

Mirosław Lenart
Uniwersytet Opolski,
Università degli Studi di Padova

***Epitaphium Cretcovii* świadectwem kontaktów padewskich Jana Kochanowskiego z otoczeniem Alvisa Cornara?**

Z „zaskoczeniem i wzruszeniem” oglądał w roku sześćdziesiątym ubiegłego stulecia Tadeusz Ulewicz *Epitaphium Cretcovii* ciesząc się, że zabytek ten wyryty w kamiennej (nie marmurowej, jak pisze¹) płycie udało mu się znaleźć wśród innych pamiątek polskich w Bazylice św. Antoniego² w Padwie. Opisując swoje odkrycie wspomina, że chęć sprawdzenia daty widniejącej na tablicy doprowadziła go później do dzieła Bernardino Scardeona, który w dodatku do *De antiquitate urbis Patavii et claris civibus libri tres*, zatytułowanym *De sepulchris insignibus exterorum Patavii iacentium*, umieścił epigram Kochanowskiego zaledwie dwa lata od jego wyrycia, czyniąc z tego tekstu pierwsze opublikowane dzieło poety³.

Satysfakcję z tego odkrycia być może nieco umniejszyła wiadomość, że opisał ten pomnik już wcześniej Józef Ignacy Kraszewski⁴, podając m.in. dość dokładne informacje na temat sporu Polaków z rodziną Lanzarotich o umieszczenie nagrobka w kaplicy, do której rościła ona sobie prawa, a kilka lat wcześniej od niego Jan Przyborowski przypisał epitafium Kochanowskiemu, wskazując zresztą na tekst Scardeona⁵. Podobnie przedruk epitafium znajdujący się w dziele Scardeona był w

¹ Płyta w rzeczywistości była wykonana z wapienia pomalowanego w ten sposób, aby imitował marmur. Z powodu nieodpowiedniej techniki wykonania polichromii doszło do poważnego zniszczenia tablicy epitafijnej, której litery uległy po upływie kilkuset lat prawie całkowitemu zatarciu. Prace konserwatorskie przeprowadzone przez konserwatora dzieł sztuki Barbarę Lenart uratowały ten cenny zabytek. Wykonane przy tej okazji badania fizyko-chemiczne pozwoliły na ustalenie składu warstwy malarskiej. Pierwotnie płyta miała kolor zbliżony do szaroniebieskiego. Jej obecny zielonkawy odcień jest wynikiem starzenia się oleju będącego bazą farby pokrywającej powierzchnię kamiennej płyty. Zob. rekonstrukcja komputerowa zabytku wykonana przez Andrzeja Pilichowskiego-Rgno.

² T. Ulewicz, „*Epitaphium Cretcovii*”, czyli najstarszy dziś wiersz drukowany Jana Kochanowskiego, w: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*, Kraków 1961, s. 164.

³ B. Scardeonius, *De antiquitate urbis Patavii et claris civibus libri tres. Eiusdem appendix De sepulchris insignibus exterorum Patavii iacentium*, Basileae 1560, s. 404.

⁴ Sporządzony przez Kraszewskiego dokładny opis poloników z bazyliki ukazał się najpierw w rozdziale *Padewskie nagrobki. Notatka z podróży J. I. Kraszewskiego*, w książce: *Po ziarnie. Zbiorek pamiątkowy*, wydany przez Jana Prusinowskiego i Maurycego Krupowicza, Wilno 1861, s. 130–131, a następnie w nieco zmienionej wersji umieścił ten tekst autor w: J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858–1864 r.*, [ks. I], Warszawa 1866, s. 172–173. Wydanie współczesne: J. I. Józef Ignacy Kraszewski, *Kartki z podróży 1858–1864*, t. I, przypisami i posłowiem opatrzył P. Hertz, Warszawa 1977, s. 184–185.

⁵ Zob. J. Przyborowski, *Wiadomości o życiu i pismach Jana Kochanowskiego*, Poznań 1857, s. 20–22. Ulewicz w swojej książce wydanej prawie czterdzieści lat później przyznaje pierwszeństwo w tym względzie Krzyżanowskiemu, który do wcześniejszej wiedzy dołożył wskazówkę o przedruku epitafium w dziele Lorenza Schradera (1592). T. Ulewicz, *Iter romano-italicum polonorum, czyli o związkach umysłowo-kulturalnych Polski z Włochami w wiekach średnich i renesansie*, Kraków 1999, s. 211, przyp. 18. Zob. też: S. Krzyżanowski, *Wspomnienia z Padwy. Notatki z podróży*, Kraków 1868, s. 8 i 83.

Polsce znany już wcześniej⁶. Nie umniejsza to jednak wartości artykułu⁷, będącego w ostatnich dziesięcioleciach swoistym punktem odniesienia do tekstu, który wryty w kamieniu stanowi bodaj najmocniejsze świadectwo łączące Kochanowskiego z Padwą, i co ważne, do dziś w niej istniejące. Jak wyraził się T. Ulewicz, epitafium Kretkowskiemu to „najstarszy [znany] dziś wiersz drukowany Jana Kochanowskiego”, a bazylika padewska jest miejscem ściśle związanym z pierwszą „publikacją” pisarza i tym samym wyznacza początek jego kariery. Napisany podczas ostatniego pobytu Kochanowskiego w Grodzie Antenora, jest też niejako ukoronowaniem okresu padewskiego pisarza i również z tego względu zasługuje na szczególną uwagę. Podsumowując swoje spostrzeżenia, Ulewicz słusznie zauważa, że Kochanowski musiał odznaczać się w środowisku rodaków, zamieszkujących już wówczas sławne *contubernium Polonorum*⁸, znajdujące się w pobliżu Bazyliki św. Antoniego. Przypomnijmy, że Paolo Manuzio pisząc do Nideckiego, aby się pokłonił swojemu „towarzyszowi (*contubrenalis*), młodzieńcowi niezwykłych zdolności”, miał najpewniej na myśli nie kogo innego, tylko właśnie „polskiego Petrarę”, jak bywa czasami nazywany Kochanowski⁹. Domysł ten Kazimierza Morawskiego¹⁰, podtrzymany przez Tadeusza Ulewicza¹¹, zdaje się znajdować potwierdzenie, jeśli weźmie się pod uwagę środowisko, w którym obracał się Manuzio i które mogło mieć wpływ na powstanie epitafium jako części pomnika wystawionego Kretkowskiemu. Przypomnijmy ten tekst w przekładzie filologicznym:

Tu na ciebie, Kretkowski, śmierć i twe przeznaczenie czekały, gdy niestrudzony zwiedzasz wokół wszystkie lądy i wszystkie morza. Ciebie i bystry Ganges, i zimne fale Dniestru, ciebie i Tag, i Ren, i pobraże dwuimiennego Istru, i ujście siedmioramiennego Nilu widziały. Teraz poszedłeś oglądać wielki Olimp i niebiańskie przybytki, gdzie bliski bogom śmiejesz się z marnych starań, nadziei i żalów ludzkich¹².

Jak słusznie przypuszczał Ulewicz, wmurowanie wiersza w ścianę padewskiej bazyliki było wyróżnieniem, ponieważ „wymagania pod tym względem musiały być i

⁶ Przypomniał o tym Janusz Pelc wskazując na „starego”, jak określa Przyborowskiego, którego pracę cytujemy wyżej. Pelc, *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, Warszawa 1987, s. 133, przyp. 52. Dzieje pojawiania się kolejnych informacji o *Epitaphium Cretcovii* rekonstruuje Jan Ślaski pisząc o Scardeonie i jego dziele. Zob. J. Ślaski, *Bernardino Scardeone – pierwszy „edytor” Jana Kochanowskiego (1560)*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, 2006, t. L, s. 44–45.

⁷ T. Ulewicz, *Iter romano-italicum polonorum...*, s. 211, przyp. 18.

⁸ Zob. J. Ślaski, *Kochanowski i contubernium Polonorum w Padwie*, w: *Rzeczy minionych pamięć. Studia dedykowane profesorowi Tadeuszowi Ulewiczowi w 90. rocznicę urodzin*, pod red. A. Borowskiego i J. Niedźwiedzia, Kraków 2007, s. 491–510.

⁹ Tak o Janie Kochanowskim pisze Jan Ślaski, zob. J. Ślaski, *Polski Petrarca w Padwie. O Janie Kochanowskim (1530–1584)*, „Polonia Włoska” R. 14, 2009/1010, nr 4 (53), s. 5–7. Tenże Ślaski widzi jednak w owym młodzieńcu z listu Manuzia Mariana Leżeńskiego, a przypuszczenia o bliższych kontaktach Kochanowskiego z Manuziem uważa za bezpodstawne. Por. Ślaski, *Kochanowski i contubernium Polonorum w Padwie...*, s. 495 i 501.

¹⁰ K. Morawski, *Andrzej Petrycy Nidecki, jego życie i dzieła*, Kraków 1892, s. 71.

¹¹ T. Ulewicz, „*Epitaphium Cretcovii*”..., s. 167.

¹² Jan Kochanowski, *Dzieła wszystkie. Wydanie pomnikowe*, Warszawa 1884, t. 3, s. 197–198. Na temat Kretkowskiego zob. H. Kowalska, *Kretkowski Erazm*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 15, Kraków–Wrocław 1970, s. 277–278 (tam bibliografia i wykaz źródeł). Uzupełnienia i sprostowania do tego biogramu zob. *Polski Słownik Biograficzny*, t. 16, Kraków–Wrocław 1971, s. IX.

wysokie, i zapewne dość rygorystyczne¹³. Decyzja o umieszczeniu płyty z takim napisem zapewne była poparta jakimś autorytetem osobowym albo innymi okolicznościami, które powodowały, że tekst ten był na tyle czytelny, że nie wzbudzał wątpliwości natury religijnej i estetycznej. W tym kontekście wątpliwe wydaje się jednak, by to sam autorytet Kochanowskiego zaważył na decyzji umieszczenia epitafium w bazylice. Warto więc zadać sobie trud wyszukania tu innych argumentów.

Jak już wspomniano, od dawna znany był spór z rodziną Lanzarotich, którzy rościli sobie prawa do kaplicy, w której zdecydowano się wznieść nagrobek. Zablokowali oni prace i nakazali studentom polskim rozebranie rozpoczętego już grobowca¹⁴. Konflikt został w końcu zażegnany, choć nie wiadomo dokładnie, co konkretnie wpłynęło na decyzję Lanzarotich, którzy zastrzegli sobie jedynie, że na pomniku wyryty zostanie napis głoszący, że został on wzniesiony za ich pozwoleniem. Jest to kolejny dowód na to, że za całą sprawą wystawienia pomnika w tym konkretnym miejscu stał ktoś bądź coś o większej sile przekonywania niż pieniądze, które Jerzy Rokitnicki wyłożył w imieniu rodziny na uwiecznienie pamięci po zmarłym, czy argumenty przedstawicieli nacji polskiej, z którymi Kretkowski związany był więzami przyjaźni. Dziwi zresztą także, dlaczego nie zmieniono wówczas lokalizacji pomnika, mając na uwadze, że ówczesna bazylika dysponowała wieloma miejscami, gdzie można go było umieścić. Nagrobek ostatecznie wzniesiono po lewej stronie od wejścia do kaplicy Lanzarotich, zwanej też kaplicą św. Bartłomieja ze względu na znajdujący się w niej niegdyś ołtarz ku czci tego świętego. Umieszczenie tam nagrobka Kretkowskiego, który był pierwszym, a z czasem stał się najstarszym monumentem polskim wzniesionym w Bazylice św. Antoniego, spowodowało, że Camillo Boito, wybitny architekt, który w końcu XIX wieku przeprowadził kompleksowe prace przy restauracji wnętrza świątyni, zdecydował, aby część licznych pamiątek polskich zgromadzić właśnie w tym miejscu. W ten sposób powstała tzw. druga kaplica polska, dla rozróżnienia miejsca wzniesienia pierwszego ołtarza w bazylice, który staraniem nacji polskiej został konsekrowany w 1607 roku. Usytuowany niegdyś na lewo od wejścia do świątyni, wraz z kryptą stanowił także rodzaj narodowej kaplicy, przy której umiejscawiano z czasem epitafia i nagrobki związane z obecnością Polaków w mieście¹⁵. Warto przy okazji dodać, że tak znaczące zaangażowanie ze strony Boito w zachowaniu wszystkich pamiątek polskich było zapewne związane z faktem jego związków z polską kulturą za sprawą matki, hrabiny Radolińskiej. W działaniach tych znalazł idealnego współpracownika w osobie penitencjariusza polskiego przy bazylice, ojca Jana Warchała, który uchodzi za pomysłodawcę powstania nowej kaplicy polskiej, nieszczędzającego sił w zdobywaniu środków finansowych na jej tworzenie. Ze względu na to, że w nowej aranżacji

¹³ T. Ulewicz, „*Epitaphium Cretcovii*”..., s. 167.

¹⁴ J. Kowalczyk, *Pomnik Erazma Kretkowskiego w Bazylice św. Antoniego w Padwie*, „Biuletyn Historii Sztuki” R. LII, 1990, nr 1–2, s. 58 (artykuł po włosku: *idem. Il monumento rinascimentale a Erasmo Kretkowski nella Basilica del Santo*, „Il Santo” A. XXVIII, 1988, fasc. 1, s. 37–56).

¹⁵ Na ten temat zob. J. Kowalczyk, *Siedemnastowieczne mauzoleum nacji polskiej w Padwie*, „Biuletyn Historii Sztuki” R. XXVIII, 1966, z. 1, s. 316–317 (artykuł po włosku: *idem, La Cappella della „nazione polacca” a Padova nel seicento*, „Il Santo” 7 (1967), s. 67–86). *Idem, La seconda cappella polacca in Padova della fine del sec. XIX*, „Il Santo” 12 (1981), s. 135–136.

wszystkie kaplice miały być pokryte freskami, decyzją Boito monument nagrobny został usunięty ze ściany i przeniesiona do tzw. Chiostro del Paradiso, znajdującego się na tyłach bazyliki (nazwa ta przypomina o kruczkach przy nieistniejącym już dziś kościele, rozebrany, aby uczynić miejsce dla obecnej świątyni i klasztoru). Ze względu na rodzaj kamienia (pietra di Nanto), z jakiego wykonano tę część monumentu, uległ on, przy bezpośrednim działaniu czynników atmosferycznych, znacznej degradacji. Autorem obecnej aranżacji tablicy z epitafium Kochanowskiego był sam Boito, który też zdecydował o umieszczeniu jej po prawej stronie od znajdującego się w centrum ołtarza św. Stanisława. Z dawnego nagrobka zachowano tylko płytę oraz postawione na dorobionym postumencie przytwierdzonym do ściany popiersie z brązu, czyniąc miejsce na freski Tadeusza Popiela, który wygrał konkurs na ich wykonanie¹⁶.

Pozostałości pierwotnego nagrobka pozwalają jednak dzisiaj, razem z zachowanymi dokumentami oraz dzięki badaniom Jerzego Kowalczyka, na w miarę dokładne odtworzenie monumentu wystawionego Kretkowskiemu w formie, jaką miał w połowie XVI stulecia. Jego całkowita wysokość wynosiła ok. 5,30 m. Baza cokołu miała natomiast szerokość 2,67 m. Proporcje pomnika były surowe, ale szlachetne w swej prostocie. Patrząc od dołu widać było cokół ze wspomnianym napisem odnoszącym się do Lanzarotich. Część środkowa była inspirowana projektem kominka doryckiego. Składała się z wnęki, ujętej po bokach konsolami na lwich łapach, w której umieszczono tablicę z epitafium, zwieńczonej elementem o wklęsłej powierzchni z herbem Kretkowskiego usytuowanym w części centralnej. Nad wszystkim górowała edikula z konchą i małym frontonem. Jak zauważył Kowalczyk, „skojarzenie środkowej części nagrobka Kretkowskiego z kominkiem potęguje, stopniowo zwężająca się, górna (wklęsła) część przypominająca kapek”¹⁷. Kartusz, na którym wyryto epitafium, ozdobiony baraniami głowami, pierwotnie był polichromowany i złocony (patrz przypis 1). Pozostaje interpretacja całości, w czym Kowalczyk poszedł najdalej, ponieważ połączył ze sobą elementy literackie i architektoniczne analizując całość nagrobka, a nie tylko sam tekst epitafium. Dzięki temu wejście na Olimp, o którym mowa w tekście, nabrało nowych znaczeń, związanych z postacią Herkulesa. Kowalczyk pisze:

Wyniesienie Kretkowskiego na Olimp, gdzie przebywa wśród bogów, było śmiałą literacką jego heroizacją. Przywodzi to na myśl deifikację mitycznych herosów, przede wszystkim Herkulesa oraz cesarów rzymskich w drodze publicznego aktu *consecratio*. [...] Ideowe treści poetyckiego epitafium znalazły odbicie – jak się zdaje – w strukturze architektoniczno-rzeźbiarskiej pomnika. Portret Kretkowskiego odlany ze spiżu, jest ewidentnie heroizowany i umieszczony był na szczycie pomnika w edikuli na tle hemisferycznej konchy, która symbolizowała żywot wieczny w chwale. Pomnik został tak skomponowany, aby Kretkowski istotnie patrzył z góry, jak ze swojej niebiańskiej *domumcelli*. Edikula stanowi najwyższą część nagrobka, wzniesioną na zwężającej się jak kapa kominka środkowej części. Może ta środkowa część nie przypadkiem przywodzi na myśl kominek ujęty po bokach wolutami, zakończonymi łapami lwów i z

¹⁶ Kowalczyk, *La seconda cappella polacca in Padova...*, s. 110–116.

¹⁷ *Idem*, *Pomnik Erazma Kretkowskiego...*, s. 62.

kartuszem na inskrypcje we wgłębieniu. Można chyba wysunąć ostrożny wniosek, że przez wprowadzenie formy kominkowej, autorom koncepcji nagrobka chodziło o pośrednie skojarzenie heroizacji pośmiertnej Kretkowskiego z elementami ognia, nieodzownego w procesie deifikacji mitycznych herosów i boskich cesarów¹⁸.

Dodajmy jeszcze, że Kowalczyk wysunął hipotezę co do autorstwa popiersia, sugerując, że było to dzieło nie Francesca Segali¹⁹, ale Danese Cattaneo²⁰, pochodzącego z Carrary cenionego poety, rzeźbiarza i architekta. Był on zresztą autorem popiersia w brązie Lazzara Bonamica, przyjaciela Polaków, który znajduje się dziś w rękach prywatnych²¹. Natomiast w odniesieniu do architektury nagrobka skłaniał się ku Bartolomeo Ammanatiemu w oparciu o znane mu głównie z ilustracji dzieła tego artysty o podobnym charakterze²².

Do przedstawionego w skrócie stanu wiedzy na temat epitafium Kretkowskiego najwyższy czas dopisać nowy rozdział, który dla zagadek związanych z pobytem Kochanowskiego w Padwie wydaje się kluczowy. Naszym zdaniem, drogą do ich odgadnięcia jest odtworzenie znaczenia sąsiadującego z bazyliką św. Antoniego miejsca, gdzie gromadzili się padewscy intelektualiści w czasach, kiedy przebywał w mieście Kochanowski. Chodzi tutaj o położone zaledwie kilkadziesiąt kroków od świątyni tzw. *forum cornaro*, złożone głównie z loggi oraz odeonu, które za sprawą ich twórcy, wybitnego mecenasa Alvisa Cornara, stało się swoistym centrum intelektualnym i kulturalnym. Loggia wybudowana w 1524 roku, służyła organizacji przedstawień teatralnych, redukując *frons scenae romanae* do wymiarów dających się pomieścić w ogrodzie, natomiast elegancki, zamknięty w formie odeonu, który powstał w latach 1535–1545, architektonicznie odwoływał się do tradycji antycznych willi miejskich i służył przedstawieniom muzycznym i prezentacjom literackim²³. Właśnie loggia i odeon były forum szczególnie związanym z działalnością Accademia degli Infiammati²⁴. Ta „Akademia Płomienistych” – jak możemy przetłumaczyć jej nazwę – została założona 6 czerwca 1540 roku przez Leone Orsiniego, biskupa Fréjus, Ugolino Martelliego, późniejszego biskupa Glandève, oraz Daniele Barbaro. Nieznany jest niestety statut Akademii. Przewodniczył jej na początku Leon Orsini, którego sukcesorem był od 1542 Sperone Speroni. W Akademii oprócz Alvisa Cornara działali: Bernardino Tomitano, Jacopo Sansovino, Pietro Bembo, Marco Mantova Bonavides,

¹⁸ *Ibidem*, s. 66.

¹⁹ Przypisał to dzieło temu padewskiemu artyście Antonio Sartori. *Ibidem*, 67.

²⁰ *Ibidem*, s. 68.

²¹ Bartolomeo Gamba, *Biblioteca scelta di opere italiane*, Milano 1827, s. 22, przyp. 1.

²² Kowalczyk, *Pomnik Erazma Kretkowskiego...*, s. 69.

²³ Podstawowe informacje na temat loggi, odeonu oraz innych przedsięwzięć artystycznych, architektonicznych i naukowych Alvisa Cornara zostały zebrane w tomie studiów: *Alvise Cornaro e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di Lionello Puppi, Padova 1980.

²⁴ Michele Maylender, *Storia delle accademie d'Italia*, Bologna 1929, t. 3, s. 266; Giuseppe Vedova, *Biografia degli scrittori padovani*, Padova 1832, t. I, s. 491–492; Annalisa Andreoni, *Benedetto Varchi all'Accademia degli Infiammati. Frammenti inediti e appunti sui manoscritti*, „Studi rinascimentali” 2005, nr 3, s. 29–44. Autorka zajmuje się zwłaszcza wykładami uniwersyteckimi Varchiego. Analizuje wpływ tego wykładowcy padewskiego Ateneum na rozpowszechnienie filozofii Arystotelesa, ale także omawia jego wykłady na tematy związane z poetyką, które uzupełnione były o komentarze do klasyków języków antycznych (Teokryta, Horacego, Tibulla, Owidiusza, Wergiliusza) oraz piszących *in volgare* (m.in. Petrarcki), odczytanych w duchu neoplatonickim.

Luigi Alamanni, Benedetto Varchi, Pietro Aretino, Lazaro Bonamico, Alessandro Piccolomini, Giovanni Cornaro, Angelo Beolco zwany Ruzzante oraz wiele innych postaci, stanowiących śmietankę intelektualną Padwy. Dla niniejszych rozważań najistotniejsza jest jednak nazwa Akademii nawiązująca do czynu Herkulesa, który z własnej woli spłonął na górze Oeta, i powiązana z mottem: „Arso il mortale, al ciel n'andrà l'eterno”. („Spaliwszy to, co śmiertelne, do nieba pójdzie wiecznego”). Warto zauważyć, że do podobnych odniesień symbolicznych uciekali się także członkowie Accademia degli Ardenti (Płonących) z Neapolu (założona w 1547 roku). Oni jednak w emblemacie swoim umieścili zwierzę na ołtarzu ofiarnym, którego stos drewna zapalany był od płomienia spływającego z nieba, opatrzonego inskrypcją pisaną po grecku, którą można przetłumaczyć: „nie z innej strony”, streszczającą w sobie postulat co do źródeł inspiracji. W końcu także akademia Ferraryjska gromadząca Elevati (Wyniesionych) odwoływała się do tych samych symboli, które sygnalizowały postawę przekraczania granic i przemiany w dążeniu do doskonałości.

Spróbujmy połączyć przedstawione wyżej fakty. Naszym zdaniem *Epitaphium Cretcovii* jest tekstem, którego nie można „czytać” w oderwaniu od całej struktury nagrobka, który miał swoje symboliczne odniesienia. Całość zaś ewidentnie nawiązuje do bliskiego Płomienistym obrazu, odwołującego się do czynu Herkulesa. Kto czytał ten tekst w czasach, kiedy Akademia, pomimo zakończenia oficjalnej działalności, żyła nadal w umysłach jej członków oraz stanowiła czytelny punkt odniesienia dla wykształconego środowiska mieszkańców oraz studentów Padwy, musiał go łączyć z wyrafinowanym otoczeniem Alvisa Cornara. Kretkowski umieszczony w ediculi na szczycie nagrobka mógł jawić się osobom odczytującym epitafium w połowie XVI wieku jako postać podobna do Herkulesa, który po ziemskich trudach, oczyszczony w ogniu, połączył się ze światem bogów. Przywoływane w tekście nazwy rzek oraz wspomnienie mórz, które widział Kretkowski chyba nie tylko były nośnikami znaczenia odzwierciedlającego w pewien sposób granice ówczesnego świata. Jeżeli jednak trzymać się tej interpretacji, to element ognia symbolicznie oddany w strukturze nagrobka mógł odwoływać się do przekraczania jeszcze jednej, ostatniej granicy poprzez spalenie oraz do doświadczenia swoistej przemiany w dochodzeniu do doskonałości. Natomiast woda, jako pierwiastek związany z życiem i aktywnością, narzucała w powiązaniu z symboliką ognia interpretację całości w duchu łączenia przeciwieństw oraz przekraczania bariery śmierci. O ile bowiem w swoim życiu Kretkowski sięgnął wszelkich kresów, ostateczną granicą było dla niego własne ciało, które, podobnie jak to uczynił Herkules, musiało ulec zniszczeniu, aby heros mógł wkroczyć do świata bogów. W końcu, napis złotymi literami na szarobłękitnym tle musiał sprawiać wrażenie tekstu umieszczonego jak gwiazdy na firmamencie nieba, co podkreślały baranie głowy, widoczne często w ikonografii map prezentujących ciała niebieskie. Powtórzmy jednak, że cały nagrobek stawał się czytelny dopiero w kontekście związanego z działalnością Płomienistych wspomnianego wyżej *forum cornaro*, gdzie pełno było odniesień plastycznych do czynu Herkulesa. Ponadto wyrycie epitafium w kamieniu, którego forma imitowała rozciągniętą i przybitą w rogach baranią skórę (z dodanymi elementami zdobień charakterystycznych dla gustów epoki) oraz umieszczenie tego elementu w kominku, symbolicznie znaczyło

spalenie tego, co doczesne, i przejście do doskonałości życia na Olimpie wśród bogów, czego domyślał się już Kowalczyk. Przypomnijmy tylko, że oszalały z bólu Herkules nie mogąc pozbyć się palącej szaty Dejaniry ułożył na górze Oeta stos, który podpalił w końcu Filoktet, a mityczny heros spłonął i przeszedł do świata nieśmiertelnych.

Jednak to nie legenda Herkulesa stanowiła o sile strof Kochanowskiego, ani też największa nawet powaga, na jaką zapewne zasłużył sobie młody poeta z Polski. Naszym zdaniem, w czasach kiedy decydowano o symbolicznej wymowie nagrobka, tekst epitafium łączono automatycznie z autorytetem środowiska Płomienistych. Zresztą samo usytuowanie pomnika w miejscu, w którym czytając strofy ułożone przez Kochanowskiego stało się praktycznie naprzeciwko *forum cornaro* sąsiadującego od tej strony z bazyliką św. Antoniego, miało zapewne swoje znaczenie. Alvise Cornaro, właściciel *forum* i mecenas Płomienistych, żył jeszcze w czasie powstania nagrobka, otoczony powszechnym szacunkiem – zarówno w kręgach intelektualistów padewskich, jak i w środowisku kościelnym (zmarł w 1566 roku). To tłumaczyłoby także ugodowe zakończenie sporu z Lanzarotimi, którzy przecież nie chcieli być uważani za ignorantów. Ale nie tylko to. Wśród nazwisk osób związanych z działalnością wspomnianej akademii z łatwością odnajdziemy domniemanych wykonawców pomnika Kretkowskiego oraz postaci, które wymienia się pisząc o relacjach polskich studentów z intelektualistami żyjącymi w Padwie w czasach, kiedy przebywał w mieście Kochanowski. W środowisku tym, które odznaczało się szczególnym kultem antyku, Polacy zapewne czuli się najlepiej, i to ono powinno zostać w najbliższej przyszłości zbadane w sposób jak najbardziej dokładny. Jest to ważne nie tylko dla zrozumienia roli Padwy w ukształtowaniu profilu literackiego Jana Kochanowskiego oraz rozpoznania nawiązań ukrytych w konkretnych jego tekstach, ale przede wszystkim pozwoli na niejedno jeszcze odkrycie w kwestii przenoszenia do Polski zdobyczy kultury doby renesansu.

Czytelne w całości nagrobka aluzje do postaci Herkulesa, świadczących naszym zdaniem o związkach Kochanowskiego ze wspomnianym środowiskiem intelektualistów padewskich, przywodzi na myśl również postać Marca Mantovy Benavidesa²⁵ (1489–1582), uczonego prawnika zafascynowanego starożytnością, który mógł szczycić się bogatą kolekcją antyków i książek. Benavides około roku 1543 założył kolekcję gipsowych odlewów rzeźb antycznych, która dzisiaj stanowi część zbiorów Museo di Scienze archeologiche e d'Arte, mieszczącego się w budynku Palazzo Liviano Uniwersytetu Padewskiego. Był nadto znanym mecenasem artystów zarówno padewskich, jak i „obcych”, co znaczyło w szesnastowiecznej Padwie przybyszów także z innych części Półwyspu Apenińskiego. Jego przynależność do zacnego grona Infiammati pozostawiła zresztą w Padwie wyjątkowo okazały, choć mało znany ślad, o którym szerzej za chwilę. Wspomnijmy jednak na początek o monecie wydanej na cześć Benavidesa, gdzie na jednej stronie wybito popiersie uczonego, a na drugiej, leżącego wołu z mottem: *fessus lampada trado*, które znajdziemy w Erazmiańskich *Herculei labores* wyjętych z *Adagiów* (III 1, 23). To jednak świadczy tylko o zainteresowaniach numizmatycznych Benavidesa, które

²⁵ Jego pomnik znajduje się wśród postaci ustawionych na Prato della Valle w Padwie (oznaczony nr. 20).

wpisowały się w jego pasje kolekcjonerskie. Tymczasem największe, w dosłownym tego słowa znaczeniu, dzieło odwołujące się do Herkulesa zdobi do dzisiaj podwórze, a zarazem wejście do ogrodów jego pałacu, zbudowanego około 1540 roku przy obecnej via Porciglia, usytuowanego na tyłach kościoła Eremitanów. Przypomnijmy od razu, że chodzi tu o kościół związany z dziejami nacji polskiej, co zostało zresztą upamiętnione wmurowaniem (dopiero w 2003 roku) tablicy, na której wspomina się Kochanowskiego jako konsyliarza.

Wróćmy jednak do pałacu Benavidesa, na którego dziedzińcu znajduje się jeden z najokazalszych, a jednocześnie najmniej znanych dzieł Bartolomeo Ammannatiego (1511–1592), którego, jak już wspomniano, Kowalczyk wiązał z konstrukcją monumentu Kretkowskiego. Jest nim ponad dziewięciometrowa rzeźba przedstawiająca Herkulesa, nawiązująca swoją monumentalnością do znanej z Florencji koncepcji ozdabiania placów publicznych rzeźbami o ponadnaturalnej wielkości. Ammanati zakończywszy pobyt w Padwie związał się zresztą z tym miastem od 1555 roku, kiedy otrzymał stanowisko oficjalnego artysty dworu Cosimo I de Medici, Wielkiego Księcia Toskanii, wykonując liczne prace, z których najsławniejszą jest Fontanna Neptuna²⁶. Herkulesa, zamówionego przez Benavidesa, artysta wykonał w Padwie przed rokiem pięćdziesiątym szesnastego stulecia, a więc niedługo przed przyjazdem Kochanowskiego do miasta²⁷. Dla swojego mecenasa i jednocześnie przyjaciela wykonał także prowadzący do ogrodów łuk tryumfalny, wsparty na doryckich kolumnach i ozdobiony posągami Jowisza i Apollina.

Na nowicjuszach przybywających do Grodu Antenora oglądanie tych nowości musiało robić ogromne wrażenie. Jest wielce prawdopodobne, że symbolika Herkulesowa zainspirowała twórcę nagrobka Kretkowskiego, który zresztą musiał w jakiś sposób współpracować z Polakami zaangażowanymi w wystawienie pomnika przyjacielowi. Znaczącą rolę mogła w tym odegrać sama rzeźba Ammannatiego, bogata w symboliczne wyobrażenia umieszczone na bazie²⁸, której monumentalność robi nawet dzisiaj ogromne wrażenie. Jaki był udział w całym przedsięwzięciu tego artysty, i czy w ogóle przyłożył on rękę do budowy nagrobka (w roku śmierci Kretkowskiego przebywał już we Florencji), trudno powiedzieć. Nie należy jednak w łatwy sposób odrzucać opartego na materiale porównawczym domysłu Kowalczyka o udziale Ammannatiego w projekcie. Pozostawił on bowiem po sobie naśladowców, a przede wszystkim wykonany jeszcze za życia Benevidesa jego nagrobek (w latach 1545–1546). Monument ten, znajdujący się w kościele Eremitanów, któremu niedawno została przywrócona dawna świetność²⁹, mógł służyć za wzór dla twórcy nagrobka Kretkowskiego. Nie jest też wykluczone, że był zainteresowany pracami nad tym nagrobkiem sam Benavides, który przecież był jednym z czterech promotorów

²⁶ Ammanati wygrał konkurs na jej realizację w 1559 roku.

²⁷ Norbert Huse, Wolfgang Wolters, *The art of Renaissance Venice. Architecture, sculpture, and painting, 1460–1590*, translated by Edmund Jephcott, Chicago–London 1990, s. 165; Eric M. Moormann, Wilfried Uitterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, edizione italiana a cura di Elisa Tetamo, Milano 2004, s. 359.

²⁸ Najprawdopodobniej służyć miała gloryfikacji mecenasa. Zob. Irene Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 2002, s. 109.

²⁹ Forma inspirowana była grobami Medyceuszów we Florencji dłuta Michała Anioła. Zob. Michael Kiene, *Bartolomeo Ammannati*, wyd. 2, Milano 2002.

dyplomu doktorskiego obojga praw Andrzeja Patrycego Nideckiego, uzyskanego z najwyższą oceną (*nemine penitus dissentiente* – bez sprzeciwu kogokolwiek) 22 marca 1559 roku³⁰. Warto przypomnieć także, że Nidecki piastował stanowisko koncyliarza nacji polskiej w 1558 roku i utrzymywał kontakty ze wspomnianym już wyżej Paolo Manunziem³¹, synem i dziedzicem wybitnego typografa weneckiego Alda, który także był członkiem *Infiammati*. Sam Paolo pozostawał później w bliskich kontaktach z Alvisem Cornarem, odwiedzając często jego dom i znajdujące się w pobliżu *contubernium Polonorum*, o czym dowiadujemy się z zachowanych listów. Pałac Benavidesa, znajdujący się obok kościoła Eremitanów, gdzie zbierali się Polacy, oraz posiadłość Alvisa Cornara, w którego sąsiedztwie najprawdopodobniej mieszkali, były dwoma niezmiernie istotnymi miejscami dla zainteresowanych literaturą i kulturą klasyczną studentów z Polski. Miejsca te były zresztą szczególnie dobrze rozpoznawalne w Padwie połowy XVI wieku właśnie ze względu na działalność mecenasów formatu Cornara i Benavidesa, którzy mieli wpływ na kształtowanie środowiska intelektualnego miasta szczytującego się sławnym w Europie ateneum.

Mając to na uwadze wróćmy jeszcze na chwilę do artykułu Tadeusz Ulewicza, który analizując tekst *epitaphium Cretcovii* oraz jego umieszczenie w dziele Scardeona podkreślał wagę środowiska, które zaangażowane było w wystawienie pomnika. Pisał on:

Napis zatem naczelny, że tablicę „położyli przyjaciele” (*amici posuerunt*), ma tu bodajże jeszcze znaczenie dodatkowe, wysoce jednak niebanalne. Zarazem umacnia nasze przekonanie, że wolumen Scardeona – z pewnością znany szeroko, nie tylko na terenie Rzeczypospolitej Weneckiej, ale także i za granicą (tłoczony przecież w Bazylei u Episcopiusza Młodszego) – musiał budzić również pewne osobiste zainteresowanie i czytelników polskich, tym bardziej, że poeta, jak nasi padewczycy *in genere*, mimo wszystko wysoce był jednak wrażliwy na wiadomości przychodzące z tamtej strony³².

Możemy tylko przyznać rację Ulewiczowi dodając jednak informację istotną w kontekście naszego wywodu, a mianowicie to, że także Scardeone należał do sławnej *Accademia degli Infiammati*³³. Naszym zdaniem, dla Kochanowskiego i jego przyjaciół miało to znaczenie bodaj większe niż szacowny drukarz, który wytłoczył wolumin, wspomniany przez Ulewicza. Ale grupa osób związanych z tą sławną akademią, której środowisko musiało mieć silny wpływ nie tylko na Kochanowskiego, ale na całą grupę Polaków w Padwie studiujących, nie kończy się na wymienionych już

³⁰ Zob. J. Ślaski, *Padewsko-wenecka promocja polskiej filologii*, w: *Dzieło literackie i książka w kulturze. Studia i szkice ofiarowane Profesor Renacie Ociczek w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej*, Katowice 2002, s. 557; Janusz S. Gruchała, *Andrzej Patrycy Nidecki i Jan Kochanowski – wydawcy Cycerona*, „*Filomata*” 1991, nr 406, s. 446–458. Na promocji Nideckiego obecny był też Marian Leżeński, zob. s. 311.

³¹ J. Ślaski, *Padewsko-wenecka promocja ...*, s. 561–562.

³² Ulewicz, „*Epitaphium Cretcovii*”..., s. 166.

³³ Zob. M. Bandini, *Bernardino Scardeone, sacerdote, e umanista padovano (1482–1574). Relazioni sociali e culturali, biografia e opere religiose*, Padova 1993 (maszynopis). Do tej niewydanej drukiem pracy poświęconej Scardeonowi odwołuje się często Jan Ślaski odnotowując związki duchownego z otoczeniem Alvisa Cornara. Zob. J. Ślaski, *Bernardino Scardeone – pierwszy „edytor” Jana...*, s.49, 52.

postaciach. Dodajmy do nich wspomnianego już wyżej Lazzara Bonamica, którego popiersie wyrzeźbił Danese Cattaneo, wymieniony przez Kowalczyka jako potencjalnego autora popiersia Kretkowskiego³⁴, o czym już była mowa. Inną osobą z tego kręgu był Alessandro Maggi da Bassano³⁵, uczeń Pietra Bemba, który we współpracy z architektem Serenissimy Michele Sanmichelim przygotował łuk tryumfalny na przyjazd Bony Sforzy do Padwy w 1556 roku, znany zresztą z dość dokładnego opisu przygotowanego przez samego Bassana³⁶.

Powiązmy jeszcze wymienione wyżej postaci. Otocznie Bemba³⁷ przyciągnęło do Padwy osoby takie, jak Niccolò Leonico Tomeo (pierwszy wykładowca padewskiego Ateneum, który myśl Arystotelesa przedstawiał na bazie tekstów greckich)³⁸, ale przede wszystkim znanego nam już Marca Mantova Benavidesa. Kolekcje starożytności tego ostatniego mają zresztą najobszerniejszą literaturę naukową ze względu na wspomniane już wyżej muzeum³⁹. Bemba, Benavidesa, Bassano i innych wymienionych wyżej łączył wielki kult starożytności, czego dawali dowody między innymi w gromadzonych kolekcjach. Powtórzmy raz jeszcze, że zainteresowania te zbiegły się z gustami Polaków studiujących w Padwie, o czym świadczy nie tylko ich zamiłowanie do antycznej literatury, ale także szczególne przywiązanie do tzw. *zona Romana*, czyli do miejsca, znajdującego się w okolicach grobu Antenora, gdzie szczególnie dużo zachowało się pamiątek z czasów rzymskich. Za przykład takich pozostałości może służyć most św. Lorenza (nazwany tak ze względu na nieistniejący już dziś kościół), którym w połowie XVI wieku polscy studenci, przynajmniej ci, którzy mieszkali w *contubernium Polonorum*, przechodzili udając się do Palazzo del Bò, najstarszej siedziby uniwersytetu. Most ten istnieje zresztą do dziś ukryty pod poziomem dzisiejszej ulicy.

³⁴ Kowalczyk, *Pomnik Erazma Kretkowskiego...*, s. 68–69.

³⁵ Elsa Zorzi, *Un antiquario padovano del secolo XVI. Alessandro Maggi da Bassano*, „Bollettino del Museo Civico di Padova” LI, 1962, s. 41–98.

³⁶ *Dichiarazione del arco fatto a Padova nella venuta della serenissima Reina Bona di Polonia...*, Padova 1556. Znamy zresztą podobne dziełko, które mogło być dla niego wzorem, autorstwa Enea Vico: *Sopra l'efigie, et statue, motti, imprese, figure et animali poste nell'arco fatto al vittoriosissimo Carlo Quinto Re delle Spagne Imperatore felicissimo, e da sua Maestà ricevuto in intaglio di rame l'anno MDL*. Ta mała książeczka została najprawdopodobniej napisana przez Vica na dworze Augusta, i opublikowana po powrocie do Wenecji w 1551 roku. Dziełko odnosiło się do ryciny z portretem Carola V, którą tenże autor wcześniej wykonał i podarował imperatorowi. Zob. Giulio Bodon, *Enea Vico fra memoria e miraggio della classicità*, Roma 1997, s. 105, przyp. 25. Jak pisze Bodon, Vico mógł zaczerpnąć pomysł od Antona Francesco Doni, który wydał niewielką książeczkę na ten sam temat rok wcześniej (1550). Egzemplarz dzieła Doniego, które jest dużą rzadkością, znajduje się w British Library (688d24). Opis łuku znajduje się też w innym, anonimowym dziele, które w bibliografiach posiada w miejscu imienia autora osobę, do której było skierowane: Mario Savorgnano, *La venuta della serenissima Bona Sforza et d'Aragona reina di Polonia et duchessa di Barinella magnifica città di Padova...* (Venezia, 1556).

³⁷ Massimo Danzi, *La Biblioteca del Cardinal Pietro Bembo*, Geneve 2005, s. 33–34.

³⁸ I. Favaretto, *Appunti sulla collezione rinascimentale di Nicolo Leonico Tomeo*, „Bollettino di Museo Civico di Padova” LXXVIII, 1979, s. 15–29.

³⁹ Na temat Benavidesa: L. Polacco, *Il museo di Marco Mantova Benavides. Inventario delle Antichità di casa Mantova Benavides – 1695*, „Bollettino del Museo Civico di Padova” LXI, 1972, s. 35–164; Idem, *Marco Mantova Benavides tra libri, statue e monete. Uno studio cinquecentesco*, w: „Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti” t. CXXXVIII, 1978/1979, s. 81–94. *Marco Mantova Benavides. Il suo museo e la cultura padovana del Cinquecento*, a cura di I. Favaretto, Padova 1984 (Accademia patavina delle Scienze Lettere ed Arti).

Przechadzając się po Padwie szesnastowiecznej na każdym kroku można było odczuć sięgającą czasów rzymskich historię miasta, a zainteresowanie architekturą, sztuką i kulturą Rzymu podsycane było dodatkowo przez osoby powszechnie znane i cenione, jak wspomniani Cornaro i Benavides. Postaci te jednak nader rzadko wymieniane były z imienia i nazwiska w polskiej literaturze naukowej. Praktycznie tylko Zdzisław Morawski poświęcił rozdział swoich studiów o renesansie „apologię starości”, jak nazwał Alvisa Cornara, ze względu na najbardziej znane dzieło tego humanisty *De la vita sobria*⁴⁰. Pomimo jednak swoich zainteresowań Kochanowskim, a co więcej, możliwością zwiedzenia loggi i odeonu, żadnych tam nawiązań do pism poety czarnoleskiego nie zobaczył. Być może wpływ na to miało z jednej strony ugruntowane za jego czasów stanowisko na temat wpływu pobytu w Paryżu na twórczość czarnoleskiego poety, z drugiej strony ograniczony dostęp do tego miejsca w czasach, kiedy stanowił on jeszcze własność prywatną. Dopiero zmiana statusu i udostępnienie tych miejsc szerszej publiczności spowodowało, że *forum cornaro* od początku lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia zaczęto zajmować się bardziej dociekliwie, i te studia są nam dzisiaj pomocne w ilustrowaniu atmosfery kulturalnej Padwy za czasów Kochanowskiego oraz jego ewentualnych związków z tym środowiskiem. Pozwalają też zrozumieć o wiele głębiej atmosferę, w jakiej Kochanowski napisał epitafium Erazmowi Kretkowskiemu i są pobudką (nie pierwszą przecież) do kontynuowania badań nad znaczeniem pobytów poety w mieście, którego dokładne poznanie może odsłonić nam jeszcze niejedną tajemnicę. Przeczuwał to Mieczysław Korolko, kiedy pisał:

W Twórczości Jana Kochanowskiego nie znajdujemy wielu reminiscencji z życia uniwersyteckiego w Padwie, albo, mówiąc bardziej ostrożnie, nie potrafimy odczytać jeszcze ewentualnych aluzji ukrytych pod sztafarzem mitologiczno-klasycznym w pisanych niewątpliwie w Padwie łacińskich elegiach poety czarnoleskiego⁴¹.

⁴⁰ Na temat „apologety starości” zobacz rozdział w książce: Z. Morawski, *Epilogi krucjat w XV wieku i inne studia renesansowe*, Kraków 1924, s. 111–129.

⁴¹ Mirosław Korolko, *Jana Kochanowskiego żywot i sprawy. Materiały, komentarze, przypuszczenia*, Warszawa 1985, s. 46.

EPITHAPHIUM N<OBILIS> CRETCOVII

Hic te, Cretcovi, mors et tua fata manebant,
Dum tu omnes terras, et dum maria omnia circum
Perlustras, nullo defessus membra labore.
Te rapidus Ganges, gelidique Borysthenis unda,
Te Tagus, et Rhenus, te ripa binominis Istri,
Et septemgemini viderunt ostia Nili.
Nunc concessisti magnum visurus Olympum,
Aethereasque domos, ubi diis immistus inanes
Et curas et spes hominum lamentaque rides.

EPITAFIUM SZLACHETNEMU KRETKOWSKIEMU

Tu cię czekały, Kretkowski, twa śmierć i przeznaczenie,
podczas gdy wszystkie ziemie i wszystkie morza wokoło
przemierzałeś, niestrudzony żadnym wysiłkiem.
Widział cię rwący Ganges i fale chłodnego Borystenesu,
i Tag, i Ren, i brzegi Istru o dwóch nazwach,
i siedmioramiennie ujście Nilu.
Teraz odszedłeś, by oglądać wielki Olimp
i napowietrzne pałace, gdzie w otoczeniu bogów
śmiejesz się z próżnych trosk, nadziei i narzekań ludzkich.
(przeł. Grzegorz Franczak)