

# PROTESTANTISMUL ȘI CONTRAREFORMA – ECOURI ȘI INFLUENȚE ÎN PICTURA GERMANĂ ȘI AUSTRIACĂ DIN SECOLELE XVII-XVIII

Valentin Mureșan

De-a lungul istoriei sale, creștinismul european a fost interesat întotdeauna de imagine, de reprezentarea religioasă și de posibilitatea folosirii acesteia în scopul răspândirii și păstrării credinței, a ilustrării pe cale senzorială (vizuală) a preceptelor biblice și doctrinelor teologice. Iconodulia și iconoclastia s-au înfruntat cvasi-permanent în lunga perioadă ce s-a scurs între epoca post-constantiniană a oficializării religiei creștine și încheierea Conciliului bisericesc catolic de la Trento (desfășurat între 1545-1563), în fapt ultima mare dispută privind rolul imaginii în propagarea și întărirea credinței creștine de rit roman. Fără a ajunge la amploarea și violența confruntărilor din Imperiul Bizantin, creștinismul roman n-a fost totuși ferit de înclăștrările între adepții reprezentărilor din biserici și cei ai propagării credinței exclusiv prin „cuvântul lui Dumnezeu”, adică textul Scripturii. Încă de la Grigore I cel Mare, papă între 590-604, catolicismul proclamă iconografia ca mijloc de atragere și mai ales de educare a multilor credincioși neștiutori de carte și de convertire a păgânilor. În faimoasa scrisoare de mustrare pe care o adresa pe la anul 600 lui Serenus, episcop de Marsilia, papa afirma: „Una e să adori o pictură, și alta să înveți dintr-o scenă reprezentată ce trebuie să adori. Căci ceea ce le procură cuvântul scris oamenilor care citesc, pictura le dăruiește analfabeților care o privesc, fiindcă acești ignoranți văd ce trebuie să imite: picturile sunt lectura celor ce nu știu literele, astfel încât țin loc de lectură îndeosebi la păgâni.”<sup>1</sup>

Devenită argument teologal ca și apelul la autoritatea Părinților Bisericii, această epistolă stă la baza întregului program religios-imaginistic al catolicismului, care consideră că imaginea îl pune pe credincios într-o dispoziție favorabilă rugăciunii, îl educă și emoționează, întărindu-i credința. Discuțiile și confruntările au continuat totuși în timpul întregului Ev Mediu, chiar complicându-se deseori, ca în cazul problemei reprezentării lui Iisus ca întruchipare pământească a lui Dumnezeu, fie în ipostaza de martirizat, torturat pe cruce, simbol al credinței batjocorite de păgâni, fie în cea triumfală, simbolizând credința învingătoare prin înviere. De aici vor porni și oscilațiile între reprezentările de tip teomorf (Iisus glorios), exaltând latura divină, și reprezentările de tip antropomorf (Iisus torturat), accentuând dimensiunea omenească și dramatismul

---

1. Apud: Alain Besacón *Imaginea interzasă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinsky*, București, 1996 p. 162.

scenei religioase, cu scopul de a stârni mila, dar și admirația credinciosului față de sacrificiul cristic.<sup>2</sup>

Pe măsură ce ne apropiem de Renaștere, latura religioasă scade în favoarea celei artistice, a reprezentării, căutându-se diversificarea mijloacelor artistice, dar urmărindu-se și amplificarea eficacității lor, creșterea puterii de impresiune și convingere asupra spectatorului, versus enoriașului. Calitățile teologice încep deci să depindă de cele plastice și încetul cu încetul, frontiera dintre imaginea sacră și cea profană se atenuază: „Sub raportul artei, imaginea sacră conține elemente profane; sub raportul teologic, imaginea profană vorbește despre sacru”.<sup>3</sup>

Contradicțiile pe tema reprezentărilor religioase și a rolului lor, cunosc și momente de efervescentă și iconoclastie, ca în Florența lui Savonarola (1452-1498): „Voi îmbrăcați Fecioara în costume de curtezană”; „Voi puneți toate deșertăciunile în biserici” – va spune teribilui apostat.

Nimic însă nu a zguduit mai profund și n-a mobilizat mai puternic biserica romană ca loviturile date de Reformă.

Martin Luther (1483-1546) cu cele 95 de teze împotriva indulgențelor și altor practici papale afișate pe ușa catedralei din Wittenberg (1517) și încă mai vehement Jean Calvin (1509-1564) în a sa „L'Institution chrétienne” (1536), contestă nu numai supremația papală, conciliile, indulgențele și discută problema deturnării adevăratei dogme creștine de către catolicism, ci subliniază însăși temeliile morale și principiile etice ale creștinismului roman, elemente esențiale ale oricărei religii și ale influenței ei asupra credincioșilor. Mai mult decât orice altceva, negarea autorității morale a bisericii și acuzele aduse clerului, papalității însăși, au constituit cauzele esențiale ale marelui ecou social pe care l-a avut Reforma în întreaga Europă. Iar confruntarea între catolicism și Reformă s-a manifestat în modul cel mai violent în Imperiul Romano-German.

În linia credinței și sub aspect propagandistic, conflictul dintre cele două tendințe se centrează în jurul ideii protestanților că imaginea denaturează sensul cuvintelor Scripturii și abate atenția de la cele sfinte către frumusețea lumească a reprezentării însăși, pe când catolicii continuă să susțină teza gregoriană a rolului pedagogic, emotiv și instructiv al imaginii și o adoptă în linia retoricii antice: „Ea sfătuiește (genul deliberativ), apără sau acuză (genul juridic), laudă sau condamnă (genul epidictic)”, potrivit-se astfel perfect (după cum observă Alain Besancon) categoriilor retoricii ciceroniene).<sup>4</sup>

În orizontul larg de așteptare al culturii europene de mai târziu ambele tendințe au avut de fapt un rol benefic, ducând pe de-o parte la răspândirea tiparului și a culturii scrise, la dezvoltarea învățământului prin școlile confesionale protestante și generalizarea instrucției maselor de credincioși și tineri de carte

2. *Ibidem*, p. 180.

3. *Ibidem*, p. 181.

4. *Ibidem*, p. 163.

și între catolici, pe de altă parte, ducând la marea dezvoltare a artelor plastice și arhitecturii în Europa catolică renașcentistă și barocă din secolele XVI-XVII, dezvoltare care, în ciuda iconoclastiei declarate, s-a extins și în teoriile protestante, mai ales în cele calvine. După cum arăta tot Alain Besaçon: „Spiritul calvinist, deși impune iconoclasmul, lasă lumina iconică să scalde imaginile laice, pe care le tolerează, sau mai curând le autorizează, datorită grijii pe care o are de a îngădui să se înfăptuiască și să se extindă munca omului...”<sup>5</sup>

Dacă în privința culturii scrise și a instrucției lutheranismul va juca același rol benefic, în plan imediat va duce la sângerosul Război țărănesc german (1525), la lungile conflicte confesionale ce au culminat cu Războiul de 30 de ani (1618-1648) și la curmarea pentru mult timp a dezvoltării artelor atât de miraculos înflorite în timpul Renașterii germane.<sup>6</sup>

Redutabila replică a catolicismului a constituit-o precum se știe Contrareforma, începută la 1534 și continuată cu și mai multă vigoare după 1540, anul întemeierii ordinului călugăresc al iezuiților de către Ignățiu de Loyola.

În ciuda oprobiului de mai târziu, iezuiții au avut inițial un program de instrucție și educație coerent și aplicat care prevedea un învățământ umanist ancorat în realitățile vremii, din care nu lipseau nici cunoștințele științifice și matematica, nici studiul oratoriei și retoricii, al istoriei, literaturii și limbilor clasice, al civilizației greco-romane, inclusiv al filozofiei lui Platon și Aristotel. Înființarea în 1542 a Inchiziției și apoi excesele și cruzimile acesteia în unele locuri și împrejurări, a dus la discreditarea globală a activităților ordinului Companiei lui Isus. Condusă de iezuiți sub oblăduirea papalității, Contrareforma a fost în egală măsură o mișcare antiprotetantă, dar și o reinstruire, revitalizare a clerului catolic și a valorilor morale, spirituale și evident religioase ale catolicismului<sup>7</sup>. Cu un astfel de program religios dar și cultural-intelectual, Contrareforma nu putea să nu acorde o maximă atenție rolului, evoluției și tendințelor artei, pe care a încurajat-o și cultivat-o, dar i-a impus și un program tematic și iconografic precis, lăsând totuși artiștilor depline libertăți în privința stilului, manierei artistice, limbajului plastic și formal adoptat. Cum „Exercițiile spirituale” ale lui Loyola se voiau: „o exploatare precisă, disciplinată a tainelor credinței prin intermediul simțurilor” – după caracterizarea lui William Fleming<sup>8</sup>, accentul pus pe trăirea senzorială ca mijloc de stârnire a sentimentului religios nu putea să nu aibă efecte și în arta propagată de iezuți. Edificatoare sunt în acest sens hotărârile Consiliului de la Trento privitoare la reprezentarea cu caracter religios, în care iezuiții și-au impus punctul de vedere: Dumnezeu nu poate fi reprezentat în El însuși fiindcă nu ni s-a arătat niciodată, de aceea poate

5. *Ibidem*, p. 203-204.

6. Cf. Andrei Oțetea, *Renașterea și reforma*, București, 1968, p. 249-282.

7. William Fleming *Arte și idei*, București, 1983, vol. 2, p. 61.

8. *Ibidem*, p. 62.

fi reprezentat doar simbolic și metafori, deci mijlocit, așa cum Scriptura ne spune că El și-a făcut simțită prezența față de oameni<sup>9</sup>.

Pe de altă parte, protestantismul, alungând arta din biserici, o repune de fapt în drepturi, o așează la locul cuvenit. Expulzată din viața bisericii și din sferele divine, arta e în fapt eliberată de jugul teologic și se laicizează, își găsește adevăratul rol social, acela de delectare, ornamentare și de reprezentare a realităților terestre. Calvin însuși recunoaște că arta este un dar de la Dumnezeu, dar interzicând ca subiectul operei să trimită la credință, divinul din operă nu mai vine de la ceea ce este reprezentat, ci din harul artistului, har pe care îl are nu în calitate de credincios, ci ca om de talent<sup>10</sup>. Ca și în arta Barocului Contrareformei „... în cea mai mare parte a reprezentărilor religioase baroce, nu aflăm exprimată o religiozitate a artistului, ci reflectată religiozitatea credincioșilor”<sup>11</sup>. În felul acesta, catolicii, ca și protestanții lasă loc „divinizării” artistului și creșterii interesului pentru opera în sine, pentru valoarea ei artistică și frumusețea ei intrinsecă: „Artiștii epocii Barocului nu mai căutau să ajungă la adevăr, ci să-l demonstreze. Spectatorul devine un factor esențial în dialogul cu creatorul operei. Opera nu mai e un scop ci un mijloc”. – cum arată Germain Bazin<sup>12</sup>.

Pictura germană va resimți în mod pregnant deosebirile, ca și asemănările pe care cele două curente religioase le propagă și întocmai cum după pacea de la Augsburg (1555) protestanților germani li se recunoaște dreptul de a-și practica religia stabilindu-se că supușii urmează credința principilor și suveranilor lor („Cuius regio eius religio”), în pictura germană a secolelor XVII-XVIII, se poate observa un clivaj între arta de pe teritoriile din nordul protestant și cea a zonelor de sud și de sub stăpânirea Habsburgilor, unde catolicismul Contrareformei se impune cu autoritate în programul tematic și iconografic. Aflată la răscrucea tendințelor artistice venite dinspre Italia și Țările de Jos, ruptă de tradiția renascentistă proprie, pictura germană și austriacă devine receptivă (mai cu seamă după încheierea Războiului de 30 de ani), la tendințele Barocului așa cum s-au manifestat ele în cele trei variante pe care le propune în lucrarea sa de sinteză *Arte și idei*, William Fleming, și anume: Barocul Contrareformei din Italia, Barocul burhez venit dinspre pictura olandeză și la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul celui de al XVIII-lea, Barocul aristocratic, venit din Franța și în care poate fi inclus și Rococoul<sup>13</sup>. „Astfel, după mijlocul veacului (al XVII-lea n.n.) stilurile olandez și italian, conturate pe aria de influență a blocului protestant și a celui catolic, la care se adaugă stilul francez practicat în reședințele princiere înfloritoare, conlucrează productiv în inima

9. A. Besancon, *op. cit.*, p. 187-191.

10. *Ibidem*, p. 202-204.

11. Giulio Carlo Argan *Retorica și arta barocă* în: *De la Bramante la Canova*, București 1974, p. 172.

12. Germain Bazin *The Baroque. Principales, Styles, Modes, Themes*, Dover-Publications, New-York 1978, p. 40.

13. W. Fleming, *op. cit.* cap. 13-14-15; vezi și John Rupert Martin *Barocul*, București, 1982, p. 22-23.

Europei, devenind un bun comun în noua atmosferă internaționalistă\*(de după pacea westfalică - n.n.-)<sup>14</sup>.

Chiar și în cazul genurilor, aceste deosebiri se fac simțite, portretistica, scena de gen și natura moartă dezvoltându-se cu predilecție în nord, pictorii de aici instruindu-se deseori în Olanda și pictori olandezi stabilindu-se și lucrând în orașe germane ca Hamburg sau Frankfurt pe Main. De aceea arta nord germană va păstra și în secolul al XVIII-lea un caracter „burghez”, fiind mai echilibrată în compoziții și efecte decorative și de o anume sobrietate și austeritate. În Austria și sudul Germaniei, apropierea de Italia favorizează dezvoltarea peisajului, a picturii cu temă mitologică și religioasă, iar în manieră și concepție, pictorii de aici nu se deosebesc prea mult de marele curent european din epocă, putând fi considerați fără rezerve ca autentici pictori baroci, desfășurând în portrete de aparat, scene religioase, și mitologice, ori în peisaje, același tendințe decorative, retorice și teatrale, același fast și o cromatică luminoasă în contraste strălucitoare. În zonele de sud, și pictura monumentală de frescă și de plafon se dezvoltă mult în secolul XVIII, în multe biserici și mănăstiri ce se construiesc, precum și la curțile princiare din Bavaria, Franconia, Austria și Boemia<sup>15</sup>.

Constituită în secolul al XVIII-lea de către baronul Samuel von Brukenthal (1721-1803), colecția de pictură germană și austriacă a muzeului ce-i poartă numele, cuprinde aproximativ 450 de tablouri, dintre care circa 295 aparțin unor pictori a căror activitate s-a desfășurat în secolele XVII și XVIII, a căror operă a fost marcată de tendințele Reformei și Contrareformei, așa cum s-au manifestat și s-au resimțit ele în arta Barocului german și austriac.

14. Götz Adriani *Pictura germană în secolul al XVII-lea*, București, 1982, p. 9.

15. Rüdiger Klessmann, *Einleitung* în: *Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Deutsche Kunst des Barock*, Limbach, Druck-und Verlagshaus Braunschweig, 1975, p. 11-12.

**PROTESTANTISMUS UND GEGENREFORM – WIDERHALL UND EINFÜSSE IN  
DER DEUTSCHEN UND ÖSTERREICHISCHEN MALEREI DES  
XVII UND XVIII TEN JAHRHUNDERTS**

***Zusammenfassung***

In der Arbeit „*Protestantismus und Gegenreform-Widerhall und Einfüsse in der deutschen und österreichischen Malerei des XVII und XVIII ten Jahrhunderts*“ bietet der Verfasser einen kurzen Einblick in die bewegte Geschichte des Bildersturmes und der Bilderphilie in der westeuropäischen Kunst und unterstreicht dabei den Einfluß der von der religiösen Reform und Gegenreform des Bildersturmes und der Bilderphilie in der religiösen Reform und Gegenreform des XVI. ten Jahrhunderts auf die deutsche und österreichische laiche und religiöse Kunst ausgeübt worden ist. Indem er drei Grundtendenzen identifiziert - das Barock der Gegenreform in Italien, das bürgerliche, protestantische Barock in Holland und das aristokratische Barock in Frankreich - weist der Verfasser darauf hin, daß die Malerei in den deutschen Staaten Einflüsse aller drei europäischen Barockschulen assimiliert hat und zwar hing dieses mit der religiösen Orientierung der betreffenden Staaten zusammen. Die protestantischen Gebiete Norddeutschlands empfangen die Einflüsse ihrer holländischen Nachbarn, während die katholischen Gebiete im Süden und jene des Habsburgerreiches unter italienischem Einfluß standen. Im XVIII. ten Jahrhundert wurde dann auch der französische Einfluß nachweisbar.

Die Sammlung deutscher und österreichischer Meister des Brukenthalmuseums besitzt eine grobe Anzahl von Gemälden die dem XVII, ten und XVIII. ten Jahrhundert angehören, Bilder an denen das oben erwähnte Phänomen bei zahlreichen Meistern in Gemälden aller Gattungen nachgewiesen werden kann.