



JUGOSLOVENSKO DRAMSKO POZORIŠTE



Beograd

www.beograd.rs

Sezona 2015/16.

Žorž Fejdo

HOTEL „SLOBODAN PROMET“

Režija Boris Liješević

Premijera 23. decembra 2016. u 20 časova na Sceni „Ljuba Tadić“



Jugoslovensko dramsko pozorište

Žorž Fejdo
HOTEL „SLOBODAN PROMET“
u saradnji sa Morisom Devalijerom

Georges Feydeau
L'Hôtel du libre échange
Écrite en collaboration avec Maurice Desvallières

Prevod Dragoslav Andrić

Režija Boris Liješević

Dramaturg Miloš Krečković
Scenografija Aleksandar Denić
Kostimografija Maja Mirković
Scenski pokret Sonja Vukićević
Scenski govor Ljiljana Mrkić Popović
Dizajn svetla Dejan Draganov

IGRAJU

Pingle NIKOLA ĐURIČKO
Anželika ANĐELIKA SIMIĆ
Pajarden SRĐAN TIMAROV
Marsela NATAŠA TAPUŠKOVIĆ
Matje DRAGAN JOVANOVIĆ
Bastijen / Komesar BOJAN DIMITRIJEVIĆ
Viktorija MILICA GOJKOVIĆ
Maksim MIODRAG DRAGIČEVIĆ
Bulo AMAR ČOROVIĆ
Violeta ANĐELA JOVANOVIĆ
Margerita MARIJA KLANAC
Pakereta SANJA MARKOVIĆ
Pervenša TEA GJORGJIOSKA
Moralna policija Anđela Jovanović, Marija Klanac, Sanja Marković, Tea Gjorgjioska

Organizator Milica Macura
Inspicijent Dušan Milosavljević
Sufler Nina Odalović

Asistent reditelja Milana Nikić
Asistent scenografa Danilo Mladenović
Asistent kostimografa Milena Milenković

Majstor svetla Dragan Vučković
Majstor zvuka Krešo Horvatić

...O FEJDOU

Marsel Ašar o Žoržu Fejdou

Žorž Fejdo, koji je, posle Molijera, najveći francuski komediograf, rođen je u Parizu 8. decembra 1862. Bio je direktni potomak izvesnog markiza de Fejdoa, koji je bio ministar finansija pod Lujem XVI, i sin Ernesta Fejdoa, pisca i prijatelja Flobera i Teofila Gotjea. Majka Žorža Fejdoa, Loda Slevska, bila je Poljkinja.

Debitovao je 1883, kad je imao dvadeset i jednu godinu: u pozorištu „Atene“ bila je prikazana njegova prva komedija, *Ljubav i klavir (Amour et piano)*. Imala je izvesnog uspeha, ali taj uspeh je bio odlučujući. Jer, u tome trenutku, malo je nedostajalo da ovaj majstor smeha postane glumac umesto da postane pisac. U vojsci je napisao svoj prvi veliki komad, *Krojača za dame (Tailleur pour dames, 1886)*...

Godine 1892, stigla su dva velika uspeha, *Idem u lov (Monsieur chasse)* i *Silom muž (Champagnol malgré lui)*. Počela je era njegovih uzastopnih triumfa: *Sistem Ribadije (Le Système Ribadier)*, *Vezana vreća (Un fil à la patte)*, *Hotel „Slobodan promet“ (L'Hôtel Libre-Échange)*, *Ćuran (Le Dindon)*, *Dama iz „Maksima“ (La Dame de chez Maxim)*... Sa uspehom, došao je i novac. Na svoju nesreću, Fejdo je počeo da igra na berzi. Sreća mu se najpre smešila. Postigao je priličnu dobit. A onda je, jednoga lepog dana, posle neočekivane panike na berzi, ostao dužan više miliona. Upoznao je sve muke Dostojevskog i Balzaka. Kao što su oni morali da pišu roman za romanom, tako je i on morao da izmišlja komad za komadom!

Tim sumornim materijalnim brigama dugujemo niz remek-dela: *Bubu u uhu (La Puce à l'oreille)*, *Pozabavi se Amelijom (Occupe-toi d'Amélie)*, *Ne šetaj se gola (Mais n'te promène donc pas toute nue)*, *Kako pročistiti dete (On purge Bébe)*, itd. Kao što smo imali sreće što je Marsel Prust bio bogat, isto tako treba da budemo zahvalni što je Fejdo imao neprilika na berzi, jer mu one nisu dozvolile da se uspava posle prvih uspeha...

Jednog dana, poznati glumac Lisjen Gitri pozvao je Fejdoa na ručak i zamolio ga: „Napišite jedan komad za mene, Žorže. Toliko bih voleo da igram u nekoj vašoj komediji.“ – „Dragi moj Lisjene, odgovorio je Fejdo, „u komičnom teatru postoje samo dve glavne ličnosti.“ Na te reči, senka se pojavi na čelu velikog glumca. „To su onaj ko udara nogom drugoga po zadnjici, i onaj koji te udarce prima. Publiku ne zasmehava onaj koji deli udarce, nego onaj koji ih prima. A vi, dragi Lisjene, ne možete da ih primete.“...

Upoznao sam se sa Žoržom Fejdouom krajem njegovog života. I nikad neću zaboraviti njegov tužni osmeh, njegove sitne i vesele oči, njegove brkove mladog musketara, njegovo otmeno držanje, njegov stisak ruke u kome se osećalo kao neko žaljenje. Slučaj – srećan slučaj – omogućio mi je da ga posetim. Stanovao je, u to vreme, u jednoj sasvim maloj sobi u hotelu „Terminus Sen-Lazar“. U njoj je vladao neopisiv haos. Na stolovima se širila čitava zbirka malih posuda od fajansa, dvesta pedeset bočica njegove zbirke parfema, platna – u ramu ili bez rama – svih savremenih slikara, od impresionista do Utrila. Hrpe knjiga bile su i na

podu. Gazilo se po knjigama. To je bila kao neka plima knjiga. Stolovi su bili toliko prekriveni knjigama, da je Fejdo morao da piše za jednom daskom za crtanje. U jednom uglu, neki oklop koji je mogao pripadati vitezu Bajararu blistao je pod lampom kao nekakva čudna gvoždurija...

Žan Rišpen je pisao: „Skamenjen sam divljenjem pred matematičarom, časovničarom, inženjerom, čudotvorcem, polubogom koji pronalazi, sanja, kombinuje, konstruiše, montira, i stavlja u pokret nepokolebljivu i besprekornu mašinu koja je toliko komplikovana, toliko čudesna, toliko savršena, a da pritom nijedan točkić ne zaškripi, i nijedna opruga ne pukne.“ U Fejdoovim komadima događaji se odvijaju sa preciznošću izvrsno podmazane mašine. Zaplet se stalno ubrzava. Preokreti pretiču jedni druge, a često se i prepliću. Zato kritičari uglavnom i ne pokušavaju da prepričaju njegove komade. Svoj prikaz počinju puni dobre volje, prikazuju ličnosti i situacije, ali ubrzo opažaju da su gusto ispisali osam strana velikog formata a da još nisu došli ni do polovine prvog čina. Onda prekidaju pisanje svoga članka i kažu čitaocima: „Idite da sami vidite taj komad.“ I ne greše...

Naravno, njegovi komadi su bili napisani da bi bili igrani, kao i komadi svih velikih autora. Kada se samo čitaju, oni gube svoju životnost, svežinu, snagu, ritam.

Fejdoovi komadi imaju gradaciju, snagu i žestinu tragedija. Imaju njihovu neminovnu fatalnost. Pred tragedijama, gušimo se od užasa. Pred Fejdoom

se gušimo od smeha. Žan Kokto tvrdi da bogovi konstruišu savšene paklene mašine kako bi njima uništavali smrtnike. Bog Fejdo naručuje svoju mašinu u radnji u kojoj se prodaje mađioničarski pribor.

Ali to je ipak i dalje paklena mašina, koja se okrenula protiv svog stvaraoca. Poznato je da svi žongleri umiru ludi. Težak je danak koji plaćaju oni koji istovremeno stavljaju na glavu tri šešira, oni koji bacaju svoj sat u vazduh da bi videli koliko je sati. Žorž Fejdo je terao svoju logiku predaleko – do ludila. Došao je čas kad je taj stvaralac tolikih blistavih radosti ušao iznenada u zlokobnu noć punu podrugljivih halucinacija. Žan Rišpen se čudio kako je u Fejdoovom mozgu moglo da se rodi toliko dosetki, toliko razumnih ludosti – a da taj mozak ne popusti. Bojazan koju je formulisao u šali – bila je proročka. Žorž Fejdo je umro zato što je hteo da nas zabavlja; ubio ga je njegov genije.

Žan Kokto o Žoržu Fejdou

Ništa nije tako naivno kao pretpostavka da se poezija u teatru svodi na de Misea. De Miseovo pozorište je poetično. Poezija Fejdoovog pozorišta ne potiče od lica što izgovaraju poetične fraze od kojih se Bodler ježio, već od tajanstvenog unutrašnjeg mehanizma.

Kada će Francuzi naučiti da razdvoje poeziju od poetičnog – san od sanjarenja?

Kada sam se, kao mladić, na putu kući zaustavljao ispred bašte kod „Maksima“, jedna neobična prilika privlačila mi je pažnju. Bio je to Fejdo. Osoba od

ugleda – s uzdignutom kragnom na kaputu, šušrom nakrivljenim nad licem sitnih crta, sa elegantnim brkovima i očima poput opala, uskim kao posekotine – finim prstima prinosa je ogromnu cigaru svojim podsmešljivo savijenim ustima. Često sam ga pratio do kioska na stanici Sen Lazar, i slušao ga kako do zore časka s prodavcem novina...

Fejdo nikada nije pričao o svom radu. A on ga je tajanstveno obuzimao, poput poroka. Pozorište i jeste bilo njegov porok. Prepuštao mu se grozničavo, pišući s preciznošću koja je prerastala u maniju. Opisivao je tačne pozicije lica, najsitnije delove nameštaja, i najminucioznije detalje vezane za scenske trikove i zvučne efekte, sve izraženo preciznom, matematičkom formulom.

Žorž Fejdo o Žoržu Fejdou

Zdrav sam. Nemojte se čuditi što delujem sumorno. To je moje uobičajeno raspoloženje. Ja ni po čemu ne ličim na svoje komade. Ljudi ih smatraju zabavnim, ali ja vam nisam dobar sudija u tim stvarima. U pozorištu se nikada ne smejem. Retko se smejem i u privatnom životu. Čutljiv sam i na neki način nedruštven...

Kada počnem da pišem dramu, to je kao da se zatvaram u tamnicu iz koje nema izlazka dok je ne završim. Ne, ne spadam u one koji stvaraju s radošću. Dok smišljam budalaštine koje će zasmejati publiku, ja uopšte ne uživam; izraz lica mi je uvek ozbiljan i staložen sam kao apotekar dok spravlja neki recept. Uzimam gram komplikacija, gram razuzdanosti, gram oštroumnog zapažanja i onda te sastojke mešam najbolje što umem. I mogu da predvidim, gotovo nepogrešivo, efekat koji će proizvesti.

Ežen Jonesko o Žoržu Fejdou

Često čujemo kako se govori o savršenoj konstrukciji Fejdoovih drama, o tom dobro podešenom mehanizmu i o situacijama koje se pomoću njega

nastaju. U stvari, ono što mi u Fejdoovim komadima doživljavamo kao poredak, zapravo je *odsustvo* poretka – njegov slavni vodviljski mehanizam je jedan podivljali mehanizam, zakovitlan svojim sopstvenim obrtnim momentom; karakteri i situacije tu gotovo da su irelevantni. Čitav ritam se menja. U organizaciji komada kao što je, na primer, *Buba u uhu*, postoji vrtoglavo ubrzavanje pokreta sve dok se potpuno ne uroni u bezumlje: meni se čini kao da u tome prepoznajem svoju sopstvenu, opsesivnu sklonost ka umnožavanju. Može biti da se upravo tu negde krije suština komedije – na tom podivljalom, neuravnoteženom putu ka razaranju poretka.

U drami, kao i u tragediji, postoji progresija, niz efekata koji se akumuliraju. U drami je ta progresija sporija, s pouzdanijim kočnicama i upravljačem. U komediji, izgleda kao da kretanje izmiče kontroli autora. On ne vozi mašinu, mašina vozi njega. Možda je to ono po čemu se tragedija razlikuje od određenih vrsta komedije.

Uzmite tragediju, ubrzajte pokret, i dobićete komediju. Lišite lica psihološkog sadržaja, i opet ćete dobiti komediju: pretvorite lica u isključivo „društvena bića“ – tj. u zatočeničke društvene mašinerije – i ponovo ćete imati komediju, ili možda tragikomediju.

Fejdo je pravi prethodnik Braće Marks i ostalih američkih komičara, čija ostvarenja uvek počinju u uzročnoj povezanosti, da bi se okončala u stanju vratolomne izbezumljenosti – što istovremeno predstavlja savršenu karikaturu naše sopstvene rastrojenosti, našeg galopa prema ambisu.

Ali kod Braće Marks i Laurela i Hardija sve se uništava, rastura u paramparčad; u njihovom ludilu ima više poezije i više pretnje. Fejdoovo ludilo je zaslađeno: on ne želi da nas uplaši. Ali mi smo, danas, naučili da na sve gledamo s više dubine i da budemo uznemireni onim što vidimo.



Leonard Pronko

ŽORŽ FEJDO I LA BELLE ÉPOQUE

Fejdo i doba zadovoljstava

Žorž Fejdo se rodio 1862, u godini kada je Labiš¹ na scenu postavio *Stanicu Šambode (La Station Champbaudet)*. Njegov prvi pozorišni uspeh, *Krojač za dame (Tailleur pour dames)*, izveden je 1886, dve godine uoči smrti slavnog prethodnika. Te iste godine, ponovo je izvedeno pet Labišovih značajnih komada: iako je prestao gotovo deceniju pre toga da piše, on je i dalje bio predvodnik komičnog pozorišta. Fejdo će kasnije priznati svoj dug piscu *Italijanskog slamnatog šešira*, tvorcu posebne forme vodvilja – one koju će Fejdo uzdići do zenita i do geometrijskog savršenstva.

Fejdoova karijera obuhvata godine od 1886. do 1916, period koji je u Francuskoj poznat kao *la belle époque*. Njegovo pozorišno stvaralaštvo na mnogo načina otelovljuje najprijetnije aspekte te optimistične ere. Do 1890. godine, Francuzi su se donekle oporavili od stida zbog poraza koji su im Nemaca naneli u ratu 1870. godine. Stvari su se vratile u normalu, a mnogo vedrine i frivolnosti Drugog carstva i dalje je vladalo životom bulevara. Proletarijat, koji se nakratko domogao vlasti tokom haotičnih dana nakon nemačke invazije, bio je svirepo pokoren. Treća republika ponovo je doživela vladavinu građanske klase. Ali najvažniji predstavnik građanske klase nije više bio neki penzionisani dućandžija ili sveže obogaćeni industrijalac. Industrijska revolucija ispunila je svoje ciljeve – otpočelo je Doba Nauke. Profesionalci – lekari, arhitekta, advokati, profesori bili su svuda prisutni. Građanin iz perioda *fin de siècle*, za čitavu generaciju udaljen od vremena sticanja bogatstva

i moći, svoj položaj je uzimao zdravo za gotovo. Više nije morao da se dokazuje drugima. Posedovao je jednu opušteniju eleganciju, nonšalanciju koja teško da je mogla da krase Labišove junake. Svet koji prikazuje Fejdoovo pozorište daleko je od smrada čorbe od kupusa, i vazduhom se sada šire plemenitije arome.

Fejdoovi likovi isto tako nisu naročito zaokupljeni sklapanjem brakova svoje dece. Štaviše, većina njih i nema decu. Njihova glavna preokupacija jeste sopstveno uživanje. Deca, koju smo u Labišovo vreme gledali kako se žene i udaju, dostigla su zrelost i mi ih vidimo kako nastoje da iz brakova koji su im ugovorili očevi i majke, izvuku najviše što mogu. Sledeći tradiciju ustanovljenu u Labišovom *Najsrećniji od sve troje (Le plus heureux de trois, 1870)*, oni sada cvetaju stupajući u ljubavne trouglove i četvorouglove, jureći zadovoljstvo frenetičnije nego što je Fadinar jurio svoj italijanski slamni šešir.

Princip zadovoljstva svakako je bio najvažniji, naročito za višu srednju klasu. *La belle époque* priziva slike užurbanih bulevara ispunjenih pomodarima koji kupuju u vrhunskim prodavnicama i jedu po skupim restoranima. Cirkus, mjuzik-hol, pozorište, sve je to bilo popularno, a život se živeo kao predstava koja se i ceni zbog svoje teatralnosti. Ovo je doba *monsters sacrés*: Sara Bernar se razmetala svojim kontroverzama, spavala u mrtvačkom kovčegu i držala ocelota kao kućnog ljubimca. Romansirerka Rašild šokirala je pristojan svet svojim romanom *Monsieur Venus*, a pomalo i sama bila gospodin Venera, s kratkom kosom i u

pantalonama – poznija verzija Žorž Sand. Novinar Žan Loren, 'bednija verzija Oskara Vajlda', farbao je kosu u crveno, šminkao se i nosio bezbrojno prstenje. Ovo je doba mladog Prusta i Žida, Bergsona, Frojda i Malarmea.

Francuska *fin de siècle*-a predstavlja kompleksan fenomen. S jedne strane, ona je racionalna, pozitivistička, naučna. Materijalizam Drugog carstva još je živ, a oni koji imaju sredstava željno uživaju u novim luksuzima i zadovoljstvima koje život nudi. Električna struja stigla je skoro svuda, 1906. godine autobusi će polako početi da zamenjuju omnibuse koje vuku konji. Godine 1900, blistava Svetska izložba dovodi čitav svet u Pariz, koji je ponovo postao centar evropske kulture. Ispod grada se kopa metro, a uskoro će ga nadletati i avioni. Radijum, rentgen, naučni izumi i otkrića nižu se vrtoglavom brzinom.

S druge strane, Malarme i simbolisti odbacuju nauku. Pesnici, mistici, i poneki radikalni konzervativac, objavljuju propast nauke, proglašavajući nadmoć unutrašnjih svetova, neizrecivog i neobjašnjivog. Naturalizam i simbolizam su u sukobu, kao i svi *-izmi* devetnaestog veka sa novim *-izmima* dvadesetog. Pariz je postao *melting pot* talenata sa svih strana sveta. Iz Novog sveta, iz Španije, Rusije, Engleske, Irske, intelektualci i umetnici hrle u Pariz u potrazi za inspiracijom, stvaranjem ili zadovoljstvom. Impresionizam, kubizam, ekspresionizam, naturizam, sve se to meša i fermentira.

Prisutna je nemirna atmosfera ustreptalosti, gotovo besciljne jurnjave, nabujale aktivnosti usredsređene na zadovoljavanje raznih apetita. Gargantuanski obroci i luksuzni bordeli su ono što se traži. [...]

Oni koji su u Parizu neslužbeno, mogli su da pronadu svakojaka uživanja, svraćajući na neku od stotinu različitih adresa na koje je ukazivao

neobično krupni, osvetljeni ulični broj iznad vrata. U *rue des Moulins* broj 6 neko vreme je stanovao Tuluz Lotrek i naslikao sve tamo zaposlene dame. Kod Šabanea, moglo je da se bira između mavarske, pompejske, japanske ili sobe u stilu iz vremena Direktorata. Oni sa neobičnijim ukusom mogli su da potraže zadovoljstva u dobro opremljenoj sobi za mučenje.

Koliko god se ovaj polusvet činio dekadentnim ili egzotičnim, on je do godine 1900. svetu srednje klase postao mnogo bliži nego što je to bio pedeset godina ranije. Razlike između finog društva i onog ne tako finog nestajale su, 'pristojne' žene postajale su oslobođene. Čak je i braku i porodici, svetim kravama Drugog carstva, nanet težak udarac, kada je 1884. donet novi zakon koji je dozvoljavao razvod. [...]

Fejdoovi saradnici i uzori

Iako je više od pola svojih komada stvorio sam, Fejdo je, kao i njegovi savremenici, veliki broj komedija napisao u saradnji s nekim partnerom. Čovek s kojim je najčešće radio zajedno bio je Moris Devalijer, koji je dao svoj doprinos mnogim komadima napisanim između 1888. i 1894. godine. Zašto je Fejdo odlučio da posle toga skoro sve komade napiše sam, možemo samo da nagađamo, ali nema sumnje da je u tome potpuno uspeo. Otprilike u isto vreme kada je s Devalijerom saradivao na velikim uspesima kakvi su bili *Silom muž* (*Champignol malgré-lui*, 1892) i *Hotel „Slobodan promet“* (*L'Hotel du Libre-Échange*, 1894), podjednako uspešne komade pisao je i sam: *Idem u lov* (*Monsieur chasse*, 1892), *Vezana vreća* (*Un fil à la patte*, 1894). Među njegovim trijumfima narednih godina nalaze se i *Čuran* (*Le Dindon*, 1896), *Dama iz „Maksima“* (*La dame de chez Maxim*, 1899), *Propuštena ruka* (*La main passe*, 1904), *Buba u uhu* (*La puce à l'oreille*, 1907), i *Pozabavi se Amelijom* (*Occupe-toi d'Amélie*, 1908).

Fejdoovo pozorišno stvaralaštvo nezamislivo je bez pripreme terena koju su predstavljala Labišova tehnička dostignuća, jer je upravo on, u *Italijanskom slamnatom šeširu* (*Un chapeau de paille d'Italie*, 1851)², primenio poteru kao glavni obrazac čitavog komada. Ovaj obrazac će Fejdo na kraju usvojiti, prilagodivši ga ukusu svog vremena, i uzimajući za glavnu temu preljubnički trougao koji je Labiš uveo u *Najsrećniji od sve troje* (*Le plus heureux de trois*, 1870).

Fejdoov *Hotel „Slobodan promet“*

Hotel „Slobodan promet“ (*L'Hôtel du Libre-Échange*), napisan u saradnji s Devalijerom, izveden je krajem 1894. godine, jedanaest meseci nakon *Vezane vreće* (*Un Fil à la patte*). Ovaj komad, koji će postati jedan od Fejdoovih najpopularnijih, nazvan je remek-delom vodvilja. To je jedna besprekorno konstruisana mašina, demonstracija blistave veštine koja se uvek povezuje s Fejdoovim imenom, koja spaja to geometrijsko savršenstvo s halucinantnim lancem podudarnosti i apсурdnih situacija. Koristeći obrazac koji će često ponavljati, Fejdo nas iz kuće vodi u hotel, pa ponovo u kuću, njegovi junaci nam prikazuju povest o bračnom nezadovoljstvu i – zamalo pa neverstvu. Ne osetivši radost zadovoljenja, oni završavaju tamo odakle su i krenuli, sposobni da posle svoje avanture kažu samo: „Kakva noć! Gospode bože, kakva noć!“.

Bilo je to u Fejdoovim dramama prvi put da – kao što naslov i najavljuje – provodimo noć u hotelu. Prvi put, takođe, da nam Fejdo na sceni pruža pogled ne samo na dve sobe istovremeno, kao u trećem činu *Vezane vreće*, nego na tri. Brojne mogućnosti za ulaske, izlaske i jurnjavu, uvećane su uz pomoć ni manje ni više nego osmoro vrata, te stepeništem koje vodi dole, do ulice i gore, ka višim spratovima hotela. Kao neko poludelo božanstvo, Fejdo svoje junake zbrda-zdola šalje tamo-amo, gore i dole, napolje i unutra, sve dok ne budu potpuno iscrpljeni, a zajedno s njima i mi.

Posle sumnjivog miljea u kom se odigrava prvi čin *Vezane vreće*, gledalac bi očekivao da će se sada malo više osećati kao kod kuće, u salonu pripadnika više srednje klase, Pingleovih. Međutim, ovaj građanski dom deluje sterilno, a njegovi ukućani kruto, neljubazno, škrto i potišteno. Pingle je predugo u braku i ne može da veruje da se nekada oženio iz ljubavi. ‘Ah, kad bi čovek mogao da vidi žene dvadeset godina kasnije’, uzvikuje, ‘čovek se njima ne bi ženio dvadeset godina ranije!’ Njegova žena je karakondžula prodornog glasa, pa on prirodno nalazi da je komšijina žena mnogo privlačnija. Komšija i partner, Pajarden, za samog sebe kaže da mu ‘nedostaje temperamenta’, a njegova žena, Marsela, žali se na njegovu hladnoću. Fejdo se duhovito i poletno bavi seksualnom inkompatibilnošću koja je vekovima morila parove i donela neuspeh mnogim piscima problemskih komada.

Pingle će pokrenuti točkove sudbine kada Marselu bude poveo u Hotel „Slobodan promet“, ne sluteći da ga tamo čeka gomila prijatelja i poznanika, uključujući i Marselinog muža. A pošto se u hotelu dogodi racija i njih dvoje budu uhapšeni, od razotkrivanja će ih spasiti samo neverovatno srećan sticaj slučajnih okolnosti. *Qui pro quo* i nesporazumi brzo se nižu jedni za drugim, da bi se na kraju, u finalu koje podseća na *Idem u lov*, sve dovelo u red – ili se bar vratilo tamo gde je bilo na početku. Jer, kod Fejdoa, stanje s početka se retko kad – ili, bolje reći, nikada ne popravi i lica, posle tih burnih noći, uglavnom nemaju čime da se pohvale.

Hotel „Slobodan promet“ je i prvi komad u kome Fejdo uvodi lik sa fizičkim nedostatkom. U njegovom prethodnom komadu, *Vezanoj vreći*, Fontaneu je istina smrdelo iz usta, ali sad pred sobom imamo čoveka, Matjea, s boljkom koja je verbalna i nadilazi naučna objašnjenja: on muca kad je vreme vlažno, a kad pada kiša, naprosto ne može da govori. U kasnijim komadima nailazićemo

na slična stvorenja, od kojih neka pate od prirodnih, ali komičnih boljki, a neka imaju nedostatke koje nije moguće pojmiti. Svi su oni, međutim, prihvaćeni u jednom skandalozno komičnom svetu kojim, reklo bi se, slučaj vlada više nego logika. Logika se krije u formi koja je strogo kontrolisana, i u kojoj su svi delići uredno spojeni. Takva formalna izbrušenost, uparena s neobuzdanom brzinom, čini da mi svesno pristajemo da poverujemo u ono što nam se prikazuje. Uz to, skriven ispod ponekad neverovatnih spoljašnjih radnji, unutrašnji život ovih namučenih stvorova potpuno je verodostojan, i upravo je taj stvarni unutrašnji život ono što podupre baroknu nadstrukturu događaja čiji smo svedoci u svim Fejdoovim komadima.

Ukritici *Hotela „Slobodan promet“*, Sarsi nas podseća da je u ranijim komadima Fejdo sebi dozvoljavao da odluta daleko od glavne radnje, sledeći svoju maštu kuda god bi ga ona povel. Primetio je da u *Hotelu* to više nije slučaj i pitao se da li zasluge za to pripadaju saradniku ili Fejdoovom boljem poznavanju tajni zanata. Kao da daje odgovor na ovo pitanje, Fejdo je sva svoja preostala značajna dela napisao bez partnera. [...]

Fejdoovo zaveštanje

Iako njegovo pozorišno stvaralaštvo nikad nije doživelo onaj uobičajeni pad u ambis kome su mnogi pisci izloženi nedugo posle svoje smrti, Fejdo je ipak bio postavljen tek na nivo zabavljača koji se, možda samo dva ili tri puta, izdigao do visina rezervisanih za dela socijalnog ili psihološkog realizma. Tek posle Drugog svetskog rata postaje priznat kao komediograf koga nadilazi jedino Molijer. [...]

Jedan za drugim, najprestižniji kritičari i kolege dramatičari počeli su da hvale Fejdoa, ne zbog briljantnih konstrukcija – to se podrazumevalo – već zbog njegove vrtoglave spoznaje apsurdnog, i slike čoveka koji se tetura na ivici ništavila.

Nazivali su ga jedinim živim naslednikom grčke tragedije, a njegove vodvilje hvalili su kao poetske i lirske po njihovom intenzitetu. Fejdoov ugled nije prestajao da raste. I dalje ima, svakako, onih koji ga osporavaju, ali kako je moderno pozorište polako pronalazilo izlaz iz ćorsokaka realizma i naturalizma, pozorišni svet postajao je sve svesniji nivoa stvarnosti i oblika komedije koji su dublji od onih koji se bave karakterima i manirima.

Danas Fejdoa u Parizu igraju nekoliko puta godišnje, brojni njegovi komadi bili su na repertoaru *Comédie-Française*, a sve češće je predstavljen i u drugim zemljama, na jezicima od japanskog do engleskog. Kao i Labiš – koji svetsko pozorište još nije osvojio u takvoj meri – Fejdo je danas življi od mnogih ozbiljnih dramskih pisaca svoga vremena, istih onih koji su ga gledali s visine dok su se u svojim teškim ‘remek delima’ bavili važnim temama. Mi, danas, znamo da je ozbiljan bio – *Fejdo*.

1 - Ežen Labiš (Eugène Marin Labiche, 1815-1888), dramski pisac, suštinski začetnik klasičnog francuskog vodvilja i jedan od dva najznačajnija predstavnika tog žanra. Autor remek-dela kao što su *Italijanski slamnati šešir* (*Un Chapeau de paille d'Italie*, 1851), *Put gospodina Perišona* (*Le Voyage de M. Perrichon*, 1860) i *Kasica-prasica* (*La Cagnotte*, 1864). Fejdoov prethodnik i uzor.

2 - *Un chapeau de paille d'Italie* kod nas se prikazuje i pod naslovom *Florentinski slamnati šešir* prema prevodu Ivanke Pavlović

KAO VELIKI BROD

Razgovor s Borisom Liješevićem vodila Jelena Kovačević

Otkud ti u vodvilju?

Vodvilj dolazi s godinama. Čini mi se da ja zapravo u životu pokušavam da otkrijem šta je to teatar. Da doprem do jezgra. Srži. Gdje se krije pozorište. Kada se ono začne... Pitam se, kakav bih naslov dao ovom svom procesu: interesovanje za promjene, za nešto drugo, za pozorište u svom starom iskonskom obliku... koje djeluje na gledaoca neposredno, jednostavnim zapletom... koje ne traži literarnog junaka u graničnim stanjima, u opasnosti koja će i njega i nas dovesti do istine o svijetu oko nas... koje nema ambicije da objašnjava svijet nego da ispriča jednu duhovitu priču. A ta priča, onda, i objasni svijet. Svaka priča objašnjava svijet, htjeli mi to ili ne.

Publika zapravo čuva pozorište i usmjerava ga i određuje šta je dobro a šta ne, šta će ostati sačuvano. Interesovanje publike za vodvilj traje od nastanka vodviljske forme. Očito da u tome nešto ima. Čudio sam se kako se reditelji poslije niza čudnih misterioznih naslova, novih autorskih, proslavljenih predstava, ipak u zreлом periodu života okrenu klasici, pa čak i nekim „lakim“ naslovima. To bi mi djelovalo kao da stvaralac izgubi svoju poetiku. A sada mi se čini da se za te naslove sazrijeva. Ti komadi stvaraju u publici jednako vrijedan doživljaj kao i neka dobra dramska predstava, jednako uzbuđenje, ako ne i veće.

U zagrebačkom HNK prošle godine sam radio (tada) novi komad Jasmine Reze, *Bella figura*, i on mi je probudio interesovanje za francuski stil i specifični dramski duh koji je lak, brz i ozbiljan. Čitao sam

komade po kojima je francuska dramaturgija poznata. I vidio sam da ih lako i lijepo čitam. Dobro se družim sa njima.

Zašto Fejdo? To je vrhunac pozorišta, i to onog suštinskog, sirovog, zaigranog pozorišta; pozorišta koje ne nastaje iz literature ili neke duhovnosti. To je pisac francuskog zlatnog doba, kao Sofoklo i Evripid što su pisci zlatnog doba helenske književnosti. Fejdo je najbolji reprezent svog vremena. To je pozorište kao što su Čaplinovi filmovi, zapravo, pravi i suštinski film. Imamo akciju, zaplet, junaka koji upada u nevolje i pokušava da se izbavi, i to proizvodi jurnjavu dovedenu do savršenstva, i uvijek dolazi smijeh. Danas raditi Fejdoa može biti ravno nekoj pozorišnoj revoluciji.

Vodvilj deluje da je lak i brz kad se gleda, a kako je raditi na njemu?

Da bi se do „lakog i brzog“ stiglo, treba prvo napraviti dobar štrih a onda napraviti cijelu strukturu predstave. Ne može se lako i brzo raditi na prvim probama. Treba proći sve faze rada na predstavi: razumijevanje, raščlanjavanje, insceniranje, sklapanje. Pa se lakoća i brzina valjda pojave.

Francuske komade, počev od Labiša, Skriba, pa sve do Jasmine Reze – odlikuje brz ritam, koji bih volio da naučim. Francuzi traže događaje koji se smjenjuju. Nema vremena da se o njima razmišlja. Kao što i u životu razamišljanje dolazi aposteriori. Njihova glumačka tradicija bliža je Didrou nego nekim istočnim ili slovenskim metodologijama, koje traže da se sve na sceni proživi.

Dakle, ti si Fejdou prišao iz svog savremenog rada i iskustva, a ne iz poznavanja istorije pozorišta?

Nikad ga ranije nisam čitao, ni pretpostavljao da ću ga ikada režirati. A onda je došla Jasmina Reza i rad koji mi je ostao u dobrom sjećanju. To je bio dobar rad koji me je tjerao na rješavanje konkretnih stvari na sceni. I razumijevanje replika koje se obično „podrazumijevaju“. Učim se da čitam komade ne tražeći u njima posebnosti, patologiju, nego ono što piše. To je sve. Svijet pisca je ono najviše i najbolje. Ne učitavati, nego se baviti situacijom, susretima, načinom na koji se likovi ostvaruju.

Pozorište je uvijek u sledećem: jedan je u nevolji, drugi o tome ne zna ništa, a zajedno su na sceni. I jedan nehotice pravi drugom sve težu situaciju. Ako je opasnost koja vreba, smrt, onda je tragedija. A ako je opasnost u razotkrivanju laži, odnosno, u bruci, onda je komedija.

Da li dramu odmah vidiš na sceni?

Rijetko ijedan komad odmah vidim na sceni. Svega nekoliko puta mi se to dogodilo. Ali imam povjerenja u rad, u proces (moj proces i grupni proces). Jedan drugog podstiču i inspirišu. Nekada imam i previše povjerenja, pa zalutam. Nisam više tako samouvjeren kao prije nekoliko godina, kada nisam znao da preveliko prepuštanje inspiraciji, a premalo analize i samoposmatranja (i naravno – brzina!!!) mogu da dovedu do zablude. Popio sam neke bolne lekcije. Shvatio sam da nemam zlatnu ruku i da ne mora sve što radim da završi dobro.

Do izbora komada došlo je preko mog interesovanja za žanr. Poželio sam da se bavim francuskom komedijom. Upitao sam se gdje je taj žanr danas. Čitao sam Fejdoa i Labiša, u čemu si mi ti najviše pomagala da ih pronađem i dobijem. Naslov *Hotel „Slobodan promet“* bio mi je intrigantan. U naslovu se krije velika tema: sloboda. Slobodan promet je ideal kojem teži sve. Čitav život, čitavo čovječanstvo,

priroda – sve teži slobodnom prometu, razmjeni materija, robe, emocija... Evropa se ujedinila da bi mogla da se obavlja slobodna trgovina, slobodan promet robe. To je osnovni postulat Evropske unije, odnosno razlog Evropske unije. A u komadu je *slobodan promet* postulat prostitucije i preljube. Kad se te dvije teme dovedu u vezu, taj značajan geopolitički poduhvat i prostitucija – stvara se neko značenje. Čini mi se.

Kako bi ih objasnio? Jesmo li nešto prespojili?

One su kao dva lica istog; lice i naličje; dan i noć, a zapravo ih spaja ideja slobodne razmjene, *libre echange*. Kada se govori o Fejdou, najviše se pominju komadi *Buba u uhu*, *Po imenu Šampinjol (Silom muž)* i *Dama iz Maksima*. A ja imam utisak kao da je sada došlo vrijeme za ovaj komad, kao da ga je sada neko more vremena izbacilo. Juče sam od našeg odličnog dramaturga i jednog od najznačajnijih saradnika u ovoj ekipi – Miloša Krečkovića saznao da u maju sledeće godine isti ovaj naslov izlazi u *Comédie-Française*.

Dakle, junaci su arhitekta, preduzimači, njihove žene. Komad počinje temom braka i bračnih problema. Supružnici su ljudi u srednjim godinama sa sebičnim stavovima, koji su uvijek kamen spoticanja u bračnim odnosima. Muškarac smatra da mu to što radi od jutra do večeri, zarađuje, izdržava porodicu, dozvoljava da po povratku kući, umoran legne i spava, odnosno, da ne mora još biti nježan i pažljiv prema ženi. Dok se žena osjeća zapostavljenom i protestuje: „On više ne obraća pažnju na mene; ne značim mu više nego neka stara patika.“

Fejdoov svijet je hladan, bez empatije. Njegovi junaci razmaženo čuvaju svoj komfor, niko nije spreman da se žrtvuje, lako se odriču svojih postupaka i uvjerenja, demantuju nešto u šta su se minut prije kleli. Fejdo je bespoštedan prema njima. Što sam se duže bavio ovim komadom, shvatao sam

da to nije obična i laka komedija. Naprotiv. Ona je politički nekorektna i oštra; govori o svijetu u kom nema pravde, gdje se nemoral zataškava s pet hiljada franaka. Fejdo svoje junake ne opravdava. Nema milosti za njih. Na kraju, oni se vraćaju u svoje hladne, lažne svijetove i bez obzira šta radili u prethodnoj noći – sve se zaboravlja i zataškava. I sve kao, bude u redu. To uopšte nije optimističan pogled. On govori da je građanska klasa licemjerna, da se ispod ljubaznosti krije strašna nepodnošljiva hladnoća. A ljubaznost je divna ograda za sve. Bračne postelje su kod Fejdoa gotovo uvijek odvojene. To je svijet bez seksa, nepolodan. Njegovi glavni junaci obično nemaju djece (iako ih je on imao četvoro). Svijet bez pozitivne osobine.

Pa ipak, zar ti se ne čini da imaju potrebu da izađu iz toga?

Ne. Naprotiv. Oni imaju potrebu da NE izađu iz toga; da se što prije vrate u rupice iz kojih su izašli kada su pomislili da im pripada cijeli svijet. A u stvari im ne pripada cijeli svijet. Ne pripada im ništa.

Pobuna koja ih je povela napolje, bude vrlo brzo ugašena pred prvom nevoljom, preprekom. Fejdo ne piše da bi ih raskrinkao. On se time ne bavi. On ih samo stavlja u svoj ludi – savršeni mehanizam. Ali kad izdvojiš te ljude i odnose – to je da se uplašiš od odsustva ljudskosti, topline... U stvari, to je svijet obmane. Veća riba obmanjuje manju. Mreža obmane je toliko isprepletana da likovi ne žele da izađu iz nje, žele da nastave živjeti u svojim lažima, jer taj svijet jedino poznaju. Ne dozvoljavaju istinu. Ako bi se *slobodan promet* laži prekinuo, sve bi se srušilo.

Zapravo, Fejdo bespoštedno secira svijet u kome živi. Mislim o Fejdou, vidim ga u restoranu „Maksim“, o kome je pisao i u kojem je živio pošto se razveo. Vidim ga kako posmatra svijet oko sebe, preduzetnike, službenike, komšije, prostitutke... I smije se.

Kao neki Tuluz Lotrek?

Valjda. On je bio dio tog svijeta, ali u svom specifičnom stvaralačkom odnosu prema njemu. Njegovi junaci su ljudi oko nas, neprimjetni, neduhoviti ljudi. Problem nastaje kad junak poželi da izađe iz tog svijeta: on onda odmah napravi grešku. I odmah bude kažnjen. Fejdo kao da se smije ljudima – šta je, jesi li htio da budeš neko drugi? E, pa nećeš moći, kad digneš glavu, izađeš malo napolje, udahneš vazduh slobode, slobodnog prometa, tamo ćeš biti špijuniran, tamo će ti pozliti, bićeš prebijen i na kraju, uhapšen, i provešćeš noć u policiji. I poželićeš da se vratiš u svoje malo gnijezdo i shvatićeš da si mali miš, koji treba da živi kao što je do sad živio i da bude srećan.

Kako nešto što je brutalno, postaje smešno?

To je zanimljivo – u nekim životnim situacijama kaže se, „ovo je kao vodvilj“. Šta je to vodviljsko u životu? Komički nesporazum? Kad se neko saplete? U eseju o Fejdou čitam da je cijenio istinite glumce. Shvatam to dobro, jer njegovi likovi nisu stilizovani, bajkoviti. To je realan svijet, to su realistički komadi; samo su neke slučajnosti pojačane. Sve je vjerovatno. Do komičke greške dolazi kad čovjek izgubi sliku o sebi. Tu je početak komike.

Fejdo je pisao za ansamble, za velika pozorišta, s puno glumaca, s dobrim produkcijskim uslovima. Fejdo traži materijalizaciju. Može se desiti da u susretu s nekim ansamblima, rediteljima, taj humor pervertira, da se pretvori u nešto što je samo sebi svrha, što počiva na gegu. Vodvilj nije geg. Vodvilj je mehanizam koji se ne odvija na sceni. On se odvija u glavi gledaoca. To je za mene bilo važno otkriće. Fejdo komunicira s imaginacijom gledaoca. Dobro je kad se tom mehanizmu ne smeta. Objasniću sad taj mehanizam. Imamo hotel i dvije sobe, čije unutrašnjosti vidimo na sceni. U hotel ulazi čovjek i spušta se u desnu sobu. Potom u hotel dolazi žena, ne znajući da je u susjednoj

sobi njen muž. Žena ulazi s ljubavnikom, njihovim komšijom, u lijevu sobu. Ništa se ne dešava, ne moraju ništa da rade, ali mi znamo da ih od bruke dijeli samo jedan hodnik. Ili pak jedna vrata. Na sceni ne mora ništa da se dešava, ali se u mojoj glavi dešava – očekivanje, uzbuđenje. Hoće li se sresti?

To je poklon od Fejdoa koji se aktivira u mojoj glavi – šta će sad da bude, kako će se izvući iz te situacije.

Stara izreka da je manje više, najprimenjivija je na žanru od kog se to najmanje očekuje, na vodvilju. Glavni je junak svakog Fejdoovog komada mehanizam koji nas, u gledalištu zavrti, a oni na sceni, daju nam povod, pomažu tom mehanizmu. Mnogo mi je Miloš Krečković pomogao u razumijevanju žanra i uopšte, Fejdoovog svijeta. Miloš ga posmatra kao pisca koji piše iz svog vremena o svom vremenu. Šta više, on mi već deset godina govori o tom žanru. Meni je bilo potrebno vrijeme da ga razumijem.

Fejdo je kao veliki brod koji te vozi nekuda a iz njega kulja para, dim. Ima mnogo soba, kabina u kojima su Petiponi, Pinglei, Šandebizi, Šampinjoli... nemaš osećaj da si ih sve upoznao, ali putuješ negdje s njima. Svašta se dešava, uzbuđljivo, brzo.

Kakav je rad s glumcima na vodvilju?

Bile su mi uzbuđljive veze između Fejdoa i Joneska. Pričao sam s mojim profesorom Borom Draškovićem o ovom komadu, a on mi je rekao: „Na jednom kraju je Molijer, na drugom Jonesko. Na koji god stepen te skale da stavite ovaj komad, dobro je. Nećete pogriješiti kome god da se približite.“ Postoji teorija da je Jonesko „izašao“ iz Fejdoa. To se zaista tokom rada potvrđuje – u situacijama iz kojih nema izlaza. Šta god napravili, oni ne mogu da izađu iz tog hotela. Kad god junaci krenu napolje, neko stoji na vratima koga oni ne smiju da sretnu. I na kraju, kad je sve gotovo, policija dolazi i hapsi ih.

Fejdo dovodi stvari do apsurdna i tada se u njemu prepoznaje Jonesko.

Rad u Jugoslovenskom dramskom pozorištu za mene je blagosloven. Kao neki praznik. Treći put radim ovdje, i uvijek dobijem svu podršku: sve što najbolje radi za predstavu – od izbora glumaca, saradnika, do svakog detalja. Postoji briga za podjelu, za ekipu, za predstavu, želja da se dođe do dobrog rezultata. Ta je želja očita i sveta. Kad sam poželio da radim Fejdoa, htio sam da to bude u Jugoslovenskom dramskom. Ovo pozorište ima izuzetan ansambl koji se neće prostituisati sa smijehom. Vodvilji često uspijevaju kod publike, ali mogu da skliznu u vulgarnost. Nije lako dokazati sjajni svijet Žorža Fejdoa; lakše ga je zaobići i pobjeći. Poželio sam da Fejdo zasja u najboljem sjaju i pokaže sve potencijale, svoje vrijednosti.

Šta misliš šta bi režirao posle ovoga. Ili, kako će ovaj rad uticati na tvoj budući rad?

Mislim da ću češće misliti na francuske komediografe, lakše ću se hvatati Fejdoa i Labiša. Zapravo, ima tu nešto ozbiljnije, ali ne znam da ga sada opišem rečima. Pozorišna predstava je dovoljna sama sebi.

Predstava može biti jedna cijelina koja služi samoj sebi. Kad počinjem da radim, pitam se čemu to još služi, šta se još postiže, koji su to razlozi što dolaze iz spoljnog svijeta, na koji način je svijet u kome živimo – razlog za predstavu. Ima nešto u tome da se samo napravi pozorišna predstava, koja je događaj unutar sebe, i ljudi dolaze da je pogledaju i imaju lijepu noć. A sve ostalo se dogodi samo od sebe.

Anri Židel

POZORIŠTE ŽORŽA FEJDOA

Pokret

„Ono što Fejdoovo delo čini čudesnim jeste pokret, živi pokret koji uzdrma, povuče, ponese i na kraju rastera bedne Pinglee i nesrećne Petipone“, pisao je Marsel Aršar. Fejdo je bio potpuno svestan koliko je važan taj sastojak njegove umetnosti, bez dileme prepoznajući u njemu „osnovni uslov pozorišta, a samim tim... najbitniji dar za jednog dramskog pisca“. Bio je zbog toga opsednut strahom da se ritam dramske radnje ne uspori. [...]

Brzina dramskog pokreta nije samo jedna od karakteristika vodvilja – ona je istovremeno njegova duša i prvi princip jedinstva, u većoj meri od zapleta i teme. Istina, sva dramska dela imaju sopstveni ritam, ritam koji se uspostavlja tek njihovom postavkom na sceni. U slučaju vodvilja, međutim, taj živi ritam od suštinskog je značaja. [...] Nije li i sam Labiš, misleći pre svega na vodvilj, rekao: „Komad je zver sa hiljadu nogu koja se mora uvek kretati. Ako se uspori, publika zeva; ako se zaustavi, zviždi.“ [...]

Taj raskošni pokret koji je u najboljim komadima nosilac radnje, Fejdo postiže pomoću dva, doduše tradicionalna postupka. On ih, međutim, koristi i kombinuje sa jedinstvenom spretnošću i obilatopotrebljava. To su nesporazum i preokret (peripetija). Usled nesporazuma, lica su se obrela u pogrešnim situacijama i to ih primorava da reaguju na poseban način. Umesto da se događaji odvijaju

prirodnim tokom, oni zbog nesporazuma skreću s pravog puta, uzrokujući nepredvidive probleme koje lica moraju hitno da reše. Preokreti, međutim, zahvaljujući promenama dramskog pejzaža koje izazivaju, radnju komada pokreću još snažnije od nesporazuma, surovo se nižući jedan za drugim. Stiče utisak da licima upravlja neka zla kob, ne bez razloga poređena sa onom iz grčkih tragedija. To je velikim delom posledica autorove potrebe da, uverljivosti radi, udesi stvari tako da sve izgleda kao da se nije moglo odigrati drugačije. On je, od same ekspozicije, toliko brižljivo pripremio događaje koji će uslediti, da ne izgledaju nimalo neprirodno u trenutku kada do njih dođe. Uparvo su te „pripreme“ Fejdoov zaštitni znak. „Znajte dobro“, pisao je Sarsi, „u Fejdoovom komadu niko neće staviti šešir na stolicu kad uđe u sobu, a da ja ne pomislim: aha, ovo nije bilo bez razloga.“ [...]

Nije teško otkriti najčešći motiv oko kog se upiliće većina peripetija, ono što glavnog junaka uvlači u beskonačno veliki broj neprilika. To su uvek iznenadna razočaranja, brutalna izneveravanja, ograničenja i nedostaci svih vrsta, osećaj nemoći, ukratko – svi vidovi neuspeha. Obilje peripetija u pozorištu Žorža Fejdoa ubrzava pokret i daje radnji neophodnu živost. Kako radnja komada odmiče, pokret postaje sve brži. Tome doprinosi jedan od najvažnijih standardnih vodviljskih instrumenata – veliki broj ulazaka na scenu i izlazaka sa nje.

Tabela ulazaka i izlazaka lica u šest Fejdoovih vodvilja

Naslov	Broj ulazaka i izlazaka I ČIN	Broj ulazaka i izlazaka II ČIN	Broj ulazaka i izlazaka III ČIN	Ukupan broj ulazaka i izlazaka
<i>Krojač za dame</i> (1886)	47	29	32	108
<i>Idem u lov</i> (1892)	23	51	36	110
<i>Vešana vreća</i> (1894)	68	85	75	228
<i>Hotel "Slobodan promet"</i> (1894)	54	195	30	279
<i>Ćuran</i> (1896)	42	88	46	176
<i>Buba u uhu</i> (1907)	58	150	66	274

Iako je Fejdou bilo značajno da početak njegovih komada bude što življi, radnja u pravom smislu počinje tek na kraju prvog čina ili na početku drugog. Od tog čina publika vodvilja tradicionalno očekuje najviše komičkih efekata. Ako pogledamo tabelu, možemo primetiti kako se broj ulazaka i izlazak značajno povećava: u *Vešanoj vreći* se sa 68 ulazaka/izlazaka u prvom, prelazi se na 85 u drugom činu, što je povećanje (ubrzavanje radnje) od 25%. U *Idem u lov* ono se sa 23 penje na 51, a u *Ćuranu* sa 42 na 88 – u oba slučaja više od 100%. Još više u *Bubi u uhu* gde dostiže neverovatnih 300% (150 nakon 58), a najviše u *Hotelu "Slobodan promet"* (195 u drugom nakon 54 ulaska/izlaska u prvom činu). [...]

Koliku je važnost za Fejdoa predstavljao fizički pokret njegovih likova pokazuje sledeća izjava:

„Dok sam pred papirom, u radnom zanosu, ja ne analiziram svoje likove, ja ih gledam kako delaju, ja ih čujem kako govore. (...) Oni su za mene stvarna bića, njihova slika se ureže u moje sećanje, ne samo njihove siluete već i sećanje na trenutak kada su ušli na scenu i na vrata na koja su ušli. Ja vladam svojim komadom kao što šahista vlada šahovskom tablom. Zamislio sam jasno niz položaja koje su pioniri (a to su moji junaci) zauzeli na njoj. Drugim rečima, razumem kako se istovremeno i naizmenično razvijaju. To se svede na određen broj pokreta.“ [...]

Karakteristi

Pri izboru svojih junaka Fejdo se bez oklevanja okrenuo tradicionalnom pozorišnom repertoaru: bonvivani koji bi da se smire i okuće, ali su pritisnuti vezom koja ih opterećuje, neverni

muževi, nespretni provincijalci koji su došli u Pariz, muškarci u poodmaklim godinama koji žele da se ožene mladom devojkom, sveznalice koje kroz svaku svoju rečenici provuku poneku latinsku sentencu, muževi slabici koje tiranišu njihove žene – sve su to bile ličnosti koje su se već mogle naći u komedijama XIX veka, naročito kod Labiša ili čak ranije, kod Molijera, a neke od njih i u francuskim srednjovekovnim farsama. Što se žena tiče, ljubomornih ili dominantnih supruga, svekrva, lakih žena - one su u vodvilju stalna lica. Autor je težio da zadrži sve ove tipove: znao je da će, bude li se odrekao toga, sebi uskratiti važan izvor smeha. [...]

Muški likovi gotovo da nisu diferencirani. Fejdo je modele za svoje junake uglavnom preuzimao iz sveta u kom je živeo, nimalo ne pokušavajući da stvori originalne, kompleksne karaktere. Za njega je od suštinskog značaja bila komika situacije: to su muškarci postavljeni u urrebesne okolnosti čije im se posledice obijaju o glavu, sve dok ih ne dovedu do najzabavnije katastrofe. Da bi izazvala smeh, ova lica treba da ostanu marionete, nesposobne da izazovu nikakvo saosećanje. Ženski likovi su, međutim, mnogo više individualizovani od muških. Muški protagonist u vodvilju predstavlja glavnu metu smeha i, šta god da se desi, ostaje većito nasamaren u svojoj smešnoj jednolikosti. Žena je, s druge strane, prikazana s manje šematičnosti i više raznolikosti. Umesto da budu identične kopije jednog istog originala, Fejdoove heroine čine galeriju velikog broja raznovrsnih ličnosti. [...]

Od fantazije do apsurda

U XIX veku koristio se neobičan izraz - *folie-vaudeville* - da bi se označili komadi u kojima su autori svojoj mašti dali punu slobodu. Istina, ovo ludilo bilo je iskazivano u okviru relativno uskih granica čije nam prelaženje danas više nije neobično. Fantazija je oduvek bila sadržana u samoj biti vodvilja. Odlučan od samog početka

da preuzme veliki deo žanrovskog nasleđa, Fejdo nije oklevao da njene granice pomeri daleko, do mesta gde će nadrealizam i avangardno pozorište dvadesetog veka moći da se na nju oslone i nadovežu. Ako se uspeh njegovih dela danas objašnjava mnoštvom složenih razloga, među njima je jedan koji ne smemo zapostaviti – naglašenom igrom, ekstravagantnim i iracionalnim, njegovo delo korespondira sa dubokim sklonostima naše epohe. [...]

Antonen Arto je 1930. godine pomenuo Fejdoa kao jednog od autora što su uticali na koncepciju njegovog pozorišta „Alfred Žari“ koje je osnovao zajedno sa Vitrakom. Nakon Drugog svetskog rata, i dalje se pozivajući na avangardu iz tridesetih, dadu i nadrealizam, Fejdoa počinju da smatraju pretečom teatra apsurdna, a sam Jonesko tvrdi da postoji „velika sličnost“ između njegovog i Fejdoovog dela. To se najpre očitava u upotrebi izražajnih sredstava: pozorište apsurdna stvorilo je prizore koji su bili važniji od dijaloga, ono je antiliterarno. Sam Fejdo je u književnosti video „antitezu pozorišta“. Njegovo delo koje čine ples, ceremonije, gegovi, potere, ali takođe i muzika, songovi, horovi, lažni dekor, svetlo - nije li to u suštini blisko totalnom pozorištu koje je Arto priželjkivao i koje do danas ne prestaje da fascinira? S druge strane, ludački ritam postupaka u izvesnim Fejdoovim komadima, progresivno ubrzanje pokreta prisutno na kraju središnjih činova njegovih vodvilja, isti su kao ritam i pokret kod Joneska, koji je to uostalom veoma jasno i sam potvrdio. [...]

Ne treba smetnuti s uma da je ideja ludila esencijalna za nadrealističko pozorište, gde je upotrebljena kao ratna mašina protiv tradicionalne logike. No, ona zauzima značajno mesto i u Fejdoovom delu; on ne samo što na scenu izvodi autentične ludake, već oni, pošto budu uhvaćeni u zamke svakojakih nesporazuma, osećaju kako im se razum izokreće. Ponekad, uspostavlja se i atmosfera kolektivnog

ludila koje do raspamećenosti dovodi one koji zakorače u prostore kojima ona gospodari. [...]

Fejdoov fantastični svet ispunjen je stalnim zabunama: u njemu vas nikada ne smatraju onim ko jeste. Uz to, junaci su često prinuđeni da se na izvesno vreme predstavljaju kao neko drugi. U tom baroknom svetu obmana i neprestanih simulacija koji kao da je stvorio Hudini, ne zna se više ko je ko. Kada dvojnik postoji, u to se ne sumnja; kada ga nema, onda se izmišlja. I scenografija je varljiva, naročito kada je lažna: ormar više ne služi samo za odlaganje odeće, kao u stvarnom svetu, već i za to da se kroz njega diskretno prođe u susednu prostoriju. Ljubomorni muž koji misli da će svoju ženu iznenaditi u preljubi, neočekivano će se, zahvaljujući rotirajućem pregradnom zidu, naći pred reumatičnim starcem koji hramlje – prometni hotel pretvorio se u starački dom. U tom lažnom univerzumu sve je iluzija, a njegovi junaci su, kao i u teatru apsurdna, samo igračke podrugljive sudbine.

[...]

Ako su teškoće u *komunikaciji* bile karakteristične za avangardno pozorište pedesetih, šta reći o Fejdoovom delu u kom su dijalozi zapravo stalni izvori nesporazuma i gde beskonačni broj preokreta koji će se dogoditi tokom zapleta, u potpunosti zavisi od jedne jedine, naizgled nevažne zabune s početka komada. Teatar apsurdna podsmehnuo se jeziku i pokazao njegovu nemoć i prazninu, ali ona je i te kako bila prisutna još u Fejdoovim komadima, gde mehaničko ponavljanje određenih formula pokazuje beznačajnost reči – a istovremeno i glupost onih koji ih izgovaraju. Uz to, reči često prevare junake koji u ovom pozorištu obično progovore pre nego što promisle, dopuštajući da im iz usta izleti baš ono što su po svaku cenu želeli da prečute. [...]

Iako je bio „moderan“ u mnogim aspektima svog stvaralaštva, Fejdo se trudio da ostane u okvirima

tradicionalne dramaturgije. Nasuprot avangardnim autorima, on poštuje ustanovljenu dramsku i pozorišnu strukturu. S druge strane, Fejdo nije bio posebno vičan korišćenju simbola ili upotrebi velikih metafizičkih ideja, poput mnogih dramskih pisaca dvadesetog veka. Kao i Molijeru, najvažnije mu je bilo da nasmeje – bio je to najviši među njegovim dramskim ciljevima. Naravno, šala i ludilo su prisutni u njegovim delima, ali samo kao elementi u službi jednog savršenog postupka i verodostojne slike sveta koja pomoću njega nastaje – Fejdo ne polazi od apsurdna već u njemu završava, i to pomoću nepobitne logike. Ova posebna fuzija racionalnosti i ludila zapravo je ono što njegov svet čini originalnim. Zato apsurd u Fejdoovima delima nije isti kao onaj koji će nam stići u dvadesetom stoleću – njegov apsurd okrepljuje, dok nam onaj drugi ostavlja tek mučnu sliku ljudske sudbine.

Ismevanje braka

U *Oksfordskom priručniku za pozorište* stoji: „Reč farsa odnosi se na celovečernji komad koji obrađuje neku apsurdnu situaciju koja se pretežno bavi vanbračnim odnosima – otuda i termin *farsa spavaće sobe*...”

Obrađivanje „apsurdne situacije koja se bavi... vanbračnim odnosima“ može da obuhvati i neke tragične zaplete, zaplet *Otela* na primer. Međutim, koja to „situacija koja se bavi... vanbračnim odnosima“ nije puna apsurdna te, stoga, potencijalno melodramska ili farsična, tragična ili komična, u zavisnosti od posmatračevog temperamenta, stanja svesti ili pogleda na svet? Skvrnavljenje svetinje braka predstavlja srž onoga što zovemo farsom, pa „otuda“, kako priručnik navodi, „termin *farsa spavaće sobe*“¹. [...]

Komička katarza

Frojd je Aristotelovu ideju katarze proneo dalje nego što je to ijedan od Aristotelovih komentatora mogao da predvidi. Terapijska tehnika nastala krajem devetnaestog veka nazvana je psihoanalizom, mada je malo nedostajalo da bude nazvana katarzom. Po Frojdu, šala je suštinski katarzična: predstavlja opuštanje, a ne stimulaciju. Upravo je zbog toga Frojd, za razliku od petparačkih moralista, i dopuštao „sprdnju na račun braka“. (Znao je, osim toga, i da je to nemoguće sprečiti.) Javna je tajna, kaže Frojd u svojoj knjizi o šali, da se „brak ne sklapa kako bi se zadovoljile muževljeve seksualne potrebe“, kao i da se ta tajna istovremeno i čuva i otkriva u milionima muških viceva na račun braka.

Dodao bih još da vrhunska forma bračnog vica traje oko dva sata, i ima podelu od tri lica – *muža, ženu i ljubavnika*, – „otuda *farsa spavaće sobe*“.

Generalno uzev, farsa nam pruža izuzetnu priliku: dok pod okriljem tame, udobno ušuškani i bezbedni, uživamo u privilegovanom položaju potpune pasivnosti – protagonosti koji predstavljaju najživopisniji mogući plod ljudske mašte luduju pomamljeno na sceni, izvodeći, pred našim očima, naše skrivene, zabranjene želje. Primenjujući na taj način formulu farse u spavaćoj sobi, mi uživamo u avanturama preljube, genijalno podignute na najviši mogući stepen, bez preuzimanja ikakve odgovornost, i bez osećanja krivice. A lako može biti da su s nama i naše žene, koje se najviše smeju. [...]

Dijalektika farse

Priprostima je sve prosto. Ipak, farsa *može* delovati jednostavno ne samo njima već i onima koji uspevaju da sagledaju njenu dubinu. Farsa je jednostavna jer se sa stvarima obračunava na neposredan način. Nokautiraš taštu očas posla i gotova stvar. Čovek se, naravno, može zapitati nije li to ona ista, apsolutno direktna, neposredna predstava, oslobođena dualizma maske i lica, simbola i objekta, koja karakteriše i ostatak dramske književnosti.

Farsa se može činiti prostom iz još jednog razloga – zato što prihvata svakodnevne pojave i na svakodnevni način ih interpretira. Ona ne nudi ulepšanu i uveličanu sliku kao melodrama. Ne, farsa može da se bavi i svakodnevnim okruženjem

i običnim jadnicima sa ulice. Problem je u tome što je farsa istovremeno prosta na oba ova načina, zbog čega zapravo uopšte i nije tako prosta. Farsa spaja eksplicitne, divlje fantazije sa svakodnevnicom i monotonom realnošću. Sprega ta dva aspekta predstavlja samu suštinu ove umetnosti – farsičnu dijalektiku.

Ako se iza lepršavosti farse i krije neka ozbiljnost, isto se tako i iza te ozbiljnosti krije velika lepršavost. Opet oni uozbiljeni glumci! – ili, bolje rečeno, one ozbiljne uloge običnih ljudi koje im farsa nudi. I upravo u tome leži najvažnija tajna uspešnog izvođenja. Glumac amater to ne ume da vidi i nastoji da glumi lepršavo. Profesionalac, pak, zna da mora da igra s ozbiljnošću i verom u autora koji je lepršavost ugradio u zaplet i dijaloge. [...]

Nestašluk kao sudbina

Svaka dramska forma ima svoje susrete sa ludilom. Ako uzmemo da drama prikazuje ekstremne situacije, onda je po ljudska bića najekstremniji – ne računajući smrt – trenutak gubitka razuma. U jednoj svojoj čuvenoj sceni, Ibsen taj trenutak iznosi na pozornicu; a Rasinova *Andromaha* se završava na manje-više isti način kao i Ibsenove *Aveti*.

Kolokvijalna upotreba i zloupotreba neke reči uvek u sebi krije mnogo značenja, i kada za neki nepozorišni fenomen kažemo „ovo je farsa“ ili „to je potpuno farsično“, onda nam ono na šta smo stvarno mislili može pomoći da bolje razumemo i taj pozorišni fenomen. Želimo da kažemo: farsa je apsurdna; štaviše, farsa je istinska struktura apsurdna.

Ovde je najbitnija reč *struktura*, jer inače apsurd obično smatramo amorfnim. Jedino u slučajevima nekih stanja kao što je paranoja, spremni smo da pronađemo tragove razuma unutar ludila: apsurdni koje bismo inače nazvali glupošću međusobno su povezani na način koji nas tera da ga smatramo upravo nečim suprotnim od gluposti. Tu postoji splet genijalnih i kompleksnih međudnosa.

Govoreći o melodrami, pomenuo sam značajnu ulogu koju u njoj igra slučajnost. U farsu je situacija veoma slična. U oba slučaja, ona je potvrda apsurdna – a istovremeno, u oba slučaja predstavlja vapaj za nekom vrstom smisla. Paranoik u nizu slučajnih podudarnosti prepoznaje strukturu – što onda znači da za njega on nisu slučajne. Dramski pisac ugrađuje slučajnosti u strukturu, tako da one za publiku ne predstavljaju slučajnosti. Pisac melodrame stvara osećaj fatalnosti, pa se, u skladu s tim osećajem, prividne slučajnosti otkrivaju kao deo nekog kobnog obrasca. I nemojte, poput Vilijama Arčera, misliti da se pisac tragedija imalo razlikuje. Setite se, radije, Sofoklovog Edipa koji je čitavog života na pogrešnim mestima, u pogrešno vreme, sretao pogrešne osobe. Farsa se od ostalih žanrova razlikuje po tome što je u njoj upotreba slučajnosti prihvaćena. Mišljenje o farsu je do te mere nisko, da ljudi i ne mare što ona pribegava ovako niskim sredstvima.

Dokle dosežu podudarnosti u farsu? Svakako ne tako daleko da bismo ih osetili kao sudbinu, ali ipak uspevaju da izgledaju kao nešto što bi se *moglo* nazvati sudbinom kada bi ta reč imala manje melanholičan prizvuk. U farsu, slučaj prestaje da liči

na slučaj, a ludilo nestašluka postaje sistematično. Na kraju, farsa uspeva da nestašluci, razuzdanost i nered naizgled postanu isto što i sudbina, sila na koju nemamo uticaja i koja ne donosi pravdu, niti vodi u katastrofu, već u agresiju koja je oslobođena rizika.

Moguće je da svaki oblik dramske radnje – čak i onaj od kog se, kao od komedije, naizgled očekuje upravo suprotno – mora da sadrži dozu neminovnosti. Nagomilavanjem neverovatnih podudarnosti u farsu nastaje svet u kom su slučajni preokreti neminovni. Kada se u nekom Fejdoovom komada brižljivo skuje plan da muž ne bude kod kuće kada ljubavnik stigne, to postaje stoprocentna garancija da će se muž upravo tada pojaviti.

Uobičajeno mišljenje o nezaobilaznim iznenađenjima u farsičnim zapletima potrebno je malo razgrnuti. Na površini svesti, mi smo iznenađeni; ali negde duboko u sebi, sve vreme znamo šta će da se desi. Sama konvencija u nama stvara izvesna očekivanja bez kojih ne bismo ni došli na predstavu. A ta su se očekivanja u nama rodila mnogo pre nego što se podigla zavesa – još u onom trenutku kada smo u pozorišnom programu pročitali reč „farsa“ ili čuli Fejdoovo ime u nekoj najavi. [...]

Način na koji je Žorž Fejdo primenjivao zatvorenu strukturu *dobro skrojenog komada*, sugerise zatvoreni mentalni sistem, svet po sebi, obasan sopstvenim jezivim, neprirodnim suncem. Da nam ti svetovi nisu tako urnebesno smešni, videli bismo da su zastrašujući. Oni počivaju na vratolomno opasnoj akrobatici. Čini se da bi jedan potez bio dovoljan da se sve razleti.

Majstori francuske farse devetnaestog veka koristili su neverovatno razrađene zaplete i često se za njihove komade kaže da se „svode samo na zaplet“. Tu se srećemo sa još jednim aspektom ludila u farsu. Ovo je, naime, umetnost koja život ljudskog

bića svodi na opštu jurnjavu, i trčanje od jedne do druge spavaće sobe, pred demonima koji su strašniji od požude. Takva farsa, za koju se govori da je „sva u zapletu“ – ne samo što je genijalna, nego je često i nešto veće od toga: manijakalna. [...]

Priča o značaju unutrašnjeg pokreta u farsu složenija je nego što obično mislimo. Zašto, na primer, reditelji farse stalno zahtevaju tempo, tempo, tempo? Nije to samo zbog toga što bi hteli da se radi efikasnije, a ni zbog pogrešne uverenosti pozorišnih ljudi da je *brzo* uvek bolje nego *sporo*. Ne, reč je o tome da je potrebno ubrzati ljudsko ponašanje kako bi ono postalo manje ljudsko. Bergson bi rekao da je to jedan od načina da ljudsko ponašanje postane smešno – time što je postalo mehaničko i nalik radu brzih mašina. Ubrzavanje pokreta u tipičnim nemim filmovima (farsama) imalo je i psihološki i moralni efekat – na taj način su svi postupci, koji bi u stvarnom životu bili plod slobodne volje i konkretni, postajali apstraktni i automatizovani. To je jedan zastrašujuće zlokoban koncept. [...]

Najveći pisac farse

Neme komedije Čarlija Čaplina nisu samo dela najvećeg komičara dvadesetog veka, već i remek-dela farse. A ima ih na desetine. U vreme kada su nastajale niko nije bio svestan njihove vrednosti i jedino je, mislim, Kinoteka u Parizu učinila svestan napor da ih sačuva. Čak i danas, kada se o njima govori kao o umetnosti, misli se na filmsku umetnost. I sama pomisao da se nazovu remek-delima *farse* bila je neprihvatljiva možda i samom Čaplina, koji se u svojoj kasnijoj fazi okušao u višim formama – ne uvek sa istim uspehom.

To što je zlatno doba farse na filmu trajalo od 1912. do 1927, mnogi smatraju rezultatom tehničkog spleta okolnosti. Naime, filmska kamera tek što je bila izumljena, ali još uvek nije bilo zvuka, a farsa je dobro išla uz nemi film. Tačno je da su se određeni aspekti farse mogli razviti tek na platnu

jer je ono nudilo mogućnosti koje su na sceni bile neizvodljive. Na platnu je, na primer, bilo moguće dodatno razviti standardne elemente potere i jurnjave. Otkriće fotografskih trikova proširilo je lakrdijski repertoar. Čak se i pantomima promenila. Sada joj je na raspolaganju bila i ranije nepostojeća rekvizita. Stvarni objekti – od automobila do budilnika – ušli su preko platna u svet farse i doveli do nečega što možemo smatrati i njenom novom vrstom.

Ali do procvata jedne umetničke forme nikada ne dolazi samo zahvaljujući tehničkim izumima. Slučaj je hteo da kamera bude izmišljena na samom kraju jedne od nekoliko velikih epoha farse. „U naše vreme“, rekao je Niče 1870, „može se reći da cvetaju samo farsa i balet“. Bio je u pravu, mada tada toga niko nije bio svestan. Do te mere, da se u školama istorija viktorijanske drame predaje kao da su pre Šoa i Vajlda postojale samo nekakve bizarne figure bez sjaja i značaja. Ništa nije dalje od istine: svoju stvarnu slava viktorijanska pozornica duguje farsu, komičnoj operi i muzičkim revijama. [...]

U Francuskoj postoji isti takav raskorak između školskog programa i stvarne situacije. Uči se ozbiljna drama s teozom Dime Sina i Ožijea, drama koja je nastala oko 1900. Ali francusko pozorište iz 1860. iznedrilo je dela koja su i dan-danas sveža i aktuelna – Ofenbahove operete i Labišove farse, na primer. Pred zalazak ova dva genija lakog teatra pojavio se Žorž Fejdo, verovatno najveći svetski pisac farse svih vremena. On još uvek nema dostojnog naslednika. Doba moderne farse završilo se njegovom smrću, 1921. – u otprilike isto vreme kada je Čaplin počeo da napušta farsu.

1 - *Bed-room farce*, doslovno: farsa spavaće sobe. Ovim izrazom se u anglofonskim zemljama naziva dramski žanr koji u Francuskoj (gde je nastao, ali i kod nas) nosi ime vodvilj. U SAD i Kanadi reč *vaudeville* označava nešto sasvim drugo – posebnu vrstu varijetea s velikim brojem nepovezanih tačaka u kojima sudeluju razne vrste zabavljača. Iz Bentlijevog poglavlja o farsu ovde prenosimo deo koji se odnosi na pravi vodvilj i na Fejdoa, kog on smatra „možda najvećim piscem farse svih vremena“ (“*possibly the greatest writer of farce of any country at any time*”).

Sama reč vodvilj (od francuskog *voir de ville*, glas grada), u prvobitnom značenju se odnosila na jednu vrstu pučke pesme rugalice. Od XVIII veka upliće se kao kuplet u pozorišne komade koji dobijaju naziv *opéra-comique en vaudevilles*. Vodvilj kasnije označava veselu igru s pevanjem i muzikom (vrsta operete), i konačno laku zabavnu komediju. Ovaj žanr doživeo je pun procvat na francuskim bulevarskim pozornicama XIX veka, u delima Skriba, Labiša, Mejaka, Pajarona, Fejdoa, a u XX veku Vernuja, Biraboa, Gitrija i drugih. Najznačajniji srpski pisac vodvilja bio je Novosađanin Kosta Trifković (1843-1875), autor šaljivih igara *Školski nadzornik*, *Čestitam*, *Izbiračica*, *Ljubavno pismo*.

Biografije

BORIS LJJEŠEVIĆ

Rođen u Beogradu, odrastao u Budvi, u Novom Sadu diplomirao književnost na Filozofskom fakultetu i režiju na Akademiji umetnosti, gde radi kao samostalni stručni saradnik na Katedri za intermedijalnu režiju. Trostruki stipendista Gete instituta u Beogradu. Saradnik Zagrebačkog glumačkog studija, u kom se bavi Strazbergovim metodom.

Režije u JDP: *Dragi tata* Milene Bogavac (2006) i *Elijahova stolica* Igora Štiksa (2010).

U njegovom dosadašnjem opusu prisutno je nekoliko pravaca: rad sa savremenim srpskim piscima mlađe i srednje generacije među kojima su Fedor Šili, Minja Bogavac, Dušan Spasojević, Miloš Jakovljević; interesovanje za savremenu regionalnu i evropsku autore Ozborn, Harover, Viripaev, Dragunska, Reza, Štiksa, Lozica; rad na dramatisacijama romana B. Nušića, J. Poljakova, Erlenda Lua, A. Tišme, Š. Marai. Značajan deo njegovog opusa čini rad u dokumentarnom pozorištu, u kojem autorski projekti nastaju snimanjem tematskih razgovora s odabranim anonimnim sagovornicima, koji otkrivaju svoja autentična iskustva.

Režira u pozorišnim centrima Srbije i Evrope. Izbor predstava: F. Šili *Beograd-London* (SKC Beograd) i *Čarobnjak* (NP Sombor); Štiksa *Brašno u venama* (SARTR); K. Dragunska *Osećaj brade* (Teatar komedija, Skoplje); u Ateljeu: Viripajev *Pijani*, Harover *Prisustvo*, *Čekaonica*, *Plodni dani*; J. Reza *Bella figura* (HNK Zagreb); Hibern *Greta str. 89* (SNP, Novi Sad); J. Poljakov *Jare u mleku* (Pozorište mladih, Novi Sad); *Peti park* (Bitef teatar/BELEF); Euripid *Alkestida* (SNG Drama Ljubljana); *Očevi su grad(ili)* (CNP); E. Lu *Mirni dani u Miksing Partu* (ZeKaEM); Š. Marai *Mir na Itaki* (Csikygyergely, Temišvar).

Za svoj rad dobio je nagrade, među kojima su tri Sterijine nagrade, dve nagrade Hrabri novi svet (MESS), Nagrada „Mira Trailović“ (Bitef), Nagrada „Bojan Stupica“, Nagrada „Ljubomir-Muci Draškić“, Nagrada „Anđelko Štimac“ (Festival malih scena, Rijeka), Nagrada „Petar Kočić“ (Teatar fest, Banjaluka), Gran pri Festivala (Brčko), „Ardalion“ (Užice), „Iskra kulture“, nagrada Vršacke jeseni, godišnja nagrada JDP, Ateljea 212 i SNP.

MILOŠ KREČKOVIĆ

Diplomirao je dramaturgiju na FDU u Beogradu.

Pisao je za pozorište, film, televiziju, radio i novine. Kao dramaturg učestvovao je u stvaranju predstava Jugoslovenskog dramskog, Beogradskog dramskog, Narodnog pozorišta, Pozorišta na Terazijama, Pozorišta „Boško Buha“, Studentskog kulturnog centra. Od 1994. do 1998. radio je kao dramaturg i upravnik Beogradskog dramskog pozorišta, od 1999. do 2005. kao direktor Drame i dramaturg Narodnog pozorišta u Beogradu, a od 2005. kao dramaturg Jugoslovenskog dramskog pozorišta.

ALEKSANDAR DENIĆ

Scenograf Aleksandar Denić autor je velikog broja pozorišnih i filmskih scenografija i izložbi u zemlji i inostranstvu.

Sa JDP je saradivao na predstavama: Lj. Razumovska *Draga Jelena Sergejeva* reditelj Gorčin Stojanović, M. Ašar *Hajde da se igramo* T. Kuguars, J. Hristić *Terasa* rediteljka Tanja Mandić Rigonat, I. Viripajev *Kiseonik* rediteljka Tanja Mandić Rigonat (BELEF/JDP).

Dobitnik je prestižnih domaćih i svetskih nagrada i priznanja. U godišnjoj anketi stručnog pozorišnog časopisa *Theater heute*, u kojoj su učestvovala 44 pozorišna kritičara iz Nemačke, Austrije i Švajcarske, Aleksandar Denić proglašen je za scenografa godine u Nemačkoj 2014. To prestižno priznanje dobio je za rad na na scenografiji predstave *Putovanje na kraj noći* (Reise ans Ende der Nacht) u režiji Franka Kastorfa u minhenskom Residenztheateru. Iste godine, u godišnjoj anketi časopisa *Deutsche Bühne* za sezonu 2013/2014, nagrađen je za izuzetan doprinos razvoju scenografije. Ova nagrada, baš kao i nemačka nacionalna nagrada „Faust“, dodeljene su mu za scenografiju Wagnerove operse tetralogije *Prsten Nibelunga* u režiji Franka Kastorfa i u produkciji Operskog festivala u Bajrojtju. Časopis *Opernvelt* proglasio ga je najboljim scenografom za sezonu 2013/2014. Godine 2015. Aleksandar Denić drugi put zaredom proglašen je scenografom godine u Nemačkoj, ovoga puta za predstavu *Baal* u režiji Franka Kastorfa u minhenskom Residenztheateru.

MAJA MIRKOVIĆ

Osnovne i master studije završila je na Fakultetu primenjenih umetnosti i dizajna u Beogradu, na Odseku kostim, Atelje za scenski kostim, u klasi prof. Milanke Berberović (2001).

Magistrirala na Grupi za scenski dizajn Interdisciplinarnih magistarskih studija Univerziteta umetnosti u Beogradu u klasi prof. Radivoja Dinulovića (mentor Miško Šuvaković) s temom „Kulturna konstrukcija roda putem odevanja: fenomen Beograd“ (2013). Članica UPUDS-a, kojim je predsedavala 2010. Višegodišnji saradnik Časopisa za teoriju izvođačkih umetnosti *Teorija koja hoda*.

Deluje na polju kostimografije, vizuelne umetnosti, teorije izvođačkih umetnosti i poezije. Ostvaruje saradnju sa umetnicima različitih stvaralačkih profila.

U dosadašnjoj saradnji sa JDP kreirala je kostime za predstave *Dragi tata*, *Banat*, *Zamak*, *Prevođenje*, *Rodeni u YU*, *Elijahova stolica*, *Fedrina ljubav*, *Kako vam drago*, *Nije smrt biciklo (da ti ga ukradu)*, *Drama o Mirjani i ovima oko nje*, *Izgnanici*, *Zmajebice*, *Nora!*

Autorsku kostimografiju potpisuje na devet filmova i više od sto pozorišnih predstava u profesionalnim pozorištima Srbije i Evrope. Dobila je nekoliko Godišnjih nagrada UPUDS-a, nagradu „Ardalion“ (2015), Sterijine nagrade (2011, 2015), nagrade Festivala „Joakim Vujić“ (2013, 2010, 2008, 2006), Međunarodnog festivala malih scena u Rijeci (2015), kao i Veliku nagradu Srbije za primenjenu umetnost i dizajn (2014).



SONJA VUKIČEVIĆ

Balerina, koreograf i reditelj. Kao članica Baleta beogradskog Narodnog pozorišta odigrala je celokupni klasični i neoklasični repertoar u saradnji sa vodećim koreografima (Lavrovski, Parlič, Šparemblek, Vera Kostić): Mira u *Žizeli*, Darinka u *Darinkinom daru*, Debora u *Golemu*, Afrodita u *Trijumfima Afrodite*, Kapetan Kuka u *Petru Panu*, uloge u predstavama *Popodne jednog fauna*, *Ohridska legenda*, i u operi *Karmen*.

Ostvarila je značajne uloge i u drugim centrima bivše Jugoslavije. Stvara prve predstave savremenog plesa u Srbiji. Značajni deo njenog opusa čini koreografski (i izvodački) rad u JDP-u: *Lakrdijaš*, *Dozivanje ptica*, *Mario i mađioničar*, *Plava ptica*, *Majn kampf*, *Saloma*, *Nižinski*, *Rasprava*, *Rođeni u YU*, *Nora!*, *Hamlet*. Za ove predstave dobila je nekoliko godišnjih priznanja JDP-a. Radila je koreografije za dramske predstave Dušana Jovanovića, Ljubiše Ristića, Harisa Pašovića, Gorčina Stojanovića, Irfana Mensura, Ivane Vujić, Nikite Milivojevića, Radmile Vojvodić, Aleksandra Popovskog, Saše Milenkovskog, Tomaza Pandura, Snežane Trišić... Samostalnu koreografsku i rediteljsku karijeru pravi u CZKD: *Makbet/ONO* (1996); *Alchajmer* (1998); *Proces* (1998); *Mrak letnje noći* (1999). Radila je i prvu samostalnu produkciju *Bitefa*, *Cirkus Istorija* (2006), a u SNP autorske projekte *Karmina Burana* i *Rodoljupci*.

Najvažnije nagrade: brojne nagrade za baletske uloge; prva dobitnica Nagrade „Dimitrije Parlič“; Nagrada grada Beograda; nagrada Udruženja baletskih umetnika Srbije za životno delo.

Igrala je u filmovima, bavila se i vajanjem.

LJILJANA MRKIĆ POPOVIĆ

Diplomirala glumu na FDU i francuski jezik na Filološkom fakultetu, doktorirala na FDU.

Redovni profesor na Fakultetu dramskih umetnosti.

Na funkciji dekana FDU 1996–2002, a rektora Univerziteta umetnosti 2009–2015.

Lektorski obradila oko 450 predstava.

Postavila je scenski govor u predstavama JDP, Ateljea 212, BDP, Teatra T, Pozorišta „Boško Buha“, SNP, CNP, NP u Beogradu, Somboru, Subotici, Nišu, Kruševcu, Kragujevcu, Kotoru, Cetinju, Budvi i dr.

Govorno je obradila 26 TV drama i 7 filmova.

NIKOLA ĐURIČKO

Diplomirao glumu na FDU u klasi profesora Milenka Maričića i Branislava Mićunovića. Godine 1994, kao student, postaje stipendista Jugoslovenskog dramskog pozorišta, a stalni član 2002.

Izbor iz uloga ostvarenih na sceni JDP-a: *Ludak (Slučajna smrt jednog anarhiste)*, u *Dnevniku u Čarnojeviču*, *Jago (Otelu)*; u *Metamorfozama*; *Oliver (Kako vam drago)*; *Kandid (Kandid ili Optimizam)*; *Marko (Barbelo, o psima i deci)*; *Veseli (Šine)*; *Orao (Brod za lutke)*; *Nesrećković (Šuma)*; *Martin (Italijanska noć)*; *Karl Tile (Pseći valcer)*; *Trepļjev (Galeb)*; *Leons (Leons i Lena)*; *Mića (Beogradska trilogija)*.

Poznate su njegove filmske i TV uloge: *Vojkan (Otvorena vrata)*, u filmovima: *Do koske*, *Lajanje na zvezde*, *Nebeska udica*, *Normalni ljudi*, *Munje!*, *Nataša*, *Bumerang*, *Žena sa slomljenim nosom*, *Montevideo...* Dobitnik tri Godišnje nagrade JDP i brojnih pozorišnih i filmskih nagrada.

ANĐELIKA SIMIĆ

Diplomirala glumu na Akademiji umetnosti u Novom Sadu.

Članica Jugoslovenskog dramskog pozorišta od 2012.

Uloge u Jugoslovenskom dramskom pozorištu: Ana Pavlova

Višnjevska (*Unosno mesto*), Karmensita (*Gospođica*), u predstavi *Samo neka bude lepo*, Grozdana (*Drama o Mirjani i ovima oko nje*), Nerisa (*Mletački trgovac*); Sibila Hul, Otilija (*Iz junačkog života građanstva*); Strofa (*Fedrina ljubav*); Žena (*Brod za lutke*); Česio, Gđa Tompson (*U lovu na bubašvabe*).

Dobitnica Godišnje nagrade JDP.

Igrala je u Narodnom pozorištu u Subotici, Somboru, Beogradu, Zrenjaninu, u Zvezdara teatar, Ateljeu 212, Bitef teataru i u nezavisnim pozorišnim produkcijama.

SRĐAN TIMAROV

Diplomirao glumu na Akademiji umetnosti u Novom Sadu u klasi profesora Radeta Markovića. Bio je član Srpskog narodnog pozorišta u periodu 1996–2001, a član Jugoslovenskog dramskog pozorišta je od aprila 2001.

Uloge ostvarene u JDP: u *Zmajubicama*, Onisim Panfilović Belogubov (*Unosno mesto*), Dajdža Vlado/Ratko (*Gospođica*), On (*Samo neka bude lepo*), Čovek (*Zapisi iz podzemlja*), Lorenzo (*Mletački trgovac*), Doktor, Kakambo, Sesil (*Kandid ili Optimizam*); Matijas Hojzer (*Banat*); Filip (*Dragi tata*); Brita (*Supermarket*); Pir (*Andromaha*); Džiga (*Paviljoni*). Osim sa SNP-om, saradivao je s Novosadskim dramskim teatrom, Ateljeom 212, Beogradskim dramskim pozorištem, Madlenijanumom, s Trupom Torpedo i Belefom.

Dobitnik dve Sterijine nagrade.

NATAŠA TAPUŠKOVIĆ

Diplomirala glumu na Fakultetu dramskih umetnosti.

Od 2000. članica Jugoslovenskog dramskog pozorišta, u kome je ostvarila niz zapaženih uloga, kako u delima dramske klasike – Džesika (*Prljave ruke*), Nina (*Galeb*), Kunigunda i Markiza (*Kandid ili Optimizam*) tako i u savremenim domaćim dramama – Mala (*Paviljoni*), Dianna Crnojević Švarc (*Supermarket*). Igra i uloge: *Ema (Izdaja)*, *Jovanka (Gospođica)*, *Varja (Višnjik)*, *Metamorfoze*, *Nora (Šta se dogodilo nakon što je Nora napustila muža ili Stubovi društava)*.

Igra i na drugim pozorišnim scenama, kao i u TV serijama i na filmu. S uspehom je odigrala Olgu Petrović u obnovljenom *Pozorištu u kući*, kao i uloge u filmovima *Život je čudo*, *Šišanje*, *Balkan nije mrtav...*

Dobila je Nagradu grada Beograda za pozorišnu umetnost 2010, a za lik Nore, Nagradu „Branka i Mlada Veselinović“.

DRAGAN JOVANOVIĆ

Diplomirao glumu na FDU. Član Jugoslovenskog dramskog pozorišta od 1991.

Uloge koje je ostvario u svom matičnom pozorištu: *Adrast (Pozorišne iluzije)*, uloga u *Dozivanju ptica*, *Tedi (Baa)*, *Krokson (Hajde da se igramo)*, *Sveta (Bure baruta)*, *Mića (Beogradska trilogija)*, *Barni (Čikaške perversije)*, *Markiz D’Orsini – Jednooki (Molijer – još jedan život)*, *Komandant, Klemenso (Kandid ili Optimizam)*.

A u drugim pozorišnim kućama: *Hamlet*, *Hitler* i *Neandertalac (Smešna strana istorije)*, *Večernja scena „Radović“*, *Mutavi (Smešna strana muzike)*, *Zvezdara teatar*, *Aleksa (U plamenu strasti)*, *Zvezdara teatar*, *Dragi (Dobrodošli u Srbiju)*, *Zvezdara teatar*, *Don Kihot* (u predstavi koju je režirao *Don Kihot*, Madlenianum).

Brojne uloge ostvario je u TV serijama (*Zaboravljeni*, *Srećni ljudi*, *Korak do sna*, *Lisice*, *Laku noć deco*, *Metla bez drške*, *Stižu dolari*, *Moj rođak sa sela...*) i na filmu (*Šta radiš večeras*, *Početni udarac*, *Lajanje na zvezde*, *Bure baruta*, *Kaži zašto me ostavi*, *Stršljen*, *Profesionalac...*).

BOJAN DIMITRIJEVIĆ

Diplomirao glumu na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu u klasi profesora Milenka Maričića i profesora Branislava Mićunovića. Član JDP od 2015. U Jugoslovenskom dramskom pozorištu igra od predstave *Poloneza Oginjskog* (uloga Dejvid), 1996. Uloge koje je ostvario: Grobar (*Hamlet*), Načelnik policije (*Slučajna smrt jednog anarhiste*), Krogstad (*Šta se dogodilo nakon što je Nora napustila muža ili Stubovi društava*), Toma Diafoarus (*Uobraženi bolesnik*), Žika (*Sumnjivo lice*), Petar Sergejevič Trofimov (*Višnjik*), Jeremija, Momus (*Zamak*), Robi (*Shopping & Fucking*), Jovan (*Beogradska trilogija*), Eščerni, Kasti-Pjani (*Lulu*). Igra u drugim beogradskim pozorištima kao gost.

MILICA GOJKOVIĆ

Diplomirala glumu na Akademiji umetnosti, u klasi prof. Nebojše Dugalića. Uloge u Jugoslovenskom dramskom pozorištu: Marijana (*Tartif*) i Olga (*Pod žrvnjem*). Igra i u predstavama u BDP i Ateljeu 212.

MIODRAG DRAGIČEVIĆ

Studira glumu na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, u klasi prof. Biljane Mašić. Igra u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u predstavi *Pod žrvnjem* (Mihailo). Igra u UK Palilula u predstavi *Hoćete li da se igramo*. Ostvario je uloge u TV seriji (*Čizmaši*) i na filmu (*Izgrednici*).

AMAR ĆOROVIĆ

Student druge godine glume na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, u klasi prof. Dragana Petrovića. Igra u predstavi JDP-a, *Pod žrvnjem* (Dile) i u predstavi pozorišne trupe Beton mahala, *Joj, evo ih ovi*.

ANĐELA JOVANOVIĆ

Diplomirala glumu na Fakultetu dramskih umetnosti u klasi prof. Dragana Petrovića. Prvi put igra u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. Predstave u drugim pozorištima: *Čelava pevačica* (Atelje 212), *Dobrodošli u Srbiju, Šaka* (Zvezdara teatar), *Ključevi od Leraha, Harold i Mod* (BDP), *Hoćete li da se igramo?* (UK Palilula), *Braća bluzeri* (Malo pozorište „Duško Radović“).

MARIJA KLANAC

Studentkinja druge godine na odseku za glumu Akademije umetnosti, u klasi prof. Olivere Viktorović Đurašković. Prvi put igra u JDP.

SANJA MARKOVIĆ

Studentkinja treće godine na odseku za glumu na Fakultetu dramskih umetnosti, u klasi prof. Srđana Karanovića. Prvi put igra u JDP.

TEA GJORGJIOSKA

Apsolvent na odseku za glumu na Fakultetu dramskih umetnosti u klasi prof. Gordane Marić. Prvi put igra u JDP.

Fejdo u JDP

7. jun 1971, Teatar „Bojan Stupica“
BUBA U UHU
La Puce à l'oreille
Reditelj *Ljubiša Ristić*

12. jun 1981, Teatar „Bojan Stupica“ JDP
TOTO
On purge le Bébé
Adaptacija i režija *Aleksandar Lukač*

19. januar 1990, Teatar „Bojan Stupica“
VELIKA AUTO TRKA
Le Circuit
Reditelj *Dimitrije Jovanović*

Yugoslav Drama Theatre
GEORGES FEYDEAU
in collaboration with Maurice Desvallières
FREE EXCHANGE HOTEL

Georges Feydeau
Écrite en collaboration avec Maurice Desvallières
L'Hôtel du libre échange

Director Boris Liješević

Dramaturge Miloš Krečković
Set Designer Aleksandar Denić
Costume Designer Maja Mirković
Role instruction Sonja Vukićević
Speech Ljiljana Mrkić Popović
Lighting Designer Dejan Draganov

CAST

Pinglet NIKOLA ĐURIČKO
Angélique ANĐELIKA SIMIĆ
Paillardin SRĐAN TIMAROV
Marcelle NATAŠA TAPUŠKOVIĆ
Mathieu DRAGAN JOVANOVIĆ
Bastien / Police Inspector BOJAN DIMITRIJEVIĆ
Victoire MILICA GOJKOVIĆ
Maxime MIODRAG DRAGIČEVIĆ
Boulot AMAR ČOROVIĆ
Violette ANĐELA JOVANOVIĆ
Marguerite MARIJA KLANAC
Paquerette SANJA MARKOVIĆ
Prevenche TEA GJORGJIOSKA
Police Anđela Jovanović, Marija Klanac, Sanja Marković, Tea Gjorgjioska

Organizer Milica Macura
Stage Manager Dušan Milosavljević
Prompter Nina Odalović

Assistant Director Milana Nikić
Assistant Set Designer Danilo Mladenović
Assistant Costume Designer Milena Milenković

Light Dragan Vučković
Sound Krešo Horvatić

ABOUT THE PERFORMANCE

Boris Liješević: *Why Feydeau? Because he represents the pinnacle of the theatre, of the essential, raw, playful theatre; of the theatre which does not stem from literature but from some sort of spirituality. He belongs to the „Golden Age“ of French drama, like Sophocles and Euripides belong to the Golden Age of ancient literature. No one represents those times better than he does. His plays epitomize theatre in the same way Chaplin's films epitomize the real, true film. There is action, there is a plot, there is a protagonist who first gets into trouble and then tries to get out of them, all of which leads to a perfect chase which inevitably leads to laughter. Staging Feydeau today could be equalled to a theatre revolution.*

ABOUT THE DIRECTOR

BORIS LIJEŠEVIĆ was born in Belgrade and grew up in Budva. In Novi Sad, he graduated in Literature from the Faculty of Philosophy, and in Directing from the Academy of Arts, where he is now employed as a lecturer at the Department of Intermedia Directing. He has been the beneficiary of Goethe Institute grants three times. He is the associate with the Zagreb Actor Studio, where he teaches Strasberg method.

In Yugoslav Drama Theatre, he has directed: *Dear Daddy* by Milena Bogavac, and *Elijah's Chair* by Igor Štiks.

His work has been marked by three main areas of interest: cooperation with younger contemporary Serbian authors – Fedor Šili, Milena Bogavac, Dušan Spasojević, Miloš Jakovljević; interest for contemporary authors from Europe and the region – Osborne, Harrower, Vyrypaev, Dragunskaya, Reza, Štiks, Lozica; dramatizations of novels by Nušić, Polyakov, Erlend Loe, Aleksandar Tišma, Sándor Márai.

His work is significantly linked to documentary theatre, creating projects through topical conversations with selected anonymous interlocutors and the authentic experiences they share.

He has directed in theatre centres in Serbia and Europe.

Selection of performances: Fedor Šili, *Belgrade – London* (SKC Belgrade) and *The Magician* (Sombor National Theatre); Igor Štiks *Flour in the Veins* (SARTS); Ksenia Dragunskaya *The Feeling of a Beard* (Comedy Theatre Skopje); Vyrypaev *The Drunks*, *Harrower Presence*, as well as documentary theatre performances *The Waiting Room* and *Fertile Days* (all in Atelje 212); Yasmina Reza *Bella Figura* (Croatian National Theatre in Zagreb); Lutz Hübner *GRETCHEN, Page 89* (Serbian National Theatre in Novi Sad); Yuri Polyakov *Kid in Milk* (Youth Theatre in Novi Sad); *The Fifth Park* (Bitef Theatre/BELEF); Euripides *Alcestis* (Slovenian National Theatre in Ljubljana); *Fathers Have Built* (National Theatre of Montenegro); *Quiet Days in Mixing Part* (ZKM); Sándor Márai *Peace in Ithaca* (Csikygergely, Timisoara).

He has received numerous awards: three Sterija Awards, two awards Brave New World (MESS), Grand Prix “Mira Trailović” (Bitef), “Bojan Stupica” Award, “Ljubomir-Muci Draškić” Award, “Anđelko Štimac” Award (Small Scenes Theatre Festival in Rijeka), “Petar Kočić” Award (Theatre Fest in Banjaluka), Festival Grand Prix (Brčko), “Ardalion” (Užice), “Iskra Kulture”, the Award at Vršac Theatre Autumn Festival, the Annual Awards by Yugoslav Drama Theatre, Atelje 212, and Serbian National Theatre.

ABOUT THE PLAYWRIGHT

GEORGES FEYDEAU (1862–1921) French playwright, son of Ernest Feydeau, a novelist, and Lodzia Slewaska, a Polish lady. He was educated by a private tutor at his home in Paris, and later went on to the Lycee Saint-Louis. His first hit was *Ladies' Tailor*. After several disappointing receptions, his successes followed one another: *Champignol in Spite of Himself*, *Un Fil a la patte*, *Free Exchange Hotel* (1894), *The Ribadier System*, *The Girl from Maxim's*, *A Flea in Her Ear*, *Le Dindon*, *Keep an Eye on Amelie*, *On purge bébé...*

Feydeau was himself an accomplished actor and a skillful director. His scenes exploit the stage and its trappings relentlessly, whether they are set in the reception hall of a chateau, a drawing room, or, most often, in a bedroom. The plots, impossible to summarize, borrow from sources as ancient as Plautus and generally depend on cases of mistaken identity. Two characteristics that distinguish a Feydeau farce from those of his predecessors – Sardou, Labiche, Beumarchais, and Moliere – are, first, the richness of the complications and each situation intensifies from trouble through danger to panic (Feydeau constructs his action with geometrical progression and efficiency); and second, the unsparing quality of his mockery. He went well beyond the conventional „good taste“ of his time in assailing marriage, physical deformities and disfigurements, parenthood, and the military.

Like Labiche, Feydeau has no respect for any people or any institutions; and his work, like Moliere's, is especially brutal toward social climbers and pretenders.

The wildly improbable happenings in a Feydeau play are somehow made to seem plausible in context, perhaps because the author deliberately functioned as a realist.

Feydeau's farces are cyclically revived by the Comedie-Francaise till nowadays.

(abridged from Gussner and Quinn, *The Reader's Encyclopaedia of World Drama*)



Beleška o programu

U pripremi ovog programa korišćeni su sledeći izvori:

- Eric Bentley *The Life of the Drama*. New York, Applause Books – Atheneum, 1964 (1991)
- Henry Gidel, *Le théâtre de Georges Feydeau*, Editions Klincksieck, Paris, 1979
- Henry Gidel, *Introduction – Théâtre complet de Georges Feydeau*, Editions Garnier, Paris 1988
- Leonard C. Pronko *Eugène Labiche and Georges Feydeau*. New York, Grove Press, Inc., 1982
- *The Reader's Encyclopaedia of World Drama*, edited by John Gassner and Edward Quinn, London, Methuen & Co Ltd., 1975

Prevod s francuskog: Iva Brdar i Milena Pešaković (Židel)

Prevod s engleskog: Vesna Radovanović (Bentli) i Marija Stojanović (Pronko)

Prevod na engleski za Summary: Vesna Radovanović

Fotografije: Nenad Petrović

Dizajn plakata i korica: McCann Beograd

Dizajn programa: Adam Rakićević

CIP - Каталогизacija u publikaciji -
Народна библиотека Србије, Београд

821.133.1-2:792.091(083.97)

ŽORŽ Fejdo: Hotel „Slobodan promet” :

režija Boris Lješević :

premijera 23. decembra 2016. u 20 časova

na Sceni „Ljuba Tadić” : sezona

2015/16. / [program uredili Jelena

Kovačević, Miloš Krečković] ;

[fotografije Nenad Petrović] ; [prevod sa

francuskog Iva Brdar i Milena Pešaković,

prevod s engleskog Vesna Radovanović

i Marija Stojanović]. - Beograd :

Jugoslovensko dramsko pozorište, 2016

(Beograd : Službeni glasnik). - 30 str. :

ilustr. ; 21 cm

1.000. - Biografije: str. 24-27.

ISBN 978-86-80513-83-6

а) Фејдо, Жорж (1862-1921) - „Хотел
Слободан промет” - Сценско извођење
- Програми

COBISS.SR-ID 227923468



MAX FACTOR X



MEDIJSKI SPONZOR



PRIJATELJ KUĆE



Jugoslovensko dramsko pozorište
Kralja Milana 50
11000 Beograd

Direktor
Tamara Vučković Manojlović

Umetnički direktor
Gorčin Stojanović

Program uredili
Dr Jelena Kovačević
Miloš Krečković

Redakcija prevoda
Miloš Krečković

www.jdp.rs
Telefoni blagajne
2644 447 i 3061 957

Štampa
Službeni glasnik
Tiraž 1000



Odnos tradicije i modernosti, čini nam se, nalazi se u središtu institucija za čije postojanje je kontinuitet presudno važan. U pozorištu se tradicija i modernost prepliću i svojim odnosom kreiraju teatarsku dinamiku, ali je i u bankarskom poslovanju pomenuti odnos od najveće važnosti.

Raiffeisen banka, u domenu svog poslovanja, poseduje sklad tradicije i modernosti u svom središtu. Naime, banku je osnovao daleke 1862. godine Fridrih Wilhelm Rajfajzen (Friedrich Wilhelm Raiffeisen), društveni reformator i osnivač prvih narodnih kooperativa. Od tada banka beleži kontinuirani rast i uspeh. Tradicija je u bankarstvu temelj pouzdanosti i sigurnosti, a praćenje savremenih bankarskih trendova, inovativnost proizvoda i usluga su neminovnost svakog kompetitivnog tržišta. Tokom gotovo 150 godina razvoja i širenja, Raiffeisen bankarska grupa je postala jedna od najvećih u Austriji, a njena mreža je zastupljena u celoj zapadnoj i istočnoj Evropi, delovima Azije i Amerike. U poslednjih petnaest godina Raiffeisen bankarska grupa posebnu pažnju posvećuje širenju svoje bankarske mreže i uspešnom poslovanju na sve razvijenijem i konkurentnijem tržištu istočne Evrope.

Raiffeisen banka od 2001. godine uspešno posluje u Srbiji, u kojoj je započela sa radom kao prva banka osnovana stranim kapitalom, pokazujući tada nesumnjivu poslovnu hrabrost i postojanu bankarsku viziju. Munjevitim razvojem banka je dosegla lidersku poziciju na tržištu po svim najvažnijim bankarskim kategorijama. Njen tim čine uglavnom mladi ljudi koji su naslonjeni na Raiffeisen bankarsku tradiciju i standarde, sa jedne strane, i svoju visoku profesionalnu edukaciju i inovativnost, sa druge.

Shvatajući da je iskrena i prijateljska utemeljenost u zajednici jednako vredan kapital kao i onaj bankarski, Raiffeisen banka je svesrdno pomagala mnoštvo kulturnih manifestacija u Srbiji. Pozorište je privilegovana umetnička forma jer komunicira sa širokim krugom poklonika, a JDP spada u najjemenitija i najposećenija pozorišta u zemlji. Zbog toga je opredeljenje Raiffeisen banke da svojim pokroviteljstvom podrži JDP, korak prijateljstva prema uglednom pozorištu, ali i prema svim njegovim poklonicima.