

LIMBAJ BAROC ȘI CONTRAREFORMĂ ÎN PICTURA DE ALTAR DIN CATEDRALA ROMANO-CATOLICĂ DIN ORADEA

Agatha Chifor

Cel mai important edificiu ecleziastic în stil baroc din Oradea și unul din cele mai reprezentative din Transilvania este catedrala romano-catolică. Edificată pe parcursul a aproape 30 de ani (1752-1780), catedrala este un monument caracteristic pentru spiritul clasicizant al barocului târziu. Replică aproape identică a bisericii Il Gesu din Roma, catedrala din Oradea a fost înzestrată cu același plan longitudinal cruciform structurat într-o navă principală și două nave laterale prevăzute cu mici capele.¹ Dacă din punct de vedere structural edificiul reflectă soluția planimetrică gândită de reprezentanții Contrareformei pentru a satisface cerințele cultului, din punct de vedere stilistic catedrala ilustrează morfologia moderată a barocului târziu austriac .

Studiul are în vedere analiza picturii de altar baroce a catedralei din perspectiva elementelor formale proprii stilului precum și a conotațiilor religioase și estetice ale propagării Contrareformei.

Picturile de altar respectă în general preceptele tradiționale liturgice, punând însă în valoare în cel mai înalt grad talentul, imaginația, măiestria pictorului. Adevărat centru spiritual al bisericii, altarele sunt cel mai adesea creația individuală a artistului, oferind o imagine concludentă asupra mentalității și credințelor epocii. ²

În capelele care se deschid în partea dreaptă a navei centrale apar în ordine picturile de altar: “Sfânta Cruce” (realizată de Teodor Ilici în 1786), “Sfântul Arhanghel Mihail”, “Sfântul Ioan Nepomuc”, “Sfântul Ștefan închinându-și regatul Preafericitei Fecioare Maria”,

ultimele trei fiind creația pictorului J.I.Cimbal.

Capelele din partea stângă a navei centrale adăpostesc picturile de altar “Sfinta Barbara”, “Sfinții Petru și Pavel” (de un pictor necunoscut), “Evanghelistul Ioan” și “Sfânta Treime”, opera lui Cimbal.

Cele mai realizate din punct de vedere tehnic, compozițional și artistic sunt pictura altarului central “Înălțarea la cer a Fecioarei Maria” și picturile de altar din transeptul bisericii: “Sfântul Ladislau angajându-se să construiască catedrala în fața Fecioarei Maria”, respectiv “Sfânta Familie”, toate executate de pictorul austriac Joseph Vincenz Fischer. Considerat unul dintre cei mai importanți pictori vienezi din școala academistă a secolului al XVIII-lea, acesta s-a născut în 1729 la Furstenzell în Bavaria. Din 1749 s-a format în ambianța Academiei din Viena unde a făcut copii după picturile de altar ale lui Pittoni, Sebastiano Ricci și Troger Pal. O influență hotărâtoare în cariera sa de pictor au avut-o studiile din Italia începute în 1753 în atelierul lui Giambettino Cignarolina. Un rol important l-a avut și contactul cu creația lui Tiepolo, ultimul mare reprezentant al picturii monumentale. Din 1764 este profesor al Academiei vieneze. Creația sa picturală situată sub semnul eclectismului s-a desfășurat prioritar la Buda și Pozsonyi. Este autorul picturii plafonante a sălii mari din Cetatea Buda reprezentând alegoria celor patru facultăți. La Pozsony a pictat fresca arhitectonică a pereților laterali ai capelei precum și pictura plafonantă a pavilionului din grădina regală. A decorat cu fresce clădirea Universității din Nagyszombat. Cea mai reușită operă este considerată fresca cupolei din Laxenburg, realizată în spiritul picturii lui Tiepolo. La solicitarea expresă a reginei și a episcopului Ungariei a executat numeroase picturi de altar pentru biserici din Ungaria și Transilvania.³

Cele trei picturi de altar din catedrala romano-catolică din Oradea au fost realizate spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, perioadă în care pictorul a receptat tendința clasicizantă a barocului târziu austriac. Executate la cererea expresă a Mariei Tereza între 1778-1779, ele reflectă ipostaze ale cultului marial în perioada de propagare a Contrareforme în Transilvania.

Pictura altarului central realizată inițial de Johann Nepomuc

Schopf a fost încredințată în 1779 lui Joseph Vincenz Fischer având ca subiect Înălțarea la cer a Mariei. Executată în stilul lui Tiepolo, pictura ilustrează dogma catolică a glorificării Mariei (Fig.1) în existența sa celestă. Elaborată în ambianța picturii italiene (Tizian, G.B.Piazetta, Tiepolo), tema iconografică a beatificării Mariei a cunoscut o deosebită popularitate pe cuprinsul întregului Imperiu habsburgic în strânsă legătură cu creșterea importanței cultului marial. Ca și acestea, "Înălțarea la cer a Fecioarei Maria" de Joseph Vincenz Fischer ilustrează momentul în care Maria înconjurată de îngeri se înalță în slavă îndreptându-se spre împărăția cerurilor.



Fig. 1

Pictura se caracterizează printr-o structură compozițională tipic barocă bazată pe alăturarea a două registre. În prim plan într-un registru terestru sunt reprezentați apostolii dispuși în semicerc în jurul mormântului gol. Portretele lor bine individualizate sunt un prilej

de a explora psihologia miracolului. O parte din ei au privirile concentrate asupra mormântului gol într-o expresie de adâncă meditație. Ceilalți au privirile îndreptate în sus, asistând extaziați la miracolul înălțării Fecioarei. Pe fețele și în gesturile lor se citește întreaga gamă a trăirilor umane de la consternare și teamă până la speranță, implorare a milei și devoțiune profundă. Dialogul dramatic al gesturilor reflectă tendința specific barocă de a recurge la scenografia teatrală. Dacă în registrul inferior predomină umanizarea figurilor exprimată printr-o redare diferențiată a vârstei, fizionomiei și trăirilor, registrul celest denotă crearea unui spațiu ideal definit prin imponderabilitate și luminozitate, attribute ale apartenenței la o realitate superioară, supranaturală. Acest registru este dominat de figura Mariei; reprezentată în slavă, plutind printre nori ea se îndreaptă spre un spațiu luminos simbolizând transcendența redat pe fondul unui subtil degradeu albăstrui. Drumul spre cer al Mariei este călăuzit de îngeri care țin în mâini attribute ale Fecioarei preluate din litiile creștine: flori de trandafir, simbol al renașterii mistice, flori și cunună de crini, simbol al purității și al abandonului mistic sub semnul grației divine. Maria, al cărei chip cu trăsături frumoase este transfigurat de extazul mistic, poartă în jurul capului o aureolă luminoasă, semn al sfințeniei, al iradierii lumii supranaturale. La picioarele sale se află cornul de lună, atribut al Mariei ca regină a cerurilor.

Pictura ilustrează o fină juxtapunere a tonurilor calde și reci precum și folosirea discretă a clar-obscurului. Veșmintele apostolilor se bazează pe alternanța tonurilor de roșu, verde, brun și albastru. O parte din aceste culori se regăsesc și în registrul celest, dar intrarea într-un alt plan existențial este marcată prin intermediul procedeelelor luministice. O ceață luminoasă pune în valoare corpurile îngerilor, conferind o strălucire argintie veșmântului Mariei ale cărui falduri agitate contribuie la redarea volumului. Fundalul pe care este proiectată înălțarea acesteia se bazează pe principiul transparenței nuanțelor de albastru, luminarea diafană a acestui registru creând impresia de mister și irealitate. Dintre numeroasele ipostaze ale Înălțării Mariei pictura realizată de J.V Fischer urmează tipologia tradițională prezentă și la Tiepolo. Astfel scena este reprezentată ca

un vârtej care poartă personajul principal, pe Fecioara Maria la jumătatea distanței între locul unde este așteptată de Dumnezeu și locul unde au rămas ucenicii.

Dacă pictura “Înălțarea la cer a Mariei” o reprezenta pe aceasta în calitatea de stăpână a cerurilor în schimb “Sfânta Familie” de J. V Fischer este o scenă a devoțiunii materne (Fig. nr.2). Pictura îi înfățișează pe Iosif împreună cu Maria și copilul Iisus dispuși oblic spre centrul compoziției. Concentrată asupra unui moment din existența terestră a Mariei și a lui Iisus, pictura are accente realiste.

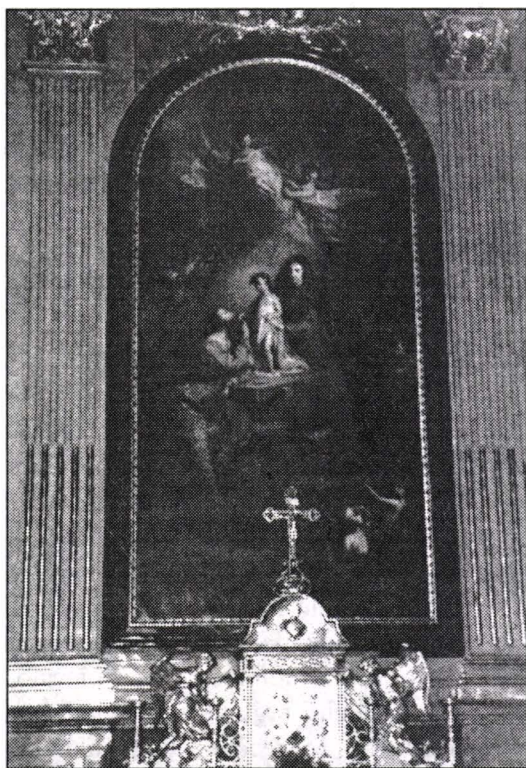


Fig. 2

Datorită acestora ființa sacră a Mariei este prezentă în ipostaza umanității sale. Deși ușor idealizat portretul Mariei devine parte integrantă a unei scene familiale. În pictură surprind aspectele realiste împrumutate din limbajul scenelor de gen cum ar fi redarea

naturalistă a veșmintelor și fizionomiei lui Iosif precum și prezentarea interiorului, a mesei și uneltelor de tâmplărie. În tablou este prezent miracolul prin intermediul copilului Iisus. Un fascicul luminos care pornește de sus, de la îngerii care domină registrul superior se revarsă pe chipurile părinților și aureolează capul copilului sub forma unei lumini difuze.

Din punctul de vedere al tehnicii picturale mijloacele de expresie tipic baroce cum ar fi utilizarea luminii supranaturale precum și dispunerea scenică a îngerilor coexistă cu elemente ale limbajului pictural realist. Naturalismul, una din cele mai importante trăsături ale picturii baroce a influențat și sfera picturii de altar pentru a conferi un plus de veridicitate reprezentărilor. Redarea neconvențională a lui Iosif și chiar a Mariei alături de ambianța atelierului de tâmplărie creează impresia de apropiere, de accesibilitate a sacrului prin expresia umană a acestuia. Tonalitatea generală a tabloului bazată pe alternanța tonurilor calde și reci este sobră în conformitate cu comandamentele Contrareforme. Expresia de adorație de pe chipul lui Iosif și al îngerilor este o confirmare a sacralității lui Iisus.

Procesul de laicizare a reprezentărilor în pictura de altar barocă nu anulează conținutul religios al tabloului ci este doar un mijloc pentru a oferi o reprezentare cât mai realistă a miracolului. În acest sens este reprezentativă pictura de altar "Sfântul Ladislau" aparținând aceluiași pictor. Compoziția ilustrează o veche legendă în legătură cu o viziune a acestui rege maghiar: la o vânatoare regelui i s-ar fi arătat Fecioara Maria care i-a cerut să construiască catedrala episcopală a Oradiei. Prezența profanului în acest tablou este și mai evidentă. Registrul inferior surprinde un moment dintr-o posibilă scenă de vânatoare. În prim plan apare Sfântul Ladislau îmbrăcat într-o mantie roșie pe un cal alb însoțit de doi nobili și câini de vânatoare. Tabloul fixează momentul apariției miraculoase a Mariei cu pruncul surprinzând impactul emoțional asupra personajelor. În timp ce pe figurile celor doi nobili se citește un amestec de teamă și uimire, chipul Sfântului Ladislau exprimă o adâncă devoțiune, consecință a interiorizării sentimentului mistic. Deasupra unei sfere, alegorie a globului pământesc, este reprezentată în slavă Maria cu

pruncul flancată de îngerii. Doi dintre aceștia îi arată lui Ladislau un sul conținând planul catedralei. Registrul celest pe care e proiectată apariția miraculoasă este diafanizat prin intermediul norilor și al efectelor luministice care permit gradări foarte subtile de lumină și umbră. O aură luminoasă înconjoară figura Mariei și a copilului marcând sacralitatea celor două personaje. Ideea pe care o degajă întreaga reprezentare plastică se încadrează într-o mentalitate tradițională conform căreia incursiunea cinegetică devine pretextul unui traseu inițiativ.

Patru picturi de altar: “Sfântul Ioan Nepomuc”, “Sfânta Treime”, “Sfântul evanghelist Ioan”, “Sfântul Ștefan” sunt opera pictorului vienez Johann Ignaz Cimbali. Acesta a activat în Austria (Viena, Zvettl) și în Ungaria în perioada de înflorire a picturilor plafonante în stil baroc. Considerat pictor academicist, s-a afirmat în domeniul picturii religioase atribuindu-i-se numeroase fresce și picturi de altar realizate în Ungaria în perioada 1768-1781. Astfel a pictat fresca de pe cupola bisericii parohiale din Szekesfehervar cu elemente arhitecturale iluzioniste, fresca bisericii din Zalaegerszeg având în centru ridicarea la ceruri a Fecioarei Maria. A realizat și subiecte de inspirație profană cum ar fi peisajele care decorează pereții palatelor episcopale din Sümeg și Veszprém. Cele patru picturi de altar realizate pentru catedrala din Oradea datează din 1791. ⁴

Pictura de altar “Sfântul Ioan Nepomuc” are în centru figura sfântului reprezentat spre centrul tabloului, deasupra unui nor, susținut și înconjurat din toate părțile de îngerii. Reevaluarea de către biserica catolică a cultului său în perioada de propagare a Contrareformei în Transilvania nu este întâmplătoare fiind explicabilă prin martirajul vicarului praghez pentru apărarea secretului confesiunii. Atributele care stau la baza prototipului său iconografic în arta religioasă sunt hainele de canonic, bereta, crucifixul și nimbul cu cinci stele

Sfântul este reprezentat conform iconografiei consacrate îmbrăcat în haine modeste de canonic de culoare brun-cenușie și purtând la gât un șnur cu semnul crucii. În mâna stângă lăsată în jos ține bereta, iar în cea dreaptă crucifixul. Martirul este reprezentat îngenunchiat în atitudine de rugăciune, cu ochii ridicați spre îngerii care domină

registru superior al compoziției. În dreapta sa se află un înger cu degetul arătător lipit de buze trimițând la ipostaza consacrată de reprezentare a sfântului, aluzie directă la martiriul pentru păstrarea secretului confesional. În afara îngerilor care-l flanchează se află îngeri ținând în mâini textul Scripturii. Pictura reflectă o serie de deficiențe anatomice cum ar fi alungirea mâinii sfântului, redarea convențională a îngerilor, dificultăți în redarea volumului, umbrele puternice care domină compoziția. Dincolo de acestea pictura reflectă repertoriul formal baroc subordonat finalității mesajului pictural. Limbajul baroc se reflectă prin transformarea picturii de altar într-o operă de scenografie mistică, fapt rezultat din dispunerea scenică a personajelor precum și din evocarea sentimentelor prin intermediul gesticii și al fizionomiei.

Dintre cele patru picturi de altar "Sfânta Treime" se află în cea mai bună stare. În registru superior doi îngeri aplecați sprijină o cruce pe care stă Iisus cu bustul descoperit până la mijloc învelit într-o pânză roșie cu mâna dreaptă adusă la piept. În stânga sa e reprezentat Dumnezeu Tatăl sub forma unui om în vârstă înveșmântat în negru. Deasupra lor apare porumbelul Duhului Sfânt. Iisus strivește cu piciorul stâng șarpele aflat deasupra crucii. Îngerul din stânga compoziției străpunge cu un steag capul șarpelui. Pictorul realizează o dramatizare barocă a păcatului originar. Purtând întreaga responsabilitate pentru comiterea acestuia Adam și Eva, părinții omenirii sunt reprezentați în prim plan într-o găoace spartă (Fig.nr.3). Symbolismul oului este legat de geneza lumii, de o realitate primordială care conține în germene multiplicitatea ființelor. Această găoace spartă în care se întrevăd capetele unor oameni reflectă starea de degradare, de pierdere a perfecțiunii proprii realității primordiale. Strămoșii omenirii sunt în relația om-Dumnezeu componenta umană vinovată de pierderea prin păcat a harului divin. Ei sunt reprezentați cu mâinile împreunate și privirea îndreptată spre Providență într-o atitudine deznădăjduită de împlorare a milei și conștientizare a gravității păcatului.

Pictura ilustrează antiteza stabilită în textul biblic între căderea în păcat datorată primei perechi a omenirii și scopul salvator, mântuitor al venirii în lume a Fiului lui Dumnezeu. În registru

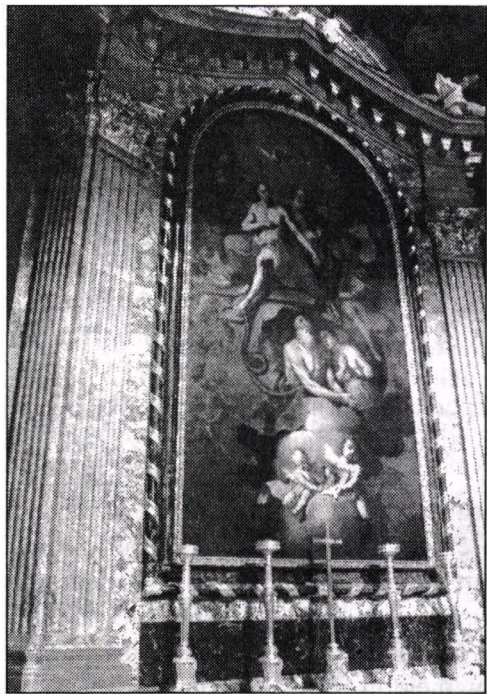


Fig. 3

inferior sunt pictați doi îngeri cu capetele alungite ținând în mâini o foaie pe care e desenat pomul cunoașterii din textul biblic. Pictura prezintă vicii de formă și compoziție; personajele prezintă deficiențe în redarea anatomiei cum ar fi mâna stângă nefiresc de subțire și alungită a lui Iisus, poziția rigidă a corpurilor, inexactități în tratarea musculaturii. Din punct de vedere cromatic pe fondul albastru deschis se întrevăd umbre puternice, nenuanțate, create prin nori murdari de culoare brună precum și veșminte lipsite de strălucire de culoare roșie și albastră. Modalitatea de reprezentare a primei perechi a omenirii se regăsește în forme asemănătoare în lucrarea "Alegoria schimbării" realizată de J.I.Cimbal pentru biserica parohială din Martonvasar. Aici privirile celor două personaje contemplează un triunghi învăluit în lumină pe care se prefigurează copilul Iisus. În dreapta compoziției un înger le arată crucea, alegorie a drumului care trebuie parcurs de omenire pentru răscumpărarea păcatului.

Lucrarea "Sfântul evanghelist Ioan" are în centru figura evanghelistului stând pe nori și înconjurat din toate părțile de îngeri. Reprezentat tânăr, evanghelistul poartă o tunică lungă verde ale cărei cute permit o redare stângace a volumului și o mantie roșie prinsă de umărul stâng. În mâini ține un sul simbolizând textul Scripturii. Privirea este ridicată în sus contemplând triunghiul Treimii flancat de îngeri. În registrul inferior la baza aglomerației de nori apar îngeri cu figuri stereotipe precum și un vultur brun, atributul evanghelistului, simbol al inspirației. Apare același cer albastru deschis dominat de umbre puternice și nori bruni.

Pictura de altar "Sfântul Ștefan închinându-și regatul Preafericitei Fecioare Maria" are ca centru de interes persoana primului rege maghiar. Cu capul descoperit, îmbrăcat într-o tunică albastră, regele e reprezentat îngenunchiat cu brațele desfăcute pe punctul de a primi însemnele puterii regale de la episcopul Ungariei. Privirile sale se îndreaptă spre Maria cu pruncul reprezentată în slavă înconjurată de îngeri. Cu un gest al mâinii aceasta binecuvintează consacrarea regelui. În fundal într-un plan secund se întrevăd laici reprezentați în tonuri șterse, care asistă la ceremonie. Tabloul are vicii de compoziție cum ar fi aglomerarea personajelor în spațiu fără o reală sugestie a perspectivei, gestică teatrală a regelui și episcopului, insuficiența redării vieții și a mișcării, nefirescul umbrelor care domină compoziția.

Comparativ cu contemporanii săi Kracker și Maulberch, stilul lui Cimbal este mai aglomerat, desenul este mai puțin expresiv și formele nu sunt atât de clare. Trăsăturile definitorii ale manierei sale sunt culorile întunecate umbrele puternice, conglomeratele de nori. Picturile sale din catedrala romano-catolică din Oradea prezintă numeroase deficiențe cum ar fi neconcordanța dintre mișcare și redarea anatomiei, contrastele violente, nenuanțate ale tonurilor de roșu și albastru, redarea convențională a norilor, umbrele puternice. Referindu-se la tablourile de altar realizate de Cimbal Biró József amendează lipsa simțului vieții din picturile sale, lipsa de finețe a culorilor și stereotipia în redarea îngerilor.⁵ În ceea ce privește impresia artistică de la prima vedere șochează absența idealizării, a înfrumusețării. Se consideră îndeobște că un artist trăiește prin

culoare, desen și compoziție. Reprezentările plastice ale lui Cimbal prezintă deficiențe la toate aceste exigențe. Figurile îngerilor nu au nimic din reprezentarea tradițională, deviind de la imaginea grațioasă, armonioasă. Se poate vorbi de un gen de desacralizare în redarea personajelor prin devierea lor de la canoane de ordin estetic, dar prin compensație de un plus de umanizare a reprezentărilor. Așa după cum subliniază Garas Klára importanța lui Cimbal nu constă neaparat în calitatea artistică a lucrărilor sale, ci mai ales în faptul că constituie o punte de legătură între meșterii vienezi și cei autohtoni. Compozițiile sale reflectă un baroc tardiv mult simplificat, caracterizat prin convenționalitate și o anume rigiditate a reprezentărilor.⁶

Lucrarea “Sfânta Cruce” datează din 1786 și este creația lui Teodor Ilici Cesliar. Pictor de naționalitate sârbă, acesta s-a născut la Szöreg în 1746. Și-a început activitatea ca pictor de biserici urmând cu rigurozitate canoanele artei bizantine. Ca și alți pictori a urmat studiile Academiei din Viena completate prin călătoriile în Italia și Rusia. Format în spiritul artei religioase răsăritene Teodor Ilici și-a înnoit tematica și mijloacele de exprimare plastică printr-o deschidere spre formele unui baroc tardiv, clasicizant. Cele mai cunoscute lucrări sunt frescele bisericii greco-catolice de la Kaniya realizate între 1778-1786, frescele catedralei episcopale din Karlovitz (1780-1786). În 1785 execută pictura reședinței episcopale din Pakrat, iar în 1786 picturile de factură bizantină din Kikinda. În 1792 realizează 20 de tablouri în Bács Petroveszelló.⁷

Subiectul lucrării “Sfânta Cruce” este redat în conformitate cu relatarea din Evanghelia lui Ioan. Centrul de interes al compoziției în constituie figura lui Iisus răstignit pe o cruce care domină registrul superior al compoziției. Aceasta este ușor dezaxată spre dreapta, dar personajele menționate în textul biblic formează un grup compact dispus în prim plan la picioarele lui Iisus. Deasupra crucii pe o placă se află inscripția I.N.R.I. cuprinzând după motiv roman motivul condamnării. În dreapta crucii se zăresc soldați romani care asistă la supliciu. Cea mai bine realizată din punct de vedere tehnic și artistic este figura lui Iisus care domină compoziția și este elementul cel mai realist al tabloului (Fig.nr.4). Reprezentarea sa, în ciuda unei înguste aure luminoase din jurul capului nu are nimic sacru. Autorul



Fig. 4

redă naturalist o suferință umană care se exteriorizează prin arcuirea pieptului, genunchii îndoți, capul sprijinit pe brațul stâng, privirea îndreptată în sus precum și lumina nereală care-i învăluie corpul. Chipul lui Iisus exprimă interiorizarea durerii, acceptarea cu resemnare a acesteia. Pictura reflectă repertoriul tematic și limbajul formal al barocului prin redarea cu realism a dramei, suferinței, a tensiunii momentului. Personajele care stau la picioarele crucii exteriorizează prin gesturi și fizionomie tragismul evenimentului. Pictorul a realizat în acest sens un grup patetic dominat de figura Mariei leșinată, susținută de Ioan, ucenicul cel mai iubit de Iisus căruia aceasta i-o încredințează pe mama sa. Tonalitatea tabloului este sumbră în

acord cu tema reprezentată. La crearea atmosferei de dramă contribuie tonurile de cenușiu care predomină în reprezentarea cerului și revin în veșmintele personajelor.

Mai bine realizate din punct de vedere al compoziției, desenului, redării formei și culorii sunt lucrările “Sfinții Petru și Pavel”, “Sfântul Arhanghel Mihail” și “Sfânta Barbara”, creația unui pictor necunoscut.

Pictura “Sfinții Petru și Pavel” înfățișează despărțirea emoționantă a celor doi apostoli în momentul de dinaintea martiriului. Figurile celor două personaje sunt foarte expresive reflectând o trăire profund umană a dramei. Fizionomia lor exprimă atmosfera de așteptare plină de teamă dar și de speranță a acestor martiri ai creștinismului. Cei doi sunt reprezentați îmbrățișându-se într-un disperat gest de solidaritate. În fundal este ridicată o cruce monumentală, iar la orizont într-o lumină aurie se întrevede o biserică deasupra unui deal, alegorie a triumfului creștinismului. Doi îngeri coboară din înaltul cerului ținând în mâini cele două cununi de martir ale apostolilor și ramuri de palmier simbolizând certitudinea răsplătirii divine a jertfei.

Lucrarea “Arhanghelul Mihail” îl reprezintă pe acest mesager divin cu sabia ridicată pe punctul de a ucide diavolii aflați la picioarele sale. Considerat conducător al oastei îngerilor în lupta împotriva diavolului, Sfântul Mihail e reprezentat conform iconografiei occidentale ca un adolescent având ca atribute sabia, coiful și scutul de luptă. Poartă tunică albăstruie, pelerină roșie cu învolburarea barocă a faldurilor și aripi.

Corpul său cu mâna dreaptă ridicată în sus și genunchiul stâng ridicat se arcuieste surprinzând prin forța mișcării intrarea în acțiune a personajului. În registrul inferior printre flăcări și stânci sunt reprezentați diavoli sub forma unor oameni cu corpuri brun-roșietice și ochi lucitori. Printre ei la mijloc sălășluiește o fiară cu aspect de balaur. Limbajul baroc este evident în încheștarea corpurilor rezultată din efortul disperat al personajelor de a se salva precum și din exteriorizarea patetică a spaimei acestora.

Pictura de altar “Sfânta Barbara” are în centru martiriul acestei tinere pedepsită de propriul ei tată pentru că a trecut la religia creștină refuzând să se închine zeilor Imperiului. Ca și în cazul picturii

“Sfinții Petru și Pavel”, este reprezentat momentul care precede martiriul. Sfânta îmbrăcată într-o rochie albă bogat drapată, cu o eșarfă albastră pe umeri, cade în genunchi pe un postament. În acest timp tatăl ei reprezentat într-un plan secund se pregătește să-i taie capul cu sabia primită de la călăul din dreapta compoziției. Trăsăturile frumoase, nobile ale feței și corpului său, drapajul fin al faldurilor subliniind volumul corpului contrastează cu figurile încruntate ale călăilor săi pictați în culori pământii. Sfânta e reprezentată îndurând cu stoicism tortura. Exteriorizarea durerii este evidentă doar în gestul brațelor desfăcute și al privirii îndreptate în sus. Deasupra un înger în zbor duce în înaltul cerului candela sfântă, simbol al nemuririi sufletului. De remarcat și aici patetismul reprezentării care amplifică capacitatea de convingere a dogmei religioase.

Având ca finalitate vizualizarea lumii spirituale, arta Contrareformei s-a definit prin îmbinarea impresiei estetice cu o dimensiune de un profund eticism. Pictura de altar din catedrala romano-catolică din Oradea reflectă existența în epocă a unei credințe comune în posibilitatea comunicării planurilor terestru-celest, uman-divin prin intermediul suferinței, martiriului, dar și al devoțiunii, credinței și extazului mistic. Arătând credincioșilor o cale spre cer arta plastică din această perioadă poate fi definită conform accepției lui Scheller: “ea devine locul unde materia caută cu necesitate spiritul, unde spiritul caută cu necesitate materia. E un dor al spiritului de a se materializa și un dor al materiei de a se spiritualiza.”

Din punctul de vedere al conținutului reprezentările plastice ilustrează teme compoziționale specifice spiritualității Contrareformei. Una din dominantele acesteia a fost reabilitarea cultului marial a cărui importanță a crescut ca reacție la contestațiile Reformei. În timp ce pictura “Înălțarea la cer a Fecioarei Maria” de Jozsef Vincenz Fischer este o ilustrare a dogmei catolice a glorificării Mariei, lucrările “Sfântul Ladislau” (J. V.Fischer) și “Sfântul Ștefan” (J.I.Cimbal) o reprezintă pe Maria în calitate de mijlocitoare între planurile uman-divin.

Lucrările “Sfântul Ladislau”, “Sfântul Ștefan”, “Sfântul Ioan Nepomuc”, “Sfântul evanghelist Ioan” reflectă un comandament al Contrareformei prin vizualizarea momentului de excepție al

miracolului. Interesul pentru scene de extaz sau devoțiune mistică determinate de apariții miraculoase ale ființelor sacre poate fi considerat tot ca un răspuns ostentativ la contestațiile Reformei care respingea pe lângă valabilitatea cultului marial și pe aceea a credinței în miracol. John Rupert Martin considera că în contextul epocii reprezentările de sfinți erau un prilej de a explora psihologia misticismului.⁸

O parte din lucrări: “Sfânta Cruce” (Teodor Ilici), “Sfinții Petru și Pavel”, “Sfânta Barbara” reflectă latura emoțională, dramatică a creștinismului exploatată în scop persuasiv de arta religioasă a Contrareformei. Recursul la elemente naturaliste în redarea suferinței, martiriului, dramei, patetismul scenelor are ca finalitate impresionarea privitorului.

Lucrările exprimă vocația barocă de a stabili analogii, corespondențe, relații între planul sacru și cel profan. Ele pun în relație două sfere existențiale, naturală și supranaturală, ceea ce determină o structură etajată pe două registre a compozițiilor și le conferă acestora un caracter complex rezultat din amestecul realitate-irealitate.

Se remarcă preferința pentru aparența dinamică, pentru spațiul deschis sugerând înfinitatea celestă, pentru mișcarea ascensională precum și utilizarea luminii supranaturale.

Într-o perioadă în care ierarhia ecleziastică și ordinele religioase impuneau artei transpunerea plastică a dogmelor catolicismului reformat finalitatea picturii religioase a fost aceea de a aduce infinitul și incomprezibilul în domeniul vizibilului și tangibilului. Ea a fost unul din principalele mijloace folosite de biserică pentru recâștigarea credincioșilor.

NOTE

1. Biró József, *Nagyvárad barokk es neoklasszikus művészeti emlékei*, Budapest, 1932, p.30
2. Rados Jenő, *Magyar oltárok*, Budapest, Szent István királyi Magyar egyetemi nyomda, 1938, p.10

3. Biró József, *op.cit.* , p.50
- 4.Garas Klára, *Magyarországi művészet a XVIII században*, Budapest, 1955, II.
5. BiróJózsef, *op.cit.*, p.52
- 6.Garas Klára, *op. cit.* , p. 62
- 7.Biró József, *op. cit.*, p.53
8. J.R.Martin, *Barocul*, București, Edit. Meridiane, 1982, p.68.