

LIMBAJ BAROC ÎN PICTURA CAPELEI PALATULUI EPISCOPAL ROMANO-CATOLIC DIN ORADEA

AGATA CHIFOR

În planul artei religioase barocul a reflectat coordonatele doctrinare ale catolicismului reafirmate în contextul confruntărilor cu protestanții în perioada Conciliului de la Trento. Răspunsul autorităților papale la contestațiile Reformei s-a concretizat în reabilitarea tradiției, a sacramentelor, afirmarea cultului și interesului sfinților, venerarea relicvelor și importanța deosebită a cultului marial.¹

Împotriva spiritului iconoclast și raționalist al Reformei adepții catolicismului au promovat o artă care se adresa prioritar sensibilității credincioșilor, care legitima funcția liturgică a imaginii, importanța revelației și realitatea miracolului. Conferind artei un conținut mistic, Contrareforma a dus la îmbogățirea repertoriului iconografic al catolicismului cu scene de extaz, devoțiune, implorare, martirii menite să creeze o atmosferă de mister și să provoace reacția emoțională a privitorului.

Un aspect particular al reprezentărilor religioase îl constituie compozițiile plafonante care decorează cupolele sau tavanele bisericilor și capelelor. În conformitate cu programul Contrareforme ele conțin glorificări ale lui Iisus, ale Mariei, scene de apoteoză, alegorii ale misionarismului catolic.²

Marea invenție a barocului în domeniul picturii monumentale o constituie tehnicile în *trompe l'oeil* care au produs compoziții iluzioniste ce sugerează o desprindere de cadrul arhitectural. Procedeele, dominate de imagistica bolții cerești se integrează în compozițiile deschise având drept scop integrarea privitorului în sfera spațială psihologică creată de opera de artă.³ Tematica utilizată (pictarea de îngeri plutind printre nori, scene de apoteoză) reflectă opțiunea artiștilor pentru sugerarea unui spațiu fictiv care exprimă o deschidere spre transcendent.

Frescele care decorează capela palatului episcopal din Oradea alături de reprezentările de pe cupola catedralei romano-catolice și cea a capelei misericordienilor se înscriu în categoria compozițiilor plafonante tipic baroce dominate de tema spațiului celest.

1. V.L. Tapič. *Barocul*, București, Editura Științifică, 1969, p. 47.

2. G. Kelényi. *A barok művészete*, Budapeșt, Corvina Kiado, 1985, p. 324.

3. J.R. Martin. *Barocul*, București, Editura Meridiane, 1982, p. 109.

Frescele capelei sunt atribuite artistului bavarez Johann Nepomuk Schöpf. Născut la Praga în 1735, este fiul pictorului bavarez Johann Adam Schöpf care a lucrat aici în perioada 1724-1742. S-a format ca pictor pe lângă tatăl său la Praga, iar ulterior și-a completat studiile în Bavaria, la Munchen și în Italia. În 1765 este numit pictor al curții princiare bavareze. În Transilvania este menționat în 1772 în legătură cu realizarea unor picturi de altar la catedrala romano-catolică din Timișoara. Episcopul Oradei Adam Patachich îi încredințează în 1776 atât pictarea frescei de pe cupola catedralei romano-catolice din Oradea, cât și decorarea capelei palatului episcopal.⁴

Ambianța sud-germană în care s-a format autorul este tributară iluzionismului în domeniul picturilor plafonante preluate prin filieră italiană. În acest sens este semnificativ contactul direct al artiștilor cu mediul artistic italian și mai ales chemarea la Viena a pictorului Andrea Pozzo (1642-1709). Membru al Companiei lui Iisus, acesta a avut un rol important în decorarea bisericilor ordinului în spiritul militantismului iezuit. Lucrarea sa *Perspectiva pictorum et architectorum*, tradusă în germană încă din 1706 a servit drept manual reprezentărilor iluzioniste din spațiul austriac și german deschizând direcția de dezvoltare a picturii monumentale baroce.⁵ Creația lui J. N. Schöpf a fost influențată atât de lucrările realizate la Viena de Andrea Pozzo (biserica Universității, palatul Lichtenstein) cât și de școala muncheneză de pictură.⁶

Pictura pereților are un caracter predominant decorativ cuprinzând reprezentări ale evangheliștilor cu simbolurile lor specifice. Personajele drapate sunt plasate pe postamente pictate alcătuite din baze de coloane decorate cu ghirlande și volute și încadrate de arcade false. Acestea creează un motiv unitar, reluând pictural motivul arcadelor reale care delimitează ferestrele rectangulare ale sălii. Funcția decorativă a acestui registru este relevată de folosirea unei tonalități cromatice uniforme, bazate pe alternanța tonurilor de galben, alb și cenușiu.

Personajele sunt surmontate de benzi decorative alcătuite din ghirlande, cartușe și console pictate care se continuă pe plafonul capelei unde decorația se transformă într-un cadru arhitectonic prin care se întrevește de bolta cerească.

Pictura tavanului oferă printr-un colorit rafinat o perspectivă a spațiului cclest. Cu toate că spațiile de formă dreptunghiulară sunt mai impropii decât cupolele, autorul folosește întregul repertoriu al procedeelelor baroce de creare a iluziei spațiale. În capela palatului la crearea iluziei de adâncime spațială contribuie pictarea de elemente arhitecturale care prin golurile create sugerează o prelungire a spațiului (arcade, coloane, bolți). Aceste procedee tipic iluzioniste sunt folosite pentru a reliefa pictura centrală a altarului și contribuie la impresia de elansare a bolții cerești.

4. K. Garas, *Magyarországi festészet a XVIII században*, Budapest, Akadémiai kiado, 1955, p. 46

5. G. Kelényi, *op. cit.*, p. 142

6. I. Godea, Al. Avram, *Monumente istorice din Țara Crișurilor*, Sibiu, Editura Meridiane, 1975, p. 37

Ele confirmă însușirea tehnicilor picturale iluzioniste care au dominat pictura bavareză avându-i ca precursori pe Hans Georg Asam și Johann Anton Gump. ⁷

Compoziția centrală, dominată de o mișcare învolburată oferă o imagine a ierarhiei celeste. Ea reprezintă îngeri plutind printre nori într-o atitudine de devoțiune. Compoziția este dominată de o mișcare multiaxială, redarea personajelor văzute în racouși, ținând seama de schimbarea unghiului de vedere al privitorului. Dispunerea aleatorie a personajelor, drapajul avântat al faldurilor și plasaarea norilor sunt subordonate creării senzației de plutire spațială. Se poate remarca micșorarea treptată a personajelor, estomparea tonurilor și a conturilor pe măsura apropierii de centrul compoziției unde formele evanescente ale norilor și îngerilor sugerează intensitatea comuniunii cu divinitatea. (Fig. 1) Trecerea de la planul terestru la cel celest, divin, se realizează printr-o alegorie a bisericii pe care este proiectat un înger cu sabie simbolizând militantismul catolic. (Fig. 2)

Spre marginile compoziției, într-o cromatică dominată de folosirea culorilor calde sunt pictate mici scene avându-l în centru pe Iisus reprezentat în mijlocul oilor, alegorie a credincioșilor, respectiv chemarea apostolului Petru. Deasupra picturii centrale a altarului doi îngeri plutind într-o atitudine plină de mișcare preluată de drapajul faldurilor încadrează un cartuș cu reprezentarea lui Iisus purtând pe umeri oaia rățăcită simbolizând păcătosul convertit.

Aceeași conlucrare a procedeelelor arhitectonice, decorative și cromatice se realizează pentru a evidenția pictura centrală a altarului. Astfel reține atenția cadrul arhitectonic subliniat plastic care flanchează pictura. Alcătuit din pilaștri anelați, cu baza din marmură policromă, acesta este prevăzut cu un antablament puternic profilat în retrageri treptate. Părțile inferioare ale pilaștrilor, capitellurile corintice și elementele coronamentului sunt poleite. Coronamentul central încheiat în arc semicircular este alcătuit din îngeri și ghirlande care flanchează o compoziție cuprinzând raze și capete de îngeri ce încadrează motivul Etimasiiei.

Elementele picturale care încadrează pictura altarului creează iluzia de adâncire a spațiului și reiau motivele sculptate în relief ale cadrului arhitectonic cu care formează o unitate compozițională.

Pictura de șevalet de mari dimensiuni a altarului este tot creația lui J. N. Schopf și are ca temă „Sfântul Carlo Borromeo rugându-se în timpul unei epidemii de ciumă”.

Analizând epidemiile de ciumă din Occident ca episoade de panică colectivă Jean Delumeau evidențiază atmosfera de fervoare religioasă generată de acestea, concretizată în procesiuni și penitente colective precum și popularitatea deosebită a sfinților protectori împotriva flagelului. Devotamentul Sfântului Carlo Borromeo în timpul epidemiilor de ciumă de la Milano din 1575 și 1630 alături de credința maselor în posibilitatea miracolului și intercesiunea sfântului explică promovarea oficială a cultului său de papalitate și iezuiți. ⁸

7. A. Gotz, *Pictura germană în secolul al XVII-lea*, București, Editura Meridiane, 1982, p. 150.

8. J. Delumeau, *Frica în Occident (sec. XIV – XVIII). O cetate asediată*, I, București, Editura Meridiane, 1986, p. 238.

Figura sfântului se detașează în prim plan spre centrul compoziției. Înveșmântat într-o mantie roșie, sfântul este reprezentat îngenunchat și cu mâinile împreunate în altitudine de rugăciune. În preajma sa se află biblia, pălăria de cardinal și craniul, simboluri ale credinței, misionarismului, respectiv vremelniceii condiției umane.

În stânga tabloului tot în prim plan este reprezentat un personaj victimă a ciumei, îmbrăcat în veșminte sărăcăcioase de o tonalitate sumbră, care asistă la meditația sfântului într-o atitudine de implorare. Un fascicul de lumină aurie care pornește din registrul superior din dreapta tabloului pune în relief figura sfântului, statuia cu corpul răstignit al lui Iisus și mai ales chipurile îngerilor plutind printre nori reprezentați într-o atitudine de devoțiune.

Pentru a reda cea de-a treia dimensiune autorul recurge atât la perspectiva cromatică cât și la micșorarea personajelor. În fundal într-un plan secund, prin deschiderea unei arcade se întrevăd oameni îngrămădiți purtând cadavrele victimelor epidemiei. Acest registru care pare învăluit în ceață sugerează atmosfera de confuzie, dezolare și surprinde realitatea crudă a momentului. (Fig. 3).

Compozițional, tabloul combină două planuri existențiale: terestru, reprezentat prin oamenii confrunțați cu realitatea nemiloasă a epidemiei și celest, dominat de apariția miraculoasă a îngerilor care adoră pe Iisus. Legătura celor două planuri se realizează prin intermediul sfântului al cărui chip transfigurată și înconjurat de o lumină difuză reflectă comuniunea spirituală cu divinitatea. Sensul întregii reprezentări picturale este implorarea grației divine redată în ipostazele angelică și umană. Privindu-l pe sfânt, victima are revelația divinației. Eticismul întregii compoziții stând sub semnul catolicismului se axează pe ideea de penitență, de suferință prin care se accede la grația divină.

În concluzie suma semnificațiilor teologice se concretizează într-un limbaj baroc variat, într-o viziune integratoare, organică. Din punct de vedere stilistic capela ilustrează procedee compoziționale create sau utilizate cu predilecție în epoca de afirmare a barocului: compoziția plafonantă în *trompe l'oeil*, folosirea luminii ca și cadru al aparițiilor miraculoase, dinamismul compozițional. Se poate constata asocierea procedeelelor arhitecturale, cromatice și decorative pentru a asigura unitatea compoziției.

Pictura capelei reflectă un repertoriu iconografic propriu spiritualității Contrareforme: tema penitenței ca modalitate privilegiată de a experimenta grația divină, credința în miracol și intercesiunea sfinților, tema spațiului celest ca epifanie a sacralului, reprezentările cu caracter alegoric ale pietății și misionarismului catolic. Ele transpun privitorul într-o existență spirituală și creează o atmosferă de mister proprie trăirii religioase din perioada de reînnoire a catolicismului.

LANGAGE BAROQUE DANS LA PEINTURE DE LA CHAPELLE DU PALAIS EPISCOPAL ROMANO-CATHOLIQUE D'ORADEA

Résumé

L'étude se propose d'interpréter le langage baroque et les implications de la Contre-Réforme dans la peinture de la chapelle du Palais Episcopal romano-catholique d'Oradea.

L'auteur fait l'inventaire des thèmes et des techniques artistiques distinctifs du baroque en établissant que l'originalité de la peinture réside dans la réunion des influences sud-germaines et italiennes.



Fig. 1

**Fig. 2**



Fig. 3