

Alicja Andrzejewska-Zajac

Muzeum Narodowe w Gdańsku

ORCID: 0000-0003-2689-1772

Vivit post funera virtus. Odzyskany portret Hansa von Aachena z kolekcji Jacoba Kabruna

<https://doi.org/10.26881/porta.2023.22.06>

Słowa kluczowe: Occasio, Fortuna, Kairos, Hans von Aachen, Pieter Isaacsz, Jan Saenredam, Jacob Kabrun, straty wojenne, Scypion Afrykański Starszy, *Hercules in bivio*, cnota

Keywords: Occasio, Fortune, Kairos, Hans von Aachen, Pieter Isaacsz, Jan Saenredam, Jacob Kabrun, war losses, Scipio Africanus, *Hercules in bivio*, virtue

Kolekcja dzieł sztuki Jacoba Kabruna – zmarłego w 1814 r. gdańskiego kupca – stała się podstawą otwartego w marcu 1873 r. Muzeum Miejskiego w Gdańsku. W spisanim w 1809 r. testamencie Kabrun zastrzegł, że po jego śmierci cały zbiór rycin, rysunków, obrazów, biblioteka oraz 100 tys. guldenów w obligacjach miejskich mają zostać ofiarowane korporacji kupieckiej wraz z poleceniem utworzenia w mieście instytutu edukacyjnego dla młodzieży chcącej kształcić się w dziedzinie handlu¹. Do powołania w Gdańsku pierwszej publicznej instytucji muzealnej była jeszcze bardzo daleka droga. W ciągu niemal sześćdziesięciu lat kolekcja zmieniała swoje miejsce pięciokrotnie. Po sprzedaży domu Kabruna przy ulicy Długiej 9 została przeniesiona do siedziby resursy Concordia przy ulicy Ogarnej 83. Opiekę nad nią powierzono ówczesnemu dyrektorowi Królewskiej Szkoły Sztuk Pięknych w Gdańsku, Johannowi A. Breysigowi, który sprawował ją do 1831 r. Breysig sporządził częściowy spis dzieł. Prawdopodobnie to on naniósł brązowym tuszem numery na obiekty papierowe², które dziś, obok suchej pieczęci z monogramem „KG”, pochodzącej zapewne z tego samego czasu, są najistotniejszymi znakami rozpoznawczymi dzieł należących do kolekcji gdańskiego kupca. W 1822 r. po raz pierwszy kolekcja została zaprezentowana w domu Eggertów przy Długim Targu 3, w 1823 r. przeniesiono ją do domu Genschkego przy ulicy Długiej, a od 1828 r. znajdowała się wraz ze zbiorami Biblioteki Miejskiej w kościele św. Jakuba. W latach 1833–1872

¹ *Testament des am 25. Oct. 1814 verstorbenen Kaufmann Jacob Kabrun*, „Der neues Preussischen Provinzial – Blätter” 1856, Bd. 9, s. 210–212.

² W 1820 r. został opublikowany w Gdańsku katalog rysunków i obrazów z kolekcji Jacoba Kabruna autorstwa Johanna A. Breysiga – *Verzeichniss eines Theiles der Kabrunschen Bildgalerie in Danzig*. Numeracja katalogowa odpowiada numerom naniesionym brązowym tuszem na rysunki.

była przechowywana i eksponowana w Akademii Handlowej przy ulicy Ogarniej 10, którą zgodnie z wolą darczyńcy powołano w 1832 r. Dnia 18 lutego 1871 r. syn Jacoba Kabruna, August, wyraził zgodę na przeniesienie kolekcji do pogimnazjalnego budynku – pełnił on niegdyś funkcję franciszkańskiego klasztoru przy kościele św. Trójcy, a od 1867 r. był przebudowywany do celów muzealno-edukacyjnych³.

Zgodnie z opinią Hansa Seckera, sprawującego funkcję dyrektora muzeum od 1912 r., kolekcja Kabruna tworzyła najcenniejszą część muzealnego zbioru⁴. Według katalogu Juliusa C. Blocka i Carla L. von Duisburga opublikowanego w 1861 r.⁵ liczyła ona ponad 7 tys. dzieł graficznych artystów europejskich od XV do XVIII w. W latach działalności Muzeum Miejskiego prace te były sukcesywnie oprawiane w tekturowe, kremowe *passe-partout* z wyciskiem suchego stempla z napisem „KÜNSTSAMMLUNGEN DANZIG” i umieszczane w drewnianych, oklejonych, czarnym płótnem skrzyniach. W taki sposób, powiększając o kolejne nabytki, kolekcję przechowywano w Muzeum Miejskim do czasu drugiej wojny światowej. W 1943 r. rozpoczęła się w Gdańsku akcja ewakuowania zbiorów⁶. Niestety ze względu na szczątkowo zachowaną dokumentację dotyczącą zabezpieczania rycin nie jesteśmy w stanie w pełni odtworzyć ich wojennych losów. Do dzisiaj przetrwały listy wywozowe, na podstawie których można tylko stwierdzić, że 89 skrzyń z rycinami wywieziono do majątku w Sobowidzu, a 60 do Przywidza⁷. Są to jedyne istniejące dokumenty na temat losów kolekcji rycin w muzeum w trakcie wojny. W maju 1945 r., pośród wielu innych dzieł ukrytych w podziemiach gdańskiej Zbrojowni, odnaleziono także 128 pudeł z rycinami⁸. Czy była to część skrzyń wywiezionych do Sobowidza i Przywidza, które w obawie przed zbliżającym się II Frontem Białoruskim zdążono przywieźć z powrotem do Gdańska? Ze względu na brak źródeł można tylko snuć na ten temat domysły. Na podstawie aktu

³ Informacje na temat losów kolekcji, zanim trafiła do powstałego w pofranciszkańskim klasztorze Stadtmuseum, znajdują się w pierwszym, muzealnym inwentarzu kolekcji Jacoba Kabruna – *Kabrun Verzeichnis der Gemälde und Kupferstiche. no. 1–8800, Stadtmuseum Zugangsliste von Kupferst. Die auf Danzig Bezug haben oder Danziger Künstlern sind Ma...Mz*, Archiwum Biblioteki Muzeum Narodowego w Gdańsku, MNG/A/I/11. Na ten temat pisała także Helena Kowalska, *Straty wojenne Muzeum Miejskiego (Stadtmuseum) w Gdańsku. Seria Nowa, t. 1. Malarstwo*, Gdańsk 2017, s. 14–16.

⁴ Magdalena Mielnik, *Nowoczesne muzeum, czyli Muzeum Miejskie i Muzeum Rzemiosła Artystycznego pod dyktando Hansa Friedricha Seckera* [w:] *Teraźniejszość przeszłości. Muzealnictwo i historiografia w Gdańsku i na Pomorzu do roku 1945*, red. Ewa Brylewska-Szymańska, Gdańsk 2021, s. 55–56.

⁵ Julius C. Block, Carl L. von Duisburg, *Catalog einer Sammlung von Kupferstichen, Holzschnitten, Lithographien und Handzeichnungen, welche von dem Anno 1814 hier verstorben Herr Jacob Kabrun der Kaufmannschaft hieselbst hinterlassen worden sind*, Danzig 1861.

⁶ Kowalska, *Straty wojenne...*, s. 40–47.

⁷ Archiwum Biblioteki Muzeum Narodowego w Gdańsku, MNG/A/VII/2, Spisy ewakuacyjne, 1942–1945, s. 3.

⁸ Maria Korzon, *Przyczynki do historii gdańskich zbiorów artystycznych*, „Cenne, Bezcenne, Utracone” 2000, nr 1, s. 27.

sporządzonego 1 sierpnia 1945 r. 129 skrzyń z rycinami i rysunkami wywieziono do Moskwy⁹. W 1956 r., w ramach rewindykacji, do Muzeum Pomorskiego powróciły zaledwie 1543 obiekty graficzne z kolekcji Jacoba Kabruna¹⁰. Niestety nie mamy możliwości określenia, jaka część Kabrunowskiego zbioru pozostała w Moskwie, a jaka, w niewyjaśnionych okolicznościach, uległa rozproszeniu. Ryciny z oznaczeniami tej kolekcji pojawiają się bowiem na rynku antykwarycznym w Europie. Do 2023 r. udało się odzyskać 38 rycin z dawnego zbioru Stadtmuseum Danzig, wykupując je od osób prywatnych, z antykwariatów, a także otrzymując w darze jako zwrot mienia utraconego podczas drugiej wojny światowej¹¹.

W grudniu 2018 r. na łamach magazynu „Art Sherlock” zamieszczono informację, że w berlińskiej Galerie Bassenge został wystawiony na aukcji miedzioryt Jana Saenredama oznaczony stemplem i numerem charakterystycznym dla kolekcji Jacoba Kabruna (il. 1). Okazało się, że rycina jest stratą wojenną zarejestrowaną w bazie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego pod numerem 55029. Dzięki materiałom archiwalnym przygotowanym przez pracowników Muzeum Narodowego w Gdańsku oraz interwencji Wydziału Restytucji Dóbr Kultury MKiDN, dzieło udało się odzyskać¹².

Miedzioryt przedstawia portret Hansa von Aachena (1552–1616). Rycina została wykonana na podstawie rysunku Pietera Isaacsza (1569–1625) (il. 2) przez holenderskiego malarza, rytownika i kartografa – Jana Saenredama (1565–1607)¹³ (il. 3), którego twórczość graficzna była reprezentowana w kolekcji



Il. 1. Wycisk suchej pieczęci kolekcji Jacoba Kabruna wraz z numerem na rycinie Carla Wilhelma Kolbego *Strącenie potępionych*, Muzeum Narodowe Gdańsku (depozyt MKiDN), repr. za: domena publiczna

⁹ Maria Korzon, *Przyczynek do historii gdańskich zbiorów artystycznych II*, „Cenne, Bez-cenne, Utracone” 2000, nr 2, s. 25.

¹⁰ Kalina Zabuska, *Straty wojenne. Kolekcja Jacoba Kabruna. Ryciny. Historia i dokumentacja*, Poznań 2000, t. 2, s. 32.

¹¹ Alicja Andrzejewska-Zajęc, *Cenne, utracone, odzyskane*, „30 dni” 2023, nr 1/2 (165/166).

¹² Jan Pietrasz Saenredam, *Portret malarza Joh. V. Aachen według Pietera Isaacka*, Wydział Restytucji Dóbr Kultury MKiDN, <http://dzielautracone.gov.pl/katalog-strat-wojennych/obiekt/?obid=55029> [dostęp: 26.11.2023].

¹³ Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700*, vol. 33, Amsterdam 1989, s. 97–98, poz. 124. Rysunek znajduje się w Kunsthalle w Hamburgu, nr inw. 22066.



Il. 2. Pieter Isaacs, *Projekt rysunkowy portretu Hansa von Aachena*, 1601, piórko, brązowy, zielony tusz, czarna kreda, papier, Kunsthalle, Hamburg, repr. za: domena publiczna

Kabruna przez 64 obiekty. Jak dotąd jest to jedyne dzieło odzyskane spośród tego licznego zespołu. W niniejszym artykule podjęto próbę uzupełnienia i rozszerzenia interpretacji bogatego programu treściowego towarzyszącego wizerunkowi niemieckiego artysty, a także zaprezentowania kontekstu, w jakim powstała rycina.

Pieter Isaacs, urodzony w Helsingørze, przez pierwsze lata uczył się w pracowni Cornelisa van Ketela w Amsterdamie i u Hansa von Aachena, z którym współpracował od 1585 r. podczas jego pobytu w Italii i Niemczech¹⁴. W twórczości Isaacza

¹⁴ Taką informację podaje jako pierwszy Karel van Mander – *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters from the First Edition of the Schilder-boeck (1603–1604): Commentary on Lives*, ed. Hessel Miedema, vol. 1, Doornspijk 1994, f.290v.



Il. 3. Jan Saenredam według Pietera Isaacsza, *Portret Hansa von Aachena*, 1605, miedzioryt, Muzeum Narodowe w Gdańsku (depozyt MKiDN), repr. za: domena publiczna

można dostrzec istotny wpływ sztuki włoskiej, z którą artysta zetknął się podczas pobytów we Florencji, w Rzymie i Wenecji. W 1593 r. powrócił do Amsterdamu, a od 1614 r. pracował jako doradca i nadworny malarz króla Danii i Norwegii – Christiana IV. Po śmierci ojca odziedziczył jego wpływowe stanowisko na dworze – nadzorował morski transport i reprezentował stosunki handlowe między Holandią a Danią. Isaacsz należał do kosmopolitycznego elitarnego środowiska europejskich artystów dworskich z przełomu XVI i XVII w., cieszącego się przywilejami i zaufaniem władców¹⁵. Już w XIX w. badacze, choć uważali

¹⁵ Na temat życia i twórczości artysty zob. Thomas DaCosta Kaufmann, *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago–London 1988, s. 133–163; Pieter Isaacsz (1568–1625). *Court Painter, Art Dealer and Spy* [katalog wystawy], eds. Juliette Roding, Badeloch Noldus, Museum of National History at Frederiksborg Castle, Turnhout 2007.

go za twórcę przeciętnego, docenili jednak narracyjną wartość jego dzieł i pomyślność wniesioną do sztuki kopenhaskiej¹⁶.

Według słów Karela van Mandera Isaacs otrzymał przed 1598 r., od Hansa von Aachena, zaginiony dziś autoportret¹⁷. Posłużył on Isaacsowi do sporządzenia rysunkowego portretu swojego mistrza, na podstawie którego Jan Pieterszoon Saenredam wykonał miedzioryt w 1601 r. Ponowna edycja ryciny, zapewne w związku z nadaniem von Aachenowi szlachectwa przez cesarza Rudolfa II, odbyła się w 1605 r.¹⁸ Nie znamy żadnych innych rysunków Isaacsza wykonanych jako projekty dla rytowników¹⁹. Jest on uznawany za pierwszy rysunek portretowy i jeden z nielicznych w artystycznym dorobku artysty, którego autorstwo zostało potwierdzone²⁰.

Znana przynajmniej od czasów Erazma z Rotterdamu praktyka wymiany portretów między przyjaciółmi stała się powszechna na przełomie XVI i XVII w.²¹ Spośród niderlandzkich portretów powstałych w latach 1580–1620 można wyróżnić grupę dzieł graficznych na podstawie rysunkowych autoportretów wykonanych jako podarunki dla innych artystów, ofiarowywanych w geście przyjaźni. Historia powstania grawerowanych konterfektów Hendricka Goltziusa, Jacoba Mathama, Hansa von Aachena czy Jana Hermansza Mullera obrazuje blisko z sobą związaną międzynarodową społeczność artystów, odzwierciedlającą ich odrębność i nowy status społeczny²². Podobiznom zazwyczaj towarzyszyły sceny alegoryczne oraz inskrypcje, które miały podkreślać przymioty i talent portretowanych.

Od ostatnich dekad XVI w. grawerowane przedstawienia niderlandzkich twórców były odbijane w seriach, podobnie jak portrety uczonych, władców czy papieży. Pierwszy cykl wizerunków niderlandzkich artystów został opublikowany przez żonę Hieronima Cocka – Volcxken Dierckx, po śmierci wydawcy, w 1572 r. Były to 23 portrety najważniejszych artystów niderlandzkich, zaprezentowane chronologicznie, wykonane przez czołowych rytowników tego czasu: Johannes Wierixa, Adriaena Collaerta i Cornelisa Corta. Każdemu z wizerunków towarzyszyły wersy autorstwa flamandzkiego humanisty Dominicusa Lampsoniusa na cześć sportretowanego artysty²³.

¹⁶ Nicolas de Roever, *Drie Amsterdamsche Schilders: Pieter Isaacs, Abraham Vinck, Cornelis van der Noort*, „Oud Holland” 1885, vol. 3, s. 181–182.

¹⁷ *Pieter Isaacs (1568–1625)*..., s. 285, poz. 38.

¹⁸ *Ibidem*, s. 288, poz. 42.

¹⁹ Ilia Veldman, *Pieter Isaacs and Art on Paper – Drawings and Prints after His Designs* [w:] *Pieter Isaacs (1568–1625)*..., s. 60.

²⁰ Na grawerunku Jana Pieterszooona Saenredama znajduje się inskrypcja potwierdzająca autorstwo pierwowzoru rysunkowego.

²¹ Aleksandra Jaśniewicz, *Portret w Gdańsku. Od schyłku średniowiecza do późnego baroku (1420–1700). Malarstwo, rysunek*, Gdańsk 2018, s. 133–134.

²² Jan Piet Filedt Kok, *Artists portrayed by their friends: Goltzius and his circle*, „Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art” 1996, vol. 24, no. 2/3, s. 161–181.

²³ Sarah Meiers, *Portraits in Print: Hieronymus Cock, Dominicus Lampsonius, and „Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies”*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 2006, Bd. 69, H. 1, s. 1–16.

Do najwcześniejszych indywidualnych portretów artystów niderlandzkich ukazanych z atrybutami malarstwa należą konterfekty Marteena Heemskercka²⁴ i Jana van der Straeta, zw. Stradanusem²⁵. Każdy z nich został zaprojektowany przez samego artystę jako frontysepis serii rycin ich autorstwa. Wizerunek Heemskercka, zaprezentowany *en buste*, poprzedza graficzną serię *Clades Judicae Gentis* wydaną w oficynie Philipisa Gallego w 1569 r.²⁶, portret zaś Stradanusa (ok. 1580), grawerowany przez Johannes Wierixa, rozpoczyna serię *Passio, mors, et resurrectione domini nostri Iesu Christi*²⁷. Formułę zastosowaną do portretu Stradanusa, w której medalion z wizerunkiem został umieszczony w architektonicznym obramieniu, wzbogaconym alegorycznymi figurami ilustrującymi profesję portretowanego, zaadaptowano do innych niderlandzkich portretów tworzonych w geście przyjaźni, jak również dla upamiętnienia zmarłych artystów. W 1593 r. Hendrick Goltzius uwiecznił zmarłego malarza Hansa Bola, którego portret wykonał na zlecenie jego pasierba, także artysty²⁸ (il. 4).



Il. 4. Hendrick Goltzius, *Portret Hansa Bola*, 1593, miedzioryt, papier, Rijksmuseum, Amsterdam, repr. za: domena publiczna

Inskrypcja towarzysząca wizerunkowi wskazuje, że zleceniodawca chciał wyrazić bliskie relacje łączące go ze znanym i cenionym twórcą, co można interpretować jako sposób na budowanie własnej pozycji w środowisku artystycznym. Podobną wymowę ma portret Philipisa Gallego z 1582 r. Wykwintny, elegancki strój portretowanego sugeruje jego wysoki status społeczny. Artyści, uwieczniając siebie nawzajem, często podkreślali znaczenie i godność swojej

²⁴ Hollstein, *Dutch and Flemish etchings...*, vol. 7, Amsterdam 1952, s. 81, poz. 647.

²⁵ Marie Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix: conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque royale Albert Ier. Catalogue raisonné, enrichi de notes prises dans diverses autres collections*, vol. 1, Bruxelles 1979–1983, s. 387, poz. 1919.

²⁶ Seria znana jest także pod tytułem *Inventiones Heemskerckianae ex utroque Testamento* ze względu na dodaną przez Joannesa Galle'a inskrypcję w późniejszej, antwerpskiej edycji.

²⁷ Pierwowzór rysunkowy Jana van de Straeta znajduje się w Galeria Uffizi we Florencji, do rysunku artysta dołączył list, w którym opisał rytownikowi projekt ornamentu. Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix...*, vol. 3.1, Brussels 1983, s. 387, poz. 1919.

²⁸ Hollstein, *Dutch and Flemish etchings...*, vol. 8, Amsterdam 1953, s. 39, poz. 177; Kok, *Artists portrayed...*, s. 166.

profesji²⁹. Portret ten z jednej strony został stworzony jako osobisty hołd i wyraz wdzięczności dla wydawcy, z którym Goltzius przez wiele lat współpracował, z drugiej zaś jako sposób na autoprezentację. Dołączona do konterfektu poetka laudacja autorstwa Janusa Dousa podkreśla zalety portretowanego, ale przede wszystkim wychwala kunszt twórcy portretu – umiejętność oddania podobieństwa i wyjątkową wprawność jego ręki³⁰.

Pośród portretów graficznych powstałych w kręgu twórczości Hendricka Goltziusa, wykonanych z intencją ofiarowania przyjacielowi, najciekawszym i najbardziej rozbudowanym pod względem treściowym jest graficzny portret Hansa von Aachena, grawerowany przez Jana Pieterszoon Saenredama według rysunku Pietera Isaacsza. Podobnie jak w wypadku portretu Dirka Volckertszoon Coonherta czy Bartholomeusa Sprangera, wizerunek artysty został wykonany na osobnej płycie miedzianej, zachowała się odbitka próbna samego owalnego portretu³¹. Konterfekt, któremu towarzyszy napis: „EXIMIO PETRUS ISAACH DISCIPULUS PRECEPTORI ET POSTERITATI L.M.A.P. IOHANNI AB ACH. CAESAREAE MAIESTATIS PICTORI, ARTIFICI ET PHILOCAEO” (Johannowi von Aachen, nauczycielowi, malarzowi jego cesarskiej wysokości, mistrzowi i [jego] potomkom, chętnie i z należytym stosunkiem poświęcił uczeń Pieter Isaacsz)³² przedstawia popiersie von Aachena w dekoracyjnym, architektonicznym obramieniu wraz z bogatym programem ikonograficznym.

Miedzioryt należy do mistrzowskich osiągnięć Saenredama. Światłocien wydobyty za pomocą gęstych, precyzyjnie kreślonych linii sprawia wrażenie głębi i ruchu. Centrum kompozycyjne tworzy popiersie artysty, któremu jest podporządkowana cała obrazowa przestrzeń. Po bokach wizerunku, na postumentach, stoją: Herkules, którego identyfikuje tradycyjny atrybut – lwia skóra, i kobieta personifikująca malarstwo, o czym świadczą trzymane przez nią w lewej dłoni pędzel i paleta. Podobnie jak w miedziorycie Goltziusa przedstawiającym wizerunek Hansa Bola, na architrawie klęczą putta – szkicują one antyczne posągi, będąc obrazowym odniesieniem do artystycznej profesji von Aachena. Architektoniczne obramienie wieńczy siedząca na kuli naga kobieca postać – Occasio, ukazana z rozpostartym żaglem w dłoniach (il. 5). Istotnym dopełnieniem treści przedstawienia jest niewielka scena ujęta w tondo, znajdująca się poniżej portretu, która prezentuje Herkulesa wybierającego drogę cnoty.

²⁹ Hans J. Raupp, *Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs: Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum vom 3. Juli bis 14. September 1980*, Braunschweig 1980, s. 11–12.

³⁰ Kok, *Artists portrayed...*, s. 163–164.

³¹ *Ibidem*, s. 168–170. Taka odbitka znajduje się m.in. w Rijksmuseum w Amsterdamie – RP-P-OB-10.649

³² Tłum. Kamila Glazer.

Occasio (Sposobność) to rzymska odpowiedniczka Kairosa – greckiego bożka nadarżającej się okazji. Kairos po raz pierwszy w literaturze pojawia się w niezachowanym hymnie autorstwa Iona z Chios z V w. p.n.e. jako najmłodsze z dzieci Zeusa³³. O dziele tym wspomina Pauzaniusz w kontekście ołtarza Kairosa w Olimpii, na którym Lizyp ukazał bożka jako uskrzydłonego młodzieńca ze skrzydłkami u stóp, gotowego do odlotu, w rękach trzymającego wagę i brzytwę. Wzorcowych wizerunków Occasio/Kairosa dostarczyła także poezja późnoklasyczna: zachowany w *Antologii Palatyńskiej* epigramat aleksandryjskiego poety Posejdipposa (310–240 p.n.e.) opisujący rzeźbę Lizypa oraz naśladujący go epigramat Auzoniusza (310–393 n.e.)³⁴. W średniowieczu, niekiedy także w czasach nowożytnych, Occasio utożsamiano z Fortuną, która pełniąc funkcję boskiego wysłannika, kierowała ludzkim życiem za pomocą losu. Przypisywano jej różne kompetencje i działania, dla człowieka była jednak zawsze potęgą wroga, działającą w sposób podstępny i nigdy nieujawniającą swoich planów. Śmiertelnik w obliczu przypadkowości i kapryśności losu pozostawał bezradny. Zmienna Fortuna nie udzielała rad dotyczących przyszłości, wręcz przeciwnie – igrała z człowiekiem, wykorzystując jego niewiedzę i naiwność³⁵. Wraz z narodzinami humanizmu zmieniło się postrzeganie roli Fortuny w ludzkim życiu. Liczne przedstawienia oraz mnogość jej form w sztuce i literaturze renesansu odzwierciedlały szczególne zainteresowanie twórców i myślicieli konfliktem między indywidualnymi możliwościami człowieka a siłami ślepego losu, którym był poddany. Teraz świadomy swoich sił sprawczych, wykorzystujący swoją szansę, wystarczająco odważny, by pochwycić okazję, człowiek mógł



Il. 5. Jan Saenredam według Pietera Isaacsza, *Portret Hansa von Aachena* – fragment przedstawiający Occasio, 1605, miedzioryt, papier, Muzeum Narodowe w Gdańsku (depozyt MKiDN), repr. za: domena publiczna

³³ Monique Trédé, *Kairos. Là-propos et l'occasion*, Paris 1992, s. 76–77.

³⁴ Dietrich Boschung, *Kairos as a Figuration of Time. A Case Study*, Paderborn 2013, s. 15–33; Barbara Milewska-Ważbińska, *Różne oblicza zmiennej Fortuny*, „Nauka” 2002, t. 2, nr 2, s. 159–160.

³⁵ Na temat znaczeń Fortuny zob. Alfred Doren, *Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance* [w:] *Vorträge der Bibliothek Warburg*, II. *Vorträge 1922–1923*, hrsg. v. Fritz Saxl, T. 1, Leipzig–Berlin 1924, s. 71–144; Jacek Sokolski, *Bogini – pojęcie – demon. Fortuna w dziełach autorów staropolskich*, Wrocław 1996.

wpływać na przyszłość i kontrolować własny los. Fortuna straciła swoją moc, musiała podzielić się nią z Occasio, wyrażającą humanistyczną wiarę w ludzkie możliwości³⁶. Warto zauważyć, że Platon sugerował istnienie trzech sił rządzących ludzkim życiem: pierwsza z nich to czysta szansa, druga – szansa i okazja współdziałające z Bogiem w kontrolowaniu ludzkich spraw, oraz trzecia siła, czyli ludzkie możliwości i umiejętności³⁷. Marsilio Ficino, komentując Platońską myśl, podkreślił siłę tej ostatniej, stawiając ją w opozycji do ślepej Fortuny. Aby wieść dobre życie w zgodzie z własnym planem, trzeba być sprytnym i odważnym. Ważne, by umieć dostrzegać szansę i chwycić ją³⁸. Koncepcja Fortuny opartej na sile zmieniających się okoliczności i rozdysponującej możliwości stała się jednym z najważniejszych tematów w pismach humanistów. Idea ta cieszyła się szczególną atencją w pracach Niccolò Macchiavellego – według niego człowiek zdolny prowadzić szczęśliwe życie to taki, który potrafi rozpoznać właściwy czas do działania i schwywania Occasio. W swoim słynnym traktacie *Il Principe*, wydanym w 1532 r., przytacza przykłady czterech bohaterów – Mojżesza, Cyrusa, Romulusa i Tezeusza – którzy odnieśli sukces dzięki połączeniu możliwości i cnoty: „Życie i czyny tych mężów przekonują nas, że oni tylko o tyle swoje powodzenie zawdzięczali szczęściu, o ile szczęście nastęrczyło im sposobność do wykonania powziętych zamysłów; bez tej sposobności byliby zmarnowali siły swego ducha, a w niedostatku tych sił nic by nie było ze sposobności”³⁹.

Do rozpowszechnienia idei Occasio i Fortuny w XVI w. przyczyniły się popularne księgi emblematyczne, które pomogły precyzyjniej zdefiniować ich znaczenia oraz proces przemiany⁴⁰. Nowożytna idea Occasio została zobrazowana w publikacji Andrei Alciatego (1492–1550) *Emblematum Liber*, opublikowanej w augsburskiej oficynie Heinricha Steynera w 1531 r. Emblemat IN OCCASIONEM (CXXII) stał się wzorem wszystkich późniejszych jej przedstawień (il. 6)⁴¹. Postać Occasio, zaczerpnięta z antycznej personifikacji Lizypa, w czasach nowożytnych przybrała kształt kobiety. Mimo licznych przekształceń w kolejnych edycjach

³⁶ Problem rozróżnienia znaczeń Fortuny i Occasio szeroko omawiają: Frederick Kiefer, *The Conflation of Fortuna and Occasio in Renaissance Thought and Iconography*, „Comitatus: Journal of Medieval and Renaissance Studies” 1979, vol. 9, s. 1–27; Barbara Baert, *Afterlife Studies and the Occasio Grisaille in Mantua (School of Mantegna, 1495–1510)*, „IKON” 2020, vol. 13, s. 95–108.

³⁷ Platon, *Prawa*, przeł. Maria Maykowska, Warszawa 1997, s. 136–137.

³⁸ Edgar Wind, *Platonic Tyranny and the Renaissance Fortuna on Ficino’s Reading of „Laws” IV, 709 A-712 A* [w:] *De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, ed. Millard Meiss, vol. 1, New York 1961, s. 492.

³⁹ Niccolò Macchiaveli, *Traktat o Księżciu*, przeł. Antoni Sozański, Kraków 1917, s. 11.

⁴⁰ Misako Matsuda, *Occasio in Renaissance Emblem Books*, Tokyo 2006, s. 8–19.

⁴¹ Editio princeps: *Viri clarissimi d. Andre[a]e Alciati iurisconsulti Mediol. ad d. Chonradum Peutingeru[m] Augustanum, iurisconsultum Emblemaum liber*, Augsburg 1531. Wykaz wydań emblematów Alciatego podaje m.in.: Henry Green, *Andrea Alciati and His Books of Emblems: A Biographical and Bibliographical Study*, London 1872; autoryzowane edycje omawia także Janusz Pelc, *Emblematy, książki emblematyczne. Problemy teorii a praktyka twórców*, „Barok. Historia – Literatura – Sztuka” 1996, R. 3, nr 1 (5), s. 38–39.

Emblematów Alciatego pewne elementy w jej wyglądzie pozostały niezmiennie⁴². Ukazana została jako naga kobieta balansująca na niewielkiej kuli bądź kole, które unoszą się na wodzie, czasem przy kostkach ma skrzydła, a w dłoni trzyma brzytwę. Stały atrybut *Occasio* stanowi trzymana przez nią szarfa bądź żagiel, które wypełnia silnie wiejący wiatr. Włosy tej postaci są zawsze rozwiane i opadają na twarz, a tylna część jej głowy jest łysa. Przedstawieniu towarzyszy epigramat będący łacińskim tłumaczeniem tekstu *Poseidipposa*, który omawia naturę bogini: „Hej, powiedz, a gdzie reszta włosów? Dlaczego tył głowy masz łysy? / – Aby jeśli ktoś raz pozwolił mnie skrzydlatemu odejść, / Nie mógł mnie później łatwo pochwycić, łapiąc za włosy”⁴³.

Occasio na rycinie Jana Saenredama to młoda, naga kobieta siedząca na kuli. Nie ma dodatkowych atrybutów. Nad jej głową rozpościera wzdymaną wiatrem szarfę, a długie kosmyki włosów, opadające na twarz, trzymają stojący po bokach *Herkules* i personifikacja malarstwa. Poniżej portretu, w tondzie, jest ukazana niewielka scena, która prezentuje podążającego w kierunku „fortecy wiecznej chwały” *Herkulesa* w towarzystwie dwóch postaci, obrazując antyczny topos wyboru drogi życiowej *Hercules in bivio* (il. 7).

Temat ten, eksploatowany powszechnie w pismach humanistów, po raz pierwszy pojawia się we wspomnieniach *Ksenofonta*, który przypisuje autorstwo moralnej



Il. 6. Emblemat *In occasione* [w:] *Viri clarissimi d. Andre[a]e Alciati iurisconsultis Mediol. ad d. Chonradum Peutingeru[m] Augustanum, iurisconsultum Emblemaum liber*, [Augsburg] 1531, repr. za: Alciato at Glasgow

⁴² W pierwszym wydaniu z 1531 r. *Ocassio* jest ukazana z wieloma grzebieniami i bez skrzydeł na nogach (emblem nr 17). W paryskim wydaniu z 1534 r. (Christian Wechel) ma ona skrzydła, a skruszony mężczyzna oplakuje jej stratę (emblem nr 16). W wydaniu z 1549 r. w Lyonie (Guillaume Rouillé) wyobraża kobietę stojącą na kole, na wzburzonym morzu (emblem nr 16).

⁴³ Andrea Alciatus, *Emblematum libellus. Książeczka emblematów*, oprac. Roman Krzywy, przeł. Mieczysław Mejor, Warszawa 2002, s. 34.



Il. 7. Jan Saenredam według Pietera Isaacsza, *Portret Hansa von Aachena* – fragment przedstawiający Herkulesa z Minierwą i Scypionem, 1605, miedzioryt, papier, Muzeum Narodowe w Gdańsku (depozyt MKiDN), repr. za: domena publiczna

alegorii sofistice – Prodikosowi z Keos z V w. p.n.e.⁴⁴ Jej głównym wątkiem był wybór, jakiego miał dokonać antyczny bohater, docierając do rozwidlenia dróg, gdzie spotkał dwie kobiety wskazujące mu dwie możliwości, rozumiane jako drogi życiowe: drogę przyjemną i krótką (*Voluptas*) oraz drogę skalistą i wymagającą wysiłku (*Virtus*). Ich poetycki opis można odnaleźć także w eposie Hezjoda *Prace i dni*⁴⁵. Droga cnoty – długa, początkowo stroma, z czasem staje się coraz łżejsza i prowadzi ku równinie, na której znajduje się miejsce zamieszkania *Virtus*.

Erwin Panofsky w erudycyjnej rozprawie *Herkules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst* analizuje przemiany, jakie zaszły od czasów antycznych aż po sztukę osiemnastowieczną w interpretacji opowieści Prodikosa, i wskazuje, że ten popularny od XV w. typ ikonograficzny nie miał swojego antycznego ani średniowiecznego prototypu, a istotną

rolę w jego ukształtowaniu odegrała tradycja literacka⁴⁶. Starożytna koncepcja *virtus* jako stanu doskonałości człowieka została przywrócona przez Petrarke, wykorzystał on bowiem motyw *Hercules in bivio* w rozprawie *De vita solitaria* z 1346 r.⁴⁷ Według słynnego poety każdy człowiek, osiągając w swoim życiu graniczny punkt rozejścia się dwóch dróg, powinien niczym Herkules wybrać właściwą, prowadzącą ku cnotcie, dzięki której zdobędzie nieśmiertelną sławę⁴⁸. Panofsky, interpretując wczesny obraz Rafaela *Sen rycerza* (National Gallery, London, 1504–1505), zwrócił uwagę na niekonwencjonalne ujęcie Herkulesa, któremu ukazują się dwie kobiece personifikacje Cnoty i Przyjemności⁴⁹. Brakuje

⁴⁴ Ksenofont, *Wybór pism*, oprac. Jerzy Schnayder, Wrocław 1966, s. 33–38.

⁴⁵ Kazimierz Kaszewski, *Hezyoda roboty i dni*, Lwów 1902, s. 9.

⁴⁶ Erwin Panofsky, *Herkules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig 1930; Erika Tietze-Conrat, *Notes on „Hercules on Crossroads”*, „Journal of the Warburg and Courland Institutes” 1951, vol. 14, no. 14, s. 305–309.

⁴⁷ Theodor E. Mommsen, *Petrarch and the Story of the Choice of Hercules*, „Journal of the Warburg and Courland Institutes” 1953, vol. 16, no. 3/4, s. 178–309.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 190–192.

⁴⁹ Na ten temat zob. Panofsky, *Herkules am Scheidewege...*, s. 37–82, 142–150.

tu atrybutów pozwalających zidentyfikować śpiącego rycerza jako antycznego półboga, dzięki czemu Panofsky dostrzegł związek przedstawienia z wizją Scypiona Afrykańskiego Starszego, opisaną przez Siliusa Italicusa w historycznym eposie *Punica* (I w. n.e.), którego tematem jest druga wojna punicka. W piętnastej księdze tego antycznego poematu, odkrytego na początku XV w. przez Poggia Braccioliniego i opublikowanego w 1471 r., młody Scypion, wzorem Herkulesa, musiał wybierać między dwiema kobietami – Voluptas, uwodzącą przyszłego wodza wyzywającym strojem i obietnicami, oraz Virtus, oferującą mu honor, chwałę i sławę w zwycięskiej wojnie, ostrzegając przy tym, że droga do jej mieszkania będzie trudna i skalista. Wystawiony na pokusę Scypion odnosi zwycięstwo i tak jak Herkules wybiera trudniejszą ścieżkę. Heroiczna obrona Republiki Rzymskiej, pokonanie Hannibala i stoicka cnota sprawiły, że stał się on doskonałym wzorem do naśladowania i cieszył się wielkim poważaniem w nowożytnej Europie⁵⁰.

Scypion Afrykański Starszy jest także jednym z bohaterów sceny ukazanej na miedziorycie Jana Saenderama, zaprezentowanej poniżej portretu Hansa von Aachena. Jej temat i kompozycja zostały zapożyczone z miedziorytu Jana Mullera wykonanego według rysunku Bartholomeusa Sprangera (1589–1593), ukazującego moment, w którym oba *exempla virtutis* – Herkules i Scypion – wybierają cnotę uosabianą przez Minerwę i we troje podążają drogą wiodącą ku świątyni wiecznej sławy (il. 8)⁵¹. Identyfikację postaci ułatwia łacińska inskrypcja znajdująca się na rycinie Mullera: „Huc adsis; verae quem tangit cura salutis / Si sapis hoc alacris carpe viator iter / Virtutis ductu, monstrante Cupidine sano / Quod petit Alcides, Scipio quodq[ue] petit” (Zbliż się [ty], kogo dotyka troska o prawdziwe szczęście, / Jeśliś mądry, to wyruszaj ochoczo w podróż, / wędrowcze prowadzony cnotą, gdy Kupidyn wskazuje rozsądnie, / do czego dąży Herkules i do czego dąży Scypion)⁵².

Poszukiwania stylistycznej i konceptualnej genealogii motywu prowadzą do Włoch. W latach siedemdziesiątych XVI w. niemal taki sam sposób przekształcenia toposu *via virtutis* pojawił się w realizacji Raffaellina da Reggia (1550–1578), który wykonał freski na fasadzie rzymskiego domu architekta Francesco da Volterra. Do dzisiaj przetrwały tylko rysunkowe projekty tego malowidła⁵³. Tematyka dekoracji odnosiła się do sukcesu i zasług da Volterry,

⁵⁰ O popularności rzymskiego dowódcy w europejskiej sztuce nowożytnej zob. Jerzy Miziołek, *Mity, legendy, exempla: włoskie malarstwo świeckiej epoki Renesansu ze zbiorów Karola Łankorońskiego*, Warszawa 2003, s. 239–243.

⁵¹ Huigen Leeftang, *Postuit Praag: Over een teruggevonden tekening van Bartholomeus Spranger*, „Bulletin van het Rijksmuseum” 2008, J. 56, Nr. 1/2, s. 114–127.

⁵² Tłum. Kamila Glazer.

⁵³ Rysunek ogólny przedstawiający fasadę z podziałem na kwatery znajduje się w Walker Art Gallery w Liverpoolu, studium szczegółowe kwatery z tematem *via virtutis* w British Museum w Londynie, inny wariant kompozycyjny tegoż motywu w Palais des Beaux-Arts w Lille. Zob. Marco Simone Bolzoni, *The Drawings of Raffaellino Motta da Reggio*, „Master Drawings” 2016, vol. 54, no. 2, s. 150–151, 188.



Il. 8. Jan Muller według Bartholomeusa Sprangera, *Herkules, Scypion i Minerwa*, 1589–1591, miedzioryt, papier, Rijksmuseum, Amsterdam, repr. za: domena publiczna

ukazanego pod postacią Scypiona, wraz z Minerwą i Herkulesem pomagającym mu wspiąć się stromą ścieżką cnoty do świątyni chwały (il. 9)⁵⁴.

Wystawiona na widok publiczny dekoracja była powszechnie znana, mógł ją widzieć także Bartholomeus Spranger, który w 1566 r. przybył do Rzymu, a od 1570 r. pracował pod kierownictwem Federica Zuccariego (1540–1609) przy tworzeniu fresków w Villa Farnese w Caprarola⁵⁵. Motyw wędrówki Herkulesa i Scypiona podążających drogą ku cnotce, wykorzystany przez Bartholomeusa

⁵⁴ Catherine E. King, *Representing Renaissance Art, C. 1500 – C. 1600*, Manchester 2008, s. 251.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 261.



Il. 9. Raffaellino da Reggio, *Herkules, Scypion i Minerwa*, lata siedemdziesiąte XVI w., piórko, brązowy tusz, czarna kreda, papier, British Museum, Londyn, repr. za: domena publiczna

Sprangera w latach dziewięćdziesiątych XVI w. i przełożony na język grafiki przez Jana Mullera, upowszechnił tę alegorię w Niderlandach.

W XVI w. znacząco wzrosła liczba dzieł tworzonych przez północnych artystów, które podkreślały status artystycznej profesji i rozpowszechniały poglądy ich twórców wśród szerokiej publiczności. Sławiono umiejętności i pracowitość, nawiązywano do antycznej doskonałości, wychwalano szczęście artysty i jego cnoty osobiste, przypomniano uznanie, jakie zdobył, oraz podkreślano kontakty z innymi twórcami. Idea właściwego wyboru i osiągnięcia chwały poprzez cnotę w kontekście własnej drogi twórczej została zilustrowana przez Fransa Florisa (1519/1520–1570) w dekoracji jego willi. Artysta ukazał na fasadzie siedem personifikacji, które uosabiają cechy i umiejętności artysty: dokładność

(*diligentia*), praktyka (*usus*), praca (*labor*), pracowitość (*industria*), doświadczenie (*experientia*), pochwała (*lauda*) i architektura (*architectura*)⁵⁶. Każda z nich reprezentowała jeden z atrybutów cnotliwego artysty, którego inwencja i pracowitość zostaną nagrodzone laurem wiecznej sławy⁵⁷.

Temat symbolicznej podróży i wyboru właściwej drogi został podjęty także w powszechnie znanym w renesansie starożytnym dziele *Tabula Cebetis* (I w. n.e.) przypisywanym uczniowi Sokratesa – Kebesowi z Teb. Tekst ten został napisany w formie dialogu między zwiedzającymi świątynię Kronosa [w Atenach] a napotkanym tam starcem, który objaśniał młodzieńcom sens znajdującego się wewnątrz, prawdopodobnie fikcyjnego, malowidła. Była to alegoria ukazująca problem ludzkiej egzystencji i duchowego wysiłku jako warunku koniecznego do osiągnięcia cnoty i szczęścia. Prezentowała trzy koncentryczne kręgi – dolny ograniczony do życia zmysłów, środkowy do sztuki i wiedzy oraz górny do ducha, gdzie bogowie uswięcają związek praktyki i nauki, inspirują artystę kreatywnością, błogosławią doskonałość jego pracy i nagradzają go laurem wiecznej sławy⁵⁸. Od XVI w. powstawały liczne przedstawienia nawiązujące do opisu obrazu: zarówno malarskie, jak i graficzne⁵⁹. Idea ta została zilustrowana m.in. w miedziorycie Philippsa Gallego według projektu Fransa Forisa (1561)⁶⁰, a także przez Jacoba Mathama według Hendricka Goltziusa w 1591 r.⁶¹ W obu tych dziełach, podobnie jak w omawianym portrecie Hansa von Aachena, *via virtutis* artysty jest metaforą trudnej wspinaczki ku temu, co wyższe i lepsze.

Przyjrzyjmy się historii dziejącej się poniżej portretu Hansa von Aachena. Herkules i Scypion, prowadzeni przez Atenę, rozpoczynają podróż. W tle dostrzegamy kolejny etap wędrówki, który zamienia się w mozolną wspinaczkę wyobrażającą powołanie artysty. Pieter Isaacs połączył tutaj motyw wyboru właściwej drogi ku cnotcie – która, choć uważana za boski dar, jest także możliwa do osiągnięcia dzięki doświadczeniu i słusznym wyborom – z przedstawieniem Occasio. Machiavelli we wspomnianym już traktacie *Il Principe* ustanowił nierozłączny związek między obiema ideami. Cnota (*Virtù*) rozumiana jest przez niego jako „całokształt fizycznych i duchowych sił człowieka [...], jego własna wewnętrzna siła i zdolność rozumowania, [...] umiejętności przewidywania najbliższych okoliczności”, ponadto oznacza „miarę i pełnię

⁵⁶ Catherine E. King, *Artes Liberales and the Mural Decoration on the House of Frans Floris, Antwerp, c. 1565*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1989, Bd. 52, H. 2, s. 239–256; Edward H. Wouk, *Frans Floris (1519/20–70): Imagining a Northern Renaissance*, Leiden–Boston 2018, s. 467–473.

⁵⁷ Wouk, *Frans Floris...*, s. 495.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Na ten temat: Reinhart Schleier, *Tabula Cebetis, oder „Spiegel des Menschlichen Lebens, darin Tugend und untugend abgemalet ist“: Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin 1973.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 271–276.

⁶¹ Tristan Weddigen, *Italienreise als Tugendweg: Hendrick Goltzius' Tabula Cebetis*, „Nederlands kunsthistorisch jaarboek” 2003, vol. 54, s. 99–139.

możliwości człowieka zdolnego zgodnie z potrzebami chwili, do pełnego uruchomienia swych sił cielesnych i duchowych, umiejącego twórczo i władczo je zastosować przeciwko fatum⁶². Według Macchiavellego tylko ludzie wyposażeni w Virtù są w stanie dostrzec Occasio, czyli właściwy moment. Ukazani po bokach portretu Hansa von Aachena Herkules i personifikacja Malarstwa, która odwołuje się do najwyższego kunsztu sportretowanego, trzymają za włosy Occasio i określają właściwe wybory artysty, który niczym mąż cnoty i pogromca Fortuny⁶³, dzięki szczęściu, prawości charakteru i zdolnościom „obrał dla siebie kierunek życia stosowny do swojej natury”⁶⁴. Widoczne po bokach szczytu postaci kupidynów szkicujące antyczne posągi uosabiają miłość do sztuki będącej kluczem do sławy i sukcesu. Von Aachen osiągnął prawdziwą cnotę, która jak mówi dodane do ryciny motto, zaczerpnięte z emblematu Jeana Jacques’a Boissarda zamieszczonego w pierwszym tomie jego *Emblematum liber*: „Vivit post funera virtus” – przetrwa nawet śmierć⁶⁵.

Rysunek i wykonany według niego miedzioryt ilustrują sukces Hansa von Aachena – artysty, który od 1592 r., pełnił funkcję nadwornego malarza Rudolfa II jako „Kammermaler von Haus aus”⁶⁶, oprócz tego doradzał władcy przy tworzeniu kolekcji dzieł sztuki, rekomendował swoich współpracowników, wielokrotnie wykonywał misje dyplomatyczne i zawierał kontakty z najbardziej wpływowymi i możliwymi ludźmi w ówczesnej Europie⁶⁷. Jego wizerunek został zaprezentowany przez Isaacsza jako złożony, misterny rebus. Artysta zdołał połączyć w oryginalną całość liczne motywy występujące na ogół samodzielnie, wykorzystując inspiracje formalne i ideowe, dowodząc zarazem własnej erudycji i humanistycznego wykształcenia. W tym kontekście tę rozbudowaną i wielowątkową kompozycję należy odczytać nie tylko jako przyjacielski, bezinteresowny gest młodszego artysty złożony dawnemu nauczycielowi, lecz także jako przemyślaną strategię, która miała wzmocnić reputację autora, przyczynić się do jego sławy i umożliwić zaistnienie na europejskich dworach⁶⁸.

⁶² Mieczysław Maneli, *Historia doktryn polityczno-prawnych*, cz. 1, Warszawa 1961, s. 27–28.

⁶³ W sztuce wystawionej w 1502 r. przed Lukrecją Borgia Herkules został ukazany jako mąż cnoty i pogromca Fortuny, zob. Rudolf Wittkower, *Chance, Time and Virtue*, „Journal of the Warburg Institute” 1938, vol. 1, no. 4, s. 320.

⁶⁴ Ciceron, *O powinnościach* [w:] *idem, Pisma filozoficzne*, przeł. Wiktor Kornatowski, Warszawa 1960, t. 2, ks. I.118–119, s. 390.

⁶⁵ Jean-Jacques Boissard, *Emblematum liber (Emblèmes latins avec l’interprétation Française)*, Metz 1588, emblem nr 19; <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FALa016> [dostęp: 26.11.2023].

⁶⁶ DaCosta Kaufmann, *The School of Prague...*, s. 33.

⁶⁷ Eliška Fučíková, *Das Leben* [w:] *Hans von Aachen (1552–1615) Hofkünstler in Europa*, hrsg. v. Thomas Fusenig, Berlin–München 2010, s. 3–11.

⁶⁸ Heiner Borggreffe, *Pieter Isaacs in the Company of Hans von Aachen* [w:] *Pieter Isaacs (1568–1625)...*, s. 53–55.

Bibliografia

- Alciatus Andrea, *Emblematum libellus. Książeczka emblematów*, oprac. Roman Krzywy, przeł. Mieczysław Mejer, Warszawa 2002.
- Andrzejewska-Zajac Alicja, *Cenne, utracone, odzyskane*, „30 dni” 2023, nr 1/2 (165/166).
- Baert Barbara, *Afterlife Studies and the Occasio Grisaille in Mantua (School of Mantegna, 1495–1510)*, „IKON” 2020, vol. 13, s. 95–108.
- Block Julius C., Duisburg Carl L. von, *Catalog einer Sammlung von Kupferstichen, Holzschnitten, Litographien und Handzeichnungen, welche von dem Anno 1814 hier verstorben Herrn Jacob Kabrun der Kaufmannschaft hieselbst hinterlassen worden sind*, Danzig 1861.
- Boissard Jean-Jacques, *Emblematum liber (Emblèmes latins avec l’interprétation Française)*, Metz 1588, poz. 19.
- Bolzoni Marco Simone, *The Drawings of Raffaellino Motta da Reggio*, „Master Drawings” 2016, vol. 54, no. 2, s. 150–151, 188.
- Boschung Dietrich, *Kairos as a Figuration of Time. A Case Study*, Paderborn 2013.
- Cyceron, *O powinnościach* [w:] *idem, Pisma filozoficzne*, przeł. Wiktor Kornatowski, Warszawa 1960, t. 2, ks. I.118–119, s. 390.
- Doren Alfred, *Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance* [w:] *Vorträge der Bibliothek Warburg, II. Vorträge 1922–1923*, hrsg. v. Fritz Saxl, T. 1, Leipzig–Berlin 1924, s. 71–144.
- Filedt Kok Jan P., *Artists portrayed by their friends: Goltzius and his circle*, „Simiolus: Natherlands Quarterly for the History of Art” 1996, vol. 24, no. 2/3, s. 161–181.
- Fučíková Eliška, *Das Leben* [w:] *Hans von Aachen (1552–1615) Hofkünstler in Europa*, hrsg. v. Thomas Fusenig, Berlin–München 2010, s. 3–11.
- Green Henry, *Andrea Alciati and His Books of Emblems: A Biographical and Bibliographical Study*, London 1872.
- Hollstein Friedrich Wilhelm Heinrich, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700*, vol. 33, Amsterdam 1989.
- Jaśniewicz Aleksandra, *Portret w Gdańsku. Od schyłku średniowiecza do późnego baroku (1420–1700). Malarstwo, rysunek*, Gdańsk 2018.
- Kaszewski Kazimierz, *Hezyoda roboty i dnie*, Lwów 1902.
- Kaufmann DaCosta Thomas, *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago–London 1988.
- Kiefer Frederick, *The Conflation of Fortuna and Occasio in Renaissance Thought and Iconography*, „Comitatus: Journal of Medieval and Renaissance Studies” 1979, vol. 9, s. 1–27.
- King Catherine E., *Artes Liberales and the Mural Decoration on the House of Frans Floris, Antwerp, c. 1565*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1989, Bd. 52, H. 2, s. 239–256.
- King Catherine E., *Representing Renaissance Art, C. 1500 – C. 1600*, Manchester 2008.
- Korzon Maria, *Przyczynek do historii gdańskich zbiorów artystycznych*, „Cenne, Bez-cenne, Utracone” 2000, nr 1, s. 27.
- Korzon Maria, *Przyczynek do historii gdańskich zbiorów artystycznych II*, „Cenne, Bez-cenne, Utracone” 2000, nr 2, s. 25.
- Kowalska Helena, *Straty wojenne Muzeum Miejskiego (Stadtmuseum) w Gdańsku. Seria Nowa, t. 1. Malarstwo*, Gdańsk 2017.

- Ksenofont, *Wybór pism*, oprac. Jerzy Schnayder, Wrocław 1966.
- Leeflang Huigen, *Postuit Praag: Over een teruggevonden tekening van Bartholomeus Spranger*, „Bulletin van het Rijksmuseum” 2008, J. 56, Nr. 1/2, s. 114–127.
- Macchiaveli Niccolò, *Traktat o Księżciu*, przeł. Antoni Sozański, Kraków 1917.
- Mander Karel van, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters from the First Edition of the Schilder-boeck (1603–1604): Commentary on Lives*, ed. Hessel Miedema, vol. 1, Doornspijk 1994, f. 290v.
- Maneli Mieczysław, *Historia doktryn polityczno-prawnych*, cz. 1, Warszawa 1961.
- Matsuda Misako, *Occasio in Renaissance Emblem Books*, Tokyo 2006.
- Mauquoy-Hendrickx Marie, *Les estampes des Wierix: conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque royale Albert Ier. Catalogue raisonné, enrichi de notes prises dans diverses autres collections*, vol. 1, Bruxelles 1979–1983.
- Meiers Sarah, *Portraits in Print: Hieronymus Cock, Dominicus Lampsonius, and „Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies”*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 2006, Bd. 69, H. 1, s. 1–16.
- Mielnik Magdalena, *Nowoczesne muzeum, czyli Muzeum Miejskie i Muzeum Rzemiosła Artystycznego pod dyktando Hansa Friedricha Seckera [w:] Teraźniejszość przeszłości. Muzealnictwo i historiografia w Gdańsku i na Pomorzu do roku 1945*, red. Ewa Brylewska-Szymańska, Gdańsk 2021, s. 55–56.
- Milewska-Ważbińska Barbara, *Różne oblicza zmiennej Fortuny*, „Nauka” 2002, t. 2, nr 2.
- Miziołek Jerzy, *Mity, legendy, exempla: włoskie malarstwo świeckiej epoki Renesansu ze zbiorów Karola Lanckorońskiego*, Warszawa 2003.
- Mommsen Theodor E., *Petrarch and the Story of the Choice of Hercules*, „Journal of the Warburg and Courland Institutes” 1953, vol. 16, no. 3/4, s. 178–309.
- Panofsky Erwin, *Herkules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig 1930.
- Pelc Janusz, *Emblematy, książki emblematyczne. Problemy teorii a praktyka twórców*, „Barok. Historia – Literatura – Sztuka” 1996, R. 3, nr 1 (5), s. 38–39.
- Pieter Isaacs (1568–1625). *Court Painter, Art Dealer and Spy* [katalog wystawy], eds. Juliette Roding, Badeloch Noldus, Museum of National History at Frederiksborg Castle, Turnhout 2007.
- Platon, *Prawa*, przeł. Maria Maykowska, Warszawa 1997.
- Raupp Hans J., *Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs: Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum vom 3. Juli bis 14. September 1980*, Braunschweig 1980.
- Roever Nicolas de, *Drie Amsterdamsche Schilders: Pieter Isaaksz, Abraham Vinck, Cornelis van der Noort*, „Oud Holland” 1885, vol. 3, s. 181–182.
- Schleier Reinhart, *Tabula Cebetis, oder „Spiegel des Menschlichen Lebens, darin Tugend und untugend abgemalet ist”*: Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert, Berlin 1973.
- Sokolski Jacek, *Bogini – pojęcie – demon. Fortuna w dziełach autorów staropolskich*, Wrocław 1996.
- Tietze-Conrat Erika, *Notes on „Hercules on Crossroads”*, „Journal of the Warburg and Courland Institutes” 1951, vol. 14, no. 14, s. 305–309.
- Trédé Monique, *Kairos. Là-propos et l'occasion*, Paris 1992.

Vivit post
funera
virtus...

- Viri clarissimi d. Andre[a]e Alciati iurisconsultis Mediol. ad d. Chonradum Peutingeru[m] Augustanum, iurisconsultum Emblemaum liber*, Augsburg 1531.
- Weddigen Tristan, *Italienreise als Tugendweg: Hendrick Goltzius' Tabula Cebetis*, „Nederlands kunsthistorisch jaarboek” 2003, vol. 54, s. 99–139.
- Wind Edgar, *Platonic Tyranny and the Renaissance Fortuna on Ficino's Reading of „Laws” IV, 709 A-712 A [w:] De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, ed. Millard Meiss, vol. 1, New York 1961, s. 492.
- Wittkower Rudolf, *Chance, Time and Virtue*, „Journal of the Warburg Institute” 1938, vol. 1, no. 4, s. 320.
- Wouk Edward H., *Frans Floris (1519/20–70): Imagining a Northern Renaissance*, Leiden–Boston 2018.
- Zabuska Kalina, *Straty wojenne. Kolekcja Jacoba Kabruna. Ryciny. Historia i dokumentacja*, t. 2, Poznań 2000.

Vivit post funera virtus. *The Recovered Portrait of Hans von Aachen from the Collection of Jacob Kabrun*

In December 2018, “Art Sherlock” magazine reported that an engraving by Jan Saenredam (1565–1607) had been put up for auction at Galerie Bassenge in Berlin. It was marked with a stamp and a number that were characteristic of the collection of a Gdańsk merchant, Jacob Kabrun, a collection which, before the war, was the most valuable and the most substantial part of the collection of the Gdańsk City Museum. It emerged that the engraving was a war loss registered in the database of the Ministry of Culture and National Heritage (MKiDN) with the number of 55029. Thanks to the archival materials prepared by the employees of the National Museum in Gdańsk and the intervention of the MKiDN Department of Restitution of Cultural Property, the work of art was recovered. Currently, it is the only engraving of this Dutch artist among the 64 that were in Kabrun's collection before the war. It shows the bust of the outstanding German artist, Hans von Aachen (1552–1615). The work was created on the basis of a drawing of his student, Pieter Isaacsz (1569–1625). The article is an attempt to supplement and expand the interpretation of the rich content accompanying the image of the artist, as well as to present the context in which the engraving was created. This portrait, enriched with additional spectacular elements, illustrates the success of Hans von Aachen, who served as the court painter of Rudolf II. In addition to advising the ruler on the creation of a collection of works of art, he carried out diplomatic missions and made contacts with the most influential and powerful people in Europe at that time. This multifaceted portrait is also a sign of the author's erudition and a testimony to his skills and knowledge. This is not only a tribute of the younger artist to his teacher, but also a well-thought-out strategy that was supposed to strengthen the reputation of Pieter Isaacsz and contribute to his own fame.