

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Александра Д. Јовановић

ИЗАЗОВИ САВРЕМЕНЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ
УЛОГЕ ЛЕЈЛЕ У ОПЕРИ *ЛОВЦИ НА БИСЕРЕ*
ЖОРЖА БИЗЕА

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: мр Анета Илић, редовни професор
Факултет музичке уметности
Универзитет уметности у Београду

Коментор: др Биљана Лековић, доцент
Факултет музичке уметности
Универзитет уметности у Београду

Београд, 2026.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

Aleksandra D. Jovanović

CHALLENGES OF CONTEMPORARY
INTERPRETATION OF THE ROLE OF LEILA
IN *THE PEAR FISHERS* BY GEORGES BIZET

Doctoral Art Project

Mentor: Aneta Ilić, full professor, MA
University of Arts in Belgrade
Faculty of Music

Co-mentor: Biljana Leković, assistant professor, PhD
University of Arts in Belgrade
Faculty of Music

Belgrade, 2026.

Апстракт

Овај рад бави се анализом изазова савремене интерпретације улоге Лејле у опери *Ловци на бисере* Жоржа Бизеа, са посебним фокусом на питање идентитета, мноштва и слојевите темпоралности. Полазећи од сопственог извођачког искуства у продукцији Народног позоришта у Београду (2025), истраживање разматра на који начин се лик Лејле конституише кроз садејство либрета, музичког текста и редитељског читања, као и како извођачка пракса постаје простор продукције значења.

Рад полази од тезе да Лејла не функционише као стабилан и јединствен драмски субјект, већ као флуидан идентитет који се обликује у односу на друге ликове, ритуални контекст и темпоралне помаке унутар опере. Њена позиција између објекта и субјекта, између архетипа егзотичног женског и индивидуализованог унутрашњег гласа, отвара простор за тумачење у оквиру концепта мноштва. Истовремено, драматуршка структура дела, присуство сећања, сна и ритуала, као и музички поступци (самопозајмице, тематски рад, мотивичке релације), указују на постојање слојевите темпоралности која превазилази линеарно схватање времена.

Теоријски оквир рада ослања се на савремене концепте мноштва и темпоралне коегзистенције, као и на појам извођења као креативне праксе. У том смислу, опера се не посматра као фиксиран текст, већ као динамички процес у којем значење настаје кроз интеракцију различитих актера – композитора, либретиста, редитеља и извођача. Анализа обухвата историјско-контекстуалну студију настанка дела, разматрање његове рецепције, музичко-структуралну анализу Лејлине деонице, као и рефлексивну анализу конкретне сценске интерпретације.

Рад показује да савремена интерпретација класичног оперског репертоара подразумева активан дијалог између историјског наслеђа и савремених појмовних оквира. Лејла се у том процесу открива као вишеслојна фигура чије мноштво идентитета и темпорална сложеност омогућавају нова читања и продуктивне интерпретативне помаке. Овим се потврђује да извођење није само репродукција музичког текста, већ простор истраживања, преиспитивања и креативног обликовања значења.

Кључне речи: *Ловци на бисере*, Бизе, лик Лејле, идентитет, мноштво, слојевита темпоралност;

Уметничка област / ужа уметничка област: Извођачке уметности – соло певање

Abstract

This doctoral art project examines the challenges of contemporary interpretation of the role of Leïla in Georges Bizet's *The Pearl Fishers*, with particular focus on identity, multiplicity, and layered temporality. Drawing on the author's own performance experience in the 2025 production at the National Theatre in Belgrade, the study explores how Leïla's character is constructed through the interaction of libretto, musical text, and stage direction, and how performance itself becomes a site of meaning production.

The central thesis argues that Leïla does not function as a stable and unified dramatic subject but rather as a fluid identity shaped through relationships with other characters, ritual frameworks, and temporal shifts within the opera. Positioned between object and subject, and between archetypal exotic femininity and an individualized inner voice, Leïla may be understood through the concept of multiplicity. At the same time, the opera's dramaturgical structure—marked by memory, dream, and ritual—as well as specific musical procedures (self-borrowings, thematic work, motivic relationships), reveal a layered temporality that transcends linear conceptions of time.

The theoretical framework draws on contemporary philosophical concepts of multiplicity and temporal coexistence, alongside the notion of performance as creative practice. In this perspective, opera is not treated as a fixed text but as a dynamic process in which meaning emerges through the interaction of composers, librettists, directors, and performers. The methodology combines historical-contextual research, reception history, musical-structural analysis of Leïla's vocal part, and reflexive analysis of the specific stage production.

The study concludes that contemporary interpretation of canonical operatic repertoire requires an active dialogue between historical legacy and present-day conceptual frameworks. Within this process, Leïla emerges as a multilayered figure whose multiplicity of identities and temporal complexity enable new readings and productive interpretative shifts. Performance is thus understood not as mere reproduction of the musical text, but as a space of inquiry, reinterpretation, and creative reconfiguration of meaning.

Keywords: Georges Bizet, *The Pearl Fishers*, Leïla, identity, multiplicity, layered temporality, exoticism, performance practice;

Artistic field: Performing Arts – Vocal Studies

Садржај

Увод.....	1
1.1 Полазни оквир за рад на улози Лејле.....	3
1.2 Буран живот <i>Ловаца на бисере</i>	8
2. Бизеов стваралачки глас између прошлости и будућности.....	10
2.1. Конструкција <i>егзотичног другог</i>	14
3 Мноштво Лејлиних појавности.....	22
3.1. Мноштво Лејлиних лица.....	23
3.1.1 Улога предмета/носиоца ритуала – статичне позе.....	23
3.1.2 Улога заљубљене младе жене: слободна импровизација.....	25
3.1.3 Улога предмета чежње: телесна интеракција са задршком.....	25
3.1.4 Смена улога жртве и хероине: телесна интеракција без задршке.....	26
3.2 Мноштво Лејлиних гласова.....	27
3.2.1 Прва појава: Музичка експозиција <i>егзотичног другог</i>	28
3.2.2 Арија: <i>Друго за друго</i>	29
3.2.3 Каватина: Људски субјект као неочекивано <i>друго</i>	34
4.1 Редитељско читање <i>Ловаца на бисере</i>	36
4.2 Темпорална слојевитост.....	38
4.2.1 Нумера 6: Сећање и темпорална слојевитост.....	39
4.2.2 Нумера 13с: Симболичко памћење.....	41
Закључак: Питање континуитета оперског дела.....	44
Прилози.....	51
Прилог 1: Дневна листа Народног позоришта – <i>Ловци бисера</i> , 14. фебруар 2026. године.....	51
Прилог 2: Постер за нову продукцију Народног позоришта.....	52
Прилог 3: Александар Којић – превод либрета опере <i>Ловци на бисере</i>	53
Прилог 4: Жорж Бизе, <i>Ловци на бисере</i> , нумера 3с – <i>Seule au milieu de nous</i>	64
Прилог 5: Жорж Бизе, <i>Ловци на бисере</i> , нумера 5b – арија <i>O Dieu Brahma!</i>	66
Прилог 6: Жорж Бизе, <i>Ловци на бисере</i> , нумера 6 – <i>L'ombre descend des cieux</i> ,.....	79
Прилог 7: Жорж Бизе, <i>Ловци на бисере</i> , нумера 12с – <i>Entends au loin ce bruit de fête</i>	80
Прилог 8: Фотографије продукције <i>Ловци бисера</i> Народног позоришта у Београду.....	82
Биографија.....	85

...Али ја нисам створен за симфонију...
Потребан ми је театар. Без њега ја не постојим¹

Увод

Младом Жоржу Бизеу (Georges Bizet), као добитнику престижне Римске награде, директор париског Театра лирик Леон Карвало (Léon Carvalho) је у априлу 1863. године поручио целовечерњу оперу према либрету Мишела Кареа (Michel Carré) и Ежена Кормона (Eugène Cormon) која ће носити назив *Ловци на бисере* (*Les Pêcheurs de perles*). Уговором планирана премијера била је очекивана средином септембра исте године, а почетак проба био је заказан за август, те се пред композитором нашао кратак рок за компоновање од свега неколико месеци.² Рад на овом делу и остварени резултат био је пресудан за даљи ток Бизеове каријере, будући да је током овог кратког периода он прешао пут од статуса перспективног младог уметника до статуса композитора о којем бруји париска јавност.³ За то време било је неуобичајено да млади и неафирмисани уметник задобије поверење у виду поруџбине опере са двојицом чувених либретиста и троје признатих певача у Паризу у главним улогама.⁴ Ово осликава и коментар да је Карвало представљао „дело дословно непознатог композитора уз велике трошкове и са пажњом каква би била посвећена делу Мајербера (Giacomo Meyerbeer) или Обера (Jacques Aubert)”.⁵

Премијера ове трочинке одиграла се 30. септембра 1863. године у париском Театру лирик. *Ловце на бисере* је режирао директор театра, Леон Карвало, а главне улоге су тумачили: сопран Леонтина де Маесен (Léontine de Maësen; Лејла), тенор Франсоа Морини (François Morini), баритон Жан-Витал Жам (Jean-Vital Jammes; Зурга) и бас

¹ Mina Curtiss, *Bizet and His World*, New York, Alfred A. Knopf, 1958, 129. Реч је о сећању Камија Сен-Санса (Camille Saint-Saëns) на његов разговор се Бизеом.

² Mina Curtiss, Исто, 135. Бизе се овог посла прихватио са посвећеношћу и концентрацијом које су му „биле прилично стране у периоду проведеном у Риму, будући да је сада пред њим био професионални, а не академски рок”. Нав. према: Исто, 133. Познато је и да Гуно (Charles Gounod), његов пријатељ и менторска фигура, неуспешно покушавао да извуче Бизеа из стваралачке изолације позивима на кратко дружење. Нав. према: Исто.

³ Hervé Lacombe, *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century* (translated by Edward Schneider), Berkeley, University of California Press, 2001, 2.

⁴ Brad Cohen, Preface, in: Georges Bizet, *Les pêcheurs de perles* (Opéra en 3 actes)(Urtext edition, 7700), Vocal score (ed. Brad Cohen), Edition Peters Group, Leipzig – London – New York, 2015, vii

⁵ Исто.

Проспер Гуијо (Prosper Guyot; Нурабад).⁶ Нажалост, након првих осамнаест извођења, ова опера није постављана наредне две деценије, што значи да до краја живота Бизе није доживео њена нова извођења и сматрао ју је „часним и бриљантним неуспехом”.⁷ О томе сведочи и следећи цитат: „Да сам имао исти укус као публика, не бих направио своју јадну оперу Ловци на шкампе, која је, мора се признати (нажалост!) била врло мало по укусу публике”.⁸

За разлику од Бизеовог тадашњег уверења о неуспеху *Ловаца на бисере*, савремена истраживачка перспектива позиционира ову оперу значајно другачије. На пример, Лакомб сматра да је ова опера имала не само пресудан значај у Бизеовом животу, већ и за „историју француске опере, која је била растрзана између верности традицији и потребе за новим”.⁹

Истина је да и у литератури о Бизеовом стваралаштву није стављен акценат на ову оперу, колико рецимо на оперу *Кармен (Carmen)*, иако *Ловци на бисере* на више планова нуде богате и интересантне слојеве и музички језик који, поготово из перспективе данашњег времена, доноси слојевит материјал за анализу, контекстуализацију и (ре)интерпретацију. Данас ова опера не спада у ред најизвођенијих опера у светским оперским кућама,¹⁰ међутим јесте редовно заступљена на њиховим репертоарима. Само у претходних десет година ова опера се нашла на репертоарима реномираних оперских кућа и фестивала као што су: фестивали у Екс-ен-Провансу и Салцбургу, Бољшој театар, Марински театар, театри у Барселони, Берлину (Берлинска државна опера), Нирнбергу, Грацу, Бергену, Сен Етјену, Монпељеу, Клермон Ферану, Капитолу, Лорену, Женеви, Бордоу, Лиможу, Ремсу, Вишију, Ници, Лилу, Тулону, Болоњи, Трсту, Торину, Палерму; у реномираним кућама у САД: Даласу, Хјустону, Лос Анђелесу, Чикагу, Санта Феу; и у продукцији оперских компанија широм света, у: Аустралији, Сеулу, Маскату, Билбау, Буенос Ајресу, Кејптауну и Сао Паулу.¹¹ Иако је музички пријемчива и занимљива широј публици, ова опера нажалост није стандардан

⁶ Гуијо је био познат и под уметничким именом Исмаел (Ismaël). Нав.према: Dean Winton, *Georges Bizet: His Life and Work*, London, J. M. Dent & Sons, 1965, 51.

⁷ Mina Curtis, Исто, 145.

⁸ Из Бизеовог писма издавачу Шудансу (Choudance) из 1864. године. Нав. према: Macdonald, Hugh, *The Bizet Catalogue*: https://talus.artsci.wustl.edu/bizet/works/Pecheurs_de_perles.html

⁹ Hervé Lacombe, Исто, 2.

¹⁰ Као што је, на пример, случај са опером Кармен (*Carmen*), која се готово у свакој сезони у последњих десет година налази на другом или трећем месту броју извођења у светским оперским кућама. Нав. према: Статистике интернет странице *Operabase*.

¹¹ Подаци су наведени на основу одељка са статистикама, са сајта *Operabase*: https://www.operabase.com/the-pearl-fishers-bizet/en?date_from=2016-03-01&date_to=2025-03-01&workType=2 (приступљено: 14.12.2025)

део домаћег оперског репертоара, али је до сада у Београду имала две продукције и то постављене специјалним поводима, поводом обележавања јубилеја.

Наиме, прва продукција реализована је поводом сто педесет година од рођења композитора, 12. октобра 1988. године, у оквиру фестивала БЕМУС. Међутим, домаћа публика се сусрела са домаћим стваралаштвом још пре званичног оснивања Оперe Народног позоришта поставком његове једночинке *Бамила* из 1872. године, док је десет година касније премијерно била изведена и *Кармен (Carmen)*, која је од тада редовно на репертоару куће.¹²

Улогу Лејле спремала сам за нову продукцију *Ловаца на бисере* Народног позоришта,¹³ у режији Даријана Михајловића, а под управом Александра Којића, 2025. године. У питању је друга продукција ове опере у историји Народног позоришта у Београду,¹⁴ реализована поводом обележавања сто педесет година од смрти композитора.

1.1 Полазни оквир за рад на улози Лејле

Мој сусрет са улогом Лејле отпочео је позивом за аудицију за нову продукцију *Ловаца на бисере* у Народном позоришту у Београду, а улазак у ову партитуру резултирао је процесом који ће ми постати једно од најинспиративнијих креативних искустава у којима сам учествовала. Већ током припреме улоге уочила сам нефиксираност идентитета овог лика, која је у мени пробудила знатижељу и потребу за даљим истраживањем и контекстуализацијом улоге, те отварањем шире перспективе за формирање уметничке интерпретације. У том смислу, извођењу сам приступила као

¹² Вања Косанић, *Ловци бисера на сцени Народног позоришта*, у: Вања Косанић, Јован Тарбук, *Жорж Бизе: Ловци бисера* (програмска књижница), Народно позориште, Београд, 2025, 22.

¹³ Солистичку поделу су чинили: Весна Ђурковић, Снежана Савичић Секулић (улога Лејле), Стеван Каранац, Марко Живковић (улога Надира), Милутин Јоцић, Небојша Бабић, Стефан Петковић (улога Зурге), Михаило Шљивић и Вук Матић (улога Нурабада). Корепетитори Глеб Горбунов, Срђан Јараконић и Александар Брујић. У процесу припреме продукције, асистент диригента био је Александар Гутић, асистент сценографа Александра Шкундрић, асистент костимографа Анђела Бајагић, а инспектор Душан Ђорђевић. За бинску музику био је задужен Александар Гутић, који је, као и Михајло Милетић, обављао и улогу суфлера. Превод либрета реализовали су Александар Којић и Александра Тадић (која је била ангажована као лектор за француски језик и титловање. Корепетитор хора била је Татјана Шчербак Мајстор светла Срђан Мићевић, мајстор маске Марко Дукић, мајстори позорнице Невенко Радановић и Емил Ахметовић, мајстор тона Небојша Костић. Видео продукција Видео студио Народног позоришта.

¹⁴ Дириговао је Александар Лековски, редитељ је био Младен Сабљић, сценограф Владимир Маренић, костимограф Светлана Чкоњевић, кореограф Владимир Логунов. Либрето су превели Хуснија Куртовић и Константин Винавер. На премијери је у улози Лејле наступила Гордана Јевтовић, Надира је тумачио, Грујица Пауновић, Зургу Слободан Станковић а Нурабада Вукашин Савић (...) Представа је била на репертоару до сезоне 1990/91, и изведена је укупно 9 пута. У *Ловцима бисера* наступили су и Гордана Кесић, Светлана Бојчевић (Леила); Предраг Протић, Миливој Петровић (Надир), Зоран Александрић (Зурга); Иван Томашев (Нурабад) и Корнел Траилеску као гост диригент”. Нав према: Исто, 22.

истраживачком процесу, који се мења и надограђује у складу са новим знањима и контекстима извођења. Овакав приступ јесте актуелна потреба савременог тренутка, али је и резултат мог музиколошког образовања. Дакле, моја позиција подразумева укрштање музиколошких и извођачких знања и компетенција, што овом раду даје посебну ширину.

Под идентитетом лика у овом случају подразумевам спој елемената који долазе из либрета, партитуре и редитељске поставке, који подразумевају: предисторију лика (или њено одсуство), његов драматуршки оквир и однос са другим ликовима и контекстом, вокални фах за који је лик писан и одлике музичког језика које су му дате, као и елементе редитељског читања који се односе на радње, телесност лика и визуелни контекст у којем се налази. Већ према основној драматуршкој поставци увидела сам да је Лејла позиционирана тако да оставља простор за флексибилна тумачења – за почетак, као и у случају осталих ликова из ове опере, њено порекло и године су непознати, опера је смештена у неодређена „стара времена” и на локалитет који је ретко ко из Француске у то време имао прилику да посети, те се пре чини као да је реч о поставци и ликовима из бајке. Међутим, бајке имају типске ликове са релативно јасним карактеристикама, док ће даља анализа либрета показати да то није и случај са ликом Лејле. Док остали ликови из опере имају фиксирани идентитете (Нурабад), односно оне са мањим или већим развојним луком (Зурга, Надир), лик Лејле се показује као флуидан, а промене њеног идентитета, чини се, креира њена слика у очима других. За разумевање Лејлиног лика ослонићемо се на идеју флуидног идентитета која означава субјект без стабилног упоришта (који је конституисан као привремени и променљив аранжман друштвених позиција). Иако је ова идеја код Баумана¹⁵ везана за савремено друштво и глобализацију, она занимљиво кореспондира и са флуидношћу лика Лејле.

Вокална деоница Лејле писана је у нефиксираном вокалном фаху¹⁶ – у неким написима помињана је као колоратурни сопран,¹⁷ док се у већини других води под

¹⁵ Bauman, Zygmunt, *Identity: Conversations with Benedetto Vecchi*, Cambridge, Polity Press, 2004.

¹⁶ Природа вокалних фахова је таква да немају фиксну природу, односно да је природа гласова таква да се не могу фиксно сврстати у једну овакву категорију, тј. да једна оваква категорија не може да у потпуности објасни и опише одлике једне индивидуалне категорије као што је људски глас. У том смислу, фаховска подела гласова више служи као општија одредница или смерница. Међутим, улоге се нешто лакше сврставају под категорије фахова – што када је улога Лејле у питању није случај.

¹⁷ Леонтин де Маесен, певачица која је извела улогу у премијерним извођењима, у изворима се такође често категоризује као колоратурни сопран, чији репертоар су чиниле улоге као што су: Норина, Ђилда, Маргерета, Лучија од Ламермура и Норма. Њено премијерно извођење улоге Лејле наишло је на сјајну рецепцију. Похваљени су „лепота њеног гласа, савршенство њеног певања, њена лична привлачност и њен таленат као глумице”. Нав. према: Dean Winton, Исто.

категоријом лирског сопрана.¹⁸ Оваква недоумица не долази без разлога, јер заиста вокална деоница Лејле представља у фаховском смислу променљиву категорију, а потом и стилски – док у неким сценама њена деоница рефлектује вокалну конструкцију егзотичног *другог*, у другим деоницама личи на ону било које хероине опере смештене у европски амбијент.

У литератури је ова опера најчешће анализирана као пример приказивања егзотичног *другог*, те самим тим и лик Лејла може да се анализира на тај начин. Међутим, анализа вокалне деонице и музичког контекста Лејле показује да она истовремено постоји као мноштво *другог*; и довешће у питање – Колико је Лејла заиста егзотично *друго* и колико често током ове опере? Оквир лика Лејле примарно је креиран као егзотично женско, односно *друго* из перспективе либретиста, а даље развијена као *друго* у очима оних са којима дели сцене. У том смислу приметимо да Лејла фигурира између објекта (ритуала, као једног од означитеља егзотичног) и субјекта, те да као субјект фигурира између архетипских идеја егзотичног женског (ратница, жртва, заводница), готово по правилу реактивно мењајући своју позицију/улогу у односу на ситуацију и друге учеснике у сцени. У овом смислу изузетак ће представљати само каватина – једина сцена у којој је сама, те у том смислу можемо да креирамо испитивање – Да ли постоји „права/стварна Лејла” и – Да ли је баш у тој сцени видимо?

Дилеме попут питања – Да ли је ово што видимо стварно? – продубљује темпорално сложена димензија ове опере, која је присутна на три нивоа: драматургије, компоновања и редитељског читања. На првом месту, у њеном драматуршком садржају фигурирају сећања (односно приближавање прошлости датом тренутку), идеја сна (и Надир и Лејла у неком тренутку спавају и подложно је тумачењу шта је сан, а шта јава), као и присуство ритуала као безвремене категорије, односно категорије замрзнуте у времену.

Музички слој, односно композиционе одлике продубљују и темпоралну димензију о којој смо говорили, с обзиром на елемент присуства „музичких сећања” у овој опери. Наиме, на првом месту, данас је познато да је Бизе у овој опери користио самопозајмице из дела широког жанровског спектра, што додатно усложњава анализу како на плану контекста, тако и симболичког времена. Такође, у *Ловцима на бисере* присутан је рад са мотивима и темама какав није био уобичајен за средину XIX века, те

¹⁸ И данас улогу Лејле изводе певачице чији гласови припадају различитим вокалним фаховима.

и ова димензија музичке конструкције ове опере фигурира као релевантан елемент за схватање ликова, њихових односа и слојевите темпоралности.

На крају, опера постоји као жив појам, те ју је из интерпретаторске позиције потребно разматрати из угла музичког извођења, односно конкретног интерпретативног оквира који уграђује додатне нивое значења и јединствено формира и извођачку интерпретацију. У том смислу, у овом раду ћемо обрађивати редитељску поставку Даријана Михајловића у новој продукцији *Ловаца на бисере* Народног позоришта у Београду,¹⁹ постављеној 2025. године, у којој сам учествовала. Видећемо да Михајловићево читање (осмишљавање сцене, костима, радњи и глумачких поступака, као и специфична кореографска решења) додаје нове нивое значења, како схватању мноштва улоге Лејле, тако и релативизовању темпоралне димензије, кроз продужавање трајања ритуала као безвремене категорије и увођење кореографских подступака који подразумевају симулацију „замрзавања” времена, односно времена које стаје.

Предмет овог рада је, стога, да сагледам на који начин функционише Лејлин идентитет и да представим могуће решење читања овог лика у процесу извођења.

Циљ ми је да прикажем сложеност ове концепције и покажем како је овај вид дубинског приступа, односно извођења као креативне праксе²⁰ дубинске интерпретације од кључног значаја за припрему улоге.

У овом раду бавићу се интерпретирањем гласа и улоге као флуидне категорије, а улога Лејле у том контексту представља комплексан пример вокално и драматуршки сложеног лика, чије мноштво идентитета и слојевито временско постојање омогућавају истраживање савремене интерпретације у оквиру концепата мноштва, хибридности и променљивости. У том смислу, изнела бих **хипотезе** да: 1) Лејла функционише као мноштво идентитета у слојевитом времену, а извођачка пракса омогућава осветљавање ових слојева. 2) Савремени концепти (мноштво, слојевито време) и феномени (визуелна култура, алгоритамска флуидност садржаја) омогућавају ново читање класичног дела, повезујући историјску променљивост са садашњом извођачком праксом. 3) Различити вокални избори и сценске одлуке могу нагласити слојевитост и различите аспекте Лејлиног идентитета.

Методологија овог рада заснива се на интердисциплинарном приступу који комбинује историјско-контекстуалну анализу, аналитичко-музиколошку методу и

¹⁹ За разлику од до сада на нашим просторима уобичајеног превода наслова ове опере, за прилику ове продукције Народно позориште се определило за нешто другачији превод наслова – *Ловци бисера*.

²⁰ Nicholas Cook, *Music as Creative Practice*, New York, Oxford University Press, 2018.

перформативну, односно извођачку анализу. Истраживање обухвата анализу историјског и културног контекста настанка опере, музичко-структуралну анализу партитуре, као и вокално-техничку анализу улоге Лејле. Поред тога, у раду користимо теоријско-концептуални оквир савремене филозофије и теорије уметности (укључујући концепте мноштва и слојевитог времена), као и аутореклексивну методу, кроз коју се извођачка пракса посматра као извор знања. Анализа режијског процеса реализована је кроз квалитативну опсервацију и рефлексивну интерпретацију. Сви наведени приступи интегрисани су синтетичком методом, са циљем да се осветли однос између теоријских концепата, музичког текста и извођачке праксе. На овом месту важно је да напоменемо да нама теорија у овом случају неће служити само за теоријско објашњавање позиције лика Лејле, већ ће бити коришћена као база за интерпретацију њеног лика.

Анализи лика Лејле приступићу систематично, имајући у виду неколико слојева. На првом месту ћу представити оперу кроз призму њеног драматуршког оквира; затим ћу истражити слој музичке конструкције улоге у односу на њене експресивне и структуралне функције. На крају ћу додати трећи слој, односно контекст уметничке поставке конкретног пројекта у Народном позоришту у Београду, како бисмо боље разумели на који начин ови слојеви функционишу заједно у пракси, односно – на који начин се значење генерише кроз интеракцију текста, музике и извођења.

У истраживање ове теме отиснула сам се имајући у виду доступну грађу, студије и снимке извођења. Од изузетне вредности су ми биле темељне студије и радови о Бизеу и његовом стваралаштву Мине Куртис (Mina Curtiss) и Дина Винтона (Dean Winton), објављивани у периоду од 50-их до 70-их година прошлог века; затим студије и онлајн каталог посвећени Бизеу Хјуа Мекдоналда (Hugh Macdonald), из периода од 70-их година XX века до друге деценије XXI века; као и изузетно инспиративни увиди из радова и књига Ервеа Лакомба (Hervé Lacombe) и Ралфа Лока (Ralph Locke), објављивани у последње три деценије (од којих је последња и најзначајнија студија објављена 2021. године), који обрађују француску музику, односно елементе егзотичног у француској музици, са посебним фокусом на стваралаштво Бизеа. У домаћем контексту нисам наишла на конкретније и темељније изворе о овом делу, а као узоран рад за проблематизацију опере кроз призму егзотичности издвојила бих докторску дисертацију Милице Стојадиновић из области театрологије са називом *Драматска карактеризација Пучинијевих хероина*, одбрањеном на Академији уметности Универзитета у Новом Саду, 2016. године, као и књигу Светозара Рапајића – *Постколонијалне студије: оријентализам у музичком позоришту*, из 2022. године.

Како је, нажалост, оригинал партитуре овог остварења изгубљен, од кључног значаја је клавирски извод Петерс уртекст издања из 2015. године, који је приредио Бред Коен (Brad Cohen). Реч је о издању за чије су приређивање коришћени извори као што су индикације из оригиналног клавирског извода из 1864. године, материјал из пронађене адаптиране/редуковане партитуре за дириговање из 1863. године партитуре са шест нотних система, као и документарни подаци о француским продукцијама Бизеовог времена које се не налазе у тадашњим либретима или партитурама.²¹

1.2 Буран живот *Ловаца на бисере*

Чињенице које су нам данас познате о овом остварењу говоре о томе да је настанак дела био веома динамичан услед различитих околности. У духу деветнаестовековног тренда да се оперска прича креира у егзотичном контексту, либрето опере је иницијално био смештен у Мексико, а убрзо премештен на Цејлон, док је опера до две недеље пре првог извођења носила назив *Лејла*.

Либретисти скоро до последњих оркестарских проба нису чули музику опере, а либрето је мењан скоро па до последње пробе, што није била несвакидашња пракса.²² Позната је анегдота према којој Каре, који је био задужен за заплет, није могао да одлучи како да заврши трећи чин, због чега је и током проба упорно питао за сугестије, све док му на крају Карвало, није рекао да га „баца у ватру”. Овај коментар је и дословно реализован тиме што ова опера завршава ватром коју постави Зурга, како би Лејла и Надир могли да побегну, а одлука о смрти овог лика донета је у задњи час.²³ Било је познато да су бројне измене у периоду проба очекиване када их је режирао Карвало, чији је редитељски приступ Гуно (Charles Gounod) поредио са припадницима једног француског војног реда.²⁴ Тенденција овог редитеља била је да се меша и у рад нових композитора у Театру лирик, некада намећући измене у процесу проба,²⁵ те данас не можемо да знамо да ли су и које су измене на овај начин условљене и у случају ове опере. Очито је да у продукцији опере Бизе није имао доминантну позицију, као и да интеракција између актера (либретисти, редитељ, композитор) није била често координисана. Управо је ово можда један од разлога због ког је критика након премијере увидела раскорак између егзотичне поставке и музике.

²¹ Georges Bizet, *Les pêcheurs de perles* (Opéra en 3 actes)(Urtext edition, 7700), Vocal score (ed. Brad Cohen), Edition Peters Group, Leipzig – London – New York, 2015, задња корица издања.

²² Mina Curtiss, Исто, 135.

²³ Исто.

²⁴ Исто.

²⁵ Исто.

Живот *Ловаца на бисере* наставља да буде динамичан и након премијере. Клавирски извод из 1864. године представља оперу онако како ју је Бизе написао, међутим, већ белешке у тадашњој оркестарској партитури показују бројне скокове који су тек најавна измена кроз које ће *Ловци на бисере* пролазити након Бизеове смрти, а обзиром на то да је његова заоставштина остала у рукама „мање него посвећене удовице” (која је поклањала композиторове рукописе) и „не баш скрупулозног издавача”²⁶ (у чијим су издањима, уз грешке и погрешна читања, прећутно реоркестрирани или избачени многи сегменти опере).²⁷ Бизеова посвећеност *Ловцима на бисере* задржава се до издавања поменутог клавирског извода, али живот овог дела није стао на том месту – напротив.

При каснијим обновама оперу су поново задесиле бројне промене, како музички, тако и у контексту редитељских решења.²⁸ По композиторовој смрти, 1893. године, прве веће интервенције извршене су приликом обнове у Милану 1886. године, а у Карваловој обнови *Ловаца на бисере*, 1893. године, редитељ је правео велике измене у настојању да прати како свој тако и савремени укус, поручивши чак и нове нумере и мењајући елементе заплета.²⁹ Оваква, измењена верзија била је и издата и неко време је прихваћена као она која представља Бизеов аутентични израз.³⁰ Изворна верзија дела поново је уведена у извођачку и издавачку праксу тек током седамдесетих година XX века.³¹

Иако оперски музички текст сагледавамо као нешто фиксирано, ова кратка историја настанка дела и каснији живот управо указују да то није тако. Ову перспективу нам управо доноси временска дистанца, нове информације и сазнања, те савремени контекст обликован услед ефекта постмодерног обрта и преиспитивања фиксираних, великих наратива. У вези са тим, Ерве Лакомб (Hervé Lacombe) уводи интересантну тезу да су ове обнове управо део историје опере и наглашавају променљиву (*mutability*) природу опере,³² те да:

Опера живи само у извођењу. Без обнова, она нестаје, а када се обнови њен изглед се мења, чак и ако је то само кроз интерпретацију различитих

²⁶ Brad Cohen, in: Georges Bizet, *Les pêcheurs de perles* (Opéra en 3 actes), vii

²⁷ Исто, viii

²⁸ Hervé Lacombe, Исто, 2.

²⁹ Brad Cohen, Исто, vii

³⁰ Исто, viii

³¹ Hugh Macdonald, The Bizet Catalogue: https://talus.artsci.wustl.edu/bizet/works/Pechours_de_perles.html (приступљено: 14.12.2025)

³² Hervé Lacombe, Исто, 2.

извођача. Обнове наслеђују креацију и нове везе се додају ланцу живота дела. Опера зависи од стратегије за њену дисеминацију и од еволуције укуса. Ловци на бисере покрећу све поменуте проблеме, као што су различите верзије, преводи и тако даље, и омогућавају нам да осветлимо питање дисеминације у паралели са питањем еволуције мишљења и укуса.³³

Приметићемо да су на процес стварања ове опере утицали различити фактори, као што су контекст времена и трендови, комплексна динамика међуљудских односа, а затим и Бизеов лични израз, чиме се композитор испоставља као један од актера у стварању дела – што одговара Куковој (Nicholas Cook) идеји дела као резултата креативне праксе различитих актера.³⁴ Кук уводи појам „асамблажа“, односно креативне праксе која подразумева мреже које обухватају не само људе, већ и инструменте, технологије и партитуре, а креативност је на тај начин распоређена кроз те међусобно повезане елементе. Он тиме наглашава да је музичко стваралаштво конституисано односима, а не изолованим чиновима стварања, те да креативност настаје из динамичке међусобне игре учесника и материјалних чинилаца.³⁵ Такође, Кук уводи тезу да су ранији модели истраживања били усредсређена на индивидуу генија, док савремена истраживања креативност разумеју као нешто што произилази из интеракције. Музичка креативност се, према томе, разуме кроз сарадњу и извођење, а не кроз мит о усамљеном ауторству.³⁶ Самим тим, наше тумачење музике у овом раду неће бити засновано само на концепту дела, већ на тумачењу његових вишеструких градивних елемената, а моју уметничку интерпретацију разматрала бих управо у контексту идеје о уметничком делу као сложеном процесу који захтева константна промишљања, у складу са различитим поставкама, условима и духом времена.

2. Бизеов стваралачки глас између прошлости и будућности

Критика Бизеовог дела дошла је из изузетно конзервативног музичког контекста француског оперског окружења средине XIX века, у којем су била доминантна чврста уверења о врхунској вредности мелодије, отпор према (или страх од) идеји технике,

³³ Исто, 64.

³⁴ Nicholas Cook, Исто, 2018.

³⁵ Исто, 45–64.

³⁶ Исто, 5–10.

нарушавању класичних канона, као и страним (немачким и италијанским) утицајима, неповерењем према хармонским иновацијама и захтевом да свака новина буде драмски оправдана. Поред тога што је либрето оцењен као баналан, неуверљив и драматуршки слаб, критике су долазиле и у личном (али за то време не и неуобичајеном) тону на рачун карактера и личних вредности Бизеа, којем су замеране нескромност и претеране амбиције.³⁷

Будући да ова опера није била традиционална, али није ни радикално иступала у иновацијама, критика је била збуњена и доживела ју је као стилски нејасну и неодређену – што можда и није било нетачно – те су у спреси поменутих критеријума и различитих позиција са којих је дело оцењивано, критике *Ловаца на бисере* биле су опречне и подељене. Са једне стране, оптуживан је да пише као Вагнер (Richard Wagner), Берлиоз (Hector Berlioz) и да подлеже утицајима нове италијанске школе, односно Вердија (Giuseppe Verdi), док је са друге стране препознат као већ зрели, односно будући велики композитор.³⁸

Критике су долазиле на рачун хармонске смелости и „претеране флексибилности”, затим „расејаности у тоналитету”, превише модулација у оквиру једне нумере, те хармонске слободе која штети класичној јасноћи израза. Поједини оркестарски поступци (шеснаестинске фигуре, хроматске секвенце тромбона) оцењени су као превише ефектни и недовољно драмски оправдани, те је сматрано да је тиме Бизе показивао недостатак „умерености и укуса”.³⁹

Са друге стране, похвале су долазиле на рачун естетске равнотеже, креиране поетске атмосфере, задржавања примата мелодије у одређеним нумерама, модернизованог колорита и руковања хорским и оркестарским нумерама. Многи су били изненађени и импресионирани бојом оркестра, смелошћу хармонских решења и новином звучности – које су другима баш сметале.

Ловци на бисере су оригинално били замишљени као опера комик са говорним дијалозима, али су у августу 1863. године замењени речитативима,⁴⁰ те је ова опера почела да буде схватана као гранд опера. Међутим, жанр ове опере, баш као и њени други елементи, налази се у међуграничном жанровском простору.

³⁷ Mina Curtiss, Исто, 138, 139.

³⁸ Исто, 139–142.

³⁹ Hervé Lacombe, Исто, 265.

⁴⁰ Hugh Macdonald, Исто. Разлика између гранд опере и опере комик огледала се, пре свега у присуству говорног дијалога или речитатива и у неизбежном срећном расплету на крају опере. Нав. према: Mina Curtiss, Исто, 125.

Поред тада три доминантна модела опере – гранд опере, опере комик и италијанске опере, тежило се стварању музичке и драмске врсте која би била подједнако удаљена од прва два, „а још више од трећег”.⁴¹ Из те тежње јавља се нови, ‘хибридни’ жанр – опера лирик, који брише границе између гранд опере и опере комик. Оперу лирик у том смислу одликују напуштање комичних елемената, увођење интимнијег лиризма, као и наглашавање поетске атмосфере и меланхолије, а *Ловци на бисере* стоје управо у том прелазном простору:

*Већина карактеристика опере лирик присутна је у Бизеовим Ловцима на бисере. Уочљива је намера да се из либрета изоставе комични елементи. Оркестар, са својим префињеним звучностима и великом музичком занимљивошћу, представља снажну страну партитуре. Употреба ариоза и изражајног речитатива доноси мелодијску флуидност која није нужно прекинута када вокално писмо прелази из једног вида декламације у други. Велике сцене нису ограничене на уобичајена финала, већ углавном преносе развој радње у сложеним музичким формама. Најзад, Бизе проширује поетски израз стварањем атмосфере, призивањем сећања и евоцирањем егзотике.*⁴²

Такође, у првом делу дуета Надира и Зурге Сан-Валри (Saint-Valry) препознаје сањиви карактер сродан новом тону опере лирик:

Нека врста наизменичног излагања изузетног израза, контраста и колорита. Овде је [Бизе] заиста оригиналан и свеж. Овако замислићам обнову застарелих музичких форми... Морала се уочити тенденција којој се наше музичко позориште све више препушта, а то је да се из дана у дан брише граница која је некада тако строго раздвајала оперу у ужем смислу од опере комик. Ниједна од живописних опера комик Фелисијена Давида, попут Lalla-Roukh, не разликује се од гранд опере осим по обиму и по присуству говореног дијалога који је, благо речено, безначајан. Гуно је применио исти поступак: изузев Le Médecin malgré lui, сва његова дела су праве опере у којима би се,

⁴¹ Нав. према: Hervé Lacombe, Исто, 249.

⁴² Исто.

као у *Fausti*, желело чути речитатив уместо безукусног и вулгарног дијалога који је задржан због остатака традиције. То је тенденција. Бизе је, заједно са либретистима, смело следио ту тенденцију.⁴³

Табела 1: Структура опере *Ловци на бисере* – нумере

Нумера	Одредница	Назив	Учесници
Прелудијум			
Први чин			
1а	Увод	<i>Sur la grève en feu</i>	хор
1б	Сцена и хор	<i>Amis, interrompez vos danses et vos jeux</i>	Зурга, хор, Надир
1с	Речитатив и реприза као <i>Chœur Dansé</i> ⁴⁴	<i>Demeure parmi nous, Nadir</i>	Зурга, хор, Надир
2а	Речитатив	<i>C'est toi, toi qu'enfin je revois!</i>	Зурга, Надир
2б	Дует	<i>Au fond du temple saint</i>	Зурга, Надир
3а	Речитатив	<i>Que vois-je...Une fille inconnue</i>	Зурга, Надир, хор
3б	Хор	<i>Sois la Bienvenue</i>	хор
3с	Сцена	<i>Seule au milieu de nous</i>	Зурга, Лејла, хор, Надир, Нурабад
4а	Речитатив	<i>À cette voix...</i>	Надир
4б	Романса	<i>Je crois entendre encore</i>	Надир
5а	Финале: Сцена и хор	<i>Le ciel est bleu!</i>	Хор, Нурабад
5б	Финале: Арија и хор	<i>O Dieu Brahma!</i>	Лејла, хор, Надир
Други чин			
Интерлудијум			

⁴³ Исто, 248, 249.

⁴⁴ У питању је назив за хорску нумеру која подразумева и плесну компоненту.

6	Хор и сцена	<i>L'ombre descend des cieux</i>	Хор, Нурабад, Лејла
7	Речитатив и каватина	<i>Me voilà seule dans la nuit</i>	Лејла
8	Шансон	<i>De mon amie, fleur endormie</i>	Надир, Лејла
9	Дует	<i>Leïla! Leïla!</i>	Надир, Лејла
10	Финале	<i>Ah! Revenez à la raison</i>	Лејла, Надир, Нурабад, Зурга, хор
Трећи чин			
Интерлудијум			
11	Речитатив и арија	<i>L'orage s'est calmé</i>	Зурга
12a	Сцена	<i>Qu'ai-je vu?</i>	Зурга, Лејла
12b	Дует	<i>Je frémis, je chancelle</i>	Лејла, Зурга
12c	Сцена	<i>Entends au loin ce bruit de fête</i>	Нурабад, Лејла, Зурга
13	<i>Chœur Dansé</i>	<i>Dès que le soleil</i>	Хор, Надир
14a	Сцена	<i>Sombres divinites</i>	Нурабад, Лејла, Надир, хор
14b	Дует	<i>O, lumière sainte</i>	Лејла, Надир, Нурабад, хор
15	Финале	<i>Le jour enfin perce la nue</i>	Зурга, Нурабад, Надир, Лејла, хор

2.1. Конструкција егзотичног другог

Либрето ове опере неретко сматран ограниченим на више планова, од премијере па до данас, а међу критичарима налазе се и његови либретисти. Наиме, чувен је коментар Ежена Кормона да „никада не би Бизеу дали тог *белог слона*” да су Каре и он били свесни његовог талента.⁴⁵ Смештена у „давна времена” и на острво Цејлон (данашња Шри

⁴⁵ Mina Curtiss, Исто, 135.

Ланка), ова опера нуди једну од интерпретација далеког и егзотичног која је окупирала пажњу уметника XIX века.

У циљу лакшег праћења наставка текста, на овом месту ћемо изложити сиже либрета опере:

Табела 2: Сиже опере *Ловци на бисере*

<p style="text-align: center;"><i>Први чин</i></p> <p>Оперу отвара профана сцена веселја народа у цејлонском селу, који живи од лова на бисере и током прославе проглашава Зургу (баритон) за свог вођу. Убрзо се појављује и његов пријатељ, Надир (тенор), који се управо вратио из лова на тигрове. У чувеном дуету ова два младића сазнајемо да је својевремено постојао раздор у њиховом пријатељству због љубави према истој жени, те они подсећају на заклетву да то неће поновити. Као део ритуала спремања за лов на бисере, Зурга најављује долазак свештенице храма Бrame, која ће са стене изнад мора ритуално отпевати песму која ће отерати зле духове. Управо ова свештеница, Лејла (сопран), је жена која је изазвала раздор између пријатеља, међутим, нико је не препознаје јер је покривена велом. Лејла пролази ритуал (током којег препознаје Надира) у којем обећава да ће остати чедна и покривена велом. Током извођења песме са стене Надир препознаје њен глас.</p> <p style="text-align: center;"><i>Други чин</i></p> <p>По завршетку ритуала, првосвештеник Нурабад (бас), Лејлу подсећа на њену заклетву, те му она, као доказ свог интегритета препричава своје сећање из детињства, када је спасила непознатог младића, сакривши га од разбојника не одавши га ни под претњом смрћу. Сазнајемо да јој је тај младић поклонио огрлицу коју она од тада носи. У питању је био млади Зурга, међутим, он и Лејла се неће препознати ни када једно другом виде лице.</p> <p>По успешно изведеном ритуалу, Лејла остаје сама и тоне у сан у чежњивом сећању на своју љубав са Надиром. Њен сан прекида управо Надиров долазак, те се љубавници убрзо поново уједињују; међутим, бивају откривени и осуђени. Зурга у први мах достојанствено одлучује да их поштеди, али када Нурабад скида Лејлин вео, он је препознаје као жену коју су и Надир и он некада волели и, обузет гневом, поново их</p>

осуђује на смрт. У том тренутку одјекују громови, а присутни започињу химну богу Брами.

Трећи чин

Лејла од Зурге тражи да жртвује само њу, што ловца на бисере додатно разјари. Опраштајући се од живота, Лејла скида огрлицу о којој је говорила, коју потом Зурга препознаје. Увидевши да је Лејла девојчица из која га је спасила Зурга одлучује да ослободи љубавнике – као диверзију подмеће ватру током које они успевају да побегну. Зурга остаје сам са разјареним народом, осуђен на смрт.

Приметићемо да, поред тога што не видимо процес лова на бисере,⁴⁶ Лејла на стени не пева о лову на бисере – заправо, лов на бисере нико и не помиње, нити је та активност релевантна за заплет опере (младићи су могли да иду у лов на животиње, рат или на неко друго изазовно путовање). Другим речима, чини се заправо да лов на бисере као симбол фигурира као означитељ *егзотичног другог*.

Либретисти су инспирацију пронашли у комбинацији два извора. На првом месту у питању је либрето Етјена де Жуија (Étienne de Jouy) за изузетно успешну Спонтинијеву (Gaspare Spontini) оперу *Весталка (La vestale)*, у којој се као водећа тема налази растрзаност између завета на честитост и љубави, као и други мотиви који ће бити присутни у либрету *Ловаца на бисере* – спремност на жртву, непопуштање под испитивањем, мушко пријатељство, фигура првосвештеника и мотив ватре.⁴⁷ Сценослед

⁴⁶ Лов на бисере је активност која са собом носи бројне опасности – реч је о рођењу на великим дубинама ризичним по живот и здравље ронилаца, при којем рониоцима прети и опасност од напада ајкула. Више о овој теми у: Octave Cachot, *Les perles - les pêcheries des perles, etc.*, у: *L'Île de Ceylan et ses Curiosités Naturelles* (seconde édition), Victor Sarlit, Paris, 1864, 121–191.

⁴⁷ По повратку из успешног похода, око 269. године п.н.е. римски генерал Лициније открива да је његова драга, Јулија, чију му је руку обећала девојчина мајка пет година раније, сада свештеница у храму богиње Весте. Девојчин отац није сматрао да је Лициније тада био доказан просац, те је он отишао у војску и вратио се као херој – али касно. Лициније не одустаје од своје љубави. Своју муку поверава верном пријатељу, Сини, који га упозорава на љутњу богова због такве љубави, али Лициније не хаје (дует). Јулија, уплашена да ће попустити под искушењем, моли Главну весталку да не присуствује церемонији славља, међутим, њој бива додељена улога да Лицинију уручи златну круну. Лициније саопштава да ће те вечери доћи по њу.

Јулија се, те вечери задужена за чување вечног пламена у храму, моли да успе да се ослободи искушења (арија), међутим, попушта како схвати да је Лициније ту, а током заноса њихових изјава љубави, пламен се гаси – што алармира весталке.

Док Лицинија Сина убеђује да побегне, како не би компромитовао Јулију, она остаје сама и суочава се са судом весталки и свештеника, признајући свој грех, али не попуштајући под притиском првосвештеника да ода име мушкарца, те бива осуђена на смрт због разврата. Упркос Лицинијевом признању да је он тај који је био у храму, Јулија се претвара да га не препознаје, те се њена пресуда не мења. Међутим, током казнене церемоније, тик пред планирани напад Лицинијевих војника дешава се чудо – небо се изненада замрачи, муња запали одору свештенице и распламсава свети пламен, што првосвештеник и весталке препознају као знак од богова. Настаје славље, Јулија бива ослобођена и удаје се за Лицинија.

такође показује изузетне сличности, нудећи следећи ток: славље у име победника, чежња, борба између завета и љубави, попуштање (дует сличне драмске структуре), претећа казна, нуђење жртве за другог, ватра као спас; а аналогију препознајемо и када су у питању прототипи ликова: свето женско, мушко пријатељство и првосвештеник.

Међутим, чини се да је либретистима нарочито била инспиративна тек издата књига новинара и виђеног (путо)писца, Октава Сашоа (Octave Cachot) *Острво Цејлон и његове природне занимљивости (L'Île de Ceylan et ses Curiosités Naturelles)*.⁴⁸ Како Ерве Лакомб (Hervé Lacombe) запажа: „Све је ту: детаљан опис лова бисера и пратећих сујеверја које уз њега иду, локалитета (са стенама изнад мора и руинираним храмом) и баракама које су изградили домороци. Чак и чаробнице које су испрва биле присутне, а касније обрисане од стране Кормона и Кареа присутне су у Сашоовом опису”.⁴⁹ Интересантно је да су у питању само описи, без пратећих илустрација, што додатно потпирује машту читаоца.

Међутим, на овом месту бисмо се осврнули и на чињеницу да су бисери и феномен лова на бисере били тема која је и пре Бизеове опере окупирала пажњу уметника црта тачније, сликара XVI и XVII века, који су овој теми приступали кроз призму, чини се, идеализације и митологизације и чија су дела неретко носила баш овај назив.

Пример оваквих дела је уље на платну *Ловци на бисере*, Алесандра Алорија (Alessandro Allori), којим је украшена тајна просторија Франческа Медичија (Francesco I de' Medici) у палати *Palazzo dei Priori*, посвећена његовим интересовањима из области геологије, минерологије и алхемије.⁵⁰ Још један пример дела са овом тематиком представља уље на бакру, *Ловци на корале*, Јакопа Цукија (Jacopo Zuchi) на двору кардинала Фернанда Медичија (Cardinal Ferdinando I de' Medici).⁵¹

У ренесансним представама, бисери носе митолошке и алегоријске асоцијације повезане са морем, Венером и природним изобиљем. Како наводи Сибел Алмелек Ишман (Sibel Almelek İşman), бисери у раној модерној европској уметности често означавају лепоту, богатство и симболичку вредност, док је корал симболички повезан са митом о Персеју и Медузи, као и са ширим асоцијацијама на море, преображај и

⁴⁸ Octave Cachot, Исто.

⁴⁹ Hervé Lacombe, Исто, 106.

⁵⁰ Нав. према: Web Gallery of Art: https://www.wga.hu/html_m/a/allori/alessand/studiolo.html (приступљено: 15.2.2026)

⁵¹ Нав. према: Antonio Iommelli, *Coral Fishing (or The Realm of Amphitrite)*, Zucchi Jacopo, inv. 292, Rome: Galleria Borghese (2022): <https://www.collezionegalleriaborghese.it/en/opere/coral-fishing-or-the-realm-of-amphitrite> (приступљено: 15.2.2026)

стваралачке снаге природе.⁵² Приметићемо да док поменути сликари представљају лов на бисере кроз алегорију и мит, Бизе и његови савременици овај феномен посматрају кроз призму егзотизације.

Пример 1: Алесандро Алори, *Ловци на бисере*, 1570–72⁵³



⁵² Sibel Almelek İşman, *Jewels of Renaissance and Baroque: Pearls and Corals in the European Art of Painting*. ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi 4, 2020, 13–24.

Такође, у хришћанској иконографији ренесансног и барокног периода бисер носи снажну религијску симболику. Присутан и у јеванђељима, бисер се тумачи као метафора спасења и Царства небеског, односно као духовна вредност која превазилази сва земаљска богатства. Због своје чистоте, светлуцавости и настанка у води, бисер се повезује са идејама невиности, девичанства и савршенства, те се у појединим тумачењима доводи у везу са Богородицом и Христом као симболом чудесног рођења и божанске светлости. Истовремено, у морализаторским контекстима, нарочито у оквиру ванитас композиција, бисер може да задобије и амбивалентно значење, постајући знак пролазности и таштине световног богатства. Нав. према: Исто, 13–18.

⁵³ Пример је преузет са: Web Gallery of Art: https://www.wga.hu/html_m/a/allori/alessand/studiolo.html (приступљено: 15.2.2026)

Пример 2: Јакопо Цуки, *Ловци на корале*, 1585⁵⁴



Ралоф Лок налази да је смештање опера у егзотичан амбијент неретко коришћено у француској оперској литератури са једне стране због погодности изговора за иновативности; затим због чињенице да је писање опера чији се заплети баве актуелним политичким, религијским или културалним темама било неповољно по ауторе јер би погрешно протумачена дела могла да буду склоњена са репертоара, као и због могућности застаревања у том тренутку актуелних тема током времена.⁵⁵

Међутим и поред смештања у егзотични амбијент ова дела у суштини задржавају уобичајена романтичарска, позноромантичарска музичка решења, као и опште тачке у односима ликова са парадигматским заплетом, који подразумева романтични потенцијал између сопрана и тенора, који је угрожен од стране „на пример, баритона који је љубоморан или баса (често фигуре ауторитета), чија су уверења ригидна или нетолерантна”.⁵⁶ У опери *Ловци на бисере* видимо интересантне варијације и додатке на овакву основу заплета – поред стандардизованог љубавног заплета, додат је елемент пријатељске верности и, угроженог мушког пријатељства, а љубави не прети само

⁵⁴ Пример је преузет из чланка Michele Robinson, Luxuries that cost human life? Pearls in Early Modern Italy, *Refashioning Renaissance*: <https://refashioningrenaissance.eu/luxuries-that-cost-human-life-pearls-in-early-modern-italy/> (присуљено: 18.2.2026)

⁵⁵ Ralph P Locke, Исто, 189.

⁵⁶ Исто, 186.

баритон (који у овом случају превазилази своју љубомору), већ и бас (који, на крају, прети и баритону). Када је реч о изласку из конвенција, запажамо и необичан и комплексан однос између Зурге и Лејле (о којем ће касније бити више речи), а нарочито решење за крај опере којим се занемарују друштвени и религиозни аспекти у овом либрету.⁵⁷ Другим речима, у случају *Ловаца на бисере*, чак и либрето, који ће, видели смо, имати буран живот и после премијере, иако посматран као ограничен, ипак и у ономе што нуди доноси елемент изласка из конвенција.

Лок наводи спектар музичких средстава и њихових уодношавања у француским операма са егзотичним темама, који би били „аутентични или измишљени”⁵⁸ означитељи егзотичног. На првом месту, у питању су елементи који су (према стандардима времена и локације)⁵⁹ универзално схваћени као „типични за удаљене регије и људе“, затим они који би могли да буду схваћени као „необични, гротескни или непредвидљиви”, као и они који би били свакако део оперског речника и за оперу чија је радња смештена било где у Француској.

У том смислу, можемо да говоримо о коришћењу необичних инструмената и/или необичном коришћењу звучности класичних инструмената. Лок у том контексту истиче, на пример, коришћење дрвених дувачких инструмената, поготово уколико им је додељен дужи соло арабескног или мелахноличног типа, у молском тоналитету,⁶⁰ као и перкусија са неодређеном висином тона.⁶¹ Даље, као необично може бити схваћено и коришћење необичних ритмичких образаца или обичних, али додељени необичним инструментима; или регуларна скала у којој је истакнута ритмичка фигура која има упечатљив (али не и географски одређен) ритмички образац. У *Ловцима на бисере* аутор запажа упадљиво коришћење „два необично плешућа пикола у хорској нумери којом почиње други чин“.⁶²

Међутим, нарочито су занимљиви (како у Локовом запажању, тако и у нашој анализи ове опере) контрапунктски односи елемената о којима Лок говори, који

⁵⁷ Hervé Lacombe, Исто, 111. Лакомб додаје да је при обновама *Ловаца на бисере* постојала тенденција „да се разреши питање Зургине судбине и религијског сукоба кроз смрт или самоубиство поглавара. Краљ би платио животом за издају најближих и умро како би искупио светогрђе Надира и Лејле”. Нав. према: Исто, 366, 367.

⁵⁸ Ralph P Locke, Исто, 193.

⁵⁹ Лок наглашава да је за анализу нарочито изазовна идентификација оних елемената који би за тадашње стандарде и локацију били схваћени као необични. Нав. према: Исто, 190.

⁶⁰ Исто, 191.

⁶¹ У *Ловцима на бисере* аутор запажа упадљиво коришћење „два необично плешућа пикола у хорској нумери којом почиње други чин“. Нав. према: Исто, 191.

⁶² Исто, 194, 195.

неочекиваним уодношавањима креирају значење или симболизам *другог*. Ова уодношавања можемо да посматрамо и кроз ширу перспективу међузначних односа, односно стилских необичности које се „чују и разумеју у контексту вербалних и визуелних елемената – заплета, сценографије, имена ликова и тако даље – који очигледно призивају егзотичну земљу и људе”.⁶³ Оваквим уодношавањима биће инспирисана и моја анализа опере *Ловци на бисере*, те и интерпретативни приступ и одлуке.

Док је у XIX веку егзотично функционисало као удаљени, релативно хомоген *други* простор, у XXI веку оно се доживљава унутар плуралистичке и медијски посредоване свести, где је перцепција *другог* условљена индивидуалним искуством и контекстом, али и бројним информацијама и сазнањима о томе како то друго заиста изгледа. Другим речима, савремени извођач и публика више не приступају поменути музичким и сценским кодовима из XIX века са истог културног хоризонта. У плуралистичком и глобално повезаном контексту/друштву, егзотично се не доживљава као фиксна категорија, већ као релациони појам који зависи од перспективе посматрача, а та перспектива је фрагментирана и индивидуализована. У том смислу, питање интерпретације Лејле данас не односи се само на репродукцију историјских означитеља *другог*, већ и на њихово преиспитивање, трансформацију и свесно позиционирање у савременом извођачком чину. Управо је то још један од изазова савремене интерпретације улоге Лејле – доношење промишљених интерпретативних одлука информисаних савременим сазнањима и студијама о Бизеу и опери *Ловци на бисере*, а имајући у виду променљивост у схватању егзотичног и *другог* кроз контекст данашњег времена.

У наставку рада, анализа ће бити организована кроз два међусобно повезана тематска правца, односно два доминантна концепта која препознајем у опери – мноштва и слојевите темпоралности. У Делезовом виђењу, мноштво представља поље односа у којем идентитет није фиксирана и јединствена категорија, већ субјект постоји као динамичка структура која се обликује кроз различите релације и ситуације у којима се актуализује.⁶⁴ Овај концепт служиће нам за испитивање начина на који је лик Лејле конструисан као фигура *другости* кроз драматургију, музички језик и сценску

⁶³ Исто, 194.

⁶⁴ Gilles Deleuze, *Bergsonism* (trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam), New York, Zone Books, 1988, 18–38, 55–71.

перцепцију, чиме се показује да Лејла функционише кроз садејство многоструких модалитета.

Са друге стране налази се Делезова концепција слојевите темпоралности, односно времена као коегзистенције различитих слојева прошлости и садашњости, у којој се време не посматра као линеаран ток, већ као поље у којем прошлост наставља да делује у садашњем тренутку.⁶⁵ Овај концепт ће нам служити као платформа за бављење темпоралним и перцептивним димензијама њеног сценског присуства, укључујући ритуално време, сећање и симболичке просторе који преобликују доживљај реалности. На крају, показаћемо на који начин су се ова два правца прожимала у осмишљавању интерпретације.

3 Мноштво Лејлиних појавности

Опере постављене у егзотичан амбијент неретко имају само један важан женски лик, а изузетно често као наслов и носе то име што Лок објашњава кроз феномен овог „скоро па опсесиваног фокуса на централну женску улогу”.⁶⁶ Подсетили бисмо да је опера *Ловци на бисере* фактички до премијере носила назив *Лејла*, који би, свакако адекватније пратио горепоменути тренд, али и вероватно више одговарао заплету опере. Међутим, без обзира на коначан назив опере, несумњиво знамо да је Бизе ову оперу компоновао са овим насловом *Лејла* у виду.

Женски ликови смештени у опере са егзотичним амбијентом у литератури су често сврстани у једну од две категорије – *femme fragile* (осетљива жена; *чиста*, покорна, жртвујућа) или *femme fatale* (фатална жена; манипулативна, заводљива и опасна).⁶⁷ Међутим, лик Лејле позициониран је у међукаатегорију, односно у категорију комбинације осетљиве и фаталне жене „која је често свештеница, бајадера (плесачица Хинду храма) или ћерка свештеника – од које се очекује да остане чиста, али она скрене с пута”.⁶⁸ У реализацији оваквих женских ликова примећујемо различите односе и решења у балансирању ове две стране – у случају лика Лејле, можемо да кажемо да није у питању линеарна експозиција једне, па друге стране, већ се њене стране драматуршки и музички појављују наизменично.

⁶⁵ Gilles Deleuze, *Bergsonism* (trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam), New York, Zone Books, 1988, 55–71.

⁶⁶ Ralph P Locke, Исто, 186.

⁶⁷ Ralph P Locke, 187.

⁶⁸ Исто.

Пратећи либрето, запажамо Лејлу у разним улогама – она је свештеница и носилац ритуала, са великом одговорношћу, али и заљубљена млада жена која се непромишљено препушта земаљској љубави; рањива је у тренуцима осамљености, али и спремна за жртву у ситуацијама високих захтева; недодирљива је, високо на стени, али и приступачна оном којег воли; у одређеним тренуцима је одмерена и спремна за компромисе, док у наредним реагује импулсивно и са изузетном снагом.

У даљој анализи приказаћемо на које начине лик Лејле не функционише као психолошки заокружен драмски лик, већ као сложена фигура конструисана кроз ритуалну функцију, поглед другог и музичко-сценске кодове који означавају *другост*. Видећемо да се њено присуство на сцени непрестано се обликује кроз перцепцију других: као централна фигура ритуала, објекат жудње, фигура ратнице или жртве. Управо та релациона природа идентитета, у којој лик настаје у односу на поглед посматрача, омогућава да се Лејла посматра као флуидно конструисана фигура чији се положај и значење мењају у зависности од драматуршког, музичког и сценског контекста. Такође ћемо видети да у (ретким) тренуцима када је изван погледа заједнице, Лејла престаје да функционише као архетипска фигура и појављује се као индивидуализовани субјекат, а у овим ретким тренуцима слободе чини да се враћа стању пре ритуалне функције и друштвене контроле. У наставку сваког сегмента анализе указаћемо на модалитете примене поменутих запажања, односно на њихову практичне импликације на вокално извођење у овој продукцији.

3.1. Мноштво Лејлиних лица

3.1.1 Улога предмета/носиоца ритуала – статичне позе

Експозиција лика Лејле осмишљена је као дугачак кластер ритуала, а сви ритуали су измаштани и инспирисани другим културама, односно обичајима из различитих делова света. Увод у први ритуал одвија се приликом доласка Лејле, који је церемонијалне природе и у којем она још увек не проговара, већ заузима карактеристичне статичне позе (што ће и надаље бити њен 'заштитни знак' у овој продукцији).

Први ритуал (сцена 3с: *Seule au milieu de nous*) реализују ликови Зурге и Лејле, као и балетски играчи – Лејли су предочене њене обавезе као и последице оглушавања о њих; она даје заклетву. Током ритуала учесници реализују кореографију са штаповима као реквизитом – испрва покрети штапа који држи Зурга близу Лејлиног тела

драматично утичу на флуидне покрете њеног тела, које се пресавија у односу на место додира штапом; док су касније сви учесници 'повезани' штаповима које држе у рукама – Лејла је централно позиционирана и рефлексивна њене емоције кад је угледала Надира (дрхтање) преноси се преко штапова на све присутне. У тактовима у којима пева, Лејла је углавном статична, док се кореографија одвија током инструменталних одељака или уз вокалне деонице лика Зурге.

Наредни ритуал представља певање на врху стене (арија *O, Dieu Brahma*), које је у случају ове продукције осмишљено као певање у кавезу подигнутом на висину од преко два метра, чија се висина мења током арије која ће уследити. На овом месту можемо да запазимо симболчку разлику у односу на оригиналну поставку коју ова редитељска одлука носи. Наиме, док појава на врху стене асоцијативно призива идеју слободе и отвореног простора, Лејла је у овој продукцији смештена у кавез који са собом носи симболику заточености. Могући разлог за овакав одабир читање либрета приближава нам реч редитеља ове продукције, који налази да:

прича о жени која сама на стени треба да проведе цео живот како би отерала зле духове од чамаца ловаца на бисере који се отискују у незвесност Индијског океана, подсећа на Ифигенијину жртву Богу ветра, али има једну људску и антиципаторску страну. Посматрајући са стране, чак и за Бизеово време, ово је опера у славу слободе, у славу љубави и о победи над оковима које друштво намеће”.⁶⁹

Лејлу до кавеза доводе балетски играчи, те она по његовом уздизању на одговарајућу висину отпочиње своју песму. Певање у овој сцени реализовано је углавном из стајаће и клечеће позиције, без додатних кореографских захтева. У првом делу арије, посвећеном обраћању боговима Лејла и даље носи вео, док га пред други део арије скида. Овим ритуалом завршава се први чин.

У другом чину затичемо Лејлу у ритуалној сцени (нумера 6: *L'ombre descend des sieux*), у којој она изводи кореографисано умивање. По доласку Нурабада почиње и Лејлина вокална деоница – она наставља ритуално умивање, заустављајући га (као и фацијалну експресију) при извођењу укратких музичких фраза. Редитељско-кореографски концепт на овом месту захтевао је специфичну врсту мизансцена који је базиран на *stop-motion* принципу реализован тако да се током музичких сегмената који претходе певању Лејла креће, чему контрастирају статичне позе које почињу почетком музичких фраза.

⁶⁹ Косанић, Вања, Тарбук, Јован, Исто, 19.

У наредном делу сцене, приликом препричавања искуства из детињства она наратију о различитим деловима свог искуства реализује у заустављеним позама које симболички осликавају карактер одговарајућих делова њене приче, односно представљају врсту стилизације у физичким радњама лика. Другим речима, у овој сцени Лејла поново, готово све време пева из статичне позиције, заузимајући специфичне позе, док су сценске кретње углавном придружене инструменталним музичким сегментима.⁷⁰

3.1.2 Улога заљубљене младе жене: слободна импровизација

Наредна сцена – каватина *Me voilà seule dans la nuit* (нумера 7) – у којој је Лејла први пут (музички) сама на сцени, доноси нам њен нови лик. Према идеји редитеља, Лејла прелази у ‘подетињено’ стање у којем први пут у току опере остварује простор нове слободе, која је приметна и у другачијем виду њеног кретања. Остављена сама да преноћи, Лејла не може да заспи – скида обућу и радознано истражујући простор у којем се налази чежњиво залази у заљубљено стање и присећа се свог искуства са Надиром. Овом приликом она не заузима ‘позе’, већ се креће слободно док пева, а каватину завршава тако што ће заспати, лежећи до ивице сцене – другим речима, у овој сцени Лејла је и физички најближе позиционирана ка публици.

3.1.3 Улога предмета чежње: телесна интеракција са задршком

Пробуђена Надировом песмом (нумера 8 – шансон *De mon amie, fleur endormie*) – она креће ка њему, међутим, чим га заиста сретне, враћа јој је осећање дужности и гриже савести, који се рефлектују и у начину њеног кретања. У дуету који ће уследити (нумера 9: *Leïla! Leïla!*) она, поново, углавном пева из нешто флуиднијих (али статичних) поза, а Надира додирује тек повремено и са дистанце. Дует завршава пољупцем, из којег се Лејла убрзо повлачи. Љубавнике затиче првосвештеник као и сведоци – они клечећи изводе финале, заједно са хором, а Лејла се поново налази под велом.

На овом месту можемо да приметимо да је Лејла најслободнија у тренуцима осамљености, док се чини да се њено понашање готово у свим другим сценама

⁷⁰ Током режијских проба, приликом рада на овој сцени дискутовано је о кабуки позоришту као извору инспирације за Лејлине сценске кретње.

модификује кроз перспективу посматрача – чак и у љубавном дуету. Другим речима, иако је до овог тренутка била снажно присутна антиципација љубавног сусрета и заноса, његова реализација, супротно очекивањима, не показује најљудскију и најопуштенију слику лика Лејле у овој опери.

3.1.4 Смена улога жртве и хероине: телесна интеракција без задршке

У трећем чину видимо наизменично представљање Лејле као жртве и хероине. Иако претходно препозната, Лејла се на почетку реализације дуета са Зургом (нумере 12a: *Qu'ai-je vu?* и 12b: *Je frémis, je chancelle*) поново налази под велом, све док за себе изражава страх од обраћања ловцу на бисере. Међутим, отпочињање њеног директног обраћања Зурги прати и скидање вела. У поређењу са приказом релација са осталим ликовима из опере, у овом дуету Лејла је телесно најслободнија – не заузима позе, нити задржава дистанцу према лику Зурге. На овом месту можемо да понудимо више интерпретација оваквих избора – са једне стране постоји могућност да је Лејла најрастеревенија јер више нема шта да изгуби и не носи терет тајни које је до тада крила, односно – симболички је скинула готово све велове; са друге стране, овакво кретање може да буде и означитељ њеног односа са Зургом и њихове дуге везе које у том тренутку још увек нису свесни. Лејла у овом дуету показује варијетет понашања и лица женских оперских ликова – на почетку уплашена, она показује храбру и саможртвујућу страну, затим, бачена на колена, она ипак моли грлећи Зургину ногу, те загрљајем и својом људскошћу покушава да допре до њега. Не успевши у томе, њена ратничка страна се поново буди и она офанзивно дела ка Зурги. По завршетку дуета, она се враћа у улогу мученице/жртве, те мирно (и сценски статично) прихвата своју судбину и скида огрлицу (нумера 12c: *Entends au loin ce bruit de fête*). Крај опере доноси стављање Лејле и Надира у кавез,⁷¹ те њихово ослобађање од стране Зурге и њихову симболичку појаву у другом плану током завршне сцене опере у којој Зурга умире.

⁷¹ На овом месту бисмо се поново вратили на симболику кавеза у овом редитељском читању – при првој појави он пре носи симболику изолованости (можда и посебности), док у овој сцени носи симболику казне. Пратећи речи редитеља, нарочито је интересантан поступак ослобађања из кавеза који се дешава у овој сцени на крају опере, који можда и симболички носи антиципаторску црту и елемент славе слободе, љубави и победе над оковима о којима Михајловић говори.

3.2 Мноштво Лејлиних гласова

У литератури ова опера неретко је обрађивана под окриљем тема представа *другог*, односно егзотичног другог. Иако смо већ указали да Лејла представља *друго* на много нивоа у овој опери, вратили бисмо се на тему, са посебном пажњом на преиспитивање подразумеваног *егзотичног другог* идентитета, у односу на музику која одликава и прати лик Лејле. Наиме, са симултаним увидом у литературу и у музички контекст универзума ове опере, запитала сам се – колико је Лејла заправо музички егзотична?

Смештена у амбијент Шри Ланке, општог поставци либрета Лејла аутоматски јесте репрезент *егзотичног другог*. Међутим, музика која оркужује њен лик нам открива да је: 1) то *егзотично друго* реализовано кроз евроцентрични поглед, односно да представља конструкт у којем се аутора чије је стваралачко полазиште европски културни контекст; 2) у поређењу са осталим ликовима из опере, Лејла музички значајно мање музички означена као егзотична, па би се могло рећи да она заступа двоструко *друго – друго* у односу на европску перспективу, али и *друго* у односу на остале егзотичне ликове тиме што је музички означена егзотично на другачији начин, о односно *друго* за *друго*.

Због избора назива *Ловци на бисере* као репрезента егзотичног другог, уместо назива Лејла, који би се надовезао на устаљену традицију именовања опера по женским ликовима, може се закључити да су либретисти сматрали да су ловци на бисере (или лов на бисере) заправо најегзотичнији елемент који садржај ове опере нуди. Ову тезу прати и чињеница да се неки од музички најегзотичнијих елемената налазе баш у деоници Надира, са најкарактеристичнијим примером у нумери *De mon amie, fleur endormie* (шансон), у којој Надирова деоница носи изузетно мелизматичан квалитет, а праћена је звуком харфе, чија је употреба у оперској литератури чест сигнал егзотичног.

У поређењу са Надиоровом музички оријенталном репрезентацијом, деоница Лејле само повремено даје знаке егзотичног другог, односно делује умерено егзотично, као да само делимично припада тој култури. Ову тврдњу поткрепљују и радње приписане либретом – док Зурга и Надир имају карактер 'обичног народа' учествујући у свакодневном животу који карактеришу лов и весеље, Лејла се појављује у одабраним релевантним тренуцима, који носе дозу свечаности и постављена је на дистанци у односу на друге ликове. Из овог разлога указали бисмо на потребу за преиспитивањем стереотипа према којим је Лејла разматрана где само као *егзотично друго*, јер ће се

исповоставити да су вишеструке представе *другог* у (музичком) лику Лејле управо једно од богатстава ове улоге.

3.2.1 Прва појава: Музичка експозиција *егзотичног другог*

У првој појави лика Лејле, у оквиру уводног ритуала, њена музичка експозиција започиње кратким фрагментима: понављањем речи „заклињем се” на истом мотиву и затим узвиком „Ах! То је он”. Ови фрагменти имају карактер ритуалне формуле и још увек не успостављају индивидуализовани музички израз лика. Међутим, након тога следе прве развијеније музичке фразе које Лејлу представљају у другачијем светлу. Писане у форте динамици и по први пут постављене у зони изнад прелазних тонова (са задржаним тоном а 2), ове фразе граде звучну представу снаге и одлучности, приближавајући лик Лејле архетипу ратнице (Прилог 4).

Пример: Вокална деоница Лејле, у: Жорж Бизе, *Ловци на бисере*, нумера 3с: *Seule au milieu de nous*, т. 228–238.

les yeux tournés
vers Nadir

228 **84** **Récit.** **85** **Andante a tempo**

L. Je res - te, Je reste i - ci quand j'y de vrais mou - rir!
ja RE - sta ja REST-i - si ka žl da vRE MU - RIR

233 **Récit.** **a tempo** **ad lib. dim. pp**

L. Que mon sort glo - ri - eux ou fu - ne - ste s'ac - com - plis - se, Je res - te, je res - te mes a -
ka MO SUR QLORI - z u fu - ne - sta sa - plo - sa ja re - sta ja re - sta ME... 2A-

237 **86** **Andante (♩ = 54)**

L. - mis - ma vie est à vous!
- Mi MA vi E - ta VU

На овом месту се појављује конструисани егзотични музички идиом, реализован кроз вокалну линију која подсећа на стилизовану декламацију. У својој мелодијској и ритмичкој организацији она доноси неуобичајене мелодијске контуре и одступа од уобичајене лирске логике, стварајући утисак музичког језика који означава дистанцу и *другост*. Реч је о решењима која Ралф Лок повезује са поступцима у којима „тоника изгледа као да прелази из једне ноте, модуса или скале у другу у блиској сукцесији, чиме се сугерише друштвени поредак који није рационално организован”,⁷² што на занимљив

⁷² Ralph P Locke, Исто, 194, 195.

начин кореспондира са уводним ритуалом као простором означене *другости*. Лакомб додаје податак да је ова сцена, која је 1863. године „имала више од једног коментатор укоченог од ужаса, била кључна сцена у смислу координације међуигре тоналитета и дисонантних структура, обележених „фигуралистичком“ оркестрацијом”.⁷³

Пратећи идеју означеног *егзотичног другог*, овој упечатљивој мелодијској линији сам, за разлику од претходних фрагмената, приступила са идејом снажне експозиције означености, односно упадљивог контраста у односу на претходне фразе: пунијим и стабилнијим тоном, са јединственим звучним луком који наглашава специфичну мелодијску и ритмичку структуру, односно одржаним вокалним интензитетом до краја излагања. Овакав избор омогућио је јасан контраст у односу на иницијалну ритуалну формулу, али и у односу на деликатну арију која ће уследити. Другим речима, тежила сам праћењу драматуршког и музичког мноштва у презентацији лика, те једној од ретких репрезентација снажне, готово ратничке женске фигуре.

3.2.2 Арија: *Друго за друго*

У првој арији Лејле концентрисани су вишеструки елементи њеног сценског идентитета. С обзиром на сложену значењску и музичку слојевитост ове арије, приликом разматрања ове нумере паралелно ћемо консултовати Табелу 3 у наставку текста у којој је изложена драматуршко-музичка архитектура арије, као клавирски извод арије (Прилог 5).

Пре ове врсте анализе, вратили бисмо се на редитељску поставку ове арије, односно на певање из висећег кавеза, које носи вишеструку симболику: питање је да ли је уздигнута да би била обожавана или да би била недоступна, али обе могућности наглашавају њену издвојеност и функционишу као механизам егзотизације. Иако солистички тренутак може сугерисати слободу индивидуалног израза, она је ипак ритуалом друштвено/физички ограничена.

У контексту кавеза као симбола издвојености и радње певања коју Лејла врши не можемо да не узмемо у обзир и асоцијацију на птицу певачицу, односно заробљене птице у кавезу која пева – и у овом контексту Лејла изводи изузетно покретљиве мелодијске низове у опсегу од скоро две октаве, тиме креирајући јасну звучну дистинкцију у односу на звучни простор ове опере и њеног тренутног звучног окружења. Позицијом на висини, али и високим тоновима које изводи, дистанцирана је од свих. У

⁷³ Hervé Lacombe, Исто, 373.

том смислу, она је поново егзотична и *друго* у односу на њен контекст.⁷⁴ Интересантно, опет, у питању су колоратурни низови, који долазе након изузетно агичног сегмента у зони изнад прелазних тонова, што представља типичне одлике нумере писане за колоратурни сопран.

Табела 3: Драматуршко-музичка архитектура прве арије Лејле, *O Dieu Brahma*, први чин, нумера 5b, *Ловци на бисере*

	Кантабле	Каблета, први део	Прелаз	Каблета, други део	Каленца	
	т. 96–120	т. 121–148	т. 148–169	т. 169–183	т. 183–199	т. 199–223
Дејта	<i>О божје Брама! Господару и кајдолоче свети!</i> <i>Беза Шива, краљичне плаве косе!</i> Духови ваздуха, духови тласта, духови стени, по ња и црме... Чујте мој глас!	На небу без звездица, у срцу ноћи – јасној и чистој као у сну; назрели надобатом, последом вас притим кроз ноћ!	Колоратурни низови (вокализа)	Он је овде! Он ме служи! За тебе, ког обожавам, ја ћу поново записати! За тебе, за тебе који ме служиш...	Он је овде! Он ме служи! Потом: Вокализа+ каленца (изнад осталих деонца)	
Хор (иза сцене)	<i>О божје Брама!</i> <i>Беза Шива!</i> Духови земље, духови тласта, духови црме... (наизменично са деонцом Лејле, односно „пратећи“ њене исказе)	Мој глас вас прекрива, моје срце вас обожави. Као птица кад затвора тасан је мој глас!	О певај! Певај поново! Пусти свој звонки, таки глас, нека одгласи све! опасност!	О певај! Певај поново! Пусти свој звонки, таки глас, нека одгласи све! опасност! ²		
Надир	(буди се) <i>Небеса!</i> (буди се) ... <i>опет миј глас.</i>		Божје! То је она, Дејта! Некој спрешети више! Ево ме... овде сам! Спрешети да ти постојим све дане, своју крв да дам у твоју одбрану!	Дејта! Ево ме... овде сам!		

¹ Музички материјал позајмљен из другог чина опере *Дон Проконио* – од дејта *Senza niente partito!* из хорског оенка *Chai, riano!* Нав. према: Dean Wilson, *Vizet's Self-Deception, Music & Letters* 41, no. 3, July 1960, 240, 241.

² Исто. У питању је поновљен музички материјал.

⁷⁴ Додали бисмо и да вид вокалног извођења коју са собом носе колоратурне деонице иначе носи одређену идеју специфичности *другог* и издвојености и у општијем контексту опере, те симболички неретко означава *друго* као натприродно, страно или расположењски другачије или необично.

Арија *O Dieu Brahma* има дводелну структуру која се састоји од лирског уводног одсека, након којег следи покретљивији сегмент са елементима виртуозитета и каденцом на крају – у питању је контраст који подсећа на модел кантабиле–кабалета, те смо у приложеној табели у циљу лакшег праћења сегменте арије именовали према овом моделу архитектуре нумере. Први сегмент арије представља ритуално обраћање боговима. Овај моменат је посебно занимљив имајући у виду да је Бизе већ интерполирао поменути химну *Brahma, divine Brahma* на два места у овој опери, преузету из хришћанске традиције. Лок коришћење ове химне разматра у контексту феномена повременог присуства хорске музике у квази-црквеном стилу у операма смештеним у егзотични контекст, као још једну врсту „квази-универзалног локалног колорита” те налази да би музика којом хор цејлонских острвљана пева химну хвалоспева хиндуистичком божанству Брами могла лако да буде прихваћена у цркви „да је била пропраћена латинским текстом” и додаје: „црквена аура музике помаже да се запечати завет чедности који је хиндуистичка свештеница Лејла управо положила, иако је стил – или, боље речено, управо зато што је чисто западњачки”.⁷⁵ Другим речима, европски контекст на изванредан начин прати лик Лејле, што нас враћа на тезу о означавању Лејле као *другог* и у односу на егзотичан контекст.

У првом сегменту Лејлине арије (кантабиле) примећујемо другачији облик обраћања божанствима ритуалног типа – другим речима, овај начин представља *други* начин обраћања божанствима у односу на стандард друштва које је у овој опери представљено.

Лејлина вокална линија доноси квазиоријентални вид певања, односно мелодијско кружење око дужег тога тона, у ‘ситнијим’ нотним вредностима. Ова звучност делује као неодређено оријентално, односно универзално егзотично – зато што, иако визуелно препознајемо групе тонова у нотне вредностима шеснаестине или тридесетдвојке, оне се изводе под окриљем темпа *Largo*, што ствара утисак успореног и тиме, на одређеном плану – дистантног ритуала. Не припада конкретної традицији, али универзално призива различите старе/ традиционалне вокалне праксе широм света, а суптилни видови вокалне артикулације отварају простор за интерпретативну сугестију ‘удаљености’ коју извођач жели да заузме у односу на овај модел. Иако се мелодијска линија може учинити једноставном, извођачки простор је изузетно суптилан и налази се у микродимензијама временске организације и вокалних нијанси. Кроз минимална

⁷⁵ Ralph P Locke, Исто, 200.

наглашавања и одсуство изражених агогичких померања у распореду могуће је реализовати подражавање ритуала, дистанцу према њему или креирање неоритуала. Моја интерпретативна одлука била је да успоставим звучну дистанцу у односу на хор и ритуал, задржавајући неутралност израза и равномерност мелизматичних низова без наглашених акцената. У том смислу тежила сам што равномернијем распореду 'ситних' нотних вредности без нарочитих наглашавања нити суптилних убрзавања или успоравања. Овакав избор за циљ је имао креирање извођачког поља између квазиритуала, који би показао савремену дистанцу у односу на видове егзотизације из XIX века и најавио од ритуала ограђен предстојећи сегмент арије; и неоритуала, који прати редитељске изборе у овој продукцији. Оркестарска фактура је у овом делу прозачна, док хор, смештен иза сцене, понавља Лејлине речи наизменично са њеним фразама. Другим речима, Лејла је носилац ритуалног чина, док хор остаје у позицији посматрача и подршке. Символички, први део арије Лејла пева под велом, унутар ритуалне функције, док у другом делу, након скидања вела, почиње да пева текст који нема ритуалну намену. Овај простор може се разумети као један од ретких тренутака у којима она доживљава привремену слободу.

Наредни сегмент арије (кабалета, први део) доноси промену карактера – изузетно агилан вид певања у брзом темпу и без присуства хора. Лејла се наједном више не обраћа божанствима, већ разиграно (символички) шаље поруку подршке ловцима на бисере, поетички описујући своје окружење и свој глас – за разлику од претходног одељка, карактер ове сцене готово као да се поиграва/релативизује идејом ритуала.⁷⁶ Слушалац може да стекне утисак да прати интерполирану песму која има лабаву драматуршку везу са сценом, те не изненађује коментар критичара, Бизеовог савременика, како је иронично приметио Артур Пуген (Arthur Pougin), да је Лејла „упућивала слатке бесмислице локалним ајкулама”.⁷⁷

Колоратурне арије које за циљ имају само да покажу вокално умеће уметнице и задиве публику у ово време већ су биле честа мета критика. Ипак, оне нису биле превазиђене – напротив, представљале су „важан састојак успешне опере”.⁷⁸ Међутим, том смислу постојала је тенденција да се употреба колоратура правда смештањем у одређене драмске ситуације – одражавајући тако живост и разиграност ликова,

⁷⁶ Реч је о следећем тексту: „На небу без велова, посутом звездама, у срцу ноћи – јасној и чистој као у сну, нагнута над обалом, погледом вас пратим кроз ноћ! Мој глас вас преклиње, моје срце вас обожава. Као птица кад залепрша лаган је мој глас!”. Нав. према: Александар Којић, Исто, 6. Консултовати Прилог 3.

⁷⁷ Hervé Lacombe, Исто, 73.

⁷⁸ Исто, 116

приказујући и смех, лудило или натприродно, или – у случају лутке Олимпије из Офенбахових (Jacques Offenbach) *Хофманових прича (Les Contes d'Hoffmann)* – вештачку природу њеног бића.⁷⁹ Пратећи ову аналогију не можемо да не надовежемо на Лакомбово размишљање о опери *Хофманове приче*, коју види као ону у потпуности посвећену певању, с обзиром на то да је радња фокусирана на певачицу Стелу и „одражава однос између различитих вокалних техника и различитих ликова”, односно различитих „инкарнација жене”, вокално представљених трима женским ликовима који су писани од колоратурног, преко лирског до драмског сопрана (или мецосопрана), а замишљени да их изводи једна певачица.⁸⁰ Док у овој опери више улога које видимо и јасно припадају различитим фаховима представљају различита лица жене, у случају Лејле, њена лица се испољавају у различитим сценама или, у случају ове арије, у различитим деловима једне нумере.

Хор у наредном сегменту (кабалета, први део) престаје да прати деоницу Лејле, већ је враћа у ритуални контекст – и то самопозајмицом из опере *Дон Прокопио (Don Procopio)*. Интересантно је да у оригиналном контексту овај музички сегмент уводи идеју тајновитости, а у контексту арије Лејле хор смештен иза сцене подстиче је да настави да пева, готово као глас из подсвести. Она затим изводи виртуозне колоратуре које овде имају ритуалну функцију. Ова функција је наглашена редитељским решењем у овој поставци опере – Лејла изводи низ скала и арпеђа, те након ове ритуалне вокализе она клоне као након трансa. Другим речима, кроз редитељска решења сада се и њен глас (а не само тело, као интродукционој сцени кореографисаној са штапом) показује као инструмент ритуалне функције.

Колоратуре у вокалној деоници у Бизеово време више не функционишу као пука демонстрација виртуозности, већ имају изражајну улогу, односно улогу приказивања емоција.⁸¹ У овом контексту колоратуре задржавају ритуални карактер, те као да тиме укидају емоционалну димензију. Стога се интерпретативна идеја за извођење овог сегмента кретала у правцу звучне лакоће и минималне тонске тежине, уз наглашавање виртуозног сјаја и постепену динамичку градацију која кулминира појачаним интензитетом завршног трилера, сугеришући исцрпљеност након ритуалног заноса (Пример).

⁷⁹ Исто, 367.

⁸⁰ Данас се уобичајена пракса да ове улоге изводе различите певачице, међутим, у неким продукцијама и даље једна певачица изводи све три улоге.

⁸¹ Hervé Lacombe, Исто, 116.

Иако Надир препознаје њено присуство, у овој редитељској поставци он Лејли прилази испод кавеза и додирује јој руку. Мада се не виде, она осећа да је он ту. Овај невидљиви контакт сугерише интимну везу која превазилази ритуалну дистанцу и визуелни поредак сцене. У овом, прелазном сегменту, вокално је присутна само деоница Надира, која, можемо да кажемо да у овом контексту фигурира као интерполирано сећање, али и као 'окидач' људске стране лика Лејле.

Хор, даље (кабалета, други део) понавља идентичну деоницу из опере *Дон Прокопио*, призивајући нови сет вокализа са Лејлине стране. Међутим, ова вокализа (каденца) осмишљена је другачије. За разлику од претходних колоратурних низова који представљају дистантно и *друго*, где сам наглашавала резонанцу високих тонова, те 'нељудско звучање', ову вокализу схватила сам са идејом контраста у односу на претходну.

Настојала сам да креирам наивност и слаткоћу тона и природну хуманизовану звучност која контрастира звучности из претходних колоратура које су имале ритуалну функцију и нису имале људски карактер. За разлику од брзих колоратура у стабилном темпу и са јасном подршком (и оквиром) у деоницама хора и оркестра, крај ове вокализе носи истовремено контраст грандизности (у контексту каденце са карактером финала, те бројним учесницима – Лејла, Надир, хор и оркестар) и *smorzando* карактеристика. Желела сам да нагласим грандиозност те каденце управо благим квазипортаментима и људским звучањем у овој каденци.

Овај простор у којем она пева на други текст који нема везе са ритуалом поново препознајемо као једно од два места у којима је Лејла заправо сама или доживљава да је сама и слободна на одређени начин и поред тога што је у кавезу. У том смислу, арија садржи у себи различите позиције лика и функционише као опера у малом: од ритуала и колективне функције, преко тренутака привремене слободе, до повратка ритуалном поретку. Завршна каденца већ наговештава људскији вокални израз који ће се у потпуности развити у другој арији, чиме ове две арије функционишу као фаховски различити, али унутрашње повезани делови једног истог драматуршког процеса.

3.2.3 Каватина: Људски субјект као неочекивано *друго*

Каватина у другом чину ће имати функцију развијања једне од слика Лејле из карактерног колажа који је понуђен у првој арији, односно – људског субјекта. Каватина која следи је једино место где је Лејла сама у овој продукцији – боса је и растерећена.

Начин на који је су ова и претходна арија вокално писане, указује на то као да су написане за различите вокалне фахове, те и ликове (односно лица, Лејле). Прва арија може да се сматра колоратурном, док друга више залази у домен репертоара за лирски сопран. Упадљива разлика у интерпретацији ове две арије је приступ певања пунијим гласом у другој, које симболизује Лејлу као људскију него што смо је до тада видели.

Закључићемо да, посматрана кроз призму мноштва, Лејла није лик који пролази кроз развој од ритуалне ка људској фигури, већ уоквирује простор у којем различити модуси истовремено постоје и смењују се у зависности од драматуршког контекста. Управо вокална стратегија омогућава артикулацију тих разлика: модификације тембра, резонанце, динамике и звучне густине постаје начин обликовања различитих лица истог сценског тела.

4. Музичко извођење као креативна пракса – продукција опере у Народном позоришту у Београду

Као што сам навела, улогу Лејле спремала сам у Народном позоришту у Београду. Нова продукција пратила је музичку концепцију старе, те је коришћена иста партитура (истоветна првој објављеној оркестарској партитури из 1893. године)⁸², док су вокални солисти и хор користили нови клавирски извод Уртекст издања,⁸³ са исписаним фонетским изговором француској језика, на основу публикације Ника Кастела.⁸⁴

Припреме за представу трајале су преко два месеца – током првих месец дана имала сам прилику да самостално радим са корепетиторима из ове оперске куће (који су претходно били упознати са уметничком визијом диригента) – Срђаном Јараковићем, Глебом Горбуновим и Александром Брујићем, који су из различитих перспектива утицали на моје музичко обликовање ове улоге.

Уследиле су музичке пробе са колегама и ансамблом, као и процес режијских проба, који је трајао преко месец дана. С обзиром на то да је у продукцији за сваку од четири улоге постојало неколико подела, режијске пробе су подразумевале како активан

⁸² Georges Bizet, *The Pearl Fishers* [partitura], New York, Edwin F. Kalmus – reprint of: Bizet, Georges, *Les pêcheurs de perles*, Paris, Choudens, 1983.

⁸³ Georges Bizet, *Les pêcheurs de perles* (Opéra en 3 actes)(Urtext edition, 7700), Vocal score (ed. Brad Cohen), Edition Peters Group, Leipzig – London – New York, 2015.

⁸⁴ Nico Castel, *Les pêcheurs de perles*, in: *French Opera Libretti Volume II*, Leyerle Publications, New York?, 2000. Комплетан фонетски изговор је у клавирски извод унео колега, Стеван Каранац, који је у овом пројекту био ангажован у улози Надира.

рад на поставци, тако и посматрање проба – које се испоставило као веома корисно у контексту бољег разумевања и разматрања идеја редитеља. Перципирање ових идеја у реалном времену, како из 'првог' тако и 'трећег лица', дало ми је прилику да у телу/инструменту осетим и активно пробам да интегришем жељене музичке идеје у процесу рада на режији, као и да их додатно концептуално разумем и промислим кроз ширу слику, без усмеравања додатног фокуса на активан рад, те да ову улогу сагледам из различитих углова.

Како је тадашња планирана представа отказана, са непознатим новим датумом извођења, процес музичког рада на улози се, игром случаја, продужио до краја оперске сезоне, односно, после летње паузе, до почетка наредне, што ми је дало прилику да се улога 'слегне' и интерпретативно другачије уобличи него што је иницијално био план, што је донело интересантне нове димензије мом доживљају Лејле. У овом, другом, циклусу проба, након проласка кроз процес рада са редитељем и диригентом и са познавањем њихових уметничких идеја, активно сам радила са Глебом Горбуновим и Срђаном Јараковићем, те сам додатно уметнички истраживала и експериментисала са вокалном реализацијом улоге Лејле. Наредна заказана представа, у октобру 2025. године, такође је била отказана, те је мој наступ у продукцији дошао готово годину дана након иницијалног планираног датума.⁸⁵ Другим речима, у овом процесу који је било дужи него што је било планирано имала сам прилику да се до тренутка писања овог рада улози Лејле у више прилика враћам са различитих временских дистанци и сваком приликом са новим увидима.

4.1 Редитељско читање *Ловаца на бисере*

Редитељ је, у сарадњи са сценографкињом Весном Поповић, костимографкињом Вишњом Жилић и кореографкињом Тамаром Антонијевић Спасић, креирао фантастичан свет богат бојама. Концепција сценографије са доминантном плавом бојом и чамцима који висе, као и балетски играчи који су, као морска бића, присутни у неколико сцена, често висећи на цуговима који се померају горе-доле, стварају утисак да публика оперу прати из перспективе под водом.

⁸⁵ У овом извођењу наступили су: Марко Живковић (у улози Надира), Стефан Петковић (у улози Зурге) и Михајло Шљивић (у улози Нурабада). Дириговао је Александар Којић, а режију Даријана Михајловића обновио је Марио Павле дел Монако. За детаљније информације о учесницима, консултовати дневну листу Народног позоришта у Прилогу 1.

Упадљива колористичка драматургија костима осмишљена је тако да су главни ликови креирани у монохроматским силуетама и јасно диференцирани бојама – Зурга у дубоком бордо тону, Надир у зеленој, Нурабад у засићеној црвеној – док се Лејлин бели костим издваја бојом тако и архитектонски богатијом структуром, чиме је визуелно издвојена као сакрална фигура (Прилог 8). Другим речима, овај избор дизајна костима омогућава јасну визуелну диференцијацију и симболичко читање ликова. Тако је на пример, за разлику од строго колористички индивидуализованих главних ликова, костим хора конципиран као колективно тело унутар уједначене, топле палете боја, са турбанима у јарким акцентним бојама, стварајући на тај начин визуелни ритам унутар масе, али не диференцирајући ликове појединачно. Костими балета јављају се у два модалитета – у ритуалним сценама бели костими прекивени су прозирним наранџастим веловима, фигурирајући тако као ‘аура’ око Лејле у сцени њене иницијације.

Пример 1: *Ловци на бисере*, фотографија из продукције Народног позоришта у Београду из 2025. године – експозиција лика Лејле



Са друге стране, костими балета у контексту бића из океана реализовани су кроз разуђенију структуру (Прилог 8).

Другим речима, редитељ је са сарадницима креирао један измаштани свет, који нема за циљ дословно подражавање амбијента Шри Ланке,⁸⁶ већ симболичке представе ситуација и ликова (што, приметимо, савршено кореспондира са перспективом либретиста и композитора опере). У том смислу, значајан проценат режијских проба био је посвећен постављању и модификацијама сцена ритуала – чија је централна фигура, весник и носилац лик Лејле.

У даљој анализи показаћемо да се сећање у контексту ове опере јавља на неколико нивоа – као наративно сећање (ликови који говоре о прошлости), музичко (аутоцитати) и симболичко сећање (рад са мотивом/темом) – који креирају димензију временске вишеслојности, а истовремено и доприносе идентиту опере као живог сећања/сећања које живи.

4.2 Темпорална слојевитост

У контексту Делезове темпоралне слојевитости Бизеове самопозајмице у *Ловцима на бисере* биће важан аспект анализе која следи. У том смислу, самопозајмице нећемо тумачити само као референцу на раније писана дела, већ као активну темпоралну интервенцију, односно као присуство прошлости у садашњости сценског чина.

Феномен самопозајмица у Бизеовом стваралаштву откриван је постепено анализом заоставштина и архива, а занимљив је закључак да Бизе није преузимао материјал „из дела које је било објављено и ретко из оног које је имало чак и приватно извођење”.⁸⁷ У *Ловцима на бисере*, на пример, само у нумерама које су у вези са ликом Лејле, наилазимо на чак шест од седам самопозајмица наведених у књизи Дина Винтона, које долазе из дела ширег тематског и жанровског спектра – опера *Иван IV* (смештене у Русију) и *Дон Прокопио* (смештене у Италију); духовних дела: *Те Деум* и кантате *Кловис и Клотилда*; као и Посмртног марша у бе молу,⁸⁸ писаног за оркестар (компонованог као прелудијум за оперу *Чаши краља Туле*).

Ове самопозајмице засигурно нису одабране и смештене у одређене сцене случајно – Лакомб, на пример, у овом контексту указује на јасне аналогije у виду коришћења западњачке химне којом ће се и ловци на бисере молити свом богу Брами, као и посмртног марша који „прати Лејлин одлазак на погубљење”.⁸⁹ Пратећи овакве

⁸⁶ На овом месту је интересантно напоменити да је редитељ директно пре почетка проба за представу отпутовао на студијску припрему на Шри Ланку. Даријан Михајловић, *Реч редитеља*, у: Вања Косанић, Јован Гарбук, Исто, 19.

⁸⁷ Dean, Winton, Bizet's Self-Borrowings, *Music & Letters* 41, no. 3, July 1960, 239.

⁸⁸ Исто, 240–241.

⁸⁹ Hervé Lacombe, Исто, 313.

значајске везе, нама ће бити нарочито занимљиве самопозајмице које су интерполиране у Лејлину вокалну деоницу и нумере у којима се она налази.

4.2.1 Нумера 6: Сећање и темпорална слојевитост

У делу сцене са Нурабадом у оквиру нумере број шест (Прилог 6: партитурни број 16), Лејла препричава сећање из детињства и тиме креира јасну референцу на прошлост. Интересантно, овај музички одељак наслојен је једном нешто другачијом референцом на прошлост, односно представља музичко самопозајмљивање – и то баш реализовано у Лејлиној музичкој деоници. Другим речима, док Лејла говори о прошлости она то чини кроз позајмљен материјал из Бизеове стваралачке прошлости, а увиди постају још интересантнији кад откријемо више детаља о оригиналном извору. Наиме, у питању је самоцитат из духовног дела – кантате *Кловис и Клотилда*, којом је Бизе управо освојио награду у Риму, што је, потом и довела до наруџбине опере *Ловци на бисере*. У питању је драмска кантата, чији садржај обрађује историјску тему прве конверзије франачког краља, у хришћанство, подстакнуте његовом супругом, бургундском принцемом. Музички цитат долази из (значајски и музички) изузетно интересантног дела дуета Кловиса и Клотилде, у којем Кловис описује тренутак личног духовног просветљења, односно момента у којем увиђа да ће прихватити хришћанску веру.⁹⁰

Ово сазнање несумњиво додаје нове димензије схватању лика Лејле, њене мелодијске деонице, као и њеног односа са Зургом. Баш као и Кловис, Лејла најпре описује своје сећање и борбу са „дивљом хордом”, а музика у паралели са Кловисовим исказом у дуету из кантате доноси цитат речи младог Зурге са краја тог догађаја: „Храбро дете, ево... Узми ову огрлицу и чувај је као успомену на мене”.⁹¹ Уколико бисмо креирали значејску паралелу између садржаја кантате и опере, чинило би се да утицај

⁹⁰ Кантату отпочињу Клотилдине похвале на рачун Кловисе, док забринуто ишчекује њехов повратак са бојног поља. У дуету са бискупом Рамијем убрзо се у драмски заплет уводи чињница да се Кловис још увек није крстио, ти и план да се то догоди, по његовом славном повратку. Следи динамичан дует Кловиса и Клотилде, који завршава управо музичким сегментом који ће се наћи у *Ловцима на бисере*, пре којег Кловис (баш као и Лела) описује своју борбу, недаће (из прошлости), током којег се сетио „бога којег Клотилда обожава/слави”, након чега следе речи које ће изговорити уз музички одсек који ће се наћи у *Ловцима на бисере*: „И пао сам на колена, и усне моје преклињале Га: „О Христе, буди мој бедем! Победа, и бићу хришћанин! ”, након чега је, дрхтећи, устао, „муња је севнула” из његовог мача и остварио је победу. Нав. према: Georges Bizet, *Clovis et Clotilde* (превод либрета на енглески језик), Bru Zane Mediatheque: <https://www.bruzanemediatheque.com/en/exploration/documents/clovis-clotilde-amedee-burion> (15.2.2025)

⁹¹ Александар Којић, Исто, 8.

Зурге на Лејлу (те и њихов однос) има далеко већу дубину него што би се то на први поглед чинило. Могло би се рећи да је у питању кључан и формативан догађај за Лејлу, који ће на њу оставити толики траг да ће огрлицу од тада стално носити. Истовремено, овај догађај је музички наслојен на важан догађај из кантате из које је позајмљен, а значењски на важан догађај из Бизеовог живота.

У контексту ове продукције, редитељска поставка се улива у тај значењски слој: током каватине, у једином тренутку у којем је сама (и ослобођена погледа посматрача), Лејла не испушта огрлицу из руке и заспи држећи је, док пева о другом мушкарцу. Ова сценска одлука отвара простор за интерпретативно читање које указује на сложеност њених емоционалних веза и дубину односа са Зургом. На овом месту бисмо могли да кажемо да су недостаци либрета омогућили динамичне интерпретације, те и створили простор за испитивање интересантне везе између ова два лика и трага који је њихов давни сусрет оставио.

У првом сегменту музичког цитата, који прати речи упућене „драгом детету”, вокална линија носи карактер проживљеног искуства. За разлику од удаљених (симболичких) сећања, на овом месту је прошлост доживљена као присутна и непосредна. Тај квалитет присности изражен је мекшим приступом фрази и топлијом звучном бојом, чиме се успоставља осећај људске блискости и емотивне тоpline.

Почетак речи „ево” (узми огрлицу) обликован је суптилним ослонцем на дах и наглашеним почетним сугласником „в” (фр. *va*), што доприноси осећају емотивне непосредности и интимности сећања. Са сличним извођачким размишљањем овој речи биће вокално-технички приступљено и у наредном примеру. Овде Лејла предаје огрлицу Нурабаду; чиме се успоставља временска конекција и заокружује прича о огрлицу као знаку Лејлиног идентитета, као и крајњим временским тачкама нашег познавања њеног лика – огрлица готово као да симболизује њен цео живот (или све што о њему знамо) у овој опери.

Други сегмент цитата доноси понављање (прелазног, те и резонантно изазовног) тона, које постепено гради унутрашњу напетост и звучну концентрацију ка потоњој музичкој кулминацији. Оваквим понављањем тон поприма изузетно резонантан квалитет, стварајући утисак временске обједињености, односно безвремене природе Лејлиног сећања. У том смислу тежило се стабилности резонанце, која при понављању тона природно доприноси расту динамике и интензитета. Идеја овакве реализације за циљ има да се сећање не доживи као удаљена прошлост, већ као искуство које и даље делује у садашњем времену.

Занимљиво је да музички цитат из кантате *Кловис и Клотилда*, повезан са хришћанским просветљењем, постаје део музичког ткива опере чија се радња одвија у 'егзотичном' и религијски другачијем простору. Овај пренос духовне симболике преко културних и религијских граница поново указује на сложен однос између *другости* и универзалних образаца духовног искуства. Сличан процес уочава се и у поменутој химни *Brahma, divine Brahma*,⁹² чији музички материјал потиче из хришћанског контекста, чиме се религијска значења трансформишу и прелазе у ново културно окружење.

4.2.2 Нумера 13с: Симболичко памћење

*Коначно сам пронашао тај толико тражени магични кључ: у мојој опери имам десетак мотива — правих, ритмичних и лако памтљивих — а притом нисам жртвовао свој укус... Следеће године покушаћу да остварим мотив у гранд опери, што је много теже. Али већ је нешто што сам га пронашао у опери комик.*⁹³

У истом контексту посебно је занимљив одломак у сцени која следи након дуета са Зургом (Прилог 7), у којем се појављује главна музичка тема опере, из дуета *Au fond du temple saint*, односно рад са мотивом. Још је интересантнија чињеница да средином XIX века рад са мотивима „није био тако развијен и ретко су били комбиновани. У том смислу партитура *Ловаца на бисере* је једна од најоригиналнијих њеног времена. Употреба мотива који се понављају савршено одговара теми сећања (ове) опере”.⁹⁴ Из перспективе извођача, слојевитост значења ових мотива отвара извођачки изузетно подстицајан простор за тумачење. Посматран у светлу његових претходних појава, мотив постепено гради мрежу значења која се надограђују и трансформишу. Извођач се стога суочава са питањем његове позиције у конкретном тренутку драме и сопственог односа према његовој симболичкој функцији.

У овој сцени деликатну мелодијску линију Лејле уводи поменути мотив који гудачки корпус доноси кроз тремоло. Будући да се мотив првобитно јавља у дуету у којем младићи призивају сећање, свака његова наредна појава делује као све удаљенији, избледели одјек прошлости или као драматуршка последица иницијалног завета. У

⁹² Ова химна се налази на крају две нумере у опери – сцене 3с (*Seule au milieu de nous*) и финала другог чина (*Ah! Revenez à la raison*).

⁹³ Hervé Lacombe, Исто 291.

⁹⁴ Исто, 142.

тренутку када се Лејла, суочена са предстојећом казном, опрашта од живота – што је директна последица кршења некадашње пријатељске заклетве – тремоло у гудачком корпусу додатно појачава утисак удаљеног и нестабилног сећања.

Имајући све наведене значењске нивое у виду, моја интерпретативна одлука била је да вокалним изразом очувам њихову слојевитост. Идеја вишеслојног памћења захтевала је звучну етеричност и тон који задржава дистанцу, без драмске тежине. У фразирању сам стога тежила континуитету звучног тока пре него наглашеној артикулацији текста, вокална линија је обликована са минималним вибратором, док је реч „ево” (Пример), коју смо мапирали и у сцени са Нурабадом донета кроз, у изразу носталгичан, издах.

У анализираним примерима уочавамо присуство различитих облика сећања који обликују Лејлин идентитет: проживљено лично сећање, симболичко сећање које се временом удаљава, као и историјско и духовно памћење које се у дело уграђује кроз музичке самопозајмице, односно коришћење мотива.

Приметићемо и значајне разлике у позицији поменутих референци у контексту ‘удаљености’ од Лејлине вокалне деонице, што ће утицати и на њихов интерпретативни доживљај и третман. На пример, у случају одељка „драго дете” из сцене са Нурабадом, самопозајмица је присутна у вокалној деоници Лејле (лично сећање), у арији *О, боже Брама* самопозајмицу налазимо у деоници хора (колективно сећање), док поновљени мотив у сцени након дуета са Зургом налазимо као ехо, у деоници оркестра (симболичко сећање). Као резултат овакве перспективе управо су и креирана пратећа вокална уодношавња у односу на дате референце – што је референца позиционирана музички удаљеније, она представља и удаљеније сећање, те је и интензитет вокалног присуства симетрично позициониран у односу на то растојање.

Интересантно, чини се је да у обе досадашње продукције ове опере у Народном позоришту у Београду, ова опера виђена као ноктурална драма. У критици прве продукције, Ђорђе Шаула у загребачком *Вјеснику*, даје коментар да су оперу: „сценски реализатори из непознатих разлога „ставили у неку суру и тамну слику”, те да пригушена светла нису дочарала атмосферу ипак сунчаног краја ове оперске приче.“⁹⁵ Истакли бисмо да ни ова продукција не нуди дистинкцију дан-ноћ, нити отворени-затворени простор; заправо, нисмо ни сигурни да ли се одвија изнад или испод површине

⁹⁵ Вања Косанић, Исто, 22.

океана, те цела продукција одаје субјетивни утисак сновиђења и нешто другачијег протока времена.

Указаћемо и на чињеницу да два лика током ове кратке опере утону у сан – Лејла и Надир, те да редитељске интерпретације у различитим продукција користе овај простор да различите сегменте музике обоје као ‘оне у сну’. У контексту ове продукције, Лејла заспи на крају арије, међутим, целокупан контекст редитељске поставке призива некарактеристично понашање за њен лик – баш као што би то било у сну. С обзиром на то да ова арија садржи два наративна смера – сећање на прошлост са Надиром и констатације о запажањима и осећањима у датом тренутку, чини се да готово цела друга арија представља временску игру између стварности и сећања, јаве и сна.

Концепција прве арије нам је такође занимљива у контексту вишеслојности времена. На првом месту запажамо постепени прелаз од колективног ритуалног простора ка интимном личном исказу. Док хор из даљине понавља Лејлине речи као мантру, а потом репродукује музички материјал позајмљен из другог Бизеовог дела, Лејлина вокална линија се постепено се издваја из (ритуално) устаљеног материјала. Такође, хор пева независно од Лејлине деонице и значења онога што она говори, као неутрални посматрачи који готово као да нису у истом времену и простору као она. Појава Надира потом додатно нарушава границу између контекста ритуала и личне прошлости/сећања.

На овом месту можемо да направимо и интересантну паралелу између елемента сна/ноктуралности, одлазака у прошлост и елузивног протока времена,⁹⁶ који на занимљив начин могу да се преиначе и истраже у доживљају музичког времена / времена у музици (ток фразе, идеја протока, певања и даха), са нарочитим утицајем идеје подводности на доживљај протока времена и звука.

Темпорална слојевитост у овој продукцији није само композициона чињеница, већ извођачки изазов. Свако позајмљивање, сваки ехо, свака дистанца између гласа и референце постаје питање степена присутности. Управо кроз вокалну интерпретацију могуће је артикулисати однос према различитим временским слојевима.

Овој перспективи можемо да придружимо и запажање да се чини да Лејла повремено од објекта (у оку посматрача) постаје реалан лик и тиме се поново осврнемо на један од ликова *Хофмановим причама* – Олимпију, која је жена или лутка у зависности од ока посматрача. Лејла (а и лутка Олимпија) као да је у трансу или хипнозом и

⁹⁶ Који такође представљају конвенцију.

повремено буди – што је нарочито занимљиво с обзиром на то да у садржају ове опере постоји сан као тема, а у њеној сценској реализацији транс као појава. Време у вези са тим може да се анализира вишеструко: као субјективно и реално; под водом и ван ње; ‘тамо’ и овде; у свачијој субјективној перспективи; у музичкој фрази, као *друго*. Налик лутки Олимпији, Лејла се у овој продукцији ‘зауоставља’ у позама (некада и говорећи о прошлости), што имплицитно ствара утисак ‘замрзнутог времена’.

Закључак: Питање континуитета оперског дела

Истакнуто је да лик Лејле у опери *Ловци на бисере* функционише као мноштво идентитета конституисаних у слојевитом времену. Ово мноштво није само резултат различитих очекивања и погледа других ликова у опери, већ је присутно и у самој структури дела – кроз ритуале, музичке референце и драматуршке елементе, као и кроз сценске интерпретације које оперу чине динамичном и променљивом. Свака Лејла коју видимо или чујемо у овом контексту представља различит слој истог, а њихова комбинација ствара сложену мрежу значења која је у сталној интеракцији са временом и простором дела. У мојој интерпретацији овог лика настојала сам да осветлим овај комплексни слојевити идентитет, а кроз избор вокалних решења настојала сам да истакнем како се Лејла кроз различите перспективе и контексте појављује као мноштво, а не као стабилан или фиксни лик.

Историјски контекст показује да је ова опера, од свог настанка до данас, пролазила кроз бројне промене – у либрету, музици и редитељским читањима. Лакомбова теза о променљивости опере наглашава да свака нова извођења и обнове чувају, али и модификују живот дела, чинећи га живим и слојевитим. У овом смислу, моја интерпретација Лејле представља само део тог променљивог тока – она се уклапа у променљиву структуру дела и истовремено додаје сопствене слојеве значења, тиме представљајући наставак његовог живота кроз нову интерпретацију и интеракцију са историјом извођења.

Уколико бисмо се надовезали на поменуто ренесансну симболику бисера, Лејлу можемо да сагледамо и као метафорички бисер – вредност која је истовремено скривена и изложена, затворена у ритуалну ‘шкољку’, али рефлектујућа за све што је окружује. Као што бисер у себи одражава светлост и поглед онога ко га посматра, тако и Лејла постаје површина на коју се уписују пројекције Надира, Зурге, Нурабада и заједнице.

Истовремено, она је објекат 'лова' – не само у оквиру егзотичне поставке, већ у симболичком смислу вредности коју сви настоје да присвоје. На тај начин, симболика бисера повезује ренесансну митолошку представу, деветнаестовековну егзотичну фантазију и савремену интерпретацију у једном слојевитом временском току.

Поглед на Лејлине многоструке појаве и виђења из очију других у темпорално слојевитом универзуму ове опере, из контекста садашњице изузетно асоцира на перспективу погледа у/кроз екран, на којем у размаку од неколико секунди можемо да се посредством камере сами нађемо на екрану, али и да пратимо садржај уживо, снимак из прошлости, реалност кроз филтер (визуелни филтер, али и филтрирање начина презентовања информација), убрзане и успорене снимке, као и хибрид садржаја направљених по жељи корисника. Посматрање слојева универзума *Ловаца на бисере* и учествовање у реализацији продукције ове опере ствара утисак посматрања или уласка у један такав свет, у којем 'профил' Лејле уочавамо кроз призму сећања, реалног тренутка, осећај успоравања и убрзавања протока времена и бројне утиске и коментаре оних који је прате.

Феномену екрана се придружује и појава сложених алгоритама и вештачке интелигенције, чији су један од модела функционисања предиктивни одговори. Лик Лејле је тако могуће довести у везу са логиком савремених предиктивних алгоритама, будући да њене одлуке унутар драматуршког тока опере делују као да су условљене структуром очекивања која је окружује – слично начину на који алгоритамски системи предвиђају и унапред обликују понашање корисника. На исти начин, Лејла се показује као фигура чији идентитет није дат, већ се производи у времену и односима који утичу на модалитете њеног постојања – управо у тој непрестаној продукцији лежи њена уметничка и интерпретативна актуелност, а њено мноштво настаје између историјског оријентализма, партитурног времена и извођачког сада.

Једна од намера била ми је да овим радом дам допринос у виду повезивања теорије и искуства извођења, односно показивање једног од модела како би и убудуће могло да се приступа тумачењу оперских улога које се баве темом егзотичног. Овај приступ, усмерен са једне стране ка детаљима, са друге ка ширем контексту, укључује истовремено димензије дубине и ширине, те на тај начин повезује вокално-техничка решења са разумевањем контекста и теоријског оквира. На овај начин, интерпретација престаје да буде само извођење, већ деловање у живом, динамичном мноштву опере, чиме свака интерпретација дела постаје део његове променљивости.

Литература

Abbate, Carolyn, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

Adams, David, *A Handbook of Diction for Singers: Italian, German, French*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1999.

Apaduraj, Ardžun, *Kultura i globalizacija* (prev. Slavica Miletić), Biblioteka XX vek, 2011.

Baba, Homi, *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd 2004.

Bauman, Zygmunt, *Identity: Conversations with Benedetto Vecchi*, Cambridge, Polity Press, 2004.

Bauman, Zygmunt, *Tekuća Modernost* (prev. Mira Gregov), Zagreb, Naklada Pelago, 2011.

Bizet, Georges, *Les pêcheurs de perles* (Opéra en 3 actes), Urtext edition, 7700, Vocal score (ed. Brad Cohen), Leipzig – London – New York, Edition Peters Group, 2015.

Bizet, Georges, *Letters to a Friend, 1865-1872* (commentator : Edmond Galabert), The Project Gutenberg eBook: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/22918/pg22918-images.html> (приступљено: 14. 12. 2025)

Bizet, Georges, *The Pearl Fishers* [partitura], New York, Edwin F. Kalmus – reprint of: Bizet, Georges, *Les pêcheurs de perles*, Paris, Choudens, 1983.

Castel, Nico, *Les pêcheurs de perles*, in: *French Opera Libretti Volume II*, Leyerle Publications, New York, 2000.

Clément, Catherine, *Opera, or the Undoing of Women* (translated by Betsy Wing), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.

Cook, Nicholas, *Music as Creative Practice*, New York, Oxford University Press, 2018.

Curtiss, Mina, *Bizet and His World*, New York, Alfred A. Knopf, 1958.

Curtiss, Mina, Bizet, Georges, Unpublished Letters by Georges Bizet, *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, July, 1950, Vol. 36, No. 3 (Jul., 1950), 375-409

Dabbagh, Lori, *Fire in the Soul of Zurga: Bizet's The Pearl Fishers and Male Sati*, St. John Fisher University, *Verbum*, Vol. 2, Iss. 1, Article 10, December 2004.

Dean, Winton, Bizet after 100 Years, *The Musical Times*, June, 1975, Vol. 116, No. 1588, 525-527

Dean, Winton, Bizet's Self-Borrowings, *Music & Letters* 41, no. 3, July 1960, 238–244.

Dean, Winton, *Georges Bizet: His Life and Work*, London, J. M. Dent & Sons, 1965.

Deleuze, Gilles, *Bergsonism* (trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam), New York, Zone Books, 1988.

Ellison, Cori, *Georges Bizet: Les pêcheurs de perles* (programska knjižica); New York, Metropolitan Opera, 2016.

Garsija (mlađi), Manuel, *Garsijina škola: Kompletna rasprava o pevačkom umeću* (prevod i komentari Dragoslav Ilić), Studio Lirica, Beograd, 2002-3.

Grimmer, Jessica H. *From Femme Idéale to Femme Fatale: Contexts for the Exotic Archetype in Nineteenth-Century French Opera* (Master's thesis, University of Cincinnati), 2011.

Grubb, Thomas, *Singing in French: A manual of French diction and French vocal repertoire*, New York, Schirmer Books, 1979.

Henson, Karen, ed., *Technology and the Diva: Sopranos, Opera, and Media from Romanticism to the Digital Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

Iommelli, Antonio, *Coral Fishing (or The Realm of Amphitrite)*, Zucchi Jacopo, inv. 292, Rome: Galleria Borghese (2022): <https://www.collezionegalleriaborghese.it/en/opere/coral-fishing-or-the-realm-of-amphitrite> (приступљено: 15.2.2026)

İşman, Sibel Almelek, Jewels of Renaissance and Baroque: Pearls and Corals in the European Art of Painting. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi* 4, 2020, 13–24.

Jellinek, George, Les pêcheurs de perles, Georges Bizet, *The Opera Quarterly* 21, no. 4 (Autumn 2005), 772–773.

Lacombe, Hervé, *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century* (translated by Edward Schneider), Berkeley, University of California Press, 2001.

Lamperti, Frančesko, *Teorijsko-praktični vodič kroz studij pevanja* (prevod Dragoslav Ilić), Beograd, Studio Lirica, 2012.

Locke, Ralph P, The Exotic in Nineteenth-Century French Opera, Part 1: Locales and Peoples, *19th-Century Music* (45), no. 2, 2021, 93–118.

Locke, Ralph P, The Exotic in Nineteenth-Century French Opera, Part 2: Plots, Characters, and Musical Devices, *19th-Century Music* (45), no. 3, 2022, 185–203.

Locke, Ralph P., A Broader View of Musical Exoticism, *Journal of Musicology* (24), no. 4 (2007): 477–521.

Locke, Ralph P., *Musical Exoticism: Images and Reflections*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Macdonald, Hugh, Bizet, Georges, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (edited by Stanley Sadie and John Tyrrell), London, Macmillan, 2001.

Macdonald, Hugh, *Bizet*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

Macdonald, Hugh, Bizet, *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992.

Macdonald, Hugh, Bizet's Operatic Style, *The Cambridge Companion to Bizet*, edited by Susan McClary, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Macdonald, Hugh, *Georges Bizet*. London, Dent, 1978.

Macdonald, Hugh, *The Bizet Catalogue*: <https://talus.artsci.wustl.edu/bizet/ref/> (приступљено: 15. 06. 2025)

Macdonald, Hugh. The Music of Bizet, *The Musical Times* 119, no. 1624 (1978): 427–430.

Markezi, Matilde, *Bel Canto: teorijski i praktični metod pevanja* (prevod i komentari Dragoslav Ilić), Beograd, Studio Lirica, 2002-3.

McClary, Susan, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

Moriarty, John, *Diction: Italian, Latin, French, German...the Sounds and 81 Exercises for Singing Them*, Boston, Massachusetts, E. C. Schirmer Music Company, 1975.

Poizat, Michel, *The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera* (translated by Arthur Denner), Ithaca, Cornell University Press, 1992.

Robinson, Michele, Luxuries that cost human life? Pearls in Early Modern Italy, *Refashioning Renaissance*: <https://refashioningrenaissance.eu/luxuries-that-cost-human-life-pearls-in-early-modern-italy/> (приступљено: 18.2.2026)

Scott, Derek B., Orientalism and Musical Style, *The Musical Quarterly*, Oxford University Press Summer, 1998, Vol. 82, No. 2 (Summer, 1998), 309-335

Smart, Mary Ann, *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton: Princeton University Press, 2000.

Stapp, Marcie, *The Singer's Guide to Languages*, Teddy's Music Press, San Francisco, revised edition, 1997.

Thomas Cooper, *French Empire and Musical Exoticism to the end of the Nineteenth Century* (PhD dissertation), University of Liverpool, 1997.

Web Gallery of Art: https://www.wga.hu/html_m/a/allori/alessand/studiolo.html (приступљено: 15.2.2026)

Wenderoth, Valeria, *The Making of Exoticism in French Operas of the 1890s* (PhD dissertation), University of Hawai'i at Mānoa, 2004.

Wright, Lesley A., Critical Allusion and Critical Assessment: Berlioz's and Reyer's Reviews of Bizet in the *Journal des débats*, *Nineteenth-Century Music Review* 19, no. 2 (2022), 237–254.

Zakharbekova, Irina S., Georges Bizet in the Service of the Opera: More than 'Just' a Composer?, *Contemporary Musicology* 8, no. 4 (2024): 64–90.

Којић, Александар, *Жорж Бизе: Ловци на бисере* (превод либрета опере), интерни материјал Народног позоришта у Београду, 2025.

Косанић, Вања, Тарбук, Јован, *Жорж Бизе: Ловци бисера* (програмска књижица), Народно позориште, Београд, 2025.

Рапајић, Светозар, *Постколонијалне студије: оријентализам у музичком позоришту*, Београд, Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 2022.

Cachot, Octave, *L'Île de Ceylan et ses Curiosités Naturelles* (seconde édition), Victor Sarlit, Paris, 1864.

Саид, Едвард, *Оријентализам* (прев. Дринка Гојковић), друго издање (ур. Иван Чоловић), Београд, Библиотека XX век, 2008.

Сања Милић (ауторка и уредница), Александар Којић, епизода емисије *До детаља* (режија: Сунчица Јерговић), Београд, Редакција културно-уметничког програма, РТС Планета, јун 2025.

Стојадиновић, Милица, *Драматска карактеризација Пучинијевих хероина* (докторска дисертација), Академија уметности Универзитета у Новом Саду, 2016.

Прилози

Прилог 1: Дневна листа Народног позоришта – *Ловци бисера*, 14. фебруар 2026.

године

ВЕЛИКА СЦЕНА



СУБОТА, 14. ФЕБРУАР 2026.

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ У БЕОГРАДУ

ОПЕРА | 157. СЕЗОНА 2025/26.

Опера у три чина
Либрето: Ежен Кормон и Мишел Каре
Прво извођење у Театру лирик у Паризу 30. септембра 1863.

3. ПРЕДСТАВА

ЖОРЖ БИЗЕ

ЛОВЦИ БИСЕРА

Диригент АЛЕКСАНДАР КОЈИЋ

Режију Даријана Михајловића обновио

МАРИО ПАВЛЕ ДЕЛ МОНАКО

Сценограф ВЕСНА ПОПОВИЋ

Костимограф ВИШЊА ЖИЛИЋ

Кореограф ТАМАРА АНТОНИЈЕВИЋ СПАСИЋ

Извршни продуцент ВУК МИЛЕТИЋ

Продуценти у Опери МИЛИЦА МИЛЕНКОВИЋ, ДРАГАНА ИВКОВИЋ

Асистент диригента АЛЕКСАНДАР ГУТИЋ

Асистент сценографа АЛЕКСАНДРА ШКУНДРИЋ

Асистент костимографа АНЂЕЛА БАЈАГИЋ

Леила АЛЕКСАНДРА ЈОВАНОВИЋ

Надир МАРКО ЖИВКОВИЋ

Зурга СТЕФАН ПЕТКОВИЋ

Нурабад МИХАИЛО ШЉИВИЋ

Учествују Хор и Оркестар Народног позоришта у Београду
Учествује Балет Народног позоришта у Београду: Ирина Дојнов, Луiza Анђелковић, Анастасија Вујновић, Ива Игњатовић,
Ангелина Крстиновић, Сања Томић, Данијела Симић
Дмитри Арбузов, Лука Пејчиновић, Игњат Ђорђевић, Иван Гонзалес, Иван Ђосић, Немања Сувацаревић

Концертмајстор ПЕТАР ЖИВАНОВИЋ
Шеф хора и бинска музика НИНА ФУШТАР
Инсплицитан ДЕЈАН ФИЛИПОВИЋ
Суфлер АЛЕКСАНДАР ГУТИЋ
Превод либрета АЛЕКСАНДАР КОЈИЋ и АЛЕКСАНДРА ТАДИЋ
Лектор за француски језик и титловање АЛЕКСАНДРА ТАДИЋ
Корепетитори ГЛЕБ ГОРБУНОВ, СРЂАН ЈАРАКОВИЋ, АЛЕКСАНДАР БРУЈИЋ
Корепетитор хора ТАТЈАНА ШЧЕРБАК

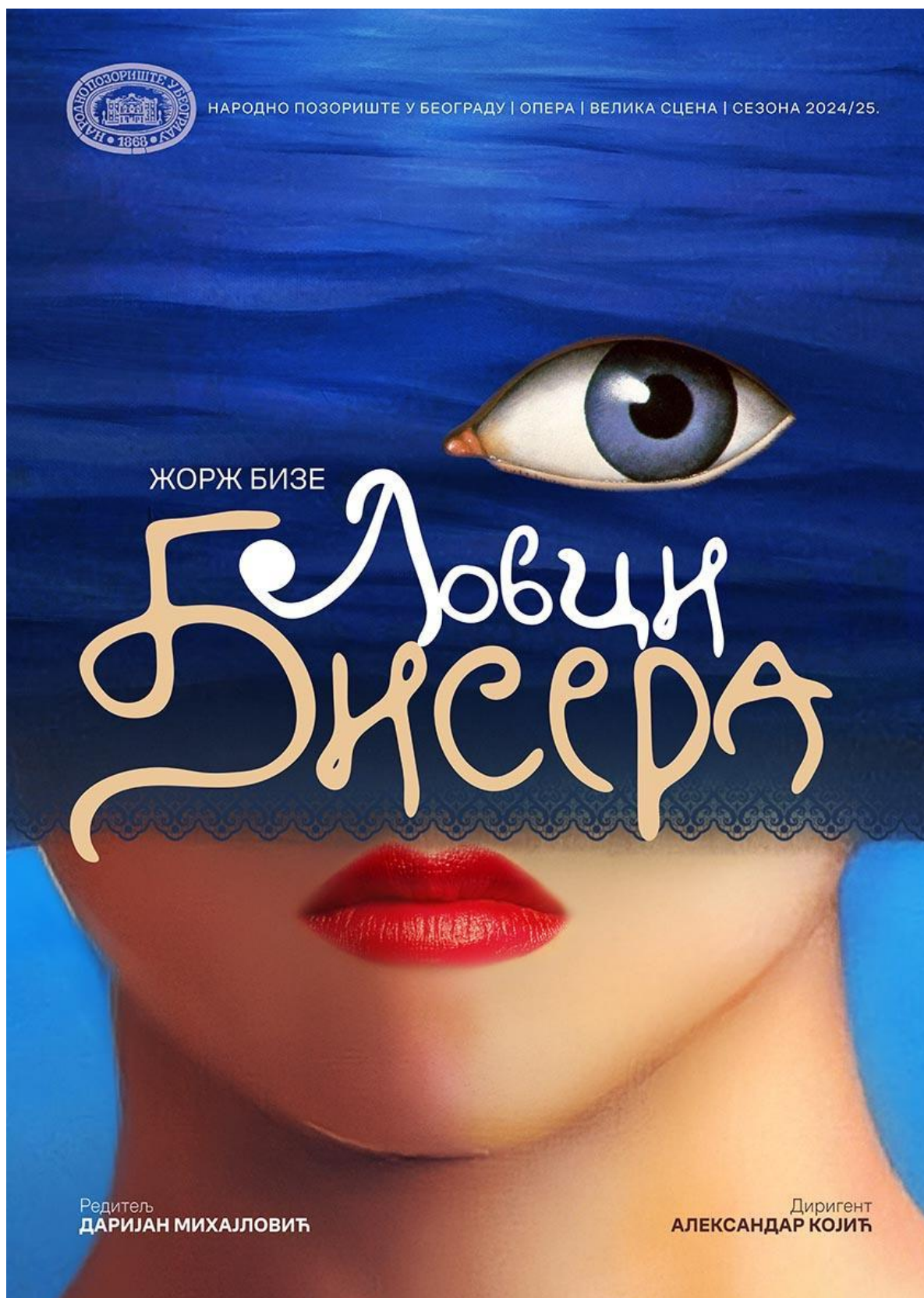
Мајстор светла СРЂАН МИЋЕВИЋ | Мајстор маске МАРКО ДУКИЋ
Мајстори позорнице НЕВЕНКО РАДАНОВИЋ и ЕМИЛ АХМЕТОВИЋ | Мајстор тона НЕБОЈША КОСТИЋ
Видео продукција Видео студио Народног позоришта
Костим и декор израђени у радioniшана Народног позоришта у Београду

ПОЧЕТАК У 19.00



ЗАВРШЕТАК ОКО 21.15

Прилог 2: Постер за нову продукцију Народног позоришта



Прилог 3: Александар Којић – превод либрета опере *Ловци на бисере*

ПРВИ ЧИН

(На једној дивљој плажи на стрву Цејлон, налази се неколико колиба прекривених палминим лишићем. Много је егзотичног растиња, у даљини се види висока стена која се надноси над морем. Такође, може се видети и рушевина древне индијске пагоде. Море је осветљено залазећим сунцем. Рибарски шатори су подигнути унаоколо. Рибари, ловци и остали мештани тију и веселе се.)

Хор (сви): Преко обале што гори, где спава плави вал, подигосмо наше шаторе. Играјте док не падне ноћ, црнооке девојке црних власи, одагнајте зле духове својом песмом.

Зурга: Пријатељи! Доста је било игре и песме. Време је да се изабере нови вођа, који ће нас предводити, заштитити и бранити. Неко ко је по свачијиј вољи, неко опрезан и храбар!

Хор (мушки): Онај кога ми желимо за вођу и нашега краља јеси ти, Зурга, пријатељу наш!

Зурга: Ко? Ја?

Хор (мушки): Да, буди нам вођа! Прихватимо твој закон, пријатељу!

Зурга: Заклињете ми се на покорност?

Хор (мушки): Буди нам вођа!

Зурга: Сва моћ да буде само моја?

Хор (мушки): Буди наш краљ!

Зурга: Ако је тако, нека буде.

Хор (мушки): Да, буди нам вођа! Сва моћ је само твоја. Буди наш вођа и наш краљ!

Зурга: Нека тако буде.

(крз стене појављује се Надир)

Хор (мушки): Али, ко то долази?

Зурга: Надир, пријатељу из младости, да ли си то стварно ти?

Хор (мушки): То је Надир, вратио се из шуме!

Надир: Да, то сам ја, Надир, ваш стари друг. Нека ми се, међ' вама пријатељи, врате добра времена!

У најтамнијем срцу дунгле, где ловци своје замке шире,

у дубини мрачне шуме спознао сам мир и тајновитост.

Пратио сам, са ножем у зубима, љутог тигра ватрених очију.

И тигра и јагуара и пантера!

То што сам ја јуче чинио, пријатељи, ви ћете сутра чинити (кад пођете на море).

Пријатељи, рукујмо се!

Зурга, ловци: Пријатељи, рукујмо се. Пружимо му руку!

Зурга: Остани са нама, Надир, буди један од нас.

Надир: Да, од сада моје жеље и задовољства биће исти као и ваши.

Зурга: Кад је тако, пријатељу, попиј са мном! *(показује на народ)* Заиграј и запевај са њима!

(народу)

Пре него кренемо у лов, поздравимо Сунце, ваздух и непрегледно море.

(ритуални плес поново започиње)

Хор (сви): Преко обале што гори, где спава плави вал, подигосмо наше шаторе.

Играјте док не падне ноћ, црнооке девојке црних власи, одагнајте зле духове својом песмом.

Зурга: То си ти! Ти кога најзад поново видим после толико дугих дана, после толико месеци. Предуго смо били раздвојени. Али ево, бог Брама нас је поново спојио. Каква срећа за нас. Али, реци, да ли си остао веран свом обећању? Да ли пред собом видим пријатеља или издајника?

Надир: Колика год била моја љубав тада, научио сам како да владам њоме.

Зурга: Добро је! Заборавимо шта је било и слаavimo овај дивни тренутак. Као и ти, и ја сам сада смирен. И ја сам научио како да заборавим онај дан (беса).

Надир: Не, не, ти лажеш! Ја видим да си можда миран али кунем се да ниси заборавио.

Зурга: Шта кажеш?

Надир: Зурга, чак и онда када будемо стари и седи, када снови и наде буду ишчилели из наших мисли, ти ћеш и даље памтити оно што се десило када смо путовали и застали пред вратима (града) Кандија.

Зурга: Било је вече! У ваздуху што га лахор стопли, чекле су свештенице светлошћу окупане. Полако окупљаху народ на молитву.

Надир: У дубини светог храма, појави се жена сва у цвећу и злату...

Зурга: ...појави се жена...

Надир: ...као сада да је видим...

Зурга: ...као сада да је видим...

Надир: Народ је тада угледа, одушевљен. Запањена гомила тад тих прошапта „Ево је! То је богиња што из таме изиђе и ка нама руке пружи.“

Зурга: Она за тренутак подиже вео...
О блаженства... све је као сан...
Запањена гомила паде на колена.

Надир и Зурга: Да, то је она, то је та богиња, љупкија и лепша (од свих). Да, то је она, то је та богиња, она сиђе данас међу нас.

Надир: Полако њен корак утире пут кроз гомилу.

Зурга: ...дугачки вео крије њено лице.

Надир: ...мој поглед је узалуд тражи...

Зурга: ...и она нестаде.

Надир: ...и она нестаде.

Али у мојој души, изненада, запали се непознати жар!

Зурга: Каква ме нова ватра прождире?

Надир: Твоја рука ме изненада одгурну.

Зурга: И твоја рука моју.

Надир: У нашим срцима родила се љубав и претворила нас у непријатеље.

Зурга: Али не, нека нас ништа не растави!

Надир: Ништа!

Зурга: Закунимо се на вечно пријатељство!

Надир: Закунимо се на вечно пријатељство!

Надир и Зурга: Да, то је она, то је та богиња, она данас дође да нас поново сједини.

Као брата ја ћу те чувати – обећавам!
Да, то је она, то је богиња, она данас дође да нас поново сједини.

Ми делимо исту судбину и остаћемо заједно до смрти!

(У даљини види се кану који се полако приближава)

Зурга: Шта то видим? Кану долази на обалу!

То сам чекао! Ох, боже Брама, хвала ти!

Надир: Кога си очекивао?

Зурга: Непознату жену, лепу колико и мудру. Наши мудраци узалуд је призивају

сваке године, у својим ритуалним молитвама.
Дугачак вео чува је од наших погледа. Нико је не сме видети, нико јој не сме прићи!
Али, док будемо ловили, она ће стајати на стени изнад мора и својом песмом нас штитити од злих духова.
Ево је, приближава се. Пријатељу слави са нама њен долазак.

Хор (мушки): То је она! Она долази!
Доводе је овамо! Ево је!

(Рибари оркужују Лејлу и дарују је цвећем)

Хор (жене): Добородшла непозната пријатељице, удостоји се да примиш наше дарове. Певај и олуја ће попустити свој бес на звук твојих слатких речи.

Хор (мушки): Нека прљава чета мрачних духова одлети на звук твога гласа. Дођи и отерај својом песмом духове таласа, ливада и шума.

Хор (жене): Непозната пријатељице, прими наше дарове! Заштити нас и пази на нас!

Сви: Заштити нас и пази на нас!

Зурга (Лејли): Чиста и неокаљана девице, док стојиш (овде) међ' нама, да ли се заклињеш да ћеш (стално) крити велом своје лице?

Лејла: Заклињем се!

Зурга: Да ли обећаваш да ћеш поштовати завет да се молиш читавог дана и ноћи на високој стени, што штрчи над мрачним амбисом?

Лејла: Обећавам!

Зурга: Закуни се да ћеш својом песмом одагнати мрачне духове, да ћеш живети чедно, без мужа и без љубавника!

Лејла: Заклињем се!

Зурга: Ако не прекршиш дата обећања и покориш се моме закону, сачуваћемо за тебе најдивнији бисер и тада ћеш постати достојна краља.

Али ако нас издаш, ако твоја душа подлегне проклетим замкама љубави – тешко теби!

Хор (сви) и Нурабад: Тешко теби!

Зурга: Тај дан биће ти последњи!

Хор (сви) и Нурабад: Тешко теби!

Зурга: Гроб ће се отворити и смрт ће те чекати!

Хор (сви) и Нурабад: Тешко теби!

Надир: Ах, погубна судбино!

Лејла (за себе): То је он!

Зурга (стежући Лејлину руку): Шта ти је? Рука ти се грчи и дрхти. Твоје срце је уземирено неким мрачним предосећајем. Добро онда, иди. Отплови са ове обале где нас је судбина спојила и поврати своју слободу!

Хор (сви) и Нурабад: Говори! Кажу нешто!

Лејла: Остајем! Остајем чак и ако морам умрети! Нека се судбина испуни, било славна или погубна.
Остајем, пријатељи! Мој живот је ваш!

Зурга: Нека тако буде! Остаћеш скривена за све очи. Певаћеш за нас под звезданим небом. Обећала си...

Лејла: Дала сам своју реч!

Зурга и Нурабад: Дала си реч!

Хор (сви): Брама, божански Брама, нека нас од ноћних замки штити твоја рука!
Уклони све невоље! О боже Брама сви смо на коленима пред тобом!

(На Зургин знак, Лејла поче да се пење до рушевина старог храма. Прати је Нурабад и неколико стражара.. Они нестају у дубини храма. Сви се разилазе. Жене и деца кућама а ловци у правцу обале. Надир све време погледом прати Лејлу. Зурга му прилази и рукује се са њим па и он одлази у лов. Надир остаје сам. Све више се смркава.)

Надир: На звук тога гласа цело моје биће уздрхта!
Каква будаласта нада! Како ли сам могао мислити да сам је препознао?...
Али авај, пред мојим очима је, јадна будало, то исто привиђење прошло толико пута...
Не! То је кајање, грозница, делиријум!
Зурга мора све сазнати! Требало је све да му кажем!
Погазио сам своју заклетву. Желео сам да је поново видим. Открио сам њен траг и пратио сам њене стопе сакривен у ноћи, уздишући, слушао сам њене слатке песме што су ме дизале у небеса...
Мислим да још увек чујем, сакривен међ палминим грањем, њен глас нежан и звонак као гугутање голубице.
О ноћи чаробнице, дивни заносу, о успомено слатка, о сну слатки и опојни!
Слутим да је опет видим међ звездама сјајним, како своја једра окреће у сусрет топлим вечерњем поветарцу.
О ноћи чаробнице, дивни заносу, о успомено слатка, о сну слатки и опојни!

Нурабад: Остани ту! Бдиј на овој усамљеној стени!
(Свештеници пале велику ватру од грања и суве траве. Они клече крај Лејлиних ногу. Нурабад, пошто је претходно описао штапом круг у ваздуху, тим истим штапом разгорева ватру)
Пламеном ове свете ватре и мирисом тамјана што се Богу уздиже...
Певај, певај, слушамо те!

Надир: *(поспан, напред на сцени)*
Збогом слатки сну... збогом!

Лејла: *(стојећи на стени)* О боже Брама!
Господару и владаоче света!

Хор *(народ – иза сцене)* О боже Брама!

Лејла: Бела Шива, краљице плаве косе!

Хор: Бела Шива!

Лејла: Духови ваздуха, духови таласа,
духови стена, поља и шуме...

Надир: *(буди се)* Небеса!

Лејла: ...чујте мој глас!

Надир: *(буди се)* ...опет тај глас

Хор: Духови земље, духови таласа, духови шуме...

Лејла: На небу без велова, присутно звездама, у срцу ноћи – јасној и чистој као у сну, нагнута над обалом, погледом вас пратим кроз ноћ!
Мој глас вас преклиње, моје срце вас обожава. Као птица кад залепрша лаган је мој глас!

Хор *(народ – иза сцене)* О певај! Певај поново! Пусти свој звонки, лаки глас, нека одагна све опасности!

(Надир се приближава подножју стене)

Надир: Боже! То је она, Лејла!
(Лејла се на час нагне према њему и на тренутак смакне свој вео) ...немој стрепети више! Ево ме...овде сам! Спреман да ти поклоним све дане, своју крв да дам у твоју одбрану!

Хор *(народ – иза сцене)* О певај! Певај поново! Пусти свој звонки, лаки глас, нека одагна све опасности!

Лејла: Он је овде! Он ме слуша! За тебе, ког обожавам, ја ћу поново запевати! За тебе, за тебе који ме слушаш...

(КРАЈ ПРВОГ ЧИНА)

ДРУГИ ЧИН

(Рушевине старог Индијског храма. У позадини, тераса која се нагиње над морем. Из разрушених стубова никли су кактуси и палме; Замришене лијане висе са сводова који су остали нетакнути. У звезданој ноћи, месечина у пуном сјају обасјава и терасу у позадини и цео предњи део сцене. На сцени је Лејла. Прилазе јој Нурабад и стражари.)

Нурабад: *(прилази Лејли)* Барке су стигле на обалу; Лејла, наш задатак за вечерас је готов. Овде можеш да отпочинеш.

Лејла: Ви ме, авај, остављајте саму?

Нурабад: Да, али немој да стрепиш. Не бој се... Тамо су велике, непроходне стене које бучни таласи штите; на оној страни логора су застрашујући стражари, наши пријатељи верни. Они носе пушке на рамену и бодеж међу зубима.

Лејла: Нека ме Брама штити.

Нурабад: Ако је твоје срце чисто још увек, ако се и даље држиш заклетве – тада спавај спокојно, под мојом си бригом. Не бој се никакве замке!

Лејла: Датом обећању умела сам да останем верна и пред лицем смрти.

Нурабад: Зар ти? Како то?

Лејла: Била сам још увек дете... Једне вечери, сећам се... човек, бегунац, преклињући ме за помоћ затражио је уточиште у нашој колиби. Обећала сам му да ћу га штитити од свих који га гоне. Убрзо се појавила дивља хорда, урлајући страшне претње... Опколили су ме, пригњечили на земљу а бодеж ставили под грло... Ја сам ћутала... пала је ноћ... успео је да им побегне... био је спасен. Али, пре него што је пошао у далеку савану рекао ми је: „Храбро дете, ево... узми ову огрлицу и чувај је као успомену на мене“

И ја је још чувам. Спасила сам му живот и одржала обећање.

Нурабад: У реду ако је тако. Али и даље мисли на све наше недаће. Држи своје обећање јер ако поклекнеш, Зурга ће те позвати на одговорност. Мисли на то... мисли на Бога!

(Нурабад одлази са стражарима, Лејла остаје сама)

Лејла: Ево ме. Сама у ноћи. Усамљена на овом пустом месту где царује тишина.

(нервозно гледа око себе) Сва дрхтим... Бојим се... и сан од мене бежи... Али, он је ту! Моје срце осети његово присуство!

И у тамној ноћи и у данима што лете, скривен у сенци густог лишћа, он пази на мене. Тада могу да спавам и да сањам о миру јер он пази на мене као некада. То је он! Моје очи су га препознале. Моја душа је мирна.

О среће, о радости неочекиване! Дошао је да ме види!

И у тамној ноћи и у данима што лете, скривен у сенци густог лишћа, он пази на мене. Тада могу да спавам и да сањам о миру.

Надир: *(из даљине)* „У дубокој и чистој води, видех одраз своје вољене. Њене очи и веђе, мирне као уснули цвет“

(Глас се приближава)

„Моја драга заточена је у палати плаветној и златној...“

Лејла: Боже! Тај глас је све ближи!

Надир: „... чујем је како се смеје и видим је где сја...“

Лејла: Вуче ме та слатка драж!

Надир: „... њен поглед, у сребрном одразу тамног бездана...“

Лејла: Небеса! Ах! То је он!

(Надир се појављује на тераси и спушта се кроз рушевине)

Надир: Лејла!

Лејла: Свемогући Боже, ево га!

Надир: Најзад (сам) крај ње!

Лејла: Како си успео доћи кроз уски пролаз што над амбисом стоји?

Надир: Бог је водио моје стопе, надахнула ме нежна нада. Не, ништа ме није задржало!

Лејла: Шта тражиш овде? Бежи! Смрт те вреба!

Надир: Обуздај свој страх...опрости ми! Нисам те смео видети! Ах, буди милостива према мени!

Лејла: Смрт те прати у корак...

Надир: Немој ме одбити!

Лејла: Ах! Иди!

Надир: Ах! Свитање је још далеко, нико нас не може изненадити! Ах, Лејла осмехни се мојој нади!

Лејла: Не! Растанимо се, још има времена!

Надир: Ах, зашто одбацујеш драгог што те преклиње?

Лејла: Ах, смилуј се, иди!

Надир: Твоје срце не разуме моје...
У срцу миришљаве ноћи док сам слушао твоју очарану душу, титрај твог вољеног гласа...
Али твоје срце не разуме моје...

Лејла: Баш као и ти, и ја се сећам, у срцу миришљаве ноћи, моја душа, тада слободна и очарана беше. За љубав не беше затворена...

Баш као и ти, и ја се сећам...

Надир: Дао сам реч да ћу те избегавати и заувек ћутати о томе.
Али зар може фатална моћ љубави да ми допусти да заборавим те дивне очи што ме очараху?

Лејла: Упркос ноћи и твојом дугом ћутању, моје очарано срце је у твојом прочитало „Чекао сам те, надао сам се твојом присуству“.
Твој слатки глас ми је донео срећу!

Надир: Да ли је истина то што говориш?
Слатка исповести! Ох среће!

Лејла: Ах, уразуми се! Брзо иди, сва дрхтим!

Надир: Нека сваке ноћи наша тајна љубав буде у сѐну одевена.

Лејла: Да, чекаћу те и сутра!

Надир: Да, сутра ћу те поново видети!

(Из даљине чују се пуцњи. Види се у даљини тутава надолазеће олује када се појави Нурабад са стражарима тражећи Надира)

Нурабад: Тешко њима! Тешко нама!
Трчите! Сви дођите!

(Надир бежи. За њим у потеру креће Нурабад са стражарима)

Хор (народ): Какав нас то глас зове? Које су то мрачне вести? Какав нас самртни знак чека овде?

О страшне ли ноћи, док море подиже своје пенушаве таласе! Дрхтало и бледо, немо и страховито, одакле долази његов ужас? Чег се море тако боји?

(Појављује се Нурабад са стражом. Воде Надира.)

Нурабад: На ово најсветије место, на место светог уочишта, странац је ушао

кришом! Ево га! То је он! А са њим и ова грешна жена!

Хор (народ): Шта он то говори? Јел истина?

Нурабад: Ево их, двоје грешника!

Хор (народ): Ох, Надир! О издајство! За њих више нема ни милости, ни хвале ни сажалења! Не! Смрт!

Лејла: Мрачна претња! Страшна судбина!

Надир: Моли их за милост, спас од смрти!

Нурабад: Ни милости, ни хвале ни сажалења!

Хор (народ): *(Сви су уперили ножеве у Надира и Лејлу)* Да, обоје у смрт!

Надир: Њихове претње ме чине још јачим! Не бој се, моја те рука штити! Спреман сам за њихове ударце!

Лејла: Брама, заштити нас! Сва трнем од страха!

Надир: Смејем њиховим претњама! Пркосићу вашем гневу! Дођите, чекам вас!

(Тренутак пре удараца. Надир се баца пред Лејлу, ризикујући свој живот)

Зурга: Станите! Ја сам тај који одлучује о њиховој судбини!

Хор (народ): У смрт са њима! Смрт!

Зурга: Ви сте ми дали моћ! Ви ми дугујете и покорност! Другови, желим да се покорите мојој вољи!

Хор (народ): *(Покорно)* Онда нека иду; бићемо милостиви према издајнику. Тако Зурга наређује, морамо се покорити.

Зурга: *(у страну, Лејли и Надиру)* Идите, идите сада!

Нурабад: *(стргне Лејлин вео)* Покажи се пред свима пре него што одеш!

(Зурга препознаје Лејлу)

Зурга: Ах, шта то видим? То је она! Мој бес гори! *(Разјарен од беса говори народу)* Осветите им се! Осветите мене! Нека су проклети!

Хор (народ): Ох, Надир! О издајство! За њих више нема ни милости, ни хвале ни сажалења!

Не!
Смрт!

Лејла: Мрачна претња! Страшна судбина!

Надир: Тражи од њих милост, не скору смрт!

Нурабад: Ни милости, ни хвале ни сажалења!

Хор (народ): Да, обоје у смрт!

Надир: Њихове претње ме чине још јачим! Не бој се, моја те рука штити! Спреман сам за њихове ударце!

Лејла: Брама, заштити нас! Умирем од страха!

Надир: Смејем њиховим претњама! Пркосићу вашем гневу! Дођите, чекам вас!

Нурабад: Ах! Севнуће муња и ударити нас у чело! Брама!

(сви падају на колена)

Надир, Лејла, Зурга, Нурабад и цео народ: Брама! Божански Брама! Нека нас штити твоја рука. Сви смо на коленима пред тобом. Брама! Божански Брама! Нека нас штити твоја рука.

(На јасан Зургин снак руком, рибари на једну страну одводе Надира а на другу стражари одводе Лејлу).

КРАЈ ДРУГОГ ЧИНА

ТРЕЋИ ЧИН -прва слика-

(Исте ноћи. Олуја је престала. У једној колиби, лампа гори на малом столу од бамбуса. Зурга је сам. Седи на поду, задубљен у своје мисли. После неког времена устаје и гледа напоље).

Зурга: Олуја се смирила... ветрови су умукнули а са њима и гнев народа. Узалуд, мој гнев се није смирио. Узалуд тражим покој и сан. Грозница ме потреса а моја понижена душа има само једну мисао. Са првим сунцем, Надир мора умрети! Ох, Надир...пријатељу мој из младости! Ох, Надир сада сам те на смрт осудио... Да ли ће нас страст заслепити, да ли ће бес и љубомора стати између нас и у часу твог последњег даха? Не! То није могуће! Не, то је био страشان сан! Ти ниси у стању да издаш

своју веру! Кривац сам ја! Авај, ја сам за све крив! Ох горка савести... Шта сам учинио! О Лејла, лепото непролазна! Опрости мом слепом бесу! За име света опрости изливу мога рањеног срца! Упркос себи, кајање ме раздире: Срамота ме је сопствене суровости!

(На вратима се изненада појављује Лејла. Два рибара јој прете ножевима)

Шта то видим? Небеса! Како је мучно ово...сва моја љубав се пробуди само на поглед према њој. Шта те доводи к мени?

Лејла: Хтела сам да говорим са тобом. Насамо.

Зурга: Нека буде. *(Даје знак рибарима да изађу). Изађите! (Рибари одлазе).*

Лејла: *(за себе)* Дрхтим и колебам се... шта још могу добити од његове сурове душе? Испод његовог погледа страх је измилео да ме укради!

Зурга: *(за себе)* Дрхтим пред њом... Лејла, како је само лепа! Још лепша, да још је лепша у самртном часу. Да, Бог је тај који ју је довео. Он ју је довео да ме казни! Дрхтим пред њом... Лејла, како је само лепа! Не бој се... приђи...слушам те.

Лејла: Зурга, дошла сам да те молим за милост. За име Бrame, за име неба, због твојих руку које сам љубила, поштеди недужног човека и убиј само мене!

Зурга: Шта! Недужан! Он, Надир? Како то? Говори брзо! Зар га ниси чекала у светом скровишту?

Лејла: Пука случајност га ја мени довела.

Зурга: Треба да ти верујем?

Лејла: Ах! Нека сам проклета ако те лажем и обањујем!

Зурга, дошла сам да те молим за милост. За име Бrame, за име неба, због твојих руку које сам љубила, поштеди недужног човека и убиј само мене!

Зурга: Тако дакле, онда су његова обећања и наше пријатељство сачувани! Ох, среће! Надир, пријатељу, (ипак) ниси издао наше свето пријатељство!

Лејла: Не бојим се за себе, Зурга, бојим се за њега...

Ах, услиши моје преклињање и буди нам помоћ! Дао ми је своју душу и има сву моју љубав!

Зурга: ...сву њену љубав...

Лејла: За тај горући пламен данас је последњи дан! Смилуј се, Зурга!

Зурга: ...последњи је дан...

Лејла: Нека те дотакне мој молећи глас! Подари ми његов живот, Зурга, преклињем те. И помози ми да умрем!

Зурга: Шта то чујем?

Лејла: Нека те дотакне мој молећи глас! Подари ми његов живот, Зурга, преклињем те. И помози ми да умрем!

Зурга: (за себе) ... Да ти помогнем да умреш...

(Лејли) Ах, Надир! Могоа бих да му помогнем, можда и да га спасим јер смо пријатељи; али ти га волиш!

Лејла: Боже, сва дрхтим!

Зурга: Волиш га! Та реч је поново распалила мржњу и бес у мени! Ти верујеш да га спасаваш али га заувек губиш!

Лејла: Забога! Буди молостив! Сажали се!

Зурга: Доста узалудних молби! љубоморан сам!

Лејла: Љубоморан?

Зурга: Волео сам те Лејла, исто као и он!

Лејла: Ах!

Зурга: Ти молиш за његов живот, али он је заувек изгубљен због моје ватрене љубоморе!

Нека се испуни закон! Нека ми ваша грешна, заједничка смрт буде казна!

Лејла: Усуђујеш се да моју љубав назовеш злочином?

Зурга: Његов грех је што волиш њега а не мене!

Лејла: Ах, не дозволи да његовом крвљу упрљаш своје руке!

Зурга: Пробала си да му спасеш живот али си га заувек изгубила!

Лејла: Ах, дозволи да само ја будем жртва твог беса!

Зурга: Волиш га! Он мора умрети!

Лејла: За име света! Добро, нека буде! Само напред, силецијо! Освети се! Узми и мој живот!

Зурга: Гром и пакао! Страшна мучнина! Љубомора! Сав дрхтим! Стрепи од мог гнева и освете!

Лејла: Узми и мој живот!
Иако ти је бес задовољен, знај, кајање и срамота ће те прогонити док си жив!
Нека се закон испуни, нека исто страдање на небесима сједини нашу вечну љубав!
Хајде, узми мој живот! Изазивам те!
Напред варварине! Хајде силецијо!
Да! Вечна срамота ће те прогонити!
Зурга, нека си проклет! Тебе мрзим а њега волим, заувек!

Зурга: Нема милости! Нема сажалења!
И ти ћеш нестати са њим!
Обома – смрт!

(Појављује се Нурабад са неколико рибара. Споља се чују узвици одушевљења)

Нурабад: Чујеш ли из далека узвике одушевљења? Куцнуо је час!

Лејла: И жртва је спремна! За мене се небеса отварају!

Зурга: Хајде!

Лејла: *(младом рибару, стражару)*
Пријатељу, узми ову огрлицу: А када ме више не буде, однеси је мојој мајци...
Иди, молићу се Богу за тебе!

(Одводе Лејлу. Зурга потрчи за младим рибаром и граби огрлицу из његове руке. Рибари, сада већ тијани од палминог вина почињу да играју ритуалне плесове. Пале се ватре).

-Друга слика-

(Шума. Надир седи у подножју Браминог кипа који је на постољу на средини сцене. Индијци, у екстатичном, тијаном стању играју ритуалне плесове. Пехари су им пуни палминог вина. Ватре су на неколико различитих места на сцени).

Хор (народ): Чим сунце на црвеном небу распе свој плам, наше руке ће ударити и зарити се у њихову злогласну крв!
Нека се врели напитац улије у наша срца у светој екстази!
Нека њих двоје суморни предзнак смрти ускоро запали!
Чим сунце на црвеном небу распе свој плам, наше руке ће ударити и зарити се у њихову злогласну крв!
Ах, Брама!

(Ритуални плес престаје. Лејла је доведена пред Нурабада)

Нурабад: Мрачне силе тамне ноћи, Зурга је предаје у ваше руке!

Хор (народ) и Нурабад: Мрачне силе тамне ноћи, у ваше руке Зурга је сада предаје!

Надир: Ах, Лејла! Долазим да умрем са тобом заједно!

Лејла: Ах, Надир! Долазим да умрем са тобом заједно!

Надир и Лејла: О света светлости, о божанска вечности. Моје неустрашиво срце потпирује њихов гнев и смеје се смрти! Бог нас избавља и оживљава. Да, желим да те следим! Да, без страха очекујем смрт на твојим рукама!

Хор (народ) и Нурабад: Гледајте како хуле!

Надир: У бескрајном простору сија још светлији дан! Наше душе одлазе у небеско плаветнило!

Лејла: Сјајна палата отвара нам се пред очима! Наш брзи узлет однеће нас ка небесима!

Хор (народ): Још смо тамо покривени, дан се још није родио!
Ускоро ће сванути!

Надир и Лејла: Бог нас избавља и оживљава. Да, желим да те следим! Да, без страха очекујем смрт на твојим рукама! Збогом Лејла – Збогом Надир!

(Црвена светлост полако осветљава сцену)

Хор (народ) и Нурабад: Дан коначно пробија облаке, сунце се рађа, куцнуо је час! Нападнимо! Да!

(Уз страшне крике подижу ножеве у намери да избоду жртве)

Зурга: *(Утрчава са секиром у руци)*
Не! Не! То није свитање! Погледајте, то је пожар! Небеска ватра се из божје руке сручила на нас! Пламен гута наш логор! Трчите сви! Још има времена да своју децу избавите од смрти! Трчите! Нека нам Бог буде вођа!

(Руља одјури у паници. Зурга се окреће Лејли и Надиру)

Моја рука је потпалила страшни пожар који прети њиховим животима али спасава ваше! Ја вам сада скидам окове!

Надир: Боже!

(Ударом секире Зурга раскида окове Надиру и Лејли. Тада узима Лејлину огрлицу и показује јој)

Зурга: Лејла, запамти, једном си ти мене спасила, сада ја ослобађам вас обоје!

Лејла и Надир: Боже!

(Обоје хрле Зурги у загрљај)

Зурга: Идите тим пролазом. Он је једини слободан! Збогом!

Надир: А ти, Зурга?

Зурга: Само Бог зна шта ће бити...идите!

Лејла и Надир: Збогом!

(Лејла и Надир одлазе, за то време са друге стране долазе жене носећи своју децу у наручју, за њима долази Нурабад и престрављени народ).

Лејла и Надир: *(иза сцене)* Нема више страха, о слатка вечности, срећа нас тамо негде чека!

Зурга: Мој задатак је окончан; Одржао сам обећање; Он је жив а она је спасена!

Лејла и Надир: *(иза сцене)* О света опијености! Нема више туге. Заспаћу на таласима у твом наручју!

(Сјај ватре обавија сцену. Зурга непомично стоји на средини сцене, са секиром у руци, наслоњен на кип Бrame док мештани нестају у шуми.)

КРАЈ ОПЕРЕ

Прилог 4: Жорж Бизе, Ловци на бисере, нумера 3с – *Seule au milieu de nous*, т.
228–252

70 les yeux tournés vers Nadir 84

228 **Récit.** 85 **Andante**
a tempo

L. Je res - te, Je reste i - ci quand j'y de vrais mou - rir!
ja RE - sta ja REST-i - si kã žli da vPE MU - rIR

NO. -ponds!
-põ

S. -ponds!
-põ

T. -ponds!
-põ

B. -ponds!
-põ

Récit. **Andante**
a tempo

ff suivez *ff*

233 **Récit.** **a tempo** ad lib. *dim. pp*

L. Que mon sort glo - ri - eux ou fu - ne - ste s'ac - com - plis - se, Je res - te, je res - te mes a -
ka Mõ sor glori-a u fü-ne-sta sa-kõ-pli - sa ža re - sta ža re - sta me. za -

Récit. **a tempo**

[fp] *f* *f* *[fp]* suivez

237 86 Andante (♩ = 54) 71

L. *3* *3*
- mis ma vie est à vous!
- Mi Ma vi E ta Vu

Z. *p*
C'est bien à tous les yeux tu res - te - ras voi -
SE ɔjɛ a tu le zja tɥ RE - sta - RA vwa -

Andante (♩ = 54)

pp *sempre pp*

242

Z. *cresc.* *dim.* *pp* *ten.*
- lé - e Tu chan - te - ras pour nous sous la nuit e - toi - lé - e
- le - ɔ tɥ sã - ta - RA pur nu su la nyi e - twa - le - ɔ

247

L. Je l'ai ju - ré!
žã le žũ - re

Z. Tu l'as pro - mis
tɥ la pro mi Tu l'as ju - ré!
tɥ la žũ - re

cresc. *molto*

Прилог 5: Жорж Бизе, *Ловци на бисере*, нумера 5b – арија *O Dieu Brahma!*

86

87 109

dim. *pp* *pp*

(B) Air et Chœur

96 **Large** (♩. = 40) *debout sur la rocher.*
(standing on the rock.) *sonore*

L. *Large* (♩. = 40)

O Dieu Brah - ma O maî - tre sou - ve - rain du
O dja bra - ma O Me - tra su - va - RÊ di

p

101 110

L. mon de... Blan - che Si -
MÓ - da blā - ša šī -
dans la coulisse.

S. *p*
O Dieu Brah - ma ! O Dieu Brah - ma !
dans la coulisse. O dja bra - ma O dja bra - ma

T. *p*
O Dieu Brah - ma ! O Dieu Brah - ma !
dans la coulisse. O dja bra - ma O dja bra - ma

B. *p*
O Dieu Brah - ma ! O Dieu Brah - ma !
O dja bra - ma O dja bra - ma

p

105

L. *va* *Reine* à la che-ve-lu-re blon - de

S. RE - na la ša - va - li - ka bló - da *p*

T. *p* Blan-che Si - va
blā - ša si - va

B. *p* Blan-che Si - va
blā - ša si - va

111

109

L. Es-prits de l'air, es-prits de l'on - de.
E - spri da lea E - spri da ló - da

NA. se réveillant.

S. Ciel !
SjEL

S. *p* Blan-che Si - va
blā - ša si - va

T. *p* Blan-che Si - va
blā - ša si - va

B. *p* Blan-che Si - va
blā - ša si - va

112 *cresc.*

L. Des ro - chers, des prés et des bois. É-cou-tez ma voix,
de ro - se de pre e de bwa e - ku - te Ma vwa

NA. En - cor cet - te voix
â - KOR SE - ta vwa

cresc.

115 112

L. é - cou - tez ma voix
e - ku - te MA vwa

S. *p* Es - prits de l'air, es - prits de l'on - de,
E - spri da lER E - spri da lO - da

T. *p* Es - prits de l'air, es - prits de l'on - de,
E - spri da lER E - spri da lO - da

B. *p* Es - prits de l'air, es - prits de l'on - de,
E - spri da lER E - spri da lO - da

[f] *[dim.]*

113 Allegretto (♩. = 66) pp très léger

119

L. Dans le ciel sans
dã lə sjel sã

S. *pp* Es- prits des bois
E - sprĩ də bwa

T. *pp* Es- prits des bois
E - sprĩ də bwa

B. *pp* Es- prits des bois
E - sprĩ də bwa

dim. *pp*

Allegretto (♩. = 66)

123

L. voi - les Par - se - mé d'é - toi - les Au sein
vwa - la par - sã - me de - twa - lə 0 sɛ

114

127

L. de la nuit, Trans - pa - rent et pur com - me dans un
də la nwi trã - spa - rã e pũr ko - mɔ dã - zã

131

L. *re - ve Pen-chés sur la grè - ve Mon re - gard, oui mon re - gard vous*
RE - VƏ pã - še sÛR la GRE - VƏ MŌ RƏ - GAR wi MŌ RƏ - GAR YU

136

L. *suit A - tra - vers la nuit*
SÛI - ta tra - VER la nÛI

cresc. mf p

140 **115**

L. *Ma voix vous im - plo - re Mon cœur vous a - do - re*
MA YWA VU ZÈ - plo - RƏ MŌ KƏR VU 2A - do - RƏ

pp

144

L. *Mon chant lé - ger Comme un oi - seau sem - - ble - - vol - ti -*
MŌ - šã le - že KŌ - MŌ WA - zo šã - - blə vo - lti -

cresc. dim. poco cresc. pp dim.

148 **116**

L. _____
 -ger _____
 ze
 dans la coulisse.

T. *p*
 dans la coulisse. Ah! chan - te, chan - te en - co - re Oui que ta voix so -
 a šā - to šā - tā - ko - ro wi ka ta vwa so -

B. *p*
 Ah! chan - te, chan - te en - co - re Oui que ta voix so -
 a šā - to šā - tā - ko - ro wi ka ta vwa so -

pp

152

L. _____
 Ah! _____

T. -no - re Ah! que ton chant lé - ger Loin de nous chas - se tout dan -
 -no - ro a ka to šā le - zo lwé do nu ša - sa tu dā -

B. -no - re Ah! que ton chant lé - ger Loin de nous chas - se tout dan -
 -no - ro a ka to šā le - zo lwé do nu ša - sa tu dā -

156

L. *Ah! ah! ah! ah!*

T. ger Ah! chan - te, chan - te en - co - re Oui, que ta voix so -
 že a šā - ta šā - tā - kə - Rə wi kə ta wwa so -

B. ger Ah! chan - te, chan - te en - co - re Oui, que ta voix so -
 že

[p]

160

L.

T. -no - re Ah! que ton chant lé - ger Loin de nous chas - se tout dan -
 - nə - Rə a k tō šā le - že lwē da nu ša - sa tu dā -

B. -no - re Ah! que ton chant lé - ger Loin de nous chas - se tout dan -

164 118 119

L. 

Il s'est glissé jusqu'au pied du rocher.

NA. 

Dieu c'est el -
dja SE - te -

T. 

-ger.
-ze

B. 

-ger.



cresc. molto ff dim.

Léila se penche vers lui et écarte son voile un instant.

170

NA. 

-le!
-la

Lé-i - la!
le-i - la

Lé-i - la!
le-i - la

p



pp

175

NA. 

Ne re - dou - te plus rien
na ra - du - ta plü rjē

me voi - ci,
Mə vwa - si



178 *cresc.*

NA. Je suis là! Prêt à don-ner mes jours, mon sang
 Ța sȳi la pre ta do-ne me ȝur mŃ sã

cresc.

182 120

L. Il est là!
 i.le la

NA. pour te dé-fen - dre!
 pur ta de-fã - dra

T. Ah! chan - te, chan - te en - co - re Oui que ta voix so-
 a
 pp sã - ta sã - tã - ko - ra wi ko ta wwa so -

B. Ah! chan - te, chan - te en - co - re Oui que ta voix so-

ff ff ff pp

187 **pp**

L. Il m'é-cou - te ! Pour toi, pour toi que j'a -
 IL me - ku - to - pur twa pur twa kə ža -

T. -no - re Ah ! que ton chant lé - ger Loin de nous chas - se tout dan -
 -no - Rə a kə tō šā le - že lwē də nu ša - sə tu dā -

B. -no - re Ah ! que ton chant lé - ger Loin de nous chas - se tout dan -

191 [121] **[p]**

L. -do - re Ah ! je chan - te en -
 -do - Rə a žə šā - tā -

NA. Ah ! chan - te, chan - te en - co - re O toi que j'a -
 a ša - tə šā - tā - ko - Rə O twa kə ža -

T. -ger Ah ! chan - te, chan - te en - co - re Oui, que ta voix so -
 -že a ša - tə šā - tā - ko - Rə wi kə ta vwa so -

B. -ger Ah ! chan - te, chan - te en - co - re Oui, que ta voix so -

195

L. *cresc.* *molto*
 -co - re Je chan - - - - te pour toi
 -ko - ro ža ša - - - - ta pur twa

NA. *cresc.* *molto*
 -do - re Ne crains nul dan - ger Je viens
 -do - ro no kre nil da - žer žo vje

T. *cresc.* *molto*
 -no - - re Ah! que ton chant ce soir Loin de nous
 -no - ro a ka to ša sa swar lwa do nu

B. *cresc.* *molto*
 -no - - re Ah! que ton chant ce soir Loin de nous

122

198

L. *cresc.* *f* *dim.*
 que j'a - do - re Il est là! il m'é - cou - te!
 ko ža - do ro i - le la ll me - ku - ta

NA. *cresc.* *dim.* *dim. molto*
 pour te pro - té - ger Ne crains
 pur ta pro - te - že à bouche fermée no kre

T. *cresc.* *f* *dim.* *dim. molto*
 chas - se tout dan - ger. Ah!
 ša - sa tu da - žo à bouche fermée (closed mouth)

B. *cresc.* *f* *dim.*
 chas - se tout dan - ger. Ah!
 a

202

L. *p* Ah! *Q*

NA. rien, je suis là!
Rjĕ ža sji la

T. Ah! *Q*

B. Ah! *Q*

207 123

L. *smorzando* Ah! *Q*

NA. *p* Lé - i - la ne crains rien! Lé - i - la Je suis
pp le - i - la nɔ KRĕ Rjĕ le - i - la ža sji

T. ah! *Q*
pp

B. ah! *Q*

pp smorzando

ad lib.
Ah!
L. Ah!
a
NA. la!
la
T.
B.
pp estinto

215 124 RIDEAU
L.
pp cresc.

219 Fin du 1er Acte
f

Прилог 6: Жорж Бизе, Ловци на бисере, нумера 6 – *L'ombre descend des cieux*, т. 149–163

110

149 **Récit.**

L. Mais, a - vant de ga - gner la sa - va - ne loin-
 ME a - vā da ga - nje la sa - va - nā lwē -
Récit.

suivez **pp**

16

152 **A tempo moderato** ♩ = 66 **p**

L. - tai - ne O cou - ra - geuse en - fant dit - il
 - tē - nā O ku - ra - žō - zā - fā di - til

A tempo moderato ♩ = 66 **ppp** **p espressivo** **pp**

8^{va}

156 **cresc.**

L. va prends cet - te chaî - ne Et gar - de la tou - jours
 va prā se - tō šē - nā e gar - de la tu - žur

pp

(8)

17 **Allegro**

160 **Allegro**

L. en sou - ve - nir de moi — Moi, moi — je me sou - vien - drai —
 ā su - vā - nir da mwa mwa mwa žō mā su - vjē - dre **Allegro**

cresc. **cresc. molto** **fff** **ff**

Прилог 7: Жорж Бизе, *Ловци на бисере*, нумера 12с – *Entends au loin ce bruit de fête*, т. 312–339

312 51 A un jeune pêcheur. 219

L.

A - mi
A - Mi

cresc. *ff* *ppp*

317

L.

Prends ce col - lier et quand je se -rai
pră sã kô - lje e kã žã sã -re

8^{mo}

320

L.

mor - te Qu'à ma - mè - re on le por - te
MOR - ta ka MA MÈ - RÔ la por - ta

8^{mo}

323

L. *rall.* *a tempo*

Va, va, je prie - rai Dieu pour toi!
Va va za pri - re dja pur twa

rall. *a tempo*

suivez



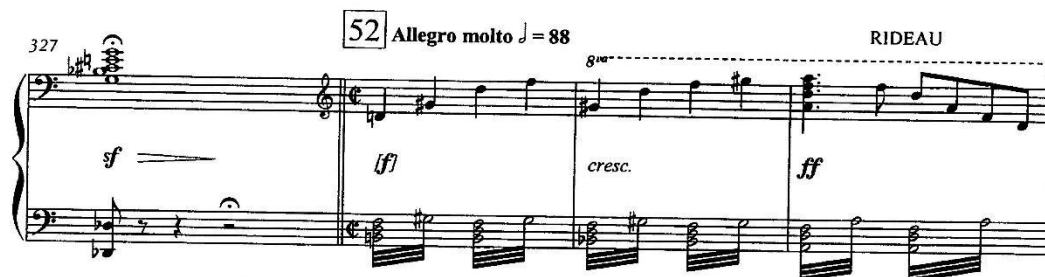
327

52 *Allegro molto* ♩ = 88

sf *ff* *cresc.* *ff*

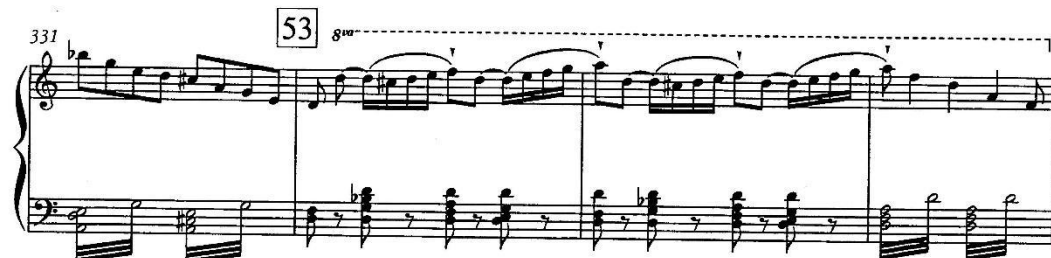
g^{ivo}

RIDEAU



331

53 *g^{ivo}*



335

Fin du 1er Tableau



Прилог 8: Фотографије продукције *Ловци бисера* Народног позоришта у Београду⁹⁷



⁹⁷ Фотографије су преузете са интернет странице Народног позоришта у Београду.





Биографија

Александра Јовановић је рођена у Београду, 1990. године. Интернационални деби остварила је наступом у Немачкој опери у Берлину у сезони 2018/19. у улози Краљце ноћи у Моцартовој *Чаробној фрули*, где је ангажована и током наредних сезона. Уследили су њени ангажмани са неким од највиђенијих европских компанија, као што су: Бечка државна опера, Париска национална опера, минхенски Гертнерплац театар, шпански Театар принципал де Палма; театри у Базелу, ХанOVERу и Чилеу (извођења отказана због ковида-19), Дортмундска филхармонија и други.

Наступала је са оркестром Оперe у Кракову, Театра у Нирнбергу, Сеулском филхармонијом, Симфонијским оркестром радио-телевизије Ес-Ве-Ер, немачком Филхармонијом Констанц, Београдским гудачким оркестром *Душан Сковран*, Уметничким ансамблом Министарства одбране *Станислав Бинички*, као и са оркестром *Београдски симфоничари*.

У опери је дебитовала 2013. године, у *Чаробној фрули*, у продукцији Оперe и театра Мадленианум, на чију се сцену вратила и у улози Пеппи Пленингер у оперети *Бечка крв*, Јохана Штрауса II. У истој улози наступала је и на сцени Народног позоришта у Београду, као и Српског народног позоришту у Новом Саду, током неколико сезона.

Посебно се истиче њена плодна сарадња са Симфонијским оркестром и Хором РТС од 2016. године, која, између осталог, укључује: наступ на фестивалу БЕМУС, два Новогодишња концерта; вишеструке солистичке наступе у Орфовој кантати *Кармина Бурана* (те и на манифестацији Ноћ музике на Ташмајданском стадиону), Реквијему Форea, Реквијему Моцарта, Хајдновом *Стварању света*; као и премијерном извођењу и снимању *Језера*, за сопран и симфонијски оркестар, Божа Бановића.

Освојила је бројне награде на националним и међународним такмичењима, међу којима се нарочито истичу: *Међународно музичко такмичење у Сеулу* (у чије се финале пласирала као једина европљанка), *SWR Junge Operstars* (у продукцији немачке радио-телевизије Ес-Ве-Ер), *Die Meistersinger von Nürnberg* и *Ada Sari Vocal Artistry Competition*. Добитница је и награда Факултета музичке уметности, из фондова Анита Мезетова и Даница Мاستиловић.

На Факултету музичке уметности завршила је основне и мастер студије музикологије и соло певања (класа проф. Анета Илић), где тренутно завршава докторске студије. Две године узастопно била је ангажована као помоћ у настави на предметима Соло певање и Методика наставе соло певања, а 2023. године изабрана је у звање доцента при Катедри за соло певање, на предмету Методика наставе соло певања. У академским 2022/23. и 2023/24. усавршавала се на Универзитету за музику и извођачке уметности у Франкфурту на Мајни.

Прилог 1.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани-а: Александра Јовановић

Број индекса или пријаве докторског уметничког пројекта
односно докторске дисертације: 369 - 2018


ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација под насловом:

Изазови савремене интерпретације улоге Лејле у опери *Ловци на бисере* Жоржа Бизеа

резултат сопственог истраживачког рада, да предложени докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

У Београду, 2.3.2026.

Потпис докторанда


25

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације

Име и презиме аутора: Александра Јовановић

Број индекса или пријаве докторског уметничког пројекта
односно докторске дисертације: 369 / 2018

Студијски програм:

Наслов докторског уметничког пројекта
односно докторске дисертације: Изазови савремене интерпретације улоге Лејле у опери
Ловци на бисере Жоржа Бизеа

Ментор: мр Анета Илић, ред. проф.

Коментор: др Биљана Лековић, доц.

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је штампана верзија мог писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности односно научног звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.



26

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

Изазови савремене интерпретације улоге Лејле у опери Ловци на бисере Жоржа Бизеа

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 23.2026.

Потпис докторанда

Aleksandra Jovanović