



Croatia XXVII/XXVIII.(1998./1999.) - 47/48 Zagreb

Izvorni znanstveni članak

Sanja Majer-Bobetko

GLAZBENI KRITIČAR
NIKOLA POLIĆ

UDK 886.2.09-8



Nikola Polić (1890. - 1960.), hrvatski pjesnik, mladi brat Janka Polića Kamova i skladatelja Milutina Polića, prema najnovijim istraživanjima najprofiliraniji je glazbeni kritičar impresionističkog smjera, u književnostilskom smislu sljedbenik Antuna Gustava Matoša i Milutina Cihlara Nebajeva. U svojih sedamdeset i osam glazbenokritičkih tekstova N. Polić pokazao je dolično, premda ne potpuno, poznavanje povijesti glazbe i njezinih europskih stilova, baš kao i visoke književne kvalitete. Te kvalitete i kvalificiraju ga kao "impresionističkog" kritičara.

Objavivši svojih 78 dosad poznatih radova s područja glazbene kritike i publicistike u rasponu od 1922. do 1941. godine Polić se zapravo nametnuo kao autentičan i najrelevantniji predstavnik onodobne impresionističke glazbene kritike u nas.¹ Te je tekstove objavljivao u dnevnom i, rjeđe, u periodičkom tisku, kako slijedi: u *Pokretu*, *Primorskom novom listu*, *Sušačkom novom listu*, *Novostima*, *Ilustrovanom vijencu*, *Vijencu*, *Savremeniku*, *Jutarnjem listu*, *Našoj slozi*, *Pravdi*, *Primorskim novinama*, *Mladosti* i *Kulisi*.² Kako međutim nije zabilježen ni u Andreisovoj *Povijesti hrvatske glazbe*, ni u Županovićevim *Stoljećima hrvatske glazbe*, pa čak ni u *Leksikonu jugoslavenske muzike* JLZ-a "Miroslav Krleža", nadam se da će ovaj tekst pridonijeti budućem uvrštavanju Polića kao jednog od relevantnih glazbenih kritičara međuratnog razdoblja u nas, napose kada imamo na umu impresionističku kritiku.³

Insistirajući na tezi A. G. Matoša da se kritičari kao i umjetnici radaju, impresionistička se kritika zasniva na subjektivnom kritičarovu doživljaju umjetničkog djela. Dometi ovakve kritike često idu dalje u području kritičarske stilistike, nego u kompleksnosti kritičkog zahvata, pa akcent nije na tome što je u njima kazano, već na tome kako je to oblikovano. Ovakav kritičar u najvećoj mjeri poštuje umjetničku dimenziju same kritike, dakle njezin književni izričaj, kako je to činio i njezin začetnik u nas, A. G. Matoš.

Dulje od Matoša, koji je glazbeni publicist i kritičar bio u razdoblju 1895. - 1913., javlja se kao glazbeni pisac suvremenik mu, Milutin Cihlar Nehajev. Svoja, kako ih Nedjeljko Fabrio naziva, "štiva o glazbi"⁴ Nehajev je objavljivao u rasponu od 1897. do 1928. godine. I na temelju njih jasan je status Nehajeva u hrvatskom kulturnom životu: on je, kao i Matoš, prototip onodobnog hrvatskog intelektualca. "U njega bijaše ogromna, često upravo začudna memorija", ističe Slavko Batušić, "zatim poznavanje svih važnijih europskih pitanja kulturnih i literarnih, pa... dekoncentracija na stotinu kompleksa pitanja i problema, nemirno zalaženje... danas u literaturu, sutra u muziku, prekosutra u likovne umjetnosti, u politiku, u egzaktne nauke, u sve oko sebe i oko svog intelektualnog interesovanja... To forsiranje svestranosti može za čovjeka koji piše biti blizo pojmu površnosti ili nesavjesnosti; Nehajev je bio daleko od toga da ma u čemu bude diletant, ali je kadšto u priličnoj mjeri bio samo inteligentni amater,"⁵ kao primjerice u svojem opi-

¹ Koliko je zasad znano samo su dva njegova teksta glazbene provenijencije objavljena nakon Drugoga svjetskog rata. Prema *Bibliografiji Jugoslavije* to su: *Izvedba "Orfeja"*, "Riječki list", 1952, 89732, str. 267, i *Zaboravljeni istarski kompozitor Antonio Smareglia* (1854-1929), "Riječka revija", 1958, VII, 3-4. str. 185-189.

² Za ostale bibliografske podatke usp. *Bibliografija rasprava i članaka*, sv. 13, JLZ "Miroslav Krleža", Zagreb 1984, str. 605-607.

³ Prvi analitički tekst o njegovim glazbeno-kritičkim priložima napisala je autorica ovih redaka (usp. Sanja Majer-Bobetko, *Glazbena kritika na hrvatskom jeziku između dvaju svjetskih ratova*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 1994, str. 64-72.).

⁴ Usp. Nedjeljko Fabrio, *Milutin Cihlar Nehajev i ars musicae*, "Forum", 1986, br. 1-2, str. 179.

⁵ Slavko Batušić, *Poslije smrti Milutina Nehajeva*, "Savremenik", 1931, br. 10, str. 4.

su *Notturna* Josipa Štolcera Slavenskog. Ovom pravom impresionističkom slikom Nehajev slika *Notturmo* kao djelo "... pjesnika, koji u tonovima toplo osjeća, intuira, stvara. U toj 'noći', koju se od ljupkih ugodaja diže i do bur-nijih izljeva čuvstava, imade lirike, imade poleta i svijesne snage."⁶

Smrću Matoša 1914. i Nehajeva 1931. godine tradicija ovakve kritike nije prekinuta. Naprotiv, ta je tradicija u hrvatskoj glazbenoj kritici tada još dovoljno jaka da se njezini odjeci javljaju sporadično i u kritičara, osnovna opredijeljenost kojih nije njegovanje impulzivne matoševske kritičarske opservacije. Tako je, primjerice, profesor matematike i fizike, skladatelj, dirigent i glazbeni kritičar, Josip Canić, ovako usporedio Širolu i Odaka: "Odak kao skladatelj zauzima poslije genijalnog Štolcera jedno od prvih mjesta u reprodukciji stvaranja. Širolina tehnika dijametralna je tehnici Odakove muzike. Širola je više objektivan, dok je Odak purificirani subjektivni skladatelj. Širola je neiscrpjiv u traženju blještave modulacije, Odak zapanjuje svojom kontrapunktikom... Širola je veći epik, Odak istančani lirik. Širolina je muzička linija dulja, šira i mekanija; Odakova zbijenija, ocalna i - originalnija. Širola stvara, njegov muzički 'puls' udara sinhrono sa njegovim srcem, koje ne zna, što je 'muzika proibita', Širolini intervali nalikuju toku mirne velike neke rijeke, Široline melodije adekvatne su molitvi čovjeka, koji moli ne za sebe, već za svoje - neprijatelje. Odak?: vulkan, što je vječno živ; oluja, što ruši stabla; bujica gorske rijeke; slap, što gura kamenje i nosi ga sobom u bezdan; dinamika - energija, usijana glo-mazna lava, što sikće, pršti i urla. Širola je melodičar, Odak ritmičar."⁷

Ali, iskričavi temperament impresionističkih kritičara nije se u među-ratnom razdoblju ograničio na zapise Nehajeva i trenutne odbljeske u auto-ra drukčije kritičarske poetike, već je svoj puni zamah doživio u glazbenoj kritici s nepravom zanemarenog, ako ne i posve zaboravljenog autora: Niko-le Polića.

Poput svojih prethodnika, i on je prvorazredni *homme de lettres*, "pjes-nik starog Zagreba i Istre",⁸ čovjek kojemu je glazba "... ponos samoće i ho-rizont dalekih želja",⁹ glazbeni publicist i kritičar koji se, nastavljajući mato-ševsku tradiciju, više oslanja na također fascinantnu umjetničku intuiciju, nego na racionalan analitički postupak. To ga dovodi do, primjerice, ovakve kritike Beethovenove *Misse Solemnis*: ona je "...put iz tame k svjetlosti, iz oča-ja u vedrinu, tj. put iz zemlje k nebu. Ono isto, što je simbolički naglašeno i u Danteovoj 'Božanskoj komediji'. ...Tu koncepciju od bola k radosti imade i Beethovenova *Missa Solemnis*, samo što je takva koncepcija u ovom djelu podcrtana, pojačana, oduhovljena, spiritualizovana, eterična, astralna."¹⁰

⁶ Milutin Cihlar Nehajev, *Koncerti*, "Narodno djelo", 1920, br. 86.

⁷ Josip Canić, *Dva zanimljiva skladatelja*, "Narodni val čovječnosti, pravice i slobode", 1928, br. 229, str. 6

⁸ ***, Polić, Nikola, *Enciklopedija leksikografskog zavoda*, J LZ, Zagreb 1969, str. 187.

⁹ Nikola Polić, *Refleksi jednog koncerta*, "Primorske novine", 1937, br. 507, str. 3.

¹⁰ Nikola Polić, *Missa Solemnis*, "Sušački novi list", 1924, br. 129, str. 3.

Vjerojatno svjestan mogućih prigovora na ovako uobličenu misao o glazbi, Polić je sam upravo u toj kritici, dakle na početku svoga glazbeno-publicističkog rada, istakao svoj kritičarski credo: "Mi ovdje ne pišemo stručno-muzičke ocjene, jer stojimo još i danas pod teškim, snažnim dojmom i ne ćemo da budemo učeni doktori i odlični muzikolozi: mi slušamo Beethovena, kao što bi čitali Leopardija, Dantea, kao što bi gledali 'Monnu Lisu', Botticellija, Breughela, Michelangela itd. Ovo i nije kritika: ovo je impresija, možda točnija i iskrenija od svih mjerodavnih ocjena!"¹¹ Impresionističkom Polićevu kritičkom oslikavanju još izravniji poticaj daje balet. Kada piše o glasovitoj Margareti Froman, ta kritika postaje prava poetska slika, što odiše sfumato ugođajem: "Ta velika umjetnica", piše ushićeno Polić, "...djeluje fascinirajući, gledamo je kao u snu; ona je laganija od same muzike; čini se, kao da leti povrh struna; njezine se kretnje kreću k jednoj eteričnoj linearnosti; sve je kod nje do savršenstva stilizovano, bez patosa: to je neke vrsti plivanje po zraku i ona se vrškom svojih nogu dodiruje tla jedva kao i galeb, kad klizne morem."¹²

Da je u području glazbene kritike Poliću ovakvo opredjeljenje ostalo trajno, svjedoči opet on sam, jer i nakon razdoblja dužeg od desetljeća, ističe: "Nisam zvan, da pišem muzički-potkovanu i stručno-stvarnu kritiku kao g. dr. M. M. (u 'Politici'), ni polemičke, kao g. Dragutinović ('Pravda'), ni novinarsko-bezbrižne i površne kao g. C-in ('Jutarnji list'), niti sintetičko-ideološke kao g. dr. Branimir Ivakić ('Obzor')."¹³

Istina jest: Polićeva opsesija nije ni ideologija, ni analiza, ni polemika. Njegova je opsesija ukus, te je kao takav i ishodište njegova kritičkog suda glazbenog umjetničkog djela i izvedbe. Samim time taj je sud krajnje subjektivan, neegzaktan i emocionalan. Ukus je kriterij vrednovanja i osnovno svojstvo što ga valja razvijati u publike, da bi ona mogla percipirati glazbeno djelo. Izrazito "neukusnom jagmom za popularnošću"¹⁴ proglasio je reviju *Kaj nam pak moreju* Ž. Hirschlera. Křenekovu operu *Jonny svira* tretira kao "puku koncesiju" poslijeratnoj publici željnoj "...samo jeftinih i praznih senzacija, bez duha, ukusa i bez smisla i želje za nećim, što nije ordinarni blef,"¹⁵ zalažući se za kontinuitet operne izvedbe inzistira "...da je jedna velika neukusnost pljeskati na otvorenoj sceni",¹⁶ a kad se oduševljava nastupom poljskog pjevača Ignatija Dygasa u *Pikovoj dami* i *Krabuljnom plesu* opet ističe: "G. Dyas [!] imade sve ono, što je potrebno dobrom pjevaču: izjedna-

¹¹ Ibid.

¹² Nikola Polić, *Gostovanje Zagrebačkog baleta*, "Sušački novi list", 1925, br. 15, str. 1-2.

¹³ Nikola Polić, *Refleksi jednog koncerta*, "Primorske novine", 1937, br. 507, str. 3. - Prema indeksu šifara i pseudonima u Bibliografiji rasprava i članaka, knj. XIV, str. 211, inicijali M. M. odnose se na Miloja Milojevića, a C-in prema ibid., str. 210 na Vladimira Ciprina.

¹⁴ Nikola Polić, *Katastrofa zagrebačkog humora*, "Kulisa", 1935, br. 6, str. 7.

¹⁵ Nikola Polić, *Opera*, "Vijenac", 1928, knj. VIII/5, str. 239.

¹⁶ Nikola Polić, *Rigoletto*, "Pokret", 1922, br. 121, str. 3.

čeni registri, superijorno svladavanje prelaza, široki opseg, izgrađenost materijala, fino i ukusno donošenje pjevačkih fraza, adekvatnu mimiku i vladanje scenom. Nema jedno: nema ono, što profanu publiku frapira: on, name, ne viče i ne drži koronu čitavu minutu. Nije ulični, improvizirani pjevač (što su mnogi) i pjeva točno onako, kako je autor napisao. Ne koketira sa jeftinim efektima... Prema takvom izuzetnom pjevaču pokazala je zagrebačka publika, da je, djelomice, i neukusna i neodgojena, mimoišavši ovog izvanrednog pjevača, koji je nastupio solidno, ukusno i otmjeno."¹⁷

Pored ukusa i zavidne umjetničke intuicije Polićeve kritike otkrivaju, dakako, i druge, nezaobilazne premise na kojima je također gradio svoj kritički sud. Polazeći od romantičkog uvjerenja da je glazba najsavršenija, odnosno, prema njegovim riječima, "najsvetija", "najviša" i "najneposrednija" umjetnost,¹⁸ iskreno zaljubljen u *bel canto*, Polić se, kao nekad Vjenceslav Novak, uveliko zanima za sukob između pristalica ekspresivne i čiste glazbe, što je bio aktualan u drugoj polovini XIX. stoljeća. U svojim kritičkim osvrtima na onodobne glazbene događaje ne propušta priliku da se deklarira kao pristalica čiste glazbe, koja izražava i donosi isključivo glazbene sadržaje, dok ekspresivna glazba označuje i izražava na relativno spoznatljiv način neku vanjsku realnost putem glazbenog sadržaja djela. Tako, služeći se terminima "deskriptivna" i "apsolutna" glazba, Polić eksplicitno tvrdi: "Deskriptivna je muzika 'larma skuplja od drugih' (T. Gauthier), a želimo li u muzici naći tajnu Boga i dušu Svemira, to ćemo te trofeje tražiti samo u apsolutnoj muzici."¹⁹ Ne okrećući leđa nasljeđu, Polić razvija osebjuni, samosvojni, tankočutni kritički lirizam. Možda je u tom pogledu najilustrativnija kritika što ju je napisao o djelu *Suite fantastica* svoga brata Milutina Polića: "Milutin Polić (umro 1908., ne navršivši 25. godine) u svojoj 'Suite fantastica' (njegovo prvo orkestralno djelo) pokazuje jake i bogate tragove jedne čisto unutrašnje, apsolutne muzike. Već po svojoj prirodi romantičar, on je i u muzici, neobično iskren i neproračunan, ostavljajući ovim kratkim skicama ne samo lijepi muzički, nego i dubok pjesnički dojam. Odgojen u romanjskoj kulturi, nije osjećao atavistički, rasni spoj sa rođenom grudom. Ipak je njegova muzika prije ličnog karaktera, negoli kozmopolitskog. Upravo je, kod prosuđivanja njegove muzike, gotovo glavni lični moment, pa se ovdje ne može aplicirati glasovita Flaubertova riječ: 'Samo je ono umjetničko djelo veliko i trajno, koje, nakon nekoliko godina, ostavlja dojam, kao da autor nije nikad i opstojao'. Milutin Polić je u muzici liričar. Velika njegova osjetljivost provejava u njegovim harmonijama kao i u instrumentaciji, koja je birana, delikatna i mirna. Motiva ne uzima iz vana, nego ih stvara sam. Radi bolesti vezan uz radnu sobu, njegova muzika nema kontakta sa vanjskim

¹⁷ Nikola Polić, *Opera*, "Vijenac", 1928, knj. VIII/6, str. 282.

¹⁸ Usp. Nikola Polić, *Simfonijski koncert na Rijeci*, "Sušački novi list", 1925, br. 118, str. 2.

¹⁹ Ibid.

svijetom: ona je njegova, unutrašnja. Ova je 'Suita' početak jedne ljepote, koja je prerano pokošena i uništena. Jaka, autobiografska nota izražena je suptilno u 'Intermezzu' (lento indolente) za gudački orkestar, koji djeluje kao labuđi pjev jednog života. Čitava 'suita' imade cjeloviti karakter, jer se motiv 'preambola', razgrađen u 'Scherzu', ponavlja u 'Meditazione finale'. Jedan je stavak nazvao 'Kolo', iako nema u njemu tragova ove čisto nacionalno-muzičke forme."²⁰

Ipak, kao kritičar i pisac koji piše u određenom vremenu, on je posve svjestan njegove osnovne klime. Njezina je pak bitna značajka promoviranje ideologije nacionalnog smjera. Na samom početku svoga kritičarskog rada Polić se oduševljava koncepcijom nacionalnog u glazbi. Oslanjajući se, poput Dobronića i Nehajeva, na Taineovu teoriju o utjecaju sredine i rase na umjetnika, on je 1924. godine, slijedeći Dobronićeve teze,²¹ s punim uvjerenjem oduševljeno pisao: "I Rusi i Česi i Jugosloveni znače do danas u svojoj muzičkoj republici jedan poseban svijet, za romanske narode malo 'čudnovat' i 'bizaran' i 'orientalan', jer nikako ne pogoduje površnim i slatkoušnim elementima te, naročito talijanske muzike. U nas Jugoslovena od Lisinskoga pa do nedavna i nije taj nacionalni muzički izraz nastavio svoju liniju razvitka, jer Ivan pl. Zajc jedva da će naći mjesta u ovom osebnom muzičkom krugu... Kult ove muzike počeo se u nas stvarnije, dublje i artističnije njegovati tek pred kojih desetak godina," što je rezultat sve češćeg školovanja u Pragu, "...te im se otvorilo jedno veliko i plodno more, pa su tako mogli da svojom prirodnom intuicijom dođu i do svoga, t.j. do jednog muzičko-nacionalnog izraza, oslobodivši se importirane, lažne, patetične i blještave deklamacije talijanske slatkorječivosti i teške, neartističke, pedantne i germanske natrpanosti i nastranosti Wagnera i njegovih sljedbenika."²² Ali, isključivost sve agresivnije ideologije ne ispunjava Polićeve horizonte. Napose ga iritira inklinacija k identifikiranju estetskog i nacionalnog kriterija vrednovanja glazbe. Stoga već 1927. izričito inzistira na njihovoj distinkciji, dajući, naravno, primat estetskom kriteriju. Kao povod za prosvjed protiv ovakvih nastojanja poslužila mu je izvedba opere *Medvedgradska kraljica* Luje Šafraneka-Kavića: "Nazvavši - poput Musorgskoga! - svoju operu narodnom (i legendarnom), autor je 'Medvedgradske Kraljice' zaboravio na to, da 'Boris Godunov' nije krupni muzički događaj samo po tome, što je komponovan u - recimo - narodnom duhu, već se njegova snaga i njegovo trajno, neizbrisivo mjesto u muzici osniva na tome, što je ta opera - kao muzika - dobra, zdrava i jaka i bez obzira na narodni kolorit. Ta 'narodna' je struja u muzici zavitala sve naše kompozitore i mi od samih narodnih

²⁰ Nikola Polić, *Opera*, "Vijenac", 1928, knj. VIII/3, str. 124.

²¹ O tome usp. Sanja Majer-Bobetko, *Glazbena kritika na hrvatskom jeziku između dvaju svjetskih ratova*, str. 36-48; *Jedna glazbeno estetska paleta: Muzički esaji Antuna Dobronića*, u: Zbornik radova o Antunu Dobroniću, Matica hrvatska, Jelsa 1995, str. 63-64.

²² Nikola Polić, *Večer jugoslovenske muzike*, "Primorski novi list", 1924, br. 47, str. 3.

boja ne vidimo boje autorove. Dobra muzika ne poznaje nacionalnih granica. ... Muzika – kao stvaranje – i nije toliko rasna, koliko lična, individualna i samo su neupućeni muzički etimolozi mogli Wagneru naturiti nacionalnu germansku ideologiju. ... Umjetnost – ona je opće ljudska upravo zato jer je individualna.”²³ Štoviše, Polić upozorava da Šafranekova opera uopće ne zadovoljava kriterije po kojima bi bila nacionalna, osobito ne u pogledu glazbenog izraza, pa je to narodna opera tek nominalno. “Ono koketiranje sa narodnim motivima ima da dade neki nacionalni ton, ali ta će proračunanost upaliti samo prvi put. U čitavoj operi nema jednog motiva, koji bi se nas dublje primio. Linija melodije tuđa mu je. U smislu dobre opere napravljen je prvi dio trećeg čina... Jedno se g. Šafraneku mora priznati, a to je, da mu je instrumentacija efektna, ali samo efektna,”²⁴ ističe Polić, upozoravajući i na neobjektivno i “deplasirano” pisanje onodobne novinske kritike, koja je mahom operu visoko ocijenila. Svjestan mogućih prigovora, on se odmah i brani: “Meni će se, moguće, zamjeriti ovakovo ‘nestručno’ pisanje, naročito o jednoj domaćoj opernoj premijeri. Mene se ta ‘stručnost’ u referiranju jedne opere malo tiče, kad znam, da neki naši stručno-muzički kritičari kriju u svojim sastavcima i ovakove pasuse: ‘Autor je bio na visini svoje zadaće.’, ‘G. je X. sipao zlato svojeg grla.’, ‘Gđa. je X. premašila samu sebe.’ i t.d.”²⁵ Valja međutim istaknuti da je Polić zadržao svoje simpatije prema nacionalnom izrazu u glazbenom stvaralaštvu, ali samo kad zadovoljavaju i estetske kriterije. O tome jasno svjedoči njegov članak o Dobronićevom predavanju *Uloga slavenstva u razvoju muzike*, održanom na Sušaku 1939. godine. Osvrćući se s puno pohvala na to predavanje i na svekoliki Dobronićev rad Polić je, može se reći, hrabro zaključio: “Dobronić je pokretač naših novijih muzičkih nastojanja; onih u nacionalnom, manje onih, u artistskom značenju.”²⁶

Kao aktivan sudionik glazbenog života Zagreba i Sušaka, Polić nikada ne propušta priliku da, poput svojih suvremenika, promovira domaće stvaralaštvo, ali, dakako, inzistirajući, kao i prethodnici mu, na umjetničkim kriterijima. On će oštro prigovarati publici kada izbjegava koncerte s domaćim repertoarom, ili, primjerice, daje primat izvedbi Puccinijeve opere *La Bobème* u Rijeci, nad nastupom pjevačkog društva “Jeka sa Jadrana” u Sušaku. S punim emocionalnim angažmanom on će publiku optužiti za snobizam i nominalni patriotizam, a *La Bobème* će u nemoćnom bijesu jednostavno proglasiti “... već tako dosadno poznatom”.²⁷ Premda poklonik talijanskog *bel canta*, Polić kontinuirano, kao što su to činili i najžešći hrvatski polemičari u sferi tiska o glazbi, Markovac i Dobronić, prigovara upravi Za-

²³ Nikola Polić, *Opera*, “Vijenac”, 1927, knj. VII/20-21, str. 532.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid., str. 534.

²⁶ Nikola Polić, *U znaku predavanja kompozitora Dobronića Uloga Slavenstva u razvoju muzike*, “Primorske novine”, 1939, 1133, 3.

²⁷ Usp. Nikola Polić, *Koncert “Jeka sa Jadrana”*, “Sušački novi list”, 1925, br. 71, str. 2.

grebačke opere na programskoj politici u kojoj se favorizira talijanski operni repertoar i/ili podilazi ukusu publike.

Opera uopće predstavlja predmet posebnog interesa za Polića. Kao "čovjek od pera" on osobitu pažnju poklanja libretu i njegovoj vezi sa samom glazbom. Dotakavši se "vječnog" opernog pitanja o primatu riječi ili tona, odnosno teksta ili glazbe,²⁸ Polić se opredijelio za prvu varijantu. Ako je kao predložak libretu poslužilo kakvo književno djelo, on zapada u posve subjektivne refleksije, kao, primjerice, u slučaju *Pikove dame*, kada drži da Čajkovski nije napisao ingenioznu glazbu Puškinovom tekstu, već je, "... da udovolji ondašnjem ukusu, razvodnio ovu kratku novelu u opsežni libreto, sve u stilu 'velike opere' [!] sa pripadajućim rekvizitama, kao što su zborovi, ljubavni dueti, oluje, baleti i pastirske igre: dao je Puškinovoj noveli, koja djeluje sablasno i jezivo poput skeleta, umjetno meso, to jest opernu muziku, sa svim njezinim i dobrim i lošim kvalitetama." Ipak, na kraju priznaje: "Iako efektna i postavljena na aplauz, muzika 'Pikove dame' nije profana i jeftina, jer Čajkovski, kao profinjeni muzičar - dekadenta [!] nije to mogao da bude."²⁹ Usprkos svim ogradama, što ih u vezi sa svojom stručnom osposobljenošću da piše glazbene kritike, postavlja sam Polić, to se pitanje jednostavno nameće, napose s obzirom na njegovo izraženo nastojanje da utječe na ukus publike. Polić je eklatantan primjer glazbenog kritičara istančanog umjetničkog senzibiliteta, nesumnjivo nadarenog književnim kvalitetama, ali s nedovoljno "pozitivnog" znanja o glazbi. *Pikova dama* nikako nije velika opera, a nije ni dekadentna, kako je to Polić mislio.³⁰ Takvih primjera da-

²⁸ Povijest opere započela je prevažicu teksta nad glazbom, što je jasno navedeno u predgovoru operi *Euridice* iz 1600., gdje autor glazbe Jacopo Peri iznosi osnovne smjernice odnosa između riječi i tona. Njegov princip, poznat pod nazivom *recitar cantando*, odnosno recitirati pjevajući, proizlazi iz uvjerenja da glazbom valja potencirati glazbene elemente sadržane u samoj riječi. Daljnju povijest opere obilježava neprekidna borba ovih dvaju elemenata za prevlast. Tako će već u XVII. st., nakon završenog sklada koji je između riječi i tona uspostavio Claudio Monteverdi, doći do izrazite prevlasti glazbenog elementa, "isprazne" virtuoznosti i vladavine pjevača kastrata. Dualizam riječi i tona jasno je izražen i u samoj strukturi opere, kojoj se činovi sve do Wagnerove operne reforme u XIX. st. dijele na brojeve. Izbijanje glazbe u prvi plan dovelo je postupno do potpunog zanemarivanja libreta, u kojemu se zaboravljalo na svaku logičnost razvoja drame. Dignitet opernom libretu, samoj dramskoj radnji, vratit će Christoph Willibald Gluck, prvi reformator opere. Ali, već Mozart izjavljuje da u dobroj operi "... poezija mora biti poslušna kći glazbe" (citirano prema A. Einstein, *Music in the Romantic Era*, W. W. Norton & Co., New York 1947, str. 236), dok će talijanski *bel canto* stil izravno provocirati Wagnerovu opernu reformu kojom se, tipično romantički, nastoji ostvariti sinteza svih umjetnosti u totalnom umjetničkom djelu (*Gesamtkunstwerk*).

²⁹ Nikola Polić, *Pikova dama*, "Jutarnji list", 1929, br. 6146, str. 10.

³⁰ Posve relevantnim držimo muzikološko stajalište Josipa Andreisa o ovom djelu: "*Pikova dama* (1890) je najznatnije djelo što ga je Čajkovski ostavio u opernoj glazbi. Kako za *Onjeginu* tako je i za *Pikovu damu* Čajkovski našao građu u istoimenom književnom radu Puškina, tog neiscrpivog nadahnuća ruskih skladatelja; ali i ovoga puta libreto odaje izmjene koje su Čajkovskom bile potrebne da bi zbivanja i karaktere Puškinovih junaka prilagodio svojim vlastitim pogledima.

kako ima više. Nestručno, netočno i krajnje simplificirano je i njegovo mišljenje o glazbi XVIII. stoljeća: "Majstori XVIII vijeka pisali su solidno, doduše za izvjesne današnje žilve možda i predosadno, ali treba shvatiti, da je ta muzika služila samo kao dekoracija... jedne feudalne epohe, kad je gotovo svaki bogatiji dvorac imao i svoj orkestar. Izuzetak u toj epohi čine Gluck, genijalni reformator opere; J. S. Bach, taj div linearne muzičke matematike i Händel, čijoj se grandioznosti koncepcije divio i sam Beethoven. Od ova se tri elementa sastoji i rezultanta muzike XVIII. vijeka, nedostiživi Mozart, čarobno čedo, doduše često i malo dosadan."³¹ Također posve neosnovano Ravela smatra neoklasičarom,³² Mozarta, kao uostalom i glazbeno obrazovan Dobronić, baroknim skladateljem,³³ "japansku ljestvicu" "atonalnom",³⁴ a vrhunac ishitrenosti čini njegov zaključak o, njemu nepodnošljivom, Richardu Straussu, koji je "... već u svojem imenu... simbolički stavio motto svojoj muzici: *Richard* (Wagner) i *Strauss* (Johann)."³⁵ Instrumentaciju pak, olako proglašava "pitanjem mode". "Upotpunjuje se i razvija tokom vremena, a dađe se vrlo lako i naučiti... Instrumentacija je obični trik, a često se pretvara u blef. Ne, ona nije muzika; nije izraz muzičke misli; ona je dekor, kulisa, scenografija i režija... Na koncertu savremenih muzičara od silnih instrumenata ne čujete muzike! To je isto kao i sa modernom dramom: tehnika, senzacija, eksperimenti, a povrh svega – praznina."³⁶ Uosta-

Pikova dana i *Onjegin* nisu bez srodnih crta. I *Pikova dama* je scensko-glazbeno djelo u kojemu se prvenstveno otkrivaju pojedine faze psihičkog procesa koji vodi protagoniste od jednog sukoba k drugomu i uvjetuje neizbježnost njihovih postupaka i životnog raspleta. Nadalje, i to je 'sudbinska' opera. Sukob ljubavi i fatalne želje za dobitkom koji zaljubljenog Hermanna pretvara u zanesenog kartaša i tjera ga da od stare grofice silom pokuša izmamiti tajnu sigurnog uspjeha u kartanju – postaje ishodištem trostruke tragedije: i grofica, i Hermann, i Liza gube život. Sudbinsko skretanje s puta sreće otrovalo je dušu oboje mladih ljudi i naglo otvorilo grob grofici, koja i sama simbolički predstavlja oruđe usuda.

Partitura *Pikove dame* odaje (još više od *Onjegina*) da je Čajkovski poznao Wagnerov operni orkestar i njegovu svojevrsnu 'simfonijsku' strukturu. Doista, od svih opera ruskog majstora, ta je najviše 'simfonizirana'. U njenom glazbenom tkivu tri 'lajtmotiva' imaju presudnu ulogu: motiv grofice, motiv triju karata i motiv ljubavi. Oni se ne pojavljuju samo u svom prvotnom obliku, već i izmijenjeni. I ne samo to. Ta tri motiva utječu i na strukturu i drugih motiva koji po jednom ili drugom obilježju upućuju na srodnost s navedenom osnovnom motivskom građom. Čajkovski je to svoje djelo instrumentirao s posebnom pozornošću, uspješno nastojeći da i obojenošću orkestracije odrazi raspoloženja protagonista.

Mnogo je ukusa skladatelj pokazao u dočaravanju ugodaja iz života kakav je u feudalnim krugovima Rusije vladao pri prijelazu u XIX stoljeće." (Josip Andreis, *Povijest glazbe*, sv. II, Liber-Mladost, Zagreb 1976, str. 634-635.)

³¹ Nikola Polić, *Koncert glazbenog društva*, "Primorske novine", 1938, br. 904, str. 5.

³² Usp. Nikola Polić, *Komorni koncert*, "Primorske novine", 1941, br. 1694, str. 4.

³³ Usp. Nikola Polić, *Simfonijski koncert na Rijeci*, "Sušački novi list", 1925, br. 118, str. 2.

³⁴ Usp. Nikola Polić, *Opera*, "Ilustrovani vijenac", 1927, br. VII/12, str. 310.

³⁵ Nikola Polić, *Simfonijski koncert na Rijeci*, "Sušački novi list", 1925, br. 118, str. 2.

³⁶ Nikola Polić, *Časkanje uz gajde Gajdaša Svande*, "Novosti", 1930, br. 127, str. 12.

lom, da je u jednom času i bila "pitanje mode", to nužno ne degradira njezino značenje, jer glavna osobina mode je da nametne i iznenada prihvati kao novo pravilo i normu ono što je, samo trenutak ranije, bilo izuzetak ili ćud, da bi i to napustila čim je postalo obično, 'svačije'. Ukratko, zadatak mode je da održava stalni proces standardizacije: uvođenje rijetkosti ili novine u opću i univerzalnu uporabu.³⁷ U sferi umjetnosti postaje osobito zanimljiv odnos između mode, stila i ukusa. O njihovoj je interferenciji još 1963. Gillo Dorfles pisao: "Htio bih, dakle, provizorno definirati 'stil' kao rezultantu jednog naročito formalnog izraza koji se utjelovljuje u umjetničkom djelu dane epohe; tako da će stil zaista sačinjavati više spontano i nužno manifestiranje jedne formativne konstante, nego promjenljivu i izvanjsku formalnu interpretaciju. Modu bih pak smatrao potkategorijom stila, fenomenom interakcije između umjetnosti i društva u kojoj prevladava tehničko-sociološki, pa čak i hedonistički elemenat nad onim estetsko-formativnim. Na taj način možemo uzeti da se stil – u epohama najkreativnijim i najveće umjetničke usavršenosti – poistovjećuje s ukusom epohe; naprotiv, što jedna epoha pokazuje manje homogenosti i univerzalnosti, što je više žrtvom socijalnih i etičkih suprotnosti, to će u njoj biti veće razilaženje između umjetnika i publike, upućenih i profanih, a tako će se i stil više razdvajati od ukusa i podudarati s modom, to jest s onom kratkotrajnom i prolaznom rezultantom koja predstavlja podudaranje stila s 'ukusom momenta' i koja uspijeva tek ponekad dostići istinski umjetnički nivo."³⁸ Konačno, kada je riječ o stilu u glazbi, instrumentacija nikako nije od perifernog značenja, kako bi to Polić htio. Naprotiv, ona je – uz formu, harmoniju, ritmičko-metričke uzorke, kolorizam, melodijsko-tematske pomake, izvodilačku praksu, vokalnu tehniku – jedan od elemenata glazbenog izraza, koji utječu na formiranje stila, s jedne strane, dok, s druge strane, u tom procesu istaknutu ulogu imaju psihološki i sociološki aspekti poput osobnih doživljaja, intuicije, sklonosti, temperamenta, mentaliteta, milieua, estetskih, idejnih i ideoloških usmjerenja, mode, ukusa. Tako je i Straussova instrumentacija, na koju se Polić okomio, upravo jedna od bitnih karakteristika kasnog romantizma.

Oslanjajući se, dakle, prvenstveno na vlastiti ukus i umjetničku intuiciju, Polić piše svoje poetske sekvence o brojnim skladateljima i glazbenim djelima, obraćajući tek sporadičnu pažnju interpretaciji, osobito instrumentalnoj, ili – ako je riječ o glazbeno-scenskom djelu – režiji, scenografiji, kostimografiji. Jasno se ipak deklarirao kao veliki protivnik virtuoziteta i pretjeranih interpretativnih sloboda. Nemoćan u analitičkom postupku, a impulzivan, Polić, kako smo vidjeli, nije uvijek u stanju obrazložiti svoje viđenje glazbenog fenomena.³⁹ Ali, zato je on maestro pisane riječi, čega je i poneki

³⁷ Usp. Renato Podoli (Renato Poggioli), *Teorija avangardne umjetnosti*, Nolit, Beograd 1975, str. 111.

³⁸ Gillo Dorfles, *Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti*, Mladost, Zagreb, 1963, str. 79-80.

svremenik bio svjestan. Tako je autor potpisan sa Spectator u svom duhovito, mjestimice i ironično intoniranom članku o zagrebačkim glazbenim kritičarima, istaknuo: "Premda nije muzičar [Nikola Polić] od struke, imade jedan 'vor', da kao literata znade barem pisati hrvatskim jezikom."⁴⁰ Stoga ćemo se, na kraju, složiti s Milanom Selakovićem u ocjeni, da je Polićeva feljtonistika, kritika, dijelom i esejistika, pa i ova glazbena, zapravo "... vrhunac od njegova pera: briljantna implikacija njegove artistske erudicije i pjevušavih duhovnih senzibiliteta, riznica zanimljivih opservacija i inventivnih proniknuća, uzor umjetničke elokvencije, duhovitosti koja ne zazire ni od kalambura, od burgijanja i ćaskanja (uz upotrebu čak i vica!) elegantnog stila, a, bogme, i posljedak je natprosječne načitanosti i uopće primjerne naobrazbe. Matoš! U tome je i N. Polić matoševac, iz Matoševe škole, pa ako u tome i zaostaje za učiteljem, nije promašio. Sam je to izjavio (1953): 'Matošev su stil mnogi neuspjelo oponašali, pa i pisac ovog prikaza.'⁴¹ Barem kada je riječ o glazbenoj kritici, Polić je potpuno u pravu. Nitko od onih, koji su u popudbinu na svoj put glazbenog kritičara u međuratnom razdoblju ponijeli sa sobom obilježja Matoševog stila, nisu dostigli njegovu lucidnu misao, britkost kritičke riječi i briljantnu kritičku stilistiku.

SUMMARY

Nikola Polić is a representative of impressionist criticism during the period between the two world wars. This kind of criticism insisted on the theses put forward by A. G. Matoš, who claimed that the critic ability, just like the artistic gift, is innate. A declared opponent of the identification of the national and artistic criteria in the evaluation of a work of art, N. Polić, like his predecessors, notably Matoš, relied more on artistic intuition than on rational analysis (as opposed to Nehajev, who sometimes showed a marked inclination towards analysis). Thus, relying primarily on his personal taste, and then on his admittedly modest "positive knowledge" of music, throughout the period under consideration, N. Polić published his clear and concise writings on musical events in Zagreb and Sušak. Although he was impulsive and therefore not always consistent, it may be observed that he showed a general tendency toward irony, even cynicism.

³⁹ Valja napomenuti da je Polić - premda je kasnije spomenuo da, osim brata mu Milutina, u njihovoj obitelji "... nije nitko muzički nadaren" (citirano prema: Nedjeljko Fabrio, *Venecijanska opera braće Polić*, u: *Kazalištarje*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1987, str. 176) - svakako stekao stanovitu muzičku naobrazbu, koja mu je, štoviše omogućavala, kao nekada svirka na violoncellu Matošu, da povremeno zarađuje za život svirajući klavir u kinima. (Usp. Milan Selaković, *Nikola Polić* u: *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, 85. knj., Matica hrvatska - Zora, Zagreb 1970, str. 156). Međutim, ona očito nije bila dovoljna za provođenje potpunog glazbenog-teorijskog analitičkog postupka. O tome kako je stekao glazbeno obrazovanje nema odgovarajućih podataka. Niti u svojoj autobiografiji ne daje o tome nikakvu informaciju. (usp. Nikola Polić, *Autobiografija*, u: *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, 85. knj., str. 329-331).

⁴⁰ Spectator, *Zagrebački muzički kritičari*, "Pantheon", 1929, br. 4, str. 137.

⁴¹ Milan Selaković, *Nikola Polić*, u: *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, knj. 85, str.