RASPRAVE – DISCUSSIONS

ODGOVOR NA TEKST AKADEMKINJE KORALJKE KOS »KAPITEL NODARI. LEGENDA I ISTINA«, OBJAVLJEN U ČASOPISU *ARTI MUSICES*, 56 (2025) 1, 177-179.

Maja NODARI

https://dx.doi.org/10.21857/ygjwrce8ry

Najprije zahvaljujem uredništvu časopisa *Arti musices* na poslanom mi primjerku časopisa, a potom i uvaženoj gospođi, akademkinji Koraljki Kos, što se osvrnula na moj rad.

Ali krenimo otpočetka, od naslova rasprave »Kapitel Nodari. Legenda i istina. Osvrt na članak Maje Nodari »Glazbeni kapitel perivoja Crijević-Pucić na Pilama« iz publikacije *Baština u knjizi – Iz konzervatorske i radijske bilježnice (1991. – 2021.)*, izdanje Društva prijatelja dubrovačke starine, Dubrovnik 2024.«. Što se tiče samoga termina »legenda«, čak ni u najširem i najkolokvijalnijem smislu toga pojma u ovome slučaju ne možemo govoriti o primjesama toga žanra (kako nas je podučio akademik Milivoj Solar, *Teorija književnosti*, XVII. izdanje, Zagreb, 1996.). Moja interpretacija, za koju se kaže da je »dopadljiva muzikološka tvrdnja«, nikako ne može tradirati legendu. Akademkinja Kos pokušava izjednačiti moju slobodnu interpretaciju primjerenu književno-znanstvenoj vrsti eseja s konfabulacijom, što, napokon, dovodi do termina legende. Legende se također stvaraju oko osoba ili događaja koji su od izuzetne važnosti za neku zajednicu. Opis svirača s instrumentima prikazanih na kamenom kapitelu doista može ostati tek »interpretacija koja se lako pamti«, pa asocijacija na termin legenda ne odgovara istini.

Što se, pak, istine tiče, činjenica je da sam davne 1998. godine u perivoju ljetnikovca Crijević-Pucić u Dubrovniku otkrila zanimljivi kameni kapitel s prikazom

četiriju svirača različitih glazbenih instrumenata te da sam taj podatak objavila u opširnome članku »Glazbeni kvartet korčulanskog majstora na kapitelu Crijević-Pucićeva perivoja u Dubrovniku«, objavljenom u *Godišnjaku grada Korčule*, (1998) 3, 121-140. Koliko mi je poznato, nitko se od muzikologa otad do danas nije pozabavio tim doista rijetkim otkrićem. Ovoj istini dodajem podatak da se u mojoj knjizi, navedenoj na početku ove rasprave, donosi tek dio spoznaja toga davnog otkrića u slobodnijoj formi eseja. Tu slobodniju formu eseja namjerno sam odabrala »jer se izgrađuje prije svega na analizi vlastitog doživljaja ili na određenim aspektima djela koji autora posebno zanimaju« (Solar, 1996.).

Da bismo mogli valjano raspravljati o predmetnome kulturno-povijesnom i umjetničkom fenomenu, potrebno je sagledati širi povijesni i kulturološki kontekst nastanka ladanjskoga kompleksa Crijević-Pucić na Pilama, u zapadnome (pri)gradskom dijelu Dubrovnika. Premda poseban, inovativan, jedinstven u svojoj zamisli, u prilično zatvorenome predjelu nadomak grada, čini reprezentativnu dionicu ansambla dubrovačke ladanjske arhitekture, a ta je arhitektura istinski fenomen europskoga dometa, odnosno najoriginalniji doprinos hrvatske kulture europskoj baštini. U cijelom tome korpusu dubrovačke ladanjske arhitekture od čak dvjestotinjak primjera razmatra se velik broj ladanjsko-gospodarskih sklopova i ljetnikovaca koji oblikuju svoju okolinu kao agrarni ili suburbani krajolik. Intenzitet te izgradnje, dostignut u 15. i 16. stoljeću, može se objasniti jedino novim svjetonazorom koji u navedenim stoljećima mijenja okolice i drugih europskih sredina, pa tako i Dubrovnika. Potonji mnogostrukim vezama ulazi u kulturni, intelektualni i umjetnički prostor širih razmjera.

Ljetnikovac Crijević-Pucić u graditeljskom smislu pokazuje otklon, »prvi slučaj odustajanja od tradicionalnog tipa ladanjske kuće, s naglašenim manirističkim odlikama arhitektonskih i skulpturalnih elemenata opreme ljetnikovca, a njegova arhitektonska plastika nema uzora na dubrovačkom području niti u repertoaru oblika, niti u perfekciji izvedbe«. Tako o njemu piše znanstvenica, proučavateljica kulture dubrovačkoga ladanja, profesorica Nada Grujić u svojoj knjizi *Ladanjska arhitektura dubrovačkog područja* (Zagreb, 1991.) datirajući ljetnikovac u kraj 16. stoljeća i smatrajući ga djelom stranoga graditelja. Iz činjenice da ljetnikovac Crijević-Pucić nema odlike ladanjsko-gospodarskoga sklopa proizlazi da je bio namijenjen čistomu ladanju, a to znači da je služio za odmor, ugodu i uživanje – slobodan čovjekov susret s prirodom u bogato opremljenu perivoju – te za povremene svečanosti na posjedu. Može se pretpostaviti da je taj reprezentativni ljetnikovac, najbliži Dubrovniku izvan gradskih zidina i idealan za razgovor, poeziju, glazbu, ples i zabavu, bio prostor čestih navraćanja vlasnika i njihovih aristokratskih prijatelja.

Ovaj uvod o dubrovačkoj ladanjskoj kulturi u sebi uključuje i ozračje intelektualne klime te umjetničkih dosega onodobne društvene sredine samostalne Republike, uz napomenu da se ljetnikovac Crijević-Pucić u stilskom pogledu ističe kao rijedak primjer manirizma u dubrovačkoj arhitekturi. Štoviše, akademik Igor

Fisković u članku »Manirističkі vrt Crijevića u Dubrovniku« (*Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, (2003) 41, 175-210) interpretira cjelinu posjeda kao jedinstveno osmišljeni manirističkі koncept koji pripisuje francuskomu majstoru Jakovu de Spinisu iz Orleansa, u tijesnoj suradnji s korčulanskim klesarom Vickom Lujevim. Posebna se pozornost posvetila oblikovanju vrtnih prostora, napose tumačenju složene ikonografije skulpturalne opreme izuzetne vrsnoće i sofisticiranoga manirističkog sloga obuzetog prebogatim različitostima i začudnostima, što će, u ovome slučaju, uroditi vrsnim ishodima. Naime, skulpturalni repertoar perivoja na gotovo naturalistički način oblikuje bića i figure uzete iz zbilje, podjednako i mašte, a njihova pojavnost nerijetko popušta pred bizarnim elementima fantastike, nadrealnog, grotesknog i namjerno iskrivljenog. »Poradi isticanja unutrašnjih suprotnosti života u prostoru i vremenu nastanka vrta, nisu zaobiđeni ni izravniji osvrti na zbiljska stanja«, piše akademik Igor Fisković u svojoj opširnoj studiji o manirističkome vrtu Crijevića u Dubrovniku, pa nastavlja:

> »Tako su na četiri ugla jedne skulptirane glavice već izrazlikovali glazbenike sa sviralama […]. Zasebno bi ta skupina jamčila ogledanje povijesti, ali slijedom duhovne sfere poduzimanja ili djelovanja domaćeg društva potire isključivost maštovitosti u podlozi prikazbe. Međutim je važno da se taj poziv na zbilju, ili puki njezin odraz odnosi na umjetničku djelatnost osobitih nadahnuća. Razumije se da su takvi likovi svojim sadržajem dvojako oplemenjivali sadržaj vrta u cjelini, u kojem se, moramo pretpostaviti, nadomak gradu, a u okviru aristokratske privatnosti prireĎivahu glazbeni susreti. Može se, pače, još naslutiti da takvi tematski odvjeci gdjekad sačinjavahu zasebnu prostornu jedinicu, svojevrsni glorijet ili vrtnu komoru, možda pred zidom u jednom od završnih ispusta poprečnih staza.«

Muzikologinja Koraljka Kos u svojem komentaru tvrdi kako je skup četiriju glazbenika »imaginarni kvartet« te da su instrumenti (tenor-šalmaj, cistra, altviola da gamba i mali bubanj) prikazani na kapitelu – slučajan izbor skulptora. Ipak, dozvoljava iznimke, pa navodi: »Iznimka su teme ili izvođačke situacije koje ih mogu povezati, na primjer zajednički nastup instrumenata i pjevača, ili instrumenata i plesača.«

A upravo su se takve kombinacije i situacije u ladanjskome perivoju mogle dogoditi, kako tvrdi i muzikolog Miho Demović u svojemu kapitalnome djelu *Velika povijest dubrovačke glazbe* (Dubrovnik, 2017.). S obzirom na to da se iz glazbene zabave ne mogu izostaviti ni pjevači ni plesači, posebice ako su glazbenici muzicirali na otvorenome, odnosno u prostoru perivoja, možda su i »rogobatne« kombinacije mogle postati moguće, pogotovo ako je u pitanju bila plesna glazba ili zabavni žanrovi u perivojima dubrovačkih ljetnikovaca. Za takve su izvedbe pripadnici dubrovačkoga plemstva, nekadašnji vlasnici ljetnikovaca, redovito angažirali profesionalne glazbenike iz Kneževe kapele i Kneževa orkestra (Demović,

2017.) Smatram da je skulpturalni prikaz odjek žive glazbene prakse u tadašnjem Dubrovniku te da su kipari prikazane instrumente doista mogli vidjeti.

Primjedba akademkinje Kos da je skupina instrumenata na predstavljenom kapitelu »nezamisliva kao renesansi kvartet« ne zahvaća meritum ove rasprave jer je ni sama nisam tako opisala upravo stoga što »kapitel Nodari« nadilazi likovnu kasnorenesansnu matricu otvarajući široko polje svakovrsne rasprave. Vrijeme kasnoga srednjeg vijeka – a naš je kapitel datiran u treću četvrtinu 16. stoljeća – napušta spomenutu epohu dozvoljavajući da se ublaži oprez kada je u pitanju realistički način prikazivanja glazbala, poglavito mogućnost njihova prenošenja prema ustaljenim ikonografskim obrascima. Vrijeme nastanka »našega« glazbenog prikaza na kapitelu ipak dozvoljava interpretaciju skupova instrumenata, odnosno interpretaciju instrumenata kao ansambla (u ovome slučaju kvarteta).

Ključ za čitanje ovoga glazbenog kapitela upravo je **manirističkи koncept** ladanjskoga zdanja Crijevića na Pilama, koji otvara vrata tolikim suprotnostima u »prirodno« nepredvidljivim događajima, bujanju novih ljudskih iskustava te novim duhovnim poticajima. Riječ je o poglavito opečnim događajima i iskustvima, pa tako ni »razroki« zvuk ovoga kvarteta ne bi trebao biti isključen. Barem sam tako bila interpretacijski i kulturološki usmjerena kao autorica teksta o glazbenom kvartetu, usput budi rečeno, i kao osoba solidnoga glazbenog obrazovanja, a osobito kao osoba koja se godinama bavi nematerijalnom kulturnom baštinom te pojave i kulturološke fenomene sagledava u sinergiji, odnosno međusobnoj povezanosti – kao dio cjeline veće od jednostavnoga zbroja njezinih dijelova.

Uostalom, valjalo bi se pozabaviti i temom koju suvremena muzikologija itekako uzima u obzir: kako danas tretirati pojam onodobne autentičnosti zvuka instrumenta te kako rekonstruirati njegov zvuk pojedinačno i u suzvučjima.

Želeći produbiti svoja znanja o suvremenim muzikološkim spoznajama i literaturi, o tim sam se pitanjima konzultirala s mlađom generacijom glazbenih istraživača te s recentnijom muzikološkom literaturom.

O tome da je glazba izvedbena umjetnost, odnosno da izvedbenom praksom postaje čujna slušatelju, Dorottya Fabian u svojemu znanstvenom eseju »The Meaning of Authenticity and The Early Music Movement: A Historical Review« (*International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 32 (2001) 2, 153-167) iznosi dvije tvrdnje: onu o važnosti slušne komunikacije koja se odvija ondje gdje se glazba izvodi i onu o glazbi kao složenome izvedbenom dinamičkome sustavu. Budući da je »izvorni zvuk« iluzija, korištenje povijesnih instrumenata ili njihovih kopija tek je pokušaj približavanja izvedbenim praksama epohe – zvuku kakav je nekada mogao biti. S obzirom na to da se pokret Rane glazbe (*Early Music Movement*), koji je iznjedrio povijesno informirane izvedbene prakse, pojavio 60-ih godina 20. stoljeća kao reakcija na estetike modernizma, njegovo središnje pitanje bila je utopijska ideja »povijesne autentičnosti«. Kako obrazlaže Matteo Revasio u članku »Historically Uninformed Views of Historically Informed Performance«

(*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 77 (2019) 2, 193-205), tijekom 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća vodila se duga rasprava, a pokret je često bio na meti kritike zbog usmjerenosti na povijesnu autentičnost naspram interpretacije onoga što je u praksi nemoguće rekonstruirati. Budući da ne postoje zvučne snimke glazbe iz ranih razdoblja, pa tako ni iz kasne renesanse, autentičan zvuk tadašnjih instrumenata nije moguće neposredno provjeriti, a ni sačuvani povijesni instrumenti, čak ni kada su restaurirani, ne pružaju posve pouzdan uvid u izvorni zvuk jer je zub vremena bitno promijenio njihove karakteristike.

S jedne strane, optimistična koncepcija pokreta Rane glazbe, u kojoj je muzikološka pozadina ključna pretpostavka povijesno informirane izvedbe, pokazuje da je takva praksa izraz naše suvremene interpretacije prošlosti, pri čemu se odbacuje koncept povijesne autentičnosti (Bruce Haynes: *The End of Early Music*, 2007.; John Butt: *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, 2002.).

Najposlije, što se tiče moje rečenice o »profinjenom i melodioznom« zvučnom ugođaju toga nesvakidašnjeg kamenog kvarteta, smještenog na jednom od kapitela u perivoju Crijevića na Pilama, može se aktivirati jedino moja mašta i očaranost ne samo prikazom glazbene izvedbe nego i cjelinom toga izuzetnog, jedinstvenog perivoja.

Ostaje moja želja doživjeti daljnji korak u muzikološkom istraživanju instrumenata prikazanih na kapitelu, posebno u komparatističkome smjeru koji bi pružio usporedbe sa sličnim prikazima u međunarodnom kontekstu. Pritom valja napomenuti da je majstor skulptor bio Francuz iz Orléansa, tada na službi u Dubrovniku.

Ostaje također moje zadovoljstvo što sam prije gotovo trideset godina otkrila ovaj kameni glazbeni kapitel, kao i želja da se to otkriće obradi i interpretira u skladu sa suvremenim muzikološkim pristupima koji nadilaze teorijsko razmatranje pružajući izvedbenu komponentu. Drugim riječima, trebalo bi se pozabaviti »ozvučenjem« kamenoga kvarteta, a to bi predstavljalo stanoviti eksperiment u približavanju duha vremena, u ovome slučaju duha manirizma.