

# ARHITEKT – GRADITELJ – KLESAR\*

## NAZNAKE ZA JEDNU TERMINOLOŠKU I SADRŽAJNU INTERPRETACIJU

ŽELJKO RAPANIĆ  
Gorička 12  
HR 21000 Split

UDK: 811.163.42'373.237  
904:81'373.237(497.5)"653"  
Izvorni znanstveni članak  
*Original scientific paper*  
Primljeno / Received: 2008-03-31

Tri riječi ovog naslova, naizgled jasna sadržaja, temelj su mnogim historiografskim zapažanjima i zaključcima. Kad je riječ o srednjem vijeku prozirnost njihova značenja prilično je zamućena. U radu autor, temeljeći raspravljanje i na pisanju starih pisaca (oni se navode u bilješkama) i na usporedbi likovnoga i glazbenoga, nastoji svakome od tri spomenuta termina naznačiti sadržaj i način djelovanja osoba koje su njima imenovane.

KLJUČNE RIJEČI: *arhitekt, graditelj, klesar*

### PRISTUP

Tri riječi ovog naslova, naizgled jasna i nedvosmislena sadržaja, temelj su mnogim historiografskim zapažanjima i zaključcima. Kad je međutim riječ o srednjem vijeku, ta prozirnost njihova značenja prilično je zamućena. Pokušat ćemo nešto od onoga što se plete oko njihova terminološkog poimanja, malo rasvijetliti pa štogod i objasniti. Poći ćemo po redu, najprije od riječi *arhitekt*.

Onaj koji nešto gradi uvijek je morao biti znalac, svojevrsni *homo technicus* čije se umijeće izdizalo nad mnoga njemu suvremena. Odatle i riječ *arhitekt*, onaj koji je glavni, vrhovni u nekoj gradnji, koji ju *stvara*, a vrlo često je vodi ili usmjerava. Ova je riječ, međutim, imala i svojevrsno teološko, čak metafizičko značenje, jer se u starih pisaca odnosi na Boga, *Stvoritelja* i arhitekta svijeta. Sv. Pavao kaže: "Prema Božjoj milosti, koja mi je dana, ja sam kao mudri graditelj postavio temelj (*ut architectus sapiens*), a drugi (neka) nadoziđuje. Ali neka svatko pazi kako nadoziđuje! Nitko, naime, ne može postaviti drugoga temelja osim onoga koji je već postavljen, a to je Isus Krist."<sup>1</sup> Ta je Pavlova poslanica bila predmet mnogih rasprava uglednih teologa. Nju su tumačili na više mjesta u svojim spisima: Beda (673. - 736.) – *Hexameron*, Alkuin (732. - 803.) – *Super epistolas sancti Pauli*, Raban Maur (oko 784. - 856.) – *Ennarationes in epistolas sancti Pauli*, Walafrid Strabon (808. - 849.) – *Liber ecclesiasticus*, Haimo iz Halberstadta (? - oko 850.) i još mnogi, koji su rečenicu iz Pavlove poslanice: *Ut* (u varijanti: *quasi*) *sapiens*

\* Ovu raspravu, koja se ponešto izdvaja od "klasičnih" arheoloških tema, posvećujem dugogodišnjemu prijatelju, akademiku Nenadu Cambiju, s kojim sam proveo mnogo,

mного lijepih i plodonosnih dana u radu, druženju, međusobnom poštovanju i uvažavanju.

<sup>1</sup> Korinćanima, I, 3, 10.

*architectus fundamentum posui*, interpretirali kao temelj Crkve i njezina poslanja prema učenju Isusa Krista, mudra graditelja. No, benediktinac Haimo u spisu *In epistolam I. ad Corinthios*, ima za naše razmatranje zanimljiv nastavak: *Architectus dicitur princeps in structura domus; sapiens architectus est, qui ejus a quo instructus est, voluntatem et auctoritatem imitatur, sicut fecit Paulus Christi doctrinam imitando*. I zatim dodaje: *sapiens architectus est qui super arenam fundamentum non ponit suum, ne sit infirmum, ne super vacuam terram*.<sup>2</sup> Tako u svojoj teološkoj raspravi usput objašnjava kakav bi trebao biti i pravi arhitekt. "To je, kaže Haimo, prvak u gradnji zgrada, a mudar je onaj, koji slijedi sklonosti i ugled onoga od kojega je učio, kao što je to radio Pavao slijedeći Kristovo učenje." Opisujući arhitekta, Haimo nastavlja: "mudar je onaj, koji svoj temelj ne gradi na pijesku, da ne bi bio nesiguran, niti na mekoj zemlji." Tako je onaj prefiks *arhi-* (*arkhi* odnosno *arhros* = vođa, prvak, glavni) u složenici s *tekon*, imao osobito značenje i u svakodnevnoj praksi graditeljâ, ali se na preneseni način koristio u teološkoj sferi. Problem međutim nastaje kad se mijenja onaj prvi "projekt" koji je osmislio znalac. U religiji – Kristov nauk, u praksi – zamisao iskusna graditeljâ.

Prilikom građenja uvijek se očituju sposobnosti i znanja osobe koja stvara, a koji put i otjelovljuje (realizira) neki građevinski zadatak; osobe dakle koja projektira ili (i) u stvarnosti katkad gradi projektirano, pa je arhitekt, onaj koji zamišlja, ali i majstor koji zamišljeno ostvaruje, dakle zanatlija. U radu on uvijek nešto i računa. Time u svoju ukupnu djelatnost uključuje i svojevrstu 'znanstvenu' komponentu, a ne samo neko vlastito znanje i vještine što se temelje – kad je riječ o srednjem vijeku – na dugoj predaji i stečenome iskustvu prethodnika. Na nesumnjivom poznavanju onoga što je bilo zabilježeno u starih pisaca, poput Varona (116. - 27.), Vitruvija (1. stoljeće pr. Krista), L. A. Seneke (4. prije do 65. poslije Krista), Plinija Starijega (23/24. - 79.) i mnogih drugih. Na to se uvelike oslanjao i Izidor Seviljski (570. - 640.), zbrajajući, uz njihova, još i mnoga druga predana iskustva i znanja niza generacija.

Valja spomenuti kako su znanje i vještina neke osobe (zanatlije – majstora) ili grupe (obrtničke radionice) izazivale divljenje, postajale ponekad predmet hagiografskih tekstova, raznih pisanih svjedočenja, neobičnih zgoda, pa se i na taj, posredan način, može danas ući u svijet onih koji su gradili, klesali i slikali, kovali, rezbarili i ukrašavali, te doznati mnoge zanimljivosti karakteristične za intelektualni i duhovni život minulih doba.<sup>3</sup>

## ZNAČENJE BROJA

Podimo od vještine građenja, u tehničkom pogledu uvijek na poseban način složene, koja se u ranom srednjem vijeku oslanjala poglavito na praktična iskustva, ali i na dokazana i provjerena znanja, koja su tijekom stoljećâ postala svojevrstna *scientia*. Zbog fizičkih zakona, statičkih odnosa, proporcije i simetrije, sustava i sklada, što se sve na svojevrstan način slijedilo i moralo poštovati da bi se sagradila zgrada, značenje broja bivalo je vrlo važno u praksi: mnogo

<sup>2</sup> Haimo (Hemmo/on), benediktinac, biskup Halberstadta, nav. dj., cap. 3, *Pat.Lat.*, vol. 117, col. 524.

<sup>3</sup> U priči o sv. Ivu pripovijeda se kako je graditelj pogrešno izračunao dužinu skupih greda za krovnu konstrukciju crkve i takvu, pogrešnu, dao tesaru da po njoj obradi velik broj oborenih stabala. Sav osramoćen želio se objesiti, no iz nevolje ga je spasio svetac napravivši čudo: produžio

je pogrešno ispilane grede točno za potrebnu dužinu. Legendu donosi J. Le GOFF; citiramo ovdje srpsko izdanje *Srednjovekovna civilizacija Zapadne Europe*, Beograd, 1974, str. 274, koje je znatno bogatije od hrvatskoga prijevoda, načinjena po Le Goffovu skraćenom izdanju iz 1982. godine. Le Goffova knjiga bila nam je izvor mnogim podacima kojima se koristimo.

toga počivalo je na brojevima i na njihovim međusobnim odnosima. Na nekoj jednostavnoj i iskustvenoj, ali ipak nekim računom poduprtoj logici gradnje – konstrukcije. Spomenuti Seviljac u svome djelu o tome, posve usputno, piše na više mjesta.

Na takvu vrjednovanju značaja i značenja brojeva Guillaume de Passavant, biskup Le Mansa (1145. - 1187.), naziva slikovito arhitekta (*stvaratelj* – projektanta, ne zanatliju, majstora, graditelja) – kompozitorom prostora.<sup>4</sup> Brojem se naime objašnjavao i svemir, a kao refleksi kozmičkih odnosa, na primjer planetâ, tumačili su se mnoge pojave na zemlji i u čovjekovu stvaralaštvu, pa tako i glazba. Od prvih grčkih glazbenih teoretičara, koji su glazbenu ljestvicu formulirali od dva matematički definirana tetrakorda (četiri tona unutar intervala kvarte), preko srednjovjekovnih, koji su ta načela uglavnom zadržali, sve do renesansnih, koji razvijaju i postavljaju temelj drukčijim brojčanim odnosima unutar glazbene ljestvice. Grci su naime, a to je karakteristično i za čitav kasniji sustav mišljenja, u teoriji glazbe poznavali dva principa: jedan su zastupali *kanonici*, a drugi *harmonici*. Prvi su se oslanjali na matematičke zakonitosti (pravila, kanone), polazeći od Pitagore (6/5. stoljeće) i njegovih sljedbenika, ostvarujući čvrsto određene glazbeno-tonske sheme (*modus*). Slijedili su ih u idućim stoljećima, spomenimo samo neke, Euklid (4/3. stoljeće), pa Kl. Ptolemej (o. 100. - o. 170.), a poslije i sv. Augustin (354. - 430.), pa Boecije (480. - 524.) te već spominjani Izidor Seviljski, Časni Beda, Raban Maur i još mnogi. Drugi su pak, teoretičari polazili od izvođačke prakse, vještine (*ars*), od uha i sluha, točnije sklada, harmonije, poput Aristoksena, Aristotelova učenika.<sup>5</sup> Nisu međutim imali znatnih sljedbenika. U prvih je načelo u stvaranju glazbe bio konstruktivizam temeljen, uz ostalo, i na onodobnom poznavanju matematike, u drugih je to bila *ars*, osobna vještina i nadarenost (današnjim rječnikom pojednostavljeno kazano "pjevanje na uho", po sluhu), dvije dakle oprečnosti na kojima je počivalo tumačenje mnogih drugih djelatnosti, pojava i pojmova sve do u visoki srednji vijek.

Budući da su i kasnoantički i srednjovjekovni mislioci bili "opčinjeni" brojem i mističnim značenjem brojčanih nizova i njihovih odnosa, odatle izvire i jednim se dijelom na nj naslanja bogati simbolizam povezan s kršćanskom liturgijom, točnije s oblikom i ukrasom gotovo svakoga liturgijskog prostora ili predmeta. Tako se na primjer, što je dobro poznato, u konstrukcijskom, formalnom pogledu razlikuju dva glavna oblika prostora: pravokutni – uzdužni (bazilikalni), odnosno centralni – i kružni ili križni. Dakako, pri tome omjeri i proporcije, uzastopna ponavljanja i suprotstavljanja, imaju znatnu važnost, pa je time povezano i značenje broja u arhitekturi i skulpturi, slično kao ritma i tona u glazbi.<sup>6</sup>

No, na ponešto sličan način očituje se korištenje ritmičkih nizova i shema vrlo rano u pjesništvu (rime i strofe), a zatim u jednostavnim strukturiranjima glazbenih tema (motiva), poput jednostavnih oblika *a-b-a-b*, *a-b-a*, *a-b-c* i sl., a kad je i dalje riječ o glazbi, i u vrlo složenim obrascima vokalnih ili instrumentalnih kanona kasnijih stoljeća. Ova kompozitorska vještina, koja vrhunac doseže u doba baroka, pojavljuje se, što je i u našem kontekstu vrijedno spomenuti, već svršetkom 8. stoljeća. U kanonu se, u toj najmanje dvoglasnoj, a najčešće višeglasnoj i po

<sup>4</sup> Navodimo po J. Le Goffu, 1974, 382, gdje je izneseno više sažetih razmišljanja raznih pisaca toga doba.

<sup>5</sup> Aristoksen iz Tarenta (4. stoljeće prije Krista), filozof i muzikolog. Smatra ga se tvorcem književne vrste *biografija*; u svojim muzikološkim radovima polazio je od Pitagorina učenja. Njegova djela *Elementi harmonije* i *Elementi ritma* imala su znatan utjecaj u rimsko i u kasnija doba.

<sup>6</sup> Odnos prostora, točnije perspektive i glazbe, obrađuje M. BAČIĆ (1999, 209) u radu, neuobičajenu u našoj znanosti i po sadržaju i po interesu istraživača. Autor zalazi u tom odličnom tekstu i u pobočna pitanja, u susjedna područja kako glazbi, tako i prostoru – likovnosti.

točnim principima konstruiranoj kompoziciji, strogi i shematizirani oblik ponavljanja određenih jasnih i zamjetljivih tonskih nizova (glazbena tema ili motiv) temelji i na broju, i na ritmu, i na glasovnim ili instrumentalnim kontrastima, što jest odlika (osobitost) konačnog izgleda neke takve cjeline. Slične se jednostavne sheme ponavljanja primjenjuju od davnine, kako u folklornim tvorevinama, tako i u vrlo složenim i intelektualno domišljenim kompozicijama; njima se profesionalci koriste od vremena prvih notnih zapisa pa sve do današnjega dana. Na odnosima brojeva temeljen je i dodekafonski ili dvanaesttonski način pisanja glazbe, komponiranja, formuliran svršetkom 19. i početkom 20. stoljeća. On sasvim negira temperirani sustav Bachova baroka kad su bili prerađeni stari modalni (izvorno grčki) sustavi i prilagođeni novim matematičkim i akustičkim međuosobnostima. I ovdje, u dodekafoniji, njezin tvorac A. Schönberg (1874. - 1951.) polaže slaganje tonskih nizova na ravnopravnu odnosu *svih* dvanaest polutonova klasične ljestvice, odbacujući osobito značenje jednoga glavnoga ili središnjega tona, što je bio princip još iz doba grčkih matematičara–muzičara.<sup>7</sup> Glazba, osim načela u kojemu broj i fizički, akustički zakoni imaju glavnu riječ pri određivanju sustava, oduvijek se temelji na trajanju (dužina) zvuka (glas, ton) ili tišine (stanka – pauza), dakle na određenoj shemi iskazanoj brojem. Sve se to pak usklađuje i povezuje s pažljivim akcentiranjem riječi pa se vrlo rano, već u kršćanskom liturgijskom pjevanju u doba Grgura Velikoga iz takvih kombiniranja stvaraju koralne (zborne) sheme crkvenoga pjevanja koje su, što je dobro poznato, upravo po tome papi i dobile ime.

Usporedo s ovakvim načinom upotrebe broja i brojčanih odnosa, što je vrlo često bivalo i teorijski potanko obrazloženo, skolastičari koriste broj za tumačenje mnogih onodobnih teoloških pitanja koja su se neminovno postavljala u njihovu objašnjavanju, kako zemaljskoga tako i nebeskoga svijeta. I jedni i drugi i treći, i praktičari graditelji ili klesari, i kompozitori, i pisci teoloških djela, na značenju broja temeljili su svoje stvaranje i njime ga obrazlagali.

## KLESAR I LIKOVNE KONFIGURACIJE

### Zašto ovalika digresija u svijet muzike?

Likovne konfiguracije tzv. pleternih motiva, koje nastaju u kasnoantičko i rano srednjovjekovno doba, postavljene su također na sličnim formalnim i brojčanim načelima, o čemu smo kratko pisali 1987. godine.<sup>8</sup> Gotovo da je riječ o likovnom – *poliformnom*, umjesto glazbenom – *polifonom*, višekratnom ponavljanju obrazaca, pa mnogi pluteji, smije se slikovito reći, u svojoj biti predstavljaju "glazbenu" formu, neki čak formu kanona. Vrijedi, naravno, i obrnuti zaključak ili pretpostavka!

<sup>7</sup> Mnogi su o tome pisali, na primjer, Th. W. ADORNO, 1958. O estetičkom problemu Adorno piše u: *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen, 1949. U talijanskom izdanju njegove knjige pod istim naslovom, Milano, 1960<sup>2</sup>, vrijedan je za naše raspravljanje predgovor L. Rognonija, str. XVI, odnosno Adornov tekst na str. 192 (i u bilj. 2), gdje se navode i usporedbe sa srednjim vijekom. Taj dvanaesttonski sustav jedan je od svega nekoliko njih, tri ili četiri, na kojima se temeljila sveukupna glazbena teorija i praksa tijekom više od dva i pol tisućljeća, od grčkih pa možda i još dubljih,

egipatskih vremena. Zato je i ovdje zanimljiv kao opći način razmišljanja o zvuku i broju, odnosno likovnom motivu i broju.

<sup>8</sup> Ž. RAPANIĆ, 1987, 156. Valja podsjetiti da i mnogi drugi ukrasni obrasci slijede promišljene sheme ponavljanja koje su vrlo često tijesno povezane s brojevima i njihovim međusobnim odnosima. Dodajmo usput da su značenje broja i njegova simbolika, te primjena u teorijskom percipiranju gotovo nesagledivi. Ovdje smo dotaknuli samo jedno zrnice iz te množine mogućnosti.

Neka od tih načela u kojima broj ima važno značenje mogu se uočiti i u graditeljstvu: u ritmičkoj i simetričnoj izmjeni prostornih jedinica (lijep je primjer u tome smislu "dalmatinski šesterolist"), a pokazuje se i u simetričnom nizanju stupova i lukova u interijeru bazilike, u arhitektonskom i skulptorskom ukrasu unutrašnjosti, pročelja, začelja i bočnih zidova, rasporedu apsida, u elevacijskoj strukturi zvonikâ itd. Sve su te kompozicije (i glazbene, i likovne, konkretno pleterne skulpture, kao i prostorne konfiguracije građevinâ), kad su djelo pravog majstora, a ne neka nedokučena imitacija ili nespretna replika, odreda temeljene na principu kakav je, primjerice za pjesništvo, bio postavio Hugo, redovnik samostana sv. Viktora, oplemenjujući ta polazišta teološkim komentarom. On piše ovako: *Numeri igitur novem modis significant in divino eloquio: secundum ordinem positionis, secundum qualitatem compositionis, secundum modum porrectionis, secundum formam dispositionis, secundum computationem, secundum multiplicationem, secundum partium aggregationem, secundum multitudinem, secundum exaggerationem.*<sup>9</sup> (Brojevi dakle imaju devet značenja u Božjoj riječi: prema položaju, prema vrsnoći slaganja, prema značenju redanja, prema načinu raspoređivanja, prema vrijednosti, prema umnošku, prema pridruživanju/zbrajanju, prema množini dijelova i prema isticanju.) Slična su ishodišta imala i neka "literarna" strukturiranja, glasovite onodobne pjesničke doskočice ili zagonetke, *carmina figurata*, koje su se temeljile na brojčanim i likovno složenim križaljkaма riječi i slovâ. Valja se, konačno, prisjetiti da su uzastopno slaganje nekog motiva, njegovo ponavljanje, simetrija u pojedinostima i takvi odnosi u nekoj cjelini bili uočljivi i na skulpturi starokršćanskog i osobito predromaničkoga doba na plutejima i pilastrima ne samo putem neke detaljne suvremene stilske ili koje druge formalne analize već i na prvi pogled, o čemu smo izložili naše mišljenje.<sup>10</sup> Tako je bila uvelike primjenjivana forma kvadrata u raznim razradama, na primjer: kvadrat podijeljen dijagonalama na četiri trokuta ili vertikalnim i horizontalnim krakom na četiri manja kvadrata, zatim križ umetnut u kvadrat, oplemenjen mnogo puta različitim simbolima, biljnim i životinjskim, zatim kružnica kao geometrijski lik ili osnova za neku dodatnu sadržajnu ili ornamentalnu konfiguraciju itd.

U svemu tome, naravno, bila je odlučna uloga onih što su formulirali i teorijski obrazlagali takve sustave temeljene na broju i na shemi koja proizlazi iz takvih međusobnih odnosa. No, vrlo je važna bila i zadaća klesara i graditelja koji su trebali i moći i umjeti u klesani predmet ili u temelj građevine točno prenijeti onaj prethodno koncipirani i zamišljeni uzorak. Po tome zapravo, po umješnosti, i razlikujemo vješte od nevještih, točnije: majstore od priučenih zanatlija. Zato pretjerana potraga za radionicama, odnosno slaganja u načelu istoga oblika (tipa, forme ili sl.) građevinâ (u našem primjeru – crkava), što u posljednje vrijeme uvelike zaokuplja neke istraživače kad ih zaneseno traže u skupinama sličnih tlocrta i postaje čak pomodnom, katkad vodi i na stranputicu iz koje nema izlaza.<sup>11</sup> Problem je zapravo obrnut, pa na početak treba postaviti razlog, predložak ili načelo za neki motiv, shemu, odnosno tlocrt, otkrivati njihov razlog, podrijetlo ili ishodište, a tek zatim po tome tražiti neku radioničku posebnost, osobinu,

<sup>9</sup> Hugo de Sancto Victore (1096. - 1141.), *Exegetica. In scripturam sacram*, cap. XV, De numeris mysticis sacrae Scripturae. *Pat.Lat.*, vol. 175, col. 22. Isto je kazano u vrlo sličnom obliku u tekstu koji se pripisuje Hugu; u Migna je taj odlomak naveden pod: Auctor incertus /Hugo de sancto Victore?/. *Excerptio num allegoricarum libri XXVI. Pars prima continens originem et discretionem artium, situm terrarum et summam historiarum. Lib. I, cap. V, De significatione vocum et rerum. Pat.Lat.*, vol. 177, col. 206.

<sup>10</sup> Nav. dj. u bilj. 8.

<sup>11</sup> I sami smo tako jednom radili, ali smo tijekom vremena uočili i druge putove i smjerove proučavanja. Naravno, ovim riječima nimalo ne odbacujemo ozbiljne razrade i uspješno okupljanje shema i motiva oko jednog stožera, te izvođačke, klesarske realizacije kojima se određuju radioničke cjeline, poput onih analiza što ih je uspješno započeo i nastavio raditi N. Jakšić.



vještinu ili nevješnost klesara, odnosno način kako se nešto i kako netko nešto kleše ili gradi. Majstor je uvijek imao nacrt po kojemu nešto radi, bilo da mu je bio neposredno pri oku kad kleše po nekom predlošku (nije važno zasad kako ga je i od koga dobio, kao ni podrijetlo narudžbe), ili je imao u sjećanju neki primjerak, koji je negdje vidio i memorirao ili čak pribilježio pa ga u dogovoru s naručiteljem izradio. Nesporno je, to treba konačno shvatiti pa prihvatiti kao nepobitnu činjenicu da radionice u nas, u našim hrvatskim krajevima, ne izmišljaju motive, sheme, ukrase itd., ne kreiraju tzv. *hrvatski pleter*, nego već formulirane predloške dobivaju na korištenje. Vjerujemo, gotovo redovito od svećenika. Svi su naime motivi i njihovi modeli negdje drugdje stvoreni, u intelektualnim krugovima koji su definirali načela i način, smisao i poruku što ih u sebi nose. Dakako, ove konstatacije ne zanemaruju činjenicu da postoje i mnogovrsne kombinacije koje u praksi nastaju križanjem, odnosno nespretne kompilacije nevještih izvođača (graditelja ili klesara, slikara, mozaicista, kovača, zlatara itd.) koji djeluju u nedovoljno educiranim sredinama, no one se ipak lako dadu prepoznati. Hrvatski krajevi uz obalu i u zaleđu pokazuju i jedne i druge primjere. Ovi drugi se obično uoče upravo po nečemu što nije tipično, standardizirano, što je uobičajeno; prepoznaju se dakle po nekom odstupanju. Izvedba je pak nešto drugo, ona ovisi o izvođačkoj, majstorskoj tradiciji, vještini, iskustvu i još koječemu što je povezano uza svaki zanat. Tu, u tome detalju, međutim, otkriva se koji put posebnost radionice što se pokazuje, na primjer, u klesanju kuke, vitice, cvijeta, palmete, križa, ptice, životinjskog ili ljudskoga lika i slično. Isto tako i u klesanju slova, ako na reljefu ima kakav natpis. Zato je prije svega važno, dapače, presudno za širu interpretaciju potražiti idejno (ono intelektualno) podrijetlo uzorka i zatim način na koji je taj uzorak mogao stići upravo do mjesta na kojemu je pronađen i kojiput upravo tu i načinjen. Tako se prepoznaje, na primjer, franački ili langobardski utjecaj, na sličan način na koji se takav utjecaj očituje u liturgiji, onomastici, rukopisu – pismu, u pravnoj regulativi itd.

## GRADITELJ I PROSTORNE KONFIGURACIJE

Slično je i s graditeljstvom, pristupom građenju. U prvim stoljećima ranoga srednjeg vijeka majstori su temeljili svoj rad pretežno na iskustvu, učenju od već naučenoga i provjerenoga, od prethodnika i tradicije; oni kasniji, osobito gotički, pristupaju projektiranju s teorijski poduprtih i time opravdanih polazišta, s računom u ruci, što je već svojevrsna *scientia*. No, graditelj – zanatlija uvijek ima na raspolaganju shemu (zadatak nacrtan ili opisan) koju mu je netko dao da po njoj radi. Uvjereni smo da je to u vrijeme koje je u središtu naše pažnje, a to je rani srednji vijek, i u crkvenom graditeljstvu (kao i u skulpturi), također bio redovito, čak isključivo, svećenik. Put je, naravno, nešto drukčiji kad graditelj intervenira u postojeću, sačuvanu ili porušenu crkvu, popravljajući je i osposobljavajući ponovno za prvu funkciju. Nije u ono rano doba, to se često ispušta iz vida, bilo mnogo prilika da sam projektira neki novi oblik da bude arhitekt – stvaralac, projektant. Uostalom, stanovita potvrda tome nalazi se s jedne strane u velikom broju obnavljanih, pregrađivanih ili dograđivanih crkava, a s druge u mnogim nalogima crkvenih i civilnih dostojanstvenika, biskupa i franačkih kraljeva da se tako postupa i da se te stare, porušene ili napuštene crkve, obnavljajući ih, privodi prvotnoj funkciji.

Iz ovog prijedloga tumačenja za koji se zalažemo, posve izlazi, izmiče mu, tzv. langobardska skulptura, negdje imenovana i kao "skulptura prijelaznoga doba", tj. skulptura 7. i 8. stoljeća gotovo sva instalirana u starim, obnovljenim i nanovo uređenim crkvama. Ona nastaje u sasvim

drukčijim okolnostima na tlu i u vrijeme koje tek očekuje "karolinšku renesansu" i njezin novi sustav mišljenja, znatnim dijelom temeljen na klasičnim izvorima. U okviru tog likovnog "langobardskog" kompleksa postoje i vrsna djela, ali i ona što ih potpisuju "majstori", čak sa svojim učenicima, a koja djela takav atribut majstorstva i vrsnoće nikako ne zaslužuju. Tome je odličan primjer ciborij iz crkve San Giorgio di Valpolicella, točno datiran 712. godinom s uklesanim potpisom magistra Ursa i njegovih učenika (*descepolis*) Juvintina i Juvijana. U taj sklop pitanja koja provociraju istraživača "skulpture prijelaznoga doba" spada i tzv. bosanska skulptura, nastala izvan i podalje od tradicionalnih izvora onodobnog likovnog izraza pa takva, neobična, nameće mnogo izazova dobru objašnjenju. Na njih je, kako nam se čini, vrlo prihvatljiv odgovor ponudio A. Milošević.<sup>12</sup>

Neke je osnovne (početne) informacije ili naznake ukrašavanja u okviru geometrijske koncepcije što, doduše, izlazi iz okvira skulpture povezane uz crkvu i liturgiju, o čemu je ovdje riječ, izložio vrlo davno A. Riegel kad je pisao o kasnorimskom umjetnom obrtu. I na onodobnom nakitu i opremi, uočljive su neke formalne dekorativne sheme također temeljene na geometrijskim polazištima. Kako se različita načela u naravi (u praksi) provode, to je pitanje na koje odgovor ovisi o mnogim činiocima, uz ostalo, i sferi društvenih odnosa, što je ovdje izvan našeg konkretnog interesa. U ovome radu isto tako izostavljamo i raspravu o pregrađenim, dograđenim i obnovljenim crkvama koje nisu djelo jednog trenutka i jednoga graditelja, već se na njima slaže kojiput i nekoliko slojeva prepoznatljivih intervencija, načinjenih na izvornom, zatečenom obliku. O tome smo pisali, pa ovdje samo podsjećamo na naše tumačenje, koje nismo imali razloga nimalo mijenjati, a sama tema zaslužuje opširniju razradu koju ostavljamo za neku iduću prigodu.<sup>13</sup>

Vratimo se broju, njegovu značenju i simbolici u okviru onodobnih domišljanja, ali i praktičnog rada majstora graditelja i klesara. Honorije Augustodunski, na primjer, tumačio je da tzv. centralne građevine kružnog i križnoga tlocrta predstavljaju stanovite uzore, obrasce za oblik crkve.<sup>14</sup> Prvi, onaj kružni, tj. kružnica kao geometrijski lik, pokazuje vječnost, a drugi predstavlja križ, simbol Kristove muke. To je građevina sagrađena na tlocrtu križa ili, znatno rjeđe, klasična rotunda. U likovnom izrazu takvo se geometrijsko izražavanje očituje i kao *crux immissa*, križ umetnut, uklesan ili nacrtan, bilo u kružnicu, bilo u kvadrat. U istom sustavu pravilnosti i savršenosti mijena, a ne samo u geometrijskoj (brojčanoj) točnosti mjerâ i proporcijâ, pokazuje se i drukčija simbolika broja, poput značenja koje imaju *četiri* glavne točke svijeta, strane svijeta, *četiri* godišnja doba, *četvorica* evanđelista, *četiri* zida crkve, *šest* odnosno *sedam* dana tjedna, broj *tri* kao simbol Trojstva, broj *osam* znak Kristova uskrsnuća i mnogo sličnih asocijacija svojstvenih teologijskom i filozofijskom mentalitetu srednjega vijeka o čemu je, na primjer, pisao spomenuti Hugo de Sancto Victore. U svim tim i sličnim primjerima, od kojih neke spominje Honorije u svojim teološkim raspravljanjima (*Elucidarium sive dialogus de summa totius christiane theologiae*), ali i mnogi onodobni pisci, broj je temelj srednjovjekovne simbolike i čitava sustava razmišljanja. Njime se strukturira misao, koju osim svećenika u liturgijskom procesu molitve i poučavanja, tumačenja riječi Božje, u naravi pretače graditelj tlocrtom i volumenom u konkretni objekt, u crkvu, a klesar u ukras na skulpturi koja prenosi određenu poruku. U ovim razmatranjima, dakako, uvijek pomišljamo na teorijsku koncepciju nastalu

<sup>12</sup> A. MILOŠEVIĆ, 1999 (2004!), 2003. i 2004.

<sup>13</sup> Ž. RAPANIĆ, 1985 i 1996 (!).

<sup>14</sup> Honorius Augustodunensis (prva pol. 12. stoljeća), autor teoloških djela, ali i onih enciklopedijskog obilježja (*De*

*imagine mundi*) koja se izdvajaju iz njegovih skolastičkih razmatranja pa pokazuju rastući interes intelektualaca za pitanja o prirodi i svijetu koji ih okružuje.

učenim razmišljanjem intelektualca – teologa kad objašnjava načela i dogme, koje se potom u praksi ostvaruju vještinom graditelja ili klesara, a kad nje nema, kad je graditelj neiskusna *arhitekt* (u značenju te riječi što smo ga naznačili na početku), a klesar nevješt (priučen ili neuk), onda se ono, tj. načelo, ne ostvaruje na zamišljeni način. Vjernički puk, korisnik tih formulacija, dakako, nije bio nimalo svjestan takva sofisticirana domišljanja i objašnjavanja.

## OD VJEŠTINE MAJSTORA DO "ZNANSTVENOG" PRISTUPA GRADNJI

U romaničko i osobito u gotičko doba razvija se razmišljanje arhitekta, tada već i učena čovjeka, pomalo u pravu *scientia* (znanje, čak i znanost) potrebnu za goleme gradnje. Tu nastajuću *znanost* sve više koriste srednjovjekovni graditelji velikih struktura, poput katedrala, suprotstavljajući ju pojmu *ars* (tj. iskustvu ili vještini, praksi) kojom su raspolagali njihovi prethodnici, ranosrednjovjekovni majstori. I oni su, naravno, kao i rimski graditelji golemih projekata, i te kako vodili računa o broju, mjeri, odnosima itd., međutim, na drukčiji način od teologa ili filozofa koji su znanje (to je također *scientia* – znanje, koju oni u nekim prilikama nazivaju *sapientia* – mudrost) usmjeravali u podlogu za razumijevanje božanskoga. U tome smislu Honorije Augustodunski sažimlje jedno razmišljanje svojega doba i očito zanimanje za svjetovna pitanja, svojevrsan duh radoznalosti, proučavanja, traganja, u sadržajnoj rečenici: *Exsilium hominis ignorantia; patria est sapientia, ad quam per artes liberales, veluti per totidem civitates pervenitur*. "Neznanje je čovjeku progonstvo, domovina mu je znanje. Ono se dosiže putem slobodnih vještina kao i putem svih *civitates*."<sup>15</sup> Riječ *civitas* ostavljamo neprevedenu, ali joj pridajemo – tako je naime razumijemo – značenje *cjeline, područja ili oblasti*; u današnjim znanstvenim klasificiranjima to bi, možda, bila *polja*. Predstavljaju jedinstvo, skupnost, skupinu nekih vještina ili znanjâ. Tu on, naravno, ne pomišlja na praktičare graditelje ili na pojedince koje u radu zanima konkretna "znanost" i takvo objašnjenje građenja, u kasnijem, renesansnom smislu, već otkriva smjer razmišljanja u kojemu se razlikuju *res divinae* (*sapientia*) i *res physicae* (*scientia*). Klasičnim sedmerim vještinama (*grammatica, rhetorica, dialectica, arithmetica, musica, geometria et astronomia*) dodao je Honorije još i fiziku, mehaniku i ekonomiju, nazivajući ih sve *civitates*, svaku od njih u smislu zajedničkih sadržajnih cjelina, sličnih onima *artes liberales*.<sup>16</sup> Upravo time postiže onaj otklon od čiste skolastike, uključujući i onodobno sve veće zanimanje za profana područja, nazovimo neke od njih današnjim rječnikom – tehničkim znanostima. Tako je u konkretnoj praksi, na primjer, obvezatno pridružena i matematika u pravom, jednostavnom značenju tog pojma – računanje, ali i mehanika, neophodna graditeljima i upraviteljima strojeva. Usporedbe kojima Honorije tumači neki pojam, sasvim razumljivo, uvijek počivaju na biblijskim tekstovima u kojima se nalaze primjeri koji potvrđuju.

Izidor Seviljski pak više stoljeća prije Honorija napisao je ovo: *Ars vero dicta est quod artis praeceptis regulisque consistat*.<sup>17</sup> On je tu na stanovitu prijelazu shvaćanja i tumačenja tih

<sup>15</sup> Spis Honorija Augustodunskoga *Elucidarium* jest poput priručnika koji sažimlje suvremena teološka vjerovanja. Neke mu postavke odražavaju polazišta skolastičkih sredina i njihovo specifično zanimanje za profane discipline među kojima su i 'matematika'. Honorijevim pak pseudohagiografskim pričama i legendama inspirirala se uvelike ranoromanička skulptura. U nedavno tiskanome radu "Ecclesiae membra coniuncta" (Ž. RAPANIĆ, 2002),

povodeći se za J. Le GOFFOM, citirali smo taj Honorijev spis, tj. *Elucidarium*, kao izvor za upotrijebljeni citat. Naknadno smo utvrdili da to nije točno. Riječ je o spisu *De animae exilio et patria. /De artibus/*, cap. I, Operum pars IV, Dogmatica et ascetica, *Pat. Lat.*, vol. 172, col. 1241.

<sup>16</sup> Nav. dj., *Pat. Lat.*, vol. 172, col. 1243.

<sup>17</sup> Isidorus Hispalensis, *Etymologiarum sive originum libri XX*. Lib., I, cap. 1–2.



djelatnosti jer piše: "majstorstvo (*ars*, vještina) se tako naziva budući da se temelji na načelima i pravilima zanata." U njegovo vrijeme još nije bila razvijena ona kasnija simbolika broja koji nešto poslije postaje, kako smo upravo naznačili, znatan temelj drukčijemu načinu razmišljanja. *Artifex* (majstor–zanatlija) u svakoj prigodi slijedi vlastitu struku i njezine vještine – *ars* (to je majstorstvo), pa u tome smislu Izidor nastavlja: ...*artifex generaliter vocatus, quod artem faciat, sicut aurifex, qui aurum*, tj. "...zanatlija se tako naziva jer obavlja neki zanat (*ars*, za što je potrebna posebna vještina), kao što se zlatar naziva tako jer obrađuje zlato."<sup>18</sup> Načela i zaključci vrlo su jednostavni i posve logični.

No, tijekom odmakloga srednjeg vijeka (otprilike svršetkom 11. i osobito tijekom 12. stoljeća) postupno se konfigurira jedan drukčiji, naziva ga se i "francuski" ili "sjevernjački" pristup arhitekta–graditelja (dakle, stručnjaka, majstora, zanatlije) iskazan rečenicom: *ars sine scientia nihil est*, po kojemu: "ništa ne vrijedi vještina koja nije oslonjena na znanost." Njemu je suprotan onaj obrnuti, pa i nešto malo stariji lombardijski (valjda još na dalekoj tradiciji majstora Komaska, što znači i kasne antike!) da *scientia sine arte nihil est*, po kojemu, eto, "znanost bez vještine ništa ne vrijedi." Dakako, obje izreke imaju smisla iako su naizgled oprečne: one su tek zgodna igra riječima nastala iz bogata iskustva davnih majstora i graditelja.<sup>19</sup>

Potkraj srednjeg vijeka tako sve više iskače i očituje se intelektualna komponenta u obrtništvu i u zanatstvu, koja postaje važna osobitost toga doba. Stoga se uz standardne discipline izobrazbe, uz klasičnih sedam slobodnih vještina, posvećuje mnogo pažnje fizici, aritmetici i geometriji, odnosno vještinama i znanjima što se na ovima obvezatno temelje. Tada dolazi i do sve veće primjene strojeva (*machinae*) i ljudi koji njima upravljaju, koji ih koriste, a to su *machinatores* ili *machiones*, pa se u tom smislu nastoje konstruirati nove ili usavršiti postojeće što podrijetlo imaju u prastarim egipatskim i rimskim tehničkim graditeljskim pomagalicama. Sve je to, naravno, u skladu i s novim, drukčijim, promatranjem i proučavanjem svijeta koji okružuje čovjeka. Na taj se način problemi sve složenijega građenja, osobito u kasno romaničko i gotičko doba, rješavaju i teorijskim pristupom, a ne samo naslijeđenim znanjima i osobnom praksom. Uz to, ispitivanje i sumnja u rezultat, pa provjera računom, postaju sve više općeprihvaćena metoda projektiranja i građenja. To je, smjelo bi se reći, već prava znanost – *scientia*, težnja za otkrivanjem, a ne više samo iskorištavanje iskustva i vještine, one stoljećima baštinjene – *ars* seviljskoga biskupa.

Intelektualci toga doba teže i racionalnome sagledavanju svijeta koji ih okružuje. U 12. stoljeću imaju vlastita područja interesa i posjeduju mnoga sabrana znanja, kojima su izvor stari, klasični pisci. Sve je temeljeno u prvom redu i na dometima, i na bogatoj kulturi sveukupne antike, u što su uključeni ne samo filozofi i pjesnici već i oni autori koji bilježe iskustva, upućuju na određene praktične postupke, prenose ih i podržavaju, savjetuju i preporučuju. Pisci toga novoga doba imaju i svoj način nasljedovanja starih autora koje često upliću u suvremeni religijski kontekst. Tako, na primjer, rade svaki na svoj način i Seviljac ili Raban Maur, pa spomenuti

<sup>18</sup> Isidorus, nav. dj., lib. XIX, cap. 1–2. Na ovom mjestu, kao i u mnogim drugim prilikama, on poseže za etimologijama koje su na razini tumačenjâ svojstvenih njegovu dobu, često obogaćene sjećanjima i aluzijama na grčki svijet.

<sup>19</sup> Prije više od pola stoljeća tiskana je upravo pod latinskim naslovom *Ars sine scientia nihil est* opširna rasprava J. S. Ackermanna, s podnaslovom *Theory of Architecture at the Cathedral of Milan*, *The Art Bulletin*, 31/1949., 84. Preveo ju

je na hrvatski jezik M. Bačić i objelodanio u knjizi *Katedrala, mjera i svjetlost*. Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2003. Ackermann donosi vrlo zanimljive zapisnike čitavog niza rasprava i zaključaka povezanih s intervencijama na katedrali u Milanu, a u mnogim pojedinostima osvjetljava dugotrajno i načelno suprotstavljanje dviju koncepcija graditeljske teorije i prakse, "talijanske" i "sjevernjačke".

Honorije Augostodunski i još mnogi.<sup>20</sup> U područjima što ih ovdje dotičemo, to su obično prije spomenuti rimski i kasnorimski pisci raznih struka i disciplina, koje ovi prenose, pa katkad svojim znanjem obogaćuju ono otprije poznato. Kojiput su tu čak i pjesnici, poput starog Ovidija kad u njihovu djelu ima kakvih misli koje korespondiraju s aktualnim problemom.<sup>21</sup> Dakako, tu su i tekstovi tada aktualnih geografa, kroničara, analista, biografa, hagiografa, književnika. Iz svega toga skupa sastoji se točnije oblikuje se teorijska pretpostavka koja se povezuje uz praktično znanje što se prenosilo s majstora na učenika. Na tim temeljima, rukama vještih ili manje vještih majstora nastaju građevine, skulpture i slike.

Još je nešto vrijedno naglasiti upravo na ovome mjestu! Svaki graditelj ili arhitekt, bez obzira na svoju vještinu i znanje, na investitora i na poticatelja gradnje, uvijek intervenira ili u prirodu (u pejzaž) ili u postojeće gradsko tkivo ili u otprije sagrađenu građevinu, bivajući pri tome redovito dužan prilagođavati se na neki način, ovisno o vremenu i društvenoj konstelaciji, okolišu i zatečenu stanju. Tako je i kad gradi novu crkvu u polju, u gradu, na brežuljku, i kad pregrađuje ili popravljaju neku postojeću, davno sagrađenu. No, kako to radi u duhu i osjećanju svoga doba, ne uvažava uvijek sve postojeće činjenice ili naslijeđeno, točnije, ono zatečeno, tome ne poklanja osobitu pažnju pa ne valorizira ono što nije vrijedno konkretne potrebe ili koristi. Zato se, na primjer, u baroku bez ikakva obzira probija Dioklecijanov mauzolej da bi se na njegovoj istočnoj strani dogradio neophodan kor. To se danas procjenjuje kao duh vremena i postaje čak prihvatljiva kategorija u nekim analizama i procjenama. Klesar i slikar (ili zlatar, minijaturist, keramičar itd.), s druge strane, obično se ne susreću s tim problemom. Pomoću vlastite vještine dogotovljuju naručeni posao ili rješavaju neki ikonografski zadatak. U tome im poznavanje struke (zanata) u znatnom dijelu određuje vrsnoću učinjenog. Zato je netko zabilježen i upamćen kao odličan majstor, netko kao prosječan, a netko kao – loš! Arhitekt međutim može biti loš kad projektira, ali graditelj ne smije pogriješiti u onome što se počelo nazivati *scientia*; njegova pogriješka mogla je biti i te kako kobna. Takvih je primjera bilo kad su se urušavale gotičke katedrale. Odgovornost mu je stajala osobito u onoj staroj Isidorovoj *constructio*, koja je najprije specifična stručnost, današnjim rječnikom kazano – poznavanje statike. Je li možda – evo jednog pitanja i odmah odgovora – takav slučaj bio aktualiziran i prilikom gradnje crkve Sv. Trojstva (Sv. Donata) u Zadru? Tamo je drugi projekt, izrađen nedugo nakon što je prvi bio realiziran, prvotna rotunda uklopljena u novi građevinski sklop jer je, čini se, graditelj morao statički konsolidirati tek sagrađenu građevinu. O tome piše P. Vežić. Analiza koju je on pažljivo načinio, na to vrlo dobro upućuje.<sup>22</sup>

U ovoj raspravi, da zaključimo, ističemo samo tehničko-konstruktivna i zanatska pitanja, a tek usput spominjemo da postoje mnogovrsne ideološke sfumature i estetska načela sasvim druge naravi, koja su o građenju i ukrašavanju crkve (o uređenju kuće Božje) izlagali ugledni mislioci prvih stoljeća kršćanstva poput Hilarija iz Poitiersa, Ambrozija, Jeronima, Augustina i mnogih drugih. Oni su kritički obrazlagali, s tadašnjih polazišta neophodne skromnosti, tê nadasve važne,

<sup>20</sup> Rabanus (Hrabanus) Maurus (784.-856.), učenik Alkuina, opat u Fuldi i nadbiskup Meinza, uz teološka djela autor je i enciklopedijskog priručnika *De universo libri viginti*. On gotovo "prepisuje" Izidora.

<sup>21</sup> P. Ovidije u *De arte amatoria*, lib. II piše: *Nec minor est virtus quam quaerere parta tueri*. Prirodoslovac i fizičar K. Gesner (1516. - 1565.) znatno kasnije u enciklopedijskome djelu *Pandectarum sive Partitionum universalium Conradi*

*Gesneri...libri XXI*. tiskanome 1548. godine, tu je misao kao istinu, priznatu i u to, njegovo doba, preformulirao ovako: *Non minor virtus est tueri et perficere rem inventam, quam reperire*. Smisao je identičan jer po obojici bit je ista: nije, naime, manja vrlina sačuvati i usavršiti poznato od otkrića nečega novog.

<sup>22</sup> P. VEŽIĆ, 2002, 93.

upravo bitne kršćanske vrline, potrebu, opravdanost i smisao bogatoga, raskošnog ukrašavanja crkava zlatom i mramorom, a zatim i u etičku valjanost investiranja velikoga bogatstva u kuću za molitvu zajednice, u *domus ecclesiae*. Izostavljamo isto tako i raspravu o estetskim finesama, često iskazanima u ozračju Platonova, odnosno Plotinova filozofsko-estetskoga tumačenja likovnoga, što se povlačilo elaborirano u sklopu kršćanskoga svjetonazora i mnogo poslije, sve do u kasni srednji vijek kad je majstorstvo klesara – kipara u raznim prilikama bivalo potisnuto zbog naglašena isticanja religijskoga sadržaja.

#### LITERATURA:

- ADORNO, Th. W., 1958<sup>2</sup>. - Theodor Wiesengrund-Adorno, *Dissonanzen*. Göttingen.
- ADORNO, Th. W., 1949. - Theodor Wiesengrund-Adorno, *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen.
- ADORNO, Th. W., 1960. - Theodor Wiesengrund-Adorno, *Filosofia della musica moderna*. Con un saggio introduttivo di Luigi Rognoni. Torino /G. Einaudi.
- BAČIĆ, M., 1999. - Marcel Bačić, Rođenje perspektive iz duha muzike, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 23, Zagreb.
- BAČIĆ, M., 2003. - Marcel Bačić, *Katedrala, mjera i svjetlost*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb.
- Le GOFF, J., 1974. - Jacques Le Goff, *Srednjovekovna civilizacija Zapadne Europe*. Beograd.
- MIGNE, J. P., 1844 – 1855. - *Patrologiae latinae cursus completus*. Vol. 1-217, Paris.
- MILOŠEVIĆ, A., 1999. (2004). - Ante Milošević, Prva ranosrednjovjekovna skulptura u crkvi Sv. Marte u Bijaćima kod Trogira, *Starohrvatska prosvjeta*, ser. 3, 26, Split.
- MILOŠEVIĆ, A., 2003. - Ante Milošević, Scultura ornamentale del VII e VIII secolo nei Balcani occidentali, *Hortus artium medievalium*, 9, Zagreb – Motovun.
- MILOŠEVIĆ, A., 2004. - Ante Milošević, Je li crkva u Bilimišću kod Zenice ranosrednjovjekovna građevina, *Godišnjak Centra za balkanološka ispitivanja ANUBiH*, 31, Sarajevo.
- RAPANIĆ, Ž., 1985. - Željko Rapanić, Donare et dicare. O darivanju i zavjetovanju u ranom srednjem vijeku, *Starohrvatska prosvjeta*, ser. 3, 14, Split.
- RAPANIĆ, Ž., 1987. - Željko Rapanić, *Predromaničko doba u Dalmaciji*, Split.
- RAPANIĆ, Ž., 1996. - Željko Rapanić, "Ecclesiae destructae...ut restaurentur imploramus" (Iz pisma Stjepana VI. pape biskupu Teodosiju 887. godine.). U: *Starohrvatska spomenička baština. Rađanje prvog hrvatskog kulturnog pejzaža*. Zbornik radova znanstvenog skupa održanog 6.–8. listopada 1992, Zagreb.
- RAPANIĆ, Ž., 2002. - Željko Rapanić, Ecclesiae membra coninucta, *Hortus artium medievalium*, 9/2002.
- VEŽIĆ, P., 2002. - Pavuša Vežić, *Sv. Donat. Rotonda sv. Trojstva*, Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, Katalozi i monografije, 13, Split.

## ARCHITECT – BUILDER – MASON

## SUMMARY

The skill of building and carving in the early Middle Ages was primarily based on practical experience and tried and tested knowledge. The laws of physics, statics, proportions, and symmetry meant that the importance of numbers was highly emphasized. The same was true of music, as evinced from classical Greek, through late Roman to Early Medieval theoreticians, but also for poetry, when the utilization of rhythmic series and systems can be perceived in structured musical and poetic themes.

Parallel to the use of numbers and numerical relations for a practical purpose, scholastics also used them in the interpretation of theological questions that arose in explicating the early and heavenly worlds.

The artistic configurations of the so-called plaited motifs that were created in the periods of late Antiquity and the early Middle Ages were often based on numerical relations. This is almost *polyformic* art, like *polyphonic* music, the multiple repetition of some pattern. The reverse is also valid, of course! In architecture, this principle can be noted in the rhythmic and symmetrical alternation of spatial units, the ranking of columns and arches in the interior, in the architectural and sculptural decoration of the façade, rear and side walls, the arrangement of apses, the structure of the belltower(s), etc. The same was also true in literary-artistic works, in the so-called *carmina figurata*, poetic quips or riddles that were also founded on numerical, lettered, and artistically complicated puzzles of words and letters.

In all of this the decisive role was played by those who formulated and theoretically explained such systems based on numbers and plans that arose from the mutual relations of numbers. The task of the mason and builder was to develop the power and skill to transfer this conceived and presented pattern into a carved object or the foundations of a structure. As excessive search for workshops sometimes leads us astray, as at the beginning it is necessary to set up a principle, a model for some motif or plan, to uncover its provenience, and only afterwards investigate the special features of a workshop. A mason always had a plan according to which he worked. Thus it is necessary finally to accept that the workshops in our Croatian regions did not invent motifs, plans, decorations, and so forth, did not create what is known as the Croatian three-strand design, but rather received already formulated patterns to work with, most probably always from a priest. All of these models were created somewhere else, in certain intellectual circles that defined the point and message of a given motif.

The builder also had a plan that was given to him by someone. In the early medieval period this was regularly a priest. The situation was somewhat different, naturally, if a builder was intervening in an existing, preserved or ruined church, to repair it and return it to function. Confirmation of this in fact exists in the numerous such orders given by ecclesiastic and civil dignitaries, bishops, and, for example, Frankish kings. In this early period there were not many occasions for someone to construct or even plan a new form by themselves.

In the Romanesque and particularly in the Gothic period the considerations of learned men – *architects* develop slowly into a true *scientia* (knowledge, science), which was increasingly utilized by the builders of large architectural structures, such as cathedrals, in opposition to the concept of *ars* (i.e. experience or skill) that was offered by the first medieval craftsmen – *artifices*.

This discussion only touches on technical-constructive and artisanal questions, and only in passing is the existence mentioned of multifarious sfumato ideas and aesthetic principles of a quite different nature that were set forth about the construction and decoration of churches by many prominent thinkers of the first centuries of Christianity, such as Hilary of Poitiers, Ambrose, Jerome, Augustine, and many others. They critically expounded, from the standpoint of the time of indispensable humbleness, that first, general, and quite important Christian virtue, the necessity and justification for a rich and luxurious decoration of churches with gold and marble, and the ethical validity of investing great wealth in the home for the prayers of the congregation, in the *domus ecclesiae*.

KEY WORDS: *architect, builder, mason*