

Tylicki, Jacek

Portret nieznanego mężczyzny z Muzeum Narodowego w Warszawie : przyczynek do gdańskiego okresu twórczości Franza Kesslera

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 25 (280),
89-109

1994

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 Muzealnictwa

Jacek Tylicki

PORTRET NIEZNAWNEGO MĘŻCZYZNY Z MUZEUM NARODOWEGO W WARSZAWIE: PRZYCZYNEK DO GDAŃSKIEGO OKRESU TWÓRCZOŚCI FRANZA KESSLERA

Warszawskie Muzeum Narodowe weszło w 1946 r. — drogą przejęcia dworskiej kolekcji Potockich z Jabłonny — w posiadanie malowidła¹ (il. 1), które wzbudziło zainteresowanie Władysława Tomkiewicza. W opublikowanym w 1950 r. artykule badacz ten na podstawie analizy pozy i fizjonomii modelu określił je jako wizerunek „niezawodnie wyższego oficera”². Pod nazwą „portret nieznanego oficera” obraz wszedł też do późniejszej literatury; tytuł ów funkcjonował jeszcze do niedawna³.

Tomkiewicz uznał dzieło za intrygujące z uwagi na daleko idące zbieżności formalne z portretami Bartłomieja Strobla, szczególnie ze świeżo wtedy ujawnionym, sygnowanym wizerunkiem Guglielmo Orsettiego⁴. Uczonego szczególnie uderzała w obrazie przesadna skłonność jego twórcy do naturalizmu, przechodząca w groteskę, co mogło — zdaniem piszącego — wynikać z chęci podporządkowania całości postaci

¹ W. Tomkiewicz, *Malarstwo dworskie w dobie Władysława IV*, Biuletyn Historii Sztuki, R. XII (1950), nr 1, s. 180 oraz dane z karty inwentaryzacyjnej w Muzeum Narodowym. Początkowo eksponowane malowidło trafiło po konserwacji w latach 1978—1980 do magazynów. W połowie 1993 r. obraz przekazany został z warszawskiego muzeum do Oddziału w Wilanowie, obecnego miejsca jego przechowywania. Olej, płótno, 129×84 cm. Chciałbym w tym miejscu podziękować wszystkim pracownikom Działu Malarstwa Polskiego oraz magazynów Muzeum Narodowego, którzy mimo obecnych trudnych warunków technicznych w ich miejscu pracy zechcieli udostępnić mi obiekt do dokładniejszych studiów; w szczególności zaś winien jestem wdzięczność dr Monice Ochnio. Pomocą w trakcie przygotowywania artykułu zechcieli służyć również: w warszawskim Muzeum — Maciej Monkiewicz, zaś w Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie w Hadze — Ursula J. A. de Goede-Broug.

² W. Tomkiewicz, op. cit., s. 180—181.

³ Należy tu wymienić katalogi muzelne: *Malarstwo polskie od XVI do początku XX wieku*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Galeria Sztuki Polskiej, Warszawa 1962 i 1975², s. odpowiednio: 155 nr i il. 651, 360 nr i il. 954 [autorka obu haseł: J. Ruszczyćówna]; także jego najnowszą, francuską wersję: *La peinture polonaise du XVI^e au XX^e siècle*, red. K. Sroczyńska, Varsovie 1979, s. 432, nr i il. 938. Praca najnowsza: M. Karpowicz, *Barok w Polsce*, Warszawa 1991², s. 42, 292 nr (i il.) 119.

⁴ W. Tomkiewicz, op. cit., s. 184.



1. Franz Kessler, *Portret nieznanego mężczyzny*, 1642, Muzeum Narodowe w Warszawie, Oddział Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Górski

zasadniczemu jej „rysowi psychicznemu”; zastanawiało go też niemal identyczne jak u Strobla upozowanie modelu⁵. Zbieżności te skłoniły autora do przypisania portretu „z całym przekonaniem” Strobłowi⁶.

Hipoteza atrybucyjna Tomkiewicza nie była w zasadzie podważana. Poparła ją Maria Gąsiorowska⁷ oraz — z pewnym wahaniem — monografista Strobla Eugeniusz Iwanoyko; ten ostatni podkreślał znaczne podobieństwa obrazu do wilanowskiego portretu ks. Zasławskiego-Ostrogskiego⁸. Elena Kamieniecka tak dalece była pewna autorstwa Strobla w odniesieniu do warszawskiego dzieła, iż użyła je jako materiału porównawczego przy próbie przypisania Strobłowi mińskiego portretu młodego Janusza Radziwiłła⁹; podobnie posłużył się tym wizerunkiem Jaromír Neumann, cytując go wraz z sygnowaną podobizną Guglielmo Orsettiego jako typowy przykład sztuki portretowej wrocławianina¹⁰.

Jednocześnie ze sformułowaniem swej tezy o autorstwie obrazu Tomkiewicz zastrzegł się jednak, że przy jego konserwacji mogą wyjść na jaw nowe szczegóły¹¹. Rzeczywistość potwierdziła z opóźnieniem tę intuicję badawczą: przeprowadzone przy obiekcie w latach 1978—1980 prace konserwatorskie¹² ujawniły mianowicie oprócz już wcześniej czytelnej daty *Anno 1642*, także i nieco zatartą sygnaturę artysty (po lewej, w tle), którą w Muzeum zinterpretowano jako *F [...] FSTER fecit*¹³.

Pomimo akcentowanych przez niemal wszystkich autorów analogii ze Stroblem, także w kolorystyce¹⁴, i nie znając rezultatów wspomnianych prac konserwatorskich, można było — przy bliższej analizie —

⁵ Ibid., s. 184 i 179—180.

⁶ Ibid., s. 180.

⁷ M. Gąsiorowska, *Toruński portret mieszczański 1500—1800*, Muzeum w Toruniu, Toruń 1955, s. 76.

⁸ E. Iwanoyko, *Bartłomiej Strobel*, Poznań 1957 (Prace Komisji Historii Sztuki PTPN, t. V, z. 3), s. 96 oraz 117 nr 9, il. 30.

⁹ E. Kamieniecka, *Nieznany portret — dzieło malarza polskiego z wieku XVII*, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, XIX, Warszawa 1975, s. 362, 364, il. 3. Także i M. Karpowicz, *op. cit.*, wydaje się nie mieć wątpliwości co do autorstwa dzieła.

¹⁰ J. Neumann, *Kleine Beiträge zur rudolfinschen Kunst und ihre Auswirkungen*, Umění t. 18, 1970, nr 2, s. 163. Autorowi chodziło tu o porównanie portretowo potraktowanych postaci na wielkim obrazie *Uczta u Heroda i ścięcie św. Jana Chrzciciela* w madryckim Prado z pewnymi wizerunkami pędzla Strobla dla podparcia hipotezy Strobłowskiego autorstwa płótna w Hiszpanii.

¹¹ W. Tomkiewicz, *op. cit.*, s. 181.

¹² Wg notatki na karcie inwentaryzacyjnej Muzeum Narodowego — 26 XII 1978 r. konserwowany w Muzeum Narodowym w Warszawie, zaś 24 IX 1979—7 X 1980 r. w warszawskich pracowniach PKZ.

¹³ Notatka na karcie inwentaryzacyjnej Muzeum Narodowego.

¹⁴ E. Iwanoyko, *op. cit.*, s. 96, pisze np. o „znanych już sinooliwkowych cieniach”. Gama kolorystyczna obrazu, nawet po jego oczyszczeniu, istotnie nie odbiega zasadniczo od stosowanej przez Strobla, choć obecnie kurtka mężczyzny, opisywana przez Tomkiewicza i Iwanoykę jako oliwkowa, jawi się jako jasnokremowa.

powziąć jednak wątpliwości co do słuszności dotychczasowej atrybucji obrazu. Nie sposób negować podobieństw w pozie modelu (choć dodatkową sugestię może tu stanowić wspólny epoki ubiór), w kolorystyce i trochę o detal; zauważalna jest także skłonność autora dzieła do, podobnie jak u Wrocławianina, naturalistycznej, lecz nieco powierzchownej charakterystyki twarzy. Jednakże właśnie oblicze portretowanego (il. 2) cechuje nietypowa dla Strobla miękkość i nieco „rozmyty” modelunek; rzadko występują też u Ślązaka tak głębokie i miękkie cienie. Ponadto sposób malowania herbu odchodzi od specyficznego, graficznego i niemal miniaturskiego, traktowania przez Strobla motywów heraldycznych na jego portretach¹⁵.

Spowodowane powyższymi zastrzeżeniami bezpośrednie i szczegółowe oględziny malowidła umożliwiły mi uściślenie lektury podpisu artysty: brzmi ona *FKEßler fecit* (szkicowy przerys prezentuje il. 3). Autorem obrazu jest zatem niewątpliwie Franz Kessler. Sygnatura o identycznym brzmieniu i kształcie liter, zaopatrzona w podobnie powiązane w ligaturę inicjały imienia i nazwiska, oraz wykonana podobnie cienką kreską występuje na kilku innych wizerunkach autorstwa tego malarza-portrecisty. Jako przykład wymienić można datowany na 1627 r. portret kobiety w zbiorach prywatnych w Westfalii, którego inskrypcje są dobrze czytelne na fotografii będącej w posiadaniu Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie w Hadze¹⁶.

Literatura i informacje na temat mistrza były do niedawna, podobnie jak jego dzieła, fragmentaryczne i rozproszone¹⁷. Zebrania tych okruców w monograficzny artykuł dokonali w 1972 r. Horst Vey i Wolfgang Stechow, których praca pozostaje do dziś podstawą wiedzy o wielce interesującym artyście z Nadrenii¹⁸.

¹⁵ Można tu przytoczyć jako porównanie choćby herb na toruńskim portrecie Niklausa Hübnera z 1644 r. (reprodukowany ostatnio np. w *Artyści w dawnym Toruniu*, pod red. J. Poklewskiego, Warszawa—Poznań—Toruń 1985, okładka).

¹⁶ To samo zdjęcie reprodukowane, niestety z mniej czytelną sygnaturą, w: H. Vey, W. Stechow, *Franz Kessler, Conterfeyer von Wetzlar. Die Wiederentdeckung eines ingeniosen Kopfes*, Wallraf-Richartz Jahrbuch, Bd. XXXIV, 1972, il. 23 [cyt. dalej jako: Vey, Stechow]. Haskie RKD ma fotografie również i innych obiektów z niemal identycznym podpisem artysty: portretu Marii van Breusighem, 1621, w zbiorach baronów von Geyr, Müddersheim koło Zülrich, czy portretu nieznannej kobiety, sprzedanego w czerwcu 1958 r. na aukcji firmy Brandt w Amsterdamie (reprodukowane odpowiednio: Vey, Stechow, il. 14 oraz H. Vey, *Neues zu Augustin Braun und einigen Kölner Zeitgenossen*, Wallraf-Richartz Jahrbuch, Bd. LI, 1990, il. 22).

¹⁷ Dają o tym pojęcie zestawienia bibliografii i prac, zresztą niedokładne, podane przez H. V[ollmera], *Kessler (Kesseler), Franz*, [w:] *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, begr. v. U. Thieme u. F. Becker, hrsg. v. H. Vollmer, Bd. XX, Leipzig 1926, s. 211—212. Biogram Vollmera pozostawał do 1972 r. najpoważniejszym tekstem poświęconym malarzowi.

¹⁸ Vey, Stechow, s. 119—174. W 1990 r. Vey opublikował nowości i uzupełnienia do swego poprzedniego tekstu (Vey, op. cit., s. 191—196).



2. Franz Kessler, *Portret nieznanego mężczyzny*, fragment. Fot. W. Górski

Kessler fecit

3. Franz Kessler, *Portret nieznanego mężczyzny*, 1642, Muzeum Narodowe w Warszawie. Szkicowy przerys sygnatury artysty. Rys. autor

Kessler urodził się w Wetzlar 29 czerwca 1580 r.¹⁹, i przed 1597 r. odbył szkolenie w zakresie malarstwa, być może we Frankfurcie nad Menem²⁰. Życie prowadził ruchliwe: od 1605 r. miał mieszkać we Frankfurcie, a około 1608 r. stać się obywatelem Kolonii²¹. Pojawiał się też w innych miejscach: w 1605 r. w okolicach Bremy, ok. 1614 r. w Hamburgu, zaś w 1615 r. w Oppenheim²². W tymże 1615 r. Kessler zostaje

¹⁹ W księdze chrztów gminy luterńskiej w Wetzlar zapisano datę 19 czerwca; ponieważ było to jednak jeszcze przed przyjęciem kalendarza gregoriańskiego, należy dodać do niej dziesięć dni. Franz został ochrzczony 6 lipca (26 czerwca) jako syn Wilhelma, obywatela miasta Wetzlar, nieznaney profesji (Vey, Stechow, s. 122).

²⁰ Vey odrzuca jako nieuzasadnioną wcześniejszą informację Vollmera, iż Kessler był uczniem Geldorpa Gortziusa w Kolonii; potwierdza on wprawdzie odczuwalny wpływ tego portrecisty w dziełach Kesslera, tłumaczy go jednak przemożnym wpływem osobowości Gortziusa na całą sztukę kolońską jeszcze w latach dwudziestych XVII w. Autor uważa za prawdopodobne szkolenie u jednego z malarzy heskich, może we Frankfurcie. Wg słów samego artysty, zawartych w przedmowie do jego drukowanego traktatu z 1605 r., był on „[...] für etlichen Jahren [...] von [...] lieben Eltern [tzn. przed 8 czerwca 1597, datą śmierci ojca] zu einem Mahler / dieselbige kunst deß mahlens bey ihm zulernen / gethan” (Vey, Stechow, s. 123). Następujące bezpośrednio wyznanie Kesslera, ich auch von der zeit an biß auff diese stund in solcher kunst mich nach vermögen geübet [...]” (Vey, Stechow, s. 123) może jednak świadczyć o tym, że i w dziedzinie malarstwa, podobnie jak techniki, był on w dużej mierze samoukiem.

²¹ Z przedmowy do pierwszego traktatu Kesslera o zegarach słonecznych (zob. przyp. 53) wynika, iż już na Wielkanoc 1605 r. posiadał on we Frankfurcie nad Menem przy dawnym klasztorze Karmelitów jakieś mieszkanie, gdzie odwiedził go przebywający w mieście na targach dziesięcioletni wówczas Otto, najstarszy syn drukarza von Hesse-Kassel, któremu artysta zadeklował też swą pierwszą publikację (Vey, Stechow, s. 123—124). O posiadaniu pozycji mieszczanina kolońskiego już w 1608 r. pisał malarz w swej suplice o przyznanie obywatelstwa Frankfurtu do tamtejszej rady miejskiej w 1625 r. Zachowane spisy obywateli Kolonii nie potwierdzają jednak tej informacji (Vey, Stechow, s. 126). Frankfurt i Kolonia były ewidentnie miejscowościami, gdzie artysta pojawiał się najczęściej: w Kolonii uchwytyn jest w latach 1611, 1615, oraz stale w latach dwudziestych, być może z przerwą między styczniem 1624 a majem 1625 (Vey, Stechow, s. 126, 134, 140—159); we Frankfurcie natomiast pojawia się w l. 1605, 1611, prawdopodobnie ciągle od 1613 (na pewno 1618) do ok. 1620 oraz 1625 (Vey, Stechow, s. 123—124, 127, 129—130, 139). Zob. też przyp. 23—25.

²² Vey, Stechow, s. 123, 130, 131. W tym ostatnim przypadku malarz przebywał w Oppenheim pewien czas zapewne w związku z przygotowywaniem do druku jego dzieła dotyczącego wynalazków (zob. przyp. 54). Świadczy o tym przedmowa wydawcy, Johanna Theodora de Bry, zamieszczona w traktacie.

członkiem cechu malarzy w Kolonii²³; mimo to w styczniu 1624 r. zmuszony jest przez kolońską Radę Miejską do przyjęcia wiary katolickiej²⁴. Prawdopodobnie rezultatem tego przykrego doświadczenia było zwrócenie się malarza w roku 1625 do rady miejskiej Frankfurtu z wnioskiem o przyjęcie go na obywatela, na co została wkrótce wyrażona zgoda²⁵. Między początkiem 1624 a majem 1625 r. odbył też Kessler przypuszczalnie podróż naukowo-artystyczną do Holandii²⁶. Mimo otrzymania obywatelstwa Frankfurtu malarz powrócił jednak do Kolonii, gdzie jest notowany do 1629 r.²⁷ W 1631 r. pojawia się w związku ze świad-

²³ Jako datę przyjęcia wpisano 24 X 1615. Vey uważa za sprawę dziwną, że Kesslera przyjęto do cechu, skoro nie posiadał formalnego statusu w Kolonii, a wymagały tego przepisy miejskie; tłumaczy jednak sprzeczność tym, iż edykty tamtejszej Rady miały raczej charakter profilaktyczny i nie wykonywano ich rygorystycznie (Vey, Stechow, s. 134).

²⁴ Vey, Stechow, s. 147—148. Malarz kilkakrotnie nazywał się sam mieszczaninem (obywatelem) kolońskim; tymczasem jednak Rada określa go w piśmie z 5 I 1624 r., wzywającym do stawienia się i prezentacji przed nią swojej osoby „[...] unqualificirter Mhaler franciscus Keßell, so von einem ortt zum anderen ab und zuraiset [...]”. Dalsze losy sprawy są, jak wskazuje Vey, niejasne. W decyzji Rady z 17 I 1624 r. jest mowa o tym, że artysta przyjął katolicką komunię, ma wkrótce otrzymać świadectwo prawowierności i będzie wtedy dopuszczony do współosiedleństwa (*Beiwohnung*) w Kolonii — a zatem nie obywatelstwa. W pismach jednak z lat 1625—1628 Kessler znów nazywa się mieszczaninem kolońskim, nadmieniając nawet o kosztach, które w związku z tym tytułem poniósł, a jednocześnie występuje o obywatelstwo we Frankfurcie (zob. przyp. 25), skarżąc się do tamtejszej protestanckiej Rady na ucisk religijny w Kolonii. Otrzymanie tytułu mieszczanina frankfurckiego, co istotnie nastąpiło, nie byłoby jednak możliwe, gdyby Kessler posiadał już podobny status gdzie indziej. Wydaje się, że artysta istotnie nigdy w rzeczywistości nie posiadał obywatelstwa Kolonii, zręcznie umykając kontroli władz miasta, w którym był już zadowolony i gdzie interesy najwyraźniej szły mu najlepiej, oraz krążąc między nim a Frankfurtiem (zob. też przyp. 21). Można przypuścić, że w styczniu 1624 r. Kessler opłacił po prostu pozostawienie go w spokoju i tolerancję jego religii w katolickiej, ale też dającej widoki na uzyskanie dobrych zamówień, Kolonii. Na temat wyznania malarza zob. przyp. 75.

²⁵ Pismo Kesslera nosi datę 5 V 1625 r.; akceptacja wniosku nastąpiła już 12 maja tego roku (Vey, Stechow, s. 150—151). Autor supliki pisze, że mieszkał poprzednio we Frankfurcie dłuższy czas nie jako obywatel, a „współosiedlenie” (*Beisasse*).

²⁶ Mistrz wspomina o podróży w suplice do rady miejskiej Frankfurtu dotyczącej przyznania obywatelstwa tego miasta (zob. przyp. 25). Z tekstu petycji (Vey, Stechow, s. 150) można wnosić, że „ein gerahume zeitt” spędzony w Holandii przez malarza nastąpił po jego kłopotach w Kolonii w styczniu 1624 (zob. przyp. 24). Z dalszych słów artysty wynika, iż w Holandii uczył się on, nie szczędząc kosztów, sztuki fortyfikacji oraz innych umiejętności technicznych. O malarstwie w podaniu do zainteresowanych bardziej przydatnymi im kunsztami władz miejskich nie ma mowy, trudno jednak przypuścić, aby Kessler nie studiował u źródła przynajmniej pierwowzorów swej dotychczasowej sztuki portretowej.

²⁷ Z pisma skierowanego przez malarza 18 VI 1626 r. do rady miejskiej Frankfurtu wynika, że nie było go już w tym mieście w momencie nadawania mu obywatelstwa rok wcześniej. W swej datowanej w Kolonii suplice Kessler tłumaczy

czeniu w sprawie kartografa Johanna Andreasa Raucha w Wiedniu²⁸.

Dla polskiego badacza szczególnie interesująca — także w świetle zaskakującego faktu, iż w piśmiennictwie dotyczącym Prus Królewskich nazwisko Kesslera prawie nie występuje — jest wiadomość, że u schyłku swych lat artysta zamieszkiwał w Gdańsku²⁹. Przyczyną emigracji były zapewne warunki ekonomiczne³⁰: dewastacja wojenna Nadrenii oraz idące w ślad za nią głód i drożyzna w 1634, a zwłaszcza 1635 roku³¹. W nadbałtyckiej metropolii malarz znalazł się, wraz z żoną i matką³², zapewne na początku 1636 r.³³ W Archiwum Państwowym w Gdań-

się z niestawienia się do tej pory w mieście i niewypełniania obowiązków mieszcza-
nina z uwagi na konieczność ukończenia prac malarskich, towarzyszących przecią-
gającej się przebudowie rezydencji kolońskiego patrycjusza Everharda III Jabacha.
Prosi też o jeszcze nieco cierpliwości, obiecując pojawić się przy najbliższej mo-
żliwej okazji (Vey, Stechow, s. 151—152). Obietnicy tej, jak się zdaje, artysta nie
dotrzymał, gdyż w latach 1626—1629 wykonuje liczne dalsze malowidła, bądź to
sygnowane w Kolonii, bądź takie, których związek z tym miastem może być
udokumentowany. Wśród nich znajduje się duży obraz ołtarzowy *Wizja Ezechiela*
dla kolegiaty w Wetzlar (1626) i zespół trzech dużych malowideł poświęconych
św. Tomaszowi à Kempis, zamówionych przez radę miejską Kempen w 1629 r.
(Vey, Stechow, s. 152—159).

²⁸ Vey, Stechow, s. 159—162. W datowanej 23 VIII 1651 r. w Wiedniu pisemnej
ekspertyzie, dotyczącej sporu kartografa z miastem Lindau o zapłatę za pracę,
Kessler, powołując się na swoje kompetencje i doświadczenie w dziedzinie geodezji,
bierze stronę Raucha. Vey przypuszcza, że z uwagi na to, iż w piśmie artysta
znowu tytułuje się mieszczańinem kolońskim, wyjazd Kesslera do Wiednia miał
charakter krótkotrwały i nie wiąże się jeszcze z jego późniejszą emigracją.

²⁹ H. Vollmer, op. cit., s. 211; Vey, Stechow, s. 162. Wolfgang Stechow (Vey,
Stechow, s. 121) podkreśla, iż w podstawowym dla gdańskiej historii sztuki dziele
W. Drosta, *Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock*, Berlin
und Leipzig 1938, nazwisko malarza nie pada ani razu. Jedynym osobnym, choć
krótkim, tekstem poświęconym Kesslerowi przez tutejszą naukę jest notatka:
K. J. Kaufmann, *Ein Erfinder im 17. Jahrhundert!*, Mitteilungen des West-
preußischen Geschichtsvereins, 21, nr 2, 1922, s. 32—34, dotycząca głównie jego
działalności wynalazczej.

³⁰ Wprawdzie H. Vollmer, op. cit., s. 211, podaje, iż przyczyną emigracji
mistrza było jego wyznanie, przez które popadał w zatargi z radą miejską Kolonii,
a następnie został wypędzony z Rzeszy, jednak Vey na podstawie własnych słów
Kesslera z jego pisma do rady miejskiej Gdańska, datowanego 24 III 1637 r.
stwierdza, iż malarza wygnała z ojczyzny wojna i bieda (Vey, Stechow, s. 162).

³¹ Fala wojsk i uchodźców pojawiła się w Nadrenii po bitwie pod Nördlingen.
Zbiory 1634 i 1635 roku zostały doszczętnie zniszczone i głód nasilił się do tego
stopnia, że notowano liczne przypadki kanibalizmu. „Od Kolonii aż do Frankfurtu
wszystkie miasta, wioski i zamki zrujnowane, złupione i spalone” — zanotował
angielski poseł, udający się na zjazd elektorów w Ratyzbonie w 1636 r. [C. V.
Wedgwood, *The Thirty Year's War*, London and New York 1989 (London 1938),
s. 412].

³² O pozostającej na utrzymaniu starej matce wspomina artysta w piśmie
do Rady Gdańska z 8 VII 1650 r.; o żonie natomiast w skierowanym do tego
samego adresata piśmie z 7 XII 1650 r. Kessler żonaty był już w roku 1626, jak

sku zachował się szereg dokumentów dotyczących artysty, opublikowanych już przez Vey'a *in extenso* w jego podstawowej pracy z 1972 r. Najwcześniejszy z nich to pismo Kesslera do rady miejskiej Gdańska z 24 III 1637 r., zawierające m.in. jego skargę na nieuczciwą konkurencję miejscowych malarzy, którzy nachodzili go w domu, zakazując uprawiać sztuki portretowej i grożąc, w razie nieposłuszeństwa, zabranie całego mienia; artysta prosił zatem Radę o ochronę przed podobnymi wypadkami³⁴. Wbrew takim poczynaniom gdańskiego środowiska malarskiego, organizowanym zapewne przez cech³⁵, Kessler otrzymał 24 IV 1637 r. od Rady pozwolenie na wykonywanie zawodu jako wolny mistrz³⁶. Fakt ten — jak pisze Vollmer — „wzbudził wielkie rozgoryczenie (miejscowych) malarzy cechowych”³⁷, co konkretnie wyraziło się rozpowszechnianiem przez nich pogłosek na temat arianiskiej wiary artysty. Zainteresowany żalił się na to już 28 IV 1637 r. w następnym piśmie do Rady, prosząc ją, aby ta rozkazała oszczercom pozostawić go w spokoju³⁸. Jeszcze w styczniu 1641 r., biorąc w obronę

można się dowiedzieć z jego supliki do rady miejskiej Frankfurtu nad Menem (zob. przyp. 25); w tym samym miejscu malarz pisał, iż nie ma dzieci (Vey, Stechow, s. 165, 168 i 152).

³³ W datowanym 24 III 1637 r. piśmie do gdańskiej Rady, w którym skarży się na napad ze strony miejscowych malarzy, Kessler określa jako jego datę „den 30. tag verschienenenes Martij”. Stanowi to *terminus ante quem* przybycia do Gdańska. Trzeba jednak wziąć pod uwagę pewien uprzedni czas, w ciągu którego mistrz mógł rozwijać swą działalność w mieście (Vey, Stechow, s. 163).

³⁴ Ibid.

³⁵ Intruzom towarzyszyć miał, wg relacji Kesslera, „ein Burgermeistersdiener” (ibid.) Odrębny cech malarski w Gdańsku założony został późno, bo w 1612 r. [(Ch. F. von Falckenberck, *Das Große MeisterBuch...*, AP Gdańsk, 300, C, 613, s. 9 (wg nowej numeracji)]; powstał on na gruncie rywalizacji zawodowej w okresie dużego ożywienia gospodarczego w mieście, aby zapewnić i utrwalić pozycję mistrzów przeciwko tym, którzy „plamą ściany”. [G. Cuny, *Der Danziger Maler Hahn, Betrachtung über die Entwicklung des Danziger Kunstlebens*, Danziger Sonntagszeitung, 1932, nr 48 (cyt. za: J. S. Pasierb, *Malarz gdański Herman Han*, Warszawa 1974, s. 18)].

³⁶ Vey, Stechow, s. 163. Decyzja Rady nosi datę 24 IV 1637 r.

³⁷ H. Vollmer, op. cit., s. 211.

³⁸ Vey, Stechow, s. 164. Przeciwnicy artysty mieli mu zarzucać, iż jest on arianinem, gdyż u przedstawiciela tej wiary mieszka. Kessler odpycha zarzuty, twierdząc, iż mieszkał już „bey papisten, bey Turcken [!], vndt Auch bey wider-täuffern”, lecz wiara ich go nie obchodzi, a czynsz płaci rzetelnie; twierdzi też, że podobnie jak rodzice, w dalszym ciągu przyznaje się do „reformowanych”. Na temat przekonań religijnych malarza zob. przyp. 75.

Przy okazji warto zauważyć, że w adresowanych do Rady Gdańska pismach malarz określał swe miejsce zamieszkania w mieście różnorodnie, jednak powtarza się tu nazwa dzielnicy — Nowe Ogrody (Newgarten). Był to obszar osadnictwa wzdłuż traktu biegnącego na przedłużeniu obecnej ulicy Podwale na zachód w kierunku Żukowa, mieszczący się już poza średniowiecznymi obwarowaniami, częściowo natomiast pozostający w obrębie nowożytnych fortyfikacji. Zob. Ryszard Massal-

pracującego dla niego artystę, wojewoda poznański Krzysztof Opaliński donosi w swym liście władzom miejskim, iż Kessler jest nieakceptowany i piętnowany przez tamtejszych malarzy³⁹. W tej sytuacji zrozumiały staje się zupełny brak wzmianek na temat mistrza w gdańskich źródłach cechowych⁴⁰. Milczenie owo, jak i dotychczasowy brak jakichkolwiek śladów działalności artystycznej malarza w mieście⁴¹, były zapewne przyczyną całkowitego niemal — jak już wspomniałem — pomijania jego nazwiska w opracowaniach sztuki tego terenu. Małą aktywność artystyczną Kesslera nad Bałtykiem tłumaczyć można z kolei, być może, jego pogłębiającą się ślepotą; o tej katastrofalnej dla niego dolegliwości wspomina portrecista w memoriałach skierowanych do rady miejskiej 8 lipca i 25 listopada 1650 r.⁴² Data śmierci artysty nie jest znana. Musiała ona nastąpić wkrótce po 2 I 1651 r., kiedy Rada w odpowiedzi na powtarzające się petycje starego i popadłego w nędzę mistrza oraz dzięki wstawiennictwu budowniczego miejskiego Adama Wybe przyznała malarzowi 100 złotych zapomogi: na tej wzmiance urywają się wszelkie dokumentalne świadectwa dotyczące Kesslera⁴³. Księgi pogrzebowe gmin protestanckich w Gdańsku zachowały się dla połowy XVII w. niezbyt licznie; niewielka jest zatem szansa uściślenia danych w tym względzie⁴⁴.

Podczas pobytu w Gdańsku Kessler kierował do władz miasta w swych pismach liczne oferty, które tylko w minimalnym stopniu znajdowały odzew⁴⁵. Zasadniczą ich treścią nie była jednak bynajmniej sztuka

ski, Jerzy Stankiewicz, *Zarys dziejów rozwoju urbanistycznego*, [w:] *Gdańsk, jego dzieje i kultura*, pod red. F. Mamuszki, Warszawa 1969, s. 132, ryc. 31 (ok. 1460) i s. 136, ryc. 40 (ok. 1820).

³⁹ Vey, Stechow, s. 164.

⁴⁰ Nie piszą o artyście dwa podstawowe dla wiedzy o cechu malarskim w Gdańsku dokumenty: [*Księga mistrzów cechu malarskiego*], WAP Gdańsk, 300, C, 611 ani Ch. F. von Falckenberck, *op. cit.*

⁴¹ W 1922 r. K. J. Kaufmann wyraził się o Kesslerze, mając zapewne na myśli jego twórczość w Gdańsku: „als Künstler [...] ganz unbekannte” (*op. cit.*, s. 32). W pół wieku później Stechow dalej nie był w stanie wskazać ani jednej pracy malarza z tego okresu (Vey, Stechow, s. 121).

⁴² *Ibid.*, s. 165 i 167.

⁴³ *Ibid.*, s. 169.

⁴⁴ Vey (*ibid.*), powołując się na informację Czesława Biernata z Gdańska, pisze, iż księgi pogrzebowe parafii protestanckich w Gdańsku nie zachowały się. Biernat miał nie odnaleźć także nazwiska Kesslera w indeksie najważniejszych pochówków wszystkich wyznań, prowadzonym przy tamtejszym kościele Mariackim. Z najnowszego inwentarza zasobu Archiwum Państwowego w Gdańsku (C. Biernat, *Archiwum Państwowe w Gdańsku. Przewodnik po zasobie do 1945 roku*, Warszawa—Łódź 1992, s. 111—115) wynika wszakże, iż zachowały się z odpowiedniego czasu księgi pogrzebowe pięciu kościołów luteranckich (św. Bartłomieja, Bożego Ciała, św. Jana, Mariackiego oraz św. Trójcy).

⁴⁵ Znanych jest obecnie pięć pism z licznymi ofertami, które Kessler zaadresował do gdańskich władz: dwa z 1637, zaś trzy z 1650 roku; Rada wydała natomiast tylko trzy odnośne decyzje: 24 IV 1637, 2 VIII 1650 oraz 2 I 1651 r. Poza

malarska. Zarówno przed utratą wzroku, jak i później, „aby nie spędzić reszty swego życia nadaremnie”, proponował on gdańszczanom swe doświadczenie i usługi m.in. w realizacji projektów wynalazczych z dziedziny gnomoniki oraz budowy oszczędnych i bezpiecznych pieców nowego typu ⁴⁶, następnie w położeniu ulepszonych drewnianych wodociągów ⁴⁷, przyrządzaniu mikstur i innych medykamentów ⁴⁸, w konstrukcji urządzenia do zdalnej komunikacji świetlnej ⁴⁹, a także unowocześnionego suwaka logarytmicznego ⁵⁰, wreszcie w budowie odmiany *perpetuum mobile* — „wiecznie czynnego młyna, który może chodzić na zupełnie spokojnej wodzie” ⁵¹. Jedynie ten ostatni, zupełnie nierealistyczny, projekt zainteresował Radę i Kessler jeszcze w swym ostatnim piśmie do władz donosił o postępach w jego wykonaniu (z pomocą budowniczego Wybe) ⁵².

Naukowe zainteresowania artysty zrodziły się przed przybyciem do Gdańska. Pierwszy traktat, poświęcony gnomonice z własnoręcznie wykonanymi rycinami, opublikował on jeszcze w 1605 r. we Frankfurcie; druga jego drukowana praca na ten sam temat ukazała się tamże w 1611 r. W przedmowach do obu wydań autor wyjawia, że w omawianej dziedzinie jest samoukiem bez formalnego wykształcenia, ale już z pewnym dorobkiem i że zgłębia również nauki geodezyjno-typograficzne oraz inne, dla ćwiczenia duchowego i rozrywki ⁵³. Najciekawsze jednak

poleceniem rozpoczęcia prac przy „wiecznie czynnym młynie” (zob. przyp. 51) Rada nie wyraziła żadnego zainteresowania propozycjami, woląc uwolnić się od petenta przyznaniem przywileju na wykonywanie sztuki portretowej, kramu na sprzedaż medykamentów, bądź skromnej zapomogi w gotówce (Vey, Stechow, s. 162—169).

⁴⁶ O umiejętnościach w dziedzinie konstrukcji zegarów słonecznych Kessler wspomina 24 III 1637 i 8 VII 1650 r. O piecach traktuje obszernie pierwsze z wymienionych pism (Vey, Stechow, s. 162—163 i 165).

⁴⁷ Pismo z 28 IV 1637 r. (ibid., s. 163)).

⁴⁸ Pismo z 8 VII 1650 r. (ibid., s. 165).

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

⁵² Szuplika z 7 XII 1650 r. (ibid., s. 168).

⁵³ *Von Sonnvhren, Das Erste, Neuw, Zuvor niemals gesehene Fundament, ietzo Erstmahls ahn Tag gegeben, Durch Fräciscū Keßlern, Malern von Wetzslar, 1605 (Getruckt zu Franckfurt am Mayn bey Johann Saur, MDCV.; następnie Das ander neuwe vollkommene Fundament / Oder NEUwer gründlicher zuvor niemals an Tag kommener Bericht / von allerley Gattung Linienrechten Sonnvhren [...] Von Neuwem erfunden und erpracticirt durch Franciscum Keßlern von Wetzler Inwohnern zu Franckfurt / Vnd allen dero edlen Mathematischen Künsten Zugethanen vnd Liebhabenden: Wie auch allen Mahlern / Bildthauwern / vnd Steinmetzen zu gutem / jetzo zum ersten Mal ans Liecht gegeben. Gedruckt zu Franckfurt am Mayn / bey Wolfgang Richtern. MDC. XI. Obie publikacje omówione w: Vey, Stechow, s. 123—128.*

drukowane dzieło Kesslera z opisem wynalazków wyszło drukiem w 1615 r. w oficynie Hieronymusa Gallera w Oppenheim, nakładem Johanna Theodora de Bry, spółki wydawniczej znanej z zainteresowań alchemiczno-okultystycznych⁵⁴. Wśród zilustrowanych przez samego autora pomysłów znalazły się tu: wzmiankowany już, oparty na świetle przyrząd do zdalnej komunikacji; dzwon do nurkowania; pas, czyli koło pływackie, oraz „spodnie powietrze” — inna odmiana koła pływackiego, służąca wraz ze specjalnymi butami do szybkiego pionowego przemieszczania się w wodzie⁵⁵. W 1618 roku Kessler wydał jeszcze w Strassburgu niemiecką wersję opisu suwaka logarytmicznego, wynalezione go i opublikowanego rok wcześniej przez Szkota Johna Napiera; w tym samym roku w Oppenheim ukazał się też jego najzupełniej prekursorski traktat o budowie oszczędnych i bezpiecznych pieców ogrzewczych zaopatrzoney w liczne tablice⁵⁶. Autoreklama umiejętności w tych dziedzinach wiedzy,

⁵⁴ *Vnterschiedliche bißhero mehreren Theils Secreta oder verborgene geheime Künste [...] Alles ohne Zauberey vnd Schwartzkunst / den Recht-göttlich-natürlichen Geheimnüssen Liebhabern zugefallen beschrieben: Mit Figuren geziert / vnd erstlich an Tag geben Durch Frantz Keßler Conterf, von Wetzlar. Gedruck zu Oppenheim / bey Hieronymo Gallern / in Verlegung Johan-Theodor, de Bry / 1615.* Praca zaprezentowana w: Vey, Stechow, s. 131—134.

Z tej samej oficyny wyszła np. dwa lata później, w 1617 r. istotna publikacja alchemiczno-hermetyczna Michaela Maiera *Atalanta fugiens*, O książce i oficynie wydawniczej w kontekście ogólnej sytuacji polityczno-kulturalnej w Europie przed wybuchem wojny trzydziestoletniej, ze szczególnym uwzględnieniem prądów hermetycznych i zainteresowań protonaukowych zob. F. A. Yates, *The Rosicrucian Enlightenment*, London and New York 1986², zwł. s. 80—84. Zob. też przyp. 75.

⁵⁵ Wynalazki omówione wraz ze zreprodukowaniem ich ilustracji w: Vey, Stechow, s. 132—134, il. 4—5.

⁵⁶ Publikacja o suwaku: *Künstliche Rechenstäblein zu vorthailhafter vnd leichter manifaltigung / Theilung wie nicht weniger Außziehung der gevierdten vnd Cubischen Wurtzeln / allen Rechenmeistern / Ingeniuren / Bawmeistern / vnd Landmessern / vber die maß dienlich. Erstlich 1617. In lateinischer Sprach durch Herrn Johan Nepern / Freyherrn in Schottland / beschrieben / nacher auß anleytung deß hochgelehrten weitberühmbten Herrn D. Bayrn durch Frantz Keßlern zu Werck gericht. In kurtz verfaßt / vnd zum Truck gefertigt. Gedruckt zu Straßburg bey Nicolaus Wyriot / In Verlegung Jacob van der Heyden Chalco-graphum. Anno M.DC.XVIII.* (Vey, Stechow, s. 135—136).

Wyrzedzający epokę traktat o piecach, z których niektóre typy weszły w użycie dopiero w końcu XIX w., został, jak pisze Kessler w przedmowie, „[...] vornehmlich / zu keinen andern Endt / als nur allein dem gemeinem Mann [...] an Tag gegeben”, i nosi tytuł: *Holtzparkunst / Das ist / Ein solche new / zu vorn niemahnln gemein / noch am Tag gewesene inuention etlicher vnterschiedtliche Künstlöfen [...] Allen nachfolgenden Freyen Reichs: auch Chur vnd fürstlichen Stätten / sampt ihren Gemeindten zu sonderem Nutz vnd Gefallen / beschrieben / vnd mit läuterlichen Figuren / erkläret / Durch Frantzen Keßlern / Conterfeytern vnd Einwohnern zu Franckfurt am Mayn. Gedruckt zu Franckfurt am Mayn / bey Anthoni Hummen / in Verlegung Johan Theodori de Bry, Buchhändtlern vnd Burgern in Oppenheim / Anno 1618.* Praca omówiona wraz z reprodukcją ilustracji w: Vey, Stechow, s. 136—139, il. 6—10.

zawarta w późniejszych pismach mistrza do władz Gdańska, nie była zatem nieuzasadniona. Dodać można, że już będąc w Gdańsku mistrz donosił Radzie o napisaniu pięciu traktatów, obejmujących całość jego wiedzy gnomonicznej, z których tylko dwa zostały wydrukowane. Pozostałych w rękopisie trzech dzieł nie udało się jednak zidentyfikować⁵⁷. Publikacje malarza, z których ta dotycząca zdalnej komunikacji i wynalazków wodnych przetłumaczona została na francuski i niderlandzki (Oppenheim i Arnhem 1619)⁵⁸ oraz cytowana była z uznaniem przez fachowców od połowy XVII do połowy XX w.⁵⁹, świadczą, wraz z innymi zainteresowaniami Kesslera, o jego przywiązaniu do tradycji renesansowych artystów-wynalazców oraz późnohumanistycznych poszukiwaczy nowej harmonii świata, starających się w swych dziełach łączyć sztukę i inne gałęzie wiedzy, m.in. technikę⁶⁰.

⁵⁷ Wydanie trzeciego traktatu z tej dziedziny zapowiadał Kessler w słowie końcowym swej publikacji z 1611 r. (zob. przyp. 53). W 1618 r. był on już, jak można się domyślić ze wzmianki w dedykacji pracy o piecach (zob. przyp. 56), złożony do druku; ten jednak nie doszedł nigdy do skutku, przypuszczalnie z uwagi na wydarzenia polityczne początku wojny trzydziestoletniej. Wiele lat później, w podaniu do Rady Gdańska z 8 VII 1650 r. (wcześniej także w piśmie z 24 III 1637 r.) Kessler podawał: „Auch hab ich [...] die grosse Gnomonica erfunden, Dero beschreibung in Fünff Büchern bestehet, worvon Zwey Getruckt, Die lezten drey aber vollkommenlich vndt Correct beschrieben seyn” (Vey, Stechow, s. 128).

⁵⁸ Vey, Stechow, s. 139.

⁵⁹ Ibid., s. 132–133 oraz przyp. 22 i 23.

⁶⁰ Dość znamienna jest tu już projektowana i wykonana przez samego Kesslera rycina-frontispis do jego traktatu z 1605 r. (zob. przyp. 53; Vey, Stechow, il. 1). / Kartusz jest flankowany z jednej strony przez anioła z paletą i pędzlami, zaś z drugiej — anioła z astrolabium. Artysta wypowiadał się też kilkakrotnie, w przedmowach do swych publikacji, na temat zainteresowań naukowych jako o uzupełnieniu jego sztuki, m.in. w tymże 1605 r.: „So hab ich zuffordest gegewertiges erstes Fundament / [...] dadurch nicht allein was ich bißhero in meiner Einsamkeit / darüber / wor ich gewesen / fast meniglich sich verwundert / gethan vnd practiciret / denselbigen zu verstehen / sondern auch allen jungen Gesellen [...] in diesen vnd dergleichen nutzlichen lieblichen / ja mehr als lieblichen künsten zu speculiren / vñ damit die zeit zuvertreiben / vrsach vnd anlaß zugebē / an den Tag komen lassen wollen” (Vey, Stechow, s. 126). Świadcetwo w tym względzie wystawia Kesslerowi w przedmowie do jego publikacji *Secreta...* z 1615 r. (zob. przyp. 54) również i wydawca J. Th. de Bry: malarz, według niego, miał „jederzeit zum Nebenlust bey dem conterfäiten / wañ er zumahlen etwas vberdrüssig / zu seiner Recreation vnd übriger Zeitvertrieb / in Mathematischen oder dergleichen frembden Künsten sich bemühet vnd geübet; welches daß alle löbliche Conterfäiter vnd Mahler zuthun von rechtswegen schuldig seyn” (Vey, Stechow, s. 131). Określono już artystę — zapewne nieco przesadnie — jako niezbyt odbiegającego od tytanów ducha w rodzaju Leonarda, Böcklina i Goethego (K. J. Kaufmann, *op. cit.*, s. 33). Jeśli chodzi o znacznie mniej znany późny humanizm z ok. 1600 r., dobre wprowadzenie daje praca: R. J. W. Evans, *Rudolf II and his World. A Study in Intellectual History 1576–1612*, Oxford 1984; w odniesieniu do sygnalizowanych problemów szczególnie interesujący jest rozdział: *Prague Mannerism and the Magic Universe*, s. 241–274.

Piszący o malarzu Wolfgang Stechow z pewnym zdziwieniem zauważył kiedyś, że nie jest znane żadne dzieło z lat twórczości Kesslera w Gdańsku, gdy z dokumentów wiadomo, że artysta uprawiał tu dalej swą sztukę portretową⁶¹. Dodać można, iż sztuka ta musiała stanowić dla niego podstawowe źródło utrzymania: otrzymał bowiem od władz przywilej wolnego mistrza, podczas gdy jego propozycjami z dziedziny techniki te same władze niezbyt się interesowały. O malarstwie jako jedynym sposobie zdobywania przez Kesslera środków utrzymania świadczy w swym piśmie do władz gdańskich wojewoda Opaliński; z pisma tego wynika też, że na początku 1641 roku Nadreńczyk wykonywał dla niego bardzo absorbujące prace⁶². Tymczasem jednak, według przytoczonej przez Stechowa opinii Jana Białostockiego, kwerenda dotycząca dzieł malarza na terenie Polski dała wynik negatywny⁶³. Warszawski portret z roku 1642 jest zatem, o ile wiadomo, jedyną pracą, jaka zachowała się do dzisiaj z ostatniego okresu działalności artystycznej Kesslera⁶⁴. Wszystkie poprzednio znane jego malowidła portretowe pochodzą z lat dwudziestych XVII w.⁶⁵ i różnią się oczywiście od obrazu w Warszawie strojem portretowanych osób; poza tym jednak powtarzają w zasadzie kilka podstawowych ujęć i zestawów kolorystycznych

⁶¹ Vey, Stechow, s. 121.

⁶² Ibid., s. 164—165. Vey wyraża na podstawie dokumentu przypuszczenie, że nie mogły to być zwykłe u Kesslera portrety, lecz raczej duże obrazy typu *storia*, może też mapy czy widoki wykonane na płótnie.

⁶³ Vey, Stechow, s. 121.

⁶⁴ Wolfgang Stechow na podstawie odczytu monogramu odrzuca jedyną przytoczoną przez siebie atrybucję Kesslerowi w jego późnym okresie: portretów Adolfa i Kathariny Munster z Kolonii, datowanych na 1645 r. (Vey, Stechow, s. 119). Znane jest inne jeszcze, nie wymienione przez monografistów malowidło, mające być późną pracą artysty; firma Lempertz w Kolonii sprzedała 11 V 1922 r. jako dzieło Kesslera portret nieznannej kobiety, datowany 1644 r. (deska, 96×73 cm). Na wycinku z odpowiedniego katalogu aukcyjnego, przechowywanym w haskim Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie, widnieje jednak osoba ubrana w strój charakterystyczny raczej dla lat dwudziestych XVII w.; ponadto na zdjęciu nie są widoczne żadne inskrypcje, stosowane zwykle przez mistrza na obrazach tego formatu. Co najważniejsze wreszcie, wizerunek na ilustracji zdaje się zupełnie nie dorównywać poziomem znanym pracom Kesslera; jest zbyt schematyczny, w szczególności zaś brakuje mu wrażliwości w charakterystyce twarzy.

⁶⁵ Vey wymienia kilka dzieł sprzed 1620 r.: nieokreślone portrety, wzmiankowane przez samego artystę w przedmowie do jego traktatu z 1618 r. (zob. przyp. 56), następnie zaginiony wizerunek kobiety z 1613 r., opisany bez ilustracji w katalogu aukcyjnym z 1884 r., oraz również zaginioną miniaturę portretową, datowaną na 1615 r. sprzedaną w 1907 r. w Berlinie. Tylko ta ostatnia praca, której ilustracja się zachowała, może być z dużym prawdopodobieństwem przyjęta jako malowidło Kesslera. W l. 1620—1629 Kessler wykonał ogółem dwadzieścia jeden dużych portretów i jeden miniaturowy; z tych znane jest obecnie miejsce przechowywania jedenastu prac dużego formatu (Vey, Stechow, s. 129, 130—131, 135, il. 5 i passim; także H. Vey, op. cit. i passim).



4. Franz Kessler, *Portret nieznanego mężczyzny*, 1627, kolekcja prywatna, Westfalia.
Repr. z Vey-Stechov wyk. Zakład Fotografii Muzealnej T. Żółtowska-Huszcza

stosowanych standardowo przez szkołę Michiela van Miereveld⁶⁶. Podobne jak na omawianym malowidle ujęcie postaci w trzech czwartych, z ręką wspartą o biodro, występuje na dwóch innych wizerunkach męskich mistrza: z roku 1621 (Budapeszt, Szépművészeti Múzeum) oraz 1627 (kolekcja prywatna, Westfalia, il. 4)⁶⁷. Sygnalizowana wyżej miękkość malowania w dziele warszawskim nie jest jednak charakterystyczna dla wszystkich wcześniejszych wizerunków stworzonych przez artystę, który raczej lubował się w typowej dla Niemiec graficzności i detalu⁶⁸. Ponieważ półtony używane są w większym stopniu w jego dziełach z późniejszych lat dwudziestych, można w procesie tym widzieć przejaw ewolucji stylowej zgodne z tendencjami epoki⁶⁹. Być może jednak rozmyte kontury na późnej pracy Kesslera należy też uznać za symptom wspomnianego już, poświadczanego dokumentalnie, pogarszającego się widzenia u ponad sześćdziesięcioletniego w 1642 r. mistrza.

Wobec zbieżności omawianej pracy z *oeuvre* portretowym Strobla (jeśli nie liczyć owego zatarcia konturów rysunku), można się też zastanowić, czy to właśnie Kessler nie był tym, który wpłynął znacząco na najbardziej znaną część twórczości portretowej mistrza Bartłomieja. W przeciwieństwie do artysty z Kolonii bowiem Strobel malował wizerunki w niemal identycznej pozie dopiero od 1635 r., tzn. w swym

⁶⁶ Mierevelde uznać można, z jego charakterystycznymi pozami modeli, za właściwego reformatora omawianego gatunku malarstwa w Holandii w pierwszej ćwierci XVII w. Prymat artysty (na temat którego nie ma niestety nowszej monografii) nie ulega kwestii aż do czasu przyjęcia się manieri portretowej Gerrita Honthorsta. Zob. H. Havard, *Michiel van Mierevelt et son gendre*, Paris [1894] (Collection *Les artistes célèbres*). W. Th. Kloek, *Northern Netherlandish Art 1580—1620. A survey, [w:] Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish art 1580—1620, [Cat. exh.] Rijksmuseum Amsterdam 11 XII 1993—6 III 1994*, Zwolle 1993, s. 27, opisuje małą liczbę standardowych schematów portretowych stosowanych przez Mierevelde i perfekcyjność wykonania jego wizerunków, które artysta umieszczał jako pierwszy stale na nieokreślonym ciemnym tle, kontrastującym dobrze z postacią. Por. w kontekście twórczości Kesslera portrety Fransa Dirksa, Meermana i Marii Ijsbrandsdr. de Bye z 1620 r., autorstwa Mierevelde, reproduktowane na omawianym katalogu na s. 594 (nr 266.1 i 266.2; omówione przez R.E.O. Ekkarta).

⁶⁷ Vey, Stechow, s. 144 i 154, il. 15 i 22.

⁶⁸ Tendencje te, o których pisali np. N. von Holst, *Die ostdeutsche Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts*, Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1, 1932, zwłaszcza s. 25—26, i E. von Watzdorf, *Bildnisse von Andreas Riehl d.J., [w:] Festschrift Richard Hamann...*, Burg b/Magdeburg 1939, s. 170—171, występują oczywiście także w omawianym malowidle, ale i one uległy tu znacznemu „wyglądzeniu”.

⁶⁹ Dość miękki modelunek oblicza występuje już w portrecie z 1624 r. zwanym *Oldendorpius* w Petworth House, Petworth, Sussex. Następne przykłady na złagodzenie konturu, zwłaszcza twarzy, to portret męski z 1627 r. w prywatnej kolekcji w Westfalii [il. 5] oraz *Portrait Siberta Staden* z tego samego roku w Berkshire Museum, Pittsfield, MA (Vey, Stechow, il. 18, 22 i 24). Zmiany te są być może rezultatem podróży Kesslera do Holandii, którą odbył prawdopodobnie w 1624 r. (zob. przyp. 26).

okresie polskim (il. 5)⁷⁰. O Kesslerze wiadomo przy tym, że był specjalistą przede wszystkim w dziedzinie portretu⁷¹, i to specjalistą wybitnym: A. Bredius swą notkę o malarzu zatytułował *F. Kessler, auf dem Niveau der besten Miereveld-Bilder*⁷². Powyższą hipotezę należy jednak

⁷⁰ Pierwszym portretem Strobła o niemal identycznym ujęciu jest tak datowany wizerunek Władysława Dominika ks. Zasławskiego-Ostrogskiego w Wilanowie [ostatnio publikowany np. przez M. Karpowicza, op. cit., s. 42, 292 nr 1, il. 118 (obok zamieszczone — jako *strobelianum* — dzieło Kesslera)]. W okresie śląskim stworzył już Strobł zapewne cztery inne portrety, ale żaden z nich nie zbliża się do kesslerowskiego ujęcia. Są to portret całopostaciowy Ferdynanda II (dziś nie sygnowany, zapewne 1624; Österreichische Porträtgalerie, Schloß Ambras) i jego replika w popiersiu (nie sygnowany, zapewne 1624; Galleria Palatina, Firenze); dalej popiersiowy wizerunek burgrabiego Wrocławia, Johanna von Vogten (nie sygnowany, 1628; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Galeria Sztuki Śląskiej w Brzegu), wreszcie spalony w 1859 portret *en pied* ks. Ulryka duńskiego, biskupa Schwerinu (1633; d. Frederiksborg Slot, Hillerød; pełna kopia Karela van Mandera III w zbiorach Gavne, Zelandia). Najnowsza lit. do czterech ostatnich dzieł to, odpowiednio: G. Heinz, K. Schütz [u.a.], *Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800 (Katalog der Gemäldegalerie)*, Wien 1976, s. 125 nr 96, il. 158; *Sustermans, Sessant'anni alla corte dei Medici* [cat. esp.], a cura di M. Chiarini e C. Pizzorusso, VII—X 1983, Palazzo Pitti, Firenze 1983, s. 108 nr L, il.; B. Guldan [i in.], *Sztuka śląska XV—XVIII w. ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu, Opole 1990, s. 27 nr 50, il. 19; P. Eller, *Königliche portraetmalere i Danmark 1630—1682*, København 1971, s. 112—114, il. s. 440.

⁷¹ H. Vollmer, op. cit., s. 211, określa Kesslera jako „Bildnismaler u. Erfinder”; sam malarz w swym wzmiankowanym już podaniu z 8 VII 1650 r. do rady miejskiej Gdańska (Vey, Stechow, s. 165) informował, że parał się wykonywaniem „die kunst des **Conterfaltens**, welche ich in meiner Jugend erlernet”. Kessler podpisywał się wielokrotnie jako portrecista, jako malarz tylko wtórnie: np. 1605: „Mahler von Wetzlar”, ale już 1615 — „Conerf. von Wetzlar” i „[...] Conterfeytens Kunst [...] ich also geübt [...]”; dalej 1618 „Conterfeyter zu Franckfurt am Mayn” i „profession oder Beruf [...] sinnreiche Abconterfeiten”; 1625: „ich hiebeur in [...] der freyen kunst deß mahlens, vndt Abconterfeitens [...] nit wenig mich bemühet”; 1626: „Mahler vndt Conterfeiter burtig von Wetzlar”; wreszcie 1637: „[...] ich [...] mich vornehmlich. Als ordentliches beruffs, dero gefreyten Edlen Kunst des Abconterfeitens, beflissen [...]” i dalej stale w Gdańsku (1637—1650) „Conterfaiter” (Vey, Stechow, s. 123, 132, 134, 136, 150, 152, 162 i n.). Także Rada Gdańska rozstrzygnęła w 1637 r.: „Belangende aber sein petitum dz er alhie frey **Conterfayen** möge, wil EE Raht ihm die stelle eines freymeisters gegünnet haben” (ibid., s. 163).

Na podstawie artykułu monograficznego Veya i Stechowa można stwierdzić, iż w porównaniu z dwudziestoma dwoma, łącznie z obecnie prezentowanym, znanymi obecnie dużymi portretami artysty (zob. przyp. 65), wykonał on — spośród pewnych lub bardzo prawdopodobnych — łącznie jedenaście dzieł o innym charakterze, w tym trzy przedstawienia hagiograficzne o charakterze portretowym, dwie miniatury portretowe, dwie miniatury heraldyczne, trzy obrazy typu *storia*, w tym dwa ołtarzowe, jeden plan budowlany oraz pewną liczbę innych dzieł, może również natury topograficznej.

⁷² Zamieszczona w *Nederlandsche Kunstbode*, II, 1880, s. 227, [cyt. za: A. Piggler, *Katalog der Galerie Alter Meister*, I, Museum der Bildenden Künste, Budapest 1967, s. 352 nr 428 (776 b)].



5. Bartłomiej Strobel, *Portret Władysława Dominika ks. Zasławskiego-Ostrogskiego*, 1635, Muzeum Narodowe w Warszawie, Oddział Muzeum-Pałac w Wilanowie.
Fot. W. Górski

że sformułować z zastrzeżeniem, gdyż nie jest pewne, czy Kessler był już w Gdańsku w roku 1635, kiedy powstawał Strobłowski portret ks. Zasławskiego-Ostrogskiego, lub nawet 1634, jeżeli przyjmiemy autorstwo Strobla w odniesieniu do portretu młodego Janusza Radziwiłła w Mińsku⁷³. Jest w każdym razie prawdopodobne, iż obaj malarze znali się, niewykluczone nawet, że dobrze. Zbliżał ich do siebie status wolnych, nie podlegających jurysdykcji cechowej mistrzów, wspólna przeszłość emigrantów z ogarniętej kataklizmem wojennym Rzeszy, wreszcie — *last but not least* — kontakt z intelektualnym nurtem kalwinizmu: u Strobla poprzez bliską znajomość z Martinem Opitzem⁷⁴, zaś u Kesslera — przez pobyt i publikowanie w centrach kalwińskich epoki przedbiałogórskiej z ich protonaukowymi zainteresowaniami: Palatynacie, Hesji i Alzacji⁷⁵. Nie można jednak również wykluczyć, że formalne podo-

⁷³ Ostatnio publ. przez J. T. Petrusa (który podtrzymuje atrybucję) w: *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576—1763*, pod kier. J. Malinowskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1993, s. 332—333, nr i il. 62.

⁷⁴ Na temat wykształcenia Opitza i jego poglądów religijnych zob. M. Szyrocki, *Martin Opitz*, München 1974²; bardziej szczegółowa praca: R. D. Hacken, *The Religious Thought of Martin Opitz as the Determinant of his Poetic Theory and Practice*, Stuttgart 1976 [Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, hrsg. v. U. Müller (u.a.), nr 18]. Związki Strobla z Opitzem omawiał pokrótce E. Iwanoyko, op. cit., s. 23—29, zaś ostatnio zwróciła znów na nie baczniejszą uwagę J. Szczepińska-Tramer, „*Daniel y Ciro ante Bel*”, *cuando de Bartholomäus Strobel en el Museo Nacional de Varsovia*, Goya, revista de arte, nr 229—230, Madrid 1992, s. 18—28.

⁷⁵ Nie jest zupełnie pewne, jakiego wyznania był Kessler. Został on ochrzczony w gminie luterńskiej (zob. przyp. 19) i sugerował swą przynależność do tej konfesji jeszcze w 1625 r., adresując wniosek do władz Frankfurtu o przyjęcie go w poczet obywateli (Vey, Stechow, s. 150; zob. przyp. 25). Z kolei w 1637 r. pisał do Rady Gdańska (zob. przyp. 38), iż jest protestantem — „*Reformirte*”, co jest określeniem dość szerokim. Nie sposób przy tym stwierdzić, czy oskarżenia o arianizm w oficjalnie luterskim Gdańsku, będące przyczyną tej deklaracji wyznaniowej mistrza, były spowodowane tylko zawiścią konkurentów. Daje w tym kontekście do myślenia opinia Rady Kolonii, wystawiona artyście w 1624 r.: „[...] zu keiner religion wißentlich sich bekennet [...]” (Vey, Stechow, s. 147). Można tu domniemywać ostrożność w obnoszeniu się z przekonaniami religijnymi radykalniejszymi od luteranizmu, choć niechęć do deklarowania swej wiary w oficjalnie katolickim mieście mógł naturalnie wykazywać i luteranin.

Interesujące jednak, że Kessler publikował w ośrodkach życia umysłowego związanych z kalwinizmem: Frankfurcie, Straßburgu i Oppenheim. O dłuższym pobycie Kesslera w Oppenheim w Palatynacie w 1615 r. i prowadzonych tam dyskusjach świadczy wypowiedź wydawcy jego publikacji z tego samego roku (zob. przyp. 22 i 54), J. Th. de Bry, umieszczona w przedmowie do dzieła: *Demnach auch jetzgedachter Franciscus Keßler bey vns zu Oppenheim sich eine zeitlang auffzuhalten bedacht / als hat sich bessere Gelegenheit zugetragen / mit ihme zu conversiren vnd aller hand zu conferiren* (Vey, Stechow, s. 131). O roli Palatynatu w historii religijnej Europy oraz różnych nurtach kalwinizmu: C. P. Clasen, *The Palatinate in*

bieństwo obrazów obu mistrzów wyrasta jedynie ze wspólnych korzeni; przynależności ich sztuki przede wszystkim do niderlandzkiej i niemieckiej tradycji artystycznej, a zwłaszcza znajomości przez obydwu malarzy sztuki portretowej szeroko pojętej szkoły Michiela van Mierevela⁷⁶.

Rozwiązanie tego problemu należy odłożyć do czasu ewentualnej identyfikacji następnych gdańskich dzieł Kesslera i — być może — odnalezienia następnych dokumentów, dotyczących jego pobytu w tym mieście. W chwili obecnej natomiast warto chyba pokusić się o zidentyfikowanie mężczyzny sportretowanego przez przybysza z Kolonii na podstawie — co prawdopodobne — gdańskiego piśmiennictwa heraldycznego⁷⁷.

European History, 1559—1660, Oxford 1963 i *International Calvinism, 1541—1715*, ed. M. Prestwich, Oxford 1986².

Z oficyny drukarskiej de Bry wyszła później m.in. praca alchemiczno-hermetyczna *Atalanta fugiens* (zob. przyp. 54). Książka ta odegrała pewną rolę w kierowanym przez wykształconych kalwinistów mistycznym ruchu różokrzyżowym obozu protestanckiego, służącym jego konsolidacji przed konfrontacją z katolickimi Habsburgami. Godnym uwagi faktem jest, że wydany w Oppenheim traktat Kesslera umieszczony został w bibliotece Senckenberga w klocek zawierającym literaturę różokrzyżowców; dało to nawet podstawę do rozważań, czy Kessler nie był może członkiem tego efemerycznego bractwa (Vey, Stechow, s. 132).

⁷⁶ M. Walicki, *Z dziejów polskiego barokowego portretu*, Rozprawy Komisji Historii Kultury i Sztuki Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, t. 1, Warszawa 1949, s. 202 i 204, pierwszy wskazał trafnie na źródła sztuki portretowej Strobla: w kontekście wrocławianina wymienił on Dircka Santvoorta, Jana van Ravesteyna, Nicolaesa Eliaszoona Pickenoy i Pietera Verbeecka; nazwiska te były powtarzane przez późniejszych badaczy. Zacytowani przez Walickiego artyści z Amsterdamu, Hagi i Haarlemu, jak i inni, których można podać przykładowo jako tworzących modele dla wizerunków Strobla; Paulus Moreelse z Utrechtu czy Wybrand de Geest z Leeuwarden, byli jednak w dziedzinie portretu pod przemożnym wpływem Mierevela. Zob. też przyp. 66.

⁷⁷ W sprawie dokładniejszej identyfikacji portretowanego W. Tomkiewicz. *op. cit.*, s. 1947, wskazywał na herb, jego zdaniem inflancki lub kurlandzki; widział więc w nim zapewne elementy zachodnioeuropejskie, co nie jest pozbawione racji, choć istnieje też w nieco zatartym godle podobieństwo do polskiego Prawdzica. Pół lwa czerwonego w prawo (heraldycznie) figuruje tu na poziomych białoniebieskich pasach; w klejnocie umieszczone pół czerwonego lwa z godła.

POST SCRIPTUM:

W wyniku poszukiwań podjętych w okresie od złożenia artykułu do druku, autorowi udało się ustalić, że herb należy do gdańskiej i warszawskiej rodziny patrycjuszowskiej Giese, zaś osobą przedstawioną jest prawdopodobnie Mikołaj Konstanty Giese (Giza; ok. 1605 — ok. 1663), idygenowany 1652, porucznik, a następnie major królewskiej gwardii pieszej, w końcu pułkownik piechoty koronnej, weteran wielu wojen [zob. biogram autorstwa T. Nowaka w PSB: *Giza (Gyssa, Gisse, Ghissa) Mikołaj Konstanty*]. Szczegółowe problemy związane z identyfikacją postaci zostaną opracowane w innej pracy.

PORTRAIT OF AN UNKNOWN MAN FROM THE NATIONAL MUSEUM
IN WARSAW: A CONTRIBUTION TO THE DANZIG PERIOD OF FRANZ
KESSLER

(Summary)

At the Wilanów palace, constituting a part of Warsaw's National Museum, there is kept at present a portrait painting (named "An unknown officer"), that entered the collection in 1946 from the Potocki estate at Jabłonna and was considered anonymous for a long time previously. In 1950, on the basis of composition, detail and colour affinities it was given to a painter to the Polish court of Vladislaus IV, originating from Breslau in Silesia, Bartholomäus Strobel. The strongly pronounced hypothesis found much following and was almost being taken for granted, when, during the 1978—1980 conservation, an original signature appeared, which due to its partial obliteration, was not readily legible, but definitely eliminated Strobel. It remained undeciphered, until following a careful study identified recently by the author as "FKessler fecit".

The painter, portraitist Franz Kessler from Wetzlar (1580 — after 1650) has been researched more thoroughly only some years ago (1972). He was probably educated in Frankfurt, then became member of the Cologne painters' guild, and in his mobile early years has been working mainly in those two cities, where all his hitherto known and exiting works (portraits by large) were carried out in the 1620's. Around 1635 Kessler settled in Danzig and was allowed by its City Council to work as free master, much to the dismay of local painters. His artistic career seems to have terminated fairly soon, however, as by 1650 he was complaining to the local authorities about insufficient sight, not permitting him to continue the profession. Instead, he offered to the Council (as also repeatedly at several other occasions before) some inventions of his, including a *perpetuum mobile* watermill. Indeed, Kessler earned himself a better name in history for his mechanical conceptions (many of them quite realistic; in part published 1605—1618 in several volumes), than for his painterly *oeuvre*. Especially little was known about the last period in his artistic life; not one picture from these years surfaced either, until now. The literature on Danzig and the Prussian lands largely ignored this figure.

The newly attributed portrait, dated 1642, constitutes the only testimony to the aged artist's manner of work, where the somewhat unclear and blurred contours (which always differed the picture from Strobel) could be an early sign of advancing blindness. Nevertheless, many affinities with Strobel do in fact exist, and one is inclined to think that the latter profitted from the experienced portraitist: his own portrait works exhibit models' postures identical to the one of Kessler's sitter only after 1635. The two artists could have met in the Polish Commonwealth, being possibly attracted to one another by common fate of exile, contact with intellectual Calvinism (in the case of Strobel through his friend Martin Opitz), and common art roots. On the other hand, however, these roots could have provided for parallel and independent artistic development of the painters; they both followed the Michiel van Miereveld success recipe.

The solution of this problem must be delayed to the moment, when sufficient material pertaining to Kessler's late period would be gathered. For today, there is a new — and not empty — name to be added to the history of art in Danzig. The hope for identification of the sitter is now also higher: he could well be searched for among the Danzig personalities.