



Erdélyi Magyar Restaurátor Füzetek 19

ISIS



Erdélyi Magyar Restaurátor Füzetek 19
Revista Restauratorilor Maghiari din Transilvania 19



In memoriam Újvári Mária

Berkenye, 1952. december 16. - Vác, 2018. december 12.

Lektorálták: Bóna István
Kissné Bendefy Márta
Kovács Petronella
Kovácsné Gőgös Ágota
Orosz Katalin
Tóth Eszter
Várfalvi Andrea

Román fordítás: András-Tövissi Júlia
Rauca-Bencze Fruzsina
Csortán Ferenc
Dezső Éva
Márton Krisztina
Mayer Elga

Angol fordítás: Tóth Eszter
és a szerzők

A román szövegek
átolvasásában közreműködtek: Cristi Ispas
Szász Erzsébet

Angol nyelvi lektorálás: Tihanyi Balázs

Címlapterv: Biró Gábor

A borítón: 18. századi női, hímzett selyemcipő,
Iparművészeti Múzeum, Budapest.

© *Minden jog fenntartva*



Erdélyi Magyar Restaurátor Füzetek 19

Alapították:
Károlyi Zita
Kovács Petronella
2000

Felelős kiadó:
Miklós Zoltán

© Haáz Rezső Múzeum, 2019
Székelyudvarhely – 535600 RO
Haberstumpf-villa, Bethlenfalvi út 2-6.

ISBN 978-606-8445-25-0



Erdélyi Magyar Restaurátor Füzetek 19

Szerkesztette:
Kovács Petronella



2019

A konferenciát és a kiadvány megjelenését támogatták:

Bethlen Gábor Alap



Magyar Tudományos Akadémia



Székelyudvarhely Megyei Jogú Város



**SZÉKELYUDVARHELY
MEGYEI JOGÚ VÁROS**

Tartalomjegyzék

Tóth Zsuzsanna	Corvina-kötések az Országos Széchényi Könyvtár gyűjteményében 7 <i>Legături de cărți tip corvina în colecția Bibliotecii Naționale Széchényi</i> 125
Lengyel Boglárka	Pártás kislány a hódoltság korából. A gödöllői párta rekonstrukciója 19 <i>Fetița cu cunună din epoca ocupației otomane. Reconstrucția cununii din Gödöllő</i> 131
Németh György	Homoródszentmártoni Bíró Sámuel és vargyasi Daniel Klára levelesládái. Két rendhagyó szerkezetű kabinetszekrény a 18. század első évtizedéből 27 <i>Lăzile de documente ale lui Sámuel Bíró din Mărtiniș și Klára Daniel din Vârghiș. Două cabineturi cu structură inedită din primul deceniu al secolului al XVIII-lea</i> 138
Moór Anikó	Két pár 18. századi női, hímzett selyemcipő restaurálása 43 <i>Restaurarea a două perechi de pantofi din mătase pentru femei, datând din secolul al XVIII-lea</i> 148
Várfalvi Andrea – Szabó Csabáné – Sikéné Kovács Melinda	A visontai Szent Kereszt felmagasztalása templom feltárásából származó 18. századi férfi öltözet 53 <i>Restaurarea veșmântului bărbătesc de secol XVIII, provenit din dezvelirile arheologice întreprinse în biserica Înălțarea Sfintei Cruci de la Visonta</i> 154
Danielisz Dóra	„Fából csinált és zsendellyel fedett...” Faszerkezetek egykor és most Háromszék református templomépítészetében 65 „Făcut din lemn și acoperit cu șindrilă...” <i>Structuri de lemn în trecut și în prezent în arhitectura bisericească din ținutul Trei Scaune</i> 161
Emődi András	Tébi János nagyváradi lakatosmester toronyórái. Gondolatok régi óraszerkezetek lehetséges sorsáról 75 <i>Orologiile meșterului lăcătuș János Tébi din Oradea. Gânduri despre soarta posibilă a unor vechi mecanisme de ceas</i> 167
Kürtösi Brigitta Mária	Képzőművészeti alkotások mozaiktechnikájú rekonstrukciói 89 <i>Reconstrucția unor creații de artă plastică prin tehnica mozaicului</i> 176
Puskás Éva – Sulyok László	A Szatmárnémeti Székesegyház és Egyházművészeti Gyűjtemény bemutatása 95 <i>Prezentarea Catedralei romano-catolice din Satu Mare și a Colecției de Artă Bisericească</i> 180

Mátyás Viktória Beatrix	Kortárs festmények esztétikai kiegészítése – elméleti és gyakorlati problémák	107
	<i>Integrarea cromatică a picturilor contemporane – probleme teoretice și practice</i>	185
Pápay Kornélia	Beszámoló a műtárgyak esztétikai szempontból zavaró szörmehiányainak pótlására tett kísérlet tapasztalatairól	119
	<i>Dare de seamă despre experimentul încercării completării lipsurilor de blană a unor obiecte de artă, deranjante din punct de vedere estetic</i>	193
Abstracts.....		197
Erdélyi Magyar Restaurátorok XIX. Továbbképző Konferenciája A résztvevők címlistája		203

Corvina-kötések az Országos Széchényi Könyvtár gyűjteményében

Tóth Zsuzsanna

A 2018-as Mátyás év alkalmából az Országos Széchényi Könyvtár nagyszabású corvina kiállítást szervezett¹, melynek részeként megújult a corvina honlap.² Ennek keretében került sor a könyvtárban őrzött corvinák szisztematikus díszítés és készítéstechnikai felmérésére³, mely ezidáig nem történt meg. Ekkor nemcsak a corvina-kötésben lévő, hanem az OSZK gyűjteményében őrzött összes, a Corvina könyvtár részét képező kötés adatait is felvettük. Mai kötésállapotukat attól függetlenül rögzítettük, hogy korabeli, javított vagy átkötésben maradtak fenn. A kutatás a corvina-kötés típus megismerésére, jellemzőinek összegyűjtésére irányult. A felmérés során az egykori, sőt a fennmaradt kötéseknek csak töredékére volt rálátásunk, ennek ellenére az információmorzsákból kirajzolódott a kötéstípus képe.

Mátyás könyvtárát 2000-2500 kötetre teszik a kutatók. Uralkodásának utolsó évtizedében történt a könyvtár legjelentősebb gyarapodása és beemelése a királyi reprezentációba. A legújabb kutatások⁴ szerint a budai másoló műhely is ekkor működött, mely nemcsak a kötésben, de a kéziratok díszítésében is egységes stílus kialakítására törekedett. A szétszóródott könyvtárból kb. kétszáz kötet ismert és ebből negyvenre tehető a jellegzetes bőr corvina-kötések száma. Az OSZK gyűjteményében ebből 12 található. Nemcsak bőr-, hanem bársony- és selyemkötések is készültek Mátyás számára. Selyemkötés nincs az OSZK-ban, bársony is csak négy darab (1-2. kép).

A könyvkötőműhely működésének, tíz-, egyes kutatók szerint öt éves időszaka alatt, a könyvtár köteteinek csak egy részére kerülhetett a jellegzetes aranyozott, vaknyomas, festett és rátétdíszes, bőr corvina-kötés.

Ezt a feltevést igazolják a szintén a Corvina könyvtárból származó egykorú, de nem corvina-kötések. Mátyás szoros itáliai kapcsolatai révén nemcsak kéziratok és másolt kötetek, hanem miniátorok és minden bizonynyal könyvkötők is érkeztek Budára. A műhelyről nem maradtak fenn adatok, de a Budán keletkezett kéziratok kötése is igazolják készítésük helyi mivoltát. A jellegzetes corvina-kötések nem előkép nélküliek, mind kötés-, mind díszítéstechnikájuk elemeit megtalálhatjuk az itá-



1. kép. Bársonykötésű corvina.



2. kép. Börkötésű corvina.

liai reneszánsz kötések, melyek példányai bekerültek és közülük néhány fenn is maradt a Corvina könyvtárban (pl. OSZK. Cod. Lat.344., OSZK Cod. Lat. 415., OSZK Cod. Lat. 418. és a Győrben Egyházmegyei Kincstár és Könyvtár gyűjteményében őrzött Armadio. I. No. 1. jelzetű kötésen). Megtalálhatjuk díszítésükön az aranyozott rátétdíszeket, a poncolt aranymetszést, a vaknyomas fonatdíszeket, a gerincmezők rombuszhálós díszítését stb. és természetesen a centrális elrendezést, kötéstechnikájuk pedig szinte lépésről lépésre megegyezik a corvina-kötésekkel (3-4. kép).

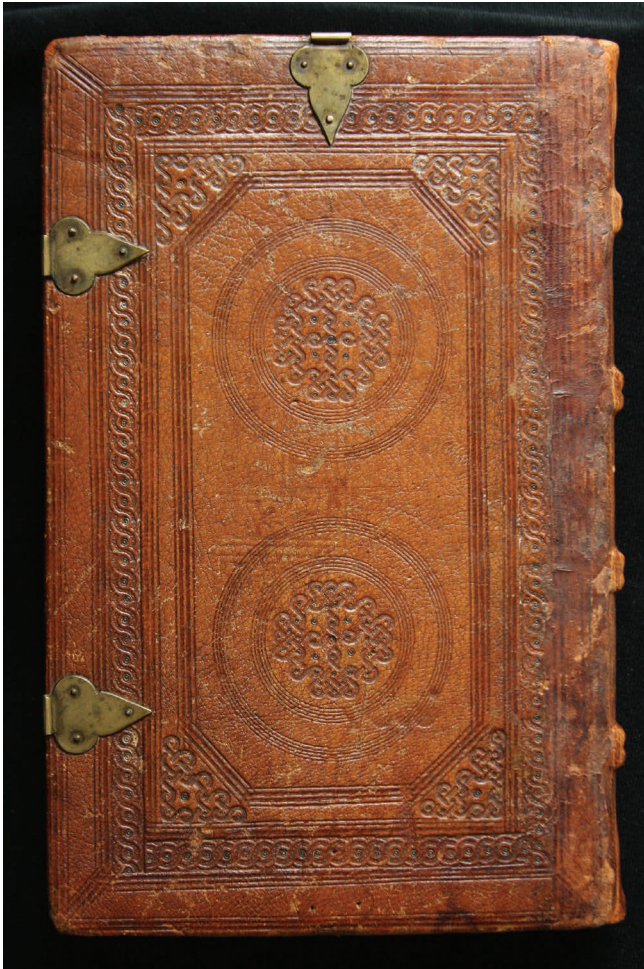
E kötések annak ellenére szorosan veendő előképek, hogy még ezeket sem tekinthetjük teljesen zárt, egységes kötéstípusnak. Budán azonban a könyvkötő az elemeiből kétségen kívül egy jól elkülöníthető, látványos megjelenésű kötécsoportot alakított ki. A műhelyben dolgozók létszámáról nincs információ, elképzelhető egy vagy többfős műhely is. A kódexek kötéstechnikája nem teljesen egységes, a kisebb eltéréseket, variációkat okozhatta

¹ A Corvina könyvtár budai műhelye címmel, 2018. november 6. és 2019. február 10. között volt látható.

² <https://www.corvina.oszk.hu/>.

³ A felmérést Vilesek Andrea (papír és könyvrestaurátor, OSZK) és a szerző végezte.

⁴ Zsupán – Földesi 2018.



3. kép. Itáliai reneszánsz kötés. Cod. Lat. 344.



4. kép. Itáliai reneszánsz kötés. Armadio. I. No. 1.

a készítésük között eltelt idő, de a vezető mester mellett dolgozó könyvkötők vagy segédek munkájabeli különbség is.

A kötéstípus jellegzetességeit az alábbiakban a könyvkötés lépéseit követve vehetjük számba.

Első lépésként a sorbarendezett ívekhez előzéket készítettek.

Az előzékek a kötetek legsérülékenyebb részei, ezért eredeti szerkezetüket sokszor nehéz meghatározni. A corvinákon az előzéket legtöbbször egy levélpár alkotja, amit az ívekhez fűztek, és általában a külső vagy mindkét levélüket a lapoknál kisebbre vágták. Néhány esetben a kódex utolsó, nem teljesen beírt ívének utolsó levelei kerültek előzék funkcióba. Az előzékek általában nincsenek kiragasztva és feltehetően nem is voltak. A kiragasztás nyoma csak a Cod. Lat. 241. jelzetű bársonykötésű corvinán figyelhető meg és a tábla belső oldalán fehér réteget alkotva jelenik meg (5. kép).

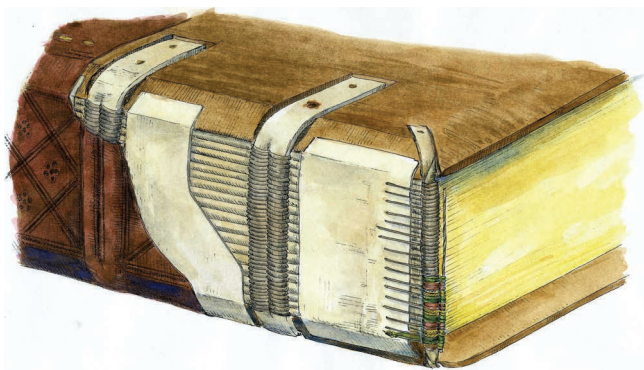
A köteteket dupla, fehér bőrbordára fűzték fűzponttal. A szintén bőrből készült oromszegőalapokat külön menetben rögzítették az ívekhez, oly módon, hogy az alapot rögzítő öltésekkel a fűzponthoz fölöttéig öltöttek egy kb. cm-es szakasz kihagyásával. Az oromszegőalapokat legtöbbször szintén fehér bőrszalag alkotja, de a Cod. Lat. 345. kö-

tésen vörösbarna bőralapot találtunk. A kötetek gerincét fehér bőrral kasírozták meg a bordák között, a felső borda fölött és az alsó borda alatt is. A kasírozás kitölti a bordamezőket, de a gerincszélességet alig, 5-7 mm-rel, haladja meg (6. kép).

A vizsgálható kötésekben az oromszegőalapok rögzítése a kasírozáson keresztül történt. Az oromszegők himzése a bőr és a bársonykötéseken hasonló színekkel, és fémfonállal történt, de eltérő öltéssel.



5. kép. Előzék kiragasztásának nyoma a táblán. Cod. Lat. 241.



6. kép. A corvina-kötés sematikus rajza.



7. kép. Az emeletes oromszegő. Cod. Lat. 370.



8. kép. A halszállás hímzésű oromszegő. Cod. Lat. 241.



9. kép. Az oromszegő színrekonstrukciója.

A hímzéshez zöld és hússzínű selyemszálat és egy vizsgálat tanúsága szerint, sárga selyem bélfonal köré tekert, egyoldalon aranyozott ezüstszálat használtak⁵. Az

⁵ A Cod. Lat. 121. jelzetű corvina oromszegőjének fémfonalát Sipos Enikő restaurátor vizsgálta 1988-ban.

OSZK-ban őrzött corvinák bőrkötéseire emeletes oromszegőt varrtak (7. kép) a bársonykötésekre halszállkását (8-9. kép), de elképzelhető, hogy az öltéstípus nem kötődött ilyen szorosan a kötés anyagához. A Cod. Lat. 345.-ös kötés emeletes oromszegőjét csak fémfonallal és hússzínű fonallal hímezték.

A metszések díszítése a bársony és bőrkötéseknél eltérő. A bőrkötések mindhárom metszése poncolt, aranyozott. A poncolás mintája legtöbbször rosszul kivehető, apró ismétlődő motívumokból áll, melyeket több sorba rendeztek, vagy a díszítés rombuszhálót alkot, osztásaiba nyomott elemekkel. A legtöbb kötésen a táblák mentén, a díszítést közrefogó, a táblákkal párhuzamos pontsorok is megfigyelhetők.

A bársonykötések metszése aranyozott, festett és poncolt (10-11. kép). A festést arany alapon virágfüzerek alkotják, melyek fejnél és lábnál megegyeznek. A virágfüzerek festett elemeit körbeponcolták, de a poncolás vonalai a festett elemek körül újabb motívumokat is kirajzolnak (12. kép). A kötetek hosszmetzésére a kötet írójának és címének rövidítése került keretbe foglalva, két oldalán szintén virágfüzerekkel. A feliratok arra utalnak, hogy a bársonykötéseket a hosszmetzésükkel kifelé fordítva fektetve tárolták a polcokon. A feliratok betűtálpai, nem egységesen, vagy az elő- vagy a háttábla felé for-



10. kép. A fejmetszés rajza. Cod. Lat. 234.



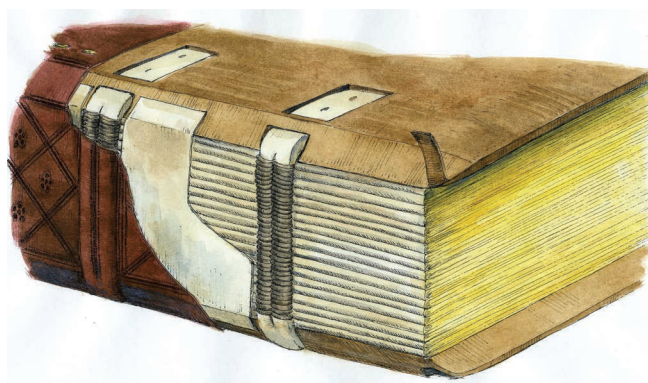
11. kép. A hosszmetzés rajza. Cod. Lat. 234.



12. kép. A festett motívum körül futó poncolás a metszésen. Cod. Lat. 234.

dulnak. A metszések kopottak, díszítésük néhol alig ki-
vehető, festésük néhány színre korlátozódik. A Cod. Lat.
529. jelzetű corvina épebben fennmaradt metszése azon-
ban arra utal, hogy színviláguk eredetileg sokkal gazda-
gabb lehetett, a növényi ornamentikát árnyalással tették
plasztikusabbá a csúcspéneket fehér színnel emelték ki.
Ez a festett, aranyozott és poncolt metszészíntés a budai
műhelyre jellemző és elkülöníti az amúgy díszítetlen bár-
sonykötéseket más műhelyek munkáitól.⁶

A felmért kötések táblái egységesen bükkfából készül-
tek, széles peremmel. A táblák belső oldala a metszések
mentén rézsútolt, gerincoldalon nem, vagy csak néhány
esetben, keskeny sávban. A táblák külső oldala gerincnél
meredeken rézsútolt teljes vastagságában, a többi oldalon,
a szélek szabálytalan reszelésével, általában enyhén dom-
borúra kiképzett.



13. kép. A rajzon megfigyelhetjük az oromszegőalapnak kialakított
helyet és a betáblázás másik módját, amikor a bordákat a tábla élén
keresztül vezetik a táblák színére.

Egyes esetekben ez a domborúság nem észlelhető.
A táblák kidolgozottsága is eltérő, van simára kiképzett
és van, amelyiken durva szerszámnyomok látszanak. A
bordák rögzítése a táblákhoz kétféle módon történhetett,
a táblák külső oldalán futó vájatba, vagy a táblák élén
bevezetve és hasonlóképpen a táblák szintjébe süllyesztve.
A köteteket záró szíjak vagy szalagok helyét szintén
bemélyítették, de a táblák élén nem alakítottak ki helyet
számukra. A bőrkötések csatjainak a szíjakhoz hasonló
helyet alakítottak ki a táblákban. Az oromszegőalapok
helyét a táblák külső oldalán futó, a tábla sarkából kiindu-
ló vájat alkotja. A bordákat és oromszegőalapokat a táb-
lákhöz rögzíthették vas, fa és rézszögekkel egyaránt, akár
egy kötésen belül is többfélet használva.⁷ A gerinc bőr-
kasírozásainak végeit a táblák külső oldalának rézsútolá-
sára ragasztották ki. A kötetek gerince egyenes, legfeljebb
enyhén gömbölyített lehetett.



14. kép. A bársonyborítás szövetszéle. Cod. Lat. 121.

A bársonykötések díszítetlenek, borításuk lila és vö-
rös színű nyírott bársony⁸, a lila színűek sötétebb és vilá-
gosabb színnel és rózsaszínes árnyalattal szabálytalanul
sávozottak. A Cod. Lat. 234. és a Cod. Lat. 121. jelzetű
kötet beütésén fennmaradt a bársony szövetszéle, mely-
nek színe és szövése a bársony minőségét jelzi (14. kép).⁹
A fennmaradt szövetszélek a vörös és lila kötésekben meg-
egyeznek, azonos minőségű és minden valószínűség szer-
int azonos műhelyben készült bársonyra utalnak, melyek
feltehetően importból származtak.

A bőrkötések borításának anyaga kecskebőr, melynek
mély barnászörös színét növényi cserzőanyag és a cserzés
után a felületre felvitt vörös színezék alakítja ki. A borító-
bőrt általában rendkívül szűken mérték, a Cod. Lat. 438.
táblájának egy rövid szakaszán még a tábla élét sem takar-
ja (15. kép). Talán ezért nem vágták le a bőr elvékonyított
szélét, hanem hagyták szabálytalanra, egyes esetekben
cafrangosra a beütéseken. A sarkok bevágtak, legtöbb
táblán hosszan benyúló vágások jelzik a sarokkialakítás-
kor feleslegessé váló bőr levágásának nyomát (16. kép). A
bársonykötések sarkai hasonlóképpen kialakítottak.



15. kép. Fedetlenül maradt táblaél. Cod. Lat. 438.

⁶ Zsupán – Földesi 2018. pp. 131-132.

⁷ A bordák és oromszegőalapok rögzítéseit csak a sérült kötésekben és a
korábbi dokumentációkat felhasználva vizsgálhattuk.

⁸ Az információ Várfalvi Andreától, a Magyar Nemzeti Múzeum Orszá-
gos Restaurátor és Restaurátorképző Központ textilrestaurátor-művé-
szétől származik.

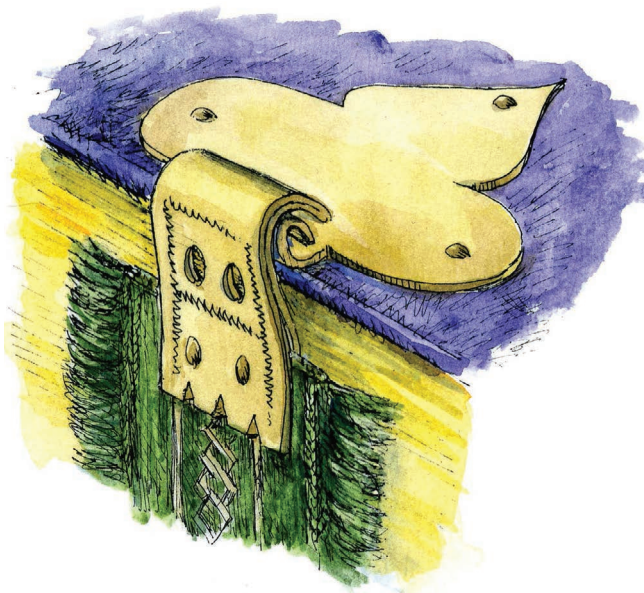
⁹ Landini 2017.



16. kép. Sarok kialakítása, a vágások nyomával. Cod. Lat. 425.

A kódexeket négy csatpár zárta, a csatok a háttáblára záródnak. A corvinák csatjai a karmos csattípusba tartoznak, mely az Alpoktól délre terjedt el (17. kép). A sárgaréz lemezből készült csatok formái jellemzője, hogy a táblán lévő csat peremét önmagára visszahajlították és az így kialakított hengeres kiemelkedésbe kapaszkodnak a szíjon vagy szalagon lévő párdarabok.

A corvinák bársony és bőrkötéseinek csatja némi képp eltér, annak ellenére, hogy típusuk megegyezik. A bársonykötések háttábláin a csattípus amúgy változatos formái közül csak a háromkaréjos jelenik meg három változatban (18. kép). A formák egy kötésen belül is eltérhetnek (OSZK Cod. Lat. 241.). A bársonykötéseken a köteteket szalagok zárták, melyeknek csak töredékei maradtak fenn, a rajtuk lévő csatok elvesztek. Típusuk szerint ezek, függetlenül a táblán lévő formától egyszerű téglalapot formázhattak, félbehajtott lemezből készültek, melyek hajtásoldalát teljes szélességben kampósra hajlították. A csat félbehajtott lemezei közé csúsztatták és ott rögzítették a szalagokat. A fennmaradt szalagtöredékek



17. kép. A karmos csattípus tipikus formája.

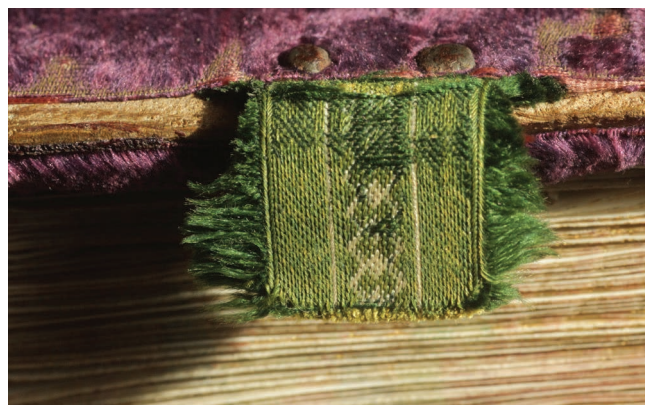
kártyaszövessel¹⁰, beszövött mintával, két szélükön rojttal díszítve készültek (19. kép). A szalagokat leszorító nélkül, csak nagy domború fejú vasszögekkel rögzítették. A szalagok a lila bársonykötéseken zöld színűek, a vörös borításún bordók.

A gyűjtemény egyetlen vörös bársonykötésén egyedi ötvösmunkájú csatokat találunk. A csatok ezüsből, öntéssel készültek, tüziaranyozottak, és mind az elő-, mind a háttáblán megjelennek, két szembeforduló delfint formáznak, melyek címert fognak közre. A szintén ezüst alapra készült zománcozott címerek betétként kerültek a csatokra. A betétek nem tüziaranyozottak, így keskeny kilátszó szegélyük ezüstsínű. A címerek kétféle ábrával, Mátyás hollós címerével és az egyesített cseh-magyar címerrel készültek (20-21. kép). Az előtáblán lévő csatokhoz zsanérral kapcsolódnak a mindkét végükön fém lezárású szalagok, melyeknek horgas végei a háttáblán lévő csat peremébe kapaszkodtak (22. kép). A csatpárokat vésett jelekkel összejelölték (23-24. kép).

A bőrkötések csatjai szintén a karmos csattípusba tartoznak, de csatmegoldásuk csak a corvina-kötésekre jellemző. A táblán lévő egyszerű, téglalapot formázó fém



18. kép. Háromkaréjos csat a táblán, megfigyelhetjük körülötte a bársony sávozottságát. Cod. Lat. 234.



19. kép. Kártyaszövessel készített, beszövött mintával és rojttal díszített szalag töredéke, melyet vasszögekkel rögzítettek a táblához. Cod. Lat. 234.

¹⁰ Nagy Rebekának, az Iparművészeti Múzeum textilrestaurátor-művészének meghatározása.



20. kép. Mátyás hollós családi címerével díszített csat.
Cod. Lat. 121.



21. kép. Mátyás egyesített cseh-magyar címerével díszített csat.
Cod. Lat. 121.



22. kép. Az előtáblához zsanérral kapcsolódó szalag. Cod. Lat. 121.

csatokat még a bőr felhúzása előtt rögzítették a számukra kialakított helyre a táblán és ezek a bőrfelhúzással takarásba kerültek (25-26. kép). A tábla szélén hollétüket csak egy kidudorodás jelezte, amibe a csat párja kapaszkodott a könyv zárásakor (27. kép).

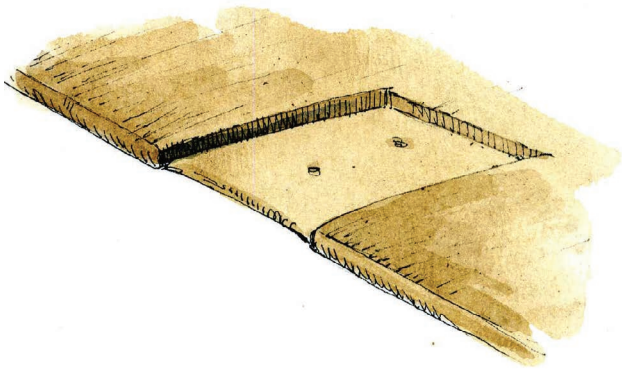
Szintén a bőr felhúzása előtt rögzítették a szíjakat vagy szalagokat a táblákhoz, rögzítésük így nem jelenik meg a borításon. A bőrkötéseken mind szalagokat, mind bőrszík töredékeket találtunk. A maradványok alapján a bőrszíjak hajtottak voltak. A szalagok hasonlóan a bársonykötésekéhez kártyaszövással készültek, beszövött mintával vagy minta nélkül, esetleg rojtokkal díszítve, piros, zöld és töredékessége miatt nehezen meghatározható, talán kékesli-la színben. A fennmaradt csatok félbehajtottak, a típusnak



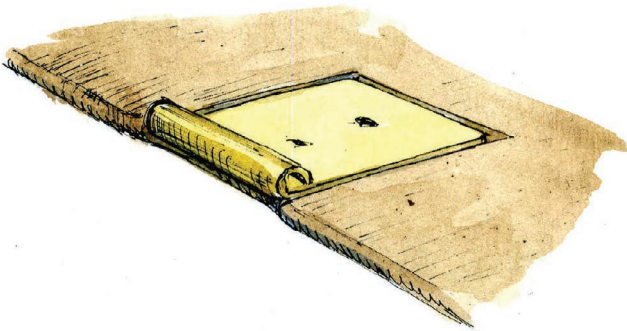
23. kép. Az előtáblához zsanérral kapcsolódó szalag fémvégződését párdarabjához jelölték. Cod. Lat. 121.



24. kép. A csat összejelölt párdarabja a háttáblán.
Cod. Lat. 121.



25. kép. A csat helyének kialakítása a táblán a bőrkötésű corvinákon.



26. kép. A táblán kialakított mélyedésbe simuló csat.



27. kép. Bőrrel beborított csat. Cod. Lat. 358.

megfelelően egyszerű téglalapot formáznak, kevésbé díszítettek (28. kép). A szalagokra a csatokat rézszegekkel szerelték fel, a táblákra a csatokat és szalagokat réz vagy faszögekkel rögzítették a bőrborítás alatt (29. kép).¹¹ Ennek eredményeképpen a táblákon sem a csatok, sem a szíjak vagy szalagok rögzítése nem jelent meg és nem törte meg a díszítés egységét. Így a bőrkötések díszítésére az általános szokástól eltérően a csatok, szíjak vagy szalagok

¹¹ A csatokat, szalagokat, szíjakat a könyvkötésben fémszögekkel rögzítik, faszög használata kivételesnek tűnik.

rögzítése után került sor, ami megelőzte a bőrfelhúzást is és különösen a szalagok esetében okozhatott nehézséget.

A corvina-kötések pompát és gazdagságot sugároznak, tábláikat aranyozással, ezüstözéssel, vaknyomással, rátétekkel és festéssel díszítették. Ezek a technikák már az itáliai reneszánsz kötésein is felfedezhetők, de ilyen gazdagon aranyozott kötéseket nem ismerünk közöttük.

A corvinák elő- és háttábláinak díszítése megegyezik, attól eltekintve, hogy a háttáblán fejnél olvashatjuk a kötet szerzőjének nevét és címének rövidítését. Ez és a kötetek háttáblára záródása utal a kötetek tárolására, mely feltehetőleg az előtáblán történt oly módon, hogy a címfelirat olvasható legyen. A kötéseket hagyományosan hangsúlyos középdíszes, ötkörös, architektonikus és területmustrás díszítésűekre osztják fel (30a.-30b. kép).¹² Területmustrás díszítésű kötés nincs az OSZK tulajdonában, architektonikus sem, csak egy olyan kötet, amelyet Mátyásnak készítettek, de már Ulászló számára kötötték be (Cod. Lat. 417.), minden bizonnyal a Corvina könyvtár architektonikus kötéseinek mintájára¹³, de más metszésű azonos vagy hasonló motívumú bélyegzőket használva. Az ötkörös díszítésű kötések közül egy található a gyűjteményben (Cod. Lat. 345.) (30b. kép). Ezen sokkal hangsúlyosabban jelenik meg a festés a négy kör háttere-



28. kép. A típusra jellemző egyszerű kivitelű csat. Cod. Lat. 370.



29. kép. Szalagokat rögzítő faszögek végei a táblák belső oldalán. Cod. Lat. 429.

¹² Gottlieb 1910.

¹³ Pl. Bécs, ÖNB, Cod. 656.



30a. kép. A hangsúlyos középdíszú és az ötkörös corvina-kötésű kódexek tablái.
Felső sor: Cod. Lat. 370., Cod. Lat. 358., Cod. Lat. 428. Alsó sor: Cod. Lat. 425., Cod. Lat. 160., Cod. Lat. 423.

ként, mint a hangsúlyos középdíszes kötéseknel. A kötésen olyan élénk színű rátéttel is találkozhatunk, amelynek helyén a bőrborítást teljes keresztmetszetében kivágták, majd a mélyedésbe egy sokkal vékonyabb festett bőrt ragasztottak, a címerpajzs pedig a kötéstábla közepéről a keretmező felső részébe került.

A legtöbb kötésen a táblák díszítése centrális elrendezésű, megfelelően a reneszánsz díszítési mód kialakuló szabályainak. A táblákon egyre szűkülő keretek zárják körbe a középmezőt. A keretek száma még nem túl magas¹⁴, a tábla jelentős részét a középmező foglalja el. A hangsúlyozott középdíszú táblák díszítésének felépítése nagyon hasonló,

annak ellenére, hogy nem találunk két azonosat közöttük. A táblákat aranyozott rátétdíszű kettőskörök sora kereteli, melyet kétoldalról vaknyomásos léniák zárnak közre. A háttáblán fejnél e kettőskörök gyöngysorának helyére kerül a címfelirat. A következő szűkebb keretmezőt vaknyomásos fonatdísz tölti ki, melynek közeit, szórtan, festett vagy aranyozott kör vagy kettőskör rátétekkel díszítették (31. kép). Ez a keret fejnél és lábnál jellemzően szélesebb, míg a hosszanti oldalak mentén keskenyebb.

A következő aranyozott léniával nyomott keret a kötéstábla középmezőjét határolja el, melyben a keleties vonalú középdísz látható központjában a címerrel.

A címerek legtöbb kötésen Mátyás egyesített cseh-magyar címerét jelentik, ezeken a címerpajzs körvonala és negyedelése kék színnel festett volt, a mezők vágásai ezüsttel nyomottak és ezüstszerűek lehettek az oroszlanok

¹⁴ Az Alpoktól északra kissé később elterjedő német reneszánsz kötésekben a keretek száma általában lényegesen magasabb lehet, a középmező pedig arányaiban jóval kisebb.



30b. kép. Hangsúlyos középdíszű kódexek táblái és az ötkörös corvina-kötésű kódex táblája.
Felső sor: Cod. Lat. 422., Cod. Lat. 427., Cod. Lat. 429. Alsó sor: Cod. Lat. 438., Cod. Lat. 414., Cod. Lat. 345.

körvonalai is (32., 34. kép). Megsötétedésük miatt megjelenésük lényegesen eltér a készítésük idején látottaktól. Csak egy kötetben látható Mátyás családi címere (Cod. Lat. 425.), a kék címerpajzson, arany ágon álló, csőrében aranygyűrűt tartó fekete hollóval (33. kép). Mindkét címerváltozat esetében azonban azonos a címer fölött lévő aranyozott korona, melynek bélése kékre festett. A címer alól sugárirányba kiinduló, indára fűzött burjánzó virágbokrok töltik ki a középdísz, melyeket apró egyesbélyegzők használatával építettek fel.

A középdísz virágbokrai tengelyesen szimmetrikusak, gondosan komponáltak. A középdísz vonalára rímelő, gyakran íves lezárású sarokdíszek kerültek a középmező sarkaiba. A középmezőt a sarokdíszek belső vonalában futó szalagszerű, szinte tömören aranyozott keret határolja. Hasonló szalagszerű aranyozás vagy rátétes kettős-



31. kép. Festéssel és bőrintarziával díszített kötéstábla, részlet. Cod. Lat. 345.



32. kép. Mátyás egyesített cseh-magyar címere. Cod. Lat. 370.



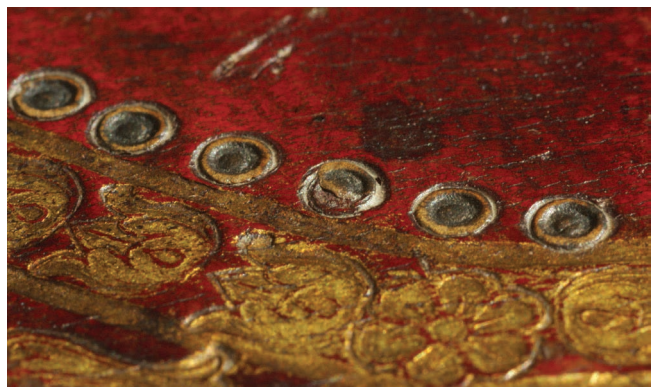
33. kép. Mátyás családi címere. Cod. Lat. 425.

körök sora, esetleg mindkettő öleli körül és egyben kontúrozza a középdísz. A kettőskörök futhatnak két sorban is, vagy aranyozott léniával határolt keretben, de szabadon az aranyozott keret mentén is, szorosan a középdísz vonalát követve. A keretekben előforduló nagyobb méretű kettőskör rátétek lehetnek aranyozottak vagy színesre festettek, alapjuk fehér vagy nagyon világos leheletvékony bőr. Kék és zöld színben fordulnak elő, a színek mindig külön sorokat alkotnak. A kisebb méretű kör vagy kettőskör rátétek szórtnak, legtöbbször a fonatdísz közeiben jelennek

meg, szintén lehetnek aranyozottak vagy festettek, de színük nem határozható meg, általában csak színét vesztett alapjukat, esetleg elszennyeződött felületüket láthatjuk a kötéseken (35-36. kép). Néhány helyen megfigyelhetjük a díszítés előkészítésének szerkesztő vonalait is, melyeket a díszítés általában elfed: a karccal meghúzott oldalfelezőket, melyek egybeesnek a szimmetriatengelyekkel, azokat a karcokat, amelyek a címfelirat betűinek sorát fogják közre, és a kettőskörök sorának középvonalában húzottakat is (37. kép).



34. kép. Kék festésnyomok a címer körvonalán. Cod. Lat. 422.



35. kép. A ráté kettősköröket világos színű kékre festett bőrből vágták ki. Cod. Lat. 370.



36. kép. Festett és aranyozott rátétek a kötéstáblán, a fonatdísz közeiben lévő rátétek színe nem meghatározható, készítésekor valószínűleg élesen elvált a háttértől. Cod. Lat. 414.



37. kép. A díszítmény tengelyét kijelölő karc. Cod. lat. 160.



38. kép. A gerinc díszítése a léniázás alól kibukkanó sodrott zsineg lekötésnyomaival. Cod. Lat. 370.

A kötetek gerince csak vaknyomással díszített. A bordákat és az oromszegők vonalát hármastételes léniák hangsúlyozzák, melyek nem futnak túl a gerincen és együtt határolják a gerincmezőket a táblák mentén futó léniákkal. A gerincmezőket átlósan nyomott léniákkal sűrűbb vagy ritkább rombuszhálóval díszítették, az osztásokba rozettá-

kat nyomva. Szintén léniákat húztak a dupla bordák osztásaiba is, ezek és a bordák mentén futó léniák fedték el a bordák lekötésének zsinórnyomait.

Az ismert corvina-kötések díszítéséhez 47 nyomóformát használtak, melyek közül néhány az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött corvina-kötéseken nem fordul elő.

Több kódexen találkozhatunk lánc rögzítésének nyomával. A lenyomatok formája és mérete megegyezik, de feltehetően nem a Corvina könyvtárban került a kötésekre, hanem később, más gyűjteményben.

A corvinák kötéstechnikája az Alpoktól délre eső területen kialakult kötéstípushoz, az itáliai reneszánsz kötésekhez szorosan kapcsolódva, annak lefűződéséért képez önálló kötéscsoportot, mely kötéstípus néhány elemében a bizánci kötések hagyományait folytatja és a terjeszkedő oszmán birodalomból érkező hatások eredményeképpen keleties jegyeket is magába olvasztott. Ez utóbbi hatás főleg a díszítőmotívumokban jelenik meg és a corvinák dúsán aranyozott tábláin teljesedik ki. Magyarországon a reneszánsz elterjedése főként a királyi udvarhoz köthető, a szorossá váló itáliai kapcsolatok eredményeképpen az országba bekerült kötések és a budai műhely hatást gyakorolt a helyi, még gótikus stílusban alkotó műhelyekre. Ennek eredményeképpen a gótikus kötések hagyományai keverednek az új formákkal, létrehozva a magyar reneszánsz kötésekét. Ennek során a korábbi, robusztus megjelenésű gótikus kötetek filigránabbá válnak, általános lesz a táblák belső oldalának rézsútólása, miközben a peremek megnyúlnak, és új reneszánsz díszítő motívumok jelennek meg, keveredve kedvelt és megőrzött gótikus motívumokkal. A kötésekben a corvina-kötésekéhez mérten jóval szerényebb mértékben megtalálhatjuk az aranyozást, a bőrrátéteket és a festést is, annak ellenére, hogy alapvetően a kötések vaknyomással díszítették. A hagyományosan inkább az Alpoktól északra eső területre kötődő könyvkötési szokások a királyi udvar felől érkező hatásokat magukba szívják, de nem veszik át minden elemét. Nem terjed el a könyvek háttáblára záródása, a könyvek négy csatpár általi zárása, a textil szalagok használata, és a karmos kapocstípus sem. A magyar reneszánsz kötések készítésének a török előre nyomulása, Mohács és majd Buda elfoglalása vetett véget. Ugyanerre az időre esik a királyi könyvtár pusztulása, teljes szétszóródása is.

A könyvkötés változása nemcsak a reneszánsz stílus hatásának eredményeképpen kezdődött el, a 15. század végére még nagyobb hatást gyakorolt rá a könyvnyomtatás terjedése, a keletkező könyvek számának ugrásszerű növekedése, mely az 1500-as évek elejére, a stíluskülönbségektől függetlenül egész Európában markáns változásokat okozott.

A felvételeket és ábrákat a szerző készítette.

A tanulmány létrejöttét az Országos Széchényi Könyvtár kutatónappal támogatta.

IRODALOM

- GOTTLIEB, Teodor (1910): Bucheinbände. K.K. Hofbibliothek, Wien, pp. 8-11.
- JAKÓ Zsigmond: Írás, könyv, értelmiség. Kriterion könyvkiadó, Bukarest, 1977. pp. 169-179.
- B. KOROKNAY Éva: A vaknyomásos corvina kötések-ről. In: Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvei III-IV. 1959. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1960. 157-168.
- B. KOZOCSA Ildikó: Hogyan kötötték be Mátyás király kódexeit? In: Magyar Iparművészet, 1998. 1. pp. 64-67.
- B. KOZOCSA Ildikó: Adalékok Mátyás király kódexeihez. In: Műtárgyvédelem 27. 2000. pp. 101-110.
- LANDINI, Roberta Orsi (2017): The Velvets in the Collection of the Costume Gallery in Florence – I Velluti nella collezione della Galleria del Costume di Firenze. Abegg-Stiftung – Edizioni Polistampa, Riggisberg, Firenze.
- MIKÓ Árpád (2008): Mátyás corvinái a nemzet könyvtárában. Kossuth Kiadó, Országos Széchényi Könyvtár.
- ROZSONDAI Marianne: A Corvin Mátyás számára készített aranyozott bőrkötésekről. In: A holló jegyében. Szerk.: Monok István, Corvina Kiadó, Országos Széchényi Könyvtár, 2004. pp. 193-210.
- ROZSONDAI Marianne: Kinek készült valójában Nagylucsei Orbán Psalteriuma? / Wem wurde eigentlich das Psalterium von Orban Nagylucsei hergestellt? In: Jubileumi csokor Csapodi Csaba tiszteletére. Argumentum kiadó, 2002. pp. 233-249.
- TÓTH Zsuzsanna: A corvina-kötések kötéstechikája az Országos Széchényi Könyvtár corvinái alapján. <https://corvina.hu/hu/a-corvinakrol/tortenet/konyvko-tes/> (2018).
- VILCSEK Andrea: A corvin-kötések díszítésének általános jellemzői <https://corvina.hu/hu/a-corvinakrol/tortenet/konyvkotes/> (2018)
- ZSUPÁN Edina – FÖLDESI Ferenc (2018): A Corvina könyvtár budai műhelye. Kiállítási kalauz. Országos Széchényi Könyvtár, Budapest.

Tóth Zsuzsanna

Papír- és könyvrestaurátor

Fa- bútorestaurátor-művész

Országos Széchényi Könyvtár

Restauráló és Kötészeti Osztály

1014 Budapest, Szent György tér 4-6.

E-mail: tothzsuzsanak@gmail.com

Pártás kislány a hódoltság korából. A gödöllői párta rekonstrukciója

Lengyel Boglárka

1967. október 11.-én Gödöllőn leletmentő ásatásra került sor, mert a kastélykápolna és a kövesút között vízvezetékét fektettek. A 19 méter hosszú, DNy-ÉK irányú árok csontvázas sírokat vágott keresztül. Az egyrétegű temetőben a 12. számú, bolygatatlan sír egy 8-9 év körüli kislányé volt. Az egykori koporsó vonalát körben vasszőgek jelezték. A gyenge megtartású, teljesen nyújtott csontváz hossza sírban mérve 125 cm volt. A fej körül gyöngyös párta maradványait, a nyaknál háromkaréjos kis bronz vereteket, alattuk négygombos kapocspárt tártak fel.¹ A leletek konzerválása az ásatást követően megtörtént², azonban az azóta eltelt majdnem ötven év és a párta nagymértékben korrodált, töredezett, hiányos állapota miatt eredeti viselésének és megjelenésének bemutatására nem alkalmas.³

felkérésére készült, célja a viselésének megfelelő, egykori szépségében való bemutatása volt.

A párta leírása

A homlokon viselt párta hátul nyitott, kötővel záródó. A keskeny téglalap alakú alapot nyolc, egymás mellett elhelyezkedő, textillel borított félgömbforma díszíti, amelyekről fémfonalakon karikákra fűzött islógok csüngenek. A félgömb díszek között virág alakú gyöngyök és gömb alakú színes üveggyöngyök vannak (1. kép). A párta középrészének hosszúsága: 34 cm, szélessége: 5,5 cm. A félgömb alakú díszek átmérője: 3,5-4 cm, magasságuk: 2-2,3 cm. A fémfonal átmérője: 0,6 mm. A belfonalra te-



1. kép. A gödöllői párta.

Az arany színű, réz alapú ötvözetből készült fémdíszítmények – csipkék, fémfonalak és islógok – egykor fényesen csillogtak, míg a korrodált, sérült pártalelet egészen más látványt nyújt. A régészeti feltárából előkerült párták restaurálás után sem lesznek olyanok, mint használatuk korában, fémes csillogásuk nagyon ritkán adható vissza, mert a vékony fémfóliák sokszor teljes keresztmetszetben átkorrodáltak, nemcsak a felületükről eltávolítható rétegben. A párta rekonstrukciója a Gödöllői Városi Múzeum

kert fémszalag szélessége: 0,6 mm, a fémszalag vastagsága korrózióval együtt: 0,04-0,06 mm. Az islógok 10x14 mm-es cseppformák. Az üveggyöngyök kék, zöld, barna és fehér színűek, megközelítőleg gömb formájúak, némelyik kissé lapított gömb vagy kissé hengeres formájú, méretük 5-6 mm. A színes gyöngyök tömörek, lyukátmérőjük 1 mm, a fehérek irizáló, vékonyfalú, üreges gyöngyök. A virág alakú díszek átmérője 10-11 mm, magasságuk 4-5 mm. A virág hét virágszirma vörös kőből készült, kör alakba rendezett, középen szürke, szemcsés anyaggal rögzített.

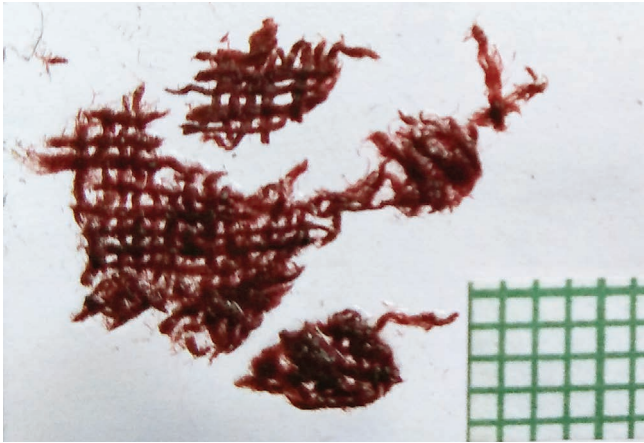
A párta állapotleírása

A párta szerves anyagokból készült részei többnyire megmaradtak, a fémdíszítmények azonban jelentősen korrodálódtak. A szerves alapanyagú elemek lebomlás

¹ Juhász 1993. A veretek elporladtak.

² A párta tisztítását, restaurálását V. Ember Mária (Magyar Nemzeti Múzeum) és asszisztense végezte.

³ Újabb konzerválás és megfelelő tárolóeszköz készítése után az analógiák alapján elrendezve bemutatathatóvá tehető.



2. kép. Vöröses színű textiltöredék a párta mellől.

következtében erősen károsodtak. A párta alapja megsemmisült, a fémfonal bélfonalai valamint a félgömbdíszek textilje és tömőanyaga megőrződött. A keretező szegély-csipkék kisebb-nagyobb darabokra töredezték, hiányaik ellenére mutatják a párta méretét és formáját, így annak eredeti mérete rekonstruálható. A tárgy a restaurálás során minden bizonnyal az ásatáson fellelt helyzet alapján került felvarrásra egy textil alapra. A nyolc félgömb alakú dísz megmaradt, a róluk csüngő islógok töredezték, a fémfonalak összekuszálódtak, lelapultak. Az islógok nagy része karikával együtt vagy anélkül leesett, letöredezett a fémfonalról, a legtöbbnél csak ez utóbbi maradt meg a félgömbön. Teljesen ép islóg alig van. A kisebb hiányok és a töredezettség ellenére pontos méretük meghatározható. A gyöngyök elrendezéséből – ahogy a restaurálás-kor felvarrásra kerültek – arra lehet következtetni, hogy a párta több gyönggyel volt díszítve, mint ami előkerült, amennyiben szimmetrikus elrendezést feltételezünk. A virágalakú gyöngyök közepén látszik a kövek rögzítésére használt szürke anyag, a középdísz hiányzik.

Anyagvizsgálatok

Fém

A nagymértékben korrodálódott fémfonalak fémszalagjainak zöldes színe alapján feltételezhető volt, hogy réz-ötvözetből készültek. Ezt a nedves-analitikai vizsgálat⁴ megerősítette. Az ötvözet elemösszetételének vizsgálata pásztázó elektronmikroszkópos elektronsugaras mikroanalízissel (SEM-EDS) történt.⁵ A fémfonalak fémszalagjait több ponton mértük, a bélfonalhoz viszonyítva külső és belső oldalon is. Arany, ezüst vagy higany egyetlen eset-

⁴ A réz kimutatása a letisztított felületeken egy-egy csepp 1:1 hígítású kénsavval megcseppentve mikroszkóp alatt történt. Egy két percen belül buborék képződött, halványan kékült az oldat. Szűrőpapírral felitva ammónium-hidroxidot tartalmazó üveg szája fölé téve lila színűvé vált, ez réz jelenlétére utal. Az elszíneződés mértékének vizsgálata céljából fentieket sárgarézt lemezen is elvégeztük.

⁵ A műszeres anyagvizsgálatot Dr. Thiele Ádám végezte a BME Anyagtudományi Tanszékén.

ben sem volt kimutatható, míg réz és cink változó mennyiségben volt jelen. Az eredmények alapján sárgás színű réz-ötvözetet feltételezhetünk, azonban összetételének pontos meghatározása a korrodálódás miatt nem lehetséges.⁶

Vizsgált minták

1. minta: fémfonal a csipkéből: réz-cink ötvözet
2. minta: fémfonal az islógot tartó csavart fémfonalból: réz-cink ötvözet
3. minta: az islógot tartó karika: réz-cink ötvözet
4. minta: az islóg: réz-cink ötvözet.

Szerves anyagok

A szálanyagok vizsgálata polarizációs mikroszkóppal történt. A tárgylemezen glicerinnel megcseppentett mintákat 200-szoros nagyításban vizsgáltuk. Az 1. minta a keretező csipke fémfonalának bélfonala. A 2. minta, a kis piros vászonszövésű textiltöredék (2. kép), a párta mellett külön volt becsomagolva és a következő felirattal ellátva: „*finom vörös anyag nyoma a háncson*”. Bár nem jelezték, hogy a csontváz mely részénél került elő, a párta mellett való őrzése alapján feltételezhető, hogy annak alapja lehetett, a háncs pedig – ami nem őrződött meg – a párta alapjának merevítését szolgálhatta. A 3. minta: a félgömb alakú díszek textil borítása, a 4. minta a félgömbök tömőanyaga.

Vizsgálati eredmények

1. minta: bélfonal: len, „S” sodratú, 0,5 mm átmérőjű, sárgásbarna színű
2. minta: vászonszövésű piros textil: len, fonala „Z” sodratú, 14-16/cm
3. minta: vászonszövésű textil: len, fonala sárgásbarna, „Z” sodratú, 14-16/cm
4. minta: tömőanyag: kender, nincs sodrata, csak szálak.

Üveg és ásvány

A gömb- és a virágalakú gyöngyök és az utóbbiak rögzítésére szolgáló szemcsés anyag esetében műszeres anyagvizsgálat nem történt. A jáki templomban feltárt pártán

⁶ Ha a normált értékeket kiszámoljuk, a cinktartalom 17-31%, ami a ma leggyakrabban használt, sárga színű réz-cink ötvözeténél alacsonyabb. Az arany színű, általánosságban sárgaréztnek nevezett réz-cink ötvözetek összetételének megadása és elnevezésük forrásról forrásra változik. Edvi Illés Aladár kísérleti alapon közli a színt, a tól-ig cinktartalmat és egyéb fizikai tulajdonságokat. Edvi Illés 1912. p. 10. Más forrás a 72-95% réztartalmú réz-cink ötvözetet tombaknak nevezi (Römpf 1984. p. 693.), továbbiak max. 20% (Járó – Tóth 1995. p. 5. Magyar Nagylexikon 2003. 17. köt. p. 560.), illetve max. 18% cinktartalomig említik tombaként (Révai 1925. 341.). Egyértelműen nem dönthető el, hogy a vizsgált anyag sárgarézt vagy tombak, mert nem tudjuk, hogy a réz és a cink a korrózió során milyen mértékben, arányban alakult át vegyületekké az ötvözetben, és ezek a vegyületek a felületről milyen mennyiségben oldódtak ki vagy váltak le.

⁷ A textiltöredék kisebb, mint 1 cm², ezért a megszámlálható fonalak alapján becsült érték.



3. kép. A szentkirályi 293. sír pártája.

lévő, hasonló virágalakot formáló „gipszbe foglalt” gyöngyök gránátból készültek.⁸

A pártá rekonstrukciója

Pontos rekonstrukció készítéséhez szükséges ismerni az alapanyagokat, a textilek szövéstípusát és az anyagok színét. Ritka azonban az olyan lelet, amelyen ezek az információk mind megmaradtak, minden anyag egyértelműen meghatározható, és még ritkább, hogy ezek dokumentált és hozzáférhető adatok. Töredékes leletről rekonstrukciót készíteni csak akkor etikus, ha fellelhetők olyan analógiák, amelyekre a rekonstruálandó tárgy hiányzó részeihez hasonlóak megvannak, ahogy ez a gödöllői pártá esetében is történt.⁹ Régészeti leleteknél általában nehéz párhuzamot találni a párták szerves anyagaihoz, mert azok károsodnak leginkább, ezért a legapróbb töredék is jelentős lehet, abból meghatározó információkat nyerhetünk. Leggyakrabban a szövet szövéstípusát lehet megállapítani – vászon, sávoly stb. Szerencsés esetben megőrződnek olyan állapotban, hogy lehet mintát venni és az alapanyagot meghatározni, sokszor azonban csak lenyomatuk áll rendelkezésre, de a fonalak sűrűsége megszámlálható (fonal/cm). A textilek eredeti színe a legritkább esetben marad meg, leggyakrabban barnás árnyalatúra változnak. Amennyiben a leleten találunk színes anyagot, akkor is problémát jelent a színezék meghatározása, mert a csak minimális mintát igénylő, nagyműszeres kromatográfias vizsgálatok (pl. HPLC-MS) sajnos Magyarországon a restaurálási gyakorlatban ma még nem elérhetők.

A gödöllői pártához hasonló vagy részleteiben vele azonos párták

A gödöllői pártá rekonstrukciójához hét, analógiaként alapul vehető pártát sikerült felkutatni. E pártaleletek fémfonalainak felépítése megegyezik a gödöllőivel. Fémzalagjaik szintén rézötvözetből készültek és a belfonaluk len. Nem minden esetben volt lehetőség mérni a fémfonalakat, a félgömbdíszek átmérőjét és az islógokat, de szemrevételezés alapján ugyanolyan típusba sorolhatóak.¹⁰

⁸ A jáki templom 162. sír gránátköves pártája, Edöcs 2014. pp. 361-362.

⁹ A szentkirályi, a Szent Benedek-hegyi és a kincsapáti pártá esetében csak fénykép áll rendelkezésre.

¹⁰ A szentkirályi, a Szent Benedek-hegyi és a kincsapáti pártá esetében csak fénykép áll rendelkezésre.

1. A szentkirályi 293. sír pártája¹¹, a gödöllőihez hasonlóan nyolc félgömbbel és csepp alakú islógokkal díszített, szegélycsipkéje is ugyanaz a típus. Az alapszövetéből megmaradt kis darab vászonszövésű, viszonylag vastag fonalú.¹² Az egyik félgömbdísz alatt egy kis szakaszon kb. 2 mm-es, színes – vörösesbarna, fekete, fehér, kék és több, feltételezhetően üvegkorrózió miatt irizáló felületű – gyöngyök vannak felfűzve (3. kép).

2. A szentkirályi 40. sír pártája¹³ a gödöllőihez hasonló félgömbökkel, islógokkal díszített, szegélycsipkével keretezett.

3. A drégelypalánki pártá¹⁴ szegélycsipkéje megegyezik a gödöllőivel (4. kép).



4. kép. A drégelypalánki pártá és rekonstrukciójának részlete.

4. A jáki templom 162. számú sírjából előkerült gránátköves pártá¹⁵ virágalakú díszei a gödöllőivel megegyező típusúak.

5. A kincsapáti pártá¹⁶ virágalakú díszei szintén olyan típusúak, mint a gödöllőié, azonban a virág közepén kis

¹¹ Katona József Múzeum, Kecskemét, leltári száma: 2001.1.85.K. Pálóczi 1996. p. 52. A pártá kölcsönzéssel a Magyar Mezőgazdasági Múzeum és Könyvtár állandó kiállításán látható.

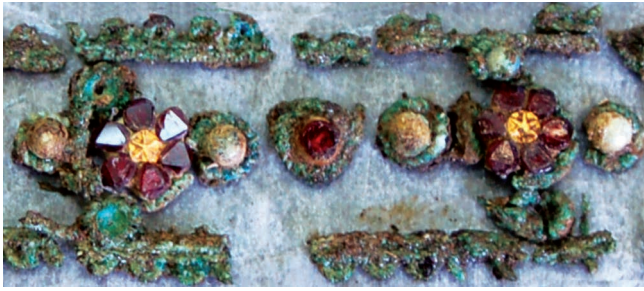
¹² 10-12 fonal/cm, fénykép alapján mért, csak megközelítő adat.

¹³ Pálóczi 1976. A pártá a kecskeméti Katona József Múzeum gyűjteményében van.

¹⁴ Dr. Mordovin Maxim ásatásán került elő 2011-ben Drégelypalánkon, csatornázás közben a Petőfi Sándor utca 4. számnál, SNR-168. A pártát szerző restaurálta. Lengyel 2019.

¹⁵ Edöcs 2004. pp. 359-367.

¹⁶ Pap Ildikó Katalin régész ásatása, a kincsapáti, 265. sír (KE265) pártája, Savaria Múzeum, Szombathely. A tárgy még nem publikált, a régész szíves engedélyével analógiaként közölhető.

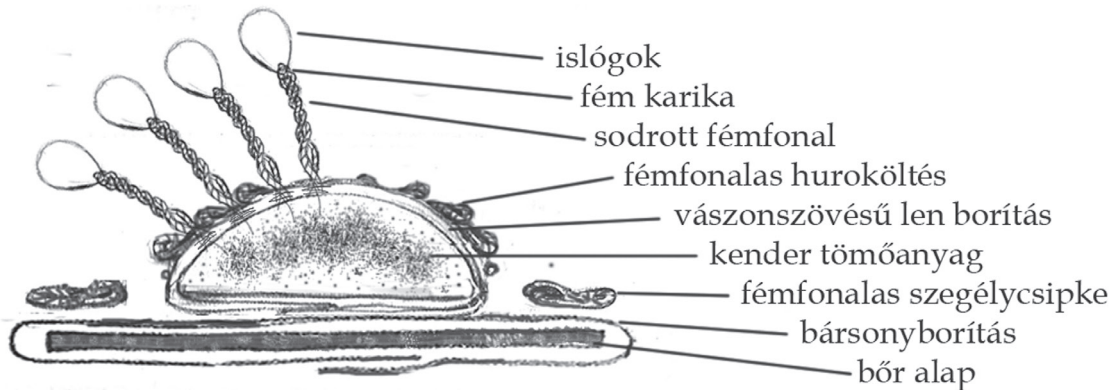
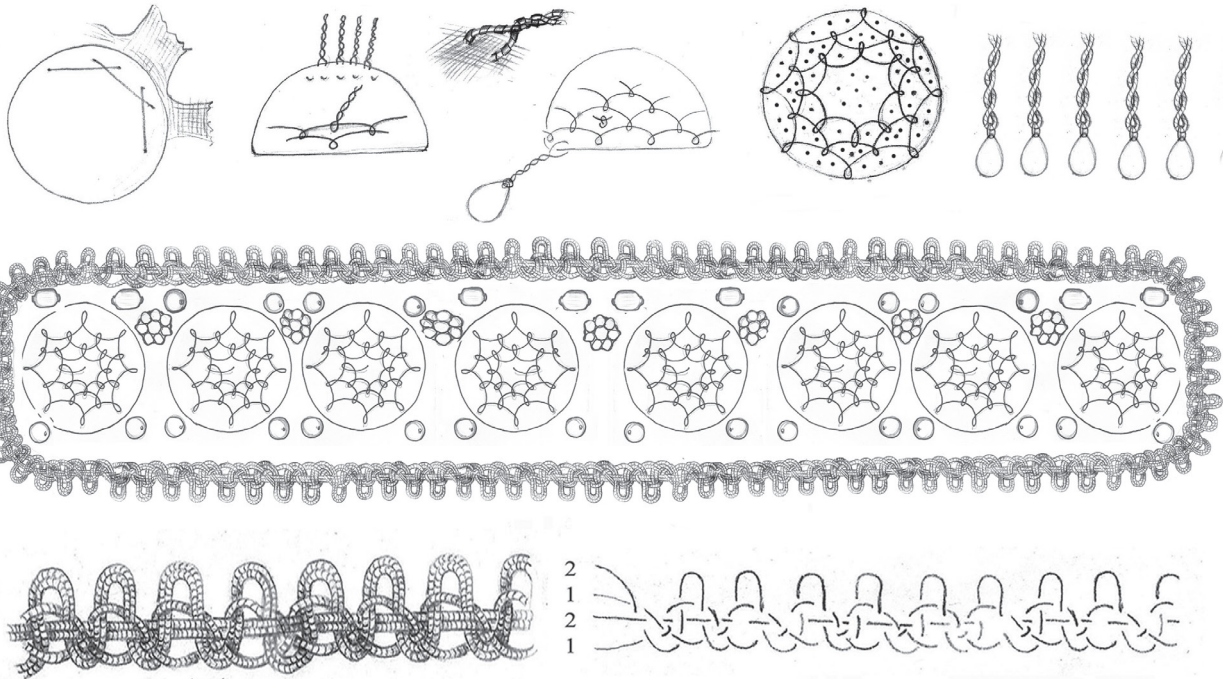


5. kép. A kincsapáti párta részlete.

csillagmintás fémkorong van, továbbá a virágok hatszirmúak, míg a gödöllőinél hétszirmúak (5. kép).

6. A Szent Benedek-hegyi párta¹⁷ megjelenése (felépítése és állapota) a gödöllőihez hasonló, ugyanolyan

6. kép. A párta rekonstrukciós rajza.



szegélycsipkével keretezett. Félgömbformákról lelógó islogokkal díszített, eltérés a félgömböcskék számában (10) továbbá az islogok cseppformájában van, kisebbek és oválisabbak, mint a gödöllői pártán.

7. A tapsony-terebezdí pártán¹⁸ a kötőszinór fémfonallal betekert végei megmaradtak.

A gödöllői párta rekonstrukciója az ismertetett anyagvizsgálatok, készítéstechnikai megfigyelések és analógiák alapján készült (6. kép).

A pártarekonstrukció méretei

A pártarekonstrukció teljes hossza 78 cm, középrészének hosszúsága 34 cm, szélessége 5,5 cm, a kötékek hossza egyenként 22 cm.¹⁹ A nyolc, egymás mellett elhelyezkedő félgömb alakú dísz átmérője 3,5-4 cm, magasságuk 2-2,3 cm. A fémfonal átmérője: 0,6 mm. A bélfonatra tekeret fémszalag szélessége: 0,6 mm, a fémszalag vastag-

¹⁷ Egervári Márta textilrestaurátor szíves szóbeli közlése: Laczkó Dezső ásatása, 1903. Szent-Benedek hegy. A tárgyat Eckert Anikó restaurálta 1981-ben, Lackó Dezső Múzeum, Veszprém.

¹⁸ Őrzési helye: Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár. A párta restaurálását Bakáné Perjés Judit kezdte el és a szerző fejezte be. Lengyel 2013. pp. 191-204.

¹⁹ A párta kötőjéről ld. tapsony-terebezdí párta.

sága: 0,03 mm. Az islógok 10x14 mm-es cseppformák. Egy félgömbdíszen 60 db islóg van, összesen 480 db. Az üvegyöngyök mérete 5-6 mm, kék, zöld, barna és fehér színűek, formájuk az eredetiekhez nagyon hasonló, de mindegyik tömör gyöngy. A virágalakú gyöngyök átmérője 10-11 mm, magasságuk 5 mm. A virág köralakú, a hét szírom almandin gránátból²⁰ van kirakva, a közepén sárgaréz koronggal, kidomborodó csillaggal.²¹

A fémfonal rekonstrukciója

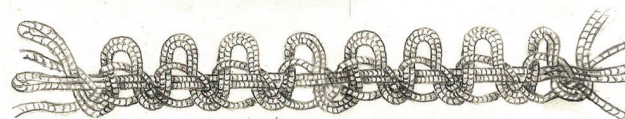
A fémfonal rekonstrukciója szabad kézzel készült, a kutatások alapján feltételezhetően az eredeti készítéstechnikával megegyező módon.²² Az előállításához használt len belfonal vastagsága 0,5 mm. A sárgaréz drótból²³ hengerelt fémszalag 0,03 mm vastag és 0,5 mm széles. A 80 cm hosszú csipkéhez 6,5 méter, az islógokhoz 12 méter, a félgömbdíszekhez 4 méter, összesen 22,5 méter fémfonalra volt szükség, amelyhez 70 méter drótot kellett szalaggá hengerelni (7. kép).



7. kép. Az eredeti és a rekonstruált fémfonal.

A csipke rekonstrukciója

A szegélycsipkéről először egy felülnézeti rajz, majd ennek alapján kötésrajz készült (8 kép).²⁴ Ezután lehetett kiszámolni hány szál és milyen hosszúságú fémfonalra lesz szükség. A fémfonal készítése hosszú és több lépésből álló folyamat (dróthúzás, lágyítás, hengerlés, lágyítás, belfonal köré tekerés), azonban a valódi fémfonal használata lehetővé teszi, hogy a pártarekonstrukció csipkéje olyan



8. kép. Az eredeti szegélycsipke, a csipke rajza, a csipke kötésrajza, a rekonstruált csipke.

legyen, mint az eredeti. A szerző által végzett kísérletek és a gyakorlottabb csipkekészítők²⁵ tapasztalatai alapján a ma kereskedelemben kapható (fémszínű, fémes megjelenésű, de műanyagot tartalmazó²⁶) „fémfonalakból” készült csipke nem használható 16-17. századi párták rekonstrukcióihoz. Az említett fonalakból az eredeti kötésrajzot követve előállított egyszerűbb csipkék rajzolata is eltérő lesz²⁷, a bonyolultabb csipkéket pedig nem, vagy rendkívül nehézkesen lehet elkészíteni. A gödöllői pártá vert csipkéje két pár és két szimpla fémfonalból négy verőkével készült, a páros szálak egy verőkére való tekerésével. A csipke a pártá alapját keretezi, hossza 48 cm.

A pártáalap rekonstrukciója

A pártá alapjának rekonstrukciójához a drégelypalánki pártálelet szolgált analógiaként, aminél nagyon rossz állapotban, de megmaradtak a szerves anyagokból készült részek is. Azonosítani lehetett az alapbőr nyírott bársonyborítását²⁸, valamint a pártá fémfonalas fonatolt rátétű, hosszúkás alakú, domború díszítményének lenvászon borítását. A lenvászon megközelítőleg olyan szövésűségű, szálvastagságú, mint a gödöllői pártá félgömbjeit borító textil, azonban öregedése, kiszáradása miatt annak csak megbecsülni lehet az eredeti méretét. A drégely-

²⁰ Edöcs 2004. p. 361. A drágakövekről ld. jáki pártá.

²¹ A középdíszről ld. kincsapáti pártá.

²² A fémfonalkészítés technikájáról Járó 2009. p. 36. Lengyel 2014. pp. 329-330. Járó 2018.

²³ A kereskedelemben kapható CuZn 37 jelzetű, 0,18 mm átmérőjű huzal.

²⁴ Egyszerű, a drégelypalánki pártá csipkéjével megegyező csipke. Bonyolultabb csipkék esetében csipkekészítő mester, csipkével foglalkozó textilrestaurátor segítsége szükséges, mert sokszor még értő szemeknek sem egyszerű megfejteni egy-egy csipke készítésének lépéseit.

²⁵ T. Erdei Lilla, Egervári Márta, Devecsei Gáborné.

²⁶ A szerző által vizsgált, a mai kereskedelemben forgalmazott „fémfonalak” mindegyike műanyag bevonatú volt. Található fémtartalmú fémszalaggal betekert műszálas belfonalú fonal is, de a műanyag miatt eltérő tulajdonságú (hajlékonyság, tartás, fény). Például csipkekészítés közben kevésbé jó a tartása, szétesésűzik.

²⁷ A tapsony-terebzdi pártá rekonstrukciója fonalból, fémes megjelenésű fonalból és len belfonalú rézötvözetből előállított fémfonalból készült. Lengyel 2019. 2. kép. A drégelypalánki pártá csipkéjének rekonstrukciója fémes megjelenésű fonalból és fémfonalból, Lengyel 2019. 3. kép.

²⁸ A bársony szálainak meghatározása további vizsgálatokat igényel. A drégelypalánki pártát szerző restaurálta



9. kép. A félgömb alakú dísz rekonstrukciója.

palánki párta hosszúkás és a gödöllői párta félgömb alakú díszének a felépítése és anyagai – tömőanyag, textilborítás és fémfonal – is nagyon hasonlók, csak a formájuk és fémfonalas díszítményük különböző.

A gödöllői pártarekonstrukció alapja 1 mm vastag növényi cserzésű bőrből kivágott 4x32 cm széles téglalap, amire bársonyborítás került, a hátoldalára visszahajtvá, varrással rögzítve. A félgömbdíszek tömőanyaga kender, borításuk lenvászon (9. kép).

A rekonstrukció készítése során a felhasználandó textil alapanyagok színe volt a leginkább kérdéses. A párta mellé csomagolt kis piros textil együtt tárolásuk okán feltehetően a tárgyhoz tartozott, de ez nem volt bizonyítható. Felmerült a kérdés, milyen színű textileket használtak leggyakrabban a pártákhoz a hódoltság korában, és azon



10. kép. Az eredeti islóg és a rekonstrukció, valamint az islógok kivágó szerszáma készítés közben.

belül milyen árnyalatokat lehet festeni az akkor ismert festőnövényekkel? Inventáriumokból és képek alapján tudjuk, hogy a párták színe gyakran piros, vagy rózsaszín volt.²⁹ Mindezek miatt olyan árnyalatú bársony került kiválasztásra, amely növényi színezéssel elérhető.

A párta hátul nyitott volt, mert a szegőcsipke a két végén lezárja. Feltételezhetően kötővel rögzítették (6. kép). A kötő (zsinór) általában nem marad meg, csak ha fémfonalból készül vagy van fémfonalas része. A zsinór végeit szokás betekerni fémfonallal, mint pl. a tapsony-terebeszdi pártánál.³⁰ Előfordul, hogy leletként előkerül fémtű, vagy esetleg valami utal rá – pl. tűzés helye, egy lyuk vagy a korrózió foltja – hogy a pártát tűvel rögzítették. Ennek

nem találtuk nyomát a gödöllői leleten, ezért feltételeztük, hogy a szentkirályi pártához hasonlóan – amin látható a kötő nyoma – a gödöllői is ily módon zárult.

A félgömb alakú islógos díszek

A pártát nyolc darab, kenderrostokkal kitömött, vászonkötésű lenszövetrel borított félgömb díszíti. Erre került a fémfonal rátét – csigavonalba rendezett huroköltés³¹ – a hurkok közötti mezőkbe pedig a fémfonalból sodrott, lelógó karikán függő islógok (10. kép). A félgömb alakú díszek készítésének megértéséhez az egyik részleges szétbontásra, majd tanulmányozása után helyreállításra került. Ezzel a kompromisszummal, minimális károsodással sok információ volt nyerhető az alapanyagok és a szerkezet, valamint a készítéstechnikai megoldások megismeréséhez. Lehetségessé vált a tömőanyag meghatározása és a hátoldalon a fémfonalak rögzítésének megfigyelése (9. kép). A fémfonalak nemcsak ráfektetve (huroköltéses minta) és leöltve vannak, hanem a két szálból sodrottakat, az islógokat tartó fonalakat áthúzták a vászonszövetű textilen. A megfigyelések eredményeként egyes készítéstechnikai megoldások pontosan rekonstruálhatók, van azonban, ahol a készítés menete többféle módon is elképzelhető, például a félgömb alakú díszek fémfonalas rátéteinél, illetve a sodrott fonalak textilen való átöltésénél, ahol nem egyértelmű hogyan húzták át a szálát.³²

Ezekben az esetekben az a lehetőség maradt, hogy a rekonstrukción a fonalak elrendezése, az átöltések látványa, olyan legyen, mint az az eredetin megfigyelhető.

Az islógok rekonstrukciója

Az islógokon látható nyomok alapján egyértelmű következtetést nem lehetett levonni a készítésük mikéntjéről. Kivágási módjukat vágási élüket megvizsgálva lehetne eldönteni, azonban a rajtuk lévő korrózió miatt, eddig

²⁹ Zay 2015. pp. 206-209.

³⁰ Lengyel 2014. pp. 329-330.

³¹ E. Nagy 1993. p. 116.

³² A rekonstrukciónál árral ki kellett tágítani a szövetet és úgy lehetett áthúzni a fémfonalt. A félgömbdísz teljes szétbontásával több ismeret lett volna szereshető, de az már olyan roncsolással járt volna, ami kétértelművé tette a félgömbdísz helyreállításának lehetőségét.



11. kép. Az eredeti és a rekonstruált virágalakú gyöngy.

nem lehetett olyan ép vágási felületet találni, ahol ez látható lenne.³³ A cseppforma kivágása többféleképpen is történhetett, ezért többféle kivágási módszer került kipróbálásra. Az eredetihez leginkább hasonló eredményt úgy lehetett elérni, hogy a forma egy poncolóhoz hasonló szerszámmal 0,2 mm-es sárgaréz fólián kijelölésre került, majd lemezollóval lett kivágva. A jelölőszerszám egy henger alakú vasrúd végének cseppformájúra köszörülésével, majd reszelővel az eredeti islóg alakjának megfelelőre alakításával készült (10. kép).

A gyöngyök és a virágalakú gyöngyök rekonstrukciója

Az üvegyöngyök szabálytalan formája arra enged következtetni, hogy szabad kézzel készültek.³⁴ Feltételezhetően szimmetrikusan voltak elrendezve a pártán. A bordó virágszirmok hatszög lapokkal határolt kövecskék. Megjelenésük a természetben található almandin gránátkövekre hasonlít. Műszeres anyagvizsgálat nem történt, de a kövek formája és színe alapján feltételezhető, hogy abból készültek. A jáki gránátköves pártán nagyon hasonló vi-

megfelelő méretű köveket kiválogatva kerültek kialakításra. A kincsapáti párta virágalakú gyöngyeinél gipszes ragasztóanyagot határoztak meg³⁷, ezért a rekonstrukció során a virágalakú gyöngyök rögzítéséhez finom szemcsésű, szitált homokkal kevert gipsz került kipróbálásra. Nem tartja túl erősen a köveket, de mivel a pártarekonstrukció nem viseleti darabnak készült, hanem kiállításba, vitrinbe került, maradtunk a kincsapáti párta virágdíszéhez használt ragasztóanyag mellett.

A kincsapáti pártán a gödöllőiivel ellentétben megvan a virágdíszek középdíszei, amelyek kis aranszínű korongocskák kidomborodó csillagmintával (5. kép). A rekonstrukció során ezek szolgáltak analógiaként. Első lépés a korongok kivágása volt az islógokhoz is alkalmazott sárgaréz lemezből, ezt a csillagforma beütése követve csillagformára alakított felületű kiütő-szerszámmal (11. kép).

A pártá kiállítása

A rekonstruált pártát az eredeti viselésnek megfelelően egy fejrekonstrukción állították ki a Gödöllői Városi Múzeum állandó kiállításán.³⁸ A sírban fellelt koponya alapján



12. kép. A gödöllői pártá rekonstrukciója.

ragdíszek vannak, ezek anyagának meghatározása geológus segítségével történt.³⁵

Magyarországon több patakmeder mentén is előfordul almandin ásvány. A virágalakú gyöngymásolatok a Börzsönyben és a Pilisben, dokumentált lelőhelyről³⁶ gyűjtött almandin gránát ásványokból készültek. A virágszirmok

készült modellen látszik, hogy egy kislányhoz képest viszonylag nagy a pártá. Nem is a kerületének mérete, mert az a kötő miatt állítható, inkább arányaiban tűnik nagynak a korábban előkerült pártaleletekhez képest. A sok csüngő islóg keleti viseletek hangulatát idézi (12. kép).

Összefoglalás

Műtárgymásolatok, rekonstrukciók több okból is helyet kaphatnak kiállításban, és több szempontból is vizsgálhatjuk miért és milyen megjelenéssel, milyen anyagból

³³ A vágási élek vizsgálatáról Lengyel 2014. pp. 326-327.

³⁴ Lengyel 2019.

³⁵ Edöcs 2004. pp. 359-367.

³⁶ Szakáll (szerk.) 2004. pp. 64-65.

³⁷ Edöcs 2004. p. 362.

³⁸ 2100 Gödöllő Szabadság tér 5.

készültek. Másolat helyettesíthet egy műtárgyat, ha az eredetit olyan mértékben óvni kell a károsító környezeti hatásoktól, hogy még fény sem érheti, kiállítása veszélyeztetni a műtárgy épségét. Gyakoribb eset, hogy az eredeti műtárgyat egy nagy intézmény gyűjteményében őrzik és máshol is szeretnék kiállítani, például ott ahonnan származik. Ebben az esetben az eredetivel látványában teljesen megegyező másolatra van szükség. Vannak olyan műtárgyak, amelyek annyira károsodtak (leginkább régészeti leletekre jellemző), hogy sokszor még szakemberek számára is nehezen elképzelhető milyenek lehetettek a használatuk idején. Ilyen esetekben olyan rekonstrukcióra van szükség, amely anyagában, készítésében megegyezik az eredeti műtárggyal, de látványa eltér annak jelenlegi látványától, azért, mert az a célja, hogy egykori pompájában mutassa a tárgyat. A gödöllői párta rekonstrukciója utóbbi céllal készült. Nem elhanyagolható szempont, hogy egy ilyen rekonstrukció elkészítéséhez olyan megfigyelésekre, anyagvizsgálatokra, készítése technikai kutatásokra van szükség, amelyeket elsősorban a restaurálás során lehet elvégezni. A restaurátornak van leginkább lehetősége a szerkezetében máskor hozzá nem férhető részeket is tanulmányozni. Egy lelet ilyen mélységű tanulmányozása már túlmutat a restauráláson, átnyúlik a kísérleti régészet területére.

IRODALOM

- EDVI ILLÉS Aladár (1912): A fémek szerepe az iparművészetben. In: Az iparművészet könyve. Szerk. Ráth György. III. kötet. Atheneum, Budapest, pp. 1-30.
- JÁRÓ Márta (2009): A „hamis vagy rosszféle paszománatok” és más, „alábbvaló” textíliák fémfonalai. A rézalapú, tömör fémfonalak készítése technikája és gyors azonosításuk lehetőségei. In: Isis Erdélyi Magyar Restaurátor Füzetek 8-9. Szerk. Kovács Petronella, Haáz Rezső Múzeum, Székelyudvarhely, pp. 25-43.
- JÁRÓ Márta – TÓTH Attila (1995): Hazai fémfonalkutatások újabb eredményei. In: Iparrégészeti és archeometriai tájékoztató. XI-XIII évfolyam. p. 5-6. (a szerzők két, 1994-ben megjelent idegennyelvű publikációjának ismertetése). http://real-j.mtak.hu/7929/1/MTA_IparRegeszetiTajekoztato_11-13.pdf (letöltve: 2019.08.07.)
- JÁRÓ Márta (2018) „Magyar”, illetve „török” arany- és ezüstoffonalak 17. századi magyar hímzéseken? A korszak „fémfonal-palettája” az írott források és az archeometriai elemzések tükrében. In: Két világ határán. A Kaposvári Rippl-Rónai Múzeum Közleményei (6). Szerk.: Varga Máté – Szentpéteri József. Kaposvár, pp.139-155.
- JUHÁSZ Etelka (1993): Pártás kislány Gödöllőről, a hódoltság korából (Kézirat, előzetes), MNM, Adattár, 863-04-9 /1967 KKO/, Bp., 1993. XI. 28.
- EDŐCS Judit (2004): Középkori párták a jáki templom mellől. In: Savaria, Vas Megyei Múzeumok Értesítője. Szombathely, pp. 359-367.
- E. NAGY Katalin – Kralovánszky Mária – Mátéfy György – Járó Márta (1993) Textiltechnikák, Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest.
- LENGYEL Boglárka (2013): Két 16. századi fémfonalas párta anyagvizsgálata, készítése technikája és restaurálása. In: Fiatal Középkoros Régészek IV. Konferenciájának tanulmánykötete. Szerk. Varga Máté. A Kaposvári Rippl-Rónai Múzeum Közleményei 2. Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár.
- LENGYEL Boglárka (2014): Három 16. századi párta fémfonalainak anyagvizsgálata és rekonstrukciója. In: A múltnak kútja. Fiatal középkoros régészek V. konferenciájának tanulmánykötete. The Fountain of the Past, Study Volume of the Fifth Annual Conference of Young Medieval Archeologists. Szerk. Rácz Tibor Ákos, Ferenczy Múzeum kiadványai, A. sorozat: Monográfiák 3. Régészeti Tanulmányok, Ferenczy Múzeum, Szentendre.
- LENGYEL Boglárka (2019): Két 16. századi párta rekonstrukciója. A tapsony-terebezdi párta és a drégelypalánki párta. In: Fiatal Középkoros Régészek X. Konferenciájának tanulmánykötete. Szerk. Rózsa Zoltán – Bíró Gyöngyvér, Nagy Gyula Területi Múzeum, Orosháza (szerkesztés alatt).
- PÁLÓCZI Horváth András (1976): A Lászlófalván 1969-1974-ben végzett régészeti ásatások eredményei. In: Cumania 4. A Bács-Kiskun Megyei Önkormányzat Múzeumi Szervezetének Évkönyve. Szerk. Horváth Attila – H. Tóth Elvira. Kecskemét, pp. 299-303.
- PÁLÓCZI Horváth András (1996): Élet egy középkori faluban. Szentkirály régészeti kutatásának eredményei. In: Élet egy középkori faluban: 25 év régészeti kutatása a 900 éves Szentkirályon. (Life in a medieval village: 25 years archaeological research in the 900 years old Szentkirály). Kiállítás a Mezőgazdasági Múzeumban 1996. június 28. - december 31. A kiállítást rendezte és a katalógust szerkesztette Pálóczi Horváth András, Budapest.
- RÖMPP, H. – NEUMÜLLER, O-A. (1984): Römppe Ve-gyészeti Lexikon IV. kötet, Műszaki Könyvkiadó, Budapest.
- SZAKÁLL Sándor (szerk.) (2004): 100 magyarországi ásványlelőhely. Minerofil Kiskönyvtár II. 2., Kőor-szág Kiadó és Magyar Minerofil Társaság, Budapest–Miskolc.

Lengyel Boglárka

Fém-ötvösrestaurátor művész

régészeti fémrestaurátor

Magyar Nemzeti Múzeum

1088 Budapest, Múzeum krt. 14-16.

Tel: +36-20-220-6951

E-mail: lenboglar@gmail.com

femfonalasszakmainap@gmail.com

Homoródszentmártoni Bíró Sámuel és vargyasi Daniel Klára levelesládái. Két rendhagyó szerkezetű kabinetszekrény a 18. század első évtizedéből

Németh György

Bevezetés

Székelyudvarhelyen a XIX. Erdélyi Magyar Restaurátor Továbbképző Konferencián, *Homoródszentmártoni Bíró Sámuel és vargyasi Daniel Klára levelesládái – Két rendhagyó szerkezetű kabinetszekrény a 18. század első évtizedéből* címmel tartott előadásban egy különleges, a magyar és eddigi ismereteink szerint az európai bútortörténetben is ismeretlen bútortípus bemutatására került sor. A restaurátor munkaköri feladatait tekintve szokatlannak tűnhet az az európai bútortörténetnek egy speciális területét, a többfunkciós (átalakítható) bútoroknak a kialakulását is érintő kutatás, melynek eddigi eredményeit e tanulmányban tesszük közzé, kiegészítve a budapesti Iparművészeti Múzeum gyűjteményében őrzött kabinetszekrény restaurálásának leírásával.¹

A kutatás első szakaszának ismertetése (1994 – 2008)

A kutatómunka több mint 20 éve, egy az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében őrzött különös műtárgy vizsgálataival kezdődött, melynek restaurálása a Magyar Nemzeti Múzeum felsőfokú fa szakrestaurátor tanfolyamán szakdolgozati témaként készült el.²

Az összecukukható, nyitott állapotában író- és kabinetszekrényként funkcionáló ládát feltehetően a 19. század folyamán kétajtós alacsonyszekrényre állították, külső díszítményeit, a késő reneszánsz fülesmezőket átalakították, a hullámléces keretdíszítéseket egyszerűbb profilcécekkel helyettesítették. Az átalakítás során a láda pántjait, vereiteit, fogantyúit, zárait eltávolították, melyeket részben később készített szerelvényekkel helyettesítettek. A külsejét tekintve feketére színezett bútor a későbbi beavatkozások

ellenére jelentős mértékben eredeti állapotában őrződött meg. A bútort kinyitva elének tárul a belsejének felületét díszítő, diófából, körtéfából, körtegyökérből, szilvafából, jávorfából készített marketéria. A láda felnyitható zárólapján belül két rakott művű, vésett rajzú címer látható, melyeket utóbb homoródszentmártoni Bíró Sámuel és vargyasi Daniel Klára címereiként azonosítottunk. A zárólap belsejét díszítő barokk sokszögdíszítmények hat-szögű mustráin sötét színű alapra festett feliratok, négy-szögű mustráin a készítés dátuma olvasható. A feliratok, melyek a tulajdonos családjának jelmondatai³ is lehetnek szinte teljesen lekoptak és az évszám számjegyei is meglehetősen nehezen kivehetők⁴ (1. kép).

A gyűjteményünkben korábbiakban ismeretlen eredetű raktári anyagként nyilvántartott, romos állapotban lévő műtárgyat Batári Ferenc, a bútorgyűjtemény akkori vezetője régebbi elemekből a későbbiekben összeállított, kompilált bútornak tekintette. A restaurátori munka végzése során azonban egyértelművé vált számunkra, hogy a bútor szerkezetét autentikusnak lehet tekinteni. A felfedéssel kapcsolatos konzultációk egyikén Batári Ferenc javasolta az ezzel kapcsolatos észrevételek, érvek közzétételét. Rendhagyó módon a publikáció megjelentetésére a restaurátori munka befejezése és az azzal kapcsolatos szakdolgozat elkészítése előtt került sor.⁵

A restaurált műtárgyat a *Restaurált műkincsek az Iparművészeti Múzeumban* címmel, 2008-ban megnyílt kiállításon mutattuk be. A kiállítás kapcsán lehetőség nyílt arra, hogy a részt vevő restaurátorok a kiállított tárgyakal kapcsolatosan prezentációkat készítsenek, melyek a kiállítás kiadványaként megjelentetett DVD-ROM-on is szerepeltek. A prezentációban⁶ a restaurálás során feltárt, a kabinetszekrény szerkezetének eredetiségére utaló bizonyítékokat gyűjtöttük össze. Felvételeken és doku-

¹ A kutatás eddigi eredményeit a konferenciával szinte egy időben, az Iparművészeti Múzeum évkönyvében, az *Ars Decorativa*ban hasonló címmel, német nyelven megjelent tanulmány összegezte. Németh 2018. pp. 37-58.

² Németh 1995. A tárgy restaurálása a szakdolgozati téma kiválasztása előtt elkezdődött és a fedőlap restaurálása addigra be is fejeződött. A konzulens, e munkafolyamatok végzése során Magyar István asztalosmester volt.

³ A láda feliratai párdarabjának felirataival azonosak, vagy azokhoz hasonlóak lehettek (ld. 12. jegyzet).

⁴ A tárgy készítésének időpontja 1705. A korábbiakban, amikor szerző az 1703-as évszámot határozta meg a műtárgy elkészülésének időpontjaként, figyelmen kívül hagyta az 5-ös számjegynek a 18. század elején szokásban levő írásmódját (ld. 5. jegyzet).

⁵ Németh 1994. pp. 13-14.

⁶ Németh 2008.

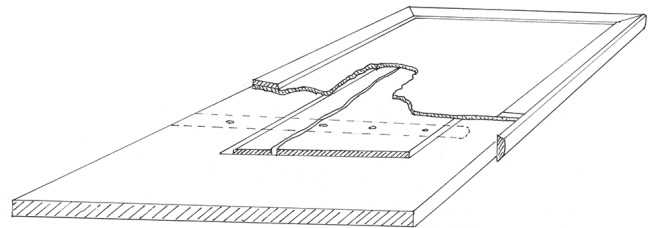


1. kép. A zárólap belső oldala, restaurálás után (Kovács Zsófia felvétele).

mentálási céllal készített rajzokon mutattuk be a kabinetszekrény átalakítását végző szakember által megvalósított alábbi változtatásokat.

A bútor új, bükkfából és cseresznyefából kialakított párkányzatot kapott, mely mögött egy diófából és körtefából készült korábbi párkány nyomait fedezték fel (2. kép).

A fedőlap borítólemezeinek eltávolítása során előbukkantak az egykori ládapántokat rögzítő szegek nyomai (1. ábra).



1. ábra. Az egykori ládapántot rögzítő szegek nyomai (a szerző rajza).



2. kép. A kabinetszekrény párkányainak feltárása (Kolozs Ágnes felvétele).

A kabinetszekrény biztonságát szolgáló eredeti zár szerkezeteket eltávolították ugyan, de bevésett helyeik a kabinetszekrény fiókosszekrényeinek belsejében érintetlenül maradtak (3. kép).

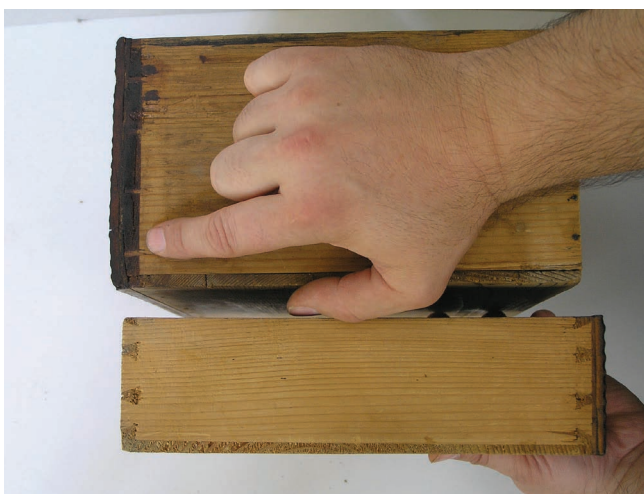
Több hiányzó fiókot nagy műgonddal pótolta a kabinetszekrény felújításával megbízott asztalos, azonban ezek a fiókok az eredetiekétől eltérő szerkezeti kialakításuk miatt jól megkülönböztethetőek (4. kép).

A javítási, helyreállítási munkálatokat feltehetően a 19. században végezték el, amikor a kabinetszekrény méltó bemutatására az alacsonyszekrényt is elkészíttette a tulajdonos.

A műtárgy eredetiségének bizonyítására irányuló vizsgálódások, párdarabjának 2015 nyarán történt felbukkanásával zárultak le. Egyértelműen bebizonyosodott, hogy a korábban számunkra ismeretlen bútortípust hitelesnek kell tekinteni.



3. kép. A forgatható dobozok zárszerkezeteinek bevészt helyei (Kolozs Ágnes felvétele).



4. kép. A fecskefarkú fogazások a később készült fiókok esetében fordítva készültek (a szerző felvétele).

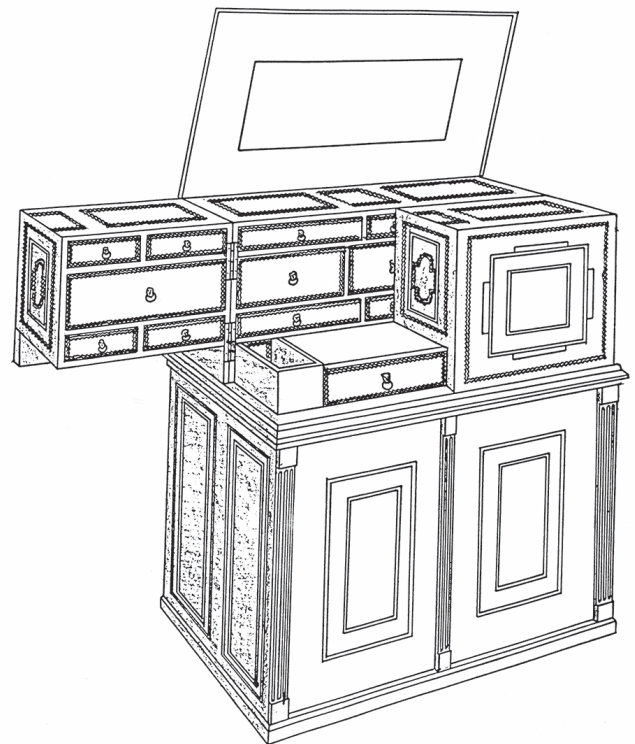


5. kép. Alsó és felső szekrény restaurálás közben (Kolozs Ágnes felvétele).

Az írókabinet-szekrény és a bemutatására szolgáló alacsony szekrény restaurálása

A romos állapotban megőrződött és jelentős mértékben átalakított műtárgy restaurálása összetett feladatot jelentett (5. kép).

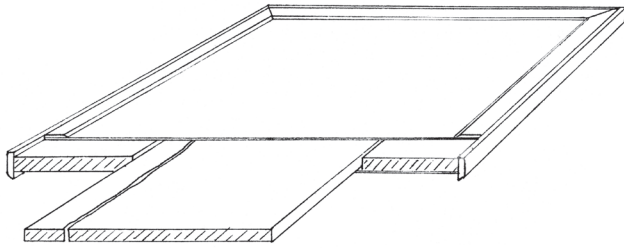
A restaurálási terv elkészítésekor felmerült a kérdés, hogy az írókabinet-szekrényt különálló darabnak tekintve és a későbbi – feltehetően 19. századi – átalakítás nyomait eltávolítva az eredeti állapot helyreállítására törekedjünk-e? Az átalakítás előtti állapot nyomait ugyanis számos helyen fel lehetett ismerni. Végül úgy döntöttünk, hogy az írókabinet-szekrényen végzett átalakításokat és a kabinetszekrény bemutatását szolgáló alacsony szekrény elkészítését a bútortörténetéhez tartozó változtatásoknak lehet tekinteni. A tárgy rekonstrukciós rajza ezt figyelembe véve készült el (2. ábra).



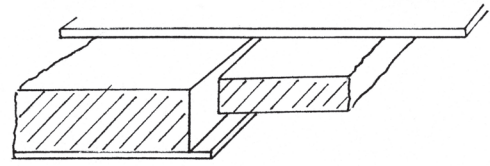
2. ábra. Rekonstrukciós terv rajza (Németh, 1995.).

Első lépésként a kabinetszekrény keretbetétes szerkezetű fedőlapjának restaurálására került sor.

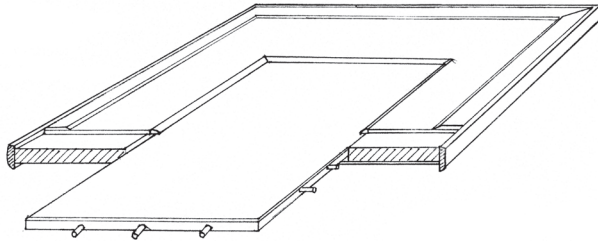
A fedőlap szerkezetének eredeti funkcióját, mely a betétnek a keretben szabad mozgást enged, hogy ezzel a relatív légnedvességtartalom változásaival fellépő méretváltozások károsító hatását kiküszöbölje, az átalakítás során megszüntették. A fedőlap vastagságából, annak külső oldalán kb. fél centimétert legyalultak, majd a lapot új borítólemezekkel látták el. Amikor a tömör kőrtőfából készült betétet újra a keretbe illesztették, azt teljes felületén enyvvvel ezekhez a borítólemezekhez rögzítették. A betét így a későbbiekben a száradás következtében hosszirányban végighasadt és belső oldalán a felületébe inkrusztrált



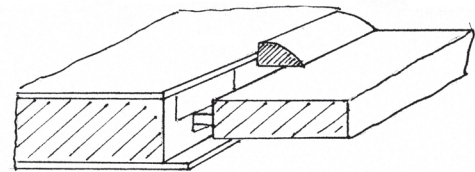
3. ábra



4. ábra



5. ábra



6. ábra

3-6. ábra. A betétlap szerkezeti kötésének átalakítása (Németh, 1995.).



6. kép. A felső szekrény oldala restaurálás közben.

díszítmény számos eleme kipotyogott, egy részük az idők során el is kallódott (3-4. ábra).

Elsőként ezért a bútor betétlapját és a rajtalevő, értékes információkat hordozó címereket szerettük volna megmenteni. A betétlaphoz lehetetlen volt – a korábbi átalakítás során a fedőlappal külső felének borítására használt – lemezek felbontása nélkül hozzáférni. A lemezeket a fedélről gőzöléssel igyekeztük eltávolítani, azonban számos helyen ez csak véséssel sikerült.

A bontás után a betétlap elvált részeinek összeragasztása, a kipotyogott intarziaelemek visszarakása és a hiányok pótlása következett, majd a betétlap rögzítése a keretbe olyan módon történt, hogy a szerkezet eredeti funkciója helyre legyen állítva és a betétlap a zsugorodás illetve dagadás esetén is szabadon tudjon mozogni.

Egyrészt a keretet és a betétet egymástól függetlenül láttuk el új borítólemezekkel;

másrészt a betétet a helyére új kötélemekkel, új kötésmódot kialakítva, szabadon mozgó köldökcseppekkel rögzítettük; majd az új keretbetétet kívülről és belülről is léckerettel láttuk el (5-6. ábra).

Az egyik legnagyobb feladatot a kabinetszekrény korpuszán a hiányzó, mélységében lépcsőzetesen négy szintre tagoló oldalfal pótlása jelentette (6. kép). Az új oldalfal fenyőfából és körtefa hiányában jávorfa borítólemezek alkalmazásával készült, felületét tussal feketére színeztük, így nem érzékelhető az eltérő anyaghasználat (7-8. kép). Az intarziával borított felület hiányait az eredetinek megfelelően szilvafával, diófával, jávorfával pótoltuk. A pótlások színezésére a bútor külső felületén tus, a belső felületek esetében vízben oldódó pácok szolgáltak.

Az írókabinet-szekrényben elhelyezkedő fiókok enyvezett szerkezetének kötése; az előlapok fecskefarkú fogazásai és a fenéklapok enyvkötései sok helyen elen-



7. kép. A forgatható doboz új oldalfala (a szerző felvétele).



8. kép. A szekrény oldalfala restaurálás után (Kolozs Ágnes felvétele).

gedtek, melyeket ragasztással újra rögzítettünk. Ahol a fenéklapokon hiányok, hasadások keletkeztek, ott fenyőfával lettek kitöltve. Az írólap tömör diófabetéjét, mely a száradás miatt összezsugorodott, diófával egészítettük ki. A régi zár- és vasaláshelyek azonban nem lettek kifelé fordítva. A kabinetszekrény dobozainak forgatására szolgáló vasalások bevésített helyén például ónlemezből készített lapokkal jeleztük, hogy ott egykor minden bizonnyal szépen díszített vasalatok helyezkedhettek el (9. kép).



9. kép. A régi vasalatok nyomai a kabinetszekrény oldalfalán (Kolozs Ágnes felvétele).

Az alacsony szekrény hiányzó ajtajai a rekonstrukciós rajz alapján fenyőfából és jávorfa borítólemezek felhasználásával készültek el, hiányzó hátfala szintén fenyőfából, keretbetétes szerkezettel készült. A bútort díszítő hullámléceknek és a későbbiekben alkalmazott egyszerűbb díszléceknek is a jelentős hányadát pótolni kellett. A restauráláshoz 8 méter hullámléceket kellett gyártatnunk⁷, további 10 méter egyszerűbb díszlécet a saját műhelyünkben készült.

A bútor felületét vastag, sötétszínű, durva lakkbevonat borította, mely jelentős mértékben eltakarta a pompás intarzia berakást (10. kép), valamint az intarzia berakással

⁷ A hullámléceket Németh Gábor a Magyar Nemzeti Galéria munkatársa készítette.



10. kép. A kabinetszekrény belseje a régi lakkbevonat eltávolítása előtt (Kolozs Ágnes felvétele).

díszített felületeket számos helyen utólag feketére színezték (11. kép).

A restaurálásnak abban a szakaszában, amikor el kellett dönteni, hogy mi történjen az írólap betétmezőjét és liliomos intarzia berakását fedő, illetve a szekrénytestek tetejét díszítő betétmezőket körülvevő fekete festéssel, konzultációra került sor.⁸



11. kép. Átfestések az írólapon (Kolozs Ágnes felvétele).

⁸ A konzultáción Batári Ferenc művészettörténész, az IMM Bútor gyűjteményének vezetője, Kovács Petronella, témavezető tanár, Morgós András, a Magyar Nemzeti Múzeum Restaurátor osztályának vezetője, Papp Kinga szakoktató, okl. fa-bútorrestaurátorok és Németh György restaurátor vettek részt.

A konzultáció során Batári Ferenc kétségbe vonta a festett felületek eredeti voltát. Indoklása szerint az írókabinetszekrény készítése idején, nem volt szokás az intarziával borított felületekre festeni. Felhívta a figyelmet a festések pontatlanságára, gyenge kivitelére. Papp Kinga intarziakészítési és esztétikai szempontból ezt megerősítette. Egyúttal a bútor bevonatának különböző pontokról levett minták alapján történő vizsgálatában is megállapodtunk.⁹

A vizsgálat alapján a fekete színű bevonat színezőanyaga valamely, az infravörös spektrum tartományban inaktív komponens, például korom lehet. A bevonatok készítésekor két különböző gyantafélét használtak, melyek a számítógépes spektrumgyűjteményben a következő anyagcsoportokhoz hasonlítanak leginkább:

1. (a felső szekrény oldaláról) és 3. minta (a felső szekrény homloklapjáról): Myrhae, Storax Calani, Traganth Sevantiner Blatter, Turkischer Traganth;
- minta 2. (az alsó szekrény oldaláról), 4. (a felső szekrény oldalfalának éléről), 5. (a fedőlap belső oldaláról), és 6. minta (az egyik forgatható doboz tetejéről): Copal gyanták, Oleum Olivarum.

Először a bútort felületaktív detergens vizes oldatának habjával megtisztítottuk a szennyeződésektől. A műveletet követően esztétikai okokból a be barnult, vastag, erősen sérült lakkbevonat eltávolítása mellett döntöttünk,

⁹ A vizsgálatot 6 db rendelkezésre bocsátott kaparék minta alapján, Fourier transzformációs infravörös spektrofotometriai módszerrel, dr. Gál Tamás, a Bűnügyi Kutatóintézet munkatársa végezte.



12. kép. A kabinetszekrény belseje restaurálás után (Kolozs Ágnes felvétele).

melyet oldószerekkel (alkohol, Kromofág) végeztünk el. A későbbi ráfestések eltávolítása mechanikus úton történt.

Új bevonatként sellak politúrt alkalmaztunk (12-13. kép).

A Daniel-Bíró család levelesládája

Míg az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében őrzött kabinetszekrény¹⁰ származásával kapcsolatosan semmiféle adat sincs a birtokunkban, a „*Daniel család dísz szekrénye*”¹¹ kiváló provenienciával rendelkezik. A Székely Nemzeti Múzeum tudós múzeumőre, Nagy Géza az általa szerkesztett múzeumi értesítőben, 1891-ben adta közre a bútór részletes történetét, mely 1879. szeptember 31-én, Csereyné Zathureczky Emília adományaként került a múzeum gyűjteményébe.¹²

¹⁰ A műtárgyat a leltári kartonon kabinetszekrényként Batári Ferenc határozta meg. Származás: magyar, 1705; beszerzés: leltározatlan raktári anyag. Szélesség: 100 cm; mélység: 56 cm; magasság: (kabinetszekrény) 47 cm, (alacsony szekrény) 73 cm. Az Iparművészeti Múzeum adattári nyilvántartásában a műtárgy kabinetszekrény (asztalszekrény) megnevezéssel szerepel, leltári száma: 95.243.1.

¹¹ A Székely Nemzeti Múzeum beérkezési naplója. *Daniel család dísz szekrénye*. 16/1879 leltárszám.

¹² „A régi butorok közt első helyen említjük azon mult századbeli díszes rejtékes szekrényt, melyet özv. Cserey Jánosné úrhölgy 1879 folyamán Zathureczky Gyula úrtól szerzett meg a múzeumnak. A szekrény számos fiókkal ellátott négyoszögű ládát képez, két széthyitható szárnyal és fődéllel; fődélnek külső része stylizált lombozatot képező vasalással van ellátva, belső fele pedig ezüst berakással díszítve (az itt-ott hiányzó díszítést ólom és sárgaréz pótolja) és pedig: a négy sarkán egy-egy tulipánnal; bennebb fekete mezejű kis háromszögekben 1-7-0-9. évszám-mal; felső részében: PROSPICIENTE DEO alsó részében pedig: SPE/ FIDE/ ET/ CHARITATE felirattal, szintén fekete mezejű négyoszögben jobbról - heraldikailag véve - a homoródszentmártoni Bíró*, balról a vargyasi Daniel család czimere koszorúval környezve. E két czimereből következtetve, a szekrény a mult század első tizedeiben élt homoródszentmártoni Bíró Sámuel és neje vargyasi Daniel Klára számára készült és pedig a hagyomány szerint Kolozsvárott; később a szekrény özv. Ragályiné sz. vargyasi Daniel Borbála tulajdonába került, a ki 1816-ban Zathureczky Istvánnak ajándékozta s tőle aztán Zathureczky Gyula úrra szállt.” Nagy 1891. pp. 76-77. (Az idézetet Boér Hunor és Dr. Szöcsné Gazda Enikő, a SZNM munkatársai bocsátották a szerző rendelkezésére.)

A nevezetes bútór a későbbiekben „*A Daniel-Bíró család levelesládája*” néven „*A megsemmisült tárgyak összefoglaló jegyzékében*”¹³ szerepel, melyet Herepei János, a Székely Nemzeti Múzeum egykori igazgatója a múzeum anyagának hosszadalmas és viszontagságos körülmények között zajló, szerencsétlen véget ért menekítésével kapcsolatosan készített.¹⁴

A menekítés ügyében illetékes tisztviselők és államhivatalnokok közömbössége miatt 1945 januárjától, a zalaegerszegi pályaudvaron veszteglő vagont, melyben a múzeumi anyag 54 nagy faládjában lett elhelyezve, egy szovjet repülőgép támadás során 1945. március 29-én bombatalálat érte. A pótolhatatlan értékek az egyidejűleg kitörő tűzvészben gyakorlatilag megsemmisültek.

A múzeum fotótárában azonban az elpusztult ládáról fennmaradt három kivételesen jó minőségű archív felvétellel, melyek a fototéka leltárában a „*Daniel család kincsesládája*” megnevezéssel szerepelnek.¹⁵

A felvételeken, melyeknek létezéséről 2015 nyarán szereztünk tudomást, az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében őrzött kabinetszekrényvel megegyező felépítésű bútór látható, többféle beállításban.

A szokatlan kialakítású bútortípus publikálását követően, az elpusztult párdarabjáról készült felvételeken talákoztunk először egy minden tekintetben megfelelő analógiával (14-15. kép).

A gyűjteményünkben őrzött kabinetszekrényvel összehasonlítva azonban későbbi beavatkozások, átalakítások nyomai nem láthatóak a fényképeken megőrződött műtárgyon, így eredeti szépségében csodálhatjuk meg ezeken a felvételeken a székely nemzeti kincs egyik legjelentősebb bútorélmékét, mely felbukkanásával új kutatási lehetőségek széles spektrumát nyitotta meg számunkra.

Az elpusztult bútór megmenekült szerelvényeivel kapcsolatos kutatás szükségességére Fehér János, Erdélyben élő művészettörténész hívta fel figyelmünket.

¹³ *A megsemmisült tárgyak összefoglaló jegyzéke* (Keszthely, 1947. május 4.), Sas 2006. p. 203.

¹⁴ Sas Péter irodalom- és művészettörténész publikálta a tragikus körülmények között megsemmisült múzeumi anyaggal kapcsolatosan rendelkezésre álló dokumentumokat, visszaemlékezéseket, melyek alapján kirajzolódik előttünk az események háttere, valamint az egyszemélyes bűnbakként meghurcolt múzeumigazgatónak, Herepei Jánosnak (1891-1970) ezekben játszott valódi szerepe. Az 1944 tavaszától zajló előkészületek után szeptember 2-án, néhány nappal Románia sikeresen lezajlott átállását követően, az ő felügyeletével kezdődött a menekítésre szánt ládáknak a múzeumból a pályaudvarra történő szállítása. (A menekítésre előkészített ládák egy része a hadi helyzet hirtelen megváltozása miatt szerencsére a múzeumban maradt.) A ládák két szállítmányban Észak-Erdélyen át Magyarországra érkezve először a keszthelyi Balatoni Múzeum pincéjében lettek biztonságba helyezve, azonban 1945 januárjában a Zala megyei főispán parancsára Zalaegerszegre szállították őket, ahol a szállítmányt kísérő Herepei János minden tiltakozása ellenére a nyílt pályán vesztegelve tartott vagont érte végül a végzetes bombatámadás. Sas 2006. pp. 5-66.

¹⁵ A Székely Nemzeti Múzeum fototékája. *A Daniel család kincsesládája*, F. 323 a, b, c leltárszám. 2015 nyarán jutott tudomásunkra a felvételek létezése, melyekre Fehér János művészettörténész hívta fel a figyelmünket.



13. kép. Az alsó és felső szekrény restaurálás után (Kovács Zsófia felvétele).



14. kép. A Daniel család kincsesládája (Székely Nemzeti Múzeum fototékája, F 323a).



15. kép. Az Iparművészeti Múzeumban őrzött kabinetszekrény képe hasonló beállításban (Kovács Zsófia felvétele).

bákkal gyűjtöttak fel. Néhány tárgy, főleg vas nemű csodálatos módon nem pusztult el a tűzben. „*A Daniel-Bíró-féle levelesláda pántjai, veretei, fogantyúi, 13 db.*” a *Megmaradt tárgyak összefoglaló jegyzékében*¹⁶ szerepelnek, melyet szintén Herepei János készített a tragikus esetet követően. A bombatámadás után a helyszínen összegyűjtött tárgyak jelentős részét, így a megsemmisült láda szerelvényeit is a magyar állam 1953-ban visszaszolgáltatta a Román Népköztársaságnak, jelenleg a Székely Nemzeti Múzeum gyűjteményében őrzik őket¹⁷ (16. kép).

A zalaegerszegi Göcseji Múzeumban „*A zalaegerszegi Göcseji Múzeumba jutott tárgyak listája (1952-1958)*”¹⁸ alapján, 83.1.20. leltárszámon nyilvántartott 20 db „*összeégett, törött és görbült fém tárgy*” között a helyszínen sikerült azonosítani 1 db fiókhúzó fogantyút, melyet a múzeum régészeti gyűjteményében őriznek.

Az olvasó számára feltűnő lehet, hogy a homoród-szentmártoni Bíró Sámuel és vargyasi Daniel Klára számára készült bútorokra vonatkozóan többféle elnevezés szerepel különböző hivatalos dokumentumokban: „*kabinetszekrény (asztalszekrény)*”, „*írókabinet-szekrény*”,



16. kép. A Daniel-Bíró család 1945. március 29-én, Zalaegerszegen elpusztult levelesládájának pántjai és veretei (Székely Nemzeti Múzeum, ltsz. 16/1879, Musát Arnold felvétele).

A zalaegerszegi pályaudvaron keletkezett tűzvész intenzitását fokozta, hogy a székely nemzet kincseit tartalmazó vagon mellett egy német lőszeres szerelvény állt, melyet a szovjetek a légitámadás során foszforos bom-

¹⁶ „*Megmaradt tárgyak összefoglaló jegyzéke*” (Keszthely, 1947. május 4.), Sas 2006. p. 204.

¹⁷ Dr. Szöcsné Gazda Enikő, a sepsiszentgyörgyi Székely Nemzeti Múzeum munkatársának segítségével sikerült azonosítanunk a „*Daniel-Bíró-féle levelesláda*” pántjait és vereteit, 12 darabot. A tárgyak visszaszállításáról jegyzőkönyv készült (1953. január 27., ltsz.: Székely Nemzeti Múzeum 106/1953.IV.3). „*A listán a 67-es sorszám alatt szerepel 8 db ládaveret, de nincs mellette semmi pontosítás, mely tárgynak a veretei...*” (Dr. Szöcsné Gazda Enikő szíves közlése.)

¹⁸ Sas 2006. p. 254.



17-19. kép. A kabinetszekrény funkciói: (1) láda;
(2) kabinetszekrény; (3) kihúzható írólapjal, írókabinet-szekrény
(Kovács Zsófia felvételei).

„levelesláda”, „kincsesláda”..., ha ezekhez társítjuk még a „diszes rejtékes szekrény”¹⁹ illetve, a „Daniel család dísz szekrénye”²⁰ elnevezéseket, akkor láthatjuk, hogy a különböző korok szakemberei által használt elnevezé-

¹⁹ A kabinetszekrény régies magyar elnevezése.

²⁰ A díszszekrények (németül: Kunstschränk vagy Prunkschränk) készítésének egyik európai központja a 17-18. században Augsburg volt. A „dísz szekrény” elnevezés az 1709-ben készült második szekrény esetében különösen indokolt, ha figyelembe vesszük, hogy ez a szekrény párdarabjával ellentétben feltehetően gazdag önberakással volt díszítve. Úgy gondoljuk, hogy a Nagy Géza leírásában olvasható „ezüst berakás” pontatlan megfigyelésen alapulhat (ld. e tanulmány 12. jegyzetét).

sek által mindig más-más funkciója, illetve jellegzetessége került előtérbe ezeknek a műtárgyaknak.

A levelesládák használata a 17. század végén, 18. század elején az erdélyi nemesi családokban széles körben elterjedt volt. A felbecsülhetetlen értékű jogbiztosító iratokat – adományleveleket, privilégiumokat, szerződéseket, végrendeleteket – valamint a peres iratokat és egyéb megtartásra ítélt leveleket őrizték ezekben.

Érdekes bejegyzés található egy gépirásos ládajegyzékben is, melyet szintén Herepei János készített. Ebben a „széthyitható levelesláda”²¹ megnevezés szerepel. Ez az elnevezés szükségessé teszi a bútör működési mechanizmusának pontosabb értelmezését. A műtárgyak alkotója a mozgatható szerkezeti elemek segítségével működő bútorok egy típusát hozta létre, mely a kabinetszekrény alakítható ládának illetve a ládaformára összecukható kabinetszekrénynek az átalakíthatóság elvén működő bútor típusa, írószekrény funkcióját pedig kihúzható írólapja biztosítja (17-19. kép).

A bútortípus eredete és analógiái

Fordulatot jelentett a ládákon alkalmazott szerkezet eredetének kutatását illetően, annak felismerése, hogy feltehetően a 17. században, német területen megjelenő speciális kisbútoroknak, az útipatika-ládáknak az a változata szolgálhatott mintaként a levelesládákat készítő asztalos számára, melyek egy speciális szerkezeti megoldás segítségével kabinetszekrénykéhez hasonló bútor darabokká alakíthatóak.

A szerkezeti megoldás eredete feltehetően Augsburghoz köthető²² (20. kép). A két levelesládát illetően azonban fontos hangsúlyozni, hogy az útipatika-ládákétól teljesen eltérő funkció, valamint a szerkezeti és méretbeli különbségek következtében, ezeknek a műtárgyaknak a megalkotásával egy olyan bútortípus jött létre, mely a kabinetszekrény speciális változatának tekinthető. A kabinetszekrények, melyeknek belsejében fiókok és polcok helyezkednek el, megszokott esetben ajtóval, vagy lehajtható írólappal záródnak. Ezt a tradíciót változtatta meg a

²¹ A gépirásos ládajegyzékben [kézirat] az LXXVI. számú ládára vonatkozóan a következő bejegyzés olvasható: „Széthyitható levelesláda a vargyasi Daniel és Biró családok címerével, 1709. évszámmal. Fa és fémberakásos munka..... 1 db. P. H. Herepei János s. k.” A dosszién szereplő felirat: *Az elszállított és 1945 márc. 29-én Zalaegerszegen megsemmisült múzeumi anyag leltárának másolata és az itthon maradt 31 láda jegyzéke.* (SZNM It)

²² A bútorgyűjtemény munkatársa, Horányi Éva főmuzeológus hívta fel szerző figyelmét egy, a Lempertz aukciósház katalógusában, 2015 novemberében árvezett augsburgi útipatika-ládára, mely a 18. század első felében készült. (Lempertz 2015. p. 381.) Az útipatika-láda az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében őrzött műtárgyhoz hasonló szerkezettel készült és a bútor analógiájának lehet tekinteni. A 18. században az útipatika-ládák hasonló szerkezeti felépítéssel készült típusa német nyelvterületen már elterjedt lehetett. A típus szerző által ismert legkorábbi megjelenése, a VAN HAM aukciósház 2012. november 17-én tartott aukciójának egyik fődarabja volt. Az augsburgi arany- és ezüstműves Matthias Baur II. (Seling 1980. Nr.1776.) útipatika-ládája 1680-81 körül készült. (VAN HAM 2012. Kat.49737-1)



20. kép. Matthias Baur II. útipatika-ládája, Augsburg, 1680-81 k.
(© Foto: VAN HAM Kunstauktionen / Saša Fuis).

szokatlan bútortestben alkalmazott speciális szerkezeti megoldás segítségével. A forgatható dobozok²³ alkalmazásával ládaformából kabinetszekrényre alakítható két bútor működési elve az útipatika-ládákéhoz hasonló. Azokkal összehasonlítva azonban ezek a nyitott állapotukban 2 méter széles asztalszekrények tekintélyes, reprezentatív bútoraraboknak számítanak.

Fiókosszekrénynek kialakított, mintegy 160 fokban forgatható dobozok méretüket illetően hasonlóak az egyik legjelesebb Roentgen-bútoron, a frankfurti Iparművészeti Múzeum gyűjteményébe tartozó átalakítható asztalon (Verwandlungstisch)²⁴ alkalmazott, szintén körülbelül 160 fokban elforgatható dobozokhoz,²⁵ melyek az

asztal oldalfalainak kinyitása és lehajtása után hozhatóak működésbe²⁶ (21. kép).

Egy írókabinet-szekrény²⁷ és egy átalakítható asztal azonos elven működő tárolóhelyei ezek a forgatható dobozok, melyek nyitott állapotban – méreteik miatt – mindkét bútor esetében meglehetősen meghökkentő látványt nyújtanak. Abraham és David Roentgen a 18. század második felében szívesen alkalmazta bútorain a sarkaikon elforgatható, gyakran fiókosszekrénynek kialakított dobozokat, melyek eredete feltételezhetően a Roentgen-bútorok esetében is az útipatika-ládákhoz köthető.

A tanulmány egyik célkitűzése, hogy az európai bútortörténettel foglalkozó szakemberek figyelmét felhívjuk arra, szükséges lenne a vizsgálatunk tárgyát képező szerkezetnek különböző bútortípusokon történt alkalmazásával kapcsolatosan folytatni a kutatást.²⁸

A 18. század első évtizedében, a privilegizált helyzetben lévő udvari asztalosok tevékenységétől eltekintve, a bútorkészítés Európa-szerte szigorúan céhes keretek között zajlott. Az asztaloscéhek pedig artikulusaikkal inkább akadályozták, mintsem elősegítették az általuk elfogadottól eltérő bútortípusok térhódítását. A tanulmányunkban

²³ A német nyelvű szakirodalomban: „*schwenkbarer Kasten*” („forgatható doboz”). Többek között Ralf Buchholz használja ezt a kifejezést publikációjában a frankfurti Iparművészeti Múzeum gyűjteményébe tartozó átalakítható asztal (Verwandlungstisch) forgatható dobozaival kapcsolatban. Buchholz 1990. p. 106.

²⁴ Átalakítható asztal (Verwandlungstisch): Neuwied, 1769; Abraham és David Roentgen; készült III. Frigyes Ágost szász választófejedelem részére. Zinnkann 2005. pp. 59-61., Abraham és David Roentgen 1769-ben készült átalakítható asztalának funkciói: „öltöző- és íróasztal, olvasó- és jegyzetpulttal”, azaz „*Frisier-, Schreibtisch mit Lese- oder Noterpult*” Zinnkann 2005. pp. 32-43.

²⁵ Zinnkann 2005. p. 40.

²⁶ Buchholz 1990. p. 106.

²⁷ Németh 1995. p. 3.

²⁸ A szerkezeti felépítésüket és működésüket illetően egymáshoz nagyon hasonló bútorok, az útipatika-ládák valamint Bíró Sámuel és Daniel Klára „levelesládái” tágabb értelemben vett analógiái egymásnak. Együttal esetükben a hasonló elven működő bútorok egy csoportjáról is lehet beszélni.



21. kép. Abraham és David Roentgen átalakítható asztala, Neuwied, 1769. Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt am Main.

vizsgált bútortípusban megnyilvánuló tervezői gondolat véleményünk szerint előre jelzi azt a forradalmat, mely világhírű ébenisták²⁹ működése által, csak a 18. század későbbi évtizedeiben következett be a bútorkészítés területén Európában, és az ebben a korban rendkívül népszerűvé váló átalakítható- és többfunkciós bútorok megalakításához vezetett. Abraham és David Roentgen, illetve a Franciaországban működő ébenisták, Jean-François Oeben és Jean-Henri Riesener átalakítható bútoraikon a konstrukció kialakítása és a mozgatási mechanizmusok területén szerzett speciális ismereteiket többek között a funkcióváltás céljából alkalmazták. Bútoraik a konstrukciójukon alkalmazott szerkezeti megoldásokkal és a beépített mechanikai szerkezetek segítségével alakíthatóak át különböző használati célokra.³⁰

²⁹ Anca Fleşeriu *Nagyszebeni ébenisták a 18. században* című tanulmányában a következőket írja: „Az évszázadok folyamán az „ébenista” fogalma különféle értelmezéseket kapott. Az európai reneszánsz idején, a 15-16. században azokat az asztalosokat értették ez alatt, akik a bútorok felületének ébenfával való borítására specializálódtak. A 18. századtól a kifejezés sokkal tágabb jelentéssel bír. A 18. század első felétől az „ébenista” azt a műbútorasztalost jelenti, aki egzotikus faféleségek felhasználásával készít inkrusztrációit, intarziát, marketériát és a többi, mely technikák alkalmazásával luxuskivitelű díszbútorokat állít elő és egy másik céhszervezet kötelékébe tartozik, mint az asztalos. Az utóbbiak csupán használati bútorokat készítettek.” Fleşeriu 2001-2002. p. 189.

³⁰ Az átalakítható bútor legkorábbi kombinációi konzol- és játékasztalok. Abraham Roentgen (1711-1793) már mechanikai szerkezetet alkalmazva többfunkciós bútorot konstruált, mely konzol-, játék és íróasztalként szolgált. A típus egyik legkorábbi példányát a frankfurti Iparművészeti

Homoródszentmártoni Bíró Sámuel és vargyasi Daniel Klára „levelesládáinak” esetében olyan bútorokról beszélhetünk, melyeknek alapvetően még csak a megjelenésük változik meg a szerkezeti elemek mozgatása által. A forgatható dobozok kinyitásával nem módosul, csupán rejtettségéből tárul elénk a bútorok igazi funkciója.³¹ Az európai bútortörténetben közismert, hogy a kabinetszekrény mint bútortípus – számos más bútortípushoz hasonlóan – a ládából alakult ki. A kabinetszekrények a bemutatásukra szolgáló asztról, állványról, alacsony szekrényről leemelve ládaként hordozható bútorok. Oldalfalaikra gyakran a hordozást lehetővé tevő fogantyúkat is szereltek, ládaként való használatuk tehát nem tekintendő külön funkciónak. Bíró Sámuel és Daniel Klára „levelesládáinak” megnevezésére ezért nem használható az „*átalakítható bútor*” kifejezés mint terminus technicus. Átalakíthatóságra való képességükkel magyarázható azonban az elnevezésük körüli „anomália”.

Múzeum gyűjteményében őrzik, melyet a mester Herrnhagban, 1745 körül készített. Az átalakítható bútor további fejlődéséhez az invenció a késő 1760-as évek Franciaországból, az ott működő ébenisták, Oeben és Riesener tevékenységéből származik. Ennek köszönhető a szász választófejedelem megrendelésére 1769-ben készített, számos speciális retesszel működtethető átalakítható asztal. Zinnkann 2005. p. 49.

³¹ A bútorgyűjtemény munkatársa, Semsey Balázs főmuzeológus volt a szerző segítségére annak a kérdésnek az eldöntését illetően, hogy az átalakításra való képességet milyen értelemben lehet megfogalmazni az általunk vizsgált bútortípussal kapcsolatosan.

A bútorok készítésének történeti háttere

A levelesládák egykori tulajdonosai, homoródszentmártoni Bíró Sámuel (1665–1721) és felesége vargyasi Daniel Klára (1676–1735) 1700-ban már házasságként említettek. A bútorok készítése idején, mely a Rákóczi-féle szabadságharc idejére esik, gyermekeikkel Dél-Erdélyben, Brassóban éltek. A változó hadi sikerekkel zajló háborúban Brassó mint megerősített város a német helyőrség védelme alatt állt, ahol a császárhoz hű szász lakosság és egy olyan nemesember, mint Bíró Sámuel, aki magát a kurucoktól távol tartotta, családjával viszonylagos nyugalomban élhetett az országot sújtó rendkívüli megpróbáltatások között. A székely középnemesi családból származó Bíró Sámuel, az önálló Erdélyi Fejedelemség utolsó éveiben a nagyhatalmú Teleki Mihály titkáráként kezdte pályafutását, majd később Bánffy György gubernátor szolgálatába állt. Állami tisztviselőként fokozatosan lépdelt előre a hivatali ranglétrán: a csíki vashámorok provizora, az erdélyi harmincad főfelügyelője is volt, majd 1715-től főkormányászi tanácsosi tiszteletet kapott, 1718-ban az unitárius egyház főgondnokává is megválasztották. Felesége, Daniel Klára a székely társadalom felső rétegéhez tartozó primori családok egyikéből, az udvarhelyszéki vargyasi Daniel családból származott. Családjaik révén egyúttal mindketten Erdély unitárius elitjéhez is tartoztak.³²

Érdekes adat található vargyasi id. Daniel Gábornak a Daniel család tagjainak életrajzait tartalmazó könyvében, miszerint Daniel Klárát 1724-ben kihallgatták a Daniel család okiratainak, leveleinek ügyében. Mint tanú azt vallotta, hogy bátyja, Daniel Mihály halála után annak özvegyétől idősebb Daniel Ferenc engedélyével a családi levelek – így a vargyasi birtok donatiója is – hozzá kerültek és azokat a háború végéig őrizte.³³ A szabadságharcosokhoz csatlakozó Daniel Mihály a patai ütközetben, az ostromlott Kolozsvár felmentésére igyekvő Rabutin generális csapataival vívott csatában, 1704. október 8-án vesztet-

te életét.³⁴ A Rákóczi féle szabadságharc idején Bíró Sámuel és felesége megrendelésére készült levelesládákkal kapcsolatosan felmerül a kérdés, hogy készíttetésük nem állhat-e összefüggésben a Daniel család levéltárának a harcok idején átmenetileg szükségessé vált őrzésével? A második szekrény készíttetésében, talán közrejátszott a nyugaton elterjedt szokás is, nevezetesen, hogy a kabinetszekrényeket olykor párban, egymás pandantjaként állították fel a főurak, gazdag polgárok házuknak, palotájuknak a reprezentációt szolgáló helyiségében.

A bútorok készítésének lehetséges helyszínei és az alkotó személye

A Rákóczi-féle szabadságharc viszontagságos éveiben elképzelhetetlennek tűnik, hogy a Bíró-Daniel család nagyobb távolságban levő bútorkészítő központban – akár Bécsben vagy például Augsburgban – megrendelt luxusbútorhoz juthatott volna, mivel ebben az időben a Magyarországon és Erdélyen áthaladó legfontosabb kereskedelmi útvonalak is veszélyeztetve voltak.³⁵

A Székely Nemzeti Múzeum tragikus körülmények között elpusztult műtárgyának provenienciájával kapcsolatosan Nagy Géza megjegyzi, hogy azt a hagyomány szerint Kolozsváron készítették.³⁶ Az írás lapalji jegyzetéből azonban kiderül, hogy ez a hagyomány félreértésből is származhatott, ugyanis Bíró Sámuel címerét összetévesztették gróf Haller János erdélyi kormányzó címerével.³⁷ A készítés lehetséges helyszínét kutatva véleményünk szerint figyelembe kell venni, hogy Erdély ebben az időben katonai és közigazgatási szempontból két részre szakadt, egy kurucok által megszállva tartott északi és a császári csapatok uralma alatt álló déli országrészre, melynek Nagyszeben volt a központja (7. ábra).³⁸ Jean Rabutin generális Nagyszebenből Kolozsvár felmentésére 1704-ben indított expedíciós hadművelete során – melynek döntő összecsapása volt az október 8-ikái patai ütközet – Kolozsvár védműveit a városi tanács tiltakozása ellenére leromboltatta és a várost védelmező császári helyőrséget onnan kivonta, így a város végleg elveszítette korábbi megerősített jellegét.³⁹

³² Az életrajzi adatok forrásai: Daniel 1896. pp. 221-222., Kovács 2007. p. 7., Balogh 2011. pp. 41-56., Szirtes 2015. pp. 49-55., Fehér János szíves közlése.

³³ Daniel Klárát 1724. november 30-án hallgatták ki a Daniel-család leveleinek holléte felől. Tanúként vallomást tett arról, hogy édesapjuk, Daniel István (1639–1688) halála után minden levél legidősebb fivéréhez, Mihályhoz került, aki 1703-ban a Rákóczi-féle szabadságharc kezdetekor gondoskodott azok biztonságba helyezéséről. A leveleket feleségével, Kun Zsófiával Brassóba vitette. Daniel Klára tanúvallomásaiban arra hivatkozik, hogy a „brassói obsidium” idején, vagyis az 1704 elejétől 1705 júliusáig tartó kuruc blokád ideje alatt nagybátyja, id. Daniel Ferenc „consequensából”, vagyis engedélyével/egyetértésével vette magához az időközben megözvegyült Kun Zsófiától a családi iratokat azért, hogy „az akkori háborúságos időkben valami kár ne érje azokat”. A megszokott rendtől eltérő módon így leányörökös kezébe került a tulajdonképpen csak fiúörökösöket illető okmány, az ősi vargyasi birtok donációja is, melyről vallomásaiban Klára név szerint is említést tesz. A harcok elmúltával Klára a családi leveleket fivérének, Daniel Ferencnek, mint „nagybótyafinak” adta át. Daniel 1896. p. 104., pp. 196-198., 221-222.

³⁴ Daniel 1896. pp. 196-198.

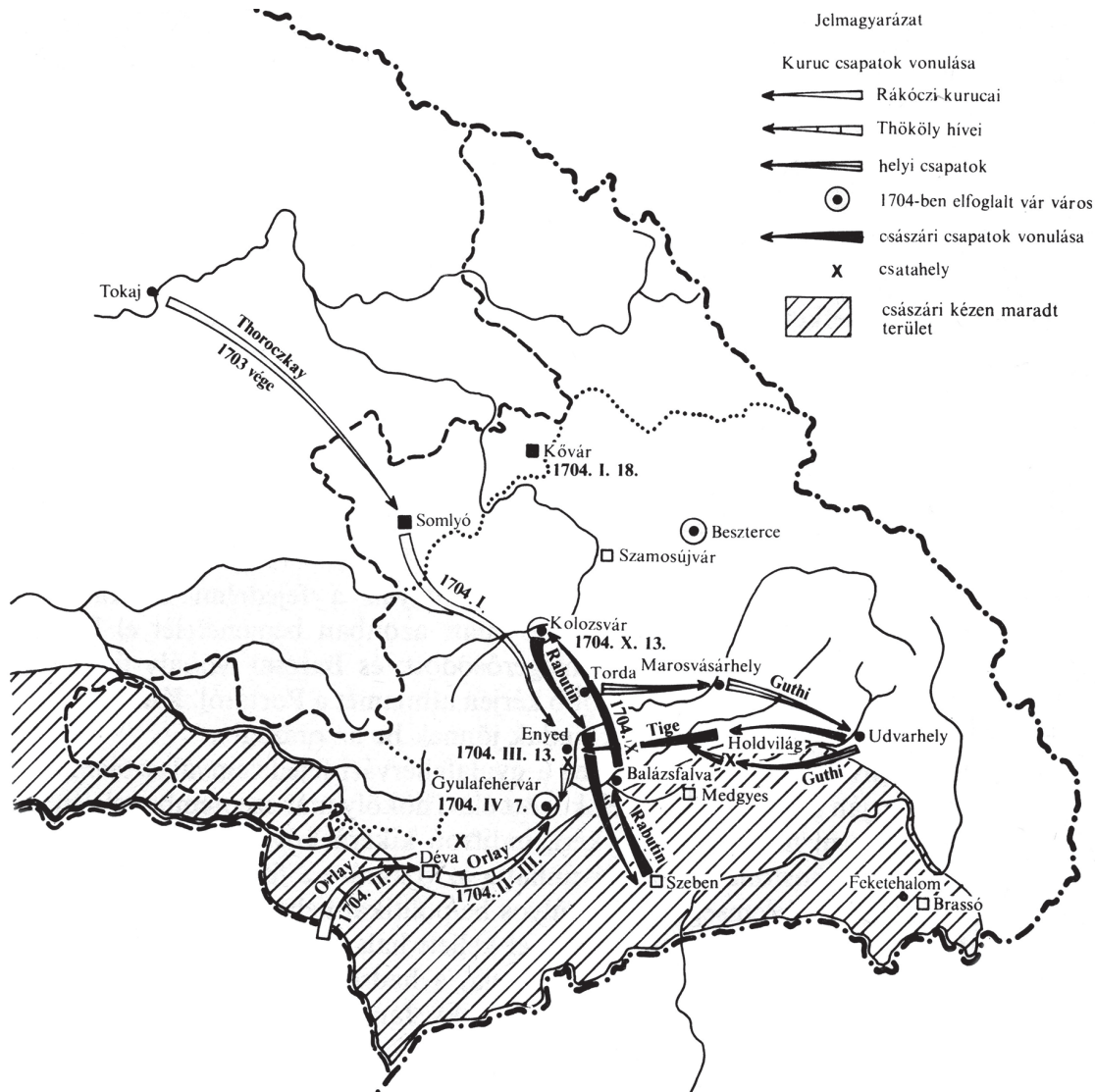
³⁵ *A Rákóczi-szabadságharc keltette bizonytalanságot tükrözi az [angol] Kereskedelmi és Ültetvényes Bizottság 1707-ben kelt egyik irata, miszerint a harcok veszélyeztetik a Hamburgból Konstantinápoly felé irányuló áruszállítást.* Kurucz 1992-1994. p. 45.

³⁶ Nagy 1891. pp. 76-77.

³⁷ „* E címert, mely két egymással szembe néző, szájukban kopját tartó kettős farku oroszánt ábrázol, alattuk, koronából kiemelkedő kivont kardot tartó pánczélos karral, fönt csillaggal, a paizs fölötti koronás sisakon három strucczóttal, a gr. Haller család címerének nézték többben, s ebből aztán az a „hagyomány” származott, hogy a szekrényt a kolozsváriak gr. Haller János erdélyi kormányzónak (1734–56) készítették, a kinek harmadik felesége Vargyasi Daniel Zsófia volt.” Nagy 1891. p. 76.

³⁸ Kőpeczi 1988 nyomán, a térképet rajzolta Palovics Lajos.

³⁹ Markó 1933. p. 204.



7. ábra. A Rákóczi-szabadságharc Erdélyben, 1704.

A bútor, illetve párdarabjának készítési helyszínét kutatva kétségtelenül figyelembe kell vennünk Nagyszeben, mely Erdélyben már a középkor végétől a luxusasztalosság egyik központja volt. A díszes kabinetszekrények készítése Nagyszebenben is az ott megjelenő ébenisták tevékenységéhez köthető.⁴⁰

A nagyszebeni asztaloscéh tagjaival kapcsolatosan 1627-től vezetett jegyzékek tanúsága szerint a nagyszebeni asztaloscéhhez már a 17. század közepétől csatlakoztak Közép-Európa térségéből érkező mesterek. Né-

melyek letelepedtek a városban, más vándorló mesterek csak néhány éven át tartózkodtak ott, azután kedvezőbb megrendelések reményében továbbköltöztek. Számosan közülük ismerték az inkrusztáció és intarziakészítés, illetve más értékes faféleségeket alkalmazó díszítőtechnikák művészetét. Ezek a mesterek, mint például a bécsi Hanner Stahl – aki a céhbe való belépésétől 1642-től élete végéig, 1655-ig tagja maradt a céhnek – Közép-Európa bútorkészítő központjaiban sajátították el mesterségüket. Az új bútordíszítő technikáknak ezekből a központokból származó ismerete és alkalmazása szolgálhat magyarázattal arra, hogy a 17. század második felének jegyzőkönyvei (hagyatéki leltárak, hozománnyal kapcsolatos okiratok) meglehetősen gyakran sorolnak fel „íróládákat”, azaz „írókabinetekeket” szép intarziával és számos kihúzható fiókokkal.⁴¹

Nagyszeben mint az általunk vizsgált kabinetszekrények lehetséges készítési helyszínét figyelembe venni a városnak a Rákóczi-szabadságharc ideje alatt betöltött szerepe miatt is indokolt. A kuruc-labanc háború idején

⁴⁰ Fleşeriu idézett tanulmányában a nagyszebeni Brukenthal Múzeum bútorgyűjteményének kiemelkedő műtárgyait bemutatva, valamint a Nagyszebeni Állami Archívumban őrzött 90 asztalos remekrajz közül válogatott példákon keresztül ismerteti tevékenységüket. A gyűjteményben őrzött kabinetszekrények különböző típusainak bemutatása előtt a következő megjegyzést teszi: „Ébenista kifejezés alatt angol és német nyelvterületen azokat a mestereket értik, akik kabinetszekrényeket (díszszekrényeket) készítenek, tehát a műbútorasztalokat (angolul: cabinet maker).” Fleşeriu 2001-2002. p. 196.

⁴¹ Fleşeriu 2001-2002. pp. 190-191.

Nagyszében volt a legalkalmasabb arra, hogy mint Erdély gazdasági és közigazgatási központja betöltse a főváros szerepét. Ebben a városban székel az Erdélyben állomásozó német csapatok katonai parancsnoksága és a Gubernium.⁴² Az 1708 novemberében Brassóból Nagyszébenbe érkező Bíró Sámuel a halálosan beteg gubernátor⁴³ arra kérte, írja meg sírversét. A kiváló jogtudós, aki a Bánffy család és a kormányzó bensőséges barátja volt, jó poéta hírében állt. A gubernátor felesége számára készült epitáfium feliratát is ő szerezte. Az elkészült sírverset még meghallgatta a nagybeteg gubernátor, majd azt ezüst táblára vésték, betűit aranyozták és később a halottal együtt koporsóba tették. Az eseményt gróf Bánffy György veje, Wesselényi István jegyezte fel 1703-tól 1708-ig vezetett naplójában, melynek a válságos időknek megfelelően találóan, a Sanyarú világ címet adta.⁴⁴ A gubernátor halálos ágyán megszemlélte a koporsót is, „melyet 33 német forintokért csináltak a német asztalosok”, majd Wesselényi így folytatja naplójában „...de oly exacte, hogy fakoporsót olyan szépet soha nem láttam, mind összeveesztésére nézve, mind amint megpallérozták. Amely olyan szép labor és fényes, mintha gyökérből volna egészen csinálva, és úgy kong, mintha valami metallumból volna csinálva, minthogy diófa.”⁴⁵ Wesselényi naplóbejegyzése is bizonyítja, hogy a „sanyarú világ” ellenére Erdély „fővárosában” kitűnő német asztalosok működtek, akiket Wesselényi következetes szóhasználata alapján nyilván meg kell különböztetni a helybeli szász mesterektől.⁴⁶

Amennyiben a további kutatások alátámasztanák, hogy az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében őrzött kabinetszekrény és párdarabja Nagyszébenben készülhetett, jelentősen bővülne azoknak a tárgyaknak a köre, melyek a 18. század elején kibontakozó nagyszébeni luxusasztalosághoz, a Nagyszébenben ekkortájt megjelenő ébenisták tevékenységéhez köthetők, valamint új szempontok alapján lehetne vizsgálni működésüket.

⁴² Erdélyi Királyi Gubernium (Kormányzóság, Stattalterrat), 1695-ben állították fel, kezdetben Gyulafehérváron működött, majd a Rákóczi-szabadságharc elől menekülve Nagyszébenbe költözött.

⁴³ Gróf Bánffy György (1661 – Nagyszében, 1708 nov. 15.) Habsburg-párti főúr, az osztrák birodalomhoz csatolt Erdély első főkormányzója (gubernátor).

⁴⁴ Wesselényi István, báró (1674–1734) azok közé a hosszú évekre Szébenbe zsúfolódott főurak közé tartozott, akiket Rabutin császári generális úgymond „barátságos fogságban” tartott. A városba szorult magyar nemesek nem pusztán mozgásszabadságukban voltak korlátozva. Járványok terjedtek a városban, a Gubernium kormányzó testülete tagjainak elvesztése miatt az évek során szinte kihalt. Naplójában nemcsak Nagyszében, de egész Erdély e mozgalmas korszakáról igyekszik minden részletre kiterjedően tájékoztatni.

⁴⁵ Wesselényi 1985. II. kötet p. 678.

⁴⁶ Victor Roth (1874–1936), az erdélyi német iparművészet kiváló kutatója szerint a szász polgári otthonok igénytelenségük miatt nem biztosítottak kedvező talajt a reneszánsz bútorművészet számára. Az ebből az időszakból fennmaradt bútóremlékek számát és színvonalát kifejezetten szegényesnek tartja. Roth, 1908. p. 180.

Kollégáinkkal a kabinetszekrényekkel kapcsolatosan kutatási projekt elindítását tervezzük. Az Ars Decorativa-ban megjelent és a jelen publikációt a projekt felvezető tanulmányainak szántuk. A további kutatást indokoltta teszi annak a kérdésnek a megválaszolása tehát, hogy az iskolázottságát tekintve elképzelhetően valamelyik dél-német bútorkészítő központból származó mester hol készíthette az ezektől a központoktól oly távol eső területen élő székely nemesi család számára ezeket a szokatlan műalkotásokat? A kabinetszekrények készítési helyszínének további kutatását illetően (e tanulmányban) ugyan Nagyszébenre és az ott működő ébenisták tevékenységére hívjuk fel a figyelmet, azonban szükséges volna kutatást végezni Kolozsvár és Brassó asztalos céheivel, a luxusbútorok készítésének helyi hagyományaival és e városok asztalos céheihez esetlegesen csatlakozó ébenisták tevékenységével kapcsolatosan is.⁴⁷

Összefoglalás

A tanulmány egy immár több mint 20 éve zajló kutatás történetét és az annak során megállapítható fontosabb következtetéseket ismerteti. Egyúttal felhívjuk a figyelmet arra, hogy a homoródszentmártoni Bíró Sámuel és vargyasi Daniel Klára számára, 1705-ben és 1709-ben készített kabinetszekrények ügyében a kutatómunkát folytatni volna szükséges. A feladat, melynek elvégzése a restaurátor kompetenciáját messze meghaladja több, különböző tudományterületen dolgozó szakember együttműködését igényelné.

A kutatásunk tárgyát képező bútortípusnak eddig mindössze két példánya ismert. Megalkotásának történelmi körülményeit figyelembe véve előfordulhat, hogy egy „zárványjelenségről” van szó és ez a bútortípus konstrukcióját, valamint funkcióit illetően a továbbiakban az európai bútorművészet páratlan megnyilvánulásának lesz majd tekinthető. Valóságos csoda, hogy a Rákóczi-féle szabadságharc idején a háború, járványok és éhség sújtotta Erdélyben a megrendelők vagyoni helyzete megengedte, hogy e különleges bútoroknak két példánya is elkészülhessen. Az Iparművészeti Múzeum bútorgyűjteményében őrzött, a szerző által 1994/95-ben restaurált, rendhagyó szerkezetű kabinetszekrény párdarabjának felbukkanásáig ugyanis, ennek a bútortípusnak a pusztai létezése is vitatható volt!

Homoródszentmártoni Bíró Sámuel és vargyasi Daniel Klára levelesládái feltűnésükkel akár az európai bútortörténet-tudomány területén is változást eredményezhetnek, mivel általuk felhívhatjuk a figyelmet a mozgatható szerkezeti elemek segítségével működtetett bútoroknak egy olyan csoportjára mely – véleményünk szerint – evolúciós állomásnak tekinthető a 18. század közepén Európában megjelenő átalakítható (többfunkciós) bútorok kialakulását illetően.

⁴⁷ Dr. Szócsné Gazda Enikő és Fehér János szíves közlése.

Köszönetnyilvánítás

Szerző hálával tartozik mindazoknak, akik segítették azon az úton, mely végül e tanulmány megírásához vezetett. Köszönettel tartozik Dr. Kovács Petronellának a szakdolgozat elkészítésében nyújtott segítségével, mely fontos kiindulópont volt egy olyan műtárgy tudományos feltárását illetően, mely több mint 20 év eltelte után is számos meglepetést tartogathat számunkra. Fehér János művészettörténész útmutatásainak és önzetlen támogatásának köszönhető, hogy 2015 nyarán történt első levélváltásunk után a kutatómunka új fordulatot vehetett és kibontakozhatott. Hasonlóan fontos segítséget nyújtottak Horányi Éva és Semsey Balázs főmuzeológus kollégák, valamint Vadászi Erzsébet művészettörténész. Szerző köszönettel tartozik Dr. Lovay Zsuzsanna főosztályvezetőnek a támogatásért, valamint a sepsiszentgyörgyi Székely Nemzeti Múzeum munkatársainak, mindenekelőtt Dr. Szócsné Gazda Enikő muzeológusnak és Boér Hunor könyvtárosnak a kutatómunkában nyújtott segítségükért, hogy rendelkezésre bocsátották az elpusztult levelesládával kapcsolatos fontos dokumentumokat, illetve a múzeum fototékájában megőrződött három archív felvételt. Köszönet illeti Soltészné Haranghy Ágnes fotóst a tanulmányban megjelent reprodukciók készítéséért, valamint a képek szerkesztésében nyújtott segítségével.

IRODALOM

- BALOGH Judit (2011): Székelyföldi karrierok – Az udvarhelyszéki nemesség hatalomszerzési lehetőségei a 16. század második felében. L'Harmattan Kiadó – Transsylvania Emlékeiért Tudományos Egyesület, Budapest.
- BUCHHOLZ, Ralf (1990): Ein Verwandlungsmöbel von Abraham und David Roentgen. Konstruktion, Materialien, Restaurierungsmaßnahmen. In: Restauro. Zeitschrift für Kunsttechniken, Restaurierung und Museumsfragen, 2/1990. Callway Verlag, München.
- DANIEL Gábor, vargyasi id. (1896): A vargyasi Daniel család eredete és tagjainak rövid életrajza. Budapest.
- FLEŞERIU, Anca (2001-2002): Hermannstädter Ebenisten des 18. Jahrhunderts. In: Forschungen zur Volks- und Landeskunde (44-45. évf.). Rumänischen Akademie. Forschungsinstitut für Geisteswissenschaften, Hermannstadt/Sibiu.
- KOVÁCS Sándor (2007): Előszó. In: Nemes Erdély országának státusáról, lakosairól, lakóhelyeiről és folyóvizeiről való oktatás, melyet írt volt 1710ben néhai Bíró Sámuel, tanácsúr Erdélyben. Udvarhelyszék Kulturális Egyesület, Hargita Megyei Hagyományörzési Forrásközpont, Székelyudvarhely.
- KÖPECZI Béla főszerk. (1988): Erdély története I–III. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- LEMPERTZ Auktion 1056 (13. november 2015.): Kunstgewerbe – Decorative Arts. Köln, Kat.1140.
- KURUCZ György (1992-1994): Magyarország és az angol-osztrák kereskedelmi kapcsolatok a XVIII. század közepén. In: Magyar Mezőgazdasági Múzeum Közleményei 1992-1994, szerk. Fehér György. Budapest.
- MARKÓ Árpád (1933): Az 1704. évi kuruc hadjárat. In: Hadtörténelmi Közlemények 1933. évfolyam 34. kötet. Magyar Tudományos Akadémia, Budapest.
- NAGY Géza szerk. (1891): A Székely Nemzeti Múzeum ismertetése. In: A Székely Nemzeti Múzeum Értesítője, I. rész. Jókai Nyomda Részvénytársulat könyvnyomdája, Sepsiszentgyörgy.
- NÉMETH György (1994): Egy talányos bútor 1703-ból. In.: Magyar Iparművészet, 1994/2. Iparművészeti Főiskola, Budapest.
- NÉMETH György (1995): Írókabinet-szekrény restaurálása. Szakdolgozat, Magyar Nemzeti Múzeum Felsőfokú Fa Szakrestaurátor Tanfolyam, témavezető: Kovács Petronella.
- NÉMETH György (2008): Talányos bútor a 18. századból – Az eredetiség vizsgálata mint a restaurátor egyik feladata. In: Műhelytitkok – restaurált műkincsek. DVD-ROM, Iparművészeti Múzeum, Budapest.
- NÉMETH, György (2018): Die Briefladen von Samuel Bíró von Homoródszentmárton und Klára Daniel von Vargyas – Zwei Kabinettschränke mit besonderem Aufbau aus dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts. In: Ars Decorativa 32. Iparművészeti Múzeum, Budapest.
- ROTH, Victor (1908): Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen. J.H.E. Heitz, Strassburg.
- SAS Péter (2006): A sepsiszentgyörgyi Székely Nemzeti Múzeum elmenekített anyagának pusztulása 1945-ben. In: Erdélyi Tudományos Füzetek 258. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár.
- SELING, Helmut (1980): Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529 – 1868. Meister, Marken, Werke. Verlag C. H. Beck, München.
- SZIRTES Zsófia (2015): Az erdélyi szászság érdekérvényesítése az átmeneti korszakban (1690 – 1711). Doktori (PHD) értekezés, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, Budapest.
- VAN HAM Kunstauktionen KG: (17. november 2012.): Außergewöhnliche Apothekensammlung. Köln. Kat. 49737-1. Forrás: <http://www.altertuemliches.at/termine/auktion/apotheken-sammlung-24580> (2017. 09. 14.)
- WESSELÉNYI István (1985): Sanyarú világ. Napló 1703–1708. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest.
- ZINNKANN, Heidrun (2005): Entfaltung – Roentgenmöbel aus dem Bestand. Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt.

Németh György
Fa-bútorrestaurátor művész
Főrestaurátor
Iparművészeti Múzeum
1091 Budapest, Üllői út 33-37.
Mobil: +36 20-543-9673
E-mail: nemeth.gyorgy@imm.hu

Két pár 18. századi női, hímzett selyemcipő restaurálása

Moór Anikó

A 18. századi európai női cipődivat

A viselet egyik jellemző darabja, a lábbeli éppúgy alá volt vetve a divat változásainak, mint a ruha. Az európai divatot legnagyobb mértékben Franciaország irányította. Múzeumi gyűjteményekben többszáz pár lábbeli maradt fenn ebből az időszakból, melyek által kirajzolódik számunkra formai sokszínűségük és a század folyamán végbement változásai. A 18. századi női cipőkre általánosságban jellemző, hogy egyenes kialakításúak, szimmetrikus kaptafán készültek, nem volt különbség a jobb és a bal darab között. A cipő talpa minden irányban erősen domború, így csak a középpontja érintkezik a talajjal. A belül homorú talpba a lábfej belesimul és ettől keskenyebbnek tűnik. A talp járófelületét, a talpbőrt felbolyhozták, hogy jobban tapadjon a talajhoz. A cipők orra legtöbbször hegyes kialakítású, laposan előre nyúlik vagy a talajtól ívesen elemelkedik. Az ívelt, 5-8 cm magas, fából készült ún. Lajos-sarok mélyen a talp alá, a lágyék vonaláig benyúlik. Hasonló kialakítású, de magasabb és kecsesebb az ún. francia- vagy Pompadour-sarok. A három részből szabott (fejréssz és két szárrész), puha bőrből vagy szövethől készült felsőrészt fodorral, csipkével, hímzéssel, fémfonalakkal gazdagon díszítették. A cipők rögzítése két pánt segítségével történt, záródásukat legtöbbször szalaggal vagy csattal, ritkán gombolással biztosították. A század végén a cipők formája drámaian megváltozott. Alacsony, ék alakú, ún. itáliai-sarokkal, kevesebb díszítménnyel, lekerekített orral készültek. Eltűnt a pántos záródás, helyette az egyszerűbb „bebújós” forma terjedt el.¹

Az Iparművészeti Múzeumban őrzött, a Magyar Képzőművészeti Egyetem Restaurátor Tanszékén, a Textilbőrrestaurátor specializáció keretében, diplomamunkaként² restaurált mindkét pár cipő formajegyeik alapján a 18. század első évtizedeiből származik, de különböző területekről kerültek múzeumi gyűjteménybe. Első ránézésre nagyon hasonlóak, azonban felépítésükben sok eltérést is felfedezhetünk. Megkülönböztetésük érdekében a cikkben eredeti színük alapján kerülnek említésre. A főbb részeit az 1. ábra mutatja.

A CIPŐ FŐBB RÉSZEI



1. ábra. A cipő fő részei (Miklós Marcell rajza).

A kék színű cipő adatai és leírása

A szimmetrikus formájú, hegyes orrú, magas sarkú női cipő anyagában mintás kék selyemszövettel borított (1. kép).³ Felső szélét rózsaszín szalaggal szegték, ugyanezzel takarták a felsőrész összeerősítő varrásait is. A nyelv hosszú, magasan a rüsztn, a lábfej felső részéig ér, felső széle egyenes vonalú. A cipő rögzítését a két oldalrészrel egybeszabott pánttal oldották meg, melyek valószínűleg a nyelv alatt szalaggal záródtak. A két pánt szimmetrikus kialakítású. A tárgykarton adatai szerint elől „*aranysszállal hímzett keretben, színes-virágos selyemhímzés*” található. Az említett keret és a fémfonals virágszirmok domborúak. A cipő szárait is domború fémhímzés díszíti. A fémfonalak egységesen sötétszürke színűre korrodálódtak. A sarok rózsaszín szövettel borított, hátsó oldalán közepén, hosszirányban fémfonals paszomány fut végig (2. kép). A cipő bélése fehér színű, puha bőr. A talp minden irányban erősen domború kialakítású, vastag, barna, bolyhozott bőrből készült.

¹ Fairhurst 2015. p. 533.

² Moór 2018. 117. p. A diplomamunka témavezetője Várfalvi Andrea textilrestaurátor művész, a Textil specializáció vezetője volt.

³ Őrzési helye: Textil- és Viseletgyűjtemény Főosztály. Leltári száma: 18.150. a-b. Származási kora és helye: 18. század első fele, Ausztria. Hossza: 23,5 cm, szélessége: 6 cm, magassága: 13,5 cm. A Magyar Nemzeti Múzeum Régiség-tára számára ajándékozta Bán Mihály 1854-ben.



1. kép. A kék cipő eleje restaurálás előtt.



3. kép. A rózsaszín cipő eleje restaurálás előtt.



2. kép. A kék cipő hátulja restaurálás előtt.



4. kép. A rózsaszín cipő hátulja restaurálás előtt.

A rózsaszín cipő adatai és leírása

A szimmetrikus formájú, hegyes orrú, magas sarkú női cipő anyagában mintás rózsaszín selyemszövetvel borított (3. kép).⁴ Felső szélét nyersszínű szalaggal szegték. A félkör alakú, visszahajló nyelvet külön szabták és varrták a fejrész felső részéhez. A cipő rögzítését a két oldalrészsel egybeszabott pánttal oldották meg. A pántok aszimmetrikus szabásúak, a láb külső oldalán lévő lyukak arra utalnak, hogy valószínűleg gombbal záródtak.

A sarok és a felsőrész – a kék cipővel ellentétben – egyforma szövetborítást kapott (4. kép).

A fejrész, a szarok és a sarokpalást fémfonalakkal gazdagon díszített. A fémfonalas domború hímzések virágmotívumokat ábrázolnak. A lábbelit a tárgykarton szerint „ezüstsállal” hímezték. A fémfonalak egységesen sötétszürke színűek. A cipő bélése fehér színű, puha bőr. A talp erősen domború kialakítású, vastag, barna, bolyhozott bőrből készült.

⁴ Őrzési helye: Textil- és Viseletgyűjtemény Főosztály. Leltári száma: 18.147. a-b. Származási kora és helye: 18. század eleje, Erdély. Hossza: 24,5 cm, szélessége: 7 cm, magassága: 14,5 cm. A Magyar Nemzeti Múzeum Régiség-tára számára ajándékozta gróf Korniss Károly 1839-ben.

Anyagvizsgálatok

A műtárgyak anyagainak meghatározása azért volt szükséges, mert befolyásolták a tisztításhoz és konzerváláshoz választott anyagokat és módszereket. Az elvégzett vizsgálatok segítettek az állapotfelmérésben, az állapotot előidéző okok feltárásában és fontos készítéstechnikai ismeretekhez is hozzásegítettek.

A szálanyagok vizsgálata a sérült részek fonalaiból vett mintákon, polarizációs mikroszkóppal történt. A jellegzetes morfológiai tulajdonságok alapján megállapítható volt, hogy a cipőket borító szövetek és valamennyi díszítmény alapanyaga selyem. Az összeállításukhoz felhasznált varrócérna lenből készült.

A fémfonalak anyagvizsgálata mikrokémiai analízissel történt. Az Argentol⁵ oldattal megtisztított mintákat víz és salétromsav 1:1 arányú oldatával, majd 10%-os nátrium-klorid oldattal cseppentettük meg. Valamennyi vizsgált mintánál fehér csapadék képződése jelezte az ezüst jelenlétét. A kék cipő esetében arra a kérdésre kerestük a választ, hogy a fejrészen lévő aranszínűnek leírt

⁵ Az oldat elkészítése: 10 g tiokarbamidot és 30 g borkősavat 50 ml desztillált vízben feloldunk, majd az oldat térfogatát 100 ml-re egészítjük ki desztillált víz hozzáadásával.

fémfonalas hímzés valóban tartalmaz-e aranyat. Mikrokémiail analízissel azonban az ötvözők és a bevonatok nem, vagy nehezen azonosíthatók. A mintákon kézi eszközzel röntgenfluoreszcens vizsgálatot (hXRF)⁶ és pásztázó elektronmikroszkópos energiadiszipatív elemanalízist (SEM-EDS)⁷ is végeztünk. A kapott eredmények szerint a fémfonal nagy tisztaságú ezüst, aranyozás nyoma nem mutatható ki.

A bőrök vizsgálata sztereómikroszkóppal történt. A bélésbőrök barkarajza a kék cipő esetében kecske, a rózsaszínnél juhbőr jellegzetességeit mutatta. A fehér szín timsós cserzésre engedett következtetni, melyet alizarin-tesztel mutattunk ki.⁸ A felbolyhozott, vastag, barna talpbőrök barkarajza nem volt vizsgálható, de nagy valószínűséggel mindkét esetben marhabőr. Ezeknél növényi cserzést feltételeztünk, melyet vassó-tesztel⁹ bizonyítottunk.

A rózsaszín cipőnél a borítószövetet teljes felületen ragasztással rögzítették a bélésbőrhez. Az előregedett ragasztóanyag rideggé, töredezetté vált, sok helyen a selyemszövet sérülését okozta. Cipőkészítésnél általában csirizt¹⁰ és enyvvet, vagy ezek keverékét is használták. Ennek megfelelően a mikrokémiail tesztek keményítőre és fehérjére végeztük el.¹¹ A vizsgálatok csak a keményítő jelenlétét igazolták.

Készítéstechnika

A cipők készítésekor a felhasználandó alapanyagokra felrajzolták a szabásmintát, majd elkészítették a díszítő hímzéseket. Mindkét cipőt fémfonalakkal gazdagon díszítették. A domború fémfonalas¹² hímzések kialakításához papír alátöltést alkalmaztak. A plasztikus motívumok közötti teret ún. frizé fonallal¹³ töltötték ki. A mintának megfelelően a felületre fektetett fémfonalakat varrocérnával rögzítették az alapszövethez. A kék cipő fejrészén színes selyemfonalakból hímzett virágmotívumok is találhatóak.

A kék cipő felsőrésze háromrétegű. A selyemdamaszt borítószövet és a bélésbőr között található egy vászonköz-



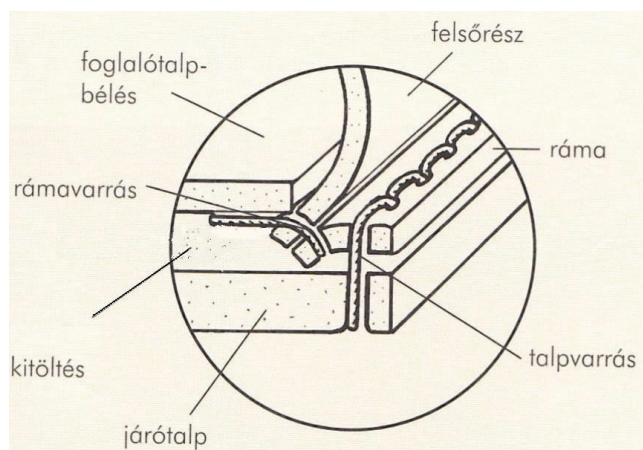
5. kép. A kék cipő szövetrétegei.



6. kép. A rózsaszín cipő vastag ragasztórétege.

tésű leniszövet közbélés, mely a merevítést szolgálta (5. kép). A rózsaszín cipő két rétegből áll, selyemdamaszt és bélésbőr, melyeket teljes felületen egymáshoz ragasztottak, ez adott tartást a felsőrésznek (6. kép). A drága szövetekkel való takarékoskodás mindkét lábbelin megfigyelhető. Több helyen apró darabokkal toldották meg a borítószövetet a szabásmintának megfelelően.

Mindkét cipő kaptafán, rámánvarrott technikával készült (2. ábra). A cipőfelsőrést a talphoz egy bőrcsík, az ún. ráma segítségével rögzítették. Ez jelentős technikai



2. ábra. Rámánvarrott technika. Forrás: Vass – Molnár 2000. p. 143.

⁶ A vizsgálatot Mozgai Viktória végezte (MTA CSFK Földtani és Geokémiai Intézet Archeometriai Kutatócsoport).

⁷ A vizsgálatot a Debreceni Egyetem Szilárdtest Fizikai Tanszék munkatársaival végeztük: Juhász Laura PhD hallgató, Dr. Gyöngyösi Szilvia tudományos munkatárs, Dr. Daróczy Lajos egyetemi docens, Dr. Barkóczy Péter kutatásfejlesztési igazgató (FUX Zrt.).

⁸ A mintát először 1 M ammónium-hidroxid oldattal, majd 0,1%-os nátrium-alizarinsulfonáttal, néhány perc elteltével pedig 1 M ecetsav oldattal cseppentjük meg. A rostok vörös elszíneződése az alumínium jelenlétét bizonyítja.

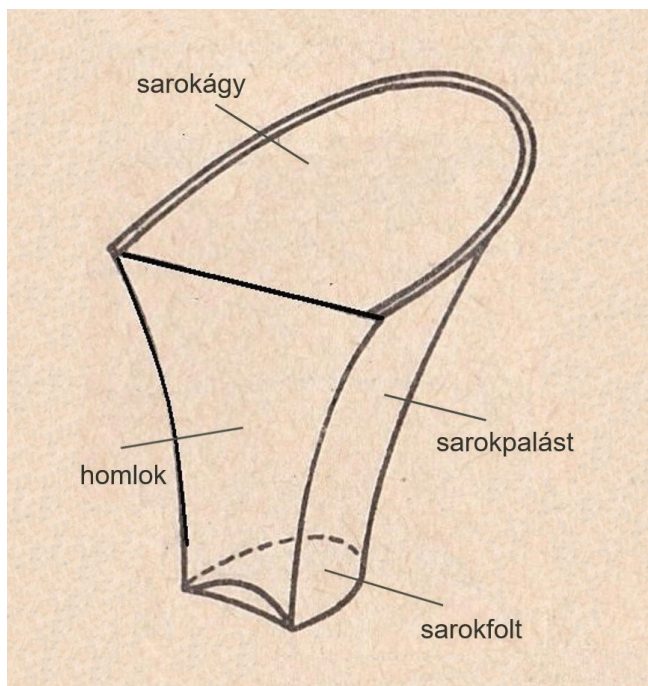
⁹ A mintát desztillált vízzel megnedvesítjük, majd vas(III)klorid 1%-os oldatával cseppentjük meg. A rostok feketére színeződése növényi cserzőanyag jelenlétére utal.

¹⁰ Száritott gesztenyéből, búza- vagy burgonyakeményítóből készített ragasztó.

¹¹ A keményítő kimutatása kálium-jodidos jódoldattal, a fehérje kimutatása ninhidrin tesztel történt.

¹² Selyem bélfonal köré sűrűn feltekert ezüst lamella.

¹³ Egy vastagabb és egy vékonyabb selyemfonal sodratára lazán feltekert ezüst lamella.



3. ábra. A sarok fő részei (a szerző rajza).

újítás volt a cipőkészítésben, korábban kifordítva varrták össze az egyes alkatrészeket. A hazai analógiákon mindkét varrástípus megfigyelhető. A 18. század első felében a ráma általában fehér színű bőrből készült, melynek funkcióján kívül dekorációs szerepe is volt.¹⁴

A felsőrészhez varrták a sarkat borító bőrt és szövettet, felhelyezték a fa sarkat, majd beborították. Röntgenvizsgálat segítségével feltárult a sarokpalást rögzítésének módja. A homlokrészen keresztbe fűzött cérnával feszítették a famagra a borításokat (3. ábra). A rózsaszín cipő sarkát a felsőrésszel megegyező szövettel borították és fémfonalakkal hímezték. A kék esetében a sarok eltérő, bordás mintázatú¹⁵ rózsaszín selyemszövetborítást kapott. Közepét függőleges irányban fémfonalas paszomány ékesíti. A felbolyhozott járótalpat kéttűs varrással erősítették a ráamához és a sarokpalásthöz, a járófelületen varratárokba bújtatva az öltéseket. A tökéletesen egyenletes, apró öltések sora a cipők sarkának egyik ékessége volt. Végül a felsőrész peremét selyemszalaggal szegték körbe. Ugyanezzel a szalaggal borították be az oldalvarrásokat is. A kék cipő szegőszalagja eredetileg rózsaszínű, bordás mintázatú¹⁶ selyemszalag. A rózsaszín cipőt nyersszínű selyemtaft szalaggal szegték.

¹⁴ Fairhurst 2015. p. 62.

¹⁵ Vetülékírányal párhuzamos bordás mintázatát egy vastagabb, majd két vékonyabb vetülékfonal használata adja, mely ritmus folyamatosan ismétlődik.

¹⁶ Vetülékírányal párhuzamos bordás mintázatát sűrű és vékony láncfonal rendszerrel, valamint vastag vetülékfonal használata okozza. Elnevezése Gros de Naples.

Állapotfelmérés

Mindkét pár cipő igen rossz állapotban került a restaurátorműhelybe. A felsőrészek külső-belső felülete szennyezett, a szövetborítás és a díszítmény szakadozott, hiányos volt. Statikailag meggyengültek, deformálódtak (7. kép). A fémfonalak teljes felületét sűrű kék színű korrózió fedte.

A kék cipő legnagyobb sérüléseit molykárosítás okozta. Hiányok keletkeztek a borítószövetben, a fejrészt díszítő selyemhímzés fehér és rózsaszín fonalaiban (8. kép), a szegőszalag pedig szinte teljes mértékben megsemmisült. Az egykor rózsaszín szalag megmaradt töredékei kifakultak. A „b” jelzésű cipőn elszakadt az egyik pánt, a sarok- és oldalvarrások, valamint a sarkat díszítő paszomány. A fémfonalas díszítmények megsérültek, hiányok keletkeztek rajtuk. A selyem sarokpalást több helyen végighasadt. A színes virágszirmokat egykor keretező fekete selyemfonal már csak a fonákoldalon volt látható (9. kép).

A rózsaszín cipő borítószövege teljes mértékben kifakult, eredeti színe csak a behajló széleken volt megfigyelhető. A selyemdamaszt sok helyen elszakadt, hiányos volt. A sérült részeken láthatóvá vált az alatta lévő előregedett ragasztóréteg, melybe egyes részekben a szövet teljesen beleragadt (10. kép). A szegőszalag csak rövid szakaszon maradt meg, sérült állapotban. A fémfonalas hímzés korrodálódott, a szakadozott fonalak lebegtek,



7. kép. A kék cipő deformálódott felsőrése.



8. kép. Selyemhímzés a kék cipőn.



9. kép. A selyemhímzés fonák oldala.



10. kép. A rózsaszín cipő sérült borítószoete.

összekuszálódtak (11. kép). Több helyen a papír alátöltés is hiányzott.

Konzerválás – restaurálás

A restaurálás célja elsősorban a cipők statikai megerősítése volt, de esztétikai javulást is vártuk. Nehézséget jelentett a kompozit anyagok különböző érzékenysége, valamint a lábbelik formájából adódóan a hozzáférhetőség. A restaurálást a minimális beavatkozás elvének szem előtt tartásával kívántuk megvalósítani.

Tisztítás

A száraz tisztítás első lépéseként a kék cipőről csipesz segítségével eltávolításra kerültek a molylárva maradványai. Mindkét pár cipőt gyenge fokozaton átporszívóztuk, hajlékony műanyag hálóval beborítva a felületet a lebegő fonalak és sérült szövetek védelme érdekében. A bélésbőrök tisztítása latex szivaccsal történt. A fémfonalas díszítményekről a felületi zsíros szennyeződések eltávolítása etil-alkohol és desztillált víz 1:1 arányú keverékével történt.

A cipők vizes tisztítását, melyet a selyemszövet szennyezettsége megkívánt volna, több szempont figyelembevétel



11. kép. A rózsaszín cipő sérült sarokrésze.

tele után elvetettük. A kék cipőn a lenvászon bélést és a borítószoetet összefogja a díszítő hímzés. A több réteg együttes tisztítása esetén fennállt volna a foltosodás veszélye. Számolnunk kellett azzal is, hogy a rózsaszín cipőnél a ragasztóanyag a nedves kezelés során megduzzad, ragacsossá válhat, még több problémát okozva. A timsós cserzésű bélésbőrök vízre igen érzékenyek. A cipők szár részén lett volna lehetőség izolálni a bélésbőrtől a szövetrétegeket, azonban a fejrészen nem. Az egyes alkatrészek eltérő mértékű tisztítása nem eredményezett volna egységes esztétikus képet. A különböző alapanyagok vizes kezelése ideális esetben külön-külön történik. A rétegek szétválasztását azonban nem terveztünk, mert ezzel a nagymértékű beavatkozással eltűntek volna az eredeti készítéstechnikai nyomok: öltések, varrócérnák. Mindenképpen olyan megoldásokat kerestünk, melyek a cipők egészét tekintve kivitelezhetők voltak károsodás nélkül.

Formára igazítás

A deformációk megszüntetése céljából szükségesnek véltünk egy kíméletes nedves kezelést, a párasítást. A cipők formára igazításához pára kamrát építettünk, melyben 60% relatív páratartalmat állítottunk be egy vízzel teli tál behelyezésével. A kiszáradt műtárgyalkotó anyagok



12. kép. A cipők formára igazítása páraaknában.

a páraaknában egyenletesen lágyulhattak. A szövetek gyűrődéseinek kisimítása, a deformációk megszüntetése helyi, koncentráltabb puhítást is megkívánt. Ezt Sympatex¹⁷ féligáteresztő membrán segítségével oldottuk meg. Egy megnedvesített és kicsavart pamutszövetet a megfelelő méretűre vágott membránba csomagoltunk úgy, hogy annak fényesebb oldala érintkezett közvetlenül a műtárggyal, majd a cipő belsejébe helyeztük. 15-20 perc elegendő volt ahhoz, hogy a vékony bélésbőr kelő mértékben meglágyuljon. A felpuhított részeket előre elkészített Ethafoam¹⁸ formák alkalmazásával, kitöméssel, kitűzéssel vagy bandázsolással rögzítettük, rozsdamentes rovartűk és csipeszek használatával (12. kép). A műveletet szakaszosan lehetett elvégezni a segédanyagok elhelyezése és biztonságos rögzítése miatt. Száradást követően a különböző lehetőségek együttes vagy egymás utáni alkalmazása meghozta a várt eredményt. A gyűrődések kisimultak, a deformáltság csökkent, a cipők megjelenése szemmel láthatóan kedvezően javult.

A bőrök konzerválása

A kék „b” cipőn a bélésbőr több helyen megsérült. A hiányok kiegészítése, a szakadások alátámasztása az eredeti-

hez hasonló, fehér színű kecskebőrből készült. Rögzítésük rizskeményítőt, ragasztással történt. A sarokvarrásnál a két szárrészt pamutfonallal, csavaröltésekkel erősítettük össze.

A szövetek restaurálásának előkészítése

A sérült, hiányos selyemszövetek, szegőszalagok restaurálását gondos tervezés előzte meg. A szakadozott szövet-szélek rögzítését a további sérülésük elkerülése indokolta. A rózsaszín cipő fejrészén a borítószövet több helyen erősen beletapadt a ragasztórétegbe, melyet fel kellett lazítani az alátámasztás kivitelezéséhez. Új lehetőségként alkalmaztunk a textileken egy vizes bázisú kémiai gélt, a Nanorestore Gel®Hydrogél¹⁹ a ragasztóanyag duzzasztásához.²⁰ A restaurátori gyakorlatban a papír és börtárgyak esetében már használatosak az úgynevezett fizikai gélekből²¹ készített lapok. A gélek használata sokszor hatékonyabb, mint az oldószerbe merítés. Bizonyos esetekben pedig, amikor a bemerítés kizárt, jó lehetőséget biztosít a nedves kezelésre. A gélbe zárt oldószer kevésbé párolog, a hosszabb duzzasztási idő lehetővé teszi nagyobb molekulású anyagok oldatba vitelét. A felületre helyezett géllap és a műtárgy anyaga között ionkiegyenlítődési folyamat indul el. Ha a tisztítóoldat ionkoncentrációja alacsonyabb, (pl. desztillált víz használatakor) a géllapból a víz behatol a rétegekbe. Majd, amikor az oldat ionkoncentrációja magasabb lesz, a víz kifelé fog vándorolni az anyagból és az oldott szennyeződések a gél felé továbbítja.²²

Választásunk több előnyös tulajdonságuk, valamint az innováció iránti kíváncsiságunk miatt a kémiai gélek csoportjába tartozó típusra esett. Ezek irreverzibilisek²³, többször felhasználhatók, hosszan eltarthatók, kiválóan alkalmazhatók vízérzékeny felületeken. A készen beszerezhető géllapok segítségével koncentráltan és jól ellenőrizhető módon nedvesíthető egy meghatározott terület. Szike segítségével megfelelő méretűre vágtuk az üvegtálban desztillált vízben tárolt lapokat. Az előírás szerint először 1-2 másodpercre szívópapírra, majd ezután a kezelendő felületre helyeztük. Ezután polietilén fóliával fedtük le a gyors kiszáradás megelőzése érdekében. Az előregedett keményítő nagyon lassan lágyult. Több géllapot használtunk, melyeket óránként cseréltünk (13. kép). A használt géllapok több órára újra vízbe kerültek, ahol bizonyos mértékig kitisztultak. A lapokat 4-5 alkalommal lehetett felhasználni. A kezelés után a szövetek széle szemézlándzsa és szike óvatos alkalmazásával sikeresen

¹⁹ Nanorestore Gel®, forgalmazó: CSGI (Research Center for Colloids and Nanoscience) University of Firenze. <http://www.csgi.unifi.it/products/gel.html>.

²⁰ Rodorico Giorgi: Intelligens nanoanyagok a műtárgytisztításban. Előadás, Respect'17 Konferencia Magyar Nemzeti Múzeum 2017. 11. 8-10.

²¹ Gellan gél, agar-agar gél, xantán gumi. Orosz 2018.

²² Cremonesi – Casoli 2017. pp. 19-28.

²³ A részecskéket elsődrendű kémiai kötések tartják össze, irreverzibilis kohezív rendszerek. Orosz 2018.

¹⁷ Poliészter alapanyagú féligáteresztő membrán, amely a vizet csak egy irányban, gázhalmazállapotban engedi át. Gyártó: Sympatex Technologies GmbH (Germany).

¹⁸ Habosított polietilén lemez. Gyártó-képviselő: Dow Hungary Vegyipari Kft.



13. kép. A ragasztóanyag duzzasztása Hydrogéllal.

elválasztható volt a ragasztóanyagtól. A géles kezelés a szöveten látható mértékű tisztulást is eredményezett, ezért a cipő többi részén is alkalmaztuk tisztítás céljából. A kifakult, szürkés szövetfelület a művelet során nem világosabb lett, hanem egyre inkább rózsaszínűen irizált, emlékeztetve valamelyest az eredeti színére.

Színezés, varrókonzerválás

A szakadások alátámasztásához használt szövetek egyben a hiányok kiegészítéseként is szolgáltak, ezért fontos volt, hogy textúrájuk jól illeszkedjen az eredetihez. Ugyanolyan kötésű textil a kereskedelmi forgalomban nem volt beszerezhető, ezért a rendelkezésre álló anyagokból kellett a legmegfelelőbbet kiválasztani. Az anyagában mintás damasztokhoz vászonkötésű, a kék cipő különleges bordás mintázatú sarokpalástjához sávolykötésű selyemszövetet. A kék cipő szegőszalagjához sikerült Gros de Naples kötésű selyemszalagot beszerezni, a rózsaszín lábbeli taft szalagját hasonló textúrájú, behajtott szélű szövettel pótoltuk.

A textilek kiegészítéséhez használni kívánt szöveteket, szalagokat és selyem varrószalakat kifőzésüket követően megfelelő árnyalatúra kellett színezni. Ehhez Lanaset²⁴



14. kép. A kiegészített rózsaszín borítószövet.

²⁴ Gyártó: HUNTSMAN Textile Effects (Germany).

márkájú mesterséges színezékeket használtunk. A különböző helyeken más-más volt a szövetek szennyezettségének, illetve fakulásának mértéke, ezért minden darabon egyedi színárnyalatot kellett elérni és a megfelelő helyre beillesztve ellenőrizni (14-15. kép).

A cipők felületére helyezett polietilén fóliára átrajzoltuk a hiányok kontúrját, pontosan jelezve a szálirányt. Az



15. kép. A kiegészített kék borítószövet.



16. kép. A rögzített kiegészítő szövetek.

előkészített szöveteket a száliránynak megfelelően szabtuk ki, körben 5-10 mm ráhagyással a megfelelő alátámasztás érdekében. Azokon a helyeken, például a fémfonalas hímzés mentén vagy a sarkak illesztésénél, ahol nem lehetett az eredeti szövet alá helyezni a kiegészítést, ott a textildarabok, széleiket behajtvva, levasalva kerültek beillesztésre. A rögzítést lehetőség szerint görbetűvel, varrással végeztük, fércelő és átfogó öltéseket alkalmazva. A kék cipő esetében ez mindenhol kivitelezhető volt. A kiegészítést az eredeti borítószövethez vagy a len közbéléshez lehetett varrni (16. kép). A rózsaszín cipőn, ahol nem volt közbélés, bizonyos kiegészítéseket csak ragasztással lehetett rögzíteni. Ehhez sűrűre főzött rizskeményítőt használtunk. A kiszabott textilek szélét 5 mm szélességben behajtottuk, csak erre a szövetszakaszra került a ragasztóanyag, mely segítségével a bélésbőrhez rögzí-



17. kép. A szegőszalag konzerválásra előkészítve.



18. kép. Az alátámasztott szegőszalag.



19. kép. A kiegészített, visszahajtott szegőszalag a kék cipőn.



20. kép. A kiegészített szegőszalag a rózsaszín cipőn



21. kép. A kiegészített szegőszalag a kék cipőn.

tettük. Teljes száradás után felhajtottuk a pótlást, a nem ragasztott szélét beillesztettük az eredeti borítószövet alá, melyhez már fércelő öltésekkel lehetett rögzíteni. A megmaradt szegőszalagok bontás nélkül, az eredeti helyükön kerültek alátámasztásra és kiegészítésre a megfelelőre színezett selyemszalagokkal (17-19. kép). Ez jelentősen eltér a textilrestaurálásban megszokott módszertől, mely szerint a töredékek rögzítése egy alátámasztó szövetre lebontott állapotban valósul meg, ezt követően kerül sor a visszahelyezésre.

A kék cipőn a szalagtöredékek láncfonalainak hiánya miatt a vetülékfonalak lebegtek. Rögzítésük a hordozóra átfogó-, míg a széleken pelenkaöltések alkalmazásával, görbetűvel történt. A művelethez a szalagtöredék széleit rovartükkal Ethafoam szivacsra kitűztük. A szivacsra vékony, merev polietilén fóliát helyeztünk, hogy varráskor a tű ne szűrődjön bele a puha anyagba. A fóliára került az alátámasztó szövet, majd erre rögzítettük a lebegő fonalakat. A konzerválás után „megújult” szegőszalagokkal mindkét cipő felső szélét körbeszegtük az eredeti készítőtechnikanak megfelelően (20-21. kép).



22. kép. A konzervált díszítmények a kék cipőn.

A díszítmények konzerválása

A kék cipő sarkát díszítő sérült paszomány selyemfonallal került rögzítésre (22. kép).

A domború hímzés hiányzó fémfonalait mindkét lábbelin szürke pamutfonallal pótoltuk. Kiegészítésük csak ott volt indokolt, ahol a hiány a papír alátöltés további sérüléséhez vezetett volna. A konzerválás görbetüvel, lapos öltések alkalmazásával történt. Az eredeti fémfonalas hímzéstechnikától eltérően a pamutfonalakat rögzítésükkor a papír alátöltéseken körbevezettük.

A rózsaszín cipő összekuszálódott, lebegő fémfonalas díszítményeit elrendezésük után selyemszállal az alapszövethez rögzítettük (23. kép)

Összegzés

A műtárgyak restaurálása minimális beavatkozás mellett, bontás nélkül valósult meg (24-27. kép).

A cipők számára a formatartás érdekében kitömőformák készültek (28. kép). A fejrészekbe rugalmas pamut-szövet-borítású, poliészter alapanyagú tépelt flíz tömésű párnák kerültek. A szárrészek tartását vékony, rugalmas,



23. kép. A rózsaszín cipő sarokrésze restaurálás után.



24. kép. A kék cipő eleje restaurálás után.



25. kép. A kék cipő hátulja restaurálás után.



26. kép. A rózsaszín cipő eleje restaurálás után



27. kép. A rózsaszín cipő hátulja restaurálás után.



28. kép. A cipőkhöz készült tömőformák.



29. kép. A cipők tárolása.

Ethafoamból szabott csíkok biztosítják. A savmentes dobozban való stabil rögzítésüket a talpnak megfelelően ki-mélyített, vastagabb Ethafoam lapra, pamutszalagokkal oldottuk meg (29. kép).

A 12., 15., 17., 18. számú fotókat a szerző, a többi felvé-telt Nyíri Gábor készítette.

IRODALOM

- CREMONESI, P. – CASOLI, A. (2017): Thermo-revers-ible rigid agar hydrogels: their properties and action in cleaning. In: Gels in Conservation. Angelova, L. V. – Bronwyn, O. (Eds.), Archetype Publications Ltd, London, pp. 19-28.
- FAIRHURST, A. R. G. (2015): The materials, construc-tion and conservation of eighteenth-century women's shoes. PhD thesis, University of Lincoln.
- MOÓR Anikó (2018): Két pár barokk női cipő restaurá-lása, Diplomamunka, Magyar Képzőművészeti Egye-tem, Restaurátor Tanszék.
- OROSZ Katalin (2018): Gélek típusai és használata. Jegyzet, Magyar Képzőművészeti Egyetem.
- VASS László – MOLNÁR Magda (2000): A klasszikus férficipő. Vince Kiadó, Budapest.
- VERMES Lászlóné szerk. (1975): Bőr- és cipőipari mini-lexikon. Műszaki Könyvkiadó, Budapest.

Moór Anikó

Textil-bőrrestaurátor művész

Iparművészeti Múzeum

1091 Budapest, Üllői út 33-37.

Tel.: +36-30-218-2158

E-mail: mooraniko@gmail.com

A visontai Szent Kereszt felmagasztalása templom feltárásából származó 18. századi férfi öltözet restaurálása

Várfalvi Andrea – Szabó Csabáné – Sikéné Kovács Melinda

2013-ban a visontai Szent Kereszt felmagasztalása templom felújításakor, a padozat alól a régészek¹ feltártak egy koporsót.² Benne egy 18. században elhunyt férfit³ találtak, aki kalapot, parókát, dolmányt⁴, nadrágot és csizmát viselt (1. kép).

egyetemi hallgatóinak bevonásával.⁶ Cél az öltözet további károsodásának megakadályozása, valamint a jó megtartású kalap és dolmány kiállíthatóvá tétele volt. A munka érdekességét az adta, hogy magyarországi régészeti feltárásból származó férfiruhák leletmentéséről korábban



1. kép. A feltárt sír (Nagy Szabolcs Balázs felvétele).

Az „in situ” kiemelt tetemet (2. kép)⁵ az egeri Dobó István Vármúzeumba, majd a Magyar Nemzeti Múzeum Országos Restaurátor és Restaurátorképző Központjába szállították. A két intézmény restaurátorai végezték a leletmentő konzerválást a Magyar Képzőművészeti Egyetem Restaurátor Tanszék 5. éves textil specializációs



2. kép. A dolmány kiemelése a koporsóból (Nagy Szabolcs Balázs felvétele).

¹ Nagy László (Dobó István Vármúzeum, Eger) és Nagy Szabolcs Balázs (Eötvös Loránd Tudományegyetem).

² A koporsó a templomhajó szentély felőli, keleti végében foglalt helyet. S. 087. objektum.

⁴ A dolmány a magyar férfi viselet 16. századtól közvetlenül az ingen viselt, derékig testhez álló, onnan lefelé bővülő alsókabátja. Hossza az idők során a bokáig érotól a térd fölött éroig változott. Jellemző az eleje aljának ferde, ún. „csákóra vágott” szabása. Hosszú ujjja egyenes, csuklónál a vége kisebb-nagyobb felületen, ívesen elkeskenyedve a kézfejre borul. Utóbbi neve az úgynevezett leppentő.

⁵ A lelet kiemelését Veresné Vendrei Katalin és Nagy Péter a Dobó István Vármúzeum restaurátorai végezték.

⁶ A konzerválásban Nagy Rebeka, Mátyás Eszter és Ördög Edit vett részt.

nem született publikáció. Az egyszerűbb szövetből, posztóból varrott öltözet restaurálása másféle kihívásokkal és nehézségekkel szembesítette a restaurátorokat, mint a nemesfémekkel díszített, finom selyemszövetből szabott főúri női ruházatoké. A tanulmány a viseleti darabok bemutatását követően beszámol a leletmentő konzerválásról⁷, valamint a kiállításra szánt két műtárgy restaurálásáról és installációjának elkészítéséről.

A feltárt leletek

A sírban nyugvó, kistermetű férfi kiléte nem ismeretes, a koporsón található bronzszegek feltehetően a személyére utaló feliratot mintázták, azonban sajnos nem maradtak meg kibetűzhető állapotban.⁸

A kar-, és lábszárcsontokat kivéve a tetem csontozata és koponyája elporladt. Az öltözet darabjai közül a kalap és a csizma barna, a nadrág zöld volt, a dolmány egykor feltehetően zöld színe barnás, zöldes, sárgássá vált. A kalap teljesen befedte az alatta elhelyezkedő, hajtincsek-ből összefont parókát. A fejfedő mellől előkerült egy jó megtartású, a közepén lyukas fakorong⁹, egy fémszalag karika¹⁰ és egy spirális fém töredék.¹¹ Az elhunyt karjai könyékben behajlítva nyugodtak a testén, nadrágja a csizmája szárába volt behúzva. A dolmány elején, a hasi tájékot borító földrögök között apró fagyöngyök helyezkedtek el. Közeliükben, a textil felületére tapadt, kereszt alakú, zöldeskék színű korróziótörmelék lehetett megfigyelni, melyek feltehetően az elhunyt kezébe helyezett rózsafüzér maradványai lehettek (3. kép).



3. kép. A feltételezett rózsafüzér maradványai (Nagy Szabolcs Balázs felvétele).

⁷ Egyes darabok esetében a konzerválás a tanulmány megírása alatt még zajlott.

⁸ Nagy L. 2013.

⁹ Átmérője: 1,5 cm.

¹⁰ Átmérője: 1,3 cm.

¹¹ Átmérője: 1 cm.

Az öltözet anyagai¹² és készítéstechnikái

A gyapjúból nemezelt *kalap*¹³ (4., 16. kép) három oldalán felhajtott széle 2-2, párhuzamosan elhelyezett barna, sodort¹⁴ gyapjú zsinórral rögzített.¹⁵ A felhajtott karimák által takart lyukakon kivezetett, hasonló megjelenésű zsinór feltehetően az áll alatti megkötést biztosította. A karimán díszítményként szolgáló, fémfonalából álló paszomány¹⁶ aszimmetrikus mintázatú, egyik oldalán hullámos.

A rövid, testhez állóan szűk, állógalléros posztó¹⁷ *dolmány* (5., 21. kép) hat részből szabott¹⁸ (1. ábra). A szövetelemek rögzítése kézzel, varrásráahagyás nélkül, csavaröltéssel, illetve varrásráahagyással, tűzőöltéssel történt. A viselet jobb eleje „csákóra vágott”. Oldalán, deréktől lefelé szabással, szűkítő varrással és rakással bővül. Az eleje alján az oldalvarráshoz közel hasíték húzódik. Középen 15 db gömb alakú, belül üreges, rézből kialakított füles gomb¹⁹ és a deréknál két horgos kapocs biztosítja a záródást.²⁰ A gyapjúfonalból fonott²¹, duplán, párhuzamosan futó gombszárazakat és hurkokat a két külső végükön, 15-15 db félgömb alakú, rézgomb díszíti. A gombok felerősítésekor a szöveten keskeny hasítékokat vágtak, azokon átbujtatták a gombok füleit a hátoldalra, majd a rajtuk áthúzott bőresíkkal és zsinórral rögzítették (5., 10. kép).

A szűk hosszú ujjakra varrott kézelők eltérő szálirányban szabottak²², a végeiket záró legömbölyített szélű lepöntők csúcsívben végződnek. Az alkaron az ujjakat 7-7 db réz horgas kapocs zárja.

A dolmány széleit, a jobb és bal elején található vízszintesen vágott zsebeket, az ujjakat, a szűkítő varrásokat, valamint a gallér és nyakkivágás összedolgozásának vonalát keskeny, néhol hurkokat vető fonott gyapjúzsinór²³ díszíti, alul dupla sorban felvarrva.²⁴ A derék alatti szövet belülről 3 részből szabott barna, növényi cserzésű kecs-

¹² Az anyagvizsgálatok mikrokémiai tesztek, valamint sztereó-, és polarizációs mikroszkóp segítségével történtek. A fémek anyagainak meghatározására nem volt lehetőség mintavétel híján, illetve a nagymértékű korrodáltság miatt.

¹³ Átmérője: 50 cm, magassága: 13 cm.

¹⁴ Z sodratú.

¹⁵ A zsinórok 5 cm távolságra helyezkednek el egymástól, 5 cm hosszán.

¹⁶ A paszomány Z sodratú selyem bélfonal köré S sodratban tekert fémszalagokból áll. A fémszalag anyagának meghatározása nem vezetett eredményre, a nagymértékű korrodáltság miatt. A korrózió grafitos színeből ítélve feltehetően ezüsttartalmú lehetett.

¹⁷ A vászonkötésű bolyhozott gyapjúszövet láncc-, és vetülékfonalai Z sodratú gyapjúfonalból készültek.

¹⁸ Az ujjakat 4-4 elemből állították össze.

¹⁹ A gombok feltételezhetően formába préseléssel készültek. A teljes gömböket két félből állították össze, a füleket forrasztással rögzítették hozzá.

²⁰ A gombolás balról jobbra záródik.

²¹ 4-es fonású.

²² Az ujjak felső része ferdén szabott, lehetőséget biztosítva a nyúlásnak a könyöknél. Az ujjvégek szálirányban szabottak, hogy a szövetek csuklóban ne nyúljanak meg.

²³ A négyes fonás szélessége 2 mm.

²⁴ A fonatok funkciója a szövetszéleken az esztétikai szerepük mellett az lehetett, hogy a ferdén szabott dolmány nyúlását megakadályozzák. Tompos 2005. pp. 74-78.

kebőrrel borított. A posztó és a bőrbélés között, közbélés-ként laza szövésű vászonkötésű textil²⁵ található.

A posztóból készült *nadrág* oly mértékben töredékes volt, hogy hajdani megjelenésére csak következtetni lehet. A megfigyelések és a korabeli analógiák szerint, feltehetően szabásának formája hasonló a 1762-ben kiadott pozsonyi szabásmintakönyvben található jellegzetesen magyar típusú nadráéhoz.²⁶ A töredékek alapján nem lehetett megállapítani a térdtől lefelé szűkre szabott nadrág hosszát, ezért elképzelhető, hogy a jobb szár hasítékában a meglévő 3 pár horgos kapocs²⁷ mellett még több is biztosította a záródást. A derékrész elején lévő, egy-egy hasítékkal kialakított, lehajtható ellenző jól beazonosítható a szél eldolgozása alapján. A hátsó derékrész alatt betoldás látható. Hátralát, a lábszáron a szövetek varrásvonalát gyapjúból fonott zsinór²⁸ díszíti. A töredékek között volt egy feltehetően kör alakúra szabott szövet darabja is, ami a varrásnymok alapján a térd környékére rögzített folt lehetett.

A keleti típusú *csizma* növényi cserzésű bőrből²⁹ készült egy kaptafára. Sarkán vaspatkó található.

Hasonló öltözetek

Az elhunyt, öltözte alapján a tehetősebb középréteghez tartozó nemesember lehetett, hasonlóan a gyöngyösi Szent Erzsébet templom és a jászberényi Nagyboldogasszony római katolikus templom kriptájában a 18. század végén, a 19. század elején eltemetett személyekhez.³⁰ A tanulmányban szereplővel szemben mindkét feltárásnál azonosítani lehetett az elhunyt személyeket. A gyöngyösi és jászberényi férfiak öltözetének szabása hasonló, azonban a kék posztóból szabott dolmányokon a gombok többnyire ezüstből készültek. A zsinórdíszes kék posztónadrágok mellett csizma és kalap is volt a leletek között. A kriptákban talált magas tetűjű, úgynevezett „tót kalap”³¹ fazonja eltérő a visontai templomban eltemetett férfi francia típusú, felhajtott karimájú kalapjától.

Állapotfelmérés³²

A jó megtartású, deformálódott *kalap* nagymértékben szennyeződött, felületére lazán kötődő földdarabok és koporsómaradványok tapadtak. A karima három oldali

felhajtásából kettő megőrizte a formáját, feltehetően a szövetet körülvevő merev, kemény földrögöknek köszönhetően, hiszen a rögzítésüket szolgáló zsinórok elszakadtak, több közülük hiányzott. A fejedő széle szakadt és hiányos volt. A gyűrött paszomány felületét sókiválás borította, a korrodálódott fémfonalak lamellái töredeztettek, hiányosak voltak (4. kép).



4. kép. A kalap restaurálás előtt (Szabó Csabáné felvétele).

A kopott *dolmány* felületét lazán kötött földes szennyeződés, koporsótöredékek és biológiai károsítók tetemei fedték. A deformálódott viseletben az elhunyt testének maradványai és elporladt csontjai voltak. A viszonylag jó megtartású szövet több helyen elszakadt, rajta nagyobb hiányok voltak láthatók. A varrócérna a külön szabott részek összedolgozásának egyes szakaszain felbomlott, elfoszlott. A vékony fonott díszítések, gombszárak és hurkok nagymértékben hiányosak voltak. A gombok felületét borító zöld színű korrózió rácementálódott a szövetre, valamint a gombszárakra és a hurkokra. A dolmány elejét és az ujjak hasítékát összezáró kapcsok is erősen korrodálódtak, de viszonylag jó megtartásúak maradtak (5. kép). A derék alatti bőrbélés enyhén penészes volt, deformálódott, de hajlékony, jó megtartású maradt. A textil és a bőr közötti laza szövésű közbélés nagymértékben lebomlott.

A statikailag nagyon meggyengült *nadrág* csak töredékesen, hiányosan őrződött meg. Benne az elhunyt testének maradványai és lábszárcsontja volt. A textil kopott felületét földes szennyeződés, koporsótöredékek és biológiai károsítók tetemei fedték. A szövet feltáráskor még zöld színe zöldes barnává alakult. A hasítékokat záró kapcsok korrodálódtak (6. kép).

A *csizma* töredékesen maradt meg, a bőrdarabok felületére laza földszennyeződés tapadt. A viszonylag jó megtartású patkók korrózióval borítottak voltak.

²⁵ A szövetet alkotó fonalakat lebomlottságuk miatt nem lehetett azonosítani, feltehetően növényi eredetűek voltak.

²⁶ Domonkos 1997. p. 222.

²⁷ A fém megjelenése és vörös színű korróziója alapján feltehetően vas lehet.

²⁸ A fonat anyagát nem lehetett meghatározni a lebomlottsága miatt.

²⁹ Az állatfaj meghatározására nem volt lehetőség a bőr lebomlottsága miatt.

³⁰ B. Gál – Szilcz – Deák. 1995 pp. 29-49., Bathó 2015. pp. 118-147.

³¹ Bathó 2007. p. 39., Bathó. 2015. p. 136.

³² Az állapotfelmérés két lépcsőben zajlott. A konzerválás előtti szemrevételezést követően a dolmány és a nadrág töredékein a szakadások és a hiányok pontos mértékét csak a vizes tisztítás után, kisimított állapotban lehetett megállapítani.



5. kép. A dolmány restaurálás előtt (Várfalvi Andrea felvétele).



6. kép. A nadrág restaurálás előtt (Várfalvi Andrea felvétele).

Konzerválás, restaurálás

A lelet kicsomagolását követően került sor az öltözet mikológiai vizsgálatára. Az Országos Epidemiológiai Központ munkatársa³³ kétféle módon, ragasztószalaggal és steril tamponnal vett mintát a szerves anyagokon található penészgombatelepekből. Az analízis során megállapítást nyert, hogy a leleten nem telepedtek meg emberi egészségre veszélyt jelentő mikroorganizmusok.³⁴

Fertőtlenítés, tisztítás³⁵

A kalap mechanikus tisztítása során a felületéről csontkés és ecset segítségével lehetett eltávolítani a lazán kötődő, nagyobb szennyeződések. Áztatásos, vizes tisztí-

tásra nem került sor a nemez szétbomlásának és a tárgy további deformálódásának veszélye miatt. Az erősebben tapadó szennyeződések fellazítását desztillált vizes helyi párasítás segítette, melyet szívópapírral végzett tamponálás követett (7. kép). A felpuhult kalap deformációinak megszüntetése szintén helyi párasítással, több lépcsőben zajlott. A fejfedő íves részének visszaalakításához szükség volt egy méretre alakított, fejformájú váz használatára. A síkforma elérése érdekében a nedves, kisimított karimák szívópapírok között száradtak, polisztirolhab lapokkal, márványsúlyokkal és különböző szorítóeszközökkel stabilizálva (8. kép). A felhajló karimákat rögzítő zsinórok elszakadtak, de az öltésnyomok lyukakat hagytak a nemez agyagában, amik illesztési pontul szolgáltak a formára igazításakor. A lyukakba vékony fapálcikákat beillesztve, azokra rögzítésként habkarton korongocskákat húzva, megállapítható volt a főlhajlás pontos mértéke és az összeillesztendő felületek egymáshoz viszonyított szöge (9. kép).

³³ Bálint Edina.

³⁴ A vizsgálatot Dr. Zala Judit végezte.

³⁵ A fertőtlenítés és tisztítás egészségvédelmi okokból védőfelszerelésben, porszűrő maszk és gumikesztyű használatával történt.



7. kép. A kalap tisztítása párástással (Várfalvi Andrea felvétele).



8. kép. A kalap karimáinak formázása (Várfalvi Andrea felvétele).



9. kép. A karimák felhajtásának rögzítése (Várfalvi Andrea felvétele).

A meggyengült paszomány állapota nem tette lehetővé a mechanikus tisztítás után a vizes áztatásos kezelést. Desztillált vízzel, óvatos ecseteléssel az apró, földes

szennyeződésekkel igen, azonban a fonalak között megta- padó sókiválást nem lehetett fellazítani.

A tisztítás az egyéb díszítmények esetében is szárazon, mechanikusan történt.

A *dolmány* felületén lazán kötődő szennyeződések ecset, csontkés és merev, de hajlítható, polietilén fóliából szabott lapok használatával sikerült eltávolítani. A hátoldal tisztításához a műtárgyat óvatosan meg kellett fordítani két, papírvatta tömással ellátott polisztirolhab lap közé helyezve. A mozgathoz használt segédanyagok megakadályozták az esetlegesen kialakuló további fizikai károsodást. A viselet belsejében található emberi maradványok és egyéb szennyeződések eltávolításához ki kellett volna gombolni a dolmányt, azonban a gombok korróziójának a posztóra és a zsinórokra cementálódása ezt nem tette lehetővé. A vizes tisztítás elvégzése érdekében ezért elkerülhetetlen volt a kabát mindkét oldalvarrásának felfejtése azokon a rövid szakaszokon, ahol még nem foszlott el teljesen a varrófonal (10. kép). A bőrbélést, annak eltérő kezelése miatt el kellett távolítani a dolmány aljáról. A rögzítőfonalak nagymértékű lebomlása miatt könnyen elvált egymástól a két réteg.

A dolmány vizes tisztítása méretre készített mosókádban történt, keretre feszített műanyag hálón mozgatva. A lágyított vízben oldott nem ionos felületaktív anyag³⁶ és etanol, valamint puha ecset alkalmazása, elősegítette a szennyeződések könnyebb fellazulását a felületről (11. kép). A szövet mindkét oldalának kezeléséhez szükség volt egy másik kifeszített műanyag hálóra is, melyet felülről ráhelyezve a dolmány alatti keretre, a rétegeket összefogva, gyors mozdulattal meg lehetett fordítani a kabátot. A textil és fémfelületeken erősebben kötődő szennyeződések fellazítását és eltávolítását ecset, valamint gömbölyű végű csipesz használata segítette. A víz kioldotta a fonalak közötti kötött szennyeződésekkel, lágyabbá, rugalmasabbá tette a törékeny textilt, ami ezáltal kisimíthatóvá vált.

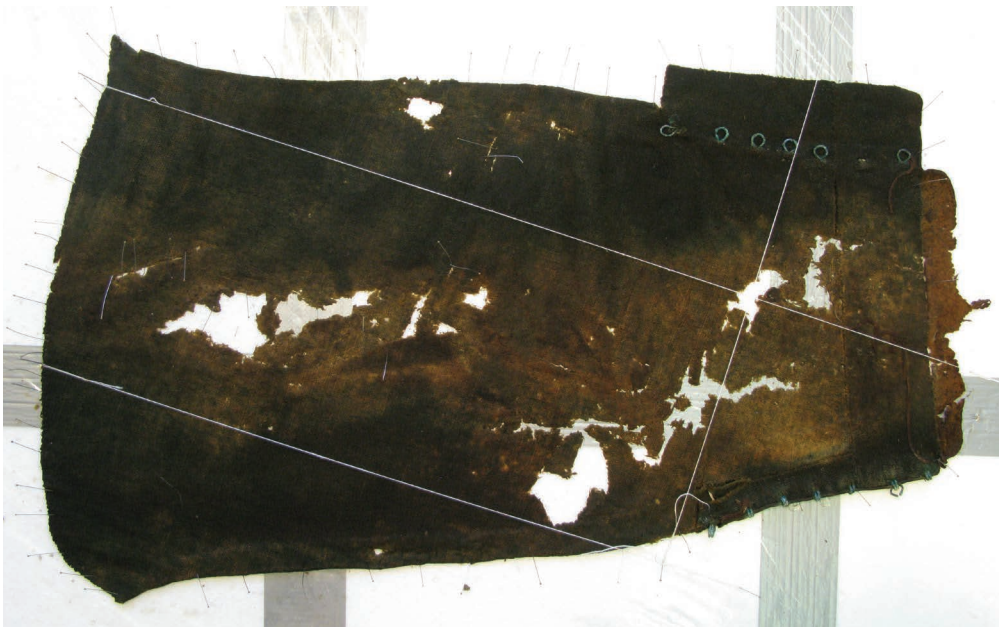


10. kép. A dolmány belseje a mechanikus tisztítás után (Várfalvi Andrea felvétele).

³⁶ Zsiralkohol-poliglikoléter 0,5 g/l.



11. kép. A dolmány vizes tisztítása (Nyíri Gáborfelvétele).



12. kép. A kitűzött jobb ujj (Szabó Csabáné felvétele).

A deformációk megszüntetése vizesen, polietilén fóliával bevont polisztirolhab lapon történt, rozsdamentes rovartűk használatával.

Tekintettel arra, hogy az állógallér és a két gombsor közötti szövetrész instabil volt és fennállt annak a veszélye, hogy a későbbi mozgások során meggyűrődik, ezen területek kitűzésére a varrókonzerválás közben, párástással került sor.

Az ujjak kisimítása bevarrt állapotban nem volt lehetséges. A formára igazítás igénye miatt indokolttá vált azok kifejtése a karöltőből. A kibontott darabokat különálló egységeként kezelve került sor a megfelelő szálirányok beállítására, melyhez kifeszített pamutfonalak nyújtottak segítséget (12. kép). A dolmány hátoldalának erősen deformálódott szövete nedves közegben sem nyerte vissza annyira rugalmasságát, hogy a szimmetrikus szabásvonalat a kitűzés során vissza lehetett volna állítani.

A fémgombok további tisztítása mechanikusan, szike, rézkefe és mikroporszívó használatával történt. Annak ér-

dekében, hogy az eltávolított korróziótermékek ne üljenek be a szálanyag közé, a kezelés előtt a gombok körül a szövetet izolálni kellett. Az izolációra a textilre helyezett és a fémdíszitmények formájának megfelelően kivágott, rugalmas polietilén lap bizonyult megfelelőnek (13. kép).

A *nadrág* mechanikus tisztítása a dolmányéhoz hasonló módon és eszközökkel történt. Megakadályozandó a vizes kezelés közben a szövetdarabok elmozdulását, szükség volt a textiltöredékek bevarrására két fakeretre feszített műanyag háló közé. Az öltések a töredékek kontúrját követték, elkerülve a műtárgy sérülését (14. kép). A három réteget méretre készített mosókádba helyezve, óvatosan, kis sugárban adagolva a lágy vizet³⁷, lehetőség nyílt a szennyeződések kíméletes eltávolítására puha ecsettel, mindkét oldalról. Kétszeri öblítés után a töredékeket színükkel lefelé helyezve valósult meg a két

³⁷ A próbatisztítás eredménye alapján felületaktív anyag használatára nem került sor, a szövet nagymértékű lebomlottsága miatt.



13. kép. A fémgombok tisztítása (Várfalvi Andrea felvétele).

hálót egymáshoz rögzítő öltések felbontása. A felső hálót leemelve, a nedves szövetekre egy polietilén fóliával bevont polisztirolhab lapot téve, gyors mozdulattal megfordítva a töredékeket, azok a színoldalukra kerültek és le lehetett róluk emelni a másik hálót.

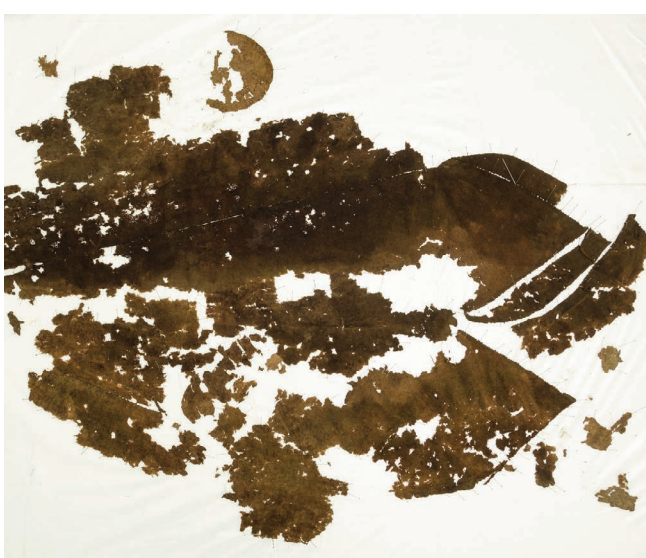
A formára igazítás kitűzéssel történt a polisztirol hordozóra, a szá irányok beállításával, rozsdamentes rovartűk segítségével (15. kép).

A vizes kezelést követően vált lehetővé a szövetek felmérése. A kisimított elemekre polietilén fóliát helyezve, színes alkoholos filctollat használva készültek a szabásminták és az állapotfelmérő rajzok. Utóbbiak alapján került meghatározásra a varrókonzerválás kivitelezésének módja (1. ábra).

A csizma-, és bélésbőrök töredékeinek fertőtlenítése 70%-os izopropil-alkohol oldattal történő permetezéssel, mechanikus tisztításuk esetekkel, fogorvosi spatulá-



14. kép. A nadrág töredékei két szita közé bevarrva, részlet (Várfalvi Andrea felvétele).



15. kép. A nadrág töredékei kitűzés után (Nyíri Gábor felvétele).

val valósult meg. A biztonságos mozgatás és a darabok együtt tartása érdekében szükséges volt a töredékeket finom műanyag hálók közé bevarrni. A nedves tisztítás előtti pár órás párasítást azért kellett elvégezni, hogy a víztől ne duzzadjanak meg túl hirtelen a külső rétegek. A mosás 0,1%-os Prenol 10 oldatban³⁸ történt, a folyadék 5 literéhez 2 kávéskanál metil-cellulózt keverve, a szennyvivő képesség növelésére. A kezelést, többszöri alapos csapvizes öblítés követte, a gyenge megtartású darabok esetén döntött üveglapon, permetezéssel. A bőrök papírvatták között szikkadtak 10-15 percig, végül konzerváló oldatba kerültek.³⁹

³⁸ Nonil-fenol-poliglikol-éter, nem ionos felületaktív anyag.

³⁹ A poli-etilén-glikol (PEG) 20%-os vizes oldatához 0,1%-nyi mennyiségben izopropil-alkoholban oldott Preventol CMK (para-klór-meta-krezol) fertőtlenítőszerrel adva. Azért a PEG-re esett a választás, a gyorsabban használt glicerin helyett, mert az előbbivel kezelt bőrök kevésbé hajlamosak a penészedésre.



1. ábra. A dolmány szabásmintája a hiányok kiegészítésének jelölésével (Koleszár András rajza).

A fürdőhöz hozzáadott Preventol CMK gátolta a mikroorganizmusok megtelepedését az ázás során. A bőrök a konzerváló oldatban egy hétig voltak. A kezelőszerből kivéve, leitatás után a tüllhálóból kibontott töredékek lassú szárítása polietilén fóliával borított asztalfelületen, több réteg papírvattán és egy réteg szívópapíron valósult meg, egymástól 1-2 cm távolságra elhelyezve.

Rájuk szintén egy réteg szívópapír, majd az egészet letakarva vékony polietilén fólia került. A simítás kíméletesen, súlyozás nélkül, csak üveglappal nehezítve történt. A száradást elősegítette a papírvatta és a szívópapír szükség szerinti cseréje, kezdetben naponta, később kétnaponta. A teljes folyamat 1-2 hétig tartott.⁴⁰

Varrókonzerválás

A kalap karimájának varrókonzerválásakor számolni kellett azzal, hogy a kiállításban a fejfedő felhajló részeinek mindkét oldala látszani fog. Ezért a munka során nem lehetett a textilrestaurálásban hagyományosan alkalmazott alátámasztás módszerét választani, hiszen a hordozó eltakarta volna a nemezfelület egyik oldalát. A meggyengült

területek stabilitásától függően az egymástól eltávolodott, szakadt részek rögzítése élben varrva, „láthatatlan”-, vagy átfogó öltések alkalmazásával történt, színezett selyemfonallal.⁴¹ A hiányok pótlására a statikai megerősítés mellett az esztétikusabb megjelenés érdekében is szükség volt. Nem volt cél ugyanakkor a teljes, minden apró részletre kiterjedő kiegészítés. A hiányzó részek kontúrjainak megrajzolása alkoholos filctollal történt polietilén fóliára, amit a kijelölt területek kivágása követett. A pótló anyagának kiválasztott natúr nemez megfelelő vastagságúra metszése után került sor a színezésre⁴², figyelembe véve a hiányzó felületek környezetének tónusát.

A vasalással tömörített, megszáritott és az elkészült sablonnak megfelelően kivágott pótlás rögzítése élbe varrással valósult meg, színezett selyemfonallal. A karimát rögzítő, elszakadt zsinórokat, a végeikre hurkolt selyemfonalak segítségével lehetett visszahúzni a kalapon található lyukakba. Tekintettel arra, hogy a sérült zsinórok nem tudták megtartani a fölhajtott karima súlyát, a stabil

⁴⁰ A bőrök tisztítása Kissné Bendeffy Márta segítségével történt.

⁴¹ A színezés LANASET savas színezékekkel történt. Gyártó: HUNTS-MAN Textile Effects, Germany.

⁴² A színezés LANASET savas színezékekkel történt. Gyártó: HUNTS-MAN Textile Effects, Germany.

rögzítést a továbbiakban, a mellettük vezetett, színezett selymfonalak biztosítják. A hiányzó zsinórokat megfelelő árnyalatra színezett selymfonalak helyettesítik. Sodort gyapjúból készült kiegészítés ezeken a helyeken nem történt. A paszomány helyét a karimára felvarráskor a szövet eltérő színe mutatta (16. kép).

Nehézséget okozott, hogy a homogén árnyalatú pótló anyag nem illeszkedett harmonikusan az eredeti környezethez. Ezért a kiegészítő posztódarabok színezésénél a foltosságra kellett törekedni.⁴⁴ A foltos hatás elérése részleges bemártással történt a különböző színű színezékekbe. Az eredeti textil elvékonyodott a hiányok kontúrjára.



16. kép. A kalap restaurálás után (Nyíri Gábor felvétele).



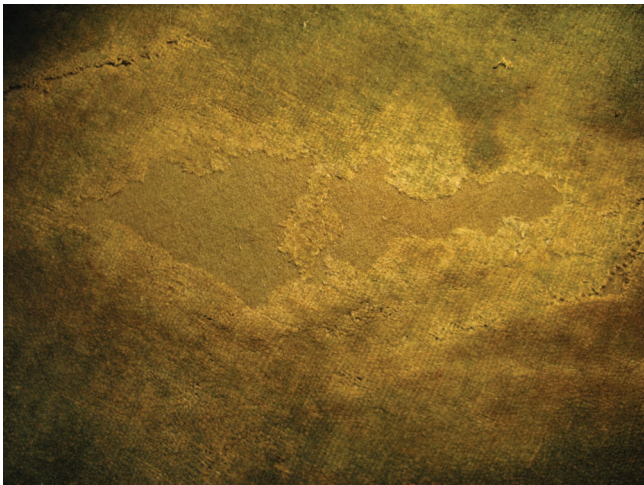
17. kép. A dolmány hiányos ujjának ráhelyezése az alátámasztó szövetre (Nyíri Gábor felvétele).

A vizes kezelést követően a *dolmány* varrókonzerválását megkönnyítette az ujjak lebontása és síkba terítése. Első lépésként a sérült fonott zsinórok csavaröltéssel végzett rögzítésére került sor. A textilek alátámasztása mellett a hiányoknál szükség volt kiegészítésre is (1. ábra). Hordozónak vékony pamutvászon (17. kép), a hiányok kiegészítéséhez posztó bizonyult alkalmasnak. A dolmány színének egyenetlensége miatt háromféle alátámasztó szövetet kellett színezni.⁴³

ban, ezért a pótlásra szánt vastag posztót is szükséges volt vékonyítani és kicsit nagyobbra szabni a kiegészítendő méretnél. A nagyobb méret lehetővé tette, hogy a pótló fonalak belesimuljanak a szélek roncsolt szálaiba. Az alátámasztó anyag merev polisztirol lapra rögzítése megakadályozta a szövet elmozdulását. A műtárgyat ráhelyezve, a hiányoknál a pótlásnak szánt, a hordozóra fércelt darabok varrása színezett selymfonallal, apró fércöltésekkel

⁴³ A színezés SOLOPHENYL direkt színezékekkel történt. Gyártó: HUNTSMAN Textile Effects, Germany.

⁴⁴ A színezés LANASET savas színezékekkel történt. Gyártó: HUNTSMAN Textile Effects, Germany.



18. kép. Hiányos szövet kiegészített részlete (Szabó Csabáné felvétele).

történt, a kiegészített területek szélén átfogó öltések alkalmazásával (18. kép).

A még deformált felületek helyi párasítása és formára igazítása után valósult meg a két gombsor közötti szövetrész varrókonzerválása.

A derékrész alatti bőrbélés nem került visszavarrásra a dolmányba, mert megterhelő lett volna a szövet számára, a kiállításkor, nyúlást, szakadást idézve elő.⁴⁵

Törékeny, hiányos, viseletek stabilizálása általában síkban, egy hordozóra varrással történik.⁴⁶ A rossz megtartású *nadrág* esetében az öltések fizikailag károsították volna a textilt. Az alátámasztásra ezért a töredékek méretének megfelelő mélyedéssel ellátott, pamutszövettel bevont savmentes kartonra helyezve került sor, hasonlóan



19. kép. A konzervált nadrág (Nyíri Gábor felvétele).

⁴⁵ A konzervált bőrbélés síkban fektetve kapott helyet a dolmány tárolóeszközében.

⁴⁶ Bayer 2016. p. 82., Phillips 2016. p. 233.

a Batthyányi Erzsébet koporsójában talált szoknyatöredékekhez⁴⁷ (19. kép). A merev hordozó lehetővé teszi a szakszerű, sérülésmentes tárolást, valamint alkalmas szállításra és kiállítási installációként is.

Mind a nadrág, mind a *csizma* esetében a viseletdarabok szabásmintájának megrajzolásával lehetővé válik a későbbiekben a rekonstrukciójuk elkészítése.

Összeállítás, előkészítés szállításra, kiállításra

A *kalap* kiállításához megfelelőnek bizonyult egy, a kereskedelmi forgalomban kapható férfi babafej, rugalmas, hurkolt pamutszövettel bevonva.

A hordozón stabilan ülő fejfedő szállítása a méretére készült kartondobozban, kipárnázással⁴⁸ nem tűnt biztonságosnak. A doboz aljába helyezett polisztirolhab lap, az abba rögzített babafejjel kellő stabilitást nyújtott a mozgatás során a savmentes fátyolpapírral letakart műtárgy számára.

Régészeti feltárásból származó öltözetek bemutatása bábura helyezve, formára alakítva⁴⁹, síkban döntve⁵⁰, illetve vízszintesen fektetve történik, az állapotuktól függően. A restaurált *dolmány* kiállítása megvalósítható volt térformaként. A megfelelő hordozó létrehozásához egy gyermekméretű, polisztirolhabból készült kirakati baba szolgált, művatelelennel kitömve, pamutvászonnal és hurkolt pamutszövettel bevonva. Tekintettel arra, hogy a dolmányt nem lehetett kigombolni és hagyományos módon felhelyezni a babára, ezért a restaurált különálló részek összevarrására csak részben kerülhetett sor a felöltöztetés előtt. A viselet bal oldalának, bal ujjának és a jobb ujj felének egymáshoz rögzítése a bábura felhelyezést megelőzően, a jobb oldalának és a jobb ujj másik felének összevarrása a bábun történt (20-21. kép).

A dolmány szállításához egy kereskedelmi forgalomban kapható ruhatartó doboz lett átalakítva úgy, hogy az eleje nyitható legyen, és könnyen be lehessen helyezni a bábút. A hordozó vázának talpa polisztirolhab lapba súlyosztva, rúdja a doboz falához állványzattal rögzítve biztosítja a savmentes fátyolpapírral betakart műtárgy sérülésmentes mozgatását.

Kiállítás

A kalap és a dolmány az egri Dobó István Vármúzeum „*Hatvan Hatás*” c. kiállításában egy éven keresztül volt megtekinthető. Elhelyezésükhöz átalakításra került egy hagyományos múzeumi vitrin (22. kép). Az alsó részébe helyezett EBC 11 miniClima készülék állandó értéken tartotta a relatív páratartalmat. A műtárgyak és a készülék között perforált lap biztosította a levegő áramlását. A kiállítótérből a természetes fény ki volt zárva, a világítás

⁴⁷ Nagy R. 2014. p. 98.

⁴⁸ <https://blogs.library.duke.edu/preservation/2018/01/26/hat/>.

⁴⁹ Hinkel 2011. p. 447.

⁵⁰ Gill 2016. p. 129.



20. kép. A bábura helyezett félig összeállított dolmány (Várfalvi Andrea felvétele).



21. kép. A restaurált dolmány (Nyíri Gábor felvétele).



22. kép. A kiállított dolmány és kalap (Szinok Gábor felvétele).

kívülről történt, Led-es fényforrással. A fény mértékének 30 Lux körüli beállítása kíméletesnek bizonyult a textilek számára.

A szerzők köszönettel tartoznak

Dr. Hottó Éva egyetemi adjunktusnak (Óbudai Egyetem Terméktervező Intézet), Kissné Bendefy Márta bőrrestaurátornak, Koleszár András egyetemi mestertanárnak (Óbudai Egyetem Terméktervező Intézet), Dr. Kovács Petronella fa-bútorrestaurátor-művésznék, Nyíri Gábor fényképésznek (Magyar Nemzeti Múzeum, Országos Restaurátor és Restaurátorképző Központ), Szatmáriné Bakonyi Eszter fém-ötvösrestaurátor-művésznék (Magyar Nemzeti Múzeum, Országos Restaurátor és Restaurátorképző Központ), Várhegyi Zsuzsanna papír-bőrrestaurátor-művésznék (Magyar Nemzeti Múzeum, Országos Restaurátor és Restaurátorképző Központ) és Dr. Zala Judit mikológusnak (Országos Epidemiológiai Központ).

IRODALOM

B. GÁL E. – SZILCZ Á. – DEÁK E. (1995): Életmód és temetkezési szokások Gyöngyösön a 18. század végén 19. század elején – Miről árulkodik a Szent Erzsébet templom kriptája? In: Mátrai Tanulmányok, Gyöngyös, pp. 29-49.

BAYER, A. (2016): Preserving and displaying archeological garments via pressure mounting. In: Refashioning and Redress: Conserving and Displaying Dress. Ed. Brooks, M. M. – Eastop, D. D., The Getty Conservation Institute, Los Angeles, pp. 79-92.

BATHÓ E. (2007): A jászberényi Nagyboldogasszony római katolikus templom kriptájának feltárása. In: Magyar Múzeumok 13.3. Budapest, pp. 38-40.

BATHÓ E. (2015): Bőrkapca, bakacsin, fátýolfőkötő. A jászberényi kriptaleletek néprajzi vonatkozásai. In: Ethnographia 126. évf. 1. Magyar Néprajzi Társaság, Budapest, pp. 118-147.

DOMONKOS O. (1997): A magyarországi céhes szabók mintakönyvei 1630 – 1838. Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest.

GILL, K. (2016): Making sense of a fragmentary coat found concealed within a building. In: Refashioning and Redress: Conserving and Displaying Dress. Ed. Brooks, M. M. – Eastop, D. D., The Getty Conservation Institute, Los Angeles, pp. 121-132.

HINKEL, A. (2011): A Sleeveless Doublet circa 1585 from the Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg (2002). In: Changing Views of Textile Conservation, Ed. Brooks, M. M. – Eastop, D. D., The Getty Conservation Institute, Los Angeles, pp. 442-449.

HOTTÓ É. (2014): Dekonstrukció és rekonstrukció. A XVII – XVIII. századi magyar férfi öltözetek jellemző szabásformáinak rekonstrukciós elemzése. Doktori

(PhD) értekezés Nyugat-magyarországi Egyetem Simonyi Károly Műszaki, Faanyagtudományi és Művészeti Kar Cziráki József Faanyagtudomány és Technológiák Doktori Iskola, Sopron.

KISFALUDY M. – HOTTÓ É. (2014): A magyar nadrág formaváltozása. In: Magyar Textiltechnika 67. évf. 2. sz. Textilipari Műszaki és Tudományos Egyesület, Budapest, pp. 20-23.

NAGY L. (2013): Előzetes jelentés a feltárásról. Kézirat.

NAGY R. (2014): Batthyányi Erzsébet viselet maradványainak restaurálása. Diplomadolgozat, Magyar Képzőművészeti Egyetem.

PHILLIPS, K. (2016): Clothing worn by Indira Gandhi and Rajiv Gandhi at the time of their assassinations. In: Refashioning and Redress: Conserving and Displaying Dress. Ed. Brooks, M. M. – Eastop, D. D., The Getty Conservation Institute, Los Angeles, pp. 225-236.

TOMPOS L. (2005): A díszmagyar. A magyar díszöltözet története. Magyar Mercurius, Budapest.

TOMPOS L. (1991): A dolmányszabás módosulása a 16. századtól a 18. századig. In: Ars Decorativa 10. Iparművészeti Múzeum, Budapest, pp. 71-98.

VÁRFALVI A. (2014): Régészeti textilek vizsgálatának és konzerválásának lehetőségei. In: ISIS Erdélyi Magyar Restaurátor Füzetek 14. Szerk. Kovács P. Haáz Rezső Múzeum, Székelyudvarhely, pp. 57-67.

PENNIMAN, R.: That is One Flat Hat. <https://blogs.library.duke.edu/preservation/2018/01/26/hat/>.

Várfalvi Andrea
Textil-bőrrestaurátor művész
Magyar Nemzeti Múzeum
Országos Restaurátor és
Restaurátorképző Központ
1370 Budapest, Pf. 364
Tel.: +36-30-290-2886
E-mail: varfalviandrea@gmail.com

Szabó Csabáné
Műtárgyvédelmi asszisztens
Dobó István Vármúzeum
3300 Eger, Vár köz 1.
Tel.: +36-30-427-1294
E-mail: csaraberi@gmail.com

Sikéné Kovács Melinda
Szilikátrestaurátor művész
Dobó István Vármúzeum
3300 Eger, Vár köz 1.
Tel.: +36-30-932-2507
E-mail: simeli70@gmail.com

„Fából csinált és zsendellyel fedett...”¹ Faszerkezetek egykor és most Háromszék református templomépítészetében.

Danielisz Dóra

Bevezetés

Az épületek és tárgyak értékének megítélése folyamatosan változik. Korábban nem ismert, feltáratlan vagy értéktelennek ítélt emlékek újra felfedezése gazdagíthatja egy korábbi korszakról alkotott képünket vagy akár teljesen új megvilágításba helyezheti azt. E gondolat volt többek között a jelen tanulmányt is eredményező gyűjtőmunka alaptétele.

2015-2018 között zajlott az az egyéni gyűjtés, mely az egykori Háromszék vármegye – pontosabb lehatárolásban a mindenkori Sepsi, Kézdi, Orbai és Erdővidéki Református Egyházmegyék – templomállományának felmérését és dokumentálását célozta. Az épületek alaposabb megismerésén keresztül a szerző mind új tudományos, mind hasznos gyakorlati szempontokkal igyekszik gazdagítani az erdélyi, szűkebben véve pedig a háromszéki református templomépítészetről alkotott ismereteket. A kutatás első tanulságaiból született az elhatározás, hogy a faberendezések és épületszerkezetek kiemelt figyelmet érdemelnek, hisz gyakran ezek a vizsgált épületek legkevésbé ismert és értett részei, annak ellenére, hogy a legnagyobb csodálatot váltják ki akár a laikus szemlélőből is.

A vizsgált – és következőkben Háromszék példáján kifejtett – emlékek körébe értendők, mind a templomok belsőépítészeti kiképzéséhez tartozó faelemek (berendezések, karzatok), mind a térlefedés szerkezetei (famenyvezetek és faboltozatok), valamint a kiterjedtebb épületszerkezetek (fedélszerkezetek és haranglábak) és csupán a levéltári források, archív felvételek nyomán ismert fa-templomok szűk köre.

Templomi berendezések és karzatok

A belső tér berendezései mind a felületképzés és díszítések, mind felépítésük szempontjából érdekesek lehetnek számunkra. Míg azonban előbbiek gyakran jól dokumentált motívumok művészettörténeti, néprajzi kutatások által, úgy a szerkezetelemzések gyakran csak a restaurá-

torok, ácsmesterek és építészek érdeklődésére tarthatnak számot.

Az általunk vizsgált területen a templomi berendezések nagyrészt a 18-19. századból származnak. Közöttük olyan jól ismert példák is találhatóak, mint az illyefalvi (1786) és zabolai (1772/1896) erőtemplomok padjai és karzatai, vagy a feldobolyi templom berendezései (1768/1773). Fellelhetőek viszont szép számban kevésbé ismert emlékek, többek között ide sorolhatók a kézdimátisfalvi templom padjai és úrasztala (18. század második fele?), a kézdimártonfalvi templom orgonaszekrénye (1823-24), a bibarcfalvi templom egykori szószékkoronája (1897) vagy a sepsimagyarósi templom nyílászárói, berendezése és karzatai (1797).²

Előbbi jól kutatható csoporton túl, külön figyelmet érdemelnének a máig feltáratlan emlékek, melyek éppen rejtett voltak miatt még nagyobb veszélynek vannak kitéve. Közismert tény, hogy a padlások és pincék tömegesen rejtenek korabeli tárgyakat, illetve gyakran találunk másodlagosan beépített szerkezeteket vagy újra felhasznált berendezéseket jóval későbbre datált belsőépítészeti elemekben. Ezek közé sorolható többek között a keresztvári templom padlásán megtalálható szószékkorona hangvetője (1763)³ (1. kép), és a ma lefestett állapotban található szotyori templom padjai (18. század közepe?) (2. kép). Mindkét esetben még a helyszínen rögzítésre kerültek a tárgyak, illetve a rájuk vonatkozó megfigyelések – eredeti színezés és minták vélt nyomai.

A kevésbé ismert emlékek restaurátori és művészettörténeti kutatása, legalább az ismert típusok rögzítése fontos lenne számunkra, mert e tárgyak már csak számosságuk miatt is pontosabb képet tudnának festeni a 18-19. századi templomi berendezések milyenségéről. Megtudhatnánk, mit tekinthetünk helyi jellegzetességnek, vagy éppen „átlagosnak”, melyet csupán egy-egy kiragadott

¹ A cím utalás egy a Herepi János és Szabó T. Attila levéltári kutatásának nyomán közre adott publikációra, mely az egyik legteljesebb katalógusa Székelyföld faépítményeinek. Az idézet a kálnoki református harangláb leírásában olvasható. Herepi – Szabó T. 1939. p. 7.

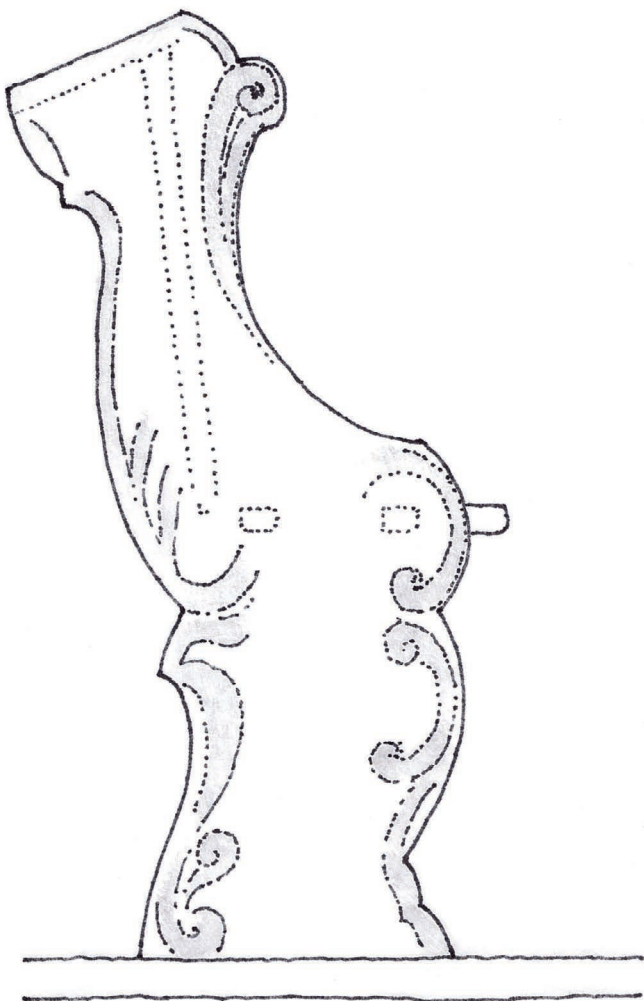
² A közölt adatok a helyszínen is megfigyelhető évszámok, illetve megtalálhatók: Tombor 1968.

³ A töredékesen fennmaradt szószékkoronát a szerző 2018 nyarán fedezte fel a keresztvári templom padlásán. A hangvető tetejére ceruzával az 1880-as dátumot írták, szegélyén körben azonban az alábbi festett szöveg volt olvasható: „*Est Istenében | tsináltotta Mo | hai Szabbo Jáno | s Ur · A · 1763*”. Ugyanitt több helyen azonosítható volt a tárgy egykori festése, mely világos és sötétzöld, valamint piros, barna, fekete és fehér színekben pompázhatott.



Keresztvár 2018.

1. kép. A keresztvári templom egykori szószékkoronájának részlete, 1763 (a szerző rajza, 2018).



Szotyor. 2015.

2. kép. A szotyori református templom egyik padprofiljának rekonstrukciós rajza, 18. század közepe (a szerző rajza, 2015).

eset bemutatásával nem tehetünk meg. Példaképekként tekinthetünk azokra a 19. és 20. században működő rajzolókra, akik munkássága nyomán az azóta átalakított vagy elpusztult faszervezetek emlékezete fennmaradt, kutatható számunkra. A budapesti Néprajzi Múzeum gyűjteményeiben több kapcsolódó rajz is fellelhető, melyek Huszka József, Tichy Pál, László Gyula és Makoldy József munkáját dicsérik.

László Gyula Székelyszáldoboson végzett munkája példázza a mindenkori és újbóli dokumentálások hasznosságát. A profilozás és a méretek alapján jól megállapítható például az általa készített rajzon látható Mózes-szék esetében, az egykori és a ma a templomban álló bútor azonosága (3. kép).⁴



3. kép. A székelyszáldobosi Mózes-szék 1926-ban és napjainkban (forrás (1): Néprajzi Múzeum, Rajzgyűjtemény, Ltsz.: R1922, László Gyula rajza; (2) a szerző felvétele, 2017).

Az egykori liturgikus berendezés – stíluskritikai alapon – a 18. század közepéről, második feléből származhat, hasonlóan részletgazdag és máig fennmaradt berendezést többek között a szárazajtai református templomban találhatunk.

A karzatok kapcsán – melyek egyebek mellett a protestáns templomépítészet kiemelkedő térformáló berendezései – meg kell jegyeznünk, hogy a háromszéki emlékmű megglehetősen egyszerű és egységes szerkezeti képet mutat. A mellvédek kiképzése színesíti az egyszerű megjelenést, melyek a kazettás mennyezetekkel mutatnak rokonságot.⁵

Leggyakoribbak a templomokban haránt irányban felfekvő faszervezetek, melyeket egy-két láb támaszt alá. A karzatok többsége tehát egyszerű oszlop-gerendás, fő- és fiókváltós szerkezet. A karzatlábak kiképzése általában forgásszimmetrikus, fejezettel, lábazattal rendelkeznek, a padlószint alatt papucsfákra (4. kép) vagy épített alaptestre támaszkodnak, mely esetenként – például Kálnokon – előzmény templom alapfalait jelenti.⁶ Orgonakarzat esetén mindig fontos szempont a megfelelő teherbírás biztosítása, például a fiókváltók sűrítésével, épített karzatláb létesítésével. Ebben az esetben az orgonakarzatba történő

⁴ A régi Mózes-szék (Ltsz.: R1922) mellett a szószékkorona (Ltsz.: R1996) és az egykori „Nemesek széke” (Ltsz.: R1649) és az Úr asztala (Ltsz.: R1649) is ismert. A rajzokat László Gyula 1926-ban készítette.

⁵ Tombor Ilona mindössze két háromszéki karzatról emlékezik meg: Illefalva (1786), Felbodoly (1802). Tombor 1968. p. 130., 140.

⁶ Utóbbi bizonyító fényképfelvételt Bordi Zsigmond Lóránd és Méder Lóránt László tette közzé az alábbi tanulmányban: Bordi – Méder 2009. pp. 279.



4. kép. A feldobolyi templom nyugati karzatának papucsfái (a szerző felvétele, 2017).



5. kép. A magyarhermányi református templom karzatát tartó könyökfa részlete (a szerző felvétele, 2017).

integrálása is előfordulhat. Különleges esetet a magyarhermányi református templom U-alakú karzata mintáz, mely koránt sem biztos, hogy korábban egyedülálló volt a vármegyében. A hajót három oldalról körülölelő karzatnak nemcsak formája, de részletképzése is figyelemre méltó. Magyarhermányban láthatóak többek között az anyagukban rovásokkal és metszésekkel díszített könyökfák (5. kép), melyek a karzat megtámasztásában játszanak szerepet.

Kazettás mennyezetek és faboltozatok

Mindenkor kutatások közkedvelt tárgyai a templomok kazettás mennyezetei. Tombor Ilona jól ismert munkájában 13 mennyezetet számlál, melyre a vizsgált régióból

írott adat vagy tárgyi lelet vonatkozik.⁷ A szerző vizitációs jegyzőkönyvek, illetve a helyszíni felmérések alapján további hét 19-20. századi mennyezettel egészítené ki a felsorolást.⁸

Legismertebb emlékek a háromszéki régióból a köpeczi (1767/1794), zabolai (1772), szacsvai (1761), valamint az egykori maksai (1766) és barátosi (1762) mennyezetek, melyek kvalitásukat tekintve valóban kiemelkedőek. Készítőikről kevés információ áll rendelkezésünkre, szerkezeti felépítésükről, vagy éppen fejlődéstörténetükről pedig még kevesebb.⁹ Szerkezetérténelmi szempontból pedig éppen az imént említett, közismert emlékek lennének a leginformatívabbak számunkra. A maksai és barátosi példák múzeumi gondozás alatt állnak, a zabolai vagy szacsvai mennyezet pedig a padlás irányából megközelíthető, tanulmányozható.

A barátosi mennyezet kapcsán pár évvel ezelőtt Mihály Ferenc és Szöcsné Gazda Enikő jelentetett meg közös tanulmányt, mely az eddigi ismereteket összegzi és egészíti ki a 18. század második felében működő háromszéki festőasztalosokról, illetve a mennyezet elemzését tartalmazza.¹⁰

A helyszíni felmérések – vagy a restaurátori beavatkozások alkalmával – nyílik lehetőség a szerkezetek alaposabb megfigyelésére. A szacsvai mennyezet esetében így állapítható meg, hogy a kazetták kontakt módon kapcsolódnak a tetőszerkezet kötőgerendáihoz, illesztéseikkel azok pontos kiosztását követik. Zabola esetében megfigyelhető a szentély felett, hogy a kazetták valóban a kiosztás sugallta egységekből állnak (6. kép).



6. kép. A zabolai református templom szentélye feletti kazettás mennyezet hátoldala (a szerző felvétele, 2017).

⁷ Ma is létező mennyezetek: Zabola, Szacsva, Maksa, Köpec, Kézdimártonfalva, Feldoboly, Barátos. Egykori mennyezetek Tombor Ilona nyomán: Torja, Sepsiszentkirály, Sepsibesenyő, Réty, Miklósvár, Komolló. Tombor 1968.

⁸ További kazettás mennyezetek: Kézdimátisfalva, Gidófalva, Angyalos, Erősd, Magyarhermány, Illyefalva, Szemerja.

⁹ A fentebbiekről többet: Mihály – Szöcsné Gazda 2012-2013.

¹⁰ Mihály – Szöcsné Gazda 2012-2013.



7. kép. Faboltozatok Háromszékről: (1) Málnás, (2) Lécfalva, (3) Papolc (a szerző felvételei, (1) 2015, (2) 2017, (3) 2017).

Egy kazetta három, hátul olykor két sávban egy-egy léccel összeszegelt deszkából áll össze. A kazetták egy a tetőszerkezettől független, a templom hossz tengelyére merőleges, fő és párhuzamos fiókváltós raszterbe illeszkednek. Megfigyelhető, hogy a főtartók a padlás gerendázatához töcsavarokkal kerültek felfüggesztésre, mely vélhetően egy későbbi megerősítés.¹¹

Kevésbé minőségi, vagy rejtett 18-19. századi emlékek azonban szépszerével akadnak még Háromszéken: Zoltán (19. század eleje?), Erősd (18-19. század?), Magyarhermány (1792), Kézdimátisfalva (1820) vagy éppen Angyalos (1800 körül?) és Gidófalva (18-19. század?) református templomaiban. Előbbi négy festett mennyezet, utóbbi kettő – látszatra – nem visel díszítőfestést. A gidófalvi templom szentélye mégis érdekes lehet számunkra, hisz, ahogy pár évvel korábban a karzatba beépítve is megtalálták festett szerkezetek darabjait¹², úgy az orgonakarzatról is jól kivehetőek a mennyezeten lemázolt díszítőfestések. A kazetták egy szimmetria tengelyre szerkesztett, négy virágból álló vagy indás motívumot tartalmaznak. A gidófalvihoz hasonló karzatba épített egykori táblák a feltorjai református templomban is láthatók.

A faboltozatok – amennyiben vakolt-meszelt, stuka-túrozott felületképzéssel készültek – gyakran elkerülik az avatatlan szemlélő figyelmét, tévesen falazott boltozatnak tűnhetnek. Felismerni azonban nem nehéz őket, mivel amennyiben a „falazott” boltozat emelkedése bármelyik pontban nulla vagy negatív, úgy vélhetően faszervezettel állunk szemben, mivel vasalás nélküli falazott szerkezet nem képes csak minimális húzófeszültség felvételére. Utóbbinak szemléletes példája található a málnási református templomban (7. kép).

E szerkezetek felépítését általában az jellemzi, hogy egymás mellett elcsúsztatott és összeszegezett deszkaívekkel imitálják a boltozati ívet, melyet a kötőgerendák oldalaira rögzítenek. Az eredetileg még téglány alakú

deszkák alját utólag fűrészelik a kívánt formára, majd erre készítenek deszkaterítést, léceztést, és vakolatréteget.¹³

Háromszék talán legizgalmasabb boltozataiként a lécfalvi (1877) és a papolci (1894) szerkezeteket nevezhetjük meg. A lécfalvi faboltozat megoldásában egyedülálló a mai Háromszéken (7. kép). Készítője egy a barokk kori tetőszerkezetek esetében gyakran alkalmazott megoldást választott a nagy kiterjedésű donga terheinek hordására. A tetőszerkezettől függetlenített vázrendszer 7 sarokmezev fakeretből áll, melyre a képen látható módon a keret oldalainak felező, illetve oldalt harmadoló pontjaiban a keretre merőleges lapolással toldott gerendázat fut végig. Iménti gerendázatra csonkok segítségével, kizárólag fakötések és faszegek alkalmazásával vannak befüggesztve másodlagos bordák, melyek felépítése a De L'Orme féle deszkaívekre, illetve egyéb, a környéken megszokott hajlított, toldott fa ívekre emlékeztet (pl.: a gidófalvi református templom diadalíve). A másodlagos bordarendszer aljára a templomhájó hosszában deszkázat van felszegelve, melynek alja egykor vakolat- és stukkóréteggel volt díszítve. Ez a típusú féldonga imitáció, mely a téglány alakú teret fedi, szerkezeti megoldásában találékony helyi építőmesterre vall.

A papolci templom már alaprajzát tekintve is egyedi e vidéken. A levéltári források nyomán az épület a korábban Alpár Ignác mellett Brassóban tevékenykedő építőmester, Szalay Ferenc tervei alapján készült¹⁴, arról nem tudunk pontos információt mondani, hogy a tető szerkezeti megoldásai is hozzá köthetőek vagy sem. A neogótika szellemében fogant templom keresztházzal és szentéllyel épült, első terében három oldalon körbefutó acéltartókkal épített karzatszerkezettel rendelkezik. A teret öt keresztboltozat fedi, mely a historizáló faépítészeti egyik legszebb példája Háromszéken. A boltozat éleit masszív fa vázrendszer adja, mely a fentebbi gerendaívezetes rendszerekhez hasonló. A fő bordákat palást irányban mellékbordák merevítik és tagolják. Utóbbi bordázat

¹¹ Mihály Ferenc ötlete nyomán.

¹² Szócsné Gazda Enikő szíves közlése.

¹³ A De L'Orme féle szerkezetekről többet itt: Krähling – Laczkovics 2006.

¹⁴ Erdélyi Református Egyházkerület Igazgatótanácsának Levéltára (Kolozsvár), Ltsz. XVIII. 4/1894 (sz. 242.)

hordja a deszkázatot és a vakolatréteget. A papolci boltozat azonban nem teljesen független a tetőszerkezettől. A tetőszerkezet minden főállásban a kötőgerenda helyén és helyett két oldalon díszes záródással kiképzett gerendacsonkokkal „szúrja át” a faboltozatot. A boltozat tehát az ébredő erőktől függően saját oldalirányú erőin túl a tetőszerkezet oldalnyomását is képes felvenni. Ez a tulajdonság mind a konstrukció leleményességének, mind az anyagválasztásnak a hozadéka (7. kép).

Történeti tetőszerkezetek

„Általában jellemző a keleti Erdély faépítészetére, hogy a nagy művészetek hatása még a nyugati résznél is kisebb mértékben érezhető rajtuk, csak elszórtan jelentkeznek. Önként értetődik ebből, hogy itt vannak azok az emlékek, amelyek leginkább függetlenek a kőépítészet hatásától, történeti stílusaitól és viszont leginkább ragaszkodnak a régebbi formákhoz, a kialakult hagyományos típusokhoz, amelyeknek jellegéből legtöbbet őriztek meg.”¹⁵ Balogh Ilona sorai jól jellemzik a székelyföldi faépítészetéről kialakult általános képet, mely a helyszíni kutatások során is megerősíthető, annak ellenére, hogy az újkori és középkori faépítészet emlékei már Erdélyben is egyre kisebb számban vannak jelen. A gyakran emlegetett faépítészet azonban közkedveltsége ellenére jóval kevésbé ismert számunkra, mint például a korabeli falazott szerkezetek. Legjobb példa utóbbiak szemléltetésére, a korabeli tetőszerkezetekről való ismereteink hiánya. Az elmúlt években szerencsére akadtak kezdeményezések, melyek utóbbi hiányosságok pótlásán dolgoztak. Példaként a csíkszeredai Anno Domini Dendrolab munkatársai Tóth Boglárka és Botár István 2016-ban végezték el a korabeli Sepsiszek történeti tetőszerkezeteinek és haranglábainak dendrokronológiai vizsgálatát, mely kutatás nemcsak az egyes szerkezetek kormeghatározását és építéstörténeti adalékait tartalmazta, hanem a munka összességében jó áttekintést ad egy összefüggő terület szerkezettípusairól.¹⁶

A mai Kovászna megye református templomainak és imaházainak történeti tetőszerkezetei a 16. századtól értelmezhetőek számunkra, hisz legkorábbi kapcsolódó emlékünk a sepsibodoki református templom szentélyének fedélszerkezete. A faanyag kivágásának ideje alapján 1525-re datált szerkezet¹⁷ mutatja a korabeli tetők jellegzetességeit: több emeletes kiképzés, a csomópontok faszeges és/vagy félfecskefarkas kapcsolatai, a merevítések – különösen az oszlopok esetében – a tér három irányában értelmezhetőek, valamint a szerkezet összességében megbonthatatlan egységet alkot (8. kép).

Szintén a bodoki templom hozható példaként a vizsgált csoportba tartozó 17. századi háromszéki tetők egyetlen fennmaradt példájaként. A hajó feletti szerkezet kora

1651-re tehető¹⁸, mely minden bizonnyal a Mikó Miklós által finanszírozott templomfelújítás eredményeként jött létre.¹⁹ Utóbbi tetőszerkezet középkori jellege ellenére már az újkori szerkezeti gondolkodással is rokonságot mutat. Bár az előbbi jellegzetességeit mind magán viseli, mégis megfigyelhető a fő- és mellékállások különválása, a főállásokban a barokk kori keretes szerkezet dűltszékeinek kezdetleges megjelenése. A tető hajlásszöge (60 fok körül), illetve a tölgyfa, mint anyagválasztás, is utal a szerkezet középkori jellegére (8. kép).



8. kép. A sepsibodoki református templom tetőszerkezete (a szerző felvétele, 2015).

Igazán tömegesen fellelhető, azonos korú tetőszerkezetek – nem meglepő módon – Háromszéken is a türelmi rendelet és az 1802-es földrengés hatására épült emlékszerkezetekben találhatóak. Néhány jellegzetes típust képviselnek a bodosi (1788-1794), az étfalvi (1802-1085) és a bitai (1808) templomok lefedései.

A bodosi templom Erdővidéken a 18. század végén több helyen is megjelenő példája annak, miként kell téglaboltozat fölé tetőszerkezetet emelni (9. kép). Ebben az esetben a tetőszerkezet oldalnyomását ferde vonófákkal veszi fel a szerkezet, a felső torokgerenda – vagy kakasülő – feletti sarokmerevítései már a középkorban kedvelt megoldások. Az bitai templom egy újkori, de már jóval korábbi szerkezeti megoldások jellegzetességeit hordozó példaként áll előttünk (9. kép). Háromszéki viszonylatban nem egyedülálló ugyanis az azonos állások sorolásából építkező szerkezet, mely minden állásában kötőgerendá-

¹⁵ Balogh 1935. pp. 55.

¹⁶ Tóth 2017.

¹⁷ Tóth 2017. pp. 115-122.

¹⁸ Tóth 2017. pp. 115-122.

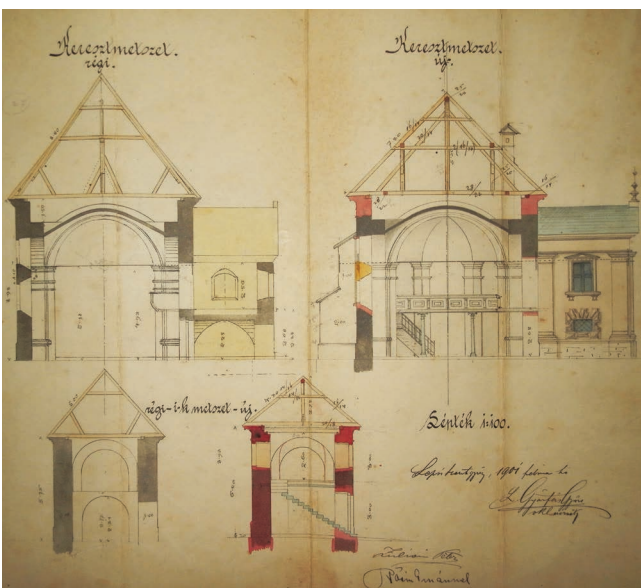
¹⁹ A Mikó Miklós patrónus által finanszírozott felújításra ma is egy a templom nyugati kapuja felett található kőtábla emlékeztet.



9. kép. Jellegzetes tetőszerkezeti megoldások a 18. század végéről, 19. század elejéről: (1) Bodos, (2) Bita, (3) Étfalva (a szerző felvételei, (1) 2017, (2) 2015, (3) 2015).



10. kép. Jellegzetes tetőszerkezeti megoldások a 19-20. századból: (1) Bikfalva, (2) Vajnafalva (a szerző felvételei, (1) 2015, (2) 2017).



11. kép. A középpajtai templom átalakítási tervei 1901-ből (a szerző felvétele (2017), forrás: Középpajtai Református Egyház Levéltára, a terveket készítette: Gyárfás Győző, Sepsiszentgyörgy, 1901).

val, szegletkötőkkel és függesztő oszloppal épül, a tető síkjában merevítő elemekkel vagy hosszmerevítéssel – a talpszelvényeket és a tetőszerkezet kontyolt alakját leszámítva – nem vagy csak éppen rendelkeznek. Egyes esetekben az állások támaszköze is igen alacsony, illetve a keresztmetszetek meglehetősen csekélyek, különösen a barokk kori – már mondhatni – pazarló anyaghasználat tükrében.

Az étfalvi templom (9. kép) a bitai példa egy továbbgondolt variációjaként értelmezhető, mivel itt már egyértelműen megjelennek a mellszorítók, a dűltszék elemei, a trapéz alakú derékszelemen, mindamellett a jellegzetes ségek mellett (szegletkötő, függesztőoszlop, az állások azonos alapképlete), melyet a bitai templom képvisel.

Utóbbi két szerkezeti típus és variációik a háromszéki református templomállomány legjellegzetesebb tetőszerkezeti megoldásai, melyek egyetlen „tisztá” típusba sem sorolhatóak, inkább önálló típusként értelmezhetőek.

A 19. század közepén jelentek meg az egytetemes tendenciákkal egyre inkább összhangban azok a szerkezetek, melyek jóval több mérnöki szemléletre és egyszerűbb, tisztább erőjátékú működésre utalnak. Bikfalva késő középkori tornya mellé 1863-ban építettek új hajót, melynek tetőszerkezete jó példa a függesztő művel kombinált historizmuskori szerkezetekre (10. kép). A középpajtai



12. kép. A bikfalvi református templom 1911-ben és napjainkban (forrás (1): Székely Nemzeti Múzeum, Fotótéka, Ltsz.: JA10_041_2 A bikfalvi ref. templom (képeslap), (2) a szerző felvétele, 2015).

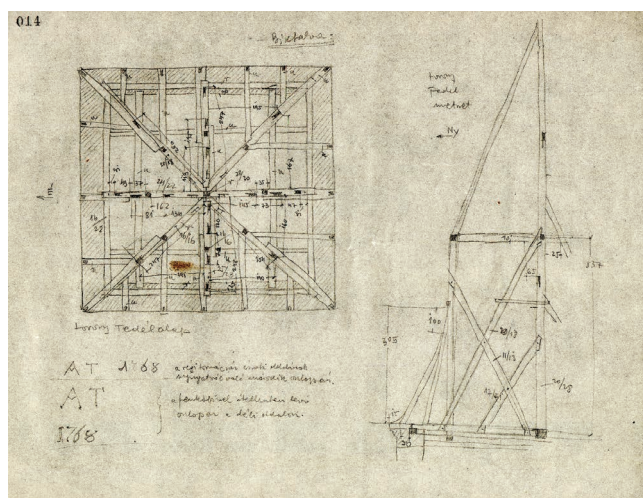
templom 1901-es átépítési tervei Gyárfás Győző sepsiszentgyörgyi építész munkáját dicsérik (11. kép). E példa különlegessége abban áll, hogy nemcsak a ma is látható állószerű tető terveit tartalmazza, de a korábbi – feltehetően 18. század végi – tetőszerkezet rajzát is, mely szintén a fentebbi, bitai és étfalvi típusok rokona.

Vajnafalva esetében egy 1931-ben épült szerkezet látható, mely tulajdonképpen már kortárs megoldásként is értelmezhető. A boltozat léte miatt ugyanis a tetőszerkezet szétszűsítését nem a talpszелеmenek síkja felett közvetlenül oldották meg, hanem szükséges volt ferde fém vonórudak beépítése, mely némiképp hasonlatos a korábbi fa megoldásokhoz (10. kép).

Toronymsisakok és haranglábak

Az erdélyi toronymsisakok felépítése és tipológiai áttekintése hasonlóan szükséges lenne a tetőszerkezetekéhez, melyre jelen tanulmány terjedelme miatt sem vállalkozhat. A háromszéki régióknak azonban érdemes megemlíteni egy egyedülálló jelenségét. A barcasági területekkel való szoros földrajzi, gazdasági és szellemi kapcsolat révén az ott oly jellegzetes – leginkább a szász evangélikus templomépítészettel jellemző – toronymsisakok a szomszédos református templomokra is hatással voltak.

Ma már tulajdonképpen csupán a sepsimagyarósi – esetleg a csomakőrösi – templom sisakja őrzi a „szászos” formavilágot, melyet szerényebb esetekben a sisak derekán közbeiktatott dob –, mely gyakran kilátóhelyként szolgál –, igényesebb példák esetében a négy- és nyolcszög ritmusára szerkesztett sisakforma adja. Egykor vélhetően Háromszék déli területein elterjedtebb volt a fentebbi formavilág, ennek egy tanúja a bikfalvi templomról fennmaradt történeti fotó 1911-ből, mely a Székely Nemzeti Múzeumban található (12. kép).²⁰



13. kép. A bikfalvi református templom egykori toronymsisakjának szerkezeti rajzai (forrás: Erdélyi Református Egyházkerület Központi Gyűjtőlevéltára (Kolozsvár), Debreczeni László hagyatéka, Vázlatkönyvek, 1937. pp. 14.).

A képeslapon szembevetendő a brassói fekete templom sisakjával való hasonlóság. A ma látható Debreczeni László-féle sisakot megelőző 1768-ban épült sisakszerkezet maga a rajzoló mérte fel, vázlatkönyvei alapján mi is ismerhetjük pontos felépítését (13. kép).²¹ Félfecskefarok lapolásokkal és András-kereszt merevítésekkel jellemezhető a szerkezet, legjellegzetesebb pontja azonban a négyzet nyolcszögesítésére tett szerkezeti megoldása.

A szászos toronymsisakokon túl a legtöbb háromszéki példa igen egyszerű megjelenéssel bír, kivételt képezve ez alól a barokk kor összetett hagymasisakjai, melyek azonban szintén kevés helyen lelhetőek fel. Korábban Háromszéken, ahogyan Erdély szerte, jóval több fa torony és harangláb volt található. Utóbbiak alatt nem csupán a klasszikus értelemben vett, könnyen azonosítható példák értendőek, hanem többek között a tetőszerkezetbe integ-

²⁰ Székely Nemzeti Múzeum (Sepsiszentgyörgy), Fotótéka, Ltsz.: JA10_041_2; A bikfalvi ref. templom (képeslap).

²¹ Erdélyi Református Egyházkerület Központi Gyűjtőlevéltára (Kolozsvár), Debreczeni László hagyatéka, Vázlatkönyvek, 1937. pp. 14.



14. kép. Háromszéki református haranglábak: (1) Kálnok, (2) Ikfalva (a szerző felvételei, (1) 2015, (2) 2017).

rált haranglábak, illetve a kő- és téglatornyok belsejében ágaskodó komplex faszerkezetek, melyeknek a harangállvány lezárását képezi.

Napjainkra Kovászna megye református templomai közül mindössze három mellett található harangláb, ezek közül pedig leginkább a kálnoki tarthat ismertségre számot (14. kép).

A jövőben vélhetően a haranglábak száma tovább fog csökkenni, ahogy ezt az elmúlt évek tendenciái is mutatják. Archív fotók és vizitációs feljegyzések azonban tanúskodnak arról, hogy egykor a megyében fél száz körül lehetett a haranglábak száma.²² Nem tudható, hogy e szerkezetek megjelenése, kvalitása pontosan milyen lehetett, de a fennmaradt forrásokból következtethetünk, hogy Háromszéken igazán letisztult toronyforma szerkezetek álltak, melyek megoldásaikban a legegyszerűbb keresztmerezvítéseket és lapolásokat, csapolásokat alkalmazták (14. kép).

²² Források: Herepei – Szabó T. 1939., Csáki – Szöcsné Gazda 2001., Buzogány (szerk.) 2005., valamint a Székely Nemzeti Múzeum (Sepsiszentgyörgy) és a Néprajzi Múzeum (Budapest) fotógyűjteményei.

Fatemplomok nyomában

A fatemplomok jelenléte Háromszéken napjainkban már nem értelmezhető, mégis fontos megemlékeznünk róluk, hisz aligha festhető teljes kép a 17-19. századi székelyföldi protestáns templomépítészetről ezen épületípus nélkül.

A Sepszi és Orbai Református Egyházmegye közreadott egyházi vizitációinak nyomán²³ legalább öt olyan település jegyezhető fel, ahol korábban fatemplom szolgált a híveket: Bodola, Vajnafalva, Sepsiszentkirály, Papolc és Kökök. A háromszéki fatemplomok megjelenésükben nem voltak egységesek. A bodolai templomról az alábbiakat jegyezték fel:

„Vagyon a bodolai ref. ekléziának a falu közepében kölabakra fakötésekből épített, zsendellyel fedett temploma. A templombejáró első ajtó felett vagyon hasonló kötés torony.”²⁴ míg a sepsiszentkirályi templom 1759-ben „rég, romladozott fából való” volt.²⁵ Fotosmartonos egykori templomáról azt tudjuk, hogy a mai épülethez hasonlóan szintén a két falu közötti határban állt, tornya 1795-ben „fából a templom rakáson fellyel (addig merő

²³ Buzogány (szerk.) 2005., Csáki – Szöcsné Gazda 2001.

²⁴ Herepei – Szabó T. 1939. p. 6.

²⁵ Herepei – Szabó T. 1939. p. 8.



15. kép. A vajnafalvi régi fatemplom, 1929-ben
(forrás: Erdélyi Református Egyházkerület Központi Gyűjtőlevéltára (Kolozsvár), Debreczeni László hagyatéka).

kő) köttetett és a fa közé téglából kirakatott”.²⁶ Mint látható a boronafalastól a favázás szerkezetekig több építési mód is használatos volt Háromszéken.

Az utolsó háromszéki református fatemplomot 1930-ban bontották le Vajnafalván (15. kép).²⁷

Szerencsésnek nevezhető, hogy a megelőző évben Debreczeni László az Erdélyi Református Egyházkerület Műemlékbizottságának megbízásából az épület felmérési rajzait elkészítette.²⁸ Bár a rajzok legrészletesebben a templom haránt irányú főbejárata fölé magasodó haranglábat örökítették meg, a rajzoló hagyatékában található fényképek és levelezések segítségével a templomról egy teljesebb kép alkotható. Építési idejét 1852-re teszik²⁹, szerkezeti felépítését tekintve boronafalás épület volt, különlegességét a hajó mindkét rövidebb oldalán megépített poligonális lezárások adják.

²⁶ Herepei – Szabó T. 1939. p. 7.

²⁷ Az egykori templom története itt: Havadtóy 1933.

²⁸ Erdélyi Református Egyházkerület Központi Gyűjtőlevéltára (Kolozsvár), Debreczeni László hagyatéka, Vázlatkönyvek, 1929. pp. 12-14.

²⁹ Havadtóy 1933. p. 7.

Egy ismert példa alapján természetesen nem állítható, hogy a teljes egykori háromszéki fatemplom állomány olyan különleges lett volna, mint a vajnafalvi példa, de mindenképpen felhívja a figyelmet egy olyan épülettípusra, mely lehetséges, hogy jóval több térformálási és szerkezeti érdekességgel bír számunkra, mint azt gondolnánk. Ennek a feltevésnek a megválaszolása azonban a jövő feladatai közé tartozik.

IRODALOM

BALOGH, I. (1935): Magyar fatornyok. Budapest.

BORDI, ZS. L. – MÉDER, L. L. (2009): A kálnoki református templom régészeti kutatásának rövid ismertetése. In: Acta Siculica, Székely Nemzeti Múzeum évkönyve, Sepsiszentgyörgy, pp. 261-282.

BUZOGÁNY, D. (szerk.) (2005): A Sepsi Református Egyházmegye vizitációs jegyzőkönyvei (1728-1790), Kolozsvár.

CSÁKI, Á. – SZŐCSNÉ GAZDA, E. (2001): Az Orbai Református Egyházmegye vizitációs jegyzőkönyvei I. (1677-1752), Sepsiszentgyörgy.

HAVADTÓY, S. (1933): A vajnafalvi templom építésének története (1930-32). Tipografia Szabó-Nyomda, Covasna.

- HEREPEI, J. – SZABÓ T., A. (1939): Levéltári adatok faépítészetünk történetéhez. I. Fatemplomok és haranglábak. In: Erdélyi Tudományos Füzetek. 107. sz., Dr. György Lajos (szerk.), Az E.M.E. Kiadása.
- KRÄHLING, J. – LACZKOVICS, J. (2006): De L’Orme rendszerű deszkaíves térlefedések Magyarország újkori templomépítészetében. In: Építés – Építészetudomány 34 (3–4), pp. 361-386.
- MIHÁLY, F. – SZŐCSNÉ GAZDA, E. (2012-2013): A barátosi református templom kazettás mennyezete. In: Acta Siculica, Székely Nemzeti Múzeum évkönyve, Sepsiszentgyörgy, pp. 625-644.
- TOMBOR, I. (1968): Magyarországi festett mennyezetek és rokonemlékek. A XV.-XIX. századból. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- TÓTH, B. (2017): Történeti faszerkezetek kutatása Sepsi-szék templomaiban – Különös tekintettel a tetőszerkezetekre (Kovászna megye, Románia), Csíkszereda, forrás: <https://www.academia.edu/s/982d2fb2db/torteneti-faszerkezetek-kutatasa-sepsi-szek-templomaiban-kulonos-tekintettel-a-tetoszerkezetekre-kovaszna-megye-romania>; utolsó megtekintés: 2019.02.25.

Danielisz Dóra
Építész / PhD hallgató
Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi
Egyetem
Építészettörténeti és Műemléki Tanszék
H-1111 Budapest, Műegyetem rakpart 3. K. II. 82.
Telefon: +36-1-463-1330

Az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-18-3 kód-számú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

Tébi János nagyváradai lakatosmester toronyórái. Gondolatok régi óraszerkezetek lehetséges sorsáról

Emődi András

A nagyváradai toronyóra-készítés korai történetének kerekeit és mindaddig ismeretlen részleteit egy korábbi tanulmányunkban vázoltuk.¹ Tébi János munkássága az iparág helyi történetjének kiemelkedő fejezeteként értékelhető, indokoltnak láttuk önállóan is megemlékezni a regionális viszonylatban jelentős muzeális értékű műszaki emlékeket hátrahagyó mesterről. Ugyanakkor a Nagyvárad-újvárosi és a hegyközsatári református templomokban fennmaradt toronyóráinak közelmúltbeli leszerelése alkalmat adott arra, hogy megfogalmazzunk néhány észrevételt e műtárgytípus lehetséges konzerválási/restaurálási módozataival és bemutatásának mikéntjével kapcsolatban.

Bár Nagyváradon az órásmesterség nyomait a 18. század derekáig vissza tudjuk vezetni, a szakma céhes háttere alapvetően ismeretlen. Egyes források szerint 1771/1772-től az órárok a már régóta fennálló egyesült asztalos-lakatos-üveges-puskaműves-esztergályos céhhez csatlakoztak és a Magyar Országos Levéltár kormányhatósági iratai között őrzött céhprivilegiumok adatbázisa ezt meg is erősíti, ám ennek némileg ellentmond az a tény, hogy a nevezett, több szakmát egyesítő céhnek máig fennmaradt váradolaszi és Nagyvárad-újvárosi jegyzőkönyvei említést sem tesznek órárokról. Egy városképpel illusztrált 1771-ben készített céhes bizonyosságlevél ugyancsak hallgat az órárokról, egy 1825-1836 között nyomtatott váradai Kundschaftot viszont a fenti szakmák képviselői mellett a kis- és nagyóra készítő mesterek számára készítették.²

Önálló váradai óráscéh irataira kutatásaink során mindaddig nem bukkantunk, marad tehát a bizonytalanság a vonatkozásban. Kijelenthető azonban, hogy a helyi órárok egyetlen mester kivételével kisóra készítő, kereskedők és javítók voltak (asztali és faliórákra gondolunk elsősorban). Számuk 1767-ben még csak kettő volt (és egy

segéd)³, az 1800-1840 közötti időszak vegyes forrásaiban legalább tíz nevet találtunk⁴, a kereskedők és iparúzők, céhek és egyetek 1855. évi összeírásaiban ugyancsak pontosan tíz órásmestert jegyzékelték Nagyváradon.⁵ Az említett egyetlen kivétel Georg Ruepp (1751-1815) németajkú órásmester, aki zseb-, asztali és faliórákon kívül toronyórákat is készített illetve javított, és eddigi adataink szerint az iparág helyi viszonylatban első fejezetének egyedüli képviselője volt.⁶ Személye az említett, egyesített testület irataiból teljességgel hiányzik, nem volt tagja a lakatosok céhének. Ruepp működésének és életének utolsó szakaszában már Váradon tevékenykedett Tébi János, a toronyórák készítésével és javítással négy évtizeden át folyamatosan foglalkozó lakatosmester, a váradai toronyórák készítés második fejezetének főszereplője. A témát kutatók számára köztudomású, hogy e szakmát elsősorban lakatosmesterek űzték, nem a klasszikus értelemben vett órárok!

Tébi János a régi Bihar megyei (ma Békés megyében fekvő) Zsadányban született 1771. június 14-én, Tébi Mihály és magyarhomorogi Molnár Sára gyermekeként. A falu teljes egészében református felekezetű lakosai szabadköltözési joggal bíró jobbágyok voltak, kik kollektív szerződéses viszonyban álltak földesurukkal. 1773-tól erőltették rájuk a korábbi állapotokhoz képest kedvezőtlen urbáriumot, melynek előzetes kérdőíveit 1770 decemberében többek között id. Tébi János írta alá, leendő mesterünk nagyapja (vagy nagybátyja), ki többször is viselt főbírói és esküdti tisztséget.⁷ Tébi János hozzávetőlegesen 1785-1800 közötti, legalább 4-5 esztendeig tartó inaséveiről és azt követő legénykedéséről, majd vándorlásáról és remekeléséről sajnos nincsenek

¹ Emődi 2018. további irodalommal és forrásjegyzékkel.

² Emődi 2018. pp. 14-15; RNLBmI / Céhes iratok / 230. iratsomó a 8. mikrofilmtékercsen: *Protocollum melyben foglaltatik az Várad Olaszi és többi filialis Asztalos, Lakatos, Üveges, Puskaműves és Esztergárius mesterekből egyesült czéhnél bészegődtetett és felszabadult inasoknak ... 1767-*, 240. iratsomó a 10. mikrofilmtékercsen: *Privilegiált Nagy Várad Várossában lévő Asztalos, Lakatos, Üveges, Esztergárius és Puskaműves mesterek Protocolluma 1783-*, 241. iratsomó a 11. mikrofilmtékercsen: *Az Privilegiált Várad Olaszi Várossában lévő Lakatos, Asztalos, Üveges, Puskaműves és Esztergárius Czéhnél a mesterek, a kik a város kebelében lakoztak és lakoznak, a következő renddel iktattattak bé, és vétettek fel, úgy mint ... 1753.*

³ Joseph Mitter, Sebastian Oberhardt, Andreas Motola, mindannyian római katolikusok.

⁴ Pl. Urbanus Órás, Kanovszky Ferenc, Katona Gábor, Johann Habel, Dajka János, Blum József, Gartner János, Ritz Károly, mindnyájan római katolikusok. Urbanus Órás Olaszthonból, Kanovszky Lippáról, Gartner Bécsből érkezett Váradra.

⁵ RNLBmI / Céhes iratok / 219. iratsomó a 6. mikrofilmtékercsen: Czuczor József (54 éves, evangélikus felekezetű), Amiga Jeremiás (50, izraelita), Kozma Lajos (42, r.kat.), Kováts Frigyes (40, r.kat.), Kanovszky Márton (40, r.kat.), Miskovszky An[ta]l (35, r.kat.), Tippmann Alajos (34, r.kat.), Bergmann Jakab (28, izraelita), Holmberg Károly (26, református), Knorr Károly (24, r.kat.).

⁶ Emődi 2018. pp. 15-18.

⁷ Makai 1999. pp. 43-54; MNL / A Zsadányi Református Egyházközség I. vegyes anyakönyve (1757-1837).

adataink. A vonatkozó debreceni levéltári forrásokban nem fordul elő, a cívisvárosban biztosan nem inaskodott. A Nagyváradon való letelepedése utáni esztendőkről két forráscsoport tudósít bennünket, egyrészt a helyi református egyházközség nyilvántartásai⁸, másrészt az egyesült asztalos-lakatos-üveges-esztergályos-puskaműves céh már említett jegyzőkönyvei. Tébi Nagyvárad-Újvároson telepedett le (a forrásokban e városrészt többnyire egyszerűen csak Nagyvárad névvel illették, megkülönböztetésül a Sebes-Körös északi oldalán elterülő Váradolaszitól), mindvégig az ottani céhnek volt a tagja. A *Nagy Várad Lakatos és Puskaműves Mester Urak nevei* címet viselő jegyzőkönyvi fejezet adatsorai (mesterekönyv, szegődtekönyv és szabadítókönyv egyben) pontosan tudósítanak az egyes mesterek felvételének időpontjáról, a hozzájuk beszegődött, majd felszabaduló inasokról.⁹ Tébi János 1801. november 8.-tól volt a váradai céh mestere és valóban, a református háztartásokat jegyzékelő lajstromokban is 1802-től bukkan fel családfőként, a Német utcai járásban. Már a következő esztendőtlől és haláláig a conscriptiók mindvégig a Magyar-Pecec utcai járásban, pontosabban a Pecec utcán jelzik háztartását, a kapucinusok kolostorának közelében. Első inasa 1803-ban szegődött műhelyébe, ám majd csak az 1807-ben hozzá beálló Gál István volt az első, aki fel is szabadult, méghozzá 1808-ban. 1830-ig mindösszesen 25 *beszegődöttje* volt, kik közül 13 inas szabadult fel műhelyéből.¹⁰ E szám adatok tekintetében az újvárosi lakatosmesterek sorában a legtermékenyebb volt. Bár a céhek belső életét tárgyaló szakirodalom szerint egy mester egyszerre általában csak egy inast és egy legényt tarthatott, Tébi János esete azt mutatja, hogy a váradai céh esetében mások voltak a szabályok. A református egyházközségi összeírásokban 1808-ban, 1814-ben és 1841-ben is kettő, 1828-ban három (!) mesterlegény lakott nála, az inasok száma 1803-1837 között szinte állandóan kettő, sőt három volt. Inasainak származási helyeit szemügyre véve, bizonyosnak látszik, hogy Tébi elsősorban (vagy ki-

zárólag) református ifjakat fogadott műhelyébe, többnyire bihariakat, vagy a közvetlenül szomszédos területekről származókat. Tébi egy városi jegyzőkönyvi adat szerint 1832-ben főcéhmester volt. Két gyermeke is folytatta mesterségét.¹¹ Az 1807-ben született János nevű fia apja Pecec utcai műhelyébe szegődött inasnak 1824-ben, és 1827-ben szabadult fel. Valószínűsíthető vándorlása után hazatérve első ízben 1837-ben jelenik meg az egyházi összeírásokban, lakóhelye és műhelye egy ideig a Körös utcán volt. Az 1850-es évektől a Váradra költöző és rokon szakmákat művelő Tébi rokonokkal együtt a Német utca (később Nagy Teleki utca) legvégén lévő impozáns méretű, 439-es számú telken, az ott lévő ingatlanokban laktak és dolgoztak. Ifj. Tébi János vállalkozó lett, 1872-ben olajgyárosként jegyzékelték. Tébi János 1825-ben született másik, József nevű fia a váradolaszi céh egyik mesteréhez, Knorr Mihályhoz szegődött 1840-ben, és ott is szabadult fel 1843-ban.¹² Külön érdekessége a dolognak, hogy Knorr Mihály 1842-ben és 1844-ben két toronyórát is készített, így ő képviseli az iparág helyi történetének – igaz igen sovány – harmadik fejezetét, működésének időszakát átfedésben volt Tébi Jánoséval.¹³ Tébinek ez utóbbi fia volt az, aki ténylegesen is művelte a szakmát, az 1850-es évek végén még működő nagyváradai (ekkor már egyesült újvárosi és olasz) lakatos és puskműves céh 26 mestere közül volt az egyik. Műhelye ugyanott volt, mint apjáé, az ősi telken, az újvárosi 92-es házszám alatt.

Tébi szoros kötődése református egyházához egyértelmű, 1803-ban már bizalmi, perceptori tisztséget vállalt, 1807/1808-ban egyházi volt, az 1820-as évektől az újvárosi városrész presbitere lett, számos választáskor ő kapta a tisztségre leadott szavazatok közül a legtöbbet. Az igen jelentős számú református kézműves polgárságnak otthont adó Újváros önálló egyházközségre áhítozott évtizedeken keresztül, a mozgalom egyik fő szószólója éppen Tébi János volt. A városrész református templomának építésében, az előkészületekben, az anyagi források gyűjtésében mindvégig vezetői feladatokat vállalt, a templomépítő bizottságnak oszlopos tagja volt. Mindentől függetlenül is lakatosmesterként a református intézmények letelepedésétől fogva állandóan foglalkoztatták.

⁸ Vö. Emödi 2018. 28. lábjegyzet.

⁹ Az újvárosi lakatosmesterek sora (céhbe állásuk éveivel): Szombati István (1783-), Kalmár István (1788-), Bornemisza András (1793-), Gunczel József (1795-), Tébi János (1801-), Apai István (1802-), Rottenfels Károly (1803-), Vámos János (1806-), Mártonfi Jakab (1807-), Hajda Márton (1809-), Kováts Sámuel (1810-), Benkő József (1812-), Györfi Imre (1814-), Szabó Sándor (1815-), Megyaszi György (1817-), Rákosi József (1818-), Körösi Sándor (1819-), Németh András (1821-), Ruzs Lőrincz (1821-), Keresztesi Pál (1825-), Beretzky István (1826-), Szakáts István (1827-), Bellovits János (1829-), Ruzs Mihály (1829-), Szlafkai Mihály (1830-), Papp György (1830-).

¹⁰ Tébi János műhelyébe szegődött és tőle felszabaduló inasok (zárójelben származásuk helye és a nála töltött inasévek): Gál István (1807-1808), Etsedi Jakab (1806-1809), Turcsányi Márton (1809-1813), Boros Mihály (Hegyközpályi, 1813-1816), Majoros Márton (Palota, 1815-1816), Szabó Pál (Nagyszalonta, 1815-1819), Hajdú Sámuel (Szeghalom, -1820), Szakál Sándor (Sarkad, 1819-1822), Szentendrey Károly (Körösszegapáti, 1821-1824), Kováts István (Berekbőszörmény, 1821-1825), Disznósi Lajos (Bagamér, 1823-1826), Kádár Dávid (Füzesgyarmat, -1830), ifj. Tébi János (Nagyvárad, 1824-1827). A felszabaduló sorát nem gyarapító inasok származási helyei a következők voltak: Hencida, Aknaszalonta, Bakonszeg, Biharpüspöki, Bors.

¹¹ A népes családjáról szóló adatokat ld. Emödi 2018. p. 18.

¹² A teljes körkép ismeretéhez a váradolaszi lakatosmesterek jegyzékét is közöljük, a már jelzett ottani jegyzőkönyv alapján: Kreiczter Gáspár (1761-), Scheiderber Leonhard (1761-), Müller György (1766-), Denkl János (1770-), Pintér István (1770-), Peyko János Mihály (1770-), Peiczhoffter Antal (1776-), Szilágyi Simon (1778-), Ámon János (1780-), Jámbor István (1786-), Smisch Vencel (1786-), Szabó György (1786-), Finta Péter (1790-), Schuler József (1790-), Grüll Mihály (1791-), Czuleger György (1796-), Ámon Antal (1798-), Hamerschmidt Ignác (1802-), Knorr István (1802-), Tribli Jakab (1805-), Oláh István (1805-), Kiss Mihály (1813-), Szabó Sándor (1818-), Györfi Imre (1818-), Schultz Ferenc (1825-), Knorr Mihály (1825-), Ámon Ferenc (1826-), Gyapai József (1826-), Ernst József (1832-), Lévai István (1846-), Perge István (1847-). Különösen a 18. században az itteni céhet római katolikus vallású, németajkú mesterek uralták, a fokozatos magyarosodás a 19. század első évtizedétől érhető tetten e városrész kézműves polgársága tekintetében.

¹³ Emödi 2018. pp. 20-22.

Az egyházközségi számadási iratok közötti első számlája 1801-ből maradt fenn.¹⁴

Kecsegtető volna valamiféle szakmai jellegű kapcsolatot találni az 1815 júniusában meghalt Georg Ruepp órásmester és Tébi között, ám kutatásaink során ilyen téren nem jártunk sikerrel. 1812-ben a váradolaszi református rektor (professzor) házába a számadó gondnok a *Sas utcai órástól* egy faliorát vásárolt 25 forintért (váltócédulában, mely régi bankóban 125 rénes forintot ért), 1813-ban és 1815-ben ezt vagy a református iskolában lévő másik órát egyaránt Ruepp javította, 1816-ban pedig Katona Gábor órásmester javított 7 forintért egy órát az eklézsiának. Úgy tűnik Tébi János ekkor még nem volt képben óráügyben pedig már 1814-ben fertályos toronyórát készített szülőfaluja, Zsadány református egyházának. Ismereteink szerint ez volt az első toronyórás munkája, ám azt nem tudjuk kitől sajátíthatta el e különleges mesterségbeli tudást. 1817-ben a Várad közelében lévő hegyközcsatári református templom tornyába készített fertályos órát 1700 váltóforintért, melyet az 1847. évi tűzvészt követően valószínűleg ő hozott ismét működőképes állapotba. Ez utóbbi szerkezet máig fennmaradt, ugyanúgy mint az 1400 váltóforintért szintén 1817-ben készített pocsjai órája is. A nyírségi Gebe református templomtornyába 1822-ben 800 forintért, a kalotaszegi Magyargyermónostor templomának tornyába pedig 1834-ben helyezett fel általa készített toronyórát. A monostori szerkezet két hónap alatt készült el és Tébi tíz napig tartózkodott ott a felszereléskor, segédjével együtt. Bár az ottani levéltári források csak annyit árulnak el, hogy nagyváradi volt a mester, ám ezidőtájt más toronyórás nem működött a városban, és a ma is meglévő monostori szerkezet szemrevételezése után kétséget kizáróan megállapíthattuk, hogy az Tébi munkája. A mindössze két hónapig tartó kivitelezés egyértelmű bizonyítéka annak, hogy Tébi nem csak alkalmasszerűen foglalkozott toronyórák készítésével, ugyanis vagy készleten lévő, vagy félkész és rövid idő alatt befejezett szerkezetet szállított Kalotaszegre. Eddigi adataink alapján ugyanis egy-egy toronyóra megrendelése és felszerelése között legtöbbször egy év telt el! 1836-ban Körösszegapáti ugyancsak református templomának tornyába, majd 1847-ben a váradolaszi református iskola számára készített egy-egy órát, ez utóbbi kisebbszerű szerkezetet 100 forintért.

Meg kell emlékeznünk nagyobb horderejű javítási, átalakítási munkáiról is. Kutatásaink adatai azt sejtetik, hogy egy öreg vagy működésképtelen toronyóra javítási költsége egykori beszerzési értékének akár a felét is elérte, leszerelést, elszállítást és hetekig tartó műhelymunkát feltételezett. Tébinek mindeddig egyetlen katolikus megrendelésre végzett munkáját adathozhattuk, az 1826-ban a belényesi plébániatemplom igen régi óraszerkezetén végzett nagyjavítást, melyet 200 forintért vállalt el. A kö-

rülmények ismeretében e munkája ugyancsak annak a bizonyítéka, hogy keresett mester volt, sőt az elérhető földrajzi távolságban lévő egyetlen toronyórákkal foglalkozó szakember. 1830-ban a váradolaszi református iskolában lévő régi órát javította, majd 1839-ben a Komádi református templomának tornyában tűzvész idején megrongálódott, lezuhant és megbomlott szerkezetet újíttotta meg és helyezte újra működésbe, 250 forintért.¹⁵

Tébi János nagyváradi munkáit külön is számba vehetjük. A város templomainak tornyaiban aránylag új óraszerkezetek kattogtak (újvárosi római katolikus plébániatemplom, székesegyház, görög keleti templom), így mesterünk számára helyi viszonylatban nem nagyon adódott toronyórás munka, legfeljebb javítások. 1835-ben a református professzori lakás padlásán kihasználatlanul hevert egy Tébi által korábban készített, ajándékozott kisebb, toronyba való óraszerkezet. Talán ugyanennek a szerkezetnek a Türelmi Rendelet után felépült váradolaszi református templom kicsiny fatornyába való felhelyezése merült fel 1839 novemberében, ám a presbitérium a következő esztendő januárjában úgy határozott, hogy a *mostani silány fatoronyba* az óra nem illik és az adattassék el. A Tébi által átvett órát a mester maga értékesítette 1846-ban. Újváros református temploma Szász József vármegyei mérnök tervei alapján 1835-1853 között épült fel s az eredeti terven is két impozáns torony szerepelt, melyek a közbejött forradalom és pénzügyi nehézségek okán Tébi János életében nem készültek el, majd csak halála után két évtizeddel, 1870-1872 között (1. kép¹⁶).

Ezt azonban Tébi nem tudhatta előre, így már 1843 júliusában bejelentette az egyháztanácsnak, hogy toronyórát készítené az épülőfélben lévő templomhoz, méghozzá egyháza iránti szeretettől vezérelve anyagárban. 1844 áprilisában készült el teljesen a szerkezet, melyről szóló számadás szerint a felhasznált anyagokra 313 váltóforint költsége volt Tébinek.¹⁷ A jelzett két évtizedes eltolódás e sorok íróját alaposan megtévesztette.¹⁸ A mester életében nem helyezhették fel és nem indíthatták el a szerkezetet, hiszen nem épültek meg a tornyok (2. kép¹⁹).

Az óra mint kegyes adomány raktárba került. A toronyépítő bizottság és Daday József helyi lakatosmester – a későbbi messze földön híres toronyóra gyáros – között 1871. május 29-én zajlott le a tárgyalás egy, a templom újonnan felépült tornyában felállítandó óraszerkezet felszerelése tárgyában. 1872 nyarán az a helyére is került, és pedig a nyugati toronyba, a nyolc órátábla júliusban készült el.²⁰ Az akkori jegyzőkönyvek nem tettek róla említést.

¹⁴ Csernák 1997. pp. 79-80., 91-98., Emödi 2018. 28. l. ábrajegyzet, RNLBml / Nagyváradi Református Egyházközség Levéltára / 7, 15, 18, 26, 30, 33, 42, 47. iratcsomók (számadások).

¹⁵ Emödi 2018. pp. 18-19., 38-39., 46-49., 61-62., Miklósi-Sikes 2007. p. 260., 277., 1843. évi történeti feljegyzések a MNL / Körösszegapáti Református Egyházközség I. vegyes anyakönyvében (1774-1840), Emödi 2019.

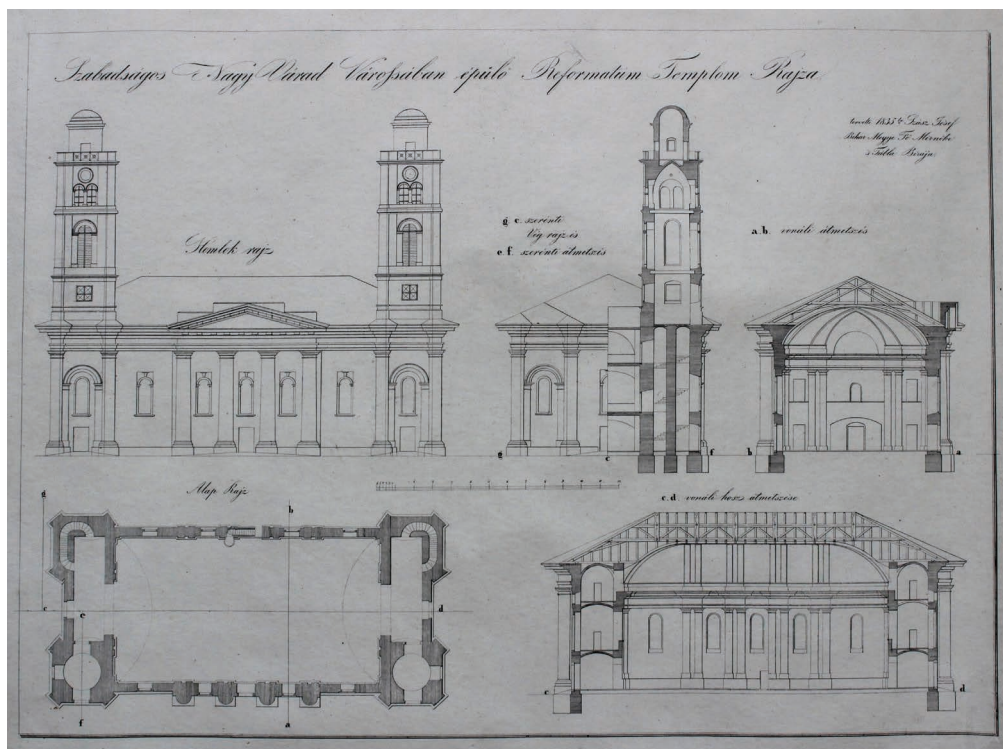
¹⁶ A Királyhágómelléki Református Egyházkerület Levéltára (KREL) gyűjteményéből, ltsz., -.

¹⁷ KREL / Nagyváradi Egyházközség Levéltára / Presbitérii Jegyzőkönyvek – 1835, 1839, 1840, 1843, 1844, 1846.

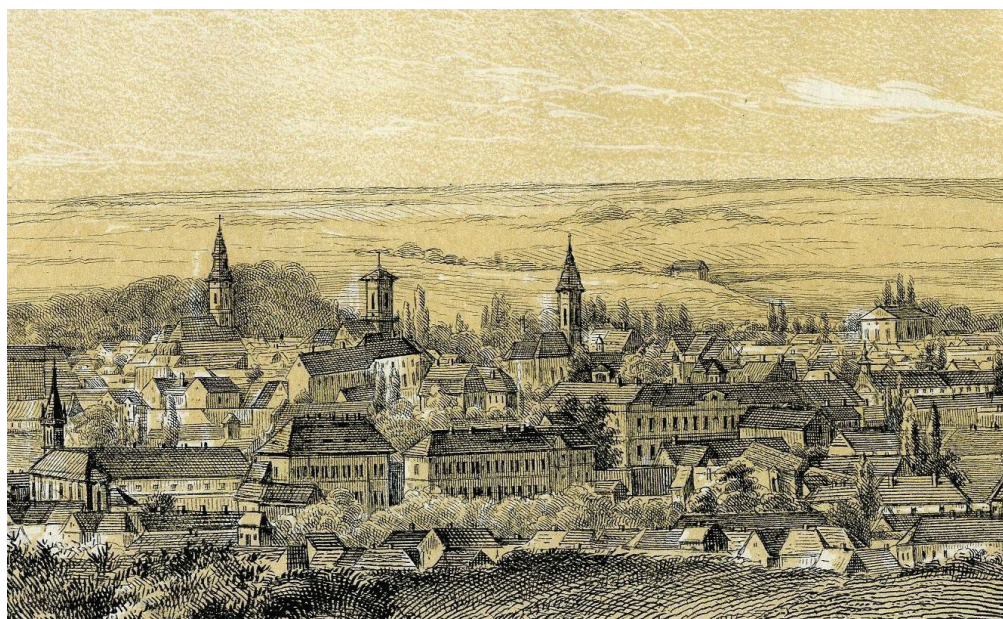
¹⁸ Emödi 2018. p. 29.

¹⁹ Emödi – Emödi 2014. XXV. képmelléklet.

²⁰ RNLBml / Nagyváradi Református Egyházközség Levéltára / 85. iratcsomó (számadások) és u.ott 86. iratcsomó (presbitérii jegyzőkönyv).



1. kép. Szász József templomterve (1835).



2. kép. Az újvárosi templom (jobb szélén) tornyok nélkül (1857, könyvomat).

tést, hogy tulajdonképpen Tébi János szerkezetét helyezte el Daday a nyugati toronyban! Példa nélküli az újvárosi toronyóra sorsa, ugyanis majd három évtizeddel elkészülte és két évtizeddel készítőjének halála után helyezték működésbe. Daday József mindezek fényében a már meglévő Tébi János-féle kész szerkezethez készítette el a számtáblákat, mozgásátviteli és egyéb járulékos elemeket. Ismereteink szerint ez volt Daday első toronyórás munkája, talán ez lehetett a későbbiekben kibontakozó ez irányú munkásságának szikrája. A leszerelt és restaurált óra (erről alább lesz szó) vázszerkezetének és alkatrészeinek kivitelezése egyébként már korábbi, téves datálásunkor is fejtörést okozott, ugyanis egyértelműen kiténtek a 19.

század első felében alkalmazott, arra az időszakra jellemző formák, technológiai megoldások. A hegyközcsatári és magyargyerőmonostori szerkezetekkel való utólagos összevetés pedig semmi kétséget nem hagyott Tébi János „szerzősége” felől. Mentségünkre szolgáljon, hogy egy 1885-ben készített teljes körű egyházközségi leltározás nyomtatott ívein is már a múlt homályába veszett Tébi János adománya, ugyanis tévesen 1836-ot tüntetett fel beszerzési évként és Tébi Mihályt adományozóként. A toronyóra leltári értéke 1885-ben 200 forint volt.

Tébi János 80 esztendősen, 1851. január 14-én halt meg. A toronyórák kutatása gyermekcipőben jár, így joggal feltételezhetjük, hogy az ismertetett szerkezetein

kívül még sok másikat is készíthetett hosszú és tevékeny élete során. Erre azonban csak akkor derülhet fény, ha a szomszédos régiók ez irányú kutatása eredményeket mutatna fel (elsősorban a régi Bihar megye ma Magyarországon lévő területére, Békésre és a Nyírségre gondolhatunk), s azt sem zárhatjuk ki, hogy újabb bihari vonatkozások bukkanhatnak elő. Tébi hagyatékának értékelése úgy válik teljessé, ha megemlítjük a körösszegapáti származású Szentendrey Károly munkásságát, aki 1821-1824 között volt Tébi inasa és annak műhelyéből szabadult fel. Tébi akkor már több óraszerkezetet készített, a gebeit éppen Szentendrey inaskodásának idején. Nem is lehet kétséges az indíttatás, a szakma fortélyait Tébi Jánostól elsajátító Szentendrey Károly Pankotán telepedett le és a régió aktív toronyóra készítőjévé vált. Mesteréhez hasonlóan hosszú élete során számos szerkezetet készített, eddigi adataink szerint 1851-1875 között (Fazekasvarsánd, Nagyzerind, Vadász, Belényes és valószínűleg Gyanta).²¹

Toronyórák levéltári kutatásainkkal párhuzamosan kezdett érlelődni az igény és született meg az elhatározás, hogy legalább egy történeti óraszerkezetet a nagyközönség számára is elfogadható körülmények között mutassunk be. 2017 szeptemberének folyamán Tébi János újvárosi óraszerkezetét a helyi presbitérium jóváhagyását követően szétszereltük és restaurálását követően, 2018 májusára egy a témával kapcsolatos pannókiállítás keretében állandó kiállítási tárgyként mutattuk be. Szerencsés körülményként értékelhető a múltját adató levéltári források sokaságának azonosítása, így a bemutatott műtárgyhoz közvetlenül kapcsolódó helytörténeti, egyháztörténeti ismereteket is párosíthattunk. Ez utóbbi nem elhanyagolható fegyvertény, ugyanis a hazai (erdélyi és partiumi) toronyórákkal foglalkozó rendkívül gyér és többnyire felületes ismereteket nyújtó szakirodalom sok esetben több évtizedes, sőt évszázados pontossággal határozza meg egy-egy esetlegesen kiszemelt óraszerkezet korát, annak mesteréről, keletkezésének körülményeiről mit sem tudván.

Az újvárosi óraszerkezet legelső szemrevételezésekor már megállapíthattuk, hogy működése során (utoljára az 1970-es években indították el) radikálisabb szerkezeti beavatkozásokra, főbb alkatrészeinek cseréjére nem került sor, lényegében eredeti állapotában található (3. kép). Igyekeztünk megkeresni az esetleges nagyobb javítások levéltári nyomait is. Azok szerint felhelyezésétől fogva, azaz 1872-től kezdve több mint három évtizeden keresztül Daday József húzta fel naponta a súlyokat és ő viselte gondját a szerkezetnek is (Daday a nyolcvanas évektől országos hírű toronyórákat készítő lakatosműhelyt működtetett Váradolasziban). Gyengélkedése, majd 1909-ben bekövetkezett halála után 1913-tól tanítványa, a műhelyét továbbvivő Mezey Dezső gondozta az órát az első világháború végéig. 1919-től kezdve az egyházközségi számadások adatai szerint a mindenkori harangozó lett az



3. kép. Tébi János újvárosi óraszerkezte 2017-ben.

órakezelő. 1912-ben egy nagyobb szabású javítását, takarítását Mezey Dezső végezte el, ugyanis jóval kedvezőbb és kisebb beavatkozással járó 260 koronás ajánlatot tett a munkára, mint a szintén váradi Sarkady-Szánthó-féle toronyóragyár, kik 680 koronáért végeztek volna radikálisabb beavatkozást a szerkezetben.²² 1928-ban vált ismét esedékessé egy nagyjavítás, ekkor a helyi Bárdos József – Gavallér Dezső-féle cégtől generáljavítás esetén 9400 lejes, rendes javítás esetén 4900 lejes ajánlat érkezett, Peschko Zsigmondtól 8000 lejes.²³ Véleményünk szerint ez alkalommal sem került sor nagyobb beavatkozásra, az egyházközség anyagi lehetőségei szerinti tisztítási és minimális szerkezeti beavatkozásokat jelentő javítási munkákra került csak sor. Annak érzékeltetésére, hogy mit jelentett volna egy generáljavítás, idézzük a Bárdos-féle ajánlat egyik passzusát: „A ... szerkezet szétbontása, lehozatala és elszállítása ... az alapváznak a régi festéktől való lemarása, miniummal való behúzása, az alapváz csapágainak újjáöntése. Az óra összes kerekeinek teljes kopásmentesítése, csapjainak leesztergályozása, leköszörülése. A kerekek befogópálcáinak újjal való befűzése. Az anker leesztergályozása, az ankerlapoknak újjal való kicserélése, ingájának új féder készítése, a kalapácsok és tartók kopott részeinek újjal való átcserélése, a mutatószerkezetek rossz állapotban való kerekeinek kijavítása, takarítása és a görbületeknek kiegyenlítése... A már megjavított szerkezet felszállítása ... beregulázása... Rendes javítás esetén: A ... szerkezet szétbontása, lehozatala és elszállítása... a szerkezet kitakarítása, kerékfogainak kopásmentesítése, leköszörülése. A kerekek tengelyeinek leesztergályozása, lefinomítása, csapágainak kiforrasztása, vagy kibélelése. Az anker-lapok utánköszörülése,

²² Emódi 2018. pp. 81-85. A háborút megelőző években egy gyári (például Müller-féle budapesti gyártmányú) toronyóra beszerzési ára, felszerelésével együtt 1000-1200 korona körüli összeg volt.

²³ Az összegek nagyságának érzékeltetésére: 1928-ban egy lelkészi havi pénzilletmény 4000 lej körüli, egy orgonista-kántoré 2000 lej volt, egy nagyobb belvárosi lakrész havi bérleti díja ugyancsak 2000 lej körüli összeg volt.

²¹ Szentendrey Károlyról egy következő tanulmányunkban közölnénk további adatokat.



4. kép. Az újvárosi óra gátkereke és horgonya.

úgyszintén ingájának új ingaféder készítése, valamint a kalapácstartók rendbehozatala a szerkezet rozsdamentesítése, vagyis lefestése, a mutatószerkezetek takarítása, görbületeinek kiegyenlítése...

1929 nyarán Sulyok István püspök új toronyablakok készítésére adott utasítást, ugyanis „...a toronyóra járását lehetetlenné tette az a körülmény, hogy a hó és eső folytonosan behullott az óra szerkezetre, s a megfagyás folytán az óra nap nap után megállott.” 1935-ben és 1939-ban egyaránt Cser István géplakatos végzett kisebb javítási munkálatokat az óraszerkezeten, például az anker (horgonyt) hegesztette.

Tébi János 1844-ben elkészült újvárosi (és 1817-es hegyközcsatári) toronyórája súlymeghajtású, horgony-(anker)járatú, ingaszabályozós, fertályos (azaz negyed és egész órákat is ütő, három kősúllyal ellátott) szerkezet, működési elvét tekintve ugyanolyan, mint a Kárpát-medencében fennmaradt történeti, kézműves technológiával készült toronyórák zöme (4. kép).

A korábbi, a 18. század utolsó negyedéig előforduló orsójáratú órákból alig néhány darab maradt fenn (az egyik ilyent éppen Tébi javította 1826-ban Belényesen), a későbbi, a 19. század utolsó harmadától lassan elterjedő szegecsjáratú és más, modernebb szerkezetek pedig többnyire már a tömegtermelés termékei, sorozatgyártott óraművek.

Az óraszerkezeteket többnyire a tornyok harangállás alatti szintjén helyezték el és igényes vagy kevésbé lelkiismeretes módon kivitelezett, a torony belsejében lévő úgynevezett óraházzal védték a szennyeződésektől, a portól és a madárürüléktől. A deszkából készült házacskákon sok esetben igényes vasalatokkal ellátott csinos ablak és ajtó található (5-6. kép).

A 19. század legvégétől jelennek meg az adott szerkezetekre szabott, tetszetős megjelenésű passzent óraszekrények, ezek azonban legtöbbször gyári órákat rejtnek üveges ajtajaik mögött (7. kép).

A szerkezet és az óratáblák, továbbá a haragokat mozgató kalapácsok közötti mozgásviteli elemek (tengelek, koronamű, ütőszerkezet, a számtáblák fogaskerék



5. kép. Szilágysomlyó református templomának tornyában lévő óraház belülről.



6. kép. Mezőtelegd református templomának tornyában lévő óraház kívülről.



7. kép. Szentjobb római katolikus templomának tornyában lévő gyári óra és szekrénye.

áttelei) mind a toronyóra részei. Fennmaradt Tébi János elszámolása az újvárosi óraszerkezet előállításához felhasznált anyagokról, az 1843 júliusa és 1844 februárja között Dáné Antal kereskedőtől és elsősorban Pichler János vasárustól beszerzett eszközökről, alapanyagokról. A mindösszesen 313 forintos költségből 26 forintért szenet, több mint 40 forintért tucatnyi alkalommal különböző méretű reszelőket, mintegy 5 kilogrammnyi rezet és két olvasztó tégelyt 8 forintért, közel 180 forintért vasárút (*atzélt, ráfvasat, gatter vasat, spáring vasat, schlis vasat, rúdvasat, caglya vagy zagli vasat, stayer vasat, drótot*, több mint ezer darab *nittnit*), 60 forintért pléhet vásárolt. Az összesítés végén a késztermék súlyát is megadta, fontban (1 font = 0,56 kg.). Az *óraverg* 345-öt, a *négy tábla* 281-et, a *mutatók és perpendicul* pedig 31 fontot nyomtak. Tébi óraszerkezete az összes járulékos elemmel együtt tehát mintegy 360 kg súlyú volt, maga a tulajdonképpeni, restaurálandó óramű 190 kg.²⁴

Az újvárosi és a hegyközcsatári szerkezetek leszerelését megelőzően mérlegelni kellett néhány műtárgyvédelmi és etikai szempontot is. Ekkor szerzett saját tapasztalatainkból kiindulva e helyen szeretnénk hangot adni véleményünknek a tekintetben, hogy mit ildomos (és mit nem) elkövetni egy régi óraszerkezettel:

• Egy történeti óraszerkezet ma már muzeális értéket képviselő műtárgy és bár vannak működőképes, száz-száznegyven éves toronyórák, ezek egyre ritkábbak és a legtöbb esetben radikális beavatkozásoknak köszönhetik magas korukat. Levéltári adataink sokasága bizonyítja, hogy a 18. és 19. századi órák élettartama általában nem haladta meg a száz évet, sőt számos szerkezetet három-négy évtizedes működést követően leselejteztek. Tébi János újvárosi szerkezete több mint negyven esztendeje működött utoljára, évekkel ezelőtt kiborították az eredeti óraállásból, a számlapok mánusainak többsége ma már hiányzik, a mozgásátviteli elemek nagyobbik hányada úgyszintén. Hegyközcsatáron hasonló a helyzet, igen rég leselejtezett óraszerkezetről van szó ebben az esetben is, járulékos elemei hiányoznak.

• Fenti, nagyjavításokat adató forrásaink azt mutatják, hogy még a 20. század első felében is kiaknázandó felszerelési tárgyként, az időt mutató gépezetként, semmi esetre sem védendő műtárgyként tekintettek az óraszerkezetekre, bármilyen radikális beavatkozást (hegesztés, köszörülés, esztergályozás, csere stb.) indokoltnak láttak a pontosság növelésére, a működőképesség fenntartására. A szemlélet néhol máig él, számos helyen találkozhatunk „újba tett” szerkezetekkel. Ez legtöbb esetben a tengelyvégek modern csapágyakba helyezését (csapágyfészkeknek a régi vázba marását vagy csapágyházak felhegesztését), az óra lelkének számító gátkerék és horgony cseréjét, szélsőségesebb esetekben a súlymeghajtások teljes kiiktatását és elektromos vezérlésűvé alakítását jelenti. Nem vitatjuk el természetesen a helyi szükségletek előbbrevalóságát, az ügyeskedő helyi ezermesterek eljárásainak, improvizációinak létjogosultságát, ám azzal számolni kell, hogy ilyen esetekben a jelentős értéket képviselő műtárgyat örökre tönkreteszik, különösen vizuális szempontból éri helyrehozhatatlan kár azokat. E nagymérvű beavatkozások napjainkban idejémtúlttá váltak, ugyanis a teljes régi szerkezet kiváltható a legtöbb egyházközség számára megfizethető, szakosodott cégektől beszerezhető kisméretű elektronikus vezérlőegységekkel, precíz osztóművel és mutatótengelyekkel. Remélhetőleg éppen e technológiai előrelépés óvhatja meg muzeális szerkezeteink egy részét a további rombolástól, mert hiszen a törvény nem védi azokat, tudomásunk szerint egyetlen romániai történeti toronyóra sem élvez védettséget! Mindkét általunk kiválasztott műtárgy eredeti állapotában maradt fenn, csekély, alig észrevehető szerkezeti módosításokkal. Hegyközcsatáron a falu főterén található református templom közeljövőben tervezett teljeskörű renoválását követően az egyházközség mérlegelné egy precíziós, elektronikus vezérlésű új óra beszerzését. Nagyváradon, a viszonylag félreeső helyen lévő templom esetében erre nem mutatkozik igény.

• Mérlegelni kell a régi szerkezet eredeti helyéből való kimozdításának indokoltságát és itt gyakorlatilag há-

²⁴ RNLBmI / Nagyvárad Református Egyházközség Levéltára / 47. iratcsomó (számadások).



8. kép. A hegyközcsatári erősen szennyezett óraállás.

rom szempont érvényesülhet. Az első az, hogy az érdeklődők, a látogató közönség számára elérhető, megtekinthető, a biztonsági szempontoknak is megfelelő helyen van-e a már működésképtelen régi óra szerkezete. A legtöbb esetben szűk toronybelső rozoga, sokszor életveszélyes létráin lehet csak megközelíteni az óraállást, az pókhálós, galambürülékkel megszórt környezetben található, többnyire természetes fényt teljességgel nélkülöző, némely esetben igen szűk helyen (8. kép). A másik szempont a tulajdonos egyházköztség anyagi helyzete és hozzáállása, hiszen amennyiben az eredeti helyszínen való bemutatást céloznánk meg, úgy a torony falétráinak karbantartása, az óraállás kivilágítása, a minimális biztonsági előírások betartása, az állandó takarítás és nem utolsósorban a látogatási idő biztosítása is követelmény lehet. A legtöbb esetben ez utóbbi elvárásokat nem tudják teljesíteni. Mérlegelésünk harmadik szempontja az kell legyen, hogy biztosítható-e a műtárgy kiállítása egy másik, megfelelő helyszínen. Ezzel kapcsolatban nem rejtenénk véka alá azon aggodalmunkat, hogy vajon a nehezen hozzáférhető toronyban, vagy leszerelve, akár kiállított vagy akár csak raktározott állapotában van-e nagyobb biztonságban a műtárgy (a gátlástalan műtárgykereskedőkre gondolunk, minden esetben van az a pénz ahol a kísértés beindul)?! Talán kizárnánk a leszerelés és elköltöztetés lehetőségét azokban az esetekben, amikor igényesen kivitelezett (egyúttal zárható és tisztán tartható) óraházban van elhe-

lyezve a szerkezet. Itt bemutatható lehetne a mozgásviteli elemek és az ütőszerkezet egy része is, nem utolsósorban nehezen szétválasztható műtárgy együttesről van szó. A koronamű és a számlapok hátrészein lévő fogaskerék szerkezetek egyébként szinte kivétel nélkül minden esetben megközelíthetetlenek, azok a helyszínen nem mutathatóak be.²⁵ Újváros óraszerkezetének helyben történő bemutatását több okból is elvethettük. A szédítő magasságban, óriási ablakok mögötti huzatos helyen lévő óraállást rossz minőségű létrákon lehet megközelíteni, az óraház esztétikai értéket nélkülöző deszkaépítmény, a közösség pedig képtelen volna anyagiakat előteremteni a biztonsági elemekre, a létrák cseréjére, a látogatás felügyeletére. Hegyközcsatáron egyszerű volt a döntés, ugyanis a nagyon szűk toronybelsőben nagyon elhanyagolt, korhadt ácsszerkezet tartotta az óraállás rovarkárosított gerendáit, az amúgy is primitív kivitelezésű óraház nagyrészt megsemmisült (9. kép). Itt a lelkész és a presbitérium meg is fogalmazta az igényt az óraszerkezet restaurálást (tisztítást) követő kiállítására, a templom belterében.

- A szerkezetek leszerelésére két lehetőség adódik. Amennyiben a torony felépítése, a lépcsők és létrák minősége, továbbá a lefelé vezető út tágassága lehetővé teszi, úgy szétszerelés nélkül, egyben, a kiálló alkatrészek eltávolítása (ingarúd és lencse, szélfogók) után mód nyílik, esetenként emelőcsiga igénybevételével. Súlya így is legalább 150 kg. Tudni kell azonban azt, hogy sok esetben az óraszerkezeteket működésük végleges helyén szerelték össze, fizikai képtelenség azokat egyben fel- és levinni. Példának okáért Tébi összeszerelt óráját 1872 nyarán Várad-Újvároson a még felállványozott torony nagyméretű, és az óraállás szintjének közelében lévő egyik ablakán emelték be csigák segítségével. A második lehetőség a szerkezet helyben történő szétszerelése. Itt megemlítenénk, hogy számos esetben levéltárilag dokumentálhattuk azt a tényt, hogy az óraszerkezeteket működésük során néhány évenként szétszerelték és az alkatrészek egyen-



9. kép. Az óraállás korhadt gerendái.

²⁵ Ld. Emödi 2018. fényképmellékletei.

kénti kifőzésével tisztították. A leszerelés tehát rutinmunka volt, bár azt legtöbbször idegenből hívott szakember végezte el.²⁶

A Nagyvárad-újvárosi óramű leszerelése, restaurálása és kiállítása

Tébi János nagyváradai órájának méretei: 110x60x80 cm (a vázszerkezeten túlnyúló elemekkel, az ingát nem számítva: 130x70x110 cm). Számításaink szerint súlya mintegy 150 kg és hozzávetőlegesen 350 elemi alkatrészből tevődik össze. Szétszereléskor azonban (és ez érvényes volt a működése során végrehajtott tisztítási események alkalmával is) mindössze 60-70 kisebb-nagyobb funkcionális egységre kell bontani. Rendkívül elmésen konstruált vázszerkezetén hat darab, ékekkel rögzített és azoknak kiütése után azonnal levehető függőleges pántvasa hordozza az összes mozgó alkatrészt, azaz a tengelyek sárgarézből

és egy franciakulcs elégséges volt. Mindössze csak az üres vázszerkezet lehozása okozott némi fejtörést (10-11. kép).

Az elraktározott alkatrészeket sorra tisztítottuk meg, naponta egyet vagy kettőt, mindösszesen két hónap alatt. A szerkezeten lévő, évtizedek alatt porral és madárürülékkel összekeveredett, bekeményedett kenőanyagok, és elsősorban a többrétegű olajfestékek vegyszeres oldása alig hozott eredményt. A fémfelületeket beborító igen kemény rétegeket Decanol és Supralux²⁷ festékmaró folyadékkal illetve zselével próbáltuk eltávolítani, de azok nem puhították kellőképpen, ezért a teljes szerkezet mechanikus tisztítása mellett döntöttünk. E célhoz köszörült különböző méretű és formájú vésőkkel, kaparó eszközökkel és drótkéfékkel jó eredményt tudtunk elérni, igaz nem kevés energia befektetésével.

A vázon lévő legalsó, miniumos alapozófesték eltávolítása nem sikerült teljes mértékben, utólag a vörös foltok megtartása mellett döntöttünk. Levéltári adataink



10. kép. Az újvárosi óraszerkezet szétszerelés közben.

készült perselyeit. A vázszerkezetet a fennmaradó további nyolc, csavarkötéssel rögzített függőleges pántvas teszi merevvé. Az óramű szinte minden eleme kovácsoltvas, a három keményfából készült súlyhenger és a sárgaréz perselyek kivételével.

A szétszerelés pontos dokumentálása (vázlatrajzok és minden művelet utáni fotózás) elengedhetetlenül szükséges volt a majdani összeszerelés megkönnyítésére. Minden alkatrészt felcímkéztünk az utólagos beazonosításához. Az előkészületek, a szétbontás és az alkatrészek egyenkénti leszállítása két munkanapot vett igénybe. Munkaeszköz gyanánt egy kalapács, egy kisebb feszítővas

alján ezen alapozófestéket a 20. századi nagyjavításkor kapta a szerkezet. Itt azt is megemlítenénk, hogy forrásaink egyöntetűen arról szólnak, hogy szétszereléssel járó egykori nagyjavítások esetén a szerkezet elemeit minden esetben „kifőzték” (véltetően erőteljes lúgos oldatban). A mechanikus tisztítást követően minden felületen maradt némi rozsdafolt, réteg, így a kétszeri csersavas (15%-os oldat) felületkezelés, passzíválás gyors és tetszetős eredményt hozott. A másodszori csersavas kezelés a sötétebb,

²⁶ Emödi 2018. pp. 42-49.

²⁷ A Decanol biztonsági adatlapja: <https://i.dedeman.ro/media/file/file//d/e/decanol-super.pdf>. A Supralux biztonsági adatlapja: http://shop.akzonobel.hu/spree/safetycard/2164/FEST%C3%89KLE-MAR%C3%93_msds_2018.pdf?1532520872.



11. kép. A szétszerelt újvárosi óraszerkezet alkatrészei.



12-14. kép. Tisztítás előtti állapot.



15. kép. Tisztított alkatrész.



16. kép. Csersavval passzivált alkatrész.

homogénebb szín elérésére volt alkalmas. A fából készült súlyhengereket lenolajjal eresztettük be, majd teljes száradását megelőzően egy rongy segítségével tömítettük a pórusokat, a felületet selymesre fényeztük. A sárgaréz perselyeket háztartási ecettel (9%-os) tisztítottuk (12-19. kép).

Az előkészített faállványra téve az üres vázszerkezetet, a szétszedési folyamat fordítottjaként könnyűszerrel állítottuk össze Tébi János remekművét, néhány óra alatt. A hiányzó ingalencsét egy enyhén domború, gömbsüveg formájú, könnyűfémből öntött konyhai serpenyőből készítettük, felületét lakkbenzinben oldott bronz porfestékkel „antikoltuk”, majd visszakoptattuk.

Sajnos a fából esztergált eredeti csigák az elmúlt évtizedek során elkallódtak, így egy egyszerű gyári fémcsigán keresztülvezetett kenderkötéllal függesztettünk fel egy kő súlyt. Az egész- és negyedűtő modulok kő súlyait lefektetve helyeztük el a szerkezet alatt. A koronaművet sikerült leszerelnünk a harangállás feletti gerendákról és egyszerű faállványra helyezve mutattuk be.

A torony egyik emeletének sötét zugában szerencsésen megtaláltuk az egyik óratábla leszerelt kis és nagy mutatóját (mánusokat), és azokat egy falra rögzített 1:3



17. kép. Az újbárosi óramű alkatrészei konzerválás után, összeszerelés előtt.



18. kép. Cserélhető sárgaréz perselyek tisztítást követően.



19. kép. Alkatrészek tisztítás előtti és konzerválás utáni állapota.

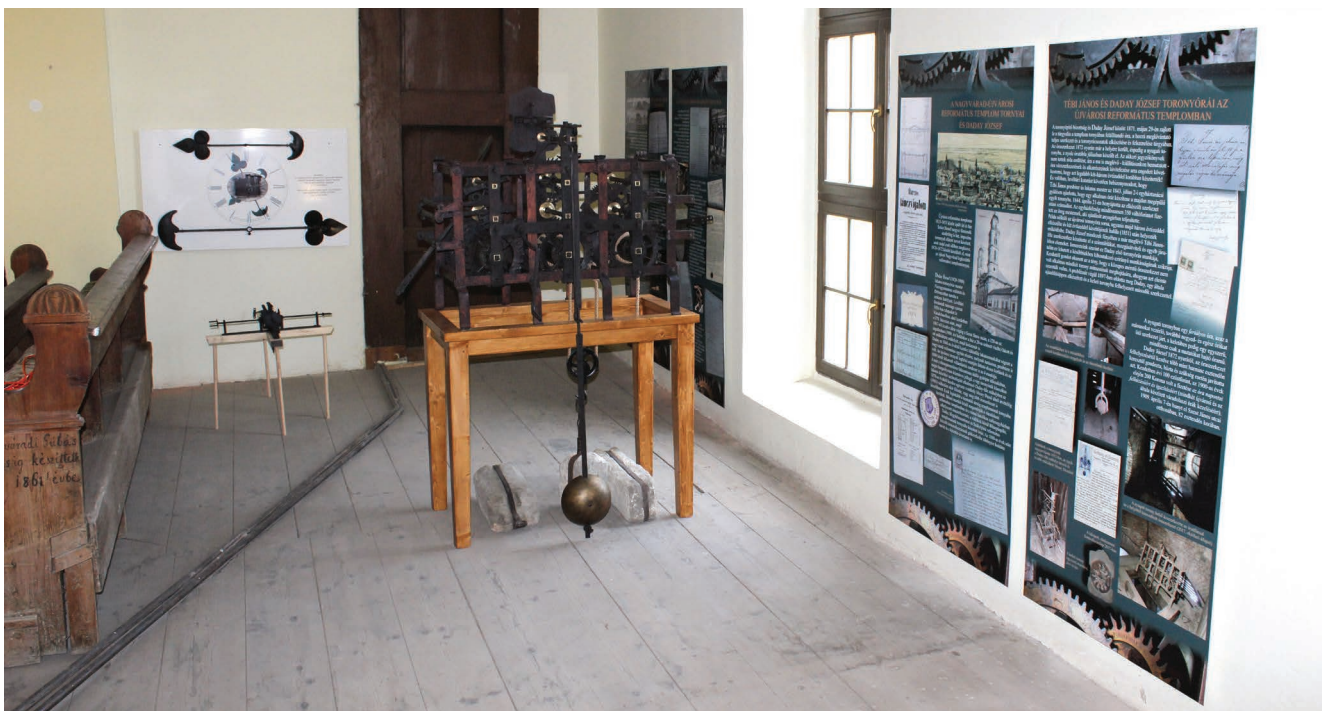
méretarányú, óratablát utánzó műanyag pannóra helyeztük el, a már említett tisztítási, konzerválási műveleteket követően (20-23. kép).

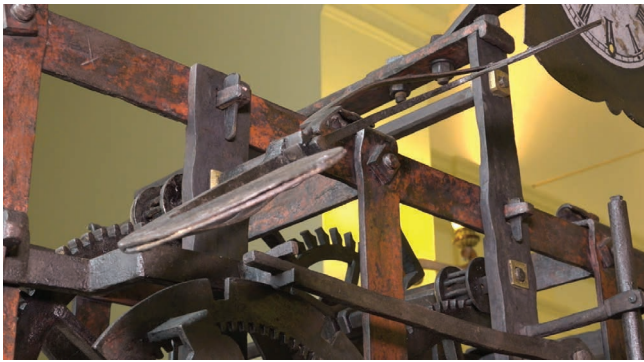
A hegyközsatári óramű leszerelése, tisztítása

Hosszas méricskélést követően úgy határoztunk, hogy a másik szerkezetet megpróbáljuk a toronyból egyben lehozni. Szétszedésének lehetőségét amúgy is elvetettük, a

hely szűkösége és a mérhetetlen mennyiségű galambürülék miatt. A karzatajtó és a toronyba/karzatra vezető meredek, szűk, lépcsős folyosó szélessége centre pontosan megegyeztek a kiálló darabjaitól megszabadított szerkezettel, így jogos volt az izgalom (24-25. kép). Az óraállás feletti szinten csigát helyeztünk el és a szerkezetet megemelve kibontottuk az óraállás gerendáit, majd leeresztettük az óraművet a torony alsó szintjének boltozatára. Innen hat személy tudta igen lassan és körülményesen tovább szállítani a szabad ég alá.

20. kép. A karzaton lévő kiállítás.





21-23. kép. A restaurált óraszerkezet (részletfotók).

Ezúttal eredményes volt a vegyszeres tisztítás, szét-szerelés nélkül a mechanikus módszer amúgy sem lett volna célravezető (26. kép). Tömény ipari zsíroldóval²⁸ permeteztük be a teljes szerkezetet és mintegy 20 perc elteltével magasnyomású vízszugárral távolítottuk el az összes bekeményedett kenőanyagot és festékrétegeket, egyéb szennyeződésekkel (27-28. kép).

Hasonlóan az újbátori szerkezethez, a legelső miniu-mos alapozó festék bizonyult ellenállóknak, minden egyéb réteget teljes mértékben sikerült eltávolítani. A csatári óraművet egyelőre elraktároztuk, a templom renoválását követően fogjuk véglegesen, kiállítási tárgyként elhelyezni az egyik karzat alatt. Fémfelületeinek passziválását egy vékonyabb rozsdaréteg kialakulása után fogjuk elvégezni, a tisztítást követően ugyanis nagy felületeken feltárt a szívfém.

²⁸ <https://www.amtra.pl/en/products,612/professional-engine-cleaner-super-strong>.



24. kép. A hegyközcsatári óraállítás alulnézetben.



25. kép. A hegyközcsatári óraállítás felülnézetben.



26. kép. A leszerelt óramű.



27. kép. Tisztítás ipari zsirolóval.



28. kép. Tisztítás magasnyomású vízsugárral.

IRODALOM

- CSERNÁK Béla (1997): A református egyház Nagyváradon 1660-1885. Királyhágómelléki Református Egyházkerület, Nagyvárad.
- EMŐDI János – EMŐDI András (2014): Városképpel ilusztrált nagyváradi céhes bizonyáglevelek. In: *Miscellanea Historica Varadinensia IV.* Nagyvárad, Partium Kiadó, pp. 141-172.
- EMŐDI András (2018): Régi templomi toronyórák Biharban és környékén. Erdélyi Múzeum-Egyesület – Királyhágómelléki Református Egyházkerület, Kolozsvár – Nagyvárad.
- EMŐDI András (2019): A legrégebbi fennmaradt bihari toronyóra története, avagy a belényesi órapér. In: *Új Nézőpont VI. évf./1. sz.* Debrecen, pp. 5-23.
- MAKAI Sándor (1999): Zsadány község története. Zsadány Község Önkormányzata, Zsadány.
- MIKLÓSI-SIKES Csaba (2007): Adatok a magyar-gyerőmonostori református templom történetéhez. In: *Népi vallásosság a Kárpát-medencében 7.* Sepsiszentgyörgy – Veszprém.

LEVÉLTÁRI FORRÁSOK

- Királyhágómelléki Református Egyházkerület Levéltára (KREL) / Nagyváradi Egyházközség Levéltára (IV.a.) Magyar Nemzeti Levéltár (MNL) / Anyakönyvek mikrofilm másolatainak gyűjteménye.
- Román Nemzeti Levéltár Bihar megyei Igazgatósága (RNLBmI) / Céhes iratok (fondszám: 70, leltárszám: 106).
- Román Nemzeti Levéltár Bihar megyei Igazgatósága (RNLBmI) / Nagyváradi Református Egyházközség Levéltára (fondszám: 331, leltárszám: 328).

Emődi András

Levéltáros, műtárgyvédelmi asszisztens
Királyhágómelléki Református Egyházkerület
Levéltára
410202 Nagyvárad, Sulyok István u. 9.
E-mail: aemodi@gmail.com

Képzőművészeti alkotások mozaiktechnikájú rekonstrukciói

Kürtösi Brigitta Mária

Nem ritka, hogy egy-egy képzőművészeti alkotásnak már a saját korában olyan mértékű lehet a romlása, hogy technikai, vagy egyéb környezeti tényezők miatt nem tudja betölteni az eredetileg neki szánt szerepet, illetve rövid időn belül alkalmatlanná válik az adott körülmények közötti fennmaradásra. Ezekről a művekről elmondhatjuk, hogy gyakorlatilag restaurálhatatlanná váltak már a saját korukban, vagy egyszerűen a még inkább időtálló megoldások érdekében készültek róluk mozaiktechnikájú másolatok.

Az elsősorban építészeti léptékű, rendkívül változatos technikájú alkotások, köztük homlokzati fém dombormű, freskó, táblakép, egyaránt érintettek.

Mely esetekben és milyen mértékben igazodik az adott mozaikok készítéstechnikája, rakásmódja az eredeti mű karakteréhez?

Hogyan viszonyulhatunk ezekhez az alkotásokhoz, melyek történetének ismerete nélkül hamis, bár bravúros illúzió, amit ma látunk.

A mozaiktechnika a korai történeti időktől ismert és kedvelt, elsősorban épületdekorációs technika. Padlómozaikok, falakat, boltozatokat díszítő mozaikok jellemzik az antik és a középkori időszakot, mindemellett mobil műalkotások is készültek (mozaikikonok), bár nem nagy számban.

A murális mozaikok fénykorát talán a bizánci időre tehetjük, innen erednek a legszebb, legkarakteresebb példák a technika valódi jellegére, a készítés célját és módját tekintve, amelyek kulcsfontosságúak.

Alapvetően a mozaik lényege az apró elemek összeépítése, az anyagszerűség, a textúra, a művészi rakásmód, a személyesség. Éppen ezek azok a karakterjegyek, amelyek elvesztek a későbbi korszakokban, illetve céljuk erőteljesen módosult.

Rekonstrukciók és másolatok szerepe¹

Másolatok egészen korai időktől fogva léteznek. Céljuk, szerepük, sorsuk, jelentőségük is legalább azóta vitatott. Készítésük oka változatos, akárcsak minőségük, anyagaik. A másolat készítése szolgálja a megértést, a mesterség tanulását, a bemutatást, megismertetést, a folytonosságot

fenntartását, de akár a sokszorosítást, a jelentőség hangsúlyozását is, de indokolt lehet az eredeti védelméért is.

Vannak kultúrák, ahol az eredetiséget nem az anyag jelenti, hanem az eszme fenntartása, és a teljességre törekvés. Ilyen helyzetben a restaurálás is más értelmet kap, a konzerválás pedig akár nem is szempont.

„Még a lehető legtökéletesebb reprodukcióból is hiányzik egyvalami: a műalkotás Itt és Most-ja – egyszeri jelenléte azon a helyen, ahol van. Ám semmi más, mint éppen ezen az egyszeri jelenléten ment végbe az a történelem, amelynek fennállása során alávettetje volt. Ide számítanak az idők során fizikai struktúrájában elszennvedett változások csakúgy, mint az őt érintő váltakozó birtokviszonyok. Az előbbi nyomát csak olyan kémiai vagy fizikai analízissel lehet feltárni, amilyen a reprodukción nem hajtható végre; az utóbbi pedig olyan tradíció tárgyát képezi, melynek követése az eredeti mű tartózkodási helyéből kell, hogy kiinduljon. Az eredeti mű Itt és Most-ja alkotja valódiságának fogalmát. A valódiság egész területe kivonja magát a technikai – és persze nem csak a technikai – reprodukálhatóság alól. Egy dolog valódisága mindannak a foglalata, ami eredetétől fogva áthagyományozható benne, anyagi tartósságától történeti tanúságáig.”²

*„A fizikai tárgyak önazonosságának és időben való létezésének filozófiai problémája megmutatja, hogy eredeti és másolat viszonya csak akkor tematizálódik, ha létezik olyan releváns közös funkció, mely összeköti azokat. Ilyen funkció hiányában, vagy annak irrelevanciája esetében a másolatok hitelessé válnak, s a maguk 'eredetiségében' léteznek. (...) A másolat fogalmának három feltétele van: 1. a **kauzalitás**: a másolat az eredetivel oksági viszonyban áll, kauzális története, vagyis az, ahogyan létrejött; 2. a **hasonlóság**: az eredeti és a másolat tulajdonságai között perceptuális hasonlóság áll fenn; 3. a **differentia**: a másolat minden hasonlósága ellenére különbözik az eredetitől.*

(...)

Nemcsak a látható hasonlóságok érdekesek, hanem az „eredeti” kontextus, az a hely, ahol a mű létrejött.

(...)

... a jelenetet azon a helyen, abban az épületben, szobában stb. vitték színre, ahol valóban megtörtént. Az ilyen

¹ Kürtösi 2016. pp. 6-7.

² Walter 1969.

helyspecifikus ábrázolások velejárója, írja Penner, hogy egy olyan dialógust indít el, mely az adott helyről/helytől áramlik mintegy „kifelé”, a tágabb környezet felé. Tegyük hozzá, hogy ezáltal a mű (performansz) hatása óhatatlanul közelít ahhoz a rituális-kulturális értékhez, melyről többek között Walter Benjamin is ír a mű aurája kapcsán; az auravesztésnek, a kiállítási értéknek éppen az áthelyezhetőség, elmozdíthatóság az egyik biztos jele.”³

A mozaik másolatok esete egyfajta helyettesítés, reprezentáció: a másolat a helyszínen az eredetét képviseli, így a másolat fogadtatása lényegében az eredetire irányul. A reprezentativitás és a hitelesség fontos kritériuma azonban a formai kötöttség, melynek határai, mértéke műről műre változó.

Az „átírás” szabadsága és kötöttségei

Különböző szabályok lehetnek érvényesek abban az esetben, ha az eredeti mű és a másolat technikája azonos. Ilyen például a balácai *tablinum* mozaik másolatának esete, amikor az antik mű nem semmisült meg ugyan, de eredeti közegéből kiszakítva⁴, egy másik helyszínen⁵, más viszonylatokba helyezve, mintegy idézetként van jelen. A 19-20. század fordulóján virágzó Art Nouveau mozaikművészet már teljesen műtermi művészet, az indirekt technikák jellemzik. A festőművész/tervező és a mozaikművész különbözősége előírja, hogy az elkészülő mű már egyfajta áttét, melynek minősége, hasonlatossága, karaktere nagyban függ a kivitelező(k) személyén, érzékenységén, interpretáló képességén. A festőművész szakmai tudása sem elhanyagolható, mivel a tervének „mozaiktervnek” kell lennie, nem „csak” festménynek. Különösen akkor, ha a felület, ahová a mozaik kerül, nem sík, hanem a kép bonyolultabb téri formákra simul. Azok jellegzetességeit, torzításait kalkulálnia kellett a festőművésznek, arányosan kicsinyített térbeli modelljeit, illetve mérethű kartonjait e viszonyok figyelembevételével kellett tervezze. Példák erre a Fiumei úti Sírkert árkádsorainak kupolamozaikjai, melyeket négy festőművész⁶ tervei alapján Róth Miksa műhelye készített el.⁷

Voltak művészek, akik éppen a személyesség elvesztése miatt nem rajongtak a korszak mozaikművészetére. Smigelschi Oktáv⁸ festőművész így ír az általa kidolgozott „*czementfestészet*” technikájának⁹ tárgyalása

kapcsán, annak mozaikkal szembeni előnyeiről: *A mozaik festmény számára mai nap a művész rendszeresen csak legföljebb a színes kartont készíti el s a képnek mozaikban való kivitelét annak aprólékos és kicsinyes volta miatt arra kitanult munkásokra bízta. A mű ezen átvitel közben művészi értékéből rengeteget veszít. (...) A mozaik előállítása egyes darabokban és visszajáról történik és csak akkor látható valódi alakjában a mikor már véglegesen a fal felületét illető helyén cementbe van erősítve. A mikor tehát a mű tulajdonképeni összehangolása következne a mozaik semmiféle változtatást, javítást többé meg nem enged.,¹⁰*

Hogyan transzformálható festmény, vagy akár szoborcsoport mozaikká? Történeti példák.

A Deák-mauzóleum mozaikjai: 1879-ben kezdődött meg a Fiumei úti sírkertben Deák Ferenc (1803-1876), az első felelős magyar kormány igazságügy minisztere, mauzóleumának építése, melyet a fiatal építész Gerster Kálmán terve alapján, sikeres pályázatát követően indítottak el.

Belső díszítésére Székely Bertalan¹¹ festőművészt kérték fel, aki 1884-ben kezdett hozzá a lunetták falképeinek valódi freskótechnikával való megfestéséhez.

A lunettafreskók témája a négy „sarkalatos erény”/virtus cardinales: Justitia (Igazságosság), Prudentia (Ismeret, tudás), Temperantia (Mértékletesség) és Fortitudo (Erő, bátorság). A lunetták közötti ívháromszögekben palmagas angyalok kaptak helyet. Az 1887-re elkészült épület díszítményeinek romlását azonban már 1891-es feljegyzések említik, míg 1899-ben már konkrét javaslatok fogalmazódtak meg arról, hogy a penészes, sókárosodott freskók helyére készüljenek mozaiktechnikájú másolatok.

E kezdeményezések hatására egy 1903-ban kezdődő helyreállítás keretében Székely eredeti kartonjai alapján, Róth Miksa és műhelye elkészíti a mozaikokat (1. kép).

A mozaikok szigorú rakásmódja mutatja, hogy a freskók egykori megjelenését próbálták minél hűebben visszaadni, de egyúttal látható az is, hogy a másolat nem él a mozaiktechnika adta lehetőségekkel, szinte „betűről betűre”, „sorról-sorra” adja vissza a festő által egyszer már megalkotott képet (2. kép). Mivel a másolatok még Székely Bertalan életében készültek, a festő feltehetően nyomon követte a munkálatokat.

Nemcsak síkművészetet rekonstruáltak mozaiktechnikával, de van hazai példa magas dombormű mozaikmásolatára is. A helyszín Pannonhalma¹², ahová a Szent István által alapított, majd II. József rendeletére feloszlott, végül 1802-ben Ferenc császár által visszaállított bencés rend történetét bemutató dombormű készült Andreas Schroth szobrászművész 1829-ben megkezdett munkája

Egyetem Restaurátor Tanszék. 2019. Témavezető: Kürtösi Brigitta Mária DLA.

¹⁰ Matits 1999. p. 456.

¹¹ Kolozsvár, 1835 - Budapest, 1910.

¹² 1965-ig a település neve Györszentmárton volt. A bencés apátság helyszínét, a Szent Márton-hegyet nevezték Pannonhalmának, mely elnevezés a települést is jelöli mára.

³ Tarnay 2011., Penner 2011.

⁴ Villa Romana Baláca, Balácai római villagazdaság peristylumos főépületének legfőbb helyisége. Nemesvámos-Balácapuszta.

⁵ Magyar Nemzeti Múzeum lapidariuma, Budapest.

⁶ Dudits Andor, Vajda Zsigmond, Körösfői-Kriesch Aladár, Stein János Gábor.

⁷ Lásd még: Hallai Laura Judit festményrestaurátor „*Századfordulós kupolamozaikok értékmentő dokumentálása*” című szakdolgozata, Magyar Képzőművészeti Egyetem Restaurátor Tanszék 2018. Témavezető: Kürtösi Brigitta Mária DLA.

⁸ Nagyludas, 1866 - Budapest, 1912.

⁹ Lásd még: Terebesi Gyula festmény-restaurátor hallgatósági készülő *Gipszintarziák anyagainak és technikáinak vizsgálata. Smigelschi Oktáv „czementfestészet”* című szakdolgozata Magyar Képzőművészeti



1. kép. A Deák-mauzóleum lunettamozaikjai. 1903. Székely Bertalan elpusztult freskói után készítette Róth Miksa és műhelye. Fiumei úti Sírkert, Budapest (a szerző felvétele).



2. kép. Részlet Székely Bertalan elpusztult freskóinak vázlatai alapján készült mozaikból. 1903. Deák-mauzóleum, Fiumei úti Sírkert, Budapest (a szerző felvétele).

nyomán. A domborművet először kőből tervezték megfagragtatni, majd a módosított tervek alapján végül ólomból készült el.¹³ Az eredetileg kéttornyúra tervezett épülethez végül egy torony épült fel. A fennmaradt tervek is kezdetben két részből álltak, majd, igazodva az építészeti kialakításhoz, egy frízszerű kompozícióként ábrázolták „Pannonhalma kettős alapítását”. Az 1831-ben felhelyezett dombormű egy 1877-ből fennmaradt feljegyzés tanúsága szerint nem állt jól ellen az időjárás viszontagságainak,

mikor is „egy vihar letépte Asztrik apát mögött álló díszesebb ruházatú egyházi személy fejét”¹⁴, majd néhány évvel később, 1882-ben, biztonsági okokból az egész domborművet leszedették.¹⁵

A szobormű helyére 1909-es dátummal Róth Miksa hasonló kompozíciójú üvegmozaikja került, mely a mai napig a torony főbejárat feletti homlokzatának díszé, fontos azonban ismerni a fenti előzményeket. Róth Miksa is készített vázlatot a témához, melyet az Építészeti Mú-

¹³ A mű Esztergomban készült, ahol Schroth műhelye működött, onnan hat szekéren érkeztek meg az elemek, melyek együtt 96 mázsát nyomtak.

¹⁴ Szerdahelyi 2007. p. 155.

¹⁵ A domborművet archív felvételtől, illetve a fennmaradt két eredeti fejtöredék alapján (Szent István, Novák főapát) ismerjük.



3. kép. A-B: A Pannonhalmi Bencés Apátság domborműtervei. 1828 körül. Metszettár, R. 129/A-B., R. 128. A harmadik változatot (C) tartják Andreas Schroth (1791-1865) bécsi szobrász munkájának. Metszettár, R. 130. Mudrák Attila felvételei. D: A torony eredeti ólom domborműve. Andreas Schroth, 1831. Archív felvétel, 1882 előtti állapot (Pannonhalmi Főapátsági Gyűjtemény), E: Róth Miksa vázlata a Pannonhalma kettős alapítása mozaikhoz, 1909. Építészeti Múzeum Gyűjteménye, Budapest, F: Róth Miksa ma is látható mozaikja az apátság tornyán, 2016. (a szerző felvételei).

zeum gyűjteménye őriz Budapesten (3. kép). A mozaik arany háttér előtt jeleníti meg a Schroth által megkomponálthoz nagyban hasonló jelenetet. Felmerül ellenben a kérdés, hogyan rekonstruálható egy magas dombormű síkban, ólom helyett üvegből?

Ez az eset a másolatok „szabadelvűbb” csoportját gazdagítja, ahol nem az egykori művészi kifejezőmód, hanem a mondanivaló és az időtállóság az elsődleges szempont. A 19-20. század fordulóján az üvegmozaik tűnhetett ebben a tekintetben a leghosszabb életűnek vélt médiumnak, viszont nem beszélhetünk már egyáltalán az eredeti művészi szándék és kifejezés megőrzéséről, vagy az erre irányuló törekvésekről.

Több mint 10000 négyzetméter mozaik díszíti a római Szent Péter Bazilika belső tereit. Nemcsak a kupolák és boltzatok díszítményeit, de minden más festményt, az összes oltárképet is mozaik replikákkal cseréltek ki, annak reményében, hogy biztosak lehessenek a művek tartósságában.¹⁶

Raffaello Santi Krisztus színeváltozása (1518-20) című oltárképének¹⁷ mozaikmásolatára való igény 1744-

¹⁶ Az egyes oltárképek és a boltzatot díszítő jelenetek eredeti témái és festői, de a mozaikmásolatokat készítő művészek neve, valamint az eredeti készítés és a reprodukciók évszámai és a pontos lokáció is megtalálható a Szent Péter Bazilika információs oldalán: <http://stpetersbasilica.info/Altars/altars.htm>

¹⁷ 405x278 cm, San Pietro in Monitorio (1523-1797) Róma, Pinacoteca Vaticana.



4. kép. Több mint 10000 négyzetméter mozaik díszíti a római Szent Péter Bazilika belsejét. Nemcsak a kupolák és boltozatok díszítményeit, de az összes oltárképet is mozaiktechnikájú másolatok helyettesítik (a szerző felvétele).



5. kép. Részlet Raffaello Santi Krisztus színeváltozása című festménye után készült mozaikmásolatáról (1756-67). Szent Péter Bazilika, Róma, Vatikán (a szerző felvétele).

ben merült fel. A Congregazione della Reverenda Fabbrica engedélyt kért a San Pietro in Monitorio templomban őrzött kép másolatának készítésére. Ekkor Agostino Masucci-t bízták meg a karton megfestésével, melyet azonban évekkel később, 1756-59 között Stefano Pozzi festőművész készített el. 1759-től 1767-ig hat művész dolgozott a kivitelezésen: Giovanni Francesco Fiani, Guglielmo Paleat, Alessandro Cocchi, Bernardino Regoli, Pietro Polverelli, Vincenzo Castellini (4. kép).

A Vatikáni Mozaik Stúdió története a 16. században kezdődött összefonódva a vatikáni bazilika és XIII. Gergely pápa (1572-1585) nevével. A pápa Velencéből hívott mozaikmestereket azzal a céllal, hogy átadják a technikát Rómában és létrehozta az első római mozaikos műhelyt.

Kezdetben Velencében gyártott, fém-oxidokkal színezett üvegpasztákat használtak a munkákhoz. Az 1700-as évek elejére Alessio Mattioli, hutamester által kifejlesztett technikát alkalmazva dolgoztak, melynek segítségével már opak, matt megjelenésű üvegpasztákat tudtak előállítani, melyekkel reprodukálni tudták a festményeken használt változatos árnyalatokat.¹⁸ Ezekben az esetekben a mozaiktechnika alkalmazása és a festői látvány megőrzése egyszerre szempont, mindez a halhatatlanság jegyében. A felületes szemlélő olykor észre sem veszi, hogy

¹⁸ Az új keverékekkel való kísérletezés során mintegy 28 000 különböző színárnyalatot készítettek, amelyek közül néhányat a Stúdió raktárában tartanak és máig helyreállításra használják a készletet.

nem valódi festményeket lát. Ez a „*trompe l'oeil*” még távolabb visz a mozaik műfaj eredeti karakterétől, valahol mintegy kizárja azt (5. kép).

Miután a kupolák díszítése befejeződött, 1700-tól kezdődően a bazilika oltárképeinek mozaik reprodukciói készültek. A szükséges színek széles választékának előállításához 1731-ben épült üvegműhely közvetlenül a Vatikánban. 1727-ben XIII. Benedek pápa¹⁹ állandósította az intézményt Vatikáni Mozaik Stúdió néven. 1742 és 1747 között készült el Rómában az V. János portugál király számára megrendelt Keresztelő Szent János kápolna együttese, melyet a Lisszabonba való szállítása után építettek össze a Szent Rókus templomban. A „mozaikkápolna” a drágakő intarziák, az aranyozott, ezüstözött díszítmények, valamint az asztrolábiumot ábrázoló padlómozaik mellett három oltárképet is magába foglal, melyek már a megrendelés és tervezés alapján is mozaik technikájú képekként szerepeltek. Az Agostino Masucci által megfestett olajképek szerepe ebben az esetben alárendelt a Mattia Moretti mozaikművész által készített mozaik technikájú oltárképek elkészítéséhez. Az olajfestményekről másolat is készült; az eredetit Lisszabonba küldték, hogy reprezentálja a leendő kompozíciót, a másolatot a mozaikművész kapta munkáját segítő kartonként.²⁰ 1775-ben Giacomo Raffa-



6. kép. A Keresztelő Szent Jánosnak szentelt „mozaikkápolna” a lisszaboni Szent Rókus templomban (a szerző felvétele)

elli és Cesare Aguatti fejlesztette ki a festői mikromozaik technikáját (*mosaico smalti filati*), mellyel különféle lusztagyakat is díszítettek.

Az 1500-as évek végétől az 1800-as évek első feléig a műhely a legnagyobb kísérleti laboratóriumként működött a mozaikművészet gyakorlatában. Máig is kettős funkcióval bír: a bazilika festményei alapján készült mozaikmásolatait érintő restaurálási munkálatok mellett új mozaikmunkák eladásra való készítése is feladatai között szerepel.

IRODALOM

DUSSLER Luitpold (1971): Raphael: A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings & Tapestries. London, Phaidon, pp. 52–55.

KÜRTÖSI Brigitta Mária (2016): Eredeti és másolat kérdése egy balácai római mozaik kapcsán. DLA Mester munka. Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola.

MATITS Ferenc (1999): Megemlékezés Smigelschi Oktávrról és néhány, Budapesten található művéről. In: Jósza András Múzeum Évkönyve 1999. pp. 447-457.

SALERNO, Carlo Stefano (2017): Paintings and mosaics. In: The Chapel of St John the Baptist in the Church of Sao Roque. The commission, the building, the collections. Ed. Vale, Teresa Leonor M., London, Scala Arts & Heritage Publishers Ltd. pp. 46-65.

SZERDAHELYI Márk (2007): Andreas Schroth (1791-1865) szobrász. In: Magyar műemlékvédelem (OMFK 14.), Budapest.

Dr. Kürtösi Brigitta Mária

Festményrestaurátor művész

Egyetemi tanársegéd

Magyar Képzőművészeti Egyetem

Tel.: +36-70-562-7674

E-mail: kurtosi.brigitta.maria@gmail.com

kurtosi.brigitta@mke.hu

www.kurtosibrigitta.blogspot.hu

¹⁹ Későbbi nevén Vincenzo Maria Orsini (1724-1730).

²⁰ Salerno 2017. p. 52.

A Szatmárnémeti Székesegyház és Egyházművészeti Gyűjtemény bemutatása

Puskás Éva – Sulyok László

2015-2017 között került sor a Szatmárnémeti Székesegyház mellékoltárképeinek restaurálására, amit a Szatmári Római Katolikus Püspökség restauráló műhelyében végeztünk. Ez alkalommal is, mint általában, nem szorítkoztunk csak a konzerválás-restaurálás menetének dokumentálására, hanem szerettünk volna minél többet megtudni a festmények keletkezéséről, alkotóikról és magáról az épületről. Az alábbiakban a műemlék templomról korábban megjelent írásokat¹ az Egyházmegyei Levéltárban végzett kutatásaink során fellelt újabb adatokkal² kibővíve mutatjuk be a székesegyház történetét, a benne lévő oltárokat, falfestményeket és berendezéseket, az ezekhez kapcsolódó restaurálási munkálatokat, valamint a székesegyházban helyet kapott egyházművészeti gyűjteményt.

A székesegyház története napjainkig

Az épület mai alakját a 19. század harmincas éveiben, többszöri átalakítás következtében nyerte el (1. kép). Alapja az egytornyú, kis plébániatemplom, melynek építésére a várbeli Nagyboldogasszony templom romossá válását követően 1786-1798 között került sor. A misék az építkezés ideje alatt sem szüneteltek, a mai Dacia (Pannónia) szálló helyén álló városháza épületében tartották meg azokat. A templom építése Korom Mihály plébános idején 1798-ban fejeződött be és ugyanazon év november 1-én Tájer György egri kanonok szentelte fel Urunk mennybemenetele tiszteletére. Ez időben a templombelsőt három oltár díszítette, a főoltár, valamint egy Szent István és egy Szent János mellékoltár. A Szent István oltárkép elég rossz állapotban ugyan, de ma is megvan, levéltári feljegyzések alapján sikerült beazonosítani (2. kép).³

Amikor 1804-ben e térség levált az egri egyházmegye területéről és létrejött a szatmári egyházmegye, a templom szűkösnek bizonyult és elkezdődött a megnagyobbítása, székesegyházzá való átalakítása. Az első munkálatok báró Fischer István (1804-1807) püspöksége idején kezdődtek, amelyet Klobusiczky Péter püspök folytat (1807-1821) és Hám János püspök fejez be az 1830-1837-es időszakban. A kupola, a mellékhajók, a portál és a két torony Hám idejében készültek el, feltehetően Hild József budapesti



1. kép. A Szatmárnémeti Székesegyház.

építész tervei alapján. A Székesegyház főbejáratát hat korinthoszi díszítésű oszlop teszi monumentálissá, fölöttük pedig a Megváltó, Szent Péter és Szent Pál szobrai őrökdenek a város nyugalma fölött. A templom talapzati részein, beépített fülkékben Szent István és Szent László szobrai láthatók.

Hám püspöksége alatt a templombelső is átalakul és ekkor már a főoltár valamint hat mellékoltár díszíti. A főoltár Urunk mennybemenetelét ábrázoló festményét Pesky József (1795-1872) festőművész⁴ készítette 1836-ban Budapesten (3. kép). A mellékoltárok képein Szent István király, Evangélista Szent János, Krisztus a

¹ Bara 2010.

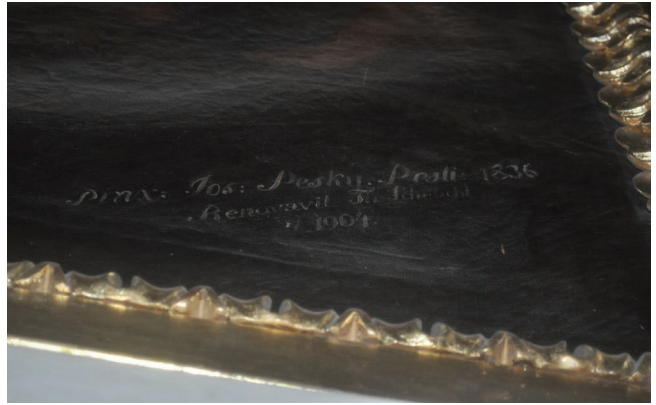
² Köszönet Várady Lajos levéltárosnak a rendelkezésünkre bocsátott dokumentumokért.

³ Egyházmegyei Levéltár, Székesegyház, kézirat, pp. 23-24.

⁴ Oltárképeit általában metszetek alapján festette, alkotásai egész Kárpát-medence szerte megtalálhatók.



2. kép. A régi plébániatemplom Szent István oltárképe.



3. kép. A főoltárképen látható szignatúra és évszám.



4. kép. Pesky József: Salvator Mundi.



5. kép. A szentély valamint a Szent István és Evangélista Szent János oltárok napjainkban.



6. kép. Pesky József:
Szent István.



7. kép. Pesky József:
Evangélista Szent János.

keresztfán, a Fájdalmas Szűzanya, Szent Alajos és Nepomuki Szent János vannak ábrázolva.⁵ A főoltárt 1905-ben Meszlényi Gyula püspök kérésére a laibachi (ma Ljubljana) Tomán Félix készítette carrarai márványból. A klasszicista jellegű oltárépítmény kétoldalán Szent Péter és Szent Pál szobrai állnak. Az oltárépítmény alsó regisztereiben, jobb- és baloldalon Meszlényi Gyula és Hám János püspökök címerei foglalnak helyet, a központi részen kialakított baldachin alatt lévő oltárszekrény központi medalionjában zománctechnikával kialakított Emmausi vacsora ábrázolás látható. A Klobusiczky idejében cseresznyefából készült kanonoki stallumok fölött Pesky József 1844-ben készült Salvator Mundi (4. kép) és Szűz Máriát ábrázoló alkotásai, melyek szomszédságában a Szent István király és Evangélista Szent János mellékoltárok találhatóak (5. kép). Ez utóbbi, Pesky által 1837-ben ide készített két oltárképet (6-7. kép) Meszlényi az egyházmegye fennállásának százéves évfordulója tiszteletére végzett belső felújítása alkalmából lecseréli. A két oltárkép ma a Püspöki Palota konferenciatermében látható. A helyettük készült két festmény szerzőjeként Majoros Károly nevét említik, de levéltári feljegyzések

szerint a beuroni bencés apátságon belül működő művészi iskola volt végzőse, Scheuchl Tamás készítette azokat⁶, aki Meszlényi felkérésére a falképek és oltárképek restaurálását is végezte, ugyanakkor a karzat előtti boltozatra megfestette a Mária a Magyarok Nagyasszonya című falfestményt, melyet medalionokban ábrázolt Árpád-házi női szentek – Margit, Erzsébet, Gizella, Kunigunda – kereteznek. A Szent István valamint a Szent János oltárokon szentek ereklyéi vannak elhelyezve.

A kupola központi festményét, mely a tizenkét éves Jézust ábrázolja a jeruzsálemi templomban, 1836-ban Reidler János készíti, majd 1904-ben Scheuchl Tamás restaurálja, amikor is az alsó szinten megjelenített papok és tudósok közé megfesti Hám János és Meszlényi Gyula arcképeit is.

A szószerk kosarának domborműve szintén a tizenkét éves Jézust ábrázolja a jeruzsálemi templomban.

A mellékhajóban álló márvány keresztelőmedence báró Fischer István ajándéka. A tetején lévő, Jézust és Keresztelő Szent Jánost a Szentlélekre utaló sugaras galambbal ábrázoló aranyozott fafaragás későbbi eredetű. A két gyóntatófülke felett aranyozott urnák között Reidler János 1837-ben készült, Bűnbánó Magdolna, valamint Szent Péter című képei növényi ornamentikával ellátott aranyozott keretben foglalnak helyet (8-10. kép).

⁵ Szent István király, ltsz. sz. 807, méretei: 298x149 cm, Evangélista Szent János, ltsz. sz. 806, méretei: 298x149 cm, Krisztus a keresztfán, ltsz. sz. 816, méretei: 360x186 cm, Fájdalmas Szűzanya, ltsz. sz. 811, méretei: 360x186 cm, Szent Alajos, ltsz. sz. 820, méretei: 250x137 cm, Nepomuki Szent János, ltsz. sz. 821, méretei: 250x137 cm. A képek olajtechnikával készültek vászonra festve.

⁶ Egyházmegyei Levéltár. Szatmár Róm. Kat. Székesegyház, gépelt változat, p. 6.

A központi tér két mellékoltárát az 1831-ben készült Golgota és Pieta című monumentális festmények díszítik, szerzőjük ugyancsak Pesky József. A bejáráthoz közeli két mellékoltár Nepomuki Szent János (11. kép) és Szent Alajos (12. kép) tiszteletére lett kialakítva, festményei szintén a 19. századból származnak, szerzőjük eddig ismeretlen. Levéltári feljegyzések a következőket említik meg Scheuchl Tamás 1904. évi munkásságával kapcsolatban: a „*Golgota és Pieta képeket felfrissítette, a Nepomuki Szent János oltárképet felújította, a Szent Alajos képet pedig átfestette*”.

Toth Gyula (1891-1970) szatmári festőművész, festette a múlt század hatvanas éveiben a sekrestyék bejáratai fölött és a két kápolna közelében lévő Angyali üdvözlés, Krisztus születése, Menekülés Egyiptomba és a Szentcsalád falfestményeket.

A Székesegyház főbejáratához közel, jobb és bal oldalon egy-egy kápolna helyezkedik el. A Lourdes-i kápolnát 1883-ban Schlauch Lőrinc kérésére Wagner József sziléziai mester rendezi be, az oltárt carrarai márványból Mechle Ignác készíti Sopron városában. A Szent Antal kápolnát 1960-ban alakították ki, majd 2012 decemberében ide helyezték el Hám János püspök restaurált érckoporsóját (13-15. kép). Az érckoporsó 1858-ban készült Schlick Ferenc budapesti műhelyében, anyaga festett rézlemez, blond stílusú, bronzból öntött díszítményekkel.⁷

A Székesegyház első orgonáját 1820-ban Klobusiczky a túrterebesi templomnak ajándékozta, ekkor ugyanis elkészült a Galli⁸ által megépített orgona. Hám 1836-ban a pozsonyi Karl Klöckner orgona építőnél új orgonát rendel, amely 1925-ben a nagymajtényi templomba került. A főbejárat fölötti karzaton jelenleg működő, Haller Jenő tisztelendő által tervezett, 1914 májusában Rieger Ottó budapesti orgonakészítőnél megrendelt orgona 1925-ben érkezett a templomba. Az új orgonának 3 manuálja 58 billentyűvel, 57 regisztere és 4140 sípja van. A hangszer 1962-ben, 1986-ban, majd 1996-2000 között javították. Az utolsó javítást Molnár Csaba kolozsvári orgonajavító végezte.⁹

A második világháború következtében, 1944-ben a Székesegyház épülete megrongálódik. A külső renoválása 1957-ben, belső restaurálása 1960-1961-ben történt. Az oltárképek és a falképek restaurálását a kolozsvári dr. Darkó László festőművész, a templombelső festését a szatmári Bódi Endre végezte. Ezzel kapcsolatban Darkó 1959. január 20-án, Kolozsváron kelt szakvéleményében a következőket olvashatjuk: „...*a kupola festmények beázás következtében megrongálódtak, ezeket letisztítani, konzerválni és ahol szükséges restaurálni kell. Az oldalfalak festményei mivel épek, csak letisztítást igényelnek. A falakat le kell tisztítani, hibáit ki kell javítani, ha ez nem*

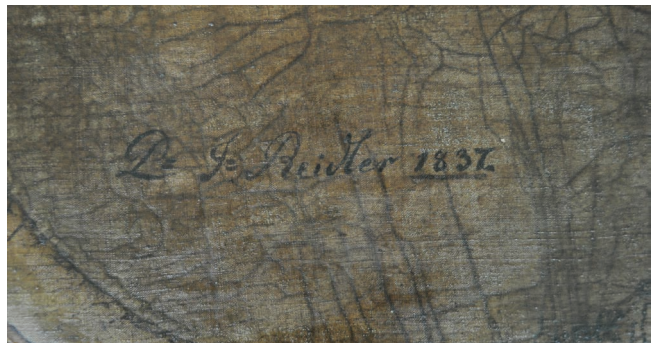
⁷ A koporsó restaurálását a szerzők végezték 2012-ben. A koporsó hiányzó bronz díszítményeinek kiöntését Gergely Zoltán szobrászművész közbenjárásával oldottuk meg. Köszönet érte.

⁸ Gáli György (Galli mester) Szatmár első orgonaépítője.

⁹ Enyedi 2004. pp. 141-147.



8. kép. A Szent Péter kép restaurálás előtt.



9. kép. A Szent Péter kép hátoldala, részlet.



10. kép. A Szent Péter kép restaurálás után.



11. kép. A Nepomuki Szent János oltár.



12. kép. A Gonzaga Szent Alajos oltárkép restaurálás után.



13. kép. Hám János koporsójának fedele restaurálás előtt.



14a-b. kép. A koporsó belső oldala restaurálás előtt és külső oldala restaurálás közben, részletek.



15. kép. A restaurált koporsó a kápolnában.



16. kép. Pesky József: Golgota.

vezetne eredményre, egy megbízható szobafestővel, szigorúan az eredeti, tehát a mai színre újrafesteni. Az oltárképeket letisztítani, újralakozni, ahol szükséges restaurálni kell.”¹⁰

A következő belső felújítás 1991-1993 között történt, amikor a belső festést az aradi Millthaler Lajos templomfestő felügyeli. Ugyancsak ekkori feljegyzések ekképp írnak a további restaurálásokról: „... a képeket és freskókat az időnként két-három hétig nálunk a plébánián tartózkodó művész újítja és élénkíti fel.....Most március második felében (1993) volt itt ismét. Gyorsan dolgozik, kár hogy öreg.”¹¹ Sajnos egyelőre a restaurátor kilétére nem derült fény, de talán még rábukkanunk valahol a nevére.

A Székesegyház jobb oldali részében található 2011 óta a boldog Scheffler János emlékszoba és a vértanú püspök földi maradványait tartalmazó síremlék, melyek tervezője Sabău Trifu Cristina szatmári képzőművész.

A templomtoronyban jelenleg három harang van, mindhárom Boromisza Tibor püspök (1840-1928) idejéből származik.

¹⁰ Egyházmegyei Levéltár, Székesegyház. Dr. Darkó László szakvéleménye, gépelt változat.

¹¹ Egyházmegyei Levéltár. Szatmárnémeti Róm. Kat. Székesegyházi Plébánia. 1993. év. Ft. Láng Pál feljegyzései, gépelt változat.



17. kép. Pesky József: Pietá. Az oltárkép restaurálás előtt.

Az Evangélista Szent János és Jézus Szíve nagyharangok Novotny Antal temesvári műhelyében készültek 1924-ben illetve 1925-ben. A harmadik harangot Szűz Mária tiszteletére 1851-ben Szatmárnémeti városában öntötték Papp Antal műhelyében. A 75 kg súlyú lélekharang, mely 1638-ban készült Georg Wierd eperjesi műhelyében, ma az Egyházművészeti Gyűjtemény kiállításában látható.

A fedélszerkezet Meszlényi püspöksége alatt újul meg, amikor a kupolát és az egész fedelet vörös rézlemezzel fedték be, lecserélve a már elöregedett, korhadt zsindeletet. Az ehhez szükséges 4212 tábla vörösréz lemezt a borostyánkői rézhámor szállította. Az első világháború idején, 1917-ben rekvirálták a rézfedelet, majd cserébe palával és bádoggal fedték be a tetőzetet.¹²

A templom szentélye alatt található kriptá, melyben az egyházmegye néhány püspöke, kanonokok, valamint több egyházi előljáró nyugszik, Klobusiczky Péter püspök idejében épült.

A templom mögött, közel a kriptá lejáratához a Megváltó kőből faragott szobra áll, mely eredetileg az épület

¹² Egyházmegyei Levéltár. Székesegyház. A székesegyház tetőzete, gépelt változat.



18. kép. Pietá, részletfotó feltárás közben.



19. kép. Pietá, részletfotó restaurálás közben.

főhomlokzatát díszítette, de a 19. században kétszer is ledöntötte a helyéről a vihar.¹³ Helyén ma a Meszlényi által állíttatott Jézus Szíve szobor látható. A Székesegyház főbejárata előtt Lakatos Pál szobrászművész 1999-ben készült alkotását, Hám János mellszobrát, 2015 januárjában



20. kép. Pietá, részletfotó restaurálás után.

Zagyva László szobrász, szintén Hám Jánost ábrázoló, egészalakos bronzszobrára cserélték le.

Az elmúlt idők alatt a többszöri beavatkozásoknak köszönhetően a Székesegyház úgy belül, mint kívül átalakul, változik.¹⁴ A legutóbbi munkák – 2015-2017 – során, amikor a főoltárkép kivételével megtörtént a Székesegyház festményeinek restaurálása, több esetben előkerült alkotójuk szignatúrája és évjelzése is. Külön említést érdemel a Pietá oltárkép, melynek restaurálása közben sok érdekességre derült fény. A vászon alapú olajfestmény mérete megegyezik a templomban vele szemben lévő Golgota (16. kép) oltárkép méreteivel, magassága 360 cm, szélessége 186 cm. A művész Anthony van Dyck 1626-ban készült munkáját vette alapul a kép megfestésekor, a kompozíció azonban leegyszerűsített és részben átformált. Míg a Van Dyck képen Mária Magdolna és Keresztelő Szent János alakja is látható, a háttérben pedig egy szikla, addig Pesky festményén Jézus élettelen testét látjuk Mária ölében, a háttérben egy kereszttel és a távolban lévő várossal. Eltért továbbá a Van Dyck-féle ábrázolástól Jézus elernyedtestének természetellenes pozíciója, két egymás mellett szorosra összezárt lába. A restaurálás

¹³ 1852-ben és 1875-ben.

¹⁴ Jelenleg folyamatban van a Székesegyház felújítása, a homlokzatok és a külső diszítőelemek restaurálása, mely munka előreláthatóan 2020. szeptember végén fejeződik be.



21. kép. A restaurált Pietá oltárkép.

során alaposabban megvizsgálva a képet, majd a feltárási folyamat előrehaladtával kiderült, hogy ez a részlet nem eredeti, hanem átfestés (17-21. kép). Egyházművészeti leltárunkban két festmény is van, melyek Pesky e munkáját vették alapul. Az egyik a máramarosszigeti Borromeo Szent Károly plébániatemplom kisebb méretű képe, amit Reidler János Szatmár városában készített 1838-ban (22. kép)¹⁵, a másik a csomaközi plébánián Mezey József alkotása 1856-ból (23. kép).

E két másolat Pesky József érintetlen művét tárja elénk, melyek eredetijét feltételezhetően az 1904-ben végzett restaurálások alkalmából Thomas Scheuchl beavatkozása módosított, habár az átfestés akár későbbi is lehet.

¹⁵ Ebben az esetben is az alkotó nevére, valamint a keletkezés dátumára a 2016 folyamán végzett restaurálási munkálatok derítettek fényt.



22. kép. Reidler János (1838): Pietá. Borromeo Szent Károly plébániatemplom, Máramarossziget.



23. kép. Mezey József (1856): Pietá. Csomaközi plébániatemplom.



24. kép. A kiállítás első terme.

Meszlényi Gyula Egyházművészeti Gyűjtemény¹⁶

A székesegyház oldalán lévő emeletes sekrestye és oratórium hat helyiségében foglal helyet a művelődéstörténeti és művészettörténeti szempontból számos értéknek otthont adó, Meszlényi Gyula püspök nevét viselő Egyházművészeti Múzeum (24. kép).

A második világháború után a vallásellenes ateista hangulat az egyház és a vallásgyakorlás visszaszorítását eredményezte egészen a kommunista diktatúra bukásáig. 1948-ban az egyházi iskolák államosítása valamint az egyházmegye főesperességgé való degradálása nagyban hozzájárultak egy védett hely kialakításához, ahová az egyházmegye területén található templomokból, plébániákból menekíthették az egyházművészeti tárgyakat. Ezekben a mostoha időkben vált a jelenlegi kiállításunk területe e tárgyak menedékkül szolgáló otthonává.

Az évek során idekerülő művek azonban a nem megfelelő tárolási körülmények hatására nagymértékben károsodtak. Szintén itt nyertek elhelyezést azok a tárgyak is, amelyek rossz állapotuk miatt szinte menthetetlennek számítottak.

Az egyházmegyei múzeum megvalósításának gondolata már sok évvel ezelőtt megfogalmazódott, de ahhoz hogy létrejöhessen több feltételnek kellett megvalósulnia.¹⁷ 2004-ben elkezdődött a tárgyak leltározása¹⁸, kon-

zerválása, restaurálása, a kiállító helyiségek kialakítása, felszerelése, berendezése, majd 2008. augusztus 20-án nyílt meg a látogatók számára egyházművészeti gyűjteményi kiállításunk. Gyűjteményünk azóta is folyamatosan gyarapszik.

A kiállított tárgyak felölelik az egyházművészet számos területét és több csoportba sorolhatók.¹⁹

Az egyik csoportba a textíliák, liturgikus ruhák tartoznak, amikből gazdag anyagot sikerült összegyűjtenünk. Általában 18-20. századi darabok; bársonybrokátból, selyemből, osztrák és magyar műhelyekben készült, dúsan hímzett, selyem és fémszálal díszítésű papi ornátusok és tartozékaik, és egyéb hímzett textilek (25. kép²⁰). A gyűjtemény egyik legértékesebb darabja egy gazdagon fémszálal hímzéssel ellátott kazula, mely Mária Terézia koronázási ruhájából készült és az egri egyházmegye ajándéka. Egy szintén különleges darab a Klobusiczki Péter püspök által ajándékozott misemondó ruha, mely csontpikkelyekkel van díszítve.²¹ Ugyanitt láthatjuk Meszlényi Gyula püspök miseruháját és köpenyét is.

A bemutatott faszobrok és keresztek közül külön kiemeljük egy ülő pózban ábrázolt szent alakját, mely valószínűleg eredetileg egy szószék oldalát díszíthette és az egyik evangélistát ábrázolja²², valamint egy faragott, aranyozott talpas keresztet, mindkettő a barokk korból való.

¹⁶ Az ismertetés a szerzők által korábban szerkesztett bemutatón alapszik: [www.szatmariegyhazmegye.ro/Egyhazmegyei Meszlényi Gyula Egyházművészeti Gyűjtemény](http://www.szatmariegyhazmegye.ro/Egyhazmegyei_Meszlényi_Gyula_Egyhazmuveszeti_Gyujtemeny).

¹⁷ Puskás 2009.

¹⁸ A szatmári egyházmegye egyházművészeti értékeinek a leltározása 2005-2007 között zajlott. A feladat megvalósításában részt vettek: Muhi Sándor képzőművész és a szerzők.

¹⁹ A kiállítás tárgyainak restaurálásában a szerzők mellett részt vettek Dinu Capotescu és Roxana Cobusceanu fémrestaurátorok, Gabriela Paul papír- és könyvrestaurátor, valamint Varga Emese textilrestaurátor a Szatmári Megyei Múzeum munkatársai.

²⁰ Gróf Károlyi Antal selyem alapon selyem- és fémfonallal hímzett halotti címerét Varga Emese restaurálta 2007-2008 -ban.

²¹ Meszlényi 1906. pp. 277-279.

²² Terdik Szilveszter művészettörténetész szóbeli közlése alapján.



25. kép. Góf Károlyi Antal halotti címere, 1971.



26. kép. Kehely vésett díszítéssel, restaurálás előtti állapot.

27. kép. A restaurált kehely.

Ugyancsak említést érdemel egy művészien faragott elefántcsont feszület, melyet Erdődy Gábor egri püspök ajándékozott a szatmári egyházmegyének.

Változatos és gazdagon díszített liturgikus edényeink többsége rézből, ezüsből készült, aranyozottak, és főként a 18-20. századból származnak (26-27. kép²³). Vannak köztük neves mesterek – I. Kern, Anders, Bittner János, Hann Sebestyén – műhelyeiben született ötvös remekművek. A legrégebbi liturgikus edényünk egy rézből, tűziaranyozással készült kehely, feltehetőleg a 16. század végére datálható, késő gótikus típus, mely Nagybányáról származik.²⁴

²³ A 26-27. képeken látható kelyhet Puskás Éva restaurálta. A talprész és a szár sárgarézből, a kupa ezüsből készült. M: 29 cm.

zik.²⁴ Az ötvösmunkákon belül talán a monstrancia az a tárgy, amely a legpompásabb. Ékes bizonyítéka ennek a kiállításban látható 7 kg súlyú, aranyozott ezüst úrmutató, melyet Hám János készíttetett a Székesegyház számára 1837-ben a bécsi I. Kern műhelyében (28. kép²⁵).

Érdekes tárgykategóriánk a votív kép, más néven fogadalmi vagy, hálaadó kép, melyet szentek oltárainál, hálából vagy segítséget kérve helyeznek el. Általában betegséggel, balesetekkel függnek össze, amire a fogadalmi kép mindig utal.²⁶ Az egri fennhatóság alá tartozás, a magyar és bécsi kulturális befolyások és nem utolsó sorban az egyházmegye területén letelepedett német ajkú katolikusok, határozták meg és alakították ki vidékünk kulturális örökségét. A kiállított votív képek a német ajkú katolikusok emlékei. A 18-19. századból származó művek bepillantást nyújtanak életük egyes epizódjaiba. A Kettlen a csónakban című hálaadó kép a svábok Dunán való sikeres útját az óhazából az új haza irányába örökíti meg. Az „Imádság”, „Könyörgés” valamint a „Baleset” szintén hálaadó képek, melyekben a Szűzanyához intézték imáikat (29. kép²⁷).

Az arany, ezüst valamint selyemszálás virág és díszítő motívumokkal készült apácamunkákon a gyöngyökkel, csiszolt színes üvegekkel, féldrágakövekkel ékesített sodronydíszek gyakran szentek ereklyéit rejtik, vagy miniatűr szentképeket kereteznek.²⁸ A bemutatott válogatás Mészlyéni Gyula püspök hagyatékából származik (30. kép²⁹).

A festmények többsége a korábbi rossz körülmények miatt nagyon sérült állapotban volt. Felületüket szakadások, horpadások, lyukak, égések nyomai, a festékréteg pikkelyes leválása éktelenítették. Ezek a művészeti al-

²⁴ Dr. Kiss Etele művészettörténész elemezte a tárgyat fotók alapján. Köszönet érte.

²⁵ Ltsz. sz.747. A monstrancia konzerválását (szétszerelés, tisztítás, összeszerelés) a szerzők végezték.

²⁶ Néprajzi lexikon. <http://mek.niif.hu/02100/02115/html/2-344.html>.

²⁷ Olaj, fatábla, 26x22 cm. Ltsz. pk.75. Felirata: Ez a gyermek egy késsel mélyen a szeme közepébe szúrt, de Mária közbenjárására csodával meggyógyult. (szerk. ford.)

²⁸ Soós 2006. <https://www.keresztenymuzeum.hu/page.php?id=101>.

²⁹ Ltsz. pk.148. 26x24 cm.



28. kép. Aranyozott ezüst monstrancia, I. Kern műhelye, Bécs, 1837.

kotások megmenekültek a pusztulástól, és restaurálásuk után a kiállítás díszei lettek. A Pásztorok imádása és a Királyok imádása két barokk festményen kívül többek között bemutatunk egy Carl Blaas által szignált Szent Péter tanulmányfejet, egy rézlemezre festett szent Jeromos képet és egy, Jusepe de Ribera hangulatát idéző Szent Bertalan mártíromsága című alkotást. Ma már itt látható az egykor a Püspöki Palota kápolnáját díszítő, Mezey József által 1855-ben festett Immaculata Conceptio, szeplőtelen fogantatás című festmény, valamint egy Szent Miklóst ábrázoló kép is (31-32. kép).³⁰

A kiállított festmények, valamint fafaragások feladata a templombelsők díszítése volt. A kelyhek, úrmutatók, ereklyetartók, pásztorbotok valaha a szertartások eszközeiként szolgáltak. A miseruhák, hímzett textíliák is a régmúlt korok gazdagságát elevenítik fel. E tárgyak évszázadokon keresztül a vallásos emberek hitéletének mindennapjaihoz tartoztak mára azonban megtértek pihenni és gyűjteményünk tárgyaivá váltak.

³⁰ A festmény feltárásakor láthatóvá vált a jobb alsó sarokban a „Nagybánya 1783 Th.Holzhamer” felirat.



29. kép. Hálaadókép, 1832.



30. kép. Szent Benedek. Festett, hímzett, apácamunka.



31. kép. A Szent Miklóst ábrázoló festmény tömítés közben, részlet.

Az egyházművészeti gyűjtemény megalapításánál, figyelembe véve az ide vonatkozó pápai irányzatokat is, célul tűztük ki kulturális értékeink megőrzését, gondozását³¹, valamint ezen keresztül tárgyi örökségünk megismertetését, bemutatását, ami egyben a felekezeti és kulturális identitásunk megőrzését is szolgálja. A jövőben is gazdagítani és gyarapítani szeretnénk a már meglévő gyűjteményt, örökségül hagyva az utókor számára, hogy a tárgyakon keresztül bepillantassanak az elmúlt korok e térségeiben élt embereinek életébe.

A felvételeket a szerzők készítették.

IRODALOM

BARA Júlia (2010): Római katolikus székesegyház, Szatmárnémeti. [www.lexikon.adatbank.ro /erdelyi muemlekek/ szatmarnemeti muemlekek/](http://www.lexikon.adatbank.ro/erdelyi_muemlekek/szatmarnemeti_muemlekek/) Római katolikus székesegyház.

ENYEDI, Stefan (2004): Orgile istorice din judetul Satu Mare, Editura Muzeului Satu Marean, Satu Mare, pp. 141-147.

³¹ Ezúton szeretnénk köszönetet mondani Dr. Járó Márta vegyésznek, Várfalvi Andrea textilrestaurátor művésznek, szakmai útmutatásukért, önzetlen segítségükért. Hálával tartozunk továbbá T. Bruder Katalin és Séd Gábor restaurátorművészek szakmai és baráti tanácsaiért.

PUSKÁS Éva (2009): A Szatmári Római Katolikus Egyházmegye kulturális javainak megmentése. In: ISIS Erdélyi Magyar Restaurátor Füzetek 8-9. Szerk.: Kovács P. Haáz Rezső Múzeum, Székelyudvarhely, pp.106-111.

MESZLÉNYI Gyula (1906): Klobusiczky Péter volt szatmári püspök, később kalocsai érsek szent beszédei. Szatmár, „Pázmány-Sajtó” (Püspöki Nyomda), pp. 277-279.

SOÓS Sándor (2006): Apácamunkák (17-20. század). Kiállítási katalógus. Esztergom, Keresztény Múzeum.



32. kép. Th. Holzhamer (Nagybánya 1783): Szent Miklós. A restaurált festmény.

Puskás Éva

Restaurátor

Szatmárnémeti Római Katolikus Püspökség

440010 Szatmárnémeti

str. 1 Decembrie nr. 2

Mobil: +40-747-029610

Sulyok László

Gyűjteménykezelő

Szatmárnémeti Római Katolikus Püspökség

440010 Szatmárnémeti

str. 1 Decembrie nr. 2

Kortárs festmények esztétikai kiegészítése – elméleti és gyakorlati problémák¹

Mátyás Viktória Beatrix

Kortárs alkotások esetén a felhasznált anyagok minősége és a technikai tudás hiánya már idő előtt elindíthat olyan károsodásokat a festményeken, amik miatt a restaurátor kénytelen beavatkozni. Azonban az ebből adódó gyakorlati feladatok mellett a modern restaurálás legnehezebb problémái elméleti és etikai vonatkozásúak.² A restaurálás interpretációja a restaurált alkotásnak, tehát mindig magába foglalja a lehetőséget, hogy a művet félreértik.³ Nincs olyan elmélet, amit mindenki egyöntetűen elfogad. Jelenleg a természettudományos vizsgálatok elterjedésével a konzerválásnak már vannak olyan elvei, melyekhez mindenki tartja magát, de a retusálás esztétikai kérdése, melyben nincs megegyezés, nincs egyfajta jó megoldás, ami mindenre alkalmazható.⁴ Minden műtárgy egyedi, ennek megfelelően kell az esztétikai kiegészítéséről dönteni. Ez különösen igaz a modern és kortárs alkotásokra, ahol a művész szándéka és a koncepció közel sem olyan egyértelmű, mint a régebbi korok művei esetében.

A restaurálás története során több elmélet született arról, milyen szempontok szerint, hogyan kellene restaurálni. Ezek között vannak nagyon szélsőséges vélemények is, például Viollet-le-Duc (1814-1871) szerint a kopottság eltorzítja a művet, ezért a restaurátornak meg kell szabadítania ettől, ezzel szemben Ruskin (1819-1900) úgy gondolta, hogy a tárgy korának jelei hozzátartoznak a műhöz, ha eltüntetjük azokat, a műtárgy veszít az értékéből.⁵

Két meghatározó elmélet született a restaurálásról a 20. században: Alois Riegl osztrák művészettörténész *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung* című munkája 1903-ban, és Cesare Brandi olasz művészettörténész *Teoria del Restauro* című írása 1963-ban.

Riegl egy olyan rendszert hozott létre könyvében, mely általános iránymutatásul szolgálhat a konkrét, egyedi tárgyak restaurálásakor. A műtárgyaknak tulajdonított értékeket kategóriákba sorolta, ez alapján, ha az adott műtárgyról eldöntjük, hogy melyik értéke fontosabb, könnyebben meghatározható, hogy milyen jellegű kezelést

kíván.⁶ Ezt az elméletet többen próbálták alkalmazni a kortárs műtárgyakra, például Michael von der Goltz modern műtárgyakkal illusztrálta a kategóriákat tanulmányában.⁷ Kiemelte, hogy Riegl értékei között a művészi szándék kérdése nem kapott említést, pedig a 20. századtól egyre nagyobb a hangsúly a koncepción, az ideán a művészetben. Isabella Brajer a kortárs kultéri falképek problémáira szabta át az értékek meghatározásait.⁸

Cesare Brandi szerint a műtárgyat két irányból kell vizsgálni a restaurálás szempontjából: esztétikai és történeti szempontok szerint. Mivel restaurálni csak a műtárgy anyagát lehet, csak olyan módszerek alkalmazhatóak, melyeket természettudományos vizsgálatokkal alátámasztottak és valóban szükségesek a műtárgy egységének megőrzéséhez. Ha a műtárgy állapota megköveteli, hogy anyagának egy részét feláldozzák, azt csak az esztétikai szempont figyelembevételével lehet megtenni, hiszen a művészi-esztétikai értéke nélkül elveszti a lényegét. Brandi szerint a műtárgyat nem az anyaga miatt kell megőrizni, hanem az emberi tevékenység (human activity) miatt, ami megformálta.⁹ Ez a gondolat előrevetíti a művészi szándék fontosságát. „*A restaurálás feladata a műtárgy egységének helyreállítása, ameddig ez lehetséges művészi vagy történeti hamisítás nélkül, valamint az eltelt idő minden nyomának eltörlése nélkül.*”¹⁰ A műtárgy egységének fenntartása érdekében a kiegészítésekről a következő követelményeket határozta meg: a kiegészítésnek megkülönböztethetőnek kell lennie közlelve, de távolabb lépve illeszkedjen be a kép egységébe, valamint amíg nem rekonstrukció készítése a cél, addig mesterséges patina és az eredetivel megegyező anyagok is használhatóak. A hiányok kezelésekor mindig a tárgy integritását kell megőrizni anélkül, hogy tökéletesíteni akarnánk.

Brandi elméletét Ursula Schädler-Saub alkalmazta kortárs műtárgyakra.¹¹ Írásában kiemelte, hogy Cesare Brandi nem tér ki a kortárs művészet restaurálása során

¹ Jelen cikk a szerző Magyar Képzőművészeti Egyetemen készített szakdolgozata és az ÚNKP-17-2 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának keretében folytatott kutatása alapján készült, előbbi témavezetője Bóna István DLA, utóbbi pedig Kovácsné Gögös Ágota volt.

² Muñoz Viñas 2010. p. 9.

³ Wetering 2005. p. 247.

⁴ Brajer 2015a.

⁵ Muñoz Viñas 2015. p. 5.

⁶ Riegl 1998.

⁷ von der Goltz 2010.

⁸ Brajer 2015b.

⁹ Brandi 2005. p. 68.

¹⁰ Brandi 2005. „*Restoration should aim to re-establish the potential oneness of the work of art, as long as that is possible without committing aesthetic or historical forgery, and without erasing every trace of the passage through time of the work of art.*” (a szerző fordítása) p. 50.

¹¹ Schädler-Saub 2010.

felmerülő speciális problémákra: a művészi szándék fontosságára vagy akár a művész bevonására a restaurálásba. Schädler-Saub szerint Brandi elméletének félreértése lenne, ha minden részletében alkalmazni akarnánk a restaurálás jelenlegi problémáira, például Brandi szerint a patina fontos része a képnek, de ez a kortárs műalkotásokra sok esetben nem alkalmazható.

Salvador Muñoz Viñas *Contemporary Theory of Conservation* című könyve 2005-ben jelent meg, ebben új megvilágításba helyezte az eredeti állapot visszaállításának problémáját. Szerinte nincs igazán eredeti állapot, mivel a műtárgy az elkészülése óta folyamatosan változik. Ha pedig nincs „igazi állapot” („*true nature*”), akkor „nem igazi állapot” sincs („*not true nature*”).¹² A restaurálás után a tárgy nem lesz eredetibb, de jobban érthetőnek, értelmezhetőnek kell lennie.¹³ Muñoz Viñas egy másik cikkében¹⁴ külön foglalkozik a kortárs alkotások restaurálásának nehézségeivel, ebben két fogalmat határoz meg ezekkel a művekkel kapcsolatban: *performativitás* (*performativity*) és a *megfoghatatlanság* (*intangibility*). A performativitás alatt a művek folyamatos változását érti: bizonyos alkotásoknak része a romlásuk, fogyásuk. Például Félix González-Torres cukorkákat állított ki a kiállítóterem sarkában, a kupacból a látogatók elvehettek, így a mű lassanként elfogyott. A megfoghatatlanság azokra az esetekre érvényes, ahol a munka fizikai megjelenése nem befolyásolja a mű értelmezését, nem magát a művet kell konzerválni, hanem a koncepciót.

A művészek által alkalmazott technikákra vonatkozó információk összegyűjtésére a düsseldorfi restaurátor-központban tettek először kísérletet. Itt Heinz Althöfer és Hiltrud Schinzel 1978 és 1981 között kérdőíveket állított össze és ezek segítségével a művésztől az alkotások anyagaira és vizuális aspektusaira vonatkozó információkat gyűjtöttek.¹⁵ Több hasonló projekt után Amerikában Carol Mancusi-Ungaro, a Menil Collection restaurátora indított el egy programot, melynek keretében interjúkat készítettek művészekkel, már nemcsak a felhasznált anyagokkal kapcsolatban, hanem a művészi szándék megismerése miatt is.¹⁶

A művészinterjúk kiemelkedő fontosságúak a restaurálás során, hiszen a művészek néha a degradációs folyamatokat kihasználva alkotnak, ezeket hiba volna kijavítani. A jelen cikkben bemutatott három festmény esetében is a művésszel készített interjú jelentősen befolyásolta a restaurálás folyamatát.

Az interjúk felépítésével több kiadvány is foglalkozik, Lydia Beerkens *The Artist Interview* című kötetében a következő sémát írja le: érdemes az interjút valamilyen megnyitó, általános kérdéssel kezdeni, majd a kreatív folyamatokról, a munkák jelentéséről és a felhasznált anya-

gokról, technikákról kérdezni a művészt, az általánostól a konkrét felé haladva. A szállításra és a munkák öregeedésére vonatkozó kérdések után a konkrét, restaurálással kapcsolatos kérdések következnek.¹⁷

Bármilyen interjú érdekes lehet a restaurálás szempontjából, amit a művésszel készítettek. Például Franz Kline a BBC-nek adott interjút 1960-ban, ahol David Sylvesterrel arról beszélgettek, hogy miért feketét és fehéret használ a képeihez. A fehérekkel kapcsolatban azt mondta, hogy őt nem zavarja, ha ezek a részek elsárgulnak, mert a feketéhez képest akkor is fehéreknek tűnnek. Ezek az információmorzsák is fontosak a restaurálás szempontjából, hiszen nem biztos, hogy valóban meg kell oldani az adott problémát, ha az az alkotás állapotát és üzenetét egyébként nem befolyásolja.¹⁸

Matt akrilfestmények

Az esztétikai kiegészítés feladata minimalizálni a károsodás nyomait és maximalizálni a kép egységét.¹⁹ Fontos a retus kérdése, mert ez határozza meg, hogy hogyan látja a következő 3-4 generáció a képet. Etikai irányelvek szabályozzák a kiegészítés módját és anyagait, így az átfestés és a visszaoldhatatlan anyagok nem elfogadhatóak, azonban a kiegészítés mértéke szubjektív marad.²⁰ Ugyan a kortárs alkotásokra is érvényesek a retusálás általános szabályai, mint a megkülönböztethetőség²¹, azonban nagyon sok esetben a restaurátoroknak mégis a kiegészítés tökéletes beillesztésére kell törekedni. Ez az igény leginkább a nagy, egyszínű, egyenletes színelületekkel rendelkező festményekre igaz. Általában lakkréteg sincs a kortárs festményeken, így nincs „áldozati réteg”, ami megvédené a képet a károsodásoktól, és elválasztaná a restaurálás során rákerülő anyagoktól, főleg a retustól.

Ilyen Bak Imre Tao című műve (1. kép) is, mely a Ludwig Múzeum gyűjteményének része. Egy kisméretű szakadás miatt kellett restaurálni (2. kép), a restaurálást a Ludwig Múzeum restaurátor osztályán Kovácsné Gőgös Ágota végezte 2018-ban. A munka megkezdése előtt interjú is készült – melyen a szerző is részt vett – Bak Imrével a műtermében. Ebben az esetben a készítéstechnikai információk voltak nélkülözhetetlenek. Az interjú során Bak Imre elmondta, hogy Lukas Cryl Pastos márkájú festéket használ, a színeket előre kikeveri nagyobb mennyiségben és három rétegben viszi fel a vászonra. A Tao című festményét gyárilag alapozott pamutvászonra készítette.

Ezen információk alapján a szerző a kép retusálásához modellkísérletet végzett, melynek során először próbavászon készült, ugyanolyan márkájú festékkel és gyárilag alapozott pamutvászonra.²²

¹² Muñoz Viñas 2015. p. 94.

¹³ Muñoz Viñas 2015. p. 99.

¹⁴ Muñoz Viñas 2010.

¹⁵ Chiantore – Rava 2013. pp. 188-189.

¹⁶ Hummelen – Sillé 2005. p. 392.

¹⁷ Beerkens 2012. p. 31.

¹⁸ Corzo 1999. p. 21.

¹⁹ Brajer 2015.

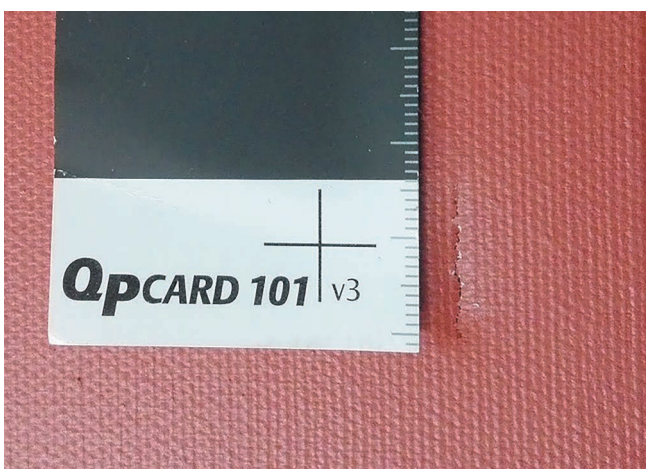
²⁰ Brajer 2005.

²¹ Chiantore – Rava 2013. p. 137.

²² A munka a szerző ÚNKP 17-2 kódszámú pályázatának keretében valósult meg.



1. kép. Bak Imre: Tao (1996), Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, restaurálás előtt, a szakadás helye a jobb oldalon jelölve.

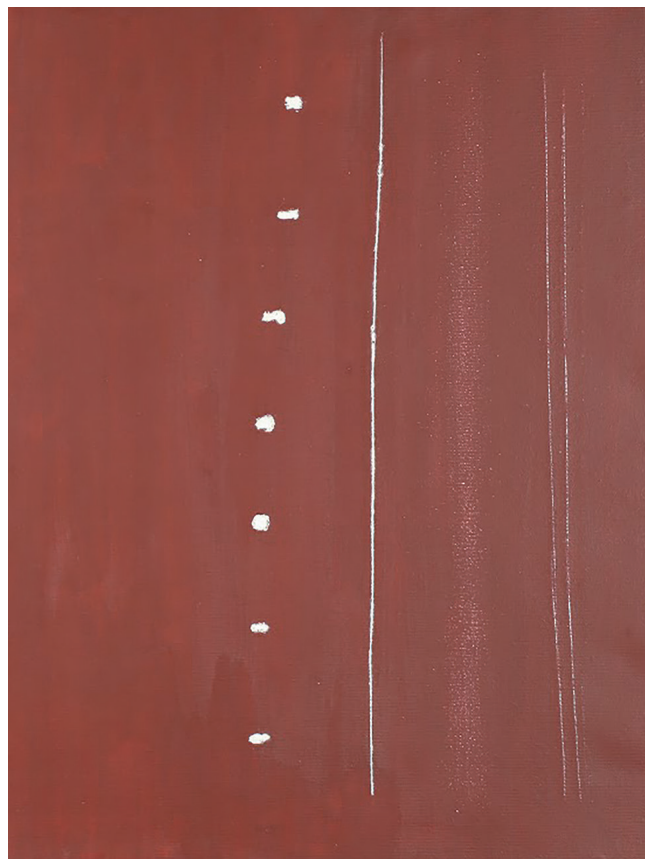


2. kép. A szakadás (Kovácsné Gögös Ágota felvétele).

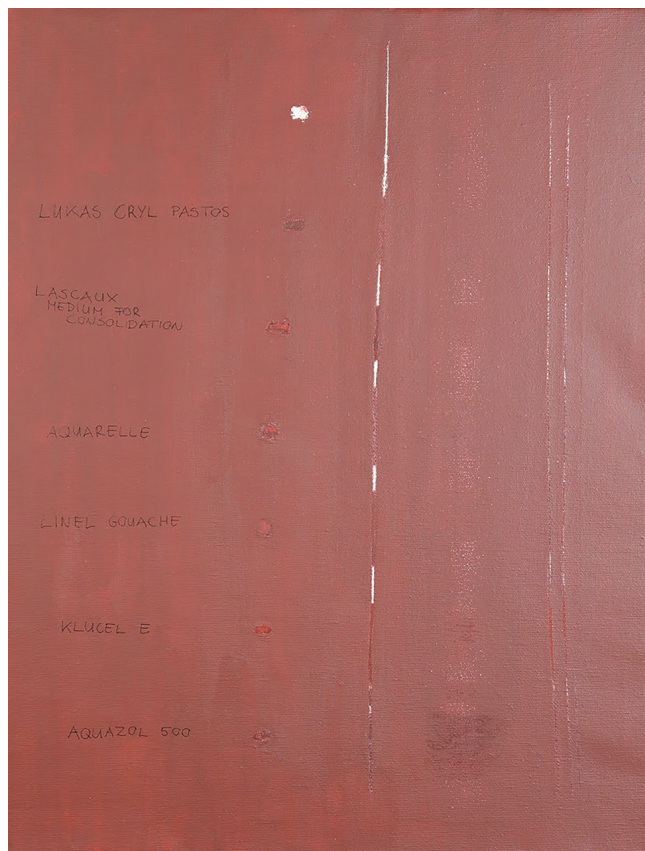
A próbavásznat ezután a szerző különböző módokon károsította, majd akril alapú tömítőmasszával tömítette (Plextol B500 + hegyikréta) (3. kép). Hatféle retusanyagot próbált ki, ezek fentről lefelé haladva a következők (4. kép): Lukas Cryl Pastos festéket, ami a kép saját anyaga, a Lascaux Medium for Consolidation akril disperziót 1:1 arányban vízzel hígítva, szilkés akvarellfestéket, Linel gouache festéket, Klucel E 3%-os vizes oldatát és Aquazol 500 10%-os vizes oldatát. Ezek közül az Aquazol 500 10%-os vizes oldata és az akvarellfesték volt a legmegfelelőbb.

Az 5. képen felülről a negyedik az akvarell, és az utolsó az Aquazol 500 kötőanyagú festék, az erős megvilágításban jól látszik a festékek fényessége közötti eltérés.

Bak Imre festményéhez akrilos színezett tömítőmasszát használt Gögös Ágota (6. kép). Az előbb említett két festék közül az eredeti felületen végül a Winsor and Newton Cotman márkájú akvarellfesték vált be (7. kép). Fontos volt, hogy a retusfesték tökéletesen illeszkedjen az eredeti felülethez, hiszen az ilyen nagy, egyszínű, egyenletes felületeken a legkisebb különbség is nagyon látványos és zavaró.



3. kép. Próbatábla tömítve.



4. kép. Próbatábla retusálva, szórt fényben.



5. kép. Próbatabla retusálva, ráeső fényben.



6. kép. Az élberagasztott, tömített szakadás Bak Imre képén (Kovácsné Gögös Ágota felvétele).

A matt akrilfestményekhez használható retusanyagokkal való kísérletezés további próbatablákon folytatódott. A modern festékek érzékenysége és a lakkolás hiánya miatt a retusanyag körültekintő megválasztása különösen fontos. Az akrilfestékek érzékenyek a poláros oldószerekre és a vízre is, azonban megfelelő óvatosság mellett a vizes tisztítás alkalmazható.²³ Ezért az elérhető retusanyagok közül vízdoldhatóak kerültek kiválasztásra a retuspróbák elvégzéséhez.

²³ Ormsby 2007. pp. 189-200.



7. kép. A szakadás helye retusálás után (Kovácsné Gögös Ágota felvétele).

A retusanyagok kipróbálásához három próbatabla készült különböző alapozásokkal: egy Munkácsy márkájú gyárilag készre alapozott és feszített vászon, valamint feszített, enyvezett vásznak Talens Gesso alapozóval és krétás alapozóval (1 rész 7% csontenyv, 1 rész titánfehér, 1 rész hegyi kréta).

A kísérlethez két, tubusos akrilfestéket választott a szerző: a nagyon jó minőségű, Winsor and Newton Professional akrilfestéket és az olcsóbb, de ugyanúgy művészek számára gyártott, Lukas Cryl Pastos akrilfestéket, amit Bak Imre is használ. Emelett Plextol B500-zal kevert Sennelier márkájú porpigment is felhasználásra került, a matt felület eléréséhez akril mattító médium hozzáadásával. A festékek ultramarinkék színben, csíkokban kerültek fel a vásznakra.

A festékek az előre alapozott vásznon és a gesso alapozón nagyon hasonlóan viselkedtek. A krétás alapon a gyári festékek kicsit mattabbak, a Plextolos festék pedig fényesebb volt. A két gyári festék között főleg pigmentáltóságban van különbség, a Winsor and Newton festéknek sokkal jobb a színezőereje.

A vásznanon a felhasznált festékek sorrendje balról jobbra a következő:

- Winsor and Newton Professional Acrylic Ultramarine Blue
- Lukas Cryl Pastos Ultramarine Deep
- Plextol B500 + Sennelier Ultramarine Deep + Akril mattító médium.

A szerző a következő, vízzel oldható kötőanyagokat és festékeket választotta retusanyagként:

- Klucel E
- Aquazol 500
- Linel gouache festék
- QoR akvarell festék
- van Gogh tubusos akvarell

- Winsor and Newton Professional szilkés akvarell
- Winsor and Newton Professional tubusos akvarell.

A Klucel E-t (hidroxipropil-cellulóz) általában ragasztóanyagként használják a papír és könyvrestaurálásban, azonban rugalmassága és száradás utáni matt felülete miatt retusanyagként is előfordul. A csehországi Kutná Hora-Sedlecben, templommenyezeten használták falképek retusálásához.²⁴

Az Aquazolt (2-ethyl-2-oxazolin) a restaurálásban széleskörűen alkalmazzák: szilárdítóanyagként, ragasztóként és retuskötőanyagként is.²⁵ Négyféle változatban elérhető: 5, 50, 200 és 500, ezek molekuláris tömegükben különböznek. Az Aquazol 500-at használták például Michael Johnson négy matt akrilfestményének retusálására Ausztráliában, az Új-Dél-Walesi Művészeti Galériában.²⁶

A gyári festékek közül a Linel Gouache festéket a Magyar Képzőművészeti Egyetemen is használják a tömítések aláfestésére, valamint az akvarelleket is széleskörűen alkalmazzák retusáláshoz. Három akvarellfesték került kiválasztásra: a Van Gogh tubusos akvarellfesték, mint egy könnyen beszerezhető, olcsóbb változat és a Winsor and Newton professional akvarell szilkés és tubusos változatban, mint egy drágább, jó minőségű festék.

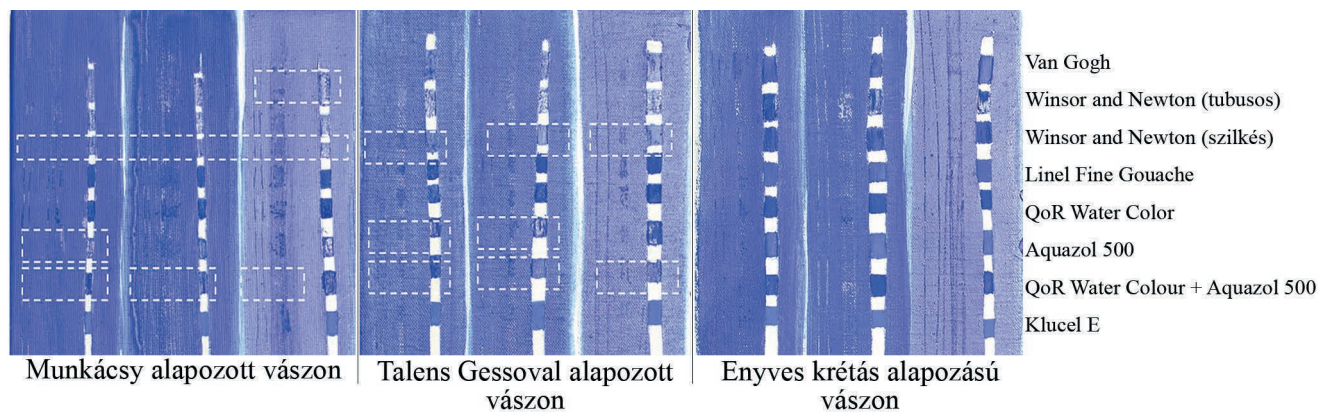
A QoR akvarell festék²⁷ egy viszonylag új termék a piacon, Aquazol alapú kötőanyaggal. A gyártó honlapja szerint az Aquazollal a gumiarábikum kötőanyagú akvarellekhez képest sokkal jobb minőségű festéket gyártot-

belőlük egy-egy csíkot, amit aztán élberagasztással pótol és tömített. Az előrealapozott és gesso alapozós vászonnál akrilos tömítőmasszát (Plextol B500 + hegyi kréta), a krétás alapozónál pedig enyves-krétás tömítőmasszát (1 rész 7%-os enyv + 1 rész hegyi kréta + 1 rész szénsavas mész + 2-3% Palma Fa normál) használt.

A retusanyagok sorrendje a próbavásznakon fentről lefelé a következő:

- Van Gogh Water Colour Ultramarine Deep
- Winsor and Newton Professional Water Colour French Ultramarine (tubusos)
- Winsor and Newton Professional Water Colour French Ultramarine (szilkés)
- Linel Fine Gouache Deep Ultramarine
- QoR Water Color Ultramarine Blue
- Aquazol 500 10%-os desztillált vizes oldata + Sennelier Ultramarine Deep pigment
- QoR Water Colour Ultramarine Blue + Aquazol 500 ~10%-os desztillált vizes oldata
- Klucel E 3%-os desztillált vizes oldata + Sennelier Ultramarine Deep pigment.

A Munkácsy feszített vásznon és a Talens Gesso alapozós vásznon az akvarellek bizonyultak a legjobbnak, valamint az Aquazol tartalmú festékek. Az 1. ábrán láthatóak kiemelve azok a részek, ahol jól illeszkedik a retusanyag az akrilfestékhez. A vásznról erős megvilágításban készült a felvétel, fotón csak így látszik, hogy a



1. ábra. Retuspróbák.

tak, ami jobb színezőerővel bír, öregedése során kevesebb elváltozást mutat, rugalmasabb és könnyebben visszaoldható vízzel. Ezen tulajdonságai alapján restauráláshoz is jó választásnak tűnik. Bár azt nem tüntették fel, hogy pontosan milyen Aquazolt használtak a festékhez, az 5-ös, 50-es, 200-as vagy 500-as változatot.

Az elkészített próbatáblák festett felületeit a szerző megkarcolta csiszolópapírral és ollóval, valamint kivágott

retusfestékek fényessége mennyire hasonlít az akrilfestékéhez. Ezen a képeken megfigyelhető, hogy az Aquazolos festékek főleg a megkarcolt, lecsiszolt felületeken illeszkedtek jól az akrilfestékhez.

Az enyves-krétás alapozáson az akrilfestékek hasonlóan viselkedtek, mint az akrildiszperzióval alapozott vásznanon, viszont mivel itt a tömítés is enyves-krétás, a retusfestékek nagyon bemattultak, egy kivételével. A Winsor and Newton tubusos akvarellfesték itt is fényes maradt.

A kipróbált retusanyagok közül az akvarellek esetében nagy volt az eltérés egymáshoz képest. A Van Gogh akvarellfesték erősen megsötétült száradás közben. Ez volt az egyetlen festék, ami elszínezte a palettaként szolgáló műanyag edényt, ez a későbbi visszaoldása szempontjából nem előnyös. A Winsor and Newton festékek nem

²⁴ Alt 2010. pp. 13-20.

²⁵ Arslanoglu 2004.

²⁶ Courlon – Ives – Dredge 2015.

²⁷ <https://www.qorcolors.com/> (letöltve 2019.02.25.).

meglepő módon jobb minőségűek, de a tubusos verzióban túl sok a kötőanyag, sokkal fényesebbre száradt a többinél. A szilkés változat jobban használható, a színezőereje is jobb. Nagyon jól alkalmazható a QoR festék, melynél nem csak marketingfogás a jobb színezőerő, és jóval mattabbra szárad a gumiarábikumos akvarelleknél. Aquazollal keverve még inkább beállítható a kívánt hatás. A Linel gouache túl matt az akrilfestékekhez képest, a Klucel E szintén, ezeket az akrilfestményeknél mattabb képeken lehet eredményesen használni.

Az akrillal festett próbatáblák retusálásánál a legmegfelelőbb anyagok a szilkés akvarell és Aquazol alapú festékek voltak, ezek illeszkedtek legjobban az akril matt felületéhez. A kelletténél mattabb retusanyagok (pl. Klucel E) alkalmasak lehetnek más típusú festményekhez, például az akriloknál mattabb olajképekhez és temperafestményekhez. Más vízdoldható kötőanyagok is léteznek, melyeket a szakirodalom²⁸ szerint használnak akrilfestmények retusálásához: például a Junfunori (nagy tisztaságú haleynyv), a Lascaux Aquacryl (száradás után is vízzel visszoldható akril diszperzió), metil-cellulóz, különböző márkanevek alatt (Methylcellulose C4000, Methocel A4M, Metylan), vagy a Mowiol 4-88 (poli(vinil-alkohol)).

Anyaghasználat

Kortárs művek esetében a felhasznált anyagok minősége is okozhat problémákat. Egy kortárs kép esetén már nem a művész keveri ki a festéket olajból és porpigmentből, a tubusos, felhasználásra kész festékek viselkedése hosszútávon kiszámíthatatlan. Erre példa a következő műalkotás.

Szűcs Attila *Játszótér éjjel* című festménye a Ludwig Múzeum gyűjteményében található (8. kép). Az olajfestmény középső sávjában, nem sokkal az elkészülte után korai hasadások jelentek meg, ezeket a művész elmondása szerint a nem megfelelő festéstechnika okozta: az utolsó festékréteg kevesebb kötőanyagot tartalmazott, mint kellett volna (9. kép). A festmény a múzeum gyűjteményébe 1997-ben már ilyen állapotban került be. A restaurálást a Ludwig Múzeum restaurátor osztályán Kovácsné Gögös Ágota végezte 2017-ben.

A festmény restaurálása előtt a korábbi évek gyakorlata alapján a művésszel ő és Kónya Béla készített interjút a Ludwig Múzeum restaurátor műhelyében.²⁹ Az interjú során Szűcs Attila kiemelte, hogy a hasadások a kép középpontjában a kompozíció fókuszpontjára irányítják a néző tekintetét, ezért ezeket nem kell kiegészíteni. Azonban az ettől a területtől jobbra és balra található hasadásokat ki kellett retusálni (10. kép). Szűcs Attila a kérdéses területről így fogalmazott: *A körformáknál „a repedés nem volt szándékos, csak a plasztikáját akartam kiemelni, részben színben is egy picikét más. (...) Az hogy ebben jelent meg*



8. kép. Szűcs Attila: *Játszótér éjjel* (1995), Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, restaurálás előtt.



9. kép. A festmény restaurálás előtt, részlet a korai hasadásokkal (Kovácsné Gögös Ágota felvétele).



10. kép. A művész által megtartandónak ítélt hasadások késsel, a retusálándók pirossal jelölve.

*a repedés és különösen az, hogy körülötte is, az nekem kifejezetten tetszik. Tehát azzal nem kéne foglalkozni, sőt az pont ennek a felületnek egy kicsit az irracionális játékát erősíti, ami egyébként amúgy is szándéka volt ennek a körnek. Tehát hogy ez nem ellenébe megy a festménynek, hanem pont annak a logikája mentén történik.”*³⁰

²⁸ Sims – Cross – Smithen 2010., Engel – Zumbühl 2015.

²⁹ A művészinterjú készítése, valamint a festéstechnikára, felhasznált anyagokra vonatkozó kérdőív kitöltése már évek óta gyakorlat volt a múzeumban.

³⁰ Részlet az interjúból.

A művész kívánságának megfelelően a festmény közepén lévő repedések nem kerültek kiegészítésre, csak az ettől jobbra és balra eső területek. Az esztétikai kiegészítés akvarell retussal történt, Winsor and Newton Cotman márkájú tubusos festékkel, tömítés nélkül.³¹

A művész részvétele a restaurálásban

A művész ritkán vesz részt a restaurálás folyamatában aktívan, a legtöbb esetben csak információval tud segíteni. Vannak olyan esetek, amikor egy elpusztult művet a művész újra elkészít restaurátorok segítségével vagy anélkül, ezeket az alkotásokat azonban inkább másolatnak tartják.³² Ezen megítélés alól azonban kivételt képeznek a kortárs falképek, amelyeket gyakran újrafestéssel restaurálnak: a művész és a restaurátorok különböző mértékű együttműködésével.³³

A szerző diplomamunkája, Kemény György falképnek restaurálása során – melyet Farkas Biankával, Hallai Laurával és Pinteá Alízzal együtt végzett³⁴ – is lehetőség adódott konzultálni a művésszel, ami nagyban befolyásolta az esztétikai kiegészítés mértékét.

11. kép. Secco (1971), az összes fal és a mennyezet kiterítve, restaurálás előtt.



A falkép egy belvárosi lakás cselédszobájába készült 1971-ben, minden falat és a mennyezetet is beborítja (11. kép). Tulajdonosa Kőszeg Ferenc. A műről nem készült fotó a kép befejezésekor, csak visszaemlékezésekre lehetett hagyatkozni, ezért eleinte az volt a terv, hogy az

elvesztett részek neutrális retussal lesznek kiegészítve. Azonban a digitális rekonstrukciós rajzok elkészülte után a művész mégis úgy döntött, hogy a falkép egysége miatt az elvesztett részek teljes rekonstrukcióját szeretné. Ilyen mértékű beavatkozásnál az alkotó részvétele nagyon fontos, de az is szempont, hogy a rekonstrukcióval ne valami újat akarjon létrehozni, hanem valóban arra törekedjen a restaurátorokkal közösen, hogy az elvesztett részek pótlása a lehető leghitelesebben történjen. Ebben az esetben a rekonstrukció megkülönböztető módon, vonalkás retussal készült, mert a formák és a színek hangsúlyosak a falképen, nem a felület minősége.

Három nagyon hiányos terület volt a falképen: a falikút helye a II. fal jobb alsó sarkában, a fotós figurája a II. fal jobb felső sarkában, és a III. fal egésze, különösen a felső harmada.

A fotós alakjából ugyan sok elveszett, azonban ezt a részletet egy Evergreen Review magazinból származó fotóról másolta a művész, továbbá Kenéz György 2004-ben készült felvételén ez a rész még jobb állapotban van. Ezek alapján ez a részlet nagy biztonsággal rekonstruálható volt. Az egyetlen nehezen kiegészíthető elem a narancs-sárga felhő volt, aminek csak egy nagyon kis részlete maradt meg, de a közelében lévő többi színes felhőformából következtettünk az alakjára (12-15. kép).

A következő problémát a vizesblokk helye jelentette: a csaptelep 1976-os eltávolítása után ezt a felületet újravakolták és fehérre festették. Ennek a rekonstrukciója jóval nehezebb volt, mivel olyan hiányt kellett kitölteni valamilyen módon, ahol sosem volt festék. A falrész részletesebb vizsgálata után azonban a festett felületen 60 cm-re egymástól ovális alakú hiányok voltak felfedezhetőek,

bennük csavarnyomokkal. Ezek arra utaltak, hogy a falon konzolokkal felszerelt mosdókagyló volt (16. kép).

A felső szakaszon a festékréteg nagyon élesen ér véget, nem kopott, mint alul. Ebből arra lehetett következtetni, hogy eredetileg is így festette meg a művész. Erre utalt még, hogy a hiány felső részének bal oldalán egy fekete szögletes alakzat látható. Itt valószínűleg egy tükör lehetett, amit a festő ezzel a fekete formával akart térbe helyezni. A jobb oldalon a kék alapszínen egy apró fekete folt található, amiből arra következtettünk, hogy ott kezdődött az alakzat alsó része (17. kép).

³¹ Kovácsné Gögös Ágota szóbeli közlése alapján.

³² Hummelen – Sillé 2005. p. 397.

³³ Rainer 2003.

³⁴ A falkép restaurálására a Magyar Képzőművészeti Egyetem Restaurátor Tanszékén, a festmény restaurátor specializáció keretében került sor a 2017/2018-as tanévben. A diplomamunka témavezetője Bóna István DLA volt.

A mosdókagyló alatti részek retusálása is problémás volt. A színes sávok egyszerűen kiegészíthetőek voltak, azonban a térdelő nőalak (III. fal) lába itt folytatódik, a lábfejet ábrázoló része teljesen elveszett. Erre a részletre sem a tulajdonos, sem a művész nem emlékezett, így nem



12. kép. Hiányok a II. fal jobb felső sarkában, a fotós figurája.



13. kép. Kenéz György fotójának részlete.



14. kép. Részlet az Evergreen Review 1970-es augusztusi számából (no. 81).

lehetett hitelesen rekonstruálni. A szürke sávban, a hiány bal oldalán lévő kis fekete vonal talán arra utal, hogy a nő lábán magassarkú cipő volt.

A művész is részt vett a hiány kiegészítési lehetőségeinek megvitatásában, valamint néhány részlet körvonalát



15. kép. A II. fal jobb felső sarkának digitális rekonstrukciója.



16. kép. Hiányok a II. fal jobb alsó sarkában: a fehérre festett rész alatt a világoskék sávban két ovális hiány látható egymástól 60 cm-re, a zöld sávban szintén.



17. kép. A fehérre festett rész két oldalán lévő fekete alakzatok.

vissza is festette: a feltételezett tükör aljának körvonalát, a kés hegyét, és a vörös-sárga motívum hiányzó részét. Elmondása szerint ugyan nem emlékszik, hogy nézett ki ez a terület, de ezeket a részleteket biztosan nem úgy komponálta, hogy befejezetlenek maradjanak.

A művész kívánsága szerint, a tulajdonossal való egyeztetés után a tükör visszakerült a helyére, kiegészítve a fekete keretével. Ehhez a kiegészítés bizonytalansága miatt a hiányzó részletek visszafestése nélkül, kétféle típusú retussal digitális rekonstrukciót is készített a szerző (18-21. kép). Kemény György azonban a teljes rekonstrukciót tartotta a legjobb megoldásnak, valóban ez illeszkedik a legjobban a falképhez. Mivel kortárs alkotásról van szó, és a művészi szándék megőrzése ezt kívánja, a restaurátorok rekonstruálták a női lábat is a hullámvonalakkal együtt.

A másik hasonlóan nehéz feladat a III. fal felső részének kiegészítése volt. A fal alsó feléről is sok helyen hiányzott a festékréteg, azonban ott a motívumok szimmetrikusabbak voltak, illetve több információ állt rendelkezésre. Így kiegészíthető volt a „SZEKRÉNY HELYE” felirat alatti nagy kiterjedésű festékhiány, ahol csak egy színű zöld felületet kellett visszaretusálni. Az automobil a művész és a tulajdonos segítségével szintén kiegészíthető volt: Kemény György visszarajzolta az elveszett részleteket, Kőszeg Ferenc pedig emlékezett a rendszámtábla feliratára: LFS 69. (22. kép).



18. kép. A II. fal jobb alsó sarkának digitális rekonstrukciója.



19. kép. A II. fal jobb alsó sarkának digitális rekonstrukciója a berendezési tárgyakkal együtt.



20. kép. „Semleges” retus a kérdéses részleteknél.



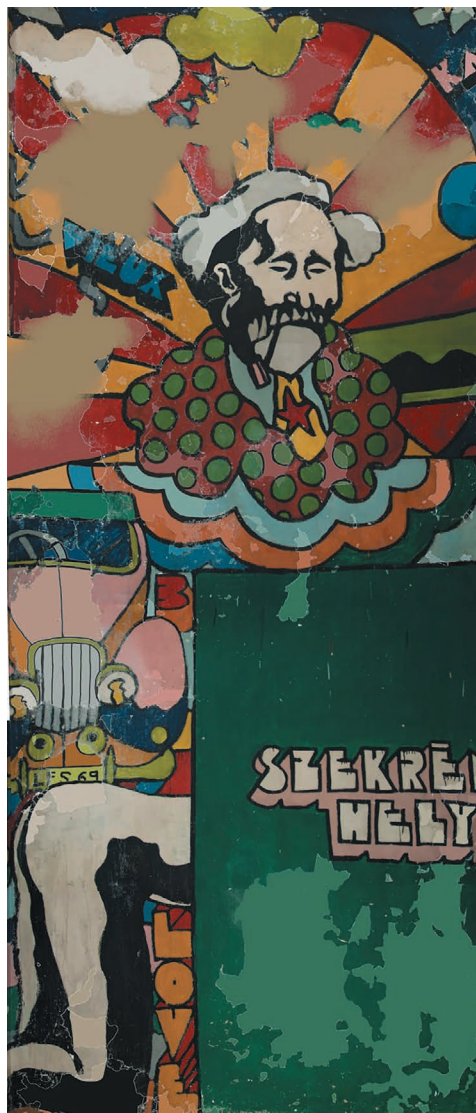
21. kép. Szimulációs retus.



22. kép. A művész visszafesti az automobil elveszett részeit a III. falon (Kürtösi Brigitta Mária felvétele).

A művész szerint a Marx mögötti ernyőforma színes sávjai mindenképp kiegészíthetőek voltak, a rajtuk lévő motívumok retusálását kellett megoldani. Erre készült többféle megoldási lehetőség: neutrális retussal, szimulációs retussal³⁵, ezek kombinációjával, és teljes rekonstrukcióval (23-27. kép.)

Mivel egy jelenleg is aktívan alkotó művész munkájáról van szó, az ő véleménye is meghatározó volt a retussal kapcsolatban. Kemény György – annak ellenére, hogy nem emlékszik pontosan az elvesztett részletekre majdnem 50 év távlatából, és így teljesen hiteles rekonstrukció nem készíthető a képről – szeretne volna, hogy egyetlen falképe teljes pompájában maradjon az utókorra. Ennek megfelelően született meg az a döntés, hogy a művész által jóváhagyott rekonstrukciós rajzok alapján készüljön el a Secco esztétikai kiegészítése.



23. kép. Hiányok a III. falon.

24. kép. “Semleges” retus a nehezen kiegészíthető motívumok közelében.

Kérdéses volt még a gyújtózsínor pontos elhelyezkedése, a végén a szikra formája, a bal sarokban a fehér felhő alakja, és a Marx feje melletti zöld folt rendeltetése. Utóbbi egy újabb színes felhőforma lehetett, de túl kicsi a többihez képest.

A fent ismertetett három esettel olyan restaurálásokat mutattunk be, ahol a kortárs képeket minél inkább az “eredeti” állapotukatba akarták visszaállítani. De akad ennek

³⁵ Brajer 2009.



25. kép. Szimulációs retus: a háttér és a motívumok is halványan jelennek meg. 26. kép. Szimulációs retus: a háttér beilleszkedően, a motívumok halványan jelennek meg. 27. kép. Teljes rekonstrukció.

az ellenkezőjére is példa, ilyen Alfaro Siqueiros *América Tropical* című falképe, ahol a lehető legkevesebb retus alkalmazták a Getty Intézet munkatársai.³⁶ Valamint olyan úttörő megoldások is születnek, mint a Harvard Egyetem kifakult Mark Rothko képei esetében, ahol a Massachusetts Institute of Technology kutatói projektorokkal, vetítéssel oldották meg, hogy a festmények látványa minél inkább az eredeti állapotukra hasonlítson³⁷, de ehhez nem kellett festéket felvinniük a képek felületére. A modern anyagok kiszámíthatatlansága és a festők kísérletező kedvének köszönhetően a jövő restaurátorainak egyre komplexebb problémákkal kell majd szembenézniük.

Köszönetnyilvánítás

A szerző köszönettel tartozik témavezetőinek, Kovácsné Gögös Ágotának és Bóna Istvánnak tanácsaikért és útmutatásaikért, valamint Kürtösi Brigitta Máriának a szakmai javaslatokért és önzetlen támogatásáért. Köszönet illeti továbbá Kőszeg Ferencet és Kemény Györgyöt, a Secco

tulajdonosát és alkotóját, akik tanácsaikkal segítettek és lelkesen támogatták a falkép restaurálását.

IRODALOM

- ALT, Jaroslav J. et al. (2010): The Restoration of the Ceiling Painting on the Vaulted Ceiling on the Intersection of the Nave and the Transept of the Church of the Assumption of Our Lady in Kutná Hora-Sedlec. In: *Artefakt: 2010, heritage restoration works in the region of Kutná Hora, kiállítási katalógus*, pp. 13-20.
- ARSLANOGLU, Julie (2004): Aquazol as Used in Conservation Practice. In: *WAAC Newsletter Volume 26, Number 1*, pp. 10-15.
- BEERKENS, Lydia et al. (2012): *The Artist Interview, For Conservation and Preservation of Contemporary Art, Guidelines and Practice*. Jap Sam Books, Heijningen.
- BRAJER, Isabelle (2005): Dilemmas in the Restoration of Wall Paintings: Conflicts between Ethics, Aesthetics, Functions and Values Illustrated by Examples from Denmark. In: *Die Kunst der Restaurierung – Entwick-*

³⁶ Rainer 2012.

³⁷ Stenger et al. 2016.

- lungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa. Ed. Schädler-Saub, U., ICOMOS, Journals of the German National Committee XXXX, pp. 122-140.
- BRAJER, Isabelle (2015a): To retouch or not to retouch? – Reflections on the aesthetic completion of wall paintings. In: *CeROArt* [Online], HS | Juin 2015, <http://journals.openedition.org/ceroart/4619> (2018.01.11)
- BRAJER, Isabelle (2015b): Values and the Preservation of Contemporary Outdoor Murals. In: Conservation Issues in Modern and Contemporary Murals. Ed. Sanchez Pons, M. – Shank, W. – Fuster Lopez, L., Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.
- BRAJER, Isabelle (2009): The simulative retouching method on wall paintings – striving for Authenticity or Verisimilitude? In: Journées d'étude APROA-BRK, pp. 100-109.
- BRANDI, Cesare (2005): Theory of Restoration, Nardini Editore, Firenze.
- CHIANTORE, Oscar – RAVA, Antonio (2013): Conserving Contemporary Art: Issues, Methods, Materials, and Research. The Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- CORZO, Miguel Angel (1999): Mortality Immortality? The Legacy of 20th-century Art. The Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- de COURLON, Céline – IVES, Simon – DREDGE, Paula (2015): Fields of colour: The conservation of matt, synthetic paintings by Michael Johnson. In: *AICCM Bulletin*, 36:2, pp. 136-146.
- ENGEL, Nina L. – ZUMBÜHL, Stefan (2015): An Evaluation Of Selected Retouching Media For Acrylic Emulsion Paint, In: *Journal of the American Institute for Conservation*, 54:4, pp. 224-237.
- von der GOLZ, Michael (2010): Alois Reigl's *Denkmalswerte*: a decision chart model for modern and contemporary art conservation? In: Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art. Ed. Schädler-Saub, U. – Weyer, A., Archetype Publications Ltd, London.
- M. C. HUMMELEN, Ijsbrand – SILLÉ, Dionne (2005) (szerk.): *Modern Art – who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Archetype, Amsterdam.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador (2010): The artwork that became a symbol of itself. In: Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art. Ed. Schädler-Saub, U. – Weyer, A., Archetype Publications Ltd, London.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador (2015): *Contemporary Theory of Conservation*, Routledge, London.
- ORMSBY, Bronwyn A. et al. (2007): Wet Cleaning Acrylic Emulsion Paint Films: An Evaluation of Physical, Chemical, and Optical Changes. In: *Modern Paints Uncovered*. Ed. Learner, Th. J. S. – Smithen, P. – Krueger, J. W. – Schilling, M. R., Getty Conservation Institute, Los Angeles, pp. 189-200.
- PAVIC, Mirta – MUNIVRANA, Martina (2018): View Though the Meander: A Study of Knifer's Oil Paintings from the 1960s. Poszter a Modern Oil Paints konferencián, Amszterdam, 2018. május 23-25.
- RAINER, Leslie (2003): The Conservation of Outdoor Contemporary Murals. In: Conservation, The GCI Newsletter, 18.2.
- RAINER, Leslie (2012): The Return of América Tropical. In: Conservation Perspectives. The GCI Newsletter, 27.2.
- RIEGL, Alois (1998): *Művészettörténeti tanulmányok*. Balassi Kiadó, Budapest.
- SCHÄDLER-SAUB, Ursula (2010): Conservation of modern and contemporary art: what remains of Cesare Brandi's Teoria del restauro? In: Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art. Ed. Schädler-Saub, U. – Weyer, A., Archetype Publications Ltd, London.
- SIMS, S. – CROSS, M. – SMITHEN, P. (2010): Retouching media for acrylic paintings. In: *Mixing and Matching: Approaches to Retouching Paintings*. Ed. Ellison, R. – Smithen, P. – Turnbull, R., Archetype Publications Ltd, London.
- STENGER, J. et al. (2016): Non-invasive colour restoration of Mark Rothko's Harvard murals using light from a digital projector. In: *Colour Change in Paintings*. Ed. Clarricoates, Rh. – Dowding, H. – Gent, A., Archetype Publications Ltd, London.
- van de WETERING, Ernst (2005): Conservation-restoration ethics and the problem of modern art. In: *Modern Art – who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*. Ed. Hummel, IJ. M. C. – Sillé, D., Archetype, London.

Az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-17-2 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.



EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTERIUMA

Mátyás Viktória Beatrix
Festményrestaurátor művész
8900 Zalaegerszeg, Mártírok útja 52.
Tel: +36-30-2236-308
E-mail: matyas.viktoria.rest@gmail.com

Beszámoló a műtárgyak esztétikai szempontból zavaró szőrmehiányainak pótlására tett kísérlet tapasztalatairól

Pápay Kornélia

Bevezetés

Egy – a szerző tanulmányai¹ idején – a bőrrestaurátor műhelybe került szőrös bőrből készült, erősen roncsolt műtárgy restaurálása² kapcsán felmerült problémák indították el az alább ismertetett kísérletet, mely a műtárgyak esztétikai szempontból zavaró szőrmehiányainak kiegészítési lehetőségeit kereste.

A gyakorlati feladatként kapott, viszontagságos utat bejárt bunda egy dél-dunántúli magángyűjtemény anyagából érkezett. A restaurálási tervben elsősorban az állagmegóvásra volt a hangsúly, ám később, a statikai megerősítést és a szabást helyreállító kiegészítéseket követően, a tárgy kinézetét nagyban befolyásoló szőrmék pótlásának lehetőségei is fókuszba kerültek.

A restaurálási gyakorlatban a minimális beavatkozás elvét követve, etikai szempontból vitathatók azok a megoldások, amelyek csupán esztétikai szempontokat vesznek figyelembe, ugyanakkor egyes esetekben a restaurálás céljai közé soroljuk a tárgy értelmezhetőségének elősegítését, s ebben a megjelenésnek is fontos szerep juthat.

Előzmények

Korábbi restaurálások beszámolóit átnézve a szőrmés bőrok kiegészítésének témakörét taglaló írások száma elenyésző. Azok a hazai publikációk, amelyekben a prémek említésre kerülnek³, legtöbbször a tisztítás, fertőtlenítés és konzerválás lehetőségeit részletezik, s kevés példát találunk bennük a kiegészítési megoldásokra. A fellelt adatok alapján, a pótlásokat a hiányos területeken ragasztással vagy varrással rögzítették, s a kiegészítésnél a műtárgyon használt anyagokkal azonos fajtól származó szőrök használata volt a legjellemzőbb. Azonban egyes szőrmetípusok beszerzése nemcsak napjainkban, hanem – a leírtak szerint – már az 1970-80-as években is nehézséget jelentett.

¹ Magyar Képzőművészeti Egyetem, Iparművészeti restaurátor specializációk, Textil-Bőrrestaurátor specializáció, IV. évfolyam.

² Bukovinai székely bunda restaurálása, Témavezető: Kissné Bendefy Márta. A munkában részt vevő hallgatók: Nagy Hajnalka, Nausch Emese, Pápay Kornélia, Perger Andrea, Serfőző Bianka.

³ Pl.: Torma 1975. pp. 199-214., Torma 1988. pp. 119-124., Szabolcs 1980. pp. 83-96., Horváth 1978. pp. 75-99.

A kísérlethez egy külföldi beszámolóban⁴ ismertetett technika adta a kiindulást. Rebecca Summerour munkájában – egy észak-amerikai indiánok által készített kesztyű restaurálása során – nemezeltővel nem szövött textíliába (poliészter) szurkált gyapjú és a műtárgyból kihullott eredeti szőrök alkották a kiegészítést, amit aztán bevasalható ragasztással rögzített a tárgyon.

Kísérlet szőrkiegészítésre alkalmas alapanyag előállítására

A kiegészítés tervezésekor az alábbi feltételek lehetőség szerinti együttállásának követelménye fogalmazódott meg.

Etikai szempontok

- A kiegészítés csak a legszükségesebb mértékű legyen.
- A műtárgyra nézve roncsolásmentes legyen.
- Reverzibilis legyen.
- Megkülönböztethető legyen.

Esztétikai szempontok

- A tárgy megjelenésébe illeszkedjen (szőr hosszúsága, hullámossága, finomsága, színe, fényessége, állapota).
- A tárgy értelmezhetőségét szolgálja.

Készítéstechnikai szempontok

- Hőhatás nélkül történjen.
- Természetes alapanyagok felhasználásával készüljön.
- Az alapanyag (gazdaságosan) beszerezhető legyen.
- Állatvédelemi szempontoknak is megfeleljen.

A technikai lehetőségek keresése közben a képző- és iparművészet, valamint a kézművesség egyes területeiből kifejlődő hobbiművészet (esetünkben a babakészítés, tűnemezés, kézi kártolás) képviselői is számos megoldás-

⁴ A forrásra Perger Katalin, a Néprajzi Múzeum munkatársa hívta fel a figyelmet: <http://blog.nmai.si.edu/main/2012/04/conservation-challenge-faux-fur.html>.

sal segítették a munkát. Tudástárként nyilvános video⁵- és képmegosztó⁶ webhelyek anyagai is felhasználásra kerültek. Az eszközöket és a szálanyagok többségét hazai webshopokban⁷ és külföldi online piactereken⁸ volt lehetőség beszerezni.

Eszközök

- kézi kártoló
- nemezelőtű
- szivacs
- üveglap
- ecset
- hajvasaló
- fém kötőtű
- olló.

Alapanyagok

A *szálanyagok* természetes színük szerint, illetve színezve – növényi színezékekkel⁹ és gyári színezéssel¹⁰ – kerültek felhasználásra. A szín mellett a változatos hosszúság, alak¹¹ és a megfelelő mintázat¹² kialakítására alkalmas anyagok kerültek listázásra. A kísérletben létrehozott szőrmeminták elkészítésénél a gyapjú, alj- vagy piheszőr, illetve a fedőszőr arányát, megjelenését, valamint a színezetet¹³ kellett figyelembe venni.

Felhasznált szálanyag fajták:

- állati eredetű szálak
- szőr
 - birka gyapjú
 - merino
 - dél-német
 - alpaka gyapjú
 - kutyaszőr
 - trimmelős fajták
 - nyírós fajták
 - mirigyváladék
 - tussah selyem
- emberi haj
- növényi eredetű
 - magszál
 - pamut
 - speciális szál
 - bambusz.

⁵ www.youtube.com.

⁶ www.pinterest.com.

⁷ www.alpaca.hu, www.fonalclub.hu.

⁸ www.etsy.com, www.ebay.com.

⁹ Mályva, dió, bodza (timsós pác).

¹⁰ Színszámok szerint vásárolható.

¹¹ Egyenes, ívelt, göndör stb.

¹² Különböző hosszúságú, színű, szerkezetű szőrszálak aránya.

¹³ Egyszínű (azonos színárnyalat), színátmenetes (fokozatos színárnyalat-váltás), kétszínű (hirtelen szín- vagy színárnyalat-váltás), sávos (eltérő színű szakaszok).

A *hordozók* kiválasztásánál fontos volt, hogy különféle vastagságú szövött- és nem szövött kelmék, valamint papírok is tesztelve legyenek, annak érdekében, hogy az eredeti bőrhöz harmonikusan illeszkedhessenek.

Felhasznált hordozó fajták:

- vászonszövet
 - lenvászon
 - kongré
 - molino
- japánpapír
 - vékony
 - vastag
- nemszött kelme
 - pamut fátyol
- filc
- bőr
 - vékony zsírcserzésű.

A *ragasztók* esetében szempont volt a restaurálásban használatos, különböző nedvességtartalommal illetve rugalmassággal rendelkező anyagok alkalmazása.

Felhasznált ragasztó fajták:

- Planatol¹⁴
- rizskeményítő.

Alkalmazott készítőtechnikák

Szálkeverés

A kiegészítő szőrmék természetes megjelenése, a különféle színűre színezett, eltérő hosszúságú, vastagságú szálanyagok keverésével vált elérhetővé. A szálkeverés a gyapjúfeldolgozás során párban használatos eszköz, úgynevezett kézi kártolókefék (1. kép) segítségével történt. A kártoló nyeles tábláin sok száz, rugalmas felületbe ágya-



1. kép. Kézi kártoló.

¹⁴ Poli(vinil-acetát) alapú vizes diszperziós ragasztó.



2. kép. Szálkeverés – kártolás előtt.



3. kép. Szálkeverés – első kártolás után.



4. kép. Szálkeverés – második kártolás után.

zott, vékony acéldrótból készült fog helyezkedik el, mellyel a gyapjútépés, azaz a szálak fellazításának, szálásításának folyamata könnyen elvégezhető. Kártolás közben a két kefével egymással szembe fordítva kell használni. A szálak a gördülő-húzó mozdulat hatására rendeződnek.¹⁵

¹⁵ Magyar Néprajzi Lexikon 2006., Digitális Tankönyvtár, gyapjútépés címszó.

Míg a kísérletben felhasznált különféle színű szőrök a kártolás előtt kusza kupacokban helyezkedtek el (2. kép), addig a kártolás után egymással párhuzamosan, a színek elkeveredve sokkal természetesebb hatást keltettek (3-4. kép). A szőrkiegészítések elkészítésénél az így létrejövő fátlyakat (5. kép) lehetett egymásra rétegezni, majd a hordozóra rögzíteni.



5. kép. Kártolással létrehozott, különféle színű szálátlyak.

Összedolgozás, rögzítés

A szálátlyak rögzítése szárazon, mechanikai módszerrel történt. Az összedolgozáshoz a nemező alátét felületére¹⁶ helyezett hordozóra sorakoztatott szőrrétegeket nemezőtüvel¹⁷, a felületre merőleges irányban kellett sűrűn megszurkálni (6. kép). A kísérlet során alkalmazott tűnemező technika esetében – szemben a vizesen történő nemezőelési eljárással – nem a szőrszálak külső pikkelyes rétegeinek köszönhető az anyag tömörödése¹⁸, hanem a



6. kép. Tűnemezőelés.

¹⁶ Háztartási szivacs.

¹⁷ Többféle méretben kapható.

¹⁸ Gyapjú esetében nedves lúgos közegben történő tűzéssel, a szőrszálon lévő pikkelyek összeakadásával tovább fokozhatjuk a tömörséget. Ezt a megoldást akkor alkalmazhatjuk, ha tudunk vizes öblítést alkalmazni az elkészült kiegészítésen.

speciálisan fogazott tűk segítségével lehet elérni azt. A folyamat lényege a szálpázmák áthúzása a rétegeken, illetve bevitele a rétegek belsejébe. Az előállított anyag minősége a tűésszámtól is függ.

A kísérlet során nyert eredmények és tapasztalatok

Szálásanyagok

A felhasznált szálásanyagok tekintetében megállapítható volt, hogy valamennyi tesztelt alapanyag jól használható a szálkeverésnél, azonban a tűzések csak akkor lettek tartósak, ha gyapjút is tartalmazott az adott minta. A finom növényi szálak rögzítésénél egy vékony gyapjúréteg is elegendő volt a tövek lefogására (7-8. kép). A rövidszőrű fényes szőrmék előállítását tűnt a legnehezebb feladatnak, de a műtárgyakon előforduló kopottabb felületű prémek kiegészítésére alkalmas alapanyag készítésére akadt sikeresnek tűnő megoldás (9. kép), amihez szükség volt az olyan fényesebb, vastagabb fedőszőrök használatára is, mint amilyenek a tesztelt kutyaszőrök (10. kép) voltak.



7. kép. A növényi szálásanyag (fehér) rögzítése gyapjú réteggel (okker) történt.



8. kép. A bambusz (fehér) finom szálait a tövénél rögzítő gyapjúréteg (okker).



9. kép. Kopottabb felületű prémek kiegészítése.



10. kép. Fedőszőr tincsek beépítése a fátyolba.

Ezek beágyazása szintén gyapjú segítségével történt. Az emberi haj jelen kísérletben nem váltotta be a hozzáfűzött reményeket, mert még a viszonylag erős hajszálak sem rendelkeztek a többi szálásanyaghoz hasonló tartással és alakíthatósággal.

Hordozók

Legjobb rögzülés a filc használata során volt tapasztalható (11. kép), s leginkább a japánpapír hordozók gyengültek meg a felhasználás során elszenvedett szúrások következtében (12. kép). Szövött textíliák esetében a sűrűbb szövődékekkel rendelkező, lágyabb anyagok hoztak jobb eredményt, bár a tűzések által előidézett száláthúzások itt erőteljesen befolyásolták a hátoldal képét. A kongré használatakor a rögzülés a hordozó és a szálásanyag között rossznak mondható volt, mert a két réteg mozgatás során könnyen különvált (13. kép). Mivel azonban a nemezelt rész stabilan egyben tartotta a szálakat, felmerült a lehetőség egy szinte hordozó nélkül kialakított kiegészítő anyag elkészítésére is, mely esetben a szőrszálak csupán egy lazán nemezelt gyapjú szövődékben kerültek rögzítésre (14. kép).



11. kép. Filc hordozóba tűzött szálak.



14. kép. Hordozó nélkül készült kiegészítés.



12. kép. Japánpapír hordozóba tűzött szőrök hátoldala.



15. kép. Tincsek alakítása.



13. kép. A kongré hordozóról levált nemezelt réteg.



16. kép. Ragasztott tincsek.

A nem összefüggő szőrpótlások kialakításához a különféle tincsek megformálására is kiterjedt a kísérlet. A birka és az alpaka gyapjából készült minták tövei tűnemezeléssel készültek. A hosszú tincsek nemezeléssel, nyírással, göndörítéssel¹⁹ könnyen alakíthatónak mutatkoztak (15. kép).

¹⁹ A fém kötőtűre tekert tincs alakja hajvasalóval rögzíthető.

Ragasztók

A szálfátyol rétegek ragasztóanyaggal történő rögzítésére is történtek próbák. A fátlyat üveglapra helyezve, a szélét ragasztóval vastagon átitatva, majd száradás után az üveglapról leválasztva, az elkészült alapanyagból kisebb-nagyobb tincseket lehetett vágni (16. kép) és hordozóra ragasztani (17. kép). A két tesztelt anyag közül a



17. kép. A hordozóra ragasztással rögzített fátýolréteg.

Planatol rugalmasabb, könnyebben alakítható eredményt hozott a rizskeményítővel ragasztott mintákhoz képest. Egyéb ragasztók próbája célszerű lehet, a jobb eredmény érdekében.

Összefoglalás

A szőrmék pótlása ugyan nem mindennapos gyakorlat a bőrrestaurálásban, ám előfordulhatnak olyan esetek, amikor mégis kívánatosá válik egy esztétikai megfontolású tárgykiegészítés. A zavaró szőrmehiányok pótlására tett kísérlet csupán egy, a témát érintő megközelítés tapasztalatait mutatja.

Az ismertetett módszerek a műtárgykiegészítésen kívül alkalmazhatók lehetnek tárgyrekonstrukciók készítésénél is azáltal, hogy a szükséges alapanyagok széles választékban elérhetők, könnyen alakíthatók, s így a szükséges szőrmék aránylag gyorsan, olcsón elkészíthetők.

Köszönetnyilvánítás

Szerző köszöni Kissné Bendefy Mártának a mindenkori támogatást és a kísérlet szorgalmazását.

A felvételeket a szerző készítette.

IRODALOM

BERNÁTH Andrea: Egy pár eszkimó gyermekcsizma restaurálása. In: ISIS Erdélyi Magyar Restaurátor Füzetek 6. Szerk. Kovács Petronella, Haáz Rezső Alapítvány, Székelyudvarhely, 2007. pp. 53-62.

HOCHBERG, Bette: Handspindles. Revised edition, B & B Hochberg, 1980.

HORVÁTH Mária: Jászsági hímzett suba restaurálása. In: Múzeumi Műtárgyvédelem 5. Szerk. Levárdy Ferenc, Múzeumi Restaurátor és Módszertani Központ, Budapest, 1978. pp. 75-99.

KEMENDI Ágnes: Festés növényekkel – Fonalak, textíliák. Cser Könyvkiadó és Kereskedelmi Kft., Budapest, 2017.

KISSNÉ BENDEFY Márta: Bőr anyagtan restaurátoroknak. Központi Múzeumi Igazgatóság, Budapest, 1990.

KISSNÉ BENDEFY Márta – B. PERJÉS Judit – TORMA László: Bőr anyagtan és konzerválás. Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, 1990.

OROSZ Katalin: Néprajzi bőrtárgyak kiállítása, tárolása, konzerválása. In: ISIS Erdélyi Magyar Restaurátor Füzetek 1. Szerk. Kovács Petronella, Haáz Rezső Alapítvány, Székelyudvarhely, 2001.

TORMA László (1975): Szőrmésbőrök tisztítása és konzerválása. In: Múzeumi Műtárgyvédelem 2. Szerk. Szabó Zoltán, Múzeumi Restaurátor és Módszertani Központ, Budapest, pp. 199-214.

TORMA László (1988): Bőr- és prémrestaurálás a budapesti Néprajzi Múzeumban. In: Múzeumi Műtárgyvédelem 19. Szerk. Sárközi Gabriella és Schaffler Mária, Múzeumi Restaurátor és Módszertani Központ, Budapest, pp. 119-124.

TÓTH Mária: A magyar emlősfauna szőrtani kézikönyve. Magyar Természettudományi Múzeum, Budapest, 2015.

SZABOLCS Péterné (1980): Berzencei hímzett ködmön restaurálása. In: Múzeumi Műtárgyvédelem 8. Szerk. Járó Márta és Dr. Párdányi Miklósné, Múzeumi Restaurátor és Módszertani Központ, Budapest, pp. 83-96.

KITE, Marion: Furs and furriery: history, techniques and conservation. In: Conservation of leather and related materials. Ed. Kite, M. – Thomson, R., Elsevier Ltd Oxford, 2006. pp. 141-169.

SUMMEROUR, Rebecca: Conservator's Challenge: Faux-Fur Trim for Athabaskan Mittens. <http://blog.nmai.si.edu/main/2012/04/conservation-challenge-faux-fur.html>

Pápay Kornélia

Textil-bőrrestaurátor művész

Janus Pannonius Múzeum

7621 Pécs, Felsőmalom u. 9.

Tel.: +36-70-207-2610

E-mail: papay.kornelia@jpm.hu

Legături de cărți tip corvina în colecția Bibliotecii Naționale Széchényi

Zsuzsanna Tóth

În anul 2018, dedicat comemorării regelui Matia Corvin, Biblioteca Națională Széchényi a organizat o expoziție grandioasă de legături corvina.¹ Cu această ocazie a fost reînnoit site-ul de internet Corvina² și a fost pregătit, pentru prima oară, relevul sistematic al ornamentației și al tehnicii de execuție a cărților corvina, păstrate în bibliotecă.³ Pe lângă aceste tipuri de legături au fost înregistrate și datele tuturor legăturilor de cărți din colecția bibliotecii Corvina, păstrate în Biblioteca Națională Széchényi. A fost notată starea actuală a cărților, indiferent de faptul că acestea s-au păstrat intact, ori au fost modificate, eventual schimbate. Cercetarea a avut ca scop cunoașterea tipului de legătură corvina și strângerea caracteristicilor acestora. Deși numărul legăturilor cercetate, disponibile în Biblioteca Națională Széchényi, constituie doar o mică parte din ansamblul cărților vechii bibliotecii Corvina, chiar și a exemplarelor păstrate în zilele noastre, am reușit să primim destule informații pentru a putea forma o imagine despre tipul de legătură. Pe baza cercetărilor, biblioteca regelui Matia dispunea de 2000-2500 de volume. Cea mai semnificativă îmbogățire a bibliotecii a avut loc în ultimul deceniu al domniei lui Matia, când aceasta a devenit un element reprezentativ pentru familia regală. Pornind de la cele mai recente cercetări⁴, pare că în această perioadă a funcționat și atelierul de legătorie și de copiere din Buda, în care au luat naștere manuscrise cu legături și ornamentație stilistic omogene. Din vechea colecție risipită a bibliotecii Corvina astăzi se cunosc 200 de volume, din care 40 de piese prezintă legături de piele tip corvina. Din aceste 40 de legături 12 se află în colecția Bibliotecii Naționale Széchényi. Pe lângă legături cu învelitoare de piele au fost pregătite pentru Matia și altele, de catifea și de mătase. În colecția Bibliotecii Naționale Széchényi se păstrează doar 4 legături de catifea (*foto 1-2*) și niciun volum cu învelitoare de mătase.

În perioada de funcționare de 10 ani a atelierului de legătorie (ori de numai 5 ani după anumiți cercetători) numai o parte a volumelor bibliotecii a primit învelitori

tipice legăturilor corvina, de piele aurită, ornate cu timbru sec, pictate și înzestrate cu aplicații decorative.

Această presupunere se bazează pe existența unor legături de epocă, provenite din biblioteca Corvina, dar care nu sunt legături tip corvina. Mulțumită relațiilor italiene strânse ale regelui Matia Corvin, au ajuns în Buda nu numai manuscrise și volume copiate, dar au sosit și miniaturisti și, cu certitudine, legători de carte. Nu se cunosc date referitoare la atelierul din Buda, însă există manuscrise realizate în Buda care au fost înzestrate cu legături, fapt ce demonstrează activitatea unui atelier local. Legăturile tip corvina au fost concepute pe baza modelelor mai timpurii, elementele de legătură și tehnica de ornamentație se regăsesc pe legăturile italiene renaștentiste, din care au ajuns exemplare și în biblioteca Corvina, și câteva se păstrează și în zilele noastre (Biblioteca Națională Széchényi Cod. Lat. 344., Cod. Lat. 415., Cod. Lat. 418. și volumul Armadio. I. No. 1 din colecția Trezoreriei și Bibliotecii Diecezane din Győr). Pe aceste legături se observă aplicații decorative aurite, șnituri (tranșe) aurite și poansonate, ornamente împletite, realizate prin tehnica timbrului sec, împletitură în formă de romburi pe câmpurile cotorului, și în mod firesc, dispunerea centrală a motivelor ornamentale. Tehnica de legare este aproape identică cu cea a legăturilor corvina (*foto 3-4*).

Trebuie amintit și faptul că aceste legături de import nu alcătuiesc un grup total închis și omogen. În legătoria din Buda au reușit să preia și să folosească elementele de legare în așa fel, încât să creeze un grup de legătură distinctă și spectaculoasă. Nu deținem informații referitoare la numărul lucrătorilor atelierului, acesta putea funcționa atât cu un singur legător, cât și cu mai mulți. Tehnica de legătură a codicelor nu este în totalitate omogenă. Micile diferențe și variații pot fi datorate atât timpului trecut între execuții, cât și diferenței de experiență a legătorilor, respectiv ucenicilor îndrumați de un meșter.

În cele ce urmează, vor fi prezentați pașii de legare a cărților, cu scopul de a cunoaște caracteristicile tipului de legătură corvina.

Mai întâi au fost pregătite forzațuri pentru filele ordonate. Forzațurile sunt cele mai sensibile elemente ale cărților, ceea ce îngreunează de multe ori identificarea structurii originale a acestora. De regulă sunt alcătuite dintr-o pereche de file, cusute la celelalte file. În general filele exterioare, ori ambele file de forțaț, sunt tăiate la dimensiuni mai mici decât foile blocului de carte. În anu-

¹ Expoziția intitulată „Atelierul din Buda al Bibliotecii Corvina” a fost deschisă între 6 noiembrie 2018 - 10 februarie 2019.

² <https://www.corvina.oszk.hu/>.

³ Relevul a fost efectuat de către Andrea Vilcsek și de autor.

⁴ Zsupán – Földesi 2018.

mite cazuri, filele posterioare, parțial scrise ale codicelor îndeplinesc funcția forzațului. De obicei forzațurile sunt mobile și se presupune că nici nu au fost lipite pe coperti. Urmele lipirii forzațului se observă doar în cazul cărții corvina Cod. Lat. 241., legată în catifea, sub forma unui strat alb, pe partea interioară a copertilor (foto 5).

Blocurile de cărți au fost cusute cu puncte de împunsătură pe nervuri (binduri) duble din piele albă. Suporturile capitalbandurilor au fost realizate de asemenea din piele și fixate separat pe file, prin cusături care depășeau punctul de împunsătură cu aprox. 1 cm. Suporturile sunt executate de obicei din benzi de piele albă, cu excepția codicelui cu numărul Cod. Lat. 345., unde s-a folosit piele de culoare maro. Câmpurile dintre nervurile cotorului, precum și părțile de cap și de picior ale acestuia, au fost cașurate cu piele albă. Bucățile lipite acoperă în întregime câmpurile dintre nervuri, și depășesc lățimea cotorului doar cu 5-7 mm (foto 6).

În cazul codicelor cercetate fixarea suporturilor de capitalband s-a realizat prin stratul cașurat. Capitalbandurile au fost cusute cu culori similare pe legăturile de piele și de catifea, dar prin diferite cusături. Cusătura a fost efectuată cu ațe de broderie de mătase de culoarea cărnii și verzi. Într-un singur caz s-a demonstrat folosirea firului de argint aurit, răsucit în jurul unui fir suport.⁵ Legăturile de piele păstrate în Biblioteca Națională Széchényi prezintă capitalbanduri etajate (foto 7), iar cele cu învelitori de catifea au capitalbanduri brodate cu motiv de os de pește (foto 8-9). Însă, este posibil ca alegerea tipului de cusătură al capitalbandurilor să nu fi fost strâns legată de materialul de învelire. Capitalbandul etajat al codicelui Cod. Lat. 345. a fost cusut doar cu fir metalic și de culoare a cărnii.

Ornarea șniturilor este diferită la legăturile de piele și de catifea. În cazul legăturilor de piele toate cele trei șnituri sunt poansonate și aurite. Motivele poansonate sunt de multe ori greu de identificat. Sunt alcătuite din elemente mici, repetate, aranjate în mai multe rânduri, ori formează o împletitură de romburi, cu elemente poansonate în diviziuni. De-a lungul copertilor și paralel cu acestea se observă de obicei rânduri din puncte poansonate, care încadrează ornamentele principale.

Șniturile legăturilor de catifea sunt aurite, pictate și poansonate (foto 10-11). Pe suprafețele aurite sunt pictate ghirlande de flori, identice pe partea de cap și de picior a cărților. Elementele pictate ale ghirlandelor de flori sunt conturate prin poansonare. Liniile poansonării formează și motive noi (foto 12). Pe tranșa verticală (laterală) se găsește numele autorului și titlul prescurtat, care sunt încadrate și îmbogățite pe cele două laturi cu ghirlande de flori. După poziția inscripțiilor se poate afirma că legăturile de catifea au fost păstrate în poziție orizontală, cu partea de tranșă laterală spre exterior. Direcția tălpilor de litere nu este uniformă, acestea se orientează ori spre coperta anterioară, ori spre cea posterioară. Tranșele sunt

uzate, ornamentul pe alocuri este abia vizibil, suprafețele pictate se limitează doar la puține culori. Șnitul corvinei Cod. Lat. 529., păstrat în stare mai intactă, arată totuși o cromatică mai bogată (este posibil că inițial șniturile erau mai colorate). Plasticitatea ornamentului vegetal a fost mărit prin nuanțare, părțile cu lumini maxime au fost accentuate cu alb. Acest tip de ornamentare a șniturilor este caracteristic atelierului din Buda și distinge legăturile de catifea (de regulă neîmpodobite) de celelalte tipuri de legături.⁶

Copertile cărților studiate au fost executate uniform din lemn de fag, cu canturi late. Partea interioară a copertilor a fost teșită (tăiată oblic) de-a lungul șniturilor, contrar cu părțile de lângă cotor, unde doar în puține cazuri au fost teșite pe o suprafață îngustă. Latura exterioară a copertilor este teșită abrupt de-a lungul cotorului în toată grosimea lemnului, iar pe celelalte laturi, marginile lemnului sunt răzuite doar parțial și neuniform, prin care primesc un aspect puțin bombat.

În anumite cazuri această formă convexă nu este sesizabilă. Finisajul copertilor de lemn este diferit, unele sunt netezite, iar pe altele se observă urme de unealtă, mari și accentuate. Nervurile au fost fixate pe coperti în două feluri: ori în șanțul de pe latura exterioară a copertilor din lemn, ori au fost introduse prin locașul format pe muchia scoarțelor și apoi fixate în adâncitura creată pe latura exterioară a copertilor. Au fost pregătite locașuri în laturile copertilor și pentru curelele din piele sau din material textil, menite să închidă cărțile. Închizătorile au fost fixate pe coperti, în adâncituri similare. Locașurile de fixare a suporturilor de capitalband constituiau șanțurile pornite dinspre colțul copertilor de lemn, pe latura exterioară a acestora. Fixarea nervurilor și a suporturilor de capitalband pe coperti putea fi realizată prin cuie de fier, de alamă ori de lemn, și în mod combinat.⁷ Capetele bucăților de piele, folosite la cașurarea cotorului, au fost lipite pe suprafețele teșite ale copertilor din lemn. Cotorul cărților este drept, dar este posibil ca inițial să fi fost puțin bombat.

Legăturile de catifea sunt neornate. Învelitorile sunt executate din catifea tunsă de culoare mov și roșie.⁸ Cele de culoare mov prezintă dungi neuniforme de culoare mai închisă și mai deschisă, precum și în nuanțe de roz. Pe ainslagul codicelor Lat. 234. și Lat 121. s-a păstrat marginea țesăturii de catifea, care după culoarea și modul de țesere pare să fie de calitate înaltă.⁹ (foto 14) Marginile țesăturilor păstrate, de culoare roșie și mov sunt de calitate

⁵ Firul metalic al codicelui tip corvina Cod. Lat.121. a fost analizat de către restauratoarea Enikő Sipos, în 1988.

⁶ Zsupán – Földesi 2018. pp. 131-132.

⁷ Studiarea modului de fixare a nervurilor și a suporturilor de capitalband a fost posibil doar în cazul legăturilor deteriorate și pe baza documentațiilor anterioare.

⁸ Informația provine de la Andrea Várfalvi, artist-restaurator al Muzeului Național al Ungariei (Centrul Național de Restaurare și de Formare a Restauratorilor).

⁹ Landini 2017.

identică și cu mare probabilitate sunt materiale de import, confecționate în același atelier.

Învelitoarea legăturilor de piele este executată din piele de capră de culoare brun-roșiatică. Culoare este dată de metoda tăbăcirii pielii și de colorarea acesteia. Învelitoarea de obicei era tăiată strict la mărime; în cazul codicelui Lat. 438., aceasta, pe o suprafață mică, nici nu acoperă muchia copertei din lemn (*foto 15*). Poate acest lucru explică de ce nu au fost tăiate marginile subțiate ale pielii, ci lăsate neuniform pe zonele de aînșlag. Colțurile sunt tăiate, în cele mai multe cazuri se observă pe suprafața copertei de lemn urmele de tăiere a pielii (*foto 16*). Colțurile legăturilor de catifea sunt similar finisate.

Codicele au fost înzestrate cu câte patru perechi de închizători, închiderea se realiza pe coperta posterioară. Legăturile corvina dețin tipul de închizătoare cu cârlig, răspândit în sudul Alpilor (*foto 17*). Specificul acestor închizători, executate din plăci de alamă, este forma rulată a capetelor plăcilor aflate pe coperte, prin care s-au format cilindrii în care s-au putut agăța perechile închizătorilor, aflate pe curele din piele sau benzi textile. Închizătoarea legăturilor tip corvina este diferită în cazul învelitorilor de piele și de catifea, în ciuda faptului că tipologic sunt identice. Pe copertile posterioare ale legăturilor de catifea, apare din grupa de închizătoare cu cârlig, destul de variată, numai cea cu trei lobi în trei variațiuni (*foto 18*). Formele pot varia și în cazul unei singure legături (Biblioteca Națională Széchényi, Cod. Lat. 241.). În cazul codicelui învelite în catifea, închiderea s-a realizat prin intermediul benzilor textile, care s-au păstrat doar fragmentar. Închizătorile metalice, aflate pe acestea, cu timpul au dispărut. Aceste închizători, indiferent de perechile de pe coperte, presupunem că aveau forme simple, dreptunghiulare. Au fost executate din plăci îndoite și cu capete răsucite în formă de cârlig. Benzile de textil au fost introduse și fixate între plăcile metalice îndoite. Fragmentele de benzi din textil păstrate, au fost realizate prin tehnica țeserii cu tăblițe/plăcuțe/cartele¹⁰, împodobite cu motive țesute și cu ciucuri pe cele două margini (*foto 19*). Benzile au fost fixate pe coperte fără plăci de acoperire, numai cu cuie de fier cu capete convexe. Benzile sunt verzi pe legăturile de catifea de culoare mov și pe cele de catifea roșie capătă culoarea roșu-închisă.

Pe o legătură de catifea roșie, păstrată în colecție, găsim închizători unice, de orfevrărie. Acestea au fost executate din argint turnat, apoi aurite prin amalgamare. Apar atât pe copertile anterioare cât și pe cele posterioare și închipuie câte un delfin care înconjoară o stemă. Stemele smălțuite, realizate de asemenea pe suport de argint, au fost de regulă incrustate în închizători. Incrustațiile nu au fost aurite prin amalgamare, de aceea chenarele înguste, vizibile, sunt de culoare argintie. Ilustrațiile sunt de două feluri; reprezintă corbul lui Matia Corvin ori stema ungaro-cehă unită (*foto 20-21*). Benzile textile cu terminații

metalice se legau pe o parte prin sistem de balama la închizătorile de pe coperta anterioară, pe cealaltă parte se agățau prin cârlige pe muchia închizătorilor de pe coperta posterioară (*foto 22*). Perechile de închizători au fost marcate cu semne incizate (*foto 23-24*).

Închizătorile legăturilor de piele se încadrează de asemenea în tipul închizătorilor cu cârlig, dar tehnica de execuție a acestora este tipică, caracteristică doar pentru legăturile corvina. Plăcile metalice simple, dreptunghiulare ale închizătorilor au fost fixate în locașurile, formate special în copertile de lemn, anterior aplicării învelitorii de piele. În așa fel acestea au fost acoperite cu piele (*foto 25-26*). Poziția închizătorilor pe marginea copertilor era dată doar de o suprafață bombată, în care se agăța perechea închizătorii odată cu închiderea cărții (*foto 27*). Benzile textile ori curelele din piele au fost fixate pe coperte, de asemenea, înainte de învelirea în piele, astfel, fixarea acestora este invizibilă. În cazul legăturilor de piele am găsit atât fragmente din benzi textile cât și din curele de piele. Pe baza acestor fragmente se poate constata că, curelele de piele au fost pliate. Benzile textile au fost țesute, asemănător celor prezente pe legăturile de catifea, prin tehnica țeserii cu tăblițe/plăcuțe. Au fost împodobite sau nu cu motive ornamentale țesute și eventual erau înzestrate cu ciucuri. Au fost executate în culorile roșu, verde și probabil mov-albăstrui (cea din urmă este greu de identificat datorită stării fragmentare a benzii). Închizătorile păstrate prezintă formă tipică, dreptunghiulară, sunt îndoite și puțin ornate (*foto 28*). Fixarea închizătorilor pe benzile textile s-a realizat prin intermediul cuielor de alamă. Închizătorile și benzile au fost fixate pe coperte, sub învelitoare, cu cuie de alamă ori de lemn (*foto 29*).¹¹

Ca rezultat, fixarea elementelor componente ale închizătorilor nu sunt vizibile pe legături și în așa fel nu deranjează unitatea estetică a ornamentației. Învelirea în piele și ornarea pielii, în mod excepțional, a fost anticipată de fixarea închizătorilor, benzilor și curelelor; altfel, împodobirea benzilor textile putea fi mai dificilă.

Legăturile tip corvina sugerează pompă și bogăție, prin copertile aurite, argintate, împodobite în tehnica timbrului sec, cu aplicații decorative și prin suprafețe pictate. Aceste tehnici se găseau deja pe legăturile italiene renascentiste, dar nu se cunosc piese atât de bogat aurite cum sunt legăturile corvina.

Ornamentația copertilor anterioare și posterioare este identică, cu excepția că pe partea de cap a copertei posterioare apare inscripția cu numele autorului și prescurtarea titlului. Acest lucru, împreună cu modalitatea de închidere a închizătorilor spre coperta posterioară, arată poziția păstrării cărților. Acestea au fost așezate pe latura anterioară cu scopul de a permite descifrarea inscripției. Legăturile pot fi ornate de obicei: cu un motiv central accentuat, cu cinci cercuri, cu elemente arhitectonice ori cu motive re-

¹⁰ Identificarea a fost realizată de Rebeka Nagy, artist-restaurator textile al Muzeului de Arte Aplicate.

¹¹ Folosirea cuielor din lemn în legătoria de carte este considerată excepțională, fixarea închizătorilor, a benzilor și a curelelor se efectuează de regulă cu cuie metalice.

petitive (*foto 30a-30b*).¹² În colecția Bibliotecii Naționale Széchényi nu se păstrează nicio legătură ornată cu motive repetitive, nici cu elemente arhitectonice. O singură excepție constituie acea legătură de carte (Cod. Lat. 417.) care a fost realizată pentru Matia Corvin, dar învelită doar mai târziu, pentru Vladislav, urmărind cu mare probabilitate modelul legăturilor cu motive arhitectonice ale vechii biblioteci Corvina.¹³ Însă ornarea s-a realizat cu timbre diferit gravate și cu motive identice ori similare. Între legăturile împodobite cu cinci cercuri se găsește un singur exemplar în colecție (Cod. Lat. 345.) (*foto 30b*). În acest caz, fondul pictat al celor patru cercuri apare mult mai accentuat decât la legăturile ornate cu motive centrale accentuate. Pe această legătură găsim aplicație de piele lipită, pictată în culoare vie, care este mai subțire decât pielea învelitorii și sub care pielea învelitorii a fost îndepărtată în întregime. Scutul de stemă nu apare în centrul ornamentației ci este așezat pe partea superioară a chenarului.

Pe cele mai multe legături ornamentația este dispusă central, corespunzând normelor tehnicii de decorare dezvoltate în Renaștere. Câmpul central este delimitat de chenare consecutive. Numărul chenarelor încă nu este foarte mare¹⁴, câmpul central acoperă o parte considerabilă a copertii.

Aspectul copertilor cu ornamentație dispusă central este destul de similar, însă nu găsim două piese identice. Copertile sunt împodobite cu chenare compuse din rânduri de cercuri duble, aurite, aplicate. Chenarele mai prezintă câte o linie pe cele două laturi, efectuate în tehnica timbrului sec. Pe partea de cap a copertii posterioare, în locul acestui chenar din cercuri duble, apare inscripția cu titlul. Următorul câmp de chenar, mai îngust, este format dintr-o împletitură de motive, realizată cu timbru sec. Diviziunile împletiturii sunt decorate cu aplicații pictate ori aurite, în formă de cerc simplu sau dublu (*foto 31*). Acest chenar este de obicei mai lat pe partea de cap și de picior și mai îngust de-a lungul laturilor verticale (longitudinale). Următorul chenar, marcat prin linii poleite, delimitează câmpul central, în care se vede ornamentul central cu linii cu caracter oriental, cu stema în mijloc.

Pe majoritatea legăturilor apare stema ungaro-cehă unită a lui Matia Corvin. Pe aceste steme conturul și liniile de divizare în sferturi ale scutului au fost pictate în albastru, tăieturile câmpurilor au fost argintate cu timbru sec, și contururile leilor par să fi fost la fel argintate (*foto 32-34*). Aspectul actual întunecat diferă semnificativ de cel inițial. Stema familiei lui Matia Corvin apare pe un singur volum (Cod. Lat. 425.) și ilustrează corbul negru cu inelul de aur în cioc ce stă pe o creangă aurită aflată pe un scut albastru (*foto 33*). În ambele variante, deasupra stemei, apare coroana aurită cu căptușeală albastră. De la

partea inferioară a stemei pornesc în linii radiale ghirlande de vrejuri florale, care umplu motivul central, și care au fost realizate prin folosirea timbrului singular.

Tufele de flori ale motivului central sunt compuse atent, pe simetrie axială. În colțurile câmpului central sunt așezate colțare cu închideri arcuite, care se potrivesc cu liniile câmpului central. Câmpul central este înconjurat de un chenar din benzi aurite, ori șiruri de aplicații de cercuri duble. Cercurile duble pot apărea în șiruri multiple, ori încadrate cu un chenar din linii poleite, sau liber de-a lungul chenarului aurit, urmărind linia motivului central. Aplicațiile mai mari de cercuri duble pot fi aurite ori pictate pe un fond de piele deosebit de subțire și albă sau de altă culoare deschisă. Apar în culori albastre și verzi (într-un rând apare doar una dintre culori). Aplicațiile de cercuri simple sau duble, de dimensiuni mai reduse, apar de regulă în mod aleatoriu între golurile ornamentului împletit; ele pot fi pictate ori aurite. Culoarea acestora nu este identificabilă, de obicei se observă doar fondurile decolorate, uzate (*foto 35-36*). Pe anumite suprafețe putem vedea schițele de pregătire a ornamentului: liniile mediatore zgâriate, care corespund cu axele de simetrie ale copertii, liniile ajutoare și de cadru pentru inscripție, precum și cele trase în mijlocul șirurilor de cercuri duble (*foto 37*).

Cotorul cărților este decorat doar în tehnica timbrului sec. Nervurile și capitalbandul sunt accentuate de liniare triple care nu trec peste lățimea cotorului ci formează împreună cu liniarele verticale de-a lungul copertilor chenarele câmpurilor cotorului. Câmpurile cotorului sunt decorate cu liniare transversale așezate mai dens sau mai rar formând o împletitură de romburi cu rozete în micile diviziuni. Liniare apar și între nervurile duble, acestea împreună cu liniarele de-a lungul laturii exterioare a nervurilor, acoperă urmele sforilor folosite la formarea, accentuarea pielii pe nervuri.

Ornarea legăturilor cunoscute de tip corvina s-a efectuat cu 47 de timbre; unele dintre ele nu apar pe legăturile corvina păstrate în colecția Bibliotecii Naționale Széchényi.

Pe mai multe codice putem observa urmele de fixare a unui lanț. Forma și dimensiunile amprentelor este identică. Pare că aceste lanțuri nu au fost adăugate cărților în biblioteca Corvina, ci ulterior, când acestea au ajuns într-o altă colecție.

Tehnica de legare a cărților corvina se încadrează în grupa legăturilor italiene renascentiste, dezvoltată pe teritoriile din sudul Alpilor, dar în același timp formează un grup separat care, prin preluarea câtorva elemente, continuă atât tradiția bizantină, cât și cea orientală, ajunsă din Imperiul Otoman. Influența orientală este sesizabilă în special la motivele folosite la ornamentație și în bogăția auririi. Extinderea Renașterii în Ungaria se datorează în special Curții Regale, și relațiilor strânse cu Italia, prin care au ajuns în țară legături de cărți italiene, care împreună cu activitatea atelierului din Buda, au influențat atelierile locale, care operau încă cu elemente gotice. Ca rezultat, tradiția legăturilor gotice se continuă împreună

¹² Gottlieb 1910.

¹³ De ex. Viena, ÖNB, Cod. 656.

¹⁴ În cazul legăturilor germane renascentiste răspândite puțin mai târziu în zonele situate la nord de Alpi, numărul chenarelor poate fi mult mai mare, iar câmpul central este de dimensiuni mai reduse.

cu formele noi și se dezvoltă legăturile maghiare renescentiste. Legăturile gotice mai vechi, cu aspect robust, devin mai filigrane. Teșirea laturii interioare a copertilor devine caracteristică, canturile sunt mărite și apar noi motive decorative renescentiste ce se întrepătrund cu motivele gotice favorite.

Pe aceste legături regăsim aurirea, aplicațiile de piele și suprafețele pictate, dar în măsură mult mai redusă decât în cazul legăturilor corvina. Legăturile sunt împodobite mai ales prin tehnica timbrului sec. Legăturile de cărți urmăresc de obicei tradiția de legătorie provenită dinspre regiunile din nordul Alpilor, dar preiau și din elementele folosite la Curtea Regală. Nu s-a extins metoda de închidere a cărților pe latura posterioară, nu s-au mai folosit cele patru perechi de închizători, nu se vor mai folosi benzile textile și nici tipul de închizătoare cu cârlig. Realizarea legăturilor maghiare renescentiste a luat sfârșit odată cu invazia turcilor, evenimentele din Mohács și cucerirea orașului Buda. În perioada amintită s-a desființat și biblioteca regală și a avut loc risipirea totală a colecției.

Schimbările în legătorie au început nu numai ca rezultat al influenței stilului renescentist, ci mai mult în urma extinderii tipografiei de carte de la sfârșitul secolului al XV-lea. Cantitatea exemplarelor de cărți a crescut imens, ceea ce a adus o schimbare marcantă în întreaga Europa pe la începutul anilor 1500, indiferent de diferențele stilistice.

Fotografiile și ilustrațiile au fost realizate de autor.

Realizarea studiului a fost sprijinită de Biblioteca Națională Széchényi prin zilele de cercetare oferite pentru autor.

BIBLIOGRAFIE

- GOTTLIEB, Teodor (1910): *Bucheinbände*. K.K. Hofbibliothek, Wien, pp. 8-11.
- JAKÓ Zsigmond: *Írás, könyv, értelmiség*. Kriterion könyvkiadó, Bukarest, 1977. pp. 169-179.
- B. KOROKNAY Éva: *A vaknyomásos corvina kötésekéről*. In: *Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvei III-IV*. 1959. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1960. pp. 157-168.
- B. KOZOCSA Ildikó: *Hogyan kötötték be Mátyás király kódexeit?* In: *Magyar Iparművészet*, 1998. 1. pp. 64-67.
- B. KOZOCSA Ildikó: *Adalékok Mátyás király kódexinek kötéséhez*. In: *Műtárgyvédelem* 27. 2000. pp. 101-110.
- LANDINI, Roberta Orsi (2017): *The Velvets in the Collection of the Costume Gallery in Florence – I Velluti nella collezione della Galleria del Costume di Firenze*. Abegg-Stiftung – Edizioni Polistampa, Riggisberg, Firenze.
- MIKÓ Árpád (2008): *Mátyás corvinái a nemzet könyvtárában*. Kossuth Kiadó, Országos Széchényi Könyvtár.
- ROZSONDAI Marianne (2004): *A Corvin Mátyás számára készített aranyozott bőrkötésekről*. In: *A holló jegyében*. Szerk.: Monok István, Corvina Kiadó, Országos Széchényi Könyvtár, pp. 193-210.
- ROZSONDAI Marianne (2002): *Kinek készült valójában Nagylucsei Orbán Psalteriuma? / Wem wurde eigentlich das Psalterium von Orban Nagylucsei hergestellt?* In: *Jubileumi csokor Csapodi Csaba tiszteletére*, Argumentum kiadó, pp. 233-249.
- TÓTH Zsuzsanna: *A corvina-kötések kötésteknikája az Országos Széchényi Könyvtár corvinái alapján*. <https://corvina.hu/hu/a-corvinakrol/tortenet/konyvkotes/> (2018).
- VILCSEK Andrea: *A corvina-kötések díszítésének általános jellemzői*. <https://corvina.hu/hu/a-corvinakrol/tortenet/konyvkotes/> (2018).
- ZSUPÁN Edina – FÖLDESI Ferenc (2018): *A Corvina könyvtár budai műhelye. Kiállítási kalauz*. Országos Széchényi Könyvtár, Budapest.

Zsuzsanna Tóth

Restaurator hârtie și carte

Artist-restaurator lemn și mobilier

Biblioteca Națională Széchényi

1014 Budapesta, Piața Szent György 4-6.

E-mail: tothzsuzsanak@gmail.com

LISTA FOTOGRAFIILOR

- Foto 1.* Legătură tip corvina învelită cu catifea.
- Foto 2.* Legătură tip corvina învelită cu piele.
- Foto 3.* Legătură italiană renescentistă. Cod. Lat. 344.
- Foto 4.* Legătură italiană renescentistă. Armadio.I. No. 1.
- Foto 5.* Urmele lipirii forțașului pe scoarța cărții. Cod. Lat. 241.
- Foto 6.* Desenul schematic al legăturii tip corvina.
- Foto 7.* Capitalband etajat. Cod. Lat. 370.
- Foto 8.* Capitalband cu broderie de „os de pește”.
- Foto 9.* Reconstrucție cromatică a capitalbandului.
- Foto 10.* Desenul tranșei (șnitului) superioare. Cod. Lat. 234.
- Foto 11.* Desenul tranșei laterale. Cod. Lat. 234.
- Foto 12.* Poansonare pe șnit, în jurul motivului pictat. Cod. Lat. 234.
- Foto 13.* Desenul ilustrează șanțul pregătit pentru capitalband, precum și metoda de fixare a bindurilor pe scoarță prin locașurile formate pe muchia copertii.
- Foto 14.* Marginea învelitorii de catifea. Cod. Lat. 121.
- Foto 15.* Muchia copertii rămasă fără învelitoare. Cod. Lat. 438.

- Foto 16.* Colțul învelitorii cu urmele tăieturilor. Cod. Lat. 425.
- Foto 17.* Forma caracteristică a tipului de închizătoare cu cârlig.
- Foto 18.* Închizătoare cu trei lobi pe scoarță, în jur se observă textura dungată a catifelei. Cod. Lat. 234.
- Foto 19.* Fragment dintr-o bandă ornată cu motive țesute și înzestrată cu ciucuri, care a fost țesută cu tăbliță și fixată pe scoarță prin cuie de fier. Cod. Lat. 234.
- Foto 20.* Închizătoare ornată cu stema cu corb a familiei regelui Matia Corvin. Cod. Lat. 121.
- Foto 21.* Închizătoare ornată cu stema ceho-maghiară a lui Matia Corvin. Cod. lat. 121.
- Foto 22.* Curea fixată pe coperta anterioară cu sistem de balama. Cod. Lat. 121.
- Foto 23.* Cele două plăci metalice ale balamalei sunt marcate identic. Cod. Lat. 121.
- Foto 24.* Perechea închizătorii marcată pe coperta posterioară. Cod. Lat. 121.
- Foto 25.* Șanțul format pe scoarță pe exemplarele de corvina legate în piele.
- Foto 26.* Închizătoarea umple locașul creat în scoarță.
- Foto 27.* Închizătoare acoperită cu piele. Cod. Lat. 358.
- Foto 28.* Închizătoare simplă. Cod. Lat. 370.
- Foto 29.* Capetele cuielor din lemn menite să fixeze curelele, vizibile pe partea interioară a coperților. Cod. Lat. 429.
- Foto 30. a.* Coperțile codicelor de legături tip corvina cu ornament central accentuat.
Rând superior: Cod. Lat. 370., Cod. Lat. 358., Cod. Lat. 428.
Rând inferior: Cod. Lat. 425., Cod. Lat. 160., Cod. Lat. 423.
- Foto 30. b.* Coperțile codicelor cu ornament central accentuat și coperta codicelui cu legătură tip corvina, ornat cu cinci cercuri.
Rând superior: Cod. Lat. 422., Cod. Lat. 427., Cod. Lat. 429.
Rând inferior: Cod. Lat. 438., Cod. Lat. 414., Cod. Lat. 345.
- Foto 31.* Fragment dintr-o copertă pictată și ornată cu intarsie de piele. Cod. Lat. 345.
- Foto 32.* Stema ceho-maghiară unită a lui Matia Corvin. Cod. Lat. 370.
- Foto 33.* Stema de familie a lui Matia Corvin. Cod. Lat. 425.
- Foto 34.* Urme de culoare albastră de-a lungul conturului stemei. Cod. Lat. 422.
- Foto 35.* Aplicații pictate și aurite pe copertă. Culoarea aplicațiilor dintre ornamentul împletit nu poate fi identificată, dar pare posibil că la origine se diferențiau clar de fond. Cod. Lat. 414.
- Foto 36.* Cercurile duble, aplicate, au fost tăiate din piele vopsită în albastru deschis. Cod. Lat. 370.
- Foto 37.* Zgârietură menită să marcheze axa ornamentului. Cod. Lat. 160.
- Foto 38.* Ornamentația cotorului cu urmele fixării sforilor răsucite, vizibile sub piele.

Traducere: Júlia András-Tövissi

Fetița cu cunună din epoca ocupației otomane. Reconstrucția cununii din Gödöllő

Boglárka Lengyel

În ziua de 11 octombrie 1967, la Gödöllő, a avut loc o săpătură de salvare, legată de introducerea unei conducte de alimentare cu apă între capela castelului și drum. Odată cu săparea unui șanț de 19 m lungime, în direcția SV-NE, a fost tăiat și un grup de morminte cu schelete. În cimitirul cu un singur strat, mormântul nr. 12, nederanjat, aparținuse unei fete de 8-9 ani. Cuie de fier marcau conturul siciului de jur-împrejur. Aflat într-o stare precară de conservare, scheletul era complet întins, cu lungimea măsurată în mormânt de 125 cm. Din jurul capului, au fost scoase la lumină resturile unei cununii cu perle, din zona gâtului mici piese poansonate trilobate de bronz, și de sub ele o pereche de copci cu patru nasturi.¹ După săpături, piesele descoperite au trecut prin operațiuni de conservare², dar în prezent refacerea aspectului original și a modului de purtare este imposibilă, din cauza celor aproape 50 de ani trecuți de la descoperire, respectiv a stării lor avansate de corodare și deteriorare.³ Ornamentele de metal de culoare aurie, realizate dintr-un aliaj pe bază de cupru dantele, fire de metal și paiete – aveau pe vremuri o strălucire metalică, pe când resturile deteriorate ale cununii corodate arată absolut diferit. Nici după cele mai bune metode de restaurare, cununile provenite din cercetările arheologice nu vor arăta ca în epoca folosirii lor, strălucirea lor metalică poate fi redată foarte rar, deoarece foliile subțiri de metal sunt deseori complet corodate, în grosimea lor, nu doar într-un strat de pe suprafață, când acesta poate fi îndepărtat. Reconstrucția cununii s-a realizat la solicitarea Muzeului Orășenesc din Gödöllő, cu scopul prezentării modului său de purtare, în toată frumusețea sa de altădată.

Descrierea cununii

Purtată pe frunte, cununa este deschisă în spate și se închide cu un șnur. Baza îngustă, dreptunghiulară, este decorată cu opt forme semisferice acoperite cu o țesătură, de pe care atârnă paiete suspendate pe fir metalic, prinse pe inele. Între ornamentele semisferice se găsesc perle floriforme și perle colorate de sticlă, de formă sferică (*foto 1*). Lungimea părții centrale a cununii este de 34 cm, lățimea

de 5,5 cm. Diametrul ornamentelor semisferice este de 3,5-4 cm, cu o înălțime de 2-2,3 cm. Firul metalic are diametrul de 0,6 mm. Banda metalică înfășurată pe firul de miez are lățimea 0,6 mm, iar grosimea, împreună cu corозиunea, de 0,04-0,06 mm. Paietele au forma unei picături de 10x14 mm. Perlele de sticlă sunt albastre, verzi, brune și albe, de formă aproximativ sferică, unele de formă sferică puțin aplatizată, ori puțin cilindrică, de 5-6 mm. Perlele colorate sunt compacte, cu diametrul găurii de 1 mm, cele albe sunt irizante, cu perete subțire, goale în interior. Diametrul ornamentelor de forma florilor este 10-11 mm, înălțimea de 4-5 mm. Cele 5 petale, aranjate circular, sunt făcute dintr-o piatră roșie și fixate la mijloc cu un material cenușiu, granulat.

Descrierea stării cununii

Componentele cununii care au fost realizate din materiale anorganice s-au păstrat în cea mai mare parte, însă ornamentele metalice au suferit o corodare avansată. Elementele din materialul de bază organic au suferit deteriorări grave, prin descompunere. Suportul cununii s-a distrus în totalitate, însă firele de miez și materialul textil și de umplere a ornamentelor semisferice s-au păstrat. Dantelele de la margini s-au rupt în bucăți mai mici sau mai mari, dar schițează dimensiunile și forma cununii, în pofida lipsurilor. Astfel, se pot reconstrui dimensiunile originale. Pe parcursul restaurării, obiectul a fost cusut pe o bază textilă și acest lucru s-a făcut, după toate probabilitățile, conform poziției observate în momentul săpăturilor. Cele opt ornamente de formă semisferică s-au păstrat, paietele suspendate pe ele sunt deteriorate, firele metalice sunt încălcite, aplatizate. O mare parte a paietelor, cu sau fără inele, a căzut, s-a rupt de pe firul metalic, la cele mai multe doar acesta din urmă a rămas pe semisferă. Abia există paietă complet întreagă, dar dimensiunile lor pot fi determinate, în pofida lipsurilor mai mici și a spărturilor. Cununa a fost decorată cu mai multe perle decât cele găsite, iar acest lucru îl putem deduce din amplasamentul perlelor, așa cum au fost ele cusute la restaurare, și dacă presupunem un aranjament simetric. În mijlocul perlelor floriforme se observă materialul cenușiu folosit la fixarea pietrelor, și faptul că lipsește partea centrală.

¹ Juhász 1993. Piesele poansonate s-au transformat în pulbere.

² Curățirea și restaurarea cununii a fost executată de V. Ember Mária (Muzeul Național al Ungariei) și asistentul său.

³ După o conservare mai nouă, prin metode corespunzătoare de restaurare și pe baza analogiilor, piesele pot fi aduse într-o stare prezentabilă.

Analize de materialele

Metale

Pornind de la culoarea verzuie a benzilor metalice ale firelor foarte corodate, presupunem că acestea au fost făcute dintr-un aliaj de cupru. O presupunere confirmată prin cercetarea analitică pe cale umedă.⁴ Cercetarea elementelor compoziției aliajului a fost efectuată prin metoda microscopiei electronice de baleiaj cuplată cu spectroscopie de raze X prin dispersie de energie (SEM-EDS).⁵ Benzile metalice ale firelor au fost măsurate în mai multe puncte – pe ambele fețe, exterioară și interioară – în comparație cu firul de miez. Nu s-a putut evidenția în nici un caz prezența aurului, argintului sau a mercurului, însă cuprul și zincul au fost identificate, în cantități variabile. În baza rezultatelor, am putea presupune că e vorba de un aliaj de cupru de culoare gălbuie, însă determinarea exactă a compoziției sale nu este posibilă din cauza corodării.⁶

Probe analizate

Proba 1: fir metalic din dantelă: aliaj cupru-zinc.

Proba 2: fir metalic din firul metalic tors, ce susține paiele: aliaj cupru-zinc.

Proba 3: inel de susținere a paietei: aliaj cupru-zinc.

Proba 4: paietele: aliaj cupru-zinc.

Materiale organice

Cercetarea materialelor fibroase s-a produs la microscop cu polarizare. Eșantioanele, îmbibate cu glicerină pe lama de sticlă, le-am cercetat la o mărire de 200. Prima probă: firul-miez al firului metalic din dantela marginală. A doua probă: micul fragment de material textil roșu cu structură de pânză (foto 2), împachetată separat lângă cununa, cu următoarea inscripție: ”urma unui material roșu fin pe

⁴ Evidențierea cuprului s-a efectuat sub microscop, pe suprafețele curățate, prin câte o picătură de acid sulfuric de diluție 1:1. Într-un minut-două s-au format bule, soluția devenind ușor albastruie. După ce soluția a fost absorbită cu hârtie de filtru, aceasta a fost pusă pe gura unei sticle ce conținea hidroxid de amoniu, devenind de culoare mov, ceea ce indică prezența cuprului. Pentru determinarea măsurii în care culoarea s-a schimbat, procesul a fost repetat și pe o placă de alamă.

⁵ Analizele instrumentale ale materialelor au fost realizate de Dr. Ádám Thiele, la Catedra de Știința Materialelor, de la Universitatea Tehnică din Budapesta.

⁶ Dacă calculăm valorile normate, conținutul de zinc este între 17-31%, valoare mai mica decât cea folosită azi la cel mai des folosit aliaj de cupru-zinc, de culoare galbenă. Stabilirea compoziției aliajelor aurii, numite în general alamă și denumirea lor diferă de la sursă la sursă. Pe baza experimentelor, Aladár Edvi Illés identifică culoarea, limitele conținutului în zinc și alte caracteristici fizice. (Edvi Illés 1912. p. 10.) O altă sursă numește aliajul cupru-zinc, cu conținut de cupru de 72-95% ”tombac” (Römpp 1984. p. 698.) Alte surse numesc aliajul „tombac”, până la conținutul de zinc de 20% (Magyar Nagylexikon 2003. vol. 17. p. 560) respectiv max. 18% (Révai 1925. p. 341). Nu se poate decide univoc dacă materialul cercetat este alamă sau tombac, deoarece nu știm în ce măsură și proporție s-au transformat cuprul și zincul în compuși, pe parcursul corodării în aliajul inițial, și nici în ce măsură acești compuși s-au dizolvat ori s-au desprins de pe suprafață.

scoarță”. Deși nu a fost identificat în ce parte a scheletului a fost găsit fragmentul de pânză, faptul că a fost păstrat lângă cununa sugerează că ar fi fost suportul acesteia, iar scoarța, care nu s-a păstrat, ar fi servit drept umplutura suportului cununii, pentru rigidizarea ei. Proba nr. 3: acoperământul textil al ornamentelor semisferice, proba nr. 4: materialul de umplură a semisferelor.

Rezultatele analizelor

Proba 1: fir de miez: in, cu răsucire în S, diametru 0,5 mm, de culoare brun-gălbui

Proba 2: textilă roșie cu structură de pânză:⁷ in, cu fir răsuci în Z, 14-16/cm

Proba 3: textilă cu structură de pânză: in, fir brun gălbui, cu răsucire în Z, 14-16/cm

Proba 4: material de umplură: cânepă, fără răsucire, doar fire.

Sticlă și minerale

În cazul perlelor sferice și floriforme și al materialului granulat folosit la fixarea acestora, nu au avut loc analize instrumentale. Perlele aflate pe cununa descoperită în biserica din Ják, cu o figură florală asemănătoare, „prinse în ipsos”, au fost realizate din granat.⁸

Reconstrucția cununii

Pentru realizarea unei reconstrucții autentice trebuie cunoscut materialele de bază, metoda de țesere a textilelor și culoarea materialelor. Însă sunt foarte rare acele obiecte descoperite, la care toate aceste informații s-au păstrat și toate materialele pot fi determinate fără echi-voc. Rarisime sunt și cazurile când datele referitoare la o astfel de descoperire sunt documentate și accesibile. Or realizarea unei reconstrucții devine un demers etic numai atunci când putem opera cu analogii, datorită existenței unor componente similare părților distruse/disparute, cum e cazul cununii din Gödöllő.⁹ În general, în cazul unor astfel de obiecte descoperite, e greu de găsit analogii pentru materialele organice ale cununiilor, deoarece acestea au ajuns într-o stare avansată de degradare, motiv pentru care devine extrem de important și cel mai mic fragment sau indiciu, care poate oferi informații decisive. Cel mai des se poate stabili tipul de țesere a stofei – cu structură de pânză, diagonal etc. În cel mai fericit caz, avem de-a face cu păstrarea de fragmente într-o stare în care se poate preleva o probă, pe baza căruia se determină materialul de bază. De multe ori nu avem la dispoziție decât amprenta acestora, dar putem stabili, prin numărare, densitatea firelor (fire/cm²). Culoarea originală a textilelor se păstrează

⁷ Fragmentul de țesătură este mai mic decât 1 cm², astfel este o valoare aproximată în baza firelor numărabile.

⁸ Cununa cu granate din mormântul nr. 162 de la biserica din Ják. Edöcs 2014. pp. 361-362.

⁹ În cazul cununiilor din Szentkiraly, Szent Benedek-hegy și Kincsapati ne-au stat la dispoziție doar fotografii.

foarte rar, de regulă, aceasta se transformă într-o nuanță maronie. Determinarea colorantului este o problemă chiar și atunci când pe obiectul descoperit găsim material colorat, deoarece, din păcate, în practica restaurării din Ungaria nu avem la dispoziție aparatură performantă pentru efectuarea diferitelor analize cromatografice (de exemplu HPLC-MS) care operează cu probe de dimensiuni minime.

Cununi asemănătoare sau în parte identice cu cununa din Gödöllő

Pentru reconstrucția cununii din Gödöllő s-a reușit găsirea a șapte cununi, care pot servi drept analogii. Construcția firelor metalice ale acestor cununi este identică cu cele din Gödöllő. Benzile lor metalice sunt la fel, dintr-un aliaj de cupru, și firul lor de miez este din in. Deși posibilitatea măsurării firelor metalice, a diametrului ornamentelor semisferice și a paietelor nu a existat în toate cazurile, observațiile au condus totuși la concluzia că pot fi din același tip de cunună.¹⁰

Cununa mormântului nr. 293 din Szentkirály,¹¹ asemănătoare celei din Gödöllő, este decorată cu opt semisfere și paiete de forma picăturilor, cu aceeași dantelă pe margini, de același tip. Micul fragment cu structură de pânză, rămas din țesătura de bază, are firele relativ groase.¹² Sub un ornament semisferic, pe o porțiune mică, sunt înșirate perle de cca 2 mm, colorate brun roșietic, negru, alb, albastru, și mai multe cu suprafața irizantă, probabil din cauza corodării sticlei (*foto 3*)

Cununa din mormântul nr. 40 din Szentkirály¹³ decorată cu semisfere asemănătoare celor din Gödöllő, cu paiete, și încadrată cu dantelă marginală.

Dantela de margine a cununii din Drégelypalánk¹⁴ este identică cu cea din Gödöllő (*foto 4*)

Ornamentele floriforme ale cununii cu granate – descoperită în mormântul nr. 162 din biserica din Ják¹⁵ – sunt de tip identic cu cea din Gödöllő.

Ornamentele floriforme ale cununii din Kincsapáti¹⁶ sunt la fel, de același tip, ca cele ale cununii din Gödöllő, însă în mijlocul florii se află un mic disc metalic cu mo-

tiv stelar, iar florile au șase petale, pe când la cununa din Gödöllő, șapte (*foto 5*).

Aspectul construcția și starea cununii din Szent Benedek-hegy¹⁷ seamănă cu cel al cununii din Gödöllő, fiind încadrată cu același fel de dantelă marginală. Este decorată cu paiete ce atârnă de pe forme semisferice, diferă în numărul formelor semisferice (10) și în forma de picătură a paietelor, care sunt mai mici și mai ovale, decât cele de pe cununa din Gödöllő.

Pe cununa din Tapsony-Terebezd¹⁸ s-au păstrat capetele înfășurate în metal ale șnurului de fixare.

Reconstrucția cununii din Gödöllő s-a realizat în baza analizelor de materiale, a observațiilor privind tehnica realizării și a analogiilor prezentate (*foto 6*).

Dimensiunile cununii reconstruite

Lungimea totală a cununii reconstruite este de 78 cm, lungimea părții centrale de 34 cm, lățimea de 5,5 cm; lungimea fiecărui șnur de legare este de 22 cm.¹⁹ Diametrul celor opt ornamente semisferice juxtapuse este de 3,5-4 mm, înălțimea lor, de 2-2,3 cm. Diametrul firului metalic este de 9,6 mm. Lățimea benzii metalice înfășurate pe firul de miez este de 0,6 mm, grosimea benzii metalice, de 0,03 mm. Paietele au formă de picătură, de 10x14 mm. Pe un ornament semisferic se află 60 de bucăți de paiete, în total 680 de bucăți. Dimensiunile perlelor de sticlă: 5-6 mm, de culoare albastră, verde, brună și albă, cu formele foarte asemănătoare originalelor, dar toate sunt din sticlă compactă. Diametrul perlelor floriforme este de 10-11 mm, înălțimea lor, de 5 mm. Floarea e de formă circulară, cele șapte petale sunt alcătuite din granat almandin²⁰, la mijloc având un disc de alamă, cu stea în relief.²¹

Reconstrucția firului metalic

Reconstrucția firului metalic s-a realizat cu mâna, presupunându-se, pe baza cercetărilor, că această tehnică este identică cu cea originală.²² Grosimea firului de miez din in, folosit pentru producerea firului este de 0,5 mm. Banda metalică laminată din sârmă de alamă²³ are grosimea de 0,03 mm și lățimea de 0,5 mm. Pentru dantela de 80 de cm lungime a fost nevoie de 6,5 m, pentru paiete 12 m, pentru ornamentele semisferice 4 m, în total 22,5 m, pentru care

¹⁰ În cazul cununilor din Szentkirály, Szent Benedek-hegy și Kincsapáti ne-au stat la dispoziție doar fotografii.

¹¹ Muzeul Katona Jozsef din Kecskemet, nr. inv. 2001.1.k. Pálóczi 1996. p. 52. Cununa este expusă, prin împrumutare, în Expoziția permanentă a Muzeului și Bibliotecii Agricole Ungare.

¹² 10-12 fire/cm, data aproximativă, măsurată în baza fotografiei.

¹³ Pálóczi 1976. Cununa se găsește în colecția Muzeului Katona József din Kecskemet.

¹⁴ Ieșit la suprafață cu prilejul săpăturilor efectuate de Dr. Maxim Mordovin în 2011 la Drégelypalánk, cu ocazia lucrărilor de canalizare, la imobilul de pe str. Petőfi Sándor nr. 4., SNR-168. Cununa a fost restaurată de către autoare. Lengyel 2019.

¹⁵ Edöcs 2004. pp. 359-367.

¹⁶ Cununa de la săpătura arheologului Ildikó Katalin Pap la Kincsapáti, mormântul nr. 265. (KE265), Muzeul Savaria, Szombathely. Obiectul încă nu a fost publicat, însă se poate publica, prin bunăvoința arheologului, ca și analogie.

¹⁷ Informații obținute prin amabilitatea doamnei restaurator de textile Márta Egervári: săpătura lui Dezső Laczkó, 1903. Szent Benedek-hegy. Obiectul a fost restaurat de către Anikó Eckert în 1981; Muzeul Lackó Dezső, Veszprém.

¹⁸ Locul păstrării: Muzeul Rippl-Rónai, Kaposvár. Restaurarea cununii a fost începută de Judit Bakayné Perjés, și terminată de către autoare. Lengyel 2013. pp. 191-204.

¹⁹ Despre șnurul cununii, vezi cununa din Tapsony-Terebezd.

²⁰ Edöcs 2004. p. 361. Despre pietrele prețioase, vezi cununa din Ják.

²¹ Despre ornamentul central, vezi cununa din Kincsapáti.

²² Despre tehnica realizării firelor metalice, vezi: Járó 2009. p. 36., Lengyel 2014. pp. 329-330., Járó 2018.

²³ Sârma cu codul CuZn 37, cu diametrul de 0,18 mm, aflată în comerț.

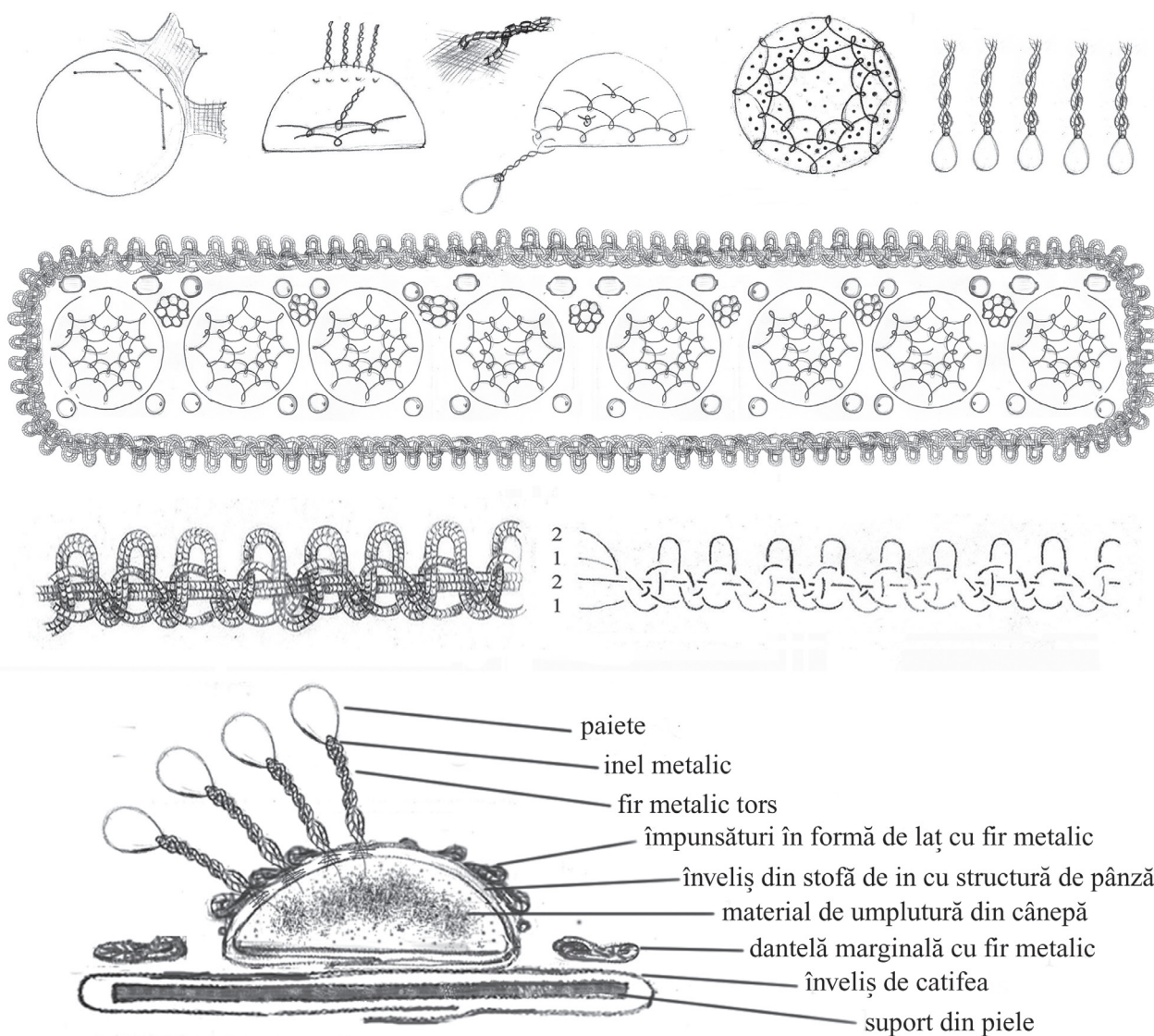


Foto 6. Reconstrucția grafică a cununii.

a fost nevoie de laminarea într-o bandă a 70 de m de sârmă (foto 7).

Reconstrucția dantelei

Despre dantela de margine, prima dată s-a făcut un desen văzut de sus, apoi, pe baza acestuia, un desen al realizării dantelei (foto 8).²⁴ Astfel, s-a putut număra necesarul de fire și s-a determinat lungimea lor necesară. Realizarea firului metalic este un proces lung, cu mai multe faze (tragerea sârmei, decălire, laminare, decălire, răsucire în jurul firului de miez), dar folosirea firului metalic veritabil face posibilă reconstrucția dantelei în mod similar cu

originalul. În baza experimentelor realizate de către autor, precum și a priceperii dantelarilor cu experiență²⁵, se poate afirma că dantela găsită azi în comerț, făcută din "fire metalice" (de culoarea metalului, cu aspect metalic, dar în realitate din material plastic²⁶) nu poate fi folosită la reconstrucția cununilor din secolele XVI-XVII. Chiar și desenul dantelelor mai simple – realizate din firele menționate și cu respectarea planului de împletire original – va fi diferit²⁷, iar dantelele mai complicate nu pot fi realizate deloc, sau eventual extrem de greoi. Dantela "bătută" a

²⁴ Dantelă simplă, identică cu dantela de la cununa din Drégelypalánk. În cazul dantelelor mai complexe e nevoie de ajutorul unui meșter dantelar, restaurator de textile specializat în dantele, deoarece deseori nici persoane competente nu pot descifra cu ușurință etapele făuririi câte unei dantele.

²⁵ Doamnele T. Erdei Lilla, Egervári Márta, Devecsei Gáborné.

²⁶ Fiecare din "firele metalice" aflate azi în comerț, cercetate de către autor, avea înveliș de material plastic. Se găsește și fir cu miez de fibre sintetice, cu înveliș cu conținut de metal, însă având trăsături diferite (flexibilitate, consistență, luminozitate), din cauza învelișului de material plastic. De exemplu, la realizarea dantelei este mai puțin consistent, se destramă.

²⁷ Reconstrucția cununii din Tapsony-Terebezd s-a realizat din fir, fir cu aspect metalic și fir metalic din aliaj de cupru, cu fir de miez din in. Lengyel 2019. fig. 2. Reconstrucția dantelei cununii din Drégelypalánk din fir cu aspect metalic și fir metalic, Lengyel 2019. Fig.3.

cununii din Gödöllő a fost realizată din două perechi și două fire metalice simple, cu patru bătaoare, prin înfășurarea firelor în pereche pe un bătaor. Dantela încadrează baza cununii și are lungimea de 48 de cm.

Reconstrucția bazei cununii

Pentru reconstrucția bazei cununii a servit drept analogie cununa descoperită la Drégelypalánk, unde, deși într-o stare foarte deteriorată, s-au păstrat și părțile făcute din materiale organice. S-a putut identifica acoperământul de catifea tunsă a fondului de piele²⁸, precum și acoperământul cu pânză de in al ornamentului în relief al cununii, cu aplicația deasupra a împletituri din fir metalic, de formă alungită. Pânza de in are aproape aceeași densitate de țesătură și grosime a firelor ca și textila ce acoperă semisferele cununii din Gödöllő, însă, din cauza îmbătrânirii și uscării, dimensiunile sale originare pot fi doar approximate. Construcția și materialele ornamentelor alungite ale cununii din Drégelypalánk și ale celor semisferice de la cununa din Gödöllő – materialul de umplură, acoperământul textil și firul metalic – sunt foarte asemănătoare, diferă doar forma și ornamentul cu fir metalic.

Baza reconstrucției cununii din Gödöllő este un dreptunghi de 4x32 de cm lățime, tăiat dintr-o piele de 1 mm grosime, cu tăbăcire vegetală, peste care s-a aplicat un acoperământ de catifea, îndoit pe spate, fixat prin cusătură. Materialul de umplură a ornamentelor semisferice este cânepă, acoperământul lor este pânză de in (*foto 9*) Pe parcursul realizării reconstrucției, aspectul cel mai problematic a fost culoarea materialelor de bază, respectiv a textilelor ce urmau să fie folosite. Mica bucată de textil roșu, împachetată alături de cunună, având în vedere păstrarea lor împreună, a aparținut probabil obiectului, dar acest lucru nu se putea demonstra. Efortul de reconstrucție a scos la suprafață întrebarea: în epoca ocupației otomane, care era culoarea cea mai folosită în cazul textilelor pentru cununii, și ce nuanțe puteau fi obținute, având în vedere coloranții vegetali cunoscuți pe atunci? Știm din inventare și pe baza unor imagini că, deseori, culoarea cununii era roșie sau roz.²⁹ Pe baza acestor considerente s-a ales o catifea de o nuanță ce se putea obține prin colorare vegetală.

Cununa era deschisă în spate, deoarece dantela de margine închide suprafața la cele două capete. Probabil, a fost fixată cu șnururi (*foto 6*). În general, șnurul nu se păstrează, decât dacă a fost făcut din fir metalic, ori a avut o parte din fir metalic. Se obișnuia înfășurarea cu fir metalic a capetelor șnurului, cum e în cazul cununii din Tapsony-Terebezd.³⁰ Deducem că se fixa cununa cu un ac metalic – când la săpătură se găsește un ac metalic, sau un anumit semn – de exemplu o gaură sau o pată de

corodare la locul prinderii – trimite la așa ceva. La cununa din Gödöllő nu au fost găsite asemenea urme, astfel am presupus că – la fel ca în cazul cununii din Szentkirály, unde se vede urma șnurului – și cea din Gödöllő a fost legată la fel.

Ornamentele semisferice cu paiete

Cununa este decorată cu opt semisfere, umplute cu fibre de cânepă, acoperite cu o țesătură din fibre de in. Peste acestea se suprapune un model din fir metalic – ochiuri ordonate într-o linie elicoidală³¹ – iar în câmpurile dintre ochi se află paiete suspendate pe inele atârinate, răsucite din fir metalic (*foto 10*). Petru înțelegerea realizării ornamentelor semisferice, unul a fost parțial desfăcut, apoi, după cercetare, a fost refăcut. Prin acest compromis, cu deteriorare minimă, s-au putut obține multe informații privind materialele de bază, structura, precum și identificarea soluțiilor legate de tehnica realizării. Astfel a devenit posibilă determinarea materialului de umplură și observarea, pe verso, a fixării firelor metalice (*foto 9*). Firele metalice nu sunt numai culcate (model cu ochi) și cusute, ci cele răsucite din două fire, care susțin paietele, au fost trase prin textila cu structură de pânză. Observațiile au avut drept rezultat faptul că unele soluții legate de tehnica realizării pot fi reconstruite exact, însă sunt și situații în care demersul realizării se poate imagina în mai multe feluri, de exemplu la aplicațiile cu fire metalice ale ornamentelor semisferice, unde nu e univoc, respectiv la străpungerea prin textilă a firelor răsucite, unde nu e evident cum a fost tras firul prin pânză.³² În aceste cazuri a rămas totuși posibilitatea ca, pe reconstrucție, amplasarea firelor și aspectul traversărilor să fie similare originalului.

Reconstrucția paietelor

În baza urmelor observabile pe paiete nu se poate ajunge la concluzii clare privind modul în care au fost făurite. S-ar putea determina modul lor de decupare prin observarea muchiei de tăiere, însă din cauza corodării nu s-a putut găsi până acum o suprafață de tăiere integrală care să permită o asemenea observație.³³ Decuparea formei de picătură se putea face în diverse feluri, și din acest motiv au fost încercate mai multe metode de tăiere. Rezultatul cel mai apropiat de original s-a putut obține prin însemnarea formei cu o sculă asemănătoare unui poanson, pe o folie de alamă de 0,2 mm, apoi paietele au fost tăiate cu o foarfecă de tablă. Scula de însemnare a fost realizată prin rectificarea capătului unei bare de fier cilindrice, în forma picăturii, apoi cu pila s-a dat forma paietei originale (*foto 10*).

³¹ E. Nagy 1993. p. 116.

³² La reconstrucție a trebuit să lărgim cu sula țesătura, pentru tragerea prin ea a firului metalic. Prin desfacerea totală a ornamentului semisferic am fi putut să obținem mai multe informații, dar ar fi comportat o distrugere ce ar fi subminat posibilitatea ornamentului semisferic.

³³ Despre cercetarea muchiilor de tăiere vezi Lengyel 2014. pp. 326-327.

²⁸ Determinarea firelor catifelei solicită cercetări suplimentare. Cununa din Drégelypalánk a fost restaurată de către autoare.

²⁹ Zay 2015. pp. 206-209.

³⁰ Lengyel 2014. pp. 329-330.

Reconstrucția perlelor și a perlelor floriforme

Forma neregulată a perlelor de sticlă permite concluzia că acestea au fost făcute cu mâna.³⁴ Putem presupune că au fost amplasate pe cunună simetric. Petalele de flori de culoare vișinie sunt pietricele cu fețele hexagonale. Aspectul lor seamănă cu granatul almandin din natură. Nu a fost efectuate analize instrumentale, însă, pe baza formei și a culorii pietrelor, se poate presupune că sunt din acest material. Pe cununa cu grante din Ják se găsesc ornamente florale foarte asemănătoare, determinarea materialului lor s-a făcut de către un geolog.³⁵

În Ungaria, mineralul almandin apare în albiile mai multor pâraie. Copiile perlelor floriforme au fost executate din granat almandin adunat din locuri atestate documentar,³⁶ în munții Börzsöny și Pilis. Petalele de flori au fost realizate prin selectarea pietrelor de dimensiuni potrivite. La perlele floriforme ale cununii din Kincsapáti a fost determinat adeziv cu ipsos³⁷, astfel pentru fixarea perlelor floriforme am încercat aplicarea unui ipsos amestecat cu nisip cernit cu granulație fină. Nu ține prea puternic pietrele, dar – având în vedere că reconstrucția cununii nu a urmărit realizarea unui obiect care să fie purtat, ci expunerea într-o expoziție, într-o vitrină – am rămas la adezivul folosit la ornamentele florale de la cununa din Kincsapáti.

În cazul cununii din Kincsapáti, spre deosebire de cea din Gödöllő, s-au păstrat ornamentele centrale ale decorurilor florale, respectiv discuri mici de culoarea aurului, cu model stelar în relief (*foto 5*). Pe parcursul reconstrucției, acestea au constituit elemente de analogie. Primul pas a fost decuparea discurilor din tabla de alamă, folosită și pentru paiete, urmat de poansarea formei stelate, cu o sculă realizată în acest scop (*foto 11*).

Expunerea cununii

Cununa restaurată a fost expusă în Expoziția permanentă a Muzeului Orășenesc din Gödöllő³⁸, pe o reconstrucție de cap. Pe baza modelului realizat și a craniului găsit în mormânt, se poate constata că, pentru o fetiță, cununa e relativ mare – nu atât din cauza circumferinței, deoarece aceasta se poate regla prin șnur, ci mai degrabă din cauza proporțiilor, față de cununile descoperite mai demult. Numărul mare al paietelor suspendate trimite la stilul porturilor orientale (*foto 12*).

Concluzii

Copiile și reconstrucțiile de artefacte își pot găsi locul în expoziții, din diverse motive, iar cercetarea poate fi reali-

zată din mai multe perspective: de ce au fost făcute, cu ce aspect și din ce materiale. Un artefact poate fi înlocuit cu o copie, dacă originalul trebuie protejat în așa măsură de influențele mediului, încât nu poate fi expus nici la lumină, expunerea sa periclitanând integritatea obiectului. Un caz mai des întâlnit este când artefactul original este depozitat în colecția unei instituții mari și se dorește expunerea sa și într-un alt loc, de exemplu, locul de unde provine. În acest caz este nevoie de copii cu un aspect identic cu originalul. Există obiecte de artă care sunt atât de deteriorate, (situație tipică mai ales în cazul descoperirilor arheologice), încât chiar și pentru specialiști e greu să-și imagineze cum arătau acestea în epoca folosirii lor. În asemenea cazuri este nevoie de o reconstrucție care este identică cu originalul în privința materialelor și a tehnicilor de realizare, dar ca aspect diferă de cel al obiectului descoperit, deoarece reconstrucția are drept scop prezentarea obiectului în splendoarea sa originală. Reconstrucția cununii din Gödöllő a avut loc cu acest scop. Merită reținută o precizare: pentru realizarea unei asemenea reconstrucții e nevoie de observații, analize și cercetări privind materialele și tehnica executării, care pot fi efectuate înainte de toate pe parcursul restaurării. Restauratorul este persoana cu cele mai multe posibilități de a cerceta acele părți din structură, care altfel nu pot fi analizate. O cercetare de asemenea profundă depășește deja sfera restaurării și intră în zona arheologiei experimentale.

BIBLIOGRAFIE

- EDVI ILLÉS Aladár (1912): A fémek szerepe az iparművészetben. In: Az iparművészet könyve. Szerk. Ráth György. III. kötet. Atheneum, Budapest, pp. 1-30.
- JÁRÓ Márta (2009): A „hamis vagy rosszféle paszomántok” és más, „alábbvaló” textíliák fémfonalai. A rézalapú, tömör fémfonalak készítése technikája és gyors azonosításuk lehetőségei *Firele metalice ale "pasmantelor false sau reale" și ale altor textile de "calitate inferioară." Tehnică de confecționare și metode rapide de identificare a firelor metalice compacte pe bază de cupru*. In: Isis Erdélyi Magyar Restaurátor Füzetek. *Revista Restauratorilor Maghiari din Transilvania*. 8-9. Szerk/Red. Kovács Petronella, Haáz Rezső Múzeum, Székelyudvarhely / Muzeul Haáz Rezső, *Odorheiu Secuiesc*. pp. 25-43, 125-141.
- JÁRÓ Márta – TÓTH Attila (1995): Hazai fémfonalkutatók újabb eredményei. In: *Iparrégészeti és archeometriai tájékoztató*. XI-XIII évfolyam. pp. 5-6. (*recenzarea a două publicații în limbi străine ale autorilor; apărute în 1994*). http://real-j.mtak.hu/7929/1/MTA_Iparregeszeti_Tajekoztato_11-13.pdf (2019.08.07.)
- JÁRÓ Márta (2018) „Magyar”, illetve „török” arany- és ezüsfonalak 17. századi magyar hímzéseken? A korszak „fémfonal-palettája” az írott források és az archeometriai elemzések tükrében. In: *Két világ határán. A Kaposvári Rippl-Rónai Múzeum Közleményei* (6).

³⁴ Lengyel 2019.

³⁵ Edöcs 2004. pp. 359-367.

³⁶ Szakáll 2004. pp.64-65.

³⁷ Edöcs 2004. p. 362.

³⁸ 2100 Gödöllő Szabadság tér 5.

- Szerk.: Varga Máté – Szentpéteri József. Kaposvár, pp.139-155.
- JUHÁSZ Etelka (1993): Pártás kislány Gödöllőről, a hódoltság korából (Manuscris, publicare prealabilă), MNM, Adattár, 863-04-9 /1967 KKO/, Bp., 1993. XI. 28.
- EDŐCS Judit (2004): Középkori párták a jáki templom mellől. In: Savaria, Vas Megyei Múzeumok Értesítője. Szombathely, pp. 359-367.
- E. NAGY Katalin – KRALOVÁNSZKY Mária – MÁTÉ-FY Györk – JÁRÓ Márta: (1993) Textiltechnikák. / *Tehnici de confecționare a textilelor*. Magyar Nemzeti Múzeum / *Muzeul Național Maghiar*, Budapest / *Budapesta*.
- LENGYEL Boglárka (2013): Két 16. századi fémfonalas pártá anyagvizsgálata, készítéstechnikája és restaurálása. In: *Fiatal Középkoros Régészek IV. Konferenciájának tanulmánykötete*. Szerk. Varga Máté. A Kaposvári Rippl-Rónai Múzeum Közleményei 2. Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár.
- LENGYEL Boglárka (2014): Három 16. századi pártá fémfonalainak anyagvizsgálata és rekonstrukciója. In: *A múltnak kútja. Fiatal középkoros régészek V. konferenciájának tanulmánykötete*. The Fountain of the Past, Study Volume of the Fifth Annual Conference of Young Medieval Archeologists. Szerk. Rácz Tibor Ákos, Ferenczy Múzeum kiadványai, A. sorozat: Monográfiák 3. Régészeti Tanulmányok, Ferenczy Múzeum, Szentendre.
- LENGYEL Boglárka (2019): Két 16. századi pártá rekonstrukciója. A tapsony-terebezdí pártá és a drégelypalánki pártá. In: *Fiatal Középkoros Régészek X. Konferenciájának tanulmánykötete*. Szerk. Rózsa Zoltán – Bíró Gyöngyvér, Nagy Gyula Területi Múzeum, Orosháza (szerkesztés alatt).
- PÁLÓCZI Horváth András (1976): A Lászlófalván 1969-1974-ben végzett régészeti ásatások eredményei. In: *Cumania 4. A Bács-Kiskun Megyei Önkormányzat Múzeumi Szervezetének Évkönyve*. Szerk. Horváth Attila – H. Tóth Elvira. Kecskemét, pp. 299-303.
- PÁLÓCZI Horváth András (1996): Élet egy középkori faluban. Szentkirály régészeti kutatásának eredményei. In: *Élet egy középkori faluban: 25 év régészeti kutatása a 900 éves Szentkirályon*. (Life in a medieval village: 25 years archaeological research in the 900 years old Szentkirály). Kiállítás a Mezőgazdasági Múzeumban 1996. június 28. – december 31. A kiállítást rendezte és a katalógust szerkesztette Pálóczi Horváth András, Budapest.
- RÖMPP, H. – NEUMÜLLER, O-A. (1984): *Römpp Vegyszeti Lexikon IV. kötet*, Műszaki Könyvkiadó, Budapest.
- SZAKÁLL Sándor (szerk.) (2004): *100 magyarországi ásványlelőhely*. Minerofil Kiskönyvtár II. 2., Kőország Kiadó és Magyar Minerofil Társaság, Budapest–Miskolc.
- Boglárka Lengyel*
 Artist-restaurator metale-orfevrărie
 Restaurator metale arheologice
 Muzeul Național Maghiar
 1088 Budapest Múzeum krt. 14-16.
 Tel: +36-20-220-6951
 E-mail: lenboglar@gmail.com
 femfonalasszakmainap@gmail.com

LISTA FOTOGRAFIILOR

- Foto 1.* Cununa din Gödöllő.
Foto 2. Fragment textil de culoare roșietică de lână cunună.
Foto 3. Cununa din mormântul nr. 293 din Szentkirály.
Foto 4. Cununa din Drégelypalánk și detaliu din reconstrucția sa.
Foto 5. Detaliu al cununii din Kincsapáti.
Foto 6. Reconstrucția grafică a cununii.
Foto 7. Firul metalic original și cel reconstruit.
Foto 8. Dantela originală, desenul dantelei, planul de execuție a dantelei, dantela reconstruită.
Foto 9. Reconstrucția ornamentului semisferic.
Foto 10. Paiete originale și reconstrucții, precum și poansonul de decupare a paietelor în timpul realizării.
Foto 11. Perla floriformă originală și cea reconstruită.
Foto 12. Reconstrucția cununii din Gödöllő.

Traducere: Ferenc Csörtán

Lăzile de documente ale lui Sámuel Bíró din Mărtiniș și Klára Daniel din Vârghiș. Două cabineturi cu structură inedită din primul deceniu al secolului al XVIII-lea

György Németh

Introducere

În prelegerea ținută cu ocazia celei de-a XIX-a ediții a Simpozionului de Perfecționare a Restauratorilor Maghiari din Transilvania, la Odorheiu Secuiesc, intitulată *Lăzile cu documente ale lui Sámuel Bíró din Mărtiniș și Klára Daniel din Vârghiș – Două dulapuri de cabinet cu structură neobișnuită din primul deceniu al secolului al XVIII-lea* a avut loc prezentarea unui tip special de mobilier, necunoscut în istoria mobilierului din Ungaria, și – după cunoștințele noastre de până acum – chiar din Europa. Ținând seama de obligațiile profesionale ale restauratorului poate părea neobișnuită o cercetare referitoare la un domeniu special al istoriei mobilierului european, și anume la apariția mobilelor plurifuncționale (transformabile), ale cărei rezultate obținute până acum le publicăm în prezenta lucrare, completându-le cu descrierea restaurării dulapului de cabinet păstrat în colecția Muzeului de Arte Aplicate din Budapesta.¹

Prezentarea primei etape a cercetării (1994–2008)

Cercetarea a început acum mai bine de 20 de ani, cu analiza unui obiect special, păstrat în colecția Muzeului de Arte Aplicate, a cărui restaurare a fost efectuată ca lucrare de diplomă la Cursul de formare profesională, restaurare lemn, din cadrul Muzeului Național Maghiar.²

Lada pliantă, funcționând în poziția deschisă ca dulap de scris și de cabinet a fost, probabil, pe parcursul secolului al XIX-lea suprapusă pe un dulăpior scund cu două uși. Ornamentele sale exterioare, câmpurile cu urechi în stilul Renașterii târzii au fost transformate, șipcile decorative vălurite de pe ramă au fost înlocuite cu șipci profilate mai simple. Pe parcursul transformării, platbandele, ferecăturile, mânerile și zăvoarele sale au fost îndepărtate

și au fost înlocuite parțial, cu armături realizate ulterior. Piesa, cu exteriorul colorat în negru, a fost păstrată, în pofida intervențiilor ulterioare, în starea sa în mare măsură originală.

Deschizând dulăpiorul ni se desfășoară marchetăria bogată ce decorează suprafața interiorului, realizată din lemn de nuc, păr, rădăcină de păr, prun și arțar. Pe fața interioară a panoului-capac al lăzii se observă două blazoane realizate în intarsie, cu desen gravat, pe care ulterior le-am identificat ca fiind blazoanele lui Sámuel Bíró din Mărtiniș și Klára Daniel din Vârghiș. Pe modelele hexagonale ale decorației poligonale baroce care decorează interiorul capacului pot fi citite inscripții pictate pe un fond de culoare închisă, iar pe modelele pătrate se poate citi data executării. Inscripțiile pictate peste fondul de culoare închisă, ce puteau fi chiar deviza³ familiei proprietarului, s-au șters aproape complet și chiar și cifrele anului se pot citi foarte greu⁴ (*foto 1*).

Obiectul aflat într-o stare deteriorată, în evidență în colecția noastră, privit de mai demult ca material depozitat de origine necunoscută, a fost considerat de către Ferenc Batári, șeful de atunci al Colecției de Mobilier, drept o piesă compilată, compusă ulterior din elemente separate, mai vechi. Însă pe parcursul procesului de restaurare a devenit evident pentru noi că structura mobilierului poate fi considerată autentică. La una din consultațiile legate de descoperire, Ferenc Batári a propus publicarea observațiilor și argumentelor formulate cu această ocazie. Abatere de la practica generală, apariția publicației s-a produs înainte de terminarea lucrărilor de restaurare și realizarea lucrării de diplomă pe această temă.⁵

Am prezentat obiectul restaurat cu ocazia expoziției *Obiecte de artă restaurate la Muzeul de Arte Aplicate*, din 2008. Cu acest prilej s-a creat posibilitatea ca restauratorii participanți să realizeze prezentări în legătură cu obiectele

¹ Rezultatele de până acum ale cercetării au fost rezumate aproape simultan cu simpozionul, în anuarul Muzeului de Arte Aplicate, "Ars Decorativa", cu titlu asemănător, în limba germană. Németh 2018. pp. 37-58.

² Németh 1995. Restaurarea obiectului a început înainte de alegerea temei lucrării de diplomă, și restaurarea plăcii acoperitoare s-a și terminat până atunci. Consultantul pe parcursul executării acestor procedee a fost maestrul tâmplar István Magyari.

³ Inscripțiile lăzii puteau fi identice sau asemănătoare cu inscripțiile de pe obiectul-pereche (vezi nota 12.).

⁴ Data realizării obiectului este 1705. Mai înainte, când autorul a determinat anul 1703 ca dată a realizării obiectului, nu a avut în vedere modul obișnuit de scriere a cifrei 5 la începutul secolului al XVIII-lea (vezi nota 5.).

⁵ Németh 1994. pp. 13-14.

expuse, care au apărut și într-un DVD-ROM, publicație a expoziției. În prezentare⁶ am adunat dovezile identificate pe parcursul restaurării, ce trimit la originalitatea structurii dulapului de cabinet. Am arătat pe fotografiile și desenele documentare următoarele modificări, efectuate de către specialistul care realizase transformările dulăpiorului.

În spatele cornișei noi, executată din lemn de fag și cireș am descoperit urmele unei cornișe mai vechi, din nuc și păr (*foto 2*).

Pe parcursul îndepărtării plăcilor subțiri de acoperire a panoului capac au apărut urmele cuielor ce fixau platbandele de odinioară (*fig. 1*).

Deși broaștele inițiale ce asigurau siguranța dulapului au fost îndepărtate, locurile lor scobite în interiorul dulăpurilor cu sertare au rămas nemodificate (*foto 3*).

Tâmplarul însărcinat cu reînnoirea dulapului de cabinet a înlocuit, cu mare grijă, mai multe sertare, însă acestea, din cauza structurii lor diferite de cele originale pot fi deosebite ușor (*foto 4*).

Lucrările de reparații și restaurare fuseseră realizate probabil în secolul al XIX-lea, când proprietarul a comandat, pentru prezentarea corespunzătoare a dulapului de cabinet, și dulapul scund.

Observațiile ce urmăreau demonstrarea originalității obiectului au fost încheiate în vara anului 2015, cu ocazia apariției obiectului-pereche. S-a adeverit fără îndoială că acest tip de mobilier, necunoscut nouă, trebuie considerat autentic.

Restaurarea dulapului de cabinet de scris și a dulapului scund

Restaurarea obiectului păstrat într-o stare deteriorată, considerabil modificat, a constituit o sarcină complexă (*foto 5*).

La întocmirea proiectului de restaurare, considerând dulăpiorul de cabinet ca o piesă separată și îndepărtând urmele modificării ulterioare, probabil din secolul al XIX-lea, s-a pus întrebarea dacă ar trebui să ne străduim să reconstituim starea inițială, deoarece urmele stării de dinaintea transformării puteau fi văzute în numeroase locuri. Până la urmă am decis că schimbările efectuate asupra dulăpiorului de cabinet și realizarea dulapului scund ce etalează dulăpiorul de cabinet pot fi privite ca modificări ce fac parte din istoria mobilierului. Reconstrucția grafică a obiectului a fost realizată ținând cont de acest punct de vedere (*fig. 2*).

Ca un prim pas a avut loc restaurarea panoului-capac a dulăpiorului având structura de ramă și tăblie.

Funcția inițială a structurii capacului, ce permite tăbliei mișcare liberă în ramă, cu scopul de a elimina efectul vătămător al modificărilor de dimensiune ce apar în urma oscilațiilor umidității relative, a fost desființată. Din grosimea panoului-capac, pe fața exterioară, a fost îndepărtat cu rindeaua aproximativ jumătate de cm, apoi tăblia a pri-

mit noi plăci de acoperire. Tăblia realizată din lemn compact de păr a fost introdusă în ramă, fiind lipită de plăcile acoperitoare. Astfel tăblia, ulterior, ca urmare a uscării, a crăpat în direcție longitudinală și pe fața interioară numeroase elemente ale ornamentului încrustat în suprafața sa au căzut, iar o parte dintre ele s-au pierdut odată cu trecerea timpului (*fig. 3-4*).

Din acest motiv pentru început am vrut să salvăm tăblia și blazoanele prețioase de pe ea, ce poartă informații valoroase. A fost imposibil să avem acces la ea fără îndepărtarea plăcilor subțiri folosite la modificările mai vechi pentru acoperirea feței exterioare a panoului-capac. Am încercat să îndepărtăm plăcile prin aburire, însă în mai multe locuri acest lucru s-a reușit doar prin scobire cu dalta.

După dezmembrare a urmat lipirea părților desprinse ale tăbliei, lipirea la loc a elementelor de intarsie căzute și completarea lipsurilor. Apoi a avut loc fixarea tăbliei în ramă în așa fel ca funcția inițială a structurii să fie restabilită și tăblia să se poată mișca liber și în caz de contragere respectiv umflare.

Pe de o parte rama și tăblia au fost prevăzute independent una față de cealaltă cu noi plăci subțiri de acoperire; pe de alta, tăblia a fost fixată la locul său, cu noi elemente, realizând un nou mod de legătură, cu dibluri cu mișcare liberă; apoi am prevăzut structura de ramă și tăblie cu un cadru de șipci, pe ambele fețe (*fig. 5-6*).

O mare provocare a constituit completarea tăbliei laterale absente de pe corpul dulăpiorului de cabinet, ce se compune, în trepte, din patru niveluri (*foto. 6*). Noul perete lateral a fost realizat din lemn de rășinoase, prin aplicarea plăcilor de acoperire din lemn de arțar, în locul lemnului de păr ce nu ne-a stat la dispoziție. I-am colorat suprafața în negru, cu tuș, astfel nu se remarcă utilizarea materialelor diferite (*fig. 7-8*). Lipsurile din suprafața acoperită de intarsie le-am completat, conform cu originalul, cu lemn de prun, nuc și arțar. Pentru colorarea, integrarea completărilor, pe suprafața exterioară a mobilierului am folosit tuș, iar în cazul suprafețelor interioare baițuri hidrosolubile.

Îmbinările încheiate ale structurii sertarelor din cabinetul de scris, precum și îmbinările în formă de coadă de rândunică ale plăcilor din față și încheierile plăcilor de fund s-au desprins în multe locuri. Acestea au fost fixate prin lipire. În locurile unde pe plăcile de fund au apărut lipsuri, crăpături, acestea au fost completate cu lemn de brad. Tăblia masivă de nuc a panoului de scris, contractată din cauza uscării, am completat-o cu lemn de nuc. Locașurile vechi ale broaștei și armăturilor nu au fost petecite. De exemplu pe locul scobit al ferneriei ce servea la rabatarea cutiilor dulapului am însemnat cu plăcuțe din tablă de cositor că în acel loc probabil erau cândva armături frumos ornamentate (*foto 9*).

Ușile lipsă ale dulapului scund au fost realizate, conform desenului de reconstrucție, din lemn de rășinoase și plăci de acoperire din arțar; peretele din spate, absent, a fost reconstruit, la fel, din lemn de rășinoase, cu structură

⁶ Németh 2008.

de ramă și tăblie. Șipcile vălurite ce decorează mobilierul și șipcile ornamentale mai simple, folosite ulterior, trebuiau completate în proporție considerabilă. Pentru restaurare a trebuit să comandăm 8 metri de șipci vălurite⁷, iar alți 10 m de șipci ornamentale mai simple le-am produs în atelierul nostru.

Suprafața mobilierului era acoperită de un strat gros de lac, de culoare închisă, grosier, care acoperea în mare măsură superba intarsie (foto 10), iar suprafețele decorate cu intarsie fuseseră ulterior colorate în negru (fig. 11).

În această etapă a restaurării, când a trebuit să decidem soarta peliculei negre ce acoperea tăblia și intarsia cu crini a tăbliei de scris respectiv a peliculei care încadra câmpurile cu intarsie ce decorau partea de sus a corpurilor dulapului, a avut loc o consultație.⁸

Pe parcursul consultației Ferenc Batári și-a exprimat părerea cum că suprafețele colorate nu sunt originale. A argumentat cu ideea că în epoca realizării dulapului de cabinet nu se obișnuia pictarea pe suprafețe acoperite cu intarsie. A atras atenția asupra inexactităților pictării, și asupra execuției slabe. Kinga Papp a întărit această afirmație, din punct de vedere estetic și al producerii intarsiilor. Totodată am convenit să cercetăm stratul acoperitor/vernislul mobilierului, în baza probelor prelevate din diferite puncte.⁹

În baza analizei s-a constatat că materialul colorant al peliculei de culoare neagră poate fi un component inactiv în domeniul infraroșu al spectrului, cum ar fi funinginea. La realizarea vernisului au fost folosite două feluri diferite de rășină, care, în colecția digitală de spectre seamănă cel mai mult cu următoarele grupe de materiale:

Proba 1. (de pe fața laterală a dulapului de sus) și proba 3. (de pe fața frontală a dulapului de sus): Myrhae, Storax Calani, Traganth Sevantiner Blatter, Türkischer Traganth;

Proba 2. (de pe fața laterală a dulapului inferior), proba 4. (de pe muchia peretelui lateral al dulapului de sus), proba 5. (de pe fața interioară a panoului-capac), și proba 6. (de pe partea superioară a unei cutii rotative): rășini Copal, Oleum Olivarum.

Pentru început mobilierul a fost curățat de impurități cu spuma soluției apoase a unui detergent tensioactiv. În continuare am decis, din motive estetice, să îndepărtăm stratul de lac colorat în brun, gros, foarte deteriorat, folosind solvenți (alcool, Kromofag). Îndepărtarea repictărilor ulterioare s-a efectuat pe cale mecanică.

Suprafața a fost finisată cu shellac (foto. 12-13).

⁷ Șipcile vălurite au fost făcute de către Gábor Németh, colaborator al Galeriei Naționale Ungare.

⁸ Au participat la consultație istoric de artă Ferenc Batári, șeful colecției de mobilă a Muzeului de Arte Aplicate, Petronella Kovács, profesor conducător de temă, András Morgós, șeful Departamentului de restaurare al Muzeului Național Ungar, profesorul de specialitate Kinga Papp, restauratori diplomați de mobilier de lemn și restauratorul György Németh.

⁹ Cercetarea a fost efectuată de către dr. Tamás Gál, specialist în cadrul Institutului de Cercetări Criminalistice, prin metoda spectroscopiei în infraroșu cu transformată Fourier, în baza a 6 probe în formă de pulbere ce i s-au pus la dispoziție.

Lada de documente a familiei Daniel-Bíró

Dacă în legătură cu proveniența dulapului de cabinet¹⁰ aflat la Muzeul de Arte Aplicate nu dispunem de nicio informație, „*Dulapul ornamental al familiei Daniel*”¹¹ dispune de o proveniență excelentă. Savantul custode al Muzeului Național Secuiesc Géza Nagy publicase în 1891, în buletinul muzeului redactat de el, istoria amănunțită a piesei intrată în colecția muzeului în 31 septembrie 1879, ca donație a Emíliei Csereyné Zathureczky.¹²

Faimosul obiect de mobilier apare ulterior cu denumirea „*Lada de documente a familiei Daniel-Bíró*”, în „*Lista recapitulativă a obiectelor distruse*”¹³, întocmită de János Herepei, fostul director al Muzeului Național Secuiesc, în legătură cu transportarea în timpul războiului „spre salvare” a materialului muzeului, proces îndelungat și cu multe vicisitudini, terminat din păcate într-un mod nefericit.¹⁴

¹⁰ Obiectul a fost identificat pe cartonul de inventar de către Ferenc Batári ca și dulap de cabinet. Proveniență: maghiară, 1705; procurare: material depozitat neinventariat. Lățime: 100 cm; adâncime: 56 cm; înălțime (dulap de cabinet) 47 cm, (dulap scund) 73 cm. În evidența datelor Muzeului de Arte Aplicate obiectul apare cu denumirea „dulap de cabinet (dulap-masă)”, și are nr.inv.: 95.243.1.

¹¹ Jurnalul de intrări al Muzeului Național Secuiesc, *Daniel család dísz szekrénye (Dulapul decorativ al familiei Daniel)*, nr. inv. 16/1879.

¹² „Printre vechile piese de mobilier menționăm pe primul loc acel dulap din secolul trecut, decorativ, cu ascunzișuri, pe care doamna Cserey, văduva lui János Cserey a procurat-o în 1879 de la dl. Gyula Zathureczky pentru muzeu. Dulapul constă dintr-o ladă pătrată prevăzută cu numeroase sertare, cu două aripi care se deschid și cu un capac; partea exterioară a capacului său este prevăzută cu ferecături ce formează frunziș stilizat. Iar partea interioară este decorată cu inserție de argint (decorația ce lipsește în alocuri este completată cu plumb și alamă) și anume la cele patru colțuri cu câte o lealea; mai spre interior, în mici triunghiuri cu câmpuri negre cu cifrele anului 1-7-0-9; în partea sa superioară cu inscripția: PROSPICIENTE DEO, iar în partea inferioară cu inscripția: SPE/FIDE/ET/CHARITATE, într-un pătrat la fel cu câmp negru în dreapta - considerat heraldic - blazonul familiei Bíró* - din Mărtiniș, în stânga blazonul familiei Daniel din Várghiș, încadrate într-o cunună. Dedus din aceste două blazoane dulapul a fost făcut pentru Sámuel Bíró din Mărtiniș și soția lui, Klára Daniel din Várghiș, si anume la Cluj, conform tradiției; mai târziu dulapul a ajuns în posesia văduvei Ragályiné născută Borbála Daniel, care l-a dăruit în 1816 lui István Zathureczky, moștenit apoi de către Gyula Zathureczky.” Nagy 1891. pp. 76-77. (Citatul a fost adus la cunoștința autorului de către bibliotecarul Hunor Boér și doamna Dr. Enikő Szócsné Gazda, angajații Muzeului Național Secuiesc).

¹³ *Lista recapitulativă a obiectelor distruse* (Keszthely, 4 mai 1947.), Sas 2006. p. 203.

¹⁴ Istoric literar și de artă Péter Sas a publicat documentele și memoriile ce ne stau la dispoziție legat de materialul muzeistic anihilat în condiții tragice, în baza cărora ni se desfășoară contextul evenimentelor, precum și rolul real jucat în acestea de către directorul muzeului, János Herepei (1891-1970), târât în noroi ca unic țap ispășitor. După pregătirile începute în primăvara anului 1944, pe 2 septembrie, la câteva zile după trecerea României în coaliția împotriva Axei, a început, sub supravegherea sa, transportarea de la muzeu la gară a lăzilor prevăzute a fi mutate (O parte a lăzilor pregătite pentru a fi luate, din cauza schimbării neașteptate a situației militare au rămas, spre norocul nostru, în muzeu). Lăzile au sosit în Ungaria, în două tranșe, prin Transilvania de Nord. Prima dată au fost puse în siguranță în pivnița Muzeului Balaton, însă în ianuarie 1945, la ordinul comitetului comitatului Zala au fost transportate în Zalaegerszeg, unde, cu tot protestul lui János Herepei, vagonul a fost

Din cauza nepăsării funcționarilor însărcinați cu problemele salvării, vagonul ce staționa din ianuarie în gara din Zalaegerszeg, în care materialul muzeistic a fost păstrat în 54 lăzi mari de lemn, a fost atins de bombele unui atac aerian sovietic în ziua de 29 martie 1945. Valorile prețioase au fost practic nimicite în incendiul ce s-a produs. S-au păstrat însă despre lada de documente distrusă, în fototeca muzeului, trei imagini de arhivă de calitate foarte bună, care se găsesc în inventarul fototecii cu denumirea „*Lada de comori a familiei Daniel*”.¹⁵

În fotografii, despre a căror existență am luat cunoștință în vara anului 2015, se observă un mobilier cu structură identică cu dulapul de cabinet păstrat în colecția Muzeului de Arte Aplicate, în mai multe poziții. În urma publicării acestui tip de mobilier de structură neobișnuită, în aceste fotografii ale perechii distruse am întâlnit prima oară o analogie corespunzătoare, în toate privințele, a obiectului nostru (foto 14-15).

Comparând însă obiectul imortalizat în fotografii cu dulapul păstrat în colecția noastră, pe acesta nu se observă urmele unor intervenții, transformări, astfel pe imagini putem admira în frumusețea sa originală unul dintre cele mai importante vestigii de mobilier ale tezaurului național secuiesc, care ne-a deschis prin ivirea sa un spectru larg al posibilităților noi de cercetare.

Despre necesitatea unor cercetări legate de feronerie salvată a mobilierului distrus ne-a atras atenția János Fehér, istoric de artă din Transilvania.

Intensitatea incendiului produs în gara din Zalaegerszeg a fost mărită de faptul, că lângă vagonul ce conținea comorile națiunii secuiești era o garnitură germană de muniții, pe care sovieticii, cu ocazia atacului aerian, au aprins-o cu bombe de fosfor. Câteva obiecte, mai ales de fier, printr-o minune, nu s-au distrus în foc. „*Platbandele, ferecăturile, mânerele lăzii de documente ale familiei Daniel-Bíró, 13 buc.*” apar în *Lista recapitulativă a obiectelor care au supraviețuit*¹⁶, pe care tot János Herepei a întocmit-o în urma tragicului eveniment. O importantă parte a obiectelor adunate la fața locului, astfel și feronerie lăzii distruse, au fost restituite în 1953 Republicii Populare Române de către statul maghiar. În prezent sunt păstrate în colecția Muzeului Național Secuiesc¹⁷ (foto 16).

În Muzeul Gőcseji din Zalaegerszeg, în baza listei *A zalaegerszegi Gőcseji Múzeumba jutott tárgyak listája (1952-1958)/(Lista obiectelor intrate în Muzeul Gőcseji din Zalaegerszeg)*¹⁸ printre cele 20 de „obiecte metalice arse, sparte și îndoite”, la nr. de inventar 83.1.20. s-a putut identifica la fața locului 1 buc. mâner de tras sertar, păstrat în colecția de arheologie a muzeului.

Pentru cititor poate fi deconcertant faptul că în diferitele documente oficiale piesele de mobilier realizate pentru Sámuel Bíró din Mărtiniș și Klára Daniel din Vârghiș au mai multe feluri de denumiri: „*dulap de cabinet (dulap masă)*”, „*dulap-cabinet de scris*”, „*ladă pentru documente*”, „*ladă pentru comori*” ... dacă le adăugăm și denumirile „*dulap decorativ cu ascunzișuri*”¹⁹ respectiv „*dulapul ornamental al familiei Daniel*”²⁰ putem observa, că prin denumirile folosite de specialiștii diferitelor epoci mereu iese la iveală câte-o altă funcțiune respectiv trăsătură a acestor obiecte de artă.

Folosirea lăzilor pentru documente la sfârșitul secolului al XVII-lea, începutul secolului al XVIII-lea era foarte răspândită în familiile nobiliare din Transilvania. În ele se păstrau documentele, de valoare imensă, ce asigurau drepturile – de dănie, privilegii, contracte, testamente – precum și actele judiciare și alte înscrisuri considerate importante.

Găsim o mențiune interesantă și într-o listă dactilografată a unei lăzi, întocmită tot de János Herepei. Aici apare denumirea „*ladă de documente pliantă*”.²¹ Această denumire impune interpretarea mai exactă a mecanismului de funcționare a piesei de mobilier. Creatorul obiectelor de artă a alcătuit un tip de mobilier ce funcționează cu ajutorul elementelor structurale mobile, un tip care este o ladă transformabilă într-un dulap de cabinet, iar funcția sa de dulap de scris este asigurată de tăblia extensibilă (foto 17-19).

Originea și analogiile tipului de mobilier

În privința cercetării originii structurii aplicate la lăzi a constituit o adevărată întorsătură momentul, când în urma unei descoperiri a ieșit la iveală această variantă a mobile-

lăsat pe linia ferată liberă și a suferit atacul aerian fatal. Sas 2006. pp. 5-66.

¹⁵ Fototeca Muzeului Național Secuiesc: *A Daniel család kincsesházaja (Lada pentru comori a familiei Daniel)* Nr. inv. F. 323 a, b, c. Am aflat de existența fotografiilor în vara anului 2015, asupra cărora ne-a atras atenția istoricul de artă János Fehér.

¹⁶ „*Lista recapitulativă a obiectelor care au supraviețuit*” (Keszthely, 1947. május 4.), Sas 2006. p. 204.

¹⁷ Am reușit cu ajutorul angajatei Muzeului Național Secuiesc, doamna Dr. Enikő Szőcsné Gazda, să identificăm ferecăturile și feroneriile „*lăzii de documente Daniel-Bíró*”, 12 bucăți. Despre returnarea obiectelor a fost încheiat un proces verbal (27 ianuarie 1953, nr. de înregistrare: Muzeul Național Secuiesc, 106/1953.IV.3). „*Pe listă, la nr. crt. 67 apar 8 buc. feronerii de ladă, dar lipsește orice lămurire privind apartenența lor la un obiect anume...*” (comunicarea doamnei Dr. Enikő Szőcsné Gazda).

¹⁸ Sas 2006. p. 254.

¹⁹ Denumirea arhaică maghiară a dulapului de cabinet.

²⁰ Unul din centrele europene de producere a dulapurilor decorate (în germană: Kunstschränk sau Prunkschränk) în secolele XVII-XVIII a fost Augsburg. Denumirea „*dísz szekrény*” (*dulap elegant/decorativ*) în cazul celui de-al doilea dulap, realizat în 1709 este și mai justificată, dacă avem în vedere că acest dulap, spre diferență de perechea sa a fost probabil decorat cu intarsie bogată de cositor. Credem, că „*intarsia de argint*” pomenită în descrierea lui Géza Nagy se poate baza pe o observație inexactă (vezi nota nr.12 din prezenta lucrare).

²¹ În lista dactilografată a obiectelor din lăzi (manuscris) putem citi, referitor la lada nr. LXXVI. următoarea notă: „*Ladă de documente pliantă cu blazonul familiilor Daniel și Bíró din Vârghiș, cu anul 1709. Lucrare cu intarsie de lemn și metal..... 1 buc. P. H. Herepei János m.p.*” Inscripția de pe dosar: *Copia inventarului materialului muzeistic transportat și distrus la Zalaegerszeg la data de 29 martie 1945 și lista celor 31 de lăzi rămase acasă. (Arhiva MNS)*

lor mici speciale, a lăzilor de medicamente de voiaj, apărute probabil în secolul al XVII-lea, pe teritoriu german, puteau servi drept modele pentru tâmplarul care făcea lăzi pentru documente, care – printr-o soluție structurală specială – pot fi transformate într-un mobilier ce seamănă cu dulăpioarele de cabinet.

Probabil originea acestei soluții structurale poate fi legată de Augsburg²² (foto 20). În privința celor două lăzi de documente însă e important să subliniem, că în urma funcțiunii total diferite de cea a lăzilor de medicamente, precum și a diferențelor de structură și de dimensiuni, prin crearea acestor obiecte de artă a apărut un tip de mobilier ce poate fi privit ca o variantă specială a dulapului de cabinet. Dulapurile de cabinet, în al căror interior se află sertare și polițe, în mod obișnuit se închid cu o ușă sau cu o tăblie de scris rabatabilă. Creatorul acestui tip neobișnuit de mobilier a schimbat această tradiție, prin soluția structurală specială aplicată asupra corpului mobilierului. Principiul de funcționare a celor două piese de mobilă care prin aplicarea cutiilor învârtitoare²³ pot fi transformate din formă de ladă în dulap de cabinet seamănă cu cel al lăzilor de medicamente de voiaj. Însă comparate cu lăzile de medicamente de voiaj, acestea, în poziția deschisă fiind dulapuri-masă late de 2 m, pot fi considerate piese de mobilier impunătoare, reprezentative.

Cutiile lor, ce se pot roti cu cca 160 grade, elaborate pentru a servi într-un dulap cu sertare, seamănă, în privința dimensiunilor, cu cutiile aplicate la una din cele mai însemnate piese de mobilier Roentgen, masa pliantă (Verwandlungstisch)²⁴ aparținând colecției Muzeului de Arte Aplicate din Frankfurt, cutii, care și ele pot fi rotite cu cca 160 de grade²⁵, pot fi puse în funcțiune după des-

chidarea și lăsarea în jos a tăbliilor laterale ale mesei²⁶ (foto 21).

Aceste cutii rotibile sunt spații de depozitare cu funcții identice, ale unui dulap de cabinet de scris²⁷ și o masă transformabilă, care, în poziție deschisă, capătă un aspect destul de bizar, din cauza dimensiunilor lor, la ambele piese. Abraham și David Roentgen aplicau cu plăcere la mobilele lor în cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea cutiile rotibile pe colțurile lor, deseori cu funcțiune de dulap cu sertare, a căror origine, probabil și în cazul mobilierelor Roentgen, poate fi legată de lăzile de medicamente de voiaj.

Unul din scopurile prezentului studiu este să atragem atenția specialiștilor care se ocupă de istoria mobilierului european, că ar fi necesară continuarea cercetării privind aplicarea pe diferite tipuri de mobilă a structurii ce constituie subiectul cercetării noastre.²⁸

În primul deceniu al secolului al XVIII-lea în afara activității tâmplarilor de curte, activând în situație privilegiată, producerea mobilierului se efectua peste tot în Europa în cadrul breslelor. Iar breslele, cu articolele regulamentelor lor, mai mult frâneau decât promovau răspândirea tipurilor de mobilă ce difereau de cele acceptate de ei. Gândirea creatoare manifestată în tipul de mobilier cercetat în prezentul studiu, prevestește, după părerea noastră, revoluția pe tărâmul producerii de mobilier ce a urmat, prin activitatea ebeniștilor de faimă mondială²⁹ în deceniile de mai târziu ale secolului al XVIII-lea în Europa, și a condus la crearea mobilelor transformabile și plurifuncționale care au devenit în această epocă foarte populare. Abraham și David Roentgen, respectiv ebeniștii activi în Franța, Jean-François Oeben și Jean-Henri Riesener au aplicat experiența lor dobândită pe mobilierele lor transformabile pe tărâmul soluțiilor structurale și mecanismelor de mișcare cu scopul schimbărilor de funcțiune. Mobilele lor pot fi transformate pentru diferite scopuri de folosință prin soluțiile structurale aplicate în construcțiile lor și cu ajutorul mecanismelor structurale introduse.³⁰

²² Specialista colecției de mobilier, muzeograful principal Éva Horányi a atras atenția autorului asupra lăzii de medicamente de voiaj din Augsburg, licitat, conf. catalogul casei de licitații Lempertz în noiembrie 2015, realizată în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. (Lempertz, 2015. p. 381.) Lada de medicamente de voiaj a fost făcută cu o structură asemănătoare cu cea a obiectului păstrat în colecția Muzeului de Arte Aplicate, și se poate considera o analogie a mobilierului. În secolul al XVIII-lea lăzile de medicamente de voiaj executate cu o structură similară puteau fi răspândite în teritoriile de limbă germană. Cea mai timpurie apariție a tipului, cunoscută de autor a fost una din piesele principale ale licitației din 17 noiembrie 2012 a casei de licitații VAN HAM. Lada de medicamente de voiaj a aurarului și argintarului din Augsburg, Matthias Baur II. (Seling, 1980, Nr.1776.) a fost executată prin 1680-81. (VAN HAM, 2012. Kat.49737-1).

²³ În literatura de specialitate de limba germană: „*schwenkbarer Kasten*” („cutie rotibilă”). Printre alții Ralf Buchholz folosește această denumire în publicația sa privind cutiile rotibile ale mesei transformabile (Verwandlungstisch) din colecția Muzeului de Arte Aplicate din Frankfurt. Buchholz 1990. p. 106.

²⁴ Masă transformabilă (Verwandlungstisch): Neuwied, 1769; Abraham și David Roentgen; realizată pentru principele elector al Saxoniei Frederic August III. Zinnkann 2005. pp.59- 61. Funcțiunile mesei transformabile a lui Abraham și David Roentgen realizată în 1769 erau: „masă de toaletă și de scris, cu tejghea de citire și de scris”, adică „Frisier-, Schreibtisch mit Lese- oder Notentpult” Zinnkann 2005. pp. 32-43.

²⁵ Zinnkann 2005. p. 40.

²⁶ Buchholz 1990. p. 106.

²⁷ Németh 1995. p. 3.

²⁸ Mobile foarte asemănătoare în privința structurii și funcționării, lăzile de medicamente de voiaj și ”lăzile de documente” ale lui Sámuel Bíró și Klára Daniel sunt, în sens mai amplu, analogii una pentru cealaltă. Totodată se poate vorbi în cazul lor și despre un grup de mobilier cu funcționare după același principiu.

²⁹ Anca Fleșeriu, în studiul său intitulat *Ebeniști sibieni în secolul XVIII* scrie următoarele: „pe parcursul veacurilor noțiunea de ”ebenist” a dobândit interpretări diferite. În epoca Renașterii europene, în secolele XV-XVI se înțelegeau prin cuvânt acei tâmplari, care s-au specializat în acoperirea suprafețelor mobilelor cu lemn de abanos. Începând cu sec. XVIII însemna acel tâmplar, care aplicând lucrări de incrustație, intarsie, marchetărie, folosind esențe de lemn exotice, realizează mobilier de lux, și face parte dintr-o altă breaslă decât ceilalți tâmplari. Aceștia făceau numai mobilier de întrebuințare casnică.” Fleșeriu 2001-2002. p. 189.

³⁰ Cele mai timpurii combinații ale mobilierului transformabil sunt mesele de consolă și de joc. Abraham Roentgen (1711–1793) construisese deja mobilier plurifuncțional, folosind structuri mecanice, care serveau ca mese de consolă, de joc și de scris. Unu dintre primele exemplare

În cazul ”lăzilor de documente” ale lui Sámuel Bíró din Mărtiniș și Klára Daniel din Vârghiș putem vorbi de mobile la care, în esență, prin mișcarea elementelor structurale se schimbă doar înfățișarea. Prin deschiderea cutiilor rotibile mobilierul nu se schimbă, doar din ascunzișurile lor ni se înfățișează adevărata funcțiune a mobilelor.³¹ E îndeobște cunoscut în istoria mobilierului european, că dulapul de cabinet, ca și tip de mobilier – asemănător multor altor tipuri de mobilier – s-a format din ladă. Dulapurile de cabinet, luate jos de pe masa, suportul, dulăpiorul scund care servesc etalării sale sunt obiecte transportabile ca și lăzile. Pe tăbliile lor laterale deseori au fost montate și mânere ce permiteau ducerea, deci folosirea lor ca ladă nu trebuie considerată o funcțiune separată. Deci pentru denumirea ”lăzilor de documente” ale lui Sámuel Bíró și Klára Daniel nu poate fi folosită expresia ”mobilier transformabil” ca și termen tehnic. Însă ”anomalia” din jurul denumirii lor se poate explica prin aptitudinea lor de a fi transformabile.

Contextul istoric al realizării mobilelor

Proprietarii de odinioară ale lăzilor de documente, Sámuel Bíró (1665–1721) din Mărtiniș și Klára Daniel (1676–1735) din Vârghiș în 1700 sunt deja amintiți ca și căsătoriți. În momentul realizării mobilelor, ce coincide cu răscoala pentru libertate legat de numele lui Francisc Rákóczi al II-lea, trăiau, împreună cu copiii lor, în Transilvania de Sud, la Brașov. În războiul ce se desfășura cu succese militare schimbătoare, Brașovul, fiind oraș întărit, se afla sub protecția garnizoanei germane, unde populația săsească, loială împăratului, și un nobil ca Sámuel Bíró, care nu s-a implicat în mișcarea curuților, putea exista, împreună cu familia, într-o relativă liniște, în condițiile încercărilor cumplite ce loviseră țara. Sámuel Bíró, provenind din nobilimea mijlocie secuiască, în ultimii ani de existență a Principatului Transilvan, și-a început cariera în calitate de secretar al lui Mihály Teleki, puternicul cancelar, apoi mai târziu l-a slujit pe guvernatorul György Bánffy. Ca și funcționar de stat înainta treptat pe scara ierarhică: a fost și provizor al fierăriei/furnalelor din Ciuc, prim inspector al oficiului tricesimei, apoi din 1715 a dobândit poziția de consilier al Guvernului. În 1718 a fost ales intendent general al Bisericii Unitariene. Soția sa, Klára Daniel provenea dintr-una din familiile de primori din Scaunul Odorhei, familia Daniel de Vârghiș, aparținând

ale acestui tip este păstrat în colecția Muzeului de Arte Aplicative din Frankfurt, pe care maestrul l-a realizat în Herrnhag, în jurul anului 1745. Inventivitatea necesară dezvoltării în continuare a mobilierului transformabil provine din Franța anilor 1760, din activitatea ebeniștilor activi acolo, Oeben și Riesener. Mulțumită acestui fapt a apărut masa transformabilă comandată de principele elector saxon, în 1769, ce se poate acționa cu numeroase zăvoare speciale. Zinnkann 2005. p. 49.

³¹ Specialistul colecției de mobilier, muzeograful principal Balázs Semsey m-a ajutat în deciderea următoarei chestiuni: în ce sens se poate formula aptitudinea transformabilității în legătură cu tipul de mobilier cercetat de noi?

stratului superior al societății secuiești. Prin familiile lor ambii aparțineau și elitei unitariene a Transilvaniei.³²

În cartea lui Gábor Daniel sen. din Vârghiș conținând biografiile membrilor familiei Daniel găsim o informație interesantă, și anume că Klára Daniel fusese audiată în 1724 în legătură cu documentele, actele familiei Daniel. În calitate de martor a declarat, că după decesul fratelui său, Mihály Daniel, documentele familiei – inclusiv actul de donație al proprietății din Vârghiș – de la văduva acestuia, cu aprobarea lui Ferenc Daniel sen., au ajuns la ea și le-a păstrat până la sfârșitul răscoalei.³³ Mihály Daniel care a trecut de partea luptătorilor pentru libertate și-a pierdut viața în bătălia de la Pata, avută cu trupele generalului Rabutin, care înainta spre Cluj, pentru despresurarea orașului.³⁴ În legătură cu lăzile de documente realizate la comanda lui Sámuel Bíró și a soției în perioada răscoalei conduse de Rákóczi, se poate pune întrebarea dacă realizarea lor nu poate avea legătură cu necesitatea păstrării provizorii, în timpul luptelor, a arhivei familiei Daniel. În comandarea celui de-al doilea dulap poate a intervenit și acel obicei răspândit în occident, conform căruia dulapurile de cabinet erau amplasate de către aristocrați, orășeni bogați, în pereche, simetric, în încăperile reprezentative.

Posibilele locații ale realizării mobilelor și persoana creatorului

În anii plini de vicisitudini ai luptelor conduse de Rákóczi pare inimaginabil ca familia Bíró-Daniel să fi procurat mobilier de lux comandat dintr-un centru de producție de mobilă de la distanță mai mare, din Viena sau chiar din Augsburg, deoarece în epocă căile comerciale mai importante ce treceau prin Ungaria și Transilvania erau periclitate.³⁵

În legătură cu proveniența lucrării de artă a Muzeului Național Secuiesc, distrusă în condiții tragice, Géza Nagy

³² Izvoarele datelor biografice: Daniel 1896. pp. 221-222., Kovács 2007. pp. 7., Balogh 2011. pp. 41-56., Szirtes 2015. pp. 49-55., comunicarea amabilă a lui János Fehér.

³³ Klára Daniel a fost audiată pe 30 noiembrie 1724 în legătură cu locul unde se află documentele familiei Daniel. În mărturia sa a afirmat, că după moartea tatălui ei, István Daniel (1639–1688) toate actele au ajuns la cel mai vârstnic frate, Mihály, care, în 1703, la izbucnirea răscoalei conduse de Rákóczi s-a îngrijit de punerea lor în siguranță. Le-a trimis, prin soția sa, Zsófia Kun la Brașov. Klára Daniel, în mărturia sa, amintește, că în perioada ”*obsidium-ului din Brașov*”, adică blocada curuților dintre începutul anului 1704 până-n iulie 1705, cu „*con-se[n]sus*” (consimțirea) unchiului ei, Ferenc Daniel senior, a luat cu ea actele familiale de la Zsófia Kun, ajunsă între timp văduvă, pentru ca „*în acele vremuri de războaie să nu sufere vreo pagubă*”. Astfel, într-un mod ce se considera o abatere de la reguli, documentul, actul de donație a străvechii moșii din Vârghiș, pe care Klára, în mărturia sa, îl pomenește în mod expres. Cu terminarea luptelor Klára a predat actele familiale fratelui ei, Ferenc Daniel, acesta având calitatea de ”*rudă mai în vârstă*”. Daniel 1896. p. 104. pp. 196-198., 221-222.

³⁴ Daniel 1896. 196-198.

³⁵ *Nesiguranța produsă de răscoala lui Rákóczi este oglindită de un document al Comisiei Comerciale și a Plantațiilor (engleze) emis în 1707, din care aflăm că luptele periclitează transportul mărfurilor din Hamburg la Constantinopol.* Kurucz 1992-1994. p. 45.

menționează tradiția realizării dulapului la Cluj.³⁶ Aflăm însă din nota de subsol a articolului că această informație putea proveni și din înțelegerea eronată a tradiției, deoarece blazonul lui Sámuel Bíró a fost confundat cu cel al contelui János Haller.³⁷ Căutând locația posibilă a realizării considerăm că trebuie luat în considerare faptul că în această perioadă Transilvania era ruptă, din punct de vedere militar și administrativ, în două părți, o jumătate de nord, ocupată de curuți, și jumătatea de sud, fiind sub dominația trupelor imperiale, care avea centrul la Sibiu (fig. 7).³⁸ Pe parcursul operațiunii militare expediționare a generalului Jean Rabutin, lansată din Sibiu în 1704 pentru despresurarea Clujului – a cărei ciocnire decisivă a fost bătălia de la Pata din 8 octombrie 1704 – Rabutin a dispus, cu tot protestul consiliului orașului, demolarea fortificațiilor și a îndepărtat garnizoana imperială ce apăra orașul, astfel Clujul a pierdut definitiv caracterul său fortificat de mai înainte.³⁹

Căutând locația realizării piesei de mobilier respectiv a perechii sale trebuie să luăm în considerare fără îndoială Sibiu, oraș ce deja de la sfârșitul evului mediu era un centru transilvănean al tâmplăriei de lux. Producerea dulapurilor de cabinet decorate se poate lega și în Sibiu de ebeniștii care au apărut și acolo.⁴⁰

Conform mărturiei registrelor ținute în legătură cu membrii breslei tâmplarilor din Sibiu începând din 1627, de la mijlocul secolului al XVII-lea intrau în breaslă și meșterii veniți din Europa Centrală. Unii s-au stabilit aici, alții au rămas numai câțiva ani, apoi au plecat mai departe, în speranța comenzilor mai avantajoase. Mulți dintre ei cunoșteau arta incrustației și intarsiei, respectiv și alte tehnici de decorare ce foloseau esențe de lemn prețioase. Acești meșteri, de exemplu vienezul Hanner Stahl – care de la intrarea sa în breaslă, în 1642, până la sfârșitul vieții sale, în 1655, a rămas membru al breslei – au înșușit meseria în centrele de producție a mobilierului din Europa Centrală. Cunoașterea și practicarea noilor tehnici de decorare a mobilierului, provenind din aceste centre, po-

te explica menționarea destul de frecventă în documente (procese verbale, testamente, acte de succesiune) a ”lăzilor de scris” adică ”cabinetelor de scris”, având frumoase intarsii și numeroase sertărașe.⁴¹

Considerarea Sibiului drept locația posibilă a realizării dulapurilor de cabinet cercetate este justificată și prin rolul jucat de acest oraș în perioada războaielor conduse Rákóczi. În epoca războiului dintre curuți și lobonți Sibiu a fost orașul cel mai potrivit să ocupe poziția de capitală, fiind centrul economic și administrativ al Transilvaniei. Aici se găsea comandamentul militar al trupelor germane, precum și Guberniul.⁴² Pe Sámuel Bíró, sosit în noiembrie 1708 din Brașov la Sibiu, guvernatorul⁴³ bolnav, aflat pe patul de moarte, l-a rugat să-i scrie epitaful. Reputatul jurist, prieten intim al familiei Bánffy și al guvernatorului, se bucurase de faimă și ca bun poet. Tot el a compus și textul epitafului soției guvernatorului. Guvernatorul, foarte bolnav, a apucat să asculte epitaful compus, apoi acesta a fost gravat pe o placă de argint, literele au fost aurite și mai târziu a fost pus în sicriu, împreună cu decedatul. Evenimentul a fost descris în jurnalul ginerelui contelui György Bánffy, István Wesselényi, jurnal ținut din 1703 până-n 1708, intitulat, în condițiile crizelor din epocă, ”Lume amarnică”.⁴⁴ Guvernatorul, pe patul său de moarte, a inspectat și sicriul său, „pe care pentru 33 de forinți nemțești au făcut tâmplarii nemți”, apoi Wesselényi continuă în jurnalul său: „...dar atât de exacte, încât sicriu de lemn atât de frumos n-am mai văzut în viața mea, atât în privința compunerii, cât și în cea a împodobirii. Carele e atât de frumos lucrat, și strălucește, ca și cum ar fi făcut cu totul din rădăcină, și dăgăne ca și cum ar fi făcut din niscai metallum, că doară e din nuc.”⁴⁵ Și mențiunea în jurnalul lui Wesselényi demonstrează, că în pofida ”vremurilor amarnice” funcționau în ”capitala” Ardealului și tâmplari germani excelenți, pe care, în baza terminologiei consecvent folosite de Wesselényi, trebuie să-i deosebim de meșterii sași localnici.⁴⁶

³⁶ Nagy 1891. pp. 76-77.

³⁷ „Acest blazon, care reprezintă doi lei cu cozi duble, ce se privesc, ținând în gură o suliță, sub ei un braț în platoșă, ridicându-se dintr-o coroană, ținând în mână o sabie, sus cu o stea, cu trei pene de struț pe coiful încoronat deasupra scutului, a fost crezut de către mai mulți ca fiind blazonul familiei conților Haller, și de aici a provenit acea ”tradiție”, conform căreia dulapul a fost făcut de către clujeni pentru guvernatorul Transilvaniei, contele János Haller (1734–56), a cărui a treia soție a fost Zsófia Daniel din Vârghiș.” Nagy 1891. p. 76.

³⁸ După Köpeczi, în vara lui 1888, harta a fost desenată de către Lajos Palovics.

³⁹ Markó 1933. p. 204.

⁴⁰ Fleșeriu, în studiul citat, prezentând cele mai importante obiecte de artă ale colecției de mobilier din Muzeul Brukenthal din Sibiu, precum și prin exemple selectate dintre cele 90 de planșe model de breaslă păstrate la Arhivele Statului din Sibiu ne informează despre activitatea lor. Înainte de prezentarea diferitelor tipuri ale dulapurilor de cabinet menționează: ”Prin termenul ebenist în spațiul de limbă engleză și germană se înțeleg acei meșteri, care produc dulapuri de cabinet (dulapuri decorative), adică tâmplarii de mobile fine (în engleză: cabinet maker).” Fleșeriu 2001-2002. p. 196.

⁴¹ Fleșeriu 2001-2002. pp. 190-191.

⁴² Guberniul Regesc al Transilvaniei (Főkormányzék, Staltalerrat), creat în 1695, la început a funcționat la Alba Iulia, apoi, fugind de războala lui Rákóczi, s-a mutat la Sibiu.

⁴³ Contele Bánffy György (1661– Sibiu, 15 nov. 1708). Aristocrat din tabăra Habsburgilor, primul guvernator al Transilvaniei alipite Imperiului Austriac.

⁴⁴ Baronul Wesselényi István, (1674–1734) era unul dintre acei aristocrați prinși în capcană pe ani îndelungați, pe care generalul imperial Rabutin i-a ținut într-un așa zis ”prizonierat amabil”. Nobilii maghiari nu erau limitați numai în libertatea lor de mișcare. În oraș se răspândeau moli-me, din cauza pierderii membrilor săi grupa guvernanților din Guberniu aproape s-a stins de tot. În jurnalul său se străduiește să informeze amănunțit posteritatea nu numai despre această epocă bulversată a Sibiului, ci despre evenimentele din Transilvania în general.

⁴⁵ Wesselényi 1985. volumul II. p. 678.

⁴⁶ După părerea lui Victor Roth (1874–1936), importantul cercetător al artelor aplicate ale germanilor din Transilvania locuințele burghezilor sași, din cauza lipsei de pretenții, nu asigurau un sol fertil pentru arta tâmplăriei în Renaștere. Consideră că numărul și nivelul mobilierului rămas din această perioadă este de-a dreptul sărăcăcios. Roth, 1908. p. 180.

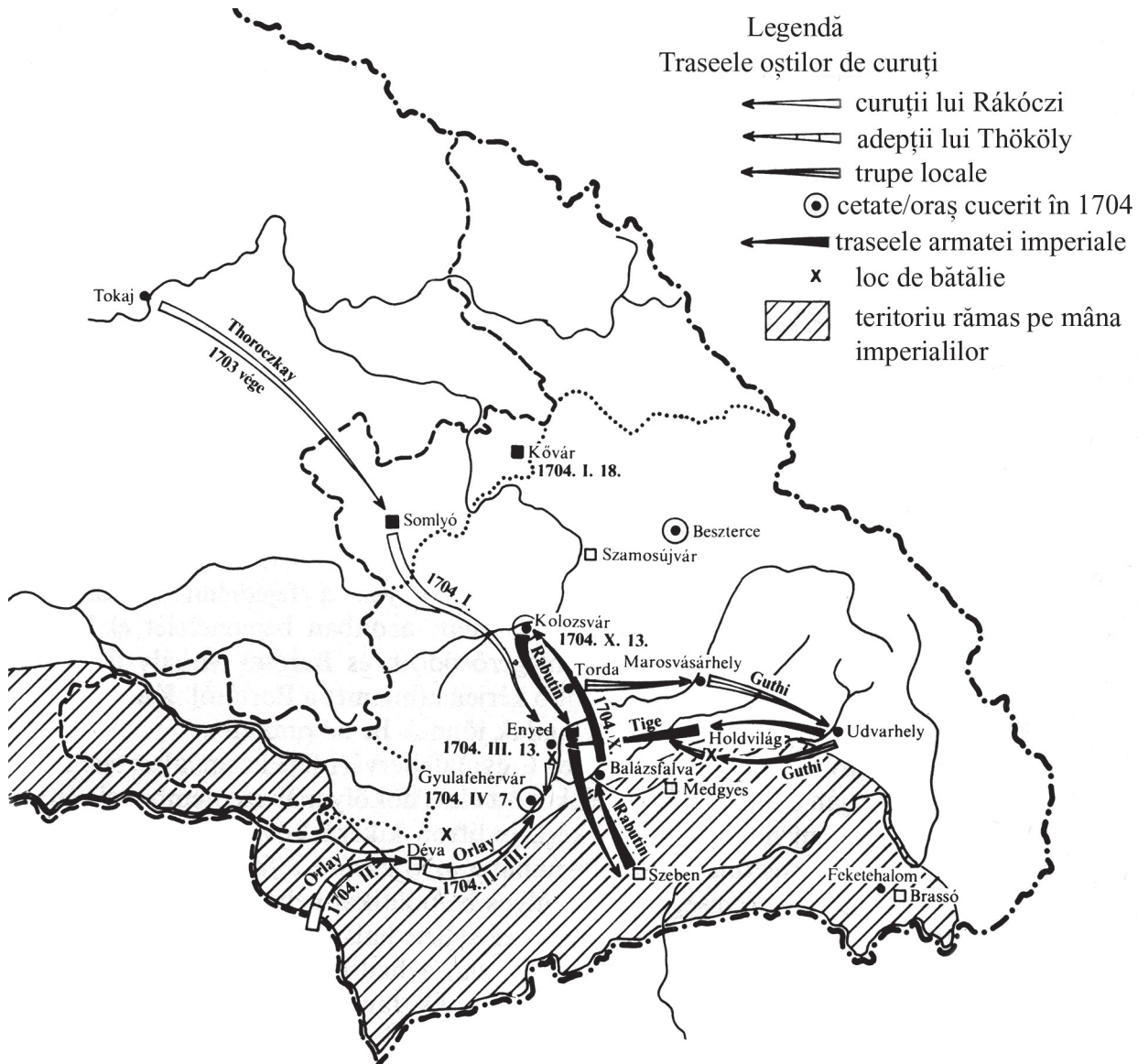


Fig. 7. Răscoala condusă de Rákóczi, în Transilvania, 1704.

Dacă cercetări viitoare ar sprijini supoziția, cum că dulapul de cabinet păstrat în colecția Muzeului de Arte Aplicate și piesa sa pereche puteau fi făcute la Sibiu, ar crește sfera acelor obiecte care pot fi legate de tâmplăria de lux ce se dezvoltă la începutul secolului al XVIII-lea în acest oraș, de activitatea ebeniștilor iviți în epocă, iar activitatea lor s-ar putea cerceta după criteriile noi.

Plănuim, împreună cu colegii noștri, lansarea unui proiect de cercetare în legătură cu dulapurile de cabinet. Publicația apărută în *Ars Decorativa*, precum și cea prezentă, apar cu intenția de lansare a proiectului amintit.

Începerea proiectului este justificată deci de răspunsul care ar trebui dat întrebării: meșterul școlit probabil într-unul din centrele de tâmplărie artistică din Germania de Sud, putea să execute aceste lucrări de artă neobișnuite pentru o familie de nobili secui, trăitori atât de departe de aceste centre? E drept că în privința cercetării în continuare a locului de producere a dulapurilor de cabinet (în

prezentul studiu) atragem atenția asupra Sibiului și activității ebeniștilor care activau acolo, însă ar fi necesare și cercetări în legătură cu breslele de tâmplari din Cluj și din Brașov, cu tradițiile locale ale producerii mobilierului de lux și a activității ebeniștilor care s-au alăturat eventual la breslele de tâmplari ale acestor orașe.⁴⁷

Concluzii

Studiul prezintă istoria unei cercetări care a depășit deja 20 de ani, și concluziile mai importante care se pot constata pe parcursul acesteia. Totodată atragem atenția, că în problema dulapurilor de cabinet executate în 1705 și 1709 pentru Sámuel Bíró din Mărtiniș și Klára Daniel din Vârghiș cercetarea ar trebui continuată. Sarcina, a cărei împlinire depășește cu mult competența restauratorului, ar solicita colaborarea mai multor specialiști, care lucrează pe mai multe domenii diferite ale științelor.

⁴⁷ Comunicat de Dr. Enikő Szöcsné Gazda și János Fehér.

Până acum se cunosc numai două exemplare ale tipului de mobilier, care au fost obiectul cercetării noastre. Luând în considerare condițiile istorice ale realizării s-ar putea întâmpla, ca să fie vorba de un ”fenomen de enclavă”, iar acest tip de mobilier, în privința construcției și funcțiilor în viitor să fie considerat o manifestare fără seamăn, fără legături cu arta mobilierului european. E un adevărat miracol, că, în epoca războaielor lui Rákóczi, în Ardealul lovit de războaie, molime și foamete situația existențială a comanditarilor a permis să se realizeze chiar două exemplare ale acestui mobilier ieșit din comun. Deoarece până la ivirea perechii dulapului de cabinet păstrat în colecția de mobilier a Muzeului de Arte Aplicate se putea pune sub semnul întrebării chiar existența acestui tip de mobilier!

Lăzile de documente ale lui Sámuel Bíró din Mărtiniș și Klára Daniel din Vârghiș, prin apariția lor ar putea duce chiar la o schimbare în istoria mobilierului european, deoarece prin ele putem să atragem atenția asupra unui grup al mobilierelor acționate cu ajutorul elementelor structurale mobile care – după părerea noastră – poate constitui o treaptă a evoluției în privința formării mobilelor transformabile (plurifuncționale) ce au apărut la mijlocul secolului al XVIII-lea.

Mulțumiri

Autorul datorează recunoștință tuturor celor care l-au ajutat pe calea care până la urmă a dus la realizarea acestui studiu. Mulțumește doamnei Dr. Petronella Kovács pentru ajutorul dat pe parcursul elaborării lucrării de diplomă, ce a fost un important punct de plecare pentru cercetarea științifică a unui obiect de artă, care chiar după trecerea a peste 20 de ani mai poate produce multe surprize. Datorită îndrumărilor și sprijinului dezinteresat al istoricului de artă János Fehér, după primul schimb de scrisori în vara lui 2015 activitatea de cercetare a putut lua o nouă întorsătură și s-a putut dezvolta. În mod asemănător ne-au oferit ajutor prețios colegii muzeografi principali Éva Horányi și Balázs Semsey și istoricul de artă Erzsébet Vadász. Autorul datorează mulțumiri doamnei șef de departament Dr. Zsuzsanna Lovay precum și angajaților Muzeului Național Secuiesc, înainte de toate doamnei muzeolog Dr. Enikő Szőcsné Gazda și bibliotecarului Hunor Boér pentru ajutorul dat în munca de cercetare, pentru că ne-au pus la dispoziție documentele importante referitoare la lada de documente dispărută, respectiv cele trei fotografii de arhivă păstrate în fototeca muzeului. Datorăm mulțumiri doamnei fotograf Ágnes Soltészné Haranghy pentru realizarea reproducerilor apărute în studiu și pentru ajutorul oferit în redactarea figurilor.

BIBLIOGRAFIE

- BALOGH Judit (2011): Székelyföldi karrierrek – Az udvarhelyszéki nemesség hatalomszerzési lehetőségei a 16. század második felében. L'Harmattan Kiadó – Transsylvania Emlékeiért Tudományos Egyesület, Budapest.
- BUCHHOLZ, Ralf (1990): Ein Verwandlungsmöbel von Abraham und David Roentgen. Konstruktion – Materialien – Restaurierungsmaßnahmen. In: *Restaurator: Zeitschrift für Kunsttechniken, Restaurierung und Museumsfragen*, 2/1990. Callway Verlag, München.
- DANIEL Gábor, vargyasi id. (1896): A vargyasi Daniel család eredete és tagjainak rövid életrajza. Budapest.
- FLEȘERIU, Anca (2001-2002): Hermannstädter Ebenisten des 18. Jahrhunderts. In: *Forschungen zur Volks- und Landeskunde* (44-45. évf.). Rumänischen Akademie, Forschungsinstitut für Geisteswissenschaften, Hermannstadt/Sibiu.
- KOVÁCS Sándor (2007): Előszó. In: Nemes Erdély országának státusáról, lakosairól, lakóhelyeiről és folyóvizeiről való oktatás, melyet írt volt 1710ben néhai Bíró Sámuel, tanácsúr Erdélyben. Udvarhelyszék Kulturális Egyesület, Hargita Megyei Hagyományörzési Forrásközpont, Székelyudvarhely.
- KÖPECZI Béla főszerk. (1988): Erdély története I-III. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- LEMPERTZ Auktion 1056 (13. November 2015.): Kunstgewerbe – Decorative Arts. Köln, Kat.1140.
- KURUCZ György (1992-1994): Magyarország és az angol-osztrák kereskedelmi kapcsolatok a XVIII. század közepén. In: *Magyar Mezőgazdasági Múzeum Közleményei 1992-1994*, szerk. Fehér György, Budapest.
- MARKÓ Árpád (1933): Az 1704. évi kuruc hadjárat. In: *Hadtörténelmi Közlemények 1933. évfolyam 34. kötet*, Magyar Tudományos Akadémia, Budapest.
- NAGY Géza szerk. (1891): A Székely Nemzeti Múzeum ismertetése. In: *A Székely Nemzeti Múzeum Értesítője*, I. rész. Jókai Nyomda Részvénytársulat könyvnyomdája, Sepsiszentgyörgy.
- NÉMETH György (1994): Egy talányos bútor 1703-ból. In.: *Magyar Iparművészet*, 1994/2. Iparművészeti Főiskola, Budapest.
- NÉMETH György (1995): Írókabinet-szekrény restaurálása. Szakdolgozat, Magyar Nemzeti Múzeum Felsőfokú Fa Szakrestaurátor Tanfolyam / *Restaurarea unui dulap de cabinet de scris, Muzeul Național Maghiar, Cursul de Formare Profesională, restaurare lemn, témavezető: Kovács Petronella / Coordonator Petronella Kovács*
- NÉMETH György (2008): Talányos bútor a 18. századból – Az eredetiség vizsgálata mint a restaurátor egyik feladata. In: *Műhelytitkok – restaurált műkincsek*. DVD-ROM, Iparművészeti Múzeum, Budapest.
- NÉMETH György (2018): Die Briefladen von Sámuel Bíró von Homoródszentmárton und Klára Daniel von Vargyas – Zwei Kabinettschränke mit besonderem

- Aufbau aus dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts. In: *Ars Decorativa* 32. Iparművészeti Múzeum, Budapest.
- ROTH, Victor (1908): *Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen*. J.H.E. Heitz, Strassburg.
- SAS Péter (2006): A sepsiszentgyörgyi Székely Nemzeti Múzeum elmenekített anyagának pusztulása 1945-ben. In: *Erdélyi Tudományos Füzetek* 258. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár.
- SELING, Helmut (1980): *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529 – 1868*. Meister, Marken, Werke. Verlag C. H. Beck, München.
- SZIRTES Zsófia (2015): *Az erdélyi szászság érdekérvényesítése az átmeneti korszakban (1690 – 1711) / Impunerea intereselor populației săsești din Transilvania în perioada de tranziție (1690–1711)*. Doktori (PHD) értekezés, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar / *Teză de doctorat (PHD), Universitatea Catolică Péter Pázmány, Facultatea de litere și științe sociale*, Budapest / *Budapesta*.
- VAN HAM Kunstauktionen KG: (17. november 2012.): *Außergewöhnliche Apothekensammlung*. Köln. Kat. 49737-1. <http://www.altertuemliches.at/termine/auktion/apotheken-sammlung-24580> (2017. 09. 14.)
- WESSELÉNYI István (1985): *Sanyarú világ. Napló 1703–1708*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest.
- ZINNKANN, Heidrun (2005): *Entfaltung – Roentgenmöbel aus dem Bestand*. Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt.

György Németh

Artist-restaurator diplomat de lemn și mobilier
 Restaurator principal
 Muzeul de Arte Aplicate
 1091 Budapesta, str. Üllői 33-37.
 Mobil: +36-20-543-9673
 E-mail: nemeth.gyorgy@imm.hu

LISTA FIGURILOR

- Fig. 1.* Urmele cuielor ce au fixat platbanda de odinioară a lăzii (desen realizat de autor)
- Fig. 2.* Reconstrucția grafică a dulapului de cabinet (Németh, 1995.)
- Fig. 3-6.* Transformarea îmbinării structurale a tăbliei (Németh, 1995.)
- Fig. 7.* Răscoala condusă de Rákóczi, în Transilvania, 1704.

LISTA FOTOGRAFIILOR

- Foto 1.* Fața interioară a panoului-capac, după restaurare (fotografie de Zsófia Kovács).
- Foto 2.* Dezvelirea cornișei dulapului de cabinet (fotografie de Ágnes Kolozs).

- Foto 3.* Locașurile scobite în tăblie ale mecanismelor de închidere a cutiilor mobile (fotografia de Ágnes Kolozs).
- Foto 4.* Dinții îmbinărilor în formă de coadă de rândunică în cazul sertarelor realizate ulterior au fost decupați invers (fotografie de autor).
- Foto 5.* Dulapul inferior și superior în timpul restaurării (fotografie de Ágnes Kolozs).
- Foto 6.* Peretele lateral al dulapului superior în timpul restaurării.
- Foto 7.* Noul perete lateral al cutiei rabatabile (fotografia autorului).
- Foto 8.* Peretele lateral al dulapului după restaurare (fotografie de Ágnes Kolozs).
- Foto 9.* Urmele feronierilor vechi pe peretele lateral al dulapului de cabinet (fotografie de Ágnes Kolozs).
- Foto 10.* Interiorul dulapului de cabinet înainte de îndepărtarea stratului vechi de lac (fotografie de Ágnes Kolozs).
- Foto 11.* Repictări pe tăblia de scris (fotografie de Ágnes Kolozs).
- Foto 12.* Interiorul dulapului de cabinet după restaurare (fotografie de Ágnes Kolozs).
- Foto 13.* Dulapul inferior și cel superior după restaurare (fotografie de Ágnes Kolozs).
- Foto 14.* Lada de comori a familiei Daniel (Fototeca Muzeului Național Secuiesc, F 323a).
- Foto 15.* Imaginea dulapului de cabinet păstrat în Muzeul de Arte Aplicate, în poziție similară (fotografie de Ágnes Kolozs).
- Foto 16.* Platbandele și ferecăturile lăzii de documente a familiei Daniel-Bíró, distrusă în 29 martie 1945 la Zalaegerszeg (Muzeul Național Secuiesc, nr.inv. 16/1879, fotografie de Arnold Musát).
- Foto 17.* Funcțiunile dulapului de cabinet: (1) ladă; (fotografie de Ágnes Kolozs).
- Foto 18.* Funcțiunile dulapului de cabinet: (2) dulap de cabinet; (fotografie de Ágnes Kolozs).
- Foto 19.* Funcțiunile dulapului de cabinet: (3) cu tăblie de scris extensibilă, dulap de cabinet de scris (fotografie de Ágnes Kolozs).
- Foto 20.* Lada de medicamente de voiaj a lui Matthias Baur II. Augsburg, prin 1680-81. (© Foto: VAN HAM Kunstauktionen / Saša Fuis).
- Foto 21.* Masa transformabilă a lui Abraham și David Roentgen, Neuwied, 1769. Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt am Main

Traducere: Ferenc Csörtán

Restaurarea a două perechi de pantofi din mătase pentru femei, datând din secolul al XVIII-lea

Anikó Moór

Moda de încălțăminte din Europa în secolul al XVIII-lea

Încălțăminte, element tipic al vestimentației, a fost sub influența schimbărilor modei la fel ca îmbrăcămintea. Moda europeană a fost impusă primordial de Franța. În colecțiile muzeale se păstrează sute de perechi de încălțăminte din această perioadă, pe baza cărora ne putem forma o imagine despre marea varietate privind forma lor și despre schimbările de la sfârșitul acestui secol.

Pantofii feminini din secolul al XVIII-lea se caracterizau în general printr-o construcție dreaptă, fiind realizate pe calapod simetric, fără diferență între pantoful drept și cel stâng. Talpa pantofului era foarte bombată în toate direcțiile, astfel doar centrul intra în contact cu solul. În interior, talpa fiind concavă, piciorul se mula în adâncitura ei și părea mai îngust. Suprafeței exterioare a tălpii din piele îi dădeau o textură flaușată pentru a-i asigura o aderență mai bună. Vârful pantofilor era de obicei ascuțit, aplatizat sau puțin curbat în sus. Tocul arcuit, înalt de 5-8 cm, denumit toc Ludovic, era din lemn și se întindea adânc până sub bolta tălpii/glenc. Cu o structură asemănătoare dar mai înalt și mai elegant este și așa-numitul toc francez sau toc Pompadour. Partea superioară croită din trei părți (căputa și cei doi carâmbi) era confecționată din piele sau stofă, bogat decorată cu falduri, dantele, broderii și fire metalice. Pantofii se fixau cu două benzi/barete încheiate de obicei cu panglici și cleme sau, mai rar, cu nasturi. La sfârșitul secolului forma pantofilor s-a schimbat dramatic. Aveau tocuri mai joase ”în stil italian” și în formă ascuțită, mai puțin decorate și cu vârf rotunjit. Au dispărut baretele și s-a răspândit forma mai simplă care se încălța prin simpla introducere a piciorului.¹

Pe baza caracteristicilor, ambele perechi de pantofi restaurate drept lucrare de licență² în cadrul Specializării de textile-piele a Catedrei de restaurare de la Universitatea Maghiară de Arte Plastice și aparținând Muzeului de Arte Aplicate, se pot data în primele decenii ale secolului al XVIII-lea, dar ele au ajuns în colecțiile muzeului din regiuni diferite.

La prima vedere cele două perechi de încălțăminte sunt foarte asemănătoare, dar în structura lor putem observa și

multe diferențe. Pentru a le diferenția, în articol le vom menționa după culoarea lor de bază originală. Principalele piese componente ale pantofului sunt arătate în *figura 1*.

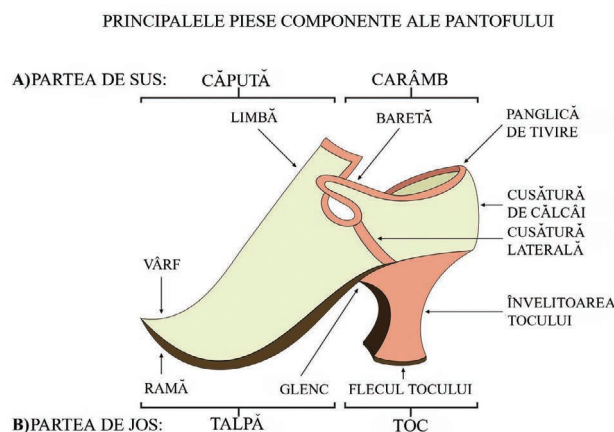


Fig. 1. Principalele piese componente ale pantofului (desen de Marcell Miklós).

Datele și descrierea pantofului albastru

Pantoful feminin cu formă simetrică, vârf ascuțit, toc înalt este învelit în exterior cu o țesătură de mătase albastră cu model țesut (*foto 1*).³ Marginea superioară a fost tivită cu o panglică roz, tot cu aceasta fiind ascunse și cusăturile ce unesc partea superioară. Limba e lungă, se întinde înalt până la partea superioară a labei, capătul superior se termină în linie dreaptă. Fixarea pantofului pe picior se realiza cu două barete croite împreună cu laturile pantofului, care se încheiau probabil cu o panglică sub limbă. Cele două barete au formă simetrică. Conform fișei obiectului, în față, pantoful prezintă ”un model floral colorat, brodat cu fire de mătase, într-un chenar brodat cu fire metalice”. Chenarul menționat și petalele brodate cu fire metalice sunt reliefate (bombate). Carâmbul este de asemenea brodat în relief cu fire metalice. Firele metalice s-au corodat uniform într-un gri închis. Tocul este învelit cu o stofă roz, în spate, la mijloc putem vedea un șnur metalic perpendi-

¹ Fairhurst 2015. p. 533.

² Moór 2018. 117. p. Coordonator lucrare: Andrea Várfalvi, artist-restaurator textile, responsabilul Specializării textile.

³ Locul păstrării: Secția de textile și vestimentație. Nr. inventar: 18.150.a-b. Data și locul provenienței: prima jumătate a secolului al XVIII-lea, Austria. Lungimea: 23,5 cm, lățimea: 6 cm, înălțimea 13,5 cm. A fost dăruit Colecției de Antichități a Muzeului Național al Ungariei de către Mihály Bán în 1854.

cular (foto 2). Căptușeala pantofului este o piele moale, albă. Talpa puternic bombată în toate direcțiile este confecționată dintr-o piele groasă, maronie, căreia i s-a conferit o suprafață scămoșată/texturată.

Datele și descrierea pantofului roz

Pantoful feminin cu formă simetrică, vârf ascuțit, toc înalt, este învelit în exterior cu o țesătură de mătase roz cu model țesut (foto 3).⁴ Marginea superioară a fost tivită cu o panglică de culoare natur. Limba semicirculară și îndoită în spate a fost croită separat și cusută de partea superioară a căputei. Fixarea pe picior a pantofului se realiza cu două barete croite împreună cu părțile laterale. Baretele au forme asimetrice, găurile de pe latura exterioară sugerează că pantoful se încheia probabil cu nasturi. Spre deosebire de pantoful albastru tocul și partea superioară au fost învelite cu aceeași stofă (foto 4). Partea de căpătâi/căputa, zona gleznei/carâmbul și învelitoarea tocului, toate au fost bogat brodate cu fire metalice. Broderiile în relief, realizate cu fire metalice, reprezintă motive florale. Conform fișei descriptive a obiectului, pantoful a fost brodat cu "fire de argint". Firele metalice au o culoare uniformă de gri închis. Căptușeala este dintr-o piele moale de culoare albă. Talpa puternic bombată în toate direcțiile este confecționată dintr-o piele groasă, maronie, căreia i s-a conferit o suprafață scămoșată/texturată.

Investigații chimice

Identificarea materialelor a fost necesară pentru că acestea determină materialele și metodele folosite la curățiri și la consolidarea obiectelor. Investigațiile au contribuit la evaluarea stării lor de conservare, la identificarea factorilor de degradare și au relevat și informații importante privind tehnicile de confecționare.

Investigarea fibrelor textile s-a realizat la microscop cu polarizare pe probe prelevate din zonele deteriorate. Pe baza caracteristicilor morfologice s-a putut constata că stofele învelitoare ale pantofilor, precum și toate elementele decorative sunt din mătase. Firele folosite la cusături sunt din in.

Analiza firelor metalice s-a realizat prin metode microchimice. Probele curățite cu soluție de Argentol⁵ au fost picurate cu soluție 1:1 de apă și acid azotic, apoi cu soluție de 10% de NaCl. La toate probele formarea unui precipitat alb a confirmat prezența argintului. În cazul pantofului albastru întrebarea era dacă broderia de la vârful pantofului, descrisă ca fiind cu fire de aur, are sau

nu conținut de aur. Dar în cazul aliajelor și al straturilor învelitoare, identificarea prin metodele microchimice este imposibilă sau foarte dificilă. La aceste probe s-au realizat investigații prin metoda fluorescenței de raze X, cu un dispozitiv mobil (hXRF)⁶ precum și prin metoda microscopiei electronice de baleiaj cuplată cu spectroscopie de raze X prin dispersie de energie (SEM-EDS).⁷ Pe baza acestor analize s-a constatat că firul este un argint cu un grad de puritate foarte ridicat, însă nu s-au putut dovedi urme de aurire.

Investigația pieilor s-a realizat la stereomicroscop. Pe baza structurii reticulare pielea de căptușeală a pantofului albastru s-a dovedit a fi de capră, iar în cazul celui roz structura reticulară avea caracteristicile pielii de oaie. Culoarea albă presupunea o tăbăcire cu alaun, care a fost determinată cu testul de alizarină.⁸ În cazul pieilor de talpă, din cauza texturii superficiale obținute prin scămoșare, nu a fost posibilă investigarea structurii reticulare, dar în ambele cazuri este foarte probabil că s-a folosit piele de vită. La acestea am presupus că au fost tăbăcite vegetal, ceea ce s-a confirmat cu testul de săruri feroase.⁹

La pantoful roz stofa de învelire a fost fixată de pielea de căptușeală prin lipire pe toată suprafața. Adezivul îmbătrânit a devenit rigid, fragilizat și a cauzat în mai multe locuri deteriorări ale mătăsii. La confecționarea pantofilor s-a folosit de obicei pap de făină¹⁰ și clei, sau amestecul acestora. Astfel, am efectuat teste pentru identificarea amidonului și a proteinelor.¹¹ Analizele au dovedit doar prezența amidonului.

Tehnica de confecționare

La confecționarea pantofilor s-a realizat mai întâi desenul tiparului pe materialele de bază, apoi broderia decorativă. Ambele perechi au fost bogat decorate cu fire metalice. La broderiile în relief cu fire metalice¹² au folosit o bază de hârtie. Suprafețele dintre motivele plastice au fost umplute cu așa-numitele fire frizé.¹³ Firele metalice au fost fixate pe stofa de bază conform desenelor, cu ață de coase-

⁴ Locul păstrării: Secția de textile și vestimentație. Nr. inventar: 18.147.a-b. Data și locul provenienței: începutul secolului al XVIII-lea, Austria. Lungimea: 24,5 cm, lățimea: 7 cm, înălțimea 14,5 cm. A fost dăruit Colectiei de Antichități a Muzeului Național al Ungariei de către Károly Korniss în 1839.

⁵ Prepararea soluției: 10 g tiocarbamidă și 30 g acid tartric dizolvate în 50 ml apă distilată, apoi completăm volumul soluției cu apă distilată până la 100 ml.

⁶ Investigațiile au fost efectuate de către Viktória Mozgai (Academia Maghiară de Științe, CSFK – Grupul de Cercetare în Arheometrie a Institutului de Geologie și Geochimie).

⁷ Investigația a fost efectuată alături de angajații Departamentului de Fizică a Corpurilor Solide din cadrul Universității din Debrecen: Laura Juhász student PhD, Dr. Szilvia Gyöngyösi cercetător, Dr. Lajos Daróczy conf. universitar, Dr. Péter Barkóczy director științific (FUX Zrt.)

⁸ Peste probă s-a picurat mai întâi soluție 1M de hidroxid de amoniu, apoi o soluție de 0,1% de sulfonat de alizarină, iar după câteva minute am picurat o soluție 1M de acid acetic. Colorarea în roșu a fibrelor indică prezența aluminiului.

⁹ Proba a fost umectată cu apă distilată, apoi s-a picurat soluție 1% de clorură ferică (III). Colorarea în negru a fibrelor indică prezența taninurilor vegetale.

¹⁰ Adeziv preparat din amidon de castană, grâu sau cartofi.

¹¹ Pentru a identifica prezența amidonului s-a folosit soluție de iodură și iodură de potasiu, iar pentru cea a proteinelor, testul de ninhidrină.

¹² Lamelă de argint înfășurată strâns în jurul unui miez de mătase.

¹³ Lamelă de argint înfășurată ușor în jurul unui miez tors dintr-un fir de mătase mai gros și unul mai subțire.

re. La pantoful albastru în zona vârfului sunt și elemente florale brodate cu fire de mătase.

Căputa, partea superioară a pantofului albastru, se constituie din trei straturi. Între stratul învelitor din mătase tip damasc și căptușeala de piele s-a intercalat un strat de stofă de in cu structură de pânză, pentru a-i conferi o rigiditate ridicată (foto 5). Pantoful roz constă din două straturi – mătase damasc și căptușeală de piele – care au fost lipite între ele pe toată suprafața, aceasta conferind ținută stratului superior (foto 6). Utilizarea cu economie a stofelor prețioase se poate observa la ambele perechi de pantofi. Stofa învelitoare a fost completată în mai multe locuri, conform tiparului, cu mici bucăți decupate.

Ambele perechi au fost confecționate pe calapod prin tehnica de coasere pe ramă (fig. 2). Partea superioară a încălțămintei a fost fixată de talpă cu ajutorul unei fâșii de piele, numită ramă. Aceasta a fost o inovație în tehnica confecționării încălțămintei, întrucât mai devreme, diferitele elemente ale încălțămintei au fost fixate între ele prin coasere pe verso. La analogiile autohtone se pot observa ambele tehnici. În prima jumătate a secolului al XVIII-lea rama era confecționată de obicei din piele albă, care, pe lângă funcționalitate, a avut și un rol decorativ.¹⁴

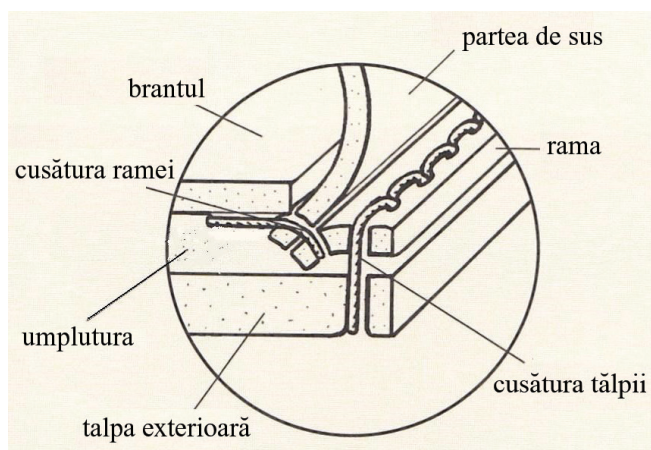


Fig. 2. Tehnica confecționării pe ramă.
Sursă: Vass – Molnár 2000. p. 143.

S-a cusut mai întâi pielea și stofa învelitoare a tocului de piesa superioară (de carâmbi), apoi s-a montat tocul de lemn și în final au învelit tocul. Cu ajutorul analizei radiologice s-a putut releva tehnica fixării învelișului tocului. Straturile învelitoare au fost strânse pe miezul de lemn pe partea frontală prin coasere perpendiculară (fig. 3). În cazul pantofului roz, tocul a fost învelit cu același tip de stofă ca și stofa de bază a părții superioare și a fost brodat cu fire metalice. În cazul celui albastru tocul a fost învelit cu o stofă de mătase diferită, de culoare roz, cu o structură nervurată/raiată.¹⁵ Mijlocul tocului a fost decorat într-o li-

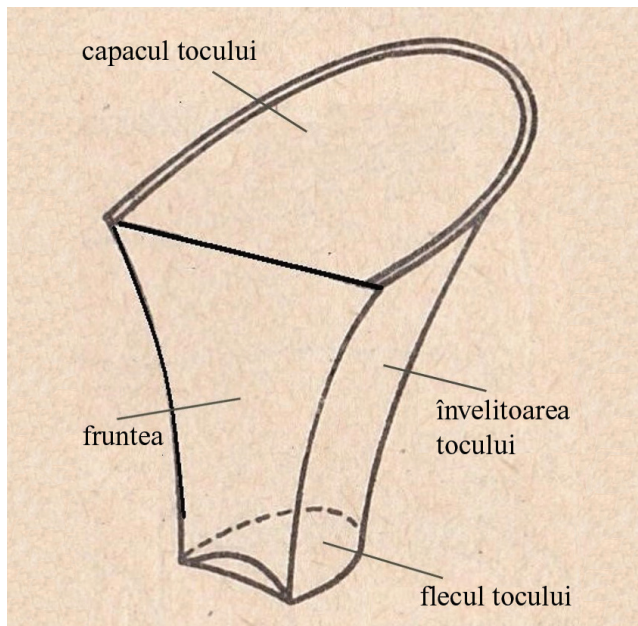


Fig. 3. Piese componente ale tocului (desen realizat de autor).

nie verticală cu un șnur metalic. Talpa cu suprafața texturată a fost fixată de ramă și de învelitoarea tocului printr-o cusătură cu ac dublu, pe suprafața de călcare cusăturile fiind introduse într-un canal/o creștătură de coasere. Șirul cusăturilor perfect uniforme a fost de-a dreptul și un element decorativ al tocurilor. În final au tivit marginea părții superioare cu o panglică de mătase. Tot cu această panglică au acoperit și cusăturile laterale. Panglica de tivire a pantofului albastru a fost original o panglică de mătase roz cu un model nervurat.¹⁶ Pantoful roz a fost tivit cu o panglică de tafta de mătase de culoare natur.

Starea de conservare

Ambele perechi de pantofi au ajuns în laboratorul de restaurare în stare precară. Suprafața exterioară și interioară a piesei superioare/a căputei a fost murdară, stofa învelitoare și elementele decorative au fost rupte, cu fragmente lipsă; au avut rezistența mecanică scăzută și au fost deformatate (foto 7). Toată suprafața firelor metalice a fost acoperită de produși de coroziune gri.

Cele mai însemnate daune ale pantofului albastru au fost cauzate de molii. Au apărut lipsuri pe stofa învelitoare, la broderiile cu fire de mătase albe și roz (foto 8), iar panglica de tivire din mătase s-a distrus aproape în întregime. Rămășițele păstrate ale panglicii, cândva de o nuanță roz, s-au decolorat. Pe pantoful însemnat cu "b" s-a rupt una din barete, cusăturile de pe laturi și de pe toc s-au rupt, șnurul metalic s-a desprins. Broderiile cu fire metalice s-au deteriorat, prezintă lipsuri. Învelitoarea de

¹⁴ Fairhurst 2015. p. 62.

¹⁵ Textura nervurată, paralelă cu direcția bătelii, este dată de alternarea unui fir mai gros cu două fire subțiri de băteală, ritm ce se repetă în continuu.

¹⁶ Textura nervurată, paralelă cu direcția bătelii, este dată de o structură de urzeală densă alternând fire de urzeală groase și subțiri, respectiv datorită utilizării de fire de băteală groase. Acest tip se numește: Gros de Naples.

mătase a tocului s-a sfâșiat în mai multe locuri. Firul de mătase negru ce contura odinioară petalele florilor se mai poate vedea doar pe verso (*foto 9*).

Stofa învelitoare a pantofului roz s-a decolorat de tot, culoarea originală putând fi observată doar la marginile îndoite în interior. Damascul de mătase s-a rupt în mai multe locuri și prezenta lipsuri. La lacune a devenit vizibil stratul de adeziv îmbătrânit, de care s-a lipit de tot stofa în mai multe locuri (*foto 10*). Panglica de tivire s-a păstrat doar în câteva zone în stare deteriorată (*foto 11*). În mai multe locuri s-a pierdut și stratul de hârtie de umplere.

Conservare-restaurare

Scopul primordial al restaurării a fost consolidarea mecanică a pantofilor, dar s-a urmărit și o îmbunătățire estetică. O dificultate a fost faptul că era vorba de obiecte compuse din mai multe tipuri de materiale cu sensibilități diferite, respectiv accesibilitatea redusă la zone ale pantofilor, din cauza formei. Doream realizarea restaurării cu respectarea principiului minimei intervenții.

Curățire

Ca prim pas al curățirii uscate, au fost îndepărtate cu penseta rămășițele larvelor de molii de pe pantofii roz. Ambele perechi au fost curățate cu aspiratorul la o putere redusă, dar pentru protecția zonelor slăbite și a firelor desprinse, aspirarea s-a realizat printr-o plasă flexibilă așezată pe suprafața acestora. Pieile de căptușeală au fost curățate cu burete de latex. Pentru îndepărtarea depunerilor grase de pe firele metalice s-a folosit o soluție de apă distilată și alcool etilic 1:1.

Deși starea stofelor de mătase ar fi indicat curățiri umede, am renunțat la acestea din cauza mai multor aspecte. În cazul pantofului albastru, stratul de mătase și cel de căptușeală de în au fost prinse între ele cu cusăturile broderiei decorative. În urma curățirilor simultane ale acestor straturi exista riscul formării petelor. Trebuia luat în considerare și faptul că în cazul pantofului roz, în urma curățirilor umede, adezivul se poate umfla devenind lipicios, cauzând mai multe probleme. Pieile de căptușeală tăbăcite cu alaun sunt deosebit de sensibile. La nivelul carâmbului s-ar fi putut realiza o izolare a straturilor între ele, dar la nivelul căputei nu. Prin curățarea individuală, selectivă a diferitelor componente nu ar fi rezultat un efect estetic uniform. În cazuri ideale, curățirile materialelor de bază diferite se realizează separat. Dar nu plănuiam separarea straturilor, întrucât o astfel de intervenție masivă ar fi distrus multe urme ale tehnicii de confecționare originale, precum cusături, fire de coasere etc. Am căutat soluții, care se puteau executa fără a risca integritatea pantofilor.

Redarea formei

Pentru redarea formei originale s-a constatat a fi necesară o ușoară umidificare cu vapori. În acest scop s-a construit

un cort de umidificare în care umiditatea relativă s-a fixat la 60% prin așezarea unei tăvițe cu apă. Materialele de bază din care se constituia obiectul se puteau hidrata uniform în camera de umidificare. Netezirea zonelor șifonate și deformate a necesitat și o emoliere locală mai profundă. Aceasta s-a putut realiza cu ajutorul unei membrane semi-permeabile Sympatex.¹⁷ În membrană s-a învelit o bucată textilă de bumbac umezită și stoarsă, în așa fel încât fața lucioasă a membranei intra în contact direct cu obiectul, așezând aceasta în interiorul pantofului. 15–20 de minute au fost îndeajuns pentru a emolia adecvat pielea de căptușeală fină. Zonele emoliate au fost așezate pe forme de Ethafoam¹⁸ pregătite în prealabil, după care au fost fixate prin umplere, cu ace inoxidabile, cleme sau prin bandajare (*foto 12*). Pentru așezarea adecvată și sigură a elementelor de fixare, această operațiune s-a efectuat în mai multe etape. În urma uscării, aplicarea simultană sau succesivă a diferitelor metode de hidratare, a dat rezultatele așteptate. Părțile șifonate s-au îndreptat, deformările au scăzut, aspectul pantofilor s-a îmbunătățit în mod vizibil.

Conservarea pieilor

La pantoful ”b” al perechii albastre pielea de căptușeală era deteriorată în mai multe locuri. Completarea lipsurilor și consolidarea rupturilor s-a realizat cu piele albă de capră asemănătoare celei originale. Fixarea lor s-a realizat prin lipire, iar ca adeziv s-a folosit amidon de orez. La călcâi cei doi carâmbi au fost fixați între ei prin surfilat oblic cu ață de bumbac.

Pregătirea pentru restaurare a stofelor

Restaurarea stofelor și a panglicilor de tivire deteriorate și fragmentate a fost precedată de pregătiri complexe. Fixarea marginilor rupte a fost necesară pentru a evita noi deteriorări. La pantoful roz, în zona vârfului, în mai multe locuri, stofa învelitoare s-a lipit puternic în stratul de adeziv, ceea ce a făcut necesară o emoliere prealabilă pentru a putea efectua consolidarea. O nouă posibilitate pentru înmuierea stratului de adeziv¹⁹ a reprezentat utilizarea unui gel chimic pe bază de apă: Nanorestore Gel®Hydrogel.²⁰ Practica restaurării de piele și hârtie utilizează deja aplicații de așa-numite geluri fizice.²¹ Aplicarea gelurilor este de multe ori mai eficientă decât imersia în solvenți. Iar în unele cazuri, când imersia este exclusă, aceste

¹⁷ Membrană semipermeabilă pe bază de poliester, care permite pătrunderea apei doar într-o direcție în stare gazoasă. Producător: Sympatex Technologies GmbH (Germania).

¹⁸ Placă de spumă din polietilenă. Reprezentant producător: Dow Hungary Vegyipari Kft.

¹⁹ Rodorico Giorgi: Materiale nano inteligente în procesele de curățire a bunurilor culturale. Prezentare, Respect'17 Conferința Muzeului Național al Ungariei. 2017. 11. 8–10.

²⁰ Nanorestore Gel®; comercializat de către: CSGI (Research Center for Colloids and Nanoscience) University of Firenze. <http://www.csgi.unifi.it/products/gel.html>.

²¹ Gel Gellan, gel agar-agar, gumă xantan. Orosz 2018.

comprese reprezintă o soluție adecvată pentru tratamente umede. Solventul amestecat în gel se evaporă mai lent, iar timpul prelungit de înmuiere îngăduie solvatarea materialelor cu masa moleculară mai mare. Între plăcile de gel așezate pe suprafață și materialul tratat pornește un proces de echilibrare a ionilor. Dacă concentrația ionică a soluției de curățire este mai joasă (ex. la folosirea apei distilate) apa din gel pătrunde între straturile obiectului. Iar când concentrația ionică a soluției devine mai înaltă, apa va migra din materialul tratat ducând impuritățile solubilizate către gel.²²

Am ales gelurile chimice pe de o parte datorită calităților lor, pe de altă parte datorită curiozității noastre pentru soluții inovative. Acestea sunt ireversibile²³ pot fi refolosite de mai multe ori, se păstrează pe termen lung și se pot utiliza deosebit de bine pe suprafețe sensibile la apă. Cu ajutorul plăcilor gata de utilizare din comerț se pot curăța prin umectare în mod concentrat și controlat suprafețe bine definite. Plăcile păstrate în vase de sticlă înmuiate în apă distilată se pot tăia pe formă cu ajutorul bisturiului. Conform indicațiilor, plăcile tăiate se așează mai întâi pe hârtie absorbantă și apoi pe suprafața de tratat. Apoi se acoperă cu folie de polietilenă pentru a evita uscarea prea rapidă. Amidonul îmbătrânit s-a înmuiat foarte lent. Am utilizat mai multe plăci de gel pe care le-am schimbat din oră-n oră (foto 13).

Plăcile de gel utilizate au fost reasezate în apă pentru mai multe ore, unde s-au și curățat într-o oarecare măsură. Plăcile au putut fi refolosite de 4-5 ori. După tratament marginea stofelor s-a putut desprinde din adeziv folosind cu multă grijă bisturiul și lancea oftalmologică. Curățirea cu geluri a dat rezultate vizibile pe stofă, de aceea am aplicat-o și pe restul pantofului.

În urma acestor curățiri suprafața decolorată și îmbăcșită nu a devenit mai deschisă la culoare, ci a căpătat o nuanță roz din ce în ce mai irizantă, amintind cât de cât de culoarea sa originală.

Colorare, conservare prin coasere

Textilele folosite pentru consolidarea rupturilor, aveau și rol de completare a lacunelor, de aceea a fost important ca textura lor să se potrivească cu cea originală. În comerț nu am găsit stofă cu aceeași structură, de aceea a trebuit să căutăm cea mai potrivită printre cele aflate la dispoziția noastră. Pentru damascul cu model țesut am ales o mătase cu structură de pânză, iar pentru țesătura raiată/nervurată, deosebită, de la învelitoarea tocului pantofului albastru am optat pentru o mătase cu legături pe diagonală. Pentru tivul pantofului albastru am reușit să procurăm panglică de mătase cu legătură Gros de Naples, iar panglica de tafeta a pantofului roz am completat-o cu o stofă cu structură asemănătoare, la care am îndoit marginile.

²² Cremonesi – Casoli 2017. pp. 19-28.

²³ Particulele sunt legate între ele prin legături chimice de gradul întâi, formând structuri coezive ireversibile. Orosz 2018.

Stofele, panglicile și firele de mătase urmând a fi folosite la completări a trebuit să le vopsim în nuanța adecvată după procesul lor de fierbere. În acest scop am folosit coloranți artificiali marca Lanaset.²⁴ Culoarea, gradul de murdărie și decolorare a textilelor diferea de la o zonă la alta, de aceea fiecare piesă trebuia să aibă altă nuanță urmând a fi verificată la locul menit (foto 14-15).

Am realizat releveul lacunelor pe o folie de polietilenă așezată peste pantof, indicând exact direcția fibrelor. Textilele de completare pregătite au fost croite potrivit direcției fibrelor cu un surplus de 5-10 mm de jur împrejur pentru a-și îndeplini rolul de consolidant. În acele zone, ca de exemplu cele din jurul broderiilor cu fire metalice sau la fixarea tocurilor, unde ele nu puteau fi așezate sub materialul original, ele au fost fixate cu marginile îndoite, călcate. Fixarea s-a realizat pe cât s-a putut prin coasere cu ace îndoite, prin cusături de însăilare sau cuprindere. În cazul pantofului albastru aceasta s-a putut realiza în întregime. Completările au putut fi fixate de stofa învelitoare sau de stratul de căptușeală de in, intercalat (foto 16). La pantoful roz, unde nu exista căptușeală, unele completări s-au putut fixa doar prin lipire. Ca adeziv am folosit amidon de orez dens. Marginile completărilor le-am îndoit pe o lățime de 5 mm, adezivul fiind aplicat doar în aceste zone, astfel fiind lipite de căptușeala de piele. După uscarea completă, marginile nelipite le-am așezat sub materialul original și le-am fixat prin coasere, cu cusături de însăilare.

Panglicile de tivire păstrate au fost consolidate și completate *in situ*, fără descoasere (foto 17-19).

Această soluție diferă de practica generală a restaurării textilelor, conform căreia fragmentele sunt consolidate cu o textilă de susținere în starea lor descusută și reasezate după consolidare. La pantoful albastru, datorită lipsei firelor de urzeală ale panglicii de tivire, firele de băteală erau desprinse. Fixarea lor pe textila suport s-a realizat cu ac îndoit prin cusături de prindere, iar la margini prin cusături de surfilare/tivire. Pentru această operațiune marginile panglicilor au fost fixate cu ace de insecte pe plăci de Ethafoam. Peste burete am așezat o folie de polietilenă subțire și rigidă ca în timpul coaserii acul să nu pătrundă în materialul moale. Peste folie s-a așezat textila de susținere și peste aceasta am așezat firele plutitoare. Cu panglicile "reînnoite" în urma restaurării au fost tivite marginile pantofilor, conform tehnicii originale (foto 20-21).

Conservarea elementelor decorative

Șnurul decorativ din fire metalice deteriorat de la tocul pantofului albastru a fost fixat cu fire de mătase (foto 22).

Firele metalice care lipseau de la broderiile în relief la ambele perechi au fost completate cu fire de bumbac gri. Completarea lor a fost indicată doar în zonele unde în lipsa lor umplutura de hârtie de dedesubt ar fi continuat să se deterioreze. Completarea a fost realizată cu ac îndoit,

²⁴ Producător: HUNTSMAN Textile Effects (Germania).

prin cusături plate. Spre deosebire de tehnica originală, la completări, firele de bumbac au fost trecute prin umplutura de hârtie.

După așezarea la loc a firelor metalice desprinse și încălcite ale ornamentelor pantofului roz, acestea au fost fixate de materialul de bază cu fire de mătase (foto 23).

Concluzii

Restaurarea obiectelor s-a realizat conform principiului minimeii intervenții, fără descoaserea pantofilor (foto 24-27). Pentru păstrarea formei am confecționat forme de umplere (foto 28). Pentru căpute am confecționat pernițe din bumbac elastic, umplute cu pâslă de poliester. Carâmbii au fost sprijiniți cu benzi înguste croite din Ethafoam subțire și elastic. Fixarea lor stabilă în cutia de carton neacid s-a realizat prin adâncirea formei tălpii în placa de Ethafoam de la bază și cu ajutorul unor panglici de bumbac (foto 29).

Fotografiile nr. 12, 15, 17, 18 aparțin autorului, celelalte au fost realizate de Gábor Nyíri.

BIBLIOGRAFIE

- CREMONESI, P. – CASOLI, A. (2017): Thermo-reversible rigid agar hydrogels: their properties and action in cleaning. In: Gels in Conservation. Ed. Angelova, L. V. – Bronwyn, O., Archetype Publications Ltd, London, pp. 19-28.
- FAIRHURST, A. R. G. (2015): The materials, construction and conservation of eighteenth-century women's shoes. PhD thesis, University of Lincoln.
- MOÓR Anikó (2018): Két pár barokk női cipő restaurálása / Restaurarea a două perechi de pantofi baroci pentru femei. Diplomamunka, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Restaurátor Tanszék. / *Lucrare de licență, Universitatea Maghiară de Arte Plastice, Catedra de restaurare.*
- OROSZ Katalin (2018): Gélek típusai és használata. / *Típusuri de geluri și utilizarea lor.* Jegyzet, Magyar Képzőművészeti Egyetem. / *Note de curs, Universitatea Maghiară de Arte Plastice.*
- VASS László – MOLNÁR Magda (2000): A klasszikus férficipő, Vince Kiadó, Budapest.
- VERMES Lászlóné ed. (1975): Bőr- és cipőipari minilexikon. Műszaki Könyvkiadó, Budapest.

Anikó Moór

Artist-restaurator textile-piele
Muzeul de Arte Aplicate
1091 Budapest, str. Üllői 33-37.
Tel.: +36-30-218-2158
E-mail: mooraniko@gmail.com

LISTA FIGURILOR

- Fig. 1.* Principalele piese componente ale pantofului (desen de Marcell Miklós).
- Fig. 2.* Tehnica confecționării pe ramă. Sursă: Vass – Molnár 2000. p. 143.
- Fig. 3.* Piese componente ale tocului (desen realizat de autor).

LISTA FOTOGRAFIILOR

- Foto 1.* Pantoful albastru înainte de restaurare – din față.
- Foto 2.* Pantoful albastru înainte de restaurare – din spate.
- Foto 3.* Pantoful roz înainte de restaurare – din față.
- Foto 4.* Pantoful roz înainte de restaurare – din spate.
- Foto 5.* Straturile suprapuse ale pantofului albastru.
- Foto 6.* Stratul gros de adeziv al pantofului roz.
- Foto 7.* Partea superioară deformată a pantofului albastru.
- Foto 8.* Broderie cu fire de mătase pe pantoful albastru.
- Foto 9.* Versoul broderiei cu fire de mătase.
- Foto 10.* Stofa învelitoare deteriorată a pantofului roz.
- Foto 11.* Zona de călcâi deteriorată a pantofului roz.
- Foto 12.* Redarea formei în cameră de umidificare.
- Foto 13.* Înmuiera adevizivului cu Hydrogel.
- Foto 14.* Stofa învelitoare a pantofului roz, după completare.
- Foto 15.* Stofa învelitoare albastră, după completare.
- Foto 16.* Textilele de completare, fixate.
- Foto 17.* Tivul pregătit pentru conservare.
- Foto 18.* Tivul consolidat.
- Foto 19.* Panglica de tivire a pantofului albastru completată și cu marginile îndoite.
- Foto 20.* Panglica de tivire a pantofului roz după completare.
- Foto 21.* Panglica de tivire a pantofului albastru după completare.
- Foto 22.* Ornamentele conservate ale pantofului albastru.
- Foto 23.* Zona tocului pantofului roz după restaurare.
- Foto 24.* Vârful pantofului după restaurare.
- Foto 25.* Pantoful albastru după restaurare.
- Foto 26.* Fața pantofilor roz după restaurare.
- Foto 27.* Spatele pantofilor roz după restaurare.
- Foto 28.* Formele de umplere pregătite pentru pantofi.
- Foto 29.* Depozitarea pantofilor.

Traducere: Krisztina Márton

Restaurarea veșmântului bărbătesc de secol XVIII, provenit din dezvelirile arheologice întreprinse în biserica Înălțarea Sfintei Cruci de la Visonta

Andrea Várfalvi - Csabáné Szabó - Melinda Sikéné Kovács

În 2013, cu ocazia restaurării bisericii Înălțarea Sfintei Cruci de la Visonta, arheologii¹ au dezvelit de sub podea un sicriu.² În sicriu au descoperit rămășițele unui bărbat³ decedat în secolul al XVIII-lea, care purta pălărie, perucă, dolman,⁴ pantaloni și cizme (*foto 1*).

Rămășițele cadavrului ridicate "in situ" (*foto 2*)⁵ au fost transportate mai întâi la Muzeul Cetății Dobó István din Eger, apoi în Centrul de restaurare și de formare a restauratorilor al Muzeului Național Maghiar. Conservarea de salvare a fost realizată de către specialiștii celor două instituții cu includerea studenților⁶ din anul V al Catedrei de restaurare, Specializarea textile din cadrul Universității Maghiare de Arte Plastice. Scopul intervenției a fost stoparea și prevenirea proceselor de deteriorare și pregătirea pălăriei și a dolmanului pentru expunere. Noutatea acestei lucrări constă în faptul că înainte de aceasta nu existau publicații despre conservarea de urgență a veșmintelor bărbătești provenind din săpături arheologice din Ungaria. Veșmintele din stofe mai simple, din postav ridică alte întrebări și dificultăți decât cele feminine din mătsuri fine, decorate cu metale nobile. După descrierea pieselor, prezentul studiu prezintă procesul de conservare a vestigiilor⁷ și pregătirea pentru expunere a celor două piese.

Vestigiile dezvelite

Nu se cunoaște identitatea bărbatului de statură mică din mormânt. Cuiele din bronz de pe capacul sicriului conțineau probabil o inscripție referitoare la identitatea perso-

nei înmormântate, dar din păcate acestea nu s-au păstrat în stare lizibilă.⁸

Cu excepția oaselor brațului și al fibulei, restul oaselor, precum și craniul s-au distrus. Dintre piesele vestimentare pălăria și cizmele erau maronii, pantalonii verzi, iar dolmanul, odinioară probabil verde, a căpătat o nuanță de galben verzui-marونی. Pălăria acoperea în întregime peruca de dedesubt, care era împletită din șuvițe de păr. De lângă pălărie a mai apărut în stare bună un disc de lemn găurit⁹ la mijloc, un inel din panglică metalică¹⁰ și un fragment metalic în formă de spirală.¹¹ Brațele erau așezate pe corpul decedatului îndoite din cot, capătul pantalonilor era introdus în cizme. În pământul ce acoperea zona trunchiului, deasupra dolmanului și în partea frontală a pantalonilor s-au găsit mici mărgelile de lemn. În apropierea acestora, lipit de suprafața materialelor textile s-au găsit fragmente în formă de cruce cu coroziune verzuie, probabil rămășițele unui rozariu al defunctului (*foto 3*).

Materialele veșmântului¹² și tehnicile de confecționare

Pălăria din pâslă de lână¹³ (*foto 4, 16*) avea marginile îndoite pe trei laturi și fixate cu câte două șnururi toarse¹⁴ din lână maro, așezate paralel.¹⁵ Sub marginile îndoite ale pălăriei se văd alte două găuri, prin care trece un alt șnur cu structură asemănătoare, care servea probabil la fixarea pălăriei, trecând sub bărbie. Pasmantul cu fire metalice¹⁶ servind drept decorație pe borul pălăriei avea formă asimetrică, fiind ondulat pe o parte.

¹ László Nagy (Muzeul Cetății Dobó István, Eger) și Szabolcs Balázs Nagy (Universitatea Eötvös Loránd).

² Sicriul era așezat în capătul estic al bisericii, dinspre absidă.

³ Obiectul S.087.

⁴ Dolmanul era o piesă de vestimentație bărbătească purtată din secolul al XVI-lea direct peste cămașă. Până la brâu era mulat pe corp, de unde se lărgea în jos. Lungimea lui a variat de la gleznă până deasupra genunchilor. În față îi este caracteristică forma tăiată oblic, cu vârf ascuțit/în formă de chivără. Mâneca lungă era dreaptă, la capăt s-a îngustat, la încheietură acoperind mai mult sau mai puțin mâna. Această manșetă se numește "leppentő".

⁵ Vestigiul a fost prelevat din sit de către Katalin Veresné Vendrei și Péter Nagy, restauratorii Muzeului Dobó István.

⁶ La conservare au colaborat Rebeka Nagy, Eszter Mátyás și Edit Ördög.

⁷ La unele piese conservarea era încă în curs în timpul scrierii acestui studiu.

⁸ Nagy L. 2013.

⁹ Diametru: 1,5 cm.

¹⁰ Diametru: 1,3 cm.

¹¹ Diametru: 1 cm.

¹² Analizele de material s-au efectuat prin teste microchimice, la stereomicroscop și microscop cu polarizare. Analiza metalelor nu a fost posibilă fără prelevarea de probe, respectiv din cauza gradului lor de corodare.

¹³ Diametru: 50 cm, înălțime: 13 cm.

¹⁴ Toarse în Z.

¹⁵ Șnururile sunt așezate la distanțe de 5 cm, pe o lungime de 5 cm.

¹⁶ Pasmantul se compune din fire metalice răsucite în S în jurul unui miez tors în Z. Identificarea materialului firului metalic nu a fost posibilă din cauza coroziunii avansate. Judecând din culoarea cenușie a produșilor de coroziune presupunem că avea conținut de argint.

Dolmanul scurt din postav¹⁷ (foto 5, 21), strâns cambrat pe corp, cu gulerul ridicat a fost croit din nouă piese¹⁸ (fig. 1). Fixarea elementelor de stofă s-a realizat prin coasere de mână, fără rezervă/surplus de material, cu cusături de surfilat oblic, respectiv cu rezervă și cusături tighel (în urma acului). Partea dreaptă din față a veșmântului avea o croială ascuțită specifică, în triunghi/în formă de chivără. Pe lateral, de la brâu în jos, se lărgeste prin croire, pliere și cusături de îngustare. În partea de jos a feței, aproape de cusătura laterală, are o tăietură. În mijloc se încheie cu 15 nasturi¹⁹ sferici din cupru, cu miezul gol, prevăzuți cu ureche, iar la brâu cu două cleme tip moș-babă.²⁰ Pieptul e decorat cu un sistem de șnururi împletite din fire de lână²¹, câte două paralel la fiecare nasture. În capătul acestora sunt fixați 15 perechi de nasturi semisferici din cupru. La fixarea nasturilor s-au făcut mici tăieturi prin care s-au trecut urechile nasturilor pe verso, apoi le-au fixat cu benzi de piele și șnururi (foto 5, 10).

Manșetele de la capetele mânecilor lungi și strâmte sunt croite cu direcție diferită a fibrelor²², clapetele rotunjite ale acestora se termină în forme ogivale. De la încheietură în sus, tăietura de pe antebrăț se încheie cu câte șapte cleme moș-babă, din cupru.

Marginile dolmanului, buzunarele de pe ambele părți, tăiate în linie dreaptă, mânecile, cusăturile de îngustare, respectiv îmbinarea gulerului cu decolteul sunt decorate cu un șnur îngust împletit din lână²³, făcând câte o buclă în anumite locuri; la marginea inferioară acest șnur este aplicat în două rânduri.²⁴ Stofa din zona inferioară, de la talie în jos, era căptușită cu o piele de capră maro, tăbăcită vegetal, croită din trei părți. Între postav și căptușeala de piele este intercalat un strat de material textil cu structură de pânză, destinsă.²⁵

Pantalonii de postav s-au păstrat atât de fragmentar, încât forma lor de odinioară se poate doar deduce. Pe baza observațiilor și analogiilor contemporane, probabil tiparul acestora coincide cu cel al pantalonilor tipic ungurești din cartea cu tipare editată în 1762 la Bratislava.²⁶ Pe baza fragmentelor nu se poate stabili lungimea pantalonilor strâmțați de la genunchi în jos, de aceea se poate întâmpla că închiderea tăieturii laterale de la piciorul drept se rea-

liza cu mai multe cleme decât cele trei perechi păstrate, de tip moș-babă.²⁷ În piesa de talie, la spate, se observă un clin. În spate, pe gambă, linia cusăturii era decorată cu șnur de lână împletit.²⁸ Printre fragmente se găsea o bucată de stofă tăiată probabil în formă de cerc care, pe baza urmelor de cusătură, era probabil un petec în zona genunchiului.

Cizma de tip oriental era din piele tăbăcită vegetal croită pe un singur calapod.²⁹ Tocul este prevăzut cu potcoavă de fier.

Veșminte similare

Pe baza veșmintelor sale, defunctul aparținea probabil păturii de mijloc mai înstărite a nobilimii, asemănător persoanelor înmormântate la sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea, în cripta bisericilor catolice Sf. Elisabeta de la Gyöngyös și Adormirea Maicii Domnului din Jászberény.³⁰ Contrar cazului tratat în acest studiu, persoanele din celelalte două morminte au putut fi identificate. Croiala veșmintelor celor doi bărbați de la Gyöngyös și Jászberény este asemănătoare dar nasturii celor două dolmane din stofă albastră erau în mare parte din argint. Lângă pantalonii din postav albastru cu decorațiuni de șnur, s-au găsit și cizme și pălării. Pălăria înaltă ”de tip slovac”³¹ diferă de cea de la Visonta, care era un tricorn de tip francez cu borul îndoit.

Starea de conservare³²

Pălăria cu rezistența mecanică relativ bună, era deformată, foarte murdară, pe suprafață având urme de pământ ușor aderente și rămășițe din sicriu. Din cele trei laturi îndoite ale borului, două și-au păstrat forma, probabil datorită pământului rigid din jurul stofei, întrucât șnururile de fixare a marginilor erau rupte, mai multe dintre ele lipseau. Marginile pălăriei erau rupte și cu lipsuri. Suprafața pasmantului șifonat era acoperită de săruri, lamelele corodate ale firelor metalice erau fragilizate și prezentau lipsuri (foto 4).

Suprafața tocită a dolmanului era acoperită de urme de pământ cu aderență slabă, fragmente de sicriu și rămășițele dăunătorilor biologici. În veșmintele deformate se găseau rămășițele și oasele descompuse ale defunctului. Așele de coasere care uneau piesele croite separat s-au rupt în mai multe locuri și s-au descompus. Decorațiuni-

¹⁷ Firele de băteală și urzeală ale stofei scâmoșate de lână cu structură de pânză erau din lână toarsă în Z.

¹⁸ Mânecile au fost asamblate din câte patru bucăți.

¹⁹ Nasturii s-au confecționat probabil prin presare în formă. Sfericele au fost asamblate din două semisfere, urechile fiind atașate prin sudură.

²⁰ Nasturii se încheie din stânga spre dreapta.

²¹ Panglica este o împletitură din patru fire.

²² Partea de sus a mânecilor este croită oblic pentru a asigura flexibilitatea la cot. Capetele mânecilor sunt croite conform direcției fibrelor pentru a evita lărgirea lor.

²³ Împletitura de patru fire are 2 mm lățime.

²⁴ Rolul împletiturilor de-a lungul cusăturilor era probabil pe lângă cel estetic, acela de a preveni alungirea dolmanului croit oblic. Tompos 2005. pp.74-78.

²⁵ Firele constitutive ale stofei nu au putut fi identificate din cauza stării lor de conservare, dar se poate presupune că erau de origine vegetală.

²⁶ Domonkos 1997 p. 222.

²⁷ Pe baza aspectului său fizic și a culorii roșiatice putem presupune că metalul folosit este fier.

²⁸ Materialul de bază a împletiturii nu s-a putut stabili din cauza stadiului său avansat de descompunere.

²⁹ În cazul pielii nu s-a putut stabili animalul de proveniență din cauza gradului său de descompunere.

³⁰ B. Gál – Szilcz – Deák 1995. pp. 29-49.

³¹ Bathó 2007. 39. p., Bathó 2015. p. 136.

³² Analiza stării de conservare a fost efectuată în două etape. Observarea dinaintea conservării a fost urmată de evaluarea exactă a măsurii rupturilor și lipsurilor dolman și pantaloni după efectuarea curăților umede, în stare netezită.

le împletite din fire subțiri, șnururile nasturilor și buclele prezentau multe lipsuri. Producții de coroziune ce acopereau nasturii s-au cimentat pe suprafața stofei, precum și pe șnururile nasturilor și a buclelor. Clemele ce încheiau fața dolmanului și tăieturile mânecilor erau de asemenea foarte corodate, însă aveau o rezistență mecanică relativ bună (foto 5). Căptușeala de piele era ușor mucegăită, deformată, dar flexibilă și cu rezistență mecanică bună. Materialul textil intercalat între stofă și căptușeala de piele în mare parte s-a descompus.

Pantalonii cu rezistență mecanică foarte slăbită s-au păstrat doar fragmentar. În interior s-au păstrat rămășițele și tibia defunctului. Materialul textil era acoperit de urme de pământ, fragmente de sicriu și rămășițe ale dăunătorilor biologici. Culoarea verzuie din momentul decopertării/dezvelirii s-a transformat într-un maro verzui. Clemele ce închideau tăieturile s-au corodat (foto 6).

Cizmele s-au păstrat fragmentar, cu depuneri de pământ slab aderente pe suprafața lor. Potcoavele cu rezistență mecanică relativ bună erau acoperite de produși de coroziune.

Conservare, restaurare

După despachetarea vestigiului au avut loc investigațiile micologice. Specialistul Centrului Național de Epidemiologie³³ a prelevat probe din zonele afectate de atac fungic ale materialelor organice, aplicând două metode: cu bandă adezivă și cu tampon de vată steril. În urma analizelor s-a putut constata că pe suprafața obiectelor nu s-au dezvoltat microorganisme periculoase asupra sănătății umane.³⁴

Dezinsecție, curățiri³⁵

În urma curățirii mecanice a *pălăriei*, s-au putut îndepărta de pe suprafața acesteia cu falț de os și pensule depunerile de pământ mai mari, slab aderente. Curățiri umede nu au avut loc având în vedere riscul desprinderii pâslei, respectiv al provocării unor noi deformări ale obiectului. Îndepărtarea depunerilor ancrasate a fost ajutat de înmuierea locală cu aburi, cu apă distilată, urmată de tampografi cu hârtie absorbantă (foto 7). Redarea formei pălăriei deformate s-a efectuat, prin emoliere în mai multe etape, de asemenea prin umidificări cu aburiri locale repetate. Pentru redarea formei bombate a calotei a fost nevoie de un suport adecvat, de forma unui cap. Zonele plane au fost netezite tot în stare emoliată, fiind uscate aplatizate, între straturi de hârtie absorbantă și plăci de polistiren, presate ușor cu plăci de marmură și diferite ustensile de strângere (foto 8). Șnururile de fixare a marginilor erau rupte, dar urmele de coasere s-au păstrat în păslă, astfel putând fi folosite ca puncte de fixare la redarea formei.

³³ Bălint Edina.

³⁴ Analizele au fost efectuate de către dr. Judit Zala.

³⁵ Dezinsecția și desprăfuirile au fost realizate cu echipament de protecție, măști și mănuși, din cauze de sănătate.

Trecând prin aceste găuri bețișoare de lemn subțiri peste care s-au montat, pentru stabilizare, discuri din plăci de spumă poliuretanică, s-a putut constata exact gradul îndoirii marginilor și relația dintre suprafețele ce urmau a fi îmbinate, alăturate (foto 9).

Starea slăbită a pasmantului metalic nu a permis curățirea prin imersare după curățirea mecanică. Prin pensulări ușoare cu apă distilată au putut fi îndepărtate cu grijă depunerile de pământ, dar sărurile cristalizate dintre filamentele șnururilor nu au putut fi desprinse.

Curățirile s-au efectuat doar mecanic și la celelalte ornamente, fără umeziri.

Pe suprafața dolmanului depunerile ușor legate au putut fi îndepărtate cu pensule, falț de os și cu ajutorul unor plăci din folie de polietilenă rigidă și totuși flexibilă într-o oarecare măsură. Pentru curățirile de pe verso, obiectul a trebuit întors cu grijă, ceea ce s-a putut efectua între două plăci de polistiren utilizând umpluturi din vată de hârtie. Materialele auxiliare folosite la manevrări au prevenit apariția unor noi alterări fizice. Pentru îndepărtarea rămășițelor umane și a impurităților din interiorul dolmanului ar fi fost necesară deschiderea nasturilor, însă gradul de corodare a acestora și cimentarea lor pe postav și pe șnururi nu a permis acest lucru. Astfel, în vederea efectuării curățirilor umede a devenit inevitabilă descoaserea ambelor cusături laterale ale dolmanului pe acele mici secțiuni unde încă se mai păstra ața de coasere (foto 10). Întrucât căptușeala de piele necesita alt tip de intervenție, a fost necesară îndepărtarea acesteia din zona inferioară a dolmanului. Datorită gradului avansat de deteriorare a firelor de fixare, pielea și materialul textil au putut fi desprinse cu ușurință.

Curățirea umedă a dolmanului s-a realizat într-o cadă special realizată, obiectul fiind mișcat cu ajutorul unei rame cu sită de plastic. La apa dedurizată s-a adăugat detergent neionic³⁶ și etanol. Desprinderea depunerilor a fost ușurată de folosirea pensulelor (foto 11). Pentru tratarea ambelor fețe ale dolmanului a fost nevoie de încă o ramă cu sită, pe care am așezat-o pe rama aflată sub dolman și ținând laolaltă straturile, obiectul a putut fi întors printr-o mișcare rapidă. Pentru îndepărtarea depunerilor mai ancrasate s-au folosit pensule și pensete cu vârful rotund. Apa a dizolvat depunerile dintre firele șnururilor și a emoliat materialul textil fragilizat al dolmanului, care astfel a devenit maleabilă și s-a putut netezi.

Redarea formei s-a realizat în stare umedă, pe o placă de polistiren expandat acoperit cu o folie de etilenă, cu ajutorul unor ace de insecte inoxidabile.

Având în vedere că materialul textil din zona dintre gulerul ridicat și cele două șiruri de nasturi era instabil și exista riscul șifonării acestuia în urma manipularilor ulterioare, această zonă a fost fixată cu ace în timpul conservării prin coasere, prin emoliere locală cu aburi.

Netezirea mânecilor în stare montată nu a fost posibilă. Pentru redarea formei a fost necesară descoaserea lor

³⁶ Alcool gras poliglicol eter 0.5 gr/l.

din răscoiala mânecii. Redarea formei pe direcția fibrelor s-a realizat cu ajutorul unor fire de bumbac întinse, elementele croite separat au fost tratate ca unități independente (*foto 12*). Țesătura de pe spatele dolmanului, deformată foarte puternic, nu și-a recăpătat elasticitatea nici în mediu umed în așa măsură încât să i se poată reda forma simetrică.

Curățirea nasturilor s-a continuat mecanic, cu ajutorul bisturiului, periei de cupru și cu un micro-aspirator. Pentru a evita pătrunderea produșilor de coroziune îndepărtați între fibrele materialului textil, zona din jurul nasturilor a fost izolată. Pentru izolare cea mai potrivită s-a dovedit a fi folia de polietilenă flexibilă, croită pe forma nasturilor (*foto 13*).

Curățirea mecanică a pantalonilor s-a realizat asemănător dolmanului. Pentru a evita deplasarea pieselor în cursul curățirilor umede, elementele au fost fixate între două site de plastic montate pe rame de lemn. Cusăturile au urmărit conturul fragmentelor evitând deteriorarea obiectului (*foto 14*). Cele trei straturi au fost așezate în cadă special amenajată, de dimensiunea obiectului, adăugând în jet moale apa dedurizată³⁷, astfel s-au putut îndepărta fin depunerile de pe ambele fețe cu ajutorul unor pensule moi. După două clătiri fragmentele au fost așezate cu fața în jos și s-au îndepărtat cusăturile de fixare ale sitelor. Ridicând sita de sus, peste stofa umedă s-a așezat o placă de polistiren învelit în folie de polietilenă și cu o mișcare rapidă s-a putut întoarce obiectul. Piesele fiind așezate astfel pe față, s-a putut îndepărta și cealaltă sită.

Redarea formei s-a realizat pe un suport de polistiren, conform direcției fibrelor, cu ace de insecte inoxidabile (*foto 15*).

După tratamentele umede a devenit posibilă relevarea stofelor. Peste elementele întinse s-a așezat o folie de polietilenă pe care s-au trasat cu carioci colorate pe bază de alcool liniile croielii și releveul degradărilor. Pe baza acestora din urmă s-a elaborat procedeu de conservare prin coasere (*fig. 1*).

Dezinsecția *cizmelor* și a fragmentelor *căptușelii de piele* s-a realizat prin pulverizare cu alcool izo-propilic de 70%, iar curățirea mecanică cu pensule și spatule medicale. Pentru manevrarea lor în siguranță și pentru păstrarea împreună a elementelor a fost necesară cuprinderea lor între două site. Înainte de curățirea umedă a fost nevoie de o emoliere prealabilă timp de câteva ore în camera de umidificare pentru a evita gonflarea prea bruscă a straturilor exterioare în urma contactului cu apa. Spălarea s-a efectuat într-o soluție de 0,1% de Prenol 10³⁸, adăugând la 5 litri din această soluție 2 lingurițe de metil-celuloză pentru a-i mări capacitatea de îndepărtare a murdăriei. Tratamentul a fost urmat de mai multe clătiri cu apă de la robinet, fragmentele sensibile fiind așezate pe plăci de sticlă înclinate. Pielele au fost uscate între straturi de vată

de hârtie timp de 10–15 minute, în final fiind imersate în soluția de conservare.³⁹

Adăugarea de Preventol CMK la soluție împiedică instalarea microorganismelor în timpul îmbăierilor. Pielele au fost ținute imersate în soluția de conservare timp de o săptămână. După scoaterea din soluție, s-a absorbit surplusul, apoi s-au scos din sitele de tul și au fost așezate la 1–2 centimetri una față de alta pe o masă acoperită cu folie de polietilenă, urmând o uscarea lentă pe mai multe straturi de vată de hârtie și hârtie absorbantă.

Au fost acoperite cu un strat de hârtie absorbantă peste care s-a așezat o folie de polietilenă subțire. Netezirea s-a efectuat cu multă grijă, fără greutăți, doar cu plăci de sticlă. Uscarea lor a fost ajutată cu schimbarea la nevoie a straturilor de hârtie absorbantă și vată de hârtie (la început zilnic, apoi la două zile). Întregul proces a durat 1–2 săptămâni.⁴⁰

Conservarea prin coasere

La conservarea prin coasere a borului *pălăriei* a trebuit să ținem cont de faptul că în expoziție marginile îndoite ale pălăriei urmau a fi vizibile din ambele direcții. De aceea nu s-a putut utiliza metoda consolidării prin susținere atât de generală în restaurarea textilelor, întrucât pe una din fețe materialul textil de susținere ar fi acoperit suprafața păslei. În funcție de stabilitatea zonelor slăbite, fragmentele rupte, îndepărtate între ele, au fost fixate prin coasere pe muchii cu așa-numite cusături "invizibile" sau cu cusături de cuprindere, folosind fire de mătase vopsite.⁴¹ Completarea lipsurilor a fost indicată și din punct de vedere estetic. În același timp nu s-a urmărit completarea integrală a tuturor detaliilor. Lacunele au fost conturate cu carioci pe bază de alcool pe folie de polietilenă, fiind decupate ulterior. Pâsla natur, aleasă pentru completări a fost subțiată pe grosimea adecvată și apoi colorată⁴² luând în considerare tonul din jurul lacunei.

Completările au fost compresate prin călcare, apoi uscate și decupate conform șabloanelor și au fost inserate prin cusături pe muchie cu fire vopsite. Șnururile de susținere a marginilor îndoite au putut fi reasezate în orificiile originale prin fixarea la capetele lor a unor bucle din fir de mătase cu care au putut fi trase prin găuri. Având în vedere că șnururile deteriorate nu au putut susține greutatea borului ridicat, fixarea stabilă a acestora s-a realizat cu firele de mătase colorate trasate lângă ele. Șnururile-lipsă au fost înlocuite cu fire de mătase colorate în nuanța adecva-

³⁷ Din cauza stării de conservare precare a stofei, după probele de curățire s-a optat pentru curățiri fără substanțe tensioactive.

³⁸ Nonil-fenol-poliglicol-eter, substanță tensioactivă neionică.

³⁹ La soluția apoasă de 20% de poli-etilen-glicol (PEG) s-a adăugat în cantitate de 0,1% o soluție de dezinfectant Preventol CMK (para-clor-meta-crezol) în alcool izopropilic. S-a decis pentru PEG în loc de glicerina mai des folosită, întrucât primul este mai puțin predispus la mușcătură.

⁴⁰ Curățirea pieilor s-au realizat cu ajutorul doamnei Márta Kissné Bendeffy.

⁴¹ Colorarea s-a realizat cu colorant acid LANASET. Producător: HUNTSMAN Textile Effects, Germany.

⁴² Colorarea s-a realizat cu colorant acid LANASET. Producător: HUNTSMAN Textile Effects, Germany.

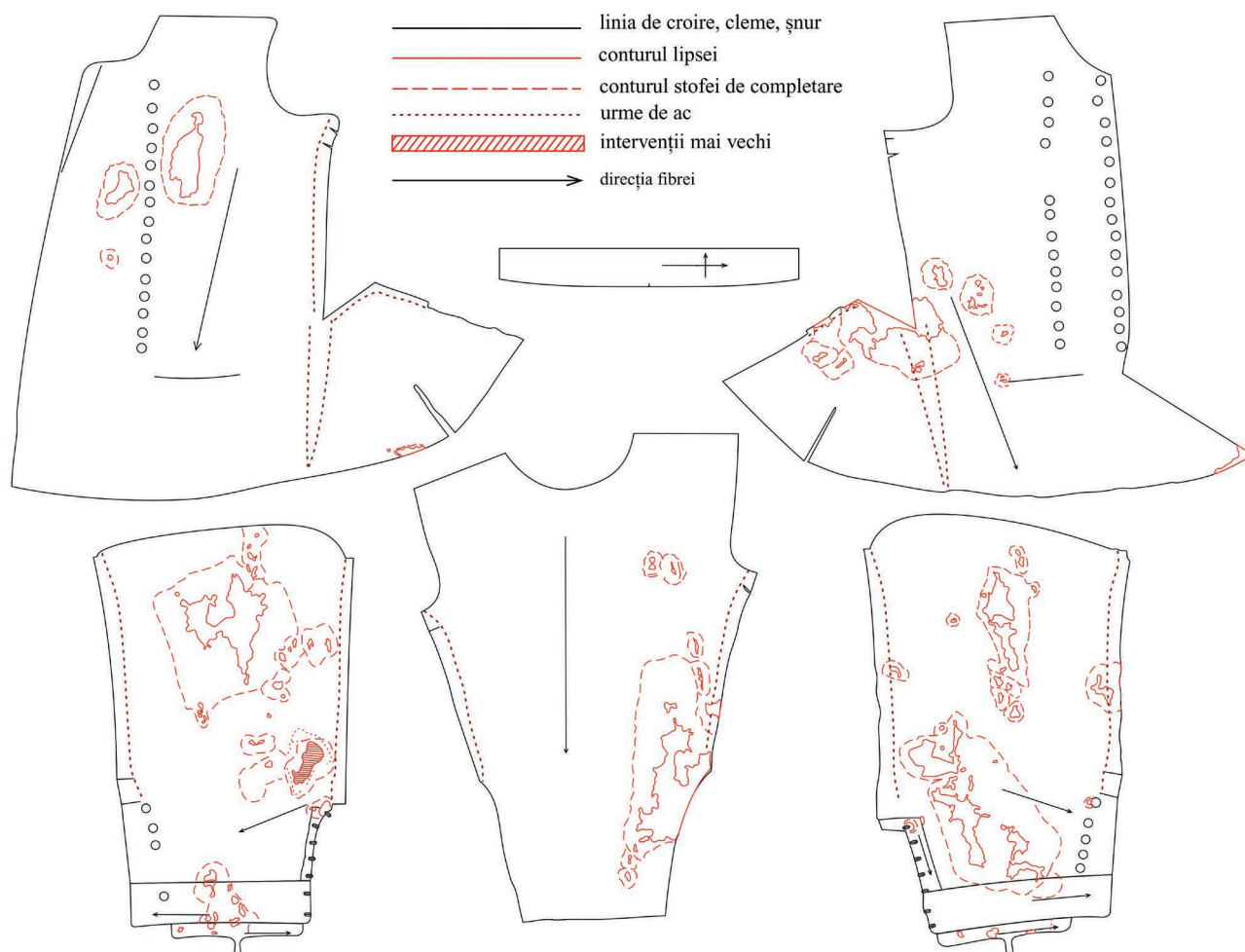


Fig. 1. Tiparul dolmanului cu marcarea completărilor (desen realizat de András Koleszár).

tă. În acest caz nu s-au realizat completări cu lână toarsă. La ridicarea borului locul pasmantului a fost semnalat de diferența în ton a materialului de bază (foto 16).

După tratamentele umede conservarea prin coasere a *dolmanului* a fost ușurată de faptul că mânecile au fost descusute și întinse în plan. Mai întâi au fost fixate șnururile împletite deteriorate prin cusături de surfilare oblică. În afară de consolidarea prin dublare, la lacune a fost necesară și inserarea de petece (fig.1). Drept suport de dublare s-a folosit o pânză de bumbac subțire (foto 17), iar pentru completarea lacunelor, postavul s-a dovedit a fi adecvat. Datorită neuniformităților în culoare ale dolmanului a fost nevoie de trei pânze de suport vopsite în nuanțe diferite.⁴³

A însemnat o dificultate faptul că petecele de completare erau de nuanță omogenă astfel nu se integrau armonios în mediul lor. De aceea la colorarea lor a trebuit să ne străduim pentru obținerea unui aspect neuniform.⁴⁴ Aces-

ta s-a obținut prin imersarea parțială în diferiți coloranți. Materialul textil original era subțiat în jurul lacunelor, de aceea a fost nevoie de subțierea marginilor petecelor de postav și de croirea lor pe dimensiuni puțin mai mari decât lacunele. Dimensiunea mai mare a făcut posibil ca firele de completare să se muleze pe firele distruse ale originalului. Așezarea textilei-suport pe un polistiroil rigid a prevenit mișcarea stofei. Petecele au fost înseilate pe pânza suport, iar așezând piesa deasupra acesteia, petecele au fost fixate la locul lor cu fire de mătase vopsite, prin cusături mici de înseilare, iar la marginea zonelor completate prin cusături de cuprindere (foto 18).

După redarea formei zonelor încă deformate, prin umidificări locale prin aburire, a avut loc conservarea prin coasere a zonei dintre cele două șiruri de nasturi.

Căptușeala de piele de sub talie nu a fost reasezată în interiorul dolmanului, pentru că ar fi tensionat stoffa originală slăbită, la expunere cauzând întinderea sau ruperea acesteia.⁴⁵

Stabilizarea veșmintelor fragile, cu lipsuri, de obicei se realizează prin coaserea lor pe un suport textil în poziție plană.⁴⁶ În cazul *pantalonilor* cu rezistența mecanică scăzută aceste cusături ar fi cauzat deteriorări fizice mate-

⁴³ Colorarea s-a realizat cu colorant direct SOLOPHENYL. Producător: HUNTSMAN Textile Effects, Germany.

⁴⁴ Colorarea s-a realizat cu colorant acid LANASET. Producător: HUNTSMAN Textile Effects, Germany.

⁴⁵ Căptușeala de piele a fost expusă în vitrina dolmanului în poziție plană.

⁴⁶ Bayer 2016. p. 82., Phillips 2016. p. 233.

rialului textil. De aceea consolidarea lor s-a realizat prin așezarea pe un carton neacid învelit în stofă de bumbac, cu adâncitură potrivită conturului fragmentelor, asemănător fragmentelor fustei descoperite în sicriul lui Batthyányi Erzsébet⁴⁷ (foto 19). Suportul rigid îngăduie depozitarea profesională, fără riscul deteriorării, în același timp fiind adecvat transportului și instalării în expoziție.

Atât în cazul *cizmei*, cât și la pantaloni, tiparul desenat poate fi utilizat ulterior la realizarea reconstrucțiilor acestora.

Asamblarea, pregătirea pentru transport și expunere

Pentru expunerea *pălăriei* s-a dovedit a fi adecvat un cap de păpușă bărbătesc din comerț învelit într-un tricot de bumbac.

Transportul *pălăriei* așezat stabil pe suport nu părea sigur în cutia confecționată pe dimensiune nici în stare sprijinită cu perne.⁴⁸ Placa de polistiren de la baza cutiei în care s-a fixat capul de păpușă, oferea la transport stabilitate destulă obiectului învelit în voal japonez neacid.

Expunerea veșmintelor arheologice se realizează de obicei, în funcție de starea lor de păstrare, pe păpuși, așezate pe formă⁴⁹, în poziție înclinată⁵⁰ sau pe orizontală. Expunerea dolmanului restaurat a fost posibilă sub forma unei piese spațiale. La realizarea suportului adecvat s-a folosit o păpușă de vitrină din polistiren de mărimea unui copil, învelită într-un tricot de bumbac, umplută cu vate-lină sintetică. Având în vedere că nasturii dolmanului nu se puteau descheia, nu se putea îmbrăca pe păpușă în mod tradițional, de aceea înainte de îmbrăcare părțile restaurate au fost reasamblate prin coasere doar parțial. Latura stângă precum și jumătate din ambele mâneci au fost cusute înainte de îmbrăcare, iar cealaltă jumătate după îmbrăcarea păpușii (foto 20–21).

Pentru transportarea dolmanului a fost transformată o cutie de haine din comerț, astfel încât să se deschidă din față și să fie ușor de așezat păpușa în ea. Talpa structurii suportului a fost adâncită în polistiren, iar axul fixat de laturile cutiei cu ajutorul unei schele; astfel, obiectul învelit în vâl japonez stă nemișcat, evitând deteriorarea sa pe parcursul manipulării.

Expunerea

Pălăria și dolmanul au putut fi văzute la expoziția intitulată „*Hatvan Hatás*” al Muzeului Cetății Dobó István din Eger, timp de 6 luni. Pentru expunerea lor a fost transformată o vitrină tradițională (foto 22). În partea inferioară un aparat EBC 11 miniClima menținea umiditatea relativă stabilă. Circulația aerului între obiect și aparatul de climă era asigurată de o placă perforată. Lumina naturală a fost exclusă din sala de expoziții, iluminatul fiind asigurat din

exterior cu led-uri. Reglarea luminii în jurul valorii de 30 Lux s-a dovedit a fi adecvată textilelor.

Autorii datorează mulțumiri:

asistentului universitar Dr. Éva Hottó (Universitatea din Óbuda Institutul de Proiectare), lui Márta Kissné Bendefy restaurator piele, András Koleszár asistent universitar (Universitatea din Óbuda Institutul de Proiectare), Dr. Petronella Kovács artist-restaurator lemn-mobilier, Gábor Nyíri fotograf (Muzeul Național Maghiar, Centrul de Restaurare și Formare a Restauratorilor), Eszter Sztarmariné Bakonyi artist-restaurator metale-orfevrărie (Muzeul Național Maghiar, Centrul de Restaurare și Formare a Restauratorilor), Zsuzsanna Várhegyi, artist-restaurator hârtie-piele (Muzeul Național Maghiar, Centrul de Restaurare și Formare a Restauratorilor) și Dr. Judit Zala micolog (Centrul Național de Epidemiologie).

BIBLIOGRAFIE

- B. GÁL E. – SZILCZ Á. – DEÁK E. (1995): Életmód és temetkezési szokások Gyöngyösön a 18. század végén 19. század elején - Miről árulkodik a Szent Erzsébet templom kriptája? In: Mátrai Tanulmányok, Gyöngyös, pp. 29-49.
- BAYER, A. (2016): Preserving and displaying archeological garments via pressure mounting. In: Refashioning and Redress: Conserving and Displaying Dress. Ed. Brooks M. M. – Eastop D. D., Getty Conservation Institute, Los Angeles, pp. 79-92.
- BATHÓ E. (2007): A jászberényi Nagyboldogasszony római katolikus templom kriptájának feltárása. In: Magyar Múzeumok 13.3. Budapest, pp. 38-40.
- BATHÓ E. (2015): Bőrkapca, bakacsin, fátolyfőkötő. A jászberényi kriptaleletek néprajzi vonatkozásai. In: Ethnographia 126. évf. 1. Magyar Néprajzi Társaság, Budapest, pp. 118-147.
- DOMONKOS O. (1997): A magyarországi céhes szabók mintakönyvei 1630-1838. Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest.
- GILL, K. (2016): Making sense of a fragmentary coat found concealed within a building. In: Refashioning and Redress: Conserving and Displaying Dress. Ed. Brooks, M. M. – Eastop, D. D., Getty Conservation Institute, Los Angeles, pp. 121-132.
- HINKEL, A. (2011): A Sleeveless Doublet circa 1585 from the Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg (2002), In: Changing Views of Textile Conservation. Ed. Brooks, M. M. – Eastop, D. D., The Getty Conservation Institute, Los Angeles, pp. 442-449.
- HOTTÓ É. (2014): Dekonstrukció és rekonstrukció. A XVII-XVIII. századi magyar férfi öltözetek jellemző szabásformáinak rekonstrukciós elemzése. / *Dekonstrucție și reconstrucție. Interpretarea reconstructivă a tiparelor caracteristice veșmintelor bărbătești ungare*

⁴⁷ Nagy R. 2015. p. 98.

⁴⁸ <https://blogs.library.duke.edu/preservation/2018/01/26/hat/>.

⁴⁹ Hinkel 2011. p. 447.

⁵⁰ Gill 2016. p. 129.

- din secolele XVII-XVIII. Teză de doctorat (PhD) Nyugatmagyarországi Egyetem Simonyi Károly Műszaki, Faanyagtudományi és Művészeti Kar Cziráki József Faanyagtudomány és Technológiák Doktori Iskola / Școala de Doctorat Cziráki József în domeniul Știința Lemnului și Tehnologii, din cadrul Universității de Vest, Facultatea Tehnică, de Știința Lemnului și Arte, Sopron.
- KISFALUDY M. – HOTTÓ É. (2014): A magyar nadrág formaváltozása. In: Magyar Textiltechnika 67. évf. 2. sz. Textilipari Műszaki és Tudományos Egyesület, Budapest, pp. 20-23.
- NAGY L. (2013): Előzetes jelentés a feltárásról. / *Raport preliminar despre dezvelire.* / Kézirat / Manuscris
- NAGY R. (2015): Batthyányi Erzsébet vállfüző maradványainak restaurálása. *Restaurarea fragmentelor din corsetul de umăr al contesei Batthyányi Erzsébet* In: ISIS Erdélyi Magyar Restaurátor Füzetek. *Revista Restauratorilor Maghiari din Transilvania.* 15. Szerk/Red: Kovács Petronella, Haáz Rezső Múzeum / *Muzeul Haáz Rezső, Székelyudvarhely / Odorheiu Secuiesc*, pp. 46-54, 93-99.
- PHILLIPS, K. (2016): Clothing worn by Indira Gandhi and Rajiv Gandhi at the time of their assassinations. In: *Refashioning and Redress: Conserving and Displaying Dress.* Brooks M. M. – Eastop D. D., Getty Conservation Institute, Los Angeles, pp. 225-236.
- TOMPOS L. (2005): A díszmagyar. A magyar díszöltözet története. Magyar Mercurius, Budapest.
- TOMPOS L. (1991): A dolmányszabás módosulása a 16. századtól a 18. századig. In: *Ars Decorativa* 10. Iparművészeti Múzeum, Budapest, pp.71-98.
- VÁRFALVI A. (2014): Régészeti textilek vizsgálatának és konzerválásának lehetőségei. *Posibilitățile de studiu și de conservare ale textilelor arheologice.* In: ISIS Erdélyi Magyar Restaurátor Füzetek *Revista Restauratorilor Maghiari din Transilvania.* 14. Szerk/Red: Kovács Petronella, Haáz Rezső Múzeum / *Muzeul Haáz Rezső, Székelyudvarhely / Odorheiu Secuiesc*, pp. 57-67, 121-131.
- PENNIMAN, R.: That is One Flat Hat. <https://blogs.library.duke.edu/preservation/2018/01/26/hat/>.

Andrea Várfalvi

Artist-restaurator textile-piele
Muzeul Național Maghiar
Centrul de Restaurare și Formare a Restauratorilor
1370 Budapesta Pf. 364
Tel.: +36-30-290-2886
E-mail: varfalviandrea@gmail.com

Csabáné Szabó

Asistent conservator
Muzeul Cetății Dobó István, Eger
3300 Eger, Vár köz 1.
Tel.: +36-30-427-1294
E-mail: csaraberi@gmail.com

Melinda Sikéné Kovács
Artist-restaurator silicați
Muzeul Cetății Dobó István, Eger
3300 Eger, Vár köz 1.
Tel.: +36-30-932-2507
E-mail: simeli70@gmail.com

LISTA FIGURILOR

Fig. 1. Tiparul dolmanului cu marcarea completărilor (desen realizat de András Koleszár).

LISTA FOTOGRAFIILOR

- Foto 1. Mormântul dezvelit (fotografie de Szabolcs Balázs Nagy).
- Foto 2. Scoaterea dolmanului din mormânt (fotografie de Szabolcs Balázs Nagy).
- Foto 3. Rămășițele presupusului rozariu (fotografie de Szabolcs Balázs Nagy).
- Foto 4. Pălăria înainte de restaurare (fotografie de Csabáné Szabó).
- Foto 5. Dolmanul înainte de restaurare (fotografie de Andrea Várfalvi).
- Foto 6. Pantalonii înainte de restaurare (fotografie de Andrea Várfalvi).
- Foto 7. Curățirea pălăriei cu aburi (fotografie de Andrea Várfalvi).
- Foto 8. Redarea formei borului (fotografie de Andrea Várfalvi).
- Foto 9. Fixarea marginilor îndoite (fotografie de Andrea Várfalvi).
- Foto 10. Interiorul dolmanului după curățirile mecanice (fotografie de Andrea Várfalvi).
- Foto 11. Curățirea umedă ale dolmanului (fotografie de Gábor Nyíri).
- Foto 12. Mâneca întinsă și fixată (fotografie de Csabáné Szabó).
- Foto 13. Curățirea nasturilor (fotografie de Andrea Várfalvi).
- Foto 14. Fragmentele pantalonilor cuprinse între două site cusute între ele, detaliu (fotografie de Andrea Várfalvi).
- Foto 15. Fragmentele pantalonilor după fixarea formei (fotografie de Gábor Nyíri).
- Foto 16. Pălăria după restaurare (fotografie de Gábor Nyíri).
- Foto 17. Așezarea mânecii fragmentare a dolmanului pe textila-suport (fotografie de Gábor Nyíri).
- Foto 18. Lacună completată a stofei (fotografie de Csabáné Szabó).
- Foto 19. Pantalonii conservați (fotografie de Gábor Nyíri)

Traducere: Krisztina Márton

„Făcut din lemn și acoperit cu șindrila...”¹

Structuri de lemn în trecut și în prezent în arhitectura bisericească din ținutul Trei Scaune.

Dóra Danielisz

Introducere

Apresiasierea valorii clădirilor și obiectelor este în transformare continuă. Redescoperirea unor monumente necunoscute anterior, neexplorate sau considerate lipsite de valoare poate să îmbogățească viziunea noastră asupra epocilor trecute, sau chiar să o pună într-o lumină cu totul nouă. Printre altele, această idee a fost principiul de bază al cercetării noastre, din care a rezultat și prezentul studiu.

Cercetarea individuală a avut loc între 2015-2018, având ca scop relevarea și documentarea patrimoniului arhitectural bisericesc al vechiului comitat Trei Scaune, cuprinzând teritoriul dintotdeauna al Protopopiatelor Reformate Sepsi / zona Sfântu Gheorghe, Kézdi / zona Târgu Secuiesc, Orbai / zona Covasna și Erdővidék / Ținutul Pădurii, zona Baraolt. Prin studierea aprofundată a clădirilor, autorul se străduiește să îmbogățească cunoștințele despre arhitectura bisericilor reformate din Ardeal, mai precis din regiunea Trei Scaune, cu noi puncte de vedere științifice și de utilitate practică. Am decis să acordăm atenție deosebită mobilierului și structurilor de lemn, deoarece adesea acestea sunt părțile cel mai puțin cunoscute și înțelese ale clădirilor, deși stârnesc admirație profundă, chiar și în spectatorul laic.

Domeniul cercetat – și dezvoltat în continuare cu exemple din Trei Scaune – include atât elementele de lemn ale amenajării interioare a bisericilor (mobilier, em-pore), cât și structurile de delimitare spațială (tavane și bolți din lemn), precum și structuri de lemn mai dezvoltate (șarpante, clopotnițe) și un cerc mai restrâns, cel al bisericilor de lemn, cunoscute doar din surse arhivistice, sau pe baza unor fotografii de epocă.

Mobilierul și em-porele bisericilor

Mobilierul din interiorul bisericilor prezintă interes atât din punctul de vedere al tratării și decorării suprafețelor, cât și al structurii acestuia. Primul aspect este, de regulă,

bine documentat datorită cercetărilor de istoria artei sau etnografice, dar analiza structurală adeseori stârnește doar interesul restauratorilor, dulgherilor și arhitecților.

În regiunea cercetată și prezentată de noi, mare parte a mobilierului din biserici datează din secolele XVIII-XIX. Există exemple bine cunoscute: băncile și galeriile/em-porele bisericilor fortificate din Ilieni (1786) și Zăbala (1772/1896), sau mobilierul bisericii din Dobolii de Sus (1768/1773). Sunt însă în număr mare și piese necunoscute, printre altele amintim aici băncile și masa Domnului (cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea?) din biserica din Mătișești, dulapul orgii (1823-24) din biserica din Mărtineni, coronamentul de odinioară al amvonului din biserica de la Biborțeni (1897), sau tâmplăriile, mobilierul și galeriile (1797) bisericii din Măgheruș.²

În afara grupului prezentat anterior, a cărui cercetare este relativ ușoară, merită atenție aparte acele obiecte nestudiate, necunoscute până astăzi, care – tocmai din cauza necunoașterii lor – sunt expuse la pericole. Este un fapt cunoscut, că podurile și pivnițele ascund obiecte vechi, respectiv în interiorul bisericilor adesea găsim structuri în poziții secundare sau piese de mobilier mai timpurii, reutilizate în cadrul unor structuri cu datare mult mai târzie. În această grupă se încadrează, printre altele, partea inferioară a unui coronament de amvon găsit în podul bisericii din Teliu (1763)³ (foto 1) și băncile (de la mijlocul secolului al XVIII-lea?) acoperite de repictări, ale bisericii reformate din Coșeni (foto 2). În ambele cazuri, aceste obiecte au fost relevate la fața locului, au fost notate observațiile aferente, documentându-se urmele aparente presupuse ale cromaticii și ale modelelor ornamentale originale.

Ar fi foarte importantă cercetarea din punctul de vedere al istoricului de artă și al restauratorului a operelor mai puțin cunoscute, respectiv înregistrarea, inventarierea cel puțin a principalelor tipuri mai cunoscute de astfel de

¹ Titlul se referă la o publicație editată în urma cercetărilor arhivistice ale lui János Herepei și Attila Szabó T., care este unul dintre cele mai complete cataloage ale construcțiilor de lemn din Secuime. Citatul provine din descrierea clopotniței reformate din Calnic. Herepei – Szabó T. 1939. p. 7.

² Datele comunicate pot fi identificate la fața locului, sau pot fi găsite în: Tombor 1968.

³ Coronamentul amvonului păstrat fragmentar a fost descoperit de autor în vara anului 2018, în podul bisericii din Teliu. Pe extradosul coronamentului a fost scris cu creionul data de 1880, însă de jur împrejur pe marginea acestuia se poate citi următorul text pictat: „Est Istenében | tsináltotta Mo | hai Szabó János | s Ur · A · 1763 ”. Tot aici s-au putut identifica culorile de odinioară, acestea fiind verde închis și deschis, respectiv roșu, maro, negru și alb.

structuri. Datorită multitudinii lor, acestea ar putea oferi o imagine mai precisă despre mobilierul bisericesc din secolele XVIII-XIX; am putea identifica specificități locale, sau fenomene generale, lucru care nu poate fi realizat prin cunoașterea și prezentarea cazurilor singulare. Datorită interesului deosebit al unor desenatori care au activat în secolele XIX-XX ni se păstrează imortalizarea unor structuri de lemn, care au fost ulterior modificate, transformate sau chiar au dispărut; totodată desenele permit studierea, cercetarea obiectelor în lumina cunoștințelor actuale. În colecția Muzeului de Etnografie din Budapesta se găsesc astfel de desene reprezentând vestigii de pe teritoriul studiat, realizate de József Huszka, Pál Tichy, Gyula László și József Makoldy. Desenele realizate de Gyula László la Doboșeni exemplifică utilitatea documentărilor din totdeauna. În baza profilurii și a dimensiunilor din desenul cu banca preotului/”Scaunul lui Moise” se poate stabili că mobilierul desenat este identic cu cel păstrat și acum în biserică (foto 3).⁴ Piesa de mobilier liturgic, din punct de vedere stilistic, poate proveni de la mijlocul sau din cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Astfel de mobilier cu detalii bogate s-a păstrat până astăzi, printre altele și în biserică reformată din Aita Seacă.

Legat de empoare/galerii – care sunt elemente spațiale caracteristice bisericilor protestante – trebuie să menționăm că cele din regiunea Trei Scaune formează un ansamblu unitar, relativ simplu din punct de vedere structural. Aparenta simplitate a acestora este contracarată de varietatea de abordare a parapetelor, care sunt înrudite cu tavanele casetate.⁵

Structurile de lemn ale galeriilor din biserici, în general, sunt orientate transversal și sunt sprijinite de unu-doi stâlpi. Majoritatea empoarelor sunt construcții simple, rezemate pe stâlpi din lemn, cu o structură principală combinată cu o structură de lonjeroane. Stâlpii, caracterizați în general de simetrie rotațională, au bază și capitel, și se sprijină pe grinzi de talpă situate sub nivelul pardoselii de scândură (foto 4) sau pe corpuri/elemente zidite. În cazul bisericii din Calnic stâlpii se reazemă pe zidul de fundație al unei biserici anterioare.⁶ În cazul galeriilor cu orgă este foarte important să fie asigurată capacitatea portantă necesară; în acest scop se înmulțește numărul lonjeroanelor sau se construiesc ori se suplimentează stâlpii zidiți. În asemenea cazuri orga este integrată în structura empoarei. Un caz aparte este empora în formă de „U” din biserică de la Herculian, care în trecut poate nu a fost un caz singular în comitat. Este remarcabilă nu doar prin forma care se desfășoară pe trei laturi ale navei, dar și prin modul de prelucrare a detaliilor. La Herculian pot fi văzute colțare

(foto 5) de susținere a galeriei, decorate cu creștături și incizii.

Tavane casetate și bolți de lemn

Tavanele casetate ale bisericilor reprezintă un domeniu preferat al cercetărilor. Ilona Tombor, în bine cunoscuta sa lucrare, enumeră 13 tavane din regiunea cercetată, a căror existență poate fi confirmată documentar sau prin însăși existența operelor.⁷ Pe baza protocoalelor vizitelor episcopale, respectiv releveelor in situ, această enumerare a fost completată de către autoare cu alte șapte tavane din secolele XIX-XX.⁸

Cele mai cunoscute tavane din regiunea Trei Scaune sunt cele de la Căpeni (1767/1794), Zăbala (1772), Saciova (1761), respectiv vechile tavanele de la Moacșa (1766) și Brateș (1762), care au calități cu adevărat remarcabile. Dispunem de puține informații despre autorii acestora, dar și mai puține despre structura sau fazele lor de realizare.⁹ Din punctul de vedere al istoriei structurilor, chiar operele amintite și bine cunoscute ar furniza cele mai utile informații. Exemplele de la Moacșa și Brateș sunt în gestiune muzeală, iar tavanele din Zăbala sau Saciova sunt vizibile și cercetabile dinspre podul bisericilor.

Legat de tavanul de la Brateș cu câțiva ani în urmă Ferenc Mihály și Enikő Szöcsné Gazda au editat un studiu comun, în care însumează cunoștințele dobândite până în acel moment și le completează cu date despre pictorii tâmplari din secolul al XVIII-lea din regiunea Trei Scaune, respectiv oferă o analiză detaliată a tavanului.¹⁰

Studierea mai aprofundată a structurilor poate avea loc cu ocazia relevării la fața locului, sau la intervențiile de restaurare. Legat de structura tavanului, la Saciova se poate constata, că panourile tavanului casetat sunt fixate direct pe corzile șarpantei, dimensiunile casetelor urmăresc distribuția corzilor. În cazul bisericii din Zăbala se poate observa că deasupra corului casetele constituie unități determinate/delimitate de distribuția corzilor din șarpantă (foto 6). O casetă se compune din trei scânduri alăturate, în câteva cazuri casetele sunt consolidate pe spate cu câte două baghete/șipci. Casetele sunt fixate pe grinzi de planșeu, care formează o structură independentă față de șarpantă și se situează sub nivelul acesteia. Grinzile de planșeu au fost agățate ulterior¹¹ de corzile șarpantei, prin tije filetate/șuruburi.

Se mai găsesc o serie de tavane ascunse sau de calitate mai modestă din secolele XVIII-XIX în regiunea Trei

⁴ Pe lângă vechiul Scaun a lui Moise (Nr. inv.: R1922) sunt cunoscute coronamentul amvonului (Nr. inv.: R1996), strana de odinioară denumită „Scaunul Nobililor” (Nr. inv.: R1649) și Masa Domnului (Nr. inv.: R1649). Obiectele au fost desenate de Gyula László în 1926.

⁵ Ilona Tombor amintește doar de două empoare din Trei Scaune: Ilieni (1786), Dobolii de Sus (1802). Tombor 1968. p. 130., 140.

⁶ Drept dovadă stă o fotografie publicată de către Zsigmond Lóránd Bördi și Lóránt László Méder, în studiul: Bördi – Méder 2009. p. 279.

⁷ Tavane care s-au păstrat până azi: la Zăbala, Saciova, Moacșa, Căpeni, Mărtineni, Dobolii de Sus, Brateș. Tavane de odinioară după Ilona Tombor: la Turia, Sâncraiu, Pădureni, Reci, Micloșoara, Comolău. Tombor 1968.

⁸ Tavanele casetate din: Mătișești, Ghidfalău, Angheluș, Ariușd, Herculian, Ilieni, Simeria.

⁹ Mai multe despre cele anterioare în: Mihály – Szöcsné Gazda 2012-2013.

¹⁰ Mihály – Szöcsné Gazda 2012-2013.

¹¹ În urma ideii lui Ferenc Mihály.

Scaune, în bisericile din: Zoltan (începutul secolului al XIX-lea?), Ariușd (sec. XVIII-XIX ?), Herculan (1792), Mățișești (1820) sau chiar Angheluș (în jurul de 1800) și Ghidfalău (sec XVIII-XIX?). Primele patru tavane sunt pictate, pe ultimele două nu sunt vizibile picturi decorative la prima vedere. Tavanul din corul bisericii din Ghidfalău, totuși pare interesant, deoarece privind de lângă orgă pot fi recunoscute pe casete picturi decorative revopsite ulterior; cu câțiva ani în urmă au fost descoperite în structura emporiei fragmente pictate mai vechi, refolosite.¹² Casetele sunt decorate cu compoziții formate din patru flori sau din vrejuri, compuse pe o axă de simetrie. În biserica reformată din Turia de Sus se găsesc, asemenea celor din Ghidfalău, vechi panouri pictate înglobate în emporă.

Bolțile din lemn – în cazul în care sunt tencuite-văruite, sau poartă stucaturi – de regulă rămân neobservate de publicul nevizitat, fiindcă în mod eronat par a fi bolți zidite. Însă nu este greu să le distingem, deoarece în cazul în care în orice punct al bolții creșterea este nulă sau negativă, atunci avem de a face cu o structură de lemn, deoarece structurile zidite fără armare nu sunt capabile să preia decât solicitare minimală la întindere. Un exemplu elocvent pentru bolțile din lemn îl găsim în biserica reformată din Malnaș (*foto 7*).

În general aceste structuri se compun din suprafețe arculate, arcele fiind confecționate din scânduri și sunt fixate pe laturile corzilor. Laturile drepte ale scândurilor sunt tăiate cu fierăstrăul la forma dorită, apoi spre interior se poartă cu scânduri, peste care se bat șipci și se tencuiește.¹³

Cele mai incitante bolți de lemn din Trei Scaune pot fi nominalizate ca fiind structurile de la Leț (1877) și Păpăuți (1894). Ca rezolvare structurală, bolta de lemn din Leț este unicat pe teritoriul de astăzi al regiunii Trei Scaune (*foto 7*). Executantul acesteia, a ales o soluție frecvent utilizată în cazul șarpantelor baroce pentru susținerea sarcinilor unei bolții cilindrice cu deschidere mare. Scheletul structurii, independent de șarpantă, constă din șapte cadre/rame de lemn cu colțuri rigidizate, peste care – la jumătatea, respectiv la treimea ramelor – sunt așezate perpendicular grinzi îmbinate cu rama prin chertare. Peste grinzi, cu ajutorul unor butuci – prin utilizarea exclusivă a îmbinărilor dulgherești și a cuielor de lemn – sunt atârinate nervuri secundare, construcția cărora amintește de arcele din scânduri de tip De L'Orme, respectiv de alte tipuri de arce din scânduri, curbate și înnădite, obișnuite în regiune (de ex.: arcul de triumf al bisericii reformate din Ghidfalău). Sistemul nervurilor secundare este podit la intrados cu scânduri dispuse în direcția axei longitudinale a navei, care odinioară a fost tencuit și ornat cu stucatură. Acest tip de imitație a unei bolți semicilindrice, care acoperă un spațiu dreptunghiular, denotă munca unui meșter local încusit în rezolvarea structurii.

Biserica din Păpăuți este unică în zonă și în privința planimetriei. Conform surselor de arhivă, biserica a fost construită pe baza proiectului elaborat de meșterul constructor Ferenc Szalay, care anterior a activat la Brașov lângă renumitul Ignác Alpár¹⁴ dar nu deținem informații precise, dacă și rezolvările structurale ale acoperișului pot fi atribuite concepției sale. Biserica de factură neogotică se compune din navă, cor și transept; pe trei laturi spațiul interior este articulat de o galerie susținută de console metalice din structuri de oțel. Spațiul bisericii este acoperit de cinci bolți în cruce, fiind cel mai frumos exemplu al arhitecturii în stil istoricist, din lemn al acestei epoci în regiunea Trei Scaune. Muchiile bolților sunt date de o structură masivă formată de un schelet din lemn, care se aseamănă cu structura anterior prezentată. Nervurile principale sunt rigidizate din direcție perpendiculară cu nervuri secundare, care poartă astereala de scândură și tencuiala. Însă bolta bisericii din Păpăuți nu este cu totul independentă de șarpantă. În fiecare dintre fermele principale, în locul corzii, pe ambele laturi, bolțile sunt „străpunse” de cioturi de grinzi cu capete ornate. Astfel, în funcție de sarcinile induse bolta este capabilă să preia o parte din forțele laterale ale șarpantei, în afara împingerilor laterale proprii. Această proprietate se datorează atât ingeniozității structurii, cât și alegerii materialelor utilizate (*foto 7*).

Șarpante istorice

„În general arhitectura de lemn din Transilvania de Est se caracterizează prin influența și mai redusă a artelor mari asupra ei, decât în partea vestică. Deci este de la sine înțeles, că aici se găsesc acele monumente, care sunt cel mai independente de efectele și stilurile istorice ale arhitecturii de piatră, însă cu atât mai mult țin de formele străvechi, de tipologia tradițională, păstrând în mare măsură specificul acestora.”¹⁵ Rândurile lui Ilona Balogh despre aspectul general al arhitecturii de lemn din Secuime, au fost confirmate cu ocazia cercetărilor la fața locului, cu toate că în Ardeal monumente de lemn medievale și din epoca modernă sunt prezente într-un număr din ce în ce mai scăzut. Mult pomenita arhitectură de lemn, deși foarte populară, este mult mai puțin cunoscută, decât de exemplu arhitectura zidită din aceeași epocă. Exemplul cel mai bun în acest sens este lipsa cunoștințelor noastre despre șarpantele istorice. Este salutar faptul că în ultimii ani au existat inițiative, care au încercat să amelioreze aceste lipsuri. Ca exemplu, în 2016 Boglárka Tóth și István Botár din partea Dendrolab Anno Domini, Miercurea Ciuc au efectuat cercetarea dendrocronologică a șarpantelor istorice și clopotnițelor din zona istorică Sepsî/Sfântu-Gheorghe, care nu conține doar stabilirea vârstei și date istorice aferente unor structuri, dar în ansamblu, din

¹² Comunicarea amabilă a lui Enikő Szöcsné Gazda.

¹³ Mai multe despre structurile de tip De L'Orme în: Krähling – Laczkovics 2006.

¹⁴ Arhiva Consiliului Directoral al Eparhiei Reformate din Ardeal (Cluj-Napoca), Nr. inv. XVIII. 4/1894 (sz. 242.).

¹⁵ Balogh 1935. p. 55.

lucrare rezultă o trecere în revistă a tipurilor de structuri de pe cuprinsul unui areal continuu.¹⁶

Pe teritoriul județului Covasna de astăzi șarpantele bisericilor și caselor de rugăciune reformate pot fi tratate de noi începând din secolul al XVI-lea, deoarece cea mai timpurie șarpantă datează din secolul amintit, și aceasta se află peste corul bisericii din Bodoc. În baza anului de debitare a materialului lemnos, această structură este datată în 1525;¹⁷ ea înfățișează caracteristicile șarpantelor contemporane: cuprinde mai multe niveluri, are îmbinări prin cuie de lemn și/sau țesire pe jumătatea secțiunii în formă de coadă de rândunică, rigidizările – mai cu seamă la stâlpi/popii – sunt făcute pe cele trei direcții spațiale, iar structura în ansamblu formează o unitate indivizibilă (foto 8).

Tot biserica din Bodoc este dată ca unicul exemplu pentru șarpantele păstrate din secolul al XVII-lea. Șarpanta deasupra navei datează din 1651,¹⁸ care în mod sigur a fost realizată pe parcursul renovării bisericii, finanțată de Miklós Mikó.¹⁹ Cu toate că această șarpantă este de factură medievală, totuși prezintă relații cu concepții structurale moderne. Deși poartă toate caracteristicile unei structuri medievale, totuși se poate observa separarea fermelor principale și secundare și apariția primară a structurii baroce cu arbaletrieri/scaun cu popii înclinați. Panta/inclinația acoperișului (în jur de 60 grade), respectiv stejarul ca material utilizat, denotă caracterul medieval al acestei structuri (foto 8).

Un grup de șarpante de aceeași vârstă și păstrate în număr mare, apare și în regiunea Trei Scaune la edificiile realizate – deloc surprinzător – în perioada imediat următoare declarării Edictului de Toleranță, respectiv după cutremurul din 1802. Șarpantele bisericilor din Bodoș (1788-1794), Etfalău (1802-1085) și Bită (1808) reprezintă câteva tipuri specifice.

În zona Baraolt/Ținutul Pădurii, biserica din Bodoș este exemplul caracteristic sfârșitului de secol XVIII, pentru modul în care se ridică o șarpantă peste bolți (foto 9). În acest caz, împingerile laterale ale șarpantei sunt preluate de structură prin elemente oblice, iar traversa superioară este rigidizată la colțuri, soluție practică încă din evul mediu. Biserica din Bită este un exemplu din epoca modernă, dar care poartă o serie de caracteristici ale structurilor anterioare (foto 9). În regiunea Trei Scaune nu este un caz unic structura construită dintr-un șir de ferme identice, fiecare fermă dispunând de căpriori, coardă, colțare și bară de agățare; cu excepția prezenței panelor de talpă și a planului înclinat al acoperișului la cele două capete, rigidizarea structurii în direcție longitudinală este foarte slabă sau lipsește cu desăvârșire. În unele cazuri distanța de rezemare a fermelor este mică, respectiv secțiunile ele-

mentelor sunt reduse – mai ales având în vedere risipa de material, specifică epocii baroce.

Biserica din Etfalău (foto 9) poate fi interpretată ca o variantă dezvoltată a exemplului din Bită, deoarece în mod univoc apar antretoaza, elementele scaunului cu popii înclinați, pana mediană cu secțiune trapezoidală, pe lângă toate celelalte caracteristici (colțar, bară de agățare, alcătuirea identică a fermelor), pe care le prezintă șarpanta de comparație.

Aceste două tipuri de șarpante din urmă și variațiile lor sunt soluțiile structurale cel mai des întâlnite la ansamblul bisericilor reformate din Trei Scaune, care nu pot fi încadrate în niciun tip „curat”, mai degrabă pot constitui exemple de sine stătătoare.

La mijlocul sec. al XIX-lea au apărut acele structuri, care se aflau în acord din ce în ce mai mult cu tendințele universale, și în care se reflectă o atitudine mai inginerască și un joc mai simplu, mai curat al forțelor. Lângă turnul medieval târziu al bisericii din Bicfalău, în 1836 s-a construit o navă nouă, a cărei șarpantă este un bun exemplu pentru structurile epocii istorismului, combinate cu dispozitive de tensionare-suspendare (foto 10). Proiectul de reconstruire a bisericii din Aita Medie din 1901, este lucrarea arhitectului Győző Gyárfás din Sfântu Gheorghe (foto 11). Acest exemplu este deosebit fiindcă, conține nu numai proiectul șarpantei pe scaune, care stă și astăzi, ci și desenul șarpantei anterioare – probabil de la sfârșitul secolului al XIX-lea – care se înrudește cu tipul de șarpantă de la Etfalău și Bită.

La Voinești se află o structură construită în 1931, care de fapt poate fi interpretată deja ca soluție contemporană. Din cauza existenței bolții, împingerile laterale ale șarpantei nu au fost contracarate de elemente introduse în planul situat deasupra panelor inferioare, ci a fost necesară introducerea unor bare metalice oblice de tensionare, care într-un fel se aseamănă cu soluțiile anterioare din lemn (foto 10).

Coifuri și clopotnițe

Asemenea șarpantelor, ar fi necesară trecerea în revistă a structurii coifurilor și stabilirea tipologiei acestora, dar lucrarea de față nu-și poate asuma această sarcină, parțial din cauza întinderii. Merită însă să ne referim la un fenomen unic în ținutului Trei Scaune. Datorită legăturilor geografice, economice și spirituale strânse cu Țara Bârsei, influența coifurilor caracteristice în special bisericilor evanghelice săsești, s-a extins și asupra bisericilor reformate învecinate din Trei Scaune.

De fapt astăzi doar biserica din Măgheruș – eventual cea din Chiuruș – păstrează formele „săsești” la coifuri, care în cazuri mai modeste se caracterizează prin introducerea unui corp cilindric la mijlocul coifului care putea fi utilizat ca loc de panoramă; forma coifurilor mai pretențioase este generată de alternanța în plan a pătratului și a octogonului. Se pare că, odinioară aceste forme au fost mai extinse pe teritoriile sudice ale ținutului Trei Scaune,

¹⁶ Tóth 2017.

¹⁷ Tóth 2017. pp.115-122.

¹⁸ Tóth 2017. pp.115-122.

¹⁹ În memoria renovării și a finanțatorului Miklós Mikó se păstrează o placă de piatră inscripționată, deasupra intrării vestice în biserică.

după cum atestă fotografia din 1911 a bisericii din Bicfalău păstrată la Muzeul Național Secuiesc (foto 12).²⁰

Forma coifului din poză este izbitor de asemănătoare cu forma coifului Bisericii Negre din Brașov. Coiful construit în 1786 a fost relevat de László Debreczeni; din caietele sale cu schițe, și noi putem cunoaște această structură cu exactitate (foto 13)²¹, care poate fi caracterizată de îmbinări prin teșire pe jumătatea secțiunii, în formă de coadă de rândunică, rigidizări în cruce de tipul crucii Sfântului Andrei, însă specificul este dat de modul de trecere de la planul pătrat la cel octogonal.

În afara coifurilor de factură săsească, celelalte turnuri de biserici din Trei Scaune au acoperișuri mai simple, excepție făcând puținele coifuri din epoca barocă, cu structură mai complexă. Anterior în Trei Scaune, ca de altfel în toată Transilvania, se găseau mult mai multe turnuri și clopotnițe din lemn. Expresia clopotniță în cazul de față nu se rezumă doar la exemplele clasice, lesne de identificat, ci printre altele și la clopotnițe integrate în șarpantă, respectiv structuri complexe din lemn care se înalță în interiorul turnurilor zidite din piatră sau cărămidă, ca parte a structurii de suport al clopotelor.

În zilele noastre pe teritoriul județului Covasna se mai găsesc doar trei clopotnițe din lemn situate lângă biserici reformate, cea mai cunoscută fiind cea din Calnic (foto 14).

După cum arată tendințele din anii anteriori, pe viitor numărul clopotnițelor va scădea. Odată în județ exista un număr de aproximativ cincizeci de clopotnițe atestate de fotografii de arhivă și de protocoalele vizitelor episcopale.²² Nu se cunoaște aspectul general și calitatea acestor structuri, dar din sursele păstrate putem concluziona, că în ținutul Trei Scaune turnurile de lemn erau caracterizate de acuratețea formelor și simplitatea structurilor, cu rigidizări simple în cruce, folosind îmbinări prin teșire și cep (foto 14).

Pe urmele bisericilor de lemn

Prezența bisericilor de lemn în ținutul Trei Scaune este nesemnificativă în zilele noastre, totuși memoria lor este importantă, deoarece fără acest tip de clădire nu se poate forma o imagine de ansamblu a arhitecturii bisericesti protestante din secolele XVII-XIX.

În baza protocoalelor de vizitare publicate ale Topopiatelor Reformate Sepsi/Sfântu Gheorghe și Orbai/Covasna²³ se cunosc cel puțin cinci sau șase localități unde anterior existau biserici de lemn: Budila, Voinești,

Sâncraiu, Păpăuți, Chichiș. Bisericile de lemn nu aveau un aspect unitar. Despre biserica din Budila s-au notat următoarele: „Comunitatea reformatorilor avea în centrul satului o biserică construită pe picioare din piatră, cu îmbinări de lemn, acoperită cu șindrilă. Peste prima ușă de intrare în biserică era turnul cu îmbinări asemănătoare”²⁴, pe când în 1759, biserica din Sâncraiu era „din lemn vechi, deteriorat”.²⁵ Despre vechea biserică din Fotoș se știe, că asemenea celei actuale stătea pe ogorul dintre cele două sate, cu turnul construit în 1795 „...peste zidire (toată din piatră) și între lemne s-a umplut cu cărămidă”²⁶. După cum se vede în Trei Scaune s-au folosit diverse tehnici de construire, de la pereți din bârne, până la structuri din cadre de lemn. Ultima biserică de lemn din Trei Scaune a fost demolată în 1930 la Voinești (foto 15).²⁷

Ca noroc, în anul precedent László Debreczeni, la comanda Comisiei de monumente istorice a Eparhiei Reformate din Ardeal a întocmit desenele de relevu ale bisericii.²⁸ Chiar dacă desenele au înregistrat cel mai detaliat turnul clopotniță aflat deasupra intrării principale, cu ajutorul fotografiilor și scrisorilor aflate în moștenirea desenatorului, putem forma o imagine mai amplă despre întreaga biserică. Data construirii este 1852,²⁹ structura clădirii era formată din pereți din bârne, cu neobișnuite închideri poligonale pe laturile scurte, la ambele capete ale navei.

Desigur, printr-un singur exemplu cunoscut nu se poate afirma că tot ansamblul de biserici de lemn din Trei Scaune a fost atât de excepțional, ca cel de la Voinești, dar oricum, atrage atenția asupra unui tip de clădire, care probabil, ascunde mult mai multe lucruri interesante în privința alcătuirii spațiale și structurale, decât ne-am așteptat. Însă răspunsul la această presupunere face parte dintre temele noastre de cercetare viitoare.

BIBLIOGRAFIE

- BALOGH I. (1935): Magyar fatornyok. Budapest, 1935.
BORDI ZS. L. – MÉDER L. L. (2009): A kálnoki református templom régészeti kutatásának rövid ismertetése. In: Acta Siculica, Székely Nemzeti Múzeum évkönyve, Sepsiszentgyörgy, pp. 261-282.
BUZOGÁNY D. (szerk.) (2005): A Sepsi Református Egyházmegye vizitációs jegyzőkönyvei (1728-1790), Kolozsvár.
CSÁKI Á. – SZŐCSNÉ GAZDA E. (2001): Az Orbai Református Egyházmegye vizitációs jegyzőkönyvei I. (1677-1752), Sepsiszentgyörgy.

²⁰ Muzeul Național Secuiesc (Sfântu Gheorghe), Colecția de fotografii, nr. inv.: JA10_041_2; biserică reformată din Bicfalău (carte poștală).

²¹ Arhiva Centrală de Colectare a Eparhiei Reformate din Ardeal (Cluj-Napoca), moștenirea lui László Debreczeni). Caiete cu schițe, 1937. p. 14.

²² Surse: Herepei – Szabó T. 1939., Csáki – Szőcsné Gazda 2001., Buzogány (red.) 2005., precum și colecțiile de fotografii ale Muzeului Național Secuiesc (Sfântu Gheorghe), și Muzeului Etnografic (Budapesta).

²³ Buzogány (szerk.) 2005., Csáki – Szőcsné Gazda 2001.

²⁴ Herepei – Szabó T. 1939. p. 6.

²⁵ Herepei – Szabó T. 1939. p. 8.

²⁶ Herepei – Szabó T. 1939. p. 7.

²⁷ Istoria bisericii de odinioară vezi la: Havadtóy 1933.

²⁸ Arhiva Centrală de Colectare a Eparhiei Reformate din Ardeal (Cluj-Napoca), moștenirea lui László Debreczeni. Caiete cu schițe, 1929. pp. 12-14.

²⁹ Havadtóy 1933. p. 7.

- HAVADTÓY S. (1933): A vajnafalvi templom építésének története (1930-32). Tipografia Szabó-Nyomda, Covaşna.
- HEREPEI J. – SZABÓ T. A. (1939): Levéltári adatok fa-építészetünk történetéhez. I. Fatemplomok és haranglábak. In: Erdélyi Tudományos Füzetek. 107. sz., Dr. György Lajos (szerk.), Az E.M.E. Kiadása.
- KRÄHLING J. – LACZKOVICS J. (2006): De L'Orme rendszerű deszkaíves térlefedések Magyarország újkori templomépítészetében. In: Építés – Építészettudomány 34 (3-4), pp. 361-386.
- MIHÁLY, F. – SZÓCSNÉ GAZDA, E. (2012-2013): A barátosi református templom kazettás mennyezete. In: Acta Siculica, Székely Nemzeti Múzeum évkönyve, Sepsiszentgyörgy, pp. 625-644.
- TOMBOR, I. (1968): Magyarországi festett mennyezetek és rokonemlékek a XV.-XIX. századból. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- TÓTH, B. (2017): Történeti faszerkezetek kutatása Sepsi-szék templomaiban – Különös tekintettel a tetőszerkezetekre (Kovászna megye, Románia), Csíkszereda: <https://www.academia.edu/s/982d2fb2db/torteneti-faszerkezetek-kutatasa-sepsi-szek-templomaiban-kulonos-tekintettel-a-tetoszerkezetekre-kovaszna-megy-romania>; (25.02.2019).

Realizat cu sprijinul Noului Program National de Exce-lență, cod ÚNKP-18-3, al Ministerului Resurselor Umane din Ungaria.



EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTERIUMA

Dóra Danielisz

Arhitect / doctorand PHD

Universitatea Tehnică și de Științe Economice din Bu-dapesta

Catedra de istoria arhitecturii și monumente istorice

H-1111 Budapest, Műgyetem rakpart 3. K. II. 82.

Telefon: +36-1-463-1330

LISTA FOTOGRAFIILOR

- Foto 1.* Detaliu de pe fostul coronament de amvonul al bisericii din Teliu, 1763 (desen realizat de au-tor, 2018).
- Foto 2.* Desen cu reconstituirea profilului unui capăt de bancă din biserica reformată din Coşeni, mij-

locul secolului al XVIII-lea (desen realizat de autor, 2015).

- Foto 3.* Banca preotului/Scaunul lui Moise de la Doboşeni în 1926 și în zilele noastre ((1) sursa: Co-lecția de desene al Muzeului Etnografic nr. inv.: R1922, desen de Gyula László; (2) fotografie de autor, 2017).
- Foto 4.* Grinzile de talpă ale stâlpilor galeriei vestice al bisericii din Dobolii de Sus (fotografie de autor, 2017).
- Foto 5.* Detaliu cu colțarul de susținere a emporei bi-sericii reformate din Herculian (fotografie de autor, 2017).
- Foto 6.* Extradosul tavanului casetat al corului biseri-cii reformate din Zăbala (fotografie de autor, 2017).
- Foto 7.* Bolți de lemn din trei Scaune: (1) Malnaş, (2) Leţ, (3) Păpăuți (fotografii de autor: (1) 2015, (2) 2017, (3) 2017).
- Foto 8.* Șarpanta bisericii reformate din Bodoc (foto-grafie de autor 2015).
- Foto 9.* Șarpante caracteristice de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, începutul secolului al XIX-lea.: (1) Bodoş, (2) Bita, (3) Etfalău (fotografii de autor: (1) 2017, (2) 2015, (3) 2015).
- Foto 10.* Șarpante caracteristice din secolele XIX-XX.: (1) Bicfalău, (2) Voinești (fotografiile autorului: (1) 2015, (2) 2017).
- Foto 11.* Proiectul de reconstruire a bisericii din Aita Medie din 1901 (fotografia autorului (2017), sursa: Arhiva Bisericii reformate din Aita Me-die, proiectat de Győző Gyárfás, 1901, Sfântu Gheorghe).
- Foto 12.* Biserica reformată din Bicfalău în 1911 și în zi-lele noastre (sursa: (1) Muzeul Național Secu-iesc (Sfântu Gheorghe), Colecția de fotografii, nr. inv.: JA10_041_2 – Biserica reformată din Bicfalău (carte poștală); (2) fotografia autoru-lui, 2015).
- Foto 13.* Desene cu structura coifului de la turnul bise-ricii din Bicfalău (sursa: Arhiva Centrală de Colectare a Eparhiei Reformate din Ardeal (Cluj-Napoca), moștenirea lui László Debreczeni). Caiete cu schițe, 1937. pp. 14.).
- Foto 14.* Clopotnițe reformate din trei Scaune: (1) Cal-nic, (2) Icafalău (fotografiile autorului, (1) 2015, (2) 2017).
- Foto 15.* Vechea biserică de lemn de la Voinești în 1929 (sursa: Arhiva Centrală de Colectare a Eparhiei Reformate din Ardeal (Cluj-Napoca), moșteni-rea lui László Debreczeni).

Traducere: Éva Dezső

Orologiile meșterului lăcătuș János Tébi din Oradea. Gânduri despre soarta posibilă a unor vechi mecanisme de ceas

András Emödi

Am schițat într-un studiu de-al nostru anterior cadrul și detaliile până atunci necunoscute ale istoriei timpurii a realizării orologiilor la Oradea.¹ Activitatea lui János Tébi poate fi considerată drept un capitol marcant al istoriei locale a acestei ramuri industriale, de aceea ni s-a părut justificată prezentarea acestui meșter, care a lăsat în urma sa creații tehnice de o valoare muzeală remarcabilă la nivel regional. Totodată, demontarea în trecutul apropiat a orologiilor sale păstrate până acum în bisericile reformate din Orașul Nou / Oradea și din Cetariu ne-a oferit ocazia de a formula câteva observații în legătură cu modalitățile posibile de conservare / restaurare și de prezentare a acestui tip de obiect de artă.

Deși avem date cu privire la existența meșterilor ceasornicari la Oradea deja de la mijlocul secolului al XVIII-lea, fundalul de breaslă al acestei ramuri meșteșugărești ne este de fapt necunoscut. Conform unor izvoare, începând din 1771/1772 ceasornicarii s-au alăturat breslei asociate a tâmplarilor-lăcătușilor-sticlarilor-armurierilor-strungarilor, care exista deja de multă vreme, iar baza de date a privilegiilor breslelor păstrate printre documentele autorităților guvernamentale confirmă acest lucru, dar acest fapt este într-o oarecare măsură contrazis prin aceea că registrele de procese verbale din Olosig și Orașul Nou din Oradea ale breslei menționate, care asocia mai multe meșteșuguri, nu conțin nici o referință la ceasornicari. Un certificat emis de breaslă în 1771 și ilustrat cu imaginea orașului nu-i menționează nici el pe ceasornicari, în schimb un alt certificat (testimoniu, Kundschaft) din Oradea, tipărit între 1825–1836, a fost întocmit nu numai pentru reprezentanții meșteșugurilor mai sus menționate, ci și pentru meșterii care realizau ceasornice mici și mari.²

În cursul cercetărilor noastre, nu am găsit până acum documente ale unei bresle independente a ceasornicarilor din Oradea, prin urmare rămâne o incertitudine în această privință. Putem însă declara că, cu excepția unui singur meșter, ceasornicarii din Oradea realizau, vindeau și reparau doar ceasornice mici (ne referim în primul rând la ceasuri de masă și de perete). În 1767 existau doar doi ceasornicari (și o calfă);³ în diferitele izvoare dintre 1800–1840 întâlnim cel puțin zece nume;⁴ cu ocazia consemnării comercianților și meșteșugarilor, a breslelor și asociațiilor în 1855, au fost înregistrați tot zece ceasornicari la Oradea.⁵ Cel care constituie singura excepție este ceasornicarul de origine germană Georg Ruepp (1751-1815), care, pe lângă ceasuri de masă și de perete, realiza respectiv repara, și orologii (ceasuri de turn), și – conform datelor de care dispunem în prezent – era singurul reprezentant local al acestui prim capitol al meseriei sale.⁶ Numele lui nu este amintit deloc în documentele deja menționate ale breslei asociate, nu era membru al breslei lăcătușilor. În ultima perioadă a vieții și activității lui Ruepp, era deja activ la Oradea János Tébi, meșterul lăcătuș care s-a ocupat în mod neîntrerupt timp de patru decenii cu realizarea și repararea unor orologii, fiind personajul principal al acestui al doilea capitol al construirii orologiilor. Cei care au cercetat această temă, știu foarte bine că această meserie era practică în primul rând de lăcătuși, și nu de ceasornicari, considerați în sensul clasic al cuvântului!

János Tébi s-a născut pe 14 iunie 1771 în satul Zsadány din comitatul Bihor de odinioară (astăzi localitatea se află în județul Békés din Ungaria), părinții săi fiind Mihály Tébi și Sára Molnár (mama ei era originară din

¹ Emödi 2018, cu mai multă bibliografie și listă de izvoare.

² Emödi 2018. pp. 14-15; RNL BmI / Documente ale breslelor / dosar nr. 230 pe microfilmul nr. 8: *Protocol care cuprinde ucenicii angajați și eliberați ai breslelor asociate ale meșterilor Tâmplari, Lăcătuși, Sticlar, Armurieri și Strungari din Olosig și celelalte filiale... 1767-*, dosar nr. 240 pe microfilmul nr. 10: *Protocolul meșterilor Tâmplari, Lăcătuși, Sticlar, Strungari și Armurieri din Orașul privilegiat Oradea 1783-*, dosarul nr. 241 pe microfilmul nr. 11: *Meșterii breslei Tâmplarilor, Lăcătușilor, Sticlarilor, Armurierilor și Strungarilor din Orașul privilegiat Olosig Oradea, care au locuit și locuiesc în oraș, au fost înregistrați și înscrși după cum urmează ... 1753.*

³ Joseph Mitter, Sebastian Oberhardt, Andreas Motola, toți trei de religie romano-catolică.

⁴ Urbanus Órás, Ferenc Kanovszky, Gábor Katona, Johann Habel, János Dajka, József Blum, János Gartner, Károly Ritz, cu toții romano-catolici. Ceasornicarul Urbanus a venit la Oradea din Italia, Kanovszky de la Lipova, Gartner de la Viena.

⁵ RNL BmI / Documente ale breslelor / dosar nr. 219 pe microfilmul nr. 6: József Czuczor (54 de ani, de confesiune evanghelică), Jeremiás Amiga (50 de ani, de confesiune izraelită), Lajos Kozma (42, romano-catolic), Frigyes Kovács (40, romano-catolic), Márton Kanovszky (40, romano-catolic), Antal Miskovszky (33, romano-catolic), Alajos Tippmann (34, romano-catolic), Jakab Bergmann (28, izraelit), Károly Holmberg (26, reformat), Károly Knorr (24, romano-catolic).

⁶ Emödi 2018. pp. 15-18.

Magyarhomorog). Locuitorii satului, cu toții de confesiune reformată, erau iobagi având drept de mutare liberă, iar raportul lor cu moșierul era reglementat printr-un contract colectiv. Începând din 1773, li s-a impus urbaniul, mai nefavorabil față de situația anterioară, ale cărui chestionare preliminare au fost semnate în decembrie 1770 printre alții de János Tébi Sr., bunicul (sau unchiul) viitorului nostru meșter, strămoș care îndeplinise de mai multe ori funcția de primar sau de jurat.⁷ Din păcate nu avem date referitoare la János Tébi pentru perioada dintre 1785 și 1800, în care trebuie să se încadreze cei 4–5 ani ai săi de ucenicie, apoi anii cât a fost calfă, anii de pelerinaj și realizarea lucrării de meșter. În izvoarele aferente aflate în arhivele din Debrecen nu apare, cu siguranță nu și-a petrecut anii de ucenicie acolo. Despre anii petrecuți după ce s-a stabilit la Oradea, avem date din două grupe de izvoare, pe de o parte registrele de evidență ale parohiei reformate locale⁸, pe de altă parte registrele de procese verbale deja amintite ale breslei tâmplarilor-lăcătușilor-sticlarilor-strungarilor-armurierilor. Tébi s-a stabilit la Oradea / Orașul Nou (izvoarele numesc acest cartier al orașului de obicei pur și simplu Oradea, spre a-l deosebi de cartierul Oradea / Olosig, care se afla la nord de Crișul Repede), și a făcut parte tot timpul din breasla de acolo. Datele cuprinse în capitolul intitulat *Numele Domnilor Meșteri Lăcătuși și Armurieri din Oradea* din registrul breslei (care era în același timp registrul meșterilor, dar și registrul al primirii și eliberării ucenicilor) ne informează cu precizie asupra datei admiterii meșterilor în breaslă, cât și asupra datelor primirii și eliberării ucenicilor acestora.⁹ János Tébi a fost meșter al breslei din Oradea începând din 8 noiembrie 1801 și într-adevăr, și în listele ce cuprindeau gospodăriile reformate, apare începând din 1802, în calitate de cap de familie, în strada Német. Începând cu anul următor și până la moartea sa, recensămintele îi indică gospodăria în zona străzilor Magyar-Pecec, mai precis pe strada Pecec, în apropierea mănăstirii capucinilor. Primul ucenic s-a angajat în atelierul său în 1803, însă doar István Gál, care s-a angajat în 1807, a fost primul care s-a și eliberat deja în 1808. Până în 1830 a primit în totalitate 25 de ucenici, dintre care doar 13 s-au și eliberat din atelierul lui.¹⁰ Dacă luăm în considerare aceste

cifre, pare să fi fost cel mai prolific dintre meșterii lăcătuși din Orașul Nou. Deși literatura de specialitate referitoare la viața și activitatea breslelor consideră că în general un meșter putea avea simultan doar un ucenic și o calfă, cazul lui János Tébi ne arată că în cazul breslei orădene regulile erau diferite. Conform recensămintelor parohiei reformate, în anii 1808, 1814 și 1841 locuiau la el câte două calfe, iar în 1828 chiar trei (!), iar între 1803–1837 ucenicii au fost aproape întotdeauna câte doi, uneori chiar trei. Examinând locul de origine al ucenicilor, pare aproape sigur că Tébi primea în atelierul său în primul rând (sau chiar exclusiv) tineri de confesiune reformată, în majoritatea cazurilor bihoreni sau originari din teritoriile imediat învecinate. Conform datelor dintr-un proces-verbal municipal, Tébi era în 1832 meșter de breaslă principal. Doi dintre copiii săi i-au dus mai departe meseria.¹¹ Fiul său János, născut în 1807, s-a angajat ucenic în atelierul tatălui său din strada Pecec în 1824 și s-a eliberat în 1827. Revenit acasă după o presupusă perioadă de peregrinări, apare pentru prima oară în recensămintele ecleziastice în 1837, având un timp locuința și atelierul pe strada Körös. Începând cu anii 1850, s-a mutat și a lucrat, împreună cu rudele din familia Tébi venite din provincie și care lucrau în domenii asemănătoare, în imobilele aflate pe terenul de dimensiuni impunătoare cu numărul cadastral 439, aflat la capătul străzii Német (devenită mai târziu strada Nagy Teleki). János Tébi Jr. a devenit întreprinzător, în 1872 este înregistrat ca proprietar al unei fabrici de ulei. Celălalt fiu al lui János Tébi, József, născut în 1825, s-a angajat în 1840 la Mihály Knorr, unul din meșterii breslei din Olosig, și s-a eliberat tot acolo în 1843.¹² Este interesant de remarcat faptul că Mihály Knorr a executat în 1842 și

István Gál (1807-1808), Jakab Etsedi (1806-1809), Márton Turcsányi (1809-1813), Mihály Boros (Paleu, 1813-1816), Márton Majoros (Palota, 1815-1816), Pál Szabó (Salonta, 1815-1819), Sámuel Hajdú (Szegehalom, -1820), Sándor Szakál (Sarkad, 1819-1822), Károly Szentendrey (Körösszegapáti, 1821-1824), István Kováts (Berekböszörmény, 1821-1825), Lajos Disznósi (Bagamér, 1823-1826), Dávid Kádár (Füzesgyarmat, -1830), János Tébi Jr. (Oradea, 1824-1827). Ucenicii care nu au, fost eliberați proveneau din următoarele localități: Hencida, Ocna Slatina, Bakonszeg, Episcopia Bihor, Borș.

¹¹ Pentru datele referitoare la familia sa numeroasă, vezi Emödi 2018. p. 18.

¹² Pentru o imagine completă a situației, publicăm și lista meșterilor lăcătuși din Olosig, pe baza deja menționatului registru de procese verbale: Gáspár Krecicz (1761-), Leonhard Scheiderber (1761-), György Müller (1766-), János Denkl (1770-), István Pintér (1770-), János Mihály Peyko (1770-), Antal Peiczhoffér (1776-), Simon Szilágyi (1778-), János Ámon (1780-), István Jámbor (1786-), Vencel Smisch (1786-), György Szabó (1786-), Péter Finta (1790-), József Schuler (1790-), Mihály Grüll (1791-), György Czuleger (1796-), Antal Ámon (1798-), Ignác Hamerschmidt (1802-), István Knorr (1802-), Jakab Tribl (1805-), István Oláh (1805-), Mihály Kiss (1813-), Sándor Szabó (1818-), Imre Györfi (1818-), Ferenc Schultz (1825-), Mihály Knorr (1825-), Ferenc Ámon (1826-), József Gyapai (1826-), József Ernst (1832-), István Lévai (1846-), István Perge (1847-). Breasla de aici era dominată mai ales în secolul al XVIII-lea de meșteri romano-catolici, o parte dintre ei vorbitori de limbă germană, o maghiarizare accentuată a burgeziei meșteșugărești din acest cartier al orașului poate fi observată începând cu primul deceniu al secolului al XIX-lea.

⁷ Makai 1999. pp. 43-54, MNL / I. registru mixt de stare civilă al Parohiei Reformate din Zsadány (1757-1837).

⁸ Cf. Emödi 2018. nota nr. 28.

⁹ Lista meșterilor lăcătuși din Orașul Nou (în paranteză anul când au fost primiți în breaslă) : István Szombati (1783-), István Kalmár (1788-), András Bornemisza (1793-), József Gunczel (1795-), János Tébi (1801-), István Apai (1802-), Károly Rottenfels (1803-), János Vámos (1806-), Jakab Mártonfi (1807-), Márton Hajda (1809-), Sámuel Kováts (1810-), József Benkó (1812-), Imre Györfi (1814-), Sándor Szabó (1815-), György Megyaszi (1817-), József Rákosi (1818-), Sándor Körösi (1819-), András Németh (1821-), Lőrincz Rusz (1821-), Pál Keresztesi (1825-), István Beretzky (1826-), István Szakáts (1827-), János Bellovits (1829-), Mihály Rusz (1829-), Mihály Szlafkai (1830-), György Papp (1830-).

¹⁰ Lista ucenicilor primiți în atelierul lui János Tébi și apoi eliberați de acolo (în paranteză locul lor de origine și anii petrecuți la el ca ucenici):

1844 două orologii, astfel încât el reprezintă cel de-al treilea capitol – e drept că destul de firav – al acestei ramuri meșteșugărești, perioada sa de activitate suprapunându-se cu cea a lui János Tébi.¹³ Acest din urmă fiu al lui Tébi a fost cel care a exercitat cu adevărat profesia, el a fost unul dintre cei 26 de meșteri ai breslei lăcătușilor și armurierilor din Oradea (rezultată din unirea breslelor din Orașul Nou și Olosig), care mai funcționa la sfârșitul anilor 1850. Atelierul său se afla în același loc cu cel al tatălui său, la numărul de casă 92 din Orașul Nou.

Legătura strânsă a lui Tébi cu biserica reformată este evidentă, în 1803 și-a asumat deja funcția de încredere de perceptor, în 1807/1808 a fost edil (*aedilis*) al comunității, iar începând din anii 1820 a devenit prezbiter al cartierului Orașul Nou, la numeroase alegeri el a primit cele mai multe voturi dintre cei care candidau pentru această funcție. Orașul Nou, unde trăia o însemnată burghezie meșteșugărească de confesiune reformată, tânjea deja de decenii să-și aibă propria parohie de sine stătătoare, unul din principalii purtători de cuvânt ai acestei mișcări fiind tocmai János Tébi. El a fost unul dintre membrii de bază ai comitetului pentru construirea bisericii, asumându-și tot timpul sarcini de frunte referitor la construirea bisericii reformate a cartierului, la pregătirea lucrărilor, la strângerea fondurilor necesare. Independent de toate acestea, încă de la stabilirea lui aici, ca meșter lăcătuș a fost permanent preocupat de instituțiile reformate. Între actele contabile ale parohiei, prima lui factură care s-a păstrat este din 1801.¹⁴

Ar fi tentant să găsim vreo legătură de natură profesională între meșterul ceasornicar Georg Ruepp, decedat în iunie 1815, și Tébi, dar cercetările noastre în acest sens nu au fost încununuate de succes. În 1812, administratorul contabil a cumpărat pentru casa rectorului (profesorului) parohiei reformate din Olosig un ceas de perete de la *ceasornicarul din strada Sas* în valoare de 25 de florini (în cambii, care valorau în bancnote vechi 125 de florini renani), iar în 1813 și 1815 acest ceas sau celălalt aflat în școala reformată a fost reparat de Ruepp, iar în 1816 meșterul ceasornicar Gábor Katona a reparat un ceas al parohiei pentru suma de 7 florini. Se pare că pe atunci János Tébi nu era încă luat în considerare în ceea ce privește ceasurile, deși el construise deja în 1814 un orologiu, care indica și sferturile de oră, pentru parohia reformată a satului său natal Zsadány. Din câte știm, acesta a fost primul orologiu realizat de el, dar nu cunoaștem de la cine a învățat această meserie ce necesita cunoștințe speciale. În 1817 a realizat un orologiu ce indica și sferturile de oră pentru biserica reformată din Cetariu, din apropiere de Oradea, pentru suma de 1700 de florini bancnote, orologiu pe care probabil l-a reparat tot el după stricăciunile suferite în urma incendiului din 1847. Acest din urmă

mecanism mai există și în ziua de azi, la fel ca și ceasul realizat de el tot în 1817 la Pocsaj, pentru suma de 1400 de florini bancnote. El a mai instalat orologii în 1822 în turnul bisericii reformate din Gebe din ținutul Nyírség, pentru suma de 800 de florini, iar în 1834 în turnul bisericii din Mănăstireni, în Țara Călatei. Mecanismul din Mănăstireni a fost realizat în două luni și Tébi a stat acolo la instalarea sa timp de zece zile, împreună cu ajutorul său. Deși izvoarele de arhivă de acolo nu specifică decât faptul că meșterul era din Oradea, știm că în perioada respectivă nu activa în oraș nici un alt meșter care realiza orologii, iar după examinarea mecanismului de la Mănăstireni, existent și în ziua de azi, ne putem da seama fără nici o îndoială că este vorba despre o lucrare a lui Tébi. Realizarea ceasului în doar două luni constituie o dovadă evidentă a faptului că Tébi nu se ocupa doar ocazional cu construirea unor orologii, pentru că trebuie să fi dus în Țara Călatei fie un ceas aflat în stoc, fie unul construit pe jumătate și care a putut fi terminat în scurt timp. Aceasta pentru că, potrivit datelor de care dispunem în prezent, între comanda lansată pentru un orologiu și instalarea lui trecea de obicei un an! În 1836 a realizat un orologiu pentru biserica reformată din Körösszegapáti, iar apoi, în 1847 un ceas de dimensiuni mai mici pentru școala reformată din Olosig-Oradea, acesta din urmă pentru suma de 100 de florini.

Trebuie să menționăm și lucrările lui mai importante de reparație și modificare a unor mecanisme. Din cercetările noastre a rezultat că, în cazul reparației unui orologiu vechi sau care nu mai funcționa, costurile se puteau ridica chiar până la jumătate din valoarea unui ceas nou, acestea presupunând demontarea, transportul și lucrări în atelier care puteau dura săptămâni întregi. Până acum, nu avem date decât pentru o singură comandă catolică făcută lui Tébi: este vorba despre reparația generală a mecanismului foarte vechi al ceasului de la biserica parohială catolică din Beiuș, executată în 1826 pentru suma de 200 de florini. Cunoscând împrejurările, această lucrare ne dovedește încă o dată că era un meșter căutat, ba mai mult, era singurul specialist în materie de orologii, aflat la o distanță abordabilă. În 1830 a reparat ceasul vechi de la școala reformată din Olosig, iar în 1839 a reparat și repus în funcțiune pentru suma de 250 de florini ceasul din turnul bisericii reformate din Komádi, al cărui mecanism fusese deteriorat și se prăbușise cu ocazia unui incendiu.¹⁵

Lucrările lui János Tébi de la Oradea le putem trece în revistă și separat. În turnurile bisericilor din oraș funcționau mecanisme de ceas relativ noi (biserica parohială romano-catolică din Orașul Nou, catedrala romano-catolică, biserica ortodoxă *Cu Lună*), astfel încât pe plan local meșterul nostru nu prea avea de construit orologii, cel mult era solicitat pentru reparații. În 1835, în podul locuinței

¹³ Emödi 2018, pp. 20-22.

¹⁴ Csernák 1997, pp. 79-80, 91-98; Emödi 2018, nota nr. 28; RNLBmI / Arhiva Parohiei Reformate din Oradea / dosarele 7, 15, 18, 26, 30, 33, 42, 47 (acte contabile).

¹⁵ Emödi 2018, pp. 18-19., 38-39., 46-49., 61-62.; Miklósi-Sikes 2007, pp. 260., 277.; însemnări istorice din anul 1843 în MNL (Arhiva Națională Maghiară) / primul registru mixt de stare civilă al parohiei reformate din Körösszegapáti (1774-1840); Emödi 2019.

profesorului reformat zăcea nefolosit un mecanism de orologiu mai mic, realizat de Tébi mai demult și dăruit de el. Poate că tocmai instalarea acestui mecanism în micul turn de lemn al bisericii reformate din Olosig, construită după Edictul iozefin de toleranță religioasă, s-a avut în vedere în noiembrie 1839, însă în luna ianuarie a anului următor prezbiteriul a decis că ceasul nu se potrivește în *turnul de lemn actual de proastă calitate* și în consecință să fie vândut. Ceasul a fost preluat de însuși Tébi și vândut de el în 1846. Biserica reformată din Orașul Nou a fost construită între anii 1835-1853 pe baza proiectelor lui József Szász, inginer al comitatului, și pe proiectul inițial figurau două turnuri impozante, care, din cauza revoluției și a dificultăților financiare, nu au fost construite în timpul vieții lui János Tébi, ci doar la două decenii după moartea lui, între 1870-1872 (*foto 1*).¹⁶ Însă Tébi nu avea cum să prevadă acest lucru, astfel încât încă din luna iulie a anului 1843 a anunțat consiliul ecleziastic că ar realiza un orologiu pentru biserica aflată în construcție, ba mai mult, din dragoste pentru biserica sa, la un preț care ar acoperi doar costul materialelor. Mecanismul a fost complet gata în aprilie 1844, iar conform deconturilor anexate Tébi cheltuisese pentru materialele folosite 313 florini bancnote.¹⁷ Discrepanța de două decenii semnaltă l-a derutat profund pe autorul acestor rânduri.¹⁸ Mecanismul nu a putut fi montat și pornit în timpul vieții meșterului, dat fiind că turnurile nu fuseseră construite (*foto 2*).¹⁹

Ceasul, ca un dar de pietate, a fost pus într-un depozit. Pe 29 mai 1871 au avut loc tratativele între comitetul de construire a turnurilor și meșterul lăcătuș local József Daday – devenit mai târziu un fabricant renumit de orologii – referitor la instalarea în turnul nou construit al bisericii a mecanismului de ceas. În vara anului 1872 acesta a și fost montat în turnul de vest, cele opt cadrane de afișaj au fost executate în luna iulie.²⁰ Procesele verbale întocmite atunci nu au menționat că de fapt Daday doar a montat mecanismul lui János Tébi în turnul de vest! Soarta orologiului din Orașul Nou este fără precedent, ținând seama de faptul că a fost pus în funcțiune aproape după trei decenii de la realizarea sa și la două decenii după moartea constructorului său. Așadar József Daday a realizat cadranele, elementele de transmitere a mișcării și alte accesorii pentru mecanismul deja existent, confecționat anterior de János Tébi. Din câte cunoaștem, acesta a fost primul orologiu la care a lucrat Daday, poate că aceasta a fost scânteia care a declanșat mai târziu interesul său pentru acest domeniu de activitate. Modul de execuție a carcasei și a părților componente ale ceasului demontat și restaurat

(despre acestea vom vorbi mai jos) ne-a făcut probleme și mai înainte, cu ocazia datării greșite a ceasului, dat fiind că au ieșit clar în evidență formele și soluțiile tehnologice folosite în prima jumătate a secolului al XIX-lea, caracteristice perioadei respective. Iar comparația făcută mai târziu cu mecanismele de la Cetariu și Mănăstireni nu a mai lăsat nici urmă de îndoială că „autorul” ceasului a fost János Tébi. Ne poate servi drept scuză faptul că și pe listele unui inventar complet făcut la parohie în 1885, donația lui János Tébi se pierduse deja în negura vremurilor trecute, astfel încât anul achiziționării era trecut în mod eronat ca fiind 1836, iar donatorul figura ca Mihály Tébi. Valoarea de inventar a orologiului era, în 1885, de 200 de florini.

János Tébi a murit la vârsta de 80 de ani, la 14 ianuarie 1851. Cercetările cu privire la orologii se află abia la începuturi, astfel încât pe drept cuvânt putem presupune că în afară de mecanismele prezentate mai sus ar fi putut construi și multe altele în cursul vieții sale lungi și active. Însă acest lucru va putea fi clarificat doar în cazul în care cercetările făcute în ținuturile învecinate (ne putem gândi în primul rând la ținuturile Békés și Nyírség, aflate azi pe teritoriul Ungariei și care au făcut parte din comitatul istoric Bihor) vor da rezultate, și nu putem exclude nici ivirea unor noi referințe bihorene. Evaluarea moștenirii lăstate de Tébi devine completă doar dacă menționăm și activitatea lui Károly Szentendrey, originar din Körösszegapáti, care a fost ucenicul lui Tébi între 1821-1824 și s-a eliberat din atelierul acestuia. Tébi realizase deja mai multe mecanisme de ceas, pe cel de la Gebe chiar în timpul uceniciei lui Szentendrey. Nici nu poate fi pus la îndoială stimulul primit; după ce și-a însușit de la Tébi trucurile meseriei, Károly Szentendrey s-a stabilit la Pâncota și a devenit un constructor activ de orologii al ținutului. La fel ca meșterul de la care a învățat meserie, în cursul lungii sale vieți a realizat numeroase mecanisme, din datele pe care le posedăm în momentul de față rezultă că acestea au fost executate între anii 1851-1875 (la Olari, Zerind, Vânători, Beiuș și probabil Ginta).²¹

În paralel cu cercetările noastre de arhivă referitoare la orologii, a început să capete contur ideea și s-a născut decizia de a prezenta publicului larg în condiții acceptabile cel puțin un mecanism de ceas cu valoare istorică. În cursul lunii septembrie 2017, cu acordul prezbiteriului local, am demontat mecanismul de ceas al lui János Tébi din biserica din Orașul Nou și, după restaurarea sa, l-am prezentat publicului ca exponat permanent în cadrul unei expoziții de panouri referitoare la această temă, în mai 2018. Trebuie să considerăm o împrejurare fericită identificarea unei multitudini de izvoare de arhivă referitoare la trecutul acestui ceas, astfel încât am reușit să asociem obiectului de artă prezentat diferite cunoștințe de istorie locală și de istorie ecleziastică, legate nemijlocit de acesta. Aceasta nu este o realizare de neglijat, dat fiind că

¹⁶ Din colecția Arhivei Eparhiei Reformate de pe lângă Piatra Craiului (KREL).

¹⁷ KREL / Arhiva Parohiei din Oradea / Procesele verbale ale prezbiteriului – 1835, 1839, 1840, 1843, 1844, 1846.

¹⁸ Emódi 2018. p. 29.

¹⁹ Emódi – Emódi 2014. Planșa XXV.

²⁰ RNLBml / Arhiva Parohiei Reformate din Oradea / dosarul nr. 85 (acte contabile) și tot acolo dosarul nr. 86. (procesele verbale ale prezbiteriului).

²¹ Despre Károly Szentendrey intenționăm să publicăm mai multe date într-un studiu viitor.

literatura de specialitate referitoare la orologiile din Transilvania și regiunea Partium oferă informații foarte puține și de obicei superficiale, în multe cazuri determinând vârsta câte unui mecanism de ceas ales la întâmplare cu o precizie exprimată în decenii, sau chiar seculară, fără să poată da vreo informație despre meșterul constructor și împrejurările realizării ceasului respectiv.

Cu ocazia primei examinări a mecanismului de ceas din Orașul Nou, am putut stabili deja că în cursul funcționării sale (ultima dată a funcționat în anii 1970) nu a suferit intervenții radicale asupra mecanismului său, nu i-au fost înlocuite piesele principale, în esență se prezintă în starea sa originală (foto 3). Ne-am străduit să găsim în arhive urmele unor posibile reparații de mai mare anvergură. Conform acestora, începând din 1872, anul când a fost montat în turn, timp de peste trei decenii, funcționarea lui a fost supravegheată de József Daday, care s-a ocupat printre altele și de ridicarea zilnică a greutateților ceasului (începând cu anii 1880, Daday a condus un atelier de lăcătușerie ce construia orologii de renume național în Olosig-Oradea). După îmbolnăvirea și apoi moartea sa în 1909, începând din 1913, elevul său Dezső Mezey, care a dus mai departe și activitatea atelierului meșterului său, a avut grijă de ceas până la sfârșitul Primului Război Mondial. Conform datelor contabile ale parohiei, începând din 1919 funcționarea ceasului era supravegheată de clopotarul bisericii. În 1912, o reparație și curățare de mai mare anvergură a ceasului a fost făcută de Dezső Mezey, deoarece oferta sa de 260 de coroane fusese mai avantajoasă și mai puțin invazivă, decât cea a fabricii de orologii Sarkady-Szántó, tot din Oradea, care cerea 680 pentru executarea unei intervenții mai radicale.²² În 1928 a devenit din nou actuală problema unei reparații capitale, iar atunci de la firma locală a lui József Bárdos - Dezső Gavallér s-a primit o ofertă de 9400 de lei pentru o *reparație generală* sau 4900 de lei pentru o *reparație obișnuită*, iar de la Zsigmond Peschko o ofertă de 8000 de lei.²³ După părerea noastră nici de data aceasta nu a avut loc o intervenție de mai mare anvergură, ci, în conformitate cu posibilitățile materiale ale parohiei, s-au efectuat doar operațiuni de curățare și reparații minimale ale mecanismului. Pentru a arăta mai clar ce ar fi însemnat o *reparație generală*, cităm un fragment din oferta Bárdos-Gavallér: „*Demontarea, coborârea și transportarea mecanismului de ceas ... înlăturarea vopselei vechi de pe carcasa de bază, vopsirea ei cu miniu, turnarea din nou a lagărelor axelor carcasei de bază ... Înlăturarea completă a urmelor de uzură de pe toate roțile dințate ale ceasului, strunjirea și rectificarea axelor. Înlocuirea spițelor roților dințate. Strunjirea*

ancorei, schimbarea proeminențelor ancorei cu unele noi, confecționarea unor plăcuțe turnante noi pentru pendul, înlocuirea cu piese noi a părților uzate ale ciocanelor și suporturilor de semnalizare sonoră, repararea, curățarea și îndreptarea părților îndoite ale roților mecanismelor arătătoarelor aflate în stare proastă ... Transportarea înapoi a mecanismului deja reparat ... reglarea sa ...” Iată și ce presupunea o *reparație obișnuită*: „*Demontarea, coborârea și transportarea mecanismului de ceas ... Curățarea mecanismului, înlăturarea urmelor de uzură de pe dinții roților, rectificarea lor. Strunjirea și finisarea axelor roților, sudarea sau căptușirea lagărelor acestora. Rectificarea proeminențelor ancorei, de asemenea confecționarea unor noi plăcuțe turnante pentru pendul, precum și punerea în ordine a ciocanelor și suporturilor de semnalizare sonoră, curățarea de rugină a mecanismului, adică vopsirea lui, curățarea mecanismelor arătătoarelor și îndreptarea părților îndoite ...*”

În vara anului 1929, episcopul István Sulyok a dat dispoziție să se pună ferestre noi la turn, deoarece „...funcționarea orologiului era împiedicată de împrejurarea că zăpada și apa cădeau pe mecanismul ceasului, iar după ce înghețau, ceasul se oprea zi după zi.” În 1935 și 1939 lăcătușul mecanic István Cser a executat reparații mai mici ale mecanismului ceasului, de exemplu a sudat ancora.

Orologiul din Orașul Nou, executat de János Tébi în 1844 (cât și cel din Cetariu din 1817) este un mecanism acționat prin greutateți, dispunând de mecanism de mers cu ancoră, de pendul pentru reglare, și indică atât orele fixe, cât și sferturile de oră, fiind prevăzut cu trei greutateți din piatră. Principiul său de funcționare este același cu al majorității orologiilor din Bazinul Carpatic, executate cu o tehnologie tradițională, manuală (foto 4).

S-au păstrat doar puține exemplare din tipul mai vechi de ceas, întâlnit până în ultimul pătrar al secolului al XVIII-lea, cu mecanism de mers cu vergea (unul de acest tip a fost reparat la Beiuș în 1826 chiar de către Tébi), tipurile de ceas ce s-au răspândit mai târziu, ca de exemplu cel cu mecanism de mers tip amant, ce s-a răspândit încet începând de la mijlocul secolului al XIX-lea, și alte mecanisme, și mai moderne, au fost deja în majoritatea lor produse industriale, de serie.

Mecanismele de ceas erau așezate de obicei sub nivelul la care se aflau clopotele în turn și erau protejate de murdărie, de praf și de excrementele de păsări printr-o așa-zisă *căsuță a ceasului*, aflată în interiorul turnului și executată cu mai multă sau mai puțină exigență și conștiinciozitate. Aceste camere făcute din lemn erau de multe ori prevăzute cu ușă și fereastră, având feronerie de calitate (foto 5-6).

În ultimii ani ai secolului al XIX-lea apar dulapurile de ceas arătoase, făcute pe măsura ceasului respectiv, acestea însă ascund de cele mai multe ori în spatele ușilor lor cu geam ceasuri produse industrial (foto 7).

Mecanismul și cadranele, precum și elementele de transmitere a mișcării pentru ciocanele care loveau clopotele (axe, sistem de distribuție, mecanism de semnal

²² Emődi 2018, pp. 81-85. În anii ce au precedat Primul Război Mondial, prețul unui ceas de turn fabricat industrial (de exemplu de către fabrica Müller din Budapesta) era în jur de 1000-1200 de coroane, inclusiv montajul.

²³ Pentru a putea aprecia mărimea ofertelor, precizăm că în 1928 salariul lunar al unui preot era în jur de 4000 de lei, cel al unui organist-cantor de 2000 de lei, iar chiria lunară pentru un apartament mai mare situat în centru era tot în jur de 2000 de lei.

sonor, roți dințate ale mecanismului de transmitere ale cadranelor) sunt toate părți ale orologiului. S-a păstrat decontul lui János Tébi referitor la materialele folosite pentru realizarea mecanismului de ceas din Orașul Nou, cuprinzând materiile prime și uneltele cumpărate între luna iulie 1843 și luna februarie 1844 de la negustorul Antal Dáné și mai ales de la János Pichler, negustor de fierărie. Din totalul de 313 florini, 26 de florini au fost cheltuiți pe cărbuni, peste 40 de florini în vreo douăsprezece rânduri pe pile de diferite mărimi, cu 8 florini a cumpărat cam 5 kilograme de aramă și două creuzete pentru topit metale, aproape 180 de florini i-a cheltuit pe diferite semifabricate feroase (oțel, șină de fier, fier laminat în bare, sârmă, peste o mie de nituri și altele), iar 60 de florini pe tablă. La sfârșitul documentului, apare și greutatea produsului finit, în livre (1 livră = 0,56 kg). Mecanismul ceasului cântărea 345 de livre, cele 4 cadrane 281, iar arătătoarele de ceas și pendulul 31 de livre. Prin urmare mecanismul de ceas al lui Tébi cântărea, împreună cu toate elementele accesorii, aproximativ 360 de kilograme, din care mecanismul propriu-zis, ce urma să fie restaurat, avea 190 de kilograme.²⁴

Înainte de a demonta mecanisme de ceas din Orașul Nou / Oradea și Cetariu, trebuiau luate în considerare și anumite puncte de vedere referitoare la protejarea obiectelor de artă de patrimoniu și la normele de etică. Pornind de la experiența dobândită de noi cu această ocazie, am dori să expunem părerile noastre în legătură cu aceasta, ce se cuvine (și ce nu) să se facă cu un vechi mecanism de ceas:

- Un mecanism de ceas istoric este astăzi un obiect de artă cu valoare muzeală și, deși există orologii de o sută – o sută patruzeci de ani, încă în stare de funcționare, acestea sunt din ce în ce mai rare și în cele mai multe cazuri își datorează vârsta înaintată unor intervenții radicale suferite de ele. Nenumărate date culese de noi din arhive ne dovedesc că durata de viață a ceasurilor din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea nu depășea în general o sută de ani, ba mai mult, o seamă de ceasuri erau scoase din uz după ce funcționaseră doar trei-patru decenii. Ceasul lui János Tébi din Orașul Nou a funcționat pentru ultima dată cu peste patruzeci de ani în urmă, deja de mulți ani a fost scos din locul unde fusese amplasat inițial, majoritatea arătătoarelor cadranelor azi deja lipsesc, la fel și majoritatea elementelor de transmitere a mișcării. La Cetariu situația este asemănătoare, și în acest caz este vorba de un ceas scos din uz cu foarte multă vreme în urmă, lipsesc multe din accesoriile sale.

- Izvoarele menționate mai sus referitoare la comparațiile generale ne arată că încă și în prima jumătate a secolului al XX-lea mecanisme de ceas erau considerate ca obiecte de inventar, mecanisme folosite pentru indicarea trecerii timpului, nicidecum ca obiecte de artă ce trebuie protejate, considerându-se justificate orice fel de intervenții radicale (sudare, frezare, strunjire, schimba-

rea diferitelor elemente etc.) menite să mărească precizia mecanismului și să-l facă să funcționeze în continuare. Această abordare mai există în unele locuri și astăzi, ne putem întâlni adesea cu mecanisme „reînnoite”. De cele mai multe ori aceasta înseamnă așezarea capetelor axelor în lagăre moderne (frezarea unor locașuri de lagăre în vechea carcasă sau sudarea acestora pe carcasa de bază), înlocuirea mecanismului de mers (a roții dințate și a ancorei), considerate „inima” ceasului, iar în cazuri extreme excluderea totală a acționării prin greutate și montarea unei acționări electrice. Bineînțeles, nu contestăm înțelegerea acordată nevoilor locale, dreptul la existență al procedurilor, improvizațiilor meșterilor locali pricepuți la toate, dar trebuie să luăm în considerare faptul că în asemenea situații obiectul de artă, având o valoare însemnată, este distrus pentru totdeauna, suferind o stricăciune iremediabilă, mai ales din punct de vedere vizual. În zilele noastre, aceste intervenții de mare anvergură sunt considerate depășite, dat fiind că întregul mecanism vechi poate fi salvat cu o cheltuială suportabilă pentru majoritatea parohiilor, prin achiziția de la firme specializate a unor unități electronice de comandă de mici dimensiuni, a unui distribuitor de precizie și a unor axe pentru arătătoare. Să sperăm că tocmai acest progres tehnologic va putea salva de la distrugere o parte a mecanismelor noastre cu valoare muzeală, dat fiind că legea nu le protejează și din câte știm nici un orologiu istoric din România nu se bucură de protecție! Ambele obiecte de artă alese de noi s-au păstrat în starea lor originală, cu modificări minime, aproape inobservabile ale mecanismului. La Cetariu, parohia reformată ar lua în considerare cumpărarea unui nou ceas cu comandă electronică de precizie, după ce se va încheia renovarea completă a bisericii reformate aflată în piața principală a localității, prevăzută să înceapă în curând. La Oradea, în cazul bisericii aflate într-un loc relativ retras, nu pare să existe o asemenea dorință.

- Trebuie examinat cu atenție dacă se justifică scoaterea mecanismului din poziția sa originală și în legătură cu aceasta trebuie luate în considerare trei puncte de vedere. Primul dintre acestea se referă la locul unde se află mecanismul ceasului vechi, care nu mai funcționează: dacă se află într-un loc ușor accesibil celor interesați, publicului larg, și acest loc corespunde și cerințelor de siguranță pentru public. De cele mai multe ori însă aceste mecanisme de ceas se află în interiorul strâmt al unui turn, la înălțime, unde se poate urca doar pe scări de lemn vechi și șubrede, care pot pune în pericol viața vizitatorilor, iar acest interior de turn este plin de plase de păianjen, excremente de porumbei, și pe deasupra foarte prost luminat, uneori total lipsit de lumină naturală (foto 8). Celălalt punct de vedere îl constituie situația materială și atitudinea parohiei proprietare față de modul de a trata problema ceasului, dat fiind că în cazul în care ar opta pentru prezentarea acestuia pe poziția originală, întreținerea scării de lemn a turnului, iluminarea locului unde se află mecanismul ceasului, respectarea prevederilor minime de siguranță, menținerea permanentă a curățeniei și nu

²⁴ RNLBml / Arhiva Parohiei Reformate din Oradea / dosarul nr. 47 (acte contabile).

în ultimul rând asigurarea unui orar de vizitare ar putea toate constitui cerințe obligatorii. În cele mai multe cazuri, aceste din urmă cerințe nu pot fi îndeplinite. Al treilea punct de vedere de luat în considerare este acela dacă obiectul de artă în chestiune ar putea fi expus într-o altă locație, corespunzătoare. În legătură cu aceasta, nu putem să nu menționăm îngrijorarea noastră: oare obiectul de artă se află mai în siguranță în turnul greu accesibil sau demontat și expus sau eventual doar depozitat undeva (ne gândim la negustorii de obiecte de artă lipsiți de scrupule, oare se poate stabili o valoare în bani de la care pornește ispita)?! Poate că am exclude posibilitatea demontării și mutării ceasului în cazurile în care mecanismul este amplasat într-o căsuță a ceasului realizată în mod exigent (și care poate fi încuiată și păstrată curat). Aici ar putea fi prezentate și o parte a elementelor de transmitere a mișcării și a mecanismului de semnal sonor, nu în ultimul rând este vorba despre un ansamblu care cu greu poate fi separat. De altfel sistemul de distribuție și mecanismele cu roți dințate care se află în spatele cadranelor sunt aproape fără excepție inaccesibile în orice situație, ele nu pot fi arătate la fața locului.²⁵ Prezentarea mecanismului de ceas din Orașul Nou la fața locului nu putea fi luată în considerare din mai multe motive. Acestea ar fi locul de amplasare al mecanismului de ceas la o înălțime amețitoare, într-un loc străbătut de curenți de aer din cauza ferestrelor de mari dimensiuni, loc unde se putea ajunge doar urcând pe niște scări de proastă calitate, căsuța ceasului fiind o construcție de scândură fără nici o valoare estetică, iar comunitatea parohiei nu ar fi în stare să facă rost de fondurile necesare pentru elementele de siguranță, înlocuirea scărilor vechi, supravegherea vizitatorilor. La Cetariu a fost ușor să se ia o hotărâre, pentru că în spațiul foarte strâmt din interiorul turnului grinzile mâncate de carii pe care stătea mecanismul se sprijineau pe un schelet de lemn putred, total neglijat, iar căsuța ceasului, de o construcție cu totul primitivă, era aproape complet distrusă (*foto 9*). Aici preotul și prezbiteriul și-au formulat dorința de a expune în interiorul bisericii mecanismul de ceas, după restaurarea (curățarea) sa.

- Pentru demontarea mecanismelor de ceas, există două posibilități. În măsura în care construcția turnului, calitatea scărilor, precum și lățimea drumului ce trebuie parcurs în jos permite acest lucru, mecanismul poate fi transportat în jos întreg, fără a fi dezamblat, după ce i-au fost îndepărtate piesele care ies în afară (tija pendulului și pendulul, paletele rotative de frânare), eventual cu ajutorul unui scripete. Greutatea sa este oricum de cel puțin 150 kg. Trebuie știut însă că de multe ori ceasurile au fost asamblate la locul funcționării lor, astfel încât este fizic imposibil să fie duse sus sau jos complet asamblate. De exemplu, în vara anului 1872, ceasul lui Tébi a fost amplasat în turnul bisericii din Orașul Nou pe locul unde urma să funcționeze, când turnul mai era înconjurat de schele și ceasul a fost introdus în clădire cu ajutorul unor

scripeți, printr-o fereastră mare a turnului, aflată în apropierea locului unde urma să fie așezat mecanismul ceasului. Cealaltă posibilitate este dezamblarea ceasului la fața locului. În legătură cu aceasta, am dori să menționăm că, din documentele păstrate în arhive, rezultă că, în cursul funcționării lor, mecanismele de ceas erau demontate o dată la câțiva ani și piesele lor erau curățate prin fierberea lor separată. Prin urmare putem considera demontarea / dezamblarea o muncă de rutină, deși ea era executată de cele mai multe ori de specialiști chemați chiar din altă localitate.²⁶

Demontarea, restaurarea și expunerea mecanismului de ceas din Orașul Nou / Oradea

Dimensiunile ceasului de la Oradea al lui János Tébi sunt 110x70x110 cm (respectiv 130x70x110 cm, împreună cu elementele ce depășesc limitele carcasi, fără a socoti pendulul). Conform calculelor noastre, are o greutate de aproximativ 150 de kg și este compus din aproximativ 350 de piese de bază. Însă când se dezamblază (și acest lucru este valabil și pentru demontările făcute pentru a fi curățat, pe vremea când încă mai funcționa), trebuie desfăcut doar în 60-70 unități funcționale mai mari sau mai mici. Pe carcasa sa construită foarte ingenios, șase platbande verticale, fixate cu ajutorul unor pene, la scoaterea cărora platbandele pot fi scoase imediat și ele, susțin toate piesele mobile, respectiv bucelele de alamă în care stau axele. Rigiditatea carcasi este asigurată de restul de opt platbande verticale, fixate cu șuruburi. Aproape toate elementele mecanismului de ceas sunt confecționate din fier forjat, cu excepția greutateților cilindrice din lemn de esență tare și a bucelor din alamă.

Documentarea exactă a demontării mecanismului (schițe de detaliu și fotografiere după fiecare operațiune) a fost indispensabilă pentru a ușura apoi remontarea acestuia în viitor. Fiecare piesă a fost etichetată pentru a putea fi identificată ulterior. Pregătirile, demontarea și coborârea pieselor una câte una au necesitat două zile de lucru. Ca scule folosite, au fost suficiente doar un ciocan, un levier nu prea mare și o cheie franceză. Doar coborârea structurii de susținere golite a creat ceva bătaie de cap (*foto 10-11*).

Piesele depozitate le-am curățat rând pe rând, câte una sau două pe zi, în curs de două luni. Încercarea de a îndepărta prin dizolvare chimică substanțele de lubrifiere, amestecate de-a lungul deceniilor cu praf și excremente de păsări, de pe piesele mecanismului, precum și multiplele straturi de vopsea existente, nu prea a dat rezultate. Am încercat să îndepărtăm cu ajutorul unui lichid, respectiv a unui gel decapant, Decanol și Supralux²⁷, straturile foarte dure existente pe piesele metalice, dar acestea nu

²⁵ Vezi fotografiile prezentate în anexă în Emödi 2018.

²⁶ Emödi 2018. pp. 42-49.

²⁷ Pentru fișa tehnică de securitate a Decanolului, vezi <https://i.dedeman.ro/media/file/file//d/e/decanol-super.pdf>, iar pentru Supralux. http://shop.akzonobel.hu/spre/safetycard/2164/FEST%C3%89KLEMAR%C3%93_msds_2018.pdf?1532520872.

le-au înmuiat satisfăcător, de aceea am optat pentru curățarea mecanică a întregului mecanism. Cu ajutorul unor dălți de forme și dimensiuni diferite, confecționate special pentru această operațiune, a unor scule de răzuit și a unor perii de sârmă am reușit să obținem rezultate bune, e adevărat, cu prețul unui mare consum de energie.

Nu am reușit să îndepărtăm cu totul stratul de grund pe bază de miniu al carcasei, astfel încât am hotărât să lăsăm să rămână petele roșietice ale acestuia. Conform datelor din arhive, acest strat de grund a fost folosit cu ocazia reparației generale din secolul al XX-lea. Am dori să menționăm aici că izvoarele noastre afirmă în unanimitate că în cazul reparațiilor generale de odinioară, când mecanismul era demontat, elementele acestuia erau întotdeauna „fierte” (presupunem că într-o soluție puternic alcalină). În urma curățării mecanice, pe toate suprafețele au rămas unele pete de rugină, resturi de depuneri, astfel încât tratarea suprafețelor de două ori cu tanin / acid tanic (soluție de 15%), pasivizarea lor a dus la obținerea unui rezultat rapid și arătos. Al doilea tratament cu tanin era necesar pentru obținerea unei culori mai închise și mai omogene. Greutățile cilindrice din lemn au fost tratate cu ulei de in, iar înainte de uscarea completă a acestuia cu ajutorul unei cârpe am astupat porii și am dat un luciu mătăsos suprafeței lor. Bucelele din alamă le-am curățat cu oțet alimentar (9%) (foto 12-19).

Punând carcasa goală pe suportul din lemn pregătit în incinta bisericii reformate din Orașul Nou, am reușit să remontăm capodopera lui János Tébi în doar câteva ore, urmând în sens invers operațiunile executate la dezasamblare. Pentru înlocuirea discului pendulului, care lipsea, am folosit o tigia de bucătărie turnată dintr-un metal ușor, având o formă ușor convexă, de calotă sferică, suprafața căreia am „antichizat-o” cu praf de vopsea de bronz dizolvat în white-spirit, iar apoi am supus-o la uzură.

Din păcate scripeta originală strunjiți din lemn s-au pierdut în cursul ultimelor decenii, astfel încât am suspendat o greutate de piatră cu ajutorul unei sfori de cânepă trecută peste un scripete metalic simplu, de producție industrială. Greutățile de piatră ale modulelor care băteau orele fixe și sferturile de oră le-am așezat culcate, sub mecanism. Sistemul de distribuție am reușit să-l demontăm de pe grinzile aflate deasupra clopotelor și l-am prezentat așezat pe un suport simplu din lemn.

Într-un colț întunecos al unui etaj al turnului am avut norocul să găsim arătătorul mic și pe cel mare demontate de pe unul dintre cadrane și le-am așezat pe un panou din plastic ce imita cadranul ceasului la scara 1:3, așezat pe un perete, după efectuarea operațiunilor de curățare și conservare deja menționate (foto 20-23).

Demontarea și curățarea mecanismului de ceas de la Cetariu

După numeroase măsurători, am hotărât să încercăm să coborâm din turn acest al doilea mecanism fără să îl dezamblăm. Posibilitatea dezamblării sale am respins-o de

la început, datorită spațiului foarte strâmt și al cantității nemăsurate de excremente de porumbel. Lățimea ușii tribunei și cea a coridorului abrupt, îngust, cu trepte, ce duce spre tribună / turn coincideau la centimetru cu dimensiunea mecanismului de pe care fuseseră scoase părțile care ies în afară, astfel încât emoția era justificată (foto 24-25). Am instalat un scripete la nivelul de deasupra locului de amplasare a ceasului și după ridicarea mecanismului ceasului am desfăcut grinzile pe care stătuse acesta, apoi am coborât ceasul pe bolta nivelului inferior al turnului. De aici șase persoane au reușit cu mare efort, încet și cu multă atenție, să-l scoată afară sub cerul liber.

De data aceasta curățarea chimică a dat roade, oricum fără dezasamblarea ceasului metoda mecanică nu ar fi fost eficientă (foto 26). Am pulverizat asupra întregului mecanism un degresant industrial concentrat²⁸, iar după aproximativ 20 de minute cu ajutorul unui jet de apă de înaltă presiune am îndepărtat toate straturile întărite de unsoare și de vopsea, precum și murdăria depusă (foto 27-28).

La fel ca în cazul mecanismului de ceas din Orașul Nou, stratul de grund pe bază de miniu s-a dovedit rezistent, toate celelalte straturi le-am putut îndepărta pe deplin cu succes. Pentru moment, mecanismul de ceas de la Cetariu a fost depozitat și îl vom așeza definitiv ca obiect de expoziție sub una dintre tribune, după ce se va termina renovarea bisericii. Pasivizarea suprafețelor metalice ale ceasului o vom face după apariția unui strat subțire de rugină, dat fiind că după curățare a ieșit la iveală pe mari suprafețe metalul pur.

BIBLIOGRAFIE

- CSERNÁK Béla (1997): A református egyház Nagyváradon 1660–1885. Királyhágómelléki Református Egyházkerület, Nagyvárad.
- EMŐDI János – EMŐDI András (2014): Városképpel illesztésként nagyváradi céhes bizonyáglevelék. In: Miscellanea Historica Varadinensia IV. Nagyvárad, Partium Kiadó, pp. 141-172.
- EMŐDI András (2018): Régi templomi toronyórák Biharban és környékén. Erdélyi Múzeum-Egyesület – Királyhágómelléki Református Egyházkerület, Kolozsvár – Nagyvárad.
- EMŐDI András (2019): A legrégebbi fennmaradt bihari toronyóra története, avagy a belényesi óraper. In: Új Nézőpont VI. évf./1. sz. Debrecen.
- MAKAI Sándor (1999): Zsadány község története. Zsadány Község Önkormányzata, Zsadány.
- MIKLÓSI-SIKES Csaba (2007): Adatok a magyar-germánmonostori református templom történetéhez. In: Népi vallásosság a Kárpát-medencében 7. Sepsiszentgyörgy-Veszprém.

²⁸ <https://www.amtra.pl/en/products,612/professional-engine-cleaner-super-strong>.

IZVOARE ARHIVISTICE

Arhiva Eparhiei Reformate de pe lângă Piatra Craiului (KREL) / Arhiva Parohiei Oradea (IV.a.)

Arhiva Națională Maghiară (MNL) / Colecția de copii microfilmate ale registrelor de stare civilă.

Direcția Județeană Bihor a Arhivelor Naționale ale României (RNLBmI) / Documente ale breslelor (nr. fond: 70, nr. inventar: 106).

Direcția Județeană Bihor a Arhivelor Naționale ale României (RNLBmI) / Arhiva Parohiei Reformate Oradea (nr. fond: 331, nr. inventar: 328).

András Emödi

Arhivist, asistent în domeniul protecției obiectelor de artă

Arhiva Eparhiei Reformate de pe lângă Piatra Craiului

str. Sulyok István nr. 9.

410202 Oradea

E-mail: aemodi@gmail.com

LISTA FOTOGRAFIILOR

Foto 1. Proiectul de biserică al lui József Szász (1835).

Foto 2. Biserica din Orașul Nou (lateral în dreapta), fără turnuri (1857, litografie).

Foto 3. Mecanismul de ceas din Orașul Nou al lui János Tébi, în 2017.

Foto 4. Roata ancorei și ancora ceasului din Orașul Nou.

Foto 5. Interiorul căsuței ceasului din turnul bisericii reformate din Șimleul Silvaniei.

Foto 6. Exteriorul căsuței ceasului din turnul bisericii reformate din Tileagd.

Foto 7. Ceasul de fabricație industrială și dulapul său din turnul bisericii romano-catolice din Sâniob.

Foto 8. Mecanismul foarte murdar al orologiului din Cetariu.

Foto 9. Grinzile de susținere putrezite ale aceluiași orologiu.

Foto 10. Mecanismul de ceas din Orașul Nou în timpul demontării.

Foto 11. Piese componente ale mecanismului de ceas demontat din Orașul Nou.

Foto 12. Starea pieselor înainte de a fi curățate.

Foto 13. Starea pieselor înainte de a fi curățate.

Foto 14. Starea pieselor înainte de a fi curățate.

Foto 15. Piesă curățată.

Foto 16. Piesă pasivizată cu tanin.

Foto 17. Piese componente ale mecanismului de ceas din Orașul Nou după conservare, înainte de a fi remontate.

Foto 18. Bucele de alamă detașabile, după ce au fost curățate.

Foto 19. Starea unor piese componente înainte de curățare și după conservare.

Foto 20. Expoziția aflată la tribuna bisericii.

Foto 21. Mecanismul de ceas restaurat (fotografie de detaliu).

Foto 22. Mecanismul de ceas restaurat (fotografie de detaliu).

Foto 23. Mecanismul de ceas restaurat (fotografie de detaliu).

Foto 24. Locul de amplasare a ceasului de la Cetariu, privit de jos.

Foto 25. Locul de amplasare a ceasului de la Cetariu, privit de sus.

Foto 26. Mecanismul de ceas demontat.

Foto 27. Curățare cu degresant industrial.

Foto 28. Curățare cu jet de apă de înaltă presiune.

Traducere: Elga Mayer

Reconstrucția unor creații de artă plastică prin tehnica mozaicului

Brigitta Mária Kürtösi

Nu arareori se întâmplă ca o lucrare de artă plastică să sufere deja în perioada imediat următoare creației sale asemenea deteriorări, încât nu își poate îndeplini din cauze tehnice sau de altă natură, ce pot fi atribuite mediului înconjurător, rolul ce i-a fost destinat inițial, sau integritatea sa să fie pusă în pericol în scurt timp în condițiile date. Despre aceste opere de artă putem spune că practic ele au devenit nerestaurabile încă din perioada creației lor sau pur și simplu s-a hotărât, în vederea realizării unor soluții care să reziste în timp, executarea unor copii în tehnica mozaicului.

Sunt afectate în primul rând creațiile la scară arhitecturală, realizate prin tehnici diferite, cum ar fi basoreliefuri metalice de fațadă, fresce, tablouri pictate pe panouri de lemn.

Care sunt cazurile și în ce măsură se potrivește tehnica în care este realizat mozaicul în chestiune caracterului operei originale?

Cum ne putem raporta la aceste creații, despre care ne putem forma o imagine falsă, iluzorie, chiar dacă pare plină de bravură, dacă nu cunoaștem istoria lor.

Tehnica mozaicului este o tehnică cunoscută și apreciată încă din cele mai vechi timpuri, folosită îndeosebi pentru decorarea clădirilor. Perioada antichității și cea a evului mediu sunt caracterizate de pardoseli de mozaic, de mozaicuri care împodobesc pereți și bolți, dar există și creații artistice mobile realizate prin această tehnică (icoane din mozaic), chiar dacă nu în număr foarte mare.

Perioada de glorie a mozaicurilor murale o putem situa poate în epoca bizantină, de aici provin exemplele cele mai frumoase, mai caracteristice ale acestei tehnici, în ceea ce privește scopul și modalitatea realizării lor, acestea fiind niște aspecte esențiale ale mozaicurilor.

În fond, esența mozaicului constă în asamblarea unor elemente mărunte, în materialitate, textură, modalitate de așezare artistică, personalitate. Tocmai aceste caracteristici s-au pierdut în epocile următoare, respectiv ținta lor s-a modificat puternic.

Rolul reconstrucțiilor și copiilor¹

Din cele mai vechi timpuri au fost realizate copii. Cel puțin tot de atunci au fost puse în discuție ținta, rolul, soarta,

însemnătatea lor. Motivele pentru care au fost executate sunt diferite, la fel ca și materialele folosite și calitatea execuției. Realizarea unei copii servește la o mai bună înțelegere, la învățarea meșteșugului, la prezentarea și cunoașterea lucrării, la păstrarea continuității, dar chiar și la multiplicarea lucrării, la accentuarea însemnătății acesteia, și nu în ultimul rând la protejarea originalului.

Există culturi în care originalitatea nu este dată de material, ci de menținerea spiritului și strădania spre plenitudine. Într-o asemenea situație, restaurarea capătă și ea un alt sens, iar conservarea nici măcar nu mai este un criteriu.

„Până și din cea mai perfectă reproducere posibilă lipsește ceva: Aici și Acum-ul creației artistice – prezența ei unică în locul unde se află. Dar tocmai această prezență unică a oferit suportul pentru istoria căreia i s-a supus în cursul existenței sale. Din aceasta fac parte schimbările suferite în structura sa fizică de-a lungul anilor, precum și modificările survenite în relațiile de proprietate referitoare la ea. Urmele primelor pot fi descoperite doar prin asemenea analize chimice sau fizice, ce nu pot fi executate pe o reproducere, iar în ceea ce privește pe cele din urmă, acestea constituie obiectul unei tradiții care trebuie să pornească de la locul unde se află opera de artă originală. Aici și Acum-ul operei de artă originale constituie conceptul veracității sale. Întregul domeniu al veracității se sustrage reproductibilității din punct de vedere tehnic, și bineînțeles nu numai tehnic. Veridicitatea unui lucru include tot ceea ce se transmite ca moștenire prin el încă de la crearea sa, începând cu durabilitatea sa materială și până la mărturia istorică pe care o reprezintă.”²

*„Problema filozofică a identității și existenței în timp a obiectelor fizice ne arată, că relația dintre original și copie poate fi definită doar în cazul în care există o funcție comună relevantă, care să le unească. În lipsa unei asemenea funcții sau în cazul în care ea este irelevantă, copiile devin autentice și există în „originalitatea” lor. (...) Există trei condiții ale conceptului de copie: 1. **cauzalitatea**: copia se află într-o relație de cauzalitate cu originalul, adică o istorie cauzală determină apariția ei; 2. **asemănarea**: între caracteristicile originalului și ale copiei există o asemănare perceptibilă; 3. **diferența**: în pofida asemănării sale, copia se deosebește de original.*
(...)

¹ Kürtösi 2016. pp. 6-7.

² Walter 1969.

Sunt interesante nu numai asemănările vizibile, ci și contextul „original”, locul unde a luat ființă opera de artă.

(...)

...scena a fost înscenată în acel loc, acea clădire, acea cameră etc. în care a avut loc cu adevărat. Un fenomen care însoțește aceste reprezentări legate de un anumit loc, scrie Penner; este acela că pornește un dialog care se scurge din locul dat cumva „în afară”, spre împrejurimi mai vaste. Trebuie să adăugăm că prin aceasta efectul operei de artă se apropie vrând-nevrând de acea valoare ritualică-cultică, despre care scrie printre alții și Walter Benjamin în legătură cu aura operei de artă; tocmai posibilitatea relocării, a mutării din loc constituie unul din semnele sigure ale pierderii auri, a valorii de expunere.”³

Cazul copiilor din mozaic este un fel de înlocuire, reprezentare: copia reprezintă originalul în locația respectivă, astfel încât primirea ce i se face copiei se adresează de fapt originalului. Însă un criteriu important al reprezentativității și autenticității îl constituie restricțiile formale, ale căror limite și dimensiuni variază de la o operă de artă la alta.

Libertatea și limitele „rescrierii”

În cazul în care tehnica operei de artă originale și a copiei sale este identică, pot fi valabile diferite reguli. Așa este cazul copiei mozaicului *tablinum* de la Baláca, când opera de artă antică nu a fost distrusă, dar este prezentă ca un fel de citat, scoasă din contextul ei original⁴, așezată într-o altă locație⁵, în alte condiții. Artă mozaicului care a înflorit la cumpăna secolelor al XIX-lea și al XX-lea în cadrul curentului Art Nouveau este deja o artă în întregime de atelier, caracterizată prin tehnicile indirecte. Deosebirea dintre pictorul proiectant și artistul mozaicar determină faptul ca opera de artă realizată să fie un fel de transpunere, calitatea, asemănarea, caracterul căreia depind în foarte mare măsură de persoana, sensibilitatea, capacitatea interpretativă a executantului (executanților). Nu sunt de neglijat nici cunoștințele profesionale ale pictorului, pentru că proiectul său trebuie să fie un „proiect de mozaic”, nu „doar” o pictură. Mai ales în cazul în care suprafața care va fi acoperită de mozaic nu este una plană, ci tabloul va adera pe forme spațiale mai complicate. Pictorul trebuia să ia în calcul caracteristicile, deformările acestora, realizând macheta la scară redusă a lucrării, precum și cartoanele la dimensiuni reale, ținând seama de toate aceste relații. Un exemplu al unei asemenea lucrări îl constituie mozaicurile cupolelor arcadelor cimitirului din calea Fiume (Fiumei úti Sírkert) din Budapesta, care

au fost executate, pe baza proiectelor a patru pictori⁶, de către atelierul lui Miksa Róth.⁷

Existau artiști care tocmai din cauza pierderii personalității nu se entuziasmau pentru arta mozaicului din această perioadă. Pictorul Octavian Smigelschi⁸ scrie următoarele despre tehnica „picturii pe ciment”⁹ dezvoltată de el, despre avantajele acesteia față de lucrările în mozaic: „În zilele noastre, pentru pictura în mozaic artistul pregătește în general cel mult cartoanele în culori, iar execuția în mozaic a tabloului, din cauza caracterului ei migălos și meschin, o încredințează unor muncitori specializați în acest lucru. În cursul acestei transpuneri, opera de artă pierde foarte mult din valoarea sa artistică. (...) Execuția mozaicului are loc pe bucăți și pe revers, iar aspectul ei real devine vizibil doar în momentul în care este cimentat definitiv pe porțiunea de perete ce îi era destinată. Prin urmare, atunci când ar trebui făcută de fapt armonizarea finală a operei, mozaicul nu mai permite nici un fel de modificare, de corectură.”¹⁰

Cum poate fi transformată o pictură sau chiar un grup statuar în mozaic? Exemple istorice.

Mozaicurile mausoleului Deák: în 1879 au început în cimitirul din calea Fiume lucrările de construcție ale mausoleului lui Ferenc Deák (1803-1876), ministrul justiției în primul guvern maghiar responsabil, pe baza planurilor tânărului arhitect Kálmán Gerster, câștigătorul concursului inițiat în acest scop.

Decorațiunea interioară a mausoleului i-a fost încredințată pictorului Bertalan Székely¹¹, care a început în 1884 pictarea prin adevărata tehnică a frescei a lunetelor clădirii.

Tema frescelor lunetelor o constituie cele patru virtuți cardinale (*virtus cardinales*): justiția (*iustitia*), prudența (*prudentia*), cumpătarea (*temperantia*) și tăria (*fortitudo*). În triunghiurile formate de arcele lunetelor și-au găsit locul figuri de îngeri, ținând frunze de palmier. Construcția a fost terminată în 1887, dar deja în 1891 anumite însemnări menționează deteriorarea decorațiunilor mausoleului, iar în 1899 apar propuneri concrete de a înlocui frescele

³ Tarnay 2011, Penner 2011.

⁴ Villa Romana Baláca, încăperea cea mai importantă a clădirii principale cu peristil a gospodăriei romane de la Baláca. Nemesvámos-Balácapusztá.

⁵ Lapidariul Muzeului Național Maghiar, Budapesta.

⁶ Andor Dudits, Zsigmond Vajda, Aladár Körösfői-Kriesch, János Gábor Stein.

⁷ Vezi și: lucrarea de diplomă a lui Laura Judit Hallai, restaurator de picturi, „Documentarea în vederea salvării unor mozaicuri din cupole de la cumpăna veacurilor XIX și XX”, Universitatea Maghiară de Arte Plastice, Catedra de restaurare, 2018. Conducătorul lucrării: Brigitta Mária Kürtösi DLA.

⁸ Ludoșul Mare, 1866 – Budapesta, 1912.

⁹ Vezi și: lucrarea de diplomă aflată în curs de elaborare a studentului Gyula Terebesi de la Secția de restaurare pictură „Examinarea materialelor și tehnicilor folosite la intarsii de ghips. „Pictura pe ciment” a lui Octavian Smigelschi.” Universitatea Maghiară de Arte Plastice, Catedra de restaurare, 2019. Conducătorul lucrării: Brigitta Mária Kürtösi DLA.

¹⁰ Matits 1999. p. 456.

¹¹ 1835 Cluj – 1910 Budapesta.

deteriorate de mucegai și depuneri de săruri prin copii executate în tehnica mozaicului.

În urma acestor inițiative, în cadrul unor restaurări începute în 1903, Miksa Róth și atelierul său execută mozaicurile, pe baza cartoanelor originale ale lui Bertalan Székely (*foto 1*).

Strictețea cu care au fost realizate mozaicurile ne arată că s-a dorit redarea cât mai fidelă a aspectului frescelor originale, dar putem observa totodată că această copie nu s-a folosit de posibilitățile oferite de tehnica mozaicului, ci a redat aproape „literă cu literă”, „rând cu rând”, tabloul creat anterior de către pictor (*foto 2*). Dat fiind că aceste copii au fost realizate încă pe vremea când mai trăia Bertalan Székely, presupunem că pictorul a urmărit realizarea lor.

Prin tehnica mozaicului au fost reconstruite nu numai opere de artă plane, ci avem în Ungaria și exemplul realizării unei copii în tehnica mozaicului a unui altorelief. Aceasta s-a întâmplat la Pannonhalma, unde a fost realizat un altorelief pe baza lucrării începute în 1829 de către sculptorul Andreas Schroth¹², lucrare care prezintă istoria ordinului benedictin, întemeiat de regele Ștefan cel Sfânt, dizolvat apoi din ordinul împăratului Iosif al II-lea, apoi reînființat în 1802 de împăratul Francisc I. La început se plănuse realizarea reliefului cioplit în piatră, dar, după modificările proiectului, până la urmă a fost turnat în plumb.¹³ Clădirea, gândită inițial cu două turnuri, a fost construită până la urmă cu un singur turn. Proiectele care s-au păstrat prevedeau și ele inițial o lucrare din două părți, dar pe urmă, adaptându-se situației construcției, a fost realizată o singură compoziție în formă de friză, având ca subiect „Dubla întemeiere a abației Pannonhalma”. Altorelieful instalat în 1831 nu a rezistat bine intemperțiilor, iar conform unei mărturii scrise din 1877 „o furtună a smuls capul unui cleric în mare ținută aflat în spatele abatelui *Asztrik*”¹⁴, iar cu câțiva ani mai târziu, în 1882, din motive de siguranță, întregul altorelief a fost dat jos.¹⁵

În locul altoreliefului, a fost pus în 1909 mozaicul din sticlă al lui Miksa Róth, având același subiect, constituind până azi o podoabă de preț a fațadei turnului de deasupra intrării principale; este însă important să cunoaștem antecedentele sale relatate mai sus. Miksa Róth a pregătit și el o schiță a lucrării, păstrată în colecția Muzeului de Arhitectură din Budapesta (*foto 3*). Mozaicul înfățișează pe un fundal auriu scena care seamănă mult cu cea compusă de Schroth. Se pune însă întrebarea cum poate fi reconstruit un altorelief pe o suprafață plană, din piese mici de sticlă în loc de plumb?

Acest caz îmbogățește grupul „mai liberal” al copiilor, în care punctul de vedere primordial nu este modul de expresie inițial, ci conținutul și durata cât mai lungă în timp. La cumpăna secolelor XIX și XX, mozaicul din sticlă putea să pară soluția tehnică cea mai longevivă în momentul respectiv, însă nu mai putem vorbi deloc despre păstrarea intenției și expresiei artistice inițiale sau despre tendințe îndreptate în acest sens.

Spațiul interior al bazilicii Sfântul Petru din Roma este împodobit de peste 10 000 de metri pătrați de mozaic. Nu numai decorațiile de pe cupole și bolți, ci toate celelalte picturi, inclusiv toate tablourile de altar, au fost înlocuite cu replici din mozaic, în speranța că operele de artă respective vor dăinui timp mai îndelungat.¹⁶

Cerința unei copii în mozaic a tabloului de altar al lui Raffaello Santi „Schimbarea la față” (1518-20)¹⁷ a apărut în 1744. Instituția care gestiona bazilica Sfântul Petru (Congregazione della Reverenda Fabbrica di San Pietro) a cerut permisiunea executării unei copii a tabloului aflat în biserica San Pietro in Montorio. Atunci pictorul Agostino Masucci a fost însărcinat cu realizarea cartonului respectiv, acesta însă a fost executat abia cu ani mai târziu, între 1756-59, de pictorul Stefano Pozzi. Între 1759 și 1767, șase artiști au lucrat la realizarea mozaicului: Giovanni Francesco Fiani, Guglielmo Paleat, Alessandro Cocchi, Bernardino Regoli, Pietro Polverelli, Vincenzo Castellini (*foto 4*).

Istoria „Atelierului de Mozaic Vatican” (Studio del Mosaico Vaticano) a început în secolul al XVI-lea, legată de lucrările din bazilica Sfântul Petru și de numele papei Grigore al XIII-lea (1572-1585). Papa a chemat meșteri mozaicari de la Veneția pentru a preda tehnica mozaicului meșterilor din Roma și a înființat primul atelier de mozaic din Roma. La început, lucrările erau executate folosindu-se pastă de sticlă colorată cu oxizi metalici, fabricată la Veneția. La începutul anilor 1700, se lucra deja pe baza unei tehnici dezvoltate de meșterul Alessio Mattioli, prin care se realizau paste de sticlă opace, care permiteau redarea unui număr foarte mare de culori și nuanțe, apropiate de cele ale picturilor.¹⁸ În aceste cazuri, trebuie să se țină seama în egală măsură de folosirea tehnicii mozaicului și de păstrarea aspectului pictural, totul sub semnul imortalității. Un privitor superficial uneori nici nu-și dă seama, că nu vede picturi adevărate. Acest „*trompe l'œil*” ne îndepărtează și mai mult de caracterul original al tehnicii mozaicului, într-un fel chiar îl exclude (*foto 5*).

¹² Numele localității a fost până în 1965 Györszentmárton. Locul unde se afla abația benedictină, muntele Szent Márton, era numit Pannonhalma, denumire care desemnează în zilele noastre și localitatea.

¹³ Lucrarea a fost executată la Esztergom, unde se afla atelierul lui Schroth, iar de acolo a fost transportată la destinație cu șase căruțe, greutatea totală a elementelor componente ale reliefului fiind de 96 de chintale.

¹⁴ Szerdahelyi 2007. p. 155.

¹⁵ Cunoaștem altorelieful dintr-o fotografie de arhivă, respectiv pe baza a două fragmente de capete umane (Ștefan cel Sfânt, abatele Novák) păstrate din lucrarea originală.

¹⁶ Toate temele inițiale și numele picturilor tablourilor de altar și ale scenelor care decorează bolțile, alături de numele artiștilor care au realizat replicile de mozaic, datele lucrărilor originale și cele ale reproducerilor, precum și locația exactă a scenelor pot fi consultate pe pagina de informare a Bazilicii Sfântul Petru: <http://stpetersbasilica.info/Altars/altars.htm>.

¹⁷ 405x278 cm, biserica San Pietro in Montorio (1523-1797), Roma, apoi la Pinacoteca Vaticana.

¹⁸ În cursul experimentelor făcute cu noile compoziții, au fost realizate aproximativ 28000 de nuanțe coloristice. Unele dintre acestea se află și acum în depozitul Atelierului de mozaic și se folosesc la restaurarea mozaicurilor.

După ce s-a terminat decorarea cupolelor, începând din 1700 s-a trecut la executarea copiilor în mozaic ale tablourilor de altar din bazilică. Pentru realizarea gamei largi de culori necesare, în 1731 a fost construit un atelier de pastă de sticlă chiar în incinta Vaticanului. În 1727, papa Benedict al XIII-lea¹⁹ a instituit cu caracter permanent acest atelier, sub numele de „Atelierul de Mozaic Vatican” (Studio del Mosaico Vaticano). Între anii 1742 și 1747 a fost executat la Roma ansamblul capelei Sfântului Ioan Botezătorul, comandat pentru regele Ioan al V-lea al Portugaliei, asamblat după transportul la Lisabona în biserica Sfântul Rochus. „Capela de mozaic” este decorată cu intarsii de pietre prețioase, decorații aurite și argintate, un mozaic de pardoseală reprezentând astrolabul, precum și trei tablouri de altar, care, deja pe baza comenzii și a proiectului elaborat, urmau să fie executate în tehnica mozaicului. Picturile în ulei, realizate de Agostino Masucci, au un rol subordonat față de operele finale, realizate de artistul mozaicar Mattia Moretti, în tehnica mozaicului. S-au realizat și copii după picturile în ulei; originalele au fost trimise la Lisabona pentru a reprezenta viitoarea compoziție realizată în tehnica mozaicului, iar copiile au fost folosite de artistul mozaicar pentru executarea operelor finale.²⁰ În 1775, Giacomo Raffaelli și Cesare Aguatti au dezvoltat tehnica micromozaiicului pictural (*mosaico smalti filati*), care era folosit și la decorarea diferitelor obiecte de lux.

De la sfârșitul anilor 1500 și până în prima jumătate a anilor 1800, atelierul a fost cel mai mare laborator experimental în domeniul artei mozaicului. Până în zilele noastre îndeplinește o dublă funcție: pe lângă cea de restaurare a copiilor în mozaic făcute după picturile din bazilică, realizează și noi lucrări în mozaic, scoase la vânzare.

BIBLIOGRAFIE

- DUSSLER Luitpold (1971): *Raphael: A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings & Tapestries*. London, Phaidon, pp. 52-55.
- KÜRTÖSI Brigitta Mária (2016): *Eredeti és másolat kérdése egy balácai római mozaik kapcsán. (Problema originalului și copiei referitor la un mozaic roman de la Baláca)* DLA Mestermunka. Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola (*Lucrare de disertație DLA, Universitatea Maghiară de Arte Plastice, Școala de Doctorat*)
- MATITS Ferenc (1999): *Megemlékezés Smigelschi Oktávról és néhány, Budapesten található művéről*. In: Jósa András Múzeum Évkönyve, pp. 447-457.
- SZERDAHELYI Márk (2007): *Andreas Schroth (1791–1865) szobrász.*, In: *Magyar műemlékvédelem (OMFK 14.)*, Budapest.

Dr. Brigitta Mária Kürtösi
 Artist restaurator de pictură
 Asistent universitar
 Universitatea Maghiară de Arte Plastice
 Budapesta
 Tel.: +36-70-562-7674
 E-mail: kurtosi.brigitta.maria@gmail.com
 kurtosi.brigitta@mke.hu
 www.kurtosibrigitta.blogspot.hu

LISTA FOTOGRAFIILOR

- Foto 1.* Mozaicurile lunetelor mausoleului lui Ferenc Deák. 1903. Realizate de Miksa Róth și atelierul său după frescele distruse ale lui Bertalan Székely. Cimitirul din calea Fiume, Budapesta (fotografie de autor).
- Foto 2.* Detaliu al mozaicului realizat pe baza schițelor pentru frescele distruse ale lui Bertalan Székely. 1903. Mausoleul Deák, Cimitirul din calea Fiume, Budapesta (fotografie de autor).
- Foto 3.* A-B: Proiectele pentru altoreliefurile de la Abația Benedictină din Pannonhalma. În jurul anului 1828. Colecția de stampe, R. 129/A-B, R.128. Cea de-a treia variantă (C) este considerată opera sculptorului vienez Andreas Schroth (1791–1865) Colecția de stampe, R. 130. (Fotografii de Attila Mudrák). D: Altorelieful original din plumb al turnului. Andreas Schroth, 1831. Fotografie de arhivă, stare de dinainte de 1882 (Colecția Abației din Pannonhalma). E: Schița lui Miksa Róth pentru mozaicul „Dubla întemeiere a abației Pannonhalma”, 1909. Colecția Muzeului de Arhitectură din Budapesta, F: Mozaicul lui Miksa Róth de pe turnul abației, vizibil și în zilele noastre, 2016 (fotografie de autor).
- Foto 4.* Spațiul interior al Bazilicii Sfântul Petru din Roma este împodobit cu peste 10.000 de metri pătrați de mozaic. Acestea decorează nu numai cupolele și bolțile, ci și toate tablourile altarelor au fost înlocuite prin copii din mozaic (fotografie de autor).
- Foto 5.* Detaliu al copiei din mozaic (1756–67) realizată după pictura „Schimbarea la față” a lui Raffaello Santi. Bazilica Sfântul Petru, Roma, Vatican (fotografie de autor).
- Foto 6.* „Capela de mozaic” dedicată Sfântului Ioan Botezătorul, din biserica Sfântul Rochus din Lisabona (fotografie de autor).

Traducere: Elga Mayer

¹⁹ Ulterior purtând numele de Vincenzo Maria Orsini (1724-1730).

²⁰ Salerno 2017. p. 52.

Prezentarea Catedralei romano-catolice din Satu Mare și a Colecției de Artă Bisericească

Éva Puskás – László Sulyok

În perioada 2015–2017 a avut loc restaurarea tablourilor de pe altarele laterale ale Catedralei romano-catolice din Satu Mare, efectuată în atelierul de conservare și restaurare al Diecezei Romano-Catolice de Satu Mare. Nici de data aceasta nu ne-am restrâns doar asupra documentării procesului de conservare-restaurare, ci am dorit să aflăm cât mai multe despre originea și autorii tablourilor, precum și despre clădirea în sine. În continuare, pe baza scrierilor apărute anterior¹ despre biserica monument istoric, completate cu noi date² găsite cu ocazia cercetării Arhivei Episcopale, vom prezenta istoria catedralei, incluzând altarele, picturile murale, mobilierul și dotările din interior, precum și lucrările de restaurare aferente acestora, respectiv colecția de artă bisericească din incinta clădirii.

Istoria catedralei până în zilele noastre

Forma actuală a clădirii datează din anii 30 ai secolului al XIX-lea, obținută în urma unei serii de modificări (*foto 1*). Inițial pe amplasament se afla mica biserică parohială cu un turn, construită în perioada 1786–1798, în urma ruinării bisericii Sfânta Maria Mare din cetate. Serviciile religioase nu au fost suspendate pe parcursul construirii, acestea fiind celebrate în clădirea primăriei, aflată la vremea respectivă în locul hotelului Dacia (Pannonia) de astăzi. Edificarea bisericii a fost terminată în 1798 pe vremea parohului Mihály Korom, fiind sfințită în același an, cu hramul Înălțarea Domnului, de către György Tájer, canonicul din Eger. La vremea respectivă, interiorul bisericii a fost decorat cu trei altare, cel principal și două altare laterale dedicate Sfântului Ștefan și Sfântului Ioan. Deși în stare deteriorată, pictura altarului Sfântul Ștefan s-a păstrat până astăzi, fiind identificată pe baza unor însemnări de arhivă (*foto 2*).³

În 1804, când această zonă geografică s-a desprins de Dieceza din Eger și s-a înființat Dieceza de Satu Mare, biserica a devenit neîncăpătoare și a început lărgirea și transformarea ei în catedrală. Lucrările au început pe vremea episcopului, baronul István Fischer (1804–1807), fiind continuate de episcopul Péter Klobusiczky (1807–1821) și încheiate de János Hám în perioada 1830–1837.

Tot atunci s-au realizat cupola, navele laterale, porticul și cele două turnuri, probabil în baza proiectului arhitecturii József Hild din Budapesta. Monumentalitatea intrării principale în catedrală este dată de porticul cu șase coloane corintice, iar deasupra aticului statuile Mântuitorului, ale Sfinților Petru și Pavel păzesc liniștea orașului. În nișele amplasate peste soclul bisericii se află statuile Sfântul Ștefan și Sfântul Ladislau.

Pe vremea episcopului Hám s-a transformat și interiorul bisericii, fiind dotat cu un altar principal și șase altare laterale. Tabloul altarului principal reprezentând Înălțarea Domnului a fost pictat în 1863 de către artistul József Pesky⁴ (1795–1872) la Budapesta (*foto 3*). Tablourile altarelor laterale îi înfățișează pe regele Sfântul Ștefan, Sfântul Ioan Evanghelistul, Cristos pe cruce, Maica Domnului îndurerată, Sfântul Alois și Sfântul Ioan Nepomuc.⁵

La solicitarea episcopului Gyula Meszlényi, Felix Toman din Laibach (azi Ljubljana) a construit altarul principal din marmură de Carrara. Altarul cu caracter clasicist este flancat de statuile Sfinților Petru și Pavel. Registrul inferior al altarului este decorat de o parte și alta cu blazoanele episcopilor János Hám și Gyula Meszlényi, iar pe medalionul central al dulapului de sub baldachin apare scena Cina de la Emaus realizată în tehnica emailului. Deasupra stranelor din lemn de cireș ale canonicilor, de pe vremea lui Klobusiczky, stau creațiile pictorului József Pesky din 1844 reprezentând Salvator Mundi și Fecioara Maria, în vecinătatea cărora se află câte un altar lateral, cel al regelui Sfântul Ștefan și cel al Sfântului Ioan Evanghelistul (*foto 5*). Aceste două tablouri din urmă pictate de József Pesky, datând din 1837 (*foto 6–7*), au fost înlocuite de către Meszlényi cu ocazia reînnoirilor interioare efectuate în cinstea centenarului înființării episcopiei. Picturile originale ale altarelor laterale sunt expuse în sala de conferințe a Palatului Episcopal. Ca autor al noilor picturi este pomenit numele lui Károly Majoros, dar conform datelor din arhivă acestea au fost realizate

¹ Bara 2010.

² Mulțumiri arhivarului Lajos Várady pentru documentele puse la dispoziția noastră.

³ Arhiva Episcopiei, Catedrală, manuscris, pp. 23–24.

⁴ A pictat tablouri de altar în general pe baza unor gravuri, operele sale se regăsesc pretutindeni în Bazinul Carpatic.

⁵ Regele Sf. Ștefan, nr. inv. 807, dimensiuni: 298x149 cm. Sf. Ioan Evanghelistul, nr. inv. 806, dimensiuni: 298x149 cm. Cristos pe cruce, nr. inv. 816, dimensiuni: 360x186 cm. Maica Domnului îndurerată, nr. inv. 811, dimensiuni: 360x186 cm. Sf. Alois, nr. inv. 820, dimensiuni: 250x137 cm. Sf. Ioan Nepomuc, nr. inv. 821, dimensiuni: 250x137 cm. Picturile în ulei au fost realizate pe pânză.

de Thomas Scheuchl⁶, absolvent al școlii de artă din cadrul mănăstirii benedictine din Beuron. Tot el, la solicitarea lui Meszlényi a restaurat picturi murale și icoanele altarelor, totodată pe traveea de boltă din fața galeriei a realizat pictura murală intitulată *Patrona Hungariae*, care este înconjurată de medalioane cu reprezentarea sfințelor femei – Margareta, Elisabeta, Gisella, Kunigunda – ale Dinastiei Arpadiene. În altarele Sfântul Ștefan și Sfântul Ioan sunt depuse relicve ale acestor sfinți.

Pictura cupolei centrale, cu scena Isus, la doisprezece ani, în templul din Ierusalim, realizată în 1836 de János Reidler, a fost restaurată în 1904 de către Thomas Scheuchl, când în registrul inferior printre preoți și înțelepți pictează și portretele lui János Hám și Gyula Meszlényi.

Basorelieful coronamentului de amvon reprezintă de asemenea scena cu Isus, la doisprezece ani, în templul din Ierusalim.

Cristelnița din marmură amplasată în nava laterală este donația baronului István Fischer. Sculptura din lemn aurit, de pe capacul acesteia, reprezentându-l pe Cristos cu Sfântul Ioan Botezătorul și Sfântul Duh în chip de porumbel printre raze, este o completare ulterioară. Flancate de urne aurite, deasupra celor două confesionale, se află tablourile lui János Reidler din 1837, reprezentând Căința lui Magdalena, respectiv pe apostolul Sfântul Petru (*foto 8–10*), încadrate în chenare aurite, cu motive vegetale.

Altarele laterale ale spațiului central sunt decorate cu tablourile monumentale intitulate Golgota și Pietă, realizate de asemenea de către József Pesky. Cele două altare laterale din apropierea intrării principale au fost dedicate sfântului Ioan Nepomuc (*foto 11*) și Sfântului Alois (*foto 12*), tablourile datând de asemenea din secolul al XIX-lea, autorul lor fiind deocamdată necunoscut. Legat de activitatea lui Thomas Scheuchl din 1904, însemnările arhiviste arată că: *”A reîmprospătat tablourile Golgota și Pietă, a reînnoit tabloul altarului Sfântul Ioan Nepomuc, a repictat tabloul cu Sfântul Alois.”*

Pictorul sătmărean Gyula Tóth (1891–1970) a realizat în anii 60 ai secolului trecut picturile murale reprezentând Bunavestire, Nașterea lui Cristos, Fuga în Egipt și Sfânta Familie, amplasate deasupra intrărilor în sacristii și în apropierea celor două capele.

Au fost deschise două capele la dreapta și la stânga intrării principale în catedrală. Capela Fecioarei din Lourdes s-a înființat în 1836 la solicitarea lui Lőrincz Schlauch și a fost amenajată de meșterul silezian Josef Wagner, altarul din marmură de Carrara este lucrarea lui Ignác Mechle din Șopron. În capela Sfântul Anton amenajată în 1960, a fost expus în decembrie 2012 sicriul restaurat al episcopului János Hám (*foto 13–15*). Sicriul metalic din 1858 provine din atelierul lui Ferenc Schlick din Budapesta, fiind

confectionat din tablă de cupru vopsit, decorat cu piese turnate din bronz în stil Blondel.⁷

Prima orgă a catedralei a fost donată bisericii din Turulung în 1820 de către Klobusiczky, deoarece la această dată s-a finalizat orga construită de Galli.⁸ În 1836 Hám a comandat o orgă nouă din atelierul lui Karl Klöckner din Bratislava, care în 1925 a fost mutată în biserica din Moftinu Mare. Orga nouă are 3 manuale cu 58 de clape, 57 de registre și 4140 de tuburi. Orga proiectată de preotul Jenő Haller, comandată în mai 1914 la constructorul de orgi Ottó Rieger din Budapesta, finalizată în 1925, funcționează și în prezent în galeria deasupra intrării principale. Ultima renovare a fost făcută de clujeanul Csaba Molnár.⁹

Catedrala a fost deteriorată la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, în 1944. Renovarea exteriorului a avut loc în 1957, iar restaurarea interiorului în 1960–1961. Tablourile altarelor și picturile murale au fost restaurate de pictorul clujean dr. László Darkó, zugrăvirea interiorului a fost realizată de sătmăreanul Endre Bódi. Legat de acestea, în expertiza lui Darkó din 20 ianuarie 1959 putem citi următoarele: *„... picturile cupolei s-au degradat din cauza infiltrațiilor de apă, acestea se vor curăța, se vor conserva și se vor restaura după necesități. Picturile murale ale pereților laterali sunt intacte, se impune doar curățarea lor. Pereții se vor curăța, se vor corecta defecțiunile, dacă aceasta nu dă rezultate, atunci se vor zugrăvi de către un zugrav de încredere, utilizând strict culorile originale, adică cele de astăzi. Tablourile altarelor se vor curăța, se vor relăcu, la nevoie se vor restaura.”*¹⁰

Următoarea renovare interioară s-a efectuat între 1991–1993, lucrările fiind dirijate de pictorul de biserici Lajos Millthaler din Arad. Note contemporane despre restaurare menționează: *„...tablourile și frescele sunt reînnoite și revigorate de artistul care stă la parohie câte două-trei săptămâni ... Acum în cea de-a doua jumătate a lunii martie (1993) a venit din nou. Lucrează repede, păcat că este bătrân.”*¹¹ Deocamdată nu s-a identificat cine a fost restauratorul, dar sperăm că pe undeva vom găsi și numele lui.

Din 2011 în partea dreaptă a Catedralei s-a amenajat camera memorială a Fericitului János Scheffler, episcop martir, și s-a realizat monumentul funerar cu rămășițele sale pământești, ambele proiectate de artistul plastic sătmărean Cristina Sabău Trifu.

În prezent biserica dispune de trei clopote, toate provenind de pe vremea episcopului Tibor Boromisza (1840–1928). Clopotele mari denumite Sfântul Ioan Evanghelist

⁶ Arhiva Episcopiei, Catedrala romano-catolică, Satu Mare, versiunea dactilografată, p. 6.

⁷ Restaurarea sicriului s-a efectuat de către autori în 2012. Turnarea pieselor ornamentale lipsă s-a rezolvat prin intermedierea sculptorului Zoltán Gergely. Mulțumiri pentru ajutor.

⁸ György Gáli (meșterul Galli) primul constructor de orgi din Satu Mare.

⁹ Enyedi 2004. pp.141–147.

¹⁰ Arhiva Episcopiei. Catedrală. Dr. László Darkó: Expertiză, versiune dactilografată.

¹¹ Arhiva Episcopiei. Parohia Catedralei Romano-Catolice, Satu Mare). Anul 1993. Însemnările Parohului Pál Láng, versiune dactilografată.

tul și Inima lui Isus, au fost realizate în 1924, respectiv 1925 în atelierul lui Antal Novotny din Timișoara. Cel de-al treilea clopot a fost turnat în cinstea Fecioarei Maria în atelierul lui Antal Papp la Satu Mare. Clopotul pentru morți din 1638, turnat în atelierul lui Georg Wierd din Presov (Slovacia), cântărește 75 kg și este expus în cadrul Colecției de Artă Bisericească.

Pe timpul episcopului Meszlényi s-a refăcut acoperișul bisericii, atât cupola, cât și șarpantele au fost învelite cu tablă de cupru, înlocuind șindrila degradată. Cele 4212 foi de tablă de cupru au fost furnizate de turnătorii de cupru din Borinka (Borostyánkő, Slovacia). În timpul Primului Război Mondial învelitoarea de cupru a fost rechiziționată, acoperișul fiind învelit cu ardezic și tablă zincată.¹²

Cripta în care se odihnesc mai mulți episcopi și canonici ai diecezei și preoți parohi a fost construită sub corul bisericii pe vremea episcopului Péter Klobusiczky.

În spatele clădirii bisericii, lângă intrarea în criptă, stă statuia de piatră a Mântuitorului, care inițial decora fațada principală a catedralei, însă în secolul al XIX-lea de două ori a fost dislocată de furtună.¹³ Astăzi în locul ei se află statuia Inima lui Isus, ridicată de Meszlényi. În fața intrării principale a catedralei se afla opera sculptorului Pál Lakatos, bustul lui János Hám, din 1999, care a fost înlocuit în ianuarie 2015 de statuia de bronz reprezentând întreaga silueta a lui Hám, opera sculptorului László Zagyva.

Datorită repetatelor intervenții din perioada trecută, Catedrala se transformă, se schimbă atât în interior, cât și în exterior.¹⁴ În cadrul celor mai recente lucrări din 2015–2017, când cu excepția altarului principal, s-au restaurat toate picturile din Catedrală, în mai multe cazuri s-a descoperit anul și semnătura autorului. Menționăm restaurarea tabloului de altar Pieta, în cursul căreia au ieșit la iveală lucruri interesante. Pictura în ulei pe pânză are dimensiuni similare cu cele ale picturii altarului din partea opusă, Golgota (foto 16), având înălțimea de 360 cm și lățimea de 186 cm. Artistul s-a inspirat din lucrarea lui Anthony van Dyck din 1626, compoziția este însă simplificată și parțial remodelată. În timp ce tabloul lui Van Dyck reprezintă și figurile lui Maria Magdalena și Sfântul Ioan Botezătorul cu o stâncă în fundal, în pictura lui Pesky apare corpul neînsuflețit al lui Isus în poala Mariei, iar în fundal doar o cruce și un oraș în depărtare. Altă diferență semnificativă față de Van Dyck este poziția ne-naturală a corpului neînsuflețit, datorită picioarelor strâns împreunate ale lui Isus. Cercetând îndeaproape pictura în cursul restaurării, cu înaintarea procesului de înlăturare a repictărilor, s-a constatat că acest detaliu nu este original, ci o repictare (foto 17–21).

În inventarul de artă bisericească se găsesc două picturi care au la bază lucrarea lui Pesky. Una dintre ele este

un tablou de dimensiuni mai mici din biserica Sfântul Carol de Borromeo din Sighetu Marmației, realizat de către János Reidler în 1838 la Satu Mare (foto 22)¹⁵, cea de a doua este opera lui József Mezey din 1856 și se află la parohia din Ciumești (foto 23).

Aceste două copii înfățișează opera intactă a lui József Pesky, care se presupune că a fost modificată cu prilejul restaurării din 1904, prin intervenția lui Thomas Scheuchl, deși repictarea ar putea fi și mai târzie.

Colecția de Artă Bisericească Gyula Meszlényi¹⁶

Muzeul de Artă Bisericească purtând numele episcopului Gyula Meszlényi, găzduind nenumărate valori importante din punctul de vedere al istoriei culturii și istoriei artelor se desfășoară în șase încăperi ale sacristiei etajate și oratorului de pe latura nordică a catedralei (foto 24).

Atmosfera ateistă și antireligioasă de după cel de-al Doilea Război Mondial a condus la reprimarea bisericii și a practicării religiilor, până la căderea dictaturii comuniste. Naționalizarea școlilor confesionale în 1948, respectiv degradarea diecezei la rang de decanat, au contribuit în mare măsură la înființarea unui colț protejat, în care au fost salvate obiecte de artă bisericească din bisericile și parohiile de pe teritoriul diecezei. În aceste vremuri crâncene locația expoziției actuale a devenit căminul acestor obiecte, servind ca adăpost sigur.

Pe parcursul anilor, din cauza condițiilor de depozitare improprii, operele de artă aduse aici au suferit mari degradări. De asemenea au fost depuse aici și acele obiecte, care datorită stării deplorabile erau considerate aproape de nesalvat.

Ideea înființării unui muzeu eparhial a fost formulată cu mulți ani în urmă, însă realizarea lui presupunea îndeplinirea mai multor condiții.¹⁷ În 2004 a început inventarierea¹⁸, conservarea, restaurarea obiectelor, amenajarea spațiilor de expunere, utilarea și dotarea acestora, iar în data de 20 august 2008, expoziția Colecției de Artă Bisericească a fost deschisă publicului. De atunci ea se mărește în mod continuu.

Obiectele expuse se încadrează în numeroase domenii ale istoriei bisericești și pot fi clasate în mai multe grupe.¹⁹

Una dintre grupe cuprinde textilele, veșmintele liturgice, din care s-a colecționat un bogat patrimoniu. Acestea în general sunt piese din perioada secolelor XVIII–XX;

¹² Arhiva Episcopiei. Catedrală. Acoperișul catedralei, versiune dactilografată.

¹³ În 1852 și în 1875.

¹⁴ În prezent reabilitarea Catedralei este în curs, se restaurează fațadele și elementele ornamentale exterioare, finalizarea lucrării este prevăzută la sfârșitul lunii septembrie 2020.

¹⁵ Și în acest caz identificarea autorului și a datării a fost posibilă în cadrul lucrărilor de restaurare efectuate pe parcursul anului 2016.

¹⁶ Prezentă descriere are la bază prezentarea întocmită anterior de autori: www.szatmariegyhazmegye.ro/Egyhazmegyei_Meszlényi_Gyula_Egyhazmúvészeti_Gyűjtemény.

¹⁷ Puskás 2009.

¹⁸ Inventarierea valorilor de artă bisericească a diecezei de Satu Mare s-a desfășurat între 2005–2007. La realizarea sarcinii au participat: artistul plastic Sándor Muhi și autorii.

¹⁹ La restaurarea obiectelor expuse, pe lângă autori, au participat restauratorii de metal Dinu Capotescu și Roxana Cobusceanu, restauratorul de hârtie și carte Gabriela Paul, respectiv restauratorul de textile Emese Varga din partea Muzeului Județean Satu Mare.

ornate, haine liturgice și accesorii, confecționate din cațifea-brocart și mătase, cu broderii din fire de mătase și metalice, respectiv alte textile brodate, executate în ateliere maghiare și austriece (foto 25).²⁰ Una dintre cele mai valoroase textile este casula confecționată din haina de încoronare a Mariei Tereza, darul diecezei din Eger. O altă piesă deosebită dăruită de episcopul Péter Klobusiczki este haina liturgică decorată cu solzi de os.²¹ Tot aici se pot vedea odăjdii și capa episcopului Gyula Meszlényi.

Dintre statuile de lemn și crucile expuse evidențiem în mod expres figura unui sfânt în poziție șezândă, care inițial decora probabil parapetul unui amvon și reprezintă unul dintre evangheliști²², respectiv o cruce cu talpă sculptată și poleită, ambele din perioada barocă. Este de menționat și crucifixul artistic sculptat din fildeș, care a fost donat Diecezei de Satu Mare de către episcopul Gábor Erdödy din Eger.

Majoritatea vaselor liturgice bogat ornamentate sunt confecționate din aramă, argint, unele poleite și provin în principal din perioada secolelor XVIII-XX (foto 26-27).²³ Printre aceste vase unele au fost confecționate în atelierile meșterilor vestiți, precum I. Kern, Anders, János Bittner, Sebestyén Hann. Cel mai vechi vas liturgic este un potir de aramă aurit la cald, de factură gotică, provenind din Baia Mare, fiind databil la sfârșitul secolului al XVI-lea.²⁴ În cadrul lucrărilor de orfăvrie, cele mai minunate obiecte sunt monstrațele. Drept dovadă stă monstrața expusă, din argint aurit, cu greutatea de 7 kg, comandată în 1837 de János Hám pentru Catedrală din atelierul vienez al lui I. Kern (foto 28).²⁵

Tablourile votive formează o categorie aparte, altfel spus tablou de făgăduință sau recunoștință, care au fost depuse la altarele sfinților din mulțumire, sau pentru a cere ajutor. În general sunt legate de îmbolnăviri sau accidente, evenimente la care aceste tablouri fac referire întotdeauna.²⁶ Patrimoniul cultural al regiunii noastre a fost format și determinat de jurisdicția Diecezei de Eger, de influențele culturale maghiare și vieneze, și nu în ultimul rând de coloniștii de etnie germană care s-au stabilit pe teritoriul Eparhiei. Tablourile votive expuse sunt relicvele catolicilor vorbitori de limbă germană. Cele provenite din secolele XVIII-XIX ne oferă scurte incursiuni în evenimentele din viețile lor. Tabloul votiv de recunoștință intitulat Doi într-o barcă, immortalizează traversarea cu succes a Dunării de către șvabi, în drumul lor din vechea patrie în cea nouă. Tablourile intitulate Rugăciune, Implorare,

respectiv Accident sunt de asemenea tablouri de mulțumire, prin care credincioșii se adresează Maicii Domnului (foto 29).²⁷

Lucrările călugărițelor, cusute cu motive ornamentale din fir de argint și mătase, precum și ornamentele din șnur împodobit cu mărgelă, sticlă colorată șlefuită sau pietre semiprețioase, adesea ascundeau racle ale unor sfinți, sau încadrau icoane în miniatură.²⁸ Selecția lor prezentată în expoziție, provine din moștenirea episcopului Gyula Meszlényi (foto 30).²⁹

Majoritatea tablourilor se aflau în stare degradată datorită condițiilor anterioare rele. Suprafața lor era caracterizată de rupturi, adâncituri, găuri, urme de arsură, desprinderi în solzi ale stratului de pictură. Aceste opere de artă au fost salvate de la pieire, iar după restaurare au ajuns piese de prestigiu ale expoziției. În afara a două tablouri baroce, Adorarea păstorilor și Adorarea magilor, mai sunt prezentate un studiu cu portretul Sfântului Petru, semnat de Carl Blaas, apoi o pictură pe tablă de alamă reprezentându-l pe Sfântul Ieronim și pictura denotând atmosfera lui Jusepe de Ribera, intitulată Martiriul Sfântului Bartolomeu. În prezent pot fi văzute picturi din 1855 semnate de József Mezey, care decorau odinioară palatul episcopal, *Immaculata Conceptio*, adică Preacurata Zămislire, precum și tabloul reprezentându-l pe Sfântul Nicolae (foto 31-32).³⁰

Rolul picturilor și sculpturilor de lemn a fost acela de a împodobi interioarele bisericilor. Potirele, monstrațele, relicvariile, ferulele au slujit cândva ca instrumente liturgice. Odăjdii, textilele brodate evocă bogăția vremurilor de odinioară. Aceste obiecte, timp de secole, au aparținut vieții cultice cotidiene a enoriașilor credincioși, iar astăzi au ajuns să se odihnească devenind exponate ale colecției noastre.

La întemeierea Colecției de Artă Bisericească, luând în considerare direcțiile papale de referință, ne-am fixat ca scop păstrarea și îngrijirea valorilor noastre culturale³¹, în vederea prezentării și conștientizării patrimoniului nostru material, servind totodată la păstrarea identității noastre religioase și culturale. Dorim să sporim și să îmbogățim și pe viitor colecția deja existentă, lăsând-o ca moștenire posteriorității, ca prin aceste obiecte să aibă o perspectivă asupra vieții oamenilor care au trăit pe aceste meleaguri în epocile trecute.

Fotografiile au fost realizate de autori.

²⁰ Blazonul funerar al Contelui Antal Károlyi brodat pe mătase cu fir de mătase și metal a fost restaurat de Emese Varga în 2007-2008.

²¹ Meszlényi 1906, pp. 277-279.

²² În baza comunicării verbale a istoricului de artă Szilveszter Terdik.

²³ Potirul din imaginile 26-27 a fost restaurat de Éva Puskás. Baza și tija lui sunt din alamă, iar vasul propriu zis din argint. M: 29 cm.

²⁴ Istoricul de artă Dr. Etele Kiss a analizat obiectele în baza fotografiilor. Mulțumiri.

²⁵ Nr. inv. 747. Autorii au efectuat conservarea monstraței (desfacere, curățare, remontare).

²⁶ Néprajzi lexikon (Enciclopedia etnografică). <http://mek.niif.hu/02100/02115/html/2-344.html>.

²⁷ Ulei pe panou de lemn, 26x22 cm. Nr. inv. pk. 75.

²⁸ Soós 2006. <https://www.keresztenyzeum.hu/page.php?id=101>.

²⁹ Nr. inv. pk. 148. 26x24 cm.

³⁰ La înlăturarea repictărilor ulterioare în colțul de jos din dreapta al picturii a devenit vizibilă inscripția cu Baia Mare: „Nagybánya 1783 Th. Holzhamer”.

³¹ Dorim să-i mulțumim pe această cale chimistului Dr. Márta Járó și lui Andrea Várfalvi, artist restaurator textile, pentru îndrumarea profesională și ajutorul generos acordat. De asemenea suntem recunoscători pentru sfaturile profesionale și prietenești artiștilor restauratori Katalin T. Bruder și Gábor Séd.

BIBLIOGRAFIE

- BARA Júlia (2010): Római katolikus székesegyház, Szatmárnémeti. [www.lexikon.adatbank.ro /erdelyi műemlékek/ szatmárnémeti műemlékek/ Római katolikus székesegyház./](http://www.lexikon.adatbank.ro/erdelyi_muemlékek/szatmárnémeti_muemlékek/Római_katolikus_székesegyház/)
- ENYEDI, Stefan (2004): Orgile istorice din județul Satu Mare, Editura Muzeului Sătmărean, Satu Mare, pp. 141-147.
- PUSKÁS Éva (2009): A Szatmári Római Katolikus Egyházmegye kulturális javainak megmentése / *Salvarea bunurilor culturale ale Diecezei Romano-Catolice de Satu Mare*. In: ISIS Erdélyi Magyar Restaurátor Füzetek / *Revista Restauratorilor Maghiari din Transilvania*. 8-9. Szerk.: Kovács P. Haáz Rezső Múzeum Székelyudvarhely, pp. 106-111, 182-184.
- MESZLÉNYI Gyula (1906): Klobusiczky Péter volt szatmári püspök, később kalocsai érsek szent beszédei. Szatmár, „Pázmány-Sajtó” (Püspöki Nyomda), pp. 277-279.
- SOÓS Sándor (2006): Apácamunkák (17-20. század). Kiállítási katalógus / Catalog de expoziție. Esztergom, Keresztény Múzeum.

Éva Puskás

Restaurator

Episcopia Romano-Catolică de Satu Mare

440010 Satu Mare

str. 1 Decembrie nr. 2

Mobil: +40-747-029610

László Sulyok

Custode

Episcopia Romano-Catolică de Satu Mare

440010 Satu Mare

str. 1 Decembrie nr. 2

LISTA FOTOGRAFIILOR

- Foto 1.* Catedrala din Satu Mare.
- Foto 2.* Tabloul altarului Sfântul Ștefan al vechii biserici parohiale.
- Foto 3.* Semnătura și anul marcate pe tabloul altarului principal.
- Foto 4.* József Pesky: Salvator Mundi.
- Foto 5.* Corul și altarele Sfântul Ștefan și Sfântul Ioan Evanghelistul în zilele noastre.

- Foto 6.* József Pesky: Sfântul Ștefan.
- Foto 7.* József Pesky: Sfântul Ioan Evanghelistul.
- Foto 8.* Tabloul Sântul Petru înainte de restaurare.
- Foto 9.* Detaliu cu reversul tabloului Sântul Petru.
- Foto 10.* Tabloul Sântul Petru după restaurare.
- Foto 11.* Altarul Sfântul Ioan de Nepomuc.
- Foto 12.* Tablou de altar Sfântul Alois de Gonzaga după restaurare.
- Foto 13.* Capacul sicriului lui János Hám înainte de restaurare.
- Foto 14.* a-b. Detalii cu interiorul sicriului înainte de restaurare și exteriorul în curs de restaurare.
- Foto 15.* Sicriul restaurat, în capelă.
- Foto 16.* József Pesky: Golgota.
- Foto 17.* József Pesky: Pietă. Tablou de altar înainte de restaurare.
- Foto 18.* Pietă, detaliu în timpul înlăturării repictărilor ulterioare.
- Foto 19.* Pietă, detaliu înainte de restaurare.
- Foto 20.* Pietă, detaliu după restaurare.
- Foto 21.* Pietă, tablou de altar restaurat.
- Foto 22.* János Reidler (1838): Pietă. Biserica Sfântul Carol de Borromeo, Sighetu Marmăției.
- Foto 23.* József Mezey (1856): Pietă. Biserica din Ciucești.
- Foto 24.* Prima sală a expoziției.
- Foto 25.* Blazonul funerar al Contelui Antal Károlyi, 1971.
- Foto 26.* Potir cu decorații incrustate, înainte de restaurare.
- Foto 27.* Potir restaurat.
- Foto 28.* Monstranță de argint aurit din atelierul lui I. Kern, Viena, 1837.
- Foto 29.* Tablou de recunoștință, 1832.
- Foto 30.* Sfântul Benedict. Lucrătură pictată și brodată de călugărițe.
- Foto 31.* Pictura reprezentându-l pe Sfântul Nicolae, în curs de chituitură, detaliu.
- Foto 32.* Th. Holzhamer (Baia Mare, 1783): Sfântul Nicolae.

Traducere: Éva Dezső

Integrarea cromatică a picturilor contemporane – probleme teoretice și practice¹

Viktória Beatrix Mátyás

În cazul lucrărilor de artă contemporană, din cauza calității materialelor utilizate, precum și din lipsa de cunoștințe tehnice, deteriorarea operelor poate să se declanșeze prematur, lucru ce obligă intervenția restauratorului. Însă, în afară de sarcinile practice rezultate, cele mai dificile probleme care țin de restaurarea modernă sunt de natură teoretică și etică.² Restaurarea este interpretarea lucrării restaurate, însemnând că întotdeauna include posibilitatea ca lucrarea să fie greșit înțeleasă.³ Nu există nicio teorie care să fie acceptată în unanimitate. În mod actual, prin răspândirea investigațiilor științifice, există anumite principii legate de conservare pe care toată lumea le respectă, însă integrarea cromatică este o problemă estetică, în care nu există un acord comun, nu are o soluție bună, universal acceptată, aplicabilă în toate cazurile.⁴ Fiecare operă de artă este unică, de aceea deciziile luate în cazul completărilor estetice trebuie tratate în mod similar. Acest lucru este valabil în special în cazul lucrărilor moderne și contemporane, unde intenția și conceptul artistului nici pe departe nu sunt așa de clare precum în cazul lucrărilor din secolele trecute.

În decursul istoriei restaurării au apărut mai multe teorii despre aspectele și modul în care ar trebui restaurate lucrările. Printre acestea găsim opinii extreme, cum ar fi părerea lui Viollet-le-Duc (1814–1871) care enunță că eroziunile distorsionează obiectul, de aceea restauratorul trebuie să rezolve această problemă, pe când Ruskin (1819–1900) credea că semnele de îmbătrânire ale obiectului aparțin de lucrare, iar dacă acestea dispar, opera de artă își pierde din valoare.⁵

Au apărut două teorii decisive despre teoria restaurării în secolul XX: lucrarea *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung*, scrisă de către istoricul de artă austriac Alois Riegl în 1903 și lucrarea istoricului de artă italian Cesare Brandi din 1963, intitulată *Teoria del Restauro*.

Riegl a creat în cartea sa un sistem care poate servi drept ghid general în restaurarea obiectelor individuale, specifice. El a clasificat pe categorii valorile atribuite operelor de artă, astfel, dacă despre o lucrare dată decidem care valoare este mai importantă, tratamentul necesar care trebuie urmat devine mai ușor de determinat.⁶ Mulți au încercat să aplice această teorie în cazul lucrărilor contemporane, de exemplu Michael von der Golz a ilustrat cu lucrări moderne aceste categorii în studiul său.⁷ El a subliniat faptul că în valorile enumerate de Riegl intenția artistică nu a fost menționată, deși începând cu secolul XX se pune un accent din ce în ce mai mare pe concepție și pe idee în artă. Isabella Brajer a adaptat definițiile valorilor pe problematica picturilor murale de exterior.⁸

După părerea lui Cesare Brandi, opera de artă trebuie examinată din două direcții în ceea ce privește restaurarea: din perspectiva artistică și din cea istorică. Deoarece se poate restaura doar materia operei de artă, se pot folosi doar acele metode care au fost fundamentate cu investigații științifice în prealabil și care se dovedesc a fi absolut necesare pentru conservarea integrității lucrării. Dacă starea lucrării obligă sacrificarea unei părți din materia ei, acest lucru se poate efectua doar dacă se are în vedere aspectul estetic, deoarece fără valoarea artistică-estetică lucrarea își pierde esența. După Brandi, opera de artă nu trebuie păstrată datorită materiei sale, ci datorită activității umane (human activity), care a modelat-o.⁹ Această idee prefigurează importanța intenției artistice. „Restaurarea trebuie să vizeze restabilirea unității potențiale a operei de artă, în măsura în care acest lucru e posibil, fără a comite un fals artistic sau istoric și fără a înlătura urmele trecerii operei de artă prin timp”.¹⁰ Pentru menținerea unității operei de artă, el stabilește următoarele cerințe referitoare la integrarea estetică: integrările cromatice primate de aproape trebuie să fie recognoscibile, însă primate de la distanță trebuie să se integreze în unitatea imaginii; de asemenea, atâta timp cât obiectivul nu este crearea unei reconstrucții, poate fi folosită patina artificială precum și

¹ Acest articol se bazează pe lucrarea de diplomă a autorului realizată în cadrul Universității Maghiare de Arte Plastice și pe cercetarea efectuată în cadrul Noului Program Național de Excelență, sub codul ÚNKP-17-2, coordonatorul lucrării de diplomă a fost István Bóna DLA, iar coordonatoarea în cadrul programului de excelență a fost Ágota Kovácsné Gógös.

² Muñoz Viñas 2010. p. 9.

³ Wetering 2005. p. 247.

⁴ Brajer 2015a.

⁵ Muñoz Viñas 2015. p. 5.

⁶ Riegl 1998.

⁷ von der Golz 2010.

⁸ Brajer 2015b.

⁹ Brandi 2005. p. 68.

¹⁰ Brandi 2005. “Restoration should aim to re-establish the potential oneness of the work of art, as long as that is possible without committing aesthetic or historical forgery, and without erasing every trace of the passage through time of the work of art.” (traducerea autorului) p. 50.

materiale identice cu originalul. În cazul tratării lacunelor, trebuie vizată întotdeauna păstrarea integrității obiectului fără dorința de a-l perfecționa.

Teoria lui Brandi a fost aplicată pe obiecte contemporane de către Ursula Schädler-Saub.¹¹ Aceasta subliniază în studiul ei faptul că Brandi nu acoperă problemele întâmpinate în cadrul restaurării artei contemporane: importanța intenției artistice sau chiar implicarea artistului în procesul restaurării. Potrivit Ursulei Schädler-Saub, ar fi o interpretare greșită a teoriei lui Brandi dacă am vrea să aplicăm în detaliu teoria sa pe problematica restaurării actuale, de exemplu Brandi menționează că patina este o parte importantă a lucrării, însă această prevedere nu poate fi aplicată în cazul multor lucrări de artă contemporană.

Cartea lui Salvador Muñoz Viñas intitulată *Contemporary Theory of Conservation* a apărut în 2005, în aceasta s-a pus într-o nouă lumină problematica restabilirii stării inițiale. El consideră că stare inițială nu prea există, deoarece opera de artă este în continuă schimbare din momentul finalizării sale. Și dacă nu există „stare adevărată” (“true nature”), atunci nici „stare neadevărată” (“not true nature”) nu există.¹² După restaurare obiectul nu va fi mai original, însă trebuie să devină mai inteligibil și mai interpretabil.¹³ Muñoz Viñas, într-un alt articol¹⁴, tratează în mod specific dificultățile restaurării lucrărilor contemporane, definind în acesta două concepte referitoare la aceste lucrări: performativitate (performativity) și intangibilitate (intangibility). Prin performativitate înțelege schimbarea constantă a obiectelor: deteriorarea și pierderea fac parte din lucrări în anumite cazuri. De exemplu, Félix González-Torres a expus bomboane în colțul sălii de expoziție, iar vizitatorii puteau să se servească din grămadă, astfel încât lucrarea a dispărut treptat. Intangibilitatea se aplică în cazurile în care aspectul fizic al lucrării nu afectează interpretarea operei, adică nu lucrarea în sine trebuie conservată, ci conceptul acesteia.

Prima încercare de a centraliza informațiile privind tehnicile utilizate de către artiști s-a efectuat la centrul de restaurare din Düsseldorf. Aici, între anii 1978 și 1981, Heinz Althöfer și Hiltrud Schinzel au alcătuit chestionare cu ajutorul cărora au adunat informații de la artiști privind materialele utilizate și aspectul vizual pe care l-au urmat.¹⁵ După mai multe proiecte similare în America, Carol Mancusi-Ungaro, restauratorul de la Menil Collection, a inițiat un program în cadrul căruia s-au realizat interviuri cu artiști, deja nu numai despre materialele utilizate, ci și din dorința cunoașterii intenției artistice.¹⁶

Interviurile cu artiștii au o importanță crucială în decursul restaurării, deoarece uneori artiștii își creează operele folosindu-se de procesele de degradare, de aceea ar fi o greșală remedierea lor. Și în cazul celor trei lucrări

prezentate în acest articol, interviurile cu autorul lucrărilor au avut un impact semnificativ asupra metodologiei de restaurare.

De structurarea interviurilor se ocupă mai multe publicații, Lydia Beerrens, în cartea sa intitulată *The Artist Interview*, descrie următoarea schemă: interviul merită început cu o întrebare generală de deschidere, urmată apoi de întrebări referitoare la procesele creative, la semnificația lucrărilor precum și la materialele și tehnicile folosite, pornind de la lucruri generale și îndreptându-ne spre cele concrete. După întrebările referitoare la transportul și îmbătrânirea lucrărilor urmează întrebările specifice legate de restaurare.¹⁷

Din punct de vedere al restaurării, orice interviu realizat cu artistul poate fi interesant. De exemplu, Franz Kline a oferit un interviu pentru BBC în 1960, în care a vorbit cu David Sylvester despre motivul pentru care folosește albul și negrul în realizarea lucrărilor sale. Despre alburi a menționat că nu îl deranjează îngălbenirea acestor zone, deoarece comparativ cu zonele negre, acestea apar tot albe. Aceste firimituri de informații sunt importante din privința restaurării, deoarece s-ar putea să nu fie necesară remedierea problemei date, dacă aceasta nu afectează starea și mesajul obiectului.¹⁸

Tablouri acrilice mate

Scopul integrărilor cromatice este minimalizarea semnelor de deteriorare și maximalizarea integrității imaginii.¹⁹ Este importantă problematica retușului, deoarece acesta determină cum va fi văzută lucrarea de către următoarele 3-4 generații. Orientări etice reglementează modul și materialele folosite la retuș, astfel repictările și materialele ireversibile nu sunt acceptate, însă gradul integrării rămâne subiectiv.²⁰ Deși regulile generale ale integrării cromatice, precum lizibilitatea intervenției²¹, rămân valabile și în cazul lucrărilor contemporane, în foarte multe cazuri restauratorii trebuie să vizeze realizarea unui retuș care să se integreze perfect. Această cerință se aplică mai ales în cazul lucrărilor cu suprafețe mari de aceeași culoare, uniforme. De obicei nu există nici măcar un strat de protecție pe lucrările contemporane, astfel încât nu există „strat de sacrificiu” care să protejeze imaginea de agenții de deteriorare și care ar separa stratul de culoare de materialele aplicate în timpul restaurării, în special de materialele de retuș.

Așa este lucrarea lui Imre Bak, intitulată Tao (*foto 1*), care face parte din colecția Muzeului Ludwig. Restaurarea a fost necesară din cauza unei rupturi de mici dimensiuni (*foto 2*), și a fost efectuată la secția de restaurare a muzeului Ludwig de către Ágota Kovácsné Gögös în

¹¹ Schädler-Saub 2010.

¹² Muñoz Viñas 2015. p. 94.

¹³ Muñoz Viñas 2015. p. 99.

¹⁴ Muñoz Viñas 2010.

¹⁵ Chiantore – Rava 2013. pp. 188-189.

¹⁶ Hummelen – Sillé 2005. p. 392.

¹⁷ Beerrens 2012. p. 31.

¹⁸ Corzo 1999. p. 21.

¹⁹ Brajer 2015.

²⁰ Brajer 2005.

²¹ Chiantore – Rava 2013. p. 137.

2018. Înainte de începerea lucrărilor de restaurare, s-a realizat și un interviu – la care a participat și autorul articolului – cu Imre Bak în atelierul său. În acest caz, informațiile referitoare la tehnica de creație au fost esențiale. În timpul interviului, Imre Bak a menționat că folosește culori din marca Lukas Cryl Pastos, își amestecă culorile în prealabil în cantități mai mari și le aplică în trei straturi pe pânză. Lucrarea intitulată Tao a pictat-o pe o pânză de bumbac preparată, din comerț. Pe baza acestor informații, autorul articolului a realizat un experiment de integrare cromatică, pentru care în prima fază s-a pregătit o pânză de experimentare, folosind aceeași marcă de culori și tot o pânză de bumbac preparată, din comerț.²² Autorul a deteriorat suportul de experimentare în moduri diferite, după care a chituit lacunele cu un chit acrilic (Plextol B500 + cretă de munte) (foto 3). A încercat șase tipuri de materiale de retuș, acestea fiind enumerate de sus în jos (foto 4): culori Lukas Cryl Pastos, care este marca folosită în realizarea originalului; dispersie acrilică Lascaux Medium for Consolidation în raport 1:1 diluat cu apă; culori pe bază de apă în godete; culori guașă Linel; soluție apoasă de Klucel E 3% și soluție apoasă de Aquazol 500, de 10%. Dintre acestea, soluția apoasă de Aquazol 500 de 10% și culorile de acuarelă s-au dovedit a fi cele mai potrivite.

În imaginea a 5-a pornind de sus, rândul patru este cel realizat cu acuarelă și ultimul este cel efectuat cu soluția apoasă de Aquazol 500. În iluminare directă puternică se pot observa diferențele de luciu dintre testele de integrare. Pentru lucrarea lui Imre Bak, Ágota Gógös a folosit un chit colorat (foto 6). Dintre cele două tipuri de culori menționate mai sus, până la urmă, pe lucrarea originală s-au folosit culorile de acuarelă marca Winsor and Newton Cotman (foto 7). A fost importantă potrivirea perfectă a culorii de retuș cu suprafața originală, deoarece pe suprafețe atât de mari și uniforme, chiar și cea mai mică diferență este foarte evidentă și deranjantă.

Experimentarea materialelor de retuș utilizabile în cazul lucrărilor acrilice mate s-a continuat pe suporturi de experimentare suplimentare. Datorită sensibilității culorilor moderne și din lipsa stratului de vernis, devine deosebit de importantă alegerea prudentă a unui material pentru integrare cromatică. Culorile acrilice sunt sensibile la solvenți polari, dar și la apă, cu toate acestea, o curățare apoasă se poate efectua dacă se acordă o atenție deosebită.²³ Prin urmare, dintre materialele disponibile pentru retuș, au fost selectate cele solubile în apă pentru efectuarea eșantioanelor.

Pentru testarea materialelor de retuș s-au pregătit trei suporturi cu diferite straturi de preparație: o pânză întinsă pe șasiu și preparată, din comerț, marca Munkácsy, precum și pânze preparate cu clei și cu grund, marca Talens Gesso și cu grund preparat din cretă de munte (1 parte clei de oase de 7%, 1 parte alb de titan, 1 parte cretă de munte). Pentru experiment, autorul a ales două tipuri de

vopsea acrilică la tub: una de calitate foarte bună de la Winsor and Newton Professional și cealaltă, concepută tot pentru artiști, de la Lukas Cryl Pastos, tipul de vopsea pe care îl folosește și artistul Imre Bak. Pe lângă acestea, s-au folosit și pigmenți marca Sennelier amestecați cu Plextol B500, care a fost combinat cu un mediu acrilic mat, pentru obținerea unei suprafețe mate. Culorile au fost aplicate în dungii pe pânze, în nuanțe de albastru ultramarin.

Culorile s-au comportat foarte similar pe pânza preparată din comerț și pe cea preparată cu gesso. Pe pânza preparată cu cretă, culorile din comerț au devenit puțin mai mate, iar pigmenții aplicați cu Plextol au devenit mai lucioși. Între cele două tipuri de vopsea din comerț s-au observat diferențe mai ales în pigmentare, culorile Winsor and Newton având putere de colorare mult mai mare.

Pornind de la stânga la dreapta, ordinea culorilor aplicate pe pânze este următoarea:

- Winsor and Newton Professional Acrylic Ultramarine Blue
- Lukas Cryl Pastos Ultramarine Deep
- Plextol B500 + Sennelier Ultramarine Deep + mediu acrilic mat

Autorul a ales următoarele materiale solubile în apă pentru realizarea retușului:

- Klucel E
- Aquazol 500
- Culori guașă marca Linel
- Culori de acuarelă marca QoR
- Culori de acuarelă la tub marca Van Gogh
- Culori de acuarelă în godete marca Winsor and Newton Professional
- Culori de acuarelă la tub marca Winsor and Newton Professional

Klucel E (hidroxipropil celuloză) este utilizat în general ca adeziv în restaurarea cărților și a hârtiei, însă datorită elasticității sale și a aspectului mat de după uscare, apare uneori și ca material de retuș. În biserica mănăstirii Sedlec din Kutná Hora, Republica Cehă, la integrarea cromatică a picturilor murale de pe tavanul bisericii s-a folosit acest material.²⁴

Aquazol (2-Etil-2-oxazolină) se folosește în restaurare pe scară largă: ca și consolidant, ca adeziv și ca liant pentru retuș.²⁵ Este disponibil în patru variante: 5, 50, 200 și 500, acestea diferă în greutatea lor moleculară. De exemplu, Aquazol 500 s-a folosit pentru integrarea cromatică a patru picturi realizate de Michael Johnson, la Galeria de Artă din Noul Wales de Sud, Australia.²⁶

Dintre tipurile de vopsea din comerț, culorile de guașă marca Linel se folosesc și în cadrul Universității Naționale de Arte Plastice din Budapesta, pentru culoarea de fond a chituirilor, se utilizează, de asemenea și acuarelele

²² Lucrarea s-a realizat în cadrul bursei autorului sub codul ÚNKP 17-2.

²³ Ormsby 2007. pp. 189-200.

²⁴ Alt 2010. pp. 13-20.

²⁵ Arslanoglu 2004.

²⁶ Courlon – Ives – Dredge 2015.

pe scară largă. Au fost selectate trei tipuri de acuarele: culorile de acuarelă la tub de la Van Gogh, fiind ușor de procurat și mai ieftine și acuarelele în godete și în tuburi de la Winsor and Newton, fiind o variantă mai scumpă, de calitate superioară.

Culorile de acuarelă QoR²⁷ sunt produse relativ noi pe piață, cu liant pe bază de Aquazol. Potrivit website-ului producătorului, prin liantul Aquazol au produs culori de o calitate mult mai bună comparativ cu cele preparate cu gumă arabică, noul produs are putere de colorare mai bună, se alterează mai puțin de-a lungul timpului, este mai flexibil și mai ușor de îndepărtat. Pe baza acestor proprietăți pare a fi o alegere bună și pentru intervențiile de restaurare, deși nu au menționat exact care tip de Aquazol se folosește la fabricație: versiunea de 5, 50, 200 sau 500.

Suprafețele pictate ale suporturilor au fost zgâriate cu șmirghel și cu foarfeca, mai apoi autorul a tăiat câte o fâșie din acestea, pe care ulterior le-a lipit fir cu fir și a chituit lacunele. În cazul pânzei preparate din comerț și a celei preparate cu grund pe bază de gesso – s-a folosit un chit acrilic (Plextol B500 + cretă de munte), în cazul pânzei preparate cu cretă s-a folosit un chit pe bază de clei și cretă (1 parte clei 7% + 1 parte cretă de munte + 1 parte carbonat de calciu + 2-3% Palma Fa normal).

Pornind de sus în jos, materialele de retuș de pe pânze sunt următoarele:

- Van Gogh Water Colour Ultramarine Deep
- Winsor and Newton Professional Water Colour French Ultramarine (la tub)
- Winsor and Newton Professional Water Colour French Ultramarine (în godete)
- Linel Fine Gouache Deep Ultramarine
- QoR Water Color Ultramarine Blue
- Soluție de 10% Aquazol 500 cu apă distilată + Sennelier Ultramarine Deep pigment
- QoR Water Colour Ultramarine Blue + Aquazol 500 ~ 10% cu apă distilată
- Soluție de 3% Klucel E cu apă distilată + Sennelier Ultramarine Deep pigment.

Pe pânza marca Munkácsy și pe cea cu grund Talens Gesso, acuarelele s-au dovedit a fi cele mai bune, precum și culorile cu conținut de Aquazol. Pe *figura nr. 1* sunt evidențiate părțile unde materialul de retuș se potrivește bine cu vopseaua acrilică. S-au realizat cadre cu pânzele respective în iluminare puternică, doar așa se observă pe fotografii cât de mult seamănă luciul materialelor de retuș cu vopseaua acrilică. În această imagine se observă că retușul realizat cu materiale pe bază de Aquazol se potrivește cel mai bine cu vopseaua acrilică, mai ales în zonele zgâriate și erodate cu șmirghelul. Pe pânza preparată cu clei și cretă, culorile acrilice s-au comportat similar ca în cazul pânzelor preparate cu dispersii acrilice, însă, deoarece aici și chitul este pe bază de clei și cretă, culorile de retuș s-au mățuit foarte tare, cu excepția unui singur eșanțion. Culorile de acuarelă de la Winsor and Newton la tub au rămas și aici lucioase.

Dintre materialele de retuș încercate, s-au remarcat diferențe mari între acuarele. Acuarelele Van Gogh s-au închis foarte mult în timpul uscării. Aceasta era singura vopsea care a colorat recipientul din plastic care servea drept paletă, lucru care nu este benefic în îndepărtarea ulterioară a culorii. Nu a fost o surpriză faptul că acuarelele Winsor and Newton sunt de o calitate mai bună, însă în varianta de tub se găsește prea mult liant, astfel încât după uscare au rămas mai lucioase decât celelalte. Versiunea în godete este mult mai utilizabilă, și puterea de colorare este mai bună. Culorile QoR permit o utilizare foarte bună, puterea de colorare este menționată pe website nu doar datorită marketing-ului, plus că după uscare devin mult mai mate decât cele pe bază de gumă arabică. Amestecat cu Aquazol se poate seta și mai bine efectul dorit. Culorile guașă Linel sunt prea mate comparativ cu vopseaua acrilică, la fel și varianta pe bază de Klucel E. Acestea se pot folosi eficient pe picturi mai mate decât cele acrilice.

Cele mai bune materiale pentru culorile acrilice au fost acuarelele în godete și cele pe bază de Aquazol, acestea s-au potrivit cel mai bine la suprafața acrilică mată. Ma-

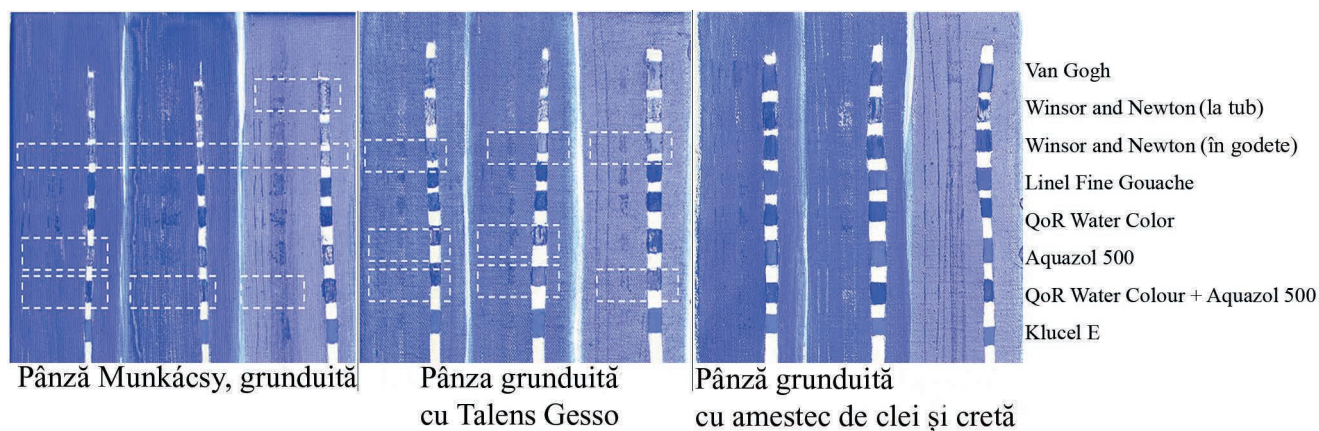


Fig. 1. Probe de retuș.

²⁷ <https://www.qorcolors.com/> (2019.02.25.).

terialele mai mate decât a fost nevoie (de exemplu Klucel E) pot fi potrivite pentru alte tipuri de picturi, de exemplu pentru picturile în ulei mai mate decât acrilicele și pentru

picturile în tempera. Există și alți lianți solubili în apă, care în conformitate cu literatura de specialitate²⁸ sunt utilizați pentru retușul picturilor acrilice: de exemplu Junfunori (clei de pește de înaltă puritate), Lascaux Aquacryl (dispersie acrilică care se poate îndepărta și după uscare cu apă), metilceluloză sub diverse mărci (Methylcellulose C4000, Methocel A4M, Metylan) sau Mowiol 4-88 (alcol polivinilic).

Materiale folosite

În cazul lucrărilor contemporane calitatea materialelor utilizate poate cauza, de asemenea, probleme. În cazul unei picturi contemporane, artistul nu mai amestecă el însuși vopseala din ulei și pigmenti, iar comportamentul culorilor gata preparate din tub este imprevizibil pe termen lung. Un exemplu în acest sens este următoarea lucrare.

Tabloul intitulat „Teren de joacă noaptea” de Attila Szűcs se află în patrimoniul Muzeului Ludwig (*foto 8*). Nu la mult timp după finalizare, în zona centrală a picturii au apărut cracluri de tehnică care, conform artistului, au apărut în urma unei tehnici greșite de pictură: ultimul strat de culoare a avut un conținut insuficient de liant (*foto 9*). Pictura a intrat în patrimoniul muzeului în 1997, aflându-se deja în această stare. Restaurarea a fost efectuată la secția de restaurare a Muzeului Ludwig de către Ágota Kovácsné Gögös în 2017.

Înainte de a începe intervenția de restaurare, conform practicii anilor precedenți, ea și Béla Kónya au realizat un interviu cu artistul în atelierul de restaurare al Muzeului Ludwig.²⁹ În interviu, Attila Szűcs a subliniat faptul că fisurile din centrul lucrării îndrumă ochii privitorului spre punctul de focalizare al compoziției, prin urmare, acestea nu trebuie completate. Fisurile aflate în stânga și dreapta zonei menționate mai sus trebuie însă integrate estetic (*foto 10*). Attila Szűcs a formulat în felul următor despre zona în cauză: „*fisura nu a fost intenționată, voiam doar să evidențiez plasticitatea; și cromatic este puțin diferit. (...) Mie îmi place foarte mult faptul că aici și în jurul zonei respective au apărut fisuri. Deci cu asta nu trebuie să se ocupe, de fapt fisurile întăresc exact jocul irațional al acestei suprafețe, care era oricum intenția acestui cerc. Deci asta nu se opune lucrării, ci mai degrabă urmează logica ei*”.³⁰

Conform dorințelor artistului, fisurile din centrul lucrării nu au fost completate, doar suprafețele din stânga și dreapta acestei zone. Integrarea cromatică s-a efectuat cu acuarelă marca Winsor and Newton Cotman la tub, fără chituiră.³¹

Implicarea artistului în restaurare

Artistul participă rar în mod activ în procesul de restaurare, în majoritatea cazurilor poate să ajute doar cu informații. Există cazuri în care artistul recrează o operă pierdută, uneori cu ajutorul restauratorilor, alteori singur, însă aceste lucrări sunt considerate mai degrabă copii.³² Din această concepție fac excepție picturile murale contemporane, care de multe ori sunt restaurate prin repictare: prin colaborări, de diferite grade, între artist și restauratori.³³

În cadrul lucrării de diplomă a autorului privind restaurarea picturii murale a lui György Kemény – efectuată împreună cu Bianka Farkas, Laura Hallai și Alíz Pinteá³⁴ – a fost posibilă consultarea artistului, lucru ce a influențat enorm gradul integrării cromatice.

Pictura murală s-a realizat în camera de servitori, într-o casă din centrul orașului, în 1971; acoperă fiecare perete, chiar și tavanul (*foto 11*). Proprietarul este Ferenc Kőszeg. Nu s-a realizat nicio fotografie după finalizarea picturii murale, s-a putut baza doar pe reminiscențe; de aceea, inițial, planul a constat în completarea zonelor lipsă cu un retuș neutru. Cu toate acestea, după finalizarea desenelor de reconstrucție digitală, având în vedere unitatea lucrării, artistul a decis că ar dori reconstrucția totală a zonelor lipsă. În cazul unor asemenea intervenții, participarea artistului este foarte importantă, dar un alt aspect important este și acela ca artistul să nu dorească să creeze ceva nou odată cu reconstrucția imaginii, ci să se străduiască împreună cu restauratorii ca părțile pierdute să se completeze într-un mod cât mai autentic. În acest caz, reconstrucția s-a realizat în mod distinctiv, printr-un retuș liniar, deoarece pe pictura murală formele și culorile sunt pronunțate și nu calitatea suprafeței.

În cazul picturii murale au fost trei zone cu pierderi mari: locul fântânii de perete de pe peretele al II-lea, în colțul din dreapta jos; figura fotografului în colțul din dreapta sus de pe al II-lea perete, și treimea superioară a peretelui al III-lea, în întregime.

O mare parte din imaginea fotografului s-a pierdut, însă acest fragment a fost copiat de către artist de pe o fotografie din revista Evergreen Review, totodată suprafața respectivă s-a aflat încă într-o stare mai bună de conservare pe fotografia lui György Kenéz din 2004. Pe baza acestora, fragmentul a putut fi reconstruit în siguranță. Singurul element mai dificil de reconstruit a fost norul oranj, din care a rămas doar un detaliu mic, însă forma s-a dedus pe baza norilor din jur (*foto 12-15*).

Următoarea problemă a fost locul conductei de apă: după îndepărtarea robinetului, în 1976, această suprafață a fost tencuită și vopsită în alb. Reconstrucția acestei zone a fost mult mai dificilă, deoarece a trebuit completată o

²⁸ Sims – Cross – Smithen 2010. și Engel – Zumbühl 2015.

²⁹ Realizarea interviurilor cu artiștii, precum și completarea chestionarului privind tehnica de pictură și materialele utilizate sunt deja de ani de zile practicate în muzeu.

³⁰ Fragment din interviu.

³¹ Pe baza comunicării verbale a lui Ágota Kovácsné Gögös.

³² Hummelen – Sillé 2005. p. 397.

³³ Rainer 2003.

³⁴ Restaurarea picturii murale a avut loc în cadrul Universității Maghiare de Arte Plastice, Catedra de Restaurare, Specializarea Restaurare Pictură, în anul universitar 2017 / 2018. Coordonatorul lucrării de diplomă a fost István Bóna DLA.

lacună care nu a fost niciodată pictată. În urma examinării mai detaliate a peretelui, pe suprafața pictată, la distanțe de 60 cm s-au observat lacune ovale cu urme de șurub. Acestea au sugerat faptul că pe perete a fost instalată o chiuvetă pe consolă (foto 16).

În zona superioară stratul de culoare se termină abrupt, nu în mod erodat, cum apare în partea inferioară. Din asta se poate trage concluzia că așa a fost pictat și inițial. Acest lucru este subliniat și de faptul că în zona superioară din stânga lacunei se observă o formă pătrată neagră. Aici probabil că a existat o oglindă, pe care artistul a vrut să o plaseze în spațiu prin acea formă neagră. Pe partea dreaptă, pe fundalul albastru se observă o pată mică, neagră, care a sugerat faptul că de acolo a pornit partea inferioară a formei (foto 17).

Retușarea zonelor de sub chiuvetă a fost, de asemenea, problematică. Dungile colorate au fost ușor de completat, însă piciorul femeii îngenunchiate (de pe peretele al III-lea) se continuă aici, iar fragmentul reprezentând capul piciorului s-a pierdut în totalitate. Nici proprietarul, nici artistul nu și-au amintit de acest detaliu, astfel încât nu a putut fi reconstruit în mod autentic. În dunga gri, în stânga lacunei se observă o linie neagră, care poate să sugereze faptul că femeia a purtat pantofi cu toc.

Artistul a participat în discuțiile despre opțiunile de reconstrucție a lacunelor, a și refăcut conturul anumitor detalii: conturul de jos al oglinzii, vârful cuțitului și lacuna din motivul roșu-galben. Potrivit spuselor sale, deși nu ține minte cum arăta această zonă, cu siguranță nu a compus imaginea în așa fel încât aceste detalii să rămână neterminate.

La cererea artistului, după consultarea cu proprietarul, oglinda cu rama neagră a revenit la locul ei. Datorită incertitudinii privind reconstrucția și fără a repicta fragmentele lipsă, autorul a realizat reconstrucții digitale utilizând două tipuri de retuș (foto 18-21). Cu toate acestea, György Kemény a considerat că cea mai bună soluție ar fi reconstrucția totală; într-adevăr această soluție s-a potrivit cel mai bine cu pictura murală. Fiindcă este vorba despre o operă de artă contemporană și păstrarea intenției artistice impune acest lucru, restauratorii au reconstruit piciorul femeii împreună cu liniile ondulate.

Cealaltă sarcină la fel de dificilă a fost completarea părții superioare a picturii de pe al III-lea perete. Erau multe lacune de culoare și în zona inferioară, însă aici motivele au fost mai simetrice, de asemenea, erau mai multe informații disponibile. Așa a putut fi completată lacuna de mari întinderi de sub inscripția „SZEKRÉNY HELYE” (trad. „locul dulapului”), aici trebuia integrată doar o suprafață verde monocrom. Mașina a putut fi de asemenea completată cu ajutorul artistului și al proprietarului: György Kemény a refăcut desenul zonelor pierdute, iar Ferenc Kőszeg și-a amintit inscripția de pe placa de înmatriculare: LFS 69 (foto 22).

Mai era discutabilă locația exactă a fitilului, forma exactă a scânteii din capăt, forma norului alb în colțul din stânga și rolul petei verzi de lângă capul lui Marx. Pata verde a fost probabil un alt nor colorat, însă este prea mic

comparativ cu ceilalți. Conform artistului, dungile colorate ale umbrelei din spatele lui Marx au trebuit categoric completate, a trebuit în schimb rezolvată problema integrării motivelor decorative de pe dungi. Pentru asta s-a venit cu mai multe soluții: cu retuș neutru, cu retuș imitativ³⁵, combinarea celor două tipuri de retuș sau reconstrucția totală (foto 23-27).

Fiind vorba despre un artist activ și în prezent, opinia sa a fost decisivă în ceea ce privește retușul. În ciuda faptului că nu-și amintește exact de zonele pierdute, pictate acum aproape 50 de ani, astfel nefiind realizabilă o reconstrucție autentică, artistul György Kemény a dorit totuși ca singura sa pictură murală să rămână pentru posteritate în toată splendoarea sa. În consecință, s-a luat decizia să se realizeze integrarea estetică a lucrării Secco pe baza desenelor de reconstrucție aprobate de artist.

În cazul celor trei situații descrise mai sus, am prezentat intervenții de restaurare unde scopul urmărit era ca lucrările contemporane să revină la starea lor ”originală”. Dar există și cazuri opuse, de exemplu lucrarea intitulată ”América Tropical” a artistului Alfaro Siqueiros, unde angajații instituției Getty au aplicat cea mai mică cantitate de retuș posibil.³⁶ Există, de asemenea, și soluții inovatoare, precum în cazul picturilor estomate ale lui Mark Rothko de la Universitatea Harvard, unde cercetătorii de la Harvard-MIT Health Sciences and Technology au rezolvat problema prin proiectoare și proiecții astfel încât imaginea picturilor să se asemene cât mai mult cu starea lor originală³⁷, însă pentru asta nu a fost necesară aplicarea culorilor pe picturi. Din cauza imprevizibilității materialelor moderne și datorită poziției picturilor de a experimenta, viitorii restauratori vor trebui să se confrunte cu probleme din ce în ce mai complexe.

Mulțumiri

Autorul le mulțumește coordonatorilor, lui Ágota Kovácsné-Göögös și lui István Bóna pentru sfaturi și îndrumări, precum și lui Brigitta-Mária Kürtösi pentru sfaturile profesionale și sprijinul generos. Mulțumiri se datorează și lui Ferenc Kőszeg și lui György Kemény, proprietarului și creatorului picturii Secco, care au ajutat cu sfaturi și au sprijinit cu entuziasm restaurarea picturii murale.

BIBLIOGRAFIE

ALT, Jaroslav J. et al. (2010): The Restoration of the Ceiling Painting on the Vaulted Ceiling on the Intersection of the Nave and the Transept of the Church of the Assumption of Our Lady in Kutná Hora-Sedlec. In: Artefakt: 2010, heritage restoration works in the region of Kutná Hora, catalog de expoziție, pp. 13-20.

³⁵ Brajer 2009.

³⁶ Rainer 2012.

³⁷ Stenger et al. 2016.

- ARSLANOGLU, Julie (2004): Aquazol as Used in Conservation Practice. In: WAAC Newsletter Volume 26 Number, pp. 10-15.
- BEERKENS, Lydia et al. (2012): The Artist Interview, For Conservation and Preservation of Contemporary Art, Guidelines and Practice. Jap Sam Books, Heijningen.
- BRAJER, Isabelle (2005): Dilemmas in the Restoration of Wall Paintings: Conflicts between Ethics, Aesthetics, Functions and Values Illustrated by Examples from Denmark. In: Die Kunst der Restaurierung – Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa. Ed. Schädler-Saub U., ICOMOS, Journals of the German National Committee XXXX, pp. 122-140.
- BRAJER, Isabelle (2015a): To retouch or not to retouch? – Reflections on the aesthetic completion of wall paintings. In: CeROArt [Online], HS | Juin 2015, <http://journals.openedition.org/ceroart/4619> (2018.01.11)
- BRAJER, Isabelle (2015b): Values and the Preservation of Contemporary Outdoor Murals. In: Conservation Issues in Modern and Contemporary Murals. Ed. Sanchez Pons, M. – Shank, W. – Fuster Lopez, L. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.
- BRAJER, Isabelle (2009): The simulative retouching method on wall paintings – striving for Authenticity or Verisimilitude? In: Journées d'étude APROA-BRK, pp. 100-109.
- BRANDI, Cesare (2005): Theory of Restoration. Nardini Editore, Firenze.
- CHIANTORE, Oscar – RAVA, Antonio (2013): Conserving Contemporary Art: Issues, Methods, Materials, and Research. The Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- CORZO, Miguel Angel (1999): Mortality Immortality? The Legacy of 20th-century Art. The Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- de COURLON, Céline – IVES, Simon – DREDGE, Paula (2015): Fields of colour: The conservation of matt, synthetic paintings by Michael Johnson. In: AICCM Bulletin, 36:2, pp. 136-146.
- ENGEL, Nina L. – ZUMBÜHL, Stefan (2015): An Evaluation Of Selected Retouching Media For Acrylic Emulsion Paint. In: Journal of the American Institute for Conservation, 54:4, pp. 224-237.
- von der GOLZ, Michael (2010): Alois Reigl's Denkmalswerte: a decision chart model for modern and contemporary art conservation? In: Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art. Ed. Schädler-Saub, U. – Weyer A. Archetype Publications Ltd, London.
- M. C. HUMMELEN, Ijsbrand – SILLÉ, Dionne (2005) (red.): Modern Art – who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art. Archetype, Amsterdam.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador (2010): The artwork that became a symbol of itself. In: Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art. Ed. Schädler-Saub, U. – Weyer, A. Archetype Publications Ltd, London.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador (2015): Contemporary Theory of Conservation. Routledge, London.
- ORMSBY, Bronwyn A. et al. (2007): Wet Cleaning Acrylic Emulsion Paint Films: An Evaluation of Physical, Chemical, and Optical Changes. In: Modern Paints Uncovered. Ed. J. S. Learner, Th. – Smithen, P. – Krueger, J. W. – Schilling, M.R. Getty Conservation Institute, Los Angeles. pp. 189-200.
- PAVIC, Mirta – MUNIVRANA, Martina (2018): View Though the Meander: A Study of Knifer's Oil Paintings from the 1960s. Poster la conferința Modern Oil Paints, Amsterdam, 23–25 mai 2018.
- RAINER, Leslie (2003): The Conservation of Outdoor Contemporary Murals. In: Conservation. The GCI Newsletter, 18.2.
- RAINER, Leslie (2012): The Return of América Tropical. In: Conservation Perspectives. The GCI Newsletter, 27.2.
- RIEGL, Alois (1998): Művészettörténeti tanulmányok. Editura Balassi, Budapesta.
- SCHÄDLER-SAUB, Ursula (2010): Conservation of modern and contemporary art: what remains of Cesare Brandi's Teoria del restauro? In: Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art. Ed. Schädler-Saub, U. – Weyer A. Archetype Publications Ltd, London.
- SIMS, S. – CROSS, M. – SMITHEEN, P. (2010): Retouching media for acrylic paintings. In: Mixing and Matching: Approaches to Retouching Paintings. Ed. Ellison, R. – Smithen, Patricia –Turnbull, R. Archetype Publications Ltd, London.
- STENGER, J. et al. (2016): Non-invasive colour restoration of Mark Rothko's Harvard murals using light from a digital projector. In: Colour Change in Paintings. Ed. Clarricoates, Rh. – Dowding, H. –Gent, A. Archetype Publications Ltd, London.
- van de WETERING, Ernst (2005): Conservation-restoration ethics and the problem of modern art .In: Modern Art - who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art. Ed. Hummelen. IJ. M. C. – Sillé, D. Archetype, Amsterdam.

Realizat cu sprijinul Ministerului Resurselor Umane din Ungaria, prin Noul Program Național de Excelență, cod: ÚNKP-17-2.



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

Viktória Beatrix Mátyás
Artist restaurator pictură
8900 Zalaegerszeg, str. Mártírok 52.
Tel: +36-30-2236-308
E-mail: matyas.viktoria.rest@gmail.com

LISTA FIGURILOR

Fig. 1. Probe de retuș.

LISTA FOTOGRAFIILOR

- Foto 1.* Imre Bak: Tao (1996), Muzeul Ludwig – Muzeu de Artă Contemporană, înainte de restaurare, zona rupturii marcată în dreapta.
- Foto 2.* Ruptura (fotografie de Ágota Kovácsné-Göggös).
- Foto 3.* Suportul de experimentare chituit.
- Foto 4.* Suportul de experimentare retușat, în lumină difuză.
- Foto 5.* Suportul de experimentare retușat, în lumină incidentă / directă.
- Foto 6.* Ruptura lipită fir cu fir, după chituire pe lucrarea lui Bak Imre (fotografie de Ágota Kovácsné-Göggös).
- Foto 7.* Zona rupturii după integrare cromatică (fotografie de Ágota Kovácsné-Göggös).
- Foto 8.* Attila Szűcs: Teren de joacă noaptea / Játsszótér éjjel (1995), Muzeul Ludwig – Muzeu de Artă Contemporană, înainte de restaurare.
- Foto 9.* Lucrarea înainte de restaurare, detaliu cu craclurile de tehnică (fotografie de Ágota Kovácsné-Göggös).
- Foto 10.* Fisurile marcate cu albastru sunt cele pe care artistul a considerat că merită păstrate, iar cele marcate cu roșu au trebuit retușate.

- Foto 11.* Secco (1971), toți pereții și tavanul expuse în poziție plană, înainte de restaurare.
- Foto 12.* Lacune în perețele al II-lea, în colțul din dreapta sus, figura fotografului.
- Foto 13.* Detaliu de pe fotografia lui György Kenéz.
- Foto 14.* Detaliu din revista Evergreen Review, numărul din august 1970 (no. 81).
- Foto 15.* Reconstrucția digitală a colțului din dreapta sus de pe al II-lea perete.
- Foto 16.* Lacune în perețele al II-lea, colțul din dreapta jos: sub partea vopsită în alb, în banda de culoare albastru deschis și verde se observă două goluri ovale dispuse la 60 cm una de cealaltă.
- Foto 17.* Formele negre pe cele două laturi vopsite în alb.
- Foto 18.* Reconstrucția digitală a colțului din dreapta jos de pe al II-lea perete.
- Foto 19.* Reconstrucția digitală a colțului din dreapta jos de pe al II-lea perete cu tot cu mobilierul.
- Foto 20.* Retuș „neutru” a zonelor respective.
- Foto 21.* Retuș imitativ.
- Foto 22.* Artistul reface detaliile pierdute ale mașinii de pe al III-lea perete (fotografie de Brigitta Mária Kürtösi).
- Foto 23.* Lacune în al III-lea perete.
- Foto 24.* Retuș neutru în zona motivelor la care completarea era dificilă.
- Foto 25.* Retuș imitativ: fundalul și motivele apar estompate.
- Foto 26.* Retuș imitativ: fundalul se integrează la nivel, motivele mai estompat.
- Foto 27.* Reconstrucție totală.

Traducere: Fruzsina Rauca-Bencze

Dare de seamă despre experimentul încercării completării lipsurilor de blană a unor obiecte de artă, deranjante din punct de vedere estetic

Kornélia Pápay

Introducere

Încercarea de a căuta posibilitățile de completare a lipsurilor de blană deranjante din punct de vedere estetic, ce urmează a fi prezentată, a fost inițiată – în perioada studiilor autoarei¹ – de problemele ivite în legătură cu restaurarea² unui obiect de artă din piele păroasă, ajunsă la atelierul de restaurare piele într-o stare de distrugere avansată.

Cojocul, primit ca și problemă practică, ce a parcurs o cale plină de peripeții, a parvenit din materialul unei colecții particulare din Ungaria de Sud-Vest. În planul de restaurare accentul a căzut înainte de toate pe conservare, însă mai târziu, după completările ce urmăreau întărirea statică și restabilirea croielii, au apărut în vizor și posibilitățile completării blănurilor ce influențau în mare măsură aspectul obiectului.

În practica de restaurare, urmărind principiul minimei intervenții, sunt discutabile din punct de vedere etic acele soluții care se bazează doar pe aspecte estetice. Totodată, în anumite cazuri, restaurarea își propune să contribuie la redarea interpretabilității obiectului, iar în acest sens aspectului îi revine un rol important.

Antecedente

Parcurgând rapoarte despre restaurări mai vechi am constatat că numărul prezentărilor referitoare la completarea pieilor păroase este neglijabil. Publicațiile din țară, în care blănurile sunt menționate³, cel mai des tratează posibilitățile curățirii, dezinfectării și conservării, și prea puține exemple întâlnim în ele pentru soluții de completare. În baza datelor găsite completările pe zonele cu lipsă au fost fixate prin lipire ori coasere, și la completare cea mai tipică procedură a fost folosirea firelor de păr provenite de la rasa originală a animalului a cărui blană a constituit obiectul în cauză. Însă procurarea unor tipuri de blană este

dificilă nu numai în zilele noastre, ci era – conform descrierilor – și în anii 1970-80.

Punctul de pornire pentru experiment a fost tehnica prezentată într-un raport⁴ din străinătate. În lucrarea Rebeccăi Simmerour – pe parcursul restaurării unei mănuși făcute de indienii din America de Nord – completarea a constat din lână și peri originali căzuți din obiect, introduși într-o textilă neșesută (poliester) cu ac de lucrat pâsla, pe care apoi a fixat-o pe obiect prin lipire, cu fier de călcat.

Experiment privind producerea unei materii prime potrivite pentru completarea părului

La proiectarea completării s-a formulat necesitatea satisfacerii posibile a următoarelor condiții:

Criteria etice

- Completarea să fie o intervenție minimală.
- Să nu fie distructivă pentru obiectul de artă.
- Să fie reversibilă.
- Să se poată deosebi de materialul original.

Criteria estetice

- Să se integreze în aspectul obiectului (lungimea, ondularea, finețea, culoarea, luminozitatea, starea părului).
- Să slujească interpretabilitatea obiectului.

Criteria de tehnica realizării

- Să se producă fără efecte termice.
- Să se realizeze folosindu-se materii prime naturale.
- Materia primă să se poată procura (la prețuri rezonabile).
- Să corespundă și din punctul de vedere al protecției animalelor.

¹ Universitatea Maghiară de Arte Plastice, Specializarea de restaurare arte aplicate, Specializare restaurator textile-piele, anul IV.

² Restaurarea unui cojoc secuiesc din Bucovina, Șef temă: Márta Kissné Bendefy. Studenții participanți: Hajnalka Nagy, Emese Nausch, Kornélia Pápay, Andrea Perger, Bianka Serfözö.

³ De ex.: Torma 1975. pp. 199-214., Torma 1988. pp. 119-124., Szabolcs 1980. pp. 83-96., Horváth 1978. pp. 75-99.

⁴ A atras atenția asupra sursei: Katalin Perger, angajată la Muzeul de Etnografie: <http://blog.nmai.si.edu/main/2012/04/conservation-challenge-faux-fur.html>.

Pe parcursul căutării posibilităților tehnice ne-au ajutat în muncă cu numeroase soluții atât din domeniul artelor plastice și aplicate cât și arta de hobby provenită din unele zone ale meșteșugurilor tradiționale (în cazul nostru realizarea de păpuși, prelucrarea fetrelui cu ac, dărăcire manuală). Ca bază de date am avut la dispoziție și materialele ale unor site-uri publice de video⁵ și de image hosting.⁶ Am putut să procurăm instrumentele și majoritatea materialelor fibroase prin webshopuri din țară⁷ și pe piețe online.⁸ din străinătate.

Instrumente

- darac manual
- ac de lucrat pâslă
- burete
- placă de sticlă
- pensulă
- fier de călcat părul
- andrea metalică
- foarfecă

Materii prime

Materialele fibroase au fost folosite conform culorii lor naturale, precum și vopsite – cu coloranți vegetali⁹ respectiv coloranți din industria chimică.¹⁰ În afară de culoare, materialele de pe listă au fost astfel alese, ca să poată permite realizarea de variate lungimi, forme¹¹ și modele.¹² La modelele de blănuri create în cadrul experimentului a trebuit să avem în vedere proporția, aspectul și colorația¹³ lânii, a părului de puf, respectiv a părului de acoperire.

Feluri de materiale fibroase utilizate

- fire de origine animală
- păr
 - blană de oaie
 - merinos
 - din Germania de Sud
 - lână de alpaca
 - păr de câine
 - rase la care părul se aranjează
 - rase la care părul se tunde
 - secreție glandulară
 - mătase de tussah

⁵ www.youtube.com.

⁶ www.pinterest.com.

⁷ www.alpaca.hu, www.fonalclub.hu.

⁸ www.etsy.com, www.ebay.com.

⁹ Nalbă, nuci, soc (baiț cu piatră acră/alaun).

¹⁰ Se poate procura după numărul culorii.

¹¹ Drept, arcuit, creț etc.

¹² Proporția firelor de păr de diferite lungimi, culori și structuri.

¹³ De culoare unică (aceeași nuanță), cu trecere treptată într-o altă culoare, în două culori (schimbare bruscă de culoare sau nuanță), în dungi (zone cu culori diferite).

- păr uman
- de origine vegetală
 - fir de miez
 - bumbac
 - fir special
 - bambus.

La alegerea *suporturilor* a fost important să fie testate textile țesute și nețesute de diferite grosimi, precum și hârtii, pentru asigurarea potrivirii armonioase cu pielea originală.

Feluri de suporturi folosite:

- țesătură pânză
 - pânză de in
 - pânză congré
 - pânză molino
- hârtie japoneză
 - subțire
 - groasă
- textile nețesute
 - voal de bumbac
- pâslă
- piele
 - subțire, tăbăcită cu grăsime.

În cazul *adezivilor* a fost un criteriu aplicarea materialelor cu umiditate respectiv elasticitate diferită, folosite în restaurări.

Feluri de adezivi folosiți

- Planatol¹⁴
- Amidon de orez

Tehnici de lucru aplicate

Amestecarea firelor

Realizarea aspectului natural al blănurilor de completare a devenit posibilă prin amestecarea materialelor fibroase colorate în diverse culori, de lungimi și grosimi diferite. Amestecarea firelor s-a realizat cu ajutorul unui instrument folosit în pereche, peria manuală de dărăcit (*foto 1*). Pe tăbliile cu mâner se găsesc sute de dinți realizați din sârmă subțire de oțel, prinse într-o suprafață elastică, cu care se poate face cu ușurință dărăcirea lânii, adică destrămarea, separarea firelor. La dărăcire cele două perii se folosesc paralel, față în față. Firele se aranjează în urma mișcării de du-te-vino a periilor.¹⁵ Dacă perii de diferite culori înaintea dărăcirii constituiau grămezi haotice (*foto 2*), după dărăcire, se aranjau paralel, iar prin amestecarea culorilor produceau un efect mai natural (*foto 3–4*). La re-

¹⁴ Adeziv pe bază de poli(vinil-acetat), în dispersie cu apă.

¹⁵ Magyar Néprajzi Lexikon 2006., Digitális Tankönyvtár, cuvântul-titlu "gyapjútépés" (dărăcitul lânii).

alizarea completărilor de păr vălurile astfel produse (foto 5) puteau fi suprapuse și apoi fixate pe suport.

Amestecare, fixare

Fixarea vălurilor de fire s-a produs printr-un procedeu uscat, cu o metodă mecanică. Pentru amestecare a trebuit ca straturile de păr depuse rând pe rând pe stratul de suport¹⁶ amplasat pe baza de pâslă, să fie înțepate des în direcție perpendiculară pe suprafață, cu acul¹⁷ de produs pâslă (foto 6). În cazul tehnicii de realizat pâsla cu acul – spre deosebire de tehnica umedă – îndesarea nu se datorează stratului exterior solzos al firelor de păr¹⁸ ci aplicării acelor dințate special. Esența procesului e tragerea fasciculelor de fire prin straturi, respectiv introducerea lor în interiorul straturilor. Calitatea materialului realizat depinde și de numărul prinderilor cu acul.

Rezultate și experiențe obținute cu ocazia experimentului

Materiale fibroase

În privința materialelor fibroase folosite s-a putut constata, că toate materiile prime testate se pot folosi foarte bine la amestecarea culorilor, însă prinderile cu acul au devenit durabile doar dacă eșantionul conținea și lână. La fixarea firelor vegetale fine, pentru prinderea bazelor acestora, a fost suficient și un strat subțire de lână (foto 7-8). Producerea blănurilor lucioase cu păr scurt părea sarcina cea mai grea, dar pentru realizarea materiei prime apte pentru completarea blănurilor cu suprafață mai tocită ce apar pe obiecte de artă s-a găsit o soluție care pare reușită (foto 9), pentru care a fost nevoie și de folosirea unor fire acoperitoare mai lucioase, mai groase, cum au fost firele de păr de câine testate (foto 10). Introducerea și fixarea lor s-a produs tot cu ajutorul lânii. În prezentul experiment, părul uman nu s-a ridicat la nivelul așteptărilor deoarece nici chiar firele relativ puternice nu dispuneau de rigiditatea și maleabilitatea asemănătoare celorlalte materiale fibroase.

Suporturi

Cea mai bună fixare s-a putut constata la folosirea pâslei (foto 11), și cel mai mult au slăbit, ca urmare a înțepăturilor suferite în timpul utilizării, suporturile de hârtie japoneză (foto 12). În cazul textilelor țesute, materialele cu țesătură mai deasă, mai moi au produs rezultate mai bune, deși tragerile de fire produse de împunsături au influențat puternic aspectul verso-ului. La folosirea pânzei congră, contopirea dintre suport și materialul fibros se putea con-

sidera defectuoasă, deoarece în caz de mișcare cele două straturi se separau cu ușurință (foto 13). Însă deoarece partea pâslită a ținut împreună firele, în mod stabil, a apărut și posibilitatea realizării unui material complementar aproape fără suport, caz în care firele de păr au fost fixate doar într-o textură pâslită rar (foto 14).

Pentru realizarea completărilor de păr în zone separate, izolate, experimentul s-a extins și asupra formării diferitelor șuvițe. Bazele eșantioanelor din lână de oaie și de alpaca au fost făcute cu împâslire cu acul. Șuvițele lungi s-au dovedit ușor de format prin pâslire, tundere, încrețire¹⁹ (foto 15).

Adezivi

Au fost făcute încercări și pentru fixarea cu adeziv a straturilor de vâl de fire. Vălul, așezat pe placă de sticlă, cu marginea îmbibată abundant cu adeziv, se îndepărtează de pe sticlă, după uscare; din materialul de bază obținut se pot tăia șuvițe mai mici-mari (foto 16) și lipi pe suport. Dintre cele două materiale testate, Planatol a dat rezultate mai bune, elastice, mai ușor maleabile decât eșantioanele lipite cu amidon de orez. Se poate justifica și testarea altor adezivi, pentru rezultate mai bune.

Concluzii

Deși completarea blănurilor nu e o practică cotidiană în restaurarea pielii, totuși pot apărea situații în care o completare bazată pe considerente estetice este binevenită. Experimentul ce urmărește completarea lipsei deranjante a părului reprezintă rezultatele oferite doar de o singură încercare legată de această temă.

Metodele prezentate în afara completării lucrărilor de artă pot fi aplicate și în cazul unor reconstrucții de obiecte, prin faptul că materiile prime necesare sunt procurabile în comerț în sortiment bogat, pot fi ușor maleabile, și astfel blănurile necesare pot fi realizate ușor și ieftin.

Mulțumiri

Autoarea mulțumește doamnei Márta Kissné Bendefy pentru sprijinul permanent și pentru stăruința privind experimentul.

Fotografiile au fost realizate de către autoare.

BIBLIOGRAFIE

BERNÁTH Andrea: Egy pár eszkmó gyermekcsizma restaurálása. In: ISIS Erdélyi Magyar Restaurátor Füzetek 6. Szerk. Kovács Petronella, Haáz Rezső Alapítvány, Székelyudvarhely, 2007. pp. 53-62.

¹⁹ Forma șuviței înfășurate pe o andrea metalică poate fi fixată cu fier de călcat păr.

¹⁶ Burete de menaj.

¹⁷ Se găsesc în comerț de diferite dimensiuni.

¹⁸ În cazul lânii, prin procedeu cu ac în mediu umed, alcalin, putem mări și mai mult densitatea cu împâslirea solzilor de pe firele de păr. Această soluție o putem aplica dacă avem posibilitatea de a aplica clătire cu apă pe completarea de păr realizată.

- HOCHBERG, Bette: Handspindles. USA, Revised edition, 1980.
- HORVÁTH Mária (1978): Jászági hímzett suba restaurálása. In: Múzeumi Műtárgyvédelem 5. Szerk. Levárdy Ferenc, Múzeumi Restaurátor és Módszertani Központ, Budapest, pp. 75-99.
- KEMENDI Ágnes: Festés növényekkel – Fonalak, textíliák. Cser Könyvkiadó és Kereskedelmi Kft., Budapest, 2017.
- KISSNÉ BENDEFY Márta: Bőr anyagtan restaurátoroknak. Központi Múzeumi Igazgatóság, Budapest, 1990.
- KISSNÉ BENDEFY Márta – B. PERJÉS Judit – TORMA László: Bőr anyagtan és konzerválás. Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, 1990.
- OROSZ Katalin: Néprajzi bőrtárgyak kiállítása, tárolása, konzerválása. In: ISIS Erdélyi Magyar Restaurátor Füzetek 1. Szerk. Kovács Petronella, Haáz Rezső Alapítvány, Székelyudvarhely, 2001.
- TORMA László (1975): Szőrmésbőrök tisztítása és konzerválása. In: Múzeumi Műtárgyvédelem 2. Szerk. Szabó Zoltán, Múzeumi Restaurátor és Módszertani Központ, Budapest, pp. 199-214.
- TORMA László (1988): Bőr- és prémrestaurálás a budapesti Néprajzi Múzeumban. In: Múzeumi Műtárgyvédelem 19. Szerk. Sárközi Gabriella és Schaffler Mária, Múzeumi Restaurátor és Módszertani Központ, Budapest, pp. 119-124.
- TÓTH Mária: A magyar emlősfauna szőrtani kézikönyve. Magyar Természettudományi Múzeum, Budapest, 2015.
- SZABOLCS Péterné (1980): Berzencei hímzett ködmön restaurálása. In: Múzeumi Műtárgyvédelem 8. Szerk. Járó Márta és Dr. Párdányi Miklósné, Múzeumi Restaurátor és Módszertani Központ, Budapest, pp. 83-96.
- KITE, Marion: Furs and furriery: history, techniques and conservation. In: Conservation of leather and related materials. Ed. Kite, M. – Thomson, R., Elsevier Ltd. Oxford, 2006. pp.141-169.
- SUMMEROUR, Rebecca: Conservator's Challenge: Faux-Fur Trim for Athabaskan Mittens. <http://blog.nmai.si.edu/main/2012/04/conservation-challenge-faux-fur.html>

Kornélia Pápay
 Artist-restaurator textile și piele
 Janus Pannonius Múzeum
 7621 Pécs, Felsőmalom u. 9.
 Tel.: +36-70-207-2610
 E-mail: papay.kornelia@jpm.hu

LISTA FOTOGRAFIILOR

- Foto 1.* Perie manuală de dărăcit.
Foto 2. Amestecarea firelor – înainte de dărăcit.
Foto 3. Amestecarea firelor – după prima dărăcire.
Foto 4. Amestecarea firelor – după a doua dărăcire.
Foto 5. Văluri de fire de diferite culori, create prin dărăcire.
Foto 6. Realizarea pâslei cu acul.
Foto 7. Fixarea materialului fibros vegetal (alb) prin strat de lână (ocru).
Foto 8. Stratul de lână (ocru) care fixează la rădăcina firele fine (albe) de bambus.
Foto 9. Completarea blănurilor cu suprafața tocită.
Foto 10. Introducerea șuvițelor de păr acoperitor în vâl.
Foto 11. Fire introduse în suport de pâslă.
Foto 12. Verso-ul firelor de păr introduse în suport de hârtie japoneză.
Foto 13. Stratul împâslit desfăcut de pe suportul de pânză congré.
Foto 14. Completare realizată fără suport.
Foto 15. Formarea șuvițelor.
Foto 16. Șuvițe lipite.
Foto 17. Strat de voal fixat de suport prin lipire.

Traducere: Ferenc Csörtán

Abstracts

Zsuzsanna Tóth

Bookbindings of Corvinas in the collection of the National Széchényi Library

The study is presenting the results of the investigation on the binding and decoration techniques used for the Corvinas from the collection of the National Széchényi Library (Budapest, Hungary). The main aim of the survey was data collection because a systematic and detailed survey about binding structures has never been conducted before. The most well-known samples are the leather bound Corvinas which represent a unique chapter in the history of bindings. Decorated with gilding applications and blind tooling, they were made in Buda by Italians or masters who studied in Italy. The velvet bindings with painted and gilded edges also prepared in Buda and found with the Corvinas, and codices and codex fragments that had lost their original bindings were included in the scope of the survey. The current condition of the rebound and repaired bindings was also recorded with indication on the traces of the original bindings.

The comparison of the codex-bindings shows that multiple differences and variations can be found among the seemingly identical leather and velvet bindings. This might refer to workshops of several professionals or the exploration of a new binding type just taking shape.

Zsuzsanna Tóth

Wood and furniture conservator artist MA
Paper and book conservator

Translated by: Eszter Tóth

Boglárka Lengyel

A young girl with headdress from the Turkish occupation. The reconstruction of the headdress from Gödöllő

The highly damaged headdress found in 1967 during an archaeological fieldwork in Gödöllő (Hungary) was conserved immediately after the excavation, but nowadays further conservation work was required. Since the exhibition of the object had raised several problems, a replica was made using the same materials as seen on the original and on analogue pieces. Wherever the original manufacture technology was known or could be recognized, the same producing methods were adopted. The metal threads for the reconstruction were made by hand from metal, the inner thread was made of linen, and the beads were creat-

ed from glass and minerals. The replica is put on display in the City Museum of Gödöllő and shows the headdress as it was most likely worn in its age.

Boglárka Lengyel

Metal and goldsmiths conservator artist MA
Conservator of archaeological metal objects

Translated by: the author

György Németh

Cabinets of Sámuel Bíró of Homoródszentmárton and Klára Daniel of Vargyas. Two cabinets with unusual structure from the first decade of the 18th century

The study reviews the most important results and the history of 20 years of research on a unique furniture type known only from two subsisting pieces. One of them belongs to the Museum of Applied Arts, Budapest. The other originally was part of the collection of Székely National Museum in Sepsiszentgyörgy. In the course of World War II this collection was transported to Zalaegerszeg and it was destroyed during an air raid. Only bands, embossings and handles of the cabinet were preserved.

Considering the historical circumstances – the cabinets were made in 1705 and 1709, during Rákóczi's insurrection (1703–11) – it was a miracle that the financial situation of Sámuel Bíró of Homoródszentmárton and Klára Daniel of Vargyas allowed the creation of these two particular pieces of furniture in Transylvania struck by war, epidemics and hunger. According to their construction and functions, these two cabinets can be considered as unparalleled phenomena in the history of European furniture industry.

The Hungarian piece preserved in the Furniture Collection of the Museum of Applied Arts had been restored in 1994-95 by the author, but the existence of this type of furniture remained questionable until the photos of the analogue székely piece emerged.

These two cabinets could have an influence on the history of furniture, as they represent a group with moving structural elements, which – in our opinion – could be considered, as an evolutionary station of the convertible, multifunctional pieces of furniture taking shape in the middle of the 18th century in Europe.

We must also emphasize that the investigation should continue, however this research is beyond the competence

of a conservator and requires cooperation with specialists of different fields of expertise.

György Németh

Wood and furniture conservator artist MA

Translated by: Eszter Tóth

Anikó Moór

Two pairs of women's silk shoes with embroidery from the 18th century

In 2018 the conservation task of two pairs of baroque women's shoes – a pink and a blue one – from the Textile and Costume Collection of the Museum of Applied Arts was accomplished as a project for MA degree in Specialization of Textile and Leather Conservation at the Hungarian University of Fine Arts Department of Conservation.

The two pairs of footwear – similar in form but slightly different in construction and shaping – were created in the beginning of the 18th century according to the French fashion at the time.

The forms were modelled on symmetrical lasts with no difference within the right and the left piece. The shoes have high, curved, Louis-heels and pointy toes. Their outsoles are strongly roughened in all directions, only the centre points of the soles touched the ground.

The examination of fibres showed that the fabrics used for coverings, ribbons and ornaments on both pairs are made of silk. The sewing threads for the assembly and the lining fabric of the blue pairs of footwear were made of linen. The vamps and the upper parts are richly decorated with high purity silver threads. Paper was used for padding the metal thread embroidery. Silk embroidery also enriches the vamps of the blue shoes.

Goatskin was used as lining for the blue shoes and sheepskin for the pink ones; both were tawed with aluminium salts. The brown, thick leather soles in both cases are probably cowhide, tanned with plant substances. The upper part of the blue footwear is stuffed by interlining made of linen. The pink pair was affixed to the leather lining with a thick layer of adhesive that simultaneously acted as a stiffener. Upper edges of both pairs are trimmed with ribbon.

The shoes became statically weak and misshapen, the fabrics were contaminated, broken and fragmented, the metal threads got corroded. The blue shoes had suffered moth damage. Their interlining became stretched and had gaps in some places with occasional shrinking. The sewing was seceded in several places, the silk coverings of the heels were torn. The adhesive layer beneath the pink shoes' fabric covering grew old and this caused gaps in the fabrics. The metal threads of embroidery were dangled and unravelled.

The static reinforcement and the aesthetical improvement of the object were the main goals of the conserva-

tion. The remains of moth larvae could be eliminated by dry cleaning. Cleaning of both pairs of shoes was performed by vacuuming, during the process the surface was protected with flexible plastic mesh. The cleansing of the lining leathers was carried out with the aid of Latex sponge. The metal thread embroidery was wiped using a 1:1 mixture of ethanol and distilled water. Wet cleaning was not feasible because leathers tawed with aluminium salts are sensitive to water, and cleaning multiple layers together is susceptible to staining. Wet cleaning could cause the swelling and stickiness of adhesives as well.

In order to reshape the deformations, the shoes were softened in humidity chamber and also with localized humidification using Sympatex semi-permeable membrane. The softened parts were stuffed with Ethafoam moulds. Entomological pins also stabilized the right forms until drying. For supplementing and supporting the lining leather, white goatskin was glued on it with rice starch.

To prevent further damage securing the torn fabrics was necessary. To support the torn parts and replace the missing fabric, the same silk fabric was used. The covering fabric of the pink shoes was stuck into the adhesive layer, so it was required to swell the starch with Nanorestore Gel® Hydrogel. To colour the supplement fabrics matching to the original ones Lanaset dyes were used. By means of the conservation of the stitching, the backing pieces were sewn back considering the direction of the grain. Adhesive had to be used on the lower edge of the pink shoes. The fragments of edging were supported and conserved on their original locations, and they were completed at the upper edges of the shoes. The conservation was done without disassembling the artefacts adhering to the principle of minimum intervention.

Anikó Moór

Textile and leather conservator artist MA

Translated by: Eszter Tóth

Andrea Várfalvi – Csabáné Szabó – Melinda Sikéné Kovács

Conservation of a male garment from the Church of the Exaltation of the Holy Cross in Visonta

In 2013, during the renovation of the Church of the Exaltation of the Holy Cross in Visonta (Hungary), a coffin had been revealed, in which a man was laying and wearing a hat, a wig, a dolman, a pair of trousers and boots. The first conservation was carried out in István Dobó Castle Museum, Eger and went on in the National Centre for Conservation and Conservation Training of the Hungarian National Museum, Budapest. The goals of the work were preventing further damage to the garment from and making the well-preserved hat and dolman displayable.

The parts of the garment were treated with different methods depending on their conditions. After the cleaning

of the soiled and misshapen hat made of felt, the deformation could be reshaped with local humidification and with a brush and bone knife. The wet and smoothed brim was dried between blotting papers, fixed with polystyrene foam, marble weights and various clips. The completion of the splits and gaps were executed by sewing in the edges using felt and silk yarns. The cords securing the brim could be withdrawn into their holes by silk yarns looped at their ends. The missing cords fixing the brim were supplemented with coloured silk yarns. The different colour of the textile showed the original location of the trimming.

The colour of the presumably green dolman made of wool cloth had changed to stained brown, green, yellow and ecru, its surface was mantled with soil, remains of coffin, and the carcasses of biological organisms. The remains and bones of the deceased were found in the garment. The coat was cleaned mechanically with brushes, bone folder and polyethylene cards. It was necessary to turn the object upside down for cleaning the back, which was carried out between polystyrene slabs stuffed with tissue paper. Due to the corrosion of the buttons, the dolman could not be opened, and partial dismantling was necessary for the cleaning. The washing was executed by immersing the object into soft water containing ethanol and non-ionic detergent. The reshaping of the deformed pieces was possible by fixing with entomological pins taking the direction of the grain into consideration. The metal buttons were treated mechanically by using lance, copper brush and a micro-vacuum cleaner. The parts of the dolman were mounted on thin cotton fabric; the missing parts were replaced with pieces of wool cloth coloured to the appropriate hue. The conservation of the sewing was performed with running and couching stitches using coloured silk threads.

The colour of trousers made of wool cloth was green at the time of the excavation, but later it changed into brown. Its mechanical cleaning was followed by wet treatments with soft water. Before washing, the fragments had to be fixed and they were sewn between two layers of plastic net stretched on wooden frames to prevent the displacement. Entomological pins helped to reshape the deformations. Acid-free cardboard covered with cotton fabric served as support for the remains with properly sized hollows formed in the cardboard. This support can also ensure the safe storage, transportation and display for the future.

The cleaning was again executed mechanically, after disinfecting the fragments of the boots and the leather lining of the dolman with a 70% solution of isopropyl-alcohol. Before the wet treatment, the pieces were sewn between fine tulle to provide a support while moving the pieces.

Before the cleaning of the leathers with non-ionic detergent dissolved in water and with methylcellulose, controlled humidification was needed in order to avoid the rapid swelling of the outer layers. The weakened pieces

were rinsed by spraying on a sloping glass plate. After parching, the fragments of leather were immersed into a conservation bath for a week. Preventol CMK added to water blocked the sedimentation of microorganisms during the soaking. The slow drying was possible between tissue papers with slight weighting.

A pattern drawn based on the fragments of the trousers and the boots enables to make reconstructions later.

Boxes of appropriate size were made from polystyrene foam with fixing elements for the transportation the artefacts.

The hat and the dolman were displayed for 6 months in István Dobó Castle Museum, Eger in the exhibition *Hatvan Hatás – a Dobó István Vármúzeum 60 éve (Sixty Impressions – Sixty Years of István Dobó Castle Museum)*. To achieve a professional display a male mannequin head covered with cotton fabric was prepared for the hat, and a child dummy was installed for the dolman in the climatized showcase.

Andrea Várfalvi

Textil and leather conservator artist MA

Csabáné Szabó

Preservation assistant

Melinda Sikéné Kovács

Silicate conservator artist MA

Translated by: Eszter Tóth

Dóra Danielisz

„Made of wood and covered with shingle ...”

Wooden structures of the Calvinist church architecture of Háromszék once and now.

The judgement of buildings and objects is constantly changing. The rediscovery of unrecognized, ‘worthless’ relics may enrich our image of earlier ages or even throw new light upon it. This idea was the foundation of the research that formed the basis of the current study.

The survey, which was made between 2015 and 2018, included the assessment and documentation of the churches of the former Háromszék County. This area comprised the churches of the Calvinist Dioceses of Sepsi, Kézdi, Orbai and Erdővidék. Through a better understanding of the buildings, the knowledge of the Reformed church architecture of Transylvania was improved with new scientific and practical aspects. The first results of the research pointed out that the wooden equipment and the building structures deserve special attention. They are often the least investigated and understood parts of the buildings, yet they still fill everybody with the greatest admiration. In this study the interior design elements of the churches (equipment, gallery), the structures of the covering (wooden ceilings and vaulting), the more exten-

sive building structures (roof structures and belfry) and a few examples of wooden churches known just from the archives are also presented.

*The title refers to a publication of János Herepi and Attila T. Szabó, which is a most comprehensive catalogue of wooden building structures of Székely Land. The quote is from the description of the belfry in Kálnok. Herepei – Szabó T. 1939. p. 7.

Dóra Danielisz
Architect, PhD student

Translated by: the author

András Emődi
Turret Clocks of Locksmith János Tébi
from Nagyvárad/Oradea
(Thoughts About the Possible Fates
of Old Clock Mechanisms)

The work of János Tébi (1771-1851) represents a remarkable chapter of the history of clock making in Nagyvárad/Oradea. His clocks were made with classical locksmithing techniques, the constructions are weight driven striking clocks with anchor escapement and pendulum rating. The main area of his activity was primarily in the historical Bihar County, but turret clocks of him were also made for the reformed parishes of the neighbouring territories.

Two decommissioned turret clocks of locksmith Tébi were recently removed at the request of the owner parishes. After cleaning and conservation they were exhibited as permanent display items. Concerning the clocks of Hegyközcsetár (made in 1817) and Nagyvárad-Újváros (made in 1844) the study is presenting a few ethical and technical questions related to the conservation and placement of these kinds of artefacts.

The main aim of the treatise is to draw attention to these artworks, because there are no appropriate regulations that could give any legal protection or monumental heritage status for the turret clock, which is not even qualified as a piece of equipment for the church. A number of unique and hand-made clocks were changed for modern, more precise, factory produced pieces. The records of the old structures were preserved by archival sources at most. Besides the ignorance and the lack of circumspection, illegal art trade may contribute to the destruction and disappearance of our technical heritage as well.

The two cases presented here could show us, that even a minor financial investment could be enough for ethical cleaning, conservation and adequate placement of these devices. The clock of Nagyvárad-Újváros had to be disassembled before moving it down from the turret. The cleaning of its parts was executed by mechanical methods only, using wire brushes in different grades and scrapers. To passivate the iron surfaces, a 15% solution of tannin in ethanol/dis-

tilled water was applied. The brass elements were cleaned with household vinegar, the wooden cylinders were treated by linseed oil. After assembling, the artwork was placed on a wooden stand, so the pendulum and the stone weights could be displayed together with the superstructure.

With a pulley system, the clock of Hegyközcsetár could be successfully dismantled without disassembly. Mechanical cleaning was not implemented, the cleaning was performed with high-concentration industrial degreaser to soften the hard and stubborn crust, and the object was washed with high-pressure water. The cleaning process revealed the signs of the base minium painting on the wrought-iron surfaces, and we have decided to preserve these signs of an earlier intervention.

András Emődi
Archivist
Conservation assistant

Translated by: Eszter Tóth

Brigitta Mária Kürtösi
Artwork Reconstructions
Executed in Mosaic Techniques

It is not so rare that the scale of degradation of an artwork is so serious concerning its own era that it is not able to serve its original purpose anymore because of technical or other environmental circumstances. These artworks became practically non-conservable, or simply a much more long-standing solution was chosen when they have decided to create replicas in mosaic techniques. Not only the architectural scaled murals, but metal reliefs, altarpieces and paintings are also affected.

In which cases and how strictly fits the setting manner and the preparation technique with the characteristics of the original artwork?

How shall we look at these pieces? Without the knowledge of their real history we only can have false visual information, although they are - no doubt- brilliant works.

The ancient mosaics were basically to decorate the floors, the walls and vault of buildings, but sparse mobile artworks, as for example the mosaic icons, are also known. The golden age of the mural mosaics was the Byzantine period when the mosaic making showed the essence of the quality, the real nature of the technique and the perfect know-how of the use of materials. These characteristic marks disappeared later, or their goals were significantly modified.

The goals of making replicas and the raw materials used were also various. The existence of the copy can serve the better understanding, the preservation of the continuity, or the accent of significance, but it can have a protective role as well. Sometimes originality is not equivalent with conserving the material but preserving the intellectual content or conception.

The main three conditions of a copy are the Causality, the Similarity and the Difference and not only the visible similarities are important, but the context, where the original artwork was born. The case of the mosaic replicas is a kind of substitution the replica represents at the original spot. The main criteria of the authenticity are the formal constraints, but the degree of them can change from work to work.

On the turn of the 19-20th centuries the indirect techniques are in blossom. The mosaics were created in studio, and in lots of cases the designer of the composition and the mosaicist, the person of the execution, is different. This division foresees that the mosaic is a transpose, and its quality, similarity and gestures depend on the sensitivity and interpreting skills of the mosaicist. We know artists who were not the fan of the contemporary mosaic art because it meant losing the personality.

The lunetta mosaics of the Mausoleum of Ferenc Deák in the National Cemetery in Budapest were made by Miksa Róth's workshop just a few years later when the originally executed frescos of Bertalan Székely became irreversibly damaged. Those damages derive directly from the technology and the environment. The Róth-workshop could work by using Székely's original cartons and following them strictly – quasi line-by-line – during the execution of the mosaic version. Székely could keep in track the working process.

They made a reconstruction by mosaic technique in the case of the replacement of a lead high relief in Pannonhalma, which decorated the facade of the tower of the Benedictine Monastery. The original artwork of Nicolas Schroth was partially demolished, it became dangerous for life after a heavy storm, and they decided to change it for a glass mosaic with the same subject and similar composition.

Interesting is the case of the altarpieces and vault decorations of the Saint Peter's Basilica in Rome, where until now more than 10000 sqm mosaic were created to exchange the painted artworks with a much more permanent medium. The Vatican Mosaic Studio was founded in the 16th century and the institution linked with the name of Pope Gregory XIII. The work was started by Venetian craftsmen who could involve the Roman artists in the technique. In the beginning of the 17th century, Alessio Mattioli has developed his opaque glass pastes in a wide range of colours. The goal of their work was a kind of „trompe l'oeil”, to create the painting from tiny mosaic tesserae and to reach an appearance as close as possible to the original brushwork. The studio has preserved its dual purpose still today caring for the mosaics and creating new works as well.

Dr. Brigitta Mária Kürtösi
Painting conservator artist DLA

Translated by: the author

Éva Puskás – László Sulyok **Presentation of the Ascension Cathedral in Satu Mare and the Church Art Collection**

The cathedral got its present form in the thirties of the 19th century as a result of several transformations. Its base is a little parish church with one tower, which was built between 1786-1798 after the Church of Our Lady in the castle get ruined. The rebuilding was done in three stages, it was started in the episcopate of baron István Fischer (1804-1807), went on in the era of bishop Péter Klobusitzki (1808-1821), and it was finished under the period of the episcopate of János Hám (1830-1837). The design of the interior has also changed steadily over the past centuries. According to the demands of the period, the furnishing of the church was expanded, sometimes renewed or replaced. The paintings of the side altars have been restored between 2015-2017 by the authors in the atelier of the Roman Catholic Diocese of Satu Mare. Beside the documentation of the conservation works, the restorers wanted to get more information on the creation of the paintings, the painters of the pictures, and the building itself. The current study, expanded with new data from Diocesan Archives, is presenting the history of the cathedral church, its altars, paintings, furnishing and the related conservation works, and includes the Gyula Meszlényi Church Art Collection housed in the cathedral.

Éva Puskás
Painting conservator

László Sulyok
Collection manager

Translated by: Eszter Tóth

Viktória Beatrix Mátyás **Aesthetic completion of contemporary paintings, theoretical and practical problems**

The aesthetic completion of contemporary paintings is often challenging, because the traditional retouching methods are not suitable for these artworks. For example, the use of distinguishable retouching (like *tratteggio*, *poin-tillism*, tonal adjustment) in these paintings would mean that the restoration ignores the artist's intention. Since the American Expressionism, the quality of the paintings' surface is a tool in the artist's hand, the unity or the alteration of the colour, the shine or matte effects are essential for the painters' intention. In most cases, there is no varnish on these paintings, and they cannot be varnished, so the materials must be chosen carefully. Problems may also occur due to improper use of the materials or the composition of the paint. The artists no longer mix the paint from oil and pigment, but the behaviour of the tubular, ready-to-use paints are unpredictable in the long run.

The paper presents three examples of particular problems with contemporary artworks. In connection with the conservation work of Imre Bak's painting, *Tao*, various water-soluble retouching materials were tested for acrylic paintings. In the case of Attila Szűcs's artwork, the focus was on the artist's intention. During the restoration of György Kemény's mural, *Secco*, the restorers consulted several times with the artist, who also took part in the aesthetic supplement.

The study is based on the MA thesis of the author made in the Hungarian Academy of Fine Arts (supervisor: István Bóna DLA), and on the survey prepared within a confine of the New National Excellence Program – code: ÚNKP-17-2 (supervisor: Ágota Gögös Kovácsné).

Viktória Beatrix Mátyás
Painting conservator artist MA

Translated by: the author

Kornélia Pápay **Experiences to replace aesthetically unpleasant lack of fur on artworks**

The main aim of the experiment was to provide a solution for supplementing the aesthetically unpleasant lack of fur on artefacts, which problem emerged during the restoration of a heavily shattered work of art made of furry leather from a private art collection. Although the replacement of the fur is not an everyday practice in leather conservation, there are certain cases in which refilling due to aesthetic reasons is inevitable.

There are only a few published examples of possible solutions for supplementing of fur beyond cleaning, disinfecting and preserving. According to collected cases, materials from the same species used on pieces of art were fixed by gluing or sewing.

Since the availability of certain furs is limited by both financial and technical reasons, other methods are investigated and presented in this study, which might be suitable as a replacement the original furry leather.

Experiments were made to fix various fibrous materials on multiple substrates. The natural appearance of complementary furs has been achieved by combining different fibres in colours, lengths and thicknesses. Blending of fibres was done by manual carding brushes, a pair of tools was used in wool processing. The final appearance of the fur is achieved by layering different complementary veils formed by carding. Fastening to the substrate is accomplished by needle-felt technique and gluing, but attempts were made to fix the fibres without a substrate and adhesive.

The presented methods can be used not only for supplementing but for reconstruction as well. The furs can be prepared quickly with low cost levels because the re-

quired materials are available in a wide variety and they can be shaped in an easy way.

The experiment, which aim was to provide a solution for the supplement of the aesthetically unpleasant/disturbing lack of fur on works of art, was initiated by the problems that emerged during the restoration of a heavily shattered work of art made of furry leather originating from a South-Transdanubian private art collection. Although the replacement of fur is not an everyday practice in leather restoration, there are certain cases in which work art supplement due to aesthetic reasons is inevitable.

In national publications, there are a few examples of possible solutions for the supplement of the fur beyond cleaning, disinfecting and preserving. According to the data collected, supplement materials from the same species used on works of art were fixed by gluing or sewing.

Because the availability factor of certain furs is limited by both financial and technical reasons, possible substitutional solutions of the original furry leather were examined in this study.

The fixation of different fibers on various platforms/carriers was tested during the experiment. The natural appearance of the expanding furs has become available by the combination of furs in various length and thickness, died into different colours, and other fibers. Fiber mixture was done by the help of a so-called hand carder which is used in pair during wool processing. Final appearance of the fur was determined by the stratification of carded veils of diverse composition. Fixation on the platform/carrier was made by needle felting and gluing, and in the end, there was also a successful attempt to remove the carrier and the adhesive.

During the test, an attempt was made to fix various fibrous materials on multiple substrates. The natural appearance of complementary furs has been achieved by blending different colors of different lengths and thicknesses of fibers. The fiber blending was done using a pair of tools used in wool processing, the so-called manual carding brushes. The final appearance of the fur was determined by the layering of the variously formed sheets formed by carding. Attachment to the substrate was accomplished by needle-felt technique and gluing, and finally an attempt was made to remove the substrate and the adhesive.

The reviewed methods can be used not just for work art supplement but for object reconstruction as well, because the necessary furs can be made rather quickly and cheaply due to the wide range availability of the required primary materials, and their easily shapable characteristic.

Kornélia Pápay
Textile and leather conservator artist MA

Translated by: the author

Erdélyi Magyar Restaurátorok XIX. Továbbképző Konferenciája

2018 Székelyudvarhely



A résztvevők címlistája

András Tihamér (fémrestaurátor)
Muzeul Județean Mureș
540328 Tg. Mureș, str. Mărăști nr. 8/A
Telefon: +40 265-225-634
E-mail: andrastihamer@yahoo.com

András Zsombor – Adorján
E-mail: ms77bug@yahoo.com

Barsi Tibor (fémrestaurátor)
Városi Múzeum, Zenta
24400 Zenta, Posta u. 18.
Mobil: +381-6386-60-80
E-mail: barsi.tibor@freemail.hu

Barta Balázs (fém-ötvös restaurátorművész)
3300 Eger, Balassi utca 26.
Telefon: +36-30-509-0227
E-mail: batabalazs1990@gmail.com

Benedek Éva (papírestaurátor művész)
530110 Miercurea Ciuc, str. Cetății nr. 2
Telefon: +40-266-311-727
E-mail: papirrest@gmail.com

Dr. Bernád Rita-Magdolna (levéltáros)
Gyulafehérvári Római Katolikus Érsekség
Gyulafehérvár, Mihai Viteazul nr. 21
Telefon: +40-744-182-273
E-mail: rhytus@yahoo.com

Dr. Bogdan Ungurean (egyetemi docens)
Facultatea de Arte Vizuale și Design George Enescu, Iași
Telefon: +40-745-208-537
E-mail: bogung109@yahoo.com

Bóna István DLA, habil (festőrestaurátor művész)
Magyar Képzőművészeti Egyetem
1062 Budapest, Andrásy út 69-71.
Telefon: +36-30-938-7910
E-mail: bonaistvanmeister@gmail.com

Dr. Cornelia Bordaşiu (egyetemi tanár)
Facultatea de Arte Vizuale și Design Iași
Iași, str. Sărărie, nr. 189
Telefon: +40-745-319-653
E-mail: corneliabordasiu@yahoo.com

Danielisz Dóra (építész, PhD hallgató)
Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem, Budapest
1027 Budapest Szász Károly utca 6.
Telefon: +36-30-546-7743
E-mail: danieliszdora@gmail.com

Domokos Levente (festett fa restaurátor)
Telefon: +40-744-234-516
E-mail: domokos.levente@gmail.com

Dumitrescu Raluca
Muzeul Judeţean Mureş
540328 Tg. Mureş, str. Mărăşti nr. 8/A
Telefon: +40-745-855-210
E-mail: dumiralul@yahoo.com

Ferencz Eszter (szilikátrestaurátor művész)
Savaria Múzeum, Szombathely
9700 Szombathely, Kisfaludy Sándor u. 9.
Telefon: +36-30-583-8353
E-mail: frencze88@gmail.com

Hegedús Enikő
Gyulafehérvári Római Katolikus Érsekség
530210 Miercurea Ciuc, str. Gál Sándor 2-4, ap.24
Telefon: +40-748-758-488
E-mail: eniko.hegedus@romkat.ro

Nemes Erika Tímea (festőrestaurátor művész)
SC. Imago SRL.
Tg. Mures, Bulevard 1848. 26/44
Telefon: +40-723-007-106
E-mail: erikafeketics@yahoo.com

Geréb Ibolya (technikus)
535600 Odorheiu Secuiesc, str. Kossuth nr. 29
Telefon: +40-266-218-375

Hallai Laura (festőrestaurátor művész)
6041 Kerekegyháza, Szilágyi u. 4
Telefon: +36-70-334-7700
E-mail: hallai.laura@kepzo.hu

Huszár Levente (festő restaurátor)
Telefon: +40-742-424-977
E-mail: h_levicavalryman04@yahoo.com

Károlyi Zita (kerámiarestaurátor)
Muzeul Haáz Rezső
535600 Odorheiu Secuiesc, Bethlenfalvi út 2-4.
Telefon: +40-751-610-217
E-mail: zita.karolyi@gmail.com

Kusztor Gergely (fém-ötvösrestaurátor művész)
Savaria Múzeum, Szombathely
9700 Szombathely, Kisfaludy Sándor u. 9.
Telefon: +36-20-406-6100
E-mail: coostor@gmail.com

Kürtösi Brigitta Mária DLA
(festményrestaurátor művész)
Magyar Képzőművészeti Egyetem
1062 Budapest, Andrássy út 69-71.
Telefon: +36-70-562-7674
E-mail: kurtosi.brigitta.maria@gmail.com

László Károly (keramikus)
Amrita kft. Kézdivásárhely
525400 Kézdivásárhely, Udvertér 7.
Telefon: +40-745-300-346
E-mail: kalaszlo2@gmail.com

Lázár Levente (restaurátor)
Muzeul Secuiesc Miercurea Ciuc
530110 Miercurea Ciuc, str. Cetăţii nr. 2
Telefon: +40-741-945-649
E-mail: lazarlevente@csikimuzeum.ro
E-mail: levi_fo@yahoo.com

Lángi József (falkép-restaurátor)
8000 Székesfehérvár, Liptói u. 15.
Telefon: +36-30-518-4142
E-mail: stlucas.falkep@t-online.hu

Lengyel Boglárka (fém-ötvösrestaurátor művész)
Magyar Nemzeti Múzeum
1088 Budapest, Múzeum körút 14-16.
Telefon: +36-20-220-6961
E-mail: lenboglar@gmail.com

Márton Krisztina (papírrestaurátor művész)
Biblioteca Teleki-Bolyai Tg.Mureş
540067 Tg. Mureş, str. Bolyai nr. 17
Telefon: +40-721-409-892
E-mail: martonkrisztina@gmail.com

Mátyás Viktória (festményrestaurátor művész)
8900 Zalaegerszeg, Mártírok útja 52.
Telefon: +36-30-223-6308
E-mail: mviktoria5@gmail.com

Dr. Mester Éva (üvegművész, műemléki mérnök)
Telefon: +36-70-211-3297
E-mail: mester.eva.11@gmail.com

Mihály Ferenc (fa-bútorrestaurátor művész)
545500 Sovata, str. Liniştei nr. 26
Telefon: +40-745-850-102
E-mail: fmihaly@digicom.ro

Dr. Miklós Zoltán (néprajzos, múzeumigazgató)
Muzeul Haáz Rezső
535600 Odorheiu Secuiesc, Bethlenfalvi út 2-4.
Telefon: +40-266-218-375
E-mail: mikloszoli@yahoo.com

Miklós Ágnes (egyetemi hallgató)
407343 Cluj, Saula 72
Telefon: +40-770-231-191
E-mail: miklosa996@gmail.com

Miklós Péter (restaurátor)
1121 Budapest, Kútvölgyi u. 66/A.
Telefon: +36 -30-913-4010

Moór Anikó (textil-bőrrestaurátor művész)
Iparművészeti Múzeum
1091 Budapest, Üllői út 33-37.
Telefon: +36-30-218-2158
E-mail: moor.aniko@imm.hu

Dr. Morgós András (vegyész, fa-bútorrestaurátor művész)
1124 Budapest, Kálló esperes utca 1.
E-mail: andrasmorgos@gmail.com

Nagy Rebeka (textil-bőrrestaurátor művész)
Iparművészeti Múzeum
1091 Budapest, Üllői út 33-37.
Telefon: +36-30-580-3644
E-mail: nagyreba@gmail.com

Nemes L. Ágnes (papír- és könyvrestaurátor művész)
Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára
1014 Budapest, Uri utca 54-56.
Telefon: +36 -70-427-5780
E-mail: agnesenemes@ail.com

Németh György Imre (fa-bútor restaurátorművész)
Iparművészeti Múzeum
1091 Budapest, Üllői út 33-37.
Telefon: +36-20-543-9673
E-mail: nemeth.gyorgy@imm.hu

Orosz Katalin DLA (papír-bőrrestaurátor művész)
Magyar Nemzeti Múzeum
Országos Restaurátor és Restaurátorképző Központ
1450 Budapest, 9 Pf. 124
Telefon: +36-20-423-4769
E-mail: oroszkata.rest@gmail.com

Pap Zoltán (orgonarestaurátor)
535600 Odorheiu Secuiesc, str. Mikes Kelemen 46
Telefon: +40-20-539-070
E-mail: papzoli.orgona@vipmail.hu

Pápay Kornélia (textil-bőrrestaurátor művész)
Janus Pannonius Múzeum, Pécs
7621 Pécs, Felsőmalom u. 9.
Telefon: +36-70-207-2610
E-mail: papay.karnelia@jpm.hu

Pelles Edit (fém-ötvösrestaurátor művész)
Déri Múzeum, Debrecen
4028 Debrecen, Kassai út 99. 3/16.
Telefon: +36-30-305-6987
E-mail: edo300vgmail.com

Posta Márta (régészeti kerámia és fém restaurátor)
Magyar Nemzeti Múzeum
1088 Budapest, Múzeum körút 14-16.
Telefon: +36-30-244-7744
E-mail: mrtaposta@gmail.com

Puskás Éva (restaurátor)
Római Katolikus Püspökség Szatmárnémeti
Satu Mare, str. Traian Vuia Bl.C 29 ap. 6
Telefon: +40-747-029-610
E-mail: puskas58@freemail.hu

Róth András Lajos (könyvtáros, muzeológus)
Biblioteca Documentară
535600 Odorheiu Secuiesc, CP. 21
Telefon: +40-266-213-246

Sándor Lehel (gyűjteménykezelő)
Tarisznyás Márton Múzeum
535500 Gyergyószénmiklós, Rákóczi Ferenc 1.
Telefon: +40-757-628-586
E-mail: sandorlcs@freemail.hu

Sikéné Kovács Melinda (szilikátrestaurátor művész)
Dobó István Vármúzeum
3300 Eger, Vár köz 1.
Telefon: +36-30-932-2507
E-mail: simeli70@gmail.com

Siklódi Róbert (restaurátor)
Larix Stúdió Gheorgheni
537090 Ditrău, str. Frăției nr. 56
Telefon: +40-740-656-125
E-mail: siklodirobi@yahoo.com

Sipos Tamás (papír-bőrrestaurátor művész)
Néprajzi Múzeum, Budapest
2485 Gárdony-Dinnyés, Petőfi Sándor utca 30.
Telefon: +36-20-593-4290
E-mail: borfa,sipos@gmail.com

Dr. Sófalvi András (régész, muzeológus)
Muzeul Haáz Rezső
535600 Odorheiu Secuiesc, Bethlenfalvi út 2-4.
Telefon: +40-266-218-375
E-mail: sofalvi@hotmail.com

Szabó Csabáné (műtárgyvédelmi asszisztens)
Dobó István Vármúzeum
3300 Eger, Vár köz 1
Telefon: +36-30-427-1294
E-mail: csaraberi@gmail.com

Szappanyos Tünde (restaurátor, múzeumpedagógus)
Muzeul Haáz Rezső
535600 Székelyudvarhely, Kőkereszt tér 5/15.
Mobil: +40-748-291-772
E-mail: szappanyostunde@yahoo.com

Szász Erzsébet (restaurátor)
Mobil: +40-744-387-419
E-mail: szerzsebet@yahoo.com

Tóth Eszter (fém-ötvösrestaurátor művész,
régészeti fémrestaurátor)
Magyar Nemzeti Múzeum
1045 Budapest, Tó utca 37.
Telefon: +36-30-656-6035
E-mail: toth.e.restaurator@gmail.com

Tóth Hajnalka (papír-bőrrestaurátor művész)
Tiszántúli Református Egyházkerület Múzeuma
4031 Debrecen, István út 31/A.
Telefon: +36-30-814-9085
E-mail: thajnalka.art@gmail.com

Tóth Zsuzsanna (papír- és könyvrestaurátor,
fa-bútorrestaurátor művész)
Országos Széchényi Könyvtár
1043 Budapest, Aradi u 5. 2. em. 15.
Telefon: +36-30-479-0686
E-mail: tothzsuzsanak@gmail.com

Várhegyi Zsuzsanna (papír-bőrrestaurátor művész)
Magyar Nemzeti Múzeum
Országos Restaurátor és Restaurátorképző Központ
1450 Budapest, 9 Pf. 124
Telefon: +36-70-457-6018
E-mail: varhegyizsu@gmail.com

Várfalvi Andrea (textil-bőrrestaurátor művész)
Magyar Nemzeti Múzeum
Országos Restaurátor és Restaurátorképző Központ
1450 Budapest, 9 Pf. 124
Telefon: +36-30-290-28-86
E-mail: varfalviandrea@gmail.com

Vilcsek Andrea (papír- és könyvrestaurátor)
Országos Széchényi Könyvtár
1136 Budapest, Balzac u. 15.
Telefon: +36-30-747-7184
E-mail: dnaliv@gmail.com

Zepeczaner Zsolt (gyűjteménykezelő)
Muzeul Haáz Rezső
535600 Odorheiu Secuiesc, Bethlenfalvi út 2-4.
Telefon: +40-266-218-375

Zöld Kémenes Kinga (gyűjteménykezelő)
Tarisznyás Márton Múzeum
Gheorgheni, str. Rákóczi Ferencz nr. 1.
Telefon: +40-746-107-373
E-mail: zoldkk@freemail.hu

Nyomdai munkálatok:
ALUTUS
Csíkszereda