

AKADEMIJE
U SPLITU

JOURNAL OF THE ARTS
ACADEMY IN SPLIT

ZBORNIK

UMJETNIČKE

4/2025

UDK: 001.101:7
ISSN 2975-5867

Journal
of the Arts
Academy
in Split

**Zbornik
Umjetničke
akademije
u Splitu**



IZDAVAČ / PUBLISHER

Sveučilište u Splitu
Umjetnička akademija

ZA IZDAVAČA / FOR THE PUBLISHER

Miona Miliša

UREDNIŠTVO / EDITORIAL BOARD

Matko Botić, Umjetnička akademija u Splitu
Maja Džaja Krile, Umjetnička akademija u Splitu
Javier Á. Domingo, Pontificia Università della Santa Croce, Roma, Italija
Fatima Hadžić, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Bosna i Hercegovina
Daniela Matetić Poljak, Umjetnička akademija u Splitu
Miona Miliša, Umjetnička akademija u Splitu
Maja Milošević Carić, Umjetnička akademija u Splitu
Dunja Pivac, Umjetnička akademija u Splitu
Robert Potočnik, Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta, Slovenija
Žana Siminiati Violić, Umjetnička akademija u Splitu
Ivana Tomić Ferić, Umjetnička akademija u Splitu
Jelena Zanchi, Umjetnička akademija u Splitu

GLAVNA UREDNICA / EDITOR-IN-CHIEF

Ivana Tomić Ferić

TAJNICA / SECRETARY

Maja Džaja Krile

TEHNIČKA UREDNICA / FEATURES EDITOR

Žana Siminiati Violić

LEKTORI / LANGUAGE SUPERVISORS

Petra Božanić
Brian Daniel Willems

KOREKTORI / PROOF-READERS

Žana Siminiati Violić

DIZAJN KORICE I GRAFIČKO OBLIKOVANJE /

COVER DESIGN AND LAYOUT
Maja Glibota

ISSN: 2975-5867

ADRESA UREDNIŠTVA / EDITOR'S OFFICE ADDRESS

Sveučilište u Splitu
Umjetnička akademija
Zagrebačka 3
21000 Split
Hrvatska / Croatia
e-mail: zbornik@umas.hr

Časopis izlazi jednom godišnje
Journal of the Arts Academy in Split
appears once per year

UDK

Margita Mirčeta Zakarija,
Sveučilišna knjižnica u Splitu

TISAK / PRINTED BY

Dalmacija papir, Split 2025.

NAKLADA / COPIES

200

*U povodu 130. godišnjice rođenja
velikana hrvatske glazbe,
Ive Tijardovića (1895. – 1976.) i
Jakova Gotovca (1895. – 1982.)*

UVODNA RIJEČ / INTRODUCTION

Herci GANZA: *Godina Ive Tijardovića i Jakova Gotovca Splitska dota o' nota* **9**

Siniša VUKOVIĆ: *Jakov Gotovac – panorama operistike iz vlastite mu kajdanke* **111**

IZVORNI ZNANSTVENI ČLANCI / RESEARCH PAPERS

Snježana BANOVIĆ: *Intendant HNK-a u Zagrebu Ivo Tijardović: mandat ispunjen pritiscima, cenzurom i omalovažavanjem (1945. – 1949.)* **31**

Summary: Intendant of the Croatian National Theater in Zagreb, Ivo Tijardović: A Term Marked by Pressure, Censorship, and Humiliation (1945–1949) **42**

Marijana KOMLJENIĆ: *Zaboravljena opera: O Rabadanovu libretu u Tijardovićevoj operi „Marko Polo“* **43**

Summary: A Forgotten Opera: On Rabadan's Libretto in Tijardović's Opera Marko Polo **57**

PRETHODNA PRIOPĆENJA / PRELIMINARY PAPERS

Maja MILOŠEVIĆ CARIĆ: *„Mom jedinom duševnom drugu“: Pisma Jakova Gotovca Ambri Novaku u Muzeju hvarske baštine* **59**

Summary: “To My Only Kindred Spirit”: Letters from Jakov Gotovac to Ambro Novak at the Hvar Heritage Museum **66**

STRUČNI RADOVI / PROFESSIONAL PAPERS

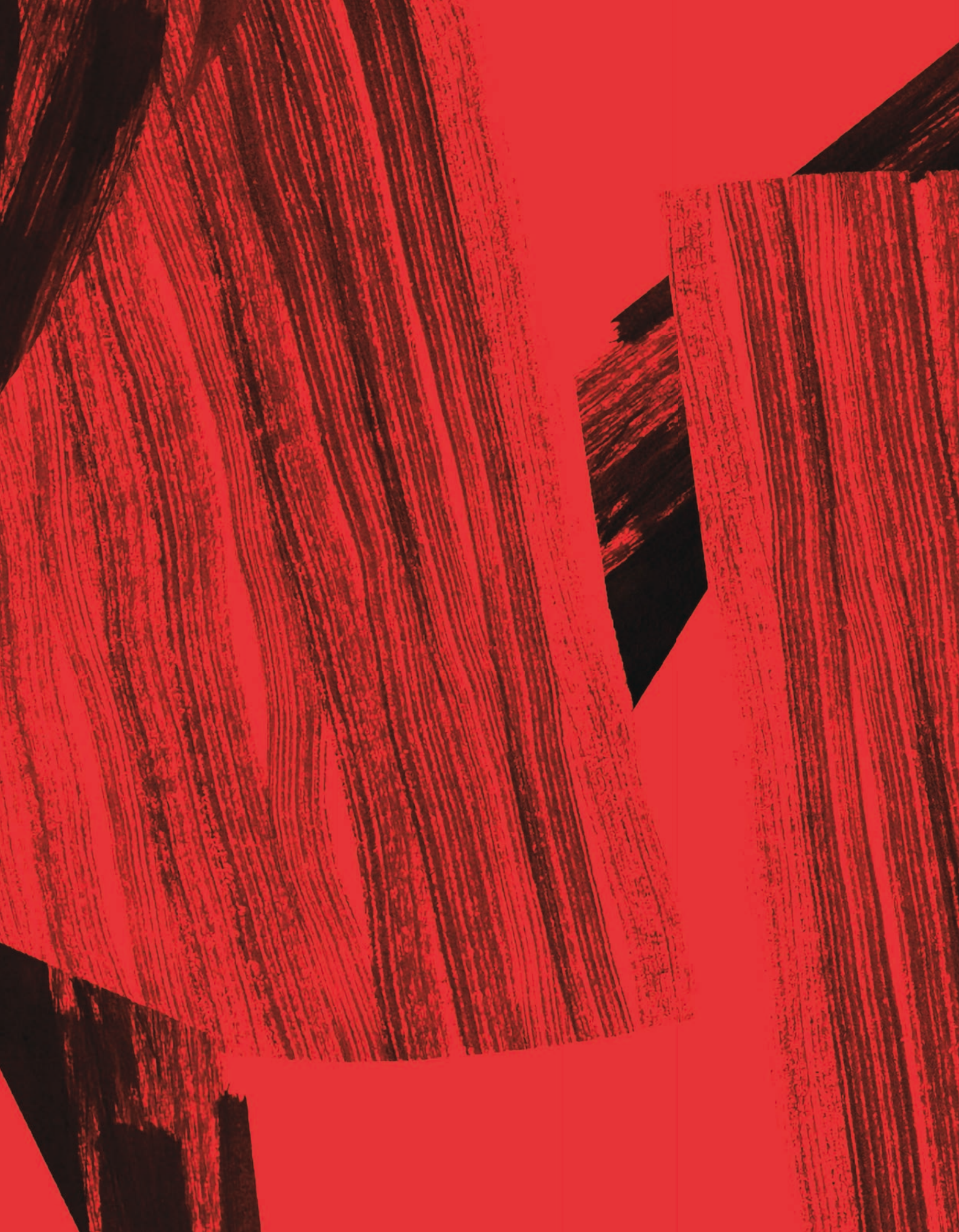
Maja MILOŠEVIĆ CARIĆ, Mirko JANKOV: *Pasijski napjevi iz Svirača – između baštine i suvremenosti* **67**

Summary: Passion Chants From Svirače – Between Heritage and Contemporaneity **77**

ESEJI, RECENZIJE, PRIKAZI I INFORMACIJE O PUBLIKACIJAMA / ESSAYS, REVIEWS AND INFORMATION ON PUBLICATIONS

Josip BELAMARIĆ: *Ivo Tijardović – figura hrvatskog Art décoa 1920-ih godina* **79**

Ivan Leo LEMO: *Feminizam Ive Tijardovića: esej o feminističkom potencijalu u splitskim libretima i operetama Mala Floramye, Kraljica lopte, Splitski akvarel i Zapovijed maršala Marmonta autora i skladatelja Ive Tijardovića* **99**



Godina Ive Tijardovića i Jakova Gotovca *Spli'ska dota o' nota*

U kulturnom razvoju Splita glazba se genetski preplela tijekom politički nemirnih i nestabilnih stoljeća i decentno zauzela nezamjenjivo identifikacijsko mjesto ovdašnjega puka. U životu SPLICANA glazba je bila suputnik i supatnik najvažnijih životnih prigoda, njihova društvena, vjerska, umjetnička, ali i politička mizanscena. Dug je popis zaslužnih glazbenika, skladatelja, dirigenta, pjevača i melografa koji su ispisali povijesne dionice ove baštinske kajdanke, ali se aktualna gradska vlast odlučila 2025. godinu posvetiti dvojici velikana koji su ostavili izniman pečat na ukupni kulturni imaginarij 20. stoljeća. Riječ je o skladateljima Jakovu Gotovcu i Ivi Tijardoviću, obojici rođenima 1895. godine u samom srcu Splita – Dioklecijanovoj palači.

SPLICANI se vole dičiti laskavom titulom *najsportskijeg grada na svitu*, ali će s posebnim ponosom prihvatiti reputaciju *hrvatske glazbene perjanice*. Najčešće se pritom zbrajaju *punti* Splitskih festivala i Melodija Jadrana te brojnih pjevača, grupa, ali i skladatelja i tekstopisaca (od Olivera Dragojevića, Zdenka Runjića, Jakše Fiamenga, Momčila Popadića, Tome Bebića, Meri Cetinić, Zorice Kondže, Doris Dragović, *Đavola*, *Magazina*, *Daleke obale* do Gibonija, *TBF-a*, *Dječaka*, Vojka V. i brojnih drugih) čije su skladbe tijekom posljednjih pola stoljeća dale novu dimenziju ovom dijelu Mediterana.

Pritom se rijetki vrte nekoliko koraka unatrag i zavire u prethodno poglavlje splitske kajdanke – nezamjenjivo identifikacijsko mjesto ovdašnjeg stanovništva koje su ispisala dvojica vrsnih skladatelja, Ivo Tijardović i Jakov Gotovac, „sinovi“ splitskog Muzikalnog društva *Zvonimir* te učenici glazbenih autoriteta s početka 20. stoljeća: gimnazijskog profesora i voditelja zbora Antuna Dobronića, koji im budi zanimanje za narodnu glazbenu tradiciju, utemeljitelja prve privatne glazbene škole Armanda Meneghella-Dinčića, u kojoj uče svirati instrumente, zatim dirigenta Ćirila Metoda Hrazdire, koji ih podučava instrumentaciji i dirigiranju, te glazbenog pedagoga, skladatelja, dirigenta i animatora maestra Josipa Hatzea, koji ih u pjevačkoj školi upoznaje s talijanskom operom.



Slika 1. Maestro Ivo Tijardović



Slika 2. Jakov Gotovac u gimnazijskim danima

Kako je uopće došlo do toga da se proglašava zajednička Godina za dvojicu glazbenih veličina koji bez premca zaslužuju zasebna priznanja? Inicijativa za Tijardovićevu godinu javno je inaugurirana na promociji knjige Marina Kuzmića *Ivo Tijardović: Život i vrijeme: memoari slavnog Splitsanina* u svibnju 2024. u Hrvatskom domu, upravo u koncertnoj dvorani Ive Tijardovića (preimenovana ujesen 2023.). Igrom slučaja samo nekoliko dana prije u istoj dvorani tog splitskog glazbenog hrama održan je u okrilju *Sudamje* koncert-*homage* Jakovu Gotovcu Gradskog zbora *Brodosplit* s maestrom Vladom Sunkom na kojemu je prvi put predstavljena inicijativa realizacije spomenika Jakovu Gotovcu prema 18 godina starom nagrađenom radu autora Petra Barišića zaboravljenom u *škafetima* administracije. Bilo je jasno kako i Gotovac i Tijardović zaslužuju počast. Postavilo se pitanje kojem od njih dati prednost. U razgovoru s domaćim *sviton* osjetne su simpatije prema Tijardovićevim operetama koje su im bliže, familijarnije. Ali, struka će stati na Gotovčevu stranu, koji je najveći i najizvođeniji hrvatski skladatelj svih vremena.

Proučavajući njihove životopise na samom početku nametnulo mi se pitanje: koja je vjerojatnost da se u provincijskom gradiću koji je 1895. brojio tek nešto više od 15000 stanovnika, u samo 23 dana razlike, na niti 200 metara udaljenosti, u zidinama Dioklecijanove palače, rode dva glazbena velemajestora? Nije li to ravno čudu!?

Split je krajem 19. stoljeća bio te neprocjenjive sreće, a Gradsko vijeće potkraj 2024. imalo je toliko mudrosti jednoglasno podržati prijedlog gradonačelnika Ivice Puljka da se 2025. godina, prigodom 130. obljetnice njihovih rođenja, proglašava Godinom Ive Tijardovića i Jakova Gotovca te da se na dostojanstven način Split i Hrvatska naklone i zahvale tim glazbenim velikanima.

Ideja je bila motivirati, animirati sve splitske institucije i ustanove, ali i udruge i pojedince, da svatko u svojoj domeni i na različite načine osmisle programe kojima će reminiširati ostavštinu dvojice glazbenika koji su ostavili izniman pečat na ukupni ovdašnji fenotipski *habitus* koji nas kodira rođenjem poput specifičnog tonaliteta utkanog u DNA. Partneri Grada Splita u tom su velebnom pothvatu tri institucije kao nositelji kompleksnijih programa: Hrvatsko narodno kazalište, Hrvatski dom te Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu.



Slika 3. Logotip Godine Ive Tijardovića i Jakova Gotovca, autor Mile Modić

Grad Split imenovao je osmočlani Organizacijski odbor u koji ulaze: voditeljica Odsjeka za kulturu Grada Marina Kuzmanić Petreš, viša savjetnica za odnose s javnošću Odsjeka za protokol Grada Sanja Bakašun, intendant Hrvatskog narodnog kazališta Vicko Bilandžić, ravnateljica Hrvatskog doma Vanesa Kleva, dr. sc. Ivana Tomić Ferić, prof. s Umjetničke akademije u Splitu, književni i novinski urednik te urednik Tijardovićevih memoara Marin Kuzmić, novinar, scenarist i redatelj Željko Rogošić, autor

dokumentarno-igranog serijala Hrvatske televizije u četiri dijelovima o Ivi Tijardoviću, te koordinatrica Godine Tijardovića i Gotovca, publicistkinja Herci Ganza.



Slika 4. Organizacijski odbor Godine Ive Tijardovića i Jakova Gotovca s gradonačelnikom Ivicom Puljkom u studenome 2024.

Organizacijski odbor krajem 2024. osmislio je niz kulturnih događanja – od velikih glazbeno-scenskih uprizorenja, filmskih projekcija, koncerata, izložaba, predavanja, izdavačkih pothvata, turističkih i pučkih fešta, do otvorenja spomenika; utvrdio nositelje pojedinih aktivnosti te napravio okvirni kalendar događanja otvoren za uključivanje novih kvalitetnih programa.

Udruženje obrtnika Split: PRAZNIK CVIJEĆA FLORA MYE

Sve je započelo u Dioklecijanovim podrumima omiljenom proljetnom manifestacijom Splicišana s bogatom tradicijom – 48. praznikom cvijeća pod naslovom *Flora Mye*, u organizaciji Udruženja obrtnika Split, na kojoj su floristi inspirirani Tijardovićevim likovima i njihovim kostimima priredili čarobnu cvjetnu uvertiru za Godinu. Raskošne florističke instalacije posjetitelje su oduševile unikatnim bajkovitim rješenjima. Po završetku manifestacije trajni dijelovi izložbe, dvadesetak uvećanih arhivskih fotografija s prizorima iz opera i opereta uramljenih lovorima na štafelajima te dvadesetak Tijardovićevih crteža kostima i scenografskih rješenja printanih na velikim platnima prebačeni su u sjedište gradske uprave, u atrij zgrade Banovine, kao samostalna izložba koja se tu zadržala dulje od mjesec dana. U želji da ovu izložbu naslovljenu *Spli'ska dota o' crteža i nota* vidi što veći broj građana, prebacili smo je u svibnju, obogaćenu informativnim panoima, u frekventni izložbeni prostor splitskog prodajnog centra City Center one.



Slika 5. Praznik cvijeća *Flora Mye*

Festival Pričigin: DOTA O' NOTA

Najsplitskija kulturna manifestacija – 18. festival pričanja priča *Pričigin* pod vodstvom Maje Vrančić i Patricije Horvat – zatvorena je programom posvećenim Jakovu Gotovcu i Ivi Tijardoviću naslovljenim *Dota o' nota*. Uz moderiranje Herci Ganza, manje poznate zanimljivosti o svečarima podijelili su: predsjednik Folklornog ansambla *Jedinstvo* Emin Sarajlić; splitska skladateljica, glazbena pedagoginja i čuvena Perina Štranbera iz *Spli'skog akvarela* Helena Papić; gošća iznenađenja, operna diva koja je utjelovila nezaboravnu ulogu *Male Floramye* Gertruda Munitić; a da bi događanje dobilo intimniji, familijarniji ton, s oduševljenom publikom osobna sjećanja podijelili su unuk Jakova Gotovca Orlan Mirković te nagrađivani filmski i kazališni redatelj, nećak Ive Tijardovića, Branko Ivanda. Jednoiposatni program ispunjen *fetivim* emocijama u kojima su se izmjenjivali smijeh i suze, bilo je i glazbe. Program je Gotovčevom *Đulinom pjesmom* iz *Ere s onoga svijeta* i Tijardovićevom *Daleko me*

biser mora iz *Male Floramye* otvorio ženski zbor *Marjanke* pod ravnanjem dirigentice Iris Simonović, a Gotovčevom *Jadovankom za teletom* i purpurijem iz Tijardovićeve *Splitskog akvarela* zatvorio muški Gradski zbor *Brodosplit* pod ravnanjem maestra Vlade Sunka.



Slika 6. Zbor *Marjanke* na *Pričiginu*



Slika 7. Sudionici *Pričigina* (snimljeni prilog s Gertrudom Munitić)

Galerija umjetnina Split: IZLOŽBA

IVO TIJARDOVIĆ – FIGURA HRVATSKOG ART DÉCOA

Galerija umjetnina od 5. do 30. travnja priredila je izložbu manje poznatog dijela Tijardovićeve opusa – njegovih likovnih radova. Izložba *Ivo Tijardović – figura hrvatskog Art décoa*, zahvaljujući autoru izložbe Josipu Belamariću i kustosici Jasminki Babić, prvi je put u tolikome opsegu donijela više od stotinu i trideset crteža, grafika, dopisnica i naslovnica notnih izdanja te predstavila Tijardovića kao izuzetno zanimljivog vizualnog umjetnika. U najavi izložbe, na *Culturenetu* stoji:

Izuzetno vrijedni likovni radovi Tijardovića iz 1920-ih godina dugo su bili zanemareni u širim pregledima umjetnosti tog razdoblja i ostali su nezasluženo u sjeni njegova

skladateljskog rada. Likovne početke Tijardović je razvijao u Splitu čija je tadašnja likovna scena bila dinamična i raznolika, oblikovana umjetnicima poput Emanuela Vidovića, Ignjata Joba, Ivana Mirkovića, Angjela Uvodića i dr., među kojima se mladi Tijardović isticao specifičnim Art-déco stilom. Ilustracije je objavljivao u bečkoj „macchietističkoj“ reviji „Faun“, u časopisima i novinama „Svijet“, „Jutarnji list“, objavljivao je i u „Duji Balavcu“ i dr. Ranih 1920-ih je niz tematski zaokruženih serija crteža objavio i u formi dopisnica koje se odlikuju virtuoznim crtežom i smatraju se ponajboljim Tijardovićeve likovnim ostvarenjima. Druga vrijedna cjelina Tijardovićeve likovna opusa je grafička mapa „Macchiette“ koja je objavljena u nakladi od samo deset primjeraka, a koju je u izlogu knjižare Jurić izložio 1923. godine. Uz originalne skice za scenografije i kostime, izložba donosi kao posebnu cjelinu i izbor Tijardovićeve ilustriranih naslovnica notnih izdanja koji predstavljaju uistinu značajna ostvarenja u povijesti tog žanra hrvatskog dizajna.

Odabir umjetničkih djela i knjižne i arhivske građe prikupljen je iz fundusa Galerije umjetnina, Hrvatskog glazbenog zavoda, Zbirke scenografskih i kostimografskih skica HNK u Zagrebu koja se čuva u Muzejsko kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, kao i iz Grafičke i Glazbene zbirke Sveučilišne knjižnice u Splitu, Zaklade Karlo Grenc iz Splita i iz privatnih zbirka. Svečanost su otvorenja, osim predstavljanja autora izložbe i reprezentativnog kataloga, Tijardovićeve operetnim arijama *omadijali* Ivona Bosančić Lasić i Marko Lasić.



Slika 8. Izložba *Ivo Tijardović – figura hrvatskog Art Décoa* u Galeriji umjetnina

Sveučilišna knjižnica u Splitu i UMAS: IZLOŽBA JAKOV GOTOVAC – BAŠČINSKI HODOČASNIK

Izložba *Jakov Gotovac – baščinski hodočasnik* postavljena je u Sveučilišnoj knjižnici u Splitu u suradnji s Umjetničkom akademijom u Splitu. Uz urednicu kataloga i izložbe Damiru Bašić, postav izložbe, kao i uredništvo kataloga potpisuju: Maja Džaja Krile, Mihaela Kovačić, Abra Papić i Žana Siminiati Violić. Taj je složni i entuzijastični kvintet prikupio, razvrstao, osmislio i s mnogo znanja, ljubavi i strasti realizirao izložbu koja je otvorena 25. travnja 2025., a ostaje otvorena i početkom 2026. Priču o maestrovu životu i djelu oblikovali su u katalog studenti odsjeka Dizajna na UMAS-u Filip Ivanda i Yasmine Anika Doršner pod mentorstvom prof. Igora Čaljušića. U proslavu kataloga ističe se sljedeće:

Izložba „Jakov Gotovac: baščinski hodočasnik“ sadržana je u 150 jedinica građe: zvučne, dokumentarne – tiskane i rukopisne, likovne i umjetničke, kao vrela raznovrsnih informacija nastalih od 1918. godine do naših dana. Primjerice, tiskani Gotovčevi notni zapisi prate recepciju notnoga izdavaštva od 1930. do 2023. godine, kao i njihovo kolanje među glazbenicima, o čemu svjedoče posvete ispisane na naslovnim stranicama. Uz našu građu izložba je obogaćena građom iz još nekoliko knjižnica, arhiva i muzeja te jedne udruge i zaklade. Osobito dragocjen izvor bio je arhiv profesora Umjetničke akademije u Splitu dr. sc. Mirjane i Josipa Škunce, koji su svoje dugogodišnje muzikološko i izvođačko istraživanje pohranili na svome Sveučilištu, u knjižnici Umjetničke akademije u Splitu. Spomenuti arhiv vodio nas je do Ljubljane i Gotovčeva dopisivanja s Glazbenom maticom, što je sve pohranjeno u Narodnoj in univerzitetnoj knjižnici u Ljubljani, čije nam je sadržaje približio kolega dr. sc. Zoran Krstulović. Nadalje, ravnateljica Državnoga arhiva u Splitu Bruna Horović Vuković upozorila je na važno dopisivanje Elija Morpurga i Jakova Gotovca. Voditelj arhiva Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu Siniša Vuković, pored korisnih informacija, ustupio je za izložbu osobni primjerak nota koje je Gotovac posvetio šibenskome zboru Kolo uz koji je proveo mlade dane. Voditelj KUD-a Jedinstvo Emin Sarajlić upoznao nas je sa suradnjom Gotovca i Silvija Bombardellija. Iz zagrebačkoga Muzeja za umjetnost i obrt dr. sc. Koralka Vlajo izdvojila je digitalne preslike plakata Splitskih ljetnih priredbi s izvedbama opera „Mila Gojsalić“ (1961.) i *Ero s onoga svijeta* (oko 1970.). Ljubaznošću Archivio Storico – Teatro „La Fenice“ omogućeno je korištenje plakata nastaloga za izvedbu opere „Ero s onoga svijeta“ u Veneciji 1942. Portret Jakova

Gotovca, djelo slikara Mirka Uzorinca, nastalo 1943., ustupila nam je Zaklada Karlo Grenc, dok nam zanos opernih umjetnika, iskazan 2023. u predstavama „Ero s onoga svijeta“ i „Mila Gojsalić“ prenose kadrovi fotografkinje Nemi Bulat.

Na otvorenju izložbe nastupile su različite generacije mladih glazbenika – od dječjeg zbora Osnovne škole *Split 3* s voditeljicom prof. Karmen Širović, Gudači kvartet *Floramye*, solistica HNK-a Split, aktualna Đula iz opere *Ero s onoga svijeta*, Antonija Teskera, prof. Jelena Buble te Sveučilišni zbor *Silvije Bombardelli* pod vodstvom Tea Pehala.



Slika 9. Sveučilišna knjižnica u Splitu i Knjižnica UMAS: Izložba *Maestro Jakov Gotovac – baščinski hodočasnik*

Hrvatski dom: CIKLUS MLADIH GLAZBENIKA JAKOV GOTOVAC

Hrvatski dom Split na čelu s ravnateljicom Vanesom Klevom, u partnerstvu s Hrvatskim društvom skladatelja i *Cantusom*, koji je ustupio notne materijale bez naknade, u sezoni 2024./2025. osmislio je *I. ciklus mladih glazbenika „Jakov Gotovac“*. Ciklus je zamišljen kao platforma koja mladim glazbenicima pruža priliku za stjecanje koncertnog iskustva mimo akademskih produkcija pridonoseći time njihovoj afirmaciji na lokalnoj i nacionalnoj sceni te profiliranju novih zvijezda klasične i suvremene glazbene scene. Organizatori su kao uvjet stavili izvođenje djela živućih hrvatskih autora, barem jednom numerom, što je jedan od najboljih načina popularizacije i revitalizacije glazbene literature u interpersonalnom odnosu izvođača i publike. Publika je tako imala prigodu čuti djela: *Diabolezza* Ive Josipovića, *Etide iz bajke* Sanje Drakulić, *What's the time?* Krešimira Seletkovića, *Capriccio Prestissimo* br. 13 Ante

Grgina, *Bila sam dječak* Roka Radovana, *Tri preludija* i *Vse se okreće* Tomislava Uhljaka, *Ples barunice* Frane Paraća, *Lebenslauf* Vlade Sunka, ali i neke praižvedbe, poput *Harmonielehre* Ivana Violica. Na natječaj su se mogli prijaviti solisti i komorni sastavi do 25 godina starosti, odnosno solo-pjevači do 32 godine. Velik interes urodio je sa skoro trideset koncerata mladih glazbenika iz cijele regije, a najuspješniji je za nagradu samostalnim koncertom uvršten u koncertnu sezonu 2025./2026. Hrvatskog doma Split. Nakon izvrsnih iskustava prve sezone Hrvatski dom nastao je s *II. ciklusom mladih glazbenika „Jakov Gotovac“*.

Hrvatski dom: TIJARDOVIĆEVA OPERETA AVANTURA U ŠANGAJU

Ipak, kapitalni projekt Hrvatskog doma u 2025. godini bila je obnova Tijardovićeve operete *Avantura u Šangaju*, objavljene 1937. godine, ali zbog ratnih okolnosti praižvedenu koncertno u Zagrebu tek 1952., potom u Osijeku 1958. te prvi i jedini put pod nazivom *Min* izvedenu u Splitu u HNK-u 1963. Libreto bečkog libretista Alana Stevena Dalea smješta radnju na Daleki istok, u Šangaj 1927., u vrijeme kineskog građanskog rata, što je podloga za špijunsko-ljubavni zaplet. Tijardović je, naime, ovu operetu internacionalnog sadržaja, skladao na poticaj bečkog kritičara Schreyvogela, koji se oduševio izvedbom *Male Floramye* u Dubrovniku 1934. te mu preporučio suradnju sa spomenutim libretistom. U vrijeme njezina skladanja Tijardović je obitavao u Berlinu, gdje je pisao filmsku glazbu. Kako je istraživao glazbeni arhiv i diskoteku berlinskog Japanskog instituta pripremajući glazbu za jedan film o Japanu, upoznao se s glazbenim izričajem Dalekog istoka, što mu je poslužilo u stvaranju operete o Šangaju.

Za izvedbu koja je gotovo zaboravljenu *Avanturu u Šangaju* vratila Splitu nakon 62 godine originalnu orkestraciju adaptirao je dirigent Hari Zlodre transkripcijom za komorni sastav salonskog stila tipičnog za vrijeme nastanka djela. Tu je zamisao autentično oslikao komorni glazbeni sastav također imena *Tijardović* (osnovan 2023.) koji čine: Željko Milić, Lucija Barišić, Tonči Tranfić, Sunčana Tušek, Boris Žuvela, Piero Malkoč i Valter Lovričević.

Redatelj Ivan Leo Lemo, koji ujedno potpisuje adaptaciju libreta, atraktivnim je scenskim rješenjima koncertnu dvoranu pretvorio u šangajski salon. Kostimografiju i scenografiju potpisuje Slaven Krejačić, koreografiju Baletni studio *Dimache*; šminka je rad Anite Tafra, frizure Frizerskog salona *PIL*, a krojački radovi Smilje Penić. Uloge su tumačili na premijeri ili još dvjema dodatnim izvedbama tijekom

svibnja: sopranistice Neda Pejković / Sara Žuvela (Min Sai Cho), tenori Bože Jurić Pešić / Ileš Bečei (britanski časnik Reginald Smiley), bariton Erol Ramadanović (vlasnik noćnog lokala Hank Dodsworth), mezzosopranistive Jelena Kordić / Dora Jana Klarić (pustolovka Jessye Monrey) te Mihael Elijaš (Reginaldov sobar Bonnie). Redatelj Lemo u programskoj knjižici piše:

Iznimna je čast režirati „Avanturu u Šangaju“, taj nanovo otkriveni operetno melodramski dijamant koji nas fabularno vodi čak na Daleki istok. Još jednom nam je Tijardović pokazao kako svojim djelom širi kozmopolitski duh i kako je pod njegovom teatarskom pelerinom svijet dohvatljiv, prepoznatljiv, umrežen, savršen. Po habitusu sam orijentalist i volim te romantične ekspedicije u daleke kulture koje nama, rođenim zapadnjacima pojačavaju maštu. Ipak, ono što najviše zaškaklje, ne samo maštu, već i srce, to je glazba ove šangajske avanture. Neodoljiva, lakopamtljiva, nostalgična, seksi, sjetna, koketna, pogodna za plesanje, pjevanje i plakanje svih vrsta suza, onih koje teku iz ranjenog srca, ali i suza radosnica. Koliko god je šteta što nam ove arije nisu već desetljećima na intimnom i institucionalnom repertoaru, poput općepoznatih melodija, tema i refrena iz „Floramye“ i „Akvarela“, toliko je i veliki privilegij i ekskluzivnost što naše vrijeme i naše generacije imaju sreću otkrivanja ove divne i ljekovite glazbe. Tijardović je klasik, dio naše identitetske srčike, a opet, još uvijek je svjež, nov i daje nam mogućnost da se, opet, po prvi puta u njega zaljubimo. Maestro nas uči kako lako živjeti i kako duboko voljeti. Hvala mu!

Premijera je održana u dvorani Tijardović Hrvatskog doma 10. svibnja 2025., a nazočili su joj članovi Hrvatskog društva skladatelja, koje je tog vikenda u Splitu obilježavalo osamdeset godina djelovanja, a kojem je upravo Ivo Tijardović bio prvi predsjednik. U svojoj recenziji na portalu *Dalmacija danas* Magdalena Mrčela, među ostalim, napisala je:

„Avantura u Šangaju“, nošena izvrsnim solistima i opipljivom ljubavlju prema domaćem (in)geniju, orijentalno-splitski je dijamant koji je još jednom zorno oslikao ono čega se u svojoj skučenosti pomalo i bojimo – sve „svjetsko“ čemu težimo imamo u svome gradu.



Slika 11. Prizor s premijerne izvedbe operete *Avantura u Šangaju*.
Fotografija: Maja Prgomet / Hrvatski dom Split

HNK Split / Marulićevi dani: RABADANOV LIBRETO ZABORAVLJENE TIJARDOVIĆEVE OPERE MARKO POLO

U okvirju 35. Marulićevih dana Splićani su u *foyeru* HNK-a 23. travnja imali prigode čuti predavanje umjetničke savjetnice na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu Marijane Komljenović o književnoj i glazbenoj vrijednosti libreta manje poznate Tijardovićeve opere *Marko Polo*. Autor tog libreta, Vojmil Rabadan, također Splićanin, nepravedno je marginalizirana kulturna ličnost – književnik, prevoditelj i redatelj koji je napisao niz dramskih djela, režirao više od dvjesto opera i drama, dramatizirao mnoga klasična djela hrvatske i svjetske književnosti, a Tijardović je tek jedan o poznatih skladatelja koji su uglazbili njegova operna libreta. Među njima su, primjerice, operni scherzo *Stanac* Jakova Gotovca i scenski oratorij *Marulova pisan* Borisa Papandopula.

Nakon predavanja s projekcijom uslijedio je koncert na kojem je sopranistica Nika Kožar u pratnji pijanistice Marijane Komljenović izvela arije iz opere *Marko Polo* te mnogo poznatije iz opereta *Mala Floramye* i *Spli'ski akvarel*. Glazbeni dio programa zaokružio je trio *Marko Polo*, koji je izveo izbor iz Tijardovićeve instrumentalno baštine: *Zagrebačku mini-suitu za glasovirski trio*, *Elegiju za violončelo* i klavir te *Varijacije na istarsko kolo* za violinu i klavir.

Muzej grada Splita i HNK Split: IZLOŽBA TIJARDOVIĆ I GOTOVAC: OD NOTE DO KROJA

U Staroj gradskoj vijećnici na Pjaci, u suorganizaciji Muzeja grada Splita i HNK-a Split otvorena je 14. svibnja 2025. atraktivna izložba kostima iz antologijskih opereta i opera skladateljskog dvojca kojima je Split posvetio ovu godinu, a

čija su se imena našla i u imenu izložbe: *Tijardović i Gotovac: od note do kroja*. Autor je izložbe kostimograf Mladen Radovniković, kustosica Petra Dajak Belas, a idejni je nositelj projekta Ivan Vataavuk. Uz njih su se na otvorenju zavidnom broju zainteresiranih posjetitelja obratili i ravnateljica Muzeja Vesna Bulić Baketić i intendant HNK-a Split Vicko Bilandžić. Iz teatarskih kostimografskih *armeruna* na izložbene su lutke postavljeni kostimi iz Gotovčevih opera *Ero s onoga svijeta* i *Mila Gojsalić* te Tijardovićeve opereta *Mala Floramye*, *Spli'ski akvarel* i *Kraljica lopte*. Kostimi su djela renomiranih hrvatskih kostimografa Danice Dedijer, Ane Savić Gecan, Tee Bašić Erceg i Mladena Radovnikovića, a posebna zahvala autora adresirana je na vrijedne zaposlenike šivaone i kostimografije HNK-a Split.



Slika 12. Iz postava izložbe *Tijardović i Gotovac: od note do kroja*

HNK Split / 71. Splitsko ljeto / K-HNK

Splitski teatar nezamisliv je bez glazbeno-scenskih uprizorenja ove dvojice skladatelja koji su stoljetni brend ove nacionalne kuće. Tako je u danima Sudamje višekratno izveden Tijardovićev *Spli'ski akvarel*, na autentičnom lokalitetu u Vrlici već tradicionalno Gotovčev *Ero s onoga svijeta*

redatelja Krešimira Dolenčića pod ravnanjem dirigenta Roberta Homena, a ujesen na pozornici HNK-a Gotovčeva opera *Mila Gojsalić*.

Ipak, posebno je važno naglasiti kako je dvjema vrličkim izvedbama *Ere s onoga svijeta*, uz 130. obljetnicu Gotovčeva rođenja, obilježena 90. obljetnica praizvedbe tog antologijskoj djela upriličene 2. studenoga 1935. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Ta Gotovčeva komična opera najuspjelije je njegovo djelo u domeni orkestralnog i zbornog žanra, u kojoj otkriva sve bogatstvo svojega scenskoga dara te mu je pribavila priznanja i popularnost daleko izvan granica vlastite zemlje. Ne samo što je na „domaćem terenu“ od praizvedbe u Zagrebu 1935. izvedena više od sedamsto puta već je obišla više od osamdeset europskih glazbenih pozornica i izvođena na devet jezika. U programu *Splitskog ljeta Ero* je izveden u rodnom mjestu libretista Milana Begovića, Vrlici, 2. i 6. kolovoza 2025. Ulogu Miće tumačio je Martin Sušnik, Đulu je pjevala Antonija Teskera, a u ostalim su se ulogama pojavili Mate Akrap (Marko), Ivona Bosančić Lasić (Doma), Marko Lasić (mlinar Sima) te Tea Požgaj (Čobanče). Završno kolo koje slavi ljepotu pokreta, narodnih ritmova i melodija u bogatim vrličkim nošnjama izveo je, tradicionalno, trofejni splitski Folklorni ansambl *Jedinstvo*.

U sklopu 2022. utemeljena konzorcija K-HNK, koji je pod okriljem Ministarstva kulture i medija otvorio platformu za koprodukcije i razmjene predstava, splitsko je Hrvatsko narodno kazalište iskoristilo prigodu i na ovaj način participirati u Godini Ive Tijardovića i Jakova Gotovca. Tako je pred rasprodanom dvoranom HNK-a Ivana pl. Zajca u Rijeci 16. svibnja 2025. gostovao ansambl splitskog HNK-a s operetom *Spli'ski akvarel* u režiji Krešimira Dolenčića i pod dirigentskom palicom Tonča Čičerića.

Zagrebački HNK gostovao je 4. listopada 2025. pred splitskom publikom s Gotovčevom opernom jednočinkom *Stanac*, protkanom obilježjima pastorage i farse s vilinskim plesovima i folklornim običajima dubrovačke pokladne noći, a inspiriranu čuvenom Držićevom komedijom *Novela od Stanca*. Redatelj je predstave Hrvoje Kobar, a dirigent Josip Šego. Uzvratni susret splitskog ansambla na pozornici HNK-a Zagreb zbio se krajem istog mjeseca, 27. listopada 2025., s Gotovčevom *Milom Gojsalić* u režiji Ozrena Prohića, a pod dirigentskom palicom Ive Lipanovića.

Fotoklub Split / Foto safari: **NOTE STAROG SPLITA**

Fotoklub Split, u okviru svojeg mini-programa *Foto safari*, koji traje već drugu godinu zaredom, nudi sugrađanima stručno vođenje licenciranih turističkih vodiča koji im

otkrivaju nepoznato o poznatom izabirući teme iz kulturne i povijesne baštine grada. Istovremeno zanimljivu priču o nekoj temi stručnim savjetima o fotografiji, motivima, kadrovima, kompoziciji, ali i najpoznatijim splitskim fotografima i fotografijama obogaćuju članovi Fotokluba Split. U subotnje jutro 17. svibnja *Foto safari* dir na temu *Note starog Splita* vodička Antonia Budimir Bekan posvetila je maestru Ivi Tijardoviću. Petnaestočlanu je grupu od Rive i istočnog zida Dioklecijanove palače u kojem se nalazi njegova rodna kuća pa do Hrvatskog narodnog kazališta i Hrvatskog doma, u kojem se danas nalazi koncertna dvorana Ive Tijardovića, provela kroz lokacije koje su otvarale *štorije* iz njegova obiteljskog života, prijateljevanja, političkog angažmana i umjetničkog djelovanja.

Kino Mediteran: **AKTIVNOSTI LJETNOG KINA BAČVICE**

Sezona 2025. u Ljetnom kinu *Bačvice* započela je u znaku Godine koju obilježavamo, taktovima Tijardovićevih poznatih skladba u neočekivanoj izvedbi limene glazbe Hrvatskog glazbenog društva *Stjepan Radić*, koja je prolaskom kroz publiku do pozornice ispred platna nagovijestila filmsku večer dvjema poveznicama. Naime, žrnovnička je glazba osnovana davne 1911., tek mjesec dana prije Nogometnog kluba *Hajduk*, a prvi film ove ljetne sezone koji je prikazan na Bačvicama upravo je trinaestominutni dokumentarni film *Pola stoljeća Hajduka*, redatelja Branka Majera iz 1962. za koji je Tijardović napisao glazbu, što nije čudno s obzirom na to da je on bio aktivan u klubu od samih početaka, a za *Hajdukovu* 15. obljetnicu napisao je operetu *Kraljica lopte* te je tako splitski klub jedini na svijetu koji ima svoju operetu. Za tu je prigodu ovaj film digitaliziran te će tako biti dostupniji u raznim prigodama. Druga poveznica uvodnog nastupa uživo dugometražni je film *Ciguli Miguli* iz 1952. redatelja Branka Marjanovića i scenariste Jože Horvata s glazbom Ive Tijardovića na tekstove pjesama Gustava Krkleca, u kojem se borbom glazbenih društava u poslijeratnom razdoblju kritizira ondašnji politički sustav zbog čega je taj film svojevremeno bio zabranjen. Godine 1977., punih četvrt stoljeća od zabrane, film je dobio cenzorsko odobrenje za javno prikazivanje.

71. Splitsko ljeto: Kino Mediteran / Zlatna vrata / HNK Split:
VEČER FILMOVA S GLAZBOM IVE TIJARDOVIĆA:
 KULTNI FILMOVI *PRINCEZA KORALJA* I *PJESMA JADRANA* NA PLATNU KINA BAČVICE

Ekipa Kina Mediteran napravila je lavovski posao u Godini Ive Tijardovića te je uspjela iz raznih izvora nabaviti većinu od ukupno 13 filmova za koje je glazbu pisao taj splitski virtuoz. Dva najstarija, osobito vrijedna, nabavljena su nakon višemjesečnih pregovora iz berlinskog Bundesarhiva. Najzaslužniji za to je umjetnički direktor Kina Mediteran Alen Munitić, a za realizaciju svih programa u kojima su Splitskani mogli upoznati spomenuti segment Tijardovićeve opusa odgovoran je izvršni direktor Goran Akrap.

Kino Mediteran, Centar za kulturu i cjeloživotno obrazovanje *Zlatna vrata* i HNK Split, u sklopu programa 71. *Splitskog ljeta*, 16. srpnja 2025. u Ljetnom kinu *Bačvice* prikazali su dva izuzetno rijetka i dragocjena filmska naslova: *Pjesma Jadrana* i *Princeza koralja*, oba snimljena 1937. godine, za koja je Tijardović skladao filmsku glazbu. *Pjesma Jadrana* (*Lied der Adria*), redatelja Hansa Beck-Gadena šarmantna je dalmatinska varijacija o temi Romea i Julije – ljetna priča o siromašnom i naočitom Marku, koji roni za školjkama i snovima, te njegovoj ljubavi prema lijepoj Anki. Taj je kratki film sniman u Splitu i okolici, a u glavnim su ulogama tadašnja sportska zvijezda, najbolji vaterpolski vratar na svijetu od 1934. do 1940. Miro Mihovilović i splitska ljepotica Desa Marović. *Princeza koralja* (*Die Korallenprinzessin*), redateljica Victora Jansona, donosi pustolovno-romantičnu priču o bogatoj nasljednici Didi Orsić i hrabru hidropilotu Marku Vukoviću. Radnja se odvija na relaciji Split – Zlarin, a film obiluje kadrovima dalmatinske obale te prikazuje pokušaje modernizacije vađenja koralja, uz neizostavne ljubavne i klasne zaplete. Sniman je na više dalmatinskih lokacija, uključujući Trogir, Kaštela, Hvar, Drvenik i Zlarin. Prije tih dvaju kulturnih filmova publika je imala priliku pogledati i kratki animirani film *Revija na dvorištu* Andre Lušičića iz 1952. godine. Ta je večer bila ujedno i uvod u koncert *Pjesma Jadrana*, koji će se održati na istom atraktivnom lokalitetu tri dana poslije. Te vije večeri poziv su na prisjećanje na jedno manje poznato poglavlje hrvatske filmske i glazbene povijesti – ono u kojem je Ivo Tijardović, uz svoje operete, ostavio i vrijedne tragove na filmskom platnu kao prvi hrvatski skladatelj filmske glazbe.

Osim u Ljetnom kinu *Bačvice*, Kino Mediteran prikazivalo je filmove s Tijardovićeovom glazbom i u drugim dalmatinskim kinima. Tako je, uz projekciju 16. srpnja u Splitu, *Princeza koralja* prikazana u Hvaru 6. kolovoza te u Jelsi 8. kolovoza.

Film *Sinji galeb* prikazan je u Hvaru 13. kolovoza, zatim u Jelsi 15. kolovoza, dok je *Kapetan Mikula mali* prikazan u Hvaru 30. srpnja, u Jelsi 31. srpnja, u Milni 22. kolovoza, u Komiži 5. rujna te u Lastovu 6. rujna 2025.



Slika 13. 71. Splitsko ljeto: Kino Mediteran / Zlatna vrata / HNK Split: Večer filmova s glazbom Ive Tijardovića: Kulturni filmovi *Princeza Koralja* i *Pjesma Jadrana* na platnu Kina *Bačvice*

71. Splitsko ljeto: Zlatna vrata / HNK Split:
KONCERT FILMSKE GLAZBE IVE TIJARDOVIĆA
PJESMA JADRANA

Pod patronatom Godine Ive Tijardovića i Jakova Gotovca, u koprodukciji Centra *Zlatna vrata* koje je ovim programom započelo obilježavanje 100. obljetnice svojeg djelovanja, i HNK-a Split u okrilju *Splitskog ljeta* te uz tehničku podršku Gorana Akrapa iz Kina Mediteran, u subotu 19. srpnja 2025. u Ljetnom kinu *Bačvice* priređen je događaj za pamćenje – Koncert filmske glazbe Ive Tijardovića pod ravnanjem maestra Berislava Skenderovića naslovljen *Pjesma Jadrana*. Ta nam je glazbeno-filmska večer, koju je moderirao Daniel Rafaelić, otkrila još jedno gotovo nepoznato lice svestranog Ive Tijardovića, kozmoplita širokih interesa koji je bio prvi hrvatski skladatelj filmske glazbe. Već je prije Drugoga

svjetskog rata, 1937., napisao glazbu za njemačke filmove *Princeza koralja* (*Korallenprinzessin*) i *Pjesma Jadrana* (*Lied der Adria*), koji su prikazani u cjelosti na filmskoj večeri tri dana prije koncerta. Ukupno je napisao skladbe za 13 igranih, dokumentarnih i animiranih filmova.



Slika 14. Koncert *Pjesma Jadrana* (moderator Daniel Rafaelić).
Fotografija: Goran Akrap

S obzirom na specifičnost filmske glazbe i njezinu fragmentarnost, ustaljena je praksa kod ovakvih koncerata da se glazba prezentira u vidu suite ili potpurija, što je iziskivalo angažiranje trojice aranžera: Frane Đurovića, Matka Brekala i Tonča Ćićerića. Glazbene suite iz devet filmova izveo je Simfonijski orkestar HRT-a pod strastvenim ravnanjem maestra Berislava Skenderovića. Uz dvije već spomenute, to su i glazbene suite filmova: *Jedini izlaz*, *Mali Ivica*, *Sinji galeb*, *Mali čovjek*, *Ciguli Miguli*, *Revija na dvorištu* i *Pola stoljeća Hajduka*.

Prema riječima iz recenzije Magdalene Mrčele, najodanije kroničarke Godine Tijardović – Gotovac, ističemo:

Ljetno kino Bačvice, osim što omiljenu ljetnu pozornicu tradicionalno oplemenjuje sjajnim filmskim radovima iz Hrvatske i svijeta, prometnulo se u jednu od najuspješnijih kulisa za podsjetnik na bogato stvaralaštvo umjetničkog genija Ive Tijardovića. Sinoć je u tipičnom splitskom ambijentu, uz zvuk mora, šetača i cvrčaka, Simfonijski orkestar HRT-a pripremio pravu glazbenu poslasticu u sklopu obilježavanja Godine Ive Tijardovića i Jakova Gotovca. Koncert Tijardovićeve filmske glazbe „Pjesma Jadrana“ pod sjajnim, živopisnim i upečatljivim ravnanjem maestra Berislava Skenderovića i u besprijeornoj režiji Herci Ganza oduševio je ljubitelje Tijardovićeve glazbe, čiji je filmski aspekt dosad nepravedno bio u sjeni operetnih postignuća. (...) Rafaelić je dao kontekst razvoja filmske glazbe, osobito 1950-ih, ali i problema kasnog prepoznavanja kvalitetnih

glazbenih djela te njihova najvećeg neprijatelja – zaborava. O suverenoj, živahnoj i atraktivnoj izvedbi orkestra na čelu s nadahnutim maestrom Skenderovićem mnogo je rekao njegov moderatorski komentar: „Zahvaljujući orkestru događa se magija, a zahvaljujući maestru alkemija.“

71. Splitsko ljetno: PREMIJERA TIJARDOVIĆEVE OPERE *DIOKLECIJAN*

Kapitalni projekt Godine Ive Tijardovića i Jakova Gotovca postavljanje je cjelovite Tijardovićeve opere *Dioklecijan*, čiju je skraćenu praiizvedbu 2012. na daskama HNK-a postavila Umjetnička akademija u Splitu u režiji Gorana Golovka te pod dirigentskom palicom Harija Zlodre.

Tijardovićeve povijesni spektakl, pisan u duhu francuske opere, oživljava povijest i legende o utemeljenju Splita u dramskim i emotivnim situacijama od političkih intriga do obiteljskih sučeljavanja.

U slavljeničkog Godini taj je zahtjevan zadatak splitski HNK povjerio redatelju Ivanu Leu Lemi te iskusnom maestru koji već poznaje partituru, Hariju Zlodri. U programskoj knjižici Lemo uvodi gledatelje u izvedbu proslavom naslovljenim *Napokon Dioklecijan u svojoj palači*:

Godine 2024. obilježili smo 60. obljetnicu otkako je Ivo Tijardović, prema libretu Branka Radice, skladao operu „Dioklecijan“. Već iduće godine, 2026., bit će pedeset godina otkako nas je napustio taj slavni splitski sin, svjetski putnik i povratnik, maestro i mag, likovni i glazbeni genije, revolucionar i vizionar, kroničar vremena, amortizer nevremena koji je svojom umjetnošću pomogao suvremenicima i supatnicima da u čak dva poraća pronađu ono najljepše u sebi i svima. Tijardović je bio intelektualac europskog, salonskog i građanskog habitusa, ali i veliki prijatelj i poštovatelj južnoslavenskih naroda, meštar mentaliteta, pokretač epoha, orkestar, narodnih kazališta, produkcija, predstava i raznih razgaljenih publika koje već desetljećima obožavaju njegovu pjesmu, njegov stih i njegov duh.

Godinu dana prije smrti, na proslavi svog osamdesetog rođendana u koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskog, na kraju prigodnog programa sačinjenog od njegovih poznatih skladbi, Ivo Tijardović osobno je na pozornici najavio ariju iz „Dioklecijana“ u izvedbi Vladimira Ruždjaka. Odjavio se tada, maestro, riječima da je dobio obećanje o insceniранju te opere na pozornici zagrebačkog HNK-a. Bilo je to čak jedanaest godina nakon što je 1964. skladao tu grandioznu operu, velebnu i veličanstvenu poput palače koju je naslovni lik u svom stvarnom životu sagradio (oko 300. godine) i tako započeo priču o nastanku našeg grada Splita.

Stoljeća su prošla od te urbanističke i identitetske geneze Splita i Splitskane, a desetljeća su prošla u kojima opera „Dioklecijan“ nije inscenirana u punom sjaju sa svim produkcijskim zahtjevima. Maestro Tijardović smatrao je „Dioklecijana“ svojim kapitalnim djelom. Kada je i bilo govora o njezinom uprizorenju, govorilo se da je treba kratiti i učiniti praktičnijom za izvedbe. Naime, opera je to u četiri čina s devet slika. Pisana je za veliki sastav koji uključuje, što glavnih što sporednih uloga, ukupno dvadeset i pet solista, četiri soprana, četiri mezzosoprana, devet tenora, sedam baritona i jednog basa.

Prva slika odvija se u Leodiumu (270. god.); druga slika u morskoj uvali blizu Salone (282. god.); treća slika u logoru u Kalcedoniji (17. IX. 284. god.); četvrta slika u imperatorskoj palači u Nikomediji, na Bosforu (290. god.); peta slika u istoj palači (296. god.); šesta slika u vestibulu te palače, neposredno za petom slikom; sedma slika na peristilu palače u Nikomediji (303. god.); osma slika na brežuljku kod Nikomedije (1. V. 305. god.), a deveta slika, koja je i jedina zaseban, četvrti čin, u Dioklecijanovoj palači, u blizini Salone 313. godine.

Postavljanjem tog četvrtog čina opere na današnjem/ ondašnjem peristilu Dioklecijanove palače, naša predstava postaje „site-specific“ događaj u kojem Peristil više nije samo pokrivena kulisa, kao što je često bio u brojnim opernim inscenacijama koje je kroz povijest Splitskog ljeta ugošćavao, već napokon „igra samog sebe“ u povijesnim i privatnim okolnostima, fabularno i glazbeno predstavljanim ovom operom.

Sâm Ivo Tijardović govorio je o „Dioklecijanu“: „Želio bih da „Dioklecijan“ bude izveden iz više razloga. Prije svega zato što je libreto napisao dr. Branko Radica, vrstan dioklecijanist, koji se time bavio, zatim Dioklecijan je naša figura, rodio se u Kučinama, ali je bio veliki državnik, veliki vojskovođa, veliki organizator, i u svakom pogledu velika ličnost. Ja sam želio prikazati, ne samo Dioklecijana, nego i cijelo njegovo doba, koje je po previranjima u cijelom svijetu bilo vrlo slično današnjem vremenu.“

Nemamo, i nikada nismo imali, pravo ne postaviti Dioklecijana u punom sjaju inscenacije, s odgovornošću i nadom da ćemo biti dostojni Maestrovog „masterpiecea“.

I konačno se Dioklecijan vratio u svoju palaču!

Tom je Tijardovićevom operom 14. srpnja 2025. otvoreno 71. *Splitsko ljeto!* Kako je za *Slobodnu Dalmaciju* napisala Marina Knežević Petković:

Čarobna večer u Splitu: grad je konačno vratio dug svom najvećem glazbenom kroničaru. Bila je to katarza kroz vrijeme, gdje su se kroz glazbu, pokret i riječ ukrstili duh starog

Rima i srž dalmatinske duše. Bio je to povijesni trenutak za Grad Split – ne samo kazališni događaj, već kulturni zavjet koji se ostvario. Tijardovićev „Dioklecijan“ više nije samo partitura u arhivu, već živi čin kazališta koje vraća dug, i to ne samo autoru, nego i samome sebi. Glazba koju je oblikovao maestro Hari Zlodre odjekuje kao simfonija epoha: u njoj se čuju odjeci Wagnera, Brucknera, Bartóka i Debussyja, ali i duboko osobna ekspresija jednog Tijardovića koji je ovom operom – kako je sam rekao – želio ostaviti svoj kapitalni glazbeni pečat. Zlodre je uspio uravnotežiti taj zahtjevan materijal, vodeći soliste, orkestar i zbor kroz glazbeno zahtjevne recitative, dramske crescende i emocionalne prijelome.

„Nemojte očekivati Tijardovića kakvog poznajete,“ upozorio je Zlodre uoči izvedbe. I bio je u pravu. Ovo nije „Mala Floramye“ – ovo je Tijardović koji kroči s carskim korakom u duboke glazbene vode, kroz poliritmiju, atonalnosti i bogatu orkestraciju.

Bariton Jurica Jurasić Kapun u naslovnoj je ulozi donio Dioklecijana kao čovjeka razapetog između božanskog autoriteta i unutarnje sumnje. Njegov glas nosio je teret carskih dekretâ, ali i osobne tragedije. U finalu na Peristilu, u kojem se cara prikazuje u izolaciji i pred slomom, Kapunova izvedba bila je gotovo bolno ljudska – vladar bez nasljednika, progonitelj okružen kršćanima, čovjek koji vlastitim rukama zatvara poglavlje politeizma. Posebno je snažna bila mezzosopranistica Terezija Kusanović u ulozi Diruste, carice i majke koja Dioklecijanu neprestano ukazuje na pogrešne izbore. Njezin tihi čin – znak križa pred sinom – režijski je i emocionalni vrhunac predstave.

Redatelj Ivan Leo Lemo izgradio je postavu s trostrukom energijom – povijesnom, intimnom i ambijentalnom. Koristeći znanje koje je, kako sam kaže, primio kao „Harijev učenik“, vješto je pretočio glazbene impulse u scensku dinamiku: „Tijardović ovdje ulazi u genezu našeg identiteta, rekao je Lemo – i to se osjetilo svakim pokretom ansambla, svakim progonstvom kršćana, svakim raspuklim kamenim pragom careve palače.“

Nakon prvih osam moćnih povijesnih slika u zgradi HNK-a svi su gledatelji izišli na Trg Gaje Bulata, odakle su u procesiji koju su predvodili uniformirani rimski legionari režiranom šetnjom stigli do posljednje impresivne slike na Peristilu, u čijem se centru uzdigla pozornica u obliku križa. Crvenog križa. „Veliki crveni križ u operi 'Dioklecijan' na 'Crvenom Peristilu', počast je mučenicima svih revolucija“, zapisao je Branimir Pofuk u osvrtu za *Večernji list*. Vrijedno je stoga donijeti Pofukov doživljaj završne slike Tijardovićeve *Dioklecijana* u Leminoj režiji:

U tom posljednjem prizoru opere jedno je od glazbeno najljepših i najsnažnijih njezinih mjesta: to je trenutak kada iz pozadine, baš tamo iz podnožja kršćanskog trijumfalnog zvonika, do bivšeg cara u depresiji, dok zdvaja nad svojim životom i njegovim smislom, dopire himnički pjev kršćana kojima će pripasti budućnost.

Kada bismo operu gledali u ključu katoličkog fundamentalizma, onda bi se taj crveni križ na nekada Crvenom Peristilu mogao razumjeti kao egzorcizam, trijumf onih koji su bili progonjeni kao pogani ili reaktionari, a onda su postali državna i režimska religija i sama vrlo sklona proganjanju drukčijih. Ja sam, pak, vidio crveni križ kao simbol otet u prave ruke od režimske crkve koja ga je monopolizirala, kao počast svim ranim mučenicima, istinskim vjernicima u revoluciju, kako kršćansku tako komunističku. Vrlo slični ideali i jednih i drugih ostali su neostvareni, izobličeni, zloupotrebjeni za nečiju moć.

U tom posljednjem prizoru, dakle, već sam bio potpuno uvjeren u tu misao o pravom razlogu zašto je „Dioklecijan“ ostao sve te godine neizveden. U onoj državi, ako je i od zaslužnog umjetnika, kulturnog radnika, antifašista i partizana Tijardovića, previše je tu bilo tog kršćanstva i kršćana. A taj vizionar, veliki gospodin, intelektualac i Splitsanin Tijardović, upravo je kao antifašist i partizan mogao dobro razumjeti i uglazbivši ga odati počast tom revolucionarnom zanosu ranih kršćana. U ovoj pak državi, zavladao je režim stada, tuposti i lijenosti. Utoliko veća hvala onima koji su smogli snage, pameti i hrabrosti za ovu produkciju. Taj peristilski crveni križ može nam biti poruka koja na sofisticiran način kaže isto ono što grublje, pravo u čelo, poručuje i Toma Bebić naslovom albuma na kojem je i njegov „Dioklecijan“. Svaki na svoj način, dva meštra nam poručuju: „Volite se, ljudožderi“.

Osim dirigenta Zlodre i redatelja Leme, u toj su bogatoj, impresivnoj produkciji fantastičan posao napravili: scenografkinja Vesna Režić, kostimografkinja Amna Kunovac Zekić, koreografkinja Belma Čečo Bakrač, videodizajneri Willem Miličević i Slaven Krejačić, dizajner svjetla Elvis Butković, šminkerica Anita Tafra, baš kao i zborovođa Maro Rica, asistent režije Mihael Elijaš, asistentica scenografije Nikolina Kuzmić, asistenti kostimografije Smilja Penić, Maja Peruzović, Marija Žižić-Gušo i Dora Miljak, izrada oglavlja Ankica Matijaš, kipar Teo Baučić, koncertni majstor Valter Lovrinčević, korepetitori Stipe Iličić i Tomislav Šošić, inspicijenti Ana Šabašov i Toma Bedalov te šaptačica Irina Padovan.

Uz izvrstan Zbor, Orkestar i Balet HNK-a Split, već spomenutu izrazito zahtjevnu i slojevitou naslovnu ulogu

Dioklecijana koju je vrhunski donio Jurica Jursić Kapun te maestralnu Tereziju Kusanović u ulozi Dioklecijanove majke Diruste, ostale su uloge iznijeli: Antonija Teskera (supruga Priska), Aida Čorbadžić / Nela Šarić (kći Valerija), Roko Radovan (Antonij), Amir Saračević (Maksimijan), Ileš Bečei (Galerij), Erol Ramadanović (Tibul), Bože Jurić-Pešić (Dion), Ermin Aščerić (Kajo, Aper i ribar), Marko Lasić (Lucij Vero i rob), Neda Pejković (glavna druidska svećenica), Žana Marendić (Flavija Galla), Snježana Katić (pomoćnica svećenice), Matija Škiljo (zapovjednik garde), te glumci Mihael Elijaš (glasnik) i Siniša Popović (vrač).

Zaključimo izvatkom iz recenzije Magdalene Mrčele:

Nije ni čudno što je „Dioklecijan“ desetljećima bio neizveden: sad je vidljivo koliko je ta opera tehnički i umjetnički zahtjevna, za nju je trebalo mnogo hrabrosti, srčanosti i takta.

(...) Njegova je priča utjelovljenje propadanja sina, supruga, oca i imperatora, ona je svjedok vremena, lakmus papir potrage za smislom ondje gdje tijelo shvaća prolaznost, a duh traži besmrtnost. U Leminoj se viziji Dioklecijan, kao siroti Sigismund u drami Calderona de la Barce, zapitao je li njegov život bio san. Danas bi se, kad se nalazi na magnetima i razglednicama gdje se iz njegove palače uzvišuje kršćanska katedrala, možda zapitao je li sanjao takvu paradoksalnu budućnost. Ta je povijesna priča uspona i pada čovjeka koji nikad neće biti bog/Bog, uz sve goleme zahtjeve Tijardovićeve umjetničkog uma, zaslužila biti ispričana u svom gradu. Sa sviješću da ju je bolje ne uspoređivati s Verdijem i Puccinijem, da nije blasfemija ako ona u tom miksu čudnih okusa nije „svačija šalica čaja“, s priznanjem da je drugačija i da se na nju treba naviknuti i posvetiti vrijeme otkrivanju njezinih slojeva, s razumijevanjem da je umjetnicima koji su je srčano i hrabro iznijeli ovo izlet u manje poznato. Na posvećenosti projektu koji vraća dug i ispunjava Tijardovićevu životnu želju od srca im čestitamo.

U istom festivalskom tjednu održane su 16. i 18. srpnja još dvije izvedbe ove opere.



Slika 15. 71. Splitsko ljeto: Premijera Tijardovićeve opere *Dioklecijan*

Turistička zajednica Splita / Grad Split / Organizacijski odbor Godine: POSJET TIJARDOVIĆEVE UNUKE PETRONILLE TIJARDOVIĆ

Nasljednici Ive Tijardovića raštrkani su po Europi – jedan živi u Njemačkoj, jedan u Zadru, a supruga pokojnog maestra sina Ivica, devedesetogodišnja Martine Rauzy Tijardović živi u Parizu. Osim Perice Kragića u Zadru, ostali ne vladaju ni hrvatskim jezikom, pa je s te strane komunikacija u svezi svih događanja i nasljednih prava vrlo otežana. Glasnogovornica obitelji, osoba koja ih umrežuje i iznosi zajedničke odluke, pariška je arhitektica, maestra unuka Pétronille Tijardović, od milja u obitelji zvana Nila. Nila je djetinjstvo provela u djedovu stanu u Zagrebu te smo, uz njezin velik trud, ipak uspijevale mjesecima komunicirati. U jeku priprema za premijeru opere *Dioklecijan*, za koncert Tijardovićeve filmske glazbe Simfonijskog orkestra HRT-a *Pjesma Jadrana* i promociju Tijardovićevih *Libreta splitskih opereta*, pozvala sam je da bude gošća Grada Splita. Sponzor njezina dolaska i smještaja te turističkog razgledanja grada bila je Turistička zajednica Grada Splita, čija se direktorica Alijana Vukšić osobno pobrinula da se pokažemo kao najbolji domaćini.

Važnost posjeta iskazana je svečano-radnim prijemom Pétronille Tijardović kod zamjenice gradonačelnika

Splita Matee Dorčić kojem su prisustvovala i članice Organizacijskog odbora Marina Kuzmanić Petreš, Sanja Bakašun, Herci Ganza te prevoditeljica Kristina Nuić Prka. Pétronille je izrazila oduševljenje bogatim i raznolikim programom koji se održava u čast njezina djeda – četrdesetak projekata za sve uzraste, od programa namijenjenih djeci i mladima do glazbeno-scenskih spektakala. Osobno je bila uzbuđena što će te večeri prisustvovati izvedbi *Dioklecijana*, a sutradan koncertu filmske glazbe u Ljetnom kinu *Bačvice*.

Nakon službenog prijama u zgradi Banovine organizirano je u dvorani Ive Tijardovića u Hrvatskom domu i druženje s umjetnicima koji su radili na uprizorenju *Avanture u Šangaju* i *Dioklecijana*, od dirigenta Harija Zlodre, redateljica Ivana Lea Leme do brojnih pjevača i glumaca, ali i članice Organizacijskog odbora Ivane Tomić Ferić i intendanta HNK-a Vicka Bilandžića. U čast gošći izvedeni su dijelovi operete *Avantura u Šangaju*. Spontano druženje ispunjeno emocijama Pétronille je zaključila riječima: *Nisam znala da će proslava biti ovako veličanstvena. Ponosna sam i ganuta!*

Bila je to prigoda i da razgovara s dvjema novinarkama Magdalenom Mrčelom i Marinom Knežević Petković, koje su na portalu *Dalmacija Danas* te u *Slobodnoj Dalmaciji*, svaka na svoj način prenijele njezina zanimljiva sjećanja na djeda, na njihov zagrebački dom, ali i njegovu strastvenu ljubav i cjeloživotnu privrženost Splitu.

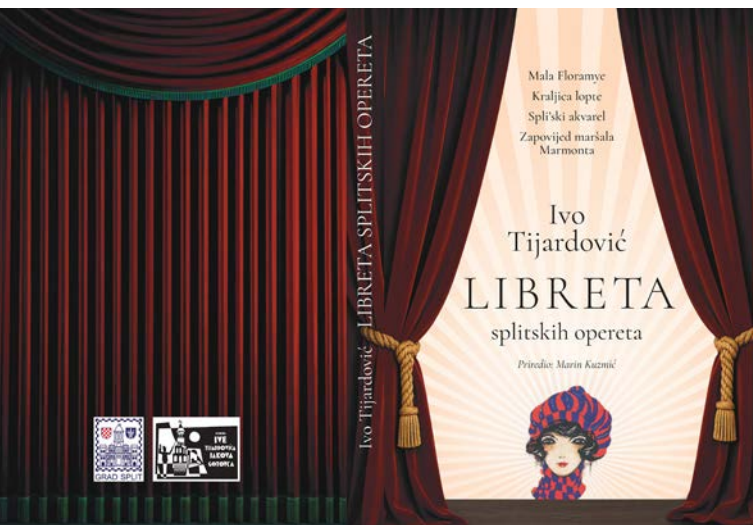
Nakon izvedbe *Dioklecijana* i koncerta filmske glazbe te ispunjena četiri dana susretima s dragim joj i bliskim ljudima, puna dojmova i emocija Pétronille je otputovala u Pariz s obećanjem da će nas sigurno posjetiti kako bi uživo vidjela *Avanturu u Šangaju*, ali i *Kraljicu lopte*.



Slika 16. Pétronille Tijardović, maestra unuka

71. Splitsko ljeto: Gradska knjižnica Marka Marulića: PREDSTAVLJANJE KNJIGE IVO TIJARDOVIĆ: LIBRETA SPLITSKIH OPERETA

Pod okriljem Splitskog ljeta, a u organizaciji Gradske knjižnice Marka Marulića, u dvorištu njihove Zavičajne poetsko-glazbene knjižnice *Dalmatina* u večernjim urama 29. srpnja 2025., predstavljena je knjiga *Ivo Tijardović: Libreta splitskih opereta*, urednika Marina Kuzmića. Izdavač je Grad Split, Organizacijski odbor Godine Ive Tijardovića i Jakova Gotovca, za izdavača Herci Ganza, lektor Marko Silov, dizajn i grafička obrada Igor Drača. Knjiga je tiskana u tristo primjeraka u splitskoj tiskari Dalmacijapapir.



Slika 17. Naslovnica knjige *Ivo Tijardović: Libreta splitskih opereta*, urednika Marina Kuzmića

O Tijardovićevim libretima uvrštenima u ovu knjigu, *Mala Floramye*, *Kraljica lopte*, *Splitski akvarel* i *Zapovijed maršala Marmonta*, u programu koji je moderirao Željko Rogošić, govorili su priređivač knjige Marin Kuzmić, književnik i književni kritičar Siniša Vuković, kazališni redatelj Ivan Leo Lemo te koordinatorica Godine Ive Tijardovića i Jakova Gotovca Herci Ganza.

Zanimljiv izvadak iz predgovora knjizi autora Ivana Lea Leme pročitao je glumac Mate Tavrić. U glazbenom dijelu programa, uz klavirsku pratnju doc. art. Zorana Velića i mentorstvo izv. prof. art. Žane Marendić, s arijama iz *Mala Floramye* prisutne su oduševile sopranistica Tina Matković, studentica četvrte godine pjevanja na Umjetničkoj akademiji u Splitu, s arijom *Pusti me mamice, danas je krasno* i sopranistica Neda Pejković, alumna Umjetničke akademije u Splitu, s arijom *Daleko me biser mora*. Potom su otpjevale duet *To njeni knedla* iz opere *Kraljica lopte*.

Prisjećajući se komentara jednog recenzenta na predstavljanju Tijardovićevih memoara koji se zapitao koliko je prijev „splitski“ adekvatan jer je maestro možda ipak više bio Zagrepčanin nego Splitsčanin, Kuzmić tvrdi: „ (...) Mi sami smo se, u jednom trenutku, gotovo odrekli autora koji je duboko ukorijenjen u identiteski imaginarij ovoga grada“ te s radošću i nadom zaključuje: „Izgleda da smo našeg velikog sugrađanina počeli vraćati kući.“ Priređivač Marin Kuzmić publiku je uveo u priču o nastanku ovoga *libra*:

Ova zbirka okuplja libreta koja je Tijardović svojedobno objavljivao pojedinačno, uglavnom uoči ili neposredno nakon praizvedbi. Riječ je o izdanjima starim gotovo sto godina: „Mala Floramye“ tiskana je jedini put prije ravno 99 godina. Tijekom desetljeća pojavilo se tek nekoliko reizdanja; najprije su u ediciji „Ex Libris“ urednice Jelena Hekman objedinjeni „Akvarel“ i „Zapovijed maršala Marmonta“, a potom je „Hajduk“ izdao lijepo uređenu „Kraljicu lopte“ zahvaljujući Jurici Gizdiću. Danas tih izdanja više nema – ni u knjižarama ni u antikvarijatima, a nema više ni antikvarijata.

Tijardovićevi tekstovi obnavljaju duh starog Splita, ali i nekadašnji lokalni govor, uvelike izgubljen, zbog čega je na kraju knjige dodan i mali rječnik splitskih arhaizama. Tko danas zna što znači *spoverižat*, *zaplancať*, *zvaližat* ili *kortedaťav*? Upravo tim jezikom Tijardović je stvarao književno djelo koje su pažljivo proučavale i istaknute splitske romanistice Jerka Šimunković i Marijana Alujević Jukić. One su uočile iznimne književne vrijednosti tih tekstova: melodioznost, sklad, oštroumlje i pučku mudrost. Potvrđuje to i Slobodan Prosperov Novak, koji u svojim ogleđima tvrdi kako su Tijardovićeva libreta daleko od banalnosti, navodeći „Malu Floramye“ kao jednu od najuspjelijih pisanih glazbeno-scenskih forma tog vremena. Maestro Silvije Bombardelli pak drži „Akvarel“ najšarmantnijom i najveselijom splitskom inspiracijom Ive Tijardovića, a „O, kućo mala“ i „Ča je ovo danas, ni ko se ne smije“ smatra paradigmatiskim uzorcima vrijednim istinske pažnje.

Tijardović je u prvom izdanju libreta „Splitski akvarel“ zapisao posvetu u kojoj kaže da je „mali splitski puk pravi autor ovoga djela“. Tu tvrdnju potkrepljuje i kritičar Tonči Šitin, koji u svojim ogleđima ističe Tijardovićevo stvaranje kao lokalno ukorijenjeno, s likovima iz svakodnevice i problematskim situacijama koje možda ponekad nisu najjasnije, no čitava se emocionalna istina prenosi kroz melodije, ritam i ugođaj – osjećaj radosti, mladosti i autentične nostalgije koja ni stoljeće kasnije ne gubi na snazi.

U ovoj zbirci nalazimo i „Kraljicu lopte“, jer, kad se radi

o Splitu, taj je siže vječno aktualan, te malo poznato „Zapovijed maršala Marmonta“, pisanu standardnim jezikom, bez dijalekta. Posebnu vrijednost zbirke vidim u činjenici da je Tijardović jedan od rijetkih skladatelja koji je sam pisao pjevane i govorne dijaloge, stihove, kao i detaljne scenske upute, čime je njegova autorska pozicija u kazalištu bila kompleksnija od pukog libretista.

Na kraju se Kuzmić osvrnuo i na kazališnu praksu nekih davnih vremena, kada su se libreta tiskala kao elegantne knjižice, nerijetko s luksuznim uvezom i zlatotiskom te je podsjetio kako su Tijardovićeve libreta nekoć izlazila i u dnevnim novinama u nastavcima te bila vrlo čitano štivo. „Zbirka koju predstavljamo“, prema riječima priređivača, „dio je promišljenog, sistematskog nastojanja da se Tijardovićevo djelo predstavi javnosti u punom sjaju i kontekstu.“



Slika 18. Predstavljanje knjige Ivo Tijardović: *Libreta splitskih opereta*

71. Splitsko ljeto: Gradska knjižnica Marka Marulića: ČAKULA S HELENOM PAPIĆ

Nakon gostovanja Helene Papić na završnoj svečanosti 18. *Pričigina* posvećenog Tijardoviću i Gotovcu (u ožujku), na kojem je svojim sjećanjima na ulogu Perine, ljubav prema teatru od malih nogu, svojega *papu* Tonča, kojeg se stariji Splićani sjećaju kao maestralnog glazbenika i zabavljača, Tijardovića, koji ju je nazvao utjelovljenjem lika kakvog je zamislio pišući *Spli'ski akvarel*, reakcije publike pokazale su kako Helena *mirita* zasebnu večer, događaj u kojem će nas povesti u dir kroz vlastiti život.

I dogovorile smo se da u okrilju *Splitskog ljeta*, a u organizaciji Gradske knjižnice Marka Marulića, upriličimo umjetničku večer *U čakuli s Helenom Papić* u večernjim satima 23. srpnja u dvorištu Knjižnice Žrnovnica.

Pokušala sam je opisati u najavi: „Da van neko da za školsku zadaću da opišete pravu, fetivu Splićanku koja će u sebi nositi svu strast Mediterana, čovjekoljublje nastalo iz morske pjene i stihove nastalih iz vječne zaljubljenosti u ljubav; koja će biti i koketna i dišpetožasta; šesna i lipa i prpošna, ma pametna i talentirana, virujen da biste svi napisali zadaćnicu u kojoj biste zapravo opisali - Helenu Papić.“

Skoro smo dva sata čakulale pod zvijezdama u prepunom dvoru uz brojne anegdote ispričane *najlipšim* splitskim dijalektom, ali i uz puno pjesme, pa čak i plesa. Ova Perina stoljeća *oliti Perina za sva vremena*, ujedno je *profesurica* glazbe, pjesnikinja i skladateljica. Napisala je više od 250 evidentiranih pjesama, ali ih je prema svojoj procjeni stvorila ukupno oko šesto, no nije ih prijavljivala. Njezine su pjesme pjevale ikone estrade: Tereza Kesovija, Meri Cetinić, Zorica Kondža, Ivo Pattiera, Alen Vitasović, Ljiljana Nikolovska, Radojka Šverko, Boris Novković, Kemal Monteno, Vinko Coce i mnogi drugi, ali su možda najpoznatije *oliti* one koje su se najbolje primile kod slušateljstva pjesme koje je napisala za Marjana Bana: *Oči zaljubljene*, *Dok galebovi vrebaju* i *Škatula za sne*.

Igrala je u filmovima: *Čovik i arhitektura* (1977.) redatelja Vladimira Fulgosija i scenariste Miljenka Smoje te *Marjuča ili smrt* (1987.) redatelja i scenariste Vanče Kljakovića.

Posebno je zanimljivo da je Smoje baš za nju napisao ulogu Kate iz *Velog mista*, koju je odbila jer nije bila spremna izbiti od obitelji te ju je utjelovila Mira Furlan.

Oduševljenje publike, suze u bojama nostalgije, ali i iskreni smijeh i aplauzi, potvrdili su kako je ova *Čakula s Helenom* bila odlična odluka.



Slika 19. 71. Splitsko ljeto: Gradska knjižnica Marka Marulića: Čakula s Helenom Papić

Glazbena mladež Split: PROGRAMI ZA DJECU I MLADE U GODINI IVE TIJARDOVIĆA I JAKOVA GOTOVCA

Jedan od najvažnijih ciljeva ovakve cjelogodišnje gradske manifestacije jest educirati građanstvo, približiti našu baštinu svim generacijama, a posebno djeci. Ako ne dosegnemo taj cilj, sav je trud uzaludan. Godina Tijardovića i Gotovca nije elitistički projekt u kojem će se na svakom kulturnom događanju okupiti sto ili dvjesto sugrađana koji i inače redovito prate takve programe. Dapače, želja je raznovrsnošću sadržaja uključiti sve profile i dobne skupine te ih senzibilizirati za skladatelje koji su svojim djelima dali poseban i vječan timbar našem podneblju. Kompleksne zadaće poduke svih dobnih skupina djece i mladih od vrtičke dobi do fakulteta prihvatila se Glazbena mladež Split pod ravnateljstvom Pere Prosenice. Autorica programa i koncepta Karmen Širović osmislila je pet interaktivnih glazbenih i plesnih radionica koje se odvijaju u vrtićima, školama i fakultetima tijekom školske godine 2025./2026.

U zainteresiranim splitskim vrtićima pod vodstvom plesne pedagoginje Sunčice Bandić održavaju se plesne radionice uz vokalno-instrumentalnu i instrumentalnu glazbu Gotovca i Tijardovića.

U programu nazvanim *Tijardović KOM* cilj je, uz komorna djela Ive Tijardovića (*Varijacije na istarsko kolo za violinu i klavir* (1954.) i *Elegiju za violončelo i klavir* (1956.)), u izvedbi uživo violinistice Tanje Čudine Bratković, violončeliste Hillary Karuza i pijanista Tonča Tranfića u dvorani Glazbenoj školi *Josipa Hatzea* učenike nižih razreda osnovnih škola upućuje se na karakteristike violine, violončela i klavira kao instrumenata te ih se upoznaje s pojmom elegije i varijacije kao glazbenog oblika teme s varijacijom.

Za učenike viših razreda osnovnih škola osmišljena je glazbeno-plesna radionica *Svi u kolo!*, u kojoj se u prostorima Etnografskog muzeja u Splitu polaznici upoznaju s tradicijskim utjecajem na glazbu Jakova Gotovca i, uz mentorstvo plesnog pedagoga iz KUD-a *Jedinstvo*, usvajaju plesne korake i koreografiju *Završnog kola* iz opere *Ero s onoga svijeta*.

Vrhunac događanja bit će koncert djece za djecu u kojem će instrumentalna, vokalna i vokalno-instrumentalna djela Jakova Gotovca *Iz čitanke kćeri Ranke* za dječje zborove i Tijardovićeve *Izvor vode uz igalo* za klavir izvoditi zborovi OŠ *Mejaši*, OŠ *Mertojak*, zbor *DO RE MI Josipa Hatzea*, solo-pjevači te učenici glazbenih škola *Josipa Hatzea* iz Splita i *Jakova Gotovca* iz Sinja.

Interaktivni i edukativni glazbeno-glumački performans naslovljen *Na kavi s Gotovcem i Tijardovićem*, namijenjen

učenicima osmih razreda osnovnih škola te srednjoškolcima, u suradnji s mladim glumcima s Umjetničke akademije u Splitu solo-pjevača i korepetitora iz GŠ-a *Josipa Hatzea*, u obliku intervjua nadahnutim *artist talkom* moderira Karmen Širović. U opuštenu atmosferu, nalik ugodnom razgovoru u kafiću ispijajući kavu ili sok, učenici i srednjoškolci se upoznaju s likom i djelom dvaju skladatelja koji su zadužili kulturnu i glazbenu baštinu Hrvatske i svijeta, kako skladateljskim radom, tako i rukovodećim pozicijama kulturnih institucija. Sudionici imaju priliku aktivno sudjelovati u razgovoru, postavljati pitanja, komentirati i upravljati tijekom performansa.

Gradska knjižnica Marka Marulića: SLIKOVNICA ERO S ONLINE SVIJETA

Gradska knjižnica *Marka Marulića* početkom ožujka 2025. raspisala je, u povodu 130. obljetnice rođenja skladatelja i dirigenta Jakova Gotovca, književni natječaj za dječju pjesmu ili priču. Na natječaj je do kraja travnja prispjelo četrdeset literarnih radova, među kojima je prosudbeno povjerenstvo u sastavu: prof. komparativne književnosti i filozofije, dipl. knjižničar Vesna Jukić-Oštrek, književnica Nada Topić i mag. hrvatskog jezika i književnosti, mag. informacijskih znanosti Antonija Anđelić, proglasilo najbolji rad te izabralo još dva rada, koja su, s prvonagrađenim, osim novčanih nagrada, objavljeni u slikovnici, jedanaestoj knjizi za djecu Biblioteke *Marulica* GKMM.



Slika 20. Iz slikovnice *Ero s online svijeta* Edija Matića, ilustrator Martin Zalar

Prvonagrađeni je dramski tekst *Ero s Online Svijeta* Edija Matića, a u izvanredno oslikanoj slikovnici koju je ilustrirao Martin Zalar, objavljeni su i priča *Maestro šapće zvijezdama* Martine Vlahov te pjesma na čakavici *Gotovčeva harmonija* Branke Mlinar.

Slikovnica je promovirana 25. rujna 2025. na središnjoj pozornici *Mediteranskog festivala knjige* pod sloganom *Libar plete mrižu svoju*, u velikoj dvorani Sportskog centra *Gripe*. Promociju je otvorio zbor OŠ *Split 3* uz voditeljicu Karmen Širović izvedbom svima nam poznate skladbe *Dom* iz Gotovčeve *Čitanke kćeri Ranke*. U programu koji je moderirala Petra Skelin Giljanović, o nastanku slikovnice, njezinoj ulozi da djecu i odrasle upozna s vrijednim glazbenim opusom maestra Gotovca, govorili su: ravnateljica GKMM-a Grozdana Ribičić, urednica Biblioteke *Marulica* Vesna Jukić-Oštrek te nagrađeni autori Edi Matić i Branka Mlinar, a putem videozapisa publici se obratio i ilustrator Martin Zalar rekavši: *Zavolio sam Jakova Gotovca dok sam proučavao njegov život i djelo*.

Nazočni su imali prigodu čuti nagrađene radove koje su čitali desetogodišnji Karlo Brešković te učenici 6. razreda OŠ *Josip Pupačić* iz Omiša, ali i nagradna pitanja za djecu u kojoj su im točni odgovori donijeli slikovnice na dar. Promocija je završila riječima urednice Jukić-Oštrek: „Kada otvorimo ovu slikovnicu, ona ima oblik zagrljaja. Čini se kao da nas dječak Jakov svojim dirigentskim štapićem poziva da uđemo u veličanstveni svijet priče i glazbe.“

Prema riječima ravnateljice GKMM-a Grozdane Ribičić, u rezimeu ostvarenih programa u 2025., ističemo sljedeće:

Sretni smo što je slikovnica od objavljivanja do kraja 2025. putovala Hrvatskom – od Splita preko Zagreba do Pule, a ušla je i na B listu Ministarstva kulture i medija pa će je mnoge hrvatske knjižnice imati u svom fondu. Sretni smo što nas je Jakov Gotovac još jednom spojio moćnom ljepotom svoje glazbe.



Slika 21. Promocija slikovnice *Ero s online svijeta*

Muzej grada Splita: IZLOŽBA

DIOKLECijan – TIJARDOVIĆ – GRIMANI

Nadahnut nastankom praižvedbe cjelovite Tijardovićeve opere *Dioklecijan* u srpnju 2025., splitski nagrađivani i sveprisutni interdisciplinarni multimedijски umjetnik i performer Petar Grimani, crtežima i bojama bilježi atmosferu ne dokumentirajući je doslovno, već interpretirajući dojmove kroz vlastitu umjetničku prizmu. Proces rada opisao je sam autor:

Izuzetna je privilegija svjedočiti nastanku praižvedbe. Praižvedbe na koju se čekalo dulje od šest desetljeća. U rodnom mjestu autora opere koji je, osim skladanja i vođenja orkestra, bio vrstan crtač, scenograf i kostimograf. Njegovim likovnim talentima htio sam začiniti atmosferu u „kužini“ nastajanja opere, što su prepoznali i dozvolili intendant Vicko Bilandžić te redatelj Ivan Leo Lemo.

Ivo Tijardović je za mene član familije od ranog djetinstva do danas. „Uvik“ je tu. „Ka“ barba i krizmani kum koji „uvik sidi“ u svom „kantunu“ i svojim basom iz temelja unosi veselje u dionice raspjevanih tetki, zetova, rodica i rođaka okupljenih na fešti kod babe i dide, none i nona.

Kad sam vidio da se priprema praižvedba „Dioklecijana“ jednostavno me povuklo, trebao sam biti tu kao svjedok, nasloniti se na likovnost Ive Tijardovića, stvarati uz komunikaciju s rađanjem opere. Biti dio atmosfere. Ulazak u taj posvećeni prostor mogu zahvaliti upravo „Dioklecijanu“, odnosno čitavom ansamblu splitskog Teatra. Zbilja se na ovom spektaklu radilo s puno elana i ljubavi te je bila divota to gledati i slušati.

Krenuo sam s krokijima dok još nije bilo scenografije, kompletnog orkestra i svih kostima. Uživao sam u radu dok je bujalo i raslo ovo kolosalno djelo. Cijelu atmosferu ne prenosim doslovno, već je kroz vlastiti doživljaj i impresiju interpretiram linijom i bojom, prepuštajući se njenom utjecaju. Bitno je naglasiti da se i muzika upijala postepeno u mene jer mi nije bila poznata ni stilski bliska operetnom ranom Tijardoviću. Spajala se polako u intenzivan i jak sinestezijski doživljaj. Pratio sam proces sve do premijere. Ovdje na izložbi je prikazan cijeli proces. Doslovno svi radovi od prvog zamaha pri ulasku u svijet čarolije koja nam otvara ovo djelo i brojne umjetnike koji sudjeluju u njegovom porađanju. Proces rada duboko se utisnuo u mene. Uspon pojedinca prema apsolutnoj moći unutar militantnog imperija i poraz pred ranokršćanskom solidarnošću. Pad sile u odnosu na ljubav. Nakon spektakla boja, pokreta i zvuka ostala je tišina. Meditacija o „Dioklecijanu“ nastavila se do danas.

Zahvaljujući otvorenosti Muzeja grada Splita na čelu s ravnateljicom Vesnom Bulić Baketić, tehničkoj podršci osoblja

Muzeja Pedra Saldanha de Magalhaesa, Maje Vrančić i Marije Marković, a pod patronatom Grada Splita i Godine Tijardovića i Gotovca, u organizaciji Herci Ganza, u Maloj galeriji Muzeja u Dioklecijanovoj ulici od 21. studenoga do 5. prosinca otvorena je izložba *Dioklecijan – Tijardović – Grimani*.

Svečano otvorenje pred dupkom ispunjenom galerijom započeo je arijom naslovnog junaka iz opere *Dioklecijan* sjajni Jurica Jurasić Kapun. U intimnoj atmosferi s kišnim kulisama iza velikih staklenih stijenki, na krilima zanimljivo oblikovane izložbe koju čini 71 rad nastao u trenutcima proba i premijerne izvedbe, ali i dodatne instalacije kao plod Grimanijevih vizija, govorili su: zamjenica gradonačelnika Matea Dorčić, ravnateljica Muzeja Vesna Bulić Baketić, redatelj opere Ivan Leo Lemo, a sve je moderirala Herci Ganza.



Slika 22. Izložba Petra Grimanija: *Dioklecijan – Tijardović – Grimani*

Izložbu je popratio i bogat katalog sa svim izloženim radovima naslovljenim stihovima iz Radičina libreta. Povjesničar umjetnosti Branko Franceschi u recenziji naslovljenoj *Bujica likovnih bilješki* zapisao je:

Prerijetko imamo prilike vidjeti likovne radove Petra Grimanija. Ciklus, ispravnije bi bilo nazvati ga bujicom,

likovnih bilješki izvedenih u sedam dana pripreme i prazvedbe Tijardovićeve opere „Dioklecijan“ u splitskom HNK, predstavlja ga kao slikara vičnog brzog izvedbi kistom. Široki raspon ciklusa kojim prati genezu uprizorenja opere u rasponu od akromatskih reduciranih krokija pojedinačnih aktera do koloristički bogatih kompozicija koje opisuju njene pojedine dionice, predstavlja fluidnost Grimanijeve geste, dobru kontrolu izabrane game boja, sposobnost uživljavanja u ekspresiju pojedinih izvođača i obuhvata složenosti scenske izvedbe. No, Grimanijeva ambicija nadilazi dokumentarne aspekte u uspješnoj refleksiji jezika međuratne splitske likovne scene i pokušaju apsorpcije Tijardovićeve varijacije Art déco stilizacije, sve u njegovoj hvalevrijednoj intenciji povezivanja svih dionica splitskog moderniteta.

Gradski zbor *Brodosplit*: KONCERT HOMMAGE JAKOVU GOTOVCU

Gradski zbor *Brodosplit* i Hrvatski dom u vrijeme došašća Godine Jakova Gotovca i Ive Tijardovića poklonili su pod pokroviteljstvom Grada Splita svojim sugrađanima glazbeni specijalitet – koncert-hommage Jakovu Gotovcu, jednom od najvećih hrvatskih skladatelja 20. stoljeća čija glazba nosi moćna obilježja ovdašnjeg dinarskog folklor, baš kao i mediteransku raspjevanost prožetu senzibilnošću. Maestro Vlado Sunko, koji već 37 godina predvodi najtrofejnjiji hrvatski amaterski muški zbor *Brodosplit*, pomno je odabrao repertoar koji je prepunoj dvorani, rasprodanoj dva tjedna prije koncerta, dočarao autentičnost i raznovrsnost bogata Gotovčeva opusa. Uz svima prepoznatljive *Narodne pjesme iz Dalmacije*, koje je prikupljao, harmonizirao i obradio za muški zbor dulje od desetljeća i objavio 1930. poput *Oj, Marjane, Omili mi u selu divojka* i *Dobra večer, uzorita*, oživjeli su *brodosplitovci* neka efektivna i rijetko izvođena antologijska djela hrvatske glazbe *Jadovanku za teletom* (1924.), *Jadranu* (1929.), skladanu na tekst hrvatskog pjesnika i prozaista Rikarda Katalinića Jeretova, jedan od *Tri ofertorija – Terra tremuit*, objavljenih u izdanju Sv. Cecilije (1957.) te narodni obred u pet dijelova za muški zbor i mali instrumentalni sastav *Koleda* koji je Pjevačko društvo *Guslar* u Splitu pod ravnanjem maestra Josipa Hatzea prouzvelo prije točno sto godina, 1925. Bogato harmonizirani glasovi i vrlo apartan izbor instrumenata čine *Koledu* biserom hrvatske glazbe. Uz Gradski zbor *Brodosplit* i soliste Ivana Žitka (tenora) i Ivana Bošnjaka (baritona) *Koledu* je izveo instrumentalni ansambl u sastavu: klarineti: Igor Ivanović, Borna Kosec i Lorena Malovan; fagoti: Ivan Mršić i Isabella Roxas Đuka; kontrabas: Piero Malkoč; timpani, tamburino i činele: Boris Žuvela.



Slika 23. Gradski zbor *Brodosplit* pod ravnanjem maestra Vlade Sunka. Fotografija: Maja Prgomet / Hrvatski dom Split

U predahu za zbor i instrumentaliste, dvije arije iz opere *Đerdan – Pjesmu Petrice* i *Pjesmu o đerdanu* izvela je gošća koncerta, nagrađivana, mlada i perspektivna sopranistica Ana Malovan uz klavirsku pratnju Tonča Tranfića.

Večer skrojena od nota i fotografija, preplavljena emocijama i reminiscencijama, koju je moderirala Herci Ganza, veliko finale pod dirigentskom palicom maestra Vlade Sunka imala je u izvedbama Gradskog zbora *Brodosplit* i instrumentalista arije *O, zemljo naša* iz 1. čina uz sjajnog solista Ivana Žitka i *Završnim zborom* iz povijesno glazbene drame *Mila Gojsalić*, veličanstvene *Himne slobodi* iz pastoralne igre *Dubravka* te *Završnog kola* iz opere *Ero s onoga svijeta*, sve u transkripciji Vlade Sunka.

Prema recenziji Karmen Širović objavljenoj u *Vijencu*:

Brodosplit je još jednom dokazao da je amaterski zbor koji vokalnom tehnikom, skladom glasova i raznolikošću repertoara uspijeva dostići, a na trenutke može i nadići većinu profesionalnih vokalnih ansambala. Njegov „kapetan“ Vlado Sunko kao zborovođa, dirigent i aranžer, koji zadržava snagu i ljepotu Gotovčeve glazbe i u smanjenom orkestralnom sastavu, potvrdio se kao veliki poznavatelj glazbe u njezinim širokim prostranstvima te gotovo nezamjenjiv čuvar jedne od posljednjih utvrda zbornoskoga izričaja i Gotovčeva zbornoskog opusa u Splitu.

SPLIT ODZVANJA TIJARDOVIĆEVOM I GOTOVČEVOM GLAZBOM

Iz mjeseca u mjesec tijekom 2025. program Godine buja. Da, dogodila se čarolija koju su organizatori priželjkivali – svi koji na bilo koji način drže do Splita, a u prilici su kreirati neki sadržaj, poželjeli su se ukrcati na taj raspjevani brod.

Realiziraju se maštovite međuinstitucionalne suradnje, pršti sinergija kakva se ne pamti.

U različitim prigodama organizatori započinju programe poznatim Tijardovićevim i Gotovčevim arijama: primjerice svečana sjednica Gradskog vijeća grada Splita *užežin* blagdana sv. Dujma u kojoj je arijom protagonista najavljena premijera Tijardovićeve *Dioklecijana* do završnog kola *Ere s onoga svijeta* u izvedbi *Jedinstva*, s kojim se tijekom ove Godine završavala većina svečanih programa na pozornici nacionalne kuće.

Gotovac je bio zastupljen i na koncertu Zagrebačke filharmonije pod ravnanjem maestra Ivana Josipa Skendera na Peristilu, jednom od središnjih događaja obilježavanja 1100 godina krunidbe kralja Tomislava u organizaciji Hrvatskog doma Split. Izabrane su arije iz njegove rjeđe izvođene opere *Đerdan*, nastale 1955., a nadahnute novelama Dinka Šimunovića *Đerdan* i *Alkar*. Zbog sličnosti glazbenog izričaja u *Đerdanu* i *Eri*, ova se opera često naziva i *Mali Ero*. Svakako je vrijedno spomenuti koncert Muškog zbora HRT-a pod vodstvom Tomislava Fačinića, koji je u sklopu *14. Ljetnih čari klasične glazbe* u Dioklecijanovim podrumima izveo čuvenu Gotovčevu *Koledu* za muški zbor i instrumentalni sastav.

Sveučilište u Splitu i Sveučilišna galerija priredili su 24. listopada 2025. u Sveučilišnoj galeriji glazbenu večer *Autobiografski – Tijardoviću u čast*. U programu koji je predstavio izbor iz bogata Tijardovićeve opusa te donio publici glazbene slike ispunjene duhom Splita, mediteranskim humorom i vedrinom autorova umjetničkog svijeta sudjelovali su: sopranistica Maja Andrijić, bariton Vlatko Belas, te gudački kvartet Bozzotti s glazbenicima: violinstice Ana Tošić D'Ambra i Dakica Sanko, violist Damiano Cosimo D'Ambra te violončelistica Katarina Evetović.

U hotelu *President* u Solinu Gradska glazba *Zvonimir Solin* pod ravnanjem maestra Tonča Čićerića održala je 9. studenoga 2025. svečani koncert povodom 130. obljetnice rođenja Ive Tijardovića i Jakova Gotovca. Na koncertu su nastupili i solisti: sopranistica Antonija Teskera, mezzosopranistica Ivona Bosančić Lasić, tenor Bože Jurić Pešić te bariton Marko Lasić.

Svoj *Božićni koncert* u Hrvatskom domu 8. prosinca 2025. Gradska glazba *Stjepan Radić* iz Žrnovnice pod ravnanjem maestra Damjana Grubića, posvetila je 130. obljetnici rođenja Ive Tijardovića i Jakova Gotovca te su, uz božićne pjesme, upravo njihove poznate skladbe, oblikovale glavninu repertoara.

U velikoj dvorani Zavoda za znanstveni i umjetnički rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u palači Milesi svečani *Koncert za Novo Lito* 16. prosinca 2025. Gradski

mandolinski orkestar *Sanctus Dominio* pod ravnanjem maestra Vlade Lukasa započeo je uvertirom *Male Floramye*, a završio *Biserima Ive Tijardovića* Marina Katunarica.

HNK Zagreb: IZLOŽBA

GOTOVAC / TIJARDOVIĆ 130

Osobito raduje činjenica da su se ovoj velikoj obljetnici oduzvale i kulturne institucije diljem Hrvatske, među kojima posebno mjesto zauzima izložba *Gotovac / Tijardović 130* posvećena ovoj dvojici skladateljskih velikana u sklopu inovativnog Kazališnog pop-up muzeja HNK-a Zagreb. Izložba autorice Zrinke Matić otvorena je početkom listopada, a traje do 15. veljače 2026. „Priča o njima“, kako navodi autorica, „počela je dvaput: prvi put rođenjem u Splitu, a drugi put u Zagrebu, kada su im se imena zajedno našla na programu operete „Pierrot Illo“ 24. travnja 1925. u Malom kazalištu u Tuškancu. Bio je to Tijardovićeve zagrebački debi i tek druga predstava kojom je mladi Gotovac dirigirao u HNK-u. (...) To je bio temeljni koncept izložbe: prikazati njihovo djelovanje vezano uz HNK Zagreb. Pokušali smo prikazati njihove zajedničke koordinate mjesta i vremena, ali ih na izložbi ipak vodimo odvojeno, kao sasvim različite umjetničke osobnosti.“

ŠTO NAS ČEKA U 2026. GODINI?

Precijenili smo se! U jednu godinu komprimirati i producirati (pa i financirati) velebne opuse koje su nam ostavili Tijardović i Gotovac bilo je nemoguće. Postalo nam je to jasno već nakon protoka prvih nekoliko mjeseci, kad su se iskristalizirale brojne hvalevrijedne ideje koje je bilo šteta ne prigrliti u manifestaciju. A kad smo vidjeli koliko su ljudi željni ovakvih sadržaja, kako smo uspjeli zainteresirati svekoliko pučanstvo, prirodno se nametnula odluka koju smo i potvrdili na sastanku Organizacijskog odbora početkom rujna 2025. – nastavljamo s programima u 2026. sve dok ne ostvarimo sve što smo zacrtali.

Kako u 2026. godini obilježavamo stotu obljetnicu *Kraljice lopte* i *Male Floramye*, osobito se radujemo da ćemo obje vidjeti na pozornici splitskog HNK-a. Premijera *Kraljice lopte*, u režiji Kristine Grubiše, s trima izvedbama bit će upriličena uoči i na Hajdukov rođendan 11., 12. i 13. veljače. Nakon što će HNK Split 27. siječnja upriličiti u svom foyeru rođendanski koncert *Male Floramye* s izborom najljepših arije iz kultne operete, za rođendan Grada, 7. svibnja, Splitskani će dobiti najljepši dar – operetu *Mala Floramye* u režiji Gorana Golovka.

Prvu polovinu 2026. godine splitsko Hrvatsko narodno kazalište zaista posvećuje dvojici slavljnika, pa će se u travnju postaviti novi Gotovčev *Ero s onoga svijeta*, a u lipnju će igrati *Splitski akvarel*.

U realizaciju kreće i jedan od najvažnijih glazbeno-scenskih projekata, pastoralna igra s pjevanjem *Dubravka*, opus 13, maestra Jakova Gotovca, u koprodukciji Umjetničke akademije u Splitu i splitskog HNK-a. U izvedbi će sudjelovati svi odsjeci UMAS-a: Odjel za kazališnu umjetnost, Odjel za likovnu umjetnost i, dakako, svi studenti Odjela za glazbenu umjetnost. Redatelj je Goran Golovko, pripremu orkestra preuzima maestro Hari Zlodre, pripremu zbora Sara Dodig Baučić, a izvedbom će dirimirati Veton Marevci. Uz dvije izvedbe na pozornici HNK-a 27. i 28. svibnja 2026., uoči Dana državnosti 29. svibnja, dijelovi *Dubravke* bit će izvedeni ispred zgrade teatra na svečanom koncertu.



Slika 24. Originalna partitura pastoralne igre *Dubravka*, op. 13 Jakova Gotovca, NSK Zagreb

Predstavnicu svih projekata UMAS-a u Organizacijskom odboru Godine Tijardovića i Gotovca, prof. Ivana Tomić-Ferić, ujedno je glavna i odgovorna urednica četvrtog broja *Zbornika UMAS* za 2025. godinu koji je posvećen našim svečarima.

U travnju 2026., Hrvatski dom priprema znanstveno-umjetnički simpozij posvećenu Ivi Tijardoviću na kojem će sudjelovati muzikolozi, povjesničari umjetnosti, teatrolozi, filolozi, sociolozi, povjesničari filma, redatelji, pisci i glazbenici te će se, uz prigodni program, promovirati svečani *Zbornik radova* u izdanju splitske Umjetničke akademije.

U subotu 7. veljače 2026. u HNK Zagreb pripremamo predstavljanje knjige *Ivo Tijardović: Život i vrijeme: memoari slavnog Splitsanina*, priređivača Marina Kuzmića, u organizaciji Gradske knjižnice Marka Marulića, uz moderiranje Željka Rogošića.

Tijekom veljače svjetlo dana trebala bi ugledati slikovnica *Ivo i Jakov – od splitskog Geta do pozornica svijeta*, autorice Magdalene Mrčele i ilustratorice Branke Hollingsworth, u izdanju Hrvatskog doma, a očekujemo i istoimenu predstavu inspiriranu tom slikovnicom koja se već priprema u Gradskom kazalištu lutaka u režiji Gorana Golovka. Zamisao je da slikovnicu, uz pomoć gradskog Odsjeka za odgoj, obrazovanje, znanost i tehničku kulturu, tiskamo u 3500 primjeraka kako bi je svi učenici trećih i četvrtih razreda splitskih osnovnih škola dobili na poklon. Svečanim

koncertom naslovljenim *Sto koluri* u splitskom *foyeru* 24. veljače 2026., a uz sudjelovanje 200-tinjak učenika općeo-brazovnih i glazbene škole okrunit će se višemjesečni završetak radionica za djecu posvećenih opusu Tijardovića i Gotovca u organizaciji Glazbene mladeži Split koje je osmislila i vodila Karmen Širović.

Nakon dvoipogodišnjih priprema, izrade i promjene lokacije u prvoj polovini 2026. očekujemo konačno postavljanje i svečano otvaranje velebnog spomenika Jakovu Gotovcu, autora akademskog kipara Petra Barišića, a tom prigodom očekujemo konačno ugostiti u Splitu i obitelj Jakova Gotovca.

Također se nadamo skorom izlasku knjige o uprizorenjima Gotovčevih djela autora Siniše Vukovića u izdanju Gradske knjižnice Marka Marulića.

Vjerujemo da će naši sugrađani, kao i dosad, hrliti na programe koje im pripremamo i da će ova manifestacija imati dugoročni učinak na očuvanje memorije i revitalizaciju djela dvojice glazbenih velikana koji su nas zadužili i bez kojih je nemoguće zamisliti povijest ovog grada. Zato im hvala za svaku notu kojom su uljepšali naše živote!

Herci GANZA

koordinatorica

Godine Ive Tijardovića i Jakova Gotovca



Slika 25. Konceptualna maketa spomenika Jakovu Gotovcu, rad akademskog kipara Petra Barišića iz projekta Radionice Arhitekture Gorana Rake

Intendant HNK-a u Zagrebu Ivo Tijardović: Mandat ispunjen pritiscima, cenzurom i omalovažavanjem (1945. – 1949.)

Snježana BANOVIĆ

Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu
Trg Republike Hrvatske 5
10 000 Zagreb
sbanovic@adu.hr

UDK 792.075Tijardović, I.
Izvorni znanstveni rad / Original Scientific Paper
Primljeno / Received: 19. 11. 2025.
Prihvaćeno / Accepted: 19. 12. 2025.

Sažetak

Od srpnja 1945., kad je imenovan intendantom HNK-a u Zagrebu, pa sve do kraja turbulentnog mandata u rujnu 1949., Ivo Tijardović mnogima u Kazalištu i izvan njega nije bio po volji. Unatoč otporima u Kazalištu te brojnim primjedbama i kritikama na njegov rad, u čemu se posebno izdvajao partijski Ured za agitaciju i propagandu (Agitprop), postigao je velik pomak, podjednako u organizacijskom i umjetničkom smislu. Na kraju mandata, uz nebrojene zamjerke od kojih je najčešća bila ona o nesnalaženju u dramskoj produkciji i njegovanju *starih tendencija* (onih iz NDH-a), naći će se tek poneka pohvala za njegov rad – one su se uglavnom odnosile na repertoarne smjernice u glazbenoj grani. Iako u nadležnih nije bilo sumnje da su mnoge izvedbe u njegovu razdoblju dostigle visoku umjetničku razinu, Tijardović je smijenjen nakon pritisaka i cenzure iz partijskih i scensko-glazbenih krugova.

KLJUČNE RIJEČI: Ivo Tijardović, uprava, HNK u Zagrebu, Agitprop, repertoar, cenzura

Ideološko-političke okolnosti

Okolnosti u kojima je na čelo HNK-a u Zagrebu 10. srpnja 1945. „iz razloga potpune aktivizacije i obnove kulturno umjetničke strane ove hrvatske narodne institucije“ postavljen Ivo Tijardović, bile su izrazito naklonjene znanomu skladatelju, tada još uvijek na funkciji intendanta Kazališta narodnog oslobođenja Hrvatske (KNOH), partizanske umjetničke organizacije koja će djelovati sve do toga dana, kad se ujedinjuje s ansablom HNK-a.¹ Usto, bio je i jedini od prijera-tnih 11 intendantata u cijeloj Prvoj Jugoslaviji koji je sudjelovao u partizanskoj borbi.² Na mjesto intendantata Tijardović dolazi kao umjetnik kojem su u tom kazalištu već izvedena gotova sva scensko-glazbena djela, ali i kao iskusan kazališni organizator te istaknuti pripadnik partizanskoga pokreta. Prije toga dvaput je bio intendant splitskoga kazališta, a na Kongresu kulturnih radnika Hrvatske u Topuskome, u lipnju 1944., član Radnoga predsjedništva i govornik s temom hrvatskoga i komunističkoga nasljeđa u Dalmaciji, čime je postigao uspjeh kod članova Partije iako je bio član HSS-a. Premda je za intendantata već bio planiran Dubravko Dujšin, „najviđeniji javni radnik u Jugoslaviji, poznati antifašista, često zatvaran i proganjan po ustaškim vlastima“, postavljen je Tijardović, kao rezervni prijedlog CK-a KPH-a³. Dujšin se naime u prvim danima oslobođenja zamjerio novoj vlasti jer je dao zaklon omrznutom Lovri Matačiću, pa njegovo imenovanje nije dolazilo u obzir.⁴ Od ostalih članova nove uprave nezaobilazno je imenovanje istaknutog opernog autoriteta Milana Sachsa za direktora Opere, a direktorica Drame postala je Božena Begović, aktivistica NOP-a, članica AFŽ-a i članica Predsjedništva Narodne Republike Hrvatske, ujedno i prva žena u povijesti hrvatskoga kazališta imenovana na neko vodeće mjesto.

Da bi se moglo ući u prvu redovnu sezonu, morala je tijekom ljeta 1945. biti poduzeta sveobuhvatna reorganizacija kazališta, uz nju prvenstveno ona ideološka, pa je uprava trasirala mandat na očekivani način: vizijom „napredne Titove epohe i povezivanju sa širokim narodnim slojevima“.⁵ Begović se teško uklapala u novi koncept te je na

tome mjestu ostala jedva godinu dana. Svjedočila je poslije da se protiv nje udružila reakcija „i otvoreno sabotirala“, a najveći je problem za mnoge bila činjenica „da je jedna žena postala direktor drame“.⁶

No, uprava HNK-a nije bila jedina koja je u to vrijeme osmišljavala repertoar jer je uskoro započelo formiranje paralelnih tijela odlučivanja, što je dodatno opteretilo ionako poremećene odnose u podijeljenom kolektivu sastavljenom od *starih* i *novih* ljudi. Naime, dok je tijekom proljeća i ljeta 1945. trajao složeni organizacijsko-administrativni proces tzv. obnove, na scenu više nisu mogli *bivši ansambl*, tj. oni koji su nastupali tijekom razdoblja NDH-a.⁷ Stoga se program sve do kasnoga ljeta 1945. sastavljao od partizanskih šarenih programa, koje su izvodile partizanske trupe, ponajviše KNOH, koji se predstavljao na Velikoj sceni, te Kazališna družina *August Cesarec*, koja je preuzela Malo kazalište u Frankopanskoj. No, razina njihovih interpretacija bila je daleko od očekivanja tradicionalno zahtjevne zagrebačke publike koja je tim izvedbama, iako su bile besplatne, prisustvovala u premalom broju. Želeći što bolje organizirati integraciju ansambala i općenito, rad u kazalištu, Tijardović osniva dva savjetnička vijeća, Redateljsko i Dirigentsko, kao „dvije ustanove koje će tijesno surađivati s upravom i biti joj od velike pomoći“. Njihov je zadatak bio da „pročitaju odnosno prosviraju sva djela koja uprava predloži“ ili predlažu neka druga, potom da redovito prisustvuju sastancima i diskutiraju te naposljetku donesu odluku o redateljima, podjelama, dirigentima i ostalim članovima umjetničkih timova.⁸ Za glazbenu granu osnovano je Dirigentsko vijeće (M. Bašić, I. Kirigin, B. Klobučar i Đ. Vaić), članovi kojeg su, uz M. Sachsa, ravnali svim opernim i baletnim izvedbama. Redateljsko vijeće (uskoro nazvano Dramskim) imalo je 12 članova. Uz intendantata, direktoricu Begović i tajnika Drame Rutića, u njemu su bili i A. Cilić, D. Dujšin, M. Froman, G. Kraus Aranicki, E. Karasek, J. Laurenčić, K. Mesarić, H. Nučić i M. Grković. Zanimljivo je da su upravo oni tih prvih sezona i režirali gotovo sve predstave u Drami iako nitko od njih osim Kalmana Mesarića nije imao nikakve prethodne prakse u režiji. Sličnim su ključem dijeljene i režije u Operi, dobivali su ih prvaci kao npr. J. Križaj i M. Vušković, čak se i scenograf Žedrinski okušao kao redatelj. Uskoro je zaključeno da su oba tijela prevelika i nedovoljno učinkovita te su na radost Uprave, koja ih je i

1 Hrvatski državni arhiv, Zagreb, Fond: Ministarstvo prosvjete Narodne Republike Hrvatske, sign. 291. Kut. 57, mapa 13.5.1945., Imenovanja u Upravi HNK-a.

2 Marin KUZMIĆ, *Memoari slavnog Splitsanina – Ivo Tijardović, život i vrijeme*, Split: Gradska knjižnica Marka Marulića, 2024, 317.

3 Branislava VOJNOVIĆ (pripr.), *Zapisnici Politbiroa Centralnog komiteta Komunističke partije Hrvatske 1945. – 1952.*, sv. I, Zagreb: Hrvatski državni arhiv, 2006, 66.

4 Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb. Kartoteka osoba: „Dujšin, Dubravko“. Izjava D. Dujšina, 31. V. 1945.

5 Ivo BATISTIĆ, *Ivo Tijardović – trideset godina kompozitorskog i kazališnog rada*, Split: Narodno kazalište, 1954, 2.

6 HAZU, Kartoteka osoba: „Begović, Božena“. Molba B. Begović za članstvo u KPH, 27. II. 1948.

7 Usp. Snježana BANOVIĆ, *Država i njezino kazalište*, Zagreb: Profil, 2012.

8 *** „Obnavlja se život i kod kazališta Hrvatskog narodnog kazališta“, Zagreb: *Vjesnik*, 22. VII. 1945., god. V., br. 80, 2.

uspostavila, uskoro ukinuta.⁹ No, kontinuirani pritisak vlasti na Tijardovića nastaviti će se i dalje, sve do kraja mandata označena strogom kontrolom i mnogobrojnim kritikama, naročito Agitpropa, to jest Partije.¹⁰

One su se uglavnom temeljile na raspravi oko autoriteta Tijardovićeve stila upravljanja opisanom kao „prividno sakrosanctan“, da bi uskoro „spao na ništicu“ zbog čega se razvijalo „klikaštvo, ogovaranje, denuncijastvo“, a kao rezultat svega cvaio je „materijal za trač i intrigu“. Tako se stvarao razdor među umjetnicima i ostalim zaposlenicima, a Uprava je „izgubivši mnoge prerogative izgubila i svaki smisao za taktično postupanje s članovima“.¹¹

Repertoarna politika u četiri Tijardovićeve sezone

Moto nove uprave bio je sažet u Tijardovićevo nastupnom obraćanju novinarima u kasno ljeto 1945.: „Repertoar učiniti narodnim i slavenskim i omogućiti jeftinim ulaznicama najširim narodnim slojevima pohađanje kazališta.“¹² Njegova je prva sezona (1945./1946.) usto imala za cilj organizirati kontinuirani rad, za što se moralo popuniti oslabljene ansamble. Najteže je bilo u Drami, u kojoj se uz privremeni izostanak mnogih umjetnika zbog kazna na Sudu časti¹³ i premještanja *kažnjenih* u novoosnovana pokrajinska kazališta, osjetio nedostatak „zrelih muških glumaca“. Zato je prioritet uprave bio stvoriti *novi* ansambl, koji će uza sve morati raditi i na usklađivanju „raznih narječja glumaca (...) u jednu harmoničnu cjelinu“.¹⁴ Stoga su na programu isprva bili komorniji naslovi, među kojima su u skladu s novim uzusima prevladavali oni sovjetski i općenito slavenski, koji međutim nisu bili naročito traženi u publici. Iako su u prvoj sezoni nerealno planirali izvesti čak 24 dramska djela, izvedeno ih je 15, od čega je čak deset bilo slavenskih. Na žalost Agitpropa, tijela koje je upravi prenosilo želje Partije, sezona nije mogla biti otvorena novom dramom iz NOB-a jer se takva još nije pojavila, pa je na repertoar stavljena tragedija ilirca Mirka Bogovića *Matija Gubec, kralj seljački*,

napisana davne 1859. godine. Slijedila je *Šuma* utemeljitelja ruskog realizma u kazalištu A. N. Ostrovskoga, tom prilikom prvi put izvedena u Zagrebu, a uz njih Molièreov *Škrtač*, u kojem se ocrtavala razlika „između privilegiranih i trpljenih u umjetnosti“.¹⁵ Ambicioznom, ali neuspjehom, ocijenjena je prazvedba prve drame mlade autorice Jelene Lobode Zrinski *Za pravdu*, s toliko očekivanim motivima narodnooslobodilačke borbe. Osim propisane sovjetske literature, klasične slavenske i nacionalne, a poglavito one s temama iz NOB-a, poželjno je bilo i ponavljanje klasičnih domaćih naslova poput Držićeva *Dunda Maroja* i Nušićeve *Ožalošćene porodice*. Publici se pokušalo prići i *lakšim* komadima, pa je primjerice u Malom kazalištu kao prva predstava ujedinjenog ansambla prikazana komedija *Misija Mr. Perkinsa u zemlji boljševika*, ukrajinskoga pisca A. E. Kornejčuka, u kojoj se prikazuju bizarne dogodovštine skupine poslovnih ljudi iz SAD-a prigodom njihova posjeta Moskvi. Slijedila je komedija Stevana Sremca *Pop Ćira i pop Spira* s nizom komičnih likova u kojem je primjerice Bela Krleža u ulozi „priglupog ogromno debele protinice Side sa kokošjim horizontom iz Banata“ bila prezadovoljna „sjajnim uspjehom“ na premijeri.¹⁶ Suprotno tomu, kritičar Marijan Matković, pišući o postignućima Drame u prvoj sezoni nove uprave, ocijenio ju je tek kao početničku u kojoj su neke izvedbe bile „potpuni eksperimenti, u suštini nekorisni, ako ne štetni“, dok je misleći na *Šumu* i poglavito na njezinu režiju (T. Strozzi) ustvrdio da je toliko puna „pokušaja i pogrešaka“ da se o njoj „uopće ne može pisati“.¹⁷

Ravnatelj Opere Milan Sachs ustvrdio da je ona za četiri prethodne sezone „ustaške strahovlade i diletantizma“ toliko uništavana da je nužno „jednim jakim zanosnim naletom svih progresivnih snaga stvoriti nove preduslove za razvitak“. U nastupnom slovu uoči sezone on je, unatoč kroničnom nedostatku tenorskih solista, najavio spektakularan program od čak 24 naslova, među kojima je istaknuo tri hrvatske opere, jednu srpsku, dvije češke, četiri ruske i šest inozemnih.¹⁸ Tako je prva premijera operne sezone obilježavana kao jubilarne (u prigodi proslave stote godišnjice prve hrvatske opere), započela Smetaninom *Prodanom nevjestom*, nastavila komičnom operom *Soročinski sajam* M. P. Musorgskoga te s dvjema produkcijama Puccinija, *Toscom* i *Madamme Butterfly*, nakon čega je slijedila

9 HAZU, Zbirka dokumenata: 18068, Izvještaj Drame za sezonu 1945/46, 5. IV. 1946, 1-3.

10 O organizaciji, ciljevima i metodama Ureda agitacije i propagande u HNK, v. u: Snježana BANOVIĆ, *Kazalište za narod - HNK u Zagrebu 1945-1955*, Zagreb: Fraktura, 2020, 91-102.

11 Marijan MATKOVIĆ, „Izvještaj o kazališnoj problematiku u NR Hrvatskoj sa specijalnim težištem na problematiku HNK“, HR HDA 1220, Agitprop, kut. 10, mapa „Kazališta - HNK u Zagrebu 1946-1950.“

12 ***„Obnovljeno Hrv. narodno kazalište pred novim zadacima“, Zagreb: *Vjesnik*, 13. IX. 1945, 2.

13 V. o tome u: S. BANOVIĆ, *Kazalište za narod*, 131-155.

14 Eliza GERNER, *Tito Strozzi - svjetla i sjene jednog glumačkog puta*, Zagreb: Prometej, 2004, 156.

15 M., Molière: *Škrtač*, *Kazališni list*, 15-16 (1945/46), 22. XII. 1945, 6.

16 Miroslav KRLEŽA, *Bela, dijete drago*, (prir. V. BOGIŠIĆ), Zagreb: Ljevak, 2015, 187.

17 Marijan MATKOVIĆ, *Dramaturški eseji*, Zagreb: Matica hrvatska, 1949, 312-313.

18 ***„Obnovljeno Hrv. nar. kaz. pred novim zadacima“, Zagreb: *Vjesnik*, 13. IX. 1945, 2-3.

Bizetova *Carmen*, koja je oduševila „gladnu publiku“ i kritiku („Očekivala se senzacija, a i bila je.“¹⁹). Sve navedeno izvedeno je u samo šest tjedana. Nezaustavljiv niz opernih premijera nastavio se s Massenetovim *Wertherom*, a potom je na red došao Donizetijev *Don Pasquale*, glazbena drama *U dolini* Eugena d'Alberta i *Pikova dama* P. I. Čajkovskoga da bi svoju prvu poslijeratnu sezonu Tijardović zaključio *Borisom Godunovim*.

Iako i dalje administrativno u sastavu Opere, nedovoljno popunjeni Balet na čelu s M. Froman nerealno najavljuje brojne naslove, od Hrističeve *Ohridske legende*, niza ruskih baleta preko djela Schumanna i Ravela.²⁰ Na scenu, ali Maloga kazališta, dolaze međutim tek krajem godine, i to s dvama manje ambicioznim projektima. Prvi je nazvan jednostavno – *Večer baleta*, a bio je sastavljen od djela Rimski-Korsakova (*Šeherezada*), Schumanna (*Karneval*) i Liszta (*Rapsodija*), a drugi je bio obnova Lhotkina *Đavla* u selu, čiju je koreografiju po originalu Pije i Pina Mlakara prilagodio Oskar Harmoš. U tisku se nakon toga pisalo o napretku Baleta u kojem dolazi „do izražaja marljiv, pravedan i ozbiljan rad“²¹. No, kriza se u kolektivu produbljuje, ponajviše ona međuljudske naravi, a *endehaovska* prošlost pojedinaca u tomu je presudna. Najviše gorčine prolijeva se pri spomenu Fromanove „koja svojim intrigama, slatkim licem i upravo perverznim načinom ophođenja sa ljudima truje čitavo članstvo“, a osim nje i tajnika J. Kavura koji „grmi i oblači, te bez ikakvih skrupula kroji sudbine prema svojem nahođenju“.²² Stoga se u Zagreb iz Splita vraćaju Ana Roje i Oskar Harmoš, koji (opet) postaju umjetnički rukovoditelji Baleta.²³

Bez obzira na ideološko-političkim razdorom opterećene međuljudske odnose, ali i nove, poratne probleme, prva Tijardovićeva sezona bila je uspješna. U njoj je, samo u prvih pet mjeseci izvedeno čak 25 premijera na objema scenama, od čega 11 dramskih, devet opernih i dvije baletne. Pa iako je u izvještaju Agitpropa istaknut požrtvovan rad, napominje se da još uvijek „repertoar ni izvedbe (naročito Drame) nisu naročito zadovoljile“ jer uprava „nije uspjela da sredi nutarnje prilike i da steče potreban autoritet“²⁴. Usto, Malo kazalište pokazalo se velikim tehničkim pro-

blemom: pozornica je bila premalena i nedostatno opremljena za postavljanje imalo zahtjevnijih djela, a gledalište nije bilo ugodno za publiku koja je onamo nerado dolazila. Za većinu je ono bilo tradicionalno operetno kazalište, no kako je taj žanr proglašen dekadentnim i time nepoželjnim, došlo je do vakuuma koji se nije popunio na zadovoljavajući način. Problemi koji su se činili nerješivima bile su i brojne nepredviđene promjene repertoara zbog različitih *ad hoc* planiranih kulturno-političkih manifestacija, nepredviđenih gostovanja koja su bez koordinacije s Upravom organizirala pojedina politička tijela, odlaženje glumaca na snimanja filmova itd. Pa iako je producirano sveukupno čak 428 izvedaba (od čega su 262 bile dramske, a 166 opernih i baletnih.), u prvoj je poslijeratnoj sezoni najveći nedostatak bio loš repertoar Drame, koji ni po mišljenju samog intendant nije mogao privući „široke narodne slojeve“.²⁵

Uz spomenute, kao i mnoge nove izazove koji će iskrsnuti na njegovu putu truda i dobre volje, on će u sljedećoj sezoni postići pravi podvig, i po broju predstava i po posjećenosti publike, no stalne kritike i pritisci politike neće popuštati.

U svojoj drugoj sezoni (1946./47.) Tijardović je s čak 592 izvedbe na objema scenama tek donekle učvrstio autoritet među umjetnicima. Partija ne odustaje od kontinuiranog nadzora Uprave, pa intendant dobiva nove pomoćnike – sve odreda utjecajne partijske članove koji će mu prečesto biti oporba: Ivan Dončević novi je glavni tajnik, Ivo Vuljević tajnik Opere, Ranko Marinković direktor Drame, a Oto Šolc tajnik Drame.²⁶ Od njih se i dalje, uz sovjetske komade, traži izvođenje „djela domaćih klasika i djela talentiranih mladih autora koji obećavaju razvoj“. Usto, izvučen je dodatni repertoarni ključ: trebalo je igrati i djela autora iz drugih republika, da „dođe do izražaja kulturna suradnja između svih slovenskih naroda, ali ne smiju se zanemariti ni najvrjednija djela ostalih naroda“.²⁷ Bez obzira na to, Politbiro CK-a KPH-a na svojim sjednicama oštro kritizira kazalište da je protkano „sitno-buržoaskim duhom“, da sve aktivnije u njemu djeluju *strani elementi*, što je rezultat „slabe ideološke borbe i kritike na kulturno-umjetničkom sektoru s naše strane“. Upravi se priznavalo da je uvela „kakav-takav red“, ali joj se i predbacivalo da je nesposobna voditi u to doba najpotrebniju „idejnu borbu protiv starih tendencija“.²⁸

19 N. H., G. Bizet: *Carmen*, *Naprijed*, 3. XI. 1945, god. III., br. 130, 5.

20 ***Obnovljeno Hrv. nar. kaz. pred novim zadacima, *Vjesnik*, 13. IX. 1945, 3.

21 N. H., Baletno veče u Narodnom kazalištu, *Naprijed*, 15. XII. 1945, god. III., br. 137, 5.

22 HAZU, Kartoteka osoba: „Praček, Zdenka“. Dopis V. Pračeka Ministarstvu od 14. VI. 1946.

23 HR HDA 513, fond HNK, kut. 1, Okružnice, Zapisnik sastanka Uprave, 20. VIII. 1946.

24 HAZU, Zbirka dokumenata:18068. Izvještaj Drame za sezonu 1945./46.

25 HAZU, Zbirka dokumenata: 15322. Zapisnik s prve sjednice Uprave HNK, 29. VII. 1946.

26 *** Novi članovi uprave Hrv. narodnog kazališta, *Kazališni list* br. 2, HNK, 8. IX. 1946, 3.

27 HAZU: 15322. Zapisnik 1. sjednice nove Uprave HNK, 29. VII. 1946.

28 B. VOJNOVIĆ (prir.), *Zapisnici Politbira CK KPH*, I., 291, 298 (27. XII. 1946.).

Tijardović je, unatoč nerazumijevanju sa svih strana, imao visoku motivaciju krenuti ambiciozno u svoju drugu sezonu zatraživši od svih zaposlenih da kazalište bude „na najvišem nivou“²⁹. Ipak, bila je to preteška misija s obzirom na realnost koja je i dalje upućivala na nepremostive probleme u svim pogonskim segmentima, od tehnike preko administracije pa do održavanja zgrada i direkcije.³⁰ Od Uprave je po mišljenju mnogih novoimenovani direktor Drame Marinković imao brojne kvalitete da vodi tako osjetljiv umjetnički organizam jer mu je to kao iskusnome kazališnom kritičaru bila bliska problematika. Pa iako Tijardović nije nikad bio načisto slaže li se on s njim „i u izvankazališnom životu“³¹, Agitprop smatrao je da Marinković ne zna *politički misliti*. Kad je stupio na to mjesto, Marinković je imao tek 33 godine, ali je ubrzo stekao potreban autoritet jer je znao postaviti glumce „na pravo mjesto“ i usto se trudio da se svi tijekom sezone nađu u programu. Angažirano ih je u toj sezoni sveukupno 47, ali Marinković je smatrao da su tek dvojica od njih, Strozzi i Dujšin, u stanju misliti izvan uskih okvira vlastitih uloga.³² Problem nove suvremene domaće drame i dalje je aktualan jer su do Uprave dolazili prijedlozi za djela koja „nisu bila iznad prosječnosti, u većini slučajeva i posve beznačajna i zbrkana“³³. Tako je najviše pozornosti privuklo novo izvođenje Krležine drame *Gospoda Glembajevi* (red. Đ. Petrović), kojom je sredinom listopada i otvorena nova sezona u Velikom kazalištu. Ocjenjivana kao najveći uspjeh od oslobođenja i kao „događaj od prvorazredne važnosti“, do ljeta 1947. imala je od svih naslova Tijardovićeva mandata najviše repriza, njih čak 37. Iako je većina članova hrvatskoga partijskog rukovodstva još uvijek bila protiv Krleže, slobodan put *Glembajevima* na scene širom zemlje utro je književnik Šime Vučetić tekstom u *Slobodnoj Dalmaciji* nakon splitske premijere u prosincu 1945. (red. T. Tanhofer) ustvrdivši da je to, unatoč tomu što Krleža nije u njoj „jače iznio otpor narodnih slojeva“, najbolja „kritičko-realistička knjiga o gornjoj klasi u Hrvatskoj, upravo u Zagrebu, u kojem je ta klasa na najvišem, upravo najstrašnijem stepenu razvijala svoju zločinačku aktivnost i zastavu, razvivši je putem plemstva, Glembaja i klera do Poglavnika, Glinske crkve i Jasenovca“.³⁴

U skladu sa spomenutim beogradskim direktivama o nužnosti igranja djela *bratskih naroda*, nastavilo se s Cankarovom socijalnom dramom *Kralj Betajnovce* (red. F. Delak). Hvaljena je bila režija, kao i pojedini interpreti (E. Kutijaro, H. Nučić, I. Kolesar) koji su dokazali da Drama ipak „može svladati i teške tekstove (...) a ta je konstatacija utješljiva“³⁵. Nakon toga, pozornost je izazvala komedija *Tvrđica (Kir Janja)*, red. A. Binički) J. S. Popovića postavljena u Malom kazalištu u kojoj je naslovnu ulogu, kao svoju posljednju u životu, odigrao Dubravko Dujšin, ne mogavši dobro svladati tekst i dobivši iznimno loše kritike. Nakon toga Strozzi režira *Otela*, u kojem se ulogom Dezdemone na scenu vratila zanemarena prvakinja Božena Kraljeva. Spektakularna predstava, koja je u pristupu režiji, dekoru i kostimu bila vrhunac socijalističkoga realizma u našem kazalištu, igrana je u impozantnoj scenografiji V. Žedrinskoga, no koja je „svojom monumentalnošću pritiskivala i kočila glumce“. Išlo se naime dotle da su pozornicom plovile gondole, a postavljen je bio i vrt s pravim vodoskokom pa su se Otelo i Dezdemona morali čuvati da ne budu dobro pokvašeni vodom.“³⁶ Marinkovićev preambiciozni prijedlog za tu sezonu sadržavao je čak trideset djela iz domaće, sovjetske, poljske, čehoslovačke i bugarske dramaturgije, no naposljetku je premijerno izvedeno sveukupno 15 naslova, od čega i dva za djecu (*Crvenkapica* i *Dolijala Lija*).

Iako je ova sezona imala vidljivo bolje rezultate od prethodne, a publike je bilo sve više te se po M. Matkoviću primjećivala „linija uspona doduše vrlo sporog i često teško izvojevanog“, tadašnji dramski ansambl bez redatelja-pedagoga nije još mogao dati više no dvije dobre predstave. Naime, većina ih nije doživjela očekivan uspjeh, a „kvalitetno dobri tekstovi bili su upropašteni“, zbog čega je isti kritičar zavapio: „Prosulo se bez ikakvog utiska mnogo dramskih riječi (...) mnoge stranice odličnih tekstova doživješe svoje vizualno i akustično oživljavanje u obliku nedostojnom banalnih vaudevilla.“³⁷

U Operi je sezonu otvorila *Aida* nakon koje je uz brojne reprizne naslove izveden još i Beethovenov *Fidelio* obnovljen s idejom da prikaže borbu „za pravедnost među ljudima i slobodu čovjeka“.³⁸ Već i prije početka još jedne slabe sezone Baleta, došlo je do većeg zastoja na koji je ponajviše utjecao kroničan manjak muških plesača. Stoga je Balet angažiran u opernom programu, a jedina samostalna produkcija prikazat će se tek na kraju sezone jer je prvih šest

29 HAZU: 15324, Zapisnik 3. sjednice Uprave HNK, 3. VIII. 1946.

30 HR HDA 513: HNK, kut. 50, Aj. 166. Izvještaj o radu tehničkog osoblja HNK i Zagrebu u kaz. sezoni 1946/47.

31 M. KUZMIĆ, *Memoari slavnog Splićanina - Ivo Tijardović, život i vrijeme*, 318.

32 E. GERNER, *Oteto zaboravu*, Zagreb: HNK u Zagrebu, 1995, 17-18.

33 HAZU, Zbirka dokumenata: 18068. Izvještaj Drame za sezonu 1945./46.

34 Šime VUČETIĆ, „*Gospoda Glembajevi*“ od Miroslava Krleže, *Slobodna Dalmacija*, 11. XII. 1945, god. III., br. 265, 2.

35 M. MATKOVIĆ, *Dramaturški eseji*, 378.

36 Branko HEČIMOVIĆ, *Velika imena hrvatskog glumišta* („Emil Kutijaro“). Zagreb: Jugoton, 1975.

37 M. MATKOVIĆ, *Dramaturški eseji*, 367, 392.

38 *Kazališni list*, Zagreb: HNK, br. 24., 9. II. 1947, 12.

mjeseci potrošeno na razvoj Baletnog studija. Tako su se dramski i operni noviteti izmjenjivali na kazališnom kalendaru sve do kraja svibnja, kad je napokon izveden baletni divertisman (*Petruška* Stravinskoga i Ravelov *Bolero* te Gotovčev *Simfonijsko kolo*, ovaj put s novim naslovom – *Jugoslavensko kolo*), sve u koreografiji Oskara Harmoša. Bila je to sezona neprekidne borbe za što više publike u kojoj su zahtjevnije predstave bile ostavljene za kraj. Sveukupni dojam bio je da kazalište precjenjuje svoje mogućnosti te je uspjeh kod nadležnih zabilježen tek kao djelomičan³⁹ iako se po kvantitativnoj statistici to ne bi moglo reći – bilo je 625 izvedaba, od toga 337 u Velikom i 283 u Malom kazalištu⁴⁰, a sve su privukle čak 436.536 posjetitelja.⁴¹

U trećoj sezoni intendanture (1947./1948.) Tijardović inzistira na još višoj kvantitativnoj ljestvici s čak 650 izvedaba, od čega je rekorder bila Drama s njih 408 (137 u Velikom, 271 u Malom) u sveukupno 15 naslova – rezultat je to koji se u povijesti HNK-a do danas više neće ponoviti. Sezona je i otvorena u Malom kazalištu, novitetom koji je označio „prekid s već enervantnom šutnjom naše dramske literature“, komedijom Jože Horvata *Prst pred nosom*, pisanoj po uzoru na Molièreeva *Tartuffea*, prvim djelom koje je progovorilo o hrvatskoj poslijeratnoj stvarnosti.

Uskoro je obnovljena i Krležina drama *U agoniji*, predstavljena kao prikaz procesa „raspadanja jednoga zagrebačkog plutokratsko-građanskog sloja i kao definitivan slom *glembajevštine* kao bolesne i trule pojave osuđene na propast“.⁴² Komedije su i inače te sezone bile uspješnije i omiljenije, npr. *Ljubovnici* nepoznata dalmatinskog autora iz XVII. stoljeća. U režiji Strozija, sa spektakularnom scenografijom M. Trepšea koji je izradio čak sedam detaljnih prizora Trogira te publici omiljena *Gospođa ministarka* Branislava Nušića prikazana kao i 1929. s doajenkom glumišta Milom Dimitrijević u glavnoj ulozi Živke. A da bi još više i bolje odrazila tadašnju socrealističku modu, Drama postavlja *Rusko pitanje* K. Simonova, djelo proslavljeno u Sovjetskom Savezu i ostalim zemljama istočnoga bloka kao „scenski izraz jednog od mnogih oblika podmukle borbe američkog kapitalizma protiv nepobjedive zemlje socijalizma“.⁴³ Još je jedna sovjetska drama uskoro postavljena na scenu, *Za one na moru* B. A. Lavrenjeva, recentni

uspjeh moskovskoga Teatra Mali, radnja kojeg je stavljena u ratnu mornaricu, s temom „sovjetskog čovjeka u odnosu prema domovini i dužnosti“⁴⁴. To je doista bila ruska sezona – prvi put u povijesti hrvatskoga glumišta igrana je i *Ana Karenjina* (red. M. Grković) u kojoj se naročito podcrtao „razvitak i kompliciranje kapitalističkih odnosa u carskoj Rusiji“ i u kojoj se ljubavni život glavnih junaka pojavljuje „na podlozi dubokih socijalnih protivurječnosti epohe“⁴⁵. U tako usko profilirani okvir uklopila se i američka drama *Duboko korijenje* J. Gowa i A. d'Usseaua, a zbog prikazivanja jednog od tada gorućih problema Amerike – demobilizacije crnaca koji su se borili u vojsci SAD-a i koji se iz rata „vraćaju kao heroji u svoju domovinu, a koja im ne priznaje ni osnovna prava čovjeka“⁴⁶.

Osim kvantitativnim uzletom, nije bilo mnogo mjesta za zadovoljstvo i kvalitetom te dramske sezone, pa je Upravi opet upućen niz loših ocjena, a i dalje ju je, uz loše međuljudske odnose, mučila ista kadrovska boljka manjka redatelja i glumaca. Tito Strozzi, koji je opet pao u nemilost jer je „zauzeo skroz pogrešan stav“⁴⁷, odlučio se na odlazak u Rijeku pa je krajem te sezone u ansamblu ostao tek jedan profesionalni redatelj – Ferdo Delak. Uskakali su stoga glumачki prvaci Hinko Nučić i Mato Grković – to je bilo sve od redateljskih snaga u kazalištu.⁴⁸

U Operi se nastavilo u sovjetskom repertoarnom ključu s operetom B. Aleksandrova *Svadba u Malinovki* (1937.), radnja koje se odvija u ukrajinskome selu u razdoblju poslije Prvoga svjetskog rata. U to su je doba izvodili brojni teatri u Sovjetskom Savezu, a zagrebačka je uprava smatrala da baš ona „prekida s lošim operetnim uzorima prošlosti, a u idejnom smislu može da posluži kompozitorima kao uzor“.⁴⁹ Kod zagrebačke publike tradicionalno popularna opereta te je sezone birana s ciljem da se uskladi s novim vremenima i krutim pravilima socrealizma, ali i da se ojača vlastiti prihod pa se uskoro ponovno postavlja i Hervéova *Mam'zelle Nitouche* s jednakim dispozitivom kao i u prethodnim izvedbama 1935. i 1940. godine, ali uz napomenu u propagandnim materijalima da se ista često daje i na sovjetskim scenama. Najviše je pozornosti dobio Verdijev *Trubadur*, jedno od dotad najviše izvođenih opernih djela na zagrebačkoj pozornici, a na repertoar je uskoro stigla i širom zemlje popularna Tijardovićeva opereta *Mala Floramy*,

39 M. MATKOVIĆ, *Dramaturški eseji*, 379.

40 HR HDA, HNK: 513, kut. 50. Izvještaj o radu tehničkog osoblja HNK u Zagrebu u sezoni 1946/47.

41 HAZU, Zbirka dokumenata: 30056.

42 -vm-, Obnovljena izvedba Krležine drame „U agoniji“, *Narodni list*, 14. X. 1947, god. III., br. 729, 2.

43 HNK u Zagrebu: Kazališna cedulja, 15. IV. 1948.

44 HR HDA1220: Agitprop, kut. 10, HNK u Zagrebu (1946. – 1950.).

45 M. MATKOVIĆ, *Dramaturški eseji*, 415–416.

46 HAZU: Zbirka dokumenata, 156001: Izvješće Drame za sezonu 1947/48.

47 *Ibid.*

48 *Ibid.*

49 HR HDA: 1220, Agitprop, kut. 10, HNK u Zagrebu (1946. – 1950.).

izvedena prvi put u Zagrebu 1929. godine, potom i 1934., a posljednji put 1940. Te ju je sezone, najavljenju kao reprizu „s potpunim karakterom premijere“ režirao (te bio scenograf i kostimograf) sam Tijardović. Predstava je imala biti poučna i za omladinu, pa se isticalo da to „nije djelo stvoreno samo za puku zabavu“⁵⁰.

U Baletu je došao red na masovnije pomlađivanje ansambla, stoga u njega ulaze polaznici Plesnoga studija, svi mahom osamnaestogodišnjaci, što je prilično kasno za početak plesačke karijere, no nije bilo druge – zbog kroničnog manjka muških plesača mladići su se već nakon upisa u školu našli na pozornici. Najviše očekivana produkcija bila je dakako ona sovjetska, *Bahčisarajska fontana* B. V. Asafjeva, a na samom kraju sezone uslijedila je premijera Prokofjevleva baleta *Romeo i Julija* u koreografiji i režiji M. Froman, što je nagnalo Agitprop da Baletu napokon dade visoku ocjenu jer se „sređuje i pozitivno razvija u pravcu rješavanja i najtežih zadataka“⁵¹. U svemu, prikazano je osam glazbenih i devet dramskih premijera, uz 19 glazbenih i 16 dramskih repriziranih iz prošlih sezona. Sveukupno su na repertoaru prenapregnute sezone 1947./1948. bila čak 52 naslova.

Dramsku sezonu 1948./1949., koju će Matković nazvati *mršavom*, jedva su spasile one *podobnije* drame i izvedbe kao npr. *Sedmorica u podrumu* Slavka Kolara o partizanskim diverzantima zatočenima u podrumu, koju isti kritičar opisuje kao djelo „bez dublje scensko-realistične motiviranosti“⁵² a koje razglaba o malograđanima kao neprijateljima novoga društva i opravdanosti osвете nad njima. Sljedeća na redu bila je *Vasa Železnova* M. Gorkoga, o ženi jake volje koja u svoje ruke uzima kormilo posrnula broderskoga poduzeća, a u kojoj je redatelj Delak pokušao prikazati strahote kapitalističkoga društva. Uslijedilo je *Povlačenje* Mirka Božića, ujedno i prva njegova izvedena drama u HNK-u, zapravo optužnica protiv „fratarsko-koljačke sredine“, po Matkoviću najbolje djelo hrvatske dramaturgije nakon oslobođenja. Prednost svih triju navedenih domaćih *revolucionarnih* drama po njemu je bila u tome što su „pružile priliku našoj novoj publici da osjeti aktualnost svog kazališta“⁵³. No, u Drami je, uz kroničan nedostatak redatelja, i dalje kao nerješiv istican i odnos između rukovodstva i kolektiva. O neomiljenosti Ranka Marinkovića u ansamblu, naklonjeni

mu Matković piše da, iako je „čovjek kabineta, usto uvredljiv“ pripisuje mu se i „ono što on nije skrivio: sve afere tovore se na njegova leđa“⁵⁴. Agitprop je međutim ocijenio rad Tijardovićevih ravnatelja Sachsa i Marinkovića visokom ocjenom opisivši ih kao *saživljene* sa svojim poslom jer rješavaju probleme u svojem području i „svjesno provode sve zadatke koji se pred njih postavljaju“⁵⁵.

U Operi stanje je posljednje Tijardovićeve sezone bilo opet znatno bolje nego u Drami, završila je s čak šezdeset izvedaba domaćih autora, 63 slavenskih i 117 ostalih. Kao i u sezonama prije, najveći problem sveo se na nedostatak prostora i vremena za probe te „razne ubačene priredbe koje nisu na vrijeme planirane“, usto i česti izostanci solista. No, za razliku od Drame, Opera je od Agitpropa dobila najvišu moguću ocjenu jer je „dala visoko kvalitetne predstave na visokom umjetničkom nivou“, od kojih su naročito istaknuti *Don Juan* i *Ivan Susanjin*.⁵⁶ Napokon je Balet uspio homogenizirati ansambl, no i dalje prikazuje tek reprizni program (tek četiri do pet izvedaba mjesečno, uglavnom *Romeo i Juliju*, *Bahčisarajsku fontanu* i II. čin *Labuđeg jezera*), a prvu je sezonsku premijeru priredio tek krajem travnja 1949. – bila je to *Ohridska legenda* S. Hristića. Naposljetku je, i dalje nezadovoljan Agitprop zaključio da sva odgovornost stoji na nedovoljno organiziranoj Tijardovićevoj upravi, koja još uvijek nije uvela nužnu disciplinu, zaboravivši ovom prilikom svoje ranije pohvale izrečene Sachsu i Marinkoviću. U kazalištu je u to vrijeme zaposleno 62 glumaca, 33 operna solista, 35 plesača, dva dramska i jedan operni redatelj, pet dirigenata, 62 člana zbora i 76 glazbenika, a upražnjeno Strozzijevo mjesto čekalo je povratak Branka Gavelle u Zagreb.⁵⁷

Rigidni ideološki okvir neće ići na ruku Tijardoviću ni nakon V. kongresa KPJ-a, održanom u Beogradu u lipnju 1948., a na kojem je jugoslavenski vrh na čelu s J. B. Titom odlučuje zbog Rezolucije Informbiroa raskinuti s ideologijom SSSR-a zbog čega dolazi do postupnih promjena u modeliranju jugoslavenske politike. No, one se ni do kraja mandata prvog poslijeratnog intendanta HNK-a još uvijek neće odnositi na popuštanje krutih pravila kulturne i općenito kazališne politike.

Stoga vrijedi u ovome radu posebno navesti i one najteže slučajeve ideološke cenzure tijekom tog razdoblja.

50 *Ibid.*

51 Margareta FROMAN, O režijskoj koncepciji baleta *Romeo i Julija*, *Scena*, 1 (1950), 139.

52 Marijan MATKOVIĆ, Tri premijere u narodnom kazalištu u Zagrebu, *Drama i problemi drame*, Zagreb: Matica Hrvatska, 1949, 557.

53 *Ibid.*, 560.

54 M. MATKOVIĆ, „Izvjestaj o kazališnoj problematici u NR Hrvatskoj sa specijalnim težištem na problematiku HNK“, 17-18.

55 HR HDA: 1220, Agitprop, kut. 10, fasc. Kazališta – HNK u Zagrebu (1946. – 1950.), „O Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu.“

56 *Ibid.*

57 *Ibid.*

Najteži slučajevi ideološke cenzure u Tijardovićevu mandatu

1. Kamenik

Glazbena drama Jakova Gotovca *Kamenik* (1944.) postavljena je na repertoar u drugoj Tijardovićevoj sezoni (1946./1947.; red. T. Strozzi), sa skladateljem i u ulozi dirigenta. Za predložak je autor libreta Rikard Nikolić odabrao temu teškog života radnika u dalmatinskom kamenolomu, no njegovo je ime zbog djelovanja u NDH-u (i kasnijeg odlaska u emigraciju, gdje je ubrzo i umro) bilo ispušteno sa svih programskih materijala. Skandal koji se potom proširio izvan kazališta, ticao se upravo Nikolića. Dok je Gotovčevog glazbi predbacivana tek *staromodnost*, libretu se zamjerala u to doba mnogo opasnija *bezidejnost* jer u njemu nije bilo dodirnih točaka sa socijalizmom i NOB-om. Zato je već na trećoj reprizi organizirana „skupina mladih ljudi u partizanskim uniformama (...) zviždala, toptala nogama i urlala parole *Dolje autor!* i *Spalimo note!*“⁵⁸ Izvedba je prekinuta, kazališni je arhivar s notama „pobjegao u jednom, a autor u drugom smjeru“, kako bi izbjegao masu prosvjednika koja ga je čekala pred ulazom za glumce. Potom je, prema više svjedočenja, „napredna omladina oko cijele zgrade HNK spontano zapjevala i zaplesala *Kozaračko kolo*“ koje je „krenulo kroz Masarykovu sve do Trga Republike“.⁵⁹ *Kamenik* začudo nije odmah skinut, no izveden je još samo tri puta. Bez obzira na buru oko njegove opere, Jakov Gotovac nije dugo čekao na „oprost“ od debakla jer je ubrzo obnovljen njegov *Ero s onoga svijeta*, koji će u istoj sezoni obilježiti stotu izvedbu od praiizvedbe 1935. godine.

2. Kazna

Iako je Branko Gavella s priličnim zakašnjenjem postao dionik kulture socijalističkog realizma, početak njegove poratne faze zagrebačkoga djelovanja započinje loše – režijom Dončevićeva dramskog prvijenca *Kazna*, drame izrasle iz istoimene novele napisane za vrijeme NOB-a, a praiizvedene u rujnu 1948. u Vinkovcima. U Zagrebu je u siječnju 1949. doživjela svega jednu reprizu. U njoj se, sudbinom učiteljice i izdajice pokreta Marije tematizira „povezanost ljudskih sudbina s mnogo širom historijskom pozadinom“⁶⁰.

Publika je premijeru doživjela iznimno uspješnom, ali ju je Partija odmah proglasila *malograđanštinom*, vjerojatno stoga što glavna junakinja postaje izdajicom naroda na što je navodi „prijetvorni i ljeporjeki ustaša“⁶¹. Iako je još 1946., kao član Agitpropa bio postavljen za sekretara partijske organizacije HNK-a, Dončevića je upravo *Kazna* stajala te funkcije. Prvi je lavinu napada na njega pokrenuo Joža Horvat (sudionik partizanskog pokreta i Kongresa kulturnih radnika Hrvatske u Topuskome 1944., član Agitpropa, direktor Nakladnoga zavoda Hrvatske), koji je u jedinoj kazališnoj kritici u životu Dončeviću zamjerio vezanje slabe Marije (čiji će život za *kaznu* okončati samoubojstvom) uz partizanskog junaka negirajući da su žene poput nje uopće mogle biti ljubavi komandnoga partizanskog kadra.⁶² Dončeviću je pak kritičar M. Matković predbacivao dramaturški, ali ne i ideološki prijestup, primijetivši da je u *Kazni* moralni pad glavne junakinje „suprotstavio statičnoj okolini što je reprezentiraju ostali likovi drame“⁶³. Napadima na autora zbog lica lišenih *revolucionarne odgovornosti* pridružio se Vjekoslav Kaleb, još jedan utjecajni član Partije i Agitpropa. Njegov je tekst vrvio optužbama za malograđanštinu, subjektivizam i izdaju kolektiva, što se nikako nije smjelo vezati za ime partizanskog junaka.⁶⁴ Član Politbiroa CK-a KPH-a N. Sekulić Bunko po zadatku Politbiroa razgovarao je s Tijardovićem o *Kazni*, a ovaj mu je na primjedbe iz partijskoga vrha odgovorio da bi „za Dončevića bilo nezdgodno kad bi se *Kazna* odmah skinula s repertoara, nego da je bolje da se prikazuje još dva, tri puta, pak da se onda lagano skine...“. No, drug Bunko nije imao nimalo razumijevanja za kazališne finese te je naložio Tijardoviću da je skine odmah.⁶⁵ Agitprop je na sebe preuzeo odgovornost za predstavi što je u to doba bio priličan presedan.⁶⁶ Zanimljivo, redatelju predstave B. Gavelli bilo je, kao vrsnom i kazalištu nužnom redatelju i pedagogu, sve oprošteno. Nije se više – zbog velike potrebe da ga se što prije definitivno vrati u Zagreb – spominjalo njegovo dugo izbjivanje nakon 1945., kao ni njegovo intenzivno redateljsko djelovanje u HNK-u tijekom NDH-a.

no podsjećanje na Dončevićevu *Kaznu* i njezinu sudbinu, u: *Može li se Lauri vjerovati?*, Zagreb: Znanje, 1982, 211.

61 *Ibid.*, 212.

62 Joža HORVAT, Ivan Dončević *Kazna*, *Naprijed*, 18. II. 1949, god. VI, br. 8, 5.

63 M. MATKOVIĆ, Tri premijere u narodnom kazalištu u Zagrebu, 557.

64 Vjekoslav KALEB, Bilješke uz dvije premijere u Zagrebu, *Književne novine*, br. 11., god. II, 15. II. 1949.

65 N. FABRIO, Gotovac i Tijardović ili dva skandala glazbenoga kazališta u hrvatskom socrealizmu, 6.

66 HR HDA, 1220, Agitprop, kut. 10, mapa: „Kazališta 1949.“, spis 8. Izvještaj o narodnim kazalištima u NRH

58 Nedjeljko FABRIO, Gotovac i Tijardović ili dva skandala glazbenoga kazališta u hrvatskom socrealizmu, *Kolo* 1 (2002), 3.

59 *Ibid.*, 4.

60 Branko HEĆIMOVIĆ, U sukobu sa svojom omeđenošću ili nemrzovolj-

3. *Otok mira*

Vrhunac nezadovoljstva tijekom Tijardovićevih sezona bila je predstava koja nije ni izvedena jer je skinuta s repertoara nakon generalne probe. Radilo se o sovjetskoj satiri *Otok mira* suvremenoga sovjetskog pisca Jevgenija Katajeva (red. T. Strozzi), režija koje je već tijekom rada proglašena eklatantnim primjerom formalizma i idejnoga zastranjivanja. Ministarstvo je čak moralo formirati stručnu komisiju koja je nakon „detaljne diskusije“ zabranila predstavu te zatražila odgovornost uprave koja je pak sve prebacila na – Strozija. No, Agitprop je smatrao da je upravo Tijardović najviše odgovoran za taj propust te je taj slučaj ubrzao kraj njegove intendanture.⁶⁷

4. *Dimnjaci uz Jadran*

Na tragu hajke na dramske slučajeve *Kazne* i *Otoka mira*, zbio se u veljači 1949. još jedan operni skandal, i to s Tijardovićevom operom *Dimnjaci uz Jadran*, koja je trebala biti praizvedena te sezone, a koju je intendant skladao u čast Petoga kongresa KPJ-a. Neuobičajeno za kazališnu praksu, prva audicija nije održana u kazalištu, već u Tijardovićevu stanu.⁶⁸ On je tom prilikom odsvirao izabrane dionice, a operna prvakinja D. Martinis otpjevala dvije arije. Scenograf Agbaba morao je pokazati crteže inscenacije, Tijardović skice kostima, ali njih „nitko nije ni pogledao jer je zapravo sve već bilo odlučeno“⁶⁹. Nakon toga svi su morali u roku od nekoliko dana pisano izraziti svoje mišljenje. Mučno i dugotrajno ponižavanje Ive Tijardovića započeo je B. Papandopulo, koji se izrazito negativno izrazio o glazbi rekavši da je neizvediva i „bez zamašnih korektura“. Gotovac je pak djelu pripisao etičke dubioze, libretu naivnost i banalnost, a glazbi amorfnost i jednoličnost te zamjerio karakter „lahke zabavne muzike dekadentnog stila“ proznavši ga spekulativnim kičem.⁷⁰ Najveći Tijardovićev protivnik M. Sachs, o kojem je Tijardović mislio da je „rušitelj hrvatske opere“ i „najobičniji šarlatan u kojeg su mnogi naši neupućeni gledali kao u nekog glazbenog boga s Olimpa“⁷¹, bio je začudo nešto blaži primijetivši da „etički moment djela (...) ne dolazi dovoljno do izraza“, dodavši na kraju: „Sud je

tvrd, ali prijateljski.“ Nakon Sachsa oglasio se i Strozzi (i sam u problemima s Upravom i Partijom), koji je smatrao da pravi sud o djelu mogu izreći „kompetentni, ideološki potpuno izrađeni faktori“, no jedini je imao hrabrosti izreći da iz djela izvire „invenciozni kazališni čovjek“. Žedrinski nije htio govoriti o predloženim Agbabinim skicama, već se bavio idejom djela koje po njegovu mišljenju nedovoljno prikazuju snagu NOB-a (gdje sam nije sudjelovao) „i učestvovanje širokih narodnih masa u toj borbi pod rukovodstvom KP“. Naposlijetku, M. Bašić u svojoj opširnoj analizi ustvrđuje da je libreto pretenciozan, a glazba ležerna i prepuna „slatke melodije“. Nekoliko dana poslije sazvan je sastanak partijske organizacije s jedinom točkom dnevnoga reda: „O operi druga Tijardovića *Dimnjaci uz Jadran*“. Na sastanku je tajnik Vuljević zaključio da je nastala nezgodna situacija jer su se događanja na audiciji počela prepričavati, što je ispalo nezgodno za Tijardovića, ali i za partijsku organizaciju. Na to je Tijardović imao snage dodati jedino da se „za samo djelo interesirao, lično i preko šefa svog kabineta i sam predsjednik vlade drug Bakarić“, da je član Agitpropa „drug Franičević Marin kazao da u djelu ne vidi ništa nekomunističkog“, a da mu je član Politbiroa N. Sekulić Bunko (bio je „ratni drug“ I. Tijardovića) rekao da „stvar može ići“. Čak je i scenograf Z. Agbaba (partizan i Tijardovićev sudrug na Kongresu kulturnih radnika Hrvatske u Topuskome 1944.), koji se kao scenograf dotičnoga projekta i sam našao u nepovoljnu položaju, iznio „neke nezgodnosti“ dodavši da „treba paziti da Tijardović i kao intendant i kao komunist ne ispadne smiješan“. Utjecajni član partije A. Cilić nije imao svojega stava o djelu, ali je bio uvjeren da je naročito važno što misle drugovi u Agitpropu, dodavši još i to da za njega, kao sudionika NOB-a, ni Papandopulo ni Sachs ne mogu biti objektivni. Tijardović, osupnut jačinom napada na njega i njegovu operu, izjavio je da je djelo koje ga „već dugo progoni (...) stvorio ne za sebe nego za Partiju“ misleći da će ono polučiti uspjeh, te razočaran zaključio: „Ja sam danas usamljen i ni od koga nemam podrške. (...) Za moju karijeru, ovo je težak udarac. Za operete više nisam, a za operu po mišljenjima drugih nisam sposoban. Sad dolazi u pitanje i moj položaj intendanta.“ Već sljedećega dana (25. veljače 1949.) donesena je *strogo povjerljiva* Odluka: „Drug Ivo Tijardović, intendant Kazališta, povukao je na sjednici Uprave Kazališta 24. veljače 1949. godine u 18 sati izvedbu svoje opere. (...) Uprava je na temelju mišljenja stručnjaka i izjave druga intendanta zaključila da opera u takvom obliku ne dolazi u obzir za izvedbu u Hrvatskom narodnom kazalištu.“⁷²

67 HR HDA 1220, Agitprop, kut. 10, fasc. Kazališta – HNK u Zagrebu (1946. – 1950.). O HNK u Zagrebu.

68 N. FABRIO, Gotovac i Tijardović ili dva skandala glazbenoga kazališta u hrvatskom socrealizmu, 5.

69 *Ibid.*, 5.

70 *Ibid.*, 6.

71 M. KUZMIĆ, *Memoari slavnog Splitsanina - Ivo Tijardović, život i vrijeme*, 318.

72 N. FABRIO, Gotovac i Tijardović ili dva skandala glazbenoga kazališta u hrvatskom socrealizmu, 7.

Konačno, 22. rujna 1949., slučaj je došao na dnevni red na samom kraju sjednice Politbiroa CK-a KPH-a te je predloženo „da se smjeni dosadašnji intendant kazališta Ivo Tijardović, jer ne može zadovoljiti na toj dužnosti i da se za intendanta kazališta postavi drug Marijan Matković: prijedlog se prima (...) sjednica je zaključena.“⁷³

Zaključno

Ivo Tijardović došao je na čelo zagrebačkoga kazališta kao istaknuti umjetnik u vrijeme kada je nedostajalo svega, i u materijalnom i u umjetničkom pogledu, a ponajviše sloge među umjetnicima. Tijardoviću se ne mogu odreći zasluge u konsolidaciji obiju umjetničkih grana, a razlozi za njegovu smjenu većinom su se kretali tek donekle u sferi umjetnosti jer je odlučujući razlog bio – kao i toliko puta prije i poslije njega – politički:

Prvo, uz oporbu u Upravi i Agitpropu gdje mu se redovito predbacivao *buržoaski duh*, *formalizam*, *idejno zastranji- vanje* te ono najgore – *stare tendencije* (uobičajeni termin za „pripadnost“ ideologiji NDH-a), svakodnevica mu je bila ispunjena neprestanim sukobima s Odsjekom za kazalište Ministarstva prosvjete oko njegova upravljačkog stila kojem se nešto od toga i imalo s pravom predbaciti. No, najveći prijevori oko njegove intendature bili su ideološke prirode u čemu je prednjačilo partijsko tijelo Agitprop i njegovi iscrpni, anonimni i gotovo svakodnevni izvještaji u kojima se Tijardoviću zamjeralo stavljanje na repertoar *nepodobnih i ideološki-sadržajno loših* komada (*Kazna*, *Za pravdu*, svojih *Dimnjaka uz Jadran...*), kao i kadrovska rješenja (npr. izbor T. Strozija za redatelja komedije *Otok mira*) čime mu se dodatno rušio autoritet. Njegovi su tajnici bili odreda strogi kontrolori Agitpropa, žestoki branitelji partijskih direktiva kojima je smetao iako je sudjelovao u NOB-u, ali ga poput njih nije krasila pripadnost Partiji iz ranijih vremena.

Drugo, dopustio je u dobroj namjeri da umjetnike što više uključi u procese odlučivanja, a djelujući u pravcu demokratizacije uprave, da mu se u umjetničkim vijećima formira paralelna uprava koja svoje djelovanje promatrala ponajprije kao priliku za vlastito napredovanje.

Treći i najteži Tijardovićev *krimen* bio je onaj repertoarni uz koji se vezalo nedovoljno vladanje pravilima zahtjevne dramske struke, što je bilo uzrokom mnogih problema tijekom mandata u kojem su kod publike najbolje prolazile komedije. Unatoč tomu što je iz sezone u sezonu ostvarivao zavidne kvantitativne rezultate, što je obnovio operetu

i producirao velike baletne spektakle dotad nepoznate hrvatskome kazalištu (*Bahčisarajska fontana*, *Romeo i Julija*, *Ohridska legenda*), izostao je klasičan dramski repertoar jer nije bilo redatelja koji bi se mogao nositi sa zahtjevima dramske literature. Gavella se još nije mogao preseliti se iz Ljubljane u Zagreb, a njegovo gostovanje s promašenom režijom za Tijardovića fatalne *Kazne* bilo je nedovoljno za preokret u Drami. Usto, dramski je repertoar i u ideji i u realizaciji s pravom ocjenjivan kao potpuna zbrka, inercija i improvizacija, a nova domaća drama praižvedena tijekom njegova mandata obilježena je debaklima. Razlog za to krio se prvenstveno u nehomogenu ansamblu, osiromašenom za mnoge umjetnike s kojima su u sezonama nakon rata opskrbljivana druga kazališta širom zemlje, ali i u očuvanju tradicionalnoga *star-sistema*, koji je kočio razvoj novih, nadarenih pridošlica u ansambl. Sve navedeno uzrokovalo je kaos u planiranju pa je konstanta Tijardovićeva mandata bila promjena naslova, umjetničkih timova i podjela, a osobito mu se predbacivalo stavljanje baletnih izvedaba u drugi plan.

Najzornije se o kaotičnosti Tijardovićeve uprave izrazio njegov nasljednik, prethodno kritičar Marijan Matković, koji pretežit dio toga mandata pritisnutog ideološkim pritiscima hrabro naziva *fazom komesarijatstva* i *Bau-Bau upravom* te smatra da je upravo režim partijskih sekretara bio katastrofalan jer se partijska organizacija pokazala nedoraslom u vođenju kazališne politike.

U Izvještaju Agitpropa o HNK-u iz 1949. izrijeком se kaže da Tijardović svoju dužnost obavlja *formalno i površno*, ograničavajući se uglavnom na rukovoditelje pojedinih direkcija i na potpisivanje dopisa, a ne na vlastito sudjelovanje u rješavanju mnogih problema.

73 B. VOJNOVIĆ (prir.), *Zapisnici Politbiroa CK KPH*, II, 235. (22. IX. 1949).

Arhivski izvori

Hrvatski državni arhiv:

- HR HDA 291, MINPRORH
- HR HDA 513, HNK
- HR HDA 1220, AGITPROP

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU:

- Kartoteka osoba
- Zbirka dokumenata HNK

Bibliografija

- ***Novi članovi uprave Hrv. narodnog kazališta, *Kazališni list* br. 2, Zagreb: HNK, 8. IX. 1946, 3.
- *** Obnavlja se život i kod kazališta Hrvatskog narodnog kazališta, *Vjesnik*, 22. VII. 1945, god. V, br. 80, 2.
- BANOVIĆ, Snježana: *Država i njezino kazalište*, Zagreb: Profil, 2012.
- BANOVIĆ, Snježana: *Kazalište za narod*, Zagreb: Fraktura, 2020.
- BATISTIĆ, Ivo: *Ivo Tijardović – trideset godina kompozitorskog i kazališnog rada*, Split: Narodno kazalište, 1954.
- FABRIO, Nedjeljko: Gotovac i Tijardović ili dva skandala glazbenoga kazališta u hrvatskom socrealizmu, *Kolo*, 1 (2002), 1–8.
- FROMAN, Margarita: O režijskoj koncepciji baleta *Romeo i Julija*, *Scena*, 1 (1950), 139.
- GERNER, Eliza: *Oteto zaboravu*, Zagreb: HNK u Zagrebu, 1995.
- GERNER, Eliza: *Tito Strozzi - svjetla i sjene jednog glumačkog puta*. Zagreb: Prometej, 2004.
- HEĆIMOVIĆ, Branko: U sukobu sa svojom omeđenošću ili nemrzovoljno podsjećanje na Dončeviću *Kaznu* i njezinu sudbinu, u: *Može li se Lauri vjerovati?* Zagreb: 1982, 205–220.
- HEĆIMOVIĆ, Branko: „Emil Kutijaro“, *Velika imena hrvatskog glumišta*, diskografsko izdanje, Zagreb: Jugoton, 1975.
- HORVAT, Joža: „Ivan Dončević *Kazna*“, *Naprijed*, Zagreb, 18. II. 1949. god. VII, br. 8, 5.
- KALEB, Vjekoslav: Bilješke uz dvije premijere u Zagrebu, *Književne novine*, br. 11., god. II, Beograd, 15. VII. 1949, 14–15.
- KRLEŽA, Miroslav: *Bela, dijete drago*, (prir. BOGIŠIĆ, V.), Zagreb: Ljevak, 2015.
- KUZMIĆ, Marin, *Memoari slavnog Splitsanina - Ivo Tijardović, život i vrijeme*, Split: Gradska knjižnica Marka Marulića, 2024.
- M., Molière: Škrtac, *Kazališni list*, br. 15/16., god. 1945/46, 22. XII. 1945, 6.
- MATKOVIĆ, Marijan: Tri premijere u narodnom kazalištu u Zagrebu, u: *Drama i problemi drame*, Zagreb: 1949, 557–560.
- MATKOVIĆ, Marijan: *Dramaturški eseji*, Zagreb: Matica hrvatska, 1949.
- N. H., G. Bizet: *Carmen*, *Naprijed*, Zagreb: 3. XI. 1945, god. III, br. 130, 4–5.
- N. H., Baletno veče u Narodnom kazalištu, *Naprijed*, Zagreb: 15. XII. 1945, god. III., br. 137, 5.
- vm-, Obnovljena izvedba Krležine drame *U agoniji*, *Narodni list*, Zagreb: 14. X. 1947, god. III., br. 729, 2.
- VOJNOVIĆ, Branislava (prir.): *Zapisnici Politbiroa Centralnog komiteta Komunističke partije Hrvatske 1945. – 1952.*, sv. I i II, Zagreb: Hrvatski državni arhiv, 2006.
- VUČETIĆ, Šime: *Gospoda Glembajevi* od Miroslava Krleže, *Slobodna Dalmacija*, Split: 11. XII. 1945. god. III, br. 265, 2–3.

Summary

Intendant of the Croatian National Theater in Zagreb, Ivo Tijardović: A Term Marked by Pressure, Censorship, and Humiliation (1945–1949)

Ivo Tijardović took the helm of the Zagreb theater as a mature artist at a time when the theater lacked everything, both materially and artistically, and most of all unity among the artists. He cannot be denied credit for consolidating both artistic branches, and the reasons for his dismissal were mostly found in the political sphere and only somewhat in the artistic sphere.

Firstly, with opposition in the administration and the party, where he was regularly accused of *bourgeois spirit*, *formalism*, *ideological deviation*, and worst of all – *old tendencies*, his daily routine was filled with constant conflict with the Theater Department of the Ministry of Education regarding his management style that received much criticism. Numerous disputes regarding his tenure were also of an ethical nature, with the party body agitprop leading the way of complaints. Its exhaustive, anonymous, and almost daily reports criticized Tijardović for putting unsuitable and ideologically poor plays on the repertoire which further undermined his authority. His secretaries were all strict controllers of agitprop and fierce defenders of party directives, who were bothered by his being a new party member because, although he participated in the National Liberation War, he did not share their long-standing party affiliation.

Secondly, in his desire to involve artists as much as possible in decision-making processes and working towards the democratization of the administration, he allowed a parallel administration to form through artistic councils, members of which viewed their activities primarily as an opportunity for personal advancement.

The third and most serious charge against Tijardović was related to the repertoire, which was mostly associated with a poor mastery of the professional rules of the demanding Drama, causing many failures, so light comedies were the most successful with the audience. Despite achieving some enviable quantitative results, reviving operetta, and (albeit rarely) producing large ballet spectacles previously unknown to Croatian theater, the great classical dramatic repertoire was missing because there were no directors who could handle the high demands of dramatic literature. Furthermore, the dramatic repertoire, both in idea and realization, was rightly assessed as being a complete confusion of inertia and improvisation, and the new domestic drama which premiered during his mandate was marked by sheer debacles. The reason for this lay primarily in the non-homogeneous ensemble, impoverished by many leading actors and talents who were sent to other theaters across the country in the post-war seasons, but it also lay in the continued preservation of the traditional star system, which hindered the development of new, talented newcomers in the ensemble.

KEYWORDS: *Ivo Tijardović, management, Croatian National Theatre in Zagreb, agitation and propaganda, repertory, censorship*

Zaboravljena opera: O Rabadanovu libretu u Tijardovićevoj operi *Marko Polo*

Marijana KOMLJENović

Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu
Trg Republike Hrvatske 12
10 000 Zagreb
marijana.komljenovic@gmail.com

UDK 821.163.42.09Rabadan, V.-293
782.089.1(497.5)“196”

Izvorni znanstveni rad / Original Scientific Paper

Primljeno / Received: 8. 12. 2025.

Prihvaćeno / Accepted: 3. 2. 2026.

Sažetak

Libreto *Marko Polo* Vojmila Rabadana poslužio je kao predložak Ivi Tijardoviću za pisanje istoimene opere. Izvor libreta klavirski je izvadak opere *Marko Polo*, koji je i jedini dokaz njezina postojanja. Taj klavirski izvadak jedan je od rijetkih sačuvanih primjeraka, od kojih se jedan trenutačno čuva u knjižnici Muzičke akademije u Zagrebu pod brojem 15.550A. Prema tom primjerku napravljen je prijepis Rabadanova libreta. Ukupno su sačuvana četiri originalna primjerka, od kojih je jedan u knjižnici Muzičke akademije u Zagrebu, drugi na Središnjem glazbenom odjelu Knjižnice Grada Zagreba, treći u Arhivu Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu, a posljednji se originalni primjerak nalazi u Splitu, u fondu „Ivo Tijardović“ Zaklade Karlo Grenc. S namjerom očuvanja izvornosti, odnosno govornog izražaja s području grada Splita u vrijeme pisanja libreta (50-ih godina dvadesetog stoljeća), Rabadan libreto piše izvornim hrvatskim jezikom splitskog govornog područja, stoga ga autorica nije prilagođavala standardnom hrvatskom jeziku prilikom prijepisa.

KLJUČNE RIJEČI: *libreto Marko Polo, Vojmil Rabadan, opera Marko Polo, Ivo Tijardović, hrvatski jezik splitskog govornog područja*

Oporni libreto kao književna vrsta

Uloga libreta pri nastanku opere od ključnog je značenja. Opera i libreto podjednako u svojoj simbiozi pridonose stvaranju glazbeno-scenske vrste koja pripada glazbenom kazalištu. Tijekom povijesti u umjetničkom stvaralaštvu posebno se ističe sinergija glazbe i riječi. Prema Pauliku, libreto se definira kao knjižica, tekst prema kojemu je skladana opera ili tekst za operno djelo.¹ Libretist se trebao odlikovati umjetničkim osobinama koje su određivale daljnji razvoj libreta kao umjetničke vrste.² Libreto kao dramska vrsta nesamostalna je forma koja je ovisna o glazbenoj nadogradnji. Razlikuje se od govorne drame po vremenu trajanja predstave na koje presudno utječe glazba.³ Druge vrste umjetnosti uglavnom teže unošenju novina, a u operi se u glazbeno-scenskom izražaju oživljava prošlost.⁴ Povijesni razvoj opere u Hrvatskoj nije bio kontinuiran, što u velikoj mjeri uzrokuje izostanak profesionalnih libretista. Druge razloge moguće je pronaći u izostanku podrške te nemaru i odbojnosti vlasti prema fenomenu opere koji je „više od četiri stoljeća tipičan scenski proizvod zapadnoeuropske kulture.”⁵

O Vojmilu Rabadanu kao autoru libreta *Marko Polo*

Vojmil Rabadan (Split, 31. srpnja 1909. – Zagreb, 5. siječnja 1988.) izuzetno je plodan znanstvenik i pripadnik hrvatske intelektualne zajednice koji je nezasluženo zaboravljen. Klasičnu gimnaziju završio je u Splitu. Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 1932. godine diplomirao je romanistiku, a 1958. doktorirao s temom iz teatrološkog područja. Tijekom studija proučavao je Polov *Il Milione*, za čije objavljivanje izdavači nisu pokazali interes. Važno je istaknuti da je od 1940. godine djelovao u HNK-u u Splitu kao dramaturg, redatelj, scenograf, prevoditelj i pisac. Nakon dugogodišnjih težnja i nastojanja da Split dođe do stalnog kazališta, odigrao je važnu ulogu kao suosnivač Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu. Prilikom otvorenja Kazališta Rabadan je u svojem govoru naglasio važnost postojanja i djelovanja Kazališta kao važne kulturne institucije, središta kulturnih događanja u kojem se čuva kulturna baština i njeguje izvorni jezik splitskog govornog područja. „I opet je”, piše

Fotez, „minuo jedan decenij mrtvila, gostovanja, diletantizma, polemika, molbi i nastojanja da Split opet dođe do svog stalnog kazališta, to više, što je sada Split postao centar Dalmacije sa 40 hiljada stanovnika i velikim nacionalnim značenjem. Banovina Hrvatska povjerila je konačno splitskom kazališnom čovjeku, glazbeniku Ivi Tijardoviću dužnost, da splitsku Taliju trgne iz letargije [...]. Kako je on to teško i značajno umjetničko i narodno djelo zamislio i proveo, pokazat će rezultat pripremljenih radova, kad se zator razmakne, da ustupi mjesto Marulićevoj simboličkoj heroini i jeziku, koji je u Splitu prije gotovo pet vjekova stvarao originalna i vrijedna umjetnička djela ne stideći se, što ih stvara u 'versih hrvatski' [...]”⁶ Režirao je pet drama i operu *Traviata*, preveo Molièreova *Dandina* i Pirandellovu *Diplomu* te prepjevao *Elektru* Huga von Hofmannsthal. Također, dramatisirao je Šenoino *Zlatarevo zlato*, a tiskana mu je dramatisacija *Ognjišta* prema romanu Mile Budaka. Osmislio je i scenografiju triju drama koje je režirao. Međutim, najvažniji je doprinos koji je HNK-u u Splitu dao kao pisac.⁷ Vojmil Rabadan zalaže se za izvedbe u kazalištu koje su temeljene na povijesnim događanjima iz hrvatske prošlosti s ciljem nacionalno-odgojnog djelovanja. Istovremeno se zalaže za umjetničku komponentu izvedbâ tih djela, a sve u svrhu prosvjećivanja naroda.⁸ Koliko je Rabadan ozbiljno shvaćao posao dramaturga, odnosno pisanja književnih predložaka za kazališne izvedbe, govori i sljedeći citat: „Koliko god voljeli operu i bili sretni što je imamo, ne smijemo zaboraviti da je za našu misiju kazališta drama ipak najprječa.”⁹ Tijekom svojega djelovanja bio je vrlo aktivan i u prevoditeljskom radu, čime je pridonio uspješnim prijevodima s obzirom na to da „sva naša kazališta služe se nekim netočnim i izobličenim tuđim prijevodima.”¹⁰ Nakon završetka rata, 1945. godine, snašla ga je sudbina mnogih hrvatskih intelektualaca te je svrstan u kategoriju nepoćudnih. Nakon izlaska iz zatvora pa sve do 1949. Vojmil Rabadan ne uspijeva pronaći zaposlenje. Vlada Republike Hrvatske dekretom iz 1948. godine ustanovljuje Zemaljsko kazalište lutaka, prvu državnu ustanovu tē vrste u Jugoslaviji, a Rabadana zapošljavaju kao umjetničkog i programskog voditelja i redatelja. U tom je razdoblju u bivšem Sovjetskom Savezu, kolijevci lutkarstva, tiskan njegov tekst *Mala vila*. U Zemaljskom kazalištu lutaka doktor

1 Dalibor PAULIK, *Hrvatski oporni libreto*, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 2005, 11.

2 *Ibid.*, 11.

3 *Ibid.*, 84.

4 *Ibid.*, 17.

5 *Ibid.*, 8.

6 Marko FOTEZ (ur.): *Spomenica prigodom svečanog otvorenja Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu*, Split: Hrvatska narodna tiskara Stjepan Vidović, 1940.

7 Šimun JURISIĆ: *Vojmil Rabadan i Hrvatsko narodno kazalište u Splitu (1940. – 1941.)*, Split: Matična publikacija Kačić, 1993., 807.

8 *Ibid.*, 810.

9 *Ibid.*, 811.

10 *Ibid.*, 809.

Vojmil Rabadan radi do 1955. godine, kada dobiva otkaz.¹¹ Nakon toga djeluje kao slobodni umjetnik, a kao eminentni lutkarski stručnjak pomaže u osnivanju dječjih lutkarskih kazališta, održava tečajeve za njihove voditelje, piše znanstvene studije i objavljuje komentare na razne kulturne događaje.¹² Kao libretist, Vojmil Rabadan slijedio je postavljene visoke estetske kriterije u procesu integracije vlastitog znanja u umjetničkoj interakciji riječi i glazbe. Iako nedovoljno afirmiran, svoje znanje počeo je stjecati kao pomoćni redatelj Ive Rajića i Hinka Nučića u HNK-u u Zagreb od 1927. do 1937.¹³ Od Šabana saznajemo: „Vojmil Rabadan nudi obilje literarnog na sceni koji daje poseban čar i nadahnjuje igru.“ Način na koji obrađuje odabrane teme bio je na vrlo visokoj estetskoj razini, a izvor tema vrlo je često bila nacionalna literatura. Svojim libretima uspješno je ispreplitao elemente kulture življenja s etnološkim, folklornim i nacionalnim elementima. Jedno od glasovitih Rabadanovih djela, farsa *Kad je žena nijema*, tiskana je 1961. godine, a prvi put izvedena je u Subotici 1960. godine. Nakon toga izvedena je u petnaestak kazališta diljem bivše Jugoslavije, doživjela je i televizijsku izvedbu te je prevedena na slovenski jezik, a taj je prijevod tiskan. Velik broj izvedba imala je *Dubrovačka vragolija*, koja je nadahnuta izgubljenom Držićevom komedijom *Pjerin*. Uz svoju aktivnu djelatnost kao umjetnik i znanstvenik, Vojmil Rabadan sudjelovao je u osnivanju Gradskog kazališta Žar ptica. Na popisu utemeljitelja, datiranog 30. listopada 1981., uz doktora Vojmila Rabadana navedeni su: scenograf Aleksandar Augustinčić, glumica i redateljica Đurđa Dević, dramske glumice Irena Kolesar, Slavica Filar i Olga Pivac, producentica Marija Mađer i dramski glumac Tomica Milanovski.¹⁴ Te godine djelovao je kao redatelj predstava: vlastoručno napisane *Legende o Manduševac vrelu*, Andersenove bajke *Crvene cipelice*, narodne priče *Tri želje* 1981. i Šenoine *Zmijske kraljice*. Razvojni put Vojmila Rabadana i njegovo djelovanje najbolje opisuje Luka Perinić u knjizi *Iz moje ladice (uspomene)*, u kojoj navodi da je njegovo djelovanje veliko „na polju pučke, društvene, đačke i uopće amaterske pozornice, a sigurno je da nema osobe koja je više i bolje od njega teoretski obrađivala to kulturno područje i borila se za čistoću njegovih principa, te ju zdušno primjenjivala u praksi.“¹⁵ Vojmil Rabadan već s osamnaest godina

prevodi Guesdonovu dramu *Lutka*, koju 1928. godine tiska u Zagrebu, u Narodnoj prosvjeti. To je prva Rabadanova tiskana knjiga za društvene pozornice. U ljeto 1929. godine ispoljava svoju kazališnu nadarenost pripremajući operetu *Pepeljuga V. Ignisa* u izvedbi Ženskog hrvatskog katoličkog đačkog društva u Splitu.¹⁶ Svojim entuzijazmom i intenzivnim radom u Hrvatskoj prosvjeti HKD-a Sveti Jeronim Rabadan proširuje svoje djelovanje na pučka kazališta i izdaje knjige za široke hrvatske narodne slojeve (poglavito hrvatski puk koji živi na selu). *Credo* takva djelovanja Rabadan oslikava grbom iz 1934. u svojoj *Zbirci pelivana Genezija* „na kojemu je lik pelivana (glumca) Genezija s maskom u ruci, a oko njega piše: Oblectat – Arte – Educat (Umjetnošću zabavljamo i odgajamo).“¹⁷



Slika 1. Grb iz 1934., Rabdanova Zbirka pelivana Genezija

Sve svoje izvedbe Vojmil Rabadan usmjeravao je na način „da legende i slike iz prošlosti (koje uspješno obrađuje) budu poruka sadašnjosti – da ih snažnije doživimo, dublje osjetimo i dulje pamtimo.“¹⁸ Cijelu Rabadanovu ostavštinu, odnosno knjižnicu izrađenu kao ručni rad od drveta iz Konjica u BiH čuvaju časne sestre reda svetog Vinka

11 Arhiv Zagrebačkog kazališta lutaka, Zagreb, fond Rabadan, bez signature.

12 Arhiv Zagrebačkog kazališta lutaka, Zagreb, fond Rabadan, bez signature.

13 Arhiv Zagrebačkog kazališta lutaka, Zagreb, fond Rabadan, bez signature.

14 Arhiv kazališta Žar ptica MP 201 (napomena autorice: tako je napisano na dokumentu u njihovu arhivu).

15 Luka PERINIĆ: *Iz moje ladice*, Zagreb: HKD sv. Jeronima, Biblioteka Kontinuitet, 2009, 170.

16 L. PERINIĆ: *Iz moje ladice*, 169; u XXV. godištu *Luči* (glasilu Hrvatskog katoličkog narodnog društva), u broju 1/X 29., a u rubrici *Đačka pozornica* piše da je *Pepeljugu* „režirao poznati režiser naših priredaba – domagojac V. Rabadan, stud. phil.“, op. a.

17 *Ibid.*, 174.

18 *Ibid.*, 178.

na svojem posjedu u dvorcu Marijini dvori u Zaprešiću. Činjenica da se Rabadanova ostavština čuva upravo u samostanu ne treba čuditi s obzirom na to da su odgojni zavodi i škole časnih sestara milosrdnica bili aktivni u očuvanju kazališne scene i prije rata. To je vrlo znakovit podatak jer je vrijeme komunizma karakteristično upravo po nemoćnosti slobodnog i jasnog mišljenja i govora u narodu.¹⁹ Stoga se umjetnička ostavština vrlo često čuvala u Crkvi.



Slika 2. Vojmil Rabadan (Split, 31. srpnja 1909. – Zagreb, 5. siječnja 1988.) <https://www.glas-koncila.hr/teatroska-kulturno-estet-ska-misija-5-sijecnja-1988-umro-vojmil-rabadan/> (pristup 1. listopada 2025.)

Marko Polo kao lik u libretu i operi

Glavni lik libreta i opere poznati je svjetski putnik Marko Polo. Jedna od inspiracija za stvaranje libreta u kojem je on glavni lik, zasigurno je bilo podrijetlo Marka Pola koji je, po jednoj teoriji, Korčulanin: „Dalmacijom mog djetinjstva

¹⁹ Autorica je tijekom istraživanja uočila prisutnost simbolike broja tri u Rabadanovu libretu. Inače, kako je Vojmil Rabadan bio izuzetno religiozan, tako se njegovim libretom opere *Marko Polo* provlači simbolika broja tri kao simbol Trojedinog Boga: Oca, Sina i Duha Svetoga. Opera ima tri čina te u svakom činu Marko Polo ima jednu ženu (u prvom činu Danicu, u drugom Ninettu, a u trećem Zlatni Krin); Marko Polo ima tri kćeri; u grbu Polove obitelji tri su pola; tri člana Polove obitelji putuju Kinom (otac Nikola, stric Matej i sin Marko), a tri perzijske slugе dolaze u prosidbu tatarskoj princezi.

– priča Rabadan – kolale su žive priče o svjetskom putniku, Korčulaninu Marku Polu, povezujući u našoj mašti nekog Sinbada iz Tisuću i jedne noći i prvog susjeda roditeljske kuće, pomorca bakrenih obraza i srebrne kose, koji je još na jedrenjacima doista 'oplovio' svijet."²⁰ Vojmil Rabadan s Ivom Tijardovićem bio je potaknut proslavom 700. godišnjice rođenja Marka Pola, što je uz Polovo dalmatinsko podrijetlo bila inspiracija Rabadanu za pisanje libreta *Marko Polo*. Libreto je napisan u formi retrospektivne kronike. Sastoji se prologa, triju činova i epiloga (Prolog – Genova g. 1298., I. čin – Korčula g. 1271., II. čin – Mletci g. 1272., III. čin – Kambaluk g. 1292., Epilog – Genova 1299). Likovi u libretu jesu: Marko Polo, Nikola Polo (njegov otac), Matija Polo (Nikolin brat), Serenella (tamničareva kći), Danica (mlada Korčulanka), Oretta (Ninettina služavka), Zlatni Krin (kitajska kneginjica), Daničina kći, Anzolo (Ninettin majordomus), korčulanski puk, momci i djevojke, ribari, mornari, mletački plemići i Ninettina družina, kanovi dvorjani i dvorjanke, kineski stražari, plesači i svirači, perzijski poslanici, đenovški mornari i lučka čeljad, Ordelafo Moro (mletački plemić), Ninetta (kurtizana), Kublaj-kan, Rustichello (literat iz Pise), barba Cvite (Korčulanin), Lucietta i Gigetta (Ninettine služavke) i nadstojnik kanova dvora. Radnja libreta u prologu zbiva se u tamnici u Genovi godine 1298., u prvom činu u Korčuli godine 1271., u drugom činu u Veneciji 1272. godine, u trećem činu na dvoru Kublaj-kana u Kambaluku godine 1292., a u epilogu ponovno u tamnici kao u prologu, ali 1299. godine. U prologu Marko Polo biva zarobljen u tamnici u Genovi 1298. godine kao zapovjednik venecijanske galije nakon pomorske bitke između Genove i Venecije kraj otoka Korčule. Tamničareva kći Serenella zavoljela je Marka Pola, koji u njoj prepoznaje svoju davnu i nesretnu ljubav s Korčule. Rustichello, također đenovški ratni zarobljenik, ponudio je Polu zapis njegovih putovanja i doživljaja. Nakon što je Serenella donijela potreban pribor, Marko počinje diktirati svoju knjigu *O divotama svijeta*, kojom se radnja retrospektivno vraća u Polovu prošlost prikazujući njegov život i putovanja krajevima kojima je putovao. Prvi čin zbiva se u Korčuli godine 1271., kada braća Nikola i Matija Polo s mladim Markom posjećuju s venecijanskom galijom kolijevku svojih predaka, Korčulu. Marko je zadivljen prirodom i ljudima na Korčuli, a osobito mladom Danicom, kojoj obećava vječnu ljubav i ostanak na Korčuli. Međutim, Marko u zanosu iskazivanja ljubavi prema Danici zaboravlja da su galije spremne za isplavljanje s Korčule. Stoga barba Cvite organizira potragu za njime te ga na kraju

²⁰ Krešimir FRIBEC: Muzički teatar Ive Tijardovića, *15 dana*, 25. studenoga 1960., Zaklada Karlo Grenc, fond Ivo Tijardović.

i pronalazi. Primjećujemo kako se barba Cvite vrlo suzdržano ponaša prema Danici jer je svjestan da mladi i zaljubljeni par ne može razumno percipirati količinu boli zbog neizvjesnosti Polova odlaska, što rastanak čini još težim. Nikola Polo moli Danicu da njegova sina ne zadržava na otoku, nego da ga pusti u svijet u kojem ga čeka bogatstvo, ugled i slava. Galija nakon svečana oproštaja isplovljava praćena pjesmom i glazbom, a Danica se shrvana bolnim gubitkom baca s hridine u more. Drugi čin zbiva se godine 1272. u Veneciji, u vrtu kurtizane Ninette, koja se sprema za večernji posjet venecijanske mladeži. Tijekom organiziranja večere sređuje račune sa svojim dobavljačima, Markovim ocem i stricem. Za Marka je predviđeno da ostane u Veneciji, međutim nakon što tijekom večere upada mladi, bahati i zavidni Ordelafo i pokuša izazvati kavgu, nagovarajući Ninettu da u Markovu čašu s vinom ulije otrov, uz pomoć Orette – Ninettine korčulanske služavke koja upozorava Marka da ne pije vino – Marko razoruža kukavicu Ordelafa i odlučio poći sa svojim na put. Neuspjesi s dvjema ženama u Markovu životu bude u njemu slutnju da će uspjeh svojeg pothvata platiti samoćom. U trećem činu Markov otac i stric na Kublaj-kanovu dvoru u Kambaluku 1292. godine očekuju Marka s odgovornog zadatka na koji ga je poslao Kublaj-kan, a na koji je Marko poslan da pokori pobunjenički grad. Kako se Marko dugo ne vraća, kan postaje sve zabrinutiji, a zavidni dvorjanici rade o glavama Polovih te ih nastoje baciti u Kublaj-kanovu nemilost. U tom trenutku Marko stiže sa zadatka i opisuje Kublaj-kanu uspješnost svojeg pohoda i kako je otkrio i palio naftu da bi zavarao i pobijedio pobunjenike. Tijekom prijama kod Kublaj-kanu Marko za nagradu moli Kublaj-kanovo dopuštenje za povratak u Veneciju. Kan ga nerado pušta, a nadstojnik plaća dvostruku cijenu Polovima za njihov imetak. Kneginjica Zlatni Krin, isprošena za perzijskog vladara, izjavljuje Marku ljubav i moli ga da ostane s njim, no Marko ostaje vjeran svojoj Danici i prati princezu Zlatni Krin u Perziju na povratku u Europu. U epilogu radnja je ponovno smještena u tamnicu, ali u 1299. godinu. Marko kroz tamnički prozor promatra veselje naroda u luci. Naime, Genova i Venecija sklopile su mir te svi ratni zarobljenici bivaju oslobođeni. Prilikom izlaska iz tamnice susreće zarobljene Korčulane, među kojima primjećuje djevojku nalik svojoj Danici. Barba Cvite objašnjava Marku njegovu zabludu i pojašnjava mu da je djevojka Daničina kći. Danicu su uspješno izvukli iz mora i nakon toga silom udali. Marko Polo odustaje od namjere da s Korčulanima posjeti još jednom otok na kojem su njegovi snovi razbijeni te nalazi smirenje u spoznaji da je svoj život utrošio u širenje ljudskih horizonata, krčenju novih putova, zbližavanju naroda i povezivanju Dalekog istoka

sa Zapadom. Odlučno ostaje vjeran geslu pomoraca koje se samo žrtvama ostvaruje: *Navigare necesse est, vivere non necesse* (Trebalo ploviti uvijek naprijed, ma stajalo nas to života).²¹ U klavirskom izvatku prolog se nalazi od 5. do 27. stranice, prvi čin od 28. do 103. stranice, drugi čin od 104. do 177. stranice, treći čin od 178. do 260. stranice i epilog od 261. do 298. stranice. U prijepisu libreta prolog se nalazi od 3. do 9. stranice, prvi čin od 10. do 29., drugi čin od 30. do 55., treći čin od 56. do 79. i epilog od 80. do 90. stranice. S namjerom da se utvrdi postojanje Rabadanova rukopisa libreta *Marko Polo*, čiju ostavštinu čuvaju časne sestre milosrdnice u Zaprešiću, pokušalo se stupiti u kontakt s poglavaricom, u čijoj je nadležnosti očuvanje ostavštine Rabadanove radne sobe, koja je privatni arhiv, međutim, svi su se pokušaji pokazali neuspješnima.



Slika 3. i Slika 4. Radna soba Vojmila Rabadana u Zaprešiću

Prolog libreta počinje sa Serenellom, koja se u operi pojavljuje nakon jedanaest taktova glazbenog uvoda nakon kojih se u drugom taktu broja jedan pojavljuje Serenella, koja donosi Marku Polu pribor za pisanje. U tom dijalogu između Serenelle i Pola glazbeno je dominantna Serenella,

21 Marijana KOMLJENović: Marko Polo između fikcije i povijesne realnosti u operi „Marko Polo“ Ive Tijardovića, 2024., 14–15.

koja Polu nastoji izraziti osjećaje koje gaji prema njemu. Polo joj se diskretno zahvaljuje i otkriva djelić svoje prošlosti. Taj trenutak naglo prekida Rustichello, koji se javlja u taktu prije broja osam te se radnja nastavlja s dinamičnijom ritmičkom pratnjom u orkestru, većim intervalima i duljim glazbenim linijama. Prvi čin počinje nakon trideset taktova glazbenog uvoda. U njemu su glavni akteri mornari i djevojke s broda koji pripremaju Polov brod za odlazak iz Korčule. Pojavljuju se u petom taktu broja jedan. Od broja 33 do broja 36 traje orkestralni dio koji izvodi *Contradanzu*, karakterističan ples za južnu Dalmaciju. U drugom činu radnju pokreću Oretta, Lucietta i Gietta (Ninettine sluškinje), koje se u operi pojavljuju nakon 19 taktova orkestralnog sola. Treći čin počinje sa Zlatnom Krin koja se u operi pojavljuje nakon 11 taktova orkestralnog sola. Od broja 15 do broja 21 orkestar također izvodi svoju solo točku svirajući tatarski ples kojim se nastoji podignuti napeta atmosfera u dvoru Kublaj-kana, tijekom kojeg kanovi plesači prikazuju jedan dio kineske tradicije u kojoj tatarski ratnici svladavaju robinjice. U broju 24, 17 taktova orkestralnog sola akordom s praznom kvintom i kvintolama u basovskim dionicama signaliziraju kinesku tradicijsku glazbu. Isto se ponavlja u broju 35, kada se Marko vraća i trublje ga na isti način svečano pozdravljaju pri ulasku u dvoranu. Sedam taktova u broju 37 napisano je u plesnom ritmu pentatoničkih intervalskih pomaka. U 16 taktova epiloga orkestar u suptilnoj dinamici uvodi događaj u broju jedan, u kojem se nakon četiriju taktova pojavljuje narod Genove, bučan, raspojasan i porugljiv, slaveći sklapanje mira s Venecijom. Cijela opera završava brojem 18 u epilogu, čijih je zadnjih sedam taktova tog broja napisano u *arpeggima* u dinamici koja iz *pianissima* odlazi u *pianissimo possibile*. Kraj je dodatno pojašnjen agogičkim oznakama *sostenendo assai* i *smorzare* u samom zadnjem taktu (nestajući).

Analiza Rabadanova libreta *Marko Polo* s obzirom na glavne likove i njihovu svestremensku povezanost s hrvatskim pučkim podrijetlom

Marko Polo kao glavni lik libreta Vojmila Rabadana i opere Ive Tijardovića svojom kompleksnom autobiografijom, u kojoj izostavlja podatke iz privatnog života, poslužio je, upravo zbog te enigmatičnosti, Rabadanu i Tijardoviću kao sadržaj za pisanje romantične opere. Taj romantičarski element provlači se cijelim libretom susrećući se sa ženskim likovima u prologu, prvom, drugom, trećem činu i epilogu kao antipodima Polovoj tajanstvenosti. Ženski lik Serenelle otvara radnju opere pojavljujući se na samom početku

prologu. Serenella izjavljuje Marku Polu svoje emocije:

„Ja don'jeh, što ste htjeli: snop pergamena: crnilo i pero...
i voda...”

I ono drugo što se amo nosit ne sm'je nikom...”²²

Međutim, iz libreta saznajemo da Serenella podsjeća Pola na davnu ljubav s Korčule:

„Tvog oka, d'jete pogled blag u duši spomen budi
Na biće koje ljubljah mlad
Na svojih predâ grūdi...”²³

U prvom činu pojavljuje se Danica, njegova vječna ljubav. Danica, osoba koja nosi okosnicu radnje, kao lajtmotiv pojavljuje se ne samo u libretu Marko Polo nego i u njegovu prikazu *Splite-grade*. U tom prikazu Jeronim, splitski plemić iz 16. stoljeća, pod prozorom djevojke Danice tuži i žali se jer *hlepi srce moje tebi*. Na te riječi Danica mu odgovara:

„Hodi, sve ostavi, moj cvite izbrani,
U krilo ljubavi moje se nastani!”²⁴

Danica u libretu *Marko Polo* ne samo da je prikazana kao njegova ljubav već je upravo njihov romantičarski odnos bio temelj za pisanje opere. Ona svojim dramskim likom opravdava simboličko značenje svojeg imena.

„To davno bje, al zjena ta kô zv'jezda vjek mi sjala,
S njom proдох mora i kopna sva
U čežnji rodnog žala...”²⁵

Zanimljivo je povezati kako Rabadan u prikazu smješta plemića Jeronima pod prozor djevojke Danice analogno Daničinu odgovoru Polu kad mu se obraća riječima iz kojih se osjeća ljubavna bol:

„Mišljah da ćeš ipak pod prozor doć', kad posljednji je put...
Čekah i čekah...”²⁶

Daničina ljubavna bol u trenutku poljulja Polovu odluku da s ocem i stricem otputuje u Veneciju:

„(vrisne u nadi) Dragi, što reče, što reče?
Ako je to šala, okrutna je ko smrt...”²⁷

22 M. KOMLJENović: Prijepis libreta *Marko Polo*, 2023., 3–4.

23 M. KOMLJENović: Prijepis libreta *Marko Polo*, 4.

24 Š. JURIŠIĆ: *Vojmil Rabadan i Hrvatsko narodno kazalište u Splitu (1940. – 1941.)*, 808.

25 M. KOMLJENović: Prijepis libreta *Marko Polo*, 4.

26 *Ibid.*, 18.

27 *Ibid.*, 19.

Međutim, o Daničinoj ljubavnoj sudbini na kraju ipak odlučuje Polov otac Niko, koji uspijeva povratiti Polovo poljuljano samopouzdanje i odluku o povratku u Veneciju. Danica snosi ogroman teret ljubavnih odluka jer se ne može nositi s težinom žrtve rastanka s Polom.

„Ako ga ljubiš, ako ga ljubiš, pusti ga,
Da sretnu zv'jezdu sl'jedi...”²⁸

Danica, vidjevši da njezina ljubav prema Marku Polu nije dovoljno snažna u odnosu na autoritet njegova oca i izazova puta na Daleki Istok, odlučuje okončati ljubavne boli skokom u more:

„Dragog više vidjeti neću,
Sunce, ti mi presta sjati
More, boli skratiti!

(Krijući se od naroda, otrči prema pećinama, na suprotnu stranu da se baci u more).²⁹

U drugom činu ženski dramski lik koji nosi ljubavnu radnju muško-ženskog odnosa jest Ninetta, mletačka venecijanska kurtizana. Oretta, Lucietta i Gigetta, tri Ninettine slušavke, načinom na koji komuniciraju – ironično, podrugljivo, šapćući, prijezirno – uvode nas u atmosferu događanja. Pojava starog Anzola, Ninettina faktotuma, Ordelafo i obijesne mladeži najavljuje dinamiku u događajima koji slijede. Naime, nedugo nakon Ordelafo dolazi Marko Polo koji svojim riječima: „Ninetta divna, otvarajte dvore, / Kad ljubav plovi niz to sinje more!”³⁰ daje naslutiti da se nalazi u ljubavnom trokutu: Ordelafo – Ninetta – Polo. U tom trokutu odlučujuću ulogu odigra sluškinja Oretta koja upozorava Pola da ne podliježe Ninettinim čarima, njezinoj slatkorječivosti, a osobito da ne pije vino, piće koje mu Ninetta namjerava ponuditi:

„(pojavi se nečujno iz vrta desno, tiho i spokojno, ali odlučno)
Messer Marko, ne pij noćas vina,
smrt vrebna na te... Zmija je Ninetta!”³¹

Tijekom drugog čina provlači se element intrige ljubavnog trokuta i trovanja dramskog lika neprimjetnim stavljanjem otrova u piće, što potječe iz arturijanskih legendā.³²

28 *Ibid.*, 21. Taj je romantičarski motiv prisutan i u pjesmi Tereze Kesovije: „Ja slijedim svoju zvijezdu na putu momu, gdje me prati sjaj, ja slijedim svoju zvijezdu, a ona vodi u rodni kraj.”

29 *Ibid.*, 29

30 *Ibid.*, 41.

31 *Ibid.*, 50.

32 M. KOMLJENović: Marko Polo između fikcije i povijesne realnosti, 17.

Dramski lik Orette u tom činu djeluje kao arbitar koji posreduje u razrješavanju radnje. Ordelafo prikazan je kao protivnik, a Polo prikazan je kao želitelj jer prikazuje ljubav prema Ninetti. Na početku trećeg čina u skrivenom izražavanju emocija dominira dramski lik Zlatni Krin:

„Otišo si, dragi, davno, davno...

...

Tad proljet bje,
u sn'jegu sad sniva polje ravno...

...

Glas barem šalji, da l' ćeš skoro doći...

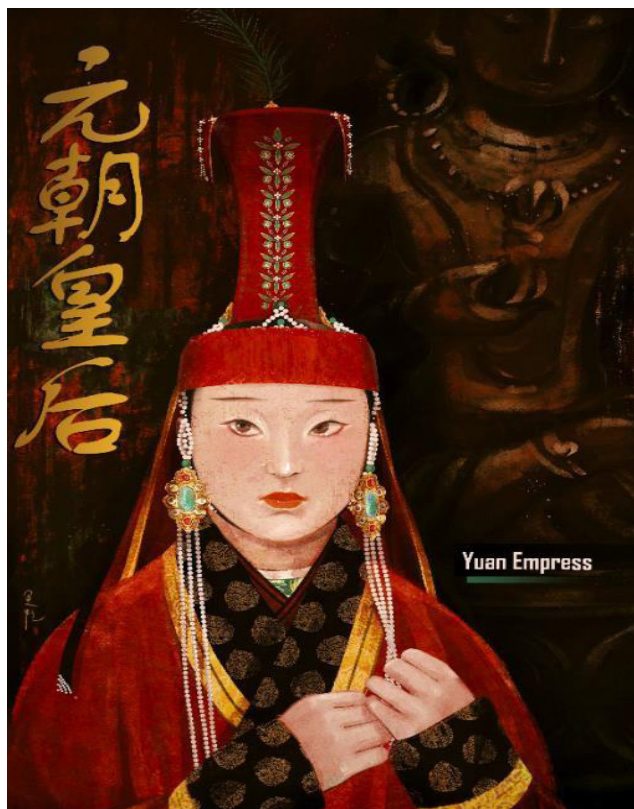
...

Bez tebe zore mojoj nema noći...”³³

Budući da je znanstveno dokazano da je Marko Polo bio oženjen kineskom plemkinjom iz visokog društva, nije neobično da ju je Rabadan preimenovao u Zlatni Krin. Naime, iz Markova svjedočenja njegovi su nasljednici znali da on u svojoj ostavštini čuva *boqtu* – posebno osjetljivi predmet kojeg je uspio sačuvati tijekom dugog pomorskog puta pri povratku u Veneciju.³⁴

33 M. KOMLJENović: Prijepis libreta Marko Polo, 56–57.

34 John MAN: *Marko Polo – putovanje koje je promijenilo svijet*, Zagreb: VBZ, 2018, 184–188. *Boqta* je simbolizirala bogatstvo i status jer je nitko tko se bavio bilo kakvom fizičkom aktivnošću nije smio nositi. Kinezi je nazivaju *gugu*, a inače je pripadala mongolskim ženama iz više klase. Autor Leonardo Olschi smatra da poklanjanje kraljevske odjeće kao oproštajnog dara izražava naklonost mongolske princeze koju je Marko Polo pratio na putu u Perziji, a to je bila muška tradicija. Također, Stephen Haw kaže da bi za princezu na putu u Perziji u pratnji Marka Pola „davanje tako osobne stvari kao što je ukras za glavu drugome muškarcu bi bilo gotovo ekvivalentno počinjenom preljubu.” John Larner pak tvrdi da je to „morala biti uspomena od nekoga drugog, od neke žene s kojom je bio blisko intiman dok je bio u Kini, od nekoga koga se želio zauvijek sjećati (...) Najvjerojatnije je kako je to bio oproštajni dar njegove žene.” Ime joj je bilo Mei Lee ('lijepa'), a Marko ju je susreo na dvoru u Bejingu jer je bila u pratnji Kublajeve glavne žene Chabui.



Slika 5. Mongolska carica s prepoznatljivom visokom krunom - *boqtom* <https://dragonsarmory.blogspot.com/2023/02/yuan-dynasty-mongol-empress.html> (pristup 5. listopada 2025.)

Slijedeći dramsku situaciju libreta, iz ponašanja nadstojnika Kublaj-kanova dvora prema Nikoli i Matiji Polu saznajemo da je Marko Polo na poslaničkoj službi već dulje vrijeme. Nadstojnik dvora koristi Kublaj-kanovu nestrpljivost i sumnju u uspjeh Markova poslanja te prijeti braći Polo da će zaplijeniti njihovu stečevinu u Kini i osuditi ih na vješala. Netom poslije tog događaja pojavljuje se Marko Polo koji se uz klicanje puka vraća s uspješno obavljena poslaničkog pohoda. Kublaj-kan priređuje mu svečan i raskošan doček prilikom kojeg mu obećava ispunjenje svih želja. Tada Polo zatraži dopuštenje za povratak u svoju domovinu³⁵:

„Tko vrši dužnost, nagradu ne vrebja, al rob tvoj čezne dom da opet vidi [...]. I plavo svoje more, sunce rodnog neba, pa nudiš li mi veći dar, izreci samo: idi, idi!”³⁶

Iako nerado i teška srca, kan dopušta Marku Polu povratak u domovinu uz uvjet da prati Zlatni Krin u Perziju. Zlatni

35 J. MAN: *Marko Polo – putovanje koje je promijenilo svijet*, 190.: „Kada je Marko postao 'guverner' Yangzhao – navodnici su tu da naznače dvojbe – ona (Mei Lee) išla je s njim. Ondje je umrla, a Markovo se srce slomilo. Nije bilo ničega što bi ga držalo u Kini.”

36 M. KOMLJENović: Prijepis libreta Marko Polo, 69.

Krin potajno ga zove na razgovor u kojem mu iskazuje svoje skrivene osjećaje:

„Kan me šalje, Marko
u Perziju vladaru, što me snubi, a ja ne mogu dragog napu-
stit, kog srce moje, jao meni
već potajno ljubi.
O ne daj, da me nedrag grli, da mlada svenem ja
ne upoznav slasti ljubavi prave O, ti me prosit hrli,
ti nado moja,
ko vjerna robinja tad ću do nogu tebi past!”³⁷

Polo joj tad odgovara:

„(s mnogo osjećaja, ali i rezignacije.) O jadni cv'jete, tražiš
sv'jetlo sreće, gdje mrak je vječni...”³⁸

U epilogu, u kojem se slavi sklopljeni mir između Genove i Venecije, Rabadan suočava Marka Pola s vlastitom proš- lošću prilikom susreta s barba Cvitom i Daničinom kćeri. Taj psihološki trenutak susreta navodi Marka Pola na pre- ispitanje koje se prenosi i na čitatelje. Pod dojmom inten- zivnosti tog susreta, nameće se pitanje bi li Marko Polo ostavio toliko traga i proširio horizonte ljudskih sudbina da je jednom davno na Korčuli donio drukčiju odluku o pitanju ljubavnog odnosa s Danicom:

„(ganut gleda u djevojku kroz maglu suza, kao da se oprašta od svoje mladosti, koja mu se, eto, još jednom pokazala.)
Da, takvo cv'jeće samo kod nas cv'jeta!
O d'jete drago, kad shvatit mogla, što se sad zbiva u luđaku starom, što sav je sv'jet prošo,
a biser nije našo
izgubljen jednog jutra u zavičaju tvom. (pruži joj svoju tor- bicu s pojasa.) Uzmi to, draga,
nek ti jednom miraz bude
(prihvati joj glavu dlanovima i poljubi je nježno u čelo.) Sjeti se starca i poljubi majku!”³⁹

Libreto, osim romantičarskim motivima, obiluje motivima etnofolklor iz narodnog stvaralaštva Dalmacije, osobito južne Dalmacije i Dalmatinske zagore. S tim elementima narodnog stvaralaštva isprepliću se elementi nacionalne pripadnosti, odnosno duha vremena u koje je libreto nastao (vrijeme novog društvenog poretka koje odiše nadom u bolju budućnost). Jedan od lajtmotiva etnofolklor jest ptica sokol: „soko mladi nebom l'jeće.”⁴⁰

37 *Ibid.*, 73.

38 *Ibid.*, 73.

39 *Ibid.*, 87-88.

40 *Ibid.*, 24.

Sokolarenje koje Marko Polo spominje uz boravak u Kini i uz susret s Kublaj-kanom ima važnu ulogu u razvoju čovječanstva, kulturnih vrijednosti te ima dugu i bogatu povijest u kulturi istočnih naroda. Interes Marka Pola za motiv sokola nadahnut je odlaskom u istočne zemlje. Japanski pisac 1808. godine Ahizato Pito izvještava da su prvi sokolovi poklonjeni kineskoj princezi iz dinastije Hiu oko 2200. g. pr. Kr. U Europu sokolarenje dolazi s germanskim plemenima.⁴¹ U Hrvatskoj postoji dokument iz 1070. godine koji potvrđuje „dugu prisutnost sokolarstva u Hrvatskoj. Naime, u jednom imovinskom sporu kralja Petra Krešimira IV. zastupa baš njegov sokolar Apricije.”⁴² Motiv sokola u hrvatskoj je narodnoj baštini često prisutan do danas izričajem u narodnoj glazbi. Primjerice, Jakov Gotovac: *Ero s onoga svijeta* (kojem je predložak libreto Milana Begovića – u prvom činu Đula u zanosu govori: „Doć' će dragi, znadem, doći će! Il' s istoka ili sa zapada, iz šume, odakle soko dolijeće, iz ravni, gdje jelen na izvor pada, il' iz gore, iz šikarnog spleta...”; u trećem činu svi u kolu pjevaju: „što na nebu sja visoko / mjesec je il' sivi soko”), međimurska pjesma *Dej mi Bože oči sokolove*, lička pjesma *Spavaj mi spavaj sokole*, solinska pjesma *A što si mi siv sokole*, hvarske pjesme *Sivi sokol vili doletio* i *Sokol piva na ljuduj divojko*⁴³, Nenad Ninčević/Marko Perković Thompson: *Geni kameni*, utvrda Sokolac u Brinju. Također, u libretu se provlači živopisan opis dalmatinskog krajolika motivima kamena, krša i masline:

„Pa se vraća kraju svome
Rodnom kršu vrlatnome...”
„...ko naše stare masline..”

Primjer masline kao nacionalnog motiva jest i pjesma *Maslina je neobrana*.

U libretu se provlači i motiv mora kao prirodne ljepote i nacionalnog bogatstva:

„Sav život moj to more vjerno prati...”⁴⁴

Prisutan je i motiv vjetra i bijelih jedara na brodu:

„Vjetre blagi, nadmi jedra b'jela, jedra b'jela,
Vjetre blagi, da mi lađa poleti kô str'jela...”

Vjetre, miruj, vjetre, miruj, nikad te ne bilo,
Vjetre, miruj, vjetre, smiruj,
Što mi dragog, dragog krade tvoje krilo...”⁴⁵

Motiv kletve od pamtvijeka ima magično značenje, posebice na dalmatinskoj obali, gdje su ljudi kleli more: „Ne kuni more, kad je ljubav jača...”⁴⁶ Sljedeći stih, „vjek zelen bor se nebu vije”, stih je iz dubrovačkog područja iz pjesme *Djevojka je zelen bor sadila*: „Vjek zelen bor se nebu vije...”⁴⁷ Motiv jablana Rabadan također preuzima iz narodne tradicije. Pjesma *Oj jablane moj visoki* potječe iz Jelse, *Širi grane jablane s Hvara*, a pjesma je *Oj jablane širi grane* iz Gorskog kotara:

„...oj jablane naš visoki, oj,
Pokraj dvora koj' s'izaša, pokraj dvora koj' s'izaša”⁴⁸

Stih „mišljah da ćeš ipak pod prozor doć” kao motiv dolaska i zavođenja pod prozorom upotrebljavaju i renesansni trubaduri, a vrlo je poznat u našoj pjesmi *La musica di note* sastava Dubrovački trubaduri. Kruh kao simbol života, osobito onog teškog na otocima, također se pronalazi u Rabadanovu libretu:

„Sva blaga platit ne mogu
kruh od sedam kora...”⁴⁹

U sljedećim stihovima moguće je iščitati onodobnu društveno-političku ideologiju, koja se nazire u motivima bratstva, veličanja vlasti i vojske:

„Jer sreća sv'jeta bratstvo je zemalja svih i ljudi!”⁵⁰ [...] „Kad vrlini služi vlast”⁵¹
„Gle, vojska ide cv'jećem okičena!”⁵²

Izvedbe opere *Marko Polo*

Tijardovićevo opera *Marko Polo* praizvedena je 3. prosinca 1960. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu u povodu svečanog dijela proslave 100. godišnjice Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu i Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu od 24. studenog do 31.

41 Sokolarenje – duga i bogata povijest, *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, <https://enciklopedija.hr/clanak/sokolarstvo>, pristup 3. 10. 2025.

42 <https://archive.org/details/codex-diplomaticus-vi-1908./Codex%20Diplomaticus%20I%201967./page/116/mode/2up>, pristup 3. 10. 2025.

43 Antun DOBRONIĆ: Narodne popijevke s otoka Hvara 1949., Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, Rukopis N70.

44 M. KOMLJENIĆ: Prijepis libreta Marko Polo, 3.

45 *Ibid.*, 10.

46 *Ibid.*, 19. Taj je motiv i danas prisutan u pjesmi *Dobra večer, prijatelji Klape Iskon*.

47 *Ibid.*, 22.

48 *Ibid.*, 89.

49 *Ibid.*, 83.

50 *Ibid.*, 51.

51 *Ibid.*, 78.

52 *Ibid.*, 63.

prosina 1960. godine u Jubilarnoj sezoni 1960./1961. godine.⁵³ O operi *Marko Polo* i njenim izvedbama pisali su: nepoznati autor: „Dijalog u prolazu“, *Telegram*, 30. rujna 1960. godine; Duško Roksandić: „HNK u 3 smjene“, *Večernji list*, 24. listopada 1960. godina; plakat najave praižvedbe na nepoznatoj lokaciji, *Vjesnik*, 13. rujna 1960.; Krešimir Fribec: „Marko Polo“, *15 dana*, god. 4., br. 5, 25. studenog 1960.; M. Kuzmić – B. Ivanda: „Novo u opusu“, *Slobodna Dalmacija*, 26. studenog 1960.; Lj. S. – „Nova opera *Marko Polo* bit će izvedena 3. 12.“, *Borba*, 27. studenog 1960.; (m): „Razgovor o Tijardovićevoj operi *Marko Polo*“, *Vjesnik*, 31. studenog 1960.; N. T.: „Nova domaća opera *Marko Polo*“, *Telegram*, 2. studenog 1960.; nepoznati autor: „Izabrali smo“, 3. prosinca 1960. u *7 dana* (dodatak *Borbe*), 27. studenog – 3. prosinca 1960.; D. E.: „Večeras praižvedba opere *Marko Polo*“, *Vjesnik*, 3. prosinca 1960.; E. Čengić: „*Marko Polo* – nova domaća opera“, *Oslobođenje*, 4. prosinca 1960.⁵⁴; ?: „Praizvedba Tijardovićeve opere *Marko Polo*“, *Vjesnik*, 4. prosinca 1960.; Nenad Turkalj: „Oporni put *Marko Polo*“, *Večernji list*, 7. prosinca 1960.; dr. K. Kovačević: „Naglašena osjećajnost“, *Borba*, 6. prosinca 1960.; ?: „Praizvedba *Marko Polo* u HNK“, *Slobodna Dalmacija*, 7. prosinca 1960.; Ivo Tijardović: „Od putopisa – opera“, *Večernji list*, 7. prosinca 1960. I. Kirigin – „Praizvedba *Marko Polo*“, *Vjesnik*, 9. prosinca 1960.; Branimir Sakač – Ivo Tijardović: „*Marko Polo*“, *Politika*, 9. prosinca 1960.; Branimir Sakač: „Oči kritike – Nova domaća opera“, *Telegram*, 16. prosinca 1960.; I. K. – „Večeras *Marko Polo*“, *Vjesnik*, 20. prosinca 1960.; Marinko Kuzmić: „Priznanje autoru“, *Slobodna Dalmacija*, 21. prosinca 1960.; ?: članak bez naslova, *Vjesnik*, 7. – 13. siječnja 1961.; ?: „*Marco Polo* Új hazai opera Zágórában“, *Magyar Képes újság*, 15. siječnja 1961.; D. Strelec: „U čast jubilarne godišnjice VI. zemaljske konferencije SKOJ-a“, *Večernji list*, 18. siječnja 1961.; ?: „Jubilarna godišnjica VI-zemaljske konferencije SKOJ-a“, *Borba*, 18. siječnja 1961.; (m): „Na književnom petku u Zagrebu govori Ivo Tijardović, kompozitor“, *Vjesnik*, 10. veljače 1961.; „Križaljka“, br. 19 okomito – početna slova imena i prezimena kompozitora *Marko Polo*, *Borba*, 12. studenog 1961.; Milan Graf: „Jugoslawien: Eine neue Kroatische Oper“, *Musica-bericht*, 15. srpnja 1961.; ?, „Ivo Tijardović dalmat komponista“, ?, 18. kolovoza 1961.; V. M.: „Pet premijera na IX. splitskim ljetnim igrama“, *Slobodna Dalmacija*, 26. svibnja 1962.; B-n.: „Oslonac: domaće snage“, *Slobodna Dalmacija*, 11. srpnja 1962.; B. B-n.: „Pozornice na Peristilu i u podrumima“, *Vjesnik*, 14. srpnja 1962.; ?: „Lišne visti“,

Pomet, 4. kolovoza 1962.; ?: „Splitska premijera Tijardovićeve opere *Marko Polo*“, *Slobodna Dalmacija*, 9. kolovoza 1962.; Željko Rapanić: „Djelomičan uspjeh Tijardovićeve *Marka Pola*“, *Slobodna Dalmacija*, 14. kolovoza 1962.; Ivo Kirigin: „Prednost domaćoj operi“, *Telegram*, 17. kolovoza 1962.; ?, „Jubilarni repertoar“, *Slobodna Dalmacija*, 12. rujna 1962.; B. B.: „Tijardovićevo *Marko Polo* na sceni splitske opere“, *Slobodna Dalmacija*, 10. studenog 1962.; ?, „Američki muzikolog o našoj muzici“, *Vjesnik*, 26. siječnja 1963.; dr. K. Kovačević: „Daleko od klasičnih uzora“, *Borba*, 18. rujna 1965.; Dragan Lisac: „Ivo Tijardović: 'Ideju za *Malu Floramye* dobio sam u Rijeci!'“, *Novi list*, 30. prosinca 1965.; Krešimir Fribec: „Muzički teatar Ive Tijardovića“, *Borba*, 17. travnja 1966.; Josip Andreis: *Povijest glazbe*, 1989. godina⁵⁵; Tomislav Kuljiš: *Festivalska djelatnost – Splitske ljetne priredbe – Splitsko ljeto, glazbeno-scenski repertoar*, 1998. godina⁵⁶; Miljenko Grgić, *Opera na Splitskom ljetu*, 2004. godina; Siniša Vuković: „Zabranjivani Ivo Tijardović“, *Fokus*, 21. veljače 2008. godine⁵⁷; Tonči Šitin, *Tijardovićevo glazba kao istina života (ne samo) jedne generacije*, 23. prosinca 2013. godina; Marija Barbieri, *Potpuna kazališna ličnost – Ivo Tijardović: 125. obljetnica rođenja, (2. dio)*, 16. prosinca 2020. godine; Sani Sardelić, *Interpretacijski centar Marko Polo – nova izložbena atrakcija grada Korčule i Gradskog muzeja Korčula*, 12. prosinca 2023. godine; ?, *Ivo Tijardović, Vojmil Rabadan – Marko Polo – Povodom 700. obljetnice smrti Marka Pola (1254. – 1324.) – Koncertna izvedba odabranih dijelova opere u 3 čina s prologom i epilogom*, 24. kolovoza 2024. godine. Tijekom dosadašnjeg istraživanja nije pronađen niti jedan audiovizualni zapis opere *Marko Polo* jer su svi materijali u HNK-u u Splitu izgorjeli u požaru 1970. godine, a u Zagrebu se izgubio svaki trag partituri iz koje je Boris Papandopulo dirigirao u prosincu 1960. godine praižvedbu opere *Marko Polo*. Vežano za sveukupnost izvedbā opere *Marko Polo* u Zagrebu i Splitu od 1960. do 1963. godine postoje zapisi u

55 Josip ANDREIS: *Povijest glazbe*, Zagreb: Školska knjiga, 1989, 365: „Nastale su tada njegove opere *Dimnjaci uz Jadran* (1951), *Marko Polo* (1960), koju je posvetio tom legendarnom pomorcu hrvatskog podrijetla [...]“ Naveden je netočan podatak za godinu pisanja opere *Marko Polo* jer je ona pisana od 1954. do 1955. godine.

56 Tomislav KULJIŠ: *Festivalska djelatnost – Splitske ljetne priredbe – Splitsko ljeto*, u: Rade Perković, Jure Kučić (ur.): *Hrvatsko narodno kazalište Split 1893. – 1993.*, Split: HNK Split, 1998, 169: „Domaćim djelima posvećena je puna pažnja. Godine 1962. [...] na stepenicama Meštrovićeve galerije prikazana je opera Ive Tijardovića *Marko Polo*.“ Na stranici 173., pored slike isječka iz opere *Marko Polo* uz navedena imena stoje dva netočna podatka: Peristil, 1964. godina.

57 Iz Zaklade Karlo Grenc, fond „Ivo Tijardović“, kutija Opera *Marko Polo* saznajemo da je predstava trajala dva sata i 15 minuta sa stankom nakon II. čina.

53 Zaklada Karlo Grenc, fond Ivo Tijardović, kutija Opera *Marko Polo*.

54 Sudjelovao je ansambl s preko dvije stotine članova, op. a.

radovima, člancima i knjigama s različitim podatcima. Lisac piše: „U njegovu kasnijem opusu nalazimo i nekoliko opernih djela koja nisu ostala nezapažena: *Dimnjaci uz Jadran* i *Marko Polo* već su izvedeni, prva godine 1950., a druga godine 1955.”⁵⁸ Izneseni podatak za izvedbu opere *Marko Polo* 1955. godine netočan je jer je Ivo Tijardović završio sa sklapanjem svoje opere *Marko Polo* 5. travnja 1955. godine⁵⁹, a praiizvedba je bila tek 3. prosinca 1960. godine u Zagrebu. Na programu Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu⁶⁰, *Pretplata u Jubilarnoj sezoni 1960./1961.* u odjeljku *Veliko kazalište – redovna pretplata* za Tijardovićevu operu *Marco Polo*, koja je izvedena deset puta u svim pretplatnim ciklusima. U odjeljku *Veliko kazalište – Jubilarna pretplata* u naslovu *Pretplata C* piše Tijardović: *Marco Polo*. Za pretplatu u sezoni 1961./1962. u odjeljku *Opera i balet: iz postojećeg repertoara* piše Tijardović: *Marko Polo*, što je ukupno 12 izvedbā u Zagrebu. Cindrić u svojoj knjizi u odjeljku *B: Po kompozitorima* pod prezimenom *Tijardović Ivo* navodi podatak o praiizvedbi opere *Marko Polo, opera (3. 12. 1960.) uz ostala Tijardovićeve djela izvedena u HNK Zagreb*, a u odjeljku *A: Po sezonama* stoji *3. 12. 1960. godina*.⁶¹ Pettan iste godine iznosi podatak: „Izvedene su njegove opere [...] *Marko Polo* (3. 12. 1960. – 1. 6. 1961., 15 izvedaba).”⁶² Buljan također spominje izvedbu Tijardovićeve opere *Marko Polo* na *IX. splitskim ljetnim priredbama* (15. srpnja – 16. kolovoza 1962.) u odjeljku *Opera Narodnog kazališta u Splitu*: „Ivo Tijardović: *Marko Polo*.”⁶³ Nastavljajući istraživanje o izvedbama opere *Marko Polo*, došlo se do podatka koji navodi Hećimović: „Pod brojem 3656G Tijardović Ivo: *Marko Polo. Opera* u tri čina s prologom i epilogom (10 slika). Napisao Vojmil Rabadan. Redatelj Tito Strozzi. Dirigent Boris Papandopulo. Scenarist Vladimir Žedinski. Kostimograf Inge Kostinčer-Bregovac. Koreograf Zvonimir Reljić. Praizvedba 3. 12. 1960. Posljednja predstava 1. 6. 1961. 15 predstava.”⁶⁴ U Zakladi Karlo Grenc

pronađen je program koji dokazuje da je opera *Marko Polo* u HNK-u Zagreb izvedena 18. siječnja 1961. godine kao svečana izvedba tijekom Jubilarne godišnjice VI. zemaljske konferencije SKOJ-a.⁶⁵ U istom fondu pronađena su dva programa izvedbe opere *Marko Polo* u Splitu 9. kolovoza 1962. godine i 11. studenog 1962. godine (na kojem iznad naslova *Marko Polo* piše *2. put*). Prva premijerna izvedba opere *Marko Polo* u Splitu 9. kolovoza 1962. godine izvedena je ispred Galerije Meštrović, a druga izvedba 11. studenoga 1962. godine na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu. Nepobitni su podatci o dvjema izvedbama u Splitu, pri čemu nedostaje podatak o četirima izvedbama opere *Marko Polo* u Splitu, a koja je prema Hećimoviću zadnji put izvedena u Splitu 10. siječnja 1963. godine. S tom je izvedbom sveukupno bilo šest predstava. Nepoznati autor piše 1962. godine: „Tijardovićev *Marko Polo* i Verdijev *Nabucco* koji su već izvedeni na ovogodišnjim Splitskim ljetnim priredbama imat će premijerni karakter i u sljedećoj sezoni.”⁶⁶ Uspoređujući Hećimovića, koji kaže da je posljednja predstava opere *Marko Polo* u Splitu bila izvedena 10. siječnja 1963. godine, i nepoznatog autora, koji kaže da će opera *Marko Polo*, izvedena na „ovogodišnjim Splitskim ljetnim priredbama imati premijerni karakter i u sljedećoj sezoni”, dolazi se do zaključka kako je podatak nepoznatog autora netočan zato što ne postoji niti jedan dokaz o izvedbi opere *Marko Polo* na *X. splitskim ljetnim priredbama*. Nastavljajući se na analizu podataka o izvedbi opere *Marko Polo* u Splitu, nalazimo u Hećimovića sljedeće podatke: „Pod brojem 6171G Tijardović, Ivo: *Marko Polo. Opera* u tri čina s prologom i epilogom. Napisao Vojmil Rabadan. Redatelj Tomislav Kuljiš. Dirigent Vid Kuzmanić. Koreograf Mili (Miljenko) Štambuk. Premijera: 9. 8. 1962. IX. splitske ljetne priredbe. Predvorje Galerije Meštrović. Posljednja predstava 10. 1. 1963. 6 predstava. Scenu adaptirao Tomislav Kuljiš.”⁶⁷ Šitin se dvosmisleno referira na izvedbu opere *Marko Polo*: „I u *Polu* i *Dioklecijanu*, operama koje se nažalost ne izvode [...]”⁶⁸ Ovdje je iznesen nepotpuno objašnjeni podatak jer opera *Dioklecijan* do danas

58 Dragan LISAC: „Susret s jednim od naših najpopularnijih autora: Ivo Tijardović: 'Ideju za *Malu Floramye* dobio sam u Rijeci!”, *Novi list*, 30. 12. 1965.

59 Arhiv Hrvatskog glazbenog zavoda, fond Tijardović, kutija br. 6.

60 Zaklada Karlo Grenc, fond „Ivo Tijardović”, kutija *Opera Marko Polo*.

61 Pavao CINDRIĆ (ur.): *Hrvatsko narodno kazalište: 100 godina opere (1870./71. – 1970./71.)*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1971.

62 Hubert PETTAN: *Opere hrvatskih skladatelja u izvedbi Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu – Prigodom 100-godišnjice osnutka stalne opere u Zagrebu, Sveta Cecilija: časopis za sakralnu glazbu* 4 (1971.), 106–11, <https://hrcaj.srce.hr/clanak/355450>, 108 (pristup 3. 10. 2025.)

63 Bogdan BULJAN: *Splitsko ljetno – Programi po godinama, Mogućnosti*, Književni krug Split, prosinac 1984, 1009.

64 Branko HEĆIMOVIĆ (ur.): *Repertoari kazališta, kazališnih družina i grupa, partizanskih kazališta, festivala, smotri i susreta*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb: Globus, 1990, 236.

65 Izvedbi je nazočio, među mnogim javnim ličnostima s tadašnje političke scene, i Jakov Blažević, revolucionar, političar i državnik.

66 *** Jubilarni Repertoar, *Slobodna Dalmacija*, 12. 9. 1962.

67 B. HEĆIMOVIĆ (ur.): *Repertoari kazališta, kazališnih družina i grupa, partizanskih kazališta, festivala, smotri i susreta*, 431; isti podatak nalazi se i poslije u istoj knjizi na stranici 846: „pod brojem 12327G Tijardović, Ivo: *Marko Polo. Opera* u tri čina s prologom i epilogom. Napisao Vojmil Rabadan. Redatelj Tomislav Kuljiš. Dirigent Vid Kuzmanić. Koreograf Miljenko Štambuk. 09. 08. 1962. Predvorje Galerije Meštrović. Scenu adaptirao Tomislav Kuljiš.”

68 Tonči ŠITIN: Tijardovićeve glazbe kao istina života (ne samo) jedne generacije, *Kulturna baština*, 39 (2013.), 7–12, <https://hrcaj.srce.hr/clanak/191880>, 9 (pristup 4. 10. 2025.)

uopće nije izvedena u cjelini⁶⁹, a za operu *Marko Polo* nije jasno je li autor znao za postojanje izvedbe opere *Marko Polo* ili smatra da do danas opera *Marko Polo* uopće nije izvedena. Barbieri također iznosi netočan podatak: „Godine 1960. skladao je *Marka Pola* u stilu 'velike opere' u tri čina s prologom i epilogom.”⁷⁰ Naime, u Tijardovićevoj rukopisu opere *Marko Polo* stoji podatak: „Poču 31. 7. 1954. (...) Završio u Zagrebu, 5. 4. 1955.”⁷¹ Posljednja izjava o izvedbi opere *Marko Polo*, a koja je također netočna, potječe od Sardelić koja piše: „Opera do danas nije izvedena.”⁷² Dana 8. svibnja u knjižnici Fakulteta hrvatskih studija u Zagrebu na Međunarodnom znanstvenom skupu *East meet West* gradski zbor *Franjo pl. Lučić* iz Velike Gorice, u ulozi mornara i djevojaka s broda i sa solistom Lobelom Barunom u ulozi Marka Pola te uz klavirsku pratnju Marijane Komljenović, izveo je ariju u I. čina *Soko mladi*. Međutim, u članku *Marko Polo* iz 24. kolovoza 2024. također se nalaze netočni podatci o broju izvedaba opere *Marko Polo* u Zagrebu.⁷³

Rekonstrukcija zaboravljene opere na temelju analiziranih izvora

Mnogo je pisanih tragova koji svjedoče o kvaliteti i važnosti ove zaboravljene opere, ali i pretpostavaka o partituri i djelu u cjelini. „O instrumentaciji Tijardovićevoj opereti govorilo se još u mojoj mladosti. Postoje razne pretpostavke o nekoliko partitura (ja ni jednu nisam nikad imao u rukama!). Govorkalo se svojevremeno da je Tijardoviću pri instrumentaciji pomagao dirigent mo. Vojin Arambašin. U sve te priče ne vjerujem: jer je Tijardović znao instrumentirati, a to je i dokazao i u partiturama svojih opera. Treba napomenuti da postoje posebno adaptirane partiture za manje ansamble.”⁷⁴ Bombardelli, kao živući svjedok, ostavlja nam u zalog

svjedočenje o kvaliteti Tijardovićeve instrumentacije. Na temelju takvih i sličnih dostupnih novinskih članaka, u nedostatku audiovizualnih zapisa, pristupilo se pokušaju rekonstrukcije opere *Marko Polo*, čiji je predložak libreta napisao Vojmil Rabadan. E. Čengić u *Oslobođenju*⁷⁵ 4. prosinca 1960. piše: „Muzika je prilagođena izvjesnim folklornim i drugim elementima koji odgovaraju svakoj pojedinoj sceni. Melodija je impresivna i odmah pozitivno djeluje na slušaoce. Harmonija je bogata, a instrumentacija suvremena i moderna.” Krešimir Kovačević u *Borbi* 6. prosinca 1960. piše: „Sudeći po onome kako je zagrebačka publika prihvatila Marka Pola, kompozitor Ivo Tijardović može biti sasvim zadovoljan. To djelo [...] posjeduje realnu umjetničku vrijednost, koja mu osigurava mjesto u standardnom opernom repertoaru. To je svakako veliki uspjeh... iako su u svom naumu autori otišli možda i suviše u sentimentalne vode, oni su uspjeli da ostvare niz efektivnih lirskih scena, koje su za većinu opernih posjetilaca uvijek atraktivne. Saznajemo da pomanjkanje dramske akcije, nadomještena vizualnim ugođajima, naročito se osjećala u drugom činu. Vrhunac opere predstavlja svakako treći čin [...], dirigent Boris Papandopulo nesebično se založio za uspjeh novog domaćeg opernog djela. No skraćujući pojedine scene, on je i nehotice učinio da one ne djeluju uvijek potpuno, logično i cjelovito.”⁷⁶ Glavni teret predstave ponijeli su Piero Filippi u naslovnoj ulozi i Mirka Klarić kao tumač svih ženskih likova... uspjehu predstave pridonijeli su podjednako orkestar, zbor i balet u koreografiji Zvonimira Reljića. Režijska predstava Tita Strozija vrlo je vješto iskoristila pozornicu za nizanje pojedinih slika. Scenograf Vladimir Žedrinški i kostimografkinja Inga Kostinčer-Bregovac veoma su zaslužni što je vizualni element znatno pridonio uspjehu djela [...]. Opera *Marko Polo* se temelji na široko raspjevanim melodijama mediteranskog podrijetla, a to je onaj element, pomoću kojega je on i postao popularan.”⁷⁷ Nenad Turkalj u *Večernjem listu* 7. prosinca 1960. piše: „Ponovno valja agilnom kompozitoru Ivi Tijardoviću odati jedno posebno priznanje da zna osjetiti dobru temu, prihvatljivu za muzičko - scensku obradu, pronaći je na području kojem drugi i ne poklanjaju pažnju. Njegova druga opera... djelo je kompozitora koji zna kako treba muzičku scenu učiniti aktuelnom, i kako se može pronaći siže za obradu i privlačiv za publiku... po završetku djela publika je kompozitora i sve izvodioc

69 Tatjana ALAJBEG: Nakon pola stoljeća čekanja, *Klasika.hr*, 8. 12. 2012., <https://opera.hr/index.php?p=article&id=1682>: „Student UMAS-a su 6. 12. 2012. fragmentarno izveli Tijardovićevo operu *Dio-klecijan*.” (pristup 4. 10. 2025.)

70 Maria BARBIERI: Potpuna kazališna ličnost – Ivo Tijardović: 125. obljetnica rođenja, (2. dio), *Klasika.hr*, prosinac 2020., <https://opera.hr/index.php?p=article&id=2840> (pristup 1. 10. 2025.), također iznosi netočan podatak za operu *Dio-klecijan*: „Godine 1969. skladao *Dio-klecijan*.” Tu je operu Ivo Tijardović skladao 1964. godine.

71 Arhiv knjižnice HGZ-a, fond „Tijardović”, kutija 6, *Marko Polo*.

72 Sani SARDELIĆ: Interpretacijski centar Marko Polo – nova izložbena atrakcija grada Korčule i Gradskog muzeja Korčula, *Informatica museologica*, 54 (2023), 103–112, <https://hrcak.srce.hr/clanak/460784>, 108.

73 Korčula Opera Week, Hrvatska, 20. – 24. 8. 2024., (pristup 9. 11. 2024.), <https://korculaoperaweek.eu/>: „(...) svega tri izvedbe 1960. (...); opera je fragmentarno izvedena 24. 8. 2024. u Korčuli na trgu svete Justine u izvedbi OPERE B. B. iz Zagreba.

74 Silvije BOMBARDELLI: Silvije Bombardelli: A la recherche', *Bašćinski glasi: južnohrvatski etnomuzikološki godišnjak* 9–10 (2009), 438.

75 Zaklada Karlo Grenc, fond „Ivo Tijardović”, kutija Opera *Marko Polo*.

76 *Ibid.* Manje je poznata anegdota o praizvedbi opere *Marko Polo*, kada se Boris Papandopulo u povjerenju obratio Ivi Tijardoviću: „Čuj, Tijardoviću, po političkoj direktivi morao sam skratiti tvog *Marka Pola* tako da je od Marka Pola ispalo pola Marka.”

77 *Ibid.*

nagradi pljeskom."⁷⁸ Branimir Sakač u *Telegramu* 16. prosinca 1960. piše: „Rođen na sceni, od mladosti navikao na nju, Tijardović ispunjava – poput svih talijanskih majstora koji su mu bili putokaz u životu – osnovni imperativ operne kompozicije: osjećanje scenskog života, scenske akcije. Taj osjećaj gotovo nikad ne izdaje autora koji je u zajednici s libretistom Vojmilom Rabadanom ostavio smišljenu arhitektoniku djela [...]. Ritam historije nije moguće zaustaviti. I mi se moramo ponovno odlučiti na novo vječno traženje, na iznalaženje neslućenog rješenja. Jer i Marko Polo bio je i sam – nema sumnje – vizionar, avangardist, sanjar o budućnosti. Zagrebačka opera dala je izvedbi visok nivo [...] i dostojno tom praiizvedbom ispunila svoj dug prema domaćem djelu."⁷⁹ U *Slobodnoj Dalmaciji*, u broju 5435 iz 9. kolovoza 1962. nepoznati autor članka piše: „Tom je prigodom u zagrebačkom tjedniku *Telegram* Branislav Sakač o operi *Marko Polo* pored ostalog pisao: 'U okvirima, u kojima se u ovom djelu kretao, ostvario je Ivo Tijardović muziku koja u svemu odražuje, ali i nadmašuje njegov osobni stil. Odražuje ga neposrednošću i spontanošću, osjećajnošću i toplinom, a nadmašuje cjelovitošću umjetničkog htijenja. Ono što je u toj muzici veoma vrijedno, to je invencija, melodijska imaginacija koja nikad, ni u jednom času nije prisiljena, forsirana. A to nije čest slučaj. U toj se invenciji – ma u kojem se ona stilu kretala – osjeća neposredno prisustvo lakoće i snalaženja, prirodnost. Nema sumnje, suviše su jaki utjecaji mediteranske, verističke škole, ima suviše sigurnih putova, ali kako je dana, ta muzika je spontana kao da upravo takva mora biti. Tu sugestiju ona uspijeva da prenese na slušaoca s velikom jednostavnošću...'. Dalje taj autor piše: „Svakako je zanimljivo da je Tijardovića – do tad inspiriranog domaćim sižeima za muzičko oblikovanje potakao buran život velikog venecijanskog moreplovca Marka Pola. Sam siže djela uputio je kompozitora na historijsku operu u kojoj se izmjenjuju spektakularne scene (Luka u Korčuli, Venecija, dvor Kublaj-kana u Kambaluku i tamnica u Genovi) i raznolike muzičke atmosfere. Sam Tijardović je o tomu rekao: 'Pišući partituru primijenio sam muziku koju zahtijeva scensko zbivanje. Kad smo se libretist i ja odlučili da se prvi čin odvija na Korčuli, drugi u Veneciji, a treći u Kini, morala nas je i muzika odvesti u te sredine. Što se tiče prvog čina, smatram da sam ovdje u svom elementu, kao kod kuće. I drugi mi kao Mediterancu nije pravio poteškoća, dok mi je pri stvaranju trećega čina pomoglo poznavanje muzike Dalekog istoka koje sam stekao u Berlinu, gdje sam svojevremeno pisao muziku za filmove i

zato posjećivao bogati muzički arhiv i diskoteku tamošnjeg japanskog instituta. Pri svemu sam tome, naravno, nastojao da melos bude impresivan, harmonizacija suvremena, kontrapunkt bogat, a instrumentacija moderna i zanimljiva."⁸⁰ Željko Rapanić u *Slobodnoj Dalmaciji*, u broju 5438 iz 14. kolovoza 1962. piše: „[...] da je napisao operu koja – čini nam se – može biti scenski atraktivna. Aktivan i vrlo dinamičan libreto Vojmila Rabadana pružio je Tijardoviću mogućnost da opiše raznovrsne muzičke situacije. Različite lokacije sadržaja kompozitor je obradio služeći se muzičkom deskripcijom pojedinog ambijenta. Tu je po našem mišljenju učinjen nesporazum jer opera djeluje heterogeno, a takvo opisivanje elementa odviše je naivno. Ne možemo se složiti sa spajanjem folklor, venecijanske barkarole, pentatoničkih reminiscencija, dalmatinske pjesme (pisana je još bez orkestralne pratnje pa djeluje pogotovo neuklopljeno!) Takav oštri 'realizam' u kombiniranju muzičke materije teško je opravdati, jer djelo gubi potrebnu jedinstvenost, a kompozitor ne ostvaruje vlastiti izraz, što je ipak najbitnije pri ocjenjivanju stvaralaštva."⁸¹ Ivica Kirigin 17. kolovoza 1962. u *Telegramu* piše: „Repertoar muzičkih djela ovogodišnjih Splitskih ljetnih priredaba posvećen je više nego dosada domaćem stvaralaštvu [...] domaćih, zapravo splitskih kompozitora [...]. To je djelo prije svega operni spektakl [...]. Tako je ostvarena vizualno interesantna predstava [...] gdje su spretno raspoređene scenske mase stvarale veoma impresivan utisak."⁸² V. Čurčić u *Glasi Slavonije*, u broju 7 iz 24. listopada 1963. u intervjuu s Ivom Tijardovićem zapisuje Tijardovićeve riječi: „Priznanje operi *Marko Polo* od publike, kritike i najkompetentnijih faktora kao što je to, na primjer, ocjena muzikologa svjetskog glasa Nikolasa Slominskog u Bostonu – a i ostalih muzikologa, za koju je rekao da je veoma uspješno djelo."⁸³

Krešimir Kovačević u *Borbi* iz 18. rujna 1965. spominje „spektakularnu Tijardovićevu operu *Marko Polo*... U svojim djelima Tijardović se nadovezuje na tradiciju. Ostajući vjeran i dosljedan pobornik nacionalnog muzičkog smjera, on svoju inspiraciju oplođuje na muzičkom folkloru svoje uže domovine, pa i onda kada ne primjenjuje izvornu narodnu melodiju.“ Dragan Lisac u *Novom listu* iz 30. prosinca 1965. piše: „Njegov *Marko Polo* dobio je vrlo pohvalne kritike u Milanu od strane muzičkih stručnjaka – suradnika Scale. Scala, naime, svake godine stavlja na svoj repertoar i poneko djelo suvremenih autora. Već sama činjenica da je jedne godine između 300 ponuđenih djela *Maro Polo*

78 *Ibid.*79 *Ibid.*80 *Ibid.*81 *Ibid.*82 *Ibid.*83 *Ibid.*

ušao među šest opera koje je stručni žiri Scale temeljito pregledao i preslušao, davši iscrpan izvještaj i mišljenje, predstavlja za Tijardovića veliko priznanje i zadovoljstvo, a pogotovo pošto je sud o operi vrlo pozitivan."⁸⁴ Miljenko Grgić u *Splitskom ljetu* iz 2004. na stranici 57. piše: „Godine 1962. repertoar je sadržavao samo 5 opernih naslova, od toga su dva činili Tijardovićev *Marko Polo* i Hatzeov *Adel i mara*. Zanimljivo je spomenuti da se na ljetnoj pozornici nije uspio održati ni jedan operni naslov koji je prvi put uveden u repertoar Splitskih ljetnih priredaba od 1960."⁸⁵ Siniša Vuković u *Fokusu* iz 21. studenoga 2008. na stranici 48. piše: „Zagrebačka publika, koja je bila ispunila kazališnu dvoranu, vrlo je dobro primila novu operu i oduševljenim pljeskom i cvijećem nagradila izvođače i autora."⁸⁶ Marin Kuzmić u *Slobodnoj Dalmaciji* iz 30. rujna 2013. na stranici 26. piše: „Za operu *Marko Polo* vlada mišljenje među nekim glazbenim kritičarima da bi joj umjetnička vrijednost trebala osigurati mjesto u standardnom repertoaru opernih kuća, posebno naših, iako to nije slučaj."⁸⁷ Tonči Šitin na stranici 9. piše: „I u svojim kasnijim djelima [...], a posebno tri opere (*Dimnjaci uz Jadran*, *Marko Polo* i *Dioklecijan*) jedan balet (*Partizansko kolo*) i jedan mjuzikl (*Katarina Velika*) Tijardović uspijeva sačuvati jedinstveni stil, oslanjajući se na bogatu melodijsku bazu, kontrapunkt, modernu orkestraciju i suvremeno harmonijsko ruho."⁸⁸ Marija Barbieri 16. prosinca 2020. piše: „Unatoč izvrsnim kreacijama Piera Filippija u naslovnoj ulozi i Mirke Klarić u peterostrukoj ulozi njegove ljubavi, opera nije uspjela."⁸⁹ Postavlja se pitanje na temelju kojih je audiovizualnih izvora Barbieri nakon punih šezdeset godina nakon praizvedbe opere *Marko Polo* donijela takav zaključak.

Zaključak

U zaboravljenoj operi *Marko Polo* glazba uvjetuje libreto. U određenim dramskim situacijama, solističke dionice prikazuju ulazak pojedinog lika na scenu ili pak intrigu. Dvopjevima se izražava ljubav ili svađa, tropjevi označavaju svađu ili razrješavanje sukoba, a zbor ima ulogu pojačavanja dramske napetosti. Libretu *Marko Polo* osnovna je svrha biti predloškom istoimenoj operi. Analizirajući

tekst Rabadanova libreta, dolazi se do zaključka da je ono nepravedno zapostavljeno književno djelo koje svakako zaslužuje biti dio tradicije hrvatske dramske književnosti. Sa zahvalnošću gleda se na nastojanja i djelovanja splitskog kulturnog miljea da se revitalizira Tijardovićevo opera *Marko Polo* na istoimeni Rabadanov libreto te da ona postane dijelom europskog kazališta. Ostaje nada da će kulturna i znanstvena hrvatska zajednica prepoznati vrijednost Rabadanova libreta te da će u skorije vrijeme doživjeti svoje prvo tiskano izdanje.

Bibliografija

*** Jubilarni Repertoar, *Slobodna Dalmacija* 9 (1962).

ALAJBEG, Tatjana: Nakon pola stoljeća čekanja, *Klasika.hr*, 12 (2012), <https://opera.hr/index.php?p=article&id=1682> (pristup 4. 10. 2025.)

ANDREIS, Josip: *Povijest glazbe*, Zagreb: Školska knjiga, 1989.

Arhiv knjižnice HGZ-a, fond Tijardović, kutija 6, *Marko Polo*.

BARBIERI, Maria: Nezapamćen uspjeh svestranog umjetnika – Ivo Tijardović: 125. obljetnica rođenja (1. dio), *Klasika.hr*, 12 (2020), <https://opera.hr/index.php?p=article&id=2837> (pristup 1. 10. 2025.)

BARBIERI, Maria: Potpuna kazališna ličnost – Ivo Tijardović: 125. obljetnica rođenja (2. dio), *Klasika.hr*, 12 (2020), <https://opera.hr/index.php?p=article&id=2840> (pristup 1. 10. 2025.)

BOMBARDELLI, Silvije: Silvije Bombardelli: A la recherche, *Bašćinski glasi: Južnohrvatski etnomuzikološki godišnjak*, 9–10 (2009), 429–442. <https://hrcaak.srce.hr/clanak/374773> (pristup 2. 10. 2025.)

BULJAN, Bogdan: Splitsko ljetno – Programi po godinama, *Mogućnosti*, 12 (1984).

CINDRIĆ, Pavao (ur.): *Hrvatsko narodno kazalište: 100 godina opere (1870./71. – 1970./71.)*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1971.

Codex Diplomaticus, <https://archive.org/details/codex-diplomaticus-vi-1908./Codex%20Diplomaticus%201%201967./page/116/mode/2up> (pristup 1. 10. 2025.)

DOBRONIĆ, Antun: Narodne popijevke s otoka Hvara 1949., Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, Rukopis N70.

DRAGIČEVIĆ, Ivo: *Marko Polo* u Kini (Prilog biografiji), *Marko Polo* i istočni Jadran u 13. stoljeću, u Ivo Padovan (ur.): *Zbornik radova sa znanstvenog skupa*, Korčula, 4. – 7. listopada 1995., Zagreb: HAZU, 1996.

FOTEZ, Marko (ur.): *Spomenica prigodom svečanog otvorenja Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu*, Split: Hrvatska narodna tiskara Stjepan Vidović, 1940.

FRIBEC, Krešimir: Muzički teatar Ive Tijardovića, *Borba*, 17. 4. 1966.

GRAF, Milan: Jugoslawien: Eine neue Kroatische Oper, *Musica-Bericht*, 15. 7. 1961.

HEČIMOVIĆ, Branko: *Repertoar hrvatskih kazališta*:

84 *Ibid.*

85 *Ibid.*

86 *Ibid.*

87 *Ibid.*

88 T. ŠITIN: Tijardovićevo glazba kao istina života (ne samo) jedne generacije, *Kulturna baština*, 39 (2013), 7–12.

89 M. BARBIERI: Potpuna kazališna ličnost – Ivo Tijardović: 125. obljetnica rođenja, (2. dio) 12 (2020).

1840–1860–1980. 5 sv., Zagreb: Globus, 1990.

HEČIMOVIĆ, Branko (ur.): *Repertoari kazališta, kazališnih družina i grupa, partizanskih kazališta, festivala, smotri i susreta*, Zagreb: Globus, 1990.

Hrvatska enciklopedija, natuknica: Sokolarenje", <https://enciklopedija.hr/clanak/sokolarstvo> (pristup 3. 10. 2025.)

JURIŠIĆ, Šimun: *Vojmil Rabadan i Hrvatsko narodno kazalište u Splitu (1940. – 1941.)*. Split, 1993.

Korčula Opera Week | Croatia | 20. – 24. 8. 2024., <https://korculaopera-week.eu/> (pristup 9. 11. 2024.)

KULJIŠ, Tomislav: Festivalna djelatnost – Splitske ljetne priredbe – Splitsko ljeto, u: Rade Perković i Jure Kuić (ur.): *Hrvatsko narodno kazalište Split 1893. – 1993.*, Split: Hrvatsko narodno kazalište Split, 1998., 169.

LISAC, Dragan: Susret s jednim od naših najpopularnijih autora: Ivo Tijardović: Ideju za Malu Floramye dobio sam u Rijeci!, *Novi List*, Rijeka, 30. 12. 1965.

MAN, John: *Marko Polo - putovanje koje je promijenilo svijet*, Zagreb: Profil knjiga d.o.o., 2018.

PAULIK, Dalibor: *Hrvatski operni libreto*, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 2005.

PERINIĆ, Luka: *Iz moje ladice*, Zagreb: vlastita naklada, 2009.

PETTAN, Hubert: Opere hrvatskih skladatelja u izvedbi Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu – Prigodom 100-godišnjice osnutka stalne opere u Zagrebu, *Sveta Cecilija*, 41 (1971) 4, 106–111. <https://hrcak.srce.hr/clanak/355450> (pristup 3. 10. 2025.)

RAPANIĆ, Željko: Djelomičan uspjeh Tijardovićeve Marka Pola, *Slobodna Dalmacija*, 14. 8. 1962.

SARDELIĆ, Sani: Interpretacijski centar Marko Polo – nova izložbena atrakcija grada Korčule i Gradskog muzeja Korčula, *Informatica museologica*, 54 (2023), 103–12.

ŠITIN, Tonči: Tijardovićeve glazba kao istina života (ne samo) jedne generacije, *Kulturna baština*, 39 (2013), 7–12. <https://hrcak.srce.hr/clanak/191880> (pristup 4. 10. 2025.)

Teatrološka kulturno-estetska misija, <https://www.glas-koncila.hr/teatroloska-kulturno-estetska-misija-5-sijecnja-1988-umro-vojmil-rabadan/> (pristup 4. 10. 2025.)

TIJARDOVIĆ, Ivo: *Marko Polo, opera u 3 čina s prologom i epilogom*, Zagreb: Izdanja Udruženja kompozitora Hrvatske, 1960.

Summary

A Forgotten Opera: On Rabadan's Libretto in Tijardović's Opera *Marko Polo*

Vojmilo Rabadan's libretto for the opera *Marko Polo* is the foundation of Ivo Tijardović's composition. This work primarily references a piano excerpt from *Marko Polo*, which is the sole piece of evidence attesting to the opera's existence. This excerpt, one of the few surviving copies, is currently preserved at the library of the University of Zagreb's Academy of Music, where it is catalogued as 15.550a. A meticulous transcription of Rabadan's libretto, ensuring the accuracy of the preserved versions, has been developed based on this specific copy. In total, four original versions have been preserved: one at the Zagreb Academy of Music, another within the Central Music Department of the Zagreb City Library, another at the Archive of Croatian national theatre in Split, and the final version retained in Split, located in the "Ivo Tijardović" collection at the Karlo Grenc Foundation. To ensure authenticity and accurately reflect the spoken expressions of the Split region during the 1950s, Rabadan composed the libretto in the local Croatian dialect of the Split area, so the author of this text intentionally refrained from adapting it into standard Croatian during the transcription process.

KEYWORDS: libretto *Marko Polo*, Vojmil Rabadan, opera *Marko Polo*, Ivo Tijardović, Croatian dialect of Split

„Mom jedinom duševnom drugu“: Pisma Jakova Gotovca Ambri Novaku u Muzeju hvarske baštine¹

Maja MILOŠEVIĆ CARIĆ

Sveučilište u Splitu
Umjetnička akademija
Zagrebačka 3
HR 21000 Split
majamilose@gmail.com

UDK 78.071.1.Gotovac, J.(044)“192”
Prethodno priopćenje / Preliminary Paper
Primljeno / Received: 8.12.2025.
Prihvaćeno / Accepted: 3.3.2026.

Sažetak

U ovome radu predstavljen je korpus pisama Jakova Gotovca upućenih Ambri (Ambrozu) Novaku, nastalih u razdoblju od 1920. do 1925. godine i sačuvanih mahom u Muzeju hvarske baštine (MHB, sign. GF 9.4), kao vrijedan izvor za mikropovijest hrvatskoga glazbenog života neposredno nakon Prvoga svjetskog rata. Pisma svjedoče o intenzitetu njihova prijateljskog i profesionalnog odnosa te o generacijskoj povezanosti unutar koje se oblikuju estetički nazori, promišljaju pitanja skladateljskog i izvođačkog djelovanja, razmatraju izdavačke mogućnosti te razmjenjuju informacije o koncertnim prilikama, recepciji suvremenih strujanja i širem glazbenom životu između Splita, Beča i Zagreba. U prilogu se donose diplomatske transkripcije i faksimili četiriju Gotovčevih pisama sačuvanih u Muzeju hvarske baštine, uz uvrštenje jednoga izgubljenog, poznatoga isključivo iz ranije objave, čime se zaokružuje cjelina danas dostupne korespondencije.

KLJUČNE RIJEČI: Jakov Gotovac, Ambro (Ambroz) Novak, korespondencija, hrvatska glazbena povijest, međuratno razdoblje, arhivski izvori, Muzej hvarske baštine

1 Ovaj rad nastao je u sklopu projekta NPOO-a IP-UNIST-57, *Naslijeđe u procesu / Heritage in Progress* (akronim: HIP UMAS).

„Ti znaš, da si ti moj jedini duševni drug...“ – tim se riječima Jakov Gotovac (Split, 1895. – Zagreb, 1982.), u pismu iz Splita 9. kolovoza 1920. obraća Ambri (Ambrozu) Novaku (Hvar, 1899. – Split, 1947.), otkrivajući gustoću jedne mladenačke, ali intelektualno i umjetnički vrlo ozbiljne povezanosti, koja je istodobno prijateljska, estetička i profesionalna. Premda po obujmu skroman, korpus Gotovčevih pisama Novaku, sačuvan u Muzeju hvarske baštine u Hvaru (MHB, sign. GF 9.4), predstavlja dragocjen izvor za razumijevanje mikropovijesti hrvatske glazbene scene neposredno nakon Prvog svjetskog rata: u njemu se zrcale planovi studija i karijere, čitateljske, slušateljske i skladateljske preokupacije, stavovi prema moderni i impresionizmu, kao i sasvim praktična pitanja glazbenog života – od prepisivanja i slanja rukopisa do pregovora s nakladnikom i razmjene informacija o izvedbama.

Premda je Gotovac danas čvrsto upisan u kanon hrvatske glazbe 20. stoljeća, adresat ovih pisama – Ambro Novak – ostao je u velikoj mjeri izvan šire stručne recepcije i kulturno-povijesne memorije, čak i u sredinama u kojima je djelovao.² Novak, rođeni Hvaranin, po profesiji sudac, u razdoblju mladosti (otprilike između 1916. i 1925.) iskazao se kao svestran glazbenik: violinist i zborovođa, skladatelj, pri čemu je najveći dio svojih kritika i osvrtava objavljivao u splitskom dnevniku *Novo doba*, sustavno prateći splitsku glazbenu scenu ranih 20-ih godina 20. stoljeća.³ Sačuvani programi, novinski isječci i rukopisne muzikalije svjedoče i o njegovim nastupima (osobito u Zadru u gimnazijskim godinama), o skladateljskom radu usmjerenom prema manjim formama (klavirske minijature, solo pjesme, zborovi) te o iznimnoj erudiciji i ambiciji u području glazbenog mišljenja – što potvrđuje i bilježnica s njegovim rukopisnim bilješkama iz pročitane literature na nekoliko stranih jezika.

Upravo ta širina Novakovih interesa i energija njegova ranog djelovanja čine ga ključnim sugovornikom u korespondenciji s Gotovcem: pisma nisu tek dokument prijateljstva, nego i

prozor u jednu generacijsku mrežu u kojoj se oblikuju estetički stavovi, potiču izdavački pothvati, posreduju izvedbene prilike i održava osjećaj zajedničkog (neonacionalnog glazbenog) smjera. S obzirom na njihov sadržaj, koji upućuje na kontinuiranu i živu razmjenu, razumno je pretpostaviti da je riječ tek o fragmentu nekoć opsežnije korespondencije. Izvjesno je da su postojali i Novakovi odgovori, kao i dodatna Gotovčeva pisma, čiji se trag zasad ne nalazi. Ta okolnost upućuje na mogućnost da bi se dijelovi ove prekinute korespondencijske cjeline mogli nalaziti u drugim arhivskim zbirkama, osobito u Gotovčevoj ostavštini, što otvara konkretan prostor za daljnja arhivska i komparativna istraživanja.

U ovoj se prigodi u Prilogu donose diplomatičke transkripcije i faksimili Gotovčevih četiriju pisama, kronološki poredanih, koji se čuvaju u Novakovoj ostavštini (vidi: Pisma br. 1, 2, 4 i 5): dva iz Splita (29. srpnja i 9. kolovoza 1920.), jedno iz Beča (22. siječnja 1921.) te jedno iz Zagreba (16. svibnja 1925., pisano pisačom mašinom). U nastojanju da se obuhvati cjelina danas poznatih pisama, uključen je i prijepis još jednoga pisma iz Beča (8. siječnja 1921.), poznatoga isključivo iz ranije objave,⁴ jer mu u Novakovu fondu više nema traga (vidi: Pismo br. 3). Korespondencija, nastajala između Splita, Beča i Zagreba, ocrtava vremenski i prostorni raspon njihova odnosa: od splitskoga razdoblja i Gotovčeva odlaska na studij, preko bečke profesionalne afirmacije, do zagrebačkog pisma iz 1925. u kojem Gotovac već izrijekom spominje Novakovu „šutnju“ i njegovo imenovanje sudcem, registrirajući tako promjenu u životnoj i profesionalnoj putanji svojega prijatelja.

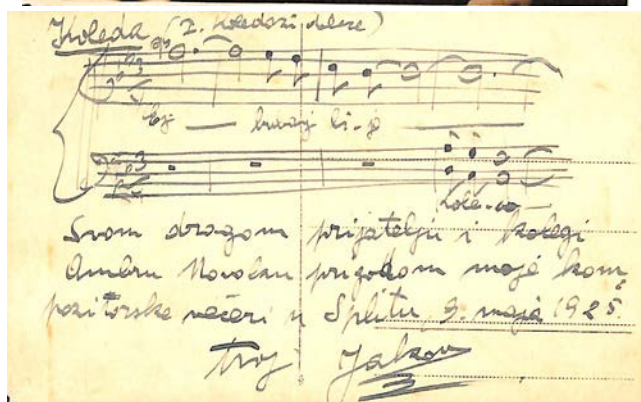
Uz korespondenciju sačuvana je i fotografija Jakova Gotovca, priložena pismu od 16. svibnja 1925., na čijoj je poledini vlastoručno ispisana posveta Ambri Novaku kao zahvala za njegove kritičke osvrtne na Gotovčevu kompozitorsku večer održanu u Splitu 9. svibnja iste godine, uz notni incipit *Kolede* za zbor i orkestar, praišvedene tom prigodom. U istome pismu Gotovac zahvaljuje Novaku na „krasnim člancima“ u kojima je znao „prikazati na izvrstan način i mene i cijeli naš mlado-kompozitorski pokret“, ističući da je ono što je sam „htio muzikom donijeti“ Novak ostvario svojim „izvršnim prikazom“ (vidi: Pismo br. 5). Fotografija s posvetom stoga nije tek osobni znak pažnje, nego materijalni izraz te zahvalnosti i dokument

2 O Novakovu izvođačkom, skladateljskom i publicističkom djelovanju te o njegovoj ostavštini u Muzeju hvarske baštine, koja je tek u novije vrijeme postala predmetom sustavnijeg muzikološkog interesa, detaljnije vidi: Maja MILOŠEVIĆ CARIĆ: Ostavština Ambre (Ambroza) Novaka u Muzeju hvarske baštine: pregled građe kao rana skica njegova izvođačkog, skladateljskog i kritičarskog profila, *Prilozi povijesti otoka Hvara XIV* (2019), 213–247. U tom su članku objavljene i transkripcije Gotovčevih pisama, koja se u ovom prilogu donose zajedno s pripadajućim faksimilima, u kontekstu obljetničkog izdanja u čast skladatelju.

3 Usp. Ivana TOMIĆ FERIĆ – Maja MILOŠEVIĆ CARIĆ: The Activity of Ambro Novak (1899-1947) in the Field of Music Criticism: Contemporary Readings and Reflections, u: *Umrežavanje glazbom u 'dugom 19. stoljeću' = Musical Networking in the 'Long 19th Century'*, ur. Vjera Katalinić, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2023, 219–235.

4 Većinu danas poznatih pisama Jakova Gotovca upućenih Ambri Novaku objavio je Šimun Jurišić u radu Jakov Gotovac i Split, *Crkva u svijetu* 29/3 (1994), 323–328, donoseći njihove transkripcije u okviru kraćeg prikaza Gotovčeva splitskog razdoblja. U toj objavi, međutim, nije uključeno pismo od 29. srpnja 1920. niti su doneseni faksimili izvornika i cjelovita arhivska identifikacija jedinice u kojoj se korespondencija čuva. S druge strane, Jurišić donosi i transkript jednoga pisma koje je danas izgubljeno, pa njegov prijepis ostaje jedini trag toga dokumenta (vidi Prilog: Pismo br. 3).

profesionalne povezanosti dvojice prijatelja. U tom smislu, sačuvana Gotovčeva pisma Novaku, premda malobrojna, svjedoče o intenzitetu njihova odnosa te upućuju na potrebu daljnjih arhivskih istraživanja i pronalaženja dodatnih dokumenata koji bi omogućili potpuniju rekonstrukciju njihove korespondencijske cjeline i preciznije sagledavanje njihove osobne i profesionalne povezanosti.



Slika 1. Na fotografiji: Jakov Gotovac, uz vlastoručnu posvetu Ambri Novaku (poledina), svibanj 1925. (MHB, sign. GF 9.4/4)

Izvori

Ostavština Ambroza Novaka: Pisma Jakova Gotovca, sign. GF 9.4, Muzej hvarske baštine, Hvar.

Bibliografija

JURIŠIĆ, Šimun: Jakov Gotovac i Split, *Crkva u svijetu* 29/3 (1994), 323–328.

MILOŠEVIĆ CARIĆ, Maja: Ostavština Ambro (Ambroza) Novaka u Muzeju hvarske baštine: pregled građe kao rana skica njegova izvođačkog, skladateljskog i kritičarskog profila, *Prilozi povijesti otoka Hvara* XIV (2019), 213–247.

TOMIĆ FERIĆ, Ivana – MILOŠEVIĆ CARIĆ, Maja: The Activity of Ambro Novak (1899–1947) in the Field of Music Criticism: Contemporary Readings and Reflections, u: *Umrežavanje glazbom u 'dugom 19. stoljeću' = Musical Networking in the 'Long 19th Century'*, ur. Vjera Katalinić, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2023, 219–235.

PRILOZI

Transkripcije i faksimili pisama Jakova Gotovca Ambri Novaku

1. Pismo iz Splita, 29. srpnja 1920.

(MHB, sign. GF 9.4/1, rukopis)

Dragi Ambro!

Hoću da nastavim s tobom ove pismene razgovore, jer me to silno veseli. Jučer sam primio prospekt Státní konservatoř hudební [u dramaturká] v Praze: Po prospektu izgleda, da bih mogao ući u „[mistrovsku] školu pro skladbu“ prof. Vítězslava Nováka.

Zahtevi prijavnih ispita su ovi: Znanje o teoretskim disciplinama, harmonija, kontrapunkt i nauka o instrumentima, ogled vlastitih skladbi. Trajanje nauka nije vremenom ograničeno, traje pak najmanje jednu godinu. Glavni predmet je skladbovan[ka] i estetika glazbe. Od ostalih predmeta može si slušač dati (za „mistrovsku školu“) 1000 čeških kruna, osim ostalih taksa (upis 8K, indeks 2K, biljeg 2K). Da se bude primljen treba napraviti molbu uz priloženi domovni i krstni list i zadnju školsku svjedočbu. Prijamni ispiti su u septembru (taksa 10K). Kako vidiš nije baš najstrože. Ako ne budem primljen u mistrovsku školu ići ću u treću ili četvrtu (zadnju) godinu „škola pro skladbu a dirigování“.

Treba se spremati na ozbiljni rad u pragu i dobro zasukat rukave. – Što je od Zlatka, zašto se ne javlja?

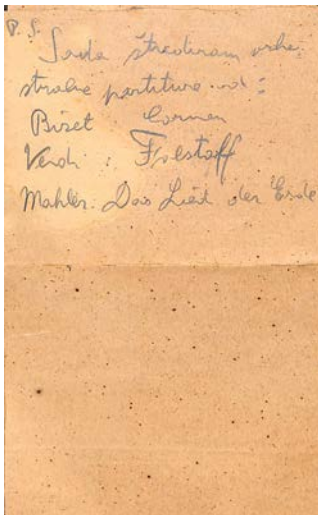
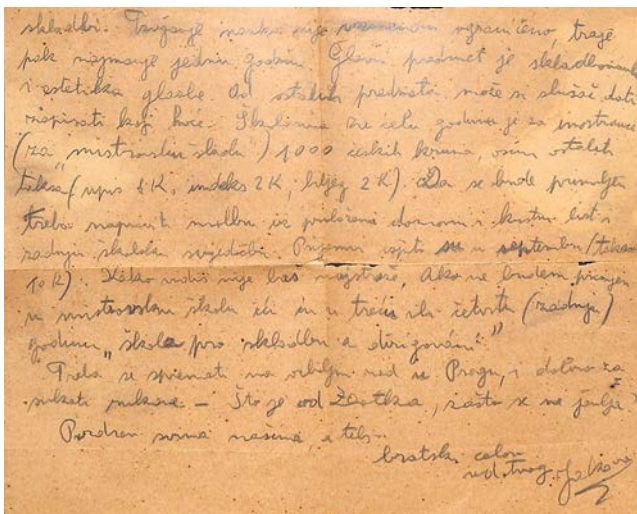
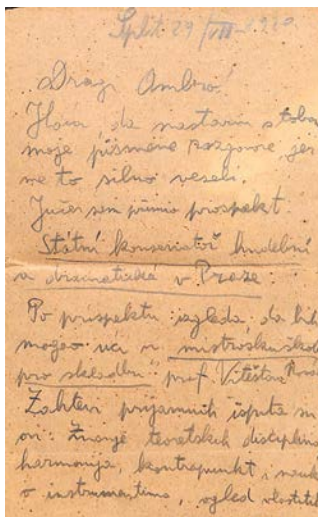
Pozdrav svim našima, a tebi bratski celovi od tvog Jakova

P. S. Sada študiram neke strane partiture od:

Bizet: Carmen

Verdi: Falstaff

Mahler: Das Lied [von] der Erde



Faksimil 1. Pismo Jakova Gotovca Ambri Novaku, Split, 29. srpnja 1920. (MHB, sign. GF 9.4/1)

2. Pismo iz Splita, 9. kolovoza 1920.

(MHB, sign. GF 9.4/2, rukopis)

Preleži Ambro!

Da ti pravo kažem veoma me žalosti pojava kod tebe, što nisi našao shodnim da na moja poslednja dva, tri pisma odgovoriš. Ti znaš, da si ti moj jedini duševni drug, pak kad nam nije moguće da fizički skupa drugujemo, a ono nastojmo barem (koliko je moguće) sredstvima ministra Drinkovića, tj. preko pošte. 'Nihil novi sub sole' tj. ništa se nije dogodilo, jer šta hoćeš brate i pobrate, da se dogodi, kad sunce lepo sije, more se lelije, vino se pije, ljubav se smije itd. (neka nastavi Paitoni...)

Ipak jedna novost: Ja ti idem definitivno u Beč. Našao sam nekakvog mecenu u osobi Milana Obuljana, vlasnika 'Edition Slave'. Idem na bečki konzervatorij i ujedno kao nekavi muzički referent njegovog nakladnog zavoda. Imat ću pristojnu plaću i razne 'Freikarte' za teatar i koncerte. I tako ti moja muzička karijera počinje u Beču (samo da ne dospije u Sućurcu). Sem toga aranžirat ćemo koncerte sa orkestrom itd. itd.

Ovih dana sam proštudirao 'klavieraussug' i orkestralnu partituru Debussyeve opere 'Pelléas et Mélisande'; moram ti priznati da mi je uz sve opravdane teorije impresionizma ostavila veoma hladni dojam. Ženijalnost i savremenost tog dela je velika, ali moramo ga se čuvati kao slatkog otrova za razvoj naše muzike.

Prilazem ti program i moju kritiku koncerta srpskog tenoriste Mijatovića, to je 'vaistinu' umetnik iako ga je svetski forum (London, Pariz itd.) malo učinio konvencionalnim. Prekosutra pleše Renata pl. Miletić uz sudelovanje pianiste Gruss-Katkića; na programu su i tri tačke iz Debussyeve suite 'Children's lower'. U nakladi 'Edition Slave' početi će da izlazi: Zborna biblioteka glazbenog društva 'Guslar' u Splitu. Prvi svezak je: Josip Hatze: Jugoslavenske narodne pesme za mešoviti hor, a drugi svezak moja: Dva scherza. Oprema će biti lepa a tiskati ćemo i dionice.

Uveren sam, daje i tebi dosta čitat, a kamo li meni pisat, pak te najprijateljskije pozdravljam, nadom da titulus i uvod mog pisma neće biti opravdan.

Zdravstvuj tvom Jakovu

Faksimil 2. Pismo Jakova Gotovca Ambri Novaku, Split, 9. kolovoza 1920. (MHB, sign. GF 9.4/2)

Split 9. kolovoza 1920.

Preleži Ambro!

Da ti pravo kažem veoma me žalosti pojava kod tebe, što nisi našao shodnim da na moja poslednja dva, tri pisma odgovoriš. Ti znaš, da si ti moj jedini duševni drug, pak kad nam nije moguće da fizički skupa drugujemo, a ono nastojmo barem (koliko je moguće) sredstvima ministra Drinkovića, tj. preko pošte. 'Nihil novi sub sole' tj. ništa se nije dogodilo, jer šta hoćeš brate i pobrate, da se dogodi, kad sunce lepo sije, more se lelije, vino se pije, ljubav se smije itd. (neka nastavi Paitoni...)

Ipak jedna novost: Ja ti idem definitivno u Beč. Našao sam nekakvog mecenu u osobi Milana Obuljana, vlasnika 'Edition Slave'. Idem na bečki konzervatorij i ujedno kao nekavi muzički referent njegovog nakladnog zavoda. Imat ću pristojnu plaću i razne 'Freikarte' za teatar i koncerte. I tako ti moja muzička karijera počinje u Beču (samo da ne dospije u Sućurcu). Sem toga aranžirat ćemo koncerte sa orkestrom itd. itd.

'Edition Slave'. Idem na bečki konzervatorij i ujedno kao nekavi muzički referent njegovog nakladnog zavoda. Imat ću pristojnu plaću i razne 'Freikarte' za teatar i koncerte. I tako ti moja muzička karijera počinje u Beču (samo da ne dospije u Sućurcu). Sem toga aranžirat ćemo koncerte sa orkestrom itd. itd.

Ne treba ti opominati, da me ne to silno uvredilo, jer 'moralna' centar mišta mnogo toga viditi, ali i misliti. —

Oni dana sam proštudirao 'klavieraussug' i orkestralnu partituru Debussyeve opere 'Pelléas et Mélisande'; moram ti priznati da mi je uz sve opravdane teorije impresionizma ostavila veoma hladni dojam. Ženijalnost i savremenost tog dela je velika, ali moramo ga se čuvati kao slatkog otrova za razvoj naše muzike. —

Prilazem ti program i moju kritiku koncerta srpskog tenoriste Mijatovića, to je 'vaistinu' umetnik iako ga je svetski forum (London, Pariz itd.) malo učinio konvencionalnim. Prekosutra pleše Renata pl. Miletić uz sudelovanje pianiste Gruss-Katkića; na programu su i tri tačke iz Debussyeve suite 'Children's lower'. U nakladi 'Edition Slave' početi će da izlazi: Zborna biblioteka glazbenog društva 'Guslar' u Splitu. Prvi svezak je: Josip Hatze: Jugoslavenske narodne pesme za mešoviti hor, a drugi svezak moja: Dva scherza. Oprema će biti lepa a tiskati ćemo i dionice.

Uveren sam, daje i tebi dosta čitat, a kamo li meni pisat, pak te najprijateljskije pozdravljam, nadom da titulus i uvod mog pisma neće biti opravdan.

Zdravstvuj tvom
Jakovu
J.G.

3. Pismo iz Beča, 8. siječnja 1921.⁵

Dragi Ambro!

Napokon danas dobih odgovor od tebe u pismu od 29/XII minuvše godine. Nastojati ću da ti odgovorim na sve.

Ja učim na Staat-Akademiji für Musik und darstellende Kunst kontrapunkt kod poznatog njemačkog lieder-komponiste Josefa Marxa a tek dogodine ću ući u Kapellemeisterschule.. Direktor Löwe je rekao o meni: „Der junge kann viel, aber noch nicht alles.“; dakle treba pretrčati nekoliko tuceta 'fuga'. (Dobru zabavu jin želim!)

Kod 'E. S.' imam dosta posla, a plaća mi je 4000 a. k. i 1000 a. k. mogu mjesečno naručiti muzikalija na račun Obuljena. Naravski da tvoje stvari dolaze u tisak, ali honorar je za sve komponiste bez razlike 15% od prodajne cijene pojedine kompozicije. Tvoj ću zbor preraditi čim dobijem malo slobodnog vremena, a za sada bih te molio da mi pošalješ tu tvoju novu 'Uspavanku' i one prve pjesme 'Ašikovanja', ali ne sve nego one najbolje. Tvoje ženske zborove zatražio sam od Baranovića, da mi ih pošalje.

Nakon toga pošalji mi 'Baladu' (sa kopertinom) i napravi kakovu laku klavirsku stvar. Malo pomalo sve će ići.

Preporučam Respighi-a, a papir ću ti poslati preko 'E. S.'. Za danas dosta, jer se u ovom velikom gradu ne može vreme gubiti.

Grüße dich Gott, liber Freund und ocsh pitt kavu sa mnogo pozdrava od tvoga

Jakova

4. Pismo iz Beča, 22. siječnja 1921.

(MHB, sign. GF 9.4/3, strojopis)

Dragi Ambro!

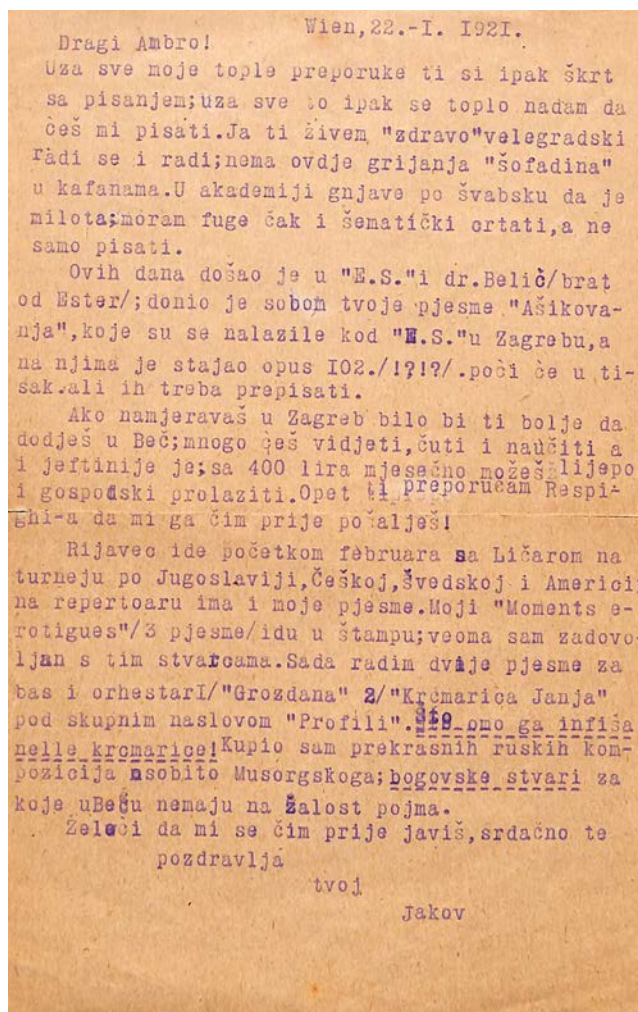
Uza sve moje tople preporuke ti si ipak škrt sa pisanjem; uza sve to ipak se toplo nadam da ćeš mi pisati. Ja ti živim 'zdravo' velegradski, radi se i radi; nema ovdje grijanja 'šofadina' u kafanama. U akademiji gnjave po švabsku daje milota; moram fuge čak i šematički crtati, a ne samo pisati. Ovih dana došao je u 'E. S.' i dr. Belić (brat od Ester); donio je sobom tvoje pjesme 'Ašikovanja', koje su se nalazile kod 'E. S.' u Zagrebu, a na njima je stajao opus 102. (!?!), poći će u tisak, ali ih treba prepisati.

Ako namjeravaš u Zagreb, bilo bi ti bolje da dođeš u Beč; mnogo ćeš vidjeti, čuti i naučiti, a i jeftinije je; sa 400 lira mjesečno možeš lijepo i gospodski prolaziti. Opet ti

preporučam Respighi-a da mi ga čim prije pošalješ. Rijavec ide početkom februara sa Ličarom na turneju po Jugoslaviji, Češkoj, Švedskoj i Americi; na repertoaru ima i moje pjesme. Moji 'Moments erotiques' (tri pjesme) idu u štampu; veoma sam zadovoljan s tim stvarcima. Sada radim dvije pjesme za bas i orkestar i ('Grozdana') 'Krčmarica Janja' pod skupnim naslovom 'Profili'. Što omo ga infiča nelle krčmarice! Kupio sam prekrasnih ruskih kompozicija osobito Musorgskoga; bogovske stvari za koje u Beču nemaju na žalost pojma.

Želeći da mi se čim prije javiš, srdačno te pozdravlja

Tvoj Jakov



Faksimil 3. Pismo Jakova Gotovca Ambri Novaku, Beč, 22. siječnja 1921. (MHB, sign. GF 9.4/3)

5 Pismo poznato prema objavi u: Š. JURIŠIĆ: Jakov Gotovac i Split, 325; u Novakovu fondu danas nije sačuvano.

5. Pismo iz Zagreba, 16. svibnja 1925.

(MHB, sign. GF 9.4/4, strojopis)

Dragi moj Ambro!

Evo došlo je vrijeme, da ti se javim ponovo u novom mojem pismu, i ako si ti do sada sa svojom intenzivnom šutnjom mene sprečavao da ti se češće, po običaju, javljam. Poznato ti je po čestim koncertima Maje de Strozzi u Zagrebu, Ljubljani, Pragu, Karlovcu itd. da te mi nismo nipošto zaboravili, ali ti sa tvojom šutnjom nas jesi. Ne vjerujem daje bilo kakvih razloga među nama, koji su se mogli označiti kao kakova nesuglasica; barem ja se u tom pogledu osijećam potpuno miran.

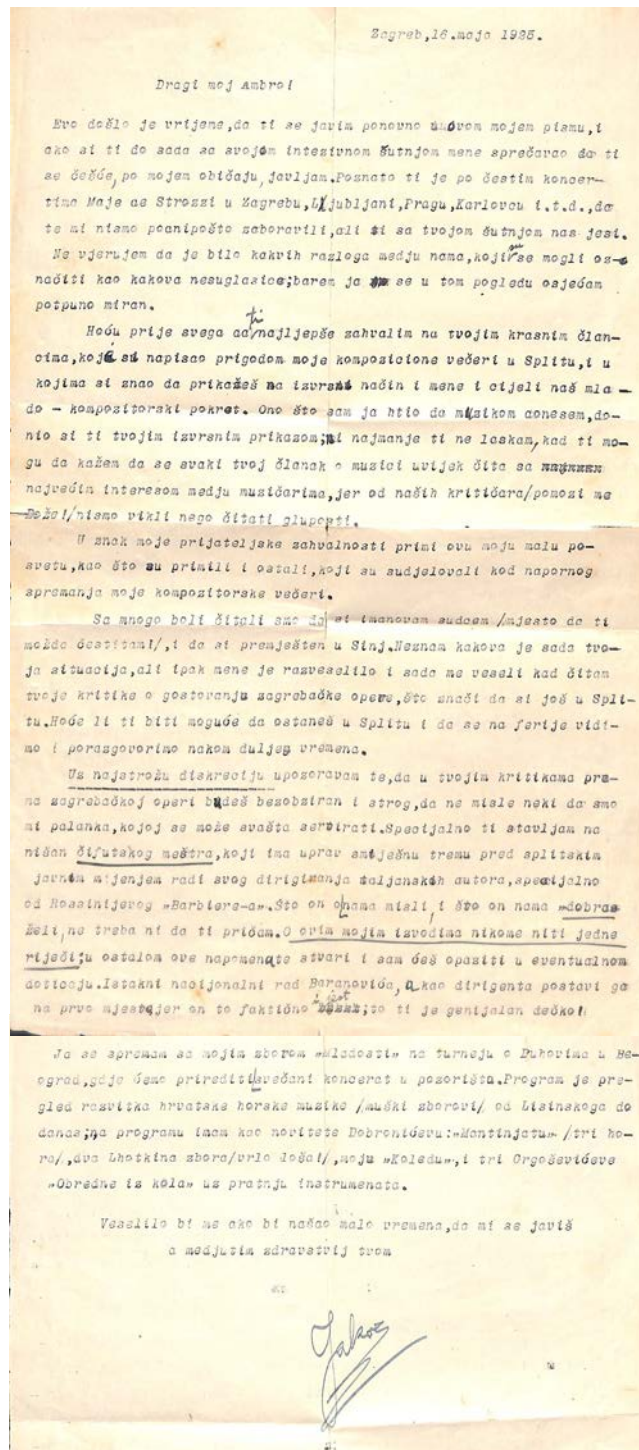
Hoću prije svega da ti najljepše zahvalim na tvojim krasnim člancima, koje si napisao prigodom moje kompozicijske večeri u Splitu, i u kojima si znao da prikažeš na izvrstan način i mene i cijeli naš mlado-kompozitorski pokret. Ono što sam ja htio da muzikom donesem, donio si ti tvojim izvrsnim prikazom; ni najmanje ti ne laskam, kad ti mogu da kažem da se svaki tvoj članak o muzici uvijek čita sa najvećim interesom među muzičarima, jer od naših kritičara (pomozite me Bože!) nismo vikli nego čitati gluposti.

U znak moje prijateljske zahvalnosti primi ovu moju posvetu, kao što su primili i ostali, koji su sudjelovali kod napornog spremanja moje kompozitorske večeri.

Sa mnogo boli čitali smo da si imenovan sudcem (mjesto da ti možda čestitam!), i da si premješten u Sinj. Ne znam kakova je sada tvoja situacija, ali ipak mene je razveselilo i sada me veseli kad čitam tvoje kritike o gostovanju zagrebačke opere, što znači da si još u Splitu. Hoće li ti biti moguće da ostaneš u Splitu i da se na ferije vidimo i porazgovorimo nakon duljeg vremena?

Uz najstrožu diskreciju upozoravam te, da u tvojim kritikama prema zagrebačkoj operi budeš bezobziran i strog, da ne misle neki da smo mi palanka kojoj se može svašta servirati. Specijalno ti stavljam na nišan čifutskog meštra, koji ima uprav smiješnu tremu pred splitskim javnim miješnjem radi svog dirigiranja talijanskih autora, specijalno od Rossinijevog 'Barbiera-a'. Što on o nama misli, i što on nama 'Dobro' želi, ne treba ni da ti pričam. O ovim mojim izvadima nikome niti jedne riječi; uostalom ove napomenute stvari i sam ćeš opaziti u eventualnom doticaju. Istakni nacionalni rad Baranovića, a kao dirigenta postavi ga na prvo mjesto, jer on to faktički i jest; to ti je genijalan dečko! Ja se spremam sa mojim zborom 'Mladosti' na turneju o Duhovima u Beograd, gdje ćemo prirediti svečani koncert u pozorištu. Program je pregled razvitka hrvatske horske muzike (muški zborovi) od Lisinskoga do danas; na programu imam kao novitete Dobroničevu 'Mantinjatu'

(tri hora), dva Lhotkina zbora (vrlo loša), moju 'Koledu' i tri Grgoševićeve 'Obredne iz kola' uz pratnju instrumenata. Veselilo bi me ako bi našao malo vremena, da mi se javiš, a međutim zdravstvuj tvom Jakovu



Faksimil 4. Pismo Jakova Gotovca Ambri Novaku, Zagreb, 16. svibnja 1925. (MHB, sign. GF 9.4/4)

Summary

“To My Only Kindred Spirit”: Letters from Jakov Gotovac to Ambro Novak at the Hvar Heritage Museum

This paper presents a corpus of letters written by Jakov Gotovac (1895-1982) to Ambro (Ambroz) Novak (1899-1947) between 1920 and 1925, preserved predominantly in the Museum of Hvar Heritage (MHB, call no. GF 9.4). Novak, a native of Hvar and a jurist by profession, was in his youth active as a violinist, choirmaster, composer, and music critic, contributing regularly to the Split daily press (*Novo doba*). Although he has remained largely outside the broader canon of Croatian music history, the preserved sources and correspondence in his archival collection reveal his role as an important interlocutor within the musical circles of the early 1920s.

The letters constitute a valuable source for the microhistory of Croatian musical life in the period immediately following the First World War. They testify to the intensity of Gotovac's personal and professional relationship with Novak and illuminate a broader generational network in which aesthetic positions were articulated, compositional and performative issues discussed, publishing initiatives considered, and information exchanged about concert life, contemporary musical trends, and the cultural dynamics connecting Split, Vienna, and Zagreb.

The appendix includes diplomatic transcriptions and facsimiles of four letters preserved in the Museum of Hvar Heritage, as well as the transcription of one additional letter known only from an earlier publication and no longer extant in Novak's archival collection, thereby completing the body of correspondence currently available for scholarly research.

KEYWORDS: *Jakov Gotovac, Ambro (Ambroz) Novak, correspondence, Croatian music history, interwar period, archival sources, Museum of Hvar Heritage*

Pasijski napjevi iz Svirača – između baštine i suvremenosti

*U čast predanom zaštitniku i promicatelju
baštine, maestru Jakovu Gotovcu*

Maja MILOŠEVIĆ CARIĆ, Mirko JANKOV

Sveučilište u Splitu
Umjetnička akademija
Zagrebačka 3
21.000 Split
mmilos@umas.hr
mjankov@umas.hr

UDK 783.65(497.583Svirče)
Stručni rad / Professional Paper
Primljeno / Received: 7.1.2026.
Prihvaćeno / Accepted: 3.3.2026.

Sažetak

Rad je posvećen napjevima Velikoga tjedna koji se izvode u Svirčima na otoku Hvaru u okviru pučkih (para)liturgijskih praksâ povezanih s procesijom *Za križen*. Polazeći od terenskog istraživanja provedenog u ožujku 2024. godine, prikazuju se njihova obredna funkcija, glazbene značajke te izvedbeni modeli unutar zajednice koja ih prenosi usmenom predajom. Cjelovite transkripcije sedamnaest svirčanskih napjeva objavljene su u zasebnom izdanju *Zvuci Velikoga tjedna: Napjevi iz Svirača na otoku Hvaru* (Split: Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, 2025), a u ovome se radu donosi transkripcija napjeva *Gospin plač* kao izdvojeni specifikum repertoara. Taj napjev, obilježen mikrointervalskim pomacima izvan temperiranoga sustava te fleksibilnom, prozodijski uvjetovanom ritamskom organizacijom, predstavlja osobito zahtjevan primjer za notno bilježenje usmeno prenošenih sakralnih napjeva. Rad pridonosi razumijevanju pasijske glazbene prakse središnjeg dijela otoka Hvara te dokumentiranju nematerijalne glazbene baštine Velikoga tjedna.

KLJUČNE RIJEČI: *procesija Za križen (otok Hvar), pučko crkveno/ glagoljaško pjevanje, Gospin plač, Veliki tjedan, glazbena transkripcija, usmeni prijenos*

Uvod: Glasovi generacija u kontekstu obredne i glazbene memorije Svirača¹

Otok Hvar jedno je od središnjih mjesta izražene pasijske tradicije u hrvatskom jadranskom prostoru, s kulturnom baštinom duboko prožetom liturgijskim i paraliturgijskim, glazbenim i obrednim oblicima izraza. U tom se kontekstu Veliki tjedan izdvaja kao razdoblje pojačane obredne dinamike, molitvenih okupljanja i glazbenih praksā koje pridonose oblikovanju identiteta otočnih zajednica. Međutim, ti oblici vjerskog i kulturnog izraza ne ostaju ograničeni na sakralni prostor, već se nastavljaju u svakodnevnim ritmovima zajednice oblikujući prijenos kulturnih obrazaca iz naraštaja u naraštaj.

U središtu tih praksā nalazi se višestoljetna procesija *Za križen*, od 2009. godine uvrštena na UNESCO-ovu *Reprezentativnu listu nematerijalne kulturne baštine čovječanstva*.² Ta jedinstvena procesija u noći s Velikoga četvrtka na Veliki petak prolazi kroz šest mjesta središnjeg dijela otoka – Jelsu, Pitve, Vrisnik, Svirče, Vrbanj i Vrbosku – opisujući tako imaginarni krug što ga ta mjesta tvore. Riječ je zapravo o šest istovremenih procesija, koje u smjeru kazaljke na satu obilaze navedeni krug, svaka slijedeći svoju rutu i vraćajući se u mjesto iz kojega je krenula. Tako će, primjerice, procesija koja započinje u Svirčima imati prvu postaju u Vrbanju, a posljednju u Vrisniku, prije povratka u matičnu župu. Međusobna isprepletenost i precizna koordinacija potvrđuju duboko ukorijenjeni osjećaj zajedništva i pripadnosti među sudionicima.

Temeljena na pučkim oblicima pobožnosti, osobito onima pokorničkog i kontemplativnog karaktera, procesija *Za križen* u svojim korijenima nosi trag događaja iz 1510. godine, kada je, prema predaji, na raspelu u kući Nikole Bevilaque, upravitelja hvarske luke, potekla krv. Kao odgovor na taj događaj, u Hvaru su 7. i 10. veljače iste godine održane dvije procesije, od kojih su na drugoj sudjelovali vjernici iz različitih dijelova otoka. Moguće je da su upravo tim iskustvom i stanovnici središnjih naselja bili nadahnuti za oblikovanje vlastitih pokorničkih praksā, čija se obličja danas prepoznaju u procesiji *Za križen* i drugim obrednim oblicima Velikoga tjedna. Budući da se taj događaj zbio neposredno uoči izbijanja Hvarskog pučkog ustanka (1510. – 1514.),

procesije se mogu tumačiti i kao izrazi duhovne kohezije i simboličnog odgovora pučana na političku i društvenu napetost toga doba.³

Spomen na opisani događaj i danas se čuva u lokalnim blagdanima. U Hvaru se tako 6. veljače slavi blagdan Sv. Križića, a Svirčima se istoga dana liturgijski obilježava dan sv. Doroteje, koji u zajedničkoj predaji ima obilježje pokorničkog blagdana, simbolički prizivajući spomen na Sv. Križić i događaj iz 1510. godine. Svirče je pritom jedino mjesto središnjeg dijela otoka koje tog dana njeguje obrednu i pokorničku dimenziju. To je ujedno i jedini dan izvan Velikoga tjedna kada se na zvoniku župne crkve sv. Marije Magdalene pali svjetlo križa – znak duhovne budnosti i tihe memorije zajednice.

Svirče se u povijesnim izvorima prvi put spominje kao naselje i pod tim imenom 1420. godine, a do kraja 17. stoljeća pod jurisdikcijom je susjedne župe Vrbanj. Nakon dugotrajnog procesa samostalna župa Svirče uspostavljena je dekretom hvarškoga biskupa Jerolima Priulija 28. studenoga 1690.⁴ Proces izdvajanja odvijao se postupno, a njegov tijek može se pratiti nizom vizitacijskih zapisa iz 16. i 17. stoljeća, koji svjedoče o razvoju vjerske infrastrukture, duhovne prakse i sve izraženije samosvijesti lokalne zajednice.⁵

U okviru vjerskoga života osobito se isticala bratovština sv. Marije Magdalene, čije je postojanje potvrđeno još 1579. u Valierovoj vizitaciji. Bila je to jedina bratovština u selu, unutar koje su djelovale i omanje pobožne skupine, a kao takva imala je središnju ulogu u vjerskom i društvenom životu Svirčana tijekom niza stoljeća. Iako je formalno ukinuta krajem 19. stoljeća, odlukom biskupa Jordana Zaninovića, njezino se djelovanje nastavilo do početka Prvoga svjetskog rata.⁶ S vremenom su uloge ugasle bratovštine preuzeli mještani (ne-bratimi) održavajući ih do danas, čime je sačuvan kontinuitet prakse i prenošenja obrednih, duhovnih i glazbenih sadržaja koje je bratovština oblikovala tijekom stoljeća.

U djelovanju bratovštine oblikovale su se različite nabožne i obredne prakse, uključujući procesije i ophode, (para)liturgijska čitanja i njegovanje lokalne glazbene i molitvene tradicije, osobito u kontekstu korizme i Velikoga tjedna.⁷ Poseban se naglasak stavljao na pjevanje na narodnom jeziku, u skladu s glagoljaškom tradicijom, što je pridonosilo

1 Ovaj članak predstavlja neznatno izmijenjenu inačicu *Predgovora* dvojezičnoga (hrvatsko-englenskoga) izdanja *Zvuci Velikoga tjedna: Napjevi iz Svirača na otoku Hvaru* (Split: Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, 2025, 2-7). Rad je nastao u sklopu projekta NPOO-a IP-UNIST-57, *Naslijede u procesu / Heritage in Progress* (akronim: HIP UMAS).

2 Vidi: <https://ich.unesco.org/en/RL/procession-za-križen-following-the-cross-on-the-island-of-hvar-00242> (pristup 6. veljače 2026.).

3 Bernardin ŠKUNCA: *Za križen na otoku Hvaru*, Zagreb: Glas Koncila, 2013., 66–67.

4 Andrija-Vojko MARDEŠIĆ: *Crtice iz povijesti župe Svirče*, Split: Zvijezda mora – Hvar, 1992., 11, 22.

5 Joško KOVAČIĆ: Svirče – Pučanstvo i spomenici, *Služba Božja* 34 (1994.), 225–230.

6 A. V. MARDEŠIĆ: *Crtice iz povijesti župe Svirče*, 25–30.

7 *Ibid.*, 25–27.

očuvanju vjerskog, narodnog i kulturnog identiteta zajednice te praksā prijenosa usmenom predajom sve do danas. Odjeci bratovštinske tradicije – poput ophoda s križem/ raspelom, simbolike svjetla izražene kroz obredni inventar (lampioni i svijećnjaci različitih vrsta i veličina, *kandaliri*, *ferōli* i *tōrci*), odijevanja bratimskih tunika (*tōnike*) – i danas su snažno prisutni u strukturi procesije *Za križen* i ostalih pučkih pobožnosti Velikoga tjedna. Njihova prisutnost ne ogleđa se samo u vizualnim i obrednim detaljima već i u glazbenoj dimenziji obreda, čime se ostvaruje kontinuitet s višestoljetnom praksom bratovštine sv. Marije Magdalene. Tijekom vremena razvijen je tako stabilan okvir za prijenos i čuvanje napjeva iz korizme i Velikoga tjedna. Kao što svako od šest mjesta u procesijskomu krugu njeguje vlastitu inačicu napjeva *Gospina plača*, svojevrsnog glazbenog simbola procesije *Za križen*, tako i ostali napjevi toga vremena, osobito oni Velike srijede i Velikoga petka, postoje u različitim lokalnim inačicama. U mnogim su dalmatinskim sredinama takvi napjevi nestali iz aktivne prakse, a u Svirčima i okolnim mjestima još se uvijek živo prenose, gdje ih mlađi naraštaji ne samo prihvaćaju nego i aktivno preuzimaju te nastavljaju njegovati.

Glazbena baština u istraživanju i prijenosu

Crkveno-pučki glazbeni oblici otoka Hvara, napose oni povezani s korizmom i Velikom tjednom, predmet su etnomuzikološkog i melografskog interesa još od početka 20. stoljeća. Posebno se ističe rad Antuna Dobronića, autora rukopisnih zbirka s otoka, u kojima je tijekom prvih desetljeća 20. stoljeća zabilježio pučke napjeve, ponajviše iz Jelse i okolice. Iako većinu čine svjetovni napjevi, zbirke sadrže i niz crkveno-pučkih, ponajprije pasionskih napjeva, dragocjenih za proučavanje glazbene baštine Velikoga tjedna na Hvaru (IEF rkp. N 56, 1907; IEF rkp. N 56, 1948; IEF rkp. N 70, 1949). U drugoj polovini 20. stoljeća istraživanja se proširuju dodatnim terenskim snimanjima i analitičkim uvidima: Vinko Žganec tijekom više terenskih pohoda boravi na Hvaru (1959., 1961. i 1962.) snimajući opsežnu zvučnu građu crkveno-pučkog pjevanja, danas dostupnu u Repozitoriju glagoljaškog pjevanja Fonoteke Staroslavenskog instituta,⁸ a Jerko Bezić, oslanjajući se na vlastita terenska iskustva i dostupnu arhivsku dokumentaciju, donosi prvi sintetski prikaz tradicijske (*folklorne*) glazbe otoka Hvara, s naglaskom na njezine funkcije u svakodnevnom i obrednom životu zajednice, obuhvaćajući

dakako i glazbu u okviru crkveno-pučkih obreda.⁹ Analizu funkcije, oblikovnih značajkā i melodijske strukture crkveno-pučkih napjeva (napose varijanti napjeva *Gospina plača*) dalje razvijaju Ankica Petrović¹⁰ i Jerko Martinić,¹¹ a Maja Milošević¹² razmatra zvukovnu dimenziju procesije *Za križen*, s posebnim osvrtom na ulogu napjeva *Gospina plača* u njezinoj obrednoj strukturi.

Gospin plač, koji se u mjesnim varijantama izvodi prilikom posjeta postajama procesije *Za križen*, privukao je do sada najviše istraživačke pozornosti svojom melodijskom strukturom, koja se mjestimično temelji na četvrttonskim, pa i manjim (mikrointervalskim) pomacima, što može stvoriti *privid* tonske nestabilnosti. U kombinaciji sa slobodnijom ritamskom organizacijom, ti elementi dodatno naglašavaju interpretativnu složenost napjeva, koji se u mnogočemu izdvaja iz šireg korpusa svirčanskih tradicijskih napjeva oblikovanih unutar glagoljaške (para)liturgijske prakse i srodnih pučkih melodijskih modela. Izvedbeno se odlikuje osobitim oblikom heterofonije: dvojica ili više izvođača (*kantaduri*, kojih su uvijek dvojica, ili njihovi *odgovoroči*, danas najčešće trojica ili, nešto rjeđe, četvorica) izvode napjev unisono, ali uz minimalne intonacijske razlike i ornamentalne varijacije, stvarajući efekt *jednoga glasa* zahvaljujući suptilnom stanjanju glasovnih boja i finih izvedbenih nijansi. *Kantaduri* izvode *štrōfu*, a *odgovoroči* im potom odgovaraju vlastitim dvostrukim osmercem na istoj melodijskoj liniji.

Kao što predstavlja izazov za izvođače, *Gospin plač* jednako je zahtjevan i za notnu transkripciju. Njegova (mikro) intervalska struktura te varijabilnost ritamske komponente i drugih izvedbenih detalja otežavaju precizno zapisivanje, no unatoč tome, nekoliko je melografa do danas izradilo notne zapise (premda se *štrōfe* još uvijek uče i prenose isključivo usmenom predajom): Dinko Bertapelle (1921.),¹³

8 Dostupno na: <https://stin.hr/repozitorij-glagoljaskoga-pjevanja> (pristup 6. veljače 2026.).

9 Jerko BEZIĆ: Vokalna i vokalno-instrumentalna folklorna glazba otoka Hvara, u: Tomislav Đurić (gl. ur.): *Zbornik radova 29. kongresa SUFJ (Hvar 1982)*, Zagreb: HDF, 1991., 53–60; Jerko BEZIĆ: Folklor na glazba otoka Hvara, u: Miro A. Mihovilović (ur.) i suradnici: *Otok Hvar*, Zagreb: Matica hrvatska, 1995., 351–361.

10 Ankica PETROVIĆ: Kulturološka i muzička analiza pasionskog napjeva „Gospin plač“ na otoku Hvaru, u: Tomislav Đurić (gl. ur.): *Zbornik radova 29. kongresa SUFJ (Hvar 1982)*, Zagreb: HDF, 1991., 61–67.

11 Jerko MARTINIĆ: Glagoljaško-tradicijsko pjevanje Jutarnja i Večernja na području srednje Dalmacije, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2013.

12 Maja MILOŠEVIĆ: Prilog (u)poznavanju procesije *Za križen* i napjeva *Gospina plača* na otoku Hvaru, *Bašćinski glasi* 11 (2013.), 341–362.

13 Vidjeti u: Anđelko FAZINIĆ: Napjevi u procesiji „Za križem“ na otoku Hvaru, *Sveta Cecilija* LIV (1984.) 2, 27–30.

Bernardin Sokol,¹⁴ Antun Dobronić (1938.),¹⁵ Mato Leščan,¹⁶ Klara Tomičić¹⁷ i Jerko Martinić¹⁸ (2013), pri čemu je Ankica Petrović¹⁹ načinila transkripcije *Gospina plača* iz Poljica i Zastraišća na istočnom dijelu otoka.

Dok je *Gospin plač* do sada privukao najviše pažnje istraživača, ostali napjevi Velikoga tjedna u manjoj su mjeri bili predmetom etnomuzikološke i melografske obrade, posebice u recentnije vrijeme. Posljednje sveobuhvatno zvučno dokumentiranje korizmenih napjeva svih šest mjesta procesijskog kruga (ali i šire) proveo je Ljubo Stipišić Delmata objavivši 1985. seriju audiokaseta *Za križen*.²⁰ Premda taj zvučni korpus do danas nije sustavnije analiziran ni preveden u notni zapis, on predstavlja vrijedan dokument glazbenog izraza specifičnog povijesnog trenutka, relevantan kao (komparativni) izvor za aktualna i buduća etnomuzikološka istraživanja i interpretacije tradicijske glazbene baštine otoka Hvara.

Gotovo četiri desetljeća nakon objave zvučnih zapisa Ljube Stipišića Delmate, Svirče je 2024. godine postalo prvo mjesto u okviru novog istraživačkog ciklusa usmjerenog na dokumentiranje i analizu glazbene baštine Velikoga tjedna u mjestima kruga procesije *Za križen*. Projekt pod nazivom *Istraživanje i dokumentiranje (glazbenih) obreda Velikoga tjedna u Svirčima na otoku Hvaru* (voditeljica: dr. sc. Maja Milošević Carić, doc.; suradnik: dr. sc. Mirko Jankov, asist.) proveden je pri Odsjeku za glazbenu pedagogiju Umjetničke akademije u Splitu (pročelnica: dr. sc. Ivana Tomić Ferić, red. prof. T), a uključivao je interdisciplinarni tim, prvi put u zajedničkom angažmanu združenih studenata različitih odsjeka UMAS-a na jednom projektu, i to Odsjeka za glazbenu pedagogiju i glazbenu kulturu, Odsjeka za glazbenu teoriju te Odsjeka za film i video. Studenti su uz financijsku potporu Studentskoga zbora Sveučilišta u Splitu, pod mentorskim vodstvom Maje Milošević Carić i Mirka Jankova, tijekom terenskog rada u Svirčima (23. – 30. ožujka 2024.) dokumentirali obredne i glazbene prakse metodama sudioničkog promatranja, intervjua, audiosnimanja i videosnimanja te fotografije.

14 Bernardin SOKOL: „Gospin plač“ na otoku Hvaru, *Sveta Cecilija* XXXIII (1939.) 4/5, 97–99.

15 Vidjeti u: J. BEZIĆ: Folklorna glazba otoka Hvara, 360.

16 Vidjeti u: Vinko ŽGANEC: Proučavanje pjevanja *Gospina plača* na otoku Hvaru, *Ljetopis JAZU* 70, 1965., 447–454.

17 Vidjeti u: B. ŠKUNCA: *Za križen na otoku Hvaru*, Zagreb: Glas Koncila, 2013., 245–267.

18 J. MARTINIĆ: Glagoljaško-tradicijsko pjevanje Jutarnja i Večernja na području srednje Dalmacije, 155–162.

19 A. PETROVIĆ: Kulturološka i muzička analiza pasionskog napjeva „Gospin plač“ na otoku Hvaru, 61–67.

20 Dostupno na: <https://delmata.org/digitalizacija/tonski-zapisi-crkveni> (pristup 6. veljače 2026.).

Poseban naglasak bio je stavljen na bilježenje napjeva u njihovim izvornim izvedbenim kontekstima, za vrijeme obreda Velikoga tjedna. Međutim, kako bi se osigurala jasna osnova za transkripciju i postigla kvaliteta zapisa koja omogućuje dugoročnu arhivsku i edukativnu vrijednost, uz financijsku potporu Turističke zajednice Općine Jelsa organizirano je i profesionalno snimanje, provedeno 26. ožujka 2024. u crkvi sv. Marije Magdalene u Svirčima, uz tehničku podršku snimatelja i ton-majstora Sandra Petrića i Lukija Ljubića. Napjeve su izveli svirčanski pučki pjevači (v. Prilog 3), među kojima su okupljeni vrsni pjevači iz sela, mlađe i srednje generacije, aktivni i kao članovi crkvenog zbora te, dio njih, u otočnim klapama. Repertoar su samostalno odabrali, s namjerom da predstave one napjeve koje smatraju prepoznatljivima za glazbenu praksu Velikoga tjedna u svojoj župnoj zajednici.

Trinaest profesionalno snimljenih napjeva, od ukupno sedamnaest koji su poslužili kao temelj za izradu transkripcija objavljenih u izdanju *Zvuci Velikoga tjedna: Napjevi iz Svirča na otoku Hvaru* (vidi Priloge 1 i 2), dostupno je putem QR koda (vidi Prilog 3). Taj kod vodi na mrežnu stranicu <https://zakrižen.hr/>, posvećenu procesiji *Za križen* i pasionskoj baštini središnjeg dijela otoka Hvara, čime rezultati istraživačkog projekta dobivaju trajnu javnu i edukativnu dimenziju. Planirano je da se digitalna glazbena baza mrežne stranice *Za križen*, kako projekt bude odmica, postupno dopunjuje i proširuje novom zvučnom dokumentacijom iz ostalih mjesta procesijskog kruga, čime bi se omogućio dublji uvid u slojevitost i raznolikost duhovnih glazbenih tradicija toga dijela otoka Hvara.

Izvedbeni kontekst, strukturna obilježja i transkripcijski postupak

Profesionalne snimke poslužile su u ovom prilikom kao izvor za vjerni prijenos u notne zapise što su ih načinili studenti viših godina studija Odsjeka za glazbenu pedagogiju i glazbenu kulturu te Odsjeka za teoriju glazbe, uz mentorstvo i suradnju svojih profesora, također i autora dijela transkripcija. Naknadno je odlučeno da se glavnome skupu transkripcija pridruže još četiri, načinjene u okviru obreda – *O biči preljuti, Ja se kajem, Svet* i *Jaganjče Božji* (br. 14 – 17) – zbog njihove lokalne i glazbene specifičnosti te trajnosti i učestalosti u izvedbenoj praksi u svirčanskoj župnoj crkvi. Napjevi br. 14 – 17 snimljeni su u za vrijeme bogoslužja, u mješovitom sastavu župne zajednice (muški i ženski glasovi), a napjevi su br. 1 – 13 zabilježeni u interpretaciji muškog sastava pučkih pjevača, u kontinuitetu starijih oblika

crkveno-pučkog pjevanja. Time je konačni korpus odba-
branog zvučnog materijala za transkripcije dosegao broj
sedamnaest (vidi Prilog 2). Snimke su ujedno poslužile i kao
temeljna pedagoška građa studentima navedenih glazben-
nih odsjeka u sklopu praktične nastave iz transkripcije i
analize napjeva, koja se odvijala u ljetnome semestru ak.
god. 2023./2024. u više združenih kolegija za potrebe ovoga
projekta (Etnomuzikologija, Tradicijska glazba Dalmacije,
Etnomuzikološko istraživanje i Metodologija znanstvenog
rada).

U procesu transkripcije osobita se pozornost posvetila
razumijevanju (para)liturgijskog i izvedbenog konteksta
jer upravo funkcija napjeva unutar obreda izravno oblikuje
njihovu melodijsku, ritamsku i formalnu strukturu te inter-
pretacijske finese. Redosljed napjeva prati tijek Velikoga
tjedna dodatno naglašavajući njihovu duboku ukorijenje-
nost u zajedničku, živu vjeru i pobožnost svirčanske zajed-
nice, predvođene pučkim pjevačima. Cilj transkripcije bio
je, osim prenošenja meloritamskih obilježja, i bilježenje
agogike, fraziranja te vokalne artikulacije koji proizlaze
iz samoga obreda i prostora u kojem se napjevi izvode.
Poseban izazov pritom je predstavljao *Gospin plač* (vidi
Prilog 4), jednoglasni napjev koji se kreće u tijesnim, netem-
periranim intervalima, često četvrtttonskim, pa i tješnijim.
To je zahtijevalo primjenu dodatnih notacijskih rješenja radi
približnog prikaza intonacijskih nijansā, pri čemu je korišten
sustav strelica iznad ili ispod nota za označavanje visine
koja odstupa približno za četvrt tona od osnovne, ovisno
o smjeru strelice.

Usmjerene prema slavlju Uskrsa, tj. Vazmenoga otajstva,
središtu čitave liturgijske godine, „žarišne točke“ Velikoga
tjedna – Velika srijeda, Veliki četvrtak i Veliki petak (Velika
subota silom prilika više se ne prati tradicijskim crkvenim
napjevima) – zaključenje su korizmene priprave, pokore i
duhovne sabranosti. Upravo su ti dani najbogatiji pasi-
jskim napjevima, raznolikih glazbenih značajkā i funk-
cijā. Može se reći da oni zajedno oblikuju zvučni vrhunac
korizmenog vremena i Velikoga tjedna kao glazbene tvorbe
snažnoga izražajnog naboja i lokalne obojenosti.

Na Veliku srijedu, tijekom večernjega obreda *barabana*
(anticipiranoga dijela časoslova Velikoga četvrtka), izvodi
se solistički napjev *Plač Jeremije proroka* (vidi Prilog 2, br.
1), i to u svojoj novijoj glazbenoj inačici, koja se danas redo-
vito upotrebljava, a stariji je oblik u međuvremenu izašao iz
žive prakse, pa ga ovdje donosimo kao odjek jednog minu-
log vremena (br. 2). Prema kazivanju pjevača Ive Milatića,
riječ je o napjevu koji se povremeno pjevao sve do prije
tridesetak godina. U okviru *barabana* pjevaju se, tako-
đer solistički, *Iz Poslanice prve blaženoga Pavla Apostola*

Korinćanima (br. 3) i *Pjesma Zaharijina* (br. 4), a obred zavr-
šava troglasnim psalmom *Smiluj mi se, Bože* (br. 5), uoči
snažnog simboličnog čina šibanja po klupama. Ta tjelesna
i zvučna gesta evocira Isusovo bičevanje i potres koji je usli-
jedio nakon Kristove smrti na križu dramatiizirajući pobunu
prirode zbog Spasiteljeva razapinjanja, također i kraj sta-
rog i početak novoga života ostvarujući dojmljiv završetak
ovoga osebujnog obreda.

Na Veliki četvrtak napjev *Klanjamo se teb', Isuse* (br. 6)
zauzima mjesto pjesme prije evanđelja te se pjeva i na blag-
dan sv. Doroteje, kao i na postajama procesije *Za križen*,
gdje ga zajednički izvode muškarci i žene. U poslijepod-
nevnom satima Velikoga četvrtka, prilikom pohoda križo-
noše i pratnje mjesnom groblju, prvi se put u godini – ne
uzimajući u obzir izvedbe na „probama od Križa“ tijekom
korizme – izvode *štröfe* iz *Gospina plača*, koje se pjevaju i u
idućoj noći na Veliki petak, na postajama procesije *Za kri-
žen* (br. 7). U procesiji muški pjevači izvode napjev *Pomiluj
mene, Bože* (br. 9), najčešće u trenutku približavanja crkvi
koju pohode. Tijekom samog hoda pjeva se Zlatna krunica
Srca Isusova, *Isuse blaga i ponizna srca* (br. 9), u melodij-
skim inačicama poznata diljem Hrvatske, a nerijetko i *Ja se
kajem*, veoma često izvođen napjev tijekom cijele korizme
(br. 15). Potonja dva napjeva žene redovito izvode zasebno,
u svojim redovima, a muškarci se pridružuju iz svojih. Time
se dodatno naglašava izražajna snaga i zajednički karak-
ter pjevanja u procesiji, pri čemu prostorna i glasovna ras-
podjela – žene i muškarci u svojim redovima – odražava
uhodani tradicionalni poredak. Takva raspodjela pridonosi
jasnijoj razlučivosti glasova i pomaže u održavanju ravno-
teže i usklađenosti u zajedničkoj izvedbi. Ujedno stvara
svojevrsni stereoučinak: s prednjeg dijela procesije čuju se
muški glasovi dok iz stražnjeg dijela odjekuju ženski, koji
pritom ne moraju nužno pjevati isti napjev, već se katkada
preklapaju različiti tekstovi i melodije u zvučnoj slojevitosti.
Taj dojam dodatno pojačava ambijentalna akustika vijuga-
vih putova, kamenih pročelja i prirodnih izbočina otočnog
krajolika kroz koji se procesija kreće. Razmještaj pjevača i
njihovo međusobno akustičko udaljavanje stvara dinamiku
zvuka koja nije samo glazbena već i prostorno doživljajna
oblikujući pokretno višeglasje koje odzvanja mjestima. Ti
napjevi, osobito *Gospin plač*, oblikovani su slobodno, nagla-
šeno ekspresivno, uz velik raspon vokalnih nijansā, a u sebi
nose snažno osobno i zajedničko proživljavanje Kristove
muke.

Na Veliki petak izvodi se niz napjeva koji prate (para)liturgij-
ske obrede. U popodnevnom satima, pred sam kraj obreda
Velikoga petka, održava se čin ljubljenja križa, pri kojem vjer-
nici pojedinačno prilaze otkrivenom raspelu pred oltarom,

na način sličan pristupanju svetoj pričesti. U večernjim satima slijedi ophod i blagoslov s Presvetim oltarskim sakramentom unutar mjesta, podjednako u Svirčima i u drugim župama koje sudjeluju u procesiji *Za križen*. U Svirčima se duž procesijskog puta zapale vatrene hrpice, od kojih vjernici mogu upaliti svoje svijeće. U tom dijelu pjevanje ponovno poprima procesijski i meditativni karakter. Zanimljiv simbolički kontrast očituje se u odnosu između procesije *Za križen*, koja se odvija s Velikoga četvrtka na Veliki petak između šest hvarskih mjesta, i teoforične procesije koja se odvija na Veliki petak navečer, ali se kreće isključivo unutar pojedinoga mjesta. U prvoj, svih šest procesija kreće istodobno te u kružnom hodu (u smjeru kazaljke na satu) prolazi kroz susjedna mjesta naglašavajući duhovnu povezanost i otvorenost među župama središnjeg dijela otoka Hvara. Dan poslije procesijsko kretanje ostaje unutar granica vlastite župe. Ta promjena u prostornoj logici, od zajedničkog noćnog hoda u tišini i molitvi prema van, do zadržavanja u vlastitom prostoru, može se tumačiti kao simbolički odraz duhovnog luka Velikoga tjedna: od otvorenosti i zajedničke molitvene budnosti, prema osobnoj šutnji, unutarnjoj sabranosti i kontemplaciji nad otajstvom Kristove muke i smrti.

Križu sveti (br. 10) izvodi se tijekom popodnevnog obreda Velikoga petka, za vrijeme čina ljubljenja križa i/ili za vrijeme pričesti. „Prijekori“, poznatiji kao *Puče moj* (br. 11), pjevaju se nakon ljubljenja križa, a zatim i tijekom večernje teoforične procesije oko mjesta, na četiri postaje: na pjaci, uz crkvicu sv. Josipa, kraj zvonika, a zatim i u crkvi, gdje procesija svečano završava svoj hod. Himan *Barjaci kreću Kraljevi* (br. 12) izvode pjevači pri izlasku iz crkve, na samome početku večernje procesije Velikoga petka, a drugi napjev na isti tekst izvodi se 6. veljače, na blagdan sv. Doroteje, što je zasebno svjedočanstvo svirčanskoga glazbenog senzibiliteta. U istoj se procesiji pjeva i *Oj, propeti muč'n' Isuse* (br. 13), koji izvode pučki pjevači kao zajednički *tutti-zaziv*/pripjev, koji se u istome napjevu izmjenjuje s dvostisima u izvedbi dvojice *kantadura*. Ti su dvostisi podudarni *štròfama* iz *Gospina plača*, koje su *kantaduri* pjevali noć prije na postajama tijekom procesije *Za križen*. Sada uklopljeni u dijatonski, višeglasni i durski glazbeni okvir, ostvaruju prijelaz iz jednog obrednog konteksta u drugi, uz zadržavanje memorije i sadržajne povezanosti s prethodnom večeri.

Na kraju zbirke nalaze se četiri napjeva koja nisu usko vezana uz određeni dan Velikoga tjedna, ali čine važan dio zvučnog i duhovnog tkiva korizmenog razdoblja u cjelini. Posebno se izdvajaju napjevi *O biči preljuti* (br. 14) i *Ja se kajem* (br. 15): osim što se tijekom korizme izvode na

misnim slavljinama te na postajama procesije *Za križen*, osobito ulogu imaju na Veliki petak, kada ih u sklopu teoforične procesije najčešće izvode pjevačice. Konačno, tu su i misni stavci *Svet* (br. 16) i *Jaganjče Božji* (br. 17), koji se redovito izvode na misama tijekom korizme. Njihovo uključivanje u ovo istraživanje proizlazi iz njihove glazbene specifičnosti, trajne prisutnosti u liturgijskom životu župne zajednice i potencijala za daljnju analizu, poučavanje i umjetničku obradu.

Ne ulazeći ovdje u detaljnije analize i opise metodologije i postupaka pri transkripciji svirčanskih pučkih crkvenih napjeva, iznijet ćemo najosnovnije uvide, proistekle iz njihova opetovana slušanja i „izvođenja“ konačne grafičke slike. U procesu transkribiranja snimljenih *interpretacija* naglasak je postavljen na preciznosti zabilježbe meloritamskih/metarskih struktura, distribucije i akcentuacije pjevanoga teksta (bilo da je riječ o silabičkom, neumatskom ili melizmatičkom načelu), fraziranja te logičnosti i čitkosti konačnoga notnog zapisa.

Dinamika izvedbe načelno je glasna, stoga u transkripcijama nije posebno naznačena, a način je pjevanja grlen, tek nekad mekši, ovisan o glasovnim svojstvenostima i osjećaju za vokalnu estetičnost pojedinih solista. Tempo je uglavnom slobodan (*tempo libero*, ponekad i *rubato*), podređen tekstu i frazama koje ga uobličuju (frazе organski uobličuju i tekst i tempo). Približna brzina označena je prije svega kao orijentir, jednako kao i uobičajene opisne oznake tempa ili karaktera izvedbe. Što se tiče metričkoga ustroja, on se razlikuje od primjera do primjera – u rasponu od slobodnije ritmičke organizacije koja evocira obrasce *alla gregoriana* do organizacije koja se približava jasnijim rasporedima svojevrstnih „doba“ pa i pravilnoga metra. Nositelj sloga najčešće je osminka, no nije neobično da tu ulogu dobiju i dulje notne vrijednosti (napose u slučaju *Gospina plača*). Uz variranje melodije/motiva česta je i pojava ukrasnih tonova, redovito zabilježenih sitnim notnim vrijednostima. U slučajevima teksta koji se odnosi na osminke i šesnaestinke, njihove notne gređice objedinjene su u odnosu na ritamska grupiranja koje pjevači izvode. Iz takva prikaza jasnije je uočljiva realna ritamska, odnosno prozodijska okosnica teksta, nego da je svaka nota koja je nositeljica sloga zapisana sa zastavicom.

Slog se ostvaruje u rasponu od jednoglasja do troglasja, pri čemu broj glasova često ovisi o pojedincima: četveroglasje (s baritonom) pojavljuje se povremeno i ne predstavlja ustaljenu osobitost. Iako je ovo u svojoj srži muško pjevanje, u realnim okolnostima i izvedbama (tj. obredima) redovito sudjeluje čitava župna zajednica pa se može govoriti (i) o mješovitom pjevanju (žene i djeca pritom preuzimaju

vodeću ili prateću melodijsku liniju). U akustičnim prostorima koji su neodvojivi od izvedbi svirčanskih pučkih crkvenih napjeva moguće je uzgredno uočiti i pojavu alikvotnih tonova, pri čemu osnovna faktura poprima još bogatiju zvučnost – to može posvjedočiti svatko tko je barem jednom nazočio ovakvim izvedbama (valja priznati da preko zvučnika taj dojam ponekad nije toliko izražen).

U melodici netemperiranoga tipa zrcale se stari načini, najčešće dorski i frigijski, koji u višeglasnim dogradnjama obično prerastaju u durski tonski rod; mjestimično se, naprotiv, modusna osnovica „opire“ dodatku pjevačima omiljene terce pa se dvoglasje tada naglo svodi na jednoglasje. Prevladava postupno gibanje, a skokovi donose osjećaj melodijske raznolikosti. Klizanje (*glissando*) između susjednih tonova ili u okviru melodijskog intervala relativno je često te ima agogičku ulogu. U troglasju se mogu uočiti oktavni paralelizmi između basova i tenora kao pokušaji zvučne nadopune, premda nerijetko nailazimo i na uvjerljivu harmonijsku pratnju. Ako bismo troglasne formacije shvatili tonalitetno, uporabne bi funkcije bile tonička, dominantna te subdominantna (najrjeđe). Zapjevi se realiziraju solistički, uz naknadno pridruživanje drugoga glasa, odnosno glasova. Kadence (u dvoglasju i troglasju) imaju nekoliko rješenja: finalis se izvodi jednoglasno, potom uz dodatak gornje (velike) terce; ako pak gornji glas donosi finalis, donji glas s njim se nalazi u odnosu čiste kvinte, a ponekad čak i kvarte.

Melodika je raznorodna: pojedini napjevi ili njihovi dijelovi neodoljivo podsjećaju na gregorijanske napjeve-uzore, eventualno „nadograđene“ pratećim glasom (glasovima); drugi odsječci imaju prizvuk stila napjeva dinarske provenijencije („šuplje kvinte“ – „pjevanje na bas“). Zaseban pak način, slikovito rečeno „sustav unutar sustava“, tvori osebujni *Gospin plač*, koji svojom zvukovnošću slušatelja (istraživača) istovremeno fascinira i zbunjuje – pri čemu sam tekst kao da se dematerijalizira, dezintegrira, a ostaje tek snažan jauk. Na prvi mah djeluje oporo i prastaro, neuglađeno i amorfnom. Tek pažljivim preslušavanjem ulazi se u njegove zakonitosti, strukturu, red te glazbenu poetičnost i estetiku. Naime, pjevači ga izvode „po osjećaju“, istodobno naučeno i dovoljno spontano (osobno). Riječju, *Gospin plač* iz njih jednostavno „teče“. Tom transkripcijom nastojalo se i taj, po svemu najposebniji napjev u Svirčima, „uhvatiti“ iako je to zapravo nemoguće (a i nepotrebno). U razlikovanju njegovih ritamskih vrijednosti, u ulančavanju skokova s dijatonskim gibanjima, pa i mikrointervalima, nazire se sustav koji nesumnjivo potiče na daljnja promišljanja i dublju kontekstualizaciju.

Svirčanski pjevači svoje napjeve/inačice još uvijek baštine temeljem neprekinutog povijesnog međugeneracijskog

prijenosa, što im daje osobit pečat autentičnosti i neposrednosti, u njihovu pravomu kontekstu, obredu – misi, časoslovu (istina, kod ovog potonjeg u pitanju su *reliquiae reliquiarum* u prošlosti puno izvođenijega oblika liturgije) te, posebno, u pučkim pobožnostima, pri čemu je procesija *Za križen* doista najbolji primjer. Mnogi od snimljenih ili transkribiranih napjeva izvode se rijetko, ponekad i tek jednom godišnje (ne računajući probe), pridonoseći još više dojmima njihove posebnosti i dragocjenosti. Općenito se može reći da Svirčice i u tom aspektu svojega nematerijalnog nasljeđa posjeduju zamjetnu dozu individualnosti, bez obzira što se nalazi ucrtano na karti nekadašnjih glagoljaških župa snažna tradicijskog refleksa, koje njeguju napjeve sa sličnim ili usporedivim melodijskim, harmonijskim i agogičkim tvorbama. Očuvanju tih duhovno-kulturnih vrijednosti nastoji se pridonijeti i ovim prilogom (odnosno navedenim izdanjem), koje osim kao dokumentarni i praktični prinos također može poslužiti i kao vrelo inspiracija za daljnje umjetničke obrade.

Zaključak

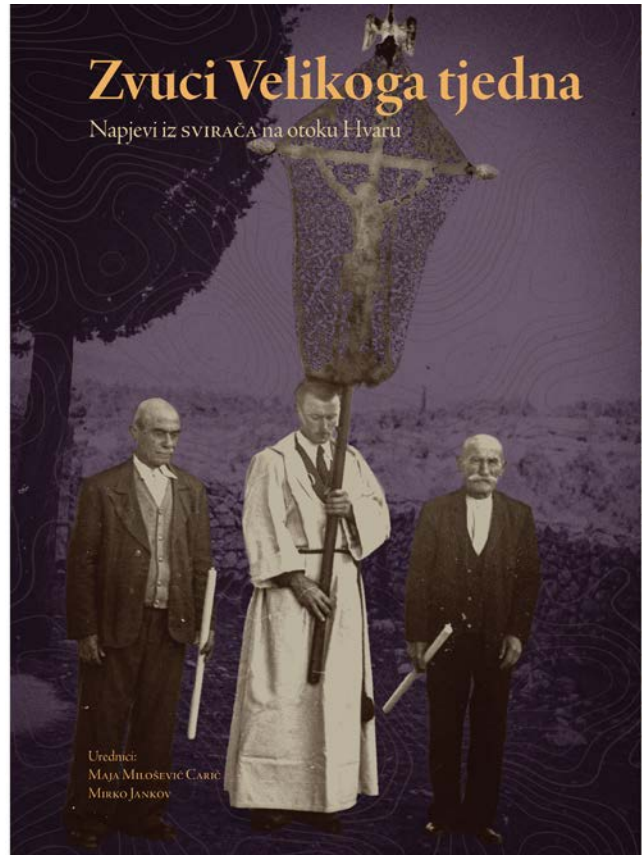
Notni zapisi proistekli iz istraživanja provedenoga 23. – 30. ožujka 2024. rezultat su terenskog, nastavnog i suradničkog rada kojemu je cilj bio zabilježiti i učiniti dostupnima napjeve Velikoga tjedna koji se izvode u Svirčima na otoku Hvaru. Premda ne mogu u potpunosti obuhvatiti sve nijanse živoga pjevanja (i neposredna doživljaja), oni pružaju dostatan temelj za daljnje izvođenje, istraživanje i interpretaciju ovog repertoara, podjednako za izvođače koji žele pristupiti tradiciji s poštovanjem i osjećajem privrženosti te za etnomuzikologe i muzikologe kojima ova građa može poslužiti kao vrijedan analitički i referentni korpus. Usmeni prijenos, koji se i danas njeguje kao glavni način učenja i prenošenja napjeva, prirodno uključuje varijabilnost, onu koja nije znak pogreške, nego vitalnosti tradicije. Upravo ta živa varijabilnost, jednako kao i ornamentika, čini ovu baštinu otvorenom, prilagodljivom i trajno prisutnom u životu zajednice. Posebnu vrijednost notnim zapisima daje činjenica da su nastali u suradnji lokalnih pjevača, studenata i profesora, pri čemu se nastojala očuvati vjernost izvornim izvedbama i kontinuitetu žive usmene tradicije unutar zajednice. Za lokalnu zajednicu ovaj prilog predstavlja oblik dokumentacije, priznanja, a ujedno i poziva na odgovorno čuvanje, daljnje prenošenje i vrednovanje vlastitog kulturnog nasljeđa. Studentima je ovaj projekt omogućio neposredan uvid u živu tradiciju izravnim kontaktom s izvođačima i njezinim ostalim nositeljima, a iskustvo su transkribiranja napjeva

stjecali na temelju zvučnih zapisa čijem su snimanju u crkvi sv. Marije Magdalene i sami prisustvovali. Dakako, cjelokupni repertoar, kao i samu glazbenu i obrednu praksu, imali su priliku doživjeti u njegovu izvornomu kontekstu, tijekom boravka u Svirčima u Velikome tjednu 2024., što im je omogućilo dublje razumijevanje građe s kojom su se susreli, dajući time dodatnu težinu ovome radu.

Takvo iskustvo, utemeljeno na suradnji lokalne zajednice, studenata i mentora, pokazuje kako proces dokumentiranja može istodobno biti oblik prijenosa znanja i međugeneracijskog učenja, ali i istraživački okvir koji potiče nova promišljanja o metodama bilježenja, interpretacije i valorizacije glazbene i ine baštine. Ovim prilogom proces dokumentiranja ne nastoji se zaključiti, već naprotiv, otvoriti: kao poticaj za nova istraživanja i snimanja u ostalim mjestima kruga procesije *Za križen* (i u širem kontekstu dalmatinske pasijske baštine), kao i za dublje analize glazbenih, poetskih i izvedbenih osobitosti napjeva, njihove uloge u obrednom životu zajednice te načina na koji se kroz njih izražava i prenosi identitet, kolektivno pamćenje i duhovna iskustva.

PRILOZI

1. NASLOVNICA IZDANJA *Zvuci Velikoga tjedna: Napjevi iz Svirača na otoku Hvaru*, Split: Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, 2025.



2. POPIS SNIMLJENIH I TRANSKRIBIRANIH NAPJEVA

br.	Naslov	Vokalni sastav	Zvučni zapis (online)	Transkripcija
1.	Plač Jeremije proroka	jednoglasni (izvodi: Rado Carić)	✓	✓
2.	Plač Jeremije proroka (raniji / izvan upotrebe)	jednoglasni (izvodi: Ivo Milatić)	✓	✓
3.	Iz Poslanice prve blaženoga Pavla Apostola Korinćanima	jednoglasni (izvodi: Frane Carić)	✓	✓
4.	Pjesma Zaharijina	dvoglasni	✓	✓
5.	Smiluj mi se, Bože	četveroglasni	✓	✓
6.	Klanjamo se teb', Isuse	troglasni	✓	✓
7a.	Gospin plač: Jer ti nosim (<i>štrǫfa</i>)	jednoglasni (izvode: <i>kantaduri</i>)	✓	✓
7b.	Gospin plač: Nut mislimo (<i>štrǫfa – odgovor</i>)	jednoglasni (izvode: <i>odgovoroči</i>)	✓	-
8.	Pomiluj mene, Bože	troglasni	✓	✓
9.	Isuse blaga i ponizna Srca (iz <i>Zlatne krunice</i>)	četveroglasni	✓	✓
10.	Križu sveti	dvoglasni	✓	✓
11.	Puče moj	dvoglasni	✓	✓
12.	Barjaci kreću Kraljevi	troglasni	✓	✓
13.	Oj, propeti, muč'n' Isuse	troglasni	✓	✓
14.	O, biči preljuti	dvoglasni	-	✓
15.	Ja se kajem	dvoglasni	-	✓
16.	Svet	dvoglasni	-	✓
17.	Jaganjče Božji	dvoglasni	-	✓

3. SNIMKE NAPJEVA: MREŽNI PRISTUP (QR KÔD), IZVOĐAČI I PRODUKCIJA

Snimke napjeva br. 1 – 13 dostupne su putem QR kôda i poveznice

<https://zakrizen.hr/gospin-plac-i-napjevi-velikoga-tjedna-napjevi-iz-sviraca/>

**Izvođači**

Pučki pjevači župe sv. Marije Magdalene u Svirčima:

Božidar Balić (1980.), Frane Carić (1951.), Jurica Carić (1981.), Rado Carić (1994.), Marin Lučić (1974.), Ivo Milatić (1964.), Stjepan Milatić (1957.), Danijel Plenković (1989.), Robert Plenković (1972.)

Gospin plač izveli su:

Kantaduri: Andro Balić (1990.), Jaki Milatić (1998.)

Odgovoroči: Rado Carić (1994.), Matej Milatić (1998.), Natko Milatić (1993.)

4. TRANSKRIPCIJA *GOSPINA PLAČA* IZ SVIRAČA

GOSPIN PLAČ: JER TI NOSIM TUŽNE GLASE *Our Lady's Lament: For I Bring You Sorrowful Tidings*

Pučki crkveni napjev iz Svirača (o. Hvar)
Snimili (26. ožujka 2024.): Sandro Petrić i Luki Ljubić
Transkribirali: Maja Milošević Carić i Mirko Jankov

Tempo libero (♩ ≈ 60-70)

Je - - - - - (e) - (e) r ti - - - - -

(i) - - - - - no - - - - -

- (o) - - - - - (o) - si - - - - -

- (i) - - - - - (i) - - - (i) m - - - - -

tu - - - - - (u) - - - - - (u) ž - ne - - - - -

(e) - - - - - gla - - - - -

(a) - - - se - - - - (e) - - - - -

Si - - - - - (i) - (in) ka dra - - - - -

- (a) - ga - - - - (a) - - - - -

(a) - - - - - ve - - - - -

- (e) - (e) ć pre - da - - - - (a) - - - še - - - -

(e) - - - - - (...)

Bibliografija

- BEZIĆ, Jerko: Vokalna i vokalno-instrumentalna folklorna glazba otoka Hvara, u: Tomislav Đurić (gl. ur.): *Zbornik radova 29. kongresa SUFJ (Hvar 1982)*, Zagreb: HDF, 1991., 53–60.
- BEZIĆ, Jerko: Folklorna glazba otoka Hvara, u: Miro A. Mihović (ur.) i suradnici: *Otok Hvar*, Zagreb: Matica hrvatska, 1995., 351–361.
- FAZINIĆ, Anđelko: Napjevi u procesiji „Za križem“ na otoku Hvaru, *Sveta Cecilija* LIV (1984.) 2, 27–30.
- KOVAČIĆ, Joško: Svirče – Pučanstvo i spomenici, *Služba Božja* 34 (1994.), 221–242.
- MARDEŠIĆ, Andrija-Vojko: *Crtice iz povijesti župe Svirče*, Split: Zvijezda mora – Hvar, 1992.
- MARTINIĆ, Jerko: *Glagoljaško-tradicijsko pjevanje Jutarnja i Večernja na području srednje Dalmacije*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2013.
- MILOŠEVIĆ, Maja: Prilog (u)poznavanju procesije *Za križen* i napjeva *Gospina plača* na otoku Hvaru, *Bašćinski glasi* 11 (2013.), 341–362.
- MILOŠEVIĆ CARIĆ, Maja – JANKOV, Mirko (ur.): *Zvuci Velikoga tjedna: Napjevi iz Svirča na otoku Hvaru*, Split: Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, 2025.
- PETROVIĆ, Ankica: Kulturološka i muzička analiza pasionskog napjeva „Gospin plač“ na otoku Hvaru, u: Tomislav Đurić (gl. ur.): *Zbornik radova 29. kongresa SUFJ (Hvar 1982)*, Zagreb: HDF, 1991., 61–67.
- SOKOL, Bernardin: „Gospin plač“ na otoku Hvaru, *Sveta Cecilija* XXXIII (1939.) 4/5, 97–99.
- ŠKUNCA, Bernardin: *Za križen na otoku Hvaru*, Zagreb: Glas Koncila, 2013.
- ŽGANEC, Vinko: Proučavanje pjevanja *Gospina plača* na otoku Hvaru, *Ljetopis JAZU* 70, 1965., 447–454.

Summary

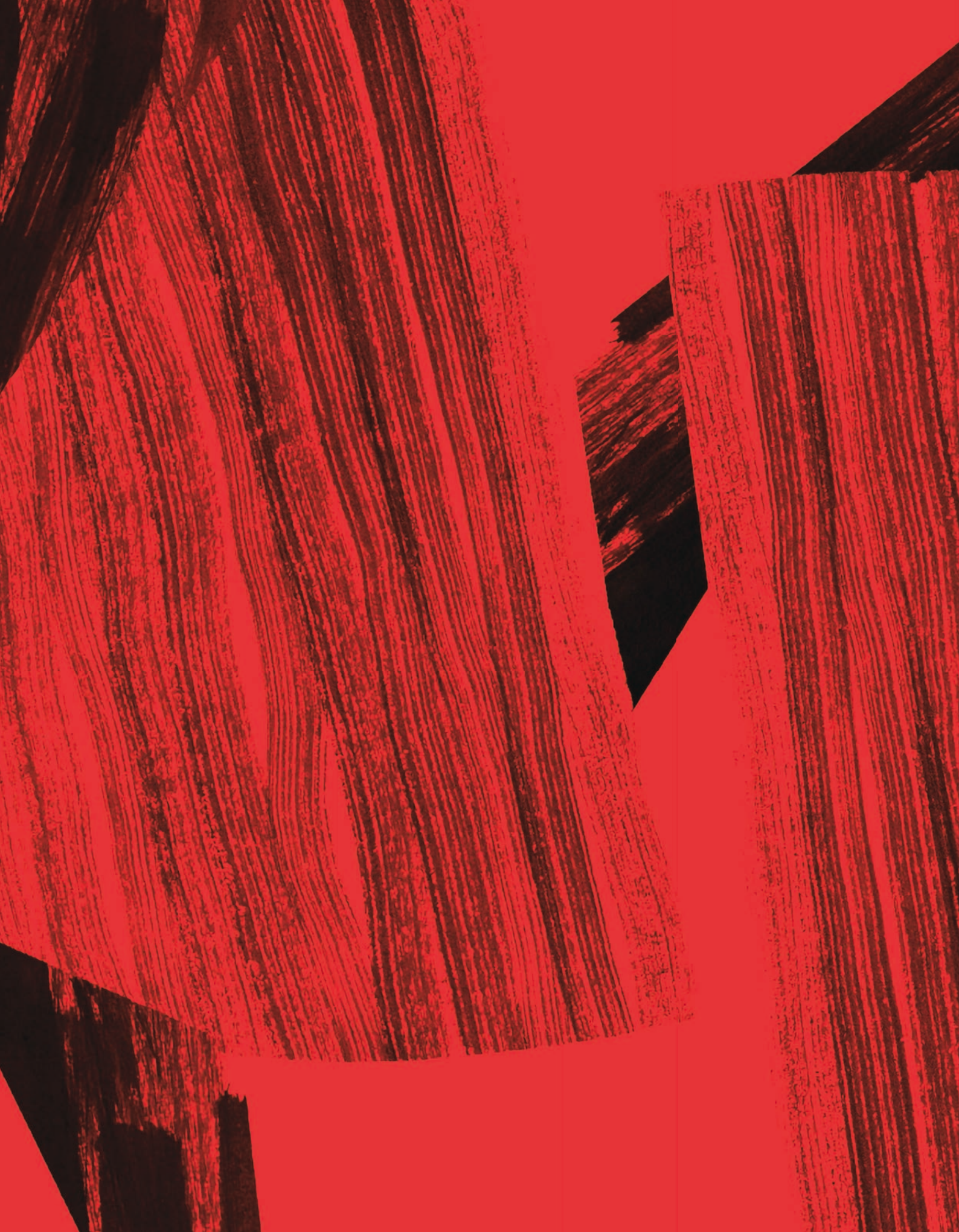
Passion Chants From Svirče – Between Heritage and Contemporaneity

This article examines the Holy Week chants performed in the village of Svirče on the island of Hvar within the framework of vernacular (para)liturgical practice associated with the centuries-old "Za križen" ("Following the Cross") procession, inscribed into UNESCO's Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2009. Drawing on fieldwork conducted in March 2024, the study documents and analyses a corpus of seventeen Passion chants transmitted through continuous oral tradition within the local parish community.

Particular attention is devoted to "Gospin plač" (Our Lady's Lament), presented here in transcription and with analytical commentary, a structurally and expressively distinctive example of the repertoire. Its micro-intervallic inflections beyond the tempered system, rhythm governed by textual prosody rather than metric regularity, and heterophonic performance model pose specific challenges to staff notation and raise broader methodological questions concerning the transcription of orally transmitted sacred music.

By situating the chants within their historical layers, (para)liturgical function, and contemporary performative context, the article approaches transcription as both documentation and interpretation. The study contributes to the musicological understanding of central Dalmatian Passion traditions and to ongoing discussions on the preservation, analytical representation, and safeguarding of intangible sacred musical heritage.

KEYWORDS: *Za križen* ("Following the Cross") Procession, island of Hvar, vernacular church / Glagolitic chant, "Our Lady's Lament" (Gospin plač), Holy Week, musical transcription, oral transmission



ESEJI, RECENZIJE, PRIKAZI I INFORMACIJE O PUBLIKACIJAMA / ESSAYS, REVIEWS AND INFORMATION ON PUBLICATIONS

Ivo Tijardović – figura hrvatskog *art déco*a 1920-ih godina*

Josip BELAMARIĆ

Koordinate djetinjstva u splitskom Getu

Ivo Tijardović rodio se 18. rujna 1895. u kući stiješnjenom u Hrvojevoj ulici, između duge prizemnice Arheološkog muzeja prislonjene uz istočni zid Dioklecijanove palače i njezine sjeveroistočne kule, i sa Ženskom građanskom školom preko puta. Poput ostale djece iz Geta penjao se po sarkofazima i jahao peristilsku sfingu, „dok je nas, mulariju, Don Frane rastjerivao”. To je, čini se, dovoljno činjenica da kažemo kako je právo da se tu pozovemo na klasičnu Jungovsku pretpostavku kako je ono što u životu činimo i snovi koje imamo na raspolaganju dobrim dijelom sazdano na dojmovima iz ranog djetinjstva, odnosno da podsvjesne uspomene iz tih prvih godina tvore škrinju asocijacija koje će nam navirati iz nespješnog „drugog ja”.

U njegovu opisu labirinta staroga grada koji je mogao svakog dana vidjeti s prozora svoje kuće, a bome i čuti, gibaju se i šetaju tijela, paradiraju geste, koje će on kasnije stilizirati u stotinama crteža. Već je fiksiran izrazito čulni doživljaj svijeta i izoštren njegov osjećaj za detalj.

U zidine se ulazilo, kao i danas, iz Hrvojeve ulice. Dva prozora gledala su prema tadašnjoj Ženskoj građanskoj školi, s kojih sam mogao očaran promatrati razigranu i živahnu družinu učenica, mahom ljepotica. [...] Pod mojim prozorima žuborio je čist vir života, ispunjavajući me vedrinom i budeći čeznutljive slutnje. Ta me slika iz djetinjstva nikada nije napustila. Naš je stan imao i treći prozor, smješten na suprotnoj, zapadnoj strani kuće. Moja majka nikada nije dopuštala da se otvara, osim prilikom čišćenja i provjetravanja stana – i za to je imala dobar razlog. Ispod prozora prostirala se prljava, neugledna i nepoželjna panorama. Pogled je pucao na stari grad, Get i „one” gospođice, kao i na sastajalište mornara K. u. K. Kriegsmarine (Ratne mornarice) te vojnika K. u. K. 22. Infanterieregimenta [...] Ispod našeg zapadnog prozora danonoćno je brujao poliglotski

Babilon, svojevrsni „simpozij” svega i svačega, ponajviše nemorala i neukusa.¹

Tijardovićeva sjećanja tijesno se vezuju za slične opise čitave plejade pisaca koji u Palači vide uzrok karakterističnog splitskog lokalpatriotskog sentimenta; istodobno isključivog i vrijednog divljenja. „U našem gradu živi mrtvi grad i sunce ga obilato obasjava”, veli Slobodan Novak na drugi način ono o čemu piše Ivan Raos u *Vječno žalosnom smijehu*. Tijardović svoja djetinja iskustva sažima vlastitom optikom:

Iz mog stana, usidrenog u antičkoj Carevoj zidini, na samom rubu različitih svjetova, mogao sam djetinjim očima promatrati i ljepotu i ružnoću. Taj chiaroscuro najranijeg djetinjstva pomogao mi je da sagledam i svijetlu i tamnu stranu života, oslobađajući me suvišnih iluzija – što mi je kasnije, osobito u kazališnoj profesiji, itekako koristilo.²

Iz ovih doživljaja, duboko usječenih u memoriju, govori duh *fin-de-siècle*a, duh secesije, koji je poslije transformiran u osebujno Tijardovićevo djelo, koje nam daje neke od ključnih lozinaka za razumijevanje ovog grada. *Individuacija* je *password* (rekli bismo danas) – ključna riječ Jungove psihologije. *Individuacija* zrcali rast osobnosti u susretu s arheotipskim obrascima, osobnosti koja zrelost i cjelovitost postiže u ogledu s životnim iskustvima i dramama. Jung je pritom

* Ovaj je prilog neznatno prerađena verzija teksta objavljenog u Katalogu izložbe *Ivo Tijardović – figura hrvatskog Art déco*a / *Ivo Tijardović – A Figure of Croatian Art Déco* (izdavač: Galerija umjetnina / Museum of Fine Arts). Autor je spomenute izložbe Joško Belamarić, a kustosica Jasminka Babić kojima se ovom prigodom najsrdačnije zahvaljujemo na ljubaznom odazivu i prilagođavanju teksta za objavu u svečanom *Zborniku UMAS* br. 4/2025. Sveučilišnoj knjižnici u Splitu zahvaljujemo na ustupanju slikovnog materijala koji je dio fonda SVKST.

1 Ivo TIJARDOVIĆ: *Život i vrijeme*, Priredio Marin Kuzmić, Gradska knjižnica Marka Marulića – Split / Zaklada Karlo Grenc, Split 2024., 18.

2 *Ibid.*, 19.

prihvatio Freudov model razvoja osobnosti naglašavajući kontinuitet s djetinjstvom. Djetinjstvo je dakle ključno razdoblje, djetinjstvo oblikuje arhetipske obrasce koji će biti vodilja umjetnikova nadahnuća. Baš su nam umjetnici otkrili vjerovanje u važnost prostora i arhitekture, vjerovanje koje polazi od pretpostavke da smo mi, i u dobrom i u lošem smislu tē riječi, na različitim mjestima različiti ljudi, te da bismo otud bili drukčiji da smo se rodili u nekom drugom gradu.

Toliko specifična Tijardovićeva djela u pravilu na obzoru imaju prostor zavičaja i tradiciju, tradiciju s kojom dijalogizira – intertekstualno, intermedijalno... Ima li grada koji u vježbanju strategija takvih dijaloga nudi više od Splita? No, vratimo se početnoj premisi kako dojmovi iz ranog djetinjstva, te podsvesne uspomene iz prvih godina života umjetnika, pogotovo formiranom na apsolutnoj točki prostora kakva je splitska povijesna jezgra, tvore trajni rezervoar asocijacija. Suptilno prelazeći preko čitavog niza psiholoških osobitosti koje tvore kolektivni mentalitet, u svim njegovim rasponima i bojama, Tijardović je u opisima svojih sjećanja uronio u dušu Geta – kako se u Splitu i danas kaže za grad skrupčan u carevoj palači. Kako? Onako kakvim ga je dobrim dijelom sâm Split odredio: milosrdno i ironično te nježno i komično, uvijek mu izjavljujući ljubav. Njegove opere, u prvom redu, omogućuju, čini mi se, da na jednoj višoj razini shvatimo potpuniju sliku povijesti što se u ovome gradu događala prije znatnog vremena, između dvaju svjetskih ratova, a dijelom se nastavila možda i do danas.

No postoji još jedna trajna crta Tijardovićeva karaktera, koju l'k njegovih kozmopolitskih kretanja nije nikad posve prekrilo, niti je on to htio. Tijardovići dolaze iza Mosor planine, iz pitoma Doca, gdje se nalazi skladateljeva očinska kuća. Zaslužni povjesničar Poljica, prerano preminuli Marko Mišerda, u golemu fondu pisanih spomenika s područja Gornjih Poljica, nalazi prvi spomen roda Tijardovića u Docu Donjem u dalekoj 1524. godini. Dakle, usred vremena koje zovemo renesansom (a baš je te godine umro Marulić), što u prilikama arhaičnog poljičkog društva bijaše duga jesen srednjega vijeka. Obitelj vjerojatno nije ulazila među *Didiće*, a sigurno ni među *Ugričiće*, koji su se smatrali malim seoskim plemenitašima sličnim plemićima „šljivarima” u feudalnoj Banskoj Hrvatskoj, u njihovoj zatvorenoj arhaičkoj strukturi, premda Poljička republika nikad nije bila nagrižena feudalno-elitističkim tendencijama višeg hrvatskog plemstva. Nema ih, naime, u iscrpnim popisima imena koja su pretendirala na priznanje plemstva, koje je 1799. godine veliki knez Mate Mianović podnio austrijskoj Pokrajinskoj vladi u Zadru – na bosančici. Pučani (*Viče siromaško*) nisu mogli biti birani u Poljički stol, ali su svejedno imali važnu riječ pri izboru velikog kneza, kojega je biralo 12 seoskih

knezova. Imali su odlučujuću ulogu pri pohrvaćenju splitske općine 1882. godine.

Karakter očevo, duhom posve poljički, izvrsno svjedoči grintanje kojim je morao podučiti sina nakon što je dječak zaplakao jer ga je neki „tolomaš” uvrijedio:

A što mu nisi jače uzvratio? Ne daj se! Kako sam ja svog Špadaveču urazumio na tambučima!³ Zašto mu nisi rekao da se tvoj pradida grijao uz komin sa sedam popova glagoljaša, a svi redom Tijardovići? Zašto mu nisi spomenuo da je Pjero Tijardović još 1634. bio čuvar splitskog Lazareta i da je od tada u Splitu ostalo svega sto prezimena, među kojima je i tvoje, cukunu, Tijardović! Ako ne vjeruje, neka pita don Franu Bulića!⁴

Tijardovićev Amarkord

To su nekako koordinate na kojima raste mali Tijardović, uvijek oštra precizna zapažanja događaja i ljudi oko sebe, memoriranih suptilnim osjećajem za vizualne atrakcije. Imamo sreću da je nedavno objavljena njegova autobiografija koja nam omogućava da uspostavimo Tijardovićevu „trigonometriju”, odnosno da njegova glazbena ostvarenja i likovna djela razumijemo u kontekstu njegovih promišljanja i situacija u kojima se nalazio. Na svakoj stranici njegovih memoara iskri refleksi vizualnog impresioniste koji svijet doživljava kao amalgam boja i emocija. Zaista je mogao biti jednako dobar slikar kao i skladatelj... Mnogi njegovi opisi završavaju usklikom: *Kakvi su to bili kostimi! ... To je bila slika! ... To je bio prizor!* Opisi „montura” precizni su kao iz realističkih romana, no u pravilu nadvladavaju opise lica.⁵

3 Otac Mate bio je dobar, jednostavan i otvoren čovjek, ali nemirna duha. Radio je kao poštar, potom kao pazitelj u splitskoj C. i K. Velikoj gimnaziji, gdje je stekao prijateljstvo don Frane Bulića i Josipa Barača. Zov mora odveo ga je zatim na obalnu plovidbu. Radio je kao pomoćnik ložača pa kormilar, često u sukobu s talijanskim noštromom Spadavecchiom. More mu je ubrzo dosadilo, pa je u Trstu kupio kavu i šećer, i u Splitu postao gostioničar. Posao mu je krenuo pa je potom otvorio poznatu gostionicu „Mosorska vila” blizu Srebrnih vrata.

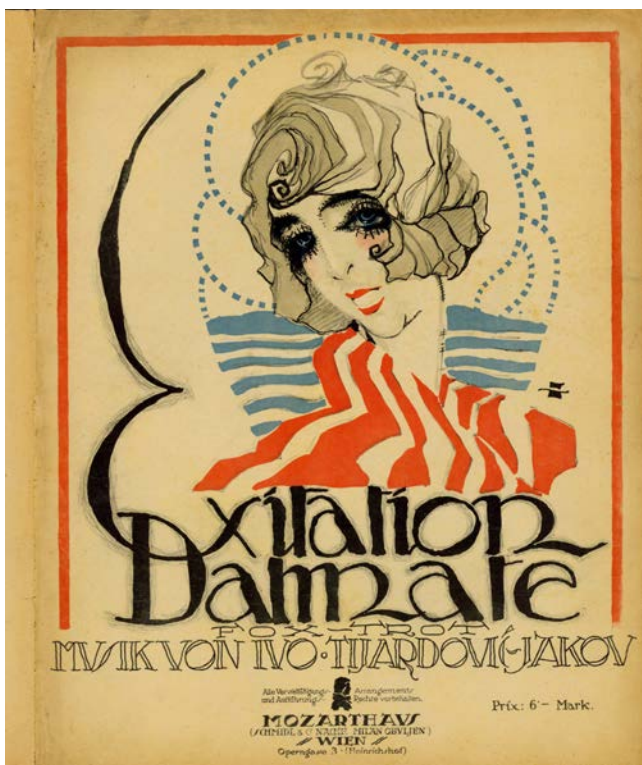
4 I. TIJARDOVIĆ: *Život i vrijeme*, 26.

5 Tijardovićeva ostavština, pohranjena u posebnoj zbirci Zaklade Karla Grenca u Splitu, uključuje originalni daktiloskript prvog te skenirane tiposkripte drugog i trećeg dijela njegovih memoara *Hrvat oko i kroz dva svjetska rata*, a originalni se potonjih nalaze kod njegovih potomaka u Njemačkoj. Treći dio memoara dugo je ostao nedostupan, a kada je pronađen, potvrdio je pretpostavke Pera Gotovca da je sadržavao politički osjetljive kritike, posebno u vezi s poslijeratnim položajem Hrvatske i sudbinom hrvatske partizanske generacije u novoj Jugoslaviji. Nije to, međutim, klasična autobiografija, već niz anegdotalnih epizoda u kojima se Tijardović žovijalnom naracijom prisjeća života pod snažnim utjecajem političkih okolnosti i ratnih zbivanja. Donose, u svakom slučaju, niz važnih maestrovih zapažanja

Bio je premalen da bi se sâm sjećao, ali čuo je od svojih govoriti kako je Ivan Meštrović, sićušni 14-godišnji čobanin, u narodnoj nošnji, iz svoje seljačke torbe poput mađioničara iz šešira vadio „svoje male kipove, britvulinom islesane iz milovke i drva” i slagao na dugački stol lokande Mate Tijardovića:

Sagledamo li stvari unatrag, moglo bi se reći da je mladi Meštrović u našoj gostionici, sasvim usput, održao svoju prvu izložbu.⁶

Genezu likovnih djela, što je predstavljamo izložbom *Tijardović – figura hrvatskog Art déco*a, kritika će lako sūkati iz iskustava što ih je stekao tijekom relativno dugog boravka u Beču, u kojoj se tih godina na tolikim poljima odvijala transformacija secesije u *art déco*... No, njegove tematske fiksacije i njegovi estetski izbori, bili su već zadani svim onim što je doživio provevši djetinjstvo u „Carevoj zidini”.



Slika 1. Foxtrot *Exitation Dalmate*, Beč, 1921.

Evo jednog opisa koji ga u potpunosti najavljuje kao skladatelja, dirigenta, kostimografa, scenografa, likovnjaka, poliglota, čovjeka koji će doživljavati svijet kao teatar i teatar

ja, misli i opaskā, činjenica i datuma nepoznatih dosadašnjim piscima. Velika je zasluga Marina Kuzmića što ih je na uzoran način priredio za objavljivanje.

6 I. TIJARDOVIĆ: *Život i vrijeme*, 29.

kao odraz svijeta, postati redatelj stvarnosti i majstor iluzije, dramatični opservator, životni glumac. No, najprije recimo da je on splitskom kazalištu nastavio obiteljsku tradiciju koju je prije njega utjelovio Pompej Tijardović – rođak, strastveni zaljubljenik u teatar. Pompe bijaše simbol kazališta, čovjek za sve: redatelj, inspicijent, scenograf, kostimograf, rekviziter i arhivar – „istinski factotum i motor kazališta”.

Pompi, kako smo ga familijarno zvali, prilikom jedne večeri kod nas zamoli oca da me pusti malo s njime da vidim jednu atraktivnu priredbu u Café Chantant Tocigl na obali kod kolodvora, da je tamo poznati transformist Marbis i neki drugi interesantni umjetnici. Otac je dozvolio. Obukao sam svoju marinericu s fišcotom, bio sam uzbuđen i drhtao kao prut.

Program je bio raznovrstan, ali ono što me je tamo zadržalo bila je jedna prekrasna crnka, pjevačica Talijanka, vrlo mlada, koja je u tom *café chantantu* treću godinu zaredom gostovala i dovodila posjetioce do delirija. Mislim da je to bila ona zvijezda iz mladog Vladimira Nazora. Kavana je bila sva u staklu s pomičnim zastorima i imala bogatu raznobojnu plinsku rasvjetu na maloj prekrasnoj pozornici s minijaturnim orkestarskim prostorom.

Tu sam prvi put čuo u interpretaciji te zanosne pjevačice *La palomu* i *La spagnolu*, ondašnje hitove koji žive i dan danas. *La palomu* je pjevala diva sva u bjelini s bustinom u lustrinama, korzetu s blistajućim filterima, u bijeloj baletnoj suknji-tutu, bijelim dugačkim rukavicama i bijelim golubom raširenih krila na lijevoj strani prebujne joj kose. Vatrenu *La spagnolu* izvela je u crvenom bustinu opet u lustrinama, suknji šarenih duginih boja u kolutima od žute krem-boje, kroz veroneze, plavo, ljubičasto do crne pri dnu, a sve to u pastelnim tonu. Plesala je igrajući kastanjetama i izazivala pravo oduševljenje ludim ritmom kod „*stretti, stretti, nell'estasi d'amor*”. Opisujem to detaljno jer ta je slika i dan danas živa u mom sjećanju. Kad se sjetim uz to opernih izvedba, tadašnjeg luksuza u našim ložama, raskošnog karnevala na obali i ovog Caffé chantanta, vidim da je i ondašnji mali Split doživljavao svoj *fin de siècle* isto kao i mnogo veći gradovi zapadne Europe. Moral je polako počeo popuštati, novac se nemilice trošio.⁷

Sve što ćemo vidjeti u kostimima koje je poslije crtao, u *macchiettama* koje je radio po diktatu dnevnih novina, nalazi se *in nuce* već u ovim dječjim zapažanjima. Promatra neposredni ambijent svoje ulice i četvrti, pamti slike koje će formirati njegovu fantaziju, na kojoj će sutra plesti svoju glazbu. Marin Kuzmić smatra da su identitet modernog Splitsanina s

7 *Ibid.*, 44.

ključnim odrednicama njegova mentaliteta i dalje povezani s tom i takvom Tijardovićevom imaginacijom, unatoč činjenici da je prošlo gotovo stotinu godina od praiizvedbi *Male Floramye* i *Spli'skog akvarela*: „Postoji neka duhovna snaga u navodno banalnim libretima, u tijardovićevskoj glazbi, u obrascima što su ostali u splitskoj društvenoj zajednici“.

No, evo još jednog opisa iz memoara koji je mogao biti recimo prizor iz zamišljenog, a čini se nerealiziranog nijemog filma sa scenama iz *Male Floramye* (za koji je napisao posebnu glazbenu pratnju). U tom prizoru opisuje luksuzne kočije konte Šime Michielliviturija – „carozze-fiaccere“ i „landau“ (za kišne dane) s dva krasna odnjegovana konja:

Kočijaš mu je bio Nijemac Franz, brkat, u polucilindru, uvijek odjeven u tamno odijelo, čak i tijekom običnih dana. [...] Kad bi upregao ona dva krasna konja, ponudio mjesto u *carozzi-lusso fiachere* conte Simeoneu, sinjori Cappelletti i njihovoj djeci Cianu, Angiolini i Renati, te uz snažan „ije, ijeee“ te fjuknuvši bičem po zraku, odletio oko Perivoja uz školu Lega nazionale put Solina – ostavio bi za sobom ogromne oblake prašine. To je bila slika, to je bio prizor!

[...] Tek što bi se slegli oblaci prašine iza Franzove kočije, iz pravca Gradske bolnice dojahao bi muški dio obitelji dr. Petra Deškovića. On sa svoja tri sina, svi na krasnim jahaćim konjima, u jahaćim dresovima, s polucilindrima na glavi, u galopu bi odmah hrlili također prema Solinu, ostavljajući za sobom nove oblake prašine uzvitlane visoko.

Nije se još dobro slegla ni ta prašina, a onda bi sa strane iste bolnice ili ponekad iz pravca crkve sv. Dominika dojurila na luksuznim biciklima obitelj „Puch“. Ne znam ni danas kako se ta obitelj uistinu zvala, ali za nas je bila „Puch“ jer su svi vozili bicikle „Pucha“ iz Graza, a bili su neka čudna njemačka činovnička obitelj, otac, majka i vrlo lijepa kćerka. Otac u nekom sivom, kariranom odijelu s pump-hlačama i bonetom na glavi, a majka i kćerka u ljetnim haljinama svijetlih, mekanih, pastelnih boja, nevjerojatno uskog pasa, stegnutog korsetom, i širokih rukava oko ramena s ogromnim slamnatim šeširima punih raznobojnog umjetnog cvijeća i s nekom pticom ili bijelim golubom raširenih krila nad cvijećem, naprijed ili sa strane. Kakvi su to bili kostimi! Bicikli su damama bili na kotačima pokriveni pozlaćenim mrežama (Altgold), da im se u žice ne bi zapele široke, lepršave suknje s brojnim volanima.⁸

No, jednako vizualno upečatljivi opisi odnose se na gibanje masa, opservaciju gestā, uvijek s jasnom sviješću o njihovim psihološkim i socijalnim valencijama. Znatno poslije, dok kao umjetnik još oklijeva s izborom puta, a živeći na

honorarima od svojeg likovnog rada, nakon deset mjeseci provedenih u Parizu, putujući brzim vlakovima preko Liègea u Belgiji, Aachena, Kölna i Hannovera do Berlina, promatra noćne prizore industrijskog srca Europe, tvornice, dim i plamenove bezbrojnih peći. Veli: „Nisam mogao zaključiti kad se iz jednog grada prelazi u drugi.“ I onda u Berlinu – (Weimarska Republika u to je doba *Papinov lonac*) – kroz stakleni izlog kavane na Kurfürstendammu, u nedjeljno jutro, kao iz svog teatra, okom redatelja, promatra sukob koji ima iznenađujući antiklimaks:

[...] primijetio sam kako nadolaze dvije goleme, disciplinirane stranačke povorke. Posebni odredi nosili estetski oblikovane političke parole i natpise. Po natpisima sam zaključio da je povorka iz bočne ulice komunistička, a ona na Kurfürstendammu nacistička. Prva je nosila dugačke crvene, plamene zastave sa srpom i čekićem, a druga također crvene ali s hakenkreuzima. Po mom računu, povorke su morale sudariti upravo pred kavanom u kojoj sam sjedio iza prozora. [...] Očekivao sam strahovit sraz dviju povorki, krv a možda i žrtve. Stoga sam se povukao na zaklonjeno mjesto u kavanskom izlogu, odakle sam dobro mogao promatrati sve faze sudara. [...] Međutim, kad su se povorke našle na kratkom odstojanju i kad sam očekivao: „Aha, sad će!“, čuo sam glasnu komandu: „Halt!“ istodobno, mislim, za jedan i drugi odred. Oba su odjednom stala kao ukopana poštujući tako pruski vojnički dril. Nastao je tajac, počeo žamor koji je sve više jačao, a na koncu i vika iz koje sam razabrao poklike kao: „Kapitalistische Schweine!“, „Asiatische Bande!“, „Bolschewiken!“, „Hitlers Wahnsinnigen!“, „Schmutzige Militaristen!“, „Elden!“, „Marxisten!“... (Kapitalističke svinje! Boljševici!, Hitlerovi luđaci!, Prljavi militaristi!, Bijednici!, Marksisti!) [...] Bilo je to za mene gorko razočaranje, jer do tučnjave nije došlo. Mogao sam samo zaključiti da još nije sazrelo vrijeme da u Njemačkoj svoj udara na svoga, da je ovo trening i da su na vrlo dobrom putu da sraz bude vrlo skoro.⁹

Čitatelj memoara ovdje će nastaviti s opisom koji sad detaljno analizira fizički izgled i odjeću sudionika povoraka... u rečenicama koje bi mogle stajati kao legende ispod niza Tijardovićevih kartolina koje prikazuju, na primjer, ugojene uniformirane likove okruglih glava, s neukusnim kapama:

[...] Nacisti u kavani bili su nevjerojatno elegantni, izgledalo je kao da ih se sve to zapravo ne tiče. S druge strane, nacisti u povorkama nisu pridavali veliku pažnju svom izgledu; nisu bili elegantni poput svojih talijanskih fašističkih suboraca,

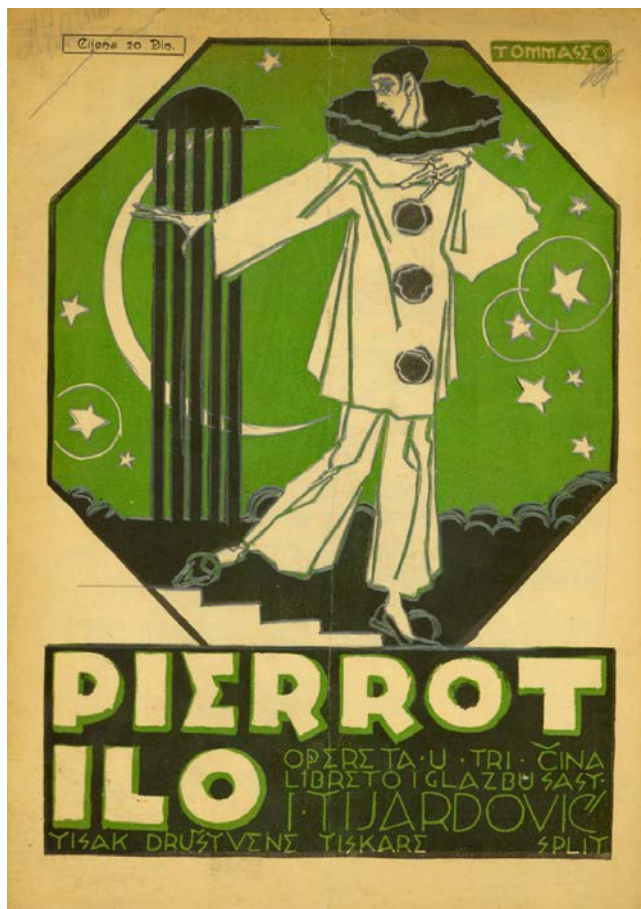
8 *Ibid.*, 26–27.

9 *Ibid.*, 158.

koji su se kočoperili u zelenkastim, elegantnim uniformama, crnim košuljama i dobro krojenim kapama s resama, osvojjivši srca mladih žena.

Ambijent u kojemu se Tijardović kretao bio je jednako slikarski kao i glazbeni, podjednako važan u njegovim formativnim godinama. Sâm o tome govori na najsžetiji način:

Našao sam u Realci prijatelja Radovana Tommasea, s kojim sam postao nerazdruživ. Bavili smo se muzikom, crtali smo, pravili karikature svojih profesora i kolega, izazivajući time veselost profesora i đaka. Konte Pavlović, njegov ujak, imao je mali atelje s vrtom na bedemima kod Kazališta. U tom su se ateljeu sastajali mnogi naši poznati umjetnici i debatirali o raznim umjetničkim problemima. Koliki su samo naši umjetnici prošli kroz njega: Emanuel Vidović, Josip Hatze, Ivan Meštrović, Toma Rosandić, Jerolim Miše, Ivan Parać, Čiko Bonacci, Ivan Mirković, Ante Katunarić i mnogi drugi. Taj atelje na bedemima bio je neka vrsta umjetničke akademije, okupljajući umjetničku elitu.¹⁰



Slika 2. Ivo Tijardović, *Pierrot llo*

Prerani odlazak Radovana Tommasea (1924.), njegova najboljeg prijatelja, silno ga je pogodio. Tommaseo je ilustrirao omote izdanja njegovih prvih popularnih skladbā *Bijela serenada* i *Milova sam* te jedne od pjesama iz opere „Pierrot llo”, tiskane u splitskoj Društvenoj tiskari 1923. godine. U memoarima, koji posebno u svojim splitskim dijelovima imaju karakter Maistrova amarkorda, vraća se opet i ponovno na susrete s njim:

[...] šetnje gradom među lijepim splitskim djevojkama... pa ona prepiranja s mojim starim prijateljem Radom Tommaseom, danima i noćima u njegovu malom ateljeu na gradskim bedemima kod Kazališta; koja je boja plemenitija – da li *verde veronese* ili *smeraldo, siena bruciata* ili *giallo d'oro, ultramarin* ili *cobalt*, itd. Bili smo, govorili su nam profesori, dobri crtači i koloristi. Prepirali smo se i o velikim slikarima, svaki je od nas imao svoje ljubimce i tisuću razloga kojima ih je veličao...¹¹

Prvog učitelja glazbe naći će u strogom, ali simpatičnom maestru Bonamiciju:

Za njega su Alfredova arija *Un di, felice...* iz *Traviate* i Violetina arija *Ah, fors'è lui che l'anima* bile neponovljive – djela koja se više nikada neće napisati. Uz njih, možda se još samo famozni kvartet iz *Rigoletta* mogao mjeriti. To mi je uvijek ponavljao, utuvljiavao mi u glavu, neumorno svirajući te melodije, tjerajući i mene da ih naučim svirati. [...] Uz tonove privlačile su me i boje, uz muziku i slikarstvo. Ljepota umjetnosti beskrajna je u svojim manifestacijama. U crkvi sv. Dominika, baš u to vrijeme, akademski slikar fra Vinko Draganja radio je na velikoj freski glavnog oltara, a ja sam se penjao na armaduru i satima ga promatrao. Boje su se miješale kao i muzički tonovi, stvarali su se pojedini dijelovi i komponirala se umjetnička cjelina. S vremenom sam mu počeo pomagati, miješati pijesak, vapno i mramornu prašinu, dodavati boje i pribor, pronicao sam pomalo u kompliciranu tehniku fresko-slikanja... i činilo mi se na kraju da smo to djelo na neki način zajednički stvorili. Ti kontakti s cantorom Bonamicijem i afreskistom Draganjom usmjerali su me i obogaćivali što će mi kasnije mnogo značiti i u teatarskom životu posebno.¹²

To iskustvo pomoći će mu da se snađe u zarobljeništvu tijekom Velikog rata, kako su tada zvali Prvi svjetski rat, kada je u logoru u Sulmoni u Abruzzima, Ovidijevu rodnom mjestu, po predlošcima ilustracija iz *Domenica del Corriere*, trebao dekorirati jedan zid glorificirajući recentne talijanske

10 *Ibid.*, 51–52.

11 *Ibid.*, 76.

12 *Ibid.*, 36–37.

pobjede. („I nema baš tih pobjeda, pomislih, ali ako je protiv Austrije, onda ih možemo i nacrtati!“)

No, nije me zadovoljavalo samo preslikati tuđu ilustraciju pa sam na stropu dvorane izveo još jednu sliku: borbu dvaju orlova, talijanskog bijelog savojskog jednoglavog orla, kako nemilosrdno do gola čupa kljunom i kandžama austrijskog dvoglavog crnog orla. Perje je letjelo na sve strane po plafonu. [...] No isplatio se. Za vrijeme slikanja davali su mi pojačanu hranu, a onda su mi kupili gitaru i time učinili najljepši poklon.

Dane višegodišnjeg zarobljeničtva, nakon kratkog boravka na ratištu, opisuje žargonom nekog dalmatinskog Švejka, u slikama koje imaju potencijal sinopsisa pravog filma. U ratu se sreo s Đurom Tiljkom, poslije rata u Parizu druguje s Aralicom, Milom Milunovićem, Milivojem Uzelcem...

U Beču – između glazbe i crtanja

Vraća se iz Velikog rata kao solunski dragovoljac izgubljenih iluzija, nakon što je shvatio perpektive „ultrabalkanskog velikosrpskog režima“:

Morali smo se povući u se, ne izlaziti u društvo da ne izl-nemo nešto što bi nas moglo koštati neugodnosti a i više od toga. Oduševljenje Splita i cijele Dalmacije bilo je toliko da je bilo nemoguće drugačije, pa i najblaže, izjašnjavati se o „oslobodiocima“. [...] Ja sam se u toj dilemi predao svojoj glazbi, na prepisivanje kompozicija u čisto, te crtanju i slikanju. [...] Kod mene je bilo još uvijek kolebanja između glazbe i crtanja. Pet godina biti „ratnik“ austro-ugarski, zarobljenik i jugoslavenski dobrovoljac, dekoncentriralo me je. Ocu sam rekao da ću poslije ferija otputovati u Beč na studije glazbe, na konzervatorij. Kad je to čuo, otac je eksplodirao. U to doba iz Dalmacije ići u daleki Beč na studij glazbe, te „problematične“ profesije, bilo je više nego riskantno. Za mog oca bila je to prava katastrofa. Biti *komik* bilo je za njega pravo ludilo. U glavi mog oca jedine profesije bile su doktor, profesor, trgovac, inženjer već manje. Ipak sam se nekako sporazumio s njime da ću studirati arhitekturu na Technische Hochschule u Beču. Ta ga je moja odluka smirila, odlučio je, uz nekoliko stotina dolara, poslati me na taj studij.¹³

Smjestio se u IV. Bezirku i upisao fakultet, no više ga je privlačila glazba. Beč ga je naravno očarao operama i koncertnim dvoranama. Zaposlio se u Édition Slave, glazbeno

izdavačkoj kući koju je osnovao Dubrovčanin Obuljen, povezašvi je sa srodnom Édition Mozarthus. Izdašno je objavljivala djela hrvatskih skladatelja. Tijardović i njegov prijatelj Jakov Gotovac radili su kao redaktori i korektori, a Tijardović i na izradi naslovnih strana kompozicija. Surađuje i s Sonzognom, sklada glazbu za njemačke UFA-ine filmove. Fakultet je zanemario, ali je financijsku podršku od oca i dalje primao, dodatno zarađujući crtanjem dopisnica. Tijekom treće godine studija, na putovanju u Split, nekoliko dana boravi u Zagrebu, gdje je upoznao izdavača Čaklovića, koji je od njega, za pristojnu svotu, naručio serije akvareliranih crteža za dopisnice. U Beču ga angažira ilustrirani humoristički časopis *Faun*, a nakon toga i *Wiener Mode*, gdje je dovoljno zarađivao da nastavi s glazbom:

Za izdavačku kuću *Kinophot* dobio sam zatim narudžbu za slikanje brojnih dopisnica, ovoga puta uz pisani ugovor. Svakog dana morao sam im dati jedan akvarelirani crtež. Bio je to strahovito naporan posao pa sam poslije šest mjeseci odustao jer sam uvidio da me iskorištavaju. Usprkos ovih kapitalističkih lekcija živio sam uz *Édition Slave*, *Mozarthus*, *Fauna* i *Wiener Mode* ipak dobro. [...] U „Jutarnjem listu“, koji smo redovito čitali u Beču, naišao sam na bilješku otisnutu masnim slovima: „Tražimo Ivu Tijardovića, karikaturistu bečkog „Fauna“, za stalnog suradnika „Jutarnjeg lista“. Uvjeti prema usmenom dogovoru.“¹⁴

U Hrvatskom glazbenom zavodu čuva se 28 Tijardovićevih oslikanih naslovnica notnih partitura. Ta ostvarenja u stilu i duhu ranog *art déco*a, predstavljaju uistinu značajna ostvarenja u povijesti tog žanra hrvatskog dizajna. Trebalo bi posvetiti posebnu pozornost ingenioznim fontovima koje je prigodno „izumio“ u tu svrhu – tipografskih rješenja karakterističnih kaligrafskih oblika arabeskog ukrasa, fibroznih linija, krivih i ravnih ili točkastih, čas filigranski tankih, čas debelih poteza, trzanih, čvornatih i posve fluidnih, kružnih i uglatih, u paleti u rasponu od lakih pastelnih do jakih boja, s naglaskom na zlatnu; sve s pouzdanjem u integraciju, stvarnu ravnopravnost riječi i slike. Nema sumnje da je itekako dobro poznao tadašnje elegantne *art déco* plakate, ilustracije i fotografije koje su krasili naslovnice i stranice poznatih časopisa poput *Voguea*, *Vanity Faira*, *Harper's Bazaara* i *La Gazette du Bon Ton*.¹⁵

¹⁴ *Ibid.*, 125.

¹⁵ Valja znati da je *art déco* tipografija dominira vizualnim identitetom epohe 20-ih i 30-ih godina 20. st. iljeća, spajajući eleganciju kaligrafskih elemenata s geometrijskim stilizacijama i modernističkim utjecajima. Taj stil karakteriziraju simetrične forme, oštre linije i luksuzni detalji. Tanki, aerodinamični *art déco* fontovi posebno su se sjajno prilagodili

¹³ *Ibid.*, 114–115.



Slika 3. Iz mape *Macchiette*, 1923.

U popularnoj bečkoj reviji *Faun* objavio je 1920. i 1921. godine niz duhovitih koloriranih virtuoznih crteža (redakcijski potpisanih – „Zeichnung von Ivo Tijardović“), koji zrcale život poslijeratne metropole i mondenog europskog društva. Crta i modele za visokotiražni časopis *Wiener Mode*.

dizajnu reklama, arhitekturi te brodskom i avionskom automobilskom i željezničkom transportu, razvoju neonske rasvjete, postavši simbol urbanog modernizma.

Zov svestranosti

Vraća se 1921. godine u Zagreb i Split s mapom punom akvareliranih crteža i karikatura, koje su se odlikovale novim pristupom, naglašavajući tjelesne, duševne i folklorne osobine likova, njihove tipičnosti, umjesto dotad uobičajenog karikiranja. Ubrzo potom, s direktorom *Jutarnjeg lista* Jurjom Demetrovićem dogovorio se da će mu iz Pariza redovito slati dopise s popratnim crtežima i karikaturama. U Pariz je krenuo sa slikarom Stojanom Aralicom preko Venecije, Genove i Nice. U boemskoj pariškoj kavani *La Rotonde* sreće poznate književnike, slikare, kazališni i filmske umjetnike, među njima i Ilju Erenburga, Osipa Zadkina, čak i Pabla Picassa „s oreolom patrijarha“ i Léonarda Tsuguharu Foujitu (Fužita), „japanskog slikara u velikoj modi (njegova izgladena bijela platna s crnim tanko istegnutim crtežom i lagano osjenčanom sepijom prljavog prsta, francuskim potpisom vodoravno i japanskim okomito, prodavala su se kao slatkiši, bila je to čitava mala slikarska industrija). U Parizu se stječe ne samo svjetski glas, već i golemi novac...“¹⁶

U *Pismima iz Pariza*, koje je donosio *Jutarnji list*, Tijardović oprema vlastite tekstove malim karikiranim crtačkim krocijima. Istu odliku lapidarnih crtačkih bilježaka koje svjedoče o daru brzog izravnog zapažanja nose njegovi izvještaji iz Italije i Splita, uz druge reporterske tekstove u istim novinama.

Bio je neusporediv po svestranosti: kazališni umjetnik, skladatelj, libretist, prevoditelj, dirigent, scenograf, kostimograf i likovni umjetnik, organizator kazališnog i koncertnog života, producent gramofonskih ploča, ilustrator u novinama i magazinima. Piše glazbu za scenu, film i koncerte, bavi se marketingom, dizajnom plakata i vizualnim identitetom...¹⁷ Vladimir Rismondo to sumira ovako: „I kao što je

16 I. TIJARDOVIĆ: *Život i vrijeme*, 150.

17 Uz to možda treba podsjetiti na oštar sud A. Kudrjavceva: „Kao što je poznato, legendarni splitski glazbenik Ivo Tijardović ostvario je pet splitskih opereta za koje je sam napisao libreta. Nije mu, recimo, bilo ni na kraj pameti da – poput sugrađanina Josipa Gotovca koji je za svoju nesumnjivo najbolju hrvatsku operu, *Ero s onoga svijeta*, pridobio suradnju književnoga moćnika Milana Begovića – pozove nekog književnika sklona stvaranju libreta sa splitskom intonacijom. A za takvo sudioništvo imao je i te kakva kandidata u Marku Uvodiću koji je pisao i dramske tekstove na autentičnoj splitskoj čakavici. Ali Tijardović je istodobno htio biti sve – i glazbenik-skladatelj, i književnik-libretist, i likovni umjetnik-scenograf, odnosno kostimograf te voditelj gotovo svih aspekata izvedaba. Bavio se, dakle, čak i onim [misli se na libreta] što mu nije išlo naročito od ruke.“ Anatolij KUDR-JAVCEV: *Splitske i ostale slabosti u libretima Ive Tijardovića*, u: *Hrvatska književnost, kazalište i avangarda dvadesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb – Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, 2004., 369.

art deco težio na specifičan način dizajnirati sve aspekte svakodnevice, tako je i Tijardović bio svestran do granica neozbiljnosti prisposodobive spomenutom period [...] autorski se oblikujući upravo u jednom razuzdanom i možda pretjerano dekoriranom vremenu koje se ugnijezdilo između dvaju svjetskih ratova – Ivo Tijardović kao dizajner razglednica bio je osoba koja je rado i neskriveno uranjala u neku vrstu internacionalne svakidašnjice.¹⁸

Takva svestranost bijaše u to doba gotovo samorazumljiva: mnogi Tijardovićeви suvremenici, ili skladatelji nešto ranije generacije poput Puccinija, Cilea, Ravela i Debussyja, nisu se bavili isključivo glazbom, već su izravno radili na oblikovanju vizualnog identiteta svojih djela, kroz scenografiju, kostimografiju i crteže, često dajući timbar cjelokupnom vizualnom i estetskom dojmu svojih djela.

Neće nas iznenaditi da je radio i na zadatcima na prvi pogled daleko od teatra. U *Hajduku* igrao je krilo, pa mu se jednog dana obratio Luka Kaliterna:¹⁹

„Ti, Teardoviću (ili Teatroviću, kako su me još zvali), kako bi ti obukao naše igrače da to bude lipo i da se dobro vididu na terenu?” Ja sam razmislio i reкао: „Najbolje je bijele košulje i plave hlače – to će najbolje odskakati u spektru boja lijepog nam Splita”. I tako je ostalo do danas.²⁰

Blizak mu je bio i Ante Katunarić, također dvadesetak godina stariji, ali srodnih rastresitih interesa, za kojega je čak rečeno da ga je odredilo „prokletstvo svestranosti”.²¹ Ali, u starom se Splitu govorilo: „Ako nisi za svašta, nisi za ništa!” Katunarić je bio u svemu – u slikarstvu i dizajnu, književnosti, novinarstvu, glazbi, mačevanju, biciklizmu i nogometu, u fotografiji; promotor *jazza* u Splitu, organizator legendarnih karnevala, pokretač i urednik *Duje Balavca*, u kojemu je, u dvama izdavačkim ciklusima (od 1908. do 1912., potom od 1921.) inaugurirao grafički stil kasne secesije, postupno ga transformirajući u geometrizirani modus *art déco*a, blizak Tijardovićevu ukusu.

Tijekom boravka u Splitu, posebnu ulogu za nj imao je Emanuel Vidović koji je, sa svojim mudracima oko stola u

kavani *Central* na Pjaci, imao, čini se, važnu ulogu u peripetijama s dramaturgom Narodnog pozorišta za Dalmaciju Mirkom Korolijom (Tijardović veli: *orjunašom i srpskim „pesnikom” iz Ravnih kotara*) oko postavljanja *Male Floramy*.

Slično se ponovilo i sa *Spli'skim akvarelom*. Premijera je bila utvrđena za 5. ožujka 1928. Nestrpljenje je u gradu raslo, na taj dan kazalište je bilo opsjednuto, rasprodano do posljednjeg mjesta. Tijardović živo opisuje reakcije na djelo usred izvođenja:

Usprkos početnog povlađivanja i velikog aplauza, vlasnicima se loža djelo nikako nije dopalo. Njihove primjedbe, a oni su još uvijek talijančarili, bile su: „Cosa ga messo quel Tijardović i battellanti e i caligheri sul palcoscenico, quella miseria sporca, dove andemo finir?” (*Onaj Tijardović stavio je one lučke radnike i postolare na pozornicu, onu prljavu bijedu, kamo ovo sve vodi?*)

To njihovo raspoloženje bilo je poslije prvog čina preneseno i na dio parketa i galerije, ali je glas Stola mudraca, osobito slikara Emanuela Vidovića, razbio to neprijateljsko raspoloženje: „Pa ovo je, ljudi moji, izvanredno, kolosalno, prava slika našeg Splita, malog čovjeka koji se teško i krvavo bori za koru kruha, i ovo ništa nema zajedničkog s banalnim operetama bečko-budimpeštanske škole.” Mnijenje velikog umjetnika, koji je bio zbilja kompetentan, popravilo je situaciju. Djelo je pod konac popraćeno golemim aplauzima i ovacijama zvođačima i meni kao autoru.²²

Tijardović čak veli da ga je na *Akvarel* Vidović izravno inspirirao:

Jednog popodneva šetajući Marjanom i starim, patrijarhalnim i pitoresknim Velim Varošem, sreo sam našeg slikara Emanuela Vidovića. Obradovao se našem susretu i pozvao me da ga slijedim, da će mi pokazati nešto što sigurno još nisam vidio premda sam Spličanin. Odveo me kroz neke tiješne varoške uličice, u koje nisam do sada zalazio do jedne male, najmanje kućice u tom sklopu, na kojoj je nezgrapnim slovima pisalo „Vila Ridulin”. Naravski da smo se nasmijali toj splitskoj duhovitosti.

„Zar nije to genijalno?”, rekao je.

Kućica je imala malu, nepravilno građenu balaturu odakle se ulazilo u jednu jedinu sobu, a u prizemlju malu konobu

18 *Risarije i rezbarije: izbor iz Grafičke zbirke Sveučilišne knjižnice u Splitu*, katalog izložbe, ur. Mihaela Kovačić, Split 2024., 18–19.

19 Barba Luka Kaliterna (brat poznatog arhitekta Fabjana, jednog od utemeljitelja *Hajduka*), bio je legendarni trener, „otac baluna” u Splitu, nogometna legenda postao je već za života. To će zacijelo potvrditi i Tijardovićeви plakati i naslovnice partiture operete *Kraljica lopte* (ili kako je sam još naziva: *glazbeni igrokaz / musical*).

20 I. TIJARDOVIĆ: *Život i vrijeme*, 56.– Tijardovićev sin Ivica tvrdi da je njegov otac likovno oblikovao i *Hajdukov* grb.

21 DULIBIĆ, Frano: Ante Katunarić kao urednik, ilustrator i grafičar, u: Ivan Bošković, Tonko Maroević (ur.): *Ante Katunarić i Split 1900. – 1935.*, Split: Književni krug Split, 2016., 84.

22 I. TIJARDOVIĆ: *Život i vrijeme* (2024.): 168. – Valja pri svemu tome imati na pameti opaske A. Kudrjavceva koji upozorava na „nesuglasice i nelogičnosti koje stvaraju napetost libretnom okviru prvog čina”, gdje Tijardović stvara tipičan splitski ambijentu, u kojemu „dominira svijet batelanata, zanatlija i težaka, bez tragova gospodskog života [...] no njegov prikaz tog dijela grada, koji je bio prepun glasina o opasnostima, bio je idealiziran i dalek stvarnoj situaciji”. A. KUDR-JAVCEV: *Splitske i ostale slabosti*, 372.

s tezom. „Eto, tako se Splićani smiju najprije sebi, i rugaju svojoj bijedi, a onda se okome s punim pravom na cijeli ostali svijet”, rekao je Vidović. Složili smo se da se radi o splitskoj odlici, vrlo rijetkoj u drugim sredinama.

Kad sam se u kavani na obali ponovno sastao s dr. Jakšom zajedno s prof. Ivom Batistićem i prof. Vojom Arambašinom i nekim pjevačima i instrumentalistima iz bivšeg, likvidiranog orjunaškog pozorišta, rekao sam im da ću nastojati napisati nešto iz života maloga splitskog čovjeka iz Velog Varoša, težaka, ribara, mesara, zidara, nosača, postolara i malih zanatlija. Inspirirala me jedna mala varoška kućica koju mi je pred nekoliko dana pokazao Emanuel Vidović. Poskočili su na to od veselja: „To, eto, to, napišite... pa ćete vidit publike!”

Te dvije operete, koje će postati splitske zavičajne lozinke,²³ utrle su put proširenju repertoara splitskog kazališta: izvode se, kao na traci, Puccinijeva *Madame Butterfly*, Verdijev *Rigoletto*, Gotovčeva *Morana*, opere i operete Aubera, Flotowa, Straussa, Suppéa, Abrahama i Lehára...

Dakle, priličan glazbeni teatar. Splićani su nekad pretjerali i govorili, a i danas se još često čuje, da je to bila sretna era splitske opere. Istini za volju, glavni teret pao je na moja leđa. Većinu djela sam nastudirao, pravio nacрте za kostime i inscenaciju a često i slikao kulise. Kazalište je na svim predstavama bilo do posljednjeg mjesta rasprodano. Moje dvije splitske muzičke stvari brojile su već više desetaka izvedaba i postale su toliko popularne da smo ih mogli davati bilo koji dan i u bilo koje vrijeme.²⁴

Splitski književnik Marin Bego zapisao je u predgovoru Tijardovićeve libreta *Zapovjed Maršala Marmonta* u ožujku 1929. godine:

Napjevi njegovih dosadašnjih četiriju opereta pjevaju se u svakoj prigodi i na svakom uglu ulice, ne samo u Splitu, nego

23 Moramo se, međutim, i treći put pozvati na Kudrjavcevljev kratki članak koji završava navodom koji je svojedobno izazvao mnogo prijedora: „Na kraju ove ispitivačke šetnje duž libreta dviju preživjelih Tijardovićeve operete kao da se nameće neobična misao: ako ta dva djela spadaju u presuđujuće odrednice mentaliteta, trebalo bi itekako voditi računa i o njihovim slabostima. Mala Floramye i Splitski akvarel morali bi novim splitskim generacijama i namjernicima otkriti pravu dušu nekadašnjega Splita, dakle ono što je Tijardović htio, ali ipak nije uspio ostvariti svojim libretima. A to znači da se aktualna domaća književnost treba umiješati u taj proces te, bez obzira na primjedbe i otpor autorovih nasljednika, zadani tekst osloboditi balasta slabosti i stranputica. Neka te dvije operete u sljedećim izvedbama svaki put istinito zastupaju nešto nalik izvornosti i duši sredine koja, možda, još uvijek želi živjeti od svoje legendarne baštine.” A. KUDRJAVCEV: Splitske i ostale slabosti, 373.

24 I. TIJARDOVIĆ: *Život i vrijeme*, 171.

po svim našim primorskim gradovima i selima. Tijardovićeve napjevi potisnuli su zauvijek u zaborav talijanske pjesmice, koje nam je do pred kratko vrijeme nosilo Trst: „*Comare, che boro*”, „*O giovanotti, piangete*”, „*Antonio Freno*”, poslijeratne „*Canarere*” i slične napjeve, koji su ovom narodu na starijem kroju nezasluzeno doveli običaje Bastarda, zamuknule zauvijek, a umjesto njih odzvanjaju danas zvuci Tijardovićeve skladbe, među kojima: „*Daleko mi je moj Split*”, „*Oj, kućo mala!*”, „*Perina štrampera*” i t. d. Kad ne bi ništa drugo – nego samo ovo mogli Tijardoviću upisati u dobro, bio bi on već samim tim uvelike zadužio svoj rodni kraj.”²⁵



Slika 4. Ivo Tijardović, *Kraljica lopte*

U memoarima, Tijardović se prisjeća vremena kada je u Splitu službeno vladala dvojezičnost, uz favoriziranje

25 Prema M. KOVAČIĆ: *Ivo Tijardović, riječju, slikom, zvukom (iz fonda Glazbene i Grafičke zbirke SKS-a)*, katalog izložbe, Split: Sveučilišna knjižnica u Splitu, 2013., 7. Riječ je o lijepoj ediciji objavljenoj u prigodi obilježavanja devedesete godišnjice od službenog početka djelovanja maestra Ive Tijardovića i 120. godišnjice od otvorenja splitskog Teatra.



Slika 5. Ivo Tijardović, *Splitski akvarel*

talijanskog jezika, dijeleći grad na dva suprotstavljena svijeta, izazivajući napetosti, sukobe i tučnjave, pa i tijekom svetkovina, a posebno usred karnevala, kad su se otimala zastave i čak bacali glazbeni instrumenti. Ta prisjećanja neumitno završava konstatacijom:

Sve u svemu, političke živosti – ili, bolje rečeno, neprestanog vrenja – nije nedostajalo. Jedino što je nedostajalo bio je scenarist koji bi od svega toga stvorio izvanredno bogat i dinamičan film. Korak po korak, uporno smo osvajali pravo na vlastitu sadašnjost i budućnost.

U tom ključu, čitavo njegovo djelo ima karakter i onoga što je povjesničar Josip Vrandečić nazvao „dalmatinskim *Kulturkampfom* ili sukobom kultura”,²⁶ čiji duh izvrsno ilustrira još jedna Tijardovićeva vinjeta, nastala na priča-nju njegova već spomenuta rođaka, Pompeja Tijardovića (poljičkog prezimena, a tako splitski pogođenog imena)

o nastupu Osječanina Franje Krežme, violinista svjetskog glasa 1879. godine u *Teatro Bajamonti* na budućim Prokurativama.

Kada su naši čuli za svjetske uspjehe ovog mladog umjetnika, poduzeli su preko Zagreba potrebne korake da Krežma održi koncert i u Splitu. Uprava talijanskog teatra nije bila voljna. „*Nemmeno per un sogno!*” (Ni u snu). Međutim, naši su se obratili Namjesništvu u Zadru, a ovo je konzultiralo Beč i, teška srca, moralo odobriti. Koncert je održan uz nevjerojatno oduševljenje cijelog grada i okolice. Prekrasno Bajamontijevo kazalište bilo je razgrabljeno, ali tisuće i tisuće ljudi htjele su prisustvovati tom koncertu. Masa je opkolila zgradu i ispunila današnju Marmontovu ulicu sve do obale. Cijeli grad bio je okičen zastavama i cvijećem. Svečanost je bila na svakom koraku, svi u narodnim nošnjama. Uspjeh je bio neopisiv i potpuno je utukao Talijane, a naročito autonomaše.²⁷

To su slike koje su pratile ranije Paganinijeve i Lisztove koncerte, sličnim oduševljenjem kojim su prihvaćene i Tijardovićeve klasične operete. Godine 1926. – za primjer – u doba kada je splitska općina dosegla 40 000 stanovnika, *Mala Floramye* izvedena je čak 23 puta, što znači da ju je slušalo i gledalo oko 15 000 ljudi!²⁸

Slobodan P. Novak smatra *Malu Floramye* jednom od najljepših kraćih drama svojeg vremena. U posveti pak *Splitskog akvarela*, sam maestro veli da je „mali splitski puk pravi autor ovog djela”. Po Novakovu sudu: „Tijardović je u hrvatsko glazbeno kazalište unio mediteranizam i interes za angloamerički teatar participirajući u splitskoj fenomenologiji sporta i zabave koja se povezuje uz grad nakon višegodišnjeg boravka američke flote početkom dvadesetih, s jazzom na ulicama i popudbinama vojničkog teatra što je ostavilo duboki trag na Tijardovićevu generaciju... On se dirnuo svake splitske ikone i nije izostavio niti jednu: od Dioklecijana kojem je posvetio operu, ‘Hajduka’ kojem je posvetio mjuzikl i, naravno, Marka Marulića čiju je ‘Juditu’ uglazbio”.²⁹

27 *Ibid.*, 45. „Naši su – nastavlja Tijardović – poslije ovakvog uspjeha, zahtijevali i reprizu, na koju je umjetnik rado pristao. Ali sada su Talijani kod Namjesništva u Zadru hitno ishodili zabranu i repriza koncerta nije održana.”

28 Tijardovićeva glazba ulazila je u ono najbolje što je grad mogao pokazati. Primjerom: nakon „svečanog otkrića spomenika velikom biskupu Grguru iz Nina” 29. rujna 1929. Općina je „odličnim učesnicima slavija” priredila banket u hotelu *Central*, a poslije podne jedrilačke utakmice kluba *Labud* te na večer gala predstavu s dvjema točkama programa, izvedbom prvog čina *Akvarela* i drugim činom iz *Zapovjedi Maršala Marmonta*. B. RADICA: *Novi Split: monografija grada Splita od 1918-1930*, Split, 1931., 166.

29 S. P. NOVAK: *Legenda o maloj Floramye*, *Vjesnik u srijedu*, Zagreb, 4. prosinca 1974, 10–13.

Tijardovićev likovni opus

Duško Kečkemet u monografiji *Nepoznati Tijardović* otkriva malo poznati likovni opus Tijardovića iz 20-ih godina 20. stoljeća, koji je nezasluženo ostao u sjeni njegova skladateljskog rada, ističući njegovu vrijednost i značaj, koji su bili zanemareni u širim pregledima umjetnosti tog razdoblja, posebno u okvirima hrvatskog *art déco*a 20-ih godina (a koji on krsti „avangardnim stilskim doprinosom”).³⁰ Knjiga je donijela više od sto i osamdeset obojenih crteža, novinskih ilustracija, grafika i razglednica iz arhiva Sveučilišne knjižnice u Splitu, Hrvatskog glazbenog zavoda, Galerije umjetnina u Splitu i privatnih zbirka.



Slika 6. Razglednica *Na pariškom bulevaru*

Na sjajnoj izložbi *art déco* i umjetnosti u Hrvatskoj između dvaju ratova (2011.) Tijardović, primjerice, gotovo nije spomenut ni kao slikar, ni kao scenograf i kostimograf, premda je bilo izloženo nekoliko dopisnica i naslovnica partitura za koje je dao oblikovno rješenje. Možda to i ne čudi s obzirom na to da je Tijardovićevo likovno stvaralaštvo (crteži, ilustracije, karikature, dizajn, kao i njegov rad na scenografiji), ostalo slabo dokumentirano i uglavnom vezano za dvadesete godine prošlog stoljeća. Osim toga, kako što zapaža Kečkemet, „ni sam autor nije tim komponentama svog rada u daljnjem životu posvećivao toliko pažnje koliko skladateljskom stvaralaštvu”.

Prof. Kečkemet ostvario je iznimnom versatilnošću svojih interesa i pluridisciplinarnih instrumenata opus golemih gabarita. U 18. i 19. st. rekli bi za njega – polihistor. Ostvario je ideal

30 D. KEČKEMET: *Nepoznati Tijardović – likovno stvaralaštvo najpoznatijeg splitskog skladatelja*, Split: Naklada Bošković / Zaklada Karlo Grenc, 2012.

provincijske erudicije – danas posve podcijenjen i kod mlađih čak prezren – bez koje nema napretka opće povijesti umjetnosti ni ozbiljne zaštite kulturno-povijesne baštine. Duh doba koje danas prizivamo iz boce s etiketom „Tijardović”, nitko nije cjelovitije analizirao od njega i mislim da je teško i zamisliti što bismo znali čitavom kontekstu tog vremena – govorimo o epohi između dvaju svjetskih ratova – bez njegova pisanja jer to vrijeme nikakvo arhivsko istraživanje neće moći rekonstruirati bez izravnih uvida i evokacije tolikih živih razgovora koje je Kečkemet vodio s protagonistima toga doba.



Slika 7. Razglednica *Njemačka*

Splitska likovna scena u Tijardovićevo doba bila je dinamična i raznolika, obilježena suprotstavljenim strujanjima umjerenog modernizma i antimodernizma. Grad je rastao i mijenjao se, a s njim i umjetnička scena, koju su oblikovali umjetnici poput Emanuela Vidovića, Ignjata Joba, Ivana Mirkovića, Silvija Bonaccija Čika, Angjela Uvodića, donekle i Marina Tartaglije, potom Vjekoslava Paraća, Milana Tolića, Cate Gattin-Dujšin.

Ključne figure međuratnog kiparstva bijahu Ivan Meštrović i Dujam Penić, koji su često boravili i radili u gradu. Unatoč oskudnim izložbenim prostorima i malobrojnoj kritičkoj podršci, u Splitu se do 30-ih godina 20. stoljeća održalo oko 130 izložbā, a dolasci i odlasci umjetnika, kao i prerane smrti nekih od njih, pridonosili su stalnoj promjeni umjetničkog krajolika uglavnom u rasponu između postimpresionizma i realističkog klasicizma. Ipak, prema ocjeni Majstorovića i Slade, splitski umjetnici međuratnog razdoblja uglavnom su se odvajali od stvarnosti, izbjegavajući socijalni angažman i prikazivanje stvarnosti u njezinu realitetu. Nakon radikalne instrumentalizacije umjetnosti u Društvu *Medulić*, uslijedila je depolitizacija, a dominantni motivi bit će idealizirani prikazi prošlosti, netaknuti krajolici i nostalgijne gradske vizure, „mirmi i čedni interijeri domova i crkvi, smjerni aktovi i ozbiljni portreti”. Iznimku predstavlja Antun Zupa, koji je u svom grafičkom opusu, posebno u mapi *Tamne varijacije*, suprotstavio idiličnoj slici grada njegovu turbnu, siromašnu i zatucanu stranu, što je dijelom rezultat njegova školovanja u Münchenu i Berlinu.³¹

Tijardović se među njima isticao specifičnim *art déco* stilom. No, napustio je Split 1929., da bi se 1940. vratio na dužnost intendanta Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu (1940. – 1941.), kojemu je bio jedan od suosnivača.³²

Po Kečkemetovu sudu, Tijardovićeva najvrjednija likovna ostvarenja bila bi u serijama od sedamdesetak razglednica u *art déco* stilu. Prve dvije serije razglednica izdao je Orient Verlag u Beču, a ostale, od treće do osme, Edition Čaklović u Zagrebu i Beču. Kečkemet detaljno analizira i sadržajne razlike među tih osam serija. Treća serija razglednica, na primjer, prikazuje parove u stiliziranim vojničkim odorama i modnoj odjeći iz početka dvadesetih, predstavljajući zemlje različite zemlje (Jugoslavija, Rusija, Poljska, Čehoslovačka, Rumunjska, Engleska, Grčka, Francuska, Amerika, Austrija, Italija i Njemačka).³³



Slika 8. Razglednica Italija

Osobito se zanimljivom čini četvrta serija *Međunarodni plesovi*, koja prikazuje šest popularnih društvenih plesova: *foxtrot, exitation, one step, two step, kolo i jazz*.

Rezantnu kritiku tadašnjih društvenih i političkih pitanja donosi peta serija razglednica *Razna suvremena pitanja*, koja s karakterističnim Tijardovićevim humorom prikazuje *Jadransko pitanje, Pitanje Dardanela, Ligu naroda, Pitanje celibata, Komunizam i Švercersko pitanje*, a šesta serija *Le Monde en caricatures* prikazuje promenadne motive s pariškog bulevara, podrugljive karikature D'Annunzija i jednog talijanskog ratnika, i teme s naslovima *Raspršeno carstvo te SHS*. Tema sedme serije zasad je nepoznata. Osma serija, od kojih su sačuvane samo dvije s natpisom *Jugoslavenska umjetnost. Art yougoslave*, prikazuje likove dviju žena te žene i muškarca u pomodnoj suvremenoj odjeći. Autor je vjerojatno Tijardović ili – smatra Kečkemet – „on udružen s nekim K. I.”.

jektiv profesionalnih fotografa, u: Drago Roksandić, Ivana Cvijović Javorina (ur.): *Split i Vladan Desnica 1918. – 1945.: Umjetničko stvaralaštvo između kulture i politike*, Split: 2015., 21–43.

31 Božo MAJSTOROVIĆ, Iris SLADE: *Umjetnički život u Splitu 1919 – 1941. U raskoraku između mita i zbilje 1919.-1929.* Monografija uz izložbu u Galeriji umjetnina 21. III. – 30. IV. 2020. Split, 2020., 102. Za opću sliku tog vremena u Splitu, i s osvrtom na likovna zbivanja vidi: Duško KEČKEMET: *Likovna umjetnost u Splitu 1900–1940*, Split: Književni krug, 2011., 24–45.

32 Dakako, osim kazališnog rada, bio je povezan s likovnom scenom, angažirajući umjetnike poput Virgila Meneghella Dinčića, koji se vraća u grad zaposlivši se kao scenograf Kazališta.

33 Treća serija razglednica, koja prikazuje nacionalne tipove u stiliziranim odorama i modnoj odjeći, objavljena je 1923. godine – tvrdi Kečkemet – u poznatom zagrebačkom ilustriranom tjedniku *Svijet*. Časopis *Svijet* počeo je, međutim, izlaziti 1926. godine i u njemu je objavljeno mnogo vijesti o Tijardovićevim nastupima i predstavama. Sâm je 1927. ponešto objavljivao. Bio je to najvažniji zagrebački ilustrirani magazin za životni stil koji je redovito prenosio najnovije modne trendove promovirajući utjecaj zapadnog moderniteta na žene svih društvenih slojeva. Bilježio je i društvene promjene u međuratnom Splitu. Više: Sandi BULIMBAŠIĆ, Lovorka MAGAŠ BILANDŽIĆ: Politički, kulturni i društveni život međuratnog Splita kroz ob-



Slika 9. Razglednica Poljska

Slične radove objavljuje u obnovljenom *Duji Balavcu* (1923.), te zagrebačkim i beogradskim izdanjima *Jutarnjeg lista* (1925.), *Politike* (1925.), *Svijeta* (1927.), *Pilule* (1932.), *Kopriva* (1935.), i *Štandarca* (1936.). Dizajnira i plakate karakterističnih *art déco* obilježja, s finim skladom linija i boja – za Studinovu izložbu 1927., Publicitas, Delta d. d., Automobilski klub *Concours d'elegance* 1924. i Kavana Klub – Klub bar...

Galerija umjetnina u Splitu posjeduje šest Tijardovićevih radova na papiru, uključujući akvarele nekoliko likova među kojima prepoznajemo Branka Lulića, Petra Mitrovića (kariaturiste, potom i kipara) te crtež Beethovena olovkom, u maniri karikatura Ante Katunarića, Virgila Meneghella Dinčića, Emanuela Vidovića i Anđela Uvodića kakve je objavljivao *Duje Balavac*.

Tijardovićevi akvarelirani crteži balansiraju između stiliziranog realizma i karikature, ne ismijavajući, već bilježeći društvene pojave i politička pitanja specifičnim likovnim



Slika 10. Razglednica Grčka

jezikom, stvarajući jedinstven izraz rijetko viđen u našoj, pa i europskoj umjetnosti. S viškom dobronamjerne odvažnosti, Kečkemet tu traži paralelu u inscenaciji baleta *Parada* 1917. godine, smišljenom u glavi Jeana Cocteaua, koji je spojio kubističku estetiku Pabla Picassa, glazbu Erika Satieja i plesnu trupu Sergeja Djagiljeva, uvodeći elemente popularne zabave u balet.

Važnijom mi se, međutim, čini Kečkemetova konstatacija da se u Tijardovićevoj obiteljskoj ostavštini čuvala serija od šest japanskih dopisnica „prema slikama Okyoo, osnivača Maruyama škole, što ih je u reproduciranom koloriranom duborezu oko 1920. objavio Shimbi Shoin u Tokiju“, što ga je ponukalo na pretpostavku, s obzirom na stanovitu sličnost u stilizaciji ženskih likova, da su mu one poslužile kao uzor za njegove razglednice.³⁴

34 D. KEČKEMET: *Nepoznati Tijardović*, 23.



Slika 11. Razglednica *Foxtrot*

Kečkemet je u knjizi donio reprodukciju dviju od tih japanskih dopisnica. Prva prikazuje ženu koja sjedi na leđima slona koji se sklupčao poput psa. Preuzeta je s jednog svitka koji je oslikao Maruyama Ōkyo (1733. – 1795.), slikar koji je nastojao spojiti zapadnjački realizam s tradicionalnim japanskim dekorativnim stilom, stvarajući prepoznatljiv pristup prikazu prirode i ljudskih likova. Bio je jedan od prvih japanskih umjetnika koji je slikao nage modele po promatranju, što se smatralo kontroverznom. Njegova upotreba svjetla i sjene te stvaranja volumena bez obrisa, pridonijele su osjećaju neposrednosti i realizma, a upravo su ti elementi mogli privući europske slikare oko 1900-ih, posebno impresioniste, koji su otkrivali japanski minimalizam, upotrebu praznog prostora i stilizirani a prirodni prikaz figura. Druga reprodukcija prikazuje pratiteljicu neke dvorske dame, s veličanstvenom krunom u rukama. Rađena je po koloriranom drvorezu Kitagawe Utamare (c. 1753. – 1806.), jednog od najcjenjenijih umjetnika *ukiyo-e* drvoreza i slika, najpoznatijem po svojim *bijin ōkubi-e* prikazima ljepotica i kurtizana velikih glava iz 90-ih godina 18. stoljeća. Njegova umjetnost stigla je u Europu sredinom 19. stoljeća, gdje je

stekla veliku popularnost, osobito u Francuskoj, te utjecala na impresioniste, koji su proučavali njegov način upotrebe djelomičnih prikaza i igre svjetla i sjene.

Tijardović je te dopisnice, po svemu sudeći, mogao nabaviti tijekom svojeg pariškog boravka. Očito je mogao imati afinitet prema prikazima na njima, premda nam se stilske sličnosti čine pregeneričkim.



Slika 12. Razglednica *Jazz*

Druga vrijedna cjelina Tijardovićevih slikarskih radova – na koju je Kečkemet skrenuo pozornost – mapa je od deset bakroreza izrađenih 1922. ili 1923. godine. Objavio ju je u nakladi od tek deset primjeraka, ali se sačuvala samo ona u splitskoj Sveučilišnoj knjižnici.³⁵ Izložio ih usred ljeta

35 Na naslovnom listu stoji: MACCHIETTE – IVO TIJARDOVIĆ, s autorovim zapisom: „Ova je mapa u 10 exemplara (1-8) od kojih je br. 4 otisnut za Gradsku biblioteku u Splitu // Ivo Tijardović“. Mape su se prodavale po cijeni od 1000 dinara (Cijena kruha u Splitu 1920. godine bila je oko dva dinara za kilogram, najam stana oko sto dinara, što znači da se radilo o značajnoj svoti.) – Valja dodati da je mapa nepotpuna jer nedostaju dva lista. Zasižno je u pravu kolegica Jasminka Babić, koja pretpostavlja da su ta dva nestala lista zapravo dva bakroreza (*Na tenisu* i *Pierrot Ilo*), koja

1923. u izlogu knjižare Vinka Jurića.³⁶ Te nježno bojane grafike pastelnih tonova prikazuju elegantne ženske likove maniriranih poza u modi dvadesetih godina, dječje portrete i jedan muški portret s cilindrom u salonskom fraku.

Koji dan potom, na Veliku Gospu 1923. Tijardović je sudjelovao na kolektivnoj izložbi Jadranske straže u Općinskoj vijećnici. Ivo Delalle se promptno oglasio kritičkim osvrtom koji je, možda, mogao biti razlogom što je izložba trajala samo četiri dana: „Ova izložba, protiv koje su bili vrućina, publika, pravi umjetnički kriterij, veslačke utakmice, a najviše more koje nas zove, da po njemu plovimo a ne da vješamo slike u zatvorenim salama, neka bude memento da umjetnost ne zna za kompromise i da gradjanstvo treba odmora barem u ovoj mrtvoj sezoni”.

Tijardovićeve *macchiette*

U prilično detaljnom osvrtu, Delalle se dotaknuo i Tijardovićevih *macchietta* priznavajući inventivnost, predbacujući mu *suh i prazan crtež*, dočim je za jednu Tommaseovu kompoziciju istakao *laganu i savršenu* liniju – „baš ono što Tijardoviću najviše nedostaje”.³⁷

To je ponukalo anonimnog *Criticusa* na podroban odgovor u feljtonu u kojemu pojašnjava kako bi *macchiette* valjalo vrednovati prema specifičnim zakonitosti samoga žanra, zaključujući:

Kritika ih je [...] sudila kriterijima koji mogu da važe za druge grane umjetnosti, a ne za ovu koja ima svoju bit, svoj način izražavanja, svoje značenje i svoje trajanje. Pa zato je brza novinska kritika (...) našla da u Tijardovićevim radnjama nema linija i da su prazne i suhe. *Macchiette* su crteži koji će zadovoljiti na prvi pogled, ukupno, a ne u detaljima. Duboko analiziranje je suvišno i nepotrebno, jer su ti crteži osuđeni na kratak život – u revijamamjesec ili dva, u salonima

su pohranjena u Galeriji umjetnina, u koju su došle preko dr. Ive Tartaglije, jednog od osobito važnih splitskih gradonačelnika, a nakon 1929. bana Primorske banovine, koji je najzaslužniji za osnivanje Galerije umjetnina 1931, kojoj je donirao oko tristo djela. Time bismo konačno doznali pun sastav te važne Tijardovićeve mape.

36 Božo Majstorović i Iris Slade u svojoj knjizi *Umjetnički život u Splitu 1919 – 1941*, tiskanoj u dva toma uz izložbe upriličene u Galeriji umjetnina 2016./2017. i 2020., prenose pisanje novina čija je intencija bila potaknuti publiku na kupnju: „*Macchietta* je u umjetnosti potenciranje onoga što je u prirodi i na ljudima lijepo – onako kao što je karikatura potenciranje onoga što je ružno ili nespretno. Za to ovakove radnje izazivlju u nama neko ugodno raspoloženje (...). Za to svaka od ovih *macchietta* g. Tijardovića može biti uresom moderne kuće, a čitava mapa uresom modernog salona”. [---], Ivo Tijardović: *Macchiette, Novo doba*, Split, god. VI (od 10. VIII. 1923.): 3/4. – Prema: B. MAJSTOROVIĆ, I. SLADE: *Umjetnički život u Splitu*, 153.

37 Ivo DELLALE: More i mladi umjetnici, *Novo doba*, god. VI, 189 (18. VIII 1923.): 2-3. – Prema: B. MAJSTOROVIĆ, I. SLADE: *Umjetnički život u Splitu*, 154.

godinu, dvije. To je sasvim posebna vrst umjetnosti, kao što je posebna vrst i karikatura.

„Ne možemo istim kriterijima da sudimo jednu uljenu kompoziciju visokoga stila kojim ćemo jednu karikaturu ili *macchiettu* dnevnog značenja, a potrebne su umjetnosti i jedne i druge radnje (...) *Macchiettisti* daju mnogo iz sebe jer oni ne rade po modelu kao (npr.) portretiste ili pejzažiste. Oni stvaraju svoj tip i svoj karakter koji treba da je simpatičan i privlačiv, bez obzira na njegovo bitno postojanje. S obzirom na zadaću i svrhu *macchiette*, autor treba da ima neobično razvijen dar opažanja ... Njemu je sve momenat, on treba da ga shvati, da ga idealizira i baci odmah na papir. Nervozno i brzo treba da radi, ako neće da ga pregazi vrijeme. U slikarstvu je *macchiettist* ono što je novinar u literaturi ... Zato je prvi uvjet *macchiettiste* dobro crtanje i ako je on iole došao do uspjeha, znači da je uistinu dobar crtač. *Macchiettista* nema mnogo. Broji ih se na prste. Od Francuza Vincent, Heronard, Brissand, Martin, Nijemaca Kainer, Weixler, Ehrenberger, Kabelmann, Talijana Dudovich, Sacchetti, Tezzi, Sto, Corbella i drugi. U nas smo uz toliko mnoštvo slikara u *macchiettizmu* još možda na samome Tijardoviću koji se prvi ovom umjetnošću počeo ozbiljnije baviti [...]. Ovo je sve imala da uvaži kritika pa onda u Tijardovićevim radnjama ne bi bila, istina, našla ozbiljne klasične dubine, ali bi našla i crte i osjećaja, i sadržine i topline.”³⁸ Budući da *macchiette* s izložbe nisu sačuvane, nemoguće je objektivno procijeniti Delallinu prosudbu. Iza pseudonima autora feljtona stoji dobar poznavatelj teme i umjetnika. Prema Kečkemetovoj pretpostavki, bio bi to valjda isti nepotpisani kritičar koji je sastavio napis o Tijardovićevoj mapi izloženoj u Jurićevoj knjižari, ili – kako smatraju Majstorović i Slade – sâm Tijardović, kao promotor i branitelj vlastita djela, a što se meni čini manje vjerojatnim. U spomenutoj Kečkemetovoj monografiji – prvoj koja cjelovito razmatra i likovnu stranu Tijardovićevih talenata – on u prvi plan stavlja baš njegov „*macchiettizam*”, specifični tip crtanja, zapravo suprotan karikaturi, gdje se, umjesto karikiranja crta koje su ružne ili kretnji koje su nespretno, „potencira ono što je u prirodi ili na ljudima lijepo”. Sa simpatijama se stilizira ono što je karakteristično na nekom višem planu, opće ljudske tipologije, psiholoških karaktera, socijalnih vrsta.... Kao što piše spomenuti anonimni autor u dnevniku *Novo doba* u povodu izložbe Tijardovićeve mape u izlogu knjižare Vinka Jurića u prizemlju palače Pavlović, usred ljeta 1923.: „Mapa u originalnim koricama sadrži deset ukusnih bakroreskih radnja, od kojih je svaka s obzirom na tehniku izradjivanja jedan original. [...] U radovima

38 *Criticus*: *Macchiettizam. Novo doba*, Split, 27. kolovoza 1923: 2. Prema D. KEČKEMET: *Nepoznati Tijardović* 21.

g. Tijardovića opažamo vazda neku ugodnu crtu, koja nas podsjeća na slične radove engleskih i talijanskih *macchiettista* i koja pristaje osobito zgodno u ovo doba kad se i u modi vraćamo lijepim zaokruženim linijama odijela, pokućstva i ureda."³⁹



Slika 13. Iz mape *Macchiette*, 1923.

Treba samo dodati, da se bolje shvati njegovo priklanjanje toj specifičnoj formi crteža: *macchietta* jest tipologiziranje osobe, a izvorno je povezana s ironičnim ili burlesknim pjesmicama koje su bile obligatni dio glazbenog varijetea s konca 19. i početka 20. stoljeća, u kojemu se gađao određeni

39 Od druge polovine 19. stoljeća Pjaca je bila glavno izložbeno mjesto u Splitu. Zbog nedostatka galerija, umjetnici su koristili izloge trgovina poput onih Frane Rosića, Josipa Ante de Marchia, Mije Bužančića, Ševeljevića i drugih za izlaganje umjetnina, osobito tijekom svečanosti. Tu tradiciju nastavile su i novootvorene trgovine početkom 20. stoljeća – *Novo doba*, papirnica Bojanić i Grabovac, knjižara Jurić i drugi, a dvadesetih godina za tu svrhu otvorit će se i prostori stare Vijećnice. Izlagani su raznovrsni artefakti, slike i kipovi, rariteti poput fosila riba, prepariranih sokolova, arhitektonski nacrti, fotografije, suveniri... Vidi: Dubravka DUJMOVIĆ: Knjižnica Deutsche Akademie u Splitu, *Godišnjak njemačke narodnosne zajednice*, sv. 10, 2003., 373–380; Goran BORČIĆ *Povijest pisana svjetlom. Split od Prisce do Adriane*, Prvi dio. Split: Muzej grada Splita, 2013., 594–596.

tip osobe – prilježnica, udavača ili usidjelica, melodramatični osvajač ženskih srdaca, kavalir poodmakle dobi, pučki zastupnik, poreznik, oficir, svećenik, dobrotvor, itd. – prekomjernih gesta ponašanja, grotesknog govora koji poantira kalamburima, paradoksima...

U tom se tipologiziranju izolira karakteristična crta karaktera, dočim sve ostale ostaju plošne. Ono što i danas osvaja u tim crtežima, možda i više od čitave društvene atmosfere koju možemo rekonstruirati u pozadini likova, jest njihova virtuoznost, melodioznost lijepa crtačke fraze, neki *jazz* ritam koji ih obuhvaća u cjelovitosti kaligrafske linije kojom su bačeni na papir. Lako je, nakon što ih sve vidimo, zaključiti da likovi Tijardovićevih opereta – šjor Bepo Pegula i društvo – nisu drugo doli upravo takve *macchiette*, odnosno da nam sve zajedno daju vjerojatno najšareniji uzorak onodobnoga splitskog, ali i hrvatskog i europskog suvremenog društva.

Čini mi se, pritom, da je Tijardović veći od predikata koji bi dobio da ga se podvuklo pod tu neobičnu stilsku prevlaku koju nazivamo *art décoom*, u koju bismo s nešto dosjetljivosti mogli uvrstiti i Grgura Ninskoga (kao gigantsku brončanu *macchiettu*) ili čak *Zlatno telešće* Iljifa i Petrova (sovjetski pandan tom pop-artu prije pop-arta).⁴⁰

Pa ipak, zaista je neobično što i njegov glazbeni opus nije dosad, makar u teoriji, analiziran pod svjetlom *art déco*a, premda moramo priznati da je taj stil u glazbi vjerojatno najteže definirati. Naime, *art déco* izrazito je sinkretistički stil koji spaja umjetnost i tehniku, karakteriziran geometrijskim oblicima, s naglaskom na funkcionalnost moderne tehnološke ere. Dominirao je u likovnoj umjetnosti i dizajnu, bio ograničen u glazbi i književnosti, a posebno se istaknuo u arhitekturi, plakatima i scenografiji. Razvijao se u okvirima zamašnih civilizacijskih promjena u pogledu načina života (u svim aspektima odnosa prema tijelu), znanstvenih

40 Meštrović je veoma rano inkorporirao *art déco* elemente u svoja djela, što je potpuni iskaz ostvarenjem u hrvatskoj umjetnosti. Vrhunac tog izraza predstavlja spomenik Indijancima u Chicagu (1928.), s pravom uvršten u antologiju američkog *art déco*a, Meštrovićevo posljednje veliko ostvarenje u tom stilu prije prelaska na realizam. Više: Irena KRAŠEVAC: Hrvatsko kiparstvo u doticaju s *art décoom*, u: Miroslav Gašparović (ur. kataloga): *Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata: Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb*, [26. 1. – 30. 4. 2011.], Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2011., 119–141; Alistar DUNCAN: *Art Deco Complete: The Definitive Guide to the Decorative Arts of the 1920s and 1930s*, London: Thames & Hudson, 2009., 208–233. dobilo u kapeli Gospe od Anđela u Cavtatu (1920. – 1922.), koja se smatra najcjelovitijim *Art déco* ostvarenjem u hrvatskoj umjetnosti. Vrhunac tog izraza predstavlja spomenik Indijancima u Chicagu (1928.), s pravom uvršten u antologiju američkog *art déco*a, Meštrovićevo posljednje veliko ostvarenje u tom stilu prije prelaska na realizam. Više: I. KRAŠEVAC, Hrvatsko kiparstvo u doticaju s *art décoom*; A. DUNCAN: *American Art Déco*, 208–233.

spoznaja (teorija relativnosti), tehnoloških inovacija (električna struja, rendgen, zrakoplovni prijevoz) i novih uvida u ljudsku narav (psihoanaliza), u naglom razvoju modernih medija, poput filma, glazbene reprodukcije i kazališnih eksperimenata...



Slika 14. Iz mape *Macchiette*, 1923.

Mediji su promovirali moderni životni stil, uključujući modu koja je ponudila iznenađujuće nove forme sofisticirane elegancije, nove frizure, stalno nove plesove i sl. Osobito važan simbol modernog života, povezan s brzinom i luksuzom, postat će – putovanja, sport, rekreacija, turizam, kupanje. Mediji promoviraju novi ideal zdravog, modernog tijela i sofisticiranog stila. Bio je to eklektičan stil razgranatih tendencija, koji se iz umjetnosti proširio u svakodnevni život, postajući opći kulturni fenomen.

Glamur je dotaknuo i srednju klasu, snažno mijenjajući društvene trendove i norme, a osobito ulogu žene, koje su se mogle samosvjesno okrenuti novim pogledima na svoju

ulogu u društvu. Pokrenuta je industrija ljepote koja im je dala samopouzdanje. Ukratko, proces demokratizacije *art déco* mode donio je duboku društvenu transformaciju, u kojoj su žene postale ključni nositelji moderne potrošnje, profesionalnih uloga i vizualnih standarda, oblikujući dugoročne promjene u njihovim identitetima i društvenim ulogama.⁴¹ Sve ovo da naglasimo, kako je čitava Tijardovićevo likovna radinost bila, s punom autorovom sviješću, u srcu ovih trendova, zacijelo znatno utječući na recepciju *art déco*a u splitskim i hrvatskim okvirima. Ipak, karakteristične značajke *art déco*a tako jasno uočljive u njegovim crtežima i *macchiettama*, izostaju tamo gdje bismo ih zaista očekivali – u scenografskim rješenjima za njegove opere. Kao da je tu bio suzdržaniji, bolje rečeno, stilski više raspršen. Izrazitije, ali zakašnjele reflekse *art déco*a možda možemo naći, iznenađujuće, tek u scenografiji njegove (zaboravljene) poslijeratne opere *Dimnjaci uz Jadran*, praizvedene 1951. godine u zagrebačkom HNK-u, označene kao „sorealistički zao-kret u Tijardovićevo opusu” (Mirjana Sirišćević).⁴²

Spli'ski *art déco*

Art déco se razvijao u društvenom kontekstu međuraća spajajući umjetnost i tehniku, oblikujući estetiku modernih strojeva i aerodinamičnog dizajna, manifestirajući se u javnom svakodnevnom prostoru u vidu plakata, arhitekture i dizajna vozila. Jedna izložba koja bi pokazala simultanost svih tih pojava u Splitu 20-ih i 30-ih godina 20. stoljeća zasigurno bi pokazala iznenađujuću širinu tog stila koji je uz to donio modernu modu, jazz, otkrio nove mogućnosti tehnološke civilizacije, sve simptome novog ukusa i novih potreba za uživanjem u svakodnevici.⁴³

U splitskim prilikama *art déco* na velika se vrata prikazao u arhitekturi, premda dosad – čini mi se – lokalna arhitektura 20-ih i 30-ih 20. stoljeća nije bila analizirana pod auspicijima tog stila. Dovoljno je upozoriti na korpus djela Josipa Kodla (virtuozno komponiran *Gusarov dom* na Matejuški iz 1927.) i ateliera Emila Cicianija i Helena Baldasara (*Rudarska bratimska blagajna* na početku Bačvica), sve odreda

41 Djurdja BARTLETT: *Moda i stil života, u: Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata* (2011.), 61–91.

42 Prema: Jelica Valjalo, *Dioklecijan – posljednja opera Ive Tijardovića*, Split, 2010., 34.

43 *Art déco* u hrvatskim okvirima postao je relativno kasno predmetom sustavnih istraživanja. Najznačajnije priloge u tom smjeru čitatelj će naći u nizu izvrsno pisanih članaka u katalogu izložbe *Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata upriličene u zagrebačkom Muzeju za umjetnost i obrt* (2011.), autora kao što su Viktor Žmegač, Jasna Galjer, Djurdja Bartlett, Aleksandar Laslo, Irena Kraševac, Miroslav Gašparović, Ana Lederer i Marija Tonković.

studenata praškog „poetskog *Art déco* funkcionalizma”.

Čini mi se da bi zaštitni znak stila mogla biti kuća koju je Ciciliani projektirao u Kliškoj ulici, *kao za se*, prizivajući u misli linije nacrtata transatlantskih *linera*.⁴⁴ Uz to se, na način dalek našim suvremenim arhitektima, simbiotski naslanja na vilu Smodlaka, koju je 1906. u stilu zrele secesije projektirao Petar Senjanović, još jedan korifej splitske arhitekture prvih desetljeća 20. stoljeća. Te dvije kuće pokazuju ujedno koliko su secesija i *art déco* bili pupčano povezani te u kojoj su mjeri oba stila oblikovala urbani identitet prostora uokolo stare povijesne jezgre, a u poratnom se razdoblju on nije utopio u kaotični socrealistički urbanizam tzv. Splita 2.

Split Tijardovićeve vremena prvih desetljeća 20. stoljeća otkrio je otvorene prostore oko grada koji su se tada činili neograničenima. Između dvaju svjetskih ratova Split je postao glavni grad na jadranskoj obali tadašnje Jugoslavije. Mali grad, koji stoljećima nije imao više od 6000 stanovnika, oko 20-ih godina dosegao je deset puta veći broj. U skladu s optimizmom toga doba, tih godina izrađen je urbanistički plan koji je predviđao čak pola milijuna stanovnika. Godine 1924. njemački arhitekt Werner Schürmann (poslije glavni urbanist Bonna) izradio je regulacijski plan kojim je industrija gurnuta u drugi plan omogućujući Splitu da u svojoj povijesnoj luci stvori najprometniji terminal za putovanja po Mediteranu. Tijekom 60-ih urbanisti su podijelili grad na „Split 1”, koji je obuhvaćao Palaču i povijesnu jezgru, te na „Split 2”, ne baš planski izgrađeni dio grada, koji je popunjen voluminoznim modernističkim strukturama – (dovoljno je reći da je između 1962. i 1969. tu izgrađeno čak 39 nebodera) – koje su dobrim dijelom progutale Veli Varoš, Dobri, Manuš i Lučac, predgrađa čiji je duh nadahnuo najbolja Tijardovićeve djela.

44 Emil Ciciliani (1907. – 1944.) bio je hrvatski arhitekt, školovan u Pragu i Parizu. Radio je kao arhitekt i profesor u Splitu primjenjujući kubistički i funkcionalistički pristup, ali i tradicionalne materijale i elemente. Njegova važnija djela uključuju vile Dujmović (1933.) i Štambuk (1938.), *Burzu rada* (1935.) i *Bratimske blagajne* (1939., s Helenom Baldasrom) u Splitu.

Epilog

O socijalnoj i političkoj transformaciji međuratnog Splita Tijardovićeve glazba i čitav scenski svijet koji je ona pokrenula, jednako kao i njegov likovni opus (ovdje po prvi put cjelovito vrednovan), govori jednako elokventno kao i najdokumentarnija povijest toga doba. Snaga splitskog duha i humora, životnog elana, nostalgije i patosa u malo su koga dobili toliku jeku, toliko u pošadama i operetama te *macchiattama* Ive Tijardovića. One su pridonijele više od svega što je itko iznio i dao, populariziranju slike Splitu – kao što bi precizno kazao Bogdan Radica u *Vječnom Splitu* – „Splita grintavog, zapletenog, zaljubljenog, smiješnog, veselog i tugaljivog”.

Čitavu knjigu trebalo bi posvetiti Tijardovićeve humoru, rekao bih mnogo ljudskijeg od onoga koji se iz njega razvio u naše doba. Bojim se, međutim, da bi interpretacija tog najčešćeg sastojka Tijardovićeve djela – humora, kao suštine njegova umjetničkog jezika – mogla biti od one vrste istraživanja kojom se najfinija tvar iz dubine iznosi na svjetlo, ali na kojoj se učas raspada.

Po zakonima svakog dobrog smijeha, najbolje se smijemo u društvu – jer smijeh traži jeku, jer funkcionira uvijek najbolje u nekom zatvorenom krugu ljudi, bez obzira koliki taj krug bio. Smijeh je svojevrsni leksički sporazum unutar tog kruga: u ovom slučaju riječ je o sporazumu što ga je malo pomalo, arijom za arijom, ovim crtežima, Tijardović sklopio s nama. Ako bi mu tražio par u našim vremenima, vidio bih ga u opusu Vaska Lipovca, koji je također učinio najviše što se može – svoj tip, svoj karakter, svoju Pulcinellu i svojeg Sganarella.⁴⁵

Tijardović je uspio u onome što je najteže – stvoriti svoj tip i svoj karakter Splićanina, koji čak i danas, u posve izmijenjenim društvenim i prostornim okolnostima tog teatra od grada, zvuči i izgleda kao da je od krvi i mesa.

45 Izložba tangira u prvom redu Tijardovićeve bečke i splitske 1920-e godine. Ipak, moramo ponoviti nekoliko poznatih činjenica iz njegove kasnije biografije. Vrativši se u Split 1940., tijekom talijanske okupacije Dalmacije predsjedavao je ilegalnim Narodnooslobodilačkim odborom Splita i bio suorganizator ilegalne izložbe umjetnika 1943. godine u stanu kipara Marina Studina, smione manifestacije protiv talijanske okupacije. Nakon što je doživio negativne kritike svojih poznih poslijeratnih opera, Tijardović se pod konac života vratio slikarstvu – ovog puta realističkim portretima i mrtvim prirodama u ulju na platnu, djelima bez važnijeg značaja za cjelinu njegova likovnog stvaralaštva.

Bibliografija

- Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*: Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, (26. 1. – 30. 4. 2011.): Miroslav Gašparović (ur. kataloga): Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2011.
- BARTLETT, Djurdja: *Moda i stil života*, u: Miroslav Gašparović (ur. kataloga): *Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2011, 61–91.
- BENTON, Charlotte; BENTON Tim, WOOD Ghislaine (ur.): *Art Deco 1910-1939*, London: V&A Publications, 2003. Katalog izložbe.
- BEZIĆ, Nada: *Notna izdanja Edition Slave* (Slavenski izdavački zavod), Beč; u: Vjera Katalinić, Zdravko Blažeković (ur.): *Glazba, riječi i slike. Svečani zbornik za Koraljku Kos*, Zagreb: HMD, 1999, 127–144.
- BEZIĆ, Nada: *Art déco u Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu – tragom jedne izložbe*; u: Jonatan Vinkler, Jernej Weiss (ur.): *Musica et artes, ob osemdesetletnici Primoža Kureta*, Koper: Založba Univerze na Primorskem – Ljubljana: Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani, Festival Ljubljana, Slovenska filharmonija, 2015., 307–336.
- BEZIĆ-BOŽANIĆ, Nevenka: *Scenografija i kostimografija HNK Split, Hrvatsko narodno kazalište 1893.-1993.*, Split: Hrvatsko narodno kazalište, 1998.
- BOMBARDELLI, Silvije: *Sto koluri, Glas Dalmacije*, 8/9 (1998./1999.), 27–34.
- BORČIĆ, Goran: *Povijest pisana svjetlom. Split od Prisce do Adriane*, Prvi dio. Split: Muzej grada Splita, 2013.
- BULIMBAŠIĆ, Sandi, MAGAŠ BILANDŽIĆ Lovorka: „Politički, kulturni i društveni život međuratnog Splita kroz objektiv profesionalnih fotografa”, u: Drago Roksandić, Ivana Cvijović Javorina (ur.): *Split i Vladan Desnica 1918.–1945.: Umjetničko stvaralaštvo između kulture i politike*, Split: 2015, 77–100.
- Criticus, „Macchietizam”. *Novo doba*, Split, 27. kolovoza 1923, 2.
- DELLALE, Ivo: *More i mladi umjetnici, Novo doba*, god.VI, 189 (18. VIII. 1923.), 2–3.
- DUJMOVIĆ, Dubravka: *Knjižnica Deutsche Akademie u Splitu, Godišnjak njemačke narodnosne zajednice*, sv. 10, 2003., 373–380.
- DULIBIĆ, Frano: *Povijest karikature u Hrvatskoj do 1940. godine*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2009.
- DULIBIĆ, Frano: *Ante Katunarić kao urednik, ilustrator i grafičar*, u: *Ante Katunarić i Split 1900. – 1935.* u: Ivan Bošković, Tonko Maroević (ur.): Split: Književni krug Split, 2016., 71–86.
- DUNCAN, Alastair: *Art Deco Complete: The Definitive Guide to the Decorative Arts of the 1920s and 1930s*. London: Thames & Hudson, 2009.
- ĐORĐEVIĆ, B: Ivo Tijardović – karikaturist, *Večernji list*, Zagreb, 18. svibnja 1968.
- ĐORĐEVIĆ, B: *Maestro mini-mode, Arena*, Zagreb, 20. prosinca 1968., br. 417, 23.
- Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes. *Section Serbe-Croate-Slovene (Catalogue)*, Paris, 1925.
- HILLIER, Bevis: *Art Deco 20s and 30s*, London: Routledge, 1968.
- HORVAT, Josip: *Povijest novinstva Hrvatske: 1771-1939*, Zagreb: Stvarnost, 1962.
- Ivo Tijardović, *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013–2025.
- KEČKEMET, Duško: *Dujam Penić*, Zagreb: DPUH, 1979.
- KEČKEMET, Duško: *Život Ivana Meštrovića (1883-1962-2002)*, Zagreb: Školska knjiga, 2009.
- KEČKEMET, Duško: *Likovna umjetnost u Splitu 1900–1940*, Split: Književni krug, 2011.
- KEČKEMET, Duško: *Nepoznati Tijardović – likovno stvaralaštvo najpoznatijeg splitskog skladatelja*, Split: Naklada Bošković / Zaklada Karlo Grenc, 2012.
- KOLVESHI, Željka: *Otto Antonini – Zagreb i „Svijet” / „Svijet” i Zagreb dvadesetih*, Zagreb: Muzej grada Zagreba, 2006. Katalog izložbe.
- KÖRBLER, Jurica: *Ivo Tijardović. Šjor Ivine vedre note*, Bjelovar: Prosvjeta, 1979.
- KRAŠEVAČ, Irena: *Hrvatsko kiparstvo u doticaju s art décoom*, u: Miroslav Gašparović (ur. kataloga): *Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata: Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb*, (26. 1. – 30. 4. 2011.), Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2011., 119–141.
- KUDRJAVCEV, Anatolij: *Ča je pusta Londra...*, Split: Marjan tisak, 2002.
- KUDRJAVCEV, Anatolij: *Splitske i ostale slabosti u libretima Ive Tijardovića*, U: *Hrvatska književnost, kazalište i avangarda dvadesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb – Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, 2004., 368–373.
- LUCIE-SMITH, Edward: *Art Deco Painting*, London: Phaidon Press, 1990.
- KOVAČIĆ, Mihaela: *Ivo Tijardović, riječju, slikom, zvukom (iz fonda Glazbene i Grafičke zbirke SKS-a)*, katalog izložbe, Split: Sveučilišna knjižnica u Splitu, 2013.
- MAJSTOROVIĆ, Božo, SLADE Iris: *Umjetnički život u Splitu 1919. – 1941. U sjeni diktature 1930. – 1941.* Monografija uz izložbu u Galeriji umjetnina 20. XII. 2016. – 8. II. 2017, Split: Galerija umjetnina, 2016.
- MAJSTOROVIĆ, Božo, SLADE Iris: *Umjetnički život u Splitu 1919 – 1941. U raskoraku između mita i zbilje 1919.-1929.* Monografija uz izložbu u Galeriji umjetnina 21. III. – 30. IV. 2020. Split, 2020.
- MAROEVIĆ, Tonko: *Hrvatski slikari između Art Décoa i neoklasicizma*. Lovran: Galerija Frapart, 1993. Katalog izložbe.
- NOVAK, Slobodan P: „Legenda o maloj Floramye”. *Vjesnik u srijedu*, Zagreb, 4. prosinca 1974., 10–13.
- PIPLOVIĆ, Stanko: *Izgradnja Splita između svjetskih ratova*, Split:

- Društvo prijatelja kulturne baštine u Splitu, Društvo arhitekata Split, 2008.
- PLEJIĆ, Robert (et al.): *Petar Senjanović, splitski planer i graditelj: iz ostavštine u Sveučilišnoj knjižnici u Splitu*, Split: Sveučilišna knjižnica u Splitu, Društvo arhitekata Splita, Grad Split, 2007.
- RADICA, Branislav: *Novi Split: monografija grada Splita od 1918-1930*, Split 1931.
- Risarije i rezbarije: izbor iz Grafičke zbirke Sveučilišne knjižnice u Splitu*, katalog izložbe, ur. Mihaela Kovačić, Split, 2024.
- Splitski almanah i adresar za godinu 1925*. Split: Općinski statističko-anagrafski ured, 1925.
- Spomenica prigodom svečanog otvorenja Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu*. Split, 1940.
- ŠEPAROVIĆ, Ana, DULIBIĆ Frano: Splitska međuratna likovna scena između modernizma i antimodernizma, u: Drago Roksandić, Ivana Cvijović Javorina (ur.): *Split i Vladan Desnica 1918. – 1945.: umjetničko stvaralaštvo između kulture i politike: zbornik radova sa znanstvenog skupa Desničini susreti 2015*, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, FF Press, Zagreb: Centar za komparativnohistorijske i interkulturalne studije, Split: Filozofski fakultet, Sveučilište u Splitu, 2016., 77-100.
- ŠKUNCA, Mirjana: Ivo Tijardović, *Kulturna baština*, 5/6 (1976.), 97-98.
- TIJARDOVIĆ, Ivo: *Hrvat i kroz dva svjetska rata*, Zagreb, 1972. (rukopis).
- TIJARDOVIĆ, Ivo: *Kraljica lopte*, Split, 1926.
- TIJARDOVIĆ, Ivo: „Macchiette”. *Novo doba*, Split, 10. kolovoza 1923., 3-4.
- TIJARDOVIĆ, Ivo: *Sjećam se Splita moje mladosti. Mala Floramye*. Split, 1995./1996.
- TIJARDOVIĆ, Ivo: *Sjećanja na život i vrijeme*. Priredio Ante Jelaska, Split: *Nedjeljna Dalmacija*, 1983.
- TIJARDOVIĆ, Ivo: „Tipovi iz modernog Babilona”, *Svijet*, 13 (1927.), 273.
- TIJARDOVIĆ, Ivo: *Zapovijed maršala Marmonta*, Split, 1929.
- TIJARDOVIĆ, Ivo: *Život i vrijeme*, Priredio Marin Kuzmić, Gradska knjižnica Marka Marulića – Split / Zaklada Karlo Grenc, Split 2024.
- TUŠEK, Darovan: *Arhitektonski natječaji u Splitu 1918-1941*, Split: Društvo arhitekata Split, 1994.
- Umjetnička izložba za Jadransku stražu, *Novo doba*, Split, 16. kolovoza 1923., 5.
- VALJALO, Jelica: *Dioklecijan – Posljednja opera Ive Tijardovića (1895-1976)*, magistarski rad, Odsjek za glazbenu teoriju, Glazbeni odjel, Sveučilište u Splitu, studeni 2010.
- VRANDEČIĆ, Josip: Dalmatinski Kulturkampf ili 'sukob kultura', u: *Prva dalmatinska umjetnička izložba 1908.*, katalog izložbe u Galeriji umjetnina, Split: Galerija umjetnina, 2010.

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 njegovih, 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 njegova 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 rodnih.

Cilj ovog eseja jest analizirati ženske likove u Tijardovićeve 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 „Tijardovićeva 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 Tijardovićeva 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 Floramye*, 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“ Floramye kao aktivne junakinje

Opereta *Mala Floramye* (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 Floramye* ne proizlazi iz otvorene društvene kritike, nego iz sustavnog pomicanja ženske pozicije s objekta na subjekt radnje.

Pravo na bijeg i izbor

Naslovna junakinja Floramye 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, Floramye 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. Floramye prisvaja pravo na iskustvo, tjelesnost i ljubav, čime se suprotstavlja patrijarhalnom modelu ženske čednosti i pasivnosti.

Subjekt, a ne objekt

U teatrološkom smislu, Floramye 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 Floramye 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, Floramye 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 svakodnevicu tog kolektiva i dinamiku mikroemancipacije.

Akvarel splitskog feminizma svakodnevice

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* prakticiraju mikrootpore. To su sitne strategije snalaženja, ironije, prešućivanja i pregovaranja. One ne ruše sustav, ali ga neprestano nagrizaju 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 uvik 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 zapovijedi. 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 *Spli'skom 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 rodni normi 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.

Jakov Gotovac – panorama operistike iz vlastite mu kajdanke

Siniša VUKOVIĆ

Split je, ako ne na cijelome svijetu, a onda najneobičniji rodni grad makar na Mediteranu... Jerbo, u njemu se nalazi postelja s najvećim brojem posteljica iz kojih su proćedili nebrojeni kulturnjaci što će, na više polja, svojim remek-djelima signirati i domaću i mundijalnu umjetničku nišu. I, tako će nam to u administrativnoj teštimonijanci kazivati ljetopisi: u Splitu će ostati pupčana vrpca, zapis natalne činjenice unesen tintom s guščjeg pera u krštenici, ali će se budući velikan razvijati podalje od vlastitog inicijacijskog matičnog ureda ili crkve s baptisterijem. Nekako, kao da se s plodnom vodom ispere i svaki daljnji kontakt sa Splitom, ili se barem njome, tom plodnom vodom, usiječe korito kroz koje će na valu rijeke otići bilo kao dječarac ili curica, bilo kao momče ili cura. Ali će, paradoksnno, i ti velikani i velikanke nekim pomalo i čudesnim i čudnovatim sentimentom ostati vazda povezani sa Splitom kao svojom ishodišnom placentom, baš poput rijeke: tako da konstantno teku, a trajno ostaju...

Cijeli jedan leksikon vrhunskih umjetnika i inih značajeva mogao bi se sastaviti od onih poniklih u Splitu, a ostvarenih nekamo drugamo. Nećemo kataloški evidentirati nomenklaturu tih izvrsnika i izvrsnica, već ćemo uputiti, istom, na jednog velikog splitskog sina: Jakov Gotovac ime je njegovo. U panoptikumu glazbenog života grada pod Marjanom – gdje su svatko na svoj način obilježili makar jednu dionicu muzičkog stvaralaštva i izvođaštva: od Josipa Hatzea i Ive Tijardovića, Antuna Dobronića i Ive Paraća, preko Petra Bergama i Rubena Radice do Frane Paraća i Vlade Sunka – Jakov Gotovac zauzima jednu od najviđenijih i najčuvenijih pozicija. Otkako je u prvom dijelu svoje karijere skrenuo pomnju na se – mimo kraćih skladbi za tamburaške sastave ili za zborove, dominantno muške – manjom kantatom, odnosno „narodnim obredom u pet dijelova, za muški zbor i instrumentalni sastav“ *Koleda* (1925.), pa zatim ozbiljnim orkestralnim komadom *Simfonijsko kolo* (1926.) te „scenskom glazbom za pastirsku igru“ namijenjenu

mješovitom zboru i orkestru *Dubravka* (1928.) na stihove Ivana Gundulića, Gotovac se prometnuo do u najizvođenijega skladatelja nazovi splitskoga kruga. (Dobro, Dobronić je Jelšanin s Hvara, ali je dio svojega djelovanja proveo i kao nastavnik u Splitu, a taj užu zavičaj bio mu je trajno nadahnuće pri stvaralaštvu.)

No, kolikogod Gotovac bio slavljn i čašćen kao jedan od najvećih hrvatskih skladatelja (a takoreći do jučer i jugoslavenskih, jerbo, na ovim prostorima malo ih je njegova ranga!), on je svoju neporecivu recepciju kod struke i reputaciju kod publike zaradio ponajprije svojim opernim naslovima. U prvom redu to je, naravno, *Ero s onoga svijeta*, glazbeno-scensko remek-djelo koje bi – samo da je autor došao iz malo veće zemlje i malo većeg jezika – sasvim sigurno uzelo primat makar u žanru slavenske komične opere jer se Smetanina *Prodana nevjesta*, uza sve kvalitete, ne može natjecati s *Erom* u nizu elemenata te kazališne vrste.

A u kolikoj je mjeri i inače bio razveden vokalno-instrumentalni opus Jakova Gotovca namijenjen za scensku uprizorbu, demonstrirat ćemo u ovom panoramskom sukcesivnom terdijakronijskom ljetopisu prezentirajući u najelementarnijim česticama njegova djela namijenjena istodobno za statični orkestar u rupi, te zbor i soliste u pokretnim momentima na pozornici pod kostimima i među scenografijom, kadšto i u poskočnim koreografskim movimentima.

Morana

Rastući i razvijajući se unutar okvira domicilne glazbe što oplakuje konturne crte zavičaja, Jakov Gotovac izvještio se u disciplini obrada tradicionalnih i autohtonih dalmatinskih pjesama i napjeva. Refleks tog afiniteta zamjetan je u nebrojenim njegovim obradama narodnih pjesama nikad prije njega notno imobiliziranih, kao i pregršti orkestarskih

partitura u kojima je vlastitom rukom uvijekvećio sasvim nepreglednu paletu koračnica za puhački orkestar i stvorio bazu inih kompozicija gdje bez prestanka vibrira nerv dalmatinskog melosa, i primorske i kontinentalne provenijencije.

I, kad se Gotovac odvažio upustiti u kudikamo izazovniji i ambiciozniji projekt, učinio je to posredstvom opere *Morana*, za koju „romantičnu operu iz narodnog života“ libreto mu je bio pripremio Ahmed Muradbegović. Neobično, ali je tako: ta je opera praižvedena u Brnu 29. studenog 1930.

A domaća premijera, zapravo hrvatska praižvedba *Morane* zbila se 3. listopada 1931. u Zagrebu. Na dirigentskom podiju stajao je skladatelj osobno, a za suradnike je odabrao redatelja Aleksandra Biničkog, scenografa Marijana Trepšea i koreografkinju Margaretu Froman. *Cast-lista* bila je složena sve odreda od uzdanica toga vremena: Vilma Nožinić (Morana), Ludmila Radoboj (Gorava), Mario Šimenc (Bojan), Aleksandar Griff (Njegovan), Rudolf Bukšek (Gojen), Lucija Ožegović (Govedarka), Marija Madlen (Pela), Ivana Herak (Jela), Milan Šepec (Miloš), Milan Verin (Jovo), Draga Papeš (Kate i Glas), Zdenka Marković (Mare), Slobodan Živojinović (Rade) i Boris Komarevski (Pavo).

Desetljeće poslije, sad već u okviru nesretne Nezavisne Države Hrvatske, dirigentski štapić obnove preuzima skladatelj Gotovac, kojemu se uz dosadašnjeg scenografa Marijana Trepšea pridružuju redatelj Tito Strozzi i koreografi Ana Roje i Oskar Harmoš. A onda će još jednu *duzinu* godina kasnije, opet Gotovcu za pultom, pri novoj zagrebačkoj obnovi pri ruci biti redatelj Nando Roje, scenograf Aleksandar Augustinčić i kostimografkinja Inge Kostinčer-Bregovac.

Kako je u ovoj našoj ljetopisnoj znatizelji Split važan *punto di riferimento*, notirajmo kako je *Morana* tek dvaput bila uprizorena u Splitu s domaćim snagama, te da su je Splićani još jednom bili čuli i vidjeli tek posredstvom naknadnoga gostovanja ansambla iz Rijeke.

Splitska praižvedba ovoga komada dogodila se u Narodnom kazalištu za Primorsku Banovinu – Split, Općinsko kazalište, 17. veljače 1933., i to, kako je pisalo na plakatu, kao: „Gostovanje Splitskog Kazališnog Društva“. Dirigirao je Jakov Gotovac, a režiju je postavio Ivo Tijardović: dvojica drugara još iz splitskih školskih klupa čije su rodne kuće smještene unutar Dioklecijanove palače. Uzgred budi rečeno kako je i prva zagrebačka premijera Tijardovićeve operete *Mala Floramye*, 27. lipnja 1929., bila upriličena s njima dvojicom u prvim redovima: s dirigentskim štapićem, kostimografskim škarama i scenografskim brokvama, plus Aleksandar Binički kao redatelj.

A sudionici prve splitske *Morane*, bijahu: Svenka Marčinko (Morana), Cvijeta Cindro (Gorava), Ivo Batistić (Bojan), Ante Stapić (Njegovan), Elsa Karlovac (Govedarka), Hugo Nonveiller (Gojen), Neda Krelja (Pela), Marica Škarić (Jela), Ante Antunović (Miloš), Frano Ivasović (Jovo), Tonči Mascarelli (Kata), Danica Lavić (Mara i Glas čobančeta), Šime Alujević (Rade) i Branko Kovačić (Pavo).

Kritiku je potpisao Vio Krstulović: „Premijera Gotovčeve opere ‘Morane’ bila je pravo nacionalno umjetničko slavlje u našem kazalištu. Nakon raznih neuspjelih pokušaja naših kompozitora oko stvaranja nacionalne opere tamo od ilirskog preporoda sve do naših dana.

Split je u petak navečer prvi put slušao pravu nacionalno pučku operu po libreto i po muzici i to baš svoga vlastitog sina, našeg sugradjanina Ma. Jakova Gotovca; operu, ovjenčanu umjetničkim uspjesima u Brnu i Pragu, u Zagrebu, Beogradu i Ljubljani. Naše općinstvo bilo je zanešeno ljepotom djela, pa je poneseno valom oduševljenja dalo tome izraz u orkanskom pljesku, koji se prolamao u pozorištu poslije svakog čina“ („Novo doba“, 20. II. 1933.). Sljedeći put *Morana* se izvela u Splitu u zgradi kazališta na Dobrome, 26. studenog 1949., pod dirigentskim vodstvom Vida Kuzmanića i u režiji Kalmana Mesarića, dok je scenografiju podigao Herbert Hofmann prema nacrtima Marijana Trepšea. Sve odreda domaći solisti sudjelovali su u ovoj poslijeratnoj izvedbi Gotovčeve *Morane*: Andrica Dumanić (Morana), Dalija Supin (Gorava), Ilija Žižak (Bojan), Ljubo Šegvić (Njegovan), Kruno Turkulin (Gojen), Marija Gatin (Govedarka), Alma Peranić (Pela), Anica Kastelić (Jela), Josip Mateljan (Dane), Berislav Mudnić (Miloš), Sonja Šagovac (Kata), Vjera Meić (Mara), Božidar Vranicki (Rade), Vatroslav Tudor (Pavo) i Ana Meić (Glas). Alternacija Dumanićevoj u naslovnoj ulozi bila je sopranistica Zlata Ivanišević.

Novinska glazbena kritika već je u to poratno doba vrlo vibrantna i iskazala se redovito komentirajući predstave na otvorenoj pozornici. U konkretnom slučaju arbitar Ivo Batistić, iskusni kritik, ostavio nam je sljedeće teštimonijance: „Ovo je možda najbolje uvježbano i najljepše opremljeno djelo u dosadašnjem radu naše mlade Opere (...) Dirigent V. Kuzmanić studiozno je uvježbao djelo, nastojeći da što jasnije iskoče njegove pozitivne vrijednosti. Rezultati detaljnog izrađivanja pokazali su se naročito u ljepšem kvalitetu zvuka pojedinih grupa instrumenata, jer izgleda, da je orkestru obratio najveću pažnju (...) Treba priznati da je naš operni ansambl gotovo besprijekorno realizirao originalnu zamisao režisera i pružio dokaz svoje umjetničke zrelosti. Uspjeh redateljev odrazio se također u igri nosilaca glavnih i sporednih uloga (...) U naslovnoj

ulozi A. Dumanić je zadovoljila i glumački i pjevački. Glas je zvučao toplo i prodorno u čitavom opsegu, ton je bio mirniji, pjevačka fraza bolje izrađena, dakle opazio se svestran napredak“ („Slobodna Dalmacija“, 15. XII. 1949.).

Poslije ove originalne splitske produkcije, čekat će se još četvrt vijeka do iduće *Morane* u Splitu. Bit će to gostovanje HNK „Ivan pl. Zajc“ iz Rijeke, koje će se u okviru Splitskog ljeta 26. lipnja 1974. održati u parku Meštrovićeva kašteleta na Mejama podno Marjana. Dirigirat će Vladimir Benić, režirati Dinko Svoboda, uz kostime Ružice Nenadović-Sokolović i koreografiju Josipa Komljenovića.

Kritički osvrt u domaćem žurnalu potpisao je Josip Mirošević, pod čijim perom našle su se i ove riječi: „Pod spretnim vodstvom dirigenta Vladimira Benića orkestar se odlikovao mekim tonom i lijepim muziciranjem, naročito u predigrama, Zbor i solisti – očito hendikepirani i dekoncentrirani zbog televizijskih kamera koje su vršile snimanje – uložili su maksimum svoje snalažljivosti i sposobnosti da što više pridonese uspjehu predstave (...) Zorka Wolf u ulozi «Morane» pokazala je uz lijepi glas i popriličnu intonativnu nesigurnost u visokim tonovima što je najvjerojatnije rezultat nedovoljnog kontakta s orkestrom i njegove slabije čujnosti“ („Slobodna Dalmacija“, 28. VI. 1974.).

Osim dvije vlastite produkcije, te ovoga gostovanja kazalištaraca iz Rijeke, Split do dana današnjega neće imati priliku uživo čuti Gotovčev operni prvijenac.

Ero s onoga svijeta

Kad je razgovarao s libretistom Milanom Begovićem, Jakov Gotovac kao da je pri pripremi svojega *Ere* imao u vidu nastavak modela koji je s puno hara demonstrirao u svojem opernom prvijencu. *Morana*, pak, kao da će biti tek mustrom ilitiga nacrtom po čijim šagumama će se provesti u realizaciju do dneva današnjega nenadmašna nacionalna hrvatska operna pokaznica. I, taj će ostensorij ostati zavazda u historiografiji domaće nam operistike kao kamen zaglavni svojega soja.

Svečana praiizvedba održala se u Zagrebu na Dušni dan, 2. studenog 1935. Dirigirao je osobno skladatelj Gotovac, koji je za redateljicu bio odabrao Margaretu Froman (madam je koreografirala i „Završno kolo“), a scenografsku je rekvizitu vješto bio složio Marijan Trepše. Kao solisti u završnom plesnom prizoru nastupili su Ana Roje i Oskar Harmoš. Kad nam je već stalo do dosljednosti, kažimo i to da su na toj, svakako jednoj od najslavnijih hrvatskih opernih praiizvedba, redom pjevali: Mario Šimenc (Mića), Gita Đuranec

(Đula), Ančica Mitrović (Doma), Josip Križaj (Marko), Leo Mirković (Sima), Marta Radmanović (Čobanče) i Ivo Gradeček (Momak).

Nije bilo novine u kojoj se nije našlo mjesta za kritički osvrt. Za ovu priliku neka bude prenesen ovaj fragment: „Jakov Gotovac učinio je od *Morane* do *Ere s onoga svijeta* ogroman skok unaprijed. Njegovo najnovije operno djelo znači nesumnjiv napredak na svim linijama, ono je na premijeri doživjelo bučan uspjeh, te obećaje da će i nadalje moći zadržati interes općinstva. Djelo je publika primila burnim povlađivanjem. Kompozitor i protagonisti morali su nebrojeno puta pred zastor. Takovo oduševljenje kod premijere domaćih djela već dugo nije vladalo u kazalištu. Bilo je i mnogo cvijeća te lovora. Kazalište je bilo slabo posjećeno. No to za daljnji život djela nema mnogo značenja. Iskustvo nas je naučilo, da su mnogi komadi unatoč rasprodane premijere doskora došli u zaborav“ („Večer“, 4. XI. 1935.).

Već iduće, 1936. godine *Ero* je gostovao u Brnu, gdje je bila praiizvedena njegova prva opera *Morana*, a još godinu potom Zagrebačka opera donosi je i u Split. Dogodilo se to 2. svibnja 1937. godine, kad su gosti iz metropole u dva dana Splitsanima izveli čak tri domaća operna djela: *Porin* Vatroslava Lisinskog, *Nikolu Šubića Zrinjskog* Ivana pl. Zajca i *Eru s onoga svijeta*.

Splitska inauguracija Gotovčeve opere održala se u identičnoj postavi sa zagrebačke praiizvedbe. Nitko od protagonista nije bio zamijenjen. Mlađi kolega Jakova Gotovca, Boris Papandopulo, u to je vrijeme boravio u Splitu, a bio je i glazbenim kritičarom dnevnika „Novo doba“. U svojoj je recenziji starijeg demijurga bio počastio riječima kako je glazbeni folklor na našim prostorima u osobi i djelu pronašao „ne prostog obrađivača i imitatora, nego muzičara, koji tekovine tog folkloru umije da iznese u jednoj stilizovanoj i vještački obrađenoj formi“ („Novo doba“, 4. V. 1937.).

U okviru istog teksta – a kažimo i to da je spomenuti list Gotovčevoj operi posvetio gotovo čitavu stranicu – Papandopulo je bio apostrofirao: „Premijera Gotovčeva 'Era' u Splitu stajala je u znaku svečanog i odličnog raspoloženja, koje je raslo iz čina u čin (...) Bila je to u pravom smislu riječi jedna sinfonija zvukova i živopisnih boja u orkestru i na pozornici (...) Znatan dio uspjeha svoga 'Era' maestro Gotovac svakako duguje solistima. Oni su svi od reda bili više nego odlični! Rijetko kada se u operi nađe na okupu toliko vrsnih pjevača i glumaca u isti mah, kao što smo vidjeli i čuli u 'Eru' (...) Maestro Jakov Gotovac sam je dirigirao svoje uspjele djelo i bio mu tako najboljim i najuvjerljivijim tumačem. On je čitavu izvedbu vodio svojim poznatim dalmatinskim temperamentom i držao je čvrstom rukom soliste, zborove i orkestar. Tek na mjestima činilo nam se,

da je orkestar bio malo suviše bučan, te je pokrивao pjevače na sceni. Međutim, to može da bude posljedica i akustičkih prilika u splitskom kazalištu. Sam autor kao dirigent, pa i sama stvar po tekstu i muzici, dali su čitavom ansamblu poleta i raspoloženja da svoje zahvalne uloge iznesu u umjetnički što savršenijem raspoloženju" (ibidem). Bio je to prvi *Ero* u Splitu.

Dvije godine nakon toga u Splitu gostuje i Ljubljanska opera, 10. svibnja 1939., te i ona nosi u svojim bisagama tu vrijednu Gotovčevu partituru. Ali, pjevalo se na slovenskom jeziku!

Sljedeća izvedba dičnog *Ere* zazvučala je dvije godine nakon Drugog svjetskog rata, odnosno već na samom otvaranju Ljetne pozornice, 15. srpnja 1947. Taj put, treći po redu u Splitu, Splitsani su svojim vlastitim snagama uprizarili djelo svojeg sugrađanina (koji, doduše, ne živi s njima). Bio je to pokušaj da se u Splitu tijekom ljeta pokrene kazališna sezona na otvorenom. Čast da otvori jedan tako ambiciozan projekt pripala je upravo operi *Ero s onoga svijeta*. Za dirigentskim pultom stajao je Silvije Bombardelli, režiju su zajedno potpisali Lidija Mansvjetova i Branko Mešeg, a scenografskim odnosno koreografskim poslovima bavili su se Rudolf Bunk i Georgi Makedonski. Prva splitska pjevačka *cast-lista Ere* izgledala je ovako: Mario Đuranec (Mića), Andrica Dumanić (Đula), Marija Gatin (Doma), Paško Duplančić (Marko), Mirko Božić (Sima) i Anica Plastić (Čobanče).

Kritičar potpisan inicijalima K. Š. ovim je riječima opisao taj događaj: „Premijera opere 'Ero s onoga svijeta', izvedena pod rukovodstvom Mo Silvija Bombardella, ispunila je ogromno gledalište ljetne pozornice do posljednjeg mjesta. Izvedba je bila na umjetničkoj visini, stvorila opće zadovoljstvo i raspoloženje jednog festivala. Sam kompozitor, Mo Jakov Gotovac, bio je izvedbom vrlo zadovoljan, pohvalivši nastojanja i rezultate našeg mladog opernog kolektiva, a svi izvađači su od publike bili srdačno pozdravljeni i nagrađeni cvijećem" („Slobodna Dalmacija“, 25. VII. 1947.).

I kad je domalo potom Bombardelli sa suradnicima pokretao Splitske ljetne priredbe *alias* Splitsko ljeto, prva operna predstava u bašti Doma brodogradilišta „Split“ na Lovretu, 15. srpnja 1954., bio je upravo *Ero*. U kasnijim desetljećima više puta će se obnavljati i premijerno postavljati, te će često gostovati i izvan Splita, uglavnom za ljetnih mjeseci: Gradina u Solinu, Kula Kamerlengo u Trogiru, Košarkaško igralište u Sinju, Veneranda u Hvaru, zatim u Imotskome i Makarskoj, a u Splitu će *Ero* biti izveden i na Katalinića brigu, Meštrovićevu kašteletu i uvali Bene na Marjanu. A do danas će ostati legendarne sad već tradicionalne kolo- voske izvedbe *Ere* na Česmi u Vrlici, gdje je Milan Begović i napisao libreto.

Produkcija što je premijerno izvedena 30. studenog 2001. potrajala je u kontinuitetu gotovo četvrt vijeka, a prodefilirala je okolo posredstvom niza gostovanja od Šibenika i Zadra, preko Vrlike do Makarske. Oživotvorili su je dirigent Nikša Bareza, redatelj Krešimir Dolenčić, scenografkinja Dinka Jeričević, kostimografkinja Danica Dedijer, koreograf Luciano Perić (prema Oskaru Harmošu), oblikovatelj svjetla Zoran Mihanović te pjevači: Janez Lotrič (Mića), Božena Svalina (Đula), Nelli Manuilenko (Doma), Ivica Čikeš (Marko), Ratimir Kliškić (Sima) i Dajana Stolić (Čobanče). Zadnja premijera u HNK Split održala se 15. travnja 2026., i, bio je to uspješan spoj tradicije i modernosti. Kronologije radi, evo i ansambla koji ju je uprizorio: Mikhail Sinkevich (dirigent), Hrvoje Korbar (redatelj), Paola Lugarić Benzia (scenografkinja), Tea Bašić Erceg (kostimografkinja), Blaženka Kovač Carić (scenski pokret), Vesna Kolarec (oblikovateljica svjetla), dok su pjevačke role iznijeli: Martin Sušnik (Mića), Josipa Lončar (Đula), Terezija Kusanović (Doma), Božo Župić (Marko), Marko Lasić (Sima) i Tea Požgaj (Čobanče).

Kamenik

To je, pokazat će se, možda i najneobičnija opera u opusu Jakova Gotovca. Neobična tema premda smještena u njegov stereotip koji mu je vazda bio nadahnućem: život seljaka i općenito egzistencija izvan urbanih središta.

Desetak godina nakon premijere danas slavne i – jučer, danas i sutra – nenadmašne opere *Ero s onoga svijeta*, Jakov je Gotovac za praizvedbu bio pripremio i jedan novi uradak. Operu *Kamenik*. I dočekao je prvo prikazanje pod vlastitim dirigentskim vodstvom, 17. prosinca 1946. u zagrebačkom kazalištu. Najbliži suradnički tim činjahu mu redatelj Tito Strozzi, scenograf Marijan Trepše i koreograf Oskar Harmoš, a među pjevačima zatekoše se Lucija Ožegović (Radula), Nada Tončić (Janja), Josip Gostić (Nenad), Pavao Grba (Gavro), Drago Bernardić (Tomo), Gregor Radev (Vuksan), Milan Bručić (Marko), Franjo Paulik (Mile), Olga Lihterova (Jela), Marta Radmanović (Radoje), Fjodor Sahnó (Prvi kamenar) i Ivo Jelinčić (Drugi kamenar).

Ali, nakon svega dviju izvedaba djelo je bilo maknuto s repertoara. Razlog: nepoćudni komad koji na pogrešan način odgaja građanstvo suprotstavljajući se idejama socrealizma. Da, tako naštimana „propaganda“ postigla je isplanirano prekinuće treće izvedbe pa je – prema riječima svjedoka – grupa „pravovjeraca“ iz galerije povcima „Dolje Artur!“ izazvala opći delirij te su režirani prekid predstave uspješno bili priveli kraju. No, iz toga je vidljiv i

kvocijent inteligencije spomenutih „režimlja“; jerbo, pretpostavlja se, narudžba je bila eksklamacija: „Dolje autor!“ Po riječima skladateljeva sina, Pere Gotovca, nakon što je maestro napustio kazališnu zgradu, okupljeno je mnoštvo (spontano?) zaplesalo tada vrlo popularno Kozaračko kolo obavivši pritom čitavu zgradu zagrebačke kazališne kuće. I, premda je publika vrlo dobro bila prihvatila to novo Gotovčevo djelo, kritika skladatelju nije bila baš pretjerano sklona. Evo što piše dnevni list „Vjesnik“ 22. prosinca te iste godine, s potpisom Stanke Vrinjanin: „Nismo u tome otkrili nešto socijalno. Nosioci scenskoga kolektiva, zbor i balet, također nemaju te značajke, osim što su radnici tog kamenoloma prikazani u krajnjoj mjeri kolebljivi i bez vlastitog uvjerenja. (...) Držimo, da podilaženje publici banalnim opernim efektima i sentimentalno dopadljivom muzikom nikako nije onaj put, kojim treba da idu naši umjetnici-stvaraoci.“ Drugi je kritički osvrt u glasilu „Narodni list“ potpisan inicijalom i. c., a djelić tog napisa glasi: „Danas, gotovo pedeset godina iza Debussyjeva *Pelléasa i Mélisande* koji ima posve recitativnu strukturu, Jakov Gotovac je komponirao operu koja principijelno i muzički spada u drugu polovicu prošlog stoljeća, i to u tabor onih opera koje su već davno zaboravljene. Prije svega treba se osvrnuti na libreto... Ne bi se više smjelo dopustiti da se s pozornice kazališta čuje takav jezik. (...) Kazališni list kaže da je ta opera napisana cjelovito vlastitim muzičkim jezikom, bez folklornih citata. Upravo je to šteta, jer taj Gotovčev (bez) lični muzički stil, uzet dakako u relaciji, velik je korak natrag prema njegovim doista prvoklasnim folklornim zborovima, a pogotovo prema slobodnijoj koncepciji *Era* (...). Čuli smo tri duga čina, bez ijedne svijetle, istinske točke... Opera je već davno izišla iz slatkog i ovako tretiranog 'dramatskog' stila. *Kamenik* je pisan davno zaboravljenim stilom perifernih opernih pokušaja dvadesetih godina XIX. stoljeća... Takva muzika i takav tekst uvjetovali su i adekvatnu režiju, koja je uglavnom organizirala situacije i 'smještavala' grupe. Govoriti o tj režiji značilo bi govoriti uopće o opernoj režiji u našem kazalištu kao o problemu koji se u našoj operi gotovo redovito rješava u vidu ustaljenih repertoarnih šablona.“ Kao mogući odgovor na sve primjedbe i pokude, sve savjete i komentare otposlane na skladateljevu adresu, sâm je Jakov Gotovac – govoreći o *Kameniku* – bio istaknuo: „Bio sam u zrelih godinama, na vrhuncu međunarodnih skladateljskih priznanja. Želio sam se odužiti mojim prijateljima, umjetnicima pjevačima koji su dakako pridonijeli i mojoj afirmaciji (Gostič, Marijana i Gregor Radev, Nada Tončić, Pajo Grba, cijeli ansambl HNK i drugi). Napisao sam operu koja se može lijepo pjevati, punu arija i dueta te ansambl-scena.“ I doista, Gotovčeva je partitura upravo takva.

Bogohulno bi bilo kazati kako je Gotovac u operi *Kamenik* sâm sebe potkradao ili, poput Rossinija, koristio se otprije skladanim fragmentima (ili većim cjelinama, čak). U toj se operi osjeća snažan i navlastit maestrov rukopis, koji se začeo i potvrdio u partituri opere *Ero s onoga svijeta*. Generalizirajući, za djelo *Kamenik* možemo reći da u njemu dominiraju strašni majestetični kontrasti, koji fundamentalne postamente zasnivaju ambivalencijom pjevačkog zbora i solista. Orkestar je u tom poslu poput vezivnog tkiva štono lijepi dva prirodno nespojiva, ali međusobno zavisna glazbena entiteta. Baš na snažnim glorifikantnim akordima *tutti* orkestra i zbora – pojačanim *fortissimo* udarcima činela *a due* – Gotovac je gradio gotovo svaki završetak cjeline unutar čina: uzdižući ih, nerijetko, na pijedestal apoteoze.

Nakon 55 godina zaboravljena Gotovčeva „ratna“ partitura doživjela je novu prigodu za upoznati se s publikom (ali i upoznati publiku). Zbilo se to 28. studenog 2002. u sklopu Majstorskog ciklusa Hrvatske radiotelevizije, kad su Simfonijski orkestar i zbor HRT-a u Koncertnoj dvorani „Vatroslav Lisinski“ pod dirigentskim vodstvom maestra Ive Lipanovića bili upriličili njezinu koncertnu izvedbu. Učinjeno je to u povodu 20. obljetnice Gotovčeva preminuća, nakon čega više nikad nije bila izvedena.

Mila Gojsalića

Pri radu na ovoj operi Jakov Gotovac prvi je put unišao u historijsku nišu, pa ju je, shodno tomu, i okarakterizirao kao – „povijesnu glazbenu dramu“. Tema opere oslanja se na narodnu legendu iz Poljičke kneževine što se tiče junakinje iz puka imenom Mila Gojsalić. Kako kaže predaja, legendarna je Poljičanka spremno išla u smrt žrtvujući se za spas domovine jer se nije htjela podati turskome osvajaču Topan-paši. Na sličnoj je liniji žrtvovanja žene za opće dobro – također inspiriran turskim osmanlijama – i Marko Marulić bio spjevao svoj čakavski ep *Judita*. A Richardu Wagneru lik „žene-otkupiteljice“ bila je paradigma za čitav niz njegovih glazbeno-scenskih ostvaraja, baš kao i Ludwigu van Beethovenu u jedincatoj mu operi *Fidelio*.

Duh narodne muzike proživljavao je svaki takt Gotovčeve glazbe. Bilo da je posrijedi melodijska linija, bilo da je u nukleusu pomnje impuls vrlo vibrantnog ritma. Njegova melodija ima ponekad posve predvidljiv tijek i razvoj, orkestracija se temelji na šabloniziranom koloritu, a harmonijska struktura nema široke zamahe. No, njegov glazbeni jezik – bolje rečeno: jezik pisanja opernih partitura – samosvojni je idiolekt koji jasno definira Gotovca kao autora, čije će

djelo prepoznati i onaj tko razmjerno površno poznaje njegovo djelo.

Libreto za *Milu Gojsalića* Gotovcu je spravio književnik iz Makarske, Danko Anđelinović, koji je – iz prve ruke i iz velike blizine – mogao iskonski osjetiti podražaj koji se četiri vijeka unazad dogodio i, znanovjek, zaglavio na poljičkim prostorima. Praizvedba opere dogodila se u HNK-u Zagreb 18. svibnja 1952., kad je za dirigentskim pultom bio sam Jakov Gotovac. Režirao je doajen hrvatskoga kazalištoslovlja Tito Strozzi, scenografiju i kostimografiju izradio je opet legendarni Ljubo Babić, a koreografiju je osmislila Margareta Froman. U pjevačkom šatoru obrekli su se: Emil Kutijaro (Guslar), Marijana Radev (Mila Gojsalić), Dragutin Bernardić (Ivan Gojsalić), Josip Gostič (Petar Kulišić), Milivoj Kučić (Jure Kulišić), Josip Križaj (Kolumbat), Zvonimir Oblak (Poljički glasnik), Ante Marušić (Mehmed Topan-paša), Zvonimir Stopić (Sejid-beg), Franjo Paulik (Alija-beg), Gregor Radev (Bimbaša), Stjepan Šajfar (Mujezin), Božidar Truc (Ulak), Bogdana Gluhak (Prva djevojka), Vukica Markov (Druga djevojka), Ante Grgurin (Prvi turski vojnik), Josip Levak (Drugi turski vojnik), Fjodor Sahnó (Treći turski vojnik), Vjekoslav Klasić (Četvrti turski vojnik) i Franjo Šivak (Mujo).

U Split je ta opera stigla točno osam godina nakon zagrebačke praizvedbe. Izvedena je u kazalištu 24. svibnja 1960. pod ravnanjem maestra Vida Kuzmanića i u režiji Tomislava Kuljiša. Scenograf je bio Milovan Stanić, kostimografkinja Jagoda Buić, a koreografkinja Franka Hatze. Evo i prvih splitskih izvođača: Bogdan Buljan (Guslar), Vesna Milatić (Mila Gojsalić), Duško Kukovec (Ivan Gojsalić), Noni Žunec (Petar Kulišić), Andrija Petej (Jure Kulišić), Jovan Antić (Kolumbat), Toni Jelaska (Poljički glasnik), Ante Marušić (Mehmed Topan-paša), Albin Kokeza (Sejid-beg), Ante Grgurin (Alija-beg), Petar Jelaska (Bimbaša), Vinko Varvodić (Mujezin), Branko Ružić (Prvi turski vojnik), Nikola Ilić (Drugi turski vojnik), Zvonimir Žarak (Treći turski vojnik), Vatroslav Tudor (Četvrti turski vojnik) i Božo Ganza (Mujo). Kritičar Željko Rapanić ovim je riječima dočekaio novo Gotovčevo djelo u Splitu: „Izvedba je bila – zbog pristupačnih osobina opere – na razini, koja opravdava istupanje pred javnost (...) Na scenu je operu postavio Tomislav Kuljiš s uspjehom vodeći radnju jednostavne drame, koja nije nametala posebne probleme (...) Od interpretatora treba istaći glavne muške uloge, u prvom redu Jovana Antića (Kolumbat) – njemu osobito dobro leže Gotovčeve vješto pisane basovske dionice, pa je i ovog puta pružio vrlo lijepu i cjelovitu interpretaciju – Duška Kukovca (Ivan Gojsalić), koji je interpretirao pjevački čisto, a scenski mirno i dostojanstveno, zatim Andriju Peteja (Jure Kulišić), Antu Marušića (Topan-paša) i Noni Žuneca (Petar Kulišić), koji su u svojim ulogama pružili

ispravne i stilski čiste interpretacije kako u muzičkom, tako i u scenskom pogledu. Naslovnu ulogu tumačila je Vesna Milatić, varirajući u glasovno-pjevačkom intenzitetu svoje interpretacije“ („Slobodna Dalmacija“, 2. VI. 1960.).

Sljedeće godine, u okviru Splitskih ljetnih priredaba, izvela se *Mila Gojsalića* na Poljičkom trgu u Omišu: 13. kolovoza 1961. Jedina izmjena u izvođačkom aparatu bila je pojava tenora Piera Filippija u ulozi Petra Kulišića, a svi su drugi ostali isti.

Prva izvedba opere *Mila Gojsalića* u okviru samostalne Republike Hrvatske u Splitu se dala 5. VIII. 1995. u Tvrdavi Gripe. Premijera u okviru Splitskog ljeta bila je naštimana na čast 100. obljetnice rođenja Jakova Gotovca, ali su organizatori nanišani i povoljan trenutak: premijera je koincidirala s nadnevkom u kojem je, u Domovinskom ratu, otpočela oslobađajuća akcija „Oluja“! Pišući *post festum* o tim danima, redatelj predstave Petar Selem notirat će obrazloženje razloga postavljanja baš ove opere, baš tada i na tom mjestu. Ovo su njegove riječi: „Dva su razloga govorila u prilog *Mile*. Jedan sadržan u djelu, drugi sadržan u vremenu (...) Vjerovali smo da je *Mila* bogato glazbeno djelo, dramaturški zahvalno, da se njemu dva svijeta, onaj jednostavni svijet poljičkog naroda i onaj zasićeni svijet turskog osvajača, plastično i kazališno zahvalno suprotstavljaju (...) A i vrijeme je govorilo za *Milu*. Jer, *Mila* je jedna od tri velike hrvatske 'junačke' opere, slijednica *Porina* i *Zrinjskog*. U godini Gospodnjoj tisuću devet stotina devedeset i petoj Hrvatska se nalazila na prekretnici: ili se krotko podčiniti, prihvatiti državu koja to više i neće biti, prihvatiti onaj plan što je slikovito nosio oznaku zadnjeg slova u abecedi, ili, recimo tako pa makar zazvučalo i pomalo patetično, krenuti stopama *Porina* i *Zrinjskog*. Pa i *Mila Gojsalića*. Nalazili smo se u vremenu odluke, u vremenu djela“ (*Doba režije*, Zagreb, 2002.). I dirigent Nikša Bareza iznio je u razgovoru s Majom Stanetti svoja viđenja ovog projekta: „Mislim da je logično da smo odmah za Split izabrali operu *Mila Gojsalića* jer se radnja, obrana od najezde Turaka, zbiva u blizini Omiša pa postoji tijesna geografska veza. Ta je opera ujedno i znak otpora hrvatskog naroda, znak njegove borbe za slobodu i samoopredjeljenje. Tako je *Mila Gojsalića* višestruko aktualna“ („Večernji list“, 30. VII. 1995.).

Scenografiju u tom poduhvatu bio je izradio Zlatko Kauzlarić Atač, kostime Irena Sušac, svjetlosne elemente Zoran Mihanović, a suradnik redatelja i koreograf bio je Antun Marinić. Zbor je uvježbao maestro Hari Zlodre. Solističke parte ove zahtjevne opere iznijeli su redom: Filip Radoš (Guslar u prologu), Zlatomira Nikolova (Mila Gojsalića), Dinko Lupi (Ivan Gojsalić), Ante Ivić (Petar Kulišić), Tonči Petković (Jure Kulišić), Ivica Čikeš (Kolumbat), Jure Mirošević (Poljički glasnik), Neven Belamarić (Mehmed

Topan-paša), Franjo Pavić (Sejid-beg), Špiro Boban (Izuran Alija-beg), Tonči Banov (Bimbaša), Vinko Maroević (Mujezin) i Ivan Jakus (Turski vojnik).

Kritik Miljenko Grgić u mjesnom tisku ostavio je panegiričan otisak: „On je (Petar Selem, op. S. V.), naime, u prilično statični i vidljivo usporeni dramaturški rasplet unio nužni dinamizam, zasnovan na blagim i nikad nepretjeranim tenzijama, koje su u skladu s njegovim umjetničkim idealom našle kulminacijski uzmah u zaključenome prizoru. Posebno se dopadljivim čini njegovo jasno odvajanje realnog od mitološkog; manje kod oslikavanja npr. pljačkaških prizora vojske, čije ponašanje transponira u naše vrijeme, te izgleda kao da ne prepušta nikakvoj slučajnosti fantaziju suvremena slušatelja-gledatelja. Disponirani Nikša Bareza uspio je oživiti Gotovčev glazbeni svijet u njegovoj punoj idejnoj plemenitosti. Pod Barezinim ravnanjem orkestar je reljefno i nadahnuto ostvarivao svoju zadaću, više kao oslonac dramaturške ustreptalosti, nego kao usputna poluga za izražavanje emotivnih raspoloženja ostalih aktera (...) Vrijedni udivljenja bili su naponi Zlatomire Nikolove u nastojanju oko izgrađivanja junačkoga i potresnog lika naslovne junakinje. Njezina vokalna krivulja zapasala je najekstremnija raspoloženja, ali uvijek udaljena od patološke uzbuđenosti. Njezine vokalne vibracije tekle su smireno i spontano, od čega nije odstupala na razrješavanju glumačkoga kompleksa“ („Slobodna Dalmacija“, 7. VIII. 1995.).

Kako se ne izvodi često, neka bude spomenuto kako je posljednja zasad premijerna uprizorba opere *Mila Gojsalića* u Splitu održana 2. svibnja 2023. pod ravnanjem Ive Lipanovića i u režiji Ozrena Prohića. Uza njih bili su scenografkinja Vesna Režić, kostimografkinja Tea Bašić koreografkinja Maja Huber i oblikovateljica svjetla Vesna Kolarec, dok su pjevačku ekipu činili: Filip Radoš (Guslar), Terezija Kusanović (Mila Gojsalića), Ivica Šarić (Ivan Gojsalić), Domagoj Dorotić (Petar Kulišić), Marko Lasić (Jure Kulišić), Mate Akrap (Kolumbat), Goran Velić (Poljički glasnik), Ivica Čikeš (Mehmed Topan-paša), Vlatko Belas (Sejid-beg), Lovre Gujinović (Izuran Alija-beg), Joško Tranfić (Bimbaša), Matej Predojević Petrić (Mujezin i Turski vojnik).

Ta je produkcija gostovala i u HNK-u Zagreb, 27. listopada 2025.

Đerdan

U Gotovčevu opusu glazbeno-scensko djelo *Đerdan* svakako ima zasebno mjesto. Teško da ga je precizno žanrovski etiketirati premda ga je njegov stvorac uknjižio pod egidom – „glazbeni igrokaz“. Uvjeren sam da je dični maestro odbačio tako nezgrapno – možda i dvosmislen, ili višesmislen!?

– podnaslov iz razloga što ni sam nije bio svjestan koju je, zapravo, glazbenu vrstu stvorio i napisao. Jerbo, u *Đerdanu* ima elemenata operete, kao i komponenata koje uobičajeno čine mjuzikl.

Ono što malo (možda?) odalečuje *Đerdan* od operete kao takve jest pogđjgdje provlačeni sfumatozni glazbeni pre-mazi, koji se više pristojno operi, negoli opereti. To se, dakako, prvenstveno odnosi na nekoliko solističkih numera (ni sam ne znam bih li ih nazvao arijama, ili pak pjesmama, kako ih je zvao Gotovac), ali i na orkestarske dijelove koji su ponegdje odveć pastozni da bi ih se moglo omotati u lepršavost koprene operetnog tipa. Nadalje, i osjetno smanjeni orkestarski korpus naginje na stranu operete, čemu dodatno sekundira i pretežitost govorenog dijela predstave nad onim pjevanim.

Nimalo slučajno, još od prvih koraka ovoga djela na pozornici Zagrebačkoga gradskoga kazališta „Komedijska“ (1955.), za koje je i napisano i praizvedeno u povodu pete obljetnice postojanja kazališta na Kaptolu, tepa mu se prišvarkom – „Mali Ero“. Doista, pogleda li se njegova glazbena struktura, a poglavito uzmu li se u razmatranje jezični supstrati koji su implantirani u libreto, razumljivo je da umnogome podsjeća na svojeg – „starijeg brata“.

Kao što je Milan Begović sjajnim tekstualnim tepihom omogućio jednako blistav skladateljev glazbeni hod u *Eri*, ovdje je sam Gotovac dobrano intervenirao u tekst koji je spjevao zajedno s Cvjetkom Jakelićem. Iako su libreto temeljili prema motivima istoimene pripovijesti Dinka Šimunovića iz 1914. godine, oni su uspjeli sasvim realistično portretirati morlačke navike Vlaha iz Dalmatinske Zagore, pogodivši i karaktere likova, ali i sam kolektivni mentalitet u cijelosti. Kako rekoh, glazbeno-scensku partituru *Đerdan* Gotovac je skladao za kazalište „Komedijska“, u kojem je i praizvedeno 29. studenog 1955., u povodu 5. obljetnice osnutka samoga kazališta. Dirigirao je Milan Asić, a redatelj bijaše Tito Strozzi. Prva Petrica bila je Jelka Asić-Šokčević, a prvi Ivo Đani Šegina. Na praizvedbi još su sudjelovali: Vlado Horvatin, Joža Šeb, Krunoslava Frlić, Mirjana Dančuo, Dalibor Šatalić, Zdenka Trach.

U Splitu *Đerdan* je dospio na pozornicu usve jednom. Premijera je bila održana 28. studenog 1958., a do 14. svibnja 1960. odigrala se ukupno 13 puta. Dirigirao je Vid Kuzmanić, režirao Tomislav Kuljiš, scenu je smislio Petar Zrinski, kostime Ljubica Wagner, a koreografiju Oskar Harmoš. Na pjevačkome gumnu zatekoše se: Toni Jelaska i Pero Matulić (Ivo), Alma Peranić i Gertruda Munitić (Petrica), Milovan Alač (Gare), Ivka Berković (Marta), Mirjana Dulčić (Boja), Petar Jelaska (Fra Jere), Vanja Marković (Manda), Andrija Petej (Vice), Nikola Otržan (Ile), Aleksandar Gavrić (Rade), Berislav Mudnić (Šime), Finka Pavičić (Luca i Ciganka),

Pavle Vugrinac (Luka), Desa Knežević (Maša), Tomo Milatić (Momak kod Gare) i Vasja Kovačić (Dječak).

Kad se uzme u obzir realistična, ingeniozna i pitoreskna portretacija življa, života i običaja navlastitog podneblju dalmatinskog završica – a to je sve pošlo za rukom maestru Jakovu Gotovcu – onda mi je zapravo nejasno bilo pročitati s koliko je žara premijera ovoga komada pokuđena za prvoga svojeg splitskog boravka. Željko Rapanić i Veljko Vučetić zajedničkim su perom signirali napis u lokalnom glasilu: „Igrokaz 'Đerdan' zapravo je dalek opernoj formi, a po svojoj fakturi vrlo je heterogen. Zbog toga s jedne strane stvara posebne teškoće izvođačima, a s druge strane otežava zauzimanje određenog stava pri ocjenjivanju. Kako naime cijeliti opernog pjevača, kad govori neki tekst, ili glumca, kad pjeva. Svemu tome usprkos – potrebno je svakako istaći – izvedba 'Đerdana' s reproduktivnog gledišta potpuno je zadovoljila, a možda i više od toga. Jer teško je iz te partiture postići više od onoga, što smo čuli i vidjeli (...) Ansambli su funkcionirali dobro u granicama postavljenih zadataka. Svjetlo i kolorit, koje poznajemo iz predstava drugih Gotovčevih djela i ovdje su postignuti, doduše u okvirima vrlo banalne i neuvjerljive fabule (potpuno suprotne i daleke 'Eru')“ („Slobodna Dalmacija“, 5. XII. 1958.).

Kako bilo, bilo bi dobro u suvremenoj inscenaciji pred Splitsanima uprizoriti to simpatično djelce velikoga Splitsanina.

Dalmaro

Brodeći kroz glazbeno-scensku plazmu Gotovčeva opusa, valja mi počinuti ter akoštati uza mul i u portu komada *Dalmaro*. Kako je naš meštar uglavnom žanrovski podnaslovjavao svoje kazališne opuse, tako je i tome pridjenuo odrednicu – „operna legenda u jednom činu“. Libreto mu je bila spjevala Ruža L. Petelinova.

Praizvedba *Dalmaro* održala se 20. prosinca 1964. u HNK-u Zagreb pod ravnanjem dirigenta Krešimira Šipušića i u režiji Nanda Roje te u suradničkom movimentu sa scenografom Dorianom Sokolićem i kostimografkinjom Ružicom Nenadović-Sokolić. Ružu solista tvorili su Branka Stilinović (Dalmaro), Badema Sokolović (Vandano), Noni Žunec (Dalion), Franjo Petrušanec (Senon), Drago Bernardić (Temej), Marijan Bujanić (Taulo), Marija Brčić (Zorada) i Ivica Kiš (Časnik).

Historiografije i spalatinske hemeroteke radi uzet ću si slobodu pa prenijeti onih nekoliko rečenica koje je splitski lokalni dnevnik bio izvolio posvetiti zagrebačkoj praizvedbi. Neznani žurnalistički junak notira ovako: „U Hrvatskom narodnom kazalištu održana je sinoć praizvedba Gotovčeve

opere 'Dalmaro'. Svečanoj predstavi prisustvovali su predsjednik Izvršnog vijeća Sabora Hrvatske Mika Špiljak, autor opere Jakov Gotovac i veći broj predstavnika kulturnog života Zagreba (...) Novu je operu publika dobro primila“ („Slobodna Dalmacija“, 22. XII. 1964.).

Ocjenjujući praizvedbu u metropoli, Splitsanin Petar Selem bio je objavio: „Djelo koje, to mogu reći odmah na početku, smatram jednim od manje uspješnih u Gotovčevom opusu. 'Istočni grijeh' opere 'Dalmaro' nalazi se, izgleda mi, u njenom libretu. Što je autorica Ruža Petelinova otišla u daleka vremena ilirskih vladara, što je iskonstruirala priču punu fatalnosti, fatalnih ljubavi, fatalnih koincidencija, fatalnih običaja i fatalnih raspleta, i nije tako tragično. Tragična je, zapravo uvredljiva anahronistična i kratkoumna poetika tog teksta u kojem se sasvim ozbiljno rimuje 'bajna' s 'veličajna', u kojem se o ljubavi i sudbini govori terminima kojih bi se vjerojatno zastidio i lošiji poeta Harambašićeva vremena. Što je Gotovca navelo da prihvati i uglazbi takav tekst koji bi mogao poslužiti samo kao izvrsna baza za jednu parodiju opere, za mene će ostati vječni misterij“ („Slobodna Dalmacija“, 26. XII. 1964.).

I, iako Selem kudi literarni supstrat na kojem počiva *Dalmaro*, istodobno smatra kako je skladatelj – koliko je bilo do njega – maestralno zaodjenuo tekstualne lišine u muzičke adute; dapače, ne odriče skladatelju vještinu glazbenog baratanja u ocrtavanju trenutačne situacije u fabuli, ali smatra, rekoh, da je ovo djelo ispod razine koja se od Gotovca očekivala. Muzički sukus, i izvedbu, naš konzultant vidi ovako: „Svaka se situacija ilustrira određenim konvencionalnim ali jasnim i razumljivim rečenicama, nekoliko taktova prije nego se junak pojavi orkestar će nam to jasno dati na znanje, saopćit će nam također da li je junak tužan ili radostan, da li njegov dolazak najavljuje zanosni ljubavni duet ili naprotiv kobni zaplet, kada junakinja bude izgarala od ljubavi, violine će na to na također uvriježen način saopćiti, kada se nađe na dramskom klimaksu, njena vokalna dionica će završiti visoko eksponiranim tonom. Asocijacije koje takav postupak izaziva brojne su jer on u izvjesnom smislu sažima rječnik čitavog opernog XIX stoljeća, no one nas manje smetaju od onih koje nam izaziva stil Gotovčeve glazbe. A taj je stil na žalost više označen i utjecajima kasnog verizma i Richarda Straussa nego samog Gotovca, onog autentičnog i zaista značajnog za našu glazbenu povijest.“

Izvedba je nosila na sebi odraz one opće, na početku evocirane atmosfere u kojoj je stvarana. Scenska realizacija kao da je izvanjskim bljeskom htjela prikriti neuvjerenost pristupa, kao da je pozlaćenim poklonom htjela zamijeniti nedostatak ljubavi. Jer pristup s više stvarnog osjećaja

znao bi osjetiti mjeru Gotovčeve partiture, bilo bi manje asocijacije na 'Aidu' i u vrlo nečistoj režiji Nanda Roje, i u scenografiji Dvorjana Sokolića (usprkos motivima s autentično ilirskih štula), i u kostimografiji Ružice Sokolić, a više partituri primjerenih rješenja" (ibidem).

Kad već *Dalmaro* nikad nije bio izveden u Splitu (pa ni u vidu gostovanja), evidentirajmo kako je desetljeće i pol nakon njegove zagrebačke praižvedbe Jakov Gotovac poslao jedno pismo u Split, u kojem će kazati dvije o ovom svojem djelu te spomenuti kako je osmislio i predvidio daljnji tijek življenja ove svoje manje znane partiture. Adresat kojemu je Gotovac imao poštu svoju leteru bijaše profesor Ivan Bošković, a djelić pisma, koje će Bošković naknadno objaviti, izgleda ovako: „Napominjem da sam kroz zadnje dvije godine opernu legendu „DALMARO“ temeljito tekstovno i dramaturški preradio i skratio, tako da sam sa tim mojim opernim djelom uistinu zadovoljan! – Prof. Andreis u svojim opažanjima smatra, da su opere „DALMARO“ i „STANAC“ nesumnjivi uspon u tom mojemu stvaralačkom razdoblju, što me osobito raduje, jer bih želio čim prije ponovno ih u novom ruhu viditi na sceni Hrvatske opere i eventualno proslaviti do godine 85-tu godišnjicu mogega života, ako Bog i priroda to dopuste?!?“ („Hrvatsko slovo“, 23. VIII. 1996.). Iako će se u nekim prilikama izvesti kao „Jadranska duologija“, ipak neće zaživjeti u tom formatu, što se vidjelo i na kasnijim premijerama u Splitu i Dubrovniku, kad je *Stanac* izvođen samostalno, bez „brata blizanca“ u cjelovečernjem zagrljaju.

Stanac

Nakon što se Gotovac okušavao u operama što su se temeljile na pučkim dogodovštinama prepunim folkloru ili historiografskim pričama s jasnom domoljubnom potkom, na red je došlo i jedno kanonsko djelo hrvatske književnosti. U suradnji s Vojmilom Rabadanom, koji će mu ispjevati libreto, Gotovac će po *Noveli od Stanca* Marina Držića skladati svoj „operi scherzo“, odnosno jednočinku *Stanac*.

Raguzinski genijalni komediograf ponudio je sjajan predložak za djelo nalik ovomu još tamo prije gotovo pola milenija (1550.). Ali to nije bio prvi doticaj Gotovca s Dubrovčanima; jerbo, još 1928. skladao je svoj prvi prilog glazbeno-scenskoj umjetnosti, kad je skladao scensku glazbu za Gundulićevu dramu u stihu: *Dubravka*. Bijaše to zgodan zalet za skorašnji operni prvijenac, *Moranu*, koju je taman tada bio počeo uglazbljivati. A *Dubravku* je glazbeno opremao upravo o njezinom 300. rođendanu (Gundulić ju je versificirao 1628. godine). Tko to ne zna onu monumentalnu apoteozu iz tog djela, *Himna slobodi*, koju su i Gundulić i Gotovac pisali kao

programatsku umjetnost, hoteci metaforom progovoriti o krvožednu i grabežljivu Molohu, pounutrenu u sociološkom trenutku što ga proživljavahu svatko od njih na svoj način, svatko u svojem vremenu? Bavili su se njome i Ivan pl. Zajc i Antun Dobronić, ali nitko – *horribile dictu et auditu!* – ni izbliza nije Gundulićevoj stihovanoj demejani zaodjenuo tako lijepu pletenu košuljicu od glazbenog pruča, kao što je to učinio Jakov Gotovac.

A praižvedba *Stanca* zbila se 6. prosinca 1959. u HNK-u Zagreb. Dirigirao je Samo Hubad, režirao Tito Strozzi, scenografirao Aleksandar Augustinčić, a kostimografirala Inga Kostinčer-Bregovac. Pjevačku momčad i djevojčad činjahu: Ivan Francl (Stanac), Bianca Dežman (Danica), Noni Žunec (Dživo), Ivica Kiš (Vlaho), Marijan Bujanić (Miho) i Ferdo Imamović (Meštar). Splitski dnevnik taj je događaj najavio riječima: „U nedjelju 6. prosinca bit će na sceni Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu prvi put uopće izvedena nova opera maestra Jakova Gotovca, operni skerco u jednom činu pod naslovom 'Stanac'“ („Slobodna Dalmacija“, 5. XII. 1959.). Splitski *Stanac*, pak, zgodio se usve sedam godina nakon praižvedbe, 5. lipnja 1966., i bio je oformljen u ovom sastavu: Vinko Kalačić (dirigent), Tomislav Kuljiš (redatelj), Miše Račić (scenograf i kostimograf), Franka Hatze-Kuljiš (koreografkinja); odnosno: Jovan Antić (Stanac), Filka Dimitrova (Danica), Slaven Smodlaka (Đivo), Josip Šerka (Vlaho) i Albin Kokeza (Miho).

Prvi čovjek koji je napisao kritiku u Splitu na splitsku izvedbu Gotovčeva *Stanca*, odazivao se na ime Josip Mirošević. Za doprijeti do srži djela nije mu pomoglo ni to što je bio (tada jamačno mlad!) profesor glazbe i kritičar u usponu. To je jedini publicist u povijesti hrvatske muzikologije koji nije uspio razumjeti i prepoznati vrijednost ove partiture! Neka mu bude na dušu! Ipak, uvjerenja sam, da bi desetljeće ili dvaju poslije drakonski izmijenio svoju kondemnatornu presudu, biljegom verificiranu na konto skladatelja Jakova Gotovca. Ne bih li preslikao, barem u naznakama, mladenačku glupariju kasnije afirmiranog sveučilišnog profesora glazbe u Gradu pod Marjanom, donijet ću dobar dio njegove kritike koja se ticala opere *Stanac*. Moram uzgređice pripomenuti kako je u toj prilici *Stanac* izveden s Hatzeovom jednočinkom *Povratak* te da je isti arbitar to Hatzeovo djelo predilektski metnuo na skalinu više nego li što je to učinio s djelom Hatzeova, i svojeg – barem po rođenju! – sugrađanina! Nezreli Mirošević, eto, slagarima u štampariju regionalnoga glasila odasla na pisačem stroju otkucane ove retke: „Za ovaj uspjeti libreto Gotovac nije našao adekvatni muzički jezik, uspješnije tumačenje, koje bi ga barem donekle približilo onom pijedestalu uspjeha 'Era s onoga svijeta'. Zatvaranje u

konvencionalne okvire, muzika koja ne živi s vremenom niti u onom u kojem se radnja događa, niti u današnjem, prokušane – ali ovoga puta ne baš uspjele manire, prisjećanje na poneke vrlo uspjele stranice 'Era', neinventivno igranje tonovima, pre naglašeni, čisto dramski akcenti u instrumentalnoj parti – sve to i niz drugih elemenata čine od 'Stanca' prosječno muzičko djelo.

Redatelj Tomislav Kuljiš nastojao je umanjiti te manjkavosti. Njegov pokušaj da pozornost usredotoči i svrati na razigranu radnju bez sumnje je uspio. Maksimalno je iskoristio mogućnosti koje mu djelo ostavlja u svojim scenskim vrijednostima i karakteristikama, tako da je dostigao u pravom smislu riječi skercozno raspoloženje, raspojasanu, razrađenu i osmišljenu igru.

Dirigent Vinko Kalačić također je postigao ono što se iz partiture moglo postići. Doduše, katkad se njegovo tumačenje gubilo u neelastičnosti praćenja protagonista i zbora, njegova su tempa ponešto zaostajala za onim raspoloženjem koje je režiser nameta, ali je uglavnom u cjelini vrlo uspjele vodio predstavu“ („Slobodna Dalmacija“, 30. VI. 1966.).

Koliko je Mirošević bio u krivu potvrđuje i maestro Nikša Bareza u svojem prigodnom „dirigentskom“ slovu otisnutom tri desetljeća poslije u programskoj knjižici premijere *Stanca* iz 1996. na 42. *Splitskom ljetu*. Bareza je mišljenja: „Gradeći lik tog starca (Stanca, op. S. V.) Gotovac je pokazao izvanredan senzibilitet i osjećaj za tragiku tog lica koja prelazi razinu šale o pomlađivanju. Sva psihološka stanja koja je od Držića preuzeo Rabadan Gotovac je uspio izraziti glazbom kao i gorštačko, seljačko podrijetlo (...) Bogata instrumentacija koja se kreće od čisto komornih ugođaja do velikih tuttija, odlikuje se, posebno u grotesknim i scherzo scenama, kolorističkim efektima koji na neki način deformiraju tonsko tkivo, pa zbog toga stojimo pred partituru koja je u zvukovnom smislu moderne provenijencije. To se ne odnosi samo na instrumentalni dio nego i na pjevački, npr. početak opere, točnije duet Miho – Vlaho. U bogatom Gotovčevom glazbeno-scenskom opusu ova partitura zauzima posebno mjesto i sigurno spada u vrlo vrijedna djela hrvatske glazbeno-scenske produkcije.“

Maestro Bareza napisao je te retke, dakle, u narednoj prilici održavanja opere *Stanac* u Splitu, što će biti – dosad i zasad – posljednje njezino uprizorenje u dalmatinskoj prijestolnici. Izvela se jedincata izvedba u okviru *Splitskog ljeta*, 28. srpnja 1996., na Carrarinoj poljani unutar Dioklecijanove palače, u srcu Geta, a onda je koji dan poslije (1. kolovoza) izvedena i u Dubrovniku.

Ta produkcija bila je, dakle, povjerena provjerenom dirigentu Nikši Barezi, kojem su se pridružili Leo Katunarić (redatelj), Marin Gozze (scenograf), Željko Nosić (kostimograf),

koreografinja (Snježana Abramović), oblikovatelj svjetla (Zoran Mihanović). U pjevačkom reštu prepleli su se: Neven Belamarić (Stanac), Božena Svalina (Danica), Ante Ivić (Dživo), Špiro Boban (Vlaho) i Milan Mišo Kravar (Miho). Dežurni kritičar tog vremena u Dioklecijanovu gradu bio je Miljenko Grgić, a, sudeći po njegovu osvrtu, prostor i nije bio najsretnije izabran: „U pojedinim glazbenim situacijama to je pridonijelo da se bolje uoči apartnost Gotovčevog orkestralnog kolorita. No, takav raspored je imao negativnih posljedica, jer je onemogućavao prirodni fluid i percepciju svih relevantnih akustičkih atrakcija. Općenito uzevši, kod dvije posljednje postavke Gotovčevih opera na Splitskom ljetu ('Mila Gojsalića' i 'Stanac') dogodilo se da se u traženju prostora za njihovo predstavljanje, prednost davala scenskom nad glazbenim kompleksom. Oba puta ansamblima Splitske opere ravnao je Nikša Bareza. Zahvaljujući strpljivom radu u tijeku priprema, uspio je prebroditi brojne zamke koje proistječu iz zadatog prostora, ali još više slojevitosti partiture“ („Slobodna Dalmacija“, 30. VII. 1996.). Glazbeni sukus izvedbe te jednočinke Grgić je ipak pomilovao biranim riječima.

Nakon što je splitski *Stanac*, rekosmo, gostovao na Dubrovačkim ljetnim igrama, sljedeći će se put u Splitu dogoditi također u vidu gostovanja, opet tri desetljeća poslije, kad će produkcija HNK-a Zagreb (premijerno postavljena 30. lipnja 2023. u atriju Galerije Klovićevih dvora pod dirigentskim vodstvom Ive Lipanovića), u sklopu projekta K-HNK pohoditi splitski Teatar 4. listopada 2025., ovaj put pod ravnanjem Josipa Šege.

Petar Svačić

Svako je svoje glazbeno-scensko djelo, kako se moglo primijetiti, Jakov Gotovac titulirao nekovrskim podnaslovnim žanrom. Tako je bilo i u konkretnom slučaju, kad se iznovice vratio u hrvatsku povijest radeći na „operi-oratoriju“ *Petar Svačić*. No, čak bih se usudio i malko (uvjetno) prigovoriti velikom meštru, pa preobraziti taj podnaslov u „opera-kantata“ s obzirom na to da oratorij zahtijeva više eklezijansko-sakristantsku, molitvenu tematiku, a ne profanu, pogotovo ratničku, kao što je ovdje slučaj. Također, ni samom Gotovcu, jamačno, nije bilo do sakralnosti tog djela jer ni inače u svojem opusu – začudo! – nije ostavio većeg traga u duhovnoj literaturi (možda motet *Terra tremuit*, uz još pokoju nabožnu pjesmu iz ranih dana tipa: *Tantum ergo I.*, *Tantum ergo II.* za muški zbor i *Ave Maria* za tenor i četverogudje). Kako bilo, Gotovac je na ušću svojeg stvaralaštva napisao djelo koje se, istinabog, razlikuje od inih njegovih ostvaraja istog žanra, ali se u notnom tekstu ipak može nazrijeti prepoznatljivi skladateljjev rukopis.

Svako govorenje o Gotovčevoj obradi te teme, s povijesnim likom Petra Svačića u njoj, mora krenuti sa samim početcima njegova skladateljskog puta. Jerbo, već na incipitu njegove karijere, među prvih nekoliko skladba koje je bio pribilježio unutar crtovlja, Gotovac je bio skladao jednu koračnicu za tamburaški orkestar imenom *Svačić*. Bilo je to 1912. godine, a svega nekoliko godina poslije – kultne 1918., toliko značajne godine za historiografiju ovih prostora i naroda na njima – ispjevat će Gotovac i baladu *Crna priča* za bariton i orkestar, prema stihovima osječkog pjesnika Rudolfa Franjina-Magjera. Razumljivo, u središtu priče, posljednji je hrvatski kralj: Petar Svačić.

I, opera-oratorij *Petar Svačić* bit će jedino Gotovčevo dovršeno djelo koje za života nikada neće čuti...

A zadnju kajdu Gotovac je u taj svoj operni almanah bio ucrtao 1970. godine, a već sljedeće bila je predviđena praiizvedba u Zagrebačkoj operi. Premda su pokusi već bili krenuli, naglo je skinuta s programa uz obrazloženje kako se „pesimistički ugođaj djela“ ne pristoji trenutku. Jasno, godina je 1971., narod je naelektriziran silnicama i iskrama koje frcaju iz pokreta Hrvatskog proljeća, a libretist Zlatko Tomičić urednik je prohrvatskoga glasila „Hrvatski književni list“, pa je on samim time bio eksponent i (makar jedan) metak u pucnjavi tadašnjega hrvatskog nacionalizma. Za ondašnje komunističke tovariše njegovo ime, list koji je uređivao i tema koju je Gotovac obradio bili su rešt češnjaka na prozorima komesarijata i glogovi kolci na zidovima komiteta. Čak je Tomičić bio optužen da je pobjegao u inozemstvo, na što je on dvadeset godina poslije u jednom intervjuu rekao: „Niti jedne jedine sekunde nisam nikamo pobjegao, odsjedio sam u zatvoru i iskusio kojekakva poniženja, ali sam bio tu, a posljedica svojeg tog cirkusa nije bilo samo skidanje *Petra Svačića* nego i moje drame *Kain*, koju je nekako u istom tom razdoblju i u istom kazalištu trebao postaviti Ljudevit Galic“ („Vjesnik“, 13. V. 1992.).

U svojem slovu o sjećanju na suradnju s Gotovcem Tomičić prenosi i ozračje oko priprema praiizvedbe. Ponajprije, donosi priču iz dnevnika „Vjesnik“, koji je tada imao rubriku „Poznate ličnosti odgovaraju na pitanja javnosti“. Ivan Zornjak iz Zagreba tako je pitao Gotovca ovo: „Nakon galame oko vaše posljednje opere 'Petar Svačić', pročitao sam da je konačno uvrštena u repertoar Hrvatskoga narodnoga kazališta za sljedeću sezonu. Kako je dugo ta partitura ležala u ladici zagrebačke operne kuće?!“ Na upit je Gotovac odgovorio ovako: „Nikakvih sukoba nije bilo između mene i sadašnjeg opernog rukovodstva oko izvedbe opere 'Petar Svačić'. 'Galamu', kako je vi nazivate, podigli su profesionalni novinari, moji prijatelji, po vlastitoj inicijativi da stvar pokrenu s mrtve točke, a ja sam bio lično uvrijeđen da tek nakon devet mjeseci čekanja napokon dobijem nekakav

odgovor od operne administracije. Ja u svojim poznim godinama ne mogu i neću da čekam! – Ili djelo primiti, ili djelo odbiti, pa da u negativnom slučaju potražim druge mogućnosti. Sada je sve u redu, i ja ostajem i dalje kao i do sada 'vjeran sin' hrvatske opere, u kojoj sam doživio devet mojih glazbeno-scenskih djela“ („Vjesnik“, 4. V. 1971.).

A u razgovoru s Ivanom Boškovićem, koji je Gotovac bio dao po uglazbi konačnog libreta, rekao je: „'Svačić' je kao opera-oratorij više statičan nego moja ranija djela, tako da se može i koncertno izvoditi, a u pogledu stila i tehnike ostao sam vjeran svom nacionalnom realizmu, iako svjesno prema unutra i van više pojednostavljen i rekao bih, pisan u nekom muzičkom asketizmu.

Glavni lik nije opisan kao šablonski operni junak, nego kao idealizirano herojsko biće, što se i u tretmanu partiture može uočiti. Harmonijsko je tkivo kompaktno, jednostavno, po mom mišljenju onako kako treba da odgovara potrebama ovakvog djela“ („Slobodna Dalmacija“, 7. II. 1970.). No, meni su najdraže misli kojima sam skladatelj stavlja točku na *i* priče o radu na ovoj operi: „Sretan sam što sam uspio dovršiti partituru davno zamišljene skladbe. Zadovoljan sam jer sam ostvario onakvo djelo kakvo sam želio i koje smatram, bez obzira na sve moguće pravce i stilove, izljevom svoga vlastitog umjetničkog govora, te bez straha očekujem susret s publikom i nepristranom stručnom kritikom“ (ibidem).

Od toga, ipak, neće biti ništa. Opera-oratorij *Petar Svačić* praiizvest će se čak deset godina poslije skladateljeva preminuća i više od dvadeset godina nakon nego što je bilo dovršeno!

Praiizvedba se dogodila u Koncertnoj dvorani „Vatroslav Lisinski“, 30. svibnja 1992., u povodu Dana državnosti, kad je dirigirao maestro Pavle Dešpalj. Otada je ta opera izvedena ukupno u trima prilikama: svaki put u koncertnoj verziji. Još te iste godine, u okviru *Splitskog ljeta*, *Petar Svačić* izveden je 4. kolovoza 1992. na Peristilu s dirigentom Ivom Lipanovićem, a 13. rujna 2002. odsviran je i otpjevan na Miljevačkom platou (u prilici otkrivanja spomenika Svačiću, rad akademskoga kipara Kažimira Hraste), gdje mu je na čelu bio maestro Nikša Bareza. Tri produkcije, tri dirigenta, ali samo jedan Petar Svačić: splitski bariton Ratomir Kliškić. Krenimo od praiizvedbe. Učinili su je ovi umjetnici: Ratomir Kliškić (Petar Svačić), Branka Beretovac-Vondraček (Tihomila), Hrid Matić (Ugron), Zlatko Foglar (Mrmonja), Boris Vajda (Ban Zaruba), Davor Radić (Vojvoda Hrvoj), Želimir Puškarić (Knez Godemir), Damir Žarko (Knez Velja), Matiša Rajčić (Knez Samo), Neven Belamarić (Djed Dešina), Vitomir Marof (Obrad), Ivana Novačić (Jelka), Davor Radić (Stražar) i Ranko Belić (Glasnik). Praiizvedba je naišla na lijep prijam, što se i pristoji kako autoru, jednako tako i samom djelu.

A u Splitu je osvanula ta opera tek koji mjesec pošto se u Zagrebu praižvela. Bilo je to, rekoh, u koncertnoj inačici na Peristilu, rekoh i to, 4. kolovoza 1992., pod ravnanjem, rekoh čak i to, maestra Ive Lipanovića. Dvadeset je godina opera *Petar Svačić* ležala u svojem notnom zapisu u nekom škafetu i zapečku kazalištaraca plaćenih da skrbu o domaćem stvaralaštvu (kakve li ironije!), a onda se – praktički u dva mjeseca razmaka – izvede dvaput, u dvjema produkcija, s različitim ansamblima, s tek ponekim istim protagonistom...

Splitsku peristilsku premijeru izveo je pjevački ansambl u ovom sastavu: Ratomir Kliškić (Petar Svačić), Božena Svalina (Tihomila), Janez Lotrič (Ugron), Jure Mirošević (Mrmonja), Boris Vajda (Ban Zaruba), Franjo Pavić (Vojvoda Hrvoj), Sveto Matošić-Komnenović (Knez Godemir), Vinko Maroević (Knez Velja), Jakša Buljubašić (Knez Samo), Viorel Zgardan (Djed Dešina), Špiro Boban (Obrad), Sanja Giljanović (Jelka), Tonči Banov (Stražar) i Jure Mirošević (Glasnik).

Na sam dan premijere, kulturnu rubriku lokalnoga glasila zaposjeo je intervju s maestrom Ivom Lipanovićem, koji je prethodno bio obavio novinar i književnik Jakša Fiamengo. Višanin iz Komiže razgovara s Korčulaninom iz Lumbarde. Ovo su misli koje je maestro, tim povodom, izjavio za tisak: „Riječ je zapravo o izuzetno domoljubnom djelu koje nije pesimistično kako se čini jer ipak na kraju cijeli ansambl pjeva 'Ali ipak zora u daljini se blista koja će nam donijeti i sreću' (...) Mene zanima njezin glazbeni kontekst, koji će biti dosta teško postaviti na Peristil, posebno kad se radi o balansiranju zvuka velikog orkestra i solista, prije svega sa Svačićem Ratomira Kliškića koji je tu ulogu pjevao i na praižvedbi u 'Lisinskom' i u čijem se glasu, da tako kažem, nalazi barem osamdeset posto vokalnih dionica ovog djela“ („Slobodna Dalmacija“, 4. VIII. 1992.).

Kritičar Miljenko Grgić ovako je vidio izvedbu: „U središtu partiture, ali i cjelokupnoga glazbenog događaja bio je nenadmašni Ratomir Kliškić. On ne samo da je živio i suosjećao s naslovnim junakom već se s njim do kraja identificirao. Kliškić je, naime, uspio osjetiti i osnažiti one najskrivene osjećajne niti predložka, reljefno ih podcrtati, a zatim ih dočarano iznijeti u formi čiste iskrenosti. Kod ovoga potrebno je posebno istaknuti izuzetno složenu vokalnu dionicu koju je virtuosno iznio s puno žara i plemenitih vokalnih boja (...) Zbor je bio dobro pripremljen (zborovođa Silvana Čuljak). Svoju punu izričajnu snagu postigao je u zanosnom finalu. Orkestar je bio krajnje korektan kroza sve vrijeme trajanja koncerta. No daleko od toga da je zbog toga oduševio jer je bio sveden na drugorazrednu ulogu“ („Slobodna Dalmacija“, 6. VIII. 1992.).

Posljednja od triju dosadašnjih izvedaba *Petra Svačića* održala se, dakle, ponad kanjona rijeke Krke, na Miljevačkom platou, kad je dirigent Nikša Bareza upravljao Simfonijskim

orkestrom i mješovitim zborom Hrvatske radiotelevizije. Potonju pjevačku ružu solista sačinjavahu: Ratomir Kliškić (Petar Svačić), Nelli Manuilenko (Tihomila), Hrid Matić (Ugron, Kolomanov vojskovođa), Davor Radić (Knez Mrmonja), Ivica Čikeš (Ban Zaruba), Saša Ivaci (Vojvoda Hrvoje), Želimir Puškarić (Knez Godemir), Nikša Radovanović (Knez Velja), Luciano Batinić (Knez Samo), Ivica Šarić (Djed Dešina), Ranko Belić (Obrad), Ivana Novačić (Jelka), Miroslav Živković (Stražar) i Ivo Gamulin (Glasnik).

Bio sam osobno na toj koncertnoj izvedbi, pa sam u svojem osvrtu bio napisao i ovo: „Maestro Nikša Bareza je – budući da je zbog prostorom diktiranih uvjeta čitav ansambl bio ozvučen – iz glazbenika izvukao koliko se izvući moglo. Orkestar je zvučao čak začuđujuće dobro, napose ako uzmemo u obzir činjenicu da sviraju u uvjetima koji su daleko od onih gdje održavaju se pokusi, i na koje su inače navikli. Količina krivih tonova odista nemjerljiva jest: a dade se usporediti s daleko povoljnijim uvjetima (na Peristilu primjerice). Najgore je bilo puhačkom dijelu orkestra, dok su se gudači dogovarali s vjetrom kada i kako okretati stranice. Zbor je imao nimalo minoran značaj (zborovođa Igor Kuljerić), ali su 'uvjeti na cesti' odigrali svoje. Uza sve to, pjevači su se doimali nekako nespremnima.

Osim vidno raspoloženoga Kliškića, od mnogobrojnih solista najviše se istaknuo bas Ivica Šarić (Djed Dešina), čije je pjevanje bilo zaokruženo i uredno. Također bas, i također Ivica, samo Čikeš (Ban Zaruba), plijenio je lijepom frazom i općenito sretno ostvarenim umjetničkim dojmom. Tenor Hrid Matić (Ugron, Kolomanov vojskovođa) u svom nevelikom javljanju ostavio je dojam sigurnog interpreta (već je pjevao tu ulogu), ali je nedostajalo više ljepote u glasu. To je bilo tim očitije, nakon što smo čuli kristalno lijep glas mladog Nikše Radovanovića (Knez Velja). Ni Nelli Manuilenko (Tihomila, Svačićeva žena) nije podbacila: njoj je dikcija bila veći problem od intonacije. Ostali su solisti svoja zaduženja pjevali s dijametralno postavljenim učincima: od katastrofe do korektnosti“ („Fokus“, 19. IX. 2002.).

I, bio bi ovo panoramski let ponad sviju glazbeno-scenskih djelâ Jakova Gotovca, ili, neka vrsta rendgenskog snimka i prikaza krvne slike majstorove operistike. Na kraju ovoga vremeplova možemo samo aktivirati ufanje kako će se neke od slabije znanih Gotovčevih partitura češće prikazivati u našim nacionalnim kazališnim kućama, a uvijek ostaje i opcija koncertne izvedbe ne bi li se bogatstvo glazbe toga rođenoga Splitsčanina moglo podastrijeti pred većim brojem svekolike hrvatske publike: od Istre na zapadu do Slavonije na istoku, i gore od Međimurja dolje do napodan Dalmacije.

Izložba Maestro Jakov Gotovac (1895. – 1982.) – *bašćinski hodočasnik*

Sveučilišna knjižnica u Splitu i Knjižnica Umjetničke akademije u Splitu upriličile su izložbu u prigodi 130 godina od rođenja skladatelja Jakova Gotovca i 90 godina od praižvedbe opere *Ero s onoga svijeta*. Time su se pridružile manifestacijama kojima je Split obilježio 130. obljetnicu rođenja Ive Tijardovića i Jakova Gotovca. Na postavljanju izložbe radile su knjižničarke obiju institucija: Mihaela Kovačić, Abra Papić i Damira Bašić s Odjela specijalnih zbirki iz Sveučilišne knjižnice te Žana Siminiati Violić i Maja Džaja Krile s Umjetničke akademije. Izložba je postavljena na Odjelu specijalnih zbirki Sveučilišne knjižnice i svečano je otvorena 25. travnja 2025. godine.¹ U nazivu izložbe autorice su istaknule metaforu „bašćinski hodočasnik” Ljube Stipišića, želeći time naglasiti duboku prožetost Gotovčeva stvaralaštva elementima narodne umjetnosti. Na ovoj su izložbi obje knjižnice predstavile zanimljivu građu većinom iz svojih specijalnih zbirki, a obogatile su je dodavanjem desetak eksponata iz drugih institucija. Tako smo među 150 izložaka imali priliku vidjeti raznoliku umjetničku i dokumentarnu građu uz zanimljive primjerke nosača zvuka: notna izdanja Gotovčevih skladbi i njihove snimke na nosačima zvuka, libreta opera i programske knjižice njihovih izvedbi, kazališne oglase, skladateljevu korespondenciju, preslike tiskovnih napisa o Gotovčevu stvaralaštvu, njegov portret te nekoliko fotografija i plakata. Najraniji izloženi primjerak plakat je koncerta od 20. siječnja 1918. godine na kojemu je praižvedena Gotovčeva svjetovna zbarska skladba *Aj, moj Mijo!*, kasnije priređena kao *Prigovor u Dva scherza*, op. 1, a najnoviju građu čine fotografije Nemi Bulat s izvedaba opera *Mila Gojsalića* (2023.) i *Ero s onoga svijeta* (2024.) Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu.



Slika 1. Katalog izložbe „Maestro Jakov Gotovac (1895. – 1982.) – *bašćinski hodočasnik*”

Trećinu izložene građe čine notna izdanja Gotovčevih djela koja daju zanimljiv pregled izdavaštva njegova opusa od 1930. do 2023. godine, a time i notnoga izdavaštva općenito. Najveći dio notne građa pripada fondusu Sveučilišne knjižnice, kojemu su pridodani primjerci iz zbirki Knjižnice Umjetničke akademije te vlastiti primjerak Siniše Vukovića, čime je upotpunjena slika rijetkih ranih i međunarodnih izdanja Gotovčevih skladbi. Izložena notna građa sadrži i posvete ispisane na naslovnim stranicama koje nam otkrivaju i skladateljeve veze s drugim umjetnicima i glazbenim društvima. Dio građe izložen je tako da su različita izdanja istih skladbi postavljena jedna uz druge, dajući nam zanimljiv uvid u različite notografije.

1 Izložba će biti otvorena i tijekom 2026. godine.

S obzirom na to da je izložba upriličena i u povodu 90 godina od praižvedbe opere *Ero s onoga svijeta*, velik dio izložaka posvećen je upravo ovoj operi. Uz tri notna izdanja posebnih brojeva iz ove opere, izložena su i dva tiskana libreta, 2 gramofonske ploče i kompaktni disk, 8 programskih knjižica, 22 kazališna oglasa, preslike naslovnice i završne stranice autografa partiture (Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu), tri plakata (Teatro "La Fenice" – Archivio Storico, Muzej za umjetnost i obrt) i 3 spomenute fotografije Nemi Bulat. Autorice su uspjele zorno ilustrirati neprekinutu domaću i međunarodnu recepciju ove opere, potkrijepivši to i reprodukcijama članaka iz dnevnih novina.

Među izloženim nosačima zvuka, programskim knjižicama i kazališnim oglasima (sve iz fundusa Sveučilišne knjižnice) nalazimo brojne primjere recepcije Gotovčeva stvaralaštva u domaćoj sredini, na prostoru bivše Jugoslavije te u Austriji i Njemačkoj.

Izložena građa iz Knjižnice Umjetničke akademije pripada trima specijalnim zbirkama: Zbirka Bombardelli, Zbirka Mirjana i Josip Škunca te Arhiv Mirjana Škunca.² Iz ovih zbirki izložena su zanimljiva notna izdanja, prikupljeni novinski članci i Gotovčeva korespondencija koja je posebno zanimljiva jer otkriva raznovrsne puteve kojima se širilo Gotovčevo stvaralaštvo, među kojima se spominje i primjena u filmskoj glazbi. Ovaj dio izložbe obogaćen je i primjercima pisama iz Državnog arhiva u Splitu i KUD-a Jedinstvo. Na kraju je potrebno spomenuti i Zakladu Karlo Grenc koja je za potrebe izložbe ustupila portret Jakova Gotovca (1943.), djelo slikara Mirka Uzorinca. Građa vezana uz Gotovčevo stvaralaštvo simpatično je istaknuta uz nekoliko dodatnih detalja, poput blokflaute uz partituru *Der dalmatinische Hirtenknabe: für 8 Blockflöten* (Universal edition, 2019.).

Autorice izložbe priredile su i katalog izložbe u izdanju Sveučilišne knjižnice u Splitu i Umjetničke akademije u Splitu.³ Katalog sadrži životopis Jakova Gotovca koji je priredila urednica kataloga Damira Bašić (str. 10 - 41), popis izabranih djela prema godinama praižvedbi (str. 42 - 45) te katalog izložene građe (str. 46 - 79). Ana Utrobičić i Miona Miliša, čelnice dviju institucija, upozorile su u Proslavu kataloga na postojanje dugogodišnje uspješne suradnje



Slika 2. Detalj s izložbe (portret Jakova Gotovca, Zaklada Karlo Grenc)

knjižnica ovih dviju institucija te izrazile radost zbog suradnje ostvarene u prvom zajedničkom projektu. Kratko su izložile kako je osmišljena izložba i zahvalile svim institucijama koje su pridonijele svojim izloščima. U katalogu je reproducirano 35 izložaka, od čega 8 pisama, čime je dan sažet i vrlo vrijedan presjek cijele izložbe. Fotografiranje i skeniranje materijala za izložbu priredio je Branko Bralić iz Sveučilišne knjižnice, a grafički dizajn kataloga oblikovale su studentice Filipa Ivanda i Yasmine Antika Doršner s Odsjeka za dizajn vizualnih komunikacija Umjetničke akademije u Splitu pod mentorstvom Igora Čaljkušića.

Na kraju moramo čestitati autoricama na osmišljenoj izložbi i priređenom katalogu. U njima je stručno, informativno i lijepo predstavljen Gotovčev rad i uz to istaknuta njegova domaća i međunarodna recepcija. Posebno je dragocjen uvid u građu koju posjeduju dvije knjižnice. Nadamo da će se ovakva suradnja na predstavljanju glazbenih umjetnika nastaviti i ubuduće.

Vito BALIĆ

2 Posebnost Knjižnice Umjetničke akademije u Splitu upravo je u čuvanju zavičajne građe i ostavština umjetnika koji su svojim životom i radom vezani uz Split, a posebno su dragocjene zbirke bivših profesora Umjetničke akademije Mirjane i Josipa Škunca, koji su u Knjižnici pohranili svoju bogatu i vrijednu muzikološku građu.

3 *Maestro Jakov Gotovac (1895. – 1982.) – bašćinski hodočasnik: u povodu 130. godišnjice i 90. godišnjice praižvedbe opere Ero s onoga svijeta*, ur. Damira Bašić, Split: Sveučilišna knjižnica u Splitu, Umjetnička akademije u Splitu, 2025.



