

Tehnica picturală a frescelor bisericii Sf. Emeric din Ghelintă

Erika Tímea Nemes

Biserica cu hramul Sf. Emeric se situează în partea superioară a satului, unde odinioară era centrul localității. Biserica timpurie s-a construit probabil în al doilea sfert al sec. al XIII-lea. Nava bisericii, intrările vestice și sudice, respectiv mica fereastră centrală a zidului sudic, toate ne atestă acest lucru.¹

Prima menționare a bisericii o întâlnim în opera de mare anvergură din 1869 a lui Balázs Orbán: *Descrierea Secuimii*², dar nu găsim nici desen, nici fotografie alături de descriere. El nu menționează frescele, prima descriere a acestora o întâlnim în articolul lui Géza Nagy, publicat în revista *Nemere* din 14 iulie 1882.³ Următoarele publicații despre fresce le vom întâlni în mai multe articole ale lui József Huszka, care analizează frescele decapate și copiate în Secuime.⁴

József Huszka începe ampla sa activitate de decapare și copiere a frescelor din Secuime în 1882. Află despre frescele de la Ghelintă imediat după terminarea releveelor de la biserica din Vișoara, de la inspectorul școlar din Sfântu Gheorghe, Andor Komáromy. Asemănător bisericii de la Vișoara, și biserica de la Ghelintă a suferit deteriorări în urma cutremurului din 1802. Huszka ajunge la Ghelintă în data de 26 iunie, împreună cu Géza Nagy și încep lucrările ce vor dura două săptămâni.⁵ Biserica și frescele păstrate le-au găsit în stare foarte precară. Conform datărilor lor, copiile au fost realizate în ordinea următoare: pe 3 iulie două imagini din *ciclul Sf. Ecaterina*, în 4 iulie seria *legendei Sf. Ladislau* și scenele *Patimilor*, în 5 iulie frescele ce decorau peretele vestic: *Adormirea Maicii Domnului* și *Legenda Sf. Iacob*; în 6 iulie apostolii din scena *Intrarea în Ierusalim*, iar în 7 iulie o altă scenă din *Intrarea în Ierusalim*, respectiv portalul sudic împreună cu suprafețele pictate aferente. Tot de la Huszka ne-au mai parvenit și alte schițe: despre planul bisericii, despre absidă, cristelniță, ancadramentele de piatră traforate ale ferestrelor, respectiv despre tabernacol și ușa sacristiei.⁶

Pe baza releveelor lui Huszka și Nagy, în 1910, la

cererea Muzeului de Artă al Ungariei, István Groh realizează copii de dimensiuni mari după scena *Luptă din Legenda Sf. Ladislau*. Apoi László Kimmach realizează copii în desen după *ciclul Sf. Ladislau* pentru volumele cărții *Monarhia Austro-Ungară în scrieri și imagini*.⁷

Restaurarea bisericii a fost propusă de Hugó Kálnoky; mai apoi, în 1938, el a publicat și un studiu în limba franceză despre aceasta.⁸ În 1932 încep lucrările de restaurare sub conducerea lui József K. Sebestyén. El relatează în mai multe rânduri despre rezultate.⁹

Descrierea frescelor din nava bisericii

Scenele *Legendei Sf. Ladislau* și ale *Patimilor* sunt reprezentate pe două registre pe peretele nordic al bisericii (*foto 1*). Registrul superior cuprinde șase scene. Imaginea introductivă este neobișnuită: ne înfățișează două personaje cu aureolă la intrarea unei clădiri cu turnuri. Cel din dreapta stă în picioare, cel din stânga stă în fața acestuia stând pe un tron, arătând în sus cu mâna stângă. În fața tronului vedem îngenunchiat un bărbat cu barbă, ținând în mâna dreaptă un coif (*foto 2*). Huszka considera că reprezintă scena audienței regelui. O scenă asemănătoare se afla și în registrul superior de pe peretele nordic al bisericii de la Mărtiniș.¹⁰

Imaginea introductivă este despărțită de următoarele cinci imagini conexe printr-o fâșie albicioasă mai lată. Probabil este vorba de o imagine votivă a ctitorului (donatorului).¹¹

7 Jánó – Jékely 2003. p. 14.

8 Kálnoky 1938. pp. 37-49.

9 Keöpeczi 1929. pp. 371-401., 1941. pp. 11-13.

10 Huszka 1885. p. 222.

11 Jánó – Jékely 2003. p. 32.; Jánó 2013. p. 58. Conform istoricului de artă, în această scenă de donație stă așezat în fața cetății pe un tron semicircular un sfânt cu aureolă (Hristos). Trebuie menționat că în fotografiile de detaliu macroscopice, realizate de aproape, nu se poate vedea nici măcar în urme desenul unei cruci. Mihály Jánó consideră că în fața acestui sfânt cu aureolă exista cândva un soldat îngenunchiat cu coif. Îl așază în paralel cu copia în acuarelă realizată după *Legenda Sf. Ladislau* de la Mărtiniș, în care Sf. Ladislau binecuvântează bărbatul îngenunchiat în fața lui. El include această scenă introductivă în rândul reprezentărilor de donatori medievali.

1 Jánó – Jékely 2003. p. 18.

2 Orbán 1871. III. pp. 133-134.

3 Nagy 1882. p. 226.

4 Huszka 1885. pp. 221-231.

5 Nagy 1882. p. 226.

6 Jánó 2008. p. 82.; Néprajzi Múzeum Adattára (Baza de date a Muzeului Etnografic) Nr. inv. R. 10257-10268.

Șirul narativei pornește de aici cu scena *Plecarea armatei (Binecuvântarea Episcopului de la Oradea)*¹², urmată de *Bătălie (Bătălia de la Chiraleș)*¹³, apoi *Urmărirea (cumanului)* și *Lupta (corp la corp cu cumanul)*, iar în final *Decapitarea (cumanului)*.¹⁴

În registrul de sub *Legenda Sf. Ladislau* sunt reprezentate cele șase scene ale *Patimilor (foto 1)*. Prima scenă pornind din colțul vestic este *Intrarea în Ierusalim*, urmată de *Cina cea de taină*, *Spălarea picioarelor*, *Hristos în fața lui Pilat*, *Biciuirea lui Hristos* și în final *Răstignirea*. Ultima scenă a *Patimilor*, *Învierea*, o găsim în colțul inferior al peretelui sudic (foto 3). Scenele intermediare, de legătură, care se situau probabil pe cele două laturi ale arcului de triumf, e posibil să fi fost distruse în timpul reconstrucțiilor absidei din 1503.¹⁵

Pe latura sudică a navei, în registrul superior a fost amplasată o scenă imensă a *Judecății de Apoi*.¹⁶ Din păcate o mare parte s-a deteriorat, de aceea doar o porțiune relativ mică se poate interpreta (foto 4).

În registrul inferior al peretelui sudic este reprezentată *Legenda Sf. Ecaterina*.¹⁷ Scenele pictate la Ghelinta reprezintă cele mai importante etape din viața sfintei (foto 5).

În registrul superior al peretelui vestic al navei a fost pictată *Legenda Sf. Iacob (foto 6)*. Cele două ferestre deschise ulterior au afectat în mare măsură frescele. A fost reprezentat miracolul înfăptuit de Sf. Iacob după moartea sa, când acesta a ținut în viață fiul spânzurat al vânătorului.¹⁸ Scena de început a legendei s-a distrus. Următoarea imagine păstrată fragmentar este *Miracolul cocoșului*. În zona dintre cele două ferestre îl vedem înfățișat pe fiul spânzurat, cu mâinile legate la spate și ochii acoperiți. Un înger înaripat și cu aureolă se apleacă asupra lui împărțându-i Sf. Euharistie. Sub înger vedem în stare fragmentară figura lui Sf. Iacob, care susține trupul celui spânzurat. La stânga tânărului stă tatăl său, al cărui nume conform inscripției este „Aleman”. În partea dreaptă a scenei se conturează o figură feminină încoronată, în mână ținând un obiect rotund asemănător unei cununi (foto 7). Se presupune că aici ar fi fost reprezentat un nou miracol al Sf. Iacob. Mihály Jánó o identifică în lucrarea sa drept Lupa, regina Galitiiei.¹⁹ Pe partea dreaptă a ferestrei s-a păstrat

fragmentul unui personaj cu aureolă care are mâna dreaptă ridicată spre binecuvântare.

În registrul inferior al peretelui vestic au fost înșiruite scene legate de Sf. Fecioară. De la îmbinarea peretelui sudic cu cel vestic pornește scena *Fuga în Egipt*, continuă spre stânga cu *Uciderea pruncilor din Betleem*.²⁰ Aceste imagini sunt în mare parte acoperite de cor și scările ce urcă spre cor, de aceea reprezentarea este greu de identificat și de interpretat (foto 8).

La dreapta intrării vestice vedem *Încoronarea Maicii Domnului* și *Adormirea Maicii Domnului (foto 9)*.

Deasupra intrării sudice vedem reprezentarea *Fecioarei cu Pruncul*, lângă ea pe ambele părți câte un înger înaripat îngenunchiat (foto 10). Îngerii țin în mâini câte un stâlp, probabil aceștia susțineau un baldachin. Pe copiile lui József Huszka încă se mai vede o decorațiune bogată de vrejuri în jurul ușii. Aceasta azi nu mai există.²¹

Luneta portalului vestic al bisericii era probabil de asemenea pictată²², pe muchia superioară se poate citi următoarea inscripție: „T... CTORIUS COMITIS JOHANI (F?) LAURENCIO.”²³

Peretele nordic este decorat la exterior de o pictură murală de dimensiuni mari. Aceasta a fost decapată în 1998 și restaurată în 2000. Danai Jenei a descris cele văzute în felul următor: „...pe fragmentul de mici dimensiuni păstrat în zona vestică a peretelui par să figureze Sfinții Regi ai Ungariei, Ștefan, Emeric și Ladislau (...). Întreaga parte centrală a fațadei (...) păstrează urmele unei scene de mari dimensiuni, din care până în prezent se putea observa figura unui cavaler ecvestru. (...) În urma intervențiilor restauratorilor (...) au apărut urme care configurează un sfânt călare cu proporții similare cavalerului. Sfântul militar este aureolat (...) au apărut totodată noi elemente care definesc figura cavalerului (...) desigur un „miles christianus”, pe stindardul verde admirabil stilizat citindu-se cu claritate o cruce.”²⁴ În fragmentul de pictură se păstrează doar o porțiune infimă din figura sfântului călare menționat, din cal nu se păstrează nici măcar conturul șters. Din cel de-al doilea călăreț se pot vedea părul roșcat și conturul mâinii în care ține steagul, respectiv conturul roșiatic al calului (foto 11).

Investigații prin tehnici fotografice

În cazul frescelor de la Ghelinta, cercetările se rezumă în mare parte la datarea și analiza stilistică a picturilor. Tehnica picturilor a fost tratată de Jékely. Afirmatiile sale

12 Jánó 2013. p. 58.; secvența descrisă în *Cronica Ilustrată (Képes Krónika)* (1358–60): „În zorii zilei de vineri s-au deșteptat, s-au întărit cu toții prin primirea Euharistiei și au atacat păgânii în rânduri ordonate.”

13 Jánó 2013. p. 59.

14 Jánó 2013. p. 60.

15 Jékely 2003. p. 51.

16 Jánó 2013. p. 64.

17 Jánó 2013. p. 64. Picturi murale reprezentând *Legenda Sf. Ecaterina* se pot întâlni la Drăușeni, respectiv la Florești (jud. Cluj).

18 Voragine 1990. pp. 158–163.

19 Jánó 2013. p. 46. Conform legendei regina nu vroia să accepte trupul neînsuflit al Sf. Iacob, dar după ce boii de nestăpânit l-au adus înapoi la palat fără a fi conduși, femeia s-a pocăit și a înmormântat trupul cum se cuvine. Reprezentare asemănătoare se poate vedea pe altarul poliptic din biserica satului Jakub (Slovacia) din 1480 și pe peretele nordic al capelei Sf. Jodokus din orașul Überling am Bodensee (Germania) - 1460.

20 Jánó 2013. p. 46. (Matei 2:16-18; Matei 2:14.)

21 Jánó – Jékely 2003. p. 26.

22 Jánó 2013. p. 18.

23 Jánó – Jékely 2003. p. 26.

24 Jenei 1998. Manuscris în documentația de restaurare a bisericii, derulată între 1995-2002 (Atelier M, Sfântu Gheorghe)

sunt bazate pe investigații. Încearcă să aducă analiza similitudinilor și diferențelor tehnicilor de realizare în sprijinul diferitelor datări, respectiv în sprijinul stabilirii existenței unuia sau mai multor pictori. Nu precizează nici tipul analizelor și nici rezultatele parțiale ale investigațiilor.²⁵

Cu ajutorul observațiilor la fața locului, cu măsurători, respectiv cu ajutorul metodelor bazate pe tehnicile fotografice s-au putut stabili cele descrise în cele ce urmează.

Pe peretele nordic au fost realizate picturi pe trei registre. În registrul superior ciclul *Legendei Sf. Ladislau*, dedesubt scenele *Patimilor*, iar sub acestea mai exista un registru pictat, un câmp pictural care se întindea la nivelul soclului, dar acesta s-a distrus în întregime, doar în zona de sub corul vestic se mai păstrează câteva fragmente. Pictarea acestor registre a avut loc avansând de sus în jos și dinspre stânga la dreapta.

La întâlnirea registrelor nu s-au străduit să netezească pe deplin îmbinările zonelor tencuite, delimitările dintre pontate se pot observa clar în lumină razantă.

Pictarea reprezentării *Legendei Sf. Ladislau* din registrul superior al peretelui nordic a fost începută din colțul dintre peretele vestic și nordic. Înălțimea suprafeței pictate este de 170 cm. Aceasta cuprinde zona de la banda decorativă superioară până la cadrul ornamental al registrului inferior. Făcând abstracție de faptul că la scena *Plecarea armatei* se poate observa o deteriorare mai mare, care putea eventual cuprinde o delimitare verticală a unei giornate, putem afirma că tencuiala acestei picturi s-a realizat în două etape. Prima porțiune cuprinde 760 cm, de la scena introductivă până la scena *Urmărirea*. Această porțiune este urmată de un segment de 580 cm, care se termină la arcul de triumf. Îmbinarea celor două suprafețe tencuite a fost netezită, dar și așa, în lumină razantă putem observa cu ușurință îmbinările orizontale (*foto 1*).

Imaginile au fost pictate direct pe tencuială, în tehnica al fresco. Având în vedere că într-o singură zi trebuia realizată o suprafață atât de mare, în multe locuri tencuiala era deja uscată la aplicarea ultimelor detalii, fixarea acestora fiind posibilă doar al secco, ceea ce reduce stabilitatea straturilor picturale. În aceste zone stratul pictural s-a exfoliat, desprinzându-se lamelar.

Aplicarea tencuielii a fost urmată de delimitarea câmpurilor picturale, ceea ce s-a realizat cu ajutorul sforii de trasare îmbibate cu vopsea roșie. Urmele sforii adâncite în tencuială (liniile de plesnire) se pot observa pe suprafața picturii (*foto 12*). Zonele figurative au fost de asemenea schițate cu ocră-roșu. După aceasta a urmat pictarea fundului gri al cerului, al pământului ocră, respectiv al cetății din scena introductivă. Banda decorativă superioară a fost pictată încă înainte de partea figurativă, întrucât detaliile scenelor se petrec și deasupra chenarului. Ultimul pas a fost pictarea personajelor.

Analizând pe rând scenele, realizarea fețelor nu este uniformă, se pot observa diferențe mai mult sau mai puțin însemnate, ceea ce ne arată că picturile au fost realizate de mai multe mâini. Însă în cazul fiecărei fețe se poate constata că baza este o culoare de fond roz închis, care acoperă întreaga față și creștetul. Peste aceasta au fost trasate cu nuanțe deschise detaliile proeminente ale feței: fruntea, nasul și zona din jurul ochilor, respectiv coifurile. În final au fost aplicate contururile, pe alocuri cu brun roșiatic închis, iar în alte cazuri cu roșu. Mustața, barba au fost la fel realizate în culoarea contururilor.

La scena introductivă, datorită stării erodate a frescei, fața primei figuri nu se poate studia deloc, iar a celei de-a doua doar cu dificultate. De aceea se pot obține puține informații în această stare. În schimb, datorită abraziunilor, se poate observa foarte bine desenul pregătit. Peste un fundal roz au fost aplicate straturile tot mai deschise, încercându-se redarea plastică a feței. Accentele de lumină nu prea se mai pot distinge. Fața, părul și aureola din jurul capului sunt puternic erodate. Aureola a fost pictată cu ocră, fiind conturată dinspre interior către exterior cu câte o bandă roșie și albă. Aureola a fost desenată cu ajutorul compasului, punctul de sprijin al compasului fiind clar vizibil atât în lumină razantă, cât și observând cu ochiul liber (*foto 13*).

În scena *Plecarea armatei*, fața episcopului care binecuvântează oastea este foarte minuțios detaliată, la fel ca și figura Sf. Ladislau, care stă în fața lui. Aceste figuri au fost pictate asemănător descrierilor de mai sus. Pe obraji episcopului apar bujorii roșii, care vor fi prezenți la toate figurile până la scena *Urmărirea*. De asemenea, apar accentele de lumină pe nuanțele fine ale feței conturate cu brun închis. Fața Sf. Ladislau este redată la fel de detaliat. Coroana regelui este foarte erodată, în mare parte se văd doar contururile.

La următoarea scenă, în ciuda stării precare, se poate constata că fețelor ostașilor care se înfruntă li s-a acordat mult mai puțin timp. Majoritatea se caracterizează printr-o redare mai sumară. Peste un fond roz închis s-au aplicat bujorii obrajilor cu roșu, iar albul ochilor s-a aplicat cu rapiditate asemenea unor pete. La unele figuri de ostași zona irisului a fost lăsată liberă, dar nu s-a mai realizat pictarea lor. În final s-au trasat cu roșu deschis muchiile fețelor, nasul, sprâncenele, contururile ochilor. Detaliile feței Sf. Ladislau s-au erodat, se păstrează doar fundalul roz și puțin din contur. Coroana, de asemenea, se păstrează doar fragmentar. Aureola este un cerc neregulat, cu fundal ocră, conturat din interior spre exterior cu câte o linie roșie și albă. Pictarea vestimentației personajelor s-a realizat în mare parte în felul următor: s-a umplut forma rochiei cu o culoare de fundal, peste care s-au trasat faldurile cu linii mai închise la culoare. Baza rochiei s-a conturat cu o linie albă.

Începând cu scena *Lupta* redarea fețelor devine mai detaliată. Zonele proeminente au fost realizate prin aplicarea mai multor straturi de nuanțe deschise, fin lucrate,

25 Jánó – Jékely 2003. p. 38.

peste fundalul roz. S-au pictat și accentele de lumină cu alb. Aureola din jurul capului Sf. Ladislau este pictat cu ocrul, iar conturul – spre deosebire de celelalte exemple descrise – este trasat doar la margine cu un roșu închis. Și aici se poate distinge clar punctul de sprijin al compasului, la muchia coifului Sf. Ladislau, deasupra sprâncenelor. Coroana sa roșu-închis s-a păstrat doar în zona coifului și pe fundalul de sub aureolă, restul s-a erodat. Dosurile mâinilor sunt pictate asemănător fețelor: pe un fundal roz închis s-au trasat zonele deschise cu nuanțe mai deschise, iar contururile cu roșu închis (foto 14).

Fața Sf. Ladislau s-a păstrat cel mai bine în ultima scenă. Se poate observa clar redarea detaliată și accentele de lumină trasate cu mișcări lejere. Se poate observa și punctul de sprijin al compasului. Asemănător scenei anterioare, aureola este conturată doar cu o singură linie roșu închis. Și în acest caz, coroana s-a păstrat în zona coifului și s-a erodat în zonele pictate pe aureolă. Pe baza celor observate se poate stabili ordinea pictării: mai întâi s-a pictat aureola și ultima a fost coroana. Până ce s-a ajuns la aceasta din urmă, peretele era deja uscat sau aproape uscat, de aceea pigmenții folosiți la pictarea coroanei nu au putut adera corespunzător, astfel desprinzându-se mai ușor. Starea intactă a fragmentului pictat în zona coifului se poate explica prin faptul că zonele deschise ale coifului au fost pictate cu amestecuri de var, astfel încât, în pofida faptului că peretele era deja uscat, pigmenții din coroană au avut la dispoziție suficient var pentru a forma legături puternice, de tip frescă.

Pe fața fetei răpite din ultimele două scene se poate observa o diferență: la scena *Lupta* nu se pot observa accente de lumină, însă la ultima scenă aceste accente de lumină apar între sprâncene, pe nas, pe pleoape și sub ochi, în zona dintre nas și gură, respectiv pe bărbie.

Elaborarea copacilor din fundal este cât se poate de simplă, ocrul de bază al trunchiului este modulat la nivelul frunzișului spre diferitele nuanțe maronii ale frunzelor, conturul este și în acest caz roșu închis.

În lumină razantă se poate vedea clar delimitarea următorului registru. Nu s-au străduit exagerat la netezirea îmbinărilor tencuielii. Înălțimea scenelor este de cca. 160 cm. Primul sector se întinde pe 622 cm, cuprinzând scena introductivă și *Cina cea de Taină*. Limita dintre giornate se poate vedea în chenarul dintre *Cina cea de Taină* și *Spălarea picioarelor*. Această porțiune este urmată de una mai mare, de 724 cm: *Hristos în fața lui Pilat*, *Biciuirea* și *Răstignirea*.

Elaborarea scenelor *Patimilor* este asemănătoare *Legendei Sf. Ladislau*. Tencuiala aplicată a fost presată, sclivisită, în lumină razantă fiind vizibile în mai multe locuri urmele ustensilelor folosite. Pe alocuri, la netezirea tencuielii nu au folosit doar spatula, ci au presat de-a lungul cu degetele. Urmele brăzdate ale degetelor se pot vedea în mai multe locuri (foto 15).

Mai întâi au fost delimitate câmpurile picturale, sub banda decorativă a scenei *Răstignirii* se pot vedea linii-

le de plesnire de culoare roșie (foto 12). Pentru schițarea compoziției și a personajelor au folosit ocrul. Nu se pot observa urme de incizie.

Schițarea compoziției a fost urmată de aplicarea culorilor de fundal, ocrul solului, griul cerului, respectiv pictarea benzii decorative ce desparte cele două registre.

În lumină razantă se poate observa că la pictarea fundalului tencuiala era încă atât de proaspătă încât s-au imprimat și urmele pensulației.

Precum și la *Legenda Sf. Ladislau*, și în acest caz se pot observa diferențe în pictarea fețelor. La scena introductivă, culoarea de fond a fețelor apostolilor este un roșu închis, peste care detaliile deschise la culoare s-au aplicat prin nuanțe fine, iar accentele de lumină cu alb prin câte o trăsătură de pensulă (blicuri). Caracterul fețelor diferă de cele ale registrului superior doar prin linia ogivală a sprâncenelor. La personajele de sub cor se poate observa că fețele, părul și aureola s-au distrus, s-au erodat. Aureolele sunt, de asemenea, pictate cu ocrul, fiind conturate la margine, dinspre interior spre exterior, cu câte o linie de roșu închis și una albă. Deși aureolele au fost trasate cu compasul, datorită denivelărilor tencuielii, contururile apar ușor deformate, neregulate. Punctele de sprijin ale compasului se pot distinge la toate aureolele (foto 16).

Însă la următoarea scenă, *Cina cea de Taină*, nu doar fața lui Hristos este realizată diferit de cele din scena anterioară, ci și fețele celorlalte figuri. Fundalul este și în acest caz roz închis, și accentele de lumină albe au fost și aici aplicate cu câte o trăsătură de pensulă, însă zonele deschise la culoare au fost aplicate în forma unor pete uniforme, ca niște măști, fără aplicarea unor degradeuri fine. Și sprâncenele diferă, fiind semicirculare. Aureolele sunt unitare, colorate în ocrul, conturate cu două benzi. Forma lor de cerc regulat ne indică faptul că au fost trasate cu compasul, însă punctele de sprijin ale compasului nu se pot observa. Probabil au corectat aceste puncte înainte de realizarea picturii, sau posibil să fi folosit vreun instrument tocit.

La realizarea veșmintelor au folosit în mare parte trei tonuri: o culoare de bază, nuanțele deschise ale acesteia pentru părțile proeminente ale faldurilor și una mai închisă pentru umbre și contururi.

Deși la pictarea feței de masă albe au folosit var, nu s-a realizat o legătură puternică, astfel încât și în această zonă stratul pictural se desprinde lamelar. Acest fapt se datorează faptului că atât tencuiala, cât și stratul de culoare anterior erau probabil uscate deja.

La scena *Spălarea picioarelor* re apare stilul pictural observat la *Intrarea în Ierusalim*: pe fondul roz al fețelor s-au aplicat fin suprafețe deschise obținute din tonuri nuanțate, peste care s-au aplicat accentele de lumină. Linia sprâncenelor este, de asemenea, semicirculară. Ridurile feței au fost semnalate între sprâncene prin trei trăsături de pensulă cu alb, curbate, asemănător scenei introductive a ciclului *Patimilor*, dar aici ridurile apar și sub ochi. Cu-

loarea ochilor s-a aplicat în puține locuri, cel mai adesea au lăsat liber locul pentru aceasta. Aureolele sunt și în acest caz cercuri regulate, punctele de sprijin nefiind vizibile nici în acest caz.

Și la ultimele trei scene ale acestui ciclu, care decurg una în alta, putem observa diferențe. La scena *Hristos în fața lui Pilat* fețele sunt pictate asemănător scenei *Spălării picioarelor*. Sprâncenele lui Hristos sunt semicirculare, în timp ce sprâncenele figurilor de lângă el sunt ascuțite. Veșmintele au mai puține falduri. Contrastele de lumină-umbră nu sunt atât de accentuate și detaliate precum la scenele anterioare, faldurile și contururile veșmintelor sunt semnalate cu o culoare mai închisă aplicată peste culoarea de bază.

Fața torționarilor lui Hristos este tratată superficial, se observă doar culoarea de fond și contururile. Ridurile de sub ochi nu au fost pictate. S-au aplicat două blicuri între sprâncene și unele pe nas, pe zona dintre nas și gură, respectiv în colțul gurii. Contrar, la realizarea feței lui Hristos se observă din nou pictarea asemănătoare unei măști, deși între starturile suprapuse se observă o trecere delicată. Sub sprâncene și bărbie, respectiv pe sept, umbrele devin mai intense. Elementele arhitecturale ale fundalului au forme simple, conturul și umbrele cetății sunt aplicate pe un fond unicolor.

Tehnica de realizare a corpului dezvelit al lui Hristos este asemănătoare cu cea a feței sale (foto 17). Peste culoarea de bază s-au aplicat pete tot mai deschise, apoi s-au trasat contururile cu un brun închis intens. Culoarea de bază a părului este ocru, peste care s-au aplicat cu un brun mai intens liniile ondulate. Sovonul lui s-a erodat pe-alocuri, lăsând vizibil desenul pregătit realizat cu ocru-roșu.

Aureolele sunt toate cercuri regulate, dar punctele de sprijin ale compasului nu se văd nicăieri. Toate sunt pictate cu ocru și conturate cu o linie brun închis și una albă. Excepție sunt doar aureolele Sf. Ioan și a centurionului care stă lângă el din scena *Răstignirii*. La aceștia, cele două linii de contur ale aureolelor nu sunt aproape una lângă alta, ci pe o fâșie îngustă apare între ele culoarea fundalului. Probabil acesta apare accidental, și nu cu o anumită intenționalitate. În colțul ochiului ultimei figuri se poate observa o deteriorare punctiformă, care poate fi urma punctului de sprijin al compasului.²⁶

Pictarea veșmintelor este simplă, peste culoarea de fond a acestora contururile fiind trasate cu un ton foarte închis al culorii veșmântului. La unele veșminte, suprafețele proeminente au fost pictate cu o nuanță deschisă. Baza vălurită a veșmintelor a fost conturată cu alb.

Incizii se observă doar la mânerul săbiilor torționarilor, acestea fiind realizate ulterior și doar pe o latură.

Ultimul segment, de pe peretele sudic, cu o înălțime de 150 cm și o lățime de 120 cm, reprezentând scena *Învierii*, prezintă aceleași semne distinctive ca scenele *Patimilor* de pe peretele nordic. Se poate observa clar că frescele alăturate au fost realizate ulterior, întrucât tencuiala lor se suprapune peste marginile scenei *Învierii* (foto 18).

Și în acest caz, tencuiala a fost presată înainte de aplicarea picturii, însă aici sunt mult mai vizibile urmele diferitelor unelte, care urmăresc mișcarea energetică orizontală, ușor curbată a brațului. Urme asemănătoare pot fi întâlnite la picturile murale din Chilieni.

Schițarea compoziției s-a realizat cu pensula, în ocru-roșu, elaborarea picturii a fost începută cu fundalul închis la culoare, după care s-au pictat elementele arhitecturale și în final personajele.

Pictarea feței lui Hristos avansează de la închis către deschis, ca și la exemplele mai sus amintite. Sprâncenele sunt semicirculare, zonele proeminente ale feței sunt aplicate ca niște măști. Apar și accente de lumină aplicate din câteva trăsături de pensulă între sprâncene și deasupra lor, pe pleoape, pe nas și între gură și nas, în colțurile gurii, respectiv pe bărbie. Aureola lui Hristos a fost trasată cu compasul, punctul de sprijin al compasului se poate identifica pe tâmpla lui Hristos. Aureola este de asemenea conturată cu două linii, cu roșu închis și alb. Pe marginea interioară a liniei se pot observa unele urme zgâriate. Pierderile de strat pictural și chiar de tencuială ne indică faptul că aceste desene zgâriate sunt ulterioare, aplicate după pictarea și uscarea imaginii. Pe fața lui Hristos și în alte zone ale aureolei se pot vedea unele zgârieri ulterioare mai mari, dar acestea nu urmăresc formele de contur. Probabil au fost aplicate cu intenția de a ciuinta imaginea.

Fața soldatului dormind înaintea lui Hristos seamănă cu fața Lui, cu diferența că are sprâncenele ascuțite și ochii închiși, care sunt redați cu două linii ondulate. În scena *Răstignirii*, ochii închiși ai lui Hristos sunt reprezentați asemănător.

Zsombor Jékely, în cartea sa *Biserica Sf. Emeric de la Ghelinta*, dedică un capitol separat interpretării *Legendei Sf. Ladislav* și scenelor *Patimilor*, analizând stilul acestora și tehnica lor de pictare. Descrie în detaliu fiecare scenă, de la cele mai mici detalii la elementele mai accentuate, ajungând la concluzia că pictorul lor a combinat tehnicile artistice bizantine cu cele occidentale.²⁷ Tot în această lucrare menționează că „pictorul de la Ghelinta respectă și convenții bizantine, precum deosebirea evidentă a adulților de copii”²⁸ În cele două cicluri picturale se pot vedea două reprezentări de copil (dacă aceștia se pot considera copii), ambele în scena *Intrării în Ierusalim*: unul își așterne haina înaintea asinului care-l duce pe Isus, iar celălalt așază o creangă dintr-un copac la picioarele Lui. Jékely nu explică ce înțelege el prin deosebirea evidentă dintre adulți și copii.

26 Punctul de fixare al compasului se regăsește de obicei în mijlocul frunții sau în colțul unuia dintre ochi.

27 Jékely 2003. pp. 49-64.

28 Jékely 2003. p. 53.

Conform convențiilor bizantine, personajele mai tinere și cele mai în vârstă se deosebesc prin culori mai deschise sau mai închise.

Dar acest lucru nu se poate observa nici la scenele *Legendei Sf. Ladislau* și nici la ciclul *Patimilor*. Toate fețele sunt pictate cu aceleași tonuri, diferă doar detaliile, și aceste diferențe se pot considera mai degrabă ca semne ale apartenenței la alt pictor. Diferențe de culoare nu se pot observa nici la fețele apostolilor mai tineri și mai vârstnici din scenele *Patimilor*.

Jékely pomenește și presupuse influențe italiene, însă privind tehnica sa, pictura rămâne cu mult în urma acestora, sau mai bine zis doar imită caracteristicile picturii italiene din duecento. Deși la zonele umbrite ale fețelor apare un strat preliminar de culoare verde, vizibil ca o umbră mai închisă, culoare de fond pe bază de pământ verde nu întâlnim la aceste fresce. În lucrarea sa, Jékely se referă mai degrabă la imagistica acestor fresce, la asemănările și diferențele în reprezentare, decât la detaliile de tehnică.²⁹

Pe peretele sudic, frescele se structurează tot pe patru registre. Nivelurile etajelor de schelă se pot vedea clar în lumină razantă. Înălțimea registrelor este de 170 cm. Giornamele nu se pot identifica din cauza stării fragmentare a frescelor, dar putem presupune că scenele au fost pictate în ordinea cronologică a evenimentelor, de la stânga la dreapta. E evident că pictarea lor este total diferită de cea a frescelor de pe peretele nordic.

În registrul superior, între cele două ferestre, îl vedem reprezentat într-o formă de mandorlă pe Isus Judecător, păstrat în starea cea mai intactă, cea mai vizibilă (*foto 19*). În partea dreaptă și stângă a ferestrelor frescele sunt greu de studiat și cercetat din cauza stării lor fragmentare și prăfuite.

Registrul din mijloc nu poate fi interpretat deloc. În registrul inferior putem vedea *Legenda Sf. Ecaterina*. Îmbinările de tencuială de la delimitările registrelor au fost netezite, dar în lumină razantă ele pot fi identificate. Tencuiala prezintă neregularități, ea urmărind suprafața inegală a zidului. Înainte de pictare, suprafața tencuiei a fost netezită și tratată cu un strat de var (spoială). Aceasta a fost baza compoziției. Pentru delimitarea câmpurilor picturale au folosit probabil sfoară de trasare. La unele fotografii de detaliu ale chenarului decorativ se pot vedea de-a lungul benzii decorative urmele liniilor de plesnire realizate cu sfoara îmbibată în culoare roșie. În multe locuri culorile aplicate nu păstrează urmele de pensulație ci urmăresc brazdele fine ale stratului de var aplicat cu pensula peste tencuială. Acest lucru indică faptul că până ce s-a ajuns la pictarea acestor scene, stratul de var era deja uscat. Culorile aplicate nu au fost păstoase, în straturi groase, ci diluate, în laviu, astfel culoarea neputând acoperi textura tencuiei. Pe-alocuri este probabil ca stratul de var să fi fost doar parțial uscat, întrucât în aceste zone la aplicarea stratului pictural pensulația a modificat textura brăzdată a spoielii.

Schițarea compoziției s-a realizat cu o culoare roșie. Nu se pot identifica urme de incizie a desenului. Tehnica picturii seamănă cu tehnica acuarelei. La scenele schițate, culorile dorite nu au fost aplicate direct, ci în straturi de laviu succesive, adâncind, întunecând treptat tonurile. S-au pictat mai întâi personajele și apoi fundalul sau cele două au fost tratate simultan. La fețe s-a aplicat mai întâi un fond roz-gălbui, peste care s-au trasat cu o culoare închisă ochii, sprâncenele, nasul, gura, respectiv conturul feței. La fețele păstrate în registrul superior nu se pot vedea accente de lumină, ceea ce nu înseamnă că ele n-ar fi existat. La *Legenda Sf. Ecaterina* s-au aplicat și accentele de lumină, dar și acestea în laviu. În cele mai multe locuri suprafețele mai deschise au fost realizate lăsând să răzbată culoarea spoielii de var sau aplicând mai puține straturi de culoare.

Deși au folosit și albul, acesta a fost aplicat ca o culoare de sine stătătoare și nu s-a utilizat la obținerea tonurilor mai deschise ale diferitelor culori. Aureolele au fost desenate cu ajutorul compasului. Punctele de sprijin ale compasului au fost vizibile în toate cazurile. Mai întâi s-au pictat aureolele și după aceea fețele.

Legenda Sf. Ecaterina a fost încadrată într-un chenar decorat cu frunze (*foto 20*). Tencuiala registrului de deasupra cuprinde și această bandă decorativă. Îmbinările de tencuială au fost frumos netezite, dar în lumină razantă ele sunt totuși vizibile. Și scenele registrului inferior au fost realizate asemănător. Și aici s-a aplicat un strat de spoială, peste care s-a schițat compoziția cu o culoare roșie. Fețele de asemenea au fost realizate la fel, avansând de la zonele luminoase către cele întunecate.

S-au aplicat accente de lumină deasupra sprâncenelor, sub ochi, respectiv pe nas. Și acestea au fost aplicate în laviuri atât de diluate, încât de multe ori sunt abia vizibile. La fețe predomină fondul roz și contururile cu brun închis. Contururile aureolelor au fost trasate cu compasul. Punctele de sprijin sunt vizibile. Nu doar contururile aureolelor au fost decorate cu puncte albe de var, ci și unele elemente de vestimentație. La imaginile în lumină razantă se poate observa că fundalul feței aplicat în laviu urmărește și în acest caz textura stratului prealabil de spoială de var, însă la contururi acest lucru nu mai este caracteristic.

Starea erodată a ultimei scene creează un efect de ne-terminat, dar în același timp se poate observa clar cum a fost realizată pictura. Pictorul a aplicat straturile în laviu, intensificând profunzimea, întunecând culorile strat după strat ca în tehnica acuarelei. Se poate constata că nu a început colorarea scenei cu fundalul. Cel mai probabil a tratat toată suprafața ca o unitate: nu avansând de la un detaliu la altul ci elaborând concomitent personajele și fundalul.

Despre tehnica picturii peretelui vestic Zsombor Jékely menționează următoarele: „Imaginile peretelui vestic au fost realizate într-o tehnică diferită de cea a celorlalte două laturi. La șirul de imagini de aici, peste tencuială s-a aplicat mai întâi un strat subțire de var sau gips, și

29 Jékely 2003. pp. 49-62.

abia peste acesta s-a aplicat pictura. Pictorul a realizat mai întâi contururile personajelor cu o culoare roșie, apoi le-a colorat cu culori pe bază de clei. Atât registrul inferior, cât și cel superior al peretelui nordic aparțin aceluiași maestru, tehnica lor fiind identică, doar coloritul diferă.”³⁰

Pe baza observațiilor făcute la fața locului putem spune despre tehnica picturilor murale de pe zidul vestic următoarele: imaginile au fost pictate pe trei registre, din cel inferior păstrându-se foarte puțin. Pictarea zidurilor a avansat de sus în jos, de la stânga la dreapta. Înălțimea pontatelor era de 150 cm, iar în partea dreaptă a portalului vestic se poate observa pe diagonală o giornata. Limita superioară a tencuiei registrului inferior se află deasupra chenarului decorativ (foto 21).

În imaginile în lumină razantă se văd clar urmele de spatulă cu care s-a netezit tencuiala. În registrul superior aceste urme sunt dense, așezate una lângă alta, orientate diferit: pe diagonală, uneori pe orizontală sau verticală. Registrul inferior este caracterizat mai degrabă de urme ușor curbate, trasate pe verticală. Câmpurile picturale au fost delimitate cu sfoară de trasare îmbibată în culoare roșie, urmele acesteia adâncindu-se în tencuiala umedă, ele se pot regăsi atât pe orizontală cât și pe verticală (foto 22). Compoziția a fost schițată cu negru. Nu se observă inciizii. La scenele *Miracolului cocoșului* s-au pictat mai întâi fundalul deschis la culoare, apoi chenarul decorativ și în final detaliile figurative. În scena alăturată, reprezentând un sfânt cu aureolă, fundalul a fost pictat în negru.

Din cauza stării erodate și fragmentare, informațiile privind tehnica executării sunt greu de interpretat. Se poate constata că fețele au aceeași culoare cu fundalul. Pe aceasta au fost trasate contururile ochilor, nasul, gura, sprâncenele, respectiv conturul feței. Este posibil să fi existat o nuanțare a fețelor, dar nu s-a mai păstrat nimic din aceasta. Aureolele au fost conturate cu mâna liberă. Părul are culoarea de bază a aureolei, cizelată cu linii închise la culoare.

La registrul inferior predomină nuanțele de roșu și ocru, și, contrar registrului superior, acesta este mai puțin erodat. Culorile aplicate păstrează urmele de pensulație.

Din pictura murală de deasupra intrării sudice se păstrează o suprafață de 110 × 45 cm, respectiv delimitarea boltită pictată în jurul ei. Pe copiii lui Huszka, în jurul ușii se observă încă motive vegetale, din care însă astăzi nu se mai păstrează nimic (foto 10).

Tencuiala a fost presată după aplicare. Atât schițarea compoziției, cât și aplicarea culorilor s-a realizat direct pe tencuială. Nu se pot observa urme de desen incizat. S-a pictat mai întâi fundalul, apoi personajele. Fețele sunt foarte erodate și fragmentare, dar încă se mai poate observa că fețele și mâinile au o culoare de bază roz închis, contururile s-au tocit, nu prea se mai pot vedea. Liniile închise la culoare vizibile pe alocuri la fețele și părul îngerilor sunt probabil rămășițele contururilor de odinioară. Au-

reolele au fost conturate cu compasul. Punctele de sprijin ale compasului sunt păstrate. Asemănător celor descrise anterior, veșmintele au fost pictate mai întâi într-o culoare, după care s-au trasat contururile. Faldurile veșmintelor și contururile s-au tocit în mare parte, păstrându-se doar pe alocuri. Nu e exclus că atât fețele cât și vestimentația să fi fost mai nuanțate, dar în starea actuală acest lucru se poate considera doar o opinie.

Pe zidul nordic exterior se pot vedea în stare foarte fragmentară un sfânt cu aureolă și o figură ecvestră. Chenarul benzii decorative a picturii murale a fost incizat. Apoi suprafața a fost văruiată, și s-a schițat scena dorită. Desenul pregătit a fost trasat cu roșu. Pe baza fragmentelor originale păstrate – în mijlocul scenei fragmentul unei aureole, partea superioară a chenarului decorativ, o parte din cal (și aceasta în stare erodată), un steag, o mică porțiune din părul figurii ecvestre – nu se pot trage prea multe concluzii.

Analize microscopice

Probele prelevate din picturile murale de la această biserică au fost analizate la stereo-microscop, cu microscop în lumină polarizată, respectiv au fost supuse unor analize microchimice.

Din probele prelevate din registrul superior al peretelui nordic se poate stabili că tencuiala este pe bază de var și nisip. Proporția liant-agregat se poate aproxima la cca 1 : 3. În tencuială se găsesc cuiburi de var, prezența cărora indică stingerea „uscată” a varului (stingerea varului s-a făcut adăugând cantitatea strict necesară de apă la nisipul și bulgării de var ars așezați stratificat). Dimensiunea cuiburilor nu depășește 2,5 mm. Picurând probele cu acid clorhidric 10%, acestea se descompun cu ușurință. Pe baza dimensiunii particulelor, agregatul se poate împărți în două fracțiuni: una foarte fină, argiloasă și o altă fracțiune mai grosieră, cu particule între 0,2-2 mm. Marginile particulelor sunt rotunjite. În materialul agregatului pe lângă cuarț se întâlnesc particule de mică, ale căror dimensiuni sunt mai mici de 3,5 mm. Agregatul este de origine vulcanică. Tencuiala nu conține cărămidă măcinată, fibre vegetale și nici bucăți de cărbune (foto 23).

Probele prelevate din registrul de mijloc indică o tencuială pe bază de var și nisip, într-o proporție aproximată de cca 1 : 1. În tencuială se găsesc cuiburi de var mai mici de 2 mm. Picurând pe mostră acid clorhidric 10%, părțile carbonatate devin efervescente cu ușurință. Frațiunea argiloasă a agregatului nu a fost îndepărtată prin spălare înainte de utilizarea acestuia. Dimensiunile particulelor de agregat grosier se încadrează în intervalul de 0,2-3,7 mm. Pe lângă mică, tencuiala conține cărămidă măcinată, cu particule mai mici de 0,8 mm, și aleatoriu bucăți de cărbune (de 1,5 mm).

30 Jánó – Jékely 2003. p. 38.

Probele prelevate din scena *Învierii* de pe peretele sudic coincid în ceea ce privește compoziția tencuielii cu cele prelevate din registrul de mijloc.

Compoziția tencuielii registrului inferior, de soclu, al peretelui nordic seamănă cu tencuiala registrului de deasupra, doar proporția liant-agregat diferă. În timp ce proporția var-nisip a tencuielii din registrul de mijloc este 1 : 1, în cazul celui inferior această proporție este 3 : 1.

Probele prelevate din *Legenda Sf. Ladislau* provin cu preponderență din scena introductivă datorită accesibilității.

Cu ajutorul secțiunilor transversale se pot identifica și mai precis tehnicile de realizare. Ceea ce rămâne ascuns ochiului liber, poate fi relevat prin analizele microscopice.

Culoarea solului din scena *Plecării armatei* este ocră verzui, obținut de fapt din ocră și puțin negru. Pe secțiune se poate observa clar că stratul de culoare a fost aplicat direct pe tencuială. Veșmântul pompos al episcopului binecuvântând oștirea prezintă următoarea stratigrafie: pe tencuială s-a aplicat un strat de ocră, peste acesta unul roz, apoi o bandă decorativă albă (foto 24). Pentru obținerea nuanțelor deschise s-a adăugat var la pigmenți. La pictarea motivelor de alb pal de pe vestimentație s-a folosit pur și simplu var, care este aplicat în laviu și pe suprafață, prin strat transparent stratul roz de dedesubt.

Privind scena *Intrarea în Ierusalim* cu ochiul liber, aceasta arată de parcă toată suprafața ar fi fost acoperită mai întâi cu griul cerului, peste care s-ar fi aplicat apoi ocră. Însă stratigrafia probei prelevate din această scenă contrazice această impresie. În realitate s-a adăugat doar negru la ocră, din acest motiv are pictura aspect grizat. Iar cerul din fundal nu este realizat cu albastru deschis, ci cu cărbune vegetal amestecat cu var (foto 24).

Pe proba prelevată din scena *Cinei cea de Taină* se poate vedea că mai întâi a fost pictată fața de masă albă direct pe tencuială, iar peste aceasta s-au trasat faldurile cu ocră.

Petele aparent negre ale scenei *Răstignirii* din registrul inferior au fost originale roșii. Stratigrafia ne arată că pe tencuială s-a pictat mai întâi un strat maroniu, apoi peste acesta un strat roșu, în care se pot vedea particule de cărbune, probabil de origine vegetală. Roșul este acoperit de un strat vărui, pe alocuri fiind vizibilă funinginea care a acoperit suprafața. Stratul ocră provine din detaliul cetății din fundal, iar roșul din mantia Maicii. Toate acestea dovedesc faptul că mai întâi s-a pictat fundalul, apoi elementele arhitecturale și în final figurile.

La proba prelevată din veșmântul lui Hristos se poate vedea că albul, care nu este pur și simplu var, ci este albul Sf. Ioan, a fost aplicat direct pe tencuială, neavând strat pregătitor.

Studiind la microscopul cu lumină polarizată pigmenții folosiți, pe baza proprietăților optico-cristaline s-au putut identifica următorii pigmenți: ocră, ocră-roșu, cărbune vegetal, var și amestecul acestora.

Despre probele prelevate din registrul superior al peretelui sudic se poate afirma că suportul picturilor este o tencuială var-nisip, cu o proporție estimată de cca 1 : 7. Tencuiala conține cuiburi de var, a căror dimensiune nu depășește 2,8 mm. Picurând acid clorhidric 10%, părțile carbonatate produc cu ușurință efervescentă. Frațiunea argiloasă a agregatului nu a fost îndepărtată prin spălare înainte de utilizare. Particulele mai grosiere ale fazei nisipoase sunt între 0,2-2,5 mm. În faza nisipoasă întâlnim fibre vegetale, fibre lemnoase, a căror dimensiune este sub 2,7 mm (foto 25).

Tencuiala registrului inferior al peretelui sudic este asemănătoare tencuielii celor superioare. Diferența constă doar în dimensiunea particulelor de agregat.

Din stratigrafia microscopică se poate constata că atât sub straturile registrului inferior cât și sub cele ale registrului superior se poate identifica câte un strat vărui (foto 26).

La realizarea picturilor s-au folosit următorii pigmenți: ocră roșu, ocră, negru din cărbune vegetal, alb de var, respectiv amestecul acestora.

Suportul probelor prelevate de pe peretele vestic este de asemenea o tencuială de var-nisip, cu o proporție aproximată la cca 1 : 4. În tencuială se găsesc cuiburi de var a căror dimensiune nu depășește 1,5 mm. Culoarea gri a tencuielii se datorează cantității mari de agregat, respectiv fazei argiloase a nisipului. Agregatul se poate împărți în două fracțiuni: una cu particule foarte fine, argiloase și o fracțiune mai grosieră, cu particule între 0,2-3 mm. După dizolvarea părților carbonatate și uscare, rezidul s-a fisurat, ceea ce confirmă conținutul de argile. Agregatul conține muce și fibre vegetale. Ca material adițional conține cămămidă măcinată, dimensiunea particulelor nu depășește 2,5 mm. Chiar și în pofida aditivilor hidraulici, tencuiala prezintă o rezistență redusă, ceea ce se explică probabil prin proporția mare de argile. Tencuiala celor trei registre este identică, așadar este creația aceluiași atelier în aceeași perioadă (foto 27).

Din stratigrafia probelor prelevate din registrul superior lipsește stratul vărui sau de gips menționat de Jékely (foto 28). Pe baza secțiunilor transversale, efectele de culoare dorite s-au obținut prin laviuri suprapuse, asemănător peretelui sudic. Pe baza probei prelevate din chenarul decorativ se poate constata că negrul a fost aplicat direct pe tencuială.

Analizele efectuate cu microscop în lumină polarizată au arătat că pigmenții folosiți sunt: ocră-roșu, ocră, var, cărbune vegetal.

Suportul probelor prelevate din pictura de deasupra intrării sudice este o tencuială bogată în var, proporția liant-agregat fiind cca 4 : 1. În tencuială se regăsesc cuiburi de var ce indică stingerea „uscată” a varului, dimensiunea acestora nu depășește 0,7 mm. Picurând pe probă acid clorhidric 10%, aceasta produce o efervescentă puternică, dar acidul descompune lent părțile carbonatate. Faza nisipoasă constă în primul rând din particule de cuarț, a căror

dimensiune se încadrează între 0,2 și 1,3 mm. Marginile particulelor sunt erodate, culoarea lor este relativ uniformă. Agregatul conține calcar măcinat, mică (0,6-0,8 mm) și cărămidă măcinată (1 mm), dar nu sunt urme de fibre vegetale sau bucăți de cărbune (foto 29).

Pe secțiunea transversală a probelor la microscop se poate vedea că stratul pictural a fost aplicat direct pe tencuială. Pigmenții utilizați au fost ocru-roșu, ocru, cărbune vegetal, var și amestecul acestora.

Despre proba prelevată din pictura murală exterioară se poate constata că este o tencuială var-nisip, în proporție cca. 1 : 2. Tencuiala conține cuiburi de var, a căror dimensiune atinge 1,8 mm. Agregatul este compus dintr-o parte fină, argiloasă și una cu particule mai grosiere (0,2-1 mm). Repartiția granulometrică a acestora este eterogenă, marginile particulelor sunt erodate. Agregatul conține muce, ale căror particule nu depășesc dimensiunea de 1 mm. Tencuiala conține aleatoriu și bucăți de cărbune. Tencuiala nu conține aditivi, precum fibre vegetale sau cărămidă măcinată (foto 30).

Concluzii

Despre picturile murale de la Ghelinta putem concluda că toate sunt realizate în tehnica frescei, dar în multe locuri s-au format doar legături de tip al secco.

Pe peretele nordic al bisericii au fost realizate fresce dispuse pe trei registre suprapuse. Din registrul inferior de la nivelul soclului s-au păstrat doar fragmente.

Cele două cicluri superioare corespund între ele atât în privința stilului cât și în privința tehnicii de realizare. Se pot observa similitudini, dar și unele diferențe. La delimitarea câmpurilor picturale s-a folosit sfoara de trasare îmbibată în culoare roșie. Urmele acesteia (liniile de plesnire) se pot observa la banda decorativă a scenei *Răstignirea*. Schițarea compozițiilor s-a realizat cu ocru și la ambele registre aplicarea culorilor s-a început cu fundalul.

La detaliile fețelor se pot observa diferențe mai mari chiar și în cadrul aceluiași registru. La *Legenda Sf. Ladislau*, unde scenele nu sunt delimitate, pictarea fețelor este identică în cadrul giornateilor. Diferențele se pot observa la nivelul detaliilor. Pe fondul roz închis nuanțele mai deschise s-au aplicat gen mască, iar apoi roșul obrajilor în forma unor pete. Contururile s-au trasat cu brun. Sprâncenele sunt curbate în semicerc. Accentuarea suprafețelor deschise și linia semicirculară a sprâncenelor este caracteristică numai până la scena *Plecării armatei*. Începând cu scena *Bătăliei* apare doar roșeața obrajilor în formă de cerc. Arcul sprâncenelor devine frânt, contururile sunt roșiatică ca și bujorii feței. Culoarea ochilor nu se vede, predomină culoarea de fond a feței. Acestea ori nu au fost pictate ori s-au erodat. Toate aceste caracteristici se pot constata și la fețele din cele două scene ale *Patimilor*, *Cina cea de Taină* și *Spălarea picioarelor*, pictate longitudinal dedesubt.

În cazul registrului superior pictarea fețelor se modifică după îmbinarea giornateii. La registrul inferior, gior-

natele nu au influențat pictarea fețelor, întrucât limita giornateii este între scenele *Cina cea de Taină* și *Spălarea picioarelor*.

La *Legenda Sf. Ladislau* după îmbinarea giornateilor suprafețele deschise la culoare au fost aplicate în straturi fine. Trecerea dinspre culorile închise spre cele deschise s-a făcut accentuat. Fețele sunt mai bogate în detalii, executate mai minuțios. Contururile sunt din nou pictate cu brun închis.

Aureola Sf. Ladislau a fost trasată la toate scenele cu compasul. Punctul de sprijin al compasului se poate vedea peste tot. La scenele *Patimilor* deși toate aureolele sunt cercuri regulate, punctele de sprijin ale compasului se pot vedea numai la scena introductivă. La ambele registre aureolele sunt conturate cu două linii, una brun închis și una albă. La ultimele două scene din *Legenda Sf. Ladislau* conturul alb lipsește.

La prima scenă, coroana Sf. Ladislau se păstrează doar în urme, ea pare a fi diferită de celelalte scene pentru că este conturată cu alb și nu depășește suprafața aureolei. La celelalte scene vârful coroanei sunt mai lungi decât linia aureolei. Coroana este degradată pe toată suprafața aureolei, însă peste coiful Sf. Ladislau, respectiv pe fundal, ea s-a păstrat. Acest lucru se explică probabil prin faptul că tencuiala era deja uscată la momentul pictării coroanei. Întrucât coifurile au fost pictate cu var, acesta a servit ca liant în cantitate suficientă pentru fixarea coroanei pictate pe suprafața sa.

Nici pictarea veșmântului Sf. Ladislau nu este unitară în diferitele scene. La ultimele două scene putem vedea forme pictate cu culoarea de fond, conturate cu brun închis și modulate cu falduri.

Tratarea unitară nu caracterizează nici scenele *Patimilor*. Fețele se schimbă aproape la fiecare scenă. La unele sunt fin detaliate, la altele sunt tratate grosier, ca niște măști.

Comparând realizarea fețelor din cele două registre, putem constata că bujorii feței apar la toate figurile din registrul superior, fiind aplicați ca niște pete, dar lipsesc de pe fața tuturor personajelor din scenele registrului inferior.

Personajele sunt stilizate și alungite. Contrastele lumină-umbră sunt minime. Expresiile fețelor și mișcările sunt schematice, fără expresivitate. Căii realizați în *Legenda Sf. Ladislau* sunt disproporționați, cu picioare lungi, gâtul prea scurt și capul prea mic. Draperiile și contururile faldurilor urmăresc mișcările personajelor. Figurile, părul, barba și faldurile draperiilor sunt accentuate cu linii închise la culoare. Personajele sunt dispuse mai degrabă alăturate, ca în frize, decât una în spatele celeilalte. Simțul spațialității se poate percepe într-o oarecare măsură doar în acele cazuri unde personajele se acoperă între ele. Nici reprezentarea elementelor arhitecturale nu ajută la redarea perspectivei. Fundalul este tratat simplist, doar semnalat, ca un decor. În cazul ambelor registre vegetația reprezentată ne amintește de machete, nici culorile nu sunt realiste.

În cazul picturilor murale de la Ghelinta Zsombor Jékely menționează influențe italiene.³¹ Analizele au arătat că din punct de vedere al tehnicii frescele transilvănene sunt mult sub nivelul celor italienești, sau mai bine zis ele doar imită caracteristicile picturii din duecento-ul italian. Substratul verde al zonelor umbrite ale fețelor apare ca o umbră mai închisă, dar nu întâlnim substrat realizat într-adevăr cu pământ verde. În lucrarea sa Jékely atrage atenția în primul rând asupra similitudinilor și diferențelor privind imaginile, maniera de reprezentare și se referă mai puțin la detaliile tehnicii de pictare.

Constatarea din literatura de specialitate, precum că la cele două serii de picturi murale autorul combină convențiile bizantine cu elemente de tradiție occidentală sunt valabile în primul rând din punct de vedere iconografic, întrucât din punct de vedere tehnic nu se prea pot observa canoanele tratatelor de pictură bizantine. Nu se pot observa nici la nivelul preparării tencuiei, care are trebui să conțină mult var și material fibros de origine vegetală. Deși analizele microscopice au arătat în tencuială conținut de cărămidă măcinată (cu care se dorea mărirea durității tencuiei), fibre vegetale s-au găsit doar accidental.

Analizele microscopice au arătat că suportul frescelor este identic la toate cele trei registre ale peretelui nordic. Deși proporția liant-agregat diferă, materiile prime sunt asemănătoare, ceea ce confirmă faptul că cele trei registre ale peretelui nordic au fost realizate în aceeași perioadă.

Pe peretele sudic pictura a fost realizată tot pe trei registre, dintre care cel superior și cel inferior s-au păstrat doar parțial. Scena *Învierii* așezată pe peretele sudic este ultima scenă a ciclului *Patimilor* dispus pe peretele nordic. Apartenența lor la același ciclu se poate presupune nu numai pe baza continuității iconografice, ci și pe baza analizelor microscopice. Tencuiala se potrivește cu cea a celorlalte scene ale *Patimilor*, precum și tehnica de realizare arată caracteristici asemănătoare.

Atât observațiile de la fața locului, cât și investigațiile microscopice dovedesc că celelalte imagini ale peretelui sudic diferă semnificativ de picturile peretelui nordic, atât în ceea ce privește compoziția suportului cât și ca manieră de pictare. Acest lucru dovedește că imaginile peretelui nordic și sudic au fost realizate în perioade diferite, așa cum susține și Jékely în lucrarea sa.³²

Contrar celor susținute de literatura de specialitate, picturile nu au fost aplicate direct pe tencuială³³, ci peste un strat de spoială de var, care acoperă întreaga suprafață a tencuiei. Peste acesta s-a realizat cu ocră schița compoziției. Asemănător peretelui nordic, nici aici nu se regăsesc urmele unui desen pregătitor incizat.

Între imaginile celor doi pereți, cea mai marcantă di-

ferență constă în tehnica realizării. Aplicarea culorilor s-a realizat în tehnica laviului, ca și la acuarelă. Aplicarea culorilor a avansat de la fundalul de culoare deschisă către culorile mai închise. Pentru obținerea nuanțelor deschise nu s-a adăugat var la pigmenti, ci s-a lăsat stratul alb de var să transpară de sub laviu. Suprafețele de culoare mai închise au fost obținute prin aplicarea mai multor straturi pe aceeași suprafață. Ordinea aplicării straturilor nu este evidentă. Pe unele suprafețe degradate pare că autorul a lucrat concomitent pe toată suprafața, elaborând-o simultan până la starea finală. La imaginile în lumină razantă se poate vedea clar că pe alocuri stratul pictural urmărește textura stratului de var de dedesubt, iar pe alocuri o deformează. Probabil rolul original al acestui strat de var era crearea legăturilor de frescă, de aceea probabil nu era pe deplin uscat la momentul aplicării stratului de culoare. Astfel se explică faptul că era posibil să i se modifice textura la momentul aplicării culorilor. Dar aparent pe alocuri era deja relativ uscat, întrucât culorile i-au preluat textura. Nu este exclus să se fi adăugat la culori clei sau alt liant organic. Prezența acestora este greu de demonstrat și foarte costisitor, iar rezultatele scontate nu sunt pe deplin sigure.

Compoziția celor trei tencuiei este identică, diferențele sunt vizibile în proporția agregat-liant, respectiv în dimensiunea particulelor de nisip. Despre tencuială se poate constata că are o rezistență mecanică slăbită, un conținut ridicat de fracțiune argiloasă și un conținut de var foarte scăzut. Maniera aplicării culorilor este identică, așadar putem afirma cu siguranță că picturile murale sudice au fost create în aceeași perioadă.

În ceea ce privește personajele, ele sunt mai puțin stilizate, fețele sunt fără expresivitate. Personajele sunt și în acest caz disproportionale, ele sunt zvelte, dar nu alungite ca la peretele nordic. Linia faldurilor veșmintelor este moale, fără unghiuri foarte ascuțite. Deși contururile au și în acest caz rol de accent, ele nu sunt atât de marcante, puternice ca pe frescele de pe peretele nordic. În mare parte, veșmintele și coroanele sunt detaliat decorate, cu un colorit bogat. Deși apar elemente arhitecturale, ele nu arată încercări de redare a perspectivei. Personajele sunt dispuse liniar, unul lângă altul, fără a se acoperi între ele.

Pe peretele vestic, frescele sunt dispuse de asemenea pe trei registre. Cele de la nivelul soclului s-au distrus aproape în întregime. Comparându-le cu celelalte fresce ale navei, acestea sunt cele mai grafice. Zsombor Jékely menționează în descrierea citată anterior că aceste fresce ar avea un desen pregătitor³⁴, dar această afirmație este eronată, întrucât detaliile scenelor au fost desenate cu cărbune peste culoarea de fundal. Stratul de var considerat de Jékely a fi unitar, nu apare peste tot, ceea ce poate avea legătură cu culoarea deschisă a fundalului. Nu s-a aplicat neapărat un strat de var pe toată suprafața compoziției, întrucât mai întâi s-a pictat fundalul deschis peste care au

31 Jékely 2003. pp. 49-67.

32 Jékely 2003. p. 50. „Pare cert faptul că cel puțin pictarea peretelui nordic și sudic s-a realizat în întregime atunci în aceeași perioadă...”

33 Jánó – Jékely 2003. p. 38.

34 Jánó – Jékely 2003. p. 38.

fost realizate detaliile figurative. Stratigrafia probelor prelevate de noi din mai multe locuri nu întotdeauna arată stratul de var, ceea ce ne lasă să concludem, că pe alocuri s-a pictat direct pe tencuială.

Imaginile registrului superior sunt foarte degradate, de aceea este foarte dificilă colectarea datelor privind tehnica de realizare a acestora. Pe baza observațiilor în situ și a investigațiilor microscopice putem presupune mai degrabă tehnica al fresco dar cu legături al secco. Așadar tencuiala trebuie să fi fost relativ uscată în momentul aplicării stratului pictural, astfel acesta devenind cu timpul mai vulnerabil și erodat. Nu este exclus să se fi adăugat liant organic la pigmenți, dar faptul că ar fi fost realizat în tehnică al secco nu pare posibil de dovedit.

Compoziția este simplă, personajele sunt disproporționate, aureolele au fost realizate cu mâna liberă, iar reprezentarea perspectivei nici nu s-a încercat. Personajele sunt aliniate una lângă alta. Fundalul este neted, alb, nici un element arhitectural nu întrerupe monotonia sa plană. Contururile fie s-au erodat, fie nu au avut rol primordial de la bun început. Nici măcar în urme nu putem surprinde decorațiuni atât de detaliate precum la *Legenda Sf. Ecaterina* de pe peretele sudic.

În final putem concluda că pe toate cele trei laturi ale navei s-au realizat fresce în trei registre. Dintre acestea, pe latura nordică și vestică la nivelul soclului picturile s-au păstrat doar fragmentar. Picturile celor trei laturi s-au realizat în perioade diferite de către ateliere diferite. S-a evidențiat și s-a dovedit prin investigații microscopice că fiecare latură în parte aparține aceleiași perioade și aceleiași atelier. Din păcate investigațiile menționate nu și-au prea adus aportul la problematica datării. În mare parte atelierele au utilizat ca liant și agregat materialele autohtone, ce se regăseau în zonă. Poate merită să atragem atenția că în cazul peretelui sudic și vestic proporția agregat-liant este neobișnuit de mare. S-a folosit mult prea puțin var și prea mult nisip, cu un conținut ridicat de fracțiune argiloasă. Explicația acestui lucru poate fi faptul că resursele materiale au fost mult prea reduse pentru achiziționarea unor materiale de calitate mai bună sau meșterii nu dețineau cunoștințele necesare. O astfel de tencuială este deja de la început sortită deteriorării, având rezistența mecanică scăzută și fiind pulverulentă.

Contrar presupunerii Danei Jenei, conform căreia pictura de deasupra intrării sudice ar fi fost realizată deodată cu picturile din interior³⁵, tencuiala acesteia diferă de suportul celor din interior. Nu se poate stabili o înrudire cu nici una dintre tencuielile din interior, astfel nu se poate asocia cu ele nici din punctul de vedere al datării.

Scena cu cele două personaje ecvestre de pe peretele exterior al navei arată asemănări în privința tencuielii cu suportul frescelor de pe peretele nordic interior al navei. Pentru stabilirea compoziției tencuielii exterioare s-a

efectuat o singură analiză, ceea ce nu este suficient pentru a confirma că ar proveni din aceeași perioadă cu *Legenda Sf. Ladislau* și ciclul *Patimilor*. Asemănarea tencuielii nu susține presupunerea Danei Jenei, conform căreia fresca s-ar fi creat în sec. al XV-lea, la fel cu detaliul păstrat alături de această scenă.³⁶ În lumina rezultatului acestei analize nu se poate exclude presupunerea că ambele fragmente de pictură murală decapate pe peretele nordic exterior ar proveni din aceeași perioadă.

Imaginile sunt realizate de autor.

BIBLIOGRAFIE

- HUSZKA József (1885): A Szent László legenda Székelyföldi falképekben. In: Archeologiai Értesítő Új folyam V. kötet 3. füzet, szerk. Hampel József, Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, pp. 211-220.
- JÁNÓ Mihály (2008): Színek és legendák. Pallas-Akadémia – Székely Nemzeti Múzeum, Csíkszereda – Sepsiszentgyörgy, / *Muzeul Național Secuiesc, Miercurea Ciuc – Sfântu Gheorghe*.
- JÁNÓ Mihály (2013): A gelencei Szent Imre Műemléktemplom. Háromszék Vármegye, Sepsiszentgyörgy / *Sfântu Gheorghe*.
- JÁNÓ Mihály – JÉKELY Zsombor (2003): A templom épülete és falfestményei. (*Clădirea bisericii și picturile ei murale*) In: Balázs István – János Mihály – Jékely Zsombor – Mihály Ferenc: A gelencei Szent Imre templom. (*Biserica Sf. Emeric de la Ghelința*). Horror Vacui Könyvek I. T3 Kiadó, Sepsiszentgyörgy / *Editura T3, Sfântu Gheorghe*, pp. 7-48.
- JENEI, Dana (1998): Pictura murală exterioară a bisericii Sf. Emeric din Ghelința. Arhiva Direcției Monumentelor Istorice, București. Manuscris în documentația de restaurare a bisericii, derulată între 1995-2002 (Atelier M, Sfântu Gheorghe)
- KÁLNOKY Hugó (1938): Un monument historique du temps des Árpád: L'église de Gelence et ses fresques. In: Nouvelle revue de Hongrie 58. (1938) Février, Soc. Nouv. rev. Hong., Budapest, pp. 37-49.
- KEÖPECZI Sebestyén József (1929): A középkori nyugati műveltség legkeletibb határai. In: Emlékkönyv a Székely Nemzeti Múzeum 50 éves jubileumára. Sepsiszentgyörgy / *Sfântu Gheorghe*, pp. 371-401.
- KEÖPECZI Sebestyén József (1941): Régi székely népi eredetű műemlékeink. Erdélyi Tudományos Füzetek 126. Szerk. Szabó T. Attila, EME kiadása, Kolozsvár / *Editura EME, Chuj*.
- NAGY Géza (1882): A gelencei falfestmények. In: Nemere 57. szám. július 16. Sepsiszentgyörgy / *Sfântu Gheorghe*, pp. 226-227.

35 Dana Jenei nu a definit exact cu care dintre picturile din interior ar fi coincis perioada realizării picturii de deasupra intrării sudice.

36 János – Jékely 2003. p. 25. Dana Jenei consideră că reprezentarea ecvestră de pe peretele nordic exterior al navei s-ar fi realizat în secolul XV, pe când fragmentul găsit tot pe peretele nordic ar fi fost contemporan cu frescele din interior.

ORBÁN Balázs (1869): Székelyföld leírása történelmi, régészeti, természetrajzi s népismereti szempontból. III. kötet. (*Descrierea Secuimii III*). Ráth M., Pest

VORAGINE, Jacobus (1990): *Legenda Aurea*. Harmonia Mundi Könyvek, Helikon, Budapest.

Dr. Erika Tímea Nemes

Artist restaurator pictură

Muzeul Județean Mureș

Tel: +40-723-007-106

E-mail: erikafeketics@yahoo.com

LISTA FOTOGRAFIILOR

Foto 1. Scenele Legendei Sf. Ladislau și ale Patimilor, latura nordică

Foto 2. Scena introductivă a Legendei Sf. Ladislau

Foto 3. Copia în acuarelă a lui József Huszka după scena Învierii din seria Patimilor de pe peretele sudic al navei, respectiv pictura murală originală

Foto 4. Judecata de Apoi, registrul superior al peretele sudic

Foto 5. Legenda Sf. Ecaterina din Alexandria, peretele sudic

Foto 6. Copia în acuarelă a lui József Huszka după Legenda Sf. Iacob. Latura vestică, registrul superior

Foto 7. Latura vestică, în stângă ferestrei, figura sfintei ținând o coroană: imagini în lumină normală și razantă

Foto 8. Latura stângă a intrării vestice, zona de sub cor. Masacrul de la Bethleem și Fuga în Egipt

Foto 9. Latura dreaptă a portalului vestic, zona de sub cor, scenele Încoronarea Mariei și Adormirea Maicii Domnului

Foto 10. Reprezentarea Maica Domnului cu Pruncul deasupra intrării sudice

Foto 11. Latura exterioară nordică a navei, reprezentarea Sf. Emeric

Foto 12. Detalii de pe latura nordică: pe imaginea în lumină razantă se pot observa îmbinările de tencuială dintre registre, respectiv liniile de plesnire care delimitează câmpurile picturale, trasate cu sfoara îmbibată în culoare roșie

Foto 13. Detalii din scena introductivă a Legendei Sf. Ladislau

Foto 14. Detalii din Legenda Sf. Ladislau: în lumină razantă se pot observa unele linii adâncite, trasate cu degetul în momentul netezirii tencuielii, respectiv textura păstoasă a stratului de culoare

Foto 15. Detalii din scena Intrarea în Ierusalim: îmbinările de tencuială, urmele ustensilelor și ale degetelor pot fi observate cu ușurință în lumină razantă, la fel și textura stratului de culoare aplicat păstos și desprinderile în solzi ale stratului pictural, ceea ce indică faptul că tencuiala era

probabil uscată deja în momentul pictării zonei respective, formându-se doar legături al secco

Foto 16. Detalii din scenele Patimilor. În aceste imagini se pot observa diferențele dintre fețele personajelor din diferitele scene. Imagini în lumină normală și razantă

Foto 17. Detaliu din scena Răstignirii, latura nordică

Foto 18. Detalii din scena Învierii, latura sudică, imagini în lumină razantă

Foto 19. Judecata de Apoi. Latura sudică, imagini în lumină normală și lumină razantă

Foto 20. Detalii din Legenda Sf. Ecaterina. Imagini în lumină normală și lumină razantă

Foto 21. Detalii din Legenda Sf. Iacob. Pe imaginile în lumină razantă se observă urmele sfoarei de trasare, folosită pentru delimitarea câmpurilor picturale

Foto 22. Latura vestică, zona de sub cor: îmbinarea puțin înclinată a pontatelor, urmele uneltelor, urmele liniilor de plesnire orizontale și verticale care delimitează câmpurile picturale, trasate cu sfoara îmbibată în culoare roșie. Imagini în lumină razantă

Foto 23. Imagini la stereomicroscop ale probelor de tencuială, respectiv ale fracțiunilor argiloase și nisipoase de agregat pe care le conțin, prelevate din: a) Legenda Sf. Ladislau, b) scena Patimilor, c) zona de soclu a laturii nordice, d) din tencuiala scenei Învierii de pe latura sudică

Foto 24. Imaginea microscopică a stratigrafiei probelor prelevate din Legenda Sf. Ladislau, mărire 20× (stânga), 10× (dreapta)

Foto 25. Probele de tencuială, respectiv fracțiunile argiloase și nisipoase de agregat pe care le conțin, prelevate din a) registrul superior, zona de deasupra corului, b) registrul superior, scena Judecata de Apoi, c) registrul cel inferior, Legenda Sf. Ecaterina. Imagini la stereomicroscop

Foto 26. Stratigrafia microscopică a probelor prelevate din Judecata de Apoi. Mărire 10×

Foto 27. Probele de tencuială, respectiv fracțiunile argiloase și nisipoase de agregat pe care le conțin, prelevate din registrul a) inferior și b) superior al peretelui nordic. Imagini la stereomicroscop

Foto 28. Stratigrafia probelor prelevate din scenele Legendei Sf. Iacob. Mărire 10× (stânga), 20× (dreapta)

Foto 29. Proba de tencuială prelevată din scena situată deasupra portalului sudic, respectiv fracțiunea argilooasă și nisipoasă a agregatului. Imagini la stereomicroscop

Foto 30. Probele de tencuială, respectiv fracțiunile argiloase și nisipoase de agregat pe care le conțin, prelevate din reprezentarea Sf. Emeric. Imagini la stereomicroscop.

Traducere: Krisztina Márton, Márta Guttmann