



il.1 Inicjacja w Bentvueghels (*Inauguration of a New Member of the Bentvueghels in Rome*) ok. 1660, Rijksmuseum, Amsterdam (autor nieznan)

Wyznawcy Bachusa – o grupie Bentvueghels

Kamil Kościelski

Uniwersytet Wrocławski

Pod koniec XV w. Półwysep Apeniński był istotnym przystankiem na drodze wielu szlaków handlowych, dzięki czemu region ten przeżywał dynamiczny rozwój gospodarczy. Sprzyjająca koniunktura w pozytywny sposób wpływała na rozkwit życia kulturalnego we Włoszech. Florencja, Rzym, Wenecja i Mediolan stały się ważnymi ośrodkami sztuki. W XVI i XVII w. Włochy stanowiły cel podróży studyjnych wielu holenderskich i flamandzkich artystów (wśród nich m.in. Peter Paul Rubens oraz członkowie rodziny Breughłów), którzy pragnęli zgłębić dzieła oraz tajniki warsztatu uznanych twórców. Na tym tle formowała się w Rzymie grupa określana mianem Bentvueghels. Stowarzyszenie to skupiało artystów zagranicznego pochodzenia – głównie holenderskiego i flamandzkiego. Nawiązuje do tego nazwa grupy, tłumaczona na język angielski jako *Birds of a Feather* ('ptaki identycznego pióra'). Określenie Bentvueghels wiąże się z idiomem „*Birds of a Feather Flock Together*”, który oznacza, że ptaki o podobnym upierzeniu trzymają się razem. Stowarzyszenie było również znane pod nazwą *Schildersbent*, co można przełożyć jako 'klika malarzy'. Członkami grupy bywali też jednak przedstawiciele innych sztuk i cechów rzemieślniczych – wśród nich rysownicy, grawerzy, rzeźbiarze, złotnicy, a nawet poeci¹. Szacuje się, że w ciągu całego okresu działalności stowarzyszenia (1620–1720) należało do niego łącznie około 480 osób². Żyły one głównie w okolicach czterech rzymskich parafii – Santa Maria del Popolo, Sant'Andrea delle Fratte, San Lorenzo in Lucina oraz Santa Lucia della Tinta. Wszystkie wymienione dzielnice uznawano za miejsca zamieszkałe przede wszystkim przez artystów bądź cudzoziemców³.

Zmierzch działalności Bentvueghels wiąże się z dekretem papieża Klemensa XI wydanym dokładnie 100 lat po powstaniu grupy. Z punktu widzenia Kościoła nie brakowało powodów, aby oficjalnie potępić stowarzyszenie. Oburzenie wywoływały szczególnie obrzędy inicjacyjne nowych członków bractwa, związane z alkoholowymi libacjami i seksualną rozwiązłością, ciągnące się w pewnych



¹ <http://www.hadrianus.it/groups/bentvueghels> (data dostępu: 15 II 2016).

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.



⁴ D. A. Levine, *The Bentvueghels: 'Bande Académique'*, [w:] *IL 60: Essays Honoring Irving Lavin on his Sixtieth Birthday*, ed. M. Aronberg Lavin, New York 1990, s. 217.

⁵ <http://www.hadrianus.it/groups/bentvueghels> (data dostępu: 15 II 2016).

⁶ *Ibidem*.

⁷ <http://hadrianus.it/groups/accademia-di-san-luca-0> (data dostępu: 15 II 2016).

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

przypadkach nieprzerwanie przez kilka dni i nocy. Zachowanie artystów było tym bardziej kontrowersyjne, że rytuał był parodią sakramentu chrztu. Należący do bractwa Joachim von Sandrart w swoich wspomnieniach posługiwał się nawet słowem „chrzest” w odniesieniu do opisywanego obrzędu⁴. Osobę przyjmowaną do stowarzyszenia prezentowano członkowi odgrywającemu rolę księdza określanego jako *Veldpaap*, czyli ‘pastwiskowy papież’ (*Field Pope*). Postać ta podczas obrzędu nadawała nowicjuszowi imię odnoszące się w sposób dowcipny i błyskotliwy do jego osobowości – na wzór ceremonii chrztu⁵. Członkowie Bentvueghels swój przydomek zawdzięczali też antycznemu bogom i bohaterom.

Ten prześmiewczy rytuał kończyła wyprawa – we wczesnych godzinach porannych – do mauzoleum Santa Constanza, które nazywano świątynią Bachusa z uwagi na znajdujące się tam mozaiki przywodzące na myśl starożytne Dionizje. Wspomniany bóg wina i płodności pełnił rolę nieformalnego patrona grupy. Sarkofag cesarzowej Konstantyny, mieszczący się wtedy w Santa Constanza, zdobiał płaskorzeźby przedstawiające święto winobrania. Fakt ten tłumaczy, dlaczego członkowie Bentvueghels traktowali wspomniany grobowiec jako miejsce spoczynku Bachusa. Grupa odprawiała przed sarkofagiem rytuał libacji, który polegał na ceremonialnym złożeniu bogu w ofierze cennych płynów. W dwóch wnękach mauzoleum do dziś odnajdziemy złożone na ścianach świątyni podpisy członków stowarzyszenia⁶. Dekret Klemensa XI zakazywał kontynuowania praktyk grupy Bentvueghels w mauzoleum Santa Constanza, co celowało w możliwość dalszego funkcjonowania bractwa.

Stowarzyszenie pozostawało w konflikcie nie tylko z Kościołem katolickim. Antagonizmy narastały też pomiędzy tą grupą a Akademią Świętego Łukasza w Rzymie. Instytucja ta miała uczyć podstawowych zasad warsztatu, jakie obowiązują w poszczególnych dziedzinach sztuki, wpajając studentom doktrynę chrześcijańską i „dobre obyczaje”⁷. Akademię powołano z myślą o artystach przybywających do Rzymu z innych włoskich miast i z Europy. Szkoła zapewniała im schronienie i wsparcie⁸. Na początku XVII w. miała ogromną kontrolę nad wszelką działalnością artystyczną w mieście, pobierając procent od każdego sprzedanego dzieła sztuki i żądając płacenia podatków przez wszystkich zamieszkujących w Rzymie twórców⁹. Grupa Bentvueghels została założona m.in. w akcie protestu przeciwko działaniom Akademii, będąc przy tym swego rodzaju alternatywą wobec jej nauk.

Wielu malarzy reprezentujących Schildersbent poświęcało uwagę scenom z życia codziennego, które często rozgrywały się wśród ludzi należących do nizin społecznych. Pokazywano podczas pracy chłopów i ulicznych sprzedawców. Bohaterami dzieł byli żebracy,

prostyutki, drobni złodzieje oraz wszelkiego rodzaju postacie prowadzące hulawczy tryb życia i wywodzące się z marginesu społecznego¹⁰. Za tło obrazów służyły tawerny, stajnie, targowiska, ulice i publiczne place¹¹. Krytyk Giambattista Passeri, cytowany przez Francisa Haskella w książce *Patrons and Painters*, twierdził, że sztuka uprawiana przez artystów z północy Europy stanowiła swego rodzaju okno na świat¹². Malarze z grupy Bentvueghels przenieśli na grunt włoski tradycję malarstwa holenderskiego. Sceny rodzajowe nie były rozpowszechnione w sztuce uprawianej na południu Europy, a artystów z tego kręgu kulturowego, których obrazy charakteryzowały się naturalizmem (np. Caravaggio), niejednokrotnie krytykowano za prezentowanie podobnej estetyki. Akademia Świętego Łukasza, wraz ze swoimi zwolennikami, hołdowała tematowi religijnym oraz preferowała przedstawianie ważnych momentów historycznych lub aktów heroicznych¹³. W oczach wielu ówczesnych artystów podobne zagadnienia stanowiły najwyższą formę sztuki. Malarz i poeta Salvator Rosa w jednej ze swoich satyr, pt. *Pittura (Malarstwo)* otwarcie krytykował i naigrywał się z popularności naturalistycznych obrazów skupiających się – w jego odczuciu – na tematach wulgarnych¹⁴.

Pomimo negatywnych ocen akademików wspomniane malarstwo rodzajowe cieszyło się dużym zainteresowaniem. Choć początkowo członkowie grupy Bentvueghels rzadko znajdowali nabywców wśród przedstawicieli klas wyższych, z czasem ich obrazy trafiały w ręce kolekcjonerów sztuki z kręgu samej arystokracji, by wymienić takie nazwiska, jak Spada, Corsini, Colonna, Barberini czy Pallavicini¹⁵. Spór stowarzyszenia Schildersbent z Akademią Świętego Łukasza nie miał jedynie charakteru czysto ideologicznego. Wiadomo, że konflikt podsycały też kwestie ekonomiczne – członkowie grupy nie tylko nie przekazywali stosownych danin na rzecz wspomnianej instytucji, lecz także odbierali klientelę artystom przeważnie powiązanym z Akademią¹⁶.

W XVII-wiecznych Włoszech grono osób przedstawiających na obrazach niewyszukane sceny z życia codziennego określano potocznie mianem *Bamboccianti*¹⁷. Swoją nazwę zawdzięczają przydomkowi Il Bamboccio, które Pieter van Laer otrzymał od swoich współtowarzyszy z Bentvueghels. Określenie oznacza kukłę lub marionetkę i odnosi się do deformacji charakteryzującej sylwetkę twórcy¹⁸. Wielu artystów uprawiających we Włoszech malarstwo rodzajowe wchodziło w skład formacji Bentvueghels. Ich obrazy, utrzymane w stylu naturalistycznym i z reguły na małym płótnie, określano mianem *bambocciate*, co w języku polskim można przetłumaczyć jako dziecinadę¹⁹. Pieter van Laer był uważany w Rzymie za prekursora opisanego trendu, który z czasem znalazł swoich licznych naśladowców²⁰.



¹⁰ W. W. Roworth, *A Date for Salvator Rosa's Satire on Painting and the Bamboccianti in Rome*, „The Art Bulletin” 1981, No. 4, s. 611; F. Haskell, *Patrons and Painters: Art and Society in Baroque Italy*, New Haven – London 1980, s. 132–134.

¹¹ W. W. Roworth, *op. cit.*, s. 611.

¹² F. Haskell, *op. cit.*, s. 132.

¹³ W. W. Roworth, *op. cit.*, s. 611.

¹⁴ Zob. *ibidem*, s. 611–617.

¹⁵ Zob. F. Haskell, *op. cit.*, s. 136; <http://hadrianus.it/people/bamboccianti-group> (data dostępu: 15 II 2016).

¹⁶ Zob. W. W. Roworth, *op. cit.*, s. 615.

¹⁷ *ibidem*, s. 611.

¹⁸ D. A. Levine, *The Art of the Bamboccianti*, Princeton 1984, s. 251.

¹⁹ <http://hadrianus.it/people/bamboccianti-group> (data dostępu: 15 II 2016).

²⁰ D. A. Levine, *The Roman Limekilns of the Bamboccianti*, „The Art Bulletin” 1988, No. 4, s. 569.



il.2 Roeland van Laer, *Ceremonia wstąpienia do Bentvueghels* (*An Induction Celebration of the Bent*), 1626, Museo di Roma, Rzym

Ceremonia wstąpienia do Bentvueghels Roelanda van Laera

Obraz *Ceremonia wstąpienia do Bentvueghels* (*An Induction Celebration of the Bent*, 1626) Roelanda van Laera powstał niedługo po przybyciu malarza do Rzymu, czyli nie wcześniej niż w 1626 r. [il. 2]²¹. Praca ta, na co wskazuje jej tytuł, przedstawia grupę osób biorących udział w hucznej uroczystości przyjęcia nowego członka do Bentvueghels. Za tło wydarzeń posłużyła twórcy jedna z włoskich tawern, ale ubrania biesiadników świadczą o ich holenderskim pochodzeniu²². W centrum obrazu znajduje się długi stół, na którym widać grupę osób. Postacie te formują figurę przypominającą trójkąt, a ich ułożenie jest względem siebie symetryczne. Na szczycie tej piramidalnej konstrukcji stoi kobieta z dzbanem na głowie trzymająca w obu rękach naczynia z winem. Na ścianach tawerny widnieją zapiski i rysunki o rozmaitej treści pozostawione najprawdopodobniej przez osoby biorące udział w ceremonii.

Piramida złożona z uczestników wydarzenia ma charakter alegoryczny, lecz nie jest pozbawiona także sardonicznego tonu. W artykule *Chi non vuol Baccho: Roeland van Laer's burlesque painting about Dutch artists in Rome* Kren przekonuje, że obraz stanowi apoteozę wina oraz samego Bachusa²³. Podobne stanowisko w stosunku do pracy Roelanda van Laera prezentuje David A. Levine²⁴. Za kon-



²¹ T. Kren, *Chi non vuol Baccho: Roeland van Laer's Burlesque Painting about Dutch Artists in Rome*, „Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art” 1980, No. 2, s. 65.

²² *Ibidem*, s. 72.

²³ T. Kren, *op. cit.*, s. 67.

²⁴ D. A. Levine, *The Bentvueghels: 'Bande Académique'...*, s. 207–217.

kluzją tą przemawia postać centralnie usytuowanej kobiety, trzymającej naczynia z winem, oraz słowa ku czci Bachusa pisane przez mężczyznę na prawej ścianie: „*Viva Baco Lodia Baco ma beviamo ma beviamo*”²⁵. Przywołaną sentencję można przetłumaczyć na język polski jako: „Niech żyje Bachus, chwała Bachusowi, ale napijmy się, ale napijmy się” („*Long live Bacchus, Praise Bacchus but let's drink but let's drink*”)²⁶. Na prawo od kobiety stojącej na szczycie piramidy znajduje się napis „*BOCCALLI DI VINO XXX*”. Terminem *Boccalli* określa się duże szklane naczynie lub dzbanek wykonany z terakoty²⁷. Mężczyzna na drabinie dopisuje znak X, co w oczywisty sposób precyzuje, ile wina skonsumowano w ciągu trwającej uroczystości. Odniesieniem do starożytnego boga jest też rysunek pucharu pojawiającego się na ścianie po lewej stronie kobiety znajdującej się na szczycie piramidy. Liczne nawiązania do Bachusa po raz kolejny podkreślają jego wyjątkowy status wśród grupy Bentvueghels.

Antyczny bóg zajmuje naczelne miejsce w wielu pracach, które przedstawiają obrzęd inicjacyjny nowych członków Schildersbent. Postać Dionizosa pojawia się m.in. w grafice *The Bentvueghels in Rome* (1680–1690) Matthijisa Poola wykonanej na podstawie dzieła Dominicusa van Wijvena [il. 3], a także na obrazie *Inicjacja w Bentvueghels (Inauguration of a New Member of the Bentvueghels in Rome, ca. 1660)* nieznanego autora z kręgu Bentvueghels [il. 1].

Grupa podchodziła z charakterystyczną dla siebie przewrotnością do rozpowszechnionego poglądu (popularnego w szczególności wśród artystów związanych z Akademią Świętego Łukasza), jakoby efekty pracy artysty zależały od boskiego natchnienia. Myślenie członków stowarzyszenia nie było w tym przypadku zgodne z duchem chrześcijańskim, co dobrze odzwierciedla prowokacyjny pomysł o obraniu Dionizosa patronem grupy, a tym samym odwołanie się do idei obecnej w antyku, według której bóg płodności wspomagał proces twórczy²⁸. W starożytności często postrzegano wino jako środek stymulujący autora. Wyobrażenie upatrujące w Dionizosie symboliczną figurę, korzystnie wpływającą na działania artystów, nie zostało ponownie rozpropagowane przez Bentvueghels, lecz przez florenckich neoplatoników. Jak podaje Levine, Giovanni Pico della Mirandola uważał boga wina za postać stojącą na czele wszystkich muz. W północnej Europie pod koniec XVI w. wyobrażenie to upowszechniło się w formie różnego rodzaju emblematów sugerujących twórczą moc wina. W książce *Medici Emblemata* Hadrianusa Juniusa pojawia się skrzydlaty Bachus, który spogląda w niebo, trzymając kiść winogron i puchar z trunkiem. Emblemat zawiera motto: „Wino talentu iskrą” („*Vindum Ingenij Fomes*”). Rysunkowi towarzyszy subskrypcja omawiająca potencjał tego trunku we wspomaganie sił twórczych. Podobny emblemat znajduje się m.in. w książce *Emblemata* Florentiusa Schoonhoviusa, którą opublikowano w Goudzie w 1618 roku²⁹.



²⁵ T. Kren, *op. cit.*, s. 67.

²⁶ W. Thompson, 'Pigmei pizzicano di Gigante': *The Encounter between Netherlandish and Italian Artists in Seventeenth-Century Rome*, New York 1997, s. 136.

²⁷ T. Kren, *op. cit.*, s. 67.

²⁸ „But even in antiquity, Dionysus was also associated with poetic inspiration. This was due in part to the wine-god's mythic ability to induce madness among his devotees during religious rituals, and in part to the age-old view that poets create best when under the influence of wine, an idea that received its classic expression in the writings of Horace. Thus, it became possible for authors such as Horace and Ovid to refer to poets as being inspired by Bacchus, and for Hellenistic artists to express the idea visually by showing the god of wine and his drunken entourage entering the house of an expectant bard”. D. A. Levine, *The Art of the Bamboccianti...*, s. 256.

²⁹ *Ibidem*, s. 256–257.



il.3 *The Bentvueghels in Rome*, 1680–1690, The British Museum, Londyn; grafika Matthijsa Poola według dzieła Dominicusa Dominicusa van Wijnena

Spoglądając na obrazy poszczególnych artystów z Bentvueghels, nie trudno zauważyć, że bractwo upatrywało w Dionizosie personifikację *furor poeticus* – uosobienie „boskiego szaleństwa” towarzyszącego artyście w akcie twórczym. W przypadku dzieła *Członkowie Bentvueghels w rzymskiej tawernie* Pietera van Laera jeden z siedzących przy stole mężczyzn unosi w rękach naczynia z winem, kierując swe spojrzenie w stronę niebios [il. 4]. Zgodnie z dotychczasowymi rozważaniami gest ten należałoby uznać za hołd składany patronowi grupy. W kontekście boskiego natchnienia warto też spojrzeć na inne malowidła widoczne na ścianie tawerny przedstawionej przez artystę. Po prawej stronie, nad głową mężczyzny wznoszącego w górę puchar z winem, można dostrzec rysunek skrzydlatej istoty z wylupiastymi oczami i z wyrastającymi z czoła rogami. Demoniczna figura powraca także na autoportrecie Pietera van Laera [il. 5]. Malarz, siedząc pośród ksiąg i naczyń z różnymi roztworami, z przerażeniem reaguje na obecność pewnej diabelskiej postaci, której szpony są widoczne na obrazie. Artysta przedstawia więc siebie jako osobę praktykującą alchemię i igrającą z siłami nieczystymi.

W pracy *Członkowie Bentvueghels w rzymskiej tawernie* demoniczna figura wiąże się zarówno z procesem twórczym, jak i z rytualną inicjacją nowej osoby. Wspomniana grafika oraz autoportret Pietera van Laera sugerują, że artysta doznaje nie tylko boskiego natchnienia, lecz w swoich działaniach ociera się także o coś demonicznego. Duchowa inspiracja dla van Laera może mieć dwojaką proveniencję. Bentvueghels nie stronili od motywów pogańskich i ezoterycznych, co – z racji prowokacyjnego wymiaru ich sztuki – zapewne pogłębiało konflikt z Kościołem katolickim i Akademią Świętego Łukasza.

Wszystkie prace przedstawiające inicjację nowego członka stowarzyszenia w sposób co najmniej symboliczny nawiązują do figury Dionizosa, co wskazuje, że obecność antycznego boga była niezbędna, aby dopełnić rytuału wtajemniczenia. Bachus czuwał więc nad każdym artystą wstępującym do grupy. Grafika *Członkowie Bentvueghels w rzymskiej tawernie* sugeruje, że twórcze działania stowarzyszenia zależały od przychylności Dionizosa. Opinię tę podziela Levine. Według niego zestawienie pijących przedstawicieli grupy z osobą wykonującą rysunki na ścianie niewątpliwie odnosi się do wyobrażenia, zgodnie z którym artysta doświadcza boskiego natchnienia za sprawą Bachusa³⁰. Tym bardziej warto zwrócić uwagę na napis „*Bamboots*” znajdujący się na ścianie tytułowej oberży. Słowo to stanowiło jedną z wielu form przezwiska Il Bamboccio, pod jakim Pieter van Laer był znany swoim współtowarzyszom z Bentvueghels. Ze względu na dotychczasowe rozważania można założyć, że malarz przedstawił obrzęd inicjacyjny grupy, podczas którego uzyskał swój pseudonim³¹.



³⁰ Zob. D. A. Levine, *The Bentvueghels: 'Bande Académique'...*, s. 207-219.

³¹ Przydomek malarza oznacza kukłę lub marionetkę i odnosi się do deformacji, która charakteryzowała jego sylwetkę. Nieprzypadkowo więc nad napisem „*Bamboots*” pojawia się rysunek postaci o nieproporcjonalnych częściach ciała. Na prawo od tej karykaturalnej figury widnieje podobizna mężczyzny, którego rysy twarzy (w szczególności długi podbródek oraz ostry i sterczący nos) przypominają – zdaniem jednego z badaczy – autoportret Pietera van Laera znajdujący się obecnie w kolekcji Pallavicini (D. A. Levine, *The Art of the Bamboccianti...*, s. 251). Zestawienie rysunku przywodzącego na myśl marionetkę z wizerunkiem samego malarza wzbudziło u pewnych badaczy podejrzenie, że słowo „*Bamboots*” nie stanowi jedynie opisu umieszczonej powyżej karykatury, lecz jest też najprawdopodobniej sygnaturą autora tych szkiców. Gest wykonywany przez przypuszczalnego właściciela tawerny rzeczywiście przekonuje o niejednoznaczności tego napisu. Mężczyzna palcem prawej dłoni pokazuje słowo „*Bamboots*”, wyciągając jednocześnie w tym samym kierunku dwa palce lewej ręki. Gest ten sugeruje, że w jednym napisie mogą się mieścić dwa różne znaczenia. Jak można też przypuszczać, sygnaturę na ścianie pozostawiła osoba dotykająca słowa „*Bamboots*”. Wrażenie to potęguje fakt, że na rysunku przypominającym autoportret artysty Pieter van Laer jest pokazany z profilu, czyli w identyczny sposób jak mężczyzna znajdujący się poniżej tej grafiki i przykładający rękę do słowa „*Bamboots*”. Napis oraz naścienne obrazy przywodzą na myśl samego autora omawianej pracy. Stąd też podejrzenie, że mężczyzna dotykający słowa „*Bamboots*” to Pieter van Laer we własnej osobie. Dlatego w opinii pewnych badaczy zasadne jest twierdzenie, jakoby praca van Laera przedstawiała moment nadania autorowi przydomka Il Bamboccio. Zob. *ibidem*, s. 251.



il.4 Pieter van Laer, *Członkowie Bentvueghels w rzymskiej tawernie (Bentvueghels in a Roman Tavern)*, 1625, Staatliche Museen, Berlin



³² T. Kren, *op. cit.*, s. 67.

³³ *Ibidem*, s. 76–77.

³⁴ *Ibidem*, s. 67.

Nie brakuje przesłanek, aby stwierdzić, że dzieło Roelanda van Laera także jest poświęcone rytuałowi wtajemniczenia [il. 2]. W interpretacji Krena „ludzka piramida” z centrum obrazu przywodzi na myśl popularną w Holandii w okresie renesansu i baroku formę teatralną zwaną *tableaux vivant*, która – według słów autora – była „krótką sceną [...] wymyśloną przez aktorów, ale pozbawioną dalszego rozwinięcia, często alegoryczną i okolicznościową w swojej naturze”³². Jak dodaje Kren, w tamtym czasie po obiedzie lub bankiecie biesiadnicy urządzali zabawę określaną mianem *Tafelspelen* opierającą się na identycznych zasadach³³. Autor przytacza również uwagę jednego z członków Bentvueghels Joachima von Sandrarta, który twierdził, że aranżowanie „żywych obrazów” (*tableaux vivants*) było powszechną formą rozrywki podczas rytuału inicjacji odbywającego się w tej grupie³⁴.

Na lewo od postaci kobiecej widać napis „ViVa NVTO”. Po prawej stronie środkowej ściany tuż pod stropem można odnaleźć jego kontynuację: „ViVa GIUGLIETTA, ViVa PERIN, ViVa MERCI”. Kren powołuje się na uwagę Sandrarta, który wspominał, że „rytuał inicjacji wieńczyło pozdrowienie: »Viva Sandrart«”³⁵. Według Passeriego, nowo przyjęta do stowarzyszenia osoba rzeczywiście była nazywana *Novitio* (‘nowicjusz’)³⁶. W opinii Krena zapis „Viva NVTO” można odczytywać jako „Viva Novitio” (‘niech żyje nowicjusz’)³⁷.

Niezwykle istotny pozostaje jednak fakt, że van Laer zdecydował się na ukazanie postaci kobiecej jako uosobienia Bachusa. Po prawej stronie tej centralnej figury widać narysowane przebite strzałą płonące serce, będące emblematem Wenus³⁸. Symbol bogini miłości pojawia się w dodatku między postacią kobiecą a naściennym napisem: „*Chi non vuol Bacco Venere no puo Chaudier*”. Inskrypcja ta oznacza: „Ten, który nie chce Bachusa, nie może zostać rozgrzany przez Wenus” („*He who does not want Bacchus Venus cannot get hot*”). Słowa zapisane na ścianie trawestują łacińskie motto: „Bez Ceres i Bachusa Wenus pozostaje zimna” („*Sine Cerere et Bacho friget Venus*”)³⁹. Wendy Thompson wskazuje, że „choć Bachus nie występuje fizycznie na obrazie, w dalszym ciągu odgrywa on zasadniczą rolę” w pracy van Laera⁴⁰. Kobieta usytuowana pośrodku obrazu uosabia jednocześnie boga wina oraz boginię miłości. Prowokacyjne było natomiast zestawienie tych dwóch mitologicznych postaci z figurą trójkąta, która w tradycji chrześcijańskiej jest symbolem Trójcy Świętej. Van Laer umieszcza bogów pogańskich na szczycie „konstrukcji” przywodzącej na myśl oko opatrności. Obrazoburczy charakter przedstawionej sytuacji dopełnia też fakt, że postać Wenus w tamtym czasie kojarzono z domem publicznym, a czerwony kolor pończoch centralnej figury nie pozostawia złudzeń co do wykonywanej przez nią profesji⁴¹.

Bentvueghels wobec tradycji

Wykorzystanie figury trójkąta w obrazie Roelanda van Laera pokazuje, że twórcy Bentvueghels zapewne budzili kontrowersje nie tylko ze względu na własne zachowanie i zwyczaje, lecz także przez treść swych prac. Do identycznego wniosku można dojść, spoglądając na grafikę Pietera van Laera *Członkowie Bentvueghels w rzymskiej tawernie*. Na ścianie oberży po prawej stronie znajduje się karykaturalny rysunek przedstawiający szkielet ściskający w ręku klepsydrę. W ikonografii figura ta funkcjonuje jako personifikacja śmierci. Szkielet pojawia się często za plecami siedzących przy stole kochanków, którzy – jedząc, pijąc, słuchając muzyki i wpatrując się w siebie – nie dostrzegają zbliżającego się niebezpieczeństwa⁴². Podobną sytuację przedstawiano na rysunkach zdobiących wnętrza holenderskich tawern⁴³. Ukazywanie osób czerpiących przyjemności z uciech cielesnych służyło zazwyczaj zobrazowaniu słynnej



³⁵ *Ibidem*, s. 72.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, s. 73.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ W. Thompson, *op. cit.*, s. 145.

⁴¹ „W tamtym czasie dom publiczny był znany jako »potrawka Wenus« (‘Venus’s stew’) albo »dom Wenus«” (E. de Jongh, G. Luijten, *Mirror of Everyday Life: Genreprints in the Netherlands 1550–1700*, Amsterdam 1997, s. 69; zob. też W. Thompson, *op. cit.*, s. 145).

⁴² E. de Jongh, G. Luijten, *op. cit.*, s. 156–159.

⁴³ D. A. Levine, *The Art of the Bambocianti...*, s. 250.



⁴⁴ *Ibidem*, s. 249–250. Warto też wspomnieć, że Rzym w tych czasach był świadkiem narodzin karykatury jako nowego gatunku malarskiego.

⁴⁵ D. A. Levine, *The Bentvueghels: 'Bande Académique'...*, s. 217. Zob. też *idem*, *The Art of the Bamboccianti...*, s. 253–254.

⁴⁶ F. Haskell, *op. cit.*, s. 20.

⁴⁷ H. Weyl, *Symetria*, Warszawa 1997, s. 14–15.

maksymy „*Memento mori*”, a tym samym przypomnieniu o przemijalności ludzkiego życia. W interpretacji dzieła Pietera van Laera szkielec z klepsydrą przyjmuje jednak karykaturalną postać, która nie skłania do głębokiej refleksji na temat lekkomyślnego postępowania biesiadników. Obraz ten nie wzbudza u odbiorcy trwogi przed naśladowaniem ich zachowania. W przypadku pracy *Członkowie Bentvueghels w rzymskiej tawernie* błędem byłoby lekceważenie zarówno karykaturalnego wymiaru naściennych rysunków, jak i przestrzeni, w jakiej zostały one umieszczone. Jak utrzymuje Levine, praca Pietera van Laera jest do pewnego stopnia ironiczną i zjadliwą trawestacją motywów obecnych w chrześcijańskiej tradycji. Analiza obrazu Roelanda van Laera skłania do podobnych wniosków.

Praca Pietera van Laera nie tylko z uwagi na swoją treść stoi w opozycji wobec ideałów głoszonych przez Akademię Świętego Łukasza. Instytucja uczyła konkretnych zasad i reguł, do których powinien stosować się artysta, tworząc dzieło sztuki. Widniejące na ścianie tawerny rysunki są pod względem estetycznym wykonane bardzo niestarannie, co wystawiałoby nienajlepsze świadectwo umiejętnościom malarskim członków grupy Bentvueghels. Zdaniem Levina praca Pietera van Laera nie jest pozbawiona pewnej ukrytej ironii, która skłaniałaby do odrzucenia przeświadczenia, jakoby autor umniejszał swoim zdolnościom⁴⁴. Stowarzyszenie z rezerwą podchodziło do przestrzegania wszelkich z góry wytyczonych założeń, gdyż przez nie działania artystów sprowadzały się chwilami do mechanicznego powielania motywów i kurczowego trzymania się uznanych wzorców⁴⁵.

Pieter van Laer należał zarówno do Akademii Świętego Łukasza, jak i do Bentvueghels⁴⁶. Nie ulega więc wątpliwości, że był on artystą, który potrafił podporządkować się wymogom formalnym stawianym przez Akademię Świętego Łukasza. Na obrazie *Ceremonia wstąpienia do Bentvueghels* postacie tworzące trójkąt są ułożone względem siebie symetrycznie, co sugeruje, że Roeland van Laer także znał zasady propagowane przez tę instytucję. Przestrzeganie obowiązujących reguł okazuje się w tym przypadku niepozbawione dwuznaczności i szyderstwa. Jak tłumaczy Hermann Weyl:

symetria, czy się ją określi w sposób mniej czy bardziej szeroki, jest ideą, za pomocą której człowiek starał się przez wszystkie czasy ogarniać myślą i tworzyć porządek, piękno, doskonałość⁴⁷.

Ze względu na jej charakter symetrię niejednokrotnie utożsamiano z boskością. W kontekście obrazu Roelanda van Laera widać, że nawet respektowanie formalnych reguł służy jednocześnie ich wykpieniu. Zarówno pod względem formy, jak i treści członkowie grupy Bentvueghels nie bali się iść na przekór obowiązującemu wówczas kanonowi sztuki.



il.5 Pieter van Laer, *Autoportret (Magic Scene with Self-Portrait)*, 1638-1639, Richard L. Feigen collection, Nowy Jork



⁴⁸ D. A. Levine, *The Roman Limekilns of the Bamboccianti...*, s. 570.

W pracach członków stowarzyszenia można dostrzec wiele przesłanek, które wskazują, że niejednokrotnie upamiętniano na płótnie przyjęcie do bractwa nowej osoby. Dlatego właśnie ich malarstwo traktuje się jak swego rodzaju dokument epoki⁴⁸. Obrazy Bentvueghels są w końcu świadectwem pewnych zwyczajów i odzwierciedleniem poglądów prezentowanych przez członków grupy. Obranie Bachusa patronem stowarzyszenia i upatrywanie w nim źródła twórczego natchnienia ma wymiar symboliczny, wskazujący na poszukiwanie inspiracji w doczesności.

Grupa Bentvueghels nie zgadzała się z Akademią Świętego Łukasza co do przekonania o wyższości artysty nad zwykłym rzemieślnikiem. Próba odzwierciedlenia otaczającego świata mogła dla akademików przypominać pewien mechaniczny proces, niewymagający od twórcy pomysłowości i zbytniego przemyślenia tematu. Podobne podejście nie oznaczało jednak, że Bentvueghels nie potrafili opowiadać o rzeczywistości równie inteligentnie i erudycyjnie, co artyści zajmujący się bardziej wzniosłą tematyką. W dziełach tych nie chodziło wyłącznie o zwyczajne odtwarzanie otaczającego świata, lecz o ukazanie go w sposób niestroniący od symboli, alegorii i nawiązań do tradycji malarskiej i mitologii. Każde przedstawione wydarzenie zostało naznaczone osobowością danego twórcy i przefiltrowane przez jego wyobraźnię. Dzieła te kryją w sobie wiele elementów, które nie pozwalają na jednoznaczną interpretację. Biorąc pod uwagę powyższe rozważania, trudno uznać prace członków Bentvueghels za *bambocciate* – tj. dziecinadę.

Słowa kluczowe / Keywords

Bentvueghels, Schildersbent, Bamboccianti, Roeland van Laer, Pieter van Laer, malarstwo XVI wieku / Bentvueghels, Schildersbent, Bamboccianti, Roeland van Laer, Pieter van Laer, 16th century paintings

Bibliografia / References

1. **Hadrianus**, *History of Dutch art and culture in Rome*, www.hadrianus.it (data dostępu: 15 II 2016)
2. **Haskell Francis**, *Patrons and Painters: Art and Society in Baroque Italy*, New Haven – London 1980.
3. **Jongh Eddy de, Luijten Ger**, *Mirror of Everyday Life: Genreprints in the Netherlands 1550–1700*, Amsterdam 1997.
4. **Kren Thomas**, *Chi non vuol Baccho: Roeland van Laer's Burlesque Painting about Dutch Artists in Rome*, „Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art” 1980, No. 2.
5. **Levine David A.**, *The Art of the Bamboccianti*, Princeton 1984.
6. **Levine David A.**, *The Bentvueghels: 'Bande Académique'*, [w:] *IL 60: Essays Honoring Irving Lavin on his Sixtieth Birthday*, ed. **M. Aronberg Lavin**, New York 1990.
7. **Levine David A.**, *The Roman Limekilns of the Bamboccianti*, „The Art Bulletin” 1988, No. 4.

8. Roworth Wendy Wassing, *A Date for Salvator Rosa's Satire on Painting and the Bamboccianti in Rome*, „The Art Bulletin” 1981, No. 4.

9. Thompson Wendy, *‘Pigmei pizzicano di Gigante’: The Encounter between Netherlandish and Italian Artists in Seventeenth-Century Rome*, New York 1997.

10. Weyl Hermann, *Symetria*, przeł. S. Kulczycki, Warszawa 1997.

mgr Kamil Kościelski

Absolwent filmoznawstwa na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Obecnie doktorant Uniwersytetu Wrocławskiego. Autor książki „Cóż za wspaniały dzień na egzorcyzm...”. Amerykańskie kino grozy przełomu lat 60. i 70. oraz artykułów publikowanych w „Journal of Scandinavian Cinema”, „Kwartalniku Filmowym” i w „Przestrzeniach Teorii”.

Summary

KAMIL KOSCIELSKI (University of Wrocław) / Bacchus worshippers – on The Bentvueghels Group

The Bentvueghels was a society, established around 1620 in Rome, which gathered numerous artists of mainly Dutch and Flemish provenance. From the perspective of the Catholic Church and the Academy of Saint Luke in Rome the Bentvueghels stirred up controversies which were caused by the community's mores, initiation rites, and the nature of their art. The article discusses the background and reasons of these conflicts with the help of Roeland van Laer's painting *An Induction Celebration of the Bent* and other Bentvueghels' works of art since they reflect these disputes.