

**DUH ISTARSKOGA SREDNJOVJEKOVLJA:
KOEGZISTENCIJA ELITNE I PUČKE KULTURE
GEOMETRIJSKO-METRIČKO-STILSKA ANALIZA
CRKVICE SV. ROKA U DRAGUĆU**

MLADEN PEJAKOVIĆ
10000 Zagreb, Buconjićeva 19

SANJA GRKOVIĆ
Ministarstvo kulture, Uprava za zaštitu kulturne baštine
10000 Zagreb, Ilica 44

UDK 39:725.9
Izvorni znanstveni rad
Original scientific paper
Prilježeno: 15. 10. 1998.

Iscrpnom geometrijsko-metričkom analizom pučke kapelice Sv. Roka u Draguću autori dokazuju kako (i) ovo srednjovjekovno gotičko zdanje potvrđuje prisutnost onodobnih općeprihvaćenih načela komponiranja i zidanja, temeljenih na mnogobrojnim mehaničkim vještinama. Prilagodba ovih sveprisutnih datosti istarskom podneblju i sredini, međutim, rezultira jednom osebujnom, samosvojom kulturom. Kako onom materijalnom, tako i duhovnom.

I najsažetiji pregled istarske povijesti jasno pokazuje kako njena historiografija bilježi brojne političke, ekonomske i kulturne mijene i utjecaje. Kao i mnoge druge regije Istra je "pozornica" na kojoj se potvrđuje činjenica da političke i administrativne granice nužno ne korespondiraju s etničkim i da su ti prostori u različitim povijesnim periodima bili, više ili manje, otvoreni za različita kulturna prožimanja, obrasce i svjetonazore.

Iliri - predrimski i rimski kulturni slojevi, Langobardi, Avari i Slaveni i ini narodi, poganstvo i kršćanstvo, Bizant i Franci, Habsburzi i uskočke provale, Venecija, Austrija, Francuzi (dio ilirskih provincija), Italija; epidemije i ratovi, učestale migracije: sve je to utisnulo pečat u živo tkivo ovoga poluotoka.

Na tako malom prostoru (3160 km²) uočljive su i značajne geografske i klimatske osobitosti, a čak i prema pedološkim karakteristikama tla - podjela na *Bijelu*, *Sivu* i *Crvenu* Istru.

Srednjovjekovlje, posebno u unutrašnjosti poluotoka, obilježava utjecaj kršćanskih redovnika (benediktinaca, cistercita, pavlina) koji, između ostalog, razvijaju poveliku graditeljsku djelatnost. Ponekad s naglašenim pučkim, religioznim karakterom umjetničkog likovnog izražavanja, ali često kao sinkretizam nastao širenjem utjecaja iz susjednih, pa i daljih područja.¹

¹ Eksplicitno mogli bi se navesti već istraživani i potvrđeni elementi takve provenijencije, ali bi se bez sumnje mogli i proširiti. Pogotovo u analizi nošnje (BAŠ, Angelos (1959): Kranjska ljudska noša na gotskih freskah, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. V-VI., Ljubljana, str. 351 - 367; RADAUŠ-RIBARIĆ, Jelka - u popisu literature, i muzičkih instrumenata; KOS i FAJDETIĆ - tkd. u popisu literature) kao i brojnim primjerima profanog graditeljstva u ruralnim prostorima, *incontinuo* do XX. stoljeća.

Kad govorimo o graditeljstvu općenito ne mislimo samo na zidanje, konstrukciju i slična umijeća gradnje, nego i o primjeni mnogih znanja i vještina. Radi li se pak o sakralnom graditeljstvu, moramo uzeti u obzir i mnoštvo faktora, znanja i običaja, koji dolaze iz teologije, ustroja kalendara, strukture obreda i kulta. Osim toga, moramo imati u vidu namjenu građevine, orijentaciju, teoriju proporcije te simbole i raspored prostora vezano s neposrednim praktičnim potrebama ali i s nekim dubljim i općenitijim značenjima.

Slikarska se dionica unutar starijih prostora javlja duboko povezana sa svim spomenutim faktorima. *Slikarstvo je dio strukture prostora*. Ono se u njemu ne pojavljuje samo kao uneseni element. Slika nije nalijepljena na gotov zid, ona potvrđuje i izražava funkciju građevine. Slikarstvo je zamišljeno i izvedeno "po istim načelima" po kojima je zamišljen i izveden projekt prostora. Upravo zato što se u građenju i slikanju pojavljuju vještine osnovane na istim umijećima, kod starije je arhitekture postignuto duboko jedinstvo građevine i njezina dekora, bilo da se radi o oslikavanju prozora, freskom izvedenih slika na samome zidu ili pokretnih, unesenih pala, slika, raspela i svega onoga što pripada u blizinu slikanja.

Kroz sve ove elemente prostora i u prostoru provlači se isti, kako se to neodređeno kaže "duh vremena" ili "stil". Zadatak je analize da upozori upravo na ove dublje i očite, izmjerljive principe koji su u osnovi jedinstva djela i čimbenici su općeg dojma jedinstvenosti.

Sakralni prostori predromanike, romanike i gotike, no također i kasnijih stilskih razdoblja, s namještajem, *freskama*, palama, raspelima i ostalim mnogobrojnim elementima, svoje jedinstvo zahvaljuju mnogim umijećima. Ne treba zaboraviti da su ti, po dojmu cjeloviti ansambli, *kolektivno djelo*. U njima se kao izvođači pojavljuju predstavnici i poznavatelji mnogih vještina i zanata, a sve ih objedinjuju načela istih umijeća u mnogobrojnim mehaničkim vještinama. Možemo reći da ih povezuje ista mjera, ne misleći pri tome samo na fizički prisutno odmjeravanje kurentnim mjerilom, nego više na to da ih objedinjuje istovrsni način kompozicije.

Također je čest slučaj da isti majstor obavlja više zanata. Nema stroge podjele između graditelja, slikara i kipara. Kip je oslikan, kao što je u slici primijenjen reljef, često je okvir slike složena arhitektura koja se uklapa u širi arhitektonski prostor - jer je za njega i po njegovoj mjeri naručena.

Ako prosljedimo ova razmišljanja na pojedinačne primjere, kakve nalazimo u istarskim sakralnim objektima romanike i gotike, naša će pažnja biti usmjerena upravo jedinstvu prostora i slike, pa ćemo moći istraživati kompoziciju sakralnog prostora, kompoziciju oslikanih površina i pojedine kadrove slika - po istovjetnom načelu. To se daje učiniti s reprezentativnim primjercima arhitekture i slikarstva. Međutim, stvaranje na osnovi ovog načela prisutno je i *unutar malih siromašnih "izoliranih" srednjovjekovnih pučkih zajednica kakva je bila npr. istarska toga doba*. Neophodno je rečeno potkrijepiti na primjerima posve *jednostavnih rustičnih crkvice* i njihovim *freskama* (organski povezanim s njima!) slikanim *priučenom rukom domaćeg meštra*.

Onog meštra koji ni sanjati nije mogao o školovanju u kakvom umjetničkom centru pod patronatstvom kojeg imućnog mecene.

Upravo ove građevine u svojoj jednostavnosti i u čednu mjerilu pokazuju jedinstvo o kojemu je riječ.

U tome je pogledu možda najrječitiji primjer zavjetna kapela Sv. Roka u Draguću. Crkvice je gotičkog tipa, sagrađena je krajem XV., odnosno početkom XVI. stoljeća. Meštar je bio Anton s brijega Padove, odnosno iz obližnje Kašćerge. Njezina jednostavnost, a i činjenica da je vjerojatno izvedena u jednome dahu, pa možda i cjelovito zamišljena i izvedena od istoga majstora, pokazuje svestranu prožetost svih u njoj prisutnih dionica vještina (slika 1).

U svojoj biti crkvice Sv. Roka je dvoranica - kvadar, gotovo neraščlanjena oduža soba. Apsida po funkciji, i lađa po funkciji, jedinstven su neraščlanjen prostor. "Apsida" je uz čelni zid prislonjeni oltar. Upravo raspored slika, njihovi formati i sadržaji, pa i prozorčić na južnoj stijeni, pretvaraju ovaj integralni prostor u prostor apsida, to jest određuju mu funkciju. Lađa je također određena dispozicijom oslikane površine (crtež 1).²

Slika 1



² Fotografije su iz foto-dokumentacije Uprave za zaštitu kulturne baštine Ministarstva kulture RH, Autor: Vid Barac, 1997.

Razmatrajući crkvicu Sv. Roka potrebno je odvojeno prikazati njezinu geometrijsku i metričku strukturu. Time ćemo doći do njenog "idejnog - idealnog" projekta kakav je nastao geometrijskim manipulacijama - pretvorbama. Taj je geometrijski zamišljaj valjalo prevesti u mjerilo korišteno na prostoru i u vremenu izgradnje crkve. Pretvaranje geometrijskih svojstava prostora u tada običajno mjerilo pokazuje njihovu istovjetnost, to jest želju da se idealni nacrt prevede i izrazi jasno razlučenim proporcijama u njihovim aritmetičkim izrazima.

Mjerenja koja su obavljena na terenu centimetarskim mjerilom prevodiva su u antropometrijsko mjerilo s velikim cijelim brojevima pa nas, na primjer, već širina interijera - unutrašnjosti od 310 cm upućuje na to da se radi o 10 stopa od po 31 cm.

TLOCRT CRKVICE SV. ROKA U DRAGUĆU

Tlocrt Sv. Roka u Draguću pravilna je pačetvorina. Njena vanjska dužina mjeri 720 cm, a širina 440. Ova su dva broja izvedenica ili prijevod njihovog *proporcijskog odnosa*. Odnosno, ako se na duljoj stranici konstruira *podjela po zlatnom rezu*, vidimo da je veći dio te podjele (obično nazvan *maior* i obilježen velikim slovom M) uzet za širinu pačetvorine tlocrta. Ovaj postupak možemo provesti na dva načina. Podijelimo dužinu crkve na polovinu. Od te polovine načinimo trokut kojemu je ona manja kateta. Spojimo vrhove kateta hipotenuzom, na koju potom nanesimo tu polovinu, odnosno manju katetu. Dobivenu točku na hipotenuzi prenesemo s vrha dulje stranice na veću katetu i time smo dobili njenu podjelu po *zlatnom rezu*. Obično se ova točka bilježi kao \emptyset (fi), a ona dijeli duljinu crkve na dvije nejednake dužine, tako da se - manja *minor* (m) odnosi prema većoj - *maior* (M) kao veća (M) prema cijeloj dužini, to jest prema $M+m$. Njihova je razlika, to jest $M-m$, treći odsječak zlatne podjele, to jest sada minor većeg dijela prvotne podjele. Postupak se može produžiti, te se na taj način dobiva red dužina, koje su međusobno u stalnom odnosu zlatne podjele. Veći dio duljine crkve uzet je za širinu crkve. Na taj je način organizirana pačetvorina tlocrta, koju je Wersin u svojoj sistematizaciji formata nazvao *auron*, pa se nadalje služimo tim terminom za svaku pačetvorinu čiji su omjeri stranica u zlatnome rezu (crteži 1A i 2).

Izloženi postupak konstrukcije zlatne podjele može se izvesti i na drugi način, po takozvanom *Euklidovom postupku*. Dijagonala polovice kvadrata tu se uzima za dulju stranicu. Duljinu crkve dobivamo tako da u kvadratu načinjenom iz njene širine nađemo polovicu, te njenu dijagonalu prebacimo na smjer jedne stranice. Ovaj je postupak s vrlo velikom, gotovo apsolutnom točnošću proveden pri oblikovanju pačetvorine tlocrta crkvice Sv. Roka. Da je tako vidi se i po tome što je širina crkve podijeljena po istom načelu. Širina vratiju na pročelju, odnosno punog zida i otvora pa i širina bočnih zidova, određeni su kao dijelovi dužina proporcionalnih prema zlatnoj podjeli. Time su rasporedi elemenata na duljini i širini crkve provedeni po istome načelu, jednostavno zato što je maior duljine uzet za cijelu širinu, pa se opet iz njegove podjele po istome načelu uspostavio slijed dužina. Očito je da je jedini prozor na duljini crkve postavljen tako da je treći član niza duljina, razlika maiora i minora, u crtežu označen s C, odmjeran iz smjera istoka na južnoj stijeni crkve. Ovaj prozor te vrata i

dva prozorčića na pročelju objekta raspoređeni su striktno po ovom načelu u pačetvorinu tlocrta (crtež 2). Iz ove pačetvorine izvedene su također proporcije nacрта, to jest njen vertikalni presjek. Visina sljemena gotičkog profila nacрта polovina je pačetvorine vanjskog tlocrta. Gledajući numerički, ona je $720 : 2$, tj 360 cm.

Izloženi geometrijski postupak može se predočiti i aritmetički. Ako duljinu vanjskog tlocrta crkve od 720 cm pomnožimo s kvocijentom zlatnoga reza, to jest s veličinom 0,61 ($720 \times 0,61$), dobivamo veličinu od 439 cm, što je samo centimetar razlike od širine 440 cm kolika je izmjera stvarne širine crkve. Ako ovaj broj sukcesivno međusobno odbijamo od duljine, dobivamo brojeve čiji su odnosi također u zlatnoj podjeli, pa ih stvarno i mjerimo na pojedinim elementima arhitekture. Ovakva je podjela s rezultatima u centimetarskim izrazima ipak samo rezultat mehaničke spekulacije.

Tlocrt je, naime, izveden u tadašnjim mjerama, to jest u sežnju od šest stopa, i u podjelama stope na pedljeve i palce. Širina interijera crkve, kako je već spomenuto, jest 310 cm, što je okruglo 10 stopa. Ako duljinu crkve od 720 podijelimo s 31 dobivamo 23,23 stope, što okruglo uzimamo kao 24 ili četiri sežnja po 6. Da je račun točan vidi se i po tome što je širina od 440 cm podijeljna s 31, to jest veličinom stope, 14,19, što je okruglo 14 s razlikom od dvije stotine stope. Na dvije širine bočnih zidova otpada dva puta po dvije stope ($14 - 4 = 10$), pa po odbitku širine zidova dobivamo čistu širinu interijera od 10 stopa, to jest 310 cm, što se doista i mjeri na objektu.

Crtež pokazuje da je također kosina krova nalegla na minor dužine, no za to je potrebno ucrtati presjek preko tlocrta. Veličinu stope koju dobivamo ovakvom analizom možemo provjeriti i na pojedinim elementima arhitekture, da bi konačno dobili baš točnu njenu vrijednost iz srednje vrijednosti svih izmjerenih veličina. Vidi se da je visina prozorčića južnog zida mjerena od površine poda 125 cm, a to je 4×31 , s razlikom od jednog centimetra. Širina prozora na eksterijeru je 31 cm, a njegova je unutrašnja širina dvije stope, to jest cca 60 cm. Ove ćemo mjere u točnim odnosima moći kontrolirati veličinom oslikanih površina i u odnosima stranica pojedinih kadrova slika. Stopa se dijeli na četiri pedlja, pa je stoga pedalj u našem slučaju veličina 7,75 cm. Nalazit ćemo konstantnu mjeru širine bordure među kadrovima slika kao tri četvrtine stope, to jest kao tri pedlja od po 7,8 cm ($7,8 \times 3 = 23,4$ cm), a borduru smo uvijek nalazili kao veličinu od približnih 25 cm. Kako je bordura izvođena slobodnim potezima vrijednosti, njene širine variraju oko naše teorijski dobivene veličine. No o tome će biti više riječi pri analizi oslikanih površina. Za sada se to spominje samo kao dodatni prilog ustanovljavanju veličine mjerila iz analize tlocrta.

Zaključak: vanjska pačetvorina tlocrta svjesno je izvedena radnja, koja se daje interpretirati geometrijski i metrički, odnosno algebarskim postupkom, jednakovrijednim rezultatom u točnosti.

Tlocrt interijera proporcioniran je po istom načelu (crtež 2).

Po svojim omjerima interijer crkve je dvostruki kvadrat, to jest dubl kvadrata. Nacrtali se dijagonala dubla, pa se na nju nanese širina interijera, a potom dobivena

točka prenese na duljinu interijera, dobiva se podjela po zlatnom rezu. Maior ove podjele uzet je za visinu interijera, to jest on je duljina od poda do sljemena luka u presjeku. Ako je duljina crkve u interijeru 590 cm, tada ova duljina pomnožena već poznatim kvocijentom 0,61, daje 359,9 cm, a srednja vrijednost visine sljemena je upravo 360 cm, što je maior duljine, ali i polovica vanjske duljine tlocrta. Zaključujemo da je ploha bočnih zidova izvedena iz proporcija tlocrta jednostavnom kombinatorikom iz temeljne proporcije zlatne podjele. Prilog u crtežu br. 2 to zorno pokazuje na geometrijski i algebarski način. Frapantno poklapanje geometrijskog i algebarskog postupka, a potom njegova primjena u kurentno mjerilo stope od 31 cm pokazuje da je osnovna organizacija projekta bila savršeno *svjesna radnja*, bez obzira na korekcije koje su nastale iz usklađivanja geometrijskog i numeričkog postupka, kao i bez obzira na nepravilnosti koje nalazimo u izvedenom objektu. Sve se ove nepravilnosti, uostalom vrlo malene, kreću oko idealne strukture prostora zamišljenog po stalnoj proporciji zlatne podjele.

Valja napomenuti dvije međusobno povezane, gotovo banalne činjenice. Uvijek tamo gdje se pojavljuje dubl, to jest format od dva kvadrata, a takav je slučaj u ovom tlocrtu, pojavljuje se podjela zlatnoga reza, jer je ona zapravo odnos stranica te pačetvorine putem dijagonale toga kvadrata. Druga je činjenica to da je u veličini od deset jedinica podjela u odnosu 6 : 10, to jest maior desetice jest šest, a minor četiri podjele. Njihova razlika je dvije podjele, zapravo već ranije spomenuta C dužina. Ako se deset poveća za njegov maior dobiva se šesnaest, onaj broj o kojemu Vitruvije govori da je savršen. Upravo je to slučaj s našim tlocrtom i nacrtom. Ako se od duljine interijera sukcesivno odbijaju zlatne podjele (590 - 360, 360 - 230, 230 - 130, 130 - 100 = 30), dolazi do jedinice mjerila - stope (sa zanemarivim odstupanjem od 1 cm), koju stvarno i mjerimo na objektu, pa su pojedini elementi prostora, i slike kao njenog dijela, umnošci ove veličine izvedeni po proporciji zlatne podjele.

Neizostavno se pri analizi tlocrta i nacрта mora uzeti u obzir *faktor orijentacije* (crteži 3A, 3B).

Već je spomenuto da su zidne perforacije, vrata i prozori raspoređeni prema istome načelu po kojemu je određen osnovni odnos dulje i manje stranice pačetvorine tlocrta. U njihov raspored kao i dispoziciju čitavog tlocrta uključen je također *faktor orijentacije*. Crkvice Sv. Roka odmaknuta je od smjera istoka za kut od 22°. Blagdan *titulara crkve* ljetni je blagdan (16. VIII.). Ucrta li se azimut istoka na taj dan u mjesecu kolovozu, vidi se da se smjer istoka poklapa sa simetralom crkve, to jest da su njeni uzdužni zidovi položeni točno u tom smjeru. No kako je zapad patrocinija - sv. Roka kao *patrona crkve*, pomaknut za isti kut od ekvinocionalnog zapada, opažamo da se smjer zapada na taj dan poklapa s dijagonalom pačetvorine tlocrta.

Treba također reći da prozorčić južnoga zida nije postavljen samo po *načelu proporcije*, nego i po *faktoru orijentacije*. Ovaj nam smjer kazuje zašto je prozor izvana uzak, a u interijeru proširen na dvije stope. Njegov je zadatak da točno u podne propušta sunčeve zrake uvijek u istome smjeru. Ta podnevna linija s prozora pada točno u sredinu oltara Sv. Roka, baš ispod sveca-patrona, čija se slika nalazi nad

oltarom. Tako funkcija (*tlocrtno nepostojeće apside*) biva određena geometrijskim rasporedom, dispozicijom otvora i s njom povezanim položajem zaštitnika crkve. Uvjetno govoreći, apsidalne slike i njihov sadržaj, odvojen od kristološkog ciklusa u lađi, određuju zonu apside i izdvajaju ovaj prostor kao apsidalni prostor *po funkciji*, iako on u prostoru nije označen posebnim arhitekturnim oblikom (slika 2).

Slika 2



Ovu nedefiniranost apside kao oblika definiraju proporcije, raspored i sadržaj oslikanih površina i u njih uklopljen prozorčić, funkcionalno povezan sa značenjem njihova sadržaja. Tu se ponovno mora naglasiti ona u početku spomenuta prožetost arhitekture prostora i prostora slike. Ta je prožetost postignuta na svim razinama: na oblikovnoj, proporcijijskoj i značenjskoj. Evidentna sinergija - komplementarnost aktivnosti.

U dosadašnjoj raspravi isticana je važnost zlatne podjele pri organizaciji plohe tlocrta, kompoziciji zidnih otvora, pa i raspodjeli crkvenog prostora prema funkciji (apsida - lađa). Analiza *istočnog i zapadnog zida* potvrđuju to načelo (crteži 4 i 5).

Širina i jednoga i drugoga zida je 310 cm, a visina je 360 cm. Uočava se da je polovina visine ovoga zida maior njene širine. Mogli bismo reći i obrnuto: maior širine uzet je dva puta za visinu zida.

No što to znači? Ovim postupkom organiziran je *novi format*, to jest folio *aurona*, što će reći da su dva formata zlatnoga reza spojena u jedan pa je tako nastao *list*. Ovaj je format vrlo raširen u srednjovjekovnoj umjetnosti, a i poslije, sve do naših dana.³

Uzme li se druga i treća brojka Fibonaccijevog niza, koji je aritmetička aproksimacija zlatne podjele, a to su brojke 3 i 5, dobiva se udvostručenjem prvoga broja format 5 : 6, što je format *zlatnoga lista*. Takav je upravo format istočne i zapadne stijene crkvice Sv. Roka. Luk toga zida nastao je tako što je četvrtina kruga s polumjerom polovice visine zida spušten s polovice visine formata na minor donje podjele visine. Ovoj je gotičkoj formi oblik određen iz formata *folia*. Gledajući u kurentnom mjerilu on je odnosa 10 : 12 stopa. Dakako da je i daljnja raspodjela plohe iz koje rezultiraju formati oslikanih polja provedena po istom principu. Potrebno je samo iskoristiti zlatne podjele na širini i visini zida. Na crtežima 4 i 5 to je prikazano konstrukcijom. Vidi se da je visinu centralne slike na zidu apsida - prikaz titulara sv. Roka s druga dva sveca, sv. Fabijanom i sv. Sebastijanom - odredila zlatna podjela na stranici visine. Njenu pak širinu određuje prebacivanje minora visine na horizontalu, to jest na širinu. Tada se format slike javlja u određenim minorima širine i visine zida. No, to znači da je, gledajući proporcijski, format slike i format zidne plohe apsida, istoga omjera. Format slike izveden je iz proporcija formata zida, pa je time postignuta *komodulacija dvaju elemenata*, njihov sklad i podudaranje u proporcijama. Dakako da se ova podjela - kompozicija nastala po zlatnome rezu, i dalje provodi unutar slike, u rasporedu likova na njoj, kao i u određivanju njihovih veličina u kurentnom mjerilu. Princip arhitekture poklopio se sa principom slike - postignuta je cjelovitost skladnoga dojma. Visina slike, koja je na zlatnoj podjeli, odredila je također mjesto i raspored scene *Navještenja* pod lukom, ali tako da je dispozicija dominantnih elemenata slike postala *asimetrična*.

Luk arhitekture koji na slici otvara pogled na dubinu pejzaža s nebom punim božanskih bića, nije u središtu slike, nego je pomaknut u lijevo i postavljen točno između dvaju podjela zlatnoga reza na širinu zida. Time je postignuta dinamička simetrija - živ raspored. Ostavljeno je veće polje za protagoniste scene - Bogorodicu, i za anđela Gabrijela s lijeve strane u minor podjeli gotičkog luka.

Na crtežu 6B uočava se da je format zida apsida i slika patrona sv. Roka jednakih omjera, što pokazuje presjecište njihovih dijagonala pod pravim kutem. Ovaj crtež također pokazuje kako je visina slike od poda, odnosno visina oltara, izvedena prebacivanjem zlatnih podjela širine, i njihovo križanje koje određuje donju visinu slike. Zbog zornosti usporedbe na tom je crtežu također slika sv. Roka upisana u format zida.

Na crtežu 6C primijenjena je jedinstvena podjela po zlatnome odnosu i na druge oslikane kadrove na apsidalnome zidu. Vidi se da su dvojni formati svetaca lijevo i desno od središnje slike također izvedeni u formatu *folia*. Širina svetačkoga polja je 45 - 46 centimetara, što je stopa i pol (crteži 6, 6A, 6B i 6C).

³ Pretežiti dio portreta u renesansi izveden je u njemu.

Kompozicija s likom sv. Roka strogo poštuje format folia i u njemu prisutne proporcije. Sv. Rok je doslovno smješten između razlike dvaju maiora širine. Lijevi rub njegova lika poklapa se sa zlatnom podjelom koja produžena u visini polja *Navještenja* određuje simetralu inače nesimetrično postavljenog polja s lukom arhitekture i dubokim pejzažom iza njega.

Analiza numeričkih odnosa pokazuje prijevod kompozicijskog postupka u mjerilo od stopa i pedlja, i to s točnošću koju čak ne narušavaju nepravilnosti do kojih je došlo zbog nesputanog vođenja slikarskog kista. Tom ležernošću slikanja, živošću poteza i lineamentima kao da je umekšan i uraznoličen strogi princip kompozicije i rasporeda koji je upravo razložen.

Ulazni zid crkve s vratima i dva prozorčića raspoređen je po istovjetnom načelu. *Imago pietatis* položen je na liniju zlatne podjele. Prebacivanjem maiora visine zida na njegovu širinu dobiven je kvadrat u koji je smješten prikaz Krista. To je kvadrat od četiri stope. Na crtežu sedam (7) vidi se da je svijetli otvor ulaznih vrata u crkvu točno određen zlatnim podjelama širine crkve. One određuju i unutrašnju širinu prozorčića.

Prikaz *Imago pietatis* komponiran je u kvadratu od četiri stope. Scena s figurom Krista i četiri sveca smještena je u sredinu kvadrata, to jest u njegove dvije četvrtine, pa se time crtež figura nalazi u formatu dubla, odnosno formatu od dva kvadrata. U njemu je jednostavnim prebacivanjem manje stranice na dijagonalu dubla dobivena podjela s točkom O, koja određuje položaj i širinu Kristove figure. Po dvije figure raspoređene su u minorima dubla. Visinu glava određuje zlatna podjela na visini kvadrata. Križ je očito položen na gornju stranicu dubla, a njegova je debljina četvrtina četvrtine kvadrata ili šesnaestina cijeloga polja kompozicije. No kako je polje od četiri stope, a četvrtina stope je pedalj, baš pedalj je širok krak križa nad Kristovim likom.

Krist ustaje iz groba. To je početak *Uskrsnuća*, jedno stanje između neba i zemlje. Na geometrijskoj razini ovaj je simbolizam potvrđen prisutnošću kruga u kompozicijskom polju kvadrata i oko njega. Iz toga kruga konstruirano je ono sunce oko scene, u prostoru gdje su oko njega dva anđela s krilima čiji obris prati upravo put ove kružnice. Promatraju li se sunčane zrake vidi se da je i njihov smjer određen iz direkcijskih linija kompozicije (slika 3).

Figure su u slikanom prikazu raspoređene *plan-paralelno*. One se nižu od prvog plana u slici - lica groba, preko Krista, u paralelnu stražnju stranu groba, iza kojega su lica plohi, paralelni likovi svetaca, pa iza njih križ, i konačno nebo u zadnjem planu. Prostor je na slici postignut nizanjem i prekrivanjem paralelnih planova. Jedina naznaka neke prostornosti, postignute perspektivnim prikazom, zakošene su stranice groba. Ali se pokazuje, kako je nacrtano na crtežu 7A, da su te konvergirajuće kosine zapravo stranice istostraničnog trokuta, odnosno Solomonove zvijezde. Ako se i radi o izdvojenom pokušaju da se prostor sugerira konvergirajućim linijama, važnije je da su one strogo podređene načelu plohe i svim onim postupcima po kojima je sagrađena konstrukcija prostora i crkve i kompozicija njenih oslikanih površina.



Slika 3

Niz detalja pokazuje podvrgavanje shemi koju stalno ističemo u ovome radu. Horizontale i vertikale koje se nižu u visinu i širinu po nalogu zlatnoga reza, dijagonale koje povezuju formate i figure u njima, potvrđuju svjesna načela s pomoću kojih je podignut ovaj prostor i ukrašen slikama.

Čelne i bočne zidove također treba promatrati kao cjelinu, ali i kao odvojene formate. Osim toga treba prethodno utvrditi da je oslikavanje s formatima prizora na bočnim zidovima zamišljeno na ravnoj plohi koja je naknadno povijena u položaj određen gotičkim profilom presjeka prostora. Tek ako se to utvrdi postaje jasan način na koji su raspoređene slike u vertikalnim pojasovima i kako su određeni njihovi kadrovi. Na crtežima 8A i 8B prikazan je raspored oslikanih površina bočnih i čelnih zidova razvijen na ravnu plohu.

Vidi se da su formati zidova, tako shvaćeni, nastali iz kvadrata čija je dijagonala uzeta za dužinu zida. Tako sagledana ploha odnosa je 1 : 7 ili 10 : 14 pri čemu je ovaj zadnji brojčani odnos uzet u obzir za naš slučaj s crkvicom Sv. Roka. Broj deset smo, naime, i ranije susretali na mnogo mjesta, a naročito u njime određenoj širini interijera, odnosno crkvene lađe. Format zida lađe, razvijen u ravnu plohu, omjera je 20 : 14, a vidi se da je uz njega nacrtan zid pročelja i začelja zapravo polovina dužine bočnih zidova, tj. 1/2 kora. Ova činjenica još i dodatno povezuje komodulaciju zidova crkve.

Nastanak formata bočnih zidova iz dijagonale kvadrata odredio je odnos oslikanih površina u lađi i u uvjetno nazvanom svetištu. To svetište u nepostojećoj

apsidi, kako pokazuje konstrukcija u crtežu, zahvaća bočni zid baš do kvadrata iz kojega je nastao njegov format. Kako je duljina zida 7/5 kvadrata, dvije petine uzete su za prostor i formate slika vezane uz svetište. U te dvije petine valja ubrojiti i prozorčić u južnome zidu, kao i sv. *Jeronima*, sv. *Ambrozija* te sv. *Petra* uz sveticu s vrčem (sv. *Apolonija*?) na sjevernom zidu. Raspoređeni su u ovaj format dodan izlaznom kvadratu, a širina slika varira oko 62 cm, što su dvije stope, odnosno u donjoj zoni gdje je sv. *Petar* slika je široka tri stope, što iznosi 90 cm. Visina draperije ovdje je, kao i na čelnoj stijeni s lijeve i desne strane oltara 75 cm, što su dvije i po stope, odnosno jedan korak.

Kada se ovako nastali formati bočnih zidova pri vrhu naklone, saviju i spoje u gotički profil presjeka lađe (crtež 8C), njihova se visina smanji za dvije stope, pa tada visina sljemena iznosi dvanaest stopa od poda, što je 360 cm, a ranije smo ustanovili da je to polovina vanjske duljine crkve.

Ovim se prikraćivanjem plohe postigao tzv. *virtualni format* u prostoru, koji je odnosa zlatnoga reza, kako je već ranije pokazano analizirajući odnos zlatne površine tlocrta i odnosa zidova interijera. Ovo vizualno smanjivanje oslikane površine zida na plohu koja se poklapa s proporcijama svih elemenata u ovoj crkvi, nije ostalo bez posljedica na raspored i proporcije slika na zidu. *Zlatni rezovi*, *maior* i *minor*, na sjevernom zidu (crtež 9), odredili su širine kadrova.

Prvotno je ovdje dugačak kadar *Poklonstva kraljeva*, duljine četiri metra, pa je prema tome njegova širina određena veličinom izlaznoga kvadrata zida. Visina mu je 120 cm, što su četiri stope. Ta se visina poklapa s visinom kvadrata u kojemu je naslikana scena *Imago pietatis*. Gornji friz sjevernog zida ima tri kadra. Srednje polje čist je kvadrat 120 x 120 cm, što iznosi tri stope. U tom je polju prikazano *Napastovanje u pustinji*. Njemu desno i lijevo polje s prikazima *Krštenja*, odnosno *Svete Margarete*, smješteni su u format folia pa ti kadrovi ponavljaju proporciju slike nad oltarom.

Južni je zid (crtež 10) tretiran simetričnije od sjevernoga sa šest oslikanih kadrova.

Gornji je friz visok tri stope, koliko je i donji odmaknut od poda. Sredina zida ostala je za tri formata visine 150 cm. Oznaka R u crtežu pokazuje da su oslikane površine u proporcijском srodstvu s formatom slike sv. *Roka*, odnosno one potpuno ponavljaju njegovu proporciju ili uzimaju jedan od njegovih elemenata u svoj sastav. Vidi se cjelokupna prožetost formata zidne površine, rasporeda oslikane površine, kao i pojedinih njenih dijelova - kadrova. Reklo bi se da je ista mjera i načelo proporcioniranja bilo prisutno pri oblikovanju svakog elementa. Naravno da se ovo načelo, kao što se to moglo vidjeti u slučaju čelnog i začelnog zida, odrazilo i u kompoziciji scene u kadru. Pojedini prikazi raspoređuju oslikane elemente, figure, arhitekturu i predmete prema upravljačkim, direkcijским linijama konstitutivnih svakom pojedinom formatu. Prostor prisutan u sceni, kako je to slučaj kod *Imago pietatis*, postignut je nizanem i prekrivanjem plošnih planova, ali su njihovi vertikalni i horizontalni rasporedi podređeni geometrijskoj kompoziciji uvjetovanoj izabranim poljem oslikavanja.

Možemo zamisliti kako je tekao postupak oslikavanja. Bilo je potrebno prethodno izvesti opći raspored kompozicije, bar što se tiče prikaza scena iz *Kristova života*, od *Navještenja* pod lukom zida apside, iza kojega se u logičnom slijedu od lijeva u desno, to jest na južnome zidu dolje, otvara ciklus s *Rođenjem*, *Bijegom u Egipat* i *Prikazanjem u hramu*, a i u daljnjim prizorima u gornjem frizu zida. Nasuprot *Rođenja* (na suprotnom zidu), nalazi se velika scena *Poklonstvo kraljeva*.

Ove slike po sadržaju, načinu obradbe i kompozicijskom postupku su, to se može sa sigurnošću tvrditi, prijenos na zadanu plohu izvjesnog predloška iz "*Musterbucha*". Takvi su predlošci, na kojima je bilo određeno sve što valja prikazati u ikonološkom i ikonografskom smislu, kolali među majstorima-slikarima. Majstor je prema potrebi mogao načiniti kakvu varijantu s obzirom na prostor, mjesto, raspoloživu veličinu, ali osnovna se shema ipak zadržavala. Daroviti su majstori vjerojatno slobodnije prenosili uzorak slike na zidnu površinu, a oni manje vješti, koji su u doslovnom smislu ipak samo zanatlije, prenosili su nacrtani uzorak upravo s pomoću *kompozicijske mreže*, *modulne rešetke*, kakva se i danas upotrebljava pri pokušajima da se od manjeg učini veći crtež.⁴

Pogledamo li srednjovjekovne psaltire, ustanovit ćemo da su njihove minijature izvedene baš na taj način i uklapanjem scene u kompozicijsku mrežu formata. Oslikani psaltiri su postojali po važnijim crkvenim središtima, u bogatijim župama, a njihovi precrti bili su podloga majstorima za izvođenje pojedinog zadatka. To je razlog formalne i sadržajne sličnosti pojedinih prikaza kroz dulje vrijeme i na vrlo širokom prostoru. Tadašnje umjetnike ne zamišljamo kao današnje, kojima je zadatak individualno karakterizirano djelo, nego ih zamišljamo baš kao vršitelje mehaničkoga umijeća ili vještine.

Očito se kod izvođenja oslikavanja Sv. Roka u Draguću radilo upravo o majstoru kojemu je zadatak bio da što vjernije prenese uzorak na zadanu površinu, ali se ipak neki detalji pojavljuju kao izraz pripadnosti zavičajnom podneblju.

Osim estetskoga nazora zajedničkoga srednjovjekovlju, u podvrgavanju majstora shematskom rješenju nalazimo glavni razlog što su oslikane površine podvrgnute strogom rasporedu, što se scene odvijaju u određenim modularnim jedinicama te što je ponekad shematski i tvrdi pokret rezultat uvažavanja kompozicijske mreže. Ovako prisutni elementi i njihovo povezivanje rezultirali su cjelovitošću rješenja, a koloristički sastav skala boja, uostalom vrlo sužen na samo nekoliko toplih tonova okera preko crvenih tonova do zagasitih crveno-purpurnih, te samo dva hladna tona plavetnila i zelenog oksida, potpomošli su i pridonijeli cjelovitom dojmu, likovnoj zatvorenosti ovdje prisutnog, oslikanoga svijeta.

Ovaj rad je primjer jednoga od mogućih pristupa istraživanjima i analizama kulturne baštine, a kao takav i djelić mozaika koji u cijelosti afirmira istarske prostore kao mjesta izuzetnih tradicijskih vrijednosti i ljude kao baštinike kulturoloških komponenti koje su samo prividno inkompatibilne.

⁴ Za postojanje ovakvih knjiga-uzoraka ima više svjedočanstava, a najvažnije seže tamo do Villarda de Honnecourta. Villard pokazuje kako se pojedina figura izvodi iz geometrijske sheme.

Pluralizam u pristupu otkriva preplitanje i koegzistenciju "elitne" i pučke kulture kao i vrlo složena kulturna strujanja sa slavenskim, romanskim i germanskim predznacima. Otkriva Istru kao stjecište i sjecište utjecaja širih mediteranskih ali i srednjoeuropskih prostora. Naravno da bi opsežnije provedena višesmjerna istraživanja, kojima bi bile obuhvaćene i brojne druge oslikane crkvice istarskog srednjovjekovlja, kao i one nastale ranije i kasnije, otvorile i neke druge komparabilne tematske cjeline.

Npr., usporedbena etnološka analiza pokazala bi koliko je unutar ovoga sakralnog i profanog graditeljstva i freskoslikarstva prisutna i značajna pučka sastavnica u kojoj su zastupljeni elementi pučke pobožnosti. Isto tako, koliko su u životu općenito prisutni folklorni sadržaji.

Pojedine građevine, njihovi dijelovi ili izvedbeni detalji (krovišta od škrljla, kupe kanalice, šindre ili ražene slame - *šegale*, zvonici na preslicu...), prikazi poljodjelskih i drugih radova prema godišnjim dobima, interijeri i mobilijar, alati i različiti predmeti obrta i rukotvorstva, nošnje i tekstila, pejzažne vizure - zrcale pravce i smjerove importa ali i autohtonoga podneblja (slika 4).

Bogoslužje i molitva u prostorima oslikanim biblijskim temama i motivima u izvedbi npr. Antona s Padove, Vincenta i Ivana iz Kastva, Blaža Dubrovčanina, Alberta iz Constanze, obitelji Clerigin iz Kopra i dr. "domaćih" i "stranih" *meštara* u sinkronijskoj je razini s pučkim interpretacijama zgoda iz života svetaca i slično: Na nekim freskama koje izvode anonimni *težački* slikari u rustikalnoj unutrašnjoj Istri

Slika 4



zapaziti ćemo naivnost, neposrednost i slobodu izvedbe pučki zasnovanih, simboličnih i alegorijskih poučnih motiva s jednostavnim mnemotehničkim znacima i simbolima (prikaz *Živog križa* u *Svetoj Katarini* u Lindaru, prikaz Jude na *Posljednjoj večeri* u *Svetom Trojstvu* u Žminju, *Sveta nedjelja* u Zanigradu i Bačvi...), ali i motive iz narodnih basni (npr. o lisici i rodi; kao detalju freske *Poklonstva kraljeva* u *Svetoj Mariji na Škrilinah* u Bermu).

A što tek reći o ugrebanim glagoljaškim grafitima na zidovima malih crkvice: *Daj meni niki soldin, Miko, tako ti Boga* u Sv. Nikoli u Rakotolama, ili *Ne bij, osle, tega svetoga muža ki stvori nebo i zemlju i vse stvari ovega sveta i zna ti, o nebore, dumaje to stvorenije tvoje i činiš stvari njemu takove; O kareštiji* (oskudici) žita i ulja; *To pisa ki voli pri mizi sideč vino piti nego kopati...* u Sv. Trojstvu Hrastovlju...?

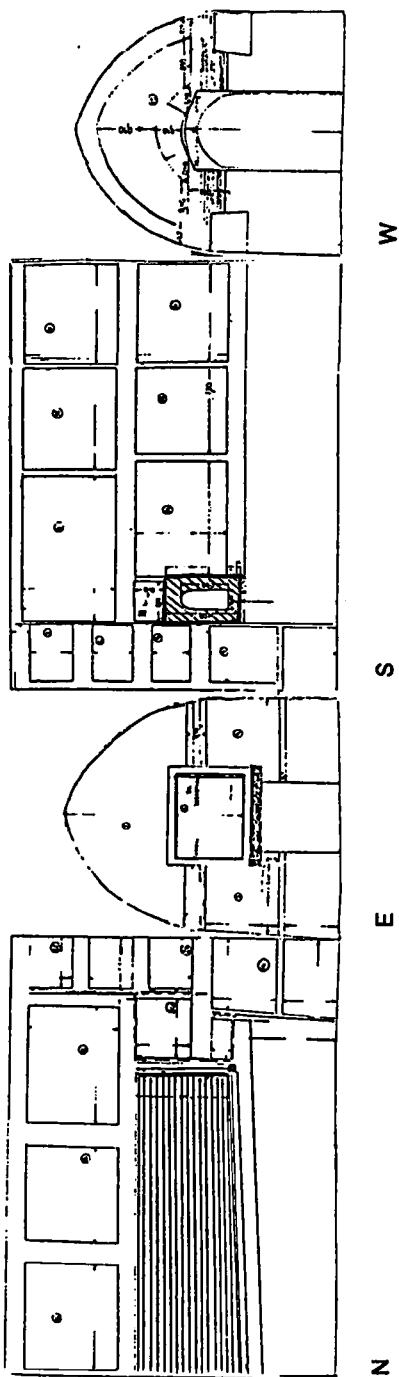
Ili da je pop Jerolim Gregorović god. 1564. bio *lačan pšeničnega hruha* - Sv. Rok u Draguču.

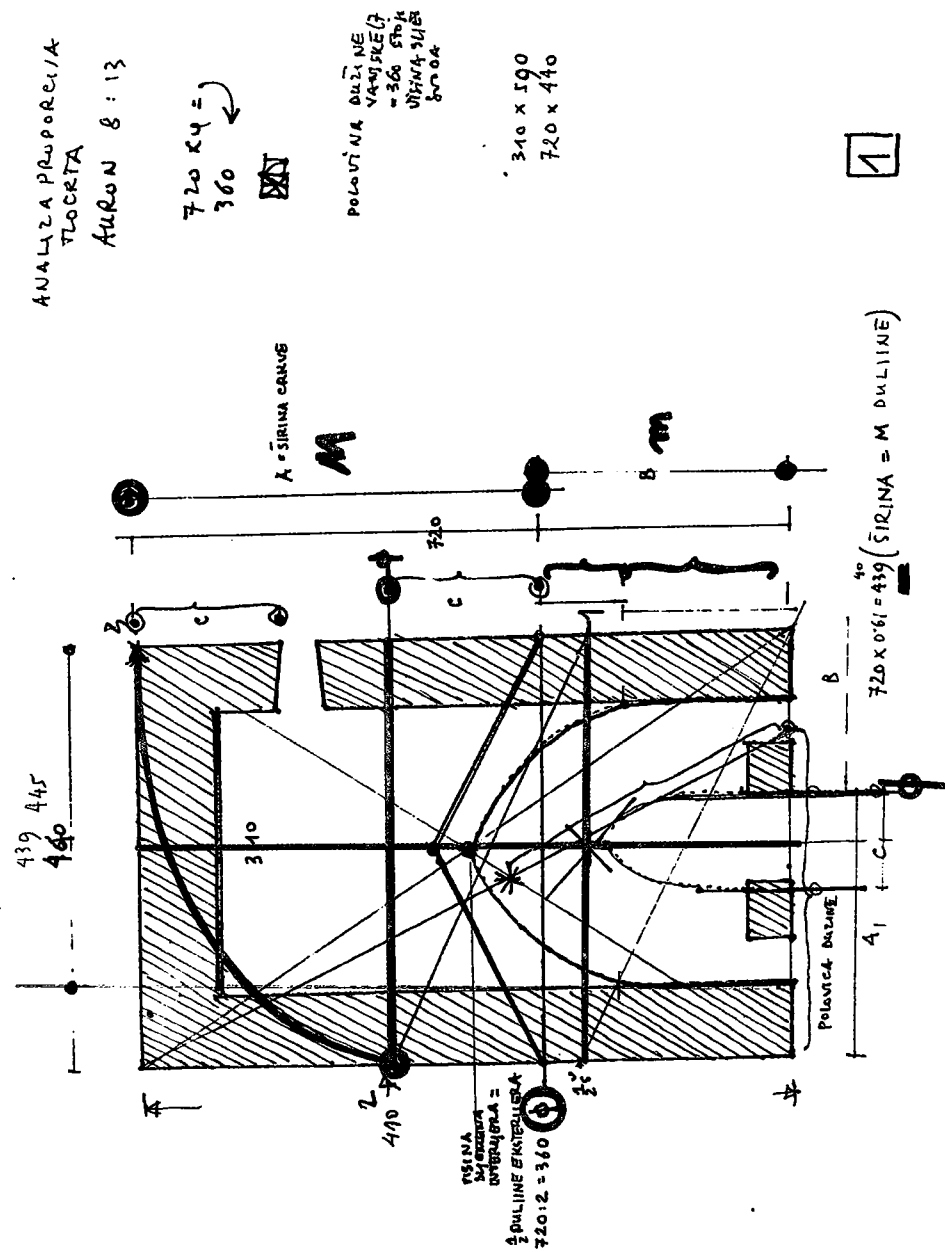
Tako i o pričama i predajama nastalim oko *ognjšća* ili kad *frumentin špeljaju, trokinju lupiju* - komušaju kukuruz, pa i u mnogim drugim prilikama u kojima se pojavljuju bića iz pučkog vjerovanja: *štrige* i *štrigoni, krsnik, malik, orko, mrak* - kao personifikacija tame, *more, vile, vilenjaci, vukodlaci* i *veroki* (uroci) etc.

Crkva, plemstvo i općenito viši društveni slojevi posredovali su globalne vrednote i "istine" suprotne onima koje su strukturirale predajnu baštinu puka čineći ga tako nerijetko tek pasivnim subjektom.

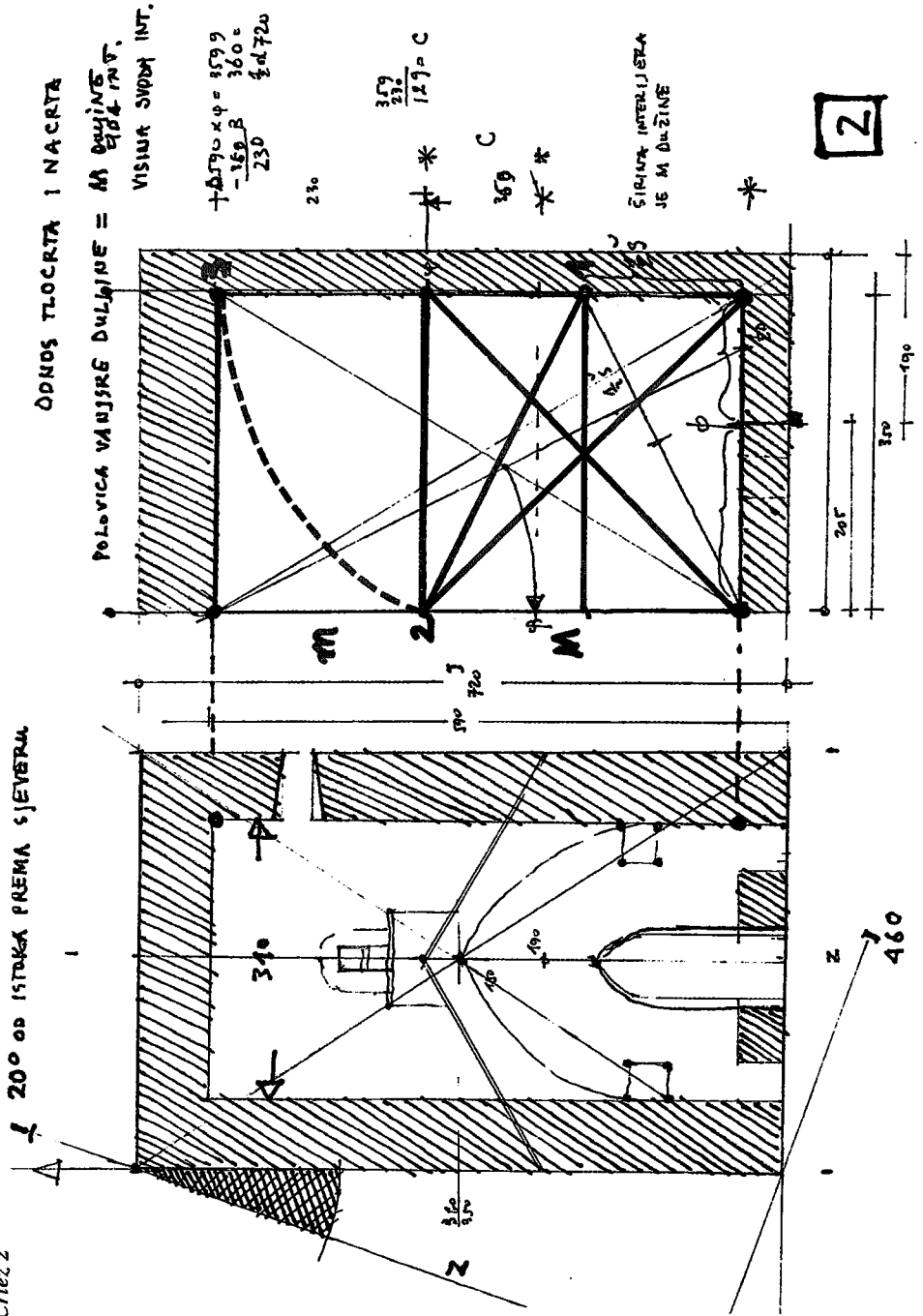
Pučanstvo je pak, na drugoj strani, u svakidašnjici živjelo, u izvjesnom smislu, vlastiti subkulturni koncept i kontekst - potiskivan i stigmatiziran kao praznovjerje: *sinkretizam i jedinstvo suprotnosti što u punoj mjeri odražavaju kompleksnost i specifičnosti kulturnog milieua.*

Crtež 1

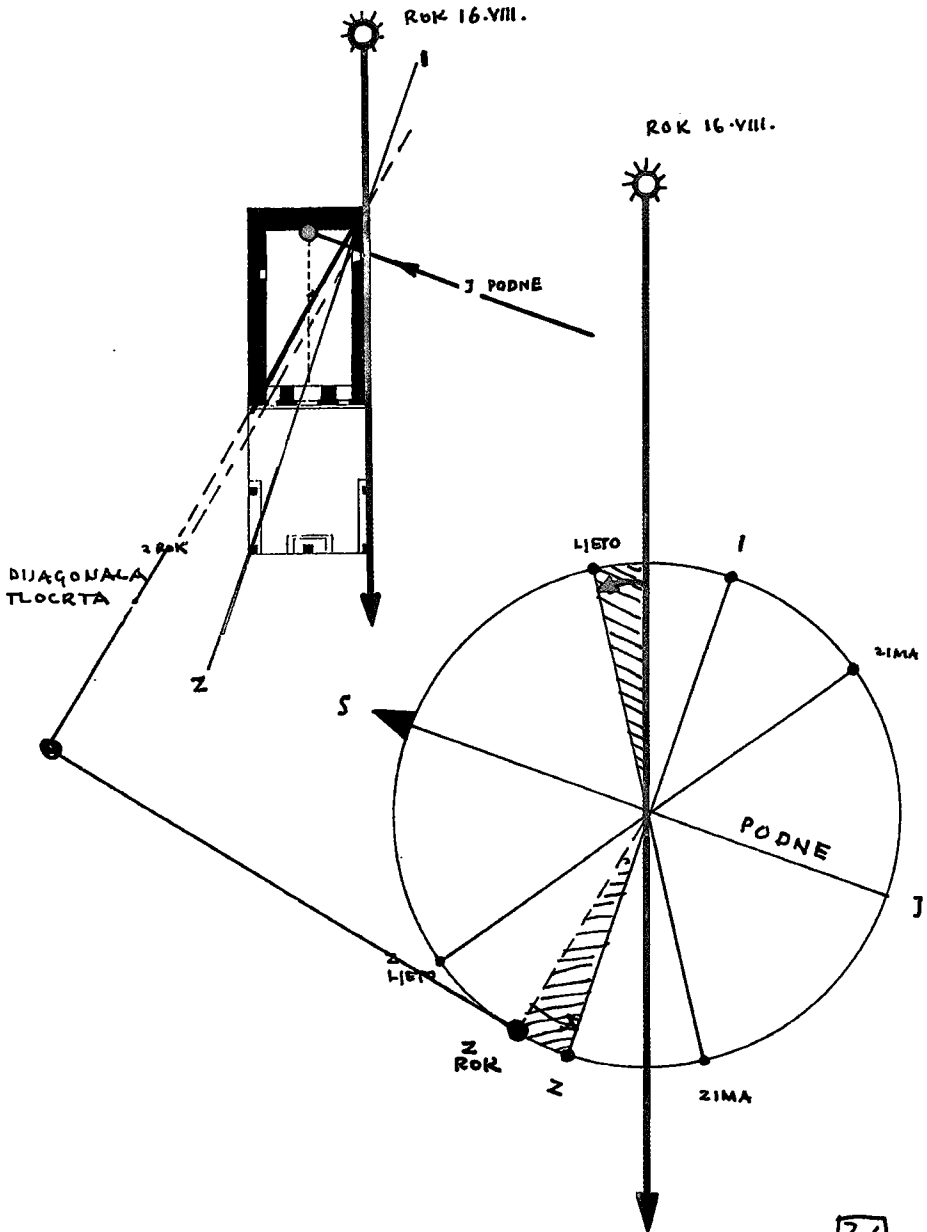




Crtič 2

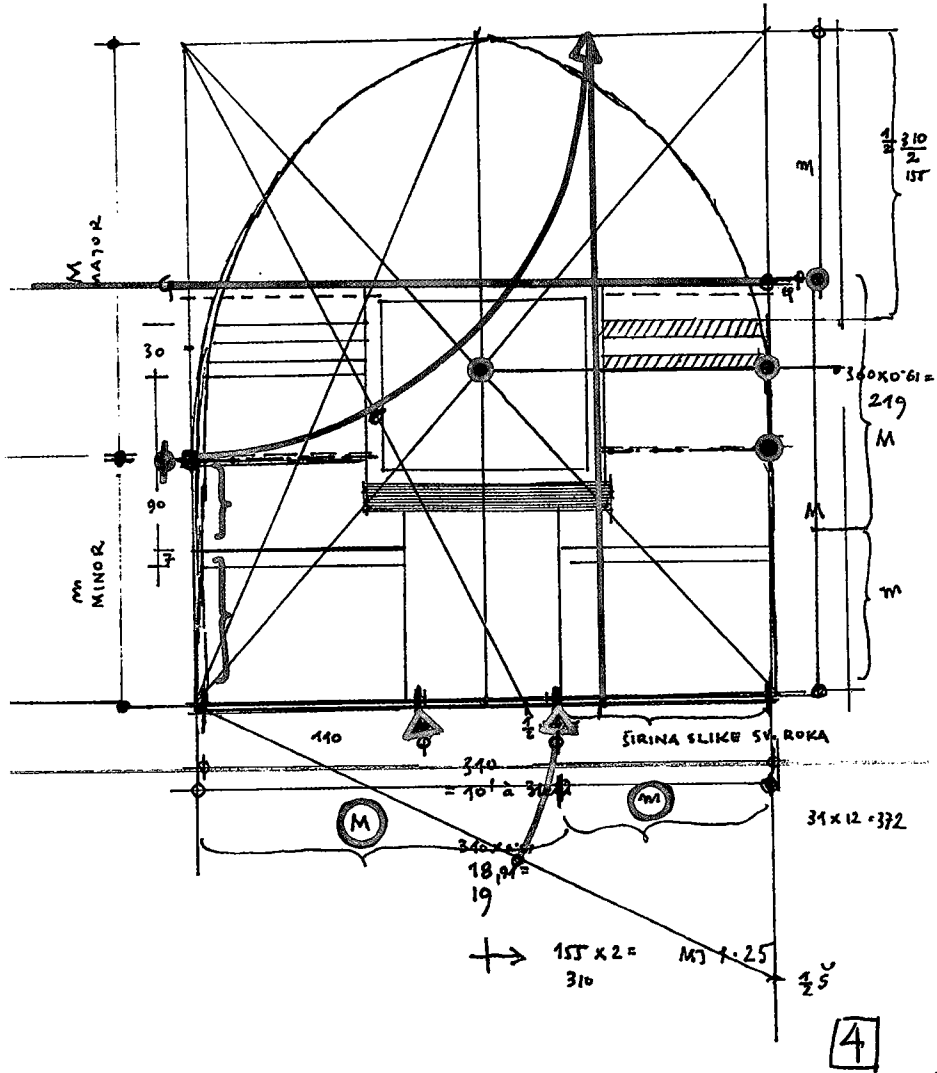


SV. ROK · DRAČUĆ · ORIJENTACIJA



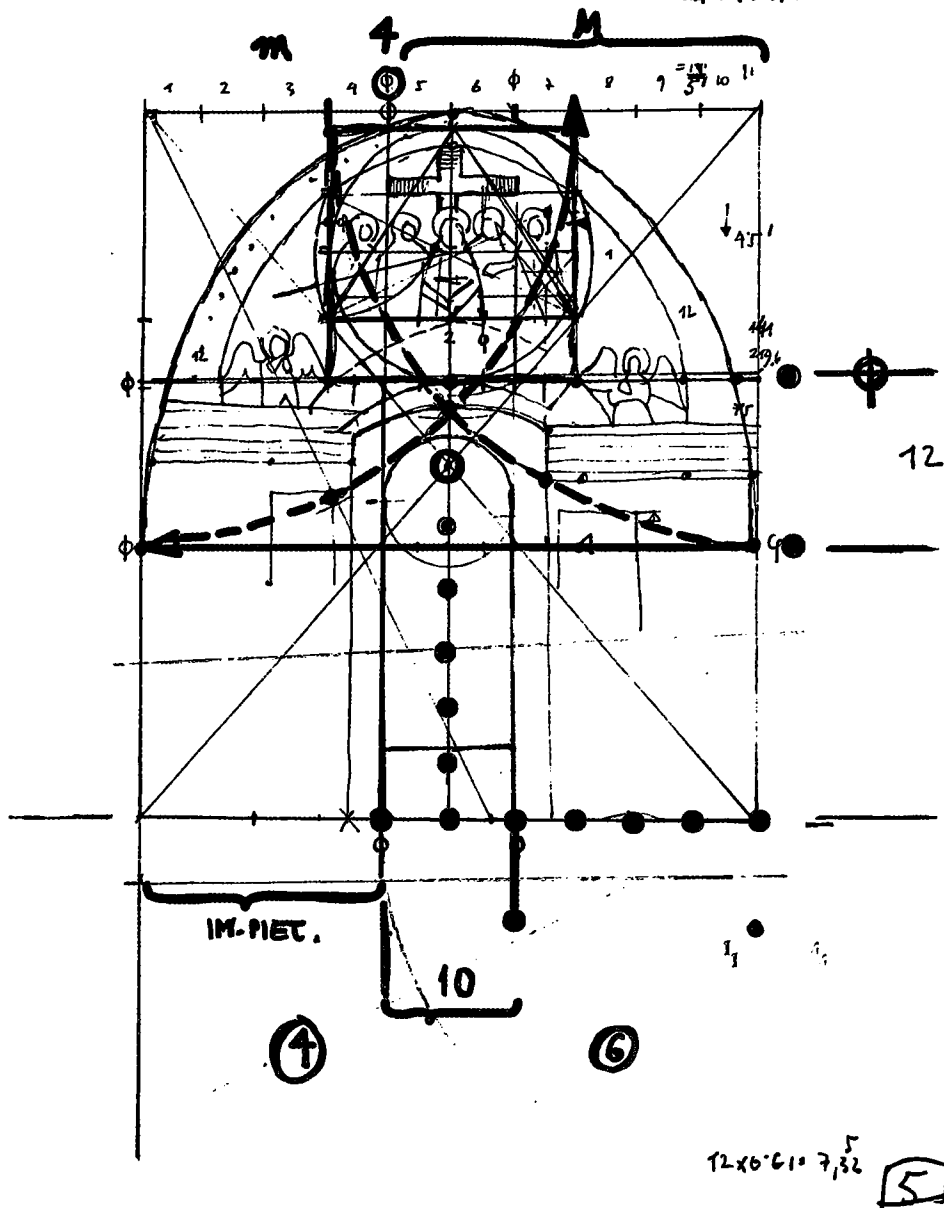
Crtež 3A

720 VANJSKA
DULJINA
 $\frac{720}{2} = 360$
VISINA
UKLA INTERIJERA

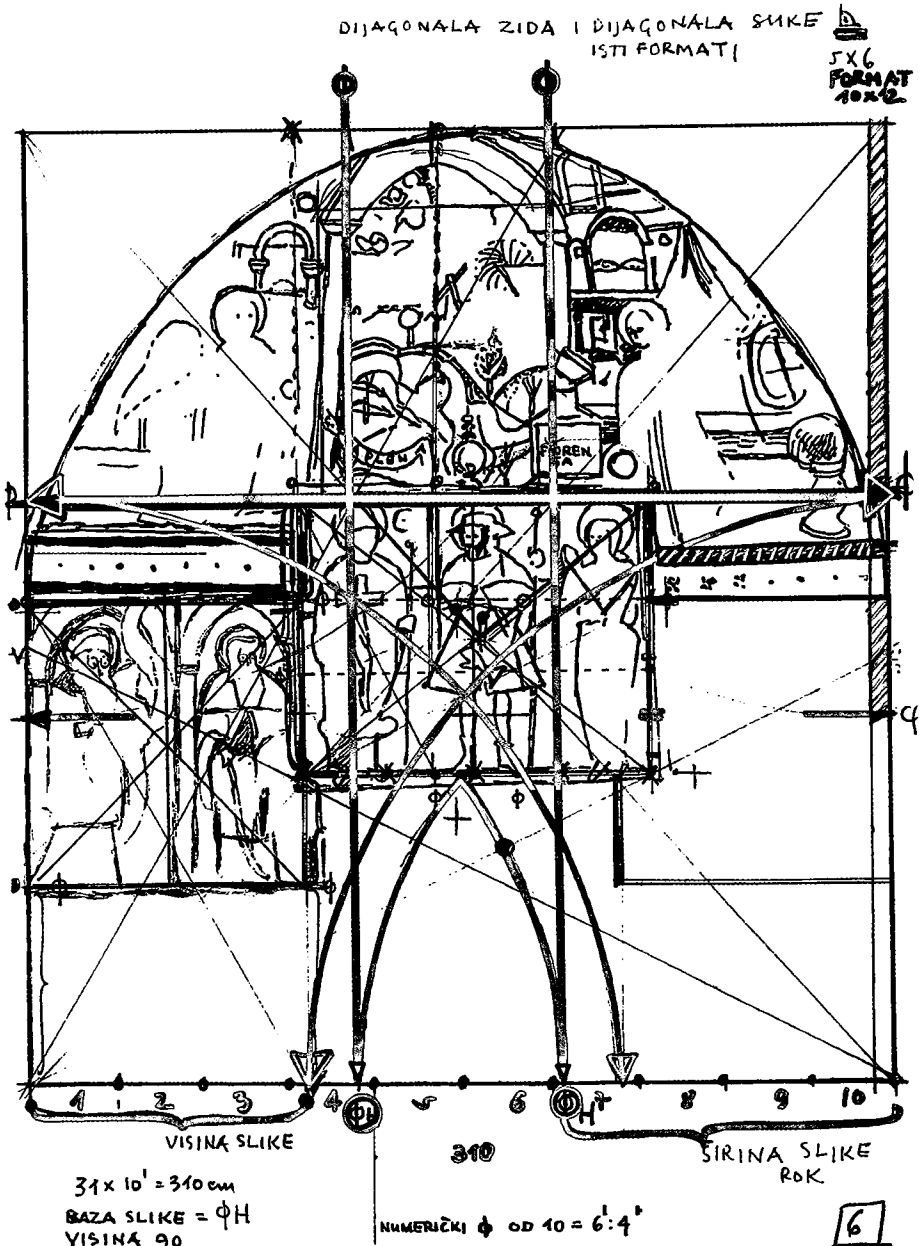


Crtež 4

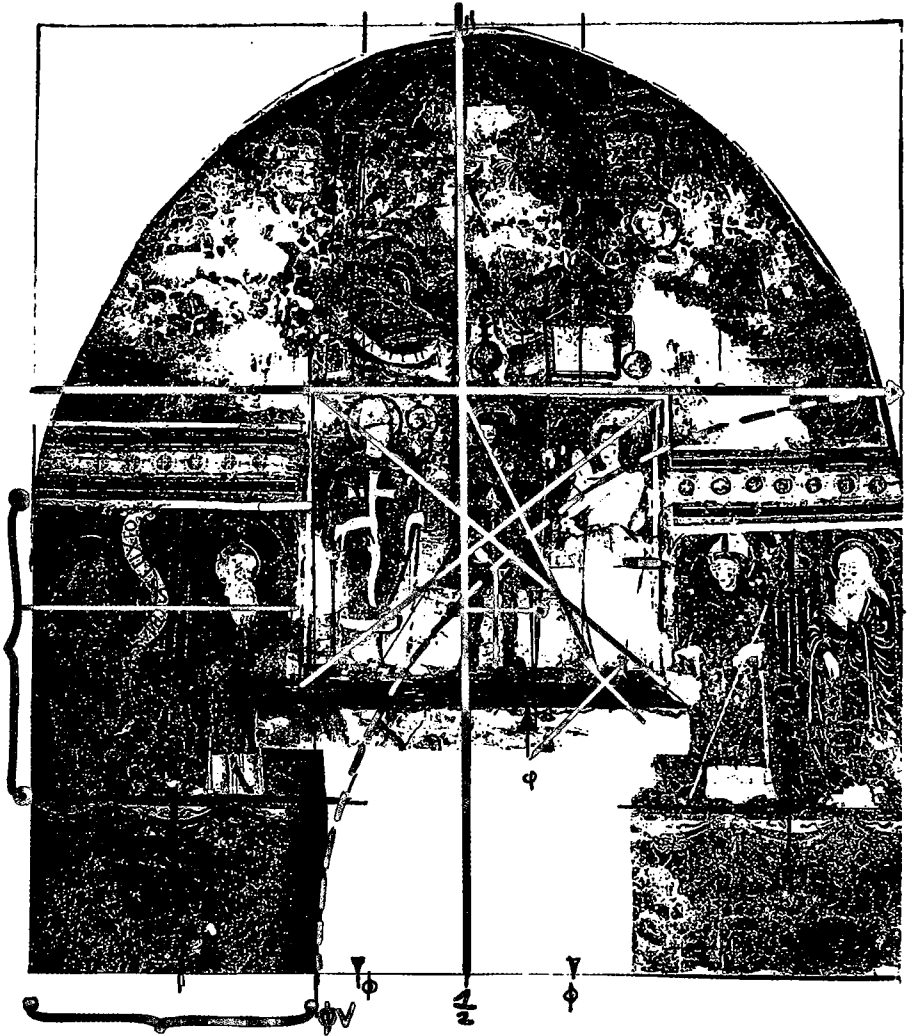
IMAGO PIETATIS JE U □ ČIJA JE STRANICA m ŠIRINE D .
NA MV STAVI SE m S



Crtež 5



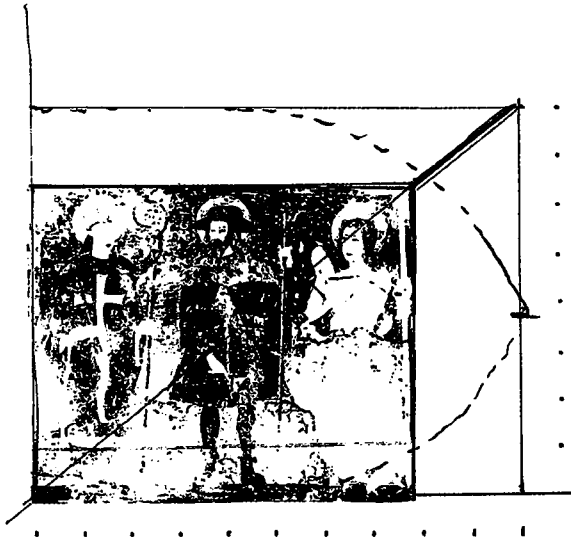
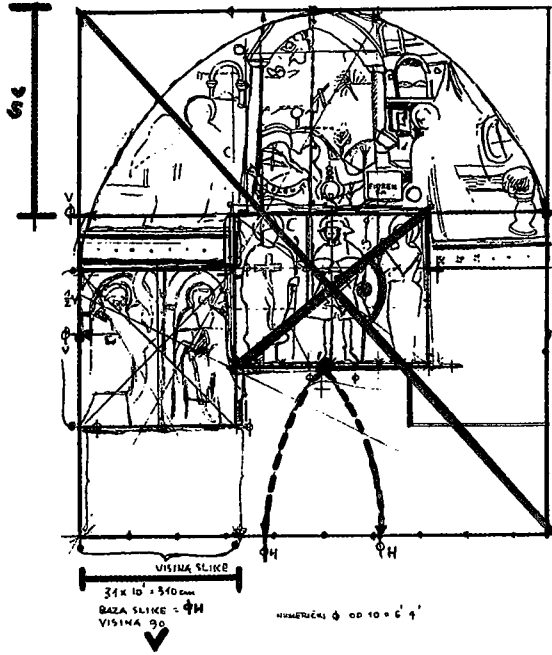
Crtež 6



6A

Crtež 6A

DIJAGONALA 204 I DIJAGONALA SLIKE B.
ISTI FORMATI 5x6



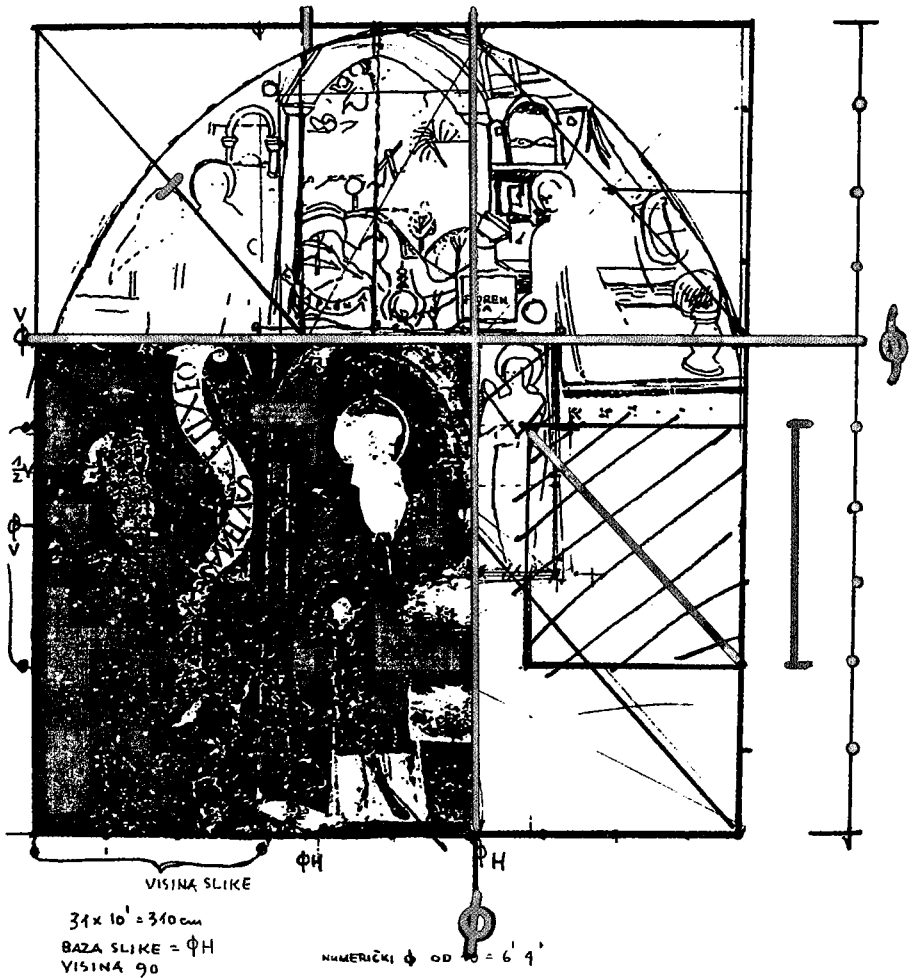
10:8
5:6
10:12

8

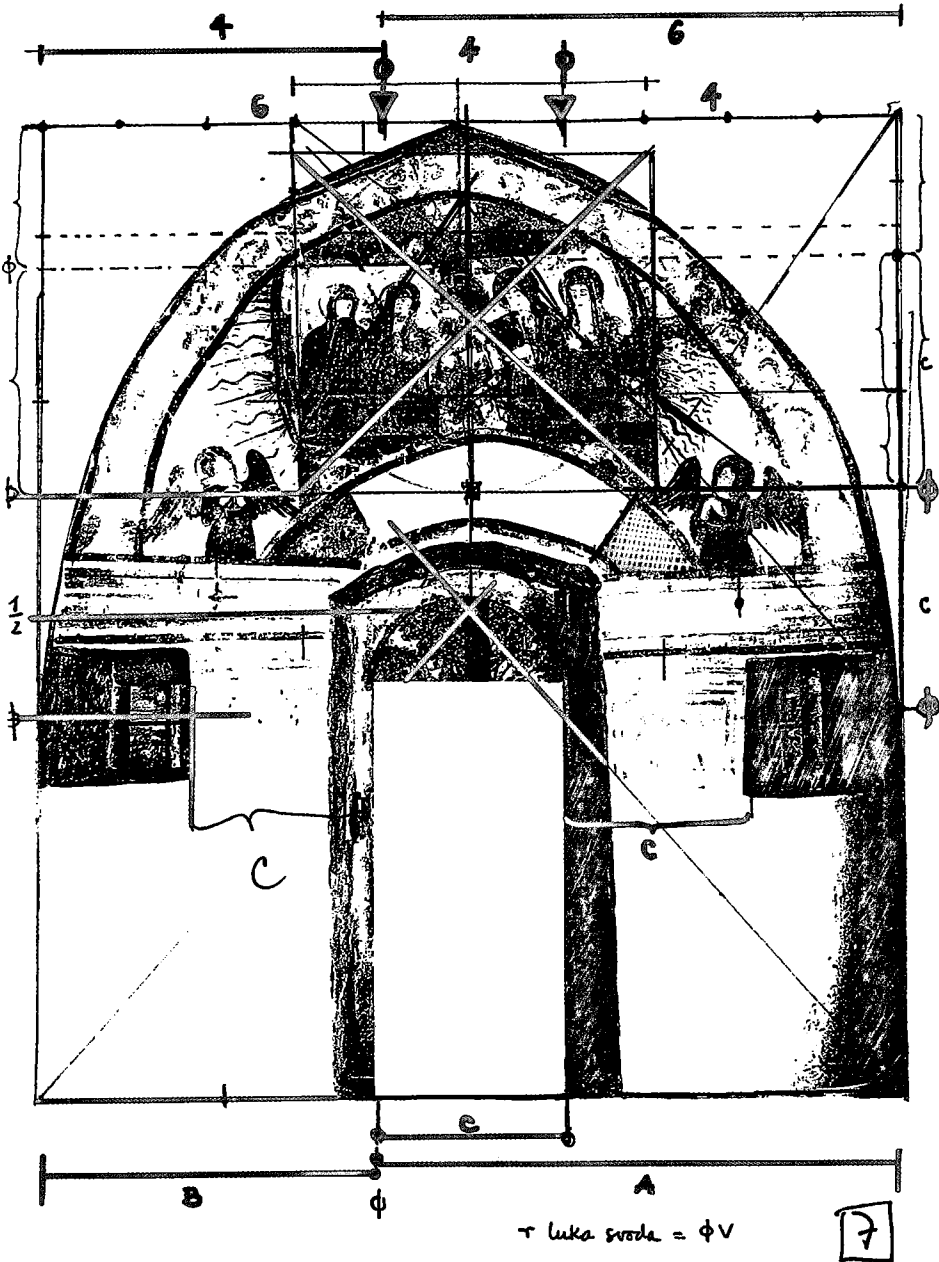
Crtež 6B

10

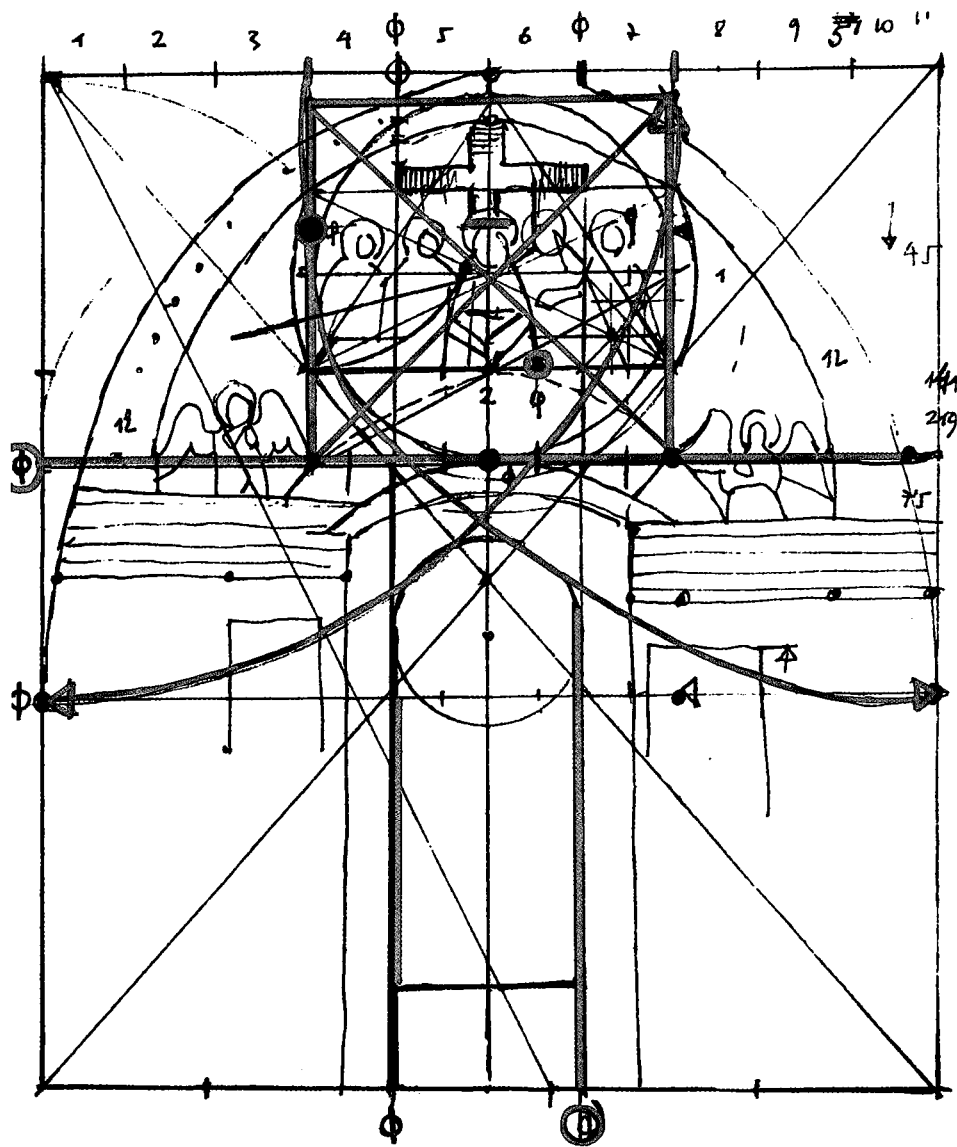
6B



Crtež 6C



Crtež 7

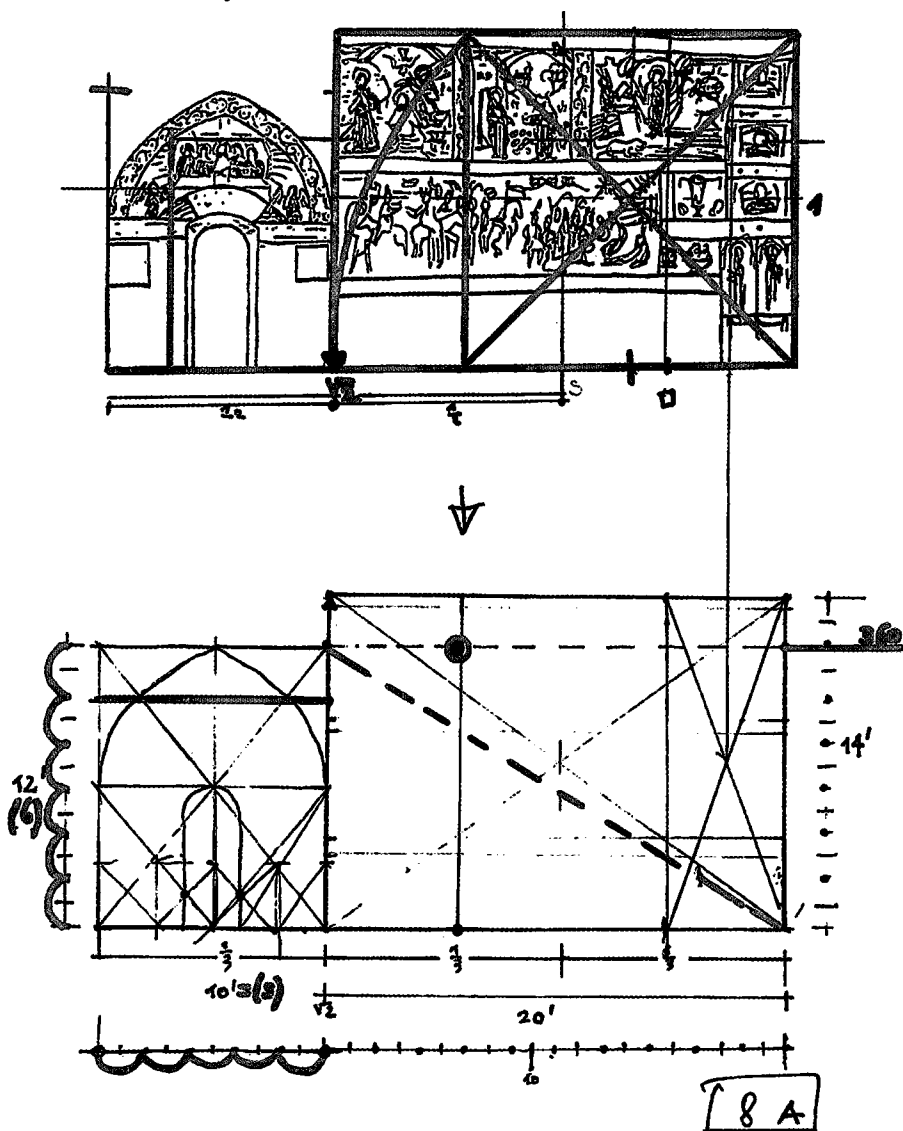


7A

Crtež 7A

OPĆA KONSTRUKCIJA LODOSJE

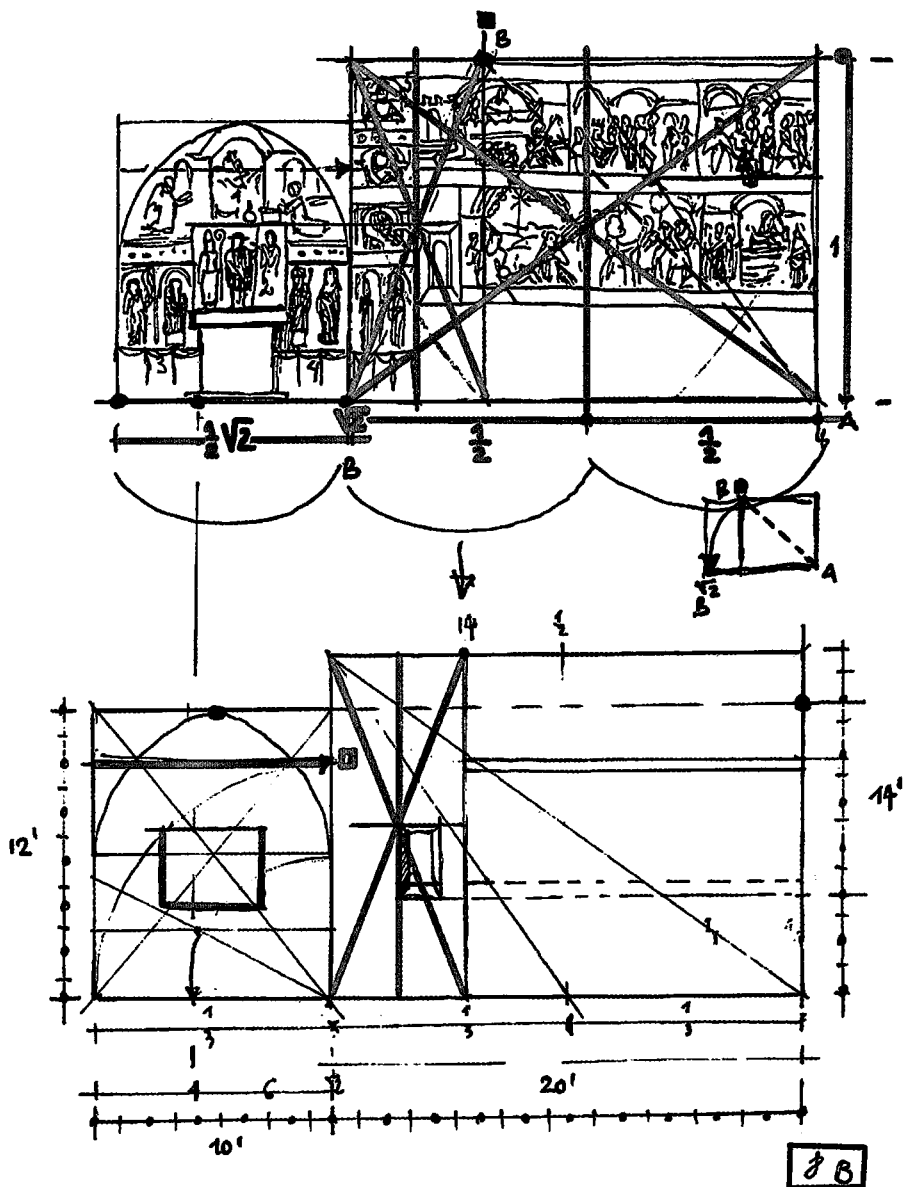
ZAČELNI I SJEVERNI ZID



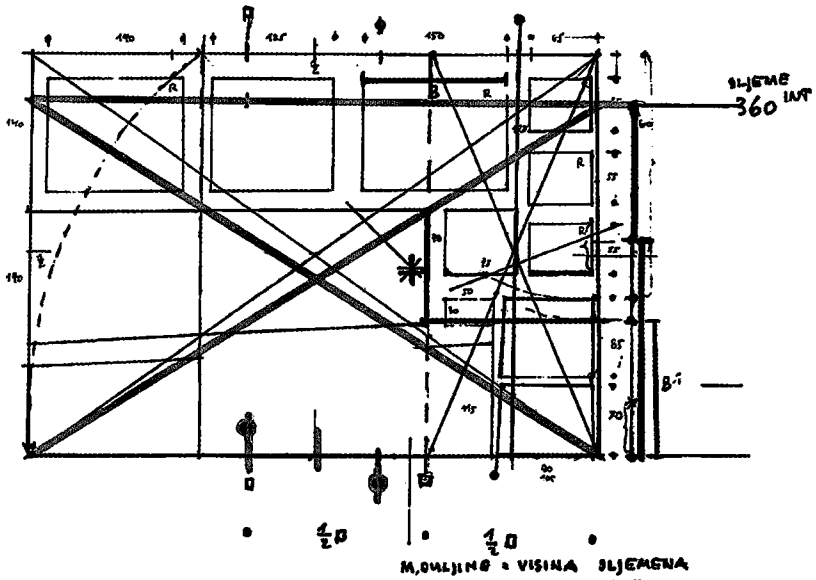
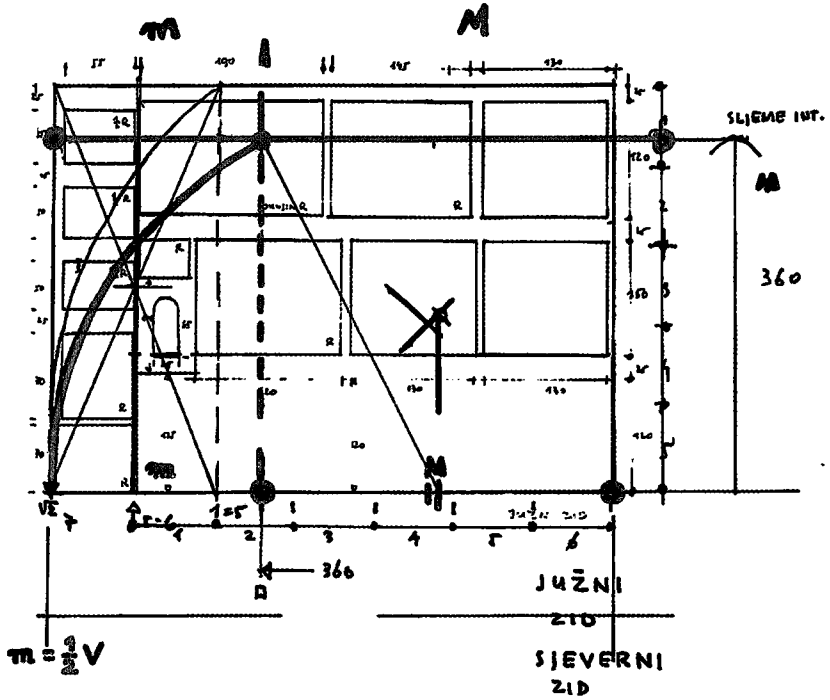
Crtež 8A

OPĆA KONSTRUKCIJA I ODNOSI

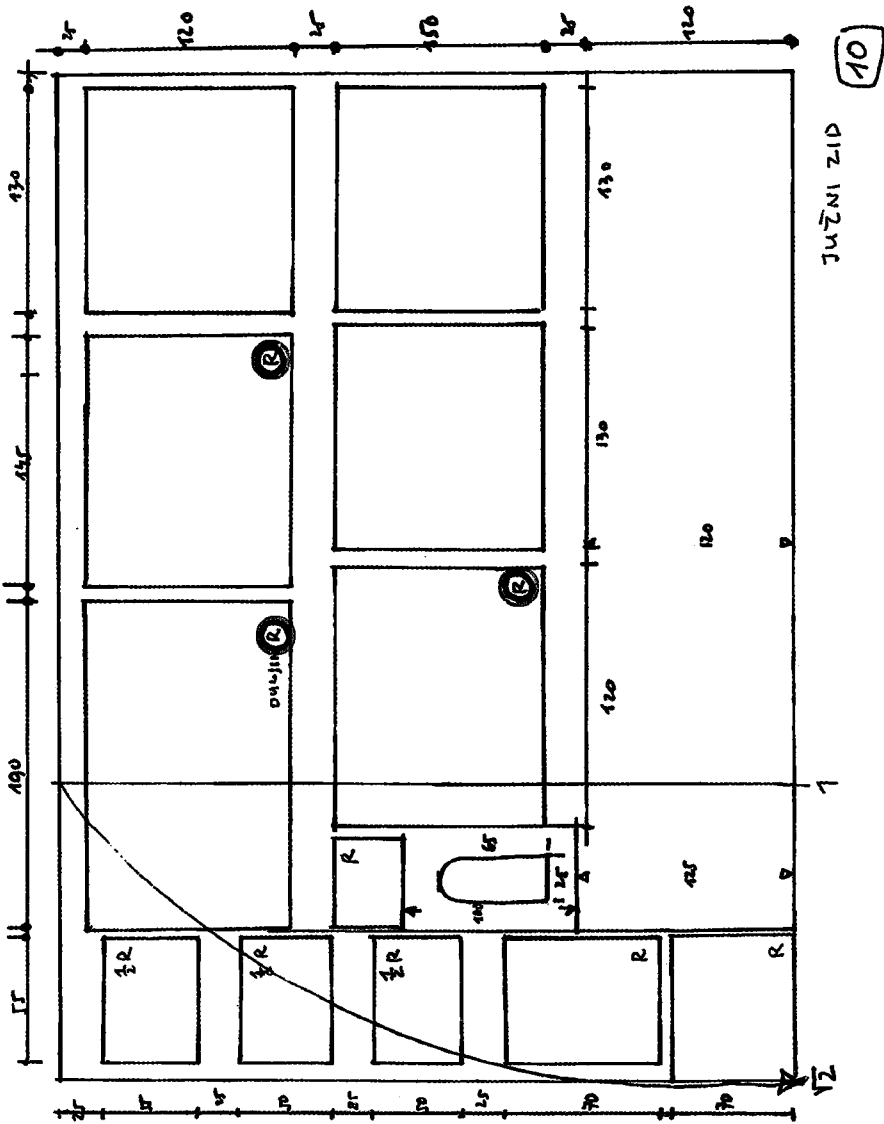
ČELNI APSIDALNI I
JUŽNI ZID



Crtež 8B



Crtež 8C



Crtež 10

Literatura

- FAJDETIĆ, Vladimir (1970, 1972): Narodna glazbala u umjetničkim djelima Istre i Hrvatskog primorja, s osobitim obzirom na istarske freske. *Rad kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije*, Poreč 1970., Zagreb 1972.
- FUČIĆ, Branko (1950): Meštar Anton s Padove. *Istarska Danica, Koledar za godinu 1952*, Pazin, str. 81 - 86.
- FUČIĆ, Branko (1963): *Istarske freske*. Zora, Zagreb
- FUČIĆ, Branko (1966): Slika i arhitektonski prostor u srednjovjekovnom zidnom slikarstvu u Istri. *Ljetopis JAZU*, knj. 71, Zagreb, str. 391-412
- GRKOVIĆ, Sanja (1995): *Odnos slike i arhitekture u srednjovjekovnom graditeljstvu Istre*. Magistarski rad, Zagreb.
- IVANČEVIĆ, Radovan: *Gotička arhitektura Istre*. Doktorska disertacija (II. svezak), Zagreb
- KOS, Koraljka (1969): Muzički instrumenti u srednjovjekovnoj likovnoj umjetnosti Hrvatske. *Rad JAZU* 351, Zagreb.
- MIKUŽ, Jure (1973): Slikarstvo hrvaške skupine v šesnajstem stoletju na Slovenskem. *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. X., Ljubljana, str. 13 - 29.
- PEJAKOVIĆ, Mladen (1996): *Omjeri i znakovi (Ogledi iz starije hrvatske umjetnosti)*. Matica hrvatska, Dubrovnik.
- RADAUŠ-RIBARIĆ, Jelka: Odjeća likova na freskama u Bermu u odnosu prema istarskoj narodnoj nošnji. *Bulletin razreda za likovne umjetnosti JAZU*, god. I., serija III., br. 1, Zagreb, sine anno
- STULLI-BOŠKOVIĆ, Maja (1959): *Istarske narodne priče*. Institut za narodnu umjetnost, Zagreb.

SPIRIT OF THE ISTRIAN MIDDLE AGES: COEXISTENCE OF ELITE AND POPULAR CULTURE GEOMETRICAL-METRICAL-STYLISTIC ANALYSIS OF THE CHAPEL OF ST. ROK IN DRAGUĆ

Summary

The paper presents one of the possible approaches to the research and analyses of the cultural heritage in general, as well as the cultural heritage of Istria. It is only a part of a mosaic that taken as a whole establishes a name for the Istrian area as a place of extraordinary traditional values, and Istrian people as inheritors of cultural components that are only ostensibly incompatible.

Assuming the problem of sacral space of the chapel of St. Rok in Draguč - in which making craftsmen of various crafts and skills had been involved, and which unites the views of same crafts in various mechanical skills - i.e. same measure, i.e. same way of composing - the paper points out the presence of those days contemporary universally accepted principles of construction building.

On the other hand, consideration of cultural image of Istria of those days that range from for example fresco painting or graffiti, even folk art, reveal in artistic (and not only in artistic) expression prevailing ethnological tone.

Such pluralistic approach shows the intertwining and coexistence of elite and popular cultures, as well as extremely complex cultural flows containing Slavonic, Germanic and Roman omens. It thus reveals Istria as a point of convergence and intersection of influences of broader Mediterranean, but also Central European areas.

Translated by Ana Kremenčić