

# Feminizam Ive Tijardovića

Ivan Leo LEMO

## Ivo & Ivo

Ovu zbirku natuknica o temi jednog dijela opusa maestra Ive Tijardovića pišem kao redatelj koji ga je četiri puta režirao. Također, pozicija iz koje plasiram razmišljanja koja slijede naše je zajedničko rodno mjesto, grad Split, njegov mentalitet i kultura. I sam sam napisao više drama, većinom za glumice, uživljavajući se u tom procesu stvaranja ženskih scenskih entiteta u mnoge nijanse ženske prirode i ponašanja u patrijarhalnim okvirima kojima čovječanstvo još uvijek označava, opisuje i ograničava mnoge egzistencije i potencije. Tijekom tih kreativnih procesa vezanih za djela Ive Tijardovića, došao sam do nekih uvida, dojmova i zaključaka koji su, čini mi se, vrlo relevantni u današnjem vremenu, a možda i otvaraju nove rakurse doživljavanja tog splitskog i svjetskog *homo universalisa*.

Imao sam čast napisati i predgovor za knjigu Marina Kuzmića *Libreta splitskih opereta* pa sam detaljnije proučio tamo objavljena četiri Tijardovićeve dramska predloška za njegove operete. Tako nanizani, u tri godine napisani, još su mi zornije predstavili Tijardovićeve „operetne žene“ te mi dodatno razotkrili njegovu feminističku snagu i svjetonazor koji su bili daleko ispred njegovoga, a možda i ispred ovog našeg, današnjeg vremena.

Maestro Tijardović napustio je ovaj svijet 1976. godine. Te sam se godine ja rodio. Roditelji me i rodbina cijeli život zovu Ivo. *Fun fact* je i da sam do odlaska na studij u Zagreb živio u Tijardovićevoj ulici. Te „slučajnosti“ nisu bile presudne, ali su začinile povezanost naših životnih dramaturgija. Naime, život i djelo maestra Tijardovića, velika su mi i važna inspiracija. Volio bih, koliko i kad god mogu, proučavati, pronositi i pojašnjavati njegov primjer, poruke i pouke. Znamo da je bio velik, a ja mislim da je bio još veći. Ovaj esej prilog je mojem divljenju prema dubini i dosegu njegovoga djela.

## Ivo Tijardović između operete i društvenog komentara

Ivo Tijardović zauzima posebno mjesto u hrvatskoj kazališnoj i glazbenoj povijesti kao autor koji je operetu i glazbenu komediju uspio duboko ukorijeniti u lokalni, mediteranski i urbani kontekst. Iako se njegova djela često percipiraju kao „laka“, zabavna i lišena ozbiljnijih društvenih ambicija, suvremena teatrološka analiza pokazuje da upravo takav žanrovski okvir omogućuje suptilne, ali značajne pomake u reprezentaciji društvenih odnosa, osobito rodni.

Cilj ovog eseja jest analizirati ženske likove u Tijardovićevim libretima (*Mala Floramye*, *Kraljica lopte*, *Spli'ski akvarel* i *Zapovijed maršala Marmonta*) iz perspektive feminističke teatrologije, s naglaskom na pitanje ženskog subjektiviteta, agencnosti i odnosa prema patrijarhalnim normama. Polazim od pretpostavke da Tijardović ne artikulira eksplicitno feminističku ideologiju, ali u njegovim libretima postoji jasan feministički potencijal, vidljiv u dramaturškim pozicijama ženskih likova, njihovu govoru, tijelu i sposobnosti djelovanja.

## Metodologija analize, tj. kako ću čitati libreta

Za svaki libreto zasebno analizirat ću ženske likove s obzirom na njihovu dramaturšku funkciju, količinu scenske i govorne moći te odnos prema muškim likovima i autoritetima. Detektirat ću u libretima feministički potencijal tih likova, njihov stupanj autonomije (odluke, bijeg, izbor partnera, otpor), odnos prema majci/ocu i društvu te njihova sredstva moći (tijelo i govor), naravno i ljubav, kao univerzalnu, ljudsku, ali melodramski, češće, žensku vrhovnu (ne)moć.

U teatrološkom kontekstu analize ženskih likova zanima me odnos privatnog prema javnom. Obratit ću pozornost na mediteranski, tj. splitski kulturni kod, koji često i čvrsto određuje humor kao strategija subverzije.

Želio bih, u tim detekcijama i komparacijama zaključiti, je li „Tijardovićeve žena“ pasivna, pregovaračka ili aktivna figura te koliko i kako se udaljava od patrijarhalnog modela.

### Forma i format

Za format ovog eseja djelomično sam se inspirirao djelom Guya Deborda *Društvo spektakla*, koje je pisano u formi filozofsko-teorijskog traktata sastavljena od kratkih teza. Djelo nema klasičnu narativnu strukturu, nego fragmentarnu, aforističku formu koja potiče kritičko čitanje i povezivanje pojmova. Jezik je polemičan i kondenziran. Debordovo djelo kombinira sociološku analizu, filozofsku kritiku i politički manifest. Takav format odražava autorovu namjeru da tekst bude čin otpora spektaklu, a ne njegova reprodukcija.

### Antispektakularni spektakl operetnih d(r)ama

Debordov pojam spektakla kao društvenog odnosa posredovanog slikama može se produktivno primijeniti na analizu operetnih libreta Ive Tijardovića, osobito u kontekstu reprezentacije ženskih likova. Opereta je po svojoj prirodi spektakularna forma, no Tijardovićeve libreta ne reduciraju žene isključivo na vizualne objekte pogleda. Iako su ženski likovi često izloženi estetskoj stilizaciji, oni posjeduju govor, odluku i dramaturšku inicijativu, čime djelomično izmiču Debordovoj logici pasivne reprezentacije. Fenimizam u tim libretima može se razumjeti kao pregovaranje sa spektaklom, a ne njegovo odbacivanje. Žene sudjeluju u spektaklu, ali ga i oblikuju iznutra.

U *Maloj Floramyje*, primjerice, spektakl karnevala ne poništava subjektivnost junakinje, nego postaje prostor njezine autonomije. Debord upozorava da spektakl proizvodi otuđenje, no u Tijardovića scenska vidljivost ženskih likova često proizvodi upravo suprotan učinak: afirmaciju prisutnosti. Žena u opereti nije nijemi znak, nego aktivni sudionik društvenog rituala. Time se fenimizam u Tijardovićevim libretima ne suprotstavlja spektaklu frontalno, nego ga koristi kao sredstvo vidljivosti. Takav pristup omogućuje čitanje Tijardovićevih djela kao primjer kako popularna forma može sadržavati emancipacijski potencijal unutar spektakularnog poretka. Feninistička hrabrost i vitalnost nije uobičajena ni u društvu ni u drami tog vremena, dvadesetih godina 20. stoljeća, kada je maestro Tijardović lansirao svoju maestralnu karijeru.

### Veličina „male“ Floramyje kao aktivne junakinje

Opereta *Mala Floramyje* (1926) predstavlja paradigmatičan primjer Tijardovićeve dramaturškog postupka u oblikovanju ženskih likova. Iako je djelo uronjeno u žanrovske konvencije operete, prvenstveno romantičnu fabulu, zatim humor, glazbenu lakoću i sretan završetak, upravo se unutar tog okvira razvija iznenađujuće snažan ženski subjekt. Feninistički potencijal *Male Floramyje* ne proizlazi iz otvorene društvene kritike, nego iz sustavnog pomicanja ženske pozicije s objekta na subjekt radnje.

### Pravo na bijeg i izbor

Naslovna junakinja Floramyje nije tek romantična djevojka oko koje se okupljaju muški pogledi već lik koji od samog početka posjeduje volju, strategiju i svijest o vlastitoj želji. Ključni trenutak njezine emancipacije događa se već u prvom činu, kada se suprotstavlja majčinoj zabrani i sama bježi na karneval. Taj čin bijega ima snažnu simboličku vrijednost. Naime, Floramyje napušta prostor doma (kontrole, nadzora, majčinskog autoriteta) i ulazi u javni prostor grada, karnevala i izbora.

U feninističkom ključu, taj bijeg nije moralni prijestup, nego čin samopotvrde. Floramyje prisvaja pravo na iskustvo, tjelesnost i ljubav, čime se suprotstavlja patrijarhalnom modelu ženske čednosti i pasivnosti.

### Subjekt, a ne objekt

U teatrološkom smislu, Floramyje je lik koji aktivno proizvodi radnju. Ona ne čeka da bude pronađena ili izabrana, nego sama odlučuje kada i kako će se pojaviti. Karneval, kao prostor privremene suspenzije društvenih pravila, omogućuje joj da isproba drukčije identitete; kraljice, zavodnice, samosvjesne mlade žene. Tijardović upotrebljava karnevalsku logiku kako bi legitimirao žensku slobodu, ali je pritom ne poništava nakon povratka „reda“.

Važno je naglasiti da Floramyje svjesno bira ljubav ne prihvaćajući pasivno ponuđeni odnos. Njezina ljubav prema Mirku nije rezultat društvenog pritiska, već osobnog afekta i odluke. U tom smislu, brak ili romantično ispunjenje na kraju operete ne djeluju kao kazna ili pripitomljavanje, nego kao posljedica autonomnog izbora.

### Ljubav kao ženska odluka, a ne sudbina

Za razliku od tradicionalnih ženskih likova u opereti, Floramyje ne romantizira ljubav kao sudbinu kojoj se mora

pokoriti. Njezine arije i dijalozi jasno artikuliraju želju da iskusi život, osjećaj i tjelesnu radost prije nego što bude zatvorena u okvire pristojnosti i kontrole. *Zašto da ja ne upoznam slast kad oko nas sve se smije?* Prethodni stih koji pjeva Floramye može se čitati kao izravna afirmacija ženskog prava na iskustvo, što je za vrijeme nastanka djela izrazito subverzivno.

U feminističkom čitanju, Floramye predstavlja figuru žene koja ne negira emocionalnost, ali je koristi kao oblik samopotvrde, a ne slabosti. Ona nije racionalna protiv osjećajne žene, nego kompleksna figura koja spaja želju, razigranost i odluku.

### Šjora Petronila, unutarnja policija patrijarhata

Lik Šjore Petronile, Floramyne majke, funkcionira kao kontrapunkt mladoj junakinji. Ona nije antagonist u klasičnom smislu, nego nositeljica internaliziranog patrijarhata. Iako je i sama žena, Petronila reproducira društvena pravila koja ograničavaju kćer: kontrolu tijela, kretanja i izbora.

Zanimljivo je da Tijardović Petronilu ne prikazuje kao moralno nadmoćnu figuru. Naprotiv, ona je često predmet ironije i komičnog pretjerivanja. Njezina strogost nije predstavljena kao zaštita, nego kao pretjerana represija. Time se publiku implicitno navodi da stane na stranu Floramyne slobode.

U feminističkom ključu, Petronila utjelovljuje generacijsku traumu i strah od društvene osude. Ona ne brani poredak zato što je ispravan, nego zato što se boji posljedica njezina kršenja. Tijardović time otvara prostor za razumijevanje ženskog konflikta unutar patrijarhalnog sustava, bez demonizacije starije žene.

### Tonkica i Marica, ženski kolektiv i solidarnost

Tonkica i Marica, iako sporedni likovi, imaju važnu dramaturšku funkciju. One predstavljaju ženski kolektiv, zajednicu mladih žena koje međusobno dijele tajne, planove i iskustva. Njihova prisutnost razbija izolaciju glavne junakinje i naglašava da Floramyne odluke nisu devijacija, nego dio šire generacijske promjene.

Teatrološki gledano, one omogućuju višeglasje ženskog iskustva. Floramye nije jedina koja želi slobodu, nego je njezina želja dijeljena. Time se izbjegava mit o „iznimnoj ženi“ i otvara prostor za čitanje operete kao priče o kolektivnom pomaku ženskog identiteta.

### Suzette / Floramye u drugom činu, žena u egzilu

Drugi čin, smješten u Francusku, dodatno produbljuje Floramyne karakterne slojeve. Pod imenom Suzette ona

postaje žena u egzilu, rastrgana između identiteta, prostora i pripadnosti. Nostalgija za Splitom nije tek sentimentalni motiv nego gubitak emocionalnog i kulturnog uporišta.

U tom kontekstu, Floramye više nije samo mlada zaljubljena djevojka, nego žena koja proživljava dislokaciju i emocionalnu izolaciju. Njezina čežnja za domom i ljubavlju potvrđuje emocionalnu dubinu lika, ali ne poništava njegovu autonomiju. Naprotiv, ona pokazuje da ženska snaga u Tijardovića ne znači odsutnost boli, nego sposobnost da se s njom živi.

### Zaključak o Floramye kao figuri „mekog feminizma“

*Mala Floramye* nudi primjer onoga što se može nazvati „mekim feminizmom“ operete. Floramye ne ruši društveni poredak, ali ga prihvaća kritički. Ona pregovara, izmiče, bira i djeluje. Njezina sloboda ostvaruje se unutar zajednice, a ne izvan nje, što odgovara kulturnom i povijesnom kontekstu Tijardovićeva stvaralaštva.

Upravo u toj suptilnosti leži snaga Tijardovićeva prikaza ženskih likova. *Mala Floramye* pokazuje da i „lako“ kazalište može biti prostor artikulacije ženskog subjektiviteta, a da pritom ne gubi svoju žanrovsku privlačnost. Floramye ostaje jedna od rijetkih junakinja hrvatske operete koja je istodobno romantična, samosvjesna i dramaturški aktivna, a to je čini izuzetno pogodnom za suvremena feministička i teatrološka čitanja.

U sljedećem poglavlju ovog eseja o feminističkom potencijalu u Tijardovićevim operetama, ženski je lik posebno interesantan jer ulazi u javni / muški / sportski prostor.

### Kraljica (muške) lopte daje gol feminizma u muškom prostoru

Opereta *Kraljica lopte* nastaje iste godine kao *Mala Floramye*, ali u dramaturškom i ideološkom smislu predstavlja značajan pomak. Dok je Floramye primarno vezana za karneval, ljubav i privatni izbor, *Kraljica lopte* uvodi ženski lik u izrazito muški, javni i natjecateljski prostor, u prostor sporta. Upravo taj pomak omogućuje snažnije feminističko čitanje jer se ženski subjekt više ne afirmira samo u emociji i ljubavi, nego u kompetenciji, vidljivosti i društvenoj prisutnosti.

### Žena u prostoru igre i javnog pogleda

U teatrološkom kontekstu, sport je početkom 20. stoljeća simbol muškosti, discipline i javnog djelovanja. Uvođenjem žene u središte tog prostora Tijardović destabilizira rodnu podjelu privatno – javno. Ženski lik u *Kraljici lopte* nije

promatračica ni navijačica, nego središnja figura oko koje se organizira radnja, čime se briše granica između ženskog „dozvoljenog“ i muškog „prirodnog“ djelovanja. Uvođenjem žene u središte sportske fabule Tijardović zadire u jedan od najsnažnijih simbola muške dominacije. Sport kao javni, natjecateljski i tjelesni prostor postaje mjesto ženskog djelovanja.

Za razliku od tradicionalnih kazališnih prikaza žena kao ukrasa javnih događanja, Tijardovićeva junakinja posjeduje znanje, spretnost i autoritet. Njezina tjelesnost nije pasivna niti erotizirana isključivo za muški pogled, nego je funkcionalna i aktivna. Tijelo žene više nije objekt, nego sredstvo sudjelovanja u svijetu.

### Tijelo kao sredstvo moći, a ne objekt kontrole

Feministički potencijal *Kraljice lopte* posebno se očituje u načinu na koji se prikazuje žensko tijelo. Dok je u patrijarhalnoj kulturi tijelo žene često predmet kontrole, skrivanja ili moraliziranja, Tijardović dopušta da žensko tijelo bude vidljivo, snažno i djelatno. Ono se ne kažnjava zbog izlaska iz norme, nego biva nagrađeno priznanjem i uspjehom.

U teatrološkom smislu, riječ je o iznimno modernom postupku. Opereta, kao žanr koji često naglašava dekorativnost ženskih likova, ovdje postaje prostor afirmacije ženske tjelesne autonomije. Junakinja *Kraljice lopte* ne mora birati između ženstvenosti i aktivnosti – ona objedinjuje obje dimenzije.

### Humor kao strategija neutralizacije otpora

Važno je primijetiti da Tijardović feministički iskorak ne ostvaruje konfliktom, nego humorom. Muški likovi koji sumnjaju u žensku kompetenciju često su prikazani karikaturno, njihova nevjerica postaje predmetom ismijavanja. Time se otpor prema ženskoj emancipaciji ne prikazuje kao ozbiljna prijetnja, nego kao anakronizam.

Humor tako djeluje kao zaštitni mehanizam koji omogućuje da subverzivne ideje budu prihvatljive širokoj publici. Ženska pobjeda nije predstavljena kao prijetnja društvu, nego kao prirodan ishod promjene vremena. U tom smislu, *Kraljica lopte* djeluje kao kazališni most između tradicionalnog i modernog shvaćanja roda.

### Od romantične junakinje prema društvenoj figure

U usporedbi s *Floramye*, junakinja *Kraljice lopte* manje je definirana isključivo romantičnim odnosom. Ljubavni motiv postoji, ali nije jedina ili dominantna os identiteta. Ona je

prije svega javna figura, prepoznata po djelovanju, a tek potom po emotivnim vezama.

Ova promjena iznimno je važna za feminističko čitanje Tijardovićeva opusa. Dok *Mala Floramye* tematizira pravo žene na izbor ljubavi, *Kraljica lopte* tematizira pravo žene na vidljivost i uspjeh izvan ljubavne sfere. Time se širi prostor ženske emancipacije s privatnog na društveni plan.

### Mila u nemilom svijetu

Mila je lik koji pokušava spojiti modernost i osjećajnost u sustavu koji to ne dopušta. Kao slavna sportašica, Mila već zauzima javni prostor tradicionalno rezerviran za muškarce, što je povijesno subverzivna pozicija. Kada izgovara *ah, zašto da prava nemam, prava na tračak nade?*, ona ljubav prvi put imenuje kao pravo, a ne kao romantičnu sudbinu. Iako taj zahtjev nije politički artikuliran, on pokazuje svijest o nejednakosti. Replika, *drugu ne smije imat on*, često se čita kao posesivnost, ali feministički se može tumačiti kao pokušaj uspostave ravnopravnog emocionalnog ugovora. Mila ne prihvaća da muškarac ima slobodu koju ona nema. Kada kaže, *ja ću ga čuvat sama*, ona ne bježi u pasivnost, nego preuzima odgovornost i djeluje. Njezina snaga očituje se u spremnosti na brigu, a feministička etika skrbi prepoznaje takav izbor kao oblik aktivne moći. Mila ne manipulira niti skriva osjećaje, nego inzistira na transparentnosti. U svijetu muških strategija i natjecanja, ta otvorenost postaje oblik otpora. Mila pokazuje da emancipacija ne mora značiti odricanje od emocija, nego pravo da ih se živi bez poniženja.

### Dragica disciplinirana društvom

Dragica se često prikazuje kao rivalka i „lakši“ ženski lik, no feministička obrana otkriva da ona utjelovljuje energiju i ambiciju mlađe generacije žena. Njezina replika *uvijek ti moraš biti prva* ne izražava samo ljubomoru nego svijest o hijerarhiji u kojoj žene moraju međusobno konkurirati kako bi bile viđene. Dragica jasno prepoznaje nepravdu sustava iako je još ne zna artikulirati politički. Ona ne prihvaća pasivnu ulogu, nego želi sudjelovati, biti primijećena i ravnopravna. Njezina živost i glasnost razbijaju ideal tihe, samozatajne ženskosti. Dragica ne skriva nezadovoljstvo, što je feministički važan čin jer odbija internalizirati šutnju. Iako njezin govor često ostaje u emocionalnom registru, on je iskren i neposredan. Sustav je postavlja u opoziciju Mili, ali Dragica nije prirodna suparnica, nego proizvod strukture koja ženama nudi malo prostora. Feministički gledano, njezina je impulzivnost znak neukročene subjektivnosti. Dragica još nije oblikovana u „prihvatljivu“ ženu i upravo

zato nosi potencijal promjene. Ona pokazuje početnu fazu ženskog otpora prije nego što ga društvo disciplinira.

### Granice emancipacije i povratak ravnoteže

Unatoč jasnim emancipacijskim elementima, Tijardović u ovdje ostaje vjeran žanrovskim konvencijama. Završetak operete ne dokida društveni poredak, nego ga uravnotežuje. Žena se afirmira, ali sustav ostaje stabilan. Ta ambivalenost nije slabost teksta, nego odraz povijesnog trenutka u kojem otvorena feministička artikulacija još nije bila moguća. Upravo zbog toga *Kraljica lopte* funkcionira kao primjer postupne emancipacije. Naime, žena ne zauzima mjesto muškarca, nego redefinira vlastitu poziciju unutar zajednice.

### Zaključak o sportu kao metafori ženske modernosti

*Kraljica lopte* predstavlja važan korak u Tijardovićevoj dramaturgiji ženskih likova. Ulaskom žene u sportski, natjecateljski i javni prostor, opereta nadilazi romantični okvir i ulazi u polje društvene simbolike. Feministički potencijal djela ne leži u pobuni, nego u normalizaciji ženske prisutnosti ondje gdje je prije nije bilo.

U usporedbi s *Malom Floramyje*, ovdje je ženska sloboda manje vezana za bijeg i skrivanje, a više za javnu afirmaciju. Ta razlika pokazuje da Tijardović ne ponavlja isti model junakinje, nego razvija kontinuirani niz ženskih likova koji postupno osvajaju nove prostore djelovanja.

U analizi feminističkih potencijala koje slijedi, tj. ženskih likova operete *Spli'ski akvarel* ne gledamo pojedinu, neku „iznimnu junakinju“, već ženski kolektiv, zumiramo svakodnevnu tog kolektiva i dinamiku mikroemancipacije.

### Akvarel splitskog feminizma svakodnevne

Za razliku od *Male Floramyje* i *Kraljice lopte*, koje su strukturirane oko jasno profilirane središnje junakinje, *Spli'ski akvarel* (1928) funkcionira kao mozaik gradskog života. U tom mozaičnom dramaturškom modelu ženski likovi ne dominiraju radnjom u jednoj velikoj fabuli, nego u nizu mikrosituacija, dijaloga i kolektivnih scena. Upravo ta fragmentarnost omogućuje drukčiji, ali izrazito vrijedan oblik feminističkog čitanja.

### Žena kao dio urbanog tkiva

U *Spli'skom akvarelu* žene nisu izuzetci, nego konstitutivni dio grada. One se pojavljuju u svakodnevnim situacijama: u razgovorima, komentarima, sitnim sukobima, ironijama i ritualima. Time Tijardović napušta model žene

kao romantične projekcije i uvodi ženu kao stalnu, prisutnu i neizbježnu društvenu činjenicu.

Teatrološki gledano, riječ je o pomaku od individualne dramaturgije prema kolektivnoj reprezentaciji. Ženski likovi više nisu nositeljice jedne priče, nego nositeljice mentaliteta, jezika i odnosa. Takav postupak izrazito je važan za feminističku analizu jer razbija hijerarhiju „glavne“ i „sporedne“ žene. Sve su one dio istog društvenog prostora.

### Melo Marica

Marica je lik kojim se tematizira ženski emocionalni rad, ali ne kao slabost, nego kao oblik društvene stabilnosti. Ona djeluje kao posrednica, osoba koja sluša, pamti i povezuje, čime njezina uloga nadilazi stereotip pasivne brižnosti. U situacijama sukoba ili napetosti, Marica preuzima inicijativu smirivanja i usmjeravanja odnosa, što joj daje dramaturšku funkciju regulatora zajednice. Feministički gledano, njezin lik pokazuje kako su briga i empatija u kazališnom kontekstu aktivne, a ne podređene prakse. Marica ne dominira govorom, ali dominira strukturom odnosa.

### Govor kao ženska moć

Jedan od najsnažnijih aspekata *Spli'skog akvarela* jest ženski govor. Dijalozi u kojima sudjeluju žene obilježeni su britkošću, ironijom i preciznim opažanjem društvenih odnosa. One komentiraju muškarce, politiku, grad, svakodnevne navike i međuljudske slabosti. Govor postaje sredstvo emancipacije i način zauzimanja prostora u javnosti. U feminističkom ključu, govor postaje sredstvo moći. Žene nisu pasivne slušateljice, nego aktivne interpretatorice svijeta. Njihova verbalna prisutnost na sceni osigurava im agenciju, čak i kada formalno ne upravljaju radnjom. Tijardović time pokazuje da emancipacija ne mora biti spektakularna. Ona se može odvijati u svakodnevnom jeziku i komunikaciji.

### Mikrootpori i ženska strategija preživljavanja

Za razliku od *Floramyne* otvorene pobune ili sportskog uspjeha *Kraljice lopte*, žene u *Spli'skom akvarelu* praktiraju mikrootpore. To su sitne strategije snalaženja, ironije, prešućivanja i pregovaranja. One ne ruše sustav, ali ga neprestano nagriza iznutra. Takav oblik otpora iznimno je relevantan za suvremene feminističke teorije koje naglašavaju svakodnevne prakse kao ključne za razumijevanje ženske pozicije. Tijardovićeve žene znaju kada šutjeti, kada

govoriti, kada se našaliti i kada se povući. Njihova snaga leži u prilagodljivosti, a ne u frontalnom sukobu.

### Humor kao ženski saveznik

Humor u *Spli'skom akvarelu* nije samo zabavni element nego i strategija oslobađanja. Žene se često koriste humorom kako bi relativizirale mušku autoritarnost, ismijale pretjeranu ozbiljnost ili razotkrile licemjerje. Smijeh postaje način preživljavanja u prostoru koji još uvijek nije ravnopravan.

U teatrološkom smislu, humor omogućuje ženama da govore ono što inače ne bi smjele. On stvara privremeni prostor slobode u kojem je moguće izreći kritiku bez izravne konfrontacije. Taj mehanizam povezuje *Spli'ski akvarel* s karnevalskom logikom *Male Floramye*, ali u suptilnijem, svakodnevnom obliku.

### Perina Štrambera, *the bitch*

Perina Štrambera predstavlja ženski lik čija se feministička snaga očituje u ekonomskoj i simboličkoj autonomiji. Ona nije definirana isključivo odnosom prema muškom liku, nego vlastitom pozicijom u gradskoj svakodnevici, govorom i društvenom vidljivosti. U prizorima u kojima sudjeluje, Perina ne reagira pasivno na događaje, nego ih komentira, interpretira i vrednuje, čime aktivno proizvodi društvenu radnju. Njezine replike često nose ironijski odmak, čime se uspostavlja distanca prema patrijarhalnim očekivanjima ženine poslušnosti. Feministički gledano, Perina je primjer žene koja unutar tradicionalnog okvira zadržava glas, autoritet i socijalnu kompetenciju, bez potrebe za romantičnom legitimacijom.

### Perina Štrambera, *štraca and faca*

Odnos Perine Štrambere prema Amerikancima u *Spli'skom akvarelu* otkriva važnu dimenziju njezine feminističke pozicije: kulturnu i simboličku suverenost u susretu s vanjskim, globalnim autoritetom. Amerikanci su u tom libretu predstavljeni kao nositelji ekonomske moći, modernosti i spektakla, ali istodobno i kao figure koje ne razumiju lokalni kontekst. Perina se prema njima ne postavlja podređeno, nego ironično i distancirano, čime odbija ulogu egzotičnog ženskog objekta namijenjenog tuđem pogledu. Feministički gledano, ključno je da Perina ne internalizira hijerarhiju u kojoj bi muški, strani i bogati subjekt imao automatsku nadmoć. U njezinu govoru i ponašanju vidljiva je sposobnost procjene i vrednovanja

Amerikanaca, a ne obratno. Ona ne nastoji impresionirati, nego interpretira njihovu prisutnost, čime zadržava diskurzivnu kontrolu nad situacijom. U teatrološkom smislu, Perina proizvodi radnju jer njezina reakcija strukturira scenski odnos između „domaćeg“ i „stranog“. U kontekstu feminizma, taj odnos može se čitati kao otpor dvostrukoj objektifikaciji: rodnoj i kolonijalnoj. Perina nije pasivna domaća žena koja se nudi pogledu stranaca, nego subjekt koji zadržava pravo na ironiju, procjenu i odbijanje. Njezina ženstvenost nije umanjena susretom s modernitetom, nego potvrđena kroz samopouzdanje i kulturnu ukorijenjenost. Time Perina funkcionira kao figura lokalnog ženskog znanja koje se ne podređuje globalnom spektaklu. Zaključno, Perinin odnos prema Amerikancima pokazuje kako Tijardovićev feminizam uključuje i dimenziju kulturne i rodne autonomije. Ženski lik ne samo da govori nego govori s pozicije moći, čak i kada se suočava s ekonomski i simbolički nadmoćnim muškim figurama. Upravo taj trenutak čini Perinu jednim od najsuptilnijih, ali i najsnažnijih feminističkih likova u *Spli'skom akvarelu*.

### Odsutnost idealizacije

Važno je naglasiti da Tijardović u tom djelu ne idealizira žene. One nisu ni moralno uzvišene ni romantično pročišćene. One su ponekad sitničave, kontradiktorne, glasne ili ironične. Upravo ta nesavršenost daje im realističnost i feminističku vrijednost. Žena nije simbol, nego osoba. Takav pristup razlikuje *Spli'ski akvarel* od klasičnih operetnih prikaza ženskih likova i približava ga modernom kazališnom realizmu iako zadržava glazbenu i komičnu strukturu.

### Jovana

Jovana je starija žena, „baba“, i upravo joj ta dob omogućuje specifičnu poziciju unutar patrijarhalne zajednice. Za razliku od mlađih ženskih likova, ona nije seksualizirana niti romantično funkcionalizirana, što joj otvara prostor za slobodniji govor. Njezine replike često imaju oblik komentara, opomena i ironijskih zapažanja, čime preuzima ulogu neformalne autorice istine. Feministički gledano, Jovana posjeduje autoritet iskustva, koji ne dolazi iz moći, nego iz preživljavanja. Kao „baba“, Jovana je izvan rađanja i zavodenja, što je oslobađa ključnih mehanizama kontrole nad ženskim tijelom. Ona može govoriti ono što mlađe žene ne smiju bez straha od društvene kazne. Njezina kritika muškaraca često je prikrivena humorom, ali time postaje još učinkovitija. Jovana vidi i imenuje slabosti muškog ponašanja, a da pritom ne

mora nuditi rješenja. Feministički, to je oblik diskurzivne slobode koji dolazi tek nakon što žena „izađe“ iz reproduktivne funkcije. Istodobno, Jovanina moć ostaje ograničena na komentar. Ona ne mijenja radnju. Patrijarhat tolerira njezin govor jer ga ne shvaća kao prijetnju, nego kao folklor. No, upravo u toj toleranciji leži paradoks. Jovana može reći istinu jer se pretpostavlja da je nevažna. Feministička analiza prepoznaje taj mehanizam kao klasičan primjer marginalizirane mudrosti. Jovana je zato važan lik ženskog kontinuiteta. Ona pamti, prenosi i ironizira. Njezina starost nije znak pasivnosti, nego transformirane moći. Feministički, Jovana pokazuje da se ženski autoritet u patrijarhatu često ostvaruje tek izvan mladosti i poželjnosti. Njezina pozicija razotkriva sustav koji ženama daje glas tek kada pretpostavlja da im više nema što oduzeti.

*Ostane uvijek oni prokleti običaj! Dušo moja, danas je svakomen malo ono ča jema!* U toj replici Jovana izravno kritizira društveni običaj i ekonomsku nepravdu. Njezina je replika primjer ženske društvene svijesti u libretu. Feministički, ona govori iz iskustva, ne ideologije, čime dobiva moralni autoritet.

### Zaključak o junačkom feminizmu bez junakinje

*Spli'ski akvarel* pokazuje da feministički potencijal ne mora biti koncentriran u jednoj snažnoj protagonistici. Umjesto toga, Tijardović nudi fenimizam svakodnevice, u kojem žene postoje, govore, misle i djeluju kao dio zajednice. Njihova prisutnost nije spektakularna, ali je trajna.

U usporedbi s prethodnim operetama, time se ženski identitet ne definira u iznimnosti, nego u normalnosti. To predstavlja važan korak u razvoju Tijardovićeva prikaza žena; od romantične junakinje (*Mala Floramye*), preko javne figure (*Kraljica lopte*), do kolektivnog ženskog subjekta (*Spli'ski akvarel*).

U feminističkoj analizi sljedećeg Tijardovićeva splitskog libreta dolazi na red ženski lik čije su snaga volja i moralne zakonitosti iznad vojne sile i vojničkih zapovjedi.

### Odnos ženske (ne)moći i muške (nad)moći, odnos muškog nišana i ženskog načina, odnos muškog autoriteta i ženskog integriteta

Opereta *Zapovijed maršala Marmonta* (1929) zauzima posebno mjesto u Tijardovićevu opusu jer se tematski udaljava od intimnih i svakodnevnih situacija te ulazi u povijesno-politički okvir. Smještanjem radnje u vrijeme francuske uprave u Dalmaciji Tijardović uvodi pitanje autoriteta,

vojne moći i državne zapovjedi. Upravo u tom kontekstu ženski likovi dobivaju specifičnu funkciju, djeluju kao protuteža institucionalnoj i militariziranoj moći.

### Žena nasuprot vojnoj hijerarhiji

Povijesni i vojni kontekst izrazito je hijerarhijski i muški strukturiran. Zapovijed, disciplina i poslušnost temeljne su vrijednosti takvog svijeta. Uvođenjem ženskih likova u taj prostor Tijardović ne stvara revolucionarke, ali stvara figure koje relativiziraju apsolutnost moći.

Žene u roj opereti ne sudjeluju izravno u političkom odlučivanju, no njihova prisutnost razotkriva ljudsku dimenziju povijesnih procesa. One donose emociju, empatiju i svakodnevnost u prostor koji je obilježen naredbama i pravilima. Time se vojna moć prikazuje kao nešto što nije samodostatno, nego ovisno o ljudskim odnosima.

### Emocija kao oblik otpora

U feminističkom čitanju, emocija u *Zapovijedi maršala Marmonta* nije znak slabosti, nego alternativni oblik moći. Ženski likovi koriste osjećaje, brigu i međuljudske veze kako bi utjecali na muške likove i tok radnje. Takav oblik djelovanja ne ruši sustav, ali ga preusmjerava.

Teatrološki gledano, riječ je o suptilnom dramaturškom postupku u kojem se, umjesto otvorenog sukoba, ženska moć manifestira u moralnom autoritetu. Žena nije zapovjednica, ali njezina riječ ima težinu jer dolazi iz prostora ljudskosti, a ne prisile.

### Kneginja Mira Dražević

Kneginja Mira rabi identitet kao strategiju moći. Njezina replika *Predstavi me kao kontesu Miru Dražević* jasno pokazuje da je identitet nešto što se mora izvesti, a ne posjedovati. Ona manipulira aristokratskim diskursom kako bi preživjela u muškom političkom svijetu. Njezine laži nisu moralna slabost, nego nužan alat. To potvrđuje ironizirajuća muška replika *Divno laže taj vam vrag!*. Takvim se riječima njezina inteligencija svodi na šarm. Feministički, Mira razotkriva sustav u kojem žena ne može biti izravno moćna. Mora se prurušavati, uvjeravati i zavoditi. Čim se razotkrije, biva kažnjena i označena kao „uhoda“. Iako pokazuje hrabrost, njezina sudbina ostaje u muškim rukama. Sustav joj dopušta privremenu autonomiju, ali ne trajnu slobodu.

Njezina tragedija nije osobna, nego strukturna. Mira je primjer žene koja vidi mehanizme moći, ali ih ne može slomiti. Feministički, ona je subverzivna, ali ograničena.

### Povijest iz ženskog kuta

Važan aspekt te operete jest način na koji povijest biva filtrirana kroz žensku perspektivu. Dok muški likovi govore o dužnosti, caru i zapovijedima, ženski likovi govore o domu, strahu, gubitku i budućnosti. Time se povijesni narativ fragmentira i gubi svoju monumentalnost.

U feminističkom ključu, to predstavlja demistifikaciju povijesti kao isključivo muškog prostora. Tijardović pokazuje da se povijest ne sastoji samo od velikih odluka nego i od posljedica koje te odluke imaju na svakodnevni život, a upravo su žene često nositeljice tog iskustva.

### Granice ženskog djelovanja

Ipak, važno je istaknuti da su granice ženske emancipacije u *Zapovijedi maršala Marmonta* vidljivije nego u prethodnim djelima. Povijesni okvir nameće stroža pravila, a ženski likovi rjeđe prelaze dopuštene granice. Njihova je moć posredna, a ne izravna.

No, upravo ta ograničenost čini njihovu poziciju realističnom i dramaturški uvjerljivom. Tijardović ne projicira suvremene ideje u prošlost, nego istražuje kako žene djeluju unutar zadatih okvira, što je ključno za razumijevanje povijesnog feminizma.

### Zaključak o zapovijedanju i zaljublivanju

*Zapovijed maršala Marmonta* zatvara Tijardovićev niz ženskih likova prikazom žene koja djeluje u sjeni povijesti, ali je neprestano prisutna u njezinoj ljudskoj dimenziji. Feministički potencijal operete leži u priznavanju da povijest nije neutralna ni apstraktna, nego duboko proživljena – a ženski likovi ključni su posrednici tog iskustva. Žene baštine znanje o zaljublivanju, o ljubavi, o žrtvi, o oprostima i iskupljenju.

### Kontinuiteti i granice feminizma u libretima Ive Tijardovića

Analiza ženskih likova u libretima Ive Tijardovića pokazuje jasan razvojni luk u njihovu prikazu. Od *Male Floramye* do

*Zapovijedi maršala Marmonta*, Tijardović sustavno proširuje prostor ženskog djelovanja iako pritom ostaje unutar konvencija operete i glazbenog kazališta.

U *Maloj Floramye* feminizam se očituje u pravu na izbor i bijeg, u *Kraljici lopte* u ulasku u javni i natjecateljski prostor u *Splićkom akvarelu* u kolektivnoj prisutnosti i svakodnevnom govoru, a u *Zapovijedi maršala Marmonta* u emocionalnoj i moralnoj perspektivi povijesti. Riječ je o različitim modalitetima ženskog subjektiviteta koji se međusobno dopunjuju.

Zajedničko svim tim likovima jest činjenica da žene u Tijardovića nisu pasivne. One govore, odlučuju, pregovaraju i utječu na tijek radnje. Njihova moć rijetko je spektakularna, ali je stalna. Feministički potencijal njegovih libreta stoga ne leži u radikalnom otporu, nego u normalizaciji ženskog djelovanja.

Granice tog feminizma jasno su vidljive. Patrijarhalni poredak nikada nije u potpunosti srušen, a završetci često reafirmiraju društvenu ravnotežu. Međutim, upravo u tim granicama leži povijesna vrijednost Tijardovićeve opusa. On ne piše izvan svojega vremena, ali ga tiho pomiče.

Iz perspektive suvremene teatrologije, Tijardovićeve libreta nude iznimno vrijedan materijal za feministička čitanja jer pokazuju kako i popularni, „laki“ žanrovi mogu sudjelovati u procesu društvene promjene. Žene u njegovim djelima nisu simboli ideologije, nego živi kazališni subjekti. Upravo zbog toga ostaju relevantne i danas.

### Feminizam, teatrologija i „laki“ žanrovi

Feministička teatrologija, kako je razvijaju autorice poput Elin Diamond, Jill Dolan i Erike Fischer-Lichte, naglašava da se rodni odnosi ne oblikuju samo u tematskome sadržaju, nego i u strukturi dramskog teksta, distribuciji govora i scenskoj vidljivosti. Posebno je važno pitanje agencnosti o tome tko pokreće radnju, tko govori, a tko je samo promatran. Opereta se tradicionalno smatra konzervativnim žanrom koji reafirmira društveni poredak sretnim završetkom i romantičnim razrješenjem. Međutim, upravo zbog svoje popularnosti i prividne neproblematičnosti opereta može postati prostor „meke subverzije“. Tijardovićeve libreta funkcioniraju kao pregovarački prostor između tradicije i moderniteta, što je osobito vidljivo u oblikovanju ženskih likova.

### Komparativna analiza; razvoj ženskog subjektiviteta

Promatrajući Tijardovićeve libreta kronološki, uočava se jasan razvoj:

*Mala Floramye*: pravo na bijeg i ljubavni izbor

*Kraljica lopte*: pravo na javni uspjeh

*Spli'ski akvarel*: pravo na govor i prisutnost

*Zapovijed maršala Marmonta*: pravo na perspektivu u povijesti

Riječ je o postupnom širenju prostora ženskog djelovanja iako se patrijarhalni poredak nikada u potpunosti ne ruši.

### Tijardovićev „tih feminizam“

Ivo Tijardović ne piše feminističke manifeste, ali njegova libreta dosljedno pomiču granice reprezentacije žena. Feministički potencijal njegova opusa leži u normalizaciji ženskog subjekta. Žene u Tijardovića postoje, govore, žele i djeluju. Upravo zbog toga njegova djela ostaju relevantna za suvremenu teatrologiju. Ona pokazuju da i popularni, „laki“ žanrovi mogu sudjelovati u procesu društvene promjene – tiho, postupno i iznutra.

### Potreba za opširnijom analizom

Ne postoje poznate specijalizirane knjige ili znanstveni članci koji se eksplicitno bave feminizmom ili ženskim likovima u djelima Ive Tijardovića, barem ne u smislu rodno-teorijske feminističke analize kao što se radi npr. za književne autore ili suvremene dramske tekstove. Nema evidentiranih radova u većim znanstvenim bazama koji bi se fokusirali upravo na žene i feminizam u Tijardovića. Međutim, nekoliko informacija daje kontekst i pokazuje gdje se autorovo djelo dodiruje sa znanstvenim interesom, uključujući recepciju i analize. Nedavno je objavljena knjiga *Ivo Tijardović, život i vrijeme. Memoari slavnog Splićanina*, koju je vrhunski uredio Marin Kuzmić. Zbirka je to memoarskih zapisa autora, korisna za razumijevanje Tijardovićeve života, društvene i kulturne pozadine. Zabilježen je rad Ljerke Šimunković i Marijane Alujević Jukić *Romanizmi u djelima Ive Tijardovića*, koji se bavi jezikoslovnom analizom. Postoje znanstveni članci i teme iz feminističke teorije i problematike ženskih identiteta u kazalištu i kulturi, ali ne direktno povezani s Tijardovićem. Primjerice, radovi koji se bave problemima rodne reprezentacije u kazalištu ili književnosti općenito, ali ne spominju konkretno Tijardovića. Brojni su i regionalni radovi o ženskim likovima u drugim dramama i kazališnim tekstovima, ali ne u kontekstu Tijardovićeve operete. Nijedan znanstveni članak, knjiga ili doktorat koji se specifično bavi feminizmom ili ženskim likovima u libretima Ive Tijardovića nije široko evidentiran

u javno dostupnim bazama (HRČAK, biblioteke, znanstveni časopisi).

### Epiloz o arhetipskim seksualnim personama, o *camp* interpretaciji te *queer* identifikaciji

#### Epilog 1

#### Camille Paglia i feministička ambivalencija ženskih likova u libretima Ive Tijardovića

Knjiga *Seksualne persone* Camille Paglie predstavlja jedno od najkontroverznijih, ali i najutjecajnijih djela kasnog 20. stoljeća u području kulturne i rodne teorije. Za razliku od dominantnih feminističkih pristupa koji naglasak stavljaju na društvenu konstrukciju roda i kritiku patrijarhalnih struktura, Paglia polazi od teze da je umjetnost prvenstveno prostor u kojem djeluju arhetipske, erotske i mitološke sile, koje ne mogu biti u potpunosti objašnjene sociološkim modelima. Ona tvrdi da „seksualnost nije društveni konstrukt, nego prirodna sila koja civilizaciju neprestano destabilizira“ (Paglia, *Sexual Personae*, 1990).

Takvo teorijsko polazište otvara produktivan iako ideološki napet okvir za analizu ženskih likova u libretima Ive Tijardovića. Njegove junakinje mogu se čitati ne samo kao društveno uvjetovani subjekti unutar patrijarhalnog konteksta nego i kao scenske persone u Paglijinu smislu, kao figure koje kanaliziraju eros, tjelesnost i estetsku moć unutar kazališnog rituala. Paglia pojam persona koristi kako bi označila masku kroz koju se izražava dublja, često dionizijska energija prirode: „Persona je civilizacijska maska koja pokušava obuzdati kaos seksualnosti, ali ga nikada ne može potpuno potisnuti“ (Paglia, 1990). U tom kontekstu Floramye iz *Male Floramye* nije samo mlada žena koja se bori protiv majčine kontrole nego figura koja svjesno ulazi u prostor karnevala kao ritualne transformacije. Karneval se može interpretirati kao dionizijski prostor u kojem se društveni red suspendira, a žensko tijelo i želja postaju vidljivi i djelatni.

Za razliku od feminističke teatrologije Elin Diamond, koja bi Floramyein bijeg čitala kao strategiju razgradnje mimetičkih rodnihi norma i patrijarhalne reprezentacije, Paglijina perspektiva naglašava afirmaciju, a ne demistifikaciju seksualnosti. Dok Diamond u *Unmaking Mimesis* inzistira na razotkrivanju ideoloških mehanizama prikaza žena, Paglia upozorava da takav pristup može zanemariti estetsku i erotsku snagu ženskih figura. Floramye, u tom smislu, nije prvenstveno žrtva društvene represije, nego aktivna sudionica scenskog rituala koja razumije zakonitosti pogleda, privlačnosti i želje.

Slična napetost između dvaju feminističkih modela vidljiva je i u *Kraljici lopte*. Jill Dolan ženski bi ulazak u sportski i javni prostor interpretirala kroz koncept feminističkog gledatelja i subverzivnog čitanja roda u izvedbi. Paglia, međutim, nudi drukčiji naglasak. Kod nje tijelo žene u javnom prostoru nije prijatna ređo zato što krši normu, nego zato što podsjeća na primarnost tijela nad apstraktnim pravilima. Paglia tvrdi da je „tijelo uvijek političko jer nikada nije u potpunosti civilizirano“ (Paglia, 1990), što se može izravno povezati s Tijardovićevim prikazom žene čija tjelesna prisutnost ne poništava njezinu ženstvenost, nego je potvrđuje.

U *Spli'skom akvarelu* Paglijin teorijski okvir omogućuje čitanje ženskog kolektiva kao energetskog središta urbanog života, a ne marginalne pozadine. Žene nisu revolucionarne akterice, ali su nositeljice govora, ironije i emocionalne dinamike grada. Paglia u *Seksualnim personama* naglašava da su upravo takve figure, žene ukorijenjene u svakodnevicu, ritualima i tjelesnoj prisutnosti, ključne za kontinuitet kulture. One ne proizvode ideologiju, nego atmosferu, što je kazališno i estetski iznimno snažno.

Usporedba Paglie s Diamond i Dolan pokazuje da se feminističko čitanje Tijardovića ne mora svesti na jedan teorijski model. Dok Diamond i Dolan omogućuju analizu struktura moći, reprezentacije i gledateljske pozicije, Paglia nudi korektiv koji naglašava ambivalentnost ženskog subjekta. Žena istodobno može biti ograničena društvom i moćna kroz eros i scensku prisutnost. Upravo ta ambivalentnost čini Tijardovićeve ženske likove dugoročno scenski održivima.

Uključivanje *Seksualnih persona* u analizu Tijardovićevih libreta stoga ne negira feministički potencijal njegova opusa, nego ga produbljuje. Žene u tim djelima nisu samo subjekti društvenog pregovaranja, nego i estetske sile kazališta. One nisu oslobođene seksualnosti, one njome raspolazu. U tom smislu, Tijardovićeva libreta potvrđuju Paglijinu tezu da umjetnost često anticipira teoriju. Prije nego što feminizam dobije svoj jezik, kazalište već proizvodi figure koje taj jezik zahtijevaju.

## Epilog 2

### Susan Sontag, *camp* senzibilitet i *queer* potencijal Tijardovićevih libreta

Esej Susan Sontag *Notes on „Camp“* (1964) postavlja temelje razumijevanja *campa* ne kao stila ili ideologije, nego kao estetskog senzibiliteta. *Camp*, prema Sontag, označuje način gledanja koji afirmira artifičijelnost, pretjerivanje, teatralnost i emocionalni višak. „Camp je ljubav prema neprirodnom, prema artifičijelnom i pretjeranom“, piše Sontag,

naglašavajući da *camp* ne ismijava ozbiljnost, nego u njoj pronalazi užitak. Takva definicija pokazuje se iznimno primjenjivom na operetne librete Ive Tijardovića, čija poetika već u svojoj osnovi počiva na stilizaciji, emocionalnoj amplifikaciji i svjesnoj kazališnosti.

Tijardovićeva djela mogu se čitati kao *camp* tekstovi prije pojma *campa* jer opereta kao žanr inherentno prihvaća pretjerivanje, afekt i konvenciju. Likovi nisu psihološki naturalistični, nego tipizirani i emocionalno jasno profilirani, što omogućuje gledatelju da istodobno vjeruje u njihovu ozbiljnost i uživa u njihovoj stiliziranosti. Sontag ističe da je *camp* osobito blizak kazalištu i operi jer te forme „otvoreno priznaju da su umjetne“. Upravo u toj otvorenoj umjetnosti leži *queer* potencijal Tijardovićevih libreta.

Ženski likovi u *Maloj Floramy*, *Kraljici lopte* i *Spli'skom akvarelu* mogu se razumjeti kao *camp* figure, njihove emocije su naglašene, geste jasno kodirane, a rodni identiteti izvedeni kostimom, glasom i afektom. Floramy, primjerice, nije realističan portret mlade žene, nego operetna persona koja „glumi ženstvenost“ kroz pjesmu, pokret i melodramatski intenzitet. Sontag piše da je jedna od ključnih figura *campa* „žena koja glumi ženu“, odnosno rod kao svjesno stilizirani čin. Upravo taj trenutak otvara prostor *queer* čitanju. Ženstvenost prestaje biti prirodna datost i postaje izvedbena praksa. *Queer* potencijal Tijardovićevih libreta ne proizlazi nužno iz eksplicitne tematizacije seksualnosti, nego iz načina na koji se rod i emocija izvode. Tijardovićeve ženske uloge često su pisane tako da pozivaju na upravo takvu izvedbu. Scenski su to entiteti s moćnim arijama, afektivnim izljevima i jasnim emocionalnim pozicijama. U suvremenoj izvedbenoj praksi te uloge lako postaju prostor *queer* identifikacije i reinterpretacije, osobito u kontekstu operetne tradicije koja je povijesno bila bliska LGBTQ+ publici. *Kraljica lopte* dodatno pojačava *camp* i *queer* potencijal u destabilizaciji rodne norme u javnom prostoru. Žena u sportskom, natjecateljskom kontekstu već sama po sebi proizvodi efekt stilskog viška i ironije u odnosu na tradicionalna očekivanja. Sontag naglašava da *camp* uživa u „neuspjelom ozbiljnom“, u pokušajima da se bude ozbiljan koji rezultiraju estetskim viškom. Upravo se u tom prostoru otvara mogućnost *queer* čitanja. Rodna se norma ne ruši frontalno, nego se pretvara u stil.

*Spli'ski akvarel* nudi drukčiji, ali jednako važan aspekt *camp* senzibiliteta; kolektivnost, govornost i urbanu teatralnost. Ženski likovi u tom djelu nisu individualne heroine, nego dio živog scenskog tkiva. Njihova ironija, brbljavost i emocionalna ekspresija stvaraju atmosferu koja se može čitati kao *camp* upravo zato što odbija ozbiljnost psihološke dubine u korist površine, ritma i stila. Sontag izričito tvrdi da *camp*

„ne ide ispod površine, nego uživa u njoj“, što je izravno primjenjivo na Tijardovićevu poetiku.

U *Zapovijedi maršala Marmonta camp* i *queer* potencijal pojavljuju se u kontrastu između monumentalne povijesne teme i emocionalne, često sentimentalne obrade. Taj raskorak između „velike povijesti“ i operetne ekspresije proizvodi estetsku napetost koju *camp* senzibilitet prepoznaje i afirmira. Povijest postaje pozornica, a autoritet stilizirana gesta, što omogućuje ironijsko, pa i *queer* distancirano čitanje.

Povezivanje Susan Sontag i Ive Tijardovića omogućuje da se njegova libreta ne promatraju samo kao povijesni artefakti ili nacionalna kulturna baština nego kao otvoreni, interpretativno fluidni tekstovi. *Camp* i *queer* potencijal tih djela ne leži u namjeri autora, nego u estetskoj strukturi samih libreta. Upravo zato Tijardović ostaje iznimno zanimljiv suvremenoj publici. Njegova „laka“ kazališna forma pokazuje se kao prostor složenih, višeznačnih i *queer* čitljivih identiteta.