

Założenie pałacowo–parkowe w Kopicach na tle XIX–wiecznej idei syntezy sztuk

Anna Stryczek–Janicka

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Założenie pałacowo-parkowe w Kopicach, powstałe w drugiej połowie XIX w., to jeden z najwybitniejszych przykładów XIX-wiecznych kompleksów rezydencjonalnych na Śląsku epoki historyzmu. Stan niedopuszczalnej dewastacji, w jakiej znajduje się pałac wraz z otaczającym go parkiem, pogrąża z wolna w zapomnieniu dawną wspaniałość tej rezydencji. Dla historyka sztuki szczególne znaczenie niosą treści ideowe znamienne dla tego dzieła i dla epoki historyzmu, w której ono powstało. Podejmując się analizy pałacu i parku, szybko zdaje on sobie sprawę z tego, iż ma do czynienia z dziełem o spójnym, czytelnym programie ikonograficznym przejawiającym się w różnych dziedzinach sztuk, stanowiących swoisty konglomerat, poddany czytelnej, całościowej koncepcji estetyzacji określanej w XIX w. pojęciem *Gesamtkunstwerk*. Myślą przewodnią zrealizowanego w Kopicach programu ikonograficznego, doskonale wpisującego się w XIX-wieczną koncepcję romantycznej idei syntezy sztuk, była gloryfikacja rodu von Schaffgotsch. Jego historia mogłaby stanowić symbol tożsamości śląskiej arystokracji, w dziejach której przeplatają się wątki polskie i niemieckie, a których współistnienia tak bardzo był świadomy hrabia Hans Ulrich von Schaffgotsch – właściciel dóbr w Kopicach od 1859 r. oraz inicjator przebudowy pałacu w latach 1863–1873.



¹ Artykuł rozwija problematykę poruszoną w pracy magisterskiej autorki *Założenie pałacowo-parkowe w Kopicach* napisanej pod kierunkiem naukowym prof. dra hab. Wojciecha Bałusa, obronionej w 2002 r. w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

² O dziejach rodu Schaffgotschów zob. **W. Ślęzak**, *Joanna i Hans Ulryk Schaffgotschowie jako fundatorzy kościołów w okolicach Bytomia*, Bytom 1996, s. 29-32; **W. Korzeniowska**, *Ziemiaństwo na Górnym Śląsku w XIX i XX w.*, Opole 1997, s. 30-32.

Aby trafnie uchwycić istotę zrealizowanej w tym miejscu koncepcji *Gesamtkunstwerk*, należy przybliżyć jej cechy znamienne możliwe do zidentyfikowania w architekturze pałacu, wystroju rzeźbiarskim fasad, sztuce ogrodowej, a więc w dziedzinach sztuk współtworzących ów kompleks pałacowo-parkowy. Zamierzeniem autorki niniejszego artykułu jest odczytanie treści ideowych przeznaczonych temu dziełu w stopniu, na jaki pozwala stan zachowania obiektu oraz dostępny materiał źródłowy¹.

Dzieje dóbr w Kopicach i rodu Schaffgotschów spłoty się w 1859 r., kiedy hrabia Hans Ulrich von Schaffgotsch nabył w tym miejscu klasycystyczny pałacyk z przylegającymi lasami. Wkrótce z jego inicjatywy rozpoczęła się rozbudowa tego założenia, które miało się stać jedną z najokazalszych rezydencji na Śląsku, godnie reprezentującą prestiż i tradycje rycerskie rodu pochodzenia frankońskiego, osiadłego na Śląsku w XIV wieku². Według legendy Schaffgotschowie przybyli na te ziemie w ślad za świętą Jadwigą, którą uważali za swoją patronkę. Wiadomo również, iż szczylicili się oni wielkim zaufaniem książąt piastowskich. Pełnili ważne funkcje urzędnicze, w XV w. byli m.in. starostami księstwa świdnicko-jaworskiego. Jednym z najznakomitszych przedstawicieli rodu w tamtym czasie, a także najbogatszym szlachcicem na Śląsku, był Hans Ulryk, syn Krzysztofa, który przyszedł na świat na zamku Gryf. Ówczesny cesarz Ferdynand II Habsburg nadał mu tytuł hrabiego Rzeszy (Reichsgraf). Utytułowany Hans Ulryk w 1620 r. ożenił się z córką księcia brzesko-legnickiego Barbarą Agnieszką. W ten sposób wszedł w koligacje z książętami piastowskimi. Z małżeństwa trwającego 11 lat przyszło na świat pięcioro dzieci. Barbara zmarła w 1631 r. i została pochowana w Gryfowie Śląskim. Z kolei Hansa Ulryka stracono w Ratyzbonie w 1635 r. z rozkazu cesarza podejrzewającego o zdradę swojego dowódcę Albrechta von Wallensteina, u boku którego walczył Hans Ulryk. Po wygaśnięciu linii książąt legnicko-brzeskich w XVII w., z której pochodziła Barbara Agnieszka, Schaffgotschowie przyjęli do swego herbu legnicko-brzeski herb książąt piastowskich. Hans Ulryk był ważnym przedstawicielem rodu, ponieważ to jego osobie Schaffgotschowie zawdzięczają pokrewieństwo z Piastami legnicko-brzeskimi.

W połowie XIX w. wyodrębniła się górnośląska linia rodu Schaffgotschów. Zapoczątkował ją hrabia Hans Ulrich swoim małżeństwem z hrabiną Joanną Gryzik von Schomberg-Godulla, zawartym w 1858 roku. Nie posiadał on żadnego majątku, co było wynikiem ordynacji *fideicommiss* ustanowionej przez Antoniego Schaffgotscha w 1738 r., składającej się z Chojnika, Cieplic i posiadłości w okolicy Zielonej Góry, do której prawa przechodziły z ojca na najstarszego syna w rodzinie. Leopold, jeden z potomków Antoniego, miał czterech synów. Trzecim z kolei był Emanuel Franciszek, ojciec Hansa Ulricha. Hrabia Hans Ulrich nie mógł więc otrzymać ordynacji. Jego małżeństwo z Joanną Gryzik mogłoby zostać uznane za poważny mezalians, gdy-

by nie fakt, iż była ona posiadaczką jednej z największych fortun na Śląsku. Córka komornika i służącej pochodząca z Poręby wychowywała się w Szombierkach, w domu górnośląskiego przedsiębiorcy posiadającego liczne kopalnie i huty przerabiające rudę cynku Karola Godulli. Umierając bezpotomnie w 1848 r. i nie chcąc dopuścić do rozproszenia zgromadzonych dóbr, Godulla wyznaczył na swą jedyłą spadkobierczynię Joannę, zapisując jej ogromny majątek. Dzięki temu w wieku sześciu lat stała się ona najbogatszą na Górnym Śląsku właścicielką rozległych włości oraz zasobów finansowych. Aby mogła godnie wyjść za mąż za hrabiego Hansa Ulricha, opiekunowie zakupili dla niej szlachectwo. Król pruski Fryderyk Wilhelm IV nadał jej tytuł „von Schomberg-Godulla” i herb, na tarczy którego zostały umieszczone pyrlik i żelazko. Kontrakt ślubny podpisano w Szombierkach 23 X 1858. Majątek hrabiego ograniczał się do posagu żony. Młode małżeństwo zamieszkało we Wrocławiu przy ul. Świdnickiej 22. W 1859 r. opiekunowie hrabiny zakupili dla pary hrabiowskiej (hrabina nie była jeszcze pełnoletnia) dobra w Kopicach w powiecie grodkowskim. W 1861 r. hrabia przejął pod swój zarząd majątki Szombierki, Orzegów, Bobrek i Bujaków.

W 1865 r. hrabina osiągnęła pełnoletniość i mogła sama rozporządzać swoim majątkiem. Pozostał on w całości jej własnością. Hans Ulrich i Joanna potrafili pomnożyć odziedziczoną fortunę. Ponieważ handel cynkiem nie był już tak intratny jak w czasach Karola Godulli, hrabiostwo zdecydowało się sprzedać posiadane kopalnie i huty cynku, a w zamian kupić szereg pól górniczych i budować na nich dochodowe kopalnie węgla kamiennego³. W 1905 r. powstała spółka Gräfllich Schaffgotsche Werke, do której należała kopalnia „Paulus-Hohenzollern” oraz dwa nowe szyby: „Hans Ulrich” i „Hrabina Joanna”, wchodzące w skład późniejszej kopalni „Bobrek”. Na tej podstawie hrabiego Hansa Ulricha oraz hrabinę Joannę można uznać za przedstawicieli nowego typu mecenatu, który wyewoluował na gruncie przemian ekonomiczno-gospodarczych związanych z aktywnym procesem industrializacji, jaki miał miejsce na terenie Prus w drugiej połowie XIX wieku. Aktywność szlachty pruskiej na Górnym Śląsku przejawiała się zarówno w aktywnym uczestnictwie w procesie rozwoju przemysłowego, jak i wiązała się z nabywaniem nowych własności ziemskich na tym terenie⁴. Słynna była również działalność dobroczynna hrabiny Joanny i Hansa Ulricha. Dążyli oni do poprawy sytuacji ekonomicznej ludności Górnego Śląska, np. poprzez zorganizowanie kasy zapomogowej dla robotników hut cynku czy fundację szpitala w Goduli.

Dobra w Kopicach należały do Schaffgotschów aż do 1945 roku. Pałac nie uległ żadnym zniszczeniom podczas działań wojennych. Na początku lutego 1945 r. cała rodzina Schaffgotschów opuściła Kopicę. Na przygotowania do wyjazdu nie mieli właściwie czasu, pozostawili tutaj wszystkie cenne sprzęty. Gdy na teren rezydencji weszli szabrownicy, pałac wyglądał tak, jakby ciągle był zamieszkaany.



³ W. Ślęzak, *op. cit.*, s. 38.

⁴ I. Kozina, *Pałace i zamki na pruskim Górnym Śląsku w latach 1850-1914*, Katowice 2001, s. 12-13.



⁵ O charakterystycznych substytucjach w obrębie pojęcia *ut pictura poesis* zob. G. Świtek, *Gry sztuki z architekturą*, Toruń 2013, s. 116–117. Zob. także: J. D. Hunt, „*Ut Pictura Poesis*”, „*Ut Pictura Hortus*” and the „*Picturesque*”, [w:] *idem*, *Gardens and the „Picturesque”: Studies in the History of Landscape Architecture*, London 1992, s. 105–110.

⁶ G. Świtek, *op. cit.*, s. 117.

⁷ *Ibidem*, s. 154.

⁸ *Ibidem*, s. 117, 132, 139.

⁹ R. Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, [w:] *idem*, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 3, Leipzig 1907, *passim*; *idem*, *Die Kunst und die Revolution*, [w:] *idem*, *Gesammelte Schriften...*, *passim*.

¹⁰ O najwcześniejszym użyciu pojęcia *Gesamtkunstwerk* w pismach Karla Friedricha Eusebiusa Trahendorffa zob. A. R. Neumann, *The Earliest Use of the Term Gesamtkunstwerk*, „*Philological Quarterly*” 1956, no. 35, s. 192–193; J. Koss, *Modernism after Wagner*, Minneapolis-London 2010, s. 13; G. Świtek, *op. cit.*, s. 178.

¹¹ Za sztandarowy przykład oddziaływania pojęcia *Gesamtkunstwerk*, inspirowanego twórczością Wagnera uchodzi mecenat Ludwika II Bawarskiego, w szczególności zamek Neuschwanstein; zob. O. Marquard, *Gesamtkunstwerk und Identitätssystem*, [w:] *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Hrsg. H. Szeemann, Aarau – Frankfurt am Main 1983; G. Świtek, *op. cit.*, s. 175.

¹² Elżbieta Gieysztor-Miłobędzka warunkuje zasadność określenia dzieła mianem *Gesamtkunstwerk* wystąpieniem połączenia idei syntezy sztuk z koncepcją metafizyczną; zob. E. Gieysztor-Miłobędzka, *W obronie „całościowości”. Pojęcie „Gesamtkunstwerk”, „Kultura Współczesna”* 1995, nr 3–4, *passim*.

Zostały tutaj zabytkowe meble, biblioteka, myśliwskie trofea i kolekcja zbroi; dziś nic nie wiadomo o losach tych przedmiotów. Po wojnie pałac płonął kilka razy, ostatni raz w 1958 roku. Były to prawdopodobnie celowe podpalenia, mające zamaskować postępującą grabież. W budynkach folwarcznych znajdował się PGR. Obecnie pałac jest zrujnowany, mimo iż – po raz kolejny – stał się własnością prywatną.

Chcąc trafnie pokazać, na jakiej zasadzie romantyczna idea korespondencji sztuk miała zobrazować gloryfikację rodu hrabięgo Hansa Ulricha, należy najpierw wyjaśnić dość zawiłą specyfikę tej koncepcji. Znaczenie pojęcia *Gesamtkunstwerk* – całościowego dzieła sztuki – wyewoluowało na gruncie horacjańskiej koncepcji *ut pictura poesis*. Owa antyczna formuła głosząca, iż „jak obraz jest poezją”, rozpowszechniona za pośrednictwem ikonologicznej metody Erwina Panofsky’ego, znalazła podatny grunt rozwoju w metodologii historii sztuki. Na podstawie tego pojęcia powstało kilka podobnych koncepcji, takich jak *ut rhetorica pictura*, *ut pictura musica*, *ut pictura theoria* oraz *ut pictura hortus*⁵. Dla Johna Dixona Hunta, badacza sztuki ogrodów, parafraza *ut pictura hortus* koreluje z ideą malowniczości, która – w kontekście sztuki ogrodowej – postuluje komponowanie ogrodu jako obrazu w celu osiągnięcia malowniczego efektu *picturesque*⁶. W XVIII w., w teorii architektury Quatremère’a de Quincy, skryształizowało się kolejne pojęcie: *ut architectura poesis*, wskazujące na korespondencję architektury i poezji oraz sugerujące, iż architektura to „mówiący obraz”⁷. Stało się ono wyraźnie uchwytnie około połowy XIX w. w teorii *architecture parlante*, postulującej „mówienie” architektury za pomocą formy o swojej funkcji⁸. Ponadto, w tym samym czasie, idea syntezy sztuk otrzymała romantyczną nadbudowę o transcendentnym przesłaniu, określoną przez Richarda Wagnera mianem *Gesamtkunstwerk*⁹ – totalnego dzieła sztuki, które to pojęcie zostało przez niego skonkretyzowane w kontekście dramatu muzycznego w dwóch esejach z 1849 r.: *Die Kunst und die Revolution* oraz *Das Kunstwerk der Zukunft*. Jednakże najwcześniej użył go Karl Friedrich Eusebius Trachendorff w dziele *Aesthetic oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* w 1827 roku¹⁰. Z czasem w polu oddziaływania tego konceptu znalazły się inne dziedziny sztuki, w tym również architektura¹¹.

Aby dzieło architektury mogło zostać określone mianem *Gesamtkunstwerk*, powinno zaistnieć usytuowanie treści ideowych jemu przeznaczonych w rzeczywistości ponadmaterialnej¹². Owo odniesienie do transcendencji było znamienne dla kręgu romantycznej, idealistycznej filozofii niemieckiej, zwłaszcza dla Georga Wilhelma Hegla oraz Friedricha Wilhelma Schellinga. Ponadto, aby idea *Gesamtkunstwerk* mogła przejawiać się w dziele, wymagała zaistnienia trzech czynników: procesu twórczego, dzieła powstałego w wyniku tego procesu, percepcji tego dzieła. Takie uprzestrzennienie i wielowymiarowość korespondujących ze sobą sztuk pozwalały zaistnieć ideowo-artystycznej całości.

Ową świadomość całościowości na pewno posiadał hrabia Hans Ulrich. To on zainicjował przebudowę założenia pałacowo-parkowego w Kopicach oraz określił styl, w którym powinna zostać wykonana. Zgodnie z zamysłem fundatora rezydencja po ukończeniu prac miała reprezentować „bardziej malowniczy styl średniowieczny” („*mehr malerischen mittelalterlichen Baustil, der auch im Wunsche des Bauherrn lag*”)¹³. Hrabia określił więc styl, natomiast rola architekta została sprowadzona do roli tego, którego zadaniem jest urzeczywistnienie wizji zleceniodawcy. Autor projektu, wywodzący się ze środowiska wrocławskiego architekt Carl Johann Bogislaw Lüdecke, doskonale sprostał wymaganiom fundatora, zachowując jednocześnie swój indywidualny sposób projektowania architektury rezydencjonalnej¹⁴, który ukształtował się w latach 1857–1863. Wtedy powstały jego projekty pałaców w Biechowie, Brynku, Krzyżanowicach, Rudach Raciborskich, a przede wszystkim w Kopicach.

Niezwykła złożoność architektury projektowanych przez niego rezydencji wymyka się próbom jednoznacznego zdefiniowania stylowego. Jest to cecha znamienna dla architektury epoki historyzmu oraz dla tendencji panującej w drugiej połowie XIX w. łączącej w jednym dziele elementy o różnorodnej genezie stylistycznej, określanej mianem eklektyzmu. Jak twierdził angielski architekt George Gilbert Scott:

eklektyka [...] oznacza, że możemy ze sztuki wszelkiego rodzaju zapożyczać elementy, za pomocą których chcielibyśmy wzbogacić i udoskonalić styl, wybrany zgodnie z naszym planem jako baza i nasz rdzeń¹⁵.

Stylowym rdzeniem projektów Lüdeckego były dwa neostyle: neogotyckie i neorenesansowe. Na stylową bazę pałacu w Kopicach – wedle życzenia zleceniodawcy – wybrał neogotyckie, lecz zgodnie z charakterystyczną dla niego manierą projektowania synkretycznego dobrał maksymalnie rozszerzony wachlarz motywów architektonicznych: angielski gotyk Tudorów, angielski styl village, niderlandzki późny gotyk, wczesny renesans francuski (styl Ludwika XII i Franciszka I).

Kompleks pałacowo-parkowy mieści się na wschód od zabudowań wsi Kopice¹⁶. W południowej części zespołu znajdują się budynki gospodarcze, natomiast w części północnej jest usytuowane właściwe założenie pałacowo-parkowe, składające się z angielskiego parku krajobrazowego i pałacu stanowiącego dominantę kompozycyjną układu przestrzennego.

Na wprost jego zachodniej fasady rozlewają się wody dużego stawu o nieregularnych brzegach. Od północy woda podłużnym zakolem dochodzi do murów północnego skrzydła budowli, stwarzając wrażenie fosy. Nad nią został przerzucony kamienny mostek stanowiący część drogi prowadzącej na podjazd pałacu. Ogromna rola, jaką odgrywają rozlewiska wodne w kompozycji całości układu, pozwala zaliczyć rezydencję do typu „pałaców na wodzie”.



¹³ „Rübezahl, der Schlesischen Provinzialblätter” 1869, Jg. 8, s. 164.

¹⁴ Zob. J. Dobesz, *Nurty architektury 2. poł. XIX w. w twórczości Karola Lüdeckego*, Wrocław 1978, *passim* [niepublikowana praca doktorska, mps w Instytucie Historii Architektury, Sztuki i Techniki Politechniki Wrocławskiej].

¹⁵ Cyt. za: P. Krakowski, *Z zagadnień architektury XIX w. Historyzm i eklektyzm*, [w:] *Sztuka 2. połowy XIX w. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1973, s. 26.

¹⁶ Zob. Karta Ewidencyjna Zabytków Architektury i Budownictwa, Pałac Kopice, Wojewódzki Konserwator Zabytków w Opolu, 1990.



¹⁷ „Rübezahl...”, *op. cit.*; G. Grundmann, *Schlesischen Architekten im Dienste der Herrschaft Schaffgotsch und der Probstei Warmbrunn, Strassburg 1930*, s. 96.

¹⁸ O przebudowie pałacu zob. J. Dobesz, *Schloss Koppitz (Kopice) – eine schlesische Residenz der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft” 1979, Bd. 33, H. 1-4; I. Kozina, *op. cit.*, s. 72.

Obecna bryła pałacu powstała w wyniku przebudowy rozpoczętej w 1863 r. przez Lüdeckego. Korpus pierwotnego pałacu, wzniesionego w latach 1783–1784 w stylu klasycystycznym przez architekta opolskiego Johanna Georga Rudolfa¹⁷, został zaadaptowany przez Lüdeckego jako główny element organizujący układ przestrzenny nowego, wieloskrzydłowego założenia, murowanego z cegły, o elewacjach pokrytych tynkiem imitującym okładzinę kamienną, charakteryzującego się nieregularnym, asymetrycznym rzutem poziomym łamiącym symetrię planu wcześniejszej budowli. Główne skrzydło pałacu zachowało trzy kondygnacje, 13-osiową artykulację i centralnie usytuowany ryzalit środkowy w fasadzie zachodniej, zwieńczony szczytem schodkowym, do którego został dostawiony wejściowy portyk oraz korespondujący z nim na osi korpusu ryzalit w fasadzie wschodniej. Skrzydło główne nakryto wysokim, czterospadowym dachem. Główną dominantę wysokościową pałacu stanowiła wieża o kwadratowej podstawie przylegająca do południowo-zachodniego narożnika głównego skrzydła. Jej hełm miał formę czterospadowego dachu typu francuskiego, zwieńczonego metalowymi sterczynami i grzebieniastą kalenicą oraz motywem dekoracyjnym, składającym się z czterech wykuszy zwieńczonych stożkowymi hełmami, flankujących szczytową kondygnację wieży i połączonych ze sobą widokową galerią. W miejscu północno-zachodniego naroża głównego skrzydła Lüdecke zaprojektował wieżę o okrągłej podstawie zwieńczoną krenelażem i stożkowym hełmem, w której znajdowała się klatka schodowa prowadząca na wyższe kondygnacje pałacu. Od północy zostało dobudowane nowe, dwupiętrowe skrzydło usytuowane prostopadle względem skrzydła głównego, wysunięte na wschód, mieszczące salę balową. Wschodnią elewację północnego skrzydła ozdobiły okazały wykusz przeparty trzema oknami zdobionymi maswerkami.

Nie istnieją archiwalne przekazy dotyczące rozpoczęcia współpracy Carla Lüdeckego z architektem Carlem Heidenreichem, autorem drugiej fazy przebudowy pałacu, która zakończyła się w r. 1873 (o czym świadczy data i inicjały autora: „C.H. baut 1873”, umieszczone na zachodniej fasadzie wieży północnej). Heidenreich przejął kierownictwo nad budową zapewne ok. 1870 roku. Od północy dobudował masywną czworoboczną wieżę, która – korespondując z przeciwną wieżą Lüdeckego – stanowiła kompozycyjne uzupełnienie akcentów wertykalnych pałacu, a od południa kaplicę, przekrytą sklepieniem krzyżowo-żebrowym i chórem, zwróconą na wschód¹⁸. Prawdopodobnie w tym czasie do skrzydła północnego została dobudowana palmiarnia.

Architektura epoki historyzmu, której pałac w Kopicach jest doskonałym przykładem, odzwierciedlała narastającą świadomość historyczną epoki. Historyzm pragnął oddać sprawiedliwość każdej epoce historycznej. Konsekwencją tego dążenia stanowił relatywizm – wszystkie style w sztuce były historycznie uzasadnione, a różnorodność ich form to wyraz dokonującego się nieustannie samodoskona-

lenia ludzkiej świadomości dążącej ku absolutnemu ideałowi i spełnieniu¹⁹. Jak zauważa Wojciech Bałus:

Wielość neostylów była wyrazem pluralizmu tak ideowego, jak i estetycznego zeszłego stulecia. Bo naśladowano zarówno to, co wydawało się wartościowe ze względu na swoje treści ideowe, jak i to, co się po prostu podobało²⁰.

Prymat myślenia historycznego oraz wynikających z takiej postawy rozważań na temat znaczenia historii w sztuce XIX-wiecznej miał swoje źródło w filozofii Hegla, który w *Fenomenologii ducha* (1807) wprowadził pojęcie „ducha” jako ukrytą zasadę rządzącą historią i stanowiącą istotę bytu. Duch, absolut, transcendentna siła przejawia się w świecie materialnym za pomocą formy. W *Wykładach o estetyce* Hegel postulował istnienie dokonującej się nieustannie syntezy idei oraz formy. Jego zamiarem było stworzenie jednolitego, całościowego obrazu sztuki²¹. Powstałe w wyniku owego współdziałania dzieło zawsze przynależało do określonej epoki historycznej i było podporządkowane prawom rozumnego rozwoju określane przez Hegla jako „ruch formy, w której idea nadaje sobie istnienie”²². Wagner, formułując koncepcję *Gesamtkunstwerk*, działał pod wpływem filozofii Hegla. W jakiż jednak sposób Hegel precyzował wspólną zasadę dla muzyki i architektury w kontekście materializacji ducha absolutnego w świecie rzeczywistym? Otóż w *Wykładach o estetyce* – porównując architekturę z muzyką – twierdził:

choć muzyka jest przeciwstawna architekturze, pozostaje ona jednak z nią w pewnym stopniu pokrewieństwa. Jeśli bowiem w architekturze treść [...] nie wciela się w postać, lecz jest – jak twierdził – czymś różnym od postaci – to również i w muzyce jako sztuce właściwie romantycznej owa identyczność strony wewnętrznej i jej zewnętrznego istnienia zostaje usunięta w sposób podobny, chociaż odwrotny²³.

Wyjaśniał, iż architektura wyraża duchową stronę wewnętrzną poprzez ukształtowane przez fantazję formy, podczas gdy „muzyka zdolna jest raczej do tego, by wyrażać tylko element uczuciowy”²⁴. Co więcej stwierdzał też:

można porównać bliżej muzykę z architekturą, która form swoich nie czerpie z istniejącej rzeczywistości, lecz z duchowej inwencji, aby je kształtować po części podług praw ciężkości, po części zaś podług praw symetrii i eurytmii. To samo czyni w swojej dziedzinie muzyka, która [...] stosuje się do polegających na stosunkach liczbowych praw harmonii dźwięków²⁵.

W świetle powyższych rozważań założenie pałacowo-parkowe w Kopicach jawi się jako obiekt doskonale wpisujący się w nurt romantycznego historyzmu, którego jedną z cech charakterystycznych



¹⁹ W. Bałus, *Zjawisko historyzmu w architekturze XIX wieku. Próba opisu, „Dzieła i Interpretacje”* 1995, t. 3, s. 72-73.

²⁰ *Ibidem*, s. 75; zob. także: P. Krakowski, *Wątki znaczeniowe w architekturze wieku XIX*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki” 1973, t. 11, nr 15.

²¹ Z. Ostrowska-Kęłowska, *O poglądach Hegla na sztukę jemu współczesną*, [w:] *Ikonografia Romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977, s. 92.

²² Cyt. za: *ibidem*, s. 94.

²³ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landmann, t. 3, Warszawa 1967, s. 163.

²⁴ *Ibidem*, s. 163.

²⁵ *Ibidem*, s. 164.



²⁶ Cyt. za: J. W. Goethe, *O niemieckiej architekturze*, przeł. A. Palińska, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1800*, red. E. Grabska, M. Po-przęcka, Warszawa 1989, s. 197.

²⁷ Zob. Z. Ostrowska-Kęblowska, *Tak zwana technologiczna estetyka Schinkla*, [w:] *Sztuka a technika. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Bielska-Łach, Warszawa 1991, s. 35-36.

była koncepcja, aby korespondujące ze sobą sztuki tworzące całościowe dzieło dawały wyraz idei „ducha”, materializującej się w świecie rzeczywistym. W przypadku założenia w Kopicach idea ta była również związana ze wzniosłą przeszłością historyczną rodu Schaff-gotschów. Aby ten cel osiągnąć, pałac został wzniesiony w stylu neogotyckim, który – zgodnie z postulatami *architecture parlante* – odpowiadał pewnym określonym treściom i skojarzeniom powstałym w kontekście takich poglądów jak tradycja *gothic revival* w Anglii czy idea postrzegania gotyku jako stylu narodowego w Niemczech. Początki „gotyckiego odrodzenia” w Anglii, w drugiej połowie XIX w., były związane z pojawieniem się ruchów preromantycznych oraz z rozwojem idei malowniczości. Architektura neogotycka, w rodzaju Strawberry Hill Sir Horacego Walpole’a zbudowanej w latach 1750–1753 w Twickenham, miała stworzyć przestrzeń, gdzie pisarze mogliby ulec swoistej synestezji inicjującej proces twórczy, którego efektem byłyby powieści w stylu angielskiego romansu grozy.

Budowlą prekursorską na terenie Niemiec był zamek Babelsberg autorstwa Karla Friedricha Schinkla z 1834 r., jednakże zainteresowanie gotykiem nastąpiło znacznie wcześniej. Datą symboliczną był 1773 r., kiedy ukazało się studium *Von deutscher Baukunst* Johanna Wolfganga Goethego, w którym formułował on tezę, iż gotyk jest narodowym stylem niemieckim. Pisał: „Oto niemiecka architektura, nasza architektura!”²⁶. Owo współlistnienie idei estetycznych i patriotyczno-narodowych było cechą szczególną neogotyku niemieckiego i odróżniało go od neogotyku angielskiego. Romantyczny aspekt neogotyku rozwinął się wyraźnie w środowisku niemieckim, w kręgach związanych z Akademią Berlińską i architektem Schinklem. W jego bogatym i niejednoznacznym dorobku artystycznym można wyodrębnić dwie fazy, podczas których wyraźnie uległ urokowi architektury neogotyckiej: lata 1810–1816, kiedy znalazł się pod wpływem romantycznej filozofii Johanna Wolfganga Fichtego, oraz okres rozpoczęty około 1834 r. i obejmujący ostatnie lata życia artysty, będący kluczowym dla wprowadzenia przez niego form neogotyckich do architektury rezydencjonalnej. Z tego czasu pochodzą plany przebudowy zamku w Kórniku pod Poznaniem (opublikowane w 1835 r.), projekt rozbudowy zamku Babelsberg pod Poczdamem zrealizowany w 1834 r.²⁷ czy zamek w Kamieńcu Żąbkowickim na Śląsku (1838–1873). Komponując bryłę zamku Babelsberg, architekt odwołał się do idei malowniczości przejawiającej się w nieregularnym rzucie poziomym i wpisaniu budowli w otaczający go park krajobrazowy. Do tej realizacji nawiązują liczne przebudowy pałaców barokowych i klasycystycznych na terenie Śląska mające miejsce w drugiej połowie XIX w., do których zalicza się również przebudowa Kopic.

Lüdecke, przebudowując rezydencję w Kopicach, zdawał się być pod wpływem zaleceń Gottfrieda Sempera postulującego równo-ważność elementu konstrukcyjnego i dekoracyjnego, przy których opracowaniu architekci powinni „wessać się w ducha” wielkich twór-

ców minionych epok²⁸. Taka postawa pozwalała im na dużą swobodę i uzyskanie niepowtarzalnych rezultatów. Lüdecke w podobny sposób zinterpretował życzenie fundatora, aby pałac sprawiał wrażenie malowniczego gotyku. W tym celu zastosował szczególnie bogaty repertuar detalu architektonicznego. Stylizacja średniowieczna przyczyniła się do osiągnięcia malowniczości. Cechą dodatkowo podkreślającą ten efekt było swoiste zespolenie architektury z otaczającą ją przyrodą. Staje się tutaj czytelna idea *Gesamtkunstwerk* – w tym przypadku współistnienia sztuki architektonicznej i ogrodowej.

Otoczenie pałacu parkiem krajobrazowym stanowiło konsekwencję postawy romantycznej. Jak pisał Panofsky:

Ogród angielski [...] zachowuje i akcentuje te naturalne wartości, które w regularnym ogrodzie miały być naumyślnie stłumione: walory malowniczej różnorodności, niespodzianki i pozornego nieograniczenia, [...] w rezultacie ogród angielski odzyskuje siłę oddziaływania na uczucia zamiast dogadzać poczuciu racjonalnego i obiektywnego porządku²⁹.

Celem sztuki ogrodowej było zatem budzenie uczuć³⁰. Park krajobrazowy służył rozmyślaniom, ogród rozwijał przed spacerowiczem pewien wątek znaczeniowy, pokrewny literaturze. Odpowiednik literackich scen stanowiły kompozycje ogrodowe, składające się z różnorodnych form małej architektury. Natomiast celem użycia perspektyw widokowych było uzyskanie efektu *picturesque* sugerującego namalowaną scenę pejzażową. Osiągnięciu podobnych rezultatów kompozycyjnych jak na płótnach Claude'a Lorraine'a, Salvatora Rosy czy Alessandra Magnasca służyło użycie światłocienia, liczne kontrasty, ujęcia kulisowe kęp drzew, liczne perspektywy widokowe i modelowanie terenu. Park miał być komponowany przy użyciu podobnych środków jak malarstwo pejzażowe. Uzyskane takim środkami widoki można było podziwiać z miejsc specjalnie temu służących, zaakcentowanych małą architekturą ogrodową. Wymienione składniki kompozycji parku romantycznego pozwalały na korelację sztuki ogrodowej z poezją i malarstwem.

W 1863 r. z inicjatywy Hansa Ulricha von Schaffgotscha rozpoczęto rozbudowę parku w Kopicach, adaptując wcześniejszy park romantyczny, należący do przebudowywanego pałacu klasycystycznego oraz powiększając go o otaczające lasy liściaste. Pracami kierował Lüdecke³¹.

Główna oś kompozycji parku rozciągała się w kierunku wschód-zachód i łączyła kolejne elementy: staw od strony wschodniej, główną oś pałacu zaakcentowaną ryzalitami oraz przyległymi do nich tarasami, staw rozlewający się przed fasadą zachodnią z usytuowaną centralnie wyspą, Kolumnę Zwycięstwa na zachodnim brzegu rozlewiska. Następnym ważnym z kompozycyjnego punktu widzenia elementem był staw leżący prostopadle do zachodniego rozlewiska. Wymienione oraz pozostałe stawy łączyły się ze sobą systemem



²⁸ I. Kozina, *op. cit.*, s. 23.

²⁹ E. Panofsky, *Ideowe poprzedniki chłodnicy rolls-royce'a*, [w:] *idem*, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 344.

³⁰ Zob. A. Morawińska, *Sztuka budzenia uczuć*, [w:] *Ikonaografia romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce*, red. M. Poprzeczka, Warszawa 1977, *passim*.

³¹ J. Dobesz, *Romantyczne założenie pałacowo-parkowe w Kopicach*, „Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego” 1977, t. 32 (seria A), s. 75-80.



il. 1 Rzeźba św. Krzysztofa na moście w Kopicach w 2000 roku. Fot. A. Stryczek-Janicka

zastawek i śluz. Duże powierzchnie wodnych rozlewisk o nieregularnej linii brzegowej determinowały układ alei parkowych. Aleja główna przybrała charakter „dzikiej promenady” nieregularnie poprowadzonej wzdłuż południowego brzegu głównego stawu i rozwidlającej się w kierunku południowym. Drzewostan parku stanowiły takie gatunki jak dąb szypułkowy, lipa, jesion, klon polny, grab, olsza czarna, świerk, żywotnik olbrzymi.

Bezpośrednie otoczenie pałacu stanowiły tarasy przylegające do niego od strony zachodniej, wschodniej i północnej, na których były założone trawniki i klomby kwiatowe. W części południowo-zachodniej parku miała swój początek (zaakcentowany bramą o ostrołukowych przelotach) droga prowadząca na podjazd pałacu przez kamienny, dwuprzęsłowy mostek z balustradą zdobioną czterolistnymi maswerkami. Na nim była umieszczona najbardziej wyeksponowana rzeźba należąca do wystroju rzeźbiarskiego zespołu parkowo-pałacowego, przedstawiająca św. Krzysztofa, autorstwa wrocławskiego rzeźbiarza Karla Kerna [il. 1]. Typ znajdującego się nad nią baldachimu przywodził na myśl podobne motywy, np. baldachim nad rzeźbą św. Jerzego dłuta Donatella czy baldachim Schinkla nad pomnikiem Marcina Lutra autorstwa Johanna Gottfrieda Schadowa w Wittenberdze³². Umieszczenie rzeźby św. Krzysztofa na moście miało wymiar symboliczny. Święty Krzysztof, zaliczany do Czternastu Świętych Wspomożycieli, jest patronem podróży, pielgrzymów, mostów, miast nad rzekami. Każdy, kto opuszczał pałac, przekraczając most, spoglądał na jego figurę, co miało zapewnić mu ochronę i bezpieczeństwo w podróży. Święty Krzysztof był także patronem rodu. Krzysztof Leopold, jeden z przodków żyjący w XVII w., zmienił wyznanie z protestanckiego na katolickie – odtąd Schaffgotschowie stali się wyznawcami katolicyzmu.

Kompozycja otoczenia stawu zachodniego ujawnia kilka efektów widokowych. Z zachodnio-południowego krańca stawu rozciąga się malowniczy widok na pałac i jego lustrzane odbicie w wodzie. Jest to najbardziej czytelny efekt *picturesque* [il. 2]. Spoglądając z tarasów lub okien pałacu w kierunku zachodnim, można było podziwiać widok pejzażu o kulisowej, kilkuplanowej kompozycji składającej się ze stawu, centralnie usytuowanej wyspy, Kolumny Zwycięstwa na przeciwległym zachodnim brzegu oraz chińskiego kiosku, usytuowanego na widokowym tarasie przylegającym do północnego brzegu rozlewiska, z którego również rozpościerały się osie widokowe na pałac, wyspę oraz kolumnę.

Kolumna Zwycięstwa to przykład wyodrębniania się tendencji historyzująco-obrazowej w sztuce ogrodowej nurtu romantycznego, mającej miejsce już w pierwszej połowie XIX wieku. Jej cechą znamioną jest wznoszenie w ogrodach i parkach monumentów uwieczniających ważne fakty historyczne. Umieszczenie w kopickim parku Kolumny Zwycięstwa zwieńczonej posągami Nike z wieńcem laurowym w dłoni miało upamiętniać wojnę francusko-pruską, w wyniku

³² Idem, *Schloss Koppitz...*, s. 82.



— il. 2 Widok fasady zachodniej pałacu w Kopicach. Fot. M. Lisowski



³³ O śląskich pomnikach patriotycznych autorstwa Carla Lüdeckego zob. *idem*, *Śląskie pomniki patriotyczne Karola Lüdecke*, [w:] *Materiały do studiów nad sztuką XIX wieku*, t. 1: *Pomniki w XIX w.*, red. J. Brendel, Poznań 1993.

której doszło do proklamowania Rzeszy Niemieckiej pod hegemonią Prus. Jej ideowym prototypem była kolumna Trajana. Sens ideowy wiążący się z tą kolumną to apoteoza cesarstwa. Lüdecke użył tej formy, aby wyrazić patriotyczne treści gloryfikujące etos cesarstwa pruskiego³³.

W głąb stawu rozlewającego się od południa wdzierał się nieregularny półwysep, na którym została umiejscowiona Świątynia Diany w formie monopterosu z sześcioma kolumnami o kapitelach kompozytowych. Jej forma pochodzi od rzymskiej Świątyni Westy, a jako analogię można przytoczyć monopter w parku Stow czy Świątynię Wenus w Wörlitz.

W południowej części parku znajdowało się mauzoleum rodziny Schaffgotschów założone na planie elipsy, z przyległymi aneksami i wejściowym portykiem z kolumnami w porządku jońskim. We wnętrzu mieściła się kaplica z ołtarzem, a niżej krypta, w której zostali pochowani członkowie rodu. Był to motyw typowo romantyczny, aby w oddalonej części parku umiejscowić kaplicę grobową. Tego typu pochówek miał miejsce w Ermenonville, gdzie na Wyspie Topolowej spoczął Jean-Jacques Rousseau. Z powodu powtarzających się incydentów profanacji grobów szczątki zmarłych przeniesiono na pobliski cmentarz.

W oddalonej południowo-zachodniej części parku znajduje się sztuczna ruina w formie wieży. Pełni ona funkcję punktu widokowego. Ruina średniowiecznego zamku umieszczona w parku to motyw romantyczny, symbolizujący takie treści jak przemijanie, zamierzoną przeszłość. Jej forma przywodzi na myśl wieżę zamku Chojnik, który był jedną z siedzib rodu Schaffgotschów.

Budowle parkowe zaprojektowane przez Lüdeckego charakteryzują się różnorodnością form i stylów. Zestawienie małej architektury parkowej, o różnej genezie stylowej, stanowi o eklektycznym charakterze parku w Kopicach. Ponadto jest tutaj czytelna tendencja historyzująca, podkreślająca idee narodowe (kolumna) oraz historię i gloryfikację rodu (mauzoleum, sztuczna ruina). W kompozycję parku zostały także wplecione wątki sentymentalne, związane z zadumą i romantyczną miłością (Świątynia Diany) oraz kontemplacją piękną (liczne efekty *picturesque*).

Idea XIX-wiecznego *Gesamtkunstwerku* przejawiała się również w zastosowaniu bogatego wystroju rzeźbiarskiego, który wspólnie z architekturą pałacu i sztuką ogrodową współtworzył możliwy do zidentyfikowania program ikonograficzny, podnoszący rangę rodu właściciela dóbr hrabiego Hansa Ulricha von Schaffgotscha oraz hrabiny Joanny von Schaffgotsch. Do dziś przetrwał on w szczątkowym stanie. Próba identyfikacji treści ideowych zawartych w nim została przeprowadzona przez autorkę niniejszego artykułu przy użyciu zdjęć wykonanych w latach 2000–2002 oraz kilku zdjęć archiwalnych. Postępująca dewastacja obiektu oraz utrudniony do niego dostęp obecnie nie pozwalają na porównanie materiałów ikonograficz-

nych ze stanem *in situ*. Autorem treści, które miał zawierać ów program, był z pewnością Hans Ulrich, zaś kształt formalny nadał jego wskazaniom Lüdecke. Natomiast wykonanie rzeźb znajdujących się na fasadach pałacu, w jego wnętrzach oraz rzeźb parkowych zlecono wspomnianemu już Kernowi. Wystrój rzeźbiarski fasad miał na celu gloryfikację rodu Schaffgotschów oraz był związany z postawą historyczną przypominającą o dziejach słynnych antenatów. W tym celu na fasadach umieszczono komplet herbów – von Schomberg-Godulla i von Schaffgotsch. W jednym z nadokienników zdobiącym okno od strony wschodniej umieszczono przylegające do siebie herby hrabiowską i hrabiny, oba zwieńczone dziewięciopalkową koroną hrabiowską. Poniżej była płycina wypełniona wstęgą z napisem: „Semper idem”. Zapewne w ten sposób zostało wyróżnione okno sypialni małżeńskiej. Zachowały się jeszcze dwa podobne napisy, umieszczone w płycinach: „Hans Ulrich von Schaffgotsch” oraz „Joanna von Schaffgotsch”.

Kolejną grupę elementów, którą można wyodrębnić w wystroju rzeźbiarskim, stanowiły figury słynnych antenatów rodu oraz świętych patronów rodziny. W konsolach ujmujących wieżę południowo-zachodnią znajdowały się rzeźby przedstawiające dwóch rycerzy. Zachowały się jedynie konsole z napisami: „Siboto 1243” i „Schoff von Schaffgotsch 1635”. Posągi były prawdopodobnie odlane z cynku³⁴, w XIX w. stanowiącego popularny materiał do wyrobu detalu architektonicznego. Rycerz Siboto był uważany za protoplastę śląskiej linii rodu. Data 1243 symbolizuje rok, w którym Siboto otrzymał od księcia Bolesława II Rogatki posiadłość w Kamienicy, w nagrodę za służbę u Henryka II Pobożnego. Z kolei Schoff von Schaffgotsch to wcześniej wspomniany generał Hans Ulryk, walczący kiedyś u boku Wallensteina, za co został stracony w Ratyzbonie w 1635 roku. Jego małżeństwo z piastowską księżniczką Barbarą Agnieszką zainicjowało więzy pokrewieństwa pomiędzy Schaffgotschami a Piastami legnicko-brzeskimi.

Zachowane źródła ikonograficzne pozwalają zidentyfikować rzeźby św. Jadwigi oraz św. Elżbiety, ustawione niegdyś w konsolach flankujących okno sypialni dzieci hrabiostwa. Święta Jadwiga, żona księcia Henryka I Brodatego, była patronką Schaffgotschów. To z jej orszakiem, według legendy, przybył z południowych Niemiec rycerz Siboto, protoplasta rodu. Święta Elżbieta, będąca siostrzenicą św. Jadwigi, była patronką córki hrabiostwa – Elżbiety. Być może symbolizowała także ideę miłosierdzia mającą związek z działalnością charytatywną pary hrabiowskiej, jako że św. Elżbieta nosiła habit franciszkański.

Elewację sali balowej zdobiły dwa posągi o bardzo interesującej ikonografii. Pierwszy z nich stanowiła postać kobieca z harfą. Rzeźba ta symbolizowała hrabinę Joannę, a jej atrybut – taniec, muzykę i poezję. Harfa była również atrybutem Terpsychory. Symbolicznie rzeźba ta korespondowała z wystrojem rzeźbiarskim sali balowej



³⁴ „Rübezahl der Schlesischen Provinzialblätter” 1868, Jg. 7, s. 229; J. Dobesz, *Romantyczne założenie...*, s. 79.



il. 3 Rzeźba hrabiego Hansa Ulricha von Schaffgotsch prezentującego plan pałacu w Kopicach. Fot. A. Stryczek-Janicka

składającym się z ujmujących kominek personifikacji Poezji i Muzyki. Druga z rzeźb, dziś zaginiona, przedstawiała hrabiego Hansa Ulricha w roli twórczego inwestora, prezentującego plan pałacu [il. 3]. Została tutaj – co znamienne i unikatowe – podkreślona rola hrabiego mającego decydujący wpływ na kształt pałacu. W XIX w., podobnie jak w średniowieczu, rola fundatora była wyraźnie ekspozowana. W Kopicach ten aspekt jest ukazany jeszcze dobitniej – hrabia prezentował plan pałacu, a więc nie tylko był inwestorem, lecz także jego koncepcja miała decydujące znaczenie, zarówno w kwestii stylu, jak i wszelkich szczegółów przebudowy.

Północną elewację wieży, dostawionej przez Heidenreicha w 1873 r., zdobi wykusz zwieńczony figurą niezidentyfikowanego rycerza w średniowiecznej zbroi. Pod wykuszem widnieje figura starca, zastosowana na wzór występujących w podobnym ujęciu atlantów. Tutaj być może jest to personifikacja czasu. Są to jedyne ocalałe rzeźby znajdujące się *in situ*.

Pozostałych rzeźb nie zidentyfikowano. Zachowane źródła ikonograficzne nie pozwalają na dokładniejszą rekonstrukcję. Program ideowy wystroju rzeźbiarskiego jest pomimo to czytelny. Ma on przypominać o chwalebnej historii rycerskiego rodu, który wielką wagę przykładał do wartości chrześcijańskich. Podkreślono w nim rolę kulturotwórczą pary hrabiowskiej (hrabia z planem pałacu, dama z harfą) oraz związki z książętami piastowskimi, gdyż słynni antenaci rodu zostali uwiecznieni na fasadach pałacu w formie swoistej galerii przodków, kontynuującej tradycje podobnych przedstawień (popiersia nad portalem zamku w Chojnowie, galeria przodków na fasadzie zamku w Brzegu i w Legnicy). Znamienne, że są to miejsca, gdzie rezydowali książęta piastowscy linii legnicko-brzeskiej, z którymi byli spokrewnieni Schaffgotschowie.

Podsumowując powyższe rozważania, należy stwierdzić, że założenie pałacowo-parkowe w Kopicach jawi się jako wybitny przykład realizacji XIX-wiecznej idei syntezy sztuk. Jego autorzy: hrabia Hans Ulrich von Schaffgotsch, Carl Lüdecke i Carl Heidenreich, kierując się świadomą postawą historyczną, stworzyli dzieło będące niepowtarzalnym przykładem XIX-wiecznego *Gesamtkunstwerk*, idealnie wpisujące się w epokę, w której powstało, w jej dylematy ideowe i poszukiwanie własnego oblicza stylowego. Spotykają się tutaj różne style historyczne oraz różne dziedziny korespondujących ze sobą sztuk – jakby podsumowując i gloryfikując przeszłość.

Słowa kluczowe / Keywords

Kopice, historyzm, *Gesamtkunstwerk*, neogoty, Lüdecke, Hans Ulrich Schaffgotsch /

Kopice, historicism, *Gesamtkunstwerk*, neogothic, Lüdecke, Hans Ulrich Schaffgotsch

Bibliografia / References

1. **Balus Wojciech**, *Zjawisko historyzmu w architekturze XIX wieku. Próba opisu*, „Dzieła i Interpretacje” 1995, t. 3.
2. **Dobesz Janusz**, *Schloss Koppitz (Kopice) – eine schlesische Residenz der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft” 1979, Bd. 33, H. 1–4.
3. **Dobesz Janusz**, *Śląskie pomniki patriotyczne Karola Lüdecke*, [w:] *Materiały do studiów nad sztuką XIX wieku*, t. 1: *Pomniki w XIX w.*, red. **J. Brendel**, Poznań 1993.
4. **Gieysztor-Milobędzka Elżbieta**, *W obronie „całościowości”. Pojęcie „Gesamtkunstwerk”*, „Kultura Współczesna” 1995, nr 3–4.
5. **Kozina Irma**, *Pałace i zamki na pruskim Górnym Śląsku w latach 1850–1914*, Katowice 2001.
6. **Krakowski Piotr**, *Wątki znaczeniowe w architekturze wieku XIX*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki” 1973, t. 11, nr 15.
7. **Krakowski Piotr**, *Z zagadnień architektury XIX w. Historyzm i eklektyzm*, [w:] *Sztuka 2. połowy XIX w. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1973.
8. **Morawińska Agnieszka**, *Sztuka budzenia uczuć*, [w:] *Ikonografia romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce*, red. **M. Poprzęcka**, Warszawa 1977.
9. **Ostrowska-Kęblowska Zofia**, *Tak zwana technologiczna estetyka Schinkla*, [w:] *Sztuka a technika. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. **M. Bielska-Łach**, Warszawa 1991.
10. **Ślęzak Władysława**, *Joanna i Hans Ulryk Schaffgotschowie jako fundatorzy kościołów w okolicach Bytomia*, Bytom 1996.
11. **Świtek Gabriela**, *Gry sztuki z architekturą*, Toruń 2013.

mgr Anna Stryczek-Janicka

Absolwentka historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Pod kierunkiem prof. zw. dr hab. Ewy Chojeckiej przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą architekturze Opola w latach 1816–1914, w epoce historyzmu. Zainteresowania naukowe: architektura XIX wieku ze szczególnym uwzględnieniem Śląska.

Summary

ANNA STRYCZEK-JANICKA / The palace and park complex in Kopice against the background of the 19th century idea of corresponding arts

The palace and park complex in Kopice, founded in the second half of the 19th century, is one of the most outstanding examples of the 19th century residential complexes in Silesian historicism. Its creators: Count Hans Ulrich von Schaffgotsch, Carl Lüdecke and Carl Heidenreich, were guided by a conscious historical attitude, and created a unique example of the 19th century *Gesamtkunstwerk*, perfectly fitting into the era in which it was built, its ideological dilemmas and the search for its own stylish aspect. This is where different historical styles meet, as do different fields of corresponding arts – as if summing up and glorifying the past. The state of unacceptable devastation in which the palace, and the park around it, is right now, slowly deteriorates the former glory of this mansion, which can be considered as a symbol of the identity of Silesian aristocracy, in the history of which the Polish and German themes intertwine, the coexistence of which Count Hans Ulrich von Schaffgotsch was so aware of – him being the owner of the land in Kopice since 1859 and an initiator of the reconstruction of the palace in 1863–1873.