

Kruszelnicki, Zygmunt

Z dziejów kultu przeszłości w Toruniu : część I

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 5 (52),
19-33

1974

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Zakład Historii Sztuki

Zygmunt Kruszelnicki

Z DZIEJÓW KULTU PRZESZŁOŚCI W TORUNIU

(Część I)

Zespół przejawów kultu przeszłości, który odnaleźć możemy na gruncie toruńskim w ciągu XVIII stulecia¹, stanowi wczesne preludium owego szczególnego stosunku do spuścizny minionych wieków, jaki się także i na naszym gruncie wykształca ze wzmoczoną siłą, zwłaszcza od czasu ostatniego rozbioru². Przełom XVIII/XIX wieku i lata, jakie bezpośrednio potem następują, wypowiadają się częściej niż poprzedni okres w dziełach sztuk plastycznych, ukazujących zabytki architektoniczne, pochodzące z ubiegłych stuleci.

Zainteresowanie poszczególnymi zabytkami i fragmentami wedut miejskich, jakie pojawia się w początkach i pierwszej połowie XIX w. na terenie całej niemalże Europy, uwarunkowane jest w znacznej mierze panującym wówczas w architekturze i innych dziedzinach sztuk plastycznych nawrotem do średniowiecza, w szczególności zaś do stylu gotyckiego. Zagadnienie to — w skali europejskiej — jest tak rozległe i tak gruntownie opracowane³, że nie sposób go, w najbardziej nawet fragmentaryczny sposób, przypominać. Spróbujmy się więc ograniczyć do paru wzmianek o owych gotycyzujących tendencjach w szeroko pojętym naszym regionie.

Wśród twórców romantycznych związanych z omawianym terenem

¹ Z. Kruszelnicki, *Historyzm w sztuce Torunia XVIII wieku*, Teka Komisji Historii Sztuki, t. 5, Warszawa—Poznań 1972, s. 5 i n.

² Por. np. J. Banach, *Zygmunta Vogla „Zbiór widoków sławniejszych państw narodowych” z roku 1806. Początki historyzmu i preromantyzmu w polskiej ilustracji*, [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*, Warszawa 1967, s. 129 i n. O działalności „zabytkoznawczej” Vogla na terenach ówczesnego zaboru pruskiego por. S. Sawicka, *Zygmunta Vogla widoki dawnego Gdańska*, *Rocznik Gdański*, t. 12, Gdańsk 1939, s. 215 i n.

³ Por. np. W. D. Robson-Scott, *The Literary Background of the Gothic Revival in Germany*, Oxford 1965; P. Korneli, *Początki neogotyku w Archalcie, Saksonii i Turynii*, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, t. 11, zesz. 3,

na uwagę zasługuje zwłaszcza słynny pisarz E. T. A. Hoffmann, który stosunek swój do architektury gotyckiej i jej XIX-wiecznego odrodzenia sformułował np. w powieści *Diable eliksiry*:

...Naśladowanie form gotyckich nastęca więcej niebezpieczeństwa niż owa dążność do antyczności. Jakkolwiek bowiem styl ten wydaje się wygodnym przy stawianiu małych kapliczek, zwłaszcza gdy budowniczy musi się liczyć z rozmiarami budynku i kosztami, wielką jednak trudność nasuwają ostre łuki, niezwykle kolumny, floresy, które naśladowuje się z tego lub owego kościoła, i tylko ten budowniczy może zrobić coś prawdziwego w tej architekturze, który czuje się ożywiony tym głębokim duchem, jaki ożywiał starych mistrzów, umiejących wszystko to, co wydaje się samowolnym i różnorodnym, złączyć wspaniale w jedną zmysłową, pełną znaczenia całość. Jednym słowem, rzadko się trafia zmysł do romantyzmu, a przecież on to właśnie powinien kierować gotyckim budowniczym, albowiem tutaj nie ma mowy o szkolarnictwie, dozwolonym przy formie antycznej...⁴

Tak charakterystyczne dla epoki romantyzmu upodobanie w zabytkach gotyku znalazło wyraz również i w zainteresowaniu miejscowymi pomnikami naszego regionu. W języku polskim wcześniej już znajdujemy tego przykład w *Podróżach historycznych* J. U. Niemcewicza, a mianowicie w podróży do Prus Królewskich, odbytej w 1812 r.⁵ W języku niemieckim przytoczyć tu można opis podróży z Torunia i Golubia do Malborka pióra J. G. Büschinga⁶. Wśród polskich badaczy „starożytności”, działających w trzydziestych i czterdziestych latach XIX w. na terenie ówczesnego zaboru pruskiego, na szczególniejszą uwagę zasługuje postać Karola Ferdynanda Ney'a. Jego „zabytkoznawcze” zainteresowania Toruniem i najbliższą okolicą naszego miasta wyraziły się przede wszystkim w opisie zamku dybowskiego, dalej w opisach związanych z kościołami Św. Jana, NP Marii i Św. Jakuba w Toruniu⁷.

Na terytoriach, należących niegdyś do zakonu krzyżackiego, głównym ogniskiem skupiającym na sobie uwagę „zabytkoznawczo” nastawionych

Warszawa 1966, s. 259 i n.; R. Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1967, zwłaszcza s. 34, 50; E. Panofsky, *Ideowe poprzedniki chłodnicy Rolls-Royce'a*, [w:] *Studia z Historii Sztuki*, red. J. Białostocki, Warszawa 1971, zwłaszcza s. 345 i n. Odnośnie zjawisk literackich, stojących u podłoża omawianego nurtu por. zwłaszcza H. Walpole, *Le Chateau d'Otrante (Préface de P. Eluard)*, Dijon 1943. Por. również: M. v. Boehn, *England im achtzehnten Jahrhundert*, Berlin 1922, s. 495 i n.

⁴ Cyt. wg E. T. A. Hoffmann, *Diable eliksiry*, tłum. L. Eminowicz, Warszawa 1958, s. 154 i n.

⁵ J. U. Niemcewicz, *Podróże historyczne po ziemiach polskich między 1811 a 1828 odbyte*, Paryż-Petersburg 1858, s. 104 i n., 241 i n.

⁶ B. Schmid, *Die Denkmalflege in Westpreussen 1804—1910*, Abhandlungen zur Landeskunde der Provinz Westpreussen, Danzig 1910, s. 48; M. Walicki, *Sprawa inwentaryzacji zabytków w dobie Królestwa Polskiego (1827—1862)*, Warszawa 1931, s. 41.

⁷ A. Mańkowski, *Karol Ferdynand Ney (1809—1850)*, Zapiski Towarzystwa Naukowego w Toruniu, t. 4, nr 11, Toruń 1925, s. 149 i n., 152; M. Walicki, op. cit., s. 41 i n.

myślicieleli był z natury rzeczy od pierwszych lat XIX w. zamek malborski⁸. W budowlu tej, jak w soczewce, skupiły się wówczas wszystkie najistotniejsze problemy i dyskusje zaprzatające umysły zapatrzonych w sredniowieczne tradycje romantyków⁹. Restauracja zamku malborskiego, jak też i szeroka, roztoczona dokoła niej dyskusja była zresztą — obok literackiej twórczości E. T. A. Hoffmanna — jedynym bodaj na naszych terenach par excellence romantycznym zjawiskiem o prawdziwie europejskim zasięgu.

Okres Biedermeieru¹⁰ wyrażał swoje retrospektywne i antykwarskie zamiłowania między innymi w ukazywaniu fragmentów zabytkowej architektury miejskiej, w odtwarzaniu malowniczych, starych zakątków. Oczywiście również i ruiny zamków, nieraz wznoszące się samotnie wśród rozległych, zielonych przestrzeni pociągały wyobraźnię romantycznych twórców w tej dziedzinie. W dziejach malarstwa i grafiki wedutowej całej niemalże Europy utwory z okresu Biedermeieru posiadają zabarwienie szczególne¹¹. Przenikająca je kameralna nastrojowość łączy się harmonijnie z zamiłowaniem starożytniczymi, z eksponowaniem budowli sredniowiecznych, dokoła których oplatały się ze szczególną siłą wspomnienia dawnej, świetnej przeszłości i wielkich historycznych postaci. Każde nieomal z większych miast miało tu swój udział, nas jednak przede wszystkim zajmują ośrodki środkowoeuropejskie, których wpływ na nasze tereny bywał z natury rzeczy bardziej bezpośredni¹². Ze względu na

⁸ J. Eichendorff, *Die Wiederherstellung des Schlosses der deutschen Ordensritter zu Marienburg*, Königsberg 1844; wznowienie: Danzig 1922, w serii Ostdeutsche Heimatbücher, t. 2.

⁹ B. Schmid, op. cit., s. 1 i n.; tenże, *Die Wiederherstellung der Marienburg*, Königsberg 1934; tenże, *Oberpräsident von Schön und die Marienburg* (Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, Geisteswissenschaftliche Klasse, 15/16 Jahr, Heft 4), Halle (Saale) 1940.

¹⁰ Por. np. E. Redslob, *Die Welt vor Hundert Jahren, Menschen und Kultur der Zeitenwende um 1840*, Leipzig 1943, s. 270 i n.; H. Sedlmayer, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19 und 20 Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Berlin 1956, s. 30 i n.

¹¹ Por. np. P. F. Schmidt, *Biedermeier-Malerei*, München 1922, zwłaszcza s. 74 i n.; H. Steinmeyer, *Mensch und Landschaft der Romantik unter besonderer Berücksichtigung der Rheinansichten*, Köln 1928, zwłaszcza s. 62, i n.; M. v. Boehn, *Biedermeier, Deutschland von 1815—1847*, Berlin (b. r. w.), w odniesieniu do widoków architektonicznych por. zwłaszcza s. 39 i n. Z opracowań poszczególnych artystów por. np. Karl Blechen. *Leben. Würdigungen. Werk*, Berlin 1940.

¹² Spośród monograficznych opracowań dawnych widoków poszczególnych miast por. np. H. Busch, *Alt-Hamburg. Bilder einer alten Stadt*, Hamburg 1939; Z. Wirth, *Prague en images*, Prague 1948; szczególnie monumentalnym wydawnictwem tego typu poszczycić się może Salzburg: F. Fuhrmann, *Salzburg in alten Ansichten. Die Stadt, Salzburg* 1963 (ze 175 całostronicowymi planszami in 4°). W literaturze polskiej por. np. M. Warkoczewska, *Widoki starego Poznania. Źródła ikonograficzne do zabudowy miasta z wieków XVII—XIX*, Poznań 1960; J. Banach, *Dawne widoki Krakowa*, Kraków 1967. W tym zakresie sporo materiałów z intere-

ówczesną konfigurację polityczną szczególny wpływ na teren dawnego zaboru pruskiego przypadł w udziale środowisku berlińskiemu, na którym atmosfera Biedermeieru tak mocne wycisnęła piętno¹³.

Wizje zabytkowej architektury o zabarwieniu wyraźnie już romantycznym po raz pierwszy na naszych terenach wprowadza Friedrich Gilly w swoim słynnym cyklu rysunków zamku malborskiego, sztychowanych następnie przez Fricka¹⁴. W utworach tych romantyczny kult średniowiecznego rycerstwa i wyidealizowany obraz dawnych, świetnych czasów doszedł do głosu w postaci niezwykle intensywnej. Aby nie zakłócić w niczym średniowiecznej wizji — twórca nie tylko zaludnia niektóre ze swych wizerunków postaciami krzyżackich rycerzy i knechtów; także i tam, gdzie ukazuje zrujnowane fragmenty architektury we współczesnym mu stanie — eliminuje wszystkie późniejsze dobudówki, aby przedstawić średniowieczne relikty w formie całkowicie czystej.

Znacznie częściej jednak spotkać możemy wśród malarskiej i graficznej spuścizny owych czasów wizerunki, ukazujące zabytkową architekturę miejską z całym dobrodziejstwem inwentarza, a więc z wszystkimi późniejszymi dodatkami i zmianami, tak jak się ona naprawdę przedstawiała oczom ludzi pierwszej połowy XIX w. Okres Biedermeieru zapisał się pod tym względem dość obficie w wielu miastach północnej części ówczesnego zaboru pruskiego¹⁵.

W Toruniu pierwszym bodajże z zachowanych przedstawień wedytowych o zabarwieniu zdecydowanie już romantycznym jest akwabela Teodora Neu, na której znajdujemy widok miasta od strony zachodniej z istniejącym jeszcze wówczas kościołem dominikańskim. Był to rok 1832¹⁶.

sującego nas okresu dostarczają też prace, omawiające kulturę okresu Biedermeieru w poszczególnych miastach, por. np. A. T. Leitch, *Wiener Biedermeier*, Bielefeld-Leipzig 1941; P. Weiglin, *Berliner Biedermeier*, Bielefeld-Leipzig 1942; jako przykład pracy omawiającej cykl widoków miasta z okresu Biedermeieru przytoczyć można np. T. Mańkowski, *Lwów przed laty osiemdziesięciu we współczesnych litografiach Zakładów Pintera*, Lwów 1928.

¹³ P. Weiglin, op. cit.

¹⁴ A. Oncken, *Friedrich Gilly 1772—1800*, Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, z. 5, Berlin 1935, s. 128 i n., 131 i n., 142, tabl. 82 i n.; A. Rietdorf, *Gilly. Wiedergeburt der Architektur*, Berlin 1940, s. 20 i n., ryc. 11 i n.; co do wcześniejszych zainteresowań Gilly'ego architekturą zabytkową — A. Rietdorf, op. cit., s. 13 i n., ryc. 5 i n., z czasów nieco późniejszych por. wyidealizowaną wizję zamku malborskiego z 1814 r. pędzla C. L. Rundta: A. Rohde, *Ostpreussische Maler der Biedermeierzeit*, Königsberg (b. r. w.), s. 22 i n. i tabl.

¹⁵ Reprodukcje w pracy H. B. Meyer, *Graudenz. Eine Stadtgeschichte in Bildern*, Danzig 1941; *Bydgoszcz, Historia, kultura, życie gospodarcze*, praca zbiorowa, Gdynia 1959, zwłaszcza s. 80 i n.; szczególnie ciekawy w interesującym nas tu kontekście jest obraz M. A. Piotrowskiego, przedstawiający nie istniejące dziś ruiny zamku bydgoskiego — por. J. Puciata-Pawłowska, *Maksymilian Antoni Piotrowski (1813—1875)*, Studia Pomorskie, t. 2, Wrocław 1957, s. 440, ryc. 5.

¹⁶ Z. Kruszelnicki, *Dawne widoki Torunia*, Studia Pomorskie, t. 2, Wrocław 1957, s. 388 i n., ryc. 34. W Archiwum Wojewódzkim w Bydgoszczy, Oddział

Wizerunek ten stanowi pewnego rodzaju zapowiedź przedstawień w różnych technikach — jakie pojawiają się w naszym mieście u schyłku pierwszej połowy XIX w., ukazując poszczególne zabytki, czy też szersze fragmenty dawnej zabudowy Torunia. Wedutowe przedstawienia toruńskie, jakie powstają w drugiej zwłaszcza połowie czterdziestych lat XIX w. częściowo tylko są obiektami samoistnymi, poza tym natomiast stanowią ilustracyjne uzupełnienie ówczesnych publikacji, również zajmujących się zabytkami architektonicznymi grodu Kopernika.

Najciekawszym niewątpliwie jest zespół dziesięciu gwaszy, związanych z nazwiskiem T. E. Radtke'go, a pochodzących z lat 1847—1850¹⁷. Na temat autora tych obiektów nie udało się — jak dotąd — odnaleźć jakichkolwiek pewnych wiadomości źródłowych, na zachowanych na gwaszach podpisach występują jedynie inicjały imion. Jeden jednak znany ze słowników artysta mógłby okazać się — pomimo wszystko — identyczny z omawianym twórcą toruńskich wedut. Jest nim Edward Leopold Radtke, portrecista i malarz historyczny, urodzony w Grudziądzu 14 X 1825, uczeń Jana Samuela Otto, czynny w późniejszych latach w Berlinie i Blankenburgu nad Hawelą, twórca m.in. portretów Fryderyka Wilhelma IV oraz prof. Ehrenberga, jak też obrazu ołtarzowego w kościele w Blankenburgu. Jego mistrz natomiast J. S. Otto, (1798—1878), portrecista i pejzażysta, miedziorytnik i litograf był we wcześniejszym okresie swej działalności zatrudniony przez Schinkla przy rytowaniu rysunków architektonicznych¹⁸.

Poza częściową rozbieżnością inicjałów (T. E. i E. L.) wszystkie inne przytoczone tu okoliczności dobrze dałyby się zastosować do hipotetycznej biografii toruńskiego weducisty. A więc miejsce urodzenia — ziemia chełmińska, wiek — w chwili wykonywania toruńskich gwaszy — 22—25 lat, wreszcie przeszkolenie u J. S. Otto, związanego z Schinklem i rysunkami architektonicznymi. Co więcej, dalsze dzieje Edwarda Leopolda Radtke'go — poświęcenie się malarstwu portretowemu i historycznemu oraz działalność zlokalizowana z dala od Torunia — także dobrze by harmonizowały z osobą twórcy toruńskich gwaszy.

Trzyletnia bowiem działalność toruńska tego ostatniego nosi na sobie

w Toruniu, Zespół: Muzeum Miejskie, sygn. 584, karta 232 — znajduje się rachunek z dnia 15 sierpnia 1909 r. za wyżej wymienioną akwarelę. Rachunek wystawiony został przez Antykwariat L. Saalman, Berlin NW 5, Stephanstr. 25, na kwotę 9,50 Mk.

¹⁷ G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu. Zarys dziejów*, [w:] *Dzieje Torunia*, Praca zbiorowa z okazji 700-lecia miasta pod red. K. Tymienieckiego, Toruń 1933, s. 543 i n.; Z. Kruszelnicki, *Z zagadnień starożytnictwa toruńskiego pierwszej połowy XIX wieku*, Biuletyn Historii Sztuki, nr 3/4, Warszawa 1970, s. 407 i n., reprodukowanych jest tam 8 gwaszy Radtkego.

¹⁸ Dotyczy E. L. Radtkego: U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, t. 27, Leipzig 1933, s. 552; odnośnie do J. S. Otto: U. Thieme, F. Becker, op. cit., t. 26, Leipzig 1932, s. 92.

wyraźne piętno pewnej efemerydy, czegoś fragmentarycznego i pozbawionego kontynuacji. Nie znajdujemy na gruncie toruńskim ani dalszych obiektów, które można by z owym twórcą połączyć, ani też samo nazwisko i osoba T. E. Radtke'go nie pozostawiła w naszym mieście jakichś dalszych śladów. Należałoby przyjąć, że zarówno pobyt w Toruniu, jak i zainteresowanie malarstwem wedytowym było u owego Radtke'go krótkim młodzieńczym epizodem, po którym nastąpiła działalność z innymi już miastami i innymi dziedzinami malarstwa związana. Jedynie sprawa rozbieżności inicjałów pozostać musi — na razie przynajmniej — otwarta.

Zespół gwaszy Radtke'go nie dotrwał do naszych czasów jako oryginalna całość. Tylko dwa z nich istnieją w oryginale w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu: Widok ruin zamku krzyżackiego w Toruniu oraz Widok ogólny Torunia od wschodu. Dwa dalsze znane są nam dziś jedynie z fotografii: Kościół św. Katarzyny i Zaułek Prosowy; pozostałych sześć zachowanych jest w tymże Muzeum w postaci kopii, wykonanych w czasie ostatniej wojny (głównie w 1944 r.) przez K. Ruhoffa. Także sygnowanie i datowanie owych obiektów przez Radtke'go nie jest pełne.

Bezpośrednio zachowanym śladem są jedynie sygnatury na dwu oryginalnych gwaszach. Na widoku ruin zamku krzyżackiego znajdujemy napis: gez. von T. E. Radtke Thorn im Juli 1847; na ogólnym zaś widoku miasta od wschodu widnieje inskrypcja: Thorn Januar 1850 T. Radtke fec. Napisy zamieszczone na kopiach lub fotografiach pozostałych widoków sugerują, że ich pierwowzory wyszły również spod pędzla tego artysty. Sprawa uznania tego znanego nam bezpośrednio lub pośrednio zespołu za kompletny lub niekompletny musi pozostać przynajmniej na razie otwarta.

W sensie tematycznym obiekty te podzielić można na cztery grupy: dwa przedstawienia nie istniejących już za czasów Radtkego kościołów, cztery przedstawienia pozostałości architektury obronnej: zamkowej i miejskiej, trzy przedstawienia fragmentów zabudowy ulicznej oraz jeden widok ogólny miasta od strony wschodniej.

Dwa pierwsze wizerunki posiadają w samym swym założeniu najwyraźniej „archeologiczny” charakter, utrwalając pamięć obiektów, które zniknęły z powierzchni ziemi trzydzieści parę lat przed okresem działalności Radtke'go: kościół Św. Jerzego w roku 1811, kościół Św. Katarzyny w roku 1814¹⁹.

¹⁹ K. G. Praetorius, J. E. Wernicke, *Topographisch-historisch-statistische Beschreibung der Stadt Thorn und ihres Gebietes*, Thorn 1832, s. 205 i n.; G. Chmarzyński, op. cit., s. 490 i n.; kościół Św. Jerzego posiada dosyć bogatą dokumentację ikonograficzną, por. G. Cuny, *Beiträge zur Kunde der Baudenkmäler in Westpreussen. Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn*, Thorn 1899, z. 12, ryc. 10 na tabl. IV; R. Heuer, *Thorn-St. Georgen*, Thorn 1907, ryc. na s. 21, 47, 81, 84; tenże, *Das Merkwürdigste in, bey und um Thorn. 50 Zeichnungen von George Friedrich Steiner*, Berlin 1925, ryc. 21.

Czternastowieczny kościół Św. Jerzego, położony niegdyś wraz z przyległym doń szpitalem poza obrębem murów miejskich niedaleko Bramy Chełmińskiej, został przed zburzeniem utrwalony na akwareli, wykonanej przez nieznanego twórcę z inicjatywy kupca Jakuba Efraima Wenera. Akwarela ta, wspomniana przez Praetoriusa-Wernickego, Cuny'ego i Heuera²⁰ oraz reprodukowana przez tego ostatniego znajdowała się niegdyś w zakrystii nowomiejskiego kościoła ewangelickiego. Oglądając reprodukcję tego widoku stwierdzamy, że jest on — o dziwo — wręcz identyczny z niezachowaną, a znaną z kopii i fotografii kompozycją Radtke'go. Różnica pomiędzy nimi sprowadza się jedynie do treści i kształtu liter w podpisie zamieszczonym u dołu. Na widoku z nowomiejskiego zboru ewangelickiego wykonany jest on pisaną minuskułą i głosi: „Andenken der am 9^{ten} Juni abgebrochenen St. Georgen Kirche gewidmet dem zeitigen Vorsteher Herrn Ephraim Jacob Werner”, na widoku zaś przypisywanym Radtkemu znajdujemy napis drukowaną majuskułą, który brzmi: „Die St. Georgen Kirche welche am 9^{ten} Juni 1811 abgebrochen worden ist”, a poniżej małymi literkami: „Th. Ed. Adl Radtke scl. Thorn, d. 22 Juli 1847”.

W tym więc wypadku występuje chyba Radtke w charakterze dosłownego kopisty; wprawdzie reprodukcja akwareli z czasów zburzenia nie pozwala rozeznąć wszystkich szczegółów, jakie odczytać się dadzą na kopii Ruhoffa wykonanej według Radtke'go — ale żadnych uchwytnych różnic nie da się zauważyć. W szczególności trudno orzec, czy zupełnie identyczne są stroje ukazanych postaci; te jednak jakie widzimy u Radtke'go — Ruhoffa mogłyby pochodzić także z lat około 1810, a nawet bardziej odpowiadają tej dacie, aniżeli schyłkowi czterdziestych lat XIX w. Na pierwszym planie obydwu widoków ukazane zostały małe domki o typowo podmiejskim charakterze. Bramka w okalającym kościół murze posiada wyraźnie klasycystyczną formę i prawdopodobnie wzniesiona była na krótko przed zburzeniem całości. Występujący tu bogaty sztafaż figuralny znamieny jest dla wszystkich niemal gwaszy Radtke'go.

Mały kościółek Św. Katarzyny został wraz z cmentarzem ufundowany przez radę nowego miasta Torunia w 1360 r. za Bramą Bydłęcą²¹. Na wizerunku Radtke'go kościółek Św. Katarzyny — o konstrukcji ryglowej — ukazany został od strony wieży i głównego wejścia. Dokoła na pagórkowatym terenie widoczny jest cmentarz i podmiejskie domki. Charakterystyczny sposób opracowania wzniesień terenów i płotów wykazuje pewne analogie z tradycją formalną Steinera i jego następców, która ujawniała się skądinąd nie tylko w rysunkach, lecz sporadycznie

²⁰ K. G. Praetorius, J. E. Wernicke, op. cit., przyp. na s. 207 i n.; G. Cuny, op. cit., s. 19; R. Heuer, *Thorn-St. Georgen*, s. 82 i n. ryc. na s. 83.

²¹ K. G. Praetorius, J. E. Wernicke, op. cit., s. 208; mowa tam m. in. o ołtarzu z Górska znajdującym się od 1722 r. aż do jego zburzenia, nie ma natomiast żadnej wzmianki o sporządzeniu jakiegoś widoku obiektu przed jego zagiadą.

również i w malarstwie²². Kondukt pogrzebowy po prawej stronie podkreślać ma cmentarny charakter kościółka, malowniczo zaś rozmieszczone na cmentarzu postacie są znamienne dla całego malarstwa pejzażowego pierwszej połowy XIX w.²³

Jeśli weźmiemy pod uwagę, że chcąc odtworzyć nie istniejący już od trzydziestu paru lat kościół Św. Jerzego skopiował Radtke ów anonimowy wizerunek wykonany jeszcze „za życia” odnośnej budowli — to naturalną rzeczą kolejną domyślać się możemy analogicznego zabiegu także i przy odtwarzaniu kościółka Św. Katarzyny, który zakończył swe istnienie w trzy zaledwie lata po Św. Jerzym. W przeciwieństwie jednak do Św. Jerzego brak nam konkretnej wzmianki o wykonaniu jakiegoś akwarelowego wizerunku kościółka Św. Katarzyny przed jego zburzeniem.

W odróżnieniu od dwu pierwszych „rekonstrukcyjnych” czy też kopiujących wcześniejsze pierwowzory wizerunków — reszta ukazuje fragmenty Torunia takimi mniej więcej, jakimi przedstawiały się one oczom Radtke’go i jego współczesnych.

Dwa spośród gwaszy przedstawiają toruńską Krzywą Wieżę. Ściślej mówiąc: pierwszy z nich ukazuje odcinek miejskich murów obronnych na południowo-zachodnim narożniku ich pierścienia, w pobliżu koszar nadwiślańskich. Widoczne są tu dwie krzywe wieże: ta która istnieje po dziś dzień, należąca jeszcze do południowego ciągu murów i druga, od zachodniej już strony miasta; obie otoczone dużą ilością drobnych przybudówek. Brak tu tak charakterystycznego dla Radtke’go sztafażu figuralnego. Notabene ta partia murów widoczna jest — w znacznie szerszym kontekście — także i na wspomnianej poprzednio akwareli Neu’a, jednak krzywizna owej „drugiej” wieży nie jest tam całkiem wyraźnie zaznaczona²⁴. Jak wiadomo, partia murów pomiędzy „właściwą” Krzywą Wieżą a zburzoną Bramą Starotoruńską tak poważnie została zniszczona przez budowę w tym miejscu w końcu XIX w. dawnej gazowni, że dziś odcinek ten istnieje tylko w partii przyziemnej.

Sprawa jest o tyle ciekawa, że Krzywa Wieża od dawna już uchodziła za szczególną osobliwość Torunia. W końcu XVII w. pojawia się fantastyczna opowieść o genezie tej budowli²⁵; legenda ta, traktująca Krzywą Wieżę jako świadomie stworzone curiosum architektoniczne stała się na-

²² Z. Kruszelnicki, *Dawne widoki Torunia*, zwłaszcza ryc. 17, 19 i n.

²³ Por. np. w tym kontekście: A. Melbechowska-Luty, *Teofil Kwiatkowski 1809—1891*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, szczególnie widoki związane z Awinionem.

²⁴ Także i Karol Alberti uwiecznił na jednym ze swych gwaszy ten fragment miasta, ale tu widoczna jest tylko „właściwa” Krzywa Wieża, zresztą w swej dawnej postaci, zwieńczona wysokim dachem.

²⁵ Wcześniejsze, to jest sprzed XIX w. pochodzące zdania na temat Krzywej Wieży są zestawione: K. G. Praetorius, J. E. Wernicke, op. cit., s. 139 i n.

wet jedną z „tajemnic”, w którą wprowadzani byli uroczyście świeżo upieczeni członkowie miejscowych cechów rzemieślniczych²⁶. Jednak cała ta tradycja, która w popularnej wersji ustnej jest żywa po dzień dzisiejszy — od dwustu kilkudziesięciu lat mówi wciąż wyraźnie o „Krzywej Wieży” w liczbie pojedynczej. W żadnej natomiast wersji nie spotykamy — o ile wiadomo — jakiegokolwiek wzmianki o „krzywych wieżach” toruńskich w liczbie mnogiej. Czyż możliwe jest, aby przez tyle dziesięcioleci zauważano osobliwość Krzywej Wieży, nie zauważywszy jednocześnie identycznego niemal charakteru jej — o kilka zaledwie metrów stojącej — siostrzycy?

Można by powiedzieć po prostu, że skrzywienie wieży stojącej pomiędzy Krzywą Wieżą a dawną Bramą Starotoruńską jest tylko fantazją Radtke’go. Ostrożniejsze jednak sformułowanie brzmiałoby — że malarz ten znacznie mocniej zaakcentował jakieś nikłe w istocie odchylenie drugiej wieży od pionu, aby uczynić z niej adekwatny odpowiednik jej słynnej sąsiadki. Przypuszczenie takie potwierdza się w pełni przy lekturze wydanego kilkanaście lat wcześniej, bo w roku 1832, gruntownego opisu Torunia Praetoriusa-Wernickego. Powiedziano tam, iż mur oraz dwie baszty, znajdujące się pomiędzy Krzywą Wieżą a Bramą Starotoruńską są także nieco pochyłe²⁷. Przeciwno rzeczywiście kuriozalnemu charakterowi tej drugiej — a ewentualnie i trzeciej, nie ukazanej przez Radtke’go — wieży przemawiałby również fakt ich bezceremonialnego zburzenia podczas budowy gazowni. Gdyby stanowiły one taką osobliwość miasta jak obiekt sąsiedni, zniszczenie ich wywołałoby co najmniej jakieś głośne protesty miłośników Torunia — a po niczym takim nie dochowały się do naszych czasów ślady²⁸.

Drugi gwasz Radtke’go z tej grupy przedstawia „właściwą” Krzywą Wieżę, oglądaną od strony nadwiślańskich terenów wojskowych przylegających do dawnych koszar. Ten wojskowy charakter znalazł wyraz w szeregu postaci ukazanych na pierwszym planie. Ogólnie biorąc, miejsce to niewiele zmieniło się do dnia dzisiejszego²⁹, problematyczne więc zdają się być pewne ukazane elementy. Otóż widoczny na prawo od Krzywej Wieży piętrowy budynek o dachu czterospadkowym — nie posiadający w każdym bądź razie dzisiaj swego realnego odpowiednika — wydaje się być zniekształconą reminiscencją samego budynku koszar nadwiślańskich z dwudziestych lat XIX w.

²⁶ S. Herbst, *Toruńskie cechy rzemieślnicze, Zarys przeszłości*, Toruń 1933, s. 47.

²⁷ K. G. Praetorius, J. E. Wernicke, op. cit., s. 140.

²⁸ Także i T. Koerner, *Thorn, seine ehemalige Bedeutsamkeit und seine alten Baudenkmäler*, Thorn 1879, s. 64. wspomina tylko o jednej Krzywej Wieży podając za Zerneckem jej legendarną historię.

²⁹ Tj. do chwili rozpoczęcia budowy tzw. „ślimaka” z Placu Rapackiego na nadbrzeże wiślane.

Przypuścić można, że chodziło Radtke'mu o to, by ukazać plac przed koszarami i fragment budynku koszar, eksponując przy tym Krzywą Wieżę, która przy ścisłym odtworzeniu rzeczywistego układu przestrzennego znalazłaby się na lewo, poza ramami kompozycji. Pociągnęło to z kolei za sobą konieczność znacznego obniżenia na wizerunku wysokości koszar, aby nie niweczyły one sylwety Krzywej Wieży. Mielibyśmy więc w obydwu widokach z krzywymi wieżami przykłady dość swobodnego przekomponowywania rzeczywistych motywów, przykłady pewnego, rzecz można „ulepszania” fragmentów Torunia w myśl potrzeb artystycznej kompozycji. W obu omówionych wyżej wizerunkach widać pewne tematyczne zbliżenie do jednego z gwaszy Alberti'ego sprzed pół wieku: także i tamten przecież „starożytnik” ukazał między innymi południowo-zachodni narożnik murów miejskich³⁰.

Wyraźniejsze jeszcze nawiązanie do tradycji poprzedniego, XVIII-wiecznego cyklu ujawnił Radtke w dwu dalszych gwaszach, obierając tym razem za temat ruiny toruńskiego zamku krzyżackiego. Wybór tego motywu nie dziwi bynajmniej: zamiłowanie do wszelkiego rodzaju średniowiecznych „zwalisk” było jednym z najbardziej znamienitych przejawów „starożytnictwa” tego okresu, a siedziba Zakonu Krzyżowego była nadto jednym z obiektów, odgrywających szczególną rolę w dziejach Torunia.

Już Alberti³¹, ukazując fragment pozostałości krzyżackiego zamku, wyeksponował Dansker wraz z przylegającą doń arkadą; nic dziwnego, bo była to najlepiej stosunkowo zachowana i najbardziej wyrazista pod względem plastycznym część ruin. Radtke opracował Dansker dwukrotnie: nie są to właściwie dwa wizerunki, lecz raczej dwie wersje tego samego ujęcia. W przeciwieństwie do Albertiego, który ukazał Dansker frontalnie od strony północnej — Radtke przedstawił go w perspektywie, prawdopodobnie patrząc z wysokiego szczytu, jaki wznosi się na wschód od terenów zamkowych; w ten sposób widoczna jest tu w skrócie cała ruina zamku.

Oba te gwasze Radtke'go dałoby się umownie określić jako „wersję szerszą” i „wersję węższą”; pierwsza zachowana jest jedynie w kopii Ruhoffa, druga (większa zresztą formatem) stanowi jeden z dwu zachowanych oryginałów Radtke'go. Wersja szersza ujmuje widok z większego nieco oddalenia, dzięki czemu widoczny jest tu na pierwszym planie fragment zarosłego trawą wzgórze. W pierwszej „szerszej” wersji występuje też sztafaż figuralny, nieobecny w drugim gwaszu. Na pierwszej wersji widać też lepiej wątek murów arkady łączącej Dansker z głównym korpusem zamku; zaznaczają się tu owe trójkątne szczytiki, zabudowane wówczas — i do ostatnich zresztą czasów — do poziomu równego,

³⁰ H. Piśkorska, *Zbiory kartograficzne Archiwum m. Torunia*, Wydawnictwa Archiwum Miasta Torunia, t. 1, Toruń 1938, s. 41, poz. 267.

³¹ Ibid.

zwieńczonego daszkiem muru. W wersji „węższej” występuje natomiast pewien element, którego nie spotykamy w „szerszym” ujęciu: szereg drzew ukazano tu jako kwitnące, co notabene niezbyt harmonizuje z umieszczoną na wizerunku datą „Juli 1847”. Świadczyłoby to co najmniej o tym, że ostateczna realizacja gwaszy odbywała się nie w plenerze, lecz w pracowni, i że owa data oznacza termin malowania, lecz nie czas percepcji motywu przez artystę. Jeszcze wyraźniej rozbieżność pomiędzy podaną porą roku a wyglądem roślinności występowała w oryginale tzw. wersji „szerszej”. Otóż na fotografii, wykonanej według zaginionego oryginału, znajdujemy datę: „Thorn. d. 2 Febr. 1849”, co kontrastuje tym bardziej z bujną zielenią, w jakiej tonie całe przedstawienie.

Podkreślić warto, że w obu gwaszach cały teren właściwego zamku potraktowany został jako obficie zadrzewione, ustronne zacisze; charakter ten zatracił zresztą zamek krzyżacki dopiero po stu kilkunastu latach w czasach całkiem niedawnych. Spośród natomiast elementów od dawna już nieistniejących zwrócić należy uwagę na drewniane schodki i belwederki, które nadawały temu zakątkowi jeszcze bardziej parkowy charakter; również i ten szczegół wyraźniej dojrzeć można w wersji „szerszej”. Ciekawe, że nie skorzystał Radtke w szerszej mierze z możliwości ukazania „malowniczych ruin” właściwego centralnego budynku zamkowego, tonącego wówczas w tajemniczym, zielonym gąszczu. W każdym razie dzieło takie do nas nie dotrwało; nie pokusił się też Radtke — w przeciwieństwie do Albertiego — o przedstawienie ruin zamku dybowskiego.

Karol Alberti był prekursorem Radtkego także i w zakresie przedstawiania fragmentów zabudowy ulicznej z tendencją do eksponowania niektórych szczególnie interesujących fasad. Wizerunkiem tego typu był np. gwasz Albertiego ukazujący fragment ulicy Żeglarskiej z plebanią kościoła Św. Jana, w jej pierwotnej, gotyckiej postaci³². Inny nieco charakter posiada rysunek Koeniga z roku 1822, ukazujący widok ul. Żeglarskiej od strony południowej³³. Wizerunki tego typu bardziej chyba jeszcze oddawały ogólną atmosferę współczesnego życia miejskiego, aniżeli przedstawienia poszczególnych budowli sakralnych czy obronnych.

U Radtkego pierwszy z trzech tego typu gwaszy ukazuje północno-wschodni narożnik Rynku Staromiejskiego z widocznymi wylotami ulicy Chełmińskiej (dziś Dzierżyńskiego) i Szewskiej. Po lewej stronie widać część fasady Gospody pod Złotym Koziorożcem, znajdującej się niegdyś w północnej pierzei rynkowej, tuż przy narożniku ul. Chełmińskiej³⁴. Tę

³² Ibid.

³³ Repr. J. Puciata-Pawłowska, *Z dziejów stosunków artystycznych Torunia i Gdańska w XVI i XVII wieku*, Teka Komisji Historii Sztuki, t. I, Toruń 1959, ryc. 37 na s. 221.

³⁴ K. G. Praetorius, J. E. Wernicke, op. cit., s. 124; prócz dawnej nazwy wspomniana jest tam wówczas (1832) obowiązująca, tj. „Zum deutschen Hause”.

reprezentacyjną polichromowaną fasadę z XVIII stulecia odtworzył Radtke ze szczególną pieczołowitością, uwidaczniając m.in. dokładnie firmowe godło nad portalem. Po prawej stronie widoczny jest fragment domu stojącego przy narożniku Rynku i ul. Szewskiej z wejściem do sklepu i częścią szyldu (w kolejnych wierszach widać urywki napisu: Ed... Herr... Mag...); w drzwiach sklepu widać stojącą sprzedawczynię.

Trzy kamienice stojące po prawej stronie ul. Chełmińskiej zostały dość dokładnie odtworzone, z wyjątkiem środkowej przesłoniętej drzewami. Sztafaż figuralny posiada na tym gwaszu charakter specyficzny; ponieważ Rynek Staromiejski był najbardziej reprezentacyjnym punktem Torunia, ukazano na pierwszym planie trzech eleganckich panów i damę; nie brak oczywiście innych postaci, np. listonosza.

Drugi fragment zabudowy miejskiej, utrwalony przez Radtkego, ukazuje Zaulek Prosowy widziany od strony wylotu ul. Wysokiej, patrząc w stronę Bramy Paulińskiej. Po prawej stronie na pierwszym planie widnieją otoczone murem tereny wojskowe na miejscu zburzonego kilkanaście lat wcześniej kościoła dominikańskiego, oraz przedtem jeszcze zniszczonego klasztoru. Dalej w głębi widnieje boczna fasada długiego domu o czterospadkowym dachu. Budynek ten — oprócz widocznej z dala wieży ratuszowej i szczytu kościoła NPMarii — to właściwie jedyny element zachowany tam po dzień dzisiejszy i mogący służyć za punkt orientacyjny. Za domem tym wznosi się wyniosły masyw zburzonej w drugiej połowie stulecia Bramy Paulińskiej³⁵. Na lewo od tej budowli, widać niską w tym miejscu zabudowę Mostu Paulińskiego, dziś gruntownie zmienioną; po lewej stronie kompozycji wznoszą się domy zwieńczone szczytami; stoi tu też charakterystyczna studzienka.

Niezupełnie jasny jest charakter środkowej części pierzei pomiędzy wylotami ul. Strumykowej i Małych Garbar. Sądząc po sterczących spoza parterowego muru belkach można by przypuszczać, że w pierzei tej rozpoczęto już wówczas wyburzenia, które w konsekwencji doprowadziły do opróżnienia tego terenu pod budowę nowego gmachu gimnazjum Kopernika³⁶. Poza zwykłym u Radtkego sztafażem figuralnym obejrząc tu też można dokładnie ówczesny sposób brukowania ulic kamieniami polnymi.

Trzeci z gwaszy omawianej grupy jest bodajże, jak dotąd, najbardziej spopularyzowany³⁷. Ukazuje on fragment zachodniej pierzei ul. Piekary, przy czym artyście chodziło głównie o ukazanie fasad trzech kamienic mieszczańskich, z których środkowa szczególnie odznaczała się bogatym

³⁵ T. Koerner, op. cit., s. 61 i n.

³⁶ *Führer durch Thorn und seine Umgebung*, Thorn 1917, s. 69; jednakże ciekawą zapowiedź budowy gmachu gimnazjalnego napotykać już w czasie nader bliskim wykonywania gwaszy, por. Thorner Wochenblatt, Nr 85, 26 Juli 1849, s. 438.

³⁷ Repr. np. G. Chmarzyński, *Toruń dawny i dzisiejszy*, Toruń 1933, tabl. 1. 38; M. i E. Gąsiorowscy, *Toruń*, Warszawa 1963, ryc. 18.

szczytem. Do czasów dzisiejszych przetrwała jedynie fasada pierwsza od lewej. Intencja „zabytkoznawcza” jest na tym gwaszu szczególnie uwypatniona; dominowała chęć utrwalenia wyglądu zabytkowych fasad. Trudno orzec, jak dalece owa „rujnacja” budynków, jaką zauważamy na wizerunku, jest przejawem romantycznych zamiłowań do malowniczości i „poezji ruin”, w jakim zaś stopniu odzwierciedla ona rzeczywisty podupadek stanu znacznej części zabudowy Torunia w tym okresie. Wśród rozrzuconych na ul. Piekary postaci — prócz wojskowych w mundurach — zwracają uwagę kominiarz i kominiarczyk z drabinami; postacie to dosyć ulubione w malarstwie owych czasów³⁸. Na fotografii nie zachowanego oryginału Radtkego odczytać można napis: „Nach der Natur aufzu. gez: von T. E. Radtke Thorn d 16^{ten} Juni 1847”. Natomiast poniżej widnieje napis, częściowo ucięty, który głosi: „Thorn Bäcker Str No 226, 227, 228” (numery posesji).

W ogólnym nastroju i charakterze gwasz ten stanowi jakby bardzo dalekie i skromne echo tej koncepcji, z której wyrósł niegdyś słynny obraz „Uliczka w Delft” Jana Vermeer’a van Delft³⁹. Koncepcja tego arcydzieła znajdowała zresztą nowsze odbicie w malarstwie niderlandzkiego romantyzmu⁴⁰, bliskim czasowo omawianemu toruńskiemu obiektowi.

Widok Torunia od strony wschodniej⁴¹ jest drugim zachowanym w oryginale gwaszem Radtkego, co znajduje wyraz w jego poziomie artystycznym, odbijającym uderzająco od obiektów, znanych nam dziś tylko z kopii. W pewnym sensie nawiązał i tu artysta do tradycji Albertiego. Należy jednak podkreślić, że ukazywanie panoramy Torunia od strony wschodniej uwarunkowane było w znacznej mierze „spacerowym” charakterem tej partii okolic miasta, bogactwem dominującej tu zieleni, wreszcie wzniesieniem terenu, umożliwiającym oglądanie miasta z góry, od strony jego dachów i szczytów. Tradycyjny motyw rozłożystego drzewa, obramiającego tu kompozycję z prawej strony, podejmowany bywał niejednokrotnie przez malarstwo XIX w. dla spotęgowania nastroju rozległej,

³⁸ Por. np. Litografię Mariana Jaroczyńskiego z powinszowaniem Nowego Roku (kominiarz na tle starych kamienie); F. Zygariowski, *Marian Jaroczyński. Przyczynek do dziejów sztuki wielkopolskiej*, Poznań 1938, s. 104, poz. 209; por. również *National-Galerie. Karl Blechen...*, s. 236 i n.

³⁹ E. Plietzsch, *Vermeer van Delft*, München 1939, s. 18, 24, 50, 56, tabl. 11,

⁴⁰ F. M. Huebner, *Die Kunst der niederländischen Romantik*, Düsseldorf 1942, tabl. 34 i n., zwłaszcza tabl. 35.

⁴¹ Z. Kruszelnicki, *Dawne widoki Torunia...*, s. 386 i n., ryc. 32. W Archiwum Wojewódzkim w Bydgoszczy, Oddział w Toruniu, Zespół: Muzeum Miejskie, sygn. 584, karta 222 — znajduje się pismo A. Semra u’a z dnia 12 czerwca 1909 r. do Zarządu Miejskiego w Toruniu w sprawie nabycia powyższego gwaszu. Nabyty został on w dniu 27 maja 1909 r. od lekarza dr Hänora na terenie ówczesnych Prus Wschodnich.

rozszerzającej się w głąb przestrzeni⁴². Zresztą sama koncepcja ukazania miasta poprzez przedstawianie wyłącznie niemal dachów, szczytów i wież przewija się przez całe XIX stulecie⁴³, wytwarzając dzieła bardziej realistyczne, jednocześnie zaś bardziej nastrojowe, aniżeli to bywało w poprzednich wiekach.

W widoku ogólnym Torunia — drugim z zachowanych oryginałów Radtkego — zastanowić musi, podobnie jak na wizerunku ruin zamku krzyżackiego, dysharmonia pomiędzy datą: Januar 1850 a soczystą zieleńią uwidocznionych na pierwszym planie traw i liści. Całkiem wyraźnie widać „pracowniany” charakter utworu, co najwyżej w szkicach wykonywanego na miejscu, w ostatecznej zaś wersji realizowanego w oderwaniu od sytuacji, którą przedstawiał.

Sprawa jednolitości zachowanego *oeuvre* Radtkego winna być rozpatrywana w pierwszym rzędzie na przykładzie dwóch zachowanych w oryginale, sygnowanych i datowanych dzieł: „węższej” wersji ruin zamku i widoku Torunia od wschodu. Utwory te pod względem formalno-stylistycznym różnią się od siebie dość znacznie. Widok Torunia od wschodu cechuje delikatność i precyzja właściwa prawdziwemu, rasowemu miniaturzyście. Szczególnie ujawnia się to w ukazaniu Wisły, terenów po drugiej stronie rzeki, dalekich horyzontów oraz zasnutego chmurkami nieba. Zwłaszcza rzeka, ujęta w bladobeżowej tonacji z iskrzącymi się na niej białymi plamami jest tego wymownym przykładem. Podobnej subtelności nie odnajdujemy na widoku ruin zamku. Powierzchnia nieba czy Wisły, w porównaniu z analogicznymi miejscami na widoku ogólnym, jest tu raczej martwa. W ogóle nie jest to jakby dzieło tak wytrawnego twórcy, jaki dał znać o sobie w tym drugim, późniejszym wizerunku.

Jeśli by założyć, iż okres pomiędzy lipcem 1847 a styczniem 1850 r., dzielący od siebie powstanie tych dwu gwaszy, był właśnie czasem najbardziej intensywnej edukacji artystycznej Radtkego — mającego wówczas hipotetycznie 22—25 lat — to dystans różniący poziom wykonania ruin zamku i widoku ogólnego dałby się wytłumaczyć. Przyjmując, że toruńskie widoki Radtkego były utworami artysty młodego, początkującego, wyrabiającego się stopniowo — widok ogólny Torunia od wschodu mógłby być ukoronowaniem tego okresu jego twórczości, mógłby być miarą tego, jak dalece zdołał się w zakresie wedut miejskich jego talent wyrobić. Oczywiście pełne chronologiczne uporządkowanie pozostałych gwaszy wydaje się dziś — na podstawie samych tylko kopii czy fotografii — prawie niemożliwe; można je chyba jednak traktować jako jednolity zespół, w którym widok ogólny Torunia stanowi człon ostatni.

Jeśli traktujemy ten zespół gwaszy jako jednolitą całość, to są wśród

⁴² Por. np. analogiczne ujęcie widoku Rzymu przez J. W. Mechau w Muzeum w Gocie: W. Waetzoldt, *Das Klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht*, Leipzig 1927, s. 79.

⁴³ *Ibid.*, s. 83, 85, 87, 93.

nich prawdopodobnie zarówno kopie wcześniejszych utworów (Św. Jerzy i ewent. Św. Katarzyna), jak też i dzieła kombinujące realne elementy toruńskiego pejzażu w nowe, zmodyfikowane nieco całości (obie Krzywe Wieże). Wszystko to jednak nie umniejsza ich ogólnie kulturalnej wartości; nie są to wprawdzie dokładne fotografie, ale sugestywne i pełne uroku, utrwalone fragmenty minionej epoki, przeniesione w całej swej świeżości do naszych czasów.

*

Streszczenie w języku francuskim będzie dołączone do II części artykułu.