

SVRŠETAK PORINA

DALIBOR DAVIDOVIĆ

*Sveučilište u Zagrebu
Muzička akademija
Odsjek za muzikologiju
Trg Republike Hrvatske 12
10000 ZAGREB*

UDK / UDC: 782.1:78(092)Lisinski, V. + Županović, L.
DOI: <http://doi.org/10.21857/yvjrdcle3y>
Izvorni znanstveni rad / Research Paper
Primljeno / Received: 2. 12. 2019.
Prihvaćeno / Accepted: 22. 5. 2020.

Nacrtak

U ovoj se studiji razmatra muzikološka prosudba opere *Porin* Vatroslava Lisinskog, objavljena godine 1969. u monografskoj knjizi Lovre Županovića posvećenoj ovome skladatelju, prosudba koja se danas smatra »standardnom«. Premda pronalazi i uspjele strane ovoga djela, Županović ga u konačnici može zamisliti još samo u koncertnoj izvedbi, kao svojevrstan oratorij. Analizirajući pobliže Županovićev argument i odgovarajuća mjesta same opere, napose njezin svršetak, autor pokazuje da

Županovićevo tumačenje upućuje s jedne strane na osujećena očekivanja, uslijed kojih muzikolog prosuđuje da djelo nije *idejno ispravno*, a s druge strane na njegovu nesposobnost da zamisli estetički sklop u kojemu bi se djelo takvo kakvo jest pokazalo smislenim i opravdanim.

Ključne riječi: Vatroslav Lisinski; *Porin*; povijest recepcije; Lovro Županović
Keywords: Vatroslav Lisinski; *Porin*; reception history; Lovro Županović

»... ali nije li ludilo onaj ponajviši razum...«¹

I.

Ne bi bilo pravedno tvrditi da je danas već »standardna« muzikološka prosudba opere *Porin* Vatroslava Lisinskog, ona iz pera Lovre Županovića, potpunomice porazna za samo djelo. U zaključnoj ocjeni muzikolog će ponajprije istaknuti

¹ Edgar Allan POE: Eleonora, prev. Giga Gračan, u: ID.: *Priče: Knjiga prva*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1986, 307.

upravo njegove uspjele strane, pa tako govori da su u drugoj skladateljevoj operi, za razliku od prethodnice, »rjeđi padovi stvaralačke invencije, a potpuno promašenih i tehnički nezgrapnih mjesta nema«. ² Ocjenjujući *Porina* točku po točku, ona ko kao što to i inače čini, Županović ističe da su »arije, ansambli i zborovi pisani... dobro i u najvećem broju slučajeva inspirirano«, a »ista odlika resi i ilustrativne orkestralne odlomke« koji se odlikuju »osebujnim zvukovnim rješenjima«. ³ Nadalje, da je »instrumentacija sa stajališta prve polovine prošlog stoljeća veoma korektna«, ⁴ a napose pak ističe »ideju da glavnu ličnost djela [skladatelj, op. D. D.] okarakterizira jednim glazbenim motivom«, čime *Porin* dospijeva »na prag glazbene drame«. ⁵ Na stranu dvojbenost takve tvrdnje ⁶ ili njezina možebitna funkcija unutar Županovićeve historiografske poetike (nije li njegova tvrdnja o Lisinskome kao nekovrskom Wagnerovu predšasniku samo inačica Kuhačeve znamenite *poli-*

² Lovro ŽUPANOVIĆ: *Vatroslav Lisinski (1819 – 1954): Život – djelo – značenje*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1969, 396.

³ *Ibid.* Oznaka »osebujno« u Županoviću se pisanju svagda iznova susreće, i to s naglašeno pozitivnom konotacijom, a slično je s atributom »zanimljivo«. Čim mu je nešto »zanimljivo« ili »osebujno«, to znači da odstupa od uobičajenog i kao takvo je pozitivno markirano, vrijedno spomena.

⁴ *Ibid.*, 396.

⁵ *Ibid.*, 397. Glazbeni motiv koji se vezuje uz lik *Porina* Županović već u jednoj od prethodnih bilješki naziva »provodnim motivom«; usp. *ibid.*, 369, bilj. 635.

⁶ U Županoviću tumačenju *Porin*ov se motiv pojavljuje kao posljedica težnje prema glazbenoj karakterizaciji: »Radeći na svom drugom opernom djelu, on [skladatelj, op. D. D.] ga nije shvatio kao priliku da glazbom površno prokomentira Demetrove stihove, nego da joj dade dublje značenje, i to psihološkim produblivanjem radnje, intenzivnijim angažiranjem orkestra u komentiranju događaja na sceni i poistovećivanjem ličnosti djela s pojedinim glazbenim simbolima. Pošao je, dakle, onim putovima koje je kasnije razradio Richard Wagner svojom reformom opere. Ali na tek uočeni način. Mnogo toga trebao je Lisinski još izmijeniti i dotjerati u provođenju te koncepcije, ali je očito da je stajao na pragu glazbene drame.« (*Ibid.*, 396 i dalje). U kasnijem historiografskom djelu ocjena je još samo pojačana tvrdnjom da je »danas... *nedvojbeno* da je tim djelom [Lisinski, op. D. D.] stajao na pragu glazbene drame.« Lovro ŽUPANOVIĆ: *Stoljeća hrvatske glazbe*, Zagreb: Školska knjiga, 1980, 183, istaknuo D. D. Težnja prema glazbenoj karakterizaciji, koja uključuje i *glazbene simbole* (odnosno ono što Županović naziva *provodnim motivom*), kao da će sama dovesti do promjene glazbenog jezika. Ali moguće je tvrditi i suprotno: da je tek skok u posve drukčiji glazbeni jezik uvjet da se lajtmotivi uopće mogu pojaviti. Naime, lajtmotiv je skladateljsko iznašašće za kojim se pojavljuje potreba tek u času kada je glazbeni jezik oslobođen periodičke sintakse i njezinih shema (rečenica, perioda itd.) koje se temelje na potvrđivanju kadencom, kada se glazbeni jezik dakle očituje kao *glazbena proza*. Budući da u tome slučaju ne postoji nikakva unaprijed dana sintaktička struktura što je valja ispuniti, mreža lajtmotiva i njihove transformacije – posredovane semantikom dramskih cjelina – postaju jednim gradivom iz kojega se obrazuje glazbeno tkivo. Drugim riječima, u glazbenoj drami nema nikakva glazbenog elementa koji ne bi već bio dijelom lajtmotivske mreže. Za razliku od toga, sintaksa *Porina* čvrsto se drži periodičkih shema i kadenca pa se u njoj *Porin*ov motiv pojavljuje tek kao dodani element onomu što tvori osnovni glazbeni jezik. U slučaju *Porin*ova motiva stoga uopće nije posrijedi lajtmotiv kakav se pojavljuje u glazbenoj drami, nego motiv podsjećanja koji upućuje na pojedini lik, odnosno milje. Razmatra li se na ovaj način, *Porin*ov se motiv u Lisinskoga ne pojavljuje kao nešto još nerazrađeno i manjkavo, kao anticipacija nečega što će u razvijenom obliću tek doći, nego kao nešto samosvojno i posve drugo od lajtmotiva, kako su posrijedi dvije različite vrste glazbene sintakse i dva različita skladateljska problema. Uostalom, opera je od samih početaka podrazumijevala glazbenu karakterizaciju pojedinih ambijenata ili likova, ovako ili onako.

tike imena?)), odnosno unutar njegova određenja onoga što imenuje »hrvatskom glazbom«, o čemu ovdje neće biti riječi. Dostatno je zamijetiti da je za muzikologa *Porin* umnogome uspjelo djelo, djelo kojemu čak uspijeva anticipirati nešto što će tek doći.

Ali to nije sve. Ovo djelo naime ima i slabe strane. Doduše, manje kada je posrijedi njegova glazbena sastavnica. Primjerice, recitativi nisu baš naročito uspjeli, s obzirom na to da je njihova »ekspresivnost često sazdana na postupcima tipičnim za većinu opernih djela onoga vremena«. ⁸ Jednako je tako »odražavanje značajki hrvatskog glazbenog melosa provedeno... u *Porinu* samo u izvjesnoj mjeri, jer skladateljeva ideja da Hrvate ocrtta takvim glazbenim duhom nije sustavno izrečena dokraja«. ⁹ Pa ipak, djelo na kraju dobiva samo uvjetno prolaznu ocjenu: »Unatoč svemu tome ono bi, uz neka neminovna kraćenja, po glazbenoj komponenti moglo scenski egzistirati kada bi počivalo na dramaturški i pjesnički dobrom libretu i završavalo finalom koji bi značio apoteozu osnovne rodoljubne ideje. Budući da nije sazdana na takvom libretu, a kako su se sva nastojanja oko njegova prerađivanja pokazala bezuspješna, [...] to bi operu *Porin* valjalo izvoditi isto tako u koncertnoj verziji kao i operu *Ljubav i zloba*. Tada bi njene glazbene odlike, sada u još većoj mjeri nego u slučaju skladateljeva prvenca, došle do izražaja: vidjelo bi se kako je Lisinski napisao dobru glazbu, često s izvanrednim smislom za tipično operno izražavanje. U takvom bi koncertantnom obliku *Porin* postao standardno djelo naše glazbene prakse prije nego daljim eventualnim prerađivanjem libreta, a time i glazbe.« ¹⁰ Umjesto u opernoj kući, *Porin* bi, dakle, imao završiti u koncertnoj dvorani. Ondje će pjevači glumiti samo glasom, ondje će se ukloniti vidljivo scensko zbivanje, kostimi i dekor, i tako neutralizirati slabost libreta. Ova *viteška opera*, kako je određuje naslov, tako bi imala postati svojevrtnim oratorijem, ljepota koje-ga bi se očitovala u *dobroj glazbi* što ju je napisao Lisinski.

⁷ Usp. primjerice sljedeće mjesto iz spisa što ga je za tisak priredio sam Županović: »U ostalom naši bi dokazi za glazbenu sposobnost Hrvata još mnogo znamenitiji bili, da je komu moguće ustanoviti porietlo onih starijih hrvatskih glazbenih umjetnika, koji su narodno ime svoje posve napustili ili tako polatinili, pogrčili, potaljančili, ponjemčili ili pomagjarili, da nije prvotnomu imenu u trag ući. Meni je poznat nebroj slučajeva, gdje se u biografskim leksikonima glazbenika zašuti ili zabašuri, gdje je samo iole moguće, slavensko porietlo umjetnika, ne spominjuć u tu svrhu, gdje se je on, ili gdje mu se je otac ili djed rodio. Za Schumana [Županović na ovome mjestu u bilješci uredno ispravlja: Schumanna, op. D. D.]... primjerice ne kažu, da mu je otac ili djed bio korjeniti lužički Sorb, a da šuman toliko znači koliko u hrvatskom jeziku **šumar**; za Mozarta ne kažu, gdje mu se je djed rodio i da se je ovaj zvao mouzar (muzar); za Hladnia niti za Tártinia ne kažu gdje mu se otac rodio i kojem su narodu po porietlu pripadali i.t.d. – i.t.d.« (Franjo Š. KUHAČ: *Ilirski glazbenici: Prilozi za poviest hrvatskoga preporoda*, ur. Lovro Županović, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 1994, L, isticanje u izvorniku). Umjesto otkrivanja prešućena »slavenskog« imena velikih skladatelja, u Županovića kao da je posrijedi otkrivanje neznan »prethodnika« skladateljskog rješenja koje u »velikom kontekstu« (Milan KUNDERA: *Zavjesa*, prev. Vanda Mikšić, Zagreb: Meandar, 2006, 38), nadnacionalnom kontekstu umjetnosti kojoj dotično djelo pripada, već ima kanonski status.

⁸ ŽUPANOVIĆ: *Vatroslav Lisinski*, 396.

⁹ *Ibid.*, 397.

¹⁰ *Ibid.*

II.

Na čemu muzikolog temelji svoju prosudbu o slabosti libreta? I tu je njegova ocjena diferencirana, pa tako razmatra i stih i karakterizaciju likova, kao i obilježnost libreta žanrovskim pravilima *velike opere*. Upravo zahvaljujući ovima posljednjima likovi u Porinu »često progovaraju praznim stihovima koji ništa ne znače, a radnja je vođena sa zastojima načinjenima da bi česta scenska spektakularnost došla što više do izražaja«. ¹¹ No prema Županovićevu mnijenju najveći je problem libreta ipak drugdje. Njegova ocjena kako *Porina* valja izvoditi još samo koncertno zasniava se na tvrdnji da ovo djelo sadrži dva svršetka. Svršetak *Porina* naime rascjepljuje se na *pravi* i *nepravi*, pri čemu *pravi* nastupa prije onoga kojim djelo doista završava. *Porin* ne završava kako bi trebao, *finalom koji bi značio apoteozu osnovne rodoljubne ideje*. »Stvarni finale dan je na kraju II čina nastupom Zorke, Sveslava, Porina i muškog zbora, koji himnom slobodi poentiraju osnovnu ideju libreta. Finalni prizor, doduše spektakularan i s vizuelne strane, isticanjem sućuti za poražene Franke negira tu osnovnu ideju, dajući djelu drugačiju etičku poantu.« ¹²

Čitav drugi čin opere odvija se u brdima, ¹³ u kojima su svoje pribježište pred Francima našli Zorka, kći palog hrvatskog kneza Ljudevita Posavskog, i njezin djed Sveslav. Šest glazbenih brojeva što ih ovaj čin obuhvaća pisano je za različite sastave ¹⁴ i odvija se na dvjema lokacijama (prva tri u »gori«, odnosno »brdovitu mjestu«, ¹⁵ kako kažu hrvatske djevojke kada ih Zorka upozori neka otuda bježe, da im Franci ne bi ušli u trag; ostala tri odvijaju se u obližnjoj »spili tamnoj« ¹⁶), no ipak ne toliko različite, s obzirom na to da su obje zaklonjene od franačkog pogleda. Dramsko jedinstvo činu pridaje i simultanost onoga što se na dvjema lokacijama odvija, naznačena već u prvome broju: Zorkino obraćanje djevojkama, iz kojega doznajemo da je prenijela očeve zemne ostatke i dostojno ih sahranila, odvija se istodobno s vijećanjem u spilji, u kojemu »oci, braća, sini, muži« ¹⁷ hrvatskih djevojaka, zajedno sa Sveslavom, kuju plan o tomu kako svladati Franke. No radnja na dvjema lokacijama ne samo što je vremenski povezana nego su posrijedi i njezine dvije razine, s jedne strane ljubav, s druge strane ideja oslobođenja Hrvata od franačke vlasti. Dvije razine radnje u posljednjem će se broju ovoga čina splesti, i to tako da ljubav stupi u

¹¹ *Ibid.*, 357.

¹² *Ibid.*

¹³ »Bërdoviti preděl sa stërmimi klisurinami na okolo« (Vatroslav LISINSKI: *Porin: Viteška opera u 5 činova – čin 1, 2*, ur. Zoran Juranić, prir. Zoran Juranić i Felix Spiller, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 2011, 193). Uputnice u nastavku odnose se na ovo izdanje, i to tako da rimski broj označava čin, prvi arapski broj označava glazbeni broj unutar čina, a drugi arapski broj pojedini takt unutar dotičnoga glazbenog broja.

¹⁴ U prvome sudjeluju Zorka i »zbor Horvaticah«, drugi predstavlja solistički nastup Porina, u trećemu se uz Porina pojavljuje i Zorka, u četvrtomu nastupaju Sveslav i »zbor Horvatah«, u petomu isprva Zorka i Sveslav, a potom Sveslav i Porin, kojima se u posljednjem broju pridružuju Zorka i zbor.

¹⁵ *Ibid.*, II, 8, 112.

¹⁶ *Ibid.*, II, 10, 99.

¹⁷ *Ibid.*, II, 8, 140.

službu ideje oslobođenja. Ovu transformaciju ljubavi pospješit će Sveslav. Zorka bježi u spilju govoreći zadihano djeđu kako je vitez slijedi. I sama je o njemu maštala,¹⁸ pri čemu je njezina ljubav prema Porinu već u znaku ideje oslobođenja: ona voli Porina i zbog toga što zna da mu je na duši usud njegova »roda«. Sveslav, koji susret Zorka i Porina ne dočekuje nespričan,¹⁹ može joj stoga odati svoj plan: »Iz vašega saveza ima kraljev' red da slijedi, hrvatskoga naroda.«²⁰ Ostaje pridobiti Porina. On doduše nije nesvjestan vlastita položaja, no utočište što mu ga pruža stjenoviti predio, u kojemu »vapaje ne čuje svog roda«, za nj kao da je prije mjesto refleksije nego li fizičkog otpora, i to refleksije koja upućuje na općeljudsku crtu, obdarenost umom.²¹ Čuvši izdaleka Zorkinu pjesmu o tomu kako »bjednije stvari nije od čovjeka, rob koji je«,²² Porina nešto »obuzima«, on sluti da iz neobična bića »zbori neka veća sila«, misleći isprva da je posrijedi »gorska vila«.²³ No pjesma kao da ga je podsjetila i na vlastiti usud, »budeći« ga iz »ropskog sna«²⁴ i on kreće za onom koja ju je pjevala. Kada Porin stupi u spilju i ugleda Sveslava, pomisli u prvi mah da je posrijedi duh, kako se pročulo kako je starina pogubljen zajedno sa sinom. No kada mu ovaj potvrdi da je živ, i napose kada mu otkrije tko je lijepa neznanka za kojom je krenuo, obećavajući mu njezinu ruku ako joj »dom prije izbavi«,²⁵ Porin će stupiti na čelo Hrvata, dobiti Zorkinu ruku i mač njezina oca, popunivši tako njegovo upražnjeno mjesto. S druge strane, sama će Zorka još na početku čina utvrditi kako je ideja oslobođenja ono najviše, više i od života samog. Bez slobode život je bezvrijedan.²⁶ Kada Porin obeća da će za slobodu dati i vlastiti život,²⁷ njegove su riječi odjek onoga što je prije toga izrekla njegova ljubljena. Stupanje ljubavi u službu ideje oslobođenja ovjenčat će muški zbor. On isprva komentira vlastitim riječima ono što govore Zorka, Porin i Sveslav, no na samome kraju, nakon fermate, riječi svih okupljenih postat će jedno, amplificirajući prvotnu Zorkinu misao: »Da sloboda ili grob, mrtav bolje nego rob!«²⁸

Još je kompaktniji kratki peti čin. Njegova četiri broja, koja se izvode *attacca*, odvijaju se na jednoj lokaciji,²⁹ a u dvije se nevelike cjeline okupljaju možda samo

¹⁸ »Ah! To su moji vaji!« (*Ibid.*, II, 12, 58).

¹⁹ »Dugo čekah već tu prigodu« (*Ibid.*, II, 12, 34).

²⁰ *Ibid.*, II, 12, 65.

²¹ »O, slobodo, slasti s neba, ko zrak te čovjek treba; ponos tvorbe jest bez tebe bjedniji neg niema stvar. On jedini samo čuti, što će reći jaram ljuti, što osjeća robom sebe, jer ga resi uma dar.« (*Ibid.*, II, 9, 38)

²² *Ibid.*, II, 10, 20.

²³ *Ibid.*, II, 10, 53.

²⁴ »Da me iz ropskog sna probudi, Bog mi ju je poslao.« (*Ibid.*, II, 10, 61).

²⁵ *Ibid.*, II, 12, 151.

²⁶ »Bez slobode život što je?« (*Ibid.*, II, 8, 150). O tomu je riječ i u Zorkinim kasnijim nastupima: »Ah, sred groba je sladja tmina nego dani takovi« (*Ibid.*, II, 10, 35).

²⁷ »Rado za slobodu život dajem i imetak svoj« (*Ibid.*, II, 13, 50). Nakon što je dobio mač, Porin sažimlje ovu misao u formulu: »Sloboda ili grob!« (*Ibid.*, II, 13, 110).

²⁸ *Ibid.*, II, 13, 187.

²⁹ Uputa u partituri navodi sljedeće: »Pozorište predstavlja poljanu izpod franačke tvrđje, koja se na brdu polak porušena vidi.« (Vatroslav LISINSKI: *Porin: Viteška opera u 5 činova – čin 3, 4, 5*, ur. Zoran

prema tomu koji se likovi nalaze na sceni. Grandiozni početni *tableau*, u kojemu »narod i vojnici horvatski« kliču pobjedi nad Francima, predstavlja polazište i kulisu za sve što slijedi. Iz okupljena mnoštva najprije se izdvaja konstelacija što je čine Porin i franačka kneginja Irmengarda. Oni se ponovno susreću, nakon svega što su proživjeli. No za razliku od prvoga čina, kada je Irmengarda, zaljubljena u Porina nakon što joj je spasio život za vrijeme lova u šumi, i sama spasila život Porinu odajući mu plan svojega brata, franačkog vladara Kocelina, sada je Porin onaj koji može zapovijedati, a Irmengarda je među zarobljenima. Iza nje je i scena u franačkoj tamnici, kada je Zorku pustila na slobodu, osvjedočivši se o njezinoj ljubavi prema Porinu. U petome činu čini se da Irmengarda ima još samo jednu želju: da joj Porin barem podari smrt. Budući da Porin u osvojenoj franačkoj utvrdi nije mogao pronaći Zorku i Sveslava, pobjeda nad Francima za njega je osjenjena neugodnim predosjećajem, koji Irmengarda upravo nastoji razbuktati tvrdeći da je Zorku i Sveslava sama ubila,³⁰ a okupljeno mnoštvo pojačava tenziju govoreći da franačka kneginja nije žena nego »duh pakleni.«³¹ Preokret nastupa na vrhuncu napetosti, kada Porin, nakon početne nevjerice,³² ipak povjeruje Irmengardinim riječima, isukavši mač iz korica. Iznenada se pojavljuju Zorka i Sveslav, situacija se smiruje, Irmengardu sada nazivaju »stvorom božanstvenim«,³³ a ona združi ruke Zorkine i Porinove, nakon što ovaj franačke zarobljenike pusti na slobodu. Kada pak hrvatski vojnici donesu teško ranjena Kocelina, kojemu se i na samrti oči »jošte sviete«,³⁴ nastupa druga konstelacija, u kojoj se drama odvija između sestre i brata. Predbacujući sama sebi krivnju za bratovu nesreću, Irmengarda mu kreće u susret, no njegove pogrde i kletve³⁵ naposljetku će i nju povući u smrt. Okupljeno mnoštvo jednoglasno zazva svevišnjega, prvi put osupnuto, drugi put tiho i sućutno, nakon što brat i sestra padnu jedno drugome u zagrljaj umirući zajedno.

III.

Županovićeva ocjena počiva na prosudbi da djelo nije onakvo kakvo bi trebalo biti. Ne samo da se peti čin *Porina* »razvija u silaznom luku«,³⁶ onako kako ne bi trebao, nego su i likovi opere mahom neuvjerljivi. To pogađa čak i sam naslovni lik. Porin je, doduše, »plemenit i velikodušan, uvijek spreman zaštititi slabe i ugrožene: u

Juranić, prir. Zoran Juranić i Felix Spiller, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 2011, V, 24)

³⁰ *Ibid.*, V, 25, 30.

³¹ *Ibid.*, V, 25, 37.

³² Porin isprva ne želi vjerovati njezinim riječima: »Ne, ne, Irmengardo, to nije moguće, angjeo branitelj ti si bila moj, za sve dobro bije srce tvoje vruće.« (*Ibid.*, V, 25, 43).

³³ *Ibid.*, V, 27, 7.

³⁴ *Ibid.*, V, 27, 161.

³⁵ *Ibid.*, V, 28, 27.

³⁶ ŽUPANOVIĆ: *Vatroslav Lisinski*, 389.

lovu spašava život sestri Kocelina, nakon odlučne borbe poklanja živote zarobljenim Francima«. ³⁷ Stabilnost Porinovu liku daje okolnost da je posrijedi »potpuno emotivna ličnost«. ³⁸ No upravo ga ta njegova bitna osobina čini i nestalnim. On je tako s jedne strane »lirski raspoložen u scenama kad dominiraju nježni intimni osjećaji«, ali s druge strane »popušta i pred elementarnim nagonima za osvetom«; s jedne strane »iskreno ljubi Zorku i za njenu ljubav spreman je izvršiti bilo koje djelo«, »u borbi je veoma hrabar i odlučan, pravi junak pred kojim neprijatelj osjeća strah i nemoć«, ali mu s druge strane, »reagiranjem, na žalost (*sic.*), ne djeluje uvijek dovoljno uvjerljivo«, što dolazi do izražaja u »prizoru njegova preobražaja: ljubav ga pokreće da postane borac za slobodu«. ³⁹ Čini se da napose ova posljednja crta, Porinova nutarnja nestalnost, izaziva Županovićevu osudu. Možda manje stoga što prikazom »evolucije« ovoga lika djelo otkriva njegovu početnu »pasivnost«, ⁴⁰ a više stoga što budi sumnje u Porinove namjere čak i kada ovaj svoju ljubav deklarativno stavi u službu ideje oslobođenja. Upravo na tome momentu muzikolog će podulje zastati, kao da je posrijedi nešto preko čega nikako ne može prijeći: »Doduše, on [Porin, op. D. D.] i ranije voli svoju domovinu, a bez slobode mu nema života (3. pr. II č.). Ali se aktivno uključuje u pokret za oslobođenje zemlje tek kad mu Sveslav obeća ruku Zorke. Taj njegov čin, presudan za dalji razvoj događaja, nije nikao isključivo iz rodoljubne pobude, nego iz drugih razloga. Time je idealizacija njegova patriotizma dobila u stvari svoju negaciju: Porin je najprije romantični zaljubljenik a tek onda junak nacije«. ⁴¹ Uprizorujući *evoluciju* Porinova lika, djelo dakle otkriva da je Porinovo domoljublje obilježeno proračunatošću. I to na dvjema stranama (i onoj Sveslavovoj, koji će Porina pridobiti za vlastiti plan o nastavku kneževske loze nudeći mu Zorkinu ruku ako joj *dom prije izbavi*, i onoj Porinovoj, koji će, za Zorkinu ljubav, na taj plan pristati), no ova će dimenzija djela muzikologu biti tek povodom za opasku kako Porinovo djelovanje, *na žalost, ne djeluje uvijek dovoljno uvjerljivo*. Čini se kako bi lik Porina za nj bio uvjerljiviji da je ostao u početnom stadiju, jer Porin *i ranije voli svoju domovinu, a bez slobode mu nema života*. Taj početni stadij kao da je obilježen nekom *dobrom* ljubavlju prema kolektivu, ljubavlju koja, za razliku od *loše*, nije korumpirana osobnim interesima. No bi li se u tome slučaju Porin uopće *aktivno uključio u pokret za oslobođenje zemlje*? S druge strane, nije li već i ta *dobra* ljubav prema kolektivu obilježena određenim interesom, naime interesom za samoodržanje, brigom za sebe? I nije li stoga svako povlačenje granice između *dobre* ljubavi prema kolektivu i one *loše* u osnovi obilježeno nemogućnošću da se one supstancijalno razdvoje? Nemogućnošću koja prethodi i omogućuje svaki pokušaj njihova razdvajanja, iz ovoga ili onoga

³⁷ *Ibid.*, 355.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Sve prethodno citirane formulacije potječu iz *ibid.*, 356.

⁴⁰ Porin, naime, »kroz razvoj događaja u drami postepeno evoluirao od pasivnog promatrača u predvodnika oslobodilačkih težnji svog naroda«. (*Ibid.*, 355).

⁴¹ *Ibid.*, 356.

razloga, s ovim ili onim argumentom, ali svagda po cijenu zaborava da se one ne mogu supstancijalno razdvojiti. Problem što ga djelo uprizoruje u liku Porina muzikolog kao da nastoji riješiti upravo tako što pokušava povući granicu između dviju ljubavi prema kolektivu, između *dobrog* Porina i onoga koji je potpao pod *niske* interese. Ocjenjujući da je djelo, *na žalost*, u karakterizaciji Porina ipak neuspjelo, on kao da pokušava još samo spasiti od ovoga lika ono što smatra spašenja vrijednim.

Među svim likovima najlošije prolazi Irmengarda, koju Županović proglašava »najmanje uvjerljivim likom libreta«. ⁴² Ona je, naime, »trebala djelovati kao protuteža Zorki: kod nje su morale prevladavati negativne značajke«. ⁴³ Ali tomu nije tako. Jer Irmengarda je, naime, »puna dobrote i plemenitosti«, žena koja »svom osjećaju za Porina podvrgava i svoju nacionalnu pripadnost i sve svoje postupke« i kao takva »ne doima se kao živo biće, nego kao apstraktna konstrukcija«. ⁴⁴ Ocjenjujući lik Irmengarde pukom dramaturškom slabošću, muzikolog je otpisuje kao nešto što ne treba uzeti zaozbiljno. Kada bi to i učinio, kada bi Irmengardu uzeo zaozbiljno, ona bi za nj u najboljem slučaju bila nalik luđakinji, ženi koja je napustila zdravi razum. Jer tko bi normalan učinio ono što ona čini? »Svaki njen čin pun je plemenitosti: spasavanje Porina, priznanje vlastite krivice bratu, puštanje suparnice iz tamnice i žrtvovanje vlastitog života za sreću voljenog čovjeka.« ⁴⁵ U naslovu ovoga djela ne nalazimo, doduše, Irmengardino ime, nego samo Porinovo. Pratimo njegovo *buđenje*, njegovo postajanje »Porinom«, stupanje njegove ljubavi u službu ideje oslobođenja. Svjedoci smo i njegove velikodušnosti, kada zarobljenim Francima daruje slobodu. No svršetak *Porina* nije i Porinov svršetak, nego svršetak Irmengardin. Ona umire, razdrta između ljubavi prema voljenom i ljubavi prema bratu.

IV.

U Županovićevu razmatranju *Porina*, napose u njegovoj ocjeni da bi imao završiti u koncertnoj dvorani, ključnu ulogu ima njegova tvrdnja da se drugi svršetak odnosi prema prvome kao njegov *negativ*: »Finalni prizor, doduše spektakularan i s vizuelne strane, isticanjem sućuti za poražene Franke *negira* tu osnovnu ideju«. ⁴⁶ I kada govori o liku Porina, muzikolog ističe da njegovo uključenje u pokret za oslobođenje zemlje nije niklo »isključivo iz rodoljubne pobude, nego iz drugih razloga«, pa je tako i »idealizacija njegova patriotizma dobila u stvari svoju *negaciju*«. ⁴⁷ Naposljetku, ova se riječ susreće i kada je posrijedi karakterizacija Irmengarde, u koje su »morale prevladavati *negative* značajke«, ⁴⁸ ali u operi tomu

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Vidi bilj. 12, istaknuo D. D.

⁴⁷ Vidi bilj. 41, istaknuo D. D.

⁴⁸ Vidi bilj. 43, istaknuo D. D.

nije tako. Shvaća li se svršetak petoga čina onako kao što to čini Županović, dakle kao *negativ*, on *ukida* svršetak drugog, što će reći da ga zadržava pod suprotnim predznakom. Svršetak drugoga čina, poklik »sloboda ili grob, mrtav bolje nego rob«, kao da se na svršetku petoga čina pojavljuje u reprizi, ovaj put pod suprotnim predznakom: formula što su je prethodno skandirali jedni (Zorka, Porin, Svelav i zbor Hrvata) na kraju im daje slobodu, podarujući istodobno drugima (Kocelinu i Irmengardi) smrt. Takav razvoj događaja značio bi da se samo ozbiljila formula što je u operi izriče Zorka, svagda iznovice ističući kako je bez slobode život bezvrijedan. Kao što je Zorki nezamislivo da bi sloboda i ljubav mogle biti u nekom drugom odnosu od onoga u kojemu ljubav stupa u službu ideje oslobođenja. Je li to u osnovi i Županovićevo mnijenje? Liku Zorke Županović, naime, ništa ne zamjera. Zorka je lik »kudikamo dosljednije razrađen od Porinova«, rese je »neobična suptilnost prirode i postojanost od početka do kraja libreta«, ona »voli i spremna je zbog svoje ljubavi poginuti, ali je svjesna svog porijekla i njemu podčinjava sve ostalo«. ⁴⁹ Upravo ovaj posljednji element, podčinjenost svega podrijetlu, odnosno ideji oslobođenja, Županović ističe kao izvorište »jedinstva njene ličnosti« i »logičnosti svih njenih postupaka«, koji inače poprimaju »velebne dimenzije [...], uzdižući ovaj lik do razmjera stranih Porinu, nikad – međutim – lišeni toplih ljudskih akcenata«. ⁵⁰ Ne upućuje li ton kojim Županović govori o Zorki (»suptilnost«, »postojanost«, »jedinstvo«, »logičnost«, »velebnost«...) na to da odobrava ono što ona zastupa i što čini? Bi li on mogao zamisliti slobodu i ljubav u nekom drugom odnosu od onoga u kojemu ljubav stupa u službu ideje oslobođenja? Možda je ovdje manje važno kako se sam muzikolog upisuje u ono što prosuđuje, ⁵¹ važnijom se čini njegova ocjena da je na određenim razinama djela posrijedi stanovitava *negacija*. No je li doista posrijedi repriza sa suprotnim predznakom? Da je u *Porinu* doista posrijedi takva repriza, opera bi možda naišla na njegovo nepodijeljeno odobravanje. U tome bi slučaju, naime, završila trijumfalnim akcentima. Ali *Porin*, unatoč tomu što završava brojem (»Septetto finale«) u kojemu su na sceni svi izvođači, ne završava trijumfalno. Kao što na kraju petoga čina ne pogibaju svi Franci; većini zarobljenika Porin poklanja život i slobodu. Umire samo Kocelin,

⁴⁹ *Ibid.*, 356.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Županović će sam upravo ponoviti ono što zamjera Porinovu liku, tvrdeći s jedne strane da je Porin »idealni tip romantičnog junaka, ocrtan isključivo tzv. bijelom tehnikom« (*Ibid.*, 355), da bi ga s druge strane opisao kao lik koji nipošto nije nepromjenjiv, štoviše, lik koji ostaje obilježen dvosmislenošću čak i kada se čini da je napokon postigao jasnoću, čvrstoću i stabilnost. S jedne se strane distancira od *bijele tehnike* (odnosno one *crno-bijele*), ističući je kao takvu, da bi s druge strane ono što izmiče crno-bijeloj karakterizaciji proglasio manjkavim odnosno promašenim. Ovo se kretanje *in moto contrario* u Županovićevu argumentiranju – kretanje koje je po svemu sudeći konstitutivno za horizont u kojemu se njegova misao odvija i stoga neizbježno – susreće i u njegovim ocjenama o tomu da je nešto *osebujno* (v. bilj. 3), samo u drugom smjeru: *osebujnost* je za muzikologa nešto poželjno (jer jedino je *osebujno*, ono što odudara od uobičajenog, vrijedno spomena) i u isti mah nešto zazorno, prijeteće (jer samo postojanje onoga *osebujnog* pokazuje da ono uobičajeno nije samorazumljivo ni nužno).

smrtno ranjen, i Irmengarda, od svoje ruke, i to nakon jetke bratove pogrde neka ide svome »bludniku«,⁵² izrečene pred osupnutim mnoštvom. U tome pogledu svršetak petoga čina nije tek repriza svršetka drugoga čina pod suprotnim predznakom.

V.

O tomu čak više od dramske strukture svjedoči glazba. Posljednji broj *Porina*, naime, u glazbenom je pogledu komponiran kao niz međusobno ulančanih cjelina, pri čemu se kratki recitativni dijelovi, u kojima sudjeluju Irmengarda i Kocelin, izmjenjuju s onima melodijski razvijenijima, u kojima sudjeluju i ostali protagonisti. Dok su ovi drugi u osnovnom tempu *Andante*, kojemu se glazba višekratno vraća i u kojemu završava, recitativni dijelovi oko njega osciliraju, već prema tomu što se između Irmengarde i Kocelina odvija. Na vijest o tomu da su hrvatski vojnici pronašli teško ranjena Kocelina, Irmengarda, obuzeta grizodušjem, poseže za nožem namjeravajući se ubiti, no u posljednji je čas u tome spriječi Porin, čijim riječima posljednji broj opere započinje. Početni taktovi, premda u dramskom pogledu predstavljaju nastavak prethodnog broja, u glazbenom pogledu donose nešto novo u odnosu na prethodne: ritamski pomak u osminkama. Dvije kratke silazne figure u osminkama i potom njihov odjek u klarinetu vode prema toničkom akordu g-mola, u kojemu će započeti prvi *Andante*, motivima sa samoga početka uvertire. Prvi motiv, onaj u četvrtinkama,⁵³ i ovdje iznose rogovi i pozaune, no u odnosu na uvertiru skraćen je na svega četiri takta. Za drugi je motiv karakteristično ravnomjerno kretanje u osminkama,⁵⁴ u figurama od po četiri tona. U uvertiri osminko kretanje uvode violončela,⁵⁵ no tek će ih violine razviti u jednoliko kretanje,⁵⁶ dočim će se u petome činu ravnomjerno kretanje u osminkama odmah pojaviti (*Molto stringendo*), stvarajući tako model za gradaciju što slijedi, postignutu opetovanjem pojedinih ritamskih figura. U prvome luku, dok vojnici donose Kocelina, ponavlja se figura od četiriju osminki u g-molu, sve do vrhunca, kada se Irmengarda obraća bratu. Njegovu pogrdu prate samo odsječeni akordi vodeći prema kvartsekstakordu *f-b-d*, kojim završava prvi recitativni odsjek.⁵⁷

Čitav drugi *Andante* zadržava ton *f* u basu, uz kretanje gornjih glasova preko tonova kvartsekstakorda, stvarajući tako pritajenu napetost u iščekivanju nečega nepoznatog. Melodijski motiv u violinama s karakterističnim skokom za malu septimu identičan je onomu što su ga na početku uvertire donijela violončela.⁵⁸ I

⁵² Usp. LISINSKI: *Porin: Viteška opera u 5 činova – čin 3, 4, 5, V, 28, 95.*

⁵³ Usp. *ibid.*, V, 28, 1-5.

⁵⁴ Usp. *ibid.*, V, 28, 10.

⁵⁵ Usp. LISINSKI: *Porin: Viteška opera u 5 činova – čin 1, 2, overtura, 9.*

⁵⁶ Usp. *ibid.*, overtura, 13.

⁵⁷ Usp. LISINSKI: *Porin: Viteška opera u 5 činova – čin 3, 4, 5, V, 28, 21.*

⁵⁸ Usp. *ibid.*, V, 28, 23 i LISINSKI: *Porin: Viteška opera u 5 činova – čin 1, 2, overtura, 9.*

tonalitetni je kontekst dvosmislen, zahvaljujući tonovima *des* i *ges*, koji sugeriraju i b-mol i istoimeni dur, molski i napuljski osjenjen.

Odlučno Kocelinovo proklinjanje sestre ovu će dvosmislenost razriješiti u tonički kvintakord B-dura, tonaliteta u kojemu potom započinje treći i najdulji *Andante*. Početna gesta što je čine njegova prva dva takta, u kojima se još zadržava ton *ges*,⁵⁹ ali sada uz veliku sekstu *d*, kao da je još odjek Kocelinovih žestokih riječi, no povratak osminskih figura od četiriju tonova atmosferu će smiriti, uvodeći ponovno neopazice kontekst g-mola, u kojemu započinje nastup solista. Kada se napokon oglasi i Irmengarda, kojoj je trebalo nešto vremena da se pribere, preuzet će melodijski motiv sa skokom za septimu.⁶⁰ Čitav ovaj *Andante* postupna je gradacija, i to ne samo prema tonalitetnoj regiji s povisilicama⁶¹ nego i prema sve nemirnijim ritamskim figurama, od početnih osminki, preko osminskih triola,⁶² najprije samo u visokim gudačima, koje se pojavljuju kada Kocelin ponovno proklinje sestru, a postupno i u drugim instrumentima, prelazeći naposljetku u rastvorbe širokog opsega,⁶³ sve do završnih šesnaestinki nakon vrhunca, koje će se nastaviti u sljedećem odsjeku uz pokretniji tempo (*Mosso*), pojačavajući iznovice napetost. Jer u ovome recitativnom odsjeku ponovno progovaraju samo sestra i brat. Za razliku od prethodnih recitativa, u kojima su se nastupi glasova odmjenjivali s kratkim upadima orkestra, u ovome se glasovi pojavljuju na uznemirenoj pozadini što je čini neprestano kretanje šesnaestinki, uz opetovanje kratkog motiva od triju tonova (u violinama, klarinetima, a potom i rogovima), dočim D-dur iz prethodnog odsjeka naglo prelazi u istoimeni mol. Na vrhuncu napetosti, nakon što je Irmengarda digla ruku na sebe, opetovane šesnaestinke i pun sastav orkestra u *fortissimu* prate zbor i soliste, koji intimidirani prizivaju svevišnjega.

U odsjeku *Meno mosso* napetost popušta. Premda je i ovdje posrijedi recitativ, nastavak prethodnoga, ugođaj je posve drukčiji. Vidjevši do čega je dovela njegova kletva, Kocelin i sam tronut još može samo dozvati umiruću sestru, a ona mu na to odgovori. Padnu jedno drugome u zagrljaj, zajedno umirući. Zbor i solisti ponovno prizvu svevišnjega, ali sada tiho i ganuto. U čitavom ovom odsjeku zadržavaju se predznaci D-dura, no glazba kao da postiže, možda najdosljednije od svih prethodnih pasaža, neko lebdeće stanje, bliže istoimenu molu. Kratak motiv od triju tonova, što ga na početku donosi oboa, skokom za smanjenu kvintu priziva u sjećanje sam početak ovoga broja, njegovo kretanje u okviru identičnoga intervala,⁶⁴

⁵⁹ Usp. LISINSKI: *Porin: Viteška opera u 5 činova – čin 3, 4, 5, V, 28, 30-31.*

⁶⁰ Usp. *ibid.*, V, 28, 44.

⁶¹ Nastup Irmengarde kreće od subdominantne regije g-mola koja postaje dominantom za akord *c-es-g*, iz kojega se brzo, kromatskim putem, skreće u B-dur, u kojemu se odvija najveći dio ovoga odsjeka. I modulacija u D-dur odvija se naglo, kromatski. Usp. *ibid.*, V, 28, 59-60.

⁶² Usp. *ibid.*, V, 28, 53.

⁶³ Usp. *ibid.*, V, 28, 74.

⁶⁴ Usp. *ibid.*, V, 28, 1, dionica prve violine.

odnosno početno kretanje u osminkama,⁶⁵ pa čak i motiv sa skokom za septimu, kako iza njega slijedi pomak nadolje, kao svojevrsan *uzdah*. Taj motiv od triju tonova ponovit će violine nakon nastupa zбора, kao prijelaz u posljednji odsjek.

Završni *Tempo primo – Andante* pripada samo orkestru. Glazbeno zbivanje odvija se istodobno na dvama jasno odijeljenim planovima: s jedne strane pozadina što je čini *tremolo* visokih gudača uz *pizzicato* kontrabasa, a s druge strane razrada motiva od triju tonova u flauti. Prvi se put na nj nadovezuje figura od pet tonova.⁶⁶ Kada se motiv od triju tonova pojavi drugi put, njegov se početni interval smanjuje na kvartni skok, ali se produljuje nastavak, obuhvaćajući ovaj put šest tonova.⁶⁷ Treći nastup motiva proširuje početni interval na sekstu,⁶⁸ da bi četvrti put, zadržavajući početnu sekstu, skokom u viši registar postigao melodijski vrhunac, uz produljen nastavak koji se polagano spušta prema tonu *fis*.⁶⁹ Ovaj ton ne samo što markira promjenu dotadašnjeg d-mola u istoimeni dur nego pada ujedno s povratkom početnog motiva uvertire, najprije u drvenim puhačima, a potom i u limenima, kao i artikulacijom *arco* u kontrabasima. No za razliku od uvertire, gdje se pojavio u cis-molu, a potom i na početku finala opere (u g-molu), on je ovdje već durski obojen, premda još uz molski ton *b*, sniženu sekstu u D-duru. Pridružuju se i drugi instrumenti uz dinamički uspon do *fortissima*, u završnom fanfarnom kretanju u kojemu se durska seksta *h* još posljednji put molski zatamnjuje,⁷⁰ kao časovito sjećanje na ono što je prethodilo, gubeći se odmah u trijumfalnim akcentima.

VI.

Možda je Županović, odan Zorkinu geslu, i predobro čuo da je u svršetku petoga čina posrijedi i nešto drugo, ali je htio da to ostane skriveno, nečujno. O tomu svjedoči trag što ga je ostavio u tekstu, naime njegova opaska da svršetak *Porina*, isticanjem sućuti za poražene Franke, otvara *drugačiju etičku poantu*.⁷¹ Kao da ovaj sućutni svršetak želi relativizirati, kao da *drugačiju etičku poantu* želi ušutkati prije negoli bi se uopće mogla ili smjela uzeti u obzir, Županović će ga u bilješci odmah historizirati, napominjući sljedeće: »Jedino opravdanje za takav (samari-tanski) završetak djela valja tražiti u općim prilikama u Hrvatskoj nakon 1848. god.«⁷² Muzikolog tu *drugačiju etičku poantu* ne formulira, o njoj ne zbori pobliže. Ona je ionako nešto što djelo čini neuspjelim, pa čemu o njoj uopće govoriti? U

⁶⁵ Usp. *ibid.*, V, 28, 10, dionica violončela.

⁶⁶ Usp. *ibid.*, V, 28, 112-113, dionica flaute.

⁶⁷ Usp. *ibid.*, V, 28, 114-115.

⁶⁸ Usp. *ibid.*, V, 28, 116.

⁶⁹ Usp. *ibid.*, V, 28, 117-120.

⁷⁰ Usp. *ibid.*, V, 28, 123, ton *h* u oboi i prvoj violini, potom u t. 124 ton *b* u klarinetu, drugom rogu, trompeti i drugoj violini.

⁷¹ Vidi bilj. 12.

⁷² ŽUPANOVIĆ: *Vatroslav Lisinski*, 357, bilj. 628a.

krajnjoj liniji, možda je uopće i ne treba uzeti zaozbiljno. Ali što ako se ova *drugačija etička poanta* doista uzme zaozbiljno, dakle ako se ne reducira na nešto drugo, ako se ne normalizira pozivanjem na povijesne i lokalne okolnosti u kojima se pojavljuje, čak ni na »samaritanski« okvir u koji je smješta Županović? Drugim riječima, ako se djelo razmatra kakvo jest, a ne kakvo bi navodno trebalo biti? U tome slučaju postaje razvidnim da se Irmengardini čini, koje bi muzikolog proglašio ludima, vode etičkim zahtjevom koji ostavlja za sobom njegov obzor i njegovo tumačenje, obilježeno određenjima kao što su *pozitivno* i *negativno*. Irmengarda je, naime, jedini lik opere koji *ne* slijedi geslo da je bez slobode život bezvrijedan. Za nju ne postoji ništa što bi život kao takav uzmoglo nadići pa je stoga za nju i ljubav – *samo* ljubav, slobodna od obzira i preduvjeta. Ona ljubi Porina samo zbog njegove dobrote (možda i hrabrosti, možda i naočitosti, o tomu ništa ne doznajemo), a ne zbog njegova podrijetla, ni zbog toga što bi tek imao postati netko i nešto. U tome pogledu Irmengarda nije simetrična Zorki, jer kada bi bila njezin puki negativ, to bi značilo da voli Porina *zbog* toga što je stranac. Prije će biti da se Irmengarda u svojoj ljubavi prema Porinu uopće ne obazire na njegovo podrijetlo. Ona ga voli neovisno o tomu otkuda je i za nj je spremna učiniti sve. Irmengardina ljubav prema Porinu nadilazi čak i želju za posjedovanjem: njezina ljubav prema njemu kakav jest znači i da će Porina, upravo iz ljubavi prema njemu, prepustiti *onoj koja ima nevinije ruke*. I kada naposljetku pokuša isprovocirati Porina, čini to iz ljubavi. Umrijeti od ruke ljubljenog značilo bi ultimativnu posvećenost. Ili bi pak značilo očuvati ga, uzeti ga potpuno u zaštitu, u skladu s Irmengardinim imenom,⁷³ značenje kojega je Županoviću, u njegovu školničkom razmatranju *Porina* točku po točku, nekako izmaknulo. U smrt će Irmengardu odvesti ljubav i prema Porinu i prema bratu, koji je »loše poznaje«.⁷⁴ Nije li stoga upravo Irmengarda, lik što ga je muzikolog proglasio *najmanje uvjerljivim* od svih, u neku ruku i središnjim likom ovoga djela? Irmengarda uzima i život i ljubav kakvi jesu, a ne kakvi bi navodno trebali biti, i u tome smislu iza sebe ostavlja zakone što su ih stvorili ljudi. Tek u odnosu prema njezinu etičkom zahtjevu ostali likovi zadobivaju svoje konture. Najbliža joj je možda Porinova zaljubljenost, koja također ne mari nužno za obzire i preduvjete. Irmengardina ljubav svakako je drukčija od Zorkine, kao što je drukčiji i njezin odnos prema životu, jer za Zorku život je uvijek već u službi nečega višeg od života samog, slobode njezina »roda«. Za Zorku ljubav je uvijek već posredovana kolektivom i moguća je samo unutar njega. Ona drugoga ne voli kao njega samog, nego tek po tomu što je pripadnik određenog »roda«. Irmengarda, nasuprot tomu, voli pojedinačnu osobu kao takvu, neovisno o njezinu podrijetlu. Kada Zorka nakraju pokazuje *tople ljudske osjećaje*, prije će biti da to čini stoga što

⁷³ Ime potječe od starovisokonjemačkog *ermin* odnosno *irmin*, što znači *veliko, sveobuhvatno*, i *gard*, što znači *zaštita, brana*. Usp. natuknicu »Irmgard« u: Rosa KOHLHEIM – Volker KOHLHEIM: *Duden: Das große Vornamenlexikon*, Mannheim: Dudenverlag, 2007, 217.

⁷⁴ »Zlo me poznaš ti!« (LISINSKI: *Porin: Viteška opera u 5 činova – čin 3, 4, 5, V, 28, 97*).

je zahvaljujući Irmengardi već postigla svoje ciljeve negoli što slijedi ili može slijediti Irmengardin etički zahtjev. Ako uopće nešto dijele, možda je to samo svojevrsna ustrajnost, no i tu je na djelu asimetrija: dok jedna fanatično ustrajava na tomu da je život bez slobode bezvrijedan, druga će u odobravanju života kakav jest poći u smrt, suočena s ogradama koje mu postavljaju ljudi.

VII.

Ali opera ne završava baš posve sućutno. Na posljednjim stranicama partiture, u orkestralnoj završnici koja je u isto vrijeme i povratak na početak (na što upućuje i oznaka tempa: *Tempo primo – Andante*), ugođaj se postupno mijenja i djelo završi toničkim kvintakordom D-dura, premda uz krzmanja i molske recidive. Kako protumačiti ovaj svršetak? Nestabilnost između dura i istoimena mola, sjenčanje durskih pasaža sniženim stupnjevima (naročito šestim) koji poprimaju molsku boju, obilježje je glazbenog jezika ovoga djela u cjelini, pri čemu se molska obojenost pojavljuje napose u trenutcima u kojima je pojedini lik izložen kakvoj opasnosti ili pak opasnost sluti, kao što je to primjerice slučaj već u prvome činu, u trenutku kada Kocelin i zbor Franaka obznanjuju da će »satrt« ono »što nij' naše«,⁷⁵ a pisar Klodvig, zgrožen njihovim planom, sam sebi kaže kako »krv nedužnu žele lit«. ⁷⁶ Na tome mjestu, nakon autentične kadence za akord *es-g-b*, u gudačkom korpusu nastupa akord *c-es-g*.⁷⁷ Premda je posrijedi dijatonski akord šestog stupnja u duru, ovaj molski kvintakord za trenutak osjenjuje atmosferu, tim više što nakon njega slijedi kraći orkestralni dio (*Assai mosso*), pokrenut ne samo promjenom tempa nego i ponavljanjem nemirnih šesnaestinki, započinjući dominantom za akord *c-es-g*,⁷⁸ kao da molski kontekst valja potvrditi prije negoli ovaj orkestralni umetak završi u duru, uvodeći novu Kocelinovu repliku.

Tonalitetni se kontekst mola susreće i ranije, već na samome početku uvertire. Županović ovaj tamni početak tumači dvojako, upućujući s jedne strane na to da će se početna »melodija tajanstvenog ugođaja [...] modificirana opet javiti na završetku opere da bi popratila smrt Irmengarde i Kocelina«, pa je, prema tomu »vezana uz njih«. ⁷⁹ S druge strane, ova molska melodija, »širokog daha« i »puna duboke tuge«, »može se shvatiti i kao tužbalica nad nesretnom sudbinom Hrvata«. ⁸⁰ No kada je posrijedi završni durski akord i trijumfalni akcenti kojima opera završava, za muzikologa kao da više nema mjesta sumnji: »Zbor i solisti koji su probadanje Irmengarde prokomentirali snažnim poklikom *Bože vječiti!*, ponavljaju ga još jed-

⁷⁵ LISINSKI: *Porin: Viteška opera u 5 činova – čin 1, 2, I, 3, 105.*

⁷⁶ *Ibid.*, I, 3, 115.

⁷⁷ *Usp. ibid.*, I, 3, 113.

⁷⁸ *Usp. ibid.*, I, 3, 116-117.

⁷⁹ ŽUPANOVIĆ: *Vatroslav Lisinski*, 359.

⁸⁰ *Ibid.*

nom u pianissimu u času dok oni umiru. A orkestar dočrta tu situaciju upornim ponavljanjem varijante ranije citiranog molskog motiva [...], koji postepenim razrađivanjem evoluirao prema duru. Tiha dinamika neprimjetno prelazi u sve jaču, tako da opera – potpuno nemotivirano s obzirom na maločas opisane događaje – završava u punoj zvukovnoj ekstatičnosti. Lisinski kao da je osjetio nesmisao Demetrova završetka i pokušao ga ispraviti, na žalost nelogično i potpuno neuvjerljivo.⁸¹ Županović, dakle, svršetak djela u duru i u *punoj zvukovnoj ekstatičnosti* razumije kao smislen, uvjerljiv, opravdan. Završetak u duru označuje trijumf jednih i smrt drugih. Na svršetku *Porina* kolektiv Hrvata doista je živ i slobodan, a Irmengarda i Kocelin umiru. Djelo u tome pogledu završava posvema u skladu sa Zorkinim geslom da je život bez slobode bezvrijedan. No Županović istodobno smatra da durski svršetak opere nije uvjerljiv, kako je posrijedi skladateljeva intervencija. Lisinski je pokušao *ispraviti nesmisao* libreta tako što je operu ipak završio u duru. Njegova je glazbena karakterizacija kao takva primjerena, problematično je ono što se pritom karakterizira. Drugim riječima, muzikolog smatra da djelo nije *idejno ispravno*. Irmengardina *drukčija etička poanta* baca sjenu na njegovo očekivanje završne jubilacije, ostavlja iza sebe obzorje njegove *logike* koja se zasniva na suprotstavljanju *pozitivnoga* i *negativnoga* kao da su posrijedi dva supstancijalno odvojena entiteta, i on još stoga može zamisliti ovo djelo samo u koncertnoj dvorani, kako bi se ta idejna neispravnost što je moguće više potisnula u pozadinu, kako bismo na nju doslovce zažmirili.

No djelo nije krivo za to što njegov razočarani ljubitelj nije u stanju sebi predočiti neki sklop u kojemu bi ono takvo kakvo jest bilo smisleno i opravdano. Uzimajući si pravo odlučivati o tomu gdje bi i kako djelo imalo završiti, muzikolog i sam snosi krivnju za njegov usud. U tome bi pogledu i durski svršetak *Porina* možda mogao otkriti nešto što je muzikologu promaklo, unatoč njegovoj želji da ga, točku po točku, posvema kontrolira. Upućuje li durski svršetak djela na to da su Hrvati napokon postigli slobodu za kojom su čeznuli? Možda. No durski svršetak djela istodobno ostaje začudan. Ne bi li, naime, nakon smrti brata i sestre u zadnjem broju opere molski svršetak možda bio očekivan, s obzirom na to kako se molski rod u ovome djelu pojavljuje, pa se utoliko začudnijim na tome mjestu čini dur? Ne bi li durski svršetak možda mogao biti i nešto poput zagonetnog osmijeha samoga djela, osmijeha kojim nam samo djelo kaže: »To je bilo sve! Nema više!« Osmijeha kojim nam se djelo kao djelo obraća, zahvaljujući kojemu ono prethodno uopće razabiremo *kao djelo*. U tome trenutku, razabirući djelo kao djelo, sve se prethodno pojavljuje u novome obzorju, u kojemu odnos likova i njihove sudbine postaju pitanja samoga umjetničkog sklopa u kojemu se pojavljuju, pa utoliko i Županovićeva razmatranja mogu ponovno zadobiti pertinentnost, ali posve drukčije. Muzikolog koji je Irmengardine čine mogao smatrati samo *ludima* i sam će se

⁸¹ *Ibid.*, 395.

tako pri durskom svršetku *Porina* naći pred ludošću nerazrješive zagonetke, u kojoj se našao protagonist jedne Poeove pripovijetke, zaljubljen u Irmengardinu imenjakinju, u njezinoj engleskoj inačici.

Predosjećajući skori kraj, njegova voljena Eleonora obeća mu da će nad njim bdjeti i nakon što napusti ovaj svijet, a on joj obeća da neće poći za neku drugu. Eleonora nije zaboravila svoje obećanje: javljala bi se u njihajima kadila, kao struja blaženih mirisa, kao vjetar pun tihih uzdaha, kao nejasan šapat što ispunja noćni zrak. No ta sjećanja počеше mu nanositi neizdrživu bol i on napusti dolinu u kojoj su živjeli, u čežnji za ljubavlju koje je njegovo srce nekoć bilo prepuno. Ali i u novoj ljubavnoj sreći što je naposljetku nađe pokazat će se neka zagonetka, nerazrješiva, istodobno slatka i izluđujuća... »Što je, uistinu, bila moja strast spram mlade djevojke iz doline u usporedbi sa žestinom i bunilom i uznositim zanosom obožavanja u kojem sam plaćući otvorio dušu do nogu nadzemaljske Ermengarde? Ah, blistavi seraf bje Ermengarda! i ta mi spoznaja ne ostavljaše mjesta ni za koju drugu. Ah, božanski anđeo bje Ermengarda! i zagledan u dubinu nezaboravnih joj očiju, mišljah samo na njih – i na *nju*.

Oženih se – ne strahujući od kletve koju bijah zazvao; i nije me stigla njezina strahota. A jednom – ali samo jedanput u tišini noći – ušli su kroz prozorske rebrenice tihi uzdasi koji odavno bjehu uminuli, i uobličili se u poznati slatki glas rekavši:

- Spavaj mirno! jer Duh Ljubavi gospodari i vlada, a primivši u strastveno srce onu kojoj je ime Ermengarda razriješen si, s razloga što ćeš ih doznati u Nebu, zakletve dane Eleonori.«⁸²

BIBLIOGRAFIJA:

- KOHLHEIM Rosa – KOHLHEIM, Volker: *Duden: Das große Vornamenlexikon*, Mannheim: Dudenverlag, 2007.
- KUHAČ, Franjo Š.: *Ilirski glazbenici: Prilozi za poviest hrvatskoga preporoda*, ur. Lovro Županović, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 1994.
- KUNDERA, Milan: *Zavjesa*, prev. Vanda Mikšić, Zagreb: Meandar, 2006.
- LISINSKI, Vatroslav: *Porin: Viteška opera u 5 činova – čin 1, 2*, ur. Zoran Juranić, prir. Zoran Juranić i Felix Spiller, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 2011.
- LISINSKI, Vatroslav: *Porin: Viteška opera u 5 činova – čin 3, 4, 5*, ur. Zoran Juranić, prir. Zoran Juranić i Felix Spiller, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 2011.
- POE, Edgar Allan: *Eleonora*, prev. Giga Gračan, u: ID.: *Priče: Knjiga prva*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1986, 307-313.
- ŽUPANOVIĆ, Lovro: *Stoljeća hrvatske glazbe*, Zagreb: Školska knjiga, 1980.

⁸² POE: *Eleonora*, 312-313.

ŽUPANOVIĆ, Lovro: *Vatroslav Lisinski (1819 – 1954): Život – djelo – značenje*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1969.

Summary

PORIN'S ENDING

The author examines Lovro Županović's interpretation of Vatroslav Lisinski's opera *Porin* (1848-51), articulated in the monograph of the composer published in 1969, an interpretation now considered a »standard«. Although Županović finds some successful sides of that work, especially its musical dimension, he essentially considers it a failure, so in the end he can only imagine it in a concert hall, as a kind of oratorio. Analysing Županović's argument and the appropriate parts of the opera itself, especially its ending, the author shows that Županović's interpretation points on the one hand to his unfulfilled expectations, as a result of which he considers the work not to be »ideologically correct«, in the sense that it is not »national« enough, and on the other to his inability to imagine the aesthetic context in which the work as it is would prove to be meaningful and justified.