische Gewerbeausstellung*, Liegnitz 1927, s. nlb.

GARDEN BY THE HOUSE. MODEL SOLUTIONS AT SILESIAN EXHIBITIONS
IN THE NINETEENTH AND THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

Abstract

The art of gardening became an exhibition theme very early, but it began to be treated as a subject only at specialised exhibitions; first such exhibition in Silesia was held in Wrocław [Breslau] in 1845. The scope of the problems solutions to which gardeners tried to present was very broad. The present article pays attention only to one of them, namely a constant return to the model garden or park around the house or residence. Analyzing the types of gardens presented at successive exhibitions, it is possible to distinguish several phases. Initially, it was a scenic park that was promoted – as the examples we can cite the Wrocław exhibitions of 1869, 1872 and 1878. Due to the artificiality of arrangements and usually little space provided for garden compositions, soon the focus was on the reconstruction of its most representative, decorative and attractive parts. It consisted of the elements of a pleasure ground (flowerbeds, flower baskets, carpets and tubs, etc.), of thematic gardens (exotic, mountain, one-species etc.). Such tendencies were clearly visible at the exhibitions in 1881, 1886 and 1892. Exotic compositions, originally in the form of winter gardens (the very first time in 1852), with the lapse of time were prepared in open space. The artistically richest and largest in terms of the surface was a Japanese garden founded by Friedrich von Hochberg and laid out by Josef Anlauf in 1913. Previously, a similar exotic garden was made by F. Stämmeler at Legnica [Liegnitz] in 1905.

In consequence of historicism was an interest in old times gardens. The most spectacular enterprise was the creation of six gardens in a spirit of old ages, from the Middle Age to Empire. The project was implemented by: Professor F. Rosen, who was responsible for the whole plan, naturalist Th. Schube, answering for historical plant cover, gardener F. Hanisch and architect Th. Effenberger. The project became a pretext for the discussion of the possibility to reconstruct a work of the old art of gardening.

From 1904, the exhibitions became a place to look for a new type of a garden adjoining to the house that would replace a scenic park in its “degenerate” form and fulfil the expectations of modern users. The search for alternative solutions was accompanied with an increasing influence of the British art of gardening (the Arts & Crafts movement) which led to a new attitude towards vegetable materials and to the creation of three new models of garden. The outstanding architect Hans Poelzig and gardener Paul Dannenberg proposed a country garden by a new type of a house (Landhaus). In 1913 gardens of Stanke and P. Hauber referred to the models of early modern gardens that balanced in their compositions usable and decorative parts. Towards architectonic gardens were inclined Peuckert, Reifegerster and Seidel – the authors of layouts in garden-towns Karłowice [Karlowitz] and Brochów [Brockau]. A. Menzel was the only one who drew from the modern American art. These two latter tendencies dominated at interwar exhibitions (the GuGALi at Liegnitz in 1927 and WuWa in Breslau in 1929) in the form of ascetic modernistic gardens designed by E. Vergin, P. Hatt, K. Schütze, J. Schütze and F. Hanisch.

With time, there is a change to be seen in the organisation of exhibitions that began to be treated as the area of commercial, propaganda and political activities aimed at a mass consumer audience rather than a narrow social elite. Such was the purpose of the GuGALi organisers and its main designer G. Allinger.

Translated by Grażyna Waluga