

Славко Милановић

ДРАМСКИ ТЕКСТ ИЛИ ТЕКСТ ЗА СЦЕНУ

(Белешке уз селекцију Театар феста “Петар Кочић” 2012.)

У једном од ретких писаних докумената о Театар фесту пише да је “основан 1998. године, а од 2008. године је такмичарског карактера и нови назив Театар фест “Петар Кочић”, чиме је из десетогодишње смотре *позоришних свечаности* (подвукао С. М.) прерастао у манифестацију на којој се презентују и вреднују најбоља позоришна остварења – представе настале према савременом драмском тексту региона”. Театар фест је, дакле, основан у време када у окружењу (на простору бивше СФРЈ) још није дошло до експанзије фестивала. У међув-

ремену, многе театарске смотре и фестивали су основани (неки, обновљени, на пример у Брчком и Зеници) да би се, у последње време, број тих манифестација одесеторостручио у односу на време пре 1992. године.

Осим великог броја фестивала изненађује и податак да су они већином посвећени драмском тексту. Слободно интерпретирајући ту чињеницу можемо претпоставити да су оснивачи превидели савремену промену парадигме драмског писања и да под “драмским текстом” још увек подразумевају репрезентативну

форму традиционалне канонске драме као највиши облик тзв. високе уметности, оне која на достојан начин представља националну културу, која се, према класичној естетици, манифестује као “највиши облик испољавања духа”. Парадоксално је да се ово интересовање за драмски текст и драмског писца испољава у време обележено синтагмом постдрамског театра, дакле, у време када је драма изгубила централну улогу у позоришном чину, а положај драмског писца изједначен са улогом било код другог позоришног уметника који учествује у процесу стварања позоришне представе.

Не улазећи у разлоге за сличан концепт других фестивала Театар фест “Петар Кочић” би требало да отвори питања свог разлога постојања, тим пре што ове године обележава петнаесту годишњицу оснивања. Та питања могу да се сведу на разматрање две основне програмске одреднице: 1) савремени појам драмског текста и 2) регионални карактер манифестације.

Позориште против доминације речи

Упркос чињеници да на свету постоји на десетине позоришних фестивала посвећених драмском тексту савремени драмски писац никад није био мање цењен у целој историји позоришта. Он је у савременом позоришту постао само један од аутора укључених у процес стварања представе, а до пре две-три деценије још је представљао јединог истинског ствараоца коме су сви остали били подређени. Његов традиционални положај лепо је приказан у једној Џојсовој слици: драматичар, као демијург, с огромне висине, посматра ликове које је створио и – у својој имперсоналној дистанцираности – незаинтересовано обрезаје нокте. Настанку овакве слике допринела је класична естетика кроз двомиленијумску историју, која је драму поставила на највише место међу свим уметностима. У основи класичне теорије била је Аристотелова “Поетика”, која је целокупно позоришно искуство сводила на писани текст (барем је тако протумачена кроз историју драмске теорије). Сваки,

и најнезнатнији драмски писац, баштинио је део славе својих претходника, преко вековима одржаване представе о драми као “једном од највиших облика појаве духа”.

Позиција свевидећег драмског ствараоца пољуљана је већ у првој половини 20. века, са појавом великих редитеља двадесетих и тридесетих година, а затим са антидрамским проседеима драме апсурда педесетих и неоавангардним експериментима шездесетих година, све до тренутка када је канонској драми завршни ударац задала постдрамска теорија Ханса-Тиса Лемана. Крај драмске епохе позоришта означила је велика расправа у Авињону 2005. године у којој су заговорници “позоришта тела” надвладала заступнике “позоришта речи” па је, по први пут, прекршена традиција да Авињонски фестивал отвори представа урађена према неком великом драмском, класичном или савременом делу, у тумачењу великог родитеља.

Истовремено, драмски писац никада није био присутнији у позоришту него што је то данас.

Он се појављује у различитим улогама, драматурга, писца текстуалних фрагмената, адаптатора и прерађивача оригиналних текстова, некога ко на пробама са глумцима ради на прилагођавању дијалога, итд. Заправо, писац никад није ни био на удару критике позоришних практичара, него реч, средство којим се он служи, текст коме је дато првенство у односу на све друге сценске елементе. Борба за аутономију театарског израза и његову еманципацију од доминације књижевног елемента вођена је током целог двадесетог века. Чинило се у више наврата да је ова борба окончана у корист нелитерарног позоришта, али традиционална естетика је побеђивала и литература се у театар враћала.

Једна од водећих критичарки доминације речи у позоришту Флоранс Дипон, у својој књизи “Аристотел или вампир западног позоришта”, указала је на жилаво наслеђе идеологије текста за коју су теоретичари позоришта вековима упориште налазили у Аристотеловој “Поетици”. Ово дело грчког филозофа основ је на коме је изграђена универза-

листичка литерарна теорија о првобитном позоришту и пореклу позоришта у грчкој трагедији (дакле, у тексту). По Дипоновој, ова теорија је само мистификација која се базира на вануметничком разлогу, на “разлогу *muthosa*”, логоса, дискурзивности и линеарности фабуле, и свега другог што треба да обеснажи непредвидљивост позоришног чина. Као Ниче у “Рођењу трагедије” и она је дошла до закључка да је првобитно позориште није настало из текста, него из музике и да је у том “изгубљеном” прапозоришту песништво имало удела не као књижевност него као “ритуализована пракса” у религијским свечаностима. Аристотел је умањио значај хора - који сведочи о њеној првобитно обредној и музичкој природи – у корист дијалога и тиме трагедију свео на писани текст; грчки филозоф је пренебрегао чињеницу да су Есхил, Софокле, па чак и Еурипид, себе називали *невачима*, а не писцима. Каснија изградња идеолошке катедрале која позориште дефинише као текст подразумевала је да Дионис, бог трансa, који позоришту доноси јемство слободе и мистичности,

постане бог маргиналности и уступи право првенства аполонијевском принципу (Ниче), рационалном поретку текста заснованом на правилима која је прописала “Поетика”.

Од тада до данас, прича, фабула (митос) је давала смисао позоришној представи. Све остало: глумачка игра, маска, покрет... долазили су хијерархијски - после текста. Без текста, позориште је било циркус, нижа уметност, низ неповезаних глумачких нумера које би једна праволинијска литерарна прича држала на окупу.

Цео двадесети век је протекао је у знаку “носталгије за првобитним позориштем” које је било алитерарно (Дипон). Антоненх је за изгубљену суштину позоришта оптуживао западну “вољу за реч, намеру једног првобитног логоса, који не припада позоришту, а ипак управља њиме”. Као Ханс-Тис Леман, на почетку 21. века, и Арто је тридесетих година прошлог века кривицу приписивао писцу, који је узурпирао централну позицију да управља смислом представе, натура своје идеје, своје намере и своје мисли

једном свету који би требало да је самосталан. У служби писца и његове визије света стајали су редитељ и глумци и цео позоришни механизам, а верност првобитној идеји писца је била гаранција и мерило успеха представе. На тај начин је цела историја западног позоришта представљала је историју заборавања закона сцене и постала историја само једне гране књижевности. Арто је сматрао да позориште, ако жели да постане “независна и аутохтона уметност, треба, како би васкрсло или просто живело, да јасно означи по чему се разликује од текста, од књижевности и од свих написаних и унапред утврђених средстава” (Арто, “Позориште и његов двојник”). И други позоришни авангардисти су се надметали у осуђивању текста: Апија је тврдио да се не може говорити о драмској уметности тамо где су “писци - писци речи”; Крејг је сањао о дану кад “позориште више неће морати да представља комаде и када ће стварати савршена дела својствена својој уметности”, а Таиров упозоравао да је “улога књижевности погубна

за уметност глуме” (према М. Миочиновић).

Драмски писци против литерарног позоришта

Иако су редитељи и позоришни практичари били главни критичари позиције драмског дела у позоришној представи, управо су драмски писци били ти који су одиграли пресудну улогу у рушењу литерарног позоришта. Артоовљева визија другачијег позоришног израза остварена је у драмским текстовима (антидрамама) француске авангарде педесетих година које су писали Јонеско, Бекет, Адамов и Жари. Ови писци су покренули позоришну револуцију која је кулминацију доживела у представама неоавангарде шездесетих и седамдесетих година.

Шездесетих година, у време развоја такозваног редитељског театра, израз “драма” потиснут је данас уобичајеним изразом “драмски текст”, што је требало да маргинализује позицију текста као само једне од компонената целовитог и аутохтоног уметничког дела – позоришне представе. Да би се значај текста у још већој

мери релативизовао, у позоришној пракси, па чак и у критичким и теоријским радовима, једно време је фигурирао и израз “пре-текст”, који је требало да драму сведе на текстуални материјал од кога редитељ изграђује свој концепт и своје дело, као једини аутор, као “творца целине” (Боро Драшковић). Ово је подржавала и постструктуралистичка теорија која је појам “текст” проширила и на нелингвистичке елементе, па се говорило о “тексту представе”, што је требало да покрије све чиниоце сценског језика – од мизансцена и глуме до светлосних ефеката и других компоненти представе. У “текст представе” уведена је и публика, представа је у дословном смислу постала “отворено дело” (Умберто Еко), најпре са покушајем реконструкције изворног ритуалног позоришта, а затим, по аналогији са Бартовим активним читаоцем, очекивао се, режирао и подстицао активизам гледаоца.

Редитељ је и класичним и савременим драмским делима приступао слободно, истицан је значај “редитељског читања”, односно његовог схватања дела према

коме је могао дело да мења и садржински и формално, без икаквих ограничења. Једном речју, као раније писац, сада је редитељ постао носилац смисла дела. Ово је, можда, представљало тачку прелома: обнова значаја и улоге писца која се манифестовала деведесетих година прошлог века, пре свега у британској драми (Мартин Кримп, Керил Черчил, Сара Кејн, Марк Рејвенхил, и други) представљала је једним делом реакцију на редитељско позориште.

Високо позиционирање драмског идеала (марксистички теоретичари су тврдили да је драма сукус дијалектичке историје), по Леману, мотивисало је *искључење реалног*, јер сам принцип драме као “реализоване дијалектичке апстракције” тежи да “искључи осјетилно” и “одбаци материјалност”, а с њоме и позориште. Анализирајући Хегелову борбу са проблемом присуства емпиријских људи (глумаца) у чистој драмској форми и чињеницу “плуралности гласова партикуларних ‘појединачних’ субјеката (...) којима се не може одрећи право на учешће”, Леман је кон-

статовао да је у апорији “скандалозној по Хегелов објективни идеализам”, отворена могућност једне нове, не-драмске парадигме. У томе што “класичном драмском идеалу недостаје могућност прихватања што је лишено смисла и нечисто”, Леман је видео могућност да се замисли једна “модерна (постмодерна) парадигма која мноштво и различитости не искључује, него издржава”.

Ово увођење “осјетилне материје”, “нечистог и лишеног смисла” и “лепе обичајности”, са истовременим одрицањем од позиције јединог носиоца смисла, остварили су писци нове драме (*newplaywriting*) деведесетих година, пре свега британски, а затим и писци широм Европе, па и код нас. Не само разграђивањем класичне позиције једног гласа приповедача, рапсода, драматичара и увођењем плуралности различитих позиција излагања, него и писањем о “прљавим” и наизглед споредним темама, маргиналним личностима, скандалозним мотивима (“in yer face” драматургија), деконструкцијом логике приче, немотивисаним монолозима и читавим низом

поступака незамисливих и недоследних у канону класичне драме, ови писци су темељно променили позицију драмског писца, померили границе позоришног израза и проширили појам драмског писања.

Са постдрамском теоријом појам драмски текст обухватио најразличитије облике писања за сцену. Не само класична правила о чувеним јединствима (радње, места и времена), него и подела на жанрове доведени су у питање. Трагикомедија је била прва етаблирана мутација на пољу жанровског замагљивања. Период пострмодерне афирмисао је фрагменте, цитате, палимпсесте, коментаре, пародију, немотивисане монологе, драме без диференцираних ликова, па чак драме у којима је главни лик одсутан (као у “Насртајима на њен живот” Мартина Кримпа); на крају, приказана је и представа без глумаца (“Штифтерове ствари” Хајнера Гебелса). У неким представама текст се користи само као вербални материјал, изједначен са функцијом светла, звука, реквизите. У другима се цео текст своди на опширну ин-

дикацију, без дијалога (“дани у којима нисмо знали ништа једни о другима, Петера Хандкеа). У невербалним представама које ради Младен Матерић, могу се “ишчитати” чврсте приче и заплети, иако ниједна реч није изговорена (да ли се и у том случају може говорити о тексту?), док, у исто време, постоје представе у којима је текст количински доминантан, али нема никакву драмску функцију, он је звучни материјал лишен значења, лавина речи у којима се не остварује никакав смисао.

Писац у позоришту – проширен појам драмског текста

Нови писци поистовећују се са ефемерном позицијом глумца и, као и глумци, не очекују признање за свој рад које би трајало дуже од трајања аплауза на крају представе. Корени оваквог односа писца према својој улози у позоришту нису у аристотеловској традицији, већ би се пре могли тражити - као што је то учинила Флоран Дипон - у римској комедији, у многобројним праксама пучког театра,

путујућих, несубвенционисаних позоришних трупа, па чак и у булеварском позоришту, које је, како ова теоретичарка каже, једино живо позориште, позориште у коме се не досађујемо. “Живо позориште је дуже и боље одолевало Аристотелу од литерарног позоришта”, пише Дипонова, критикујући “империјализам смисла” као манифестацију “подударности између аристотелизма и либералне модерности”.

Далеко од писца-ствараоца модерне, који претендује на оригиналност и своју јединствену визију света (иако, по Артоу, “тај стваралац заправо ништа не ствара, него само одржава са постојећим светом имитативни и репродуктивни однос”) писци римске комедије Плаут и Теренције се нису устручавали да себе назову “преводиоцем” и “преписивачем”. Писати текст за њих није значило стварати нову фабулу, јер њу ствара глумац, уз помоћ текста. Писац је ту да глумцу обезбеди текст. Играти комад за Теренција је значило значи *facere ludos*; уместо Аристотеловог песника као творца приче (заплета, митоса), творац

је глумац, који ствара *ludi*. Последња деценија 20. и прва деценија 21. века радикално су измениле парадигму јединственог ствараоца (било да је он редитељ или писац) и позориште приближиле стварању система организованог око глумчеве игре, публике и перформанса. Током овог периода дошло је до померања интересовања са позоришне представе као финалног производа, на процес њеног стварања, на радионице отвореног типа, амбијентално позориште, импровизације, продукцију, активизам. Традиционална позоришна хијерархија је децентрализована и драматурзи, писци, композитори, визуелни ствараоци појављују се у улози редитеља или замењују улоге.

У децентрализованом позоришном систему писац не испишује само и увек “своју визију”, него снабдева представу текстом, који се често третира као вербални материјал. Он у позоришту фигурира као један од аутора, без обзира на то што му ничим није ускраћена могућност да ствара и оригинална целовита дела. Тако, попут неког савреме-

ног Плаута, Мартин Кримп “преписује” или “прерађује” (*rewrite*) Молијеровог “Мизантропа”, без претензија да се потпише као једини аутор дела (иако је оно, осим основног заплета који је преузет од Молијера, потпуно оригинално). Писци пишу заједнички, у четири и више руку, или пишу само фрагменте потребне за неки део представе; или, као у случају представа “Хипермнезија” Битеф театра, “Плодни дани” Атељеа 212, записују и обрађују личне исповести глумца, у случају прве, или организују текстове са интернет форума, у случају друге представе.

Савремено писање се вреднује према сценском потенцијалу драме. Дарио Фо за литерарну драму каже “овај комад има једну ману, добар је кад се чита”. Зато се савремени писац, као антички *chorodidascalos*, поставља у улогу глумца, јер њега снабдева речима. Луиђи Пирандело је то формулисао кроз императив: “Научити се писању на сцени”. Не за писаћим столом, и не из гледалишта. У лондонском позоришту *Ројал Корт*, које се бави искључиво продукцијом нових драм-

ских текстова, писци се позивају на боравак у позоришту како би упознали сценски механизам и законитости сценског језика. Захваљујући томе писац стиче искуство да пишући, уместо да замишља сцену из угла сале, виде је онаквом како се она игра на позорници и како се пројектује на публику.

Позиција драмског писца чини се бескрајно ослабљена, али то важи само уколико се придржавамо позоришне хијерархије проистекле из схватања да је позориште место такозване високе културе. У ствари, једна од позитивних последица релативизовања високо постављеног идеала класичне канонске драме, јесте ослобађања писца од терета творца, који под посебним надахнућем, треба да ствара дела непролазне вредности. Као позоришни практичар, писац је постао далеко продуктивнији. Пишући о новој српској драми, Ана Вујановић је запазила да су се значајни драмски писци раније јављали у већим временским размацама (на пример Александар Поповић и Душан Ковачевић), а да се данас у истом тренутку поја-

вило десетак младих писаца који су извођени и у земљи и у иностранству. Нови писци, ослобођени терета величине, појављују се са много више остварених дела. Као позоришни практичари, они не пишу само драме, него и текстове за stand-up комедије, за перформансе, за све видове представљачких уметности. Попут других позоришних уметника – практичара, сценографа, костимографа, дизајнера светла, и тако даље, они себе не доживљавају као творце целине, него једног значајног сегмента позоришне представе.

Појава представа базираних на документарном материјалу (тзв. *verbatim* драма) додатно је проширила појам драмског текста. Постало је могуће и уобичајено да се драмско писање остварује атипично, на пример према личним исповестима извођача (као у представи “Рођени у YU” Дине Мустафића) или кроз “стварносни” експеримент истраживања истине о својој породици, што случај са представом “Мрзим истину” Оливера Фрљића. Превазилазећи све замисливе границе аутореферен-

цијалности (већ виђене у техници конструкције представе) овде је редитељ, са глумцима, поделио исповест властитој породици, затим са њима отпутовао у САД и причу приказао “ликовима” - својим родитељима и сестри. Они су негодовали, тврдили да се ствари нису тако догодиле, постављали питање каквог смисла има у томе да се њихов интимни живот излаже јавно, на сцени, оптужили редитеља – сина / брата да мрзи истину, итд. Редитељ је и њихове коментаре увео у представу. Резултат је – узбудљив драмски текст, пиранделосвки сложен, али који не може да постоји независно од представе; ова драма је у главама глумаца, а као писани текст постоји - само суфлерски примерак (скрипт настао током проба, са свим изменама, белешкама на маргини, успутним ознакама и напоменама). Овај и други примери сведоче о томе да је појам драмског текста значајно проширен у односу на аристотелску традицију. Али деконструкција позиције писца и драмске форме није угрозила улогу писца, пре би се рекло да ју је проширивањем поља значења оснажила.

У деконструисању су, уосталом, учествовали сами писци од Бекета до Саре Кејн, од Александра Поповића до Милене Марковић (да не набрајамо све младе писце из Србије и региона).

Све ово утицало је на одлуку да се на Театар фесту “Петар Кочић” определи за овакво, проширено схватање драмског текста, односно драмског писања или писања за сцену и да, осим уобичајеног вредновања писаних дела, вреднује и текстове који су настали на различите начине о којима је горе било речи.

Границе региона нису границе ума

Парафраза Витгенштајнове реченице “границе мог језика су границе мога ума” чини се најпогоднија као провокација за постављање питања региона. Ствари су много баналније од оног што конотира формулација великог филозофа. Позориште, као по нужди локална уметност (да не улазимо у Боасове рафиниране анализе на тему лојалности и прећутног савезништва публике и позоришних ансамбала) има потребу изласка из се-

дишта, из своје позоришне дворане, из свог града, из своје локалне предестинираности – у друге средине, пред нову публику. Глумци су прељубници, желе да освајају нове гледаоце, упркос оданости својих, оних који су их кроз размену укуса, схватања, одобравања и негирања створили.

Али на чему се заснива та потреба за ширим самеравњем када се ради о драмском тексту? Зашто би Бањалука, Зеница или Ријека посвећивали пажњу (и трошили новац!) за неговање, подстицање, вредновање и презентацију драме писаца који не спадају у њихов културни и друштвени домен? У програмским уводницима Театар феста “Петар Кочић” испочетка се још понегде могло наићи на епитет “домаћи” текст, израз који је у бившој Југославији важио “од Сежане до Ђевђелије” (“домаћа” драма је могла да буде српска / црногорска / хрватска / словеначка / македонска / бошњачка). Није чудно, зар нису глумци Српског народног позориште и Хрватског народног казалишта били “домаћи” у Загребу и Новом

Саду – много пре него што су добили националне државе. Али то је старо наслеђе. Шта данас подразумева ознака “регион”, и, у вези с тим, који драмски текст се може, макар условно, сматрати “домаћим”, а који странним. Према ономе што се до сада могло видети на Театар фесту, регион значи: бивше републике СФРЈ (није учествовала једино Македонија).

Проблем обележавања граница региона имају и други фестивали, нарочито они који представе селекутују према драмском тексту, то јесте, језику на коме се представе изводе. У исто време, расте тензија да се регион као културни и политички простор негде ограничи. Док је функционисао као “смотра позоришних свечаности” селекција није морала да буде строго заснована на критеријима естетског квалитета; са увођењем награда, критериј учествовања у такмичењу за свако појединачно позориште постао је не само уметничко, него и културно, друштвено, па и политичко питање. Регион је само просторна одредница, не постоји више “јединствен југосло-

венски културни простор” који је, као некада град Атина током Великих Дионизија позоришним фестивалом прослављао свој препознатљив идентитет. Као што су некада Велике Дионизије мобилисале античку Атину, дајући јој током шест или седам дана трајања свечаности могућност да странцима покаже своје богатство, своју моћ, своју музичку (позоришну) културу, и да велича славу својих песника и својих најбољих грађана, тако су и велики југословенски фестивали (Стеријино позорје, МЕС или Битеф), иако нису имали сакралну димензију, величали јединство заједничке земље, њену отвореност за светске трендове у уметности, своју верзију “социјализма са људским ликом”.

То све сада изостаје. А оно што остаје као реална потреба је размена уметничких искустава, не само као насушна потреба уметника, позоришних ансамбала, него и као суштинска потреба њихових гледалаца. Театар фест “Петар Кочић”, слично осталим позоришним фестивалима у окружењу које, због мале географске удаљености, и због слич-

ности језика, жели да утиче на укупан развој сценске уметности у Републици Српској и Босни и Херцеговини и допринесе њеној афирмацији у ширем контексту, регионалном, европском, међународном. Тај процес је узјаман, али необавезујући, и зато Театар фест “Петар Кочић” ставља акценат на сарадњу позоришта, ансамбала и индивидуалних уметника као основни критериј регионалне сарадње, а не на такмичење друштвених и политичких организација, које су само услов да се та сарадња остварује.

Студија случаја: Театар фест “Петар Кочић” - селекција 2012.

Анализирајући проблем карактера и позиције драмског текста у савременом постдрамском контексту, формулисан је циљ Театар феста “Петар Кочић” на следећи начин:

Основни циљ Театар феста “Петар Кочић” је да презентује, афирмише, подстиче и вреднује дела писана за позориште. Под изразом “дела писана за позориште” подразумевају се оригиналне драме, драмски текстови на-

стали драматизацијом или адаптацијом прозних и песничких дела, али и други облици писања за сценско обликовање и извођење. Сагледавајући искуство различитих пракси писања за позориште које су се примењивале у манифестовале током 20. века, театар фест “Петар Кочић” уважава чињеницу да је појам драме, односно драмског текста, у савременом позоришту значајно проширен. Због тога се у избору представа за такмичарски програми у њиховом вредновању (награђивању од стране стручног жирија) опредељује за афирмисање целог спектра савременог писања за сцену – од класичне, канонске драмске форме, преко њених различитих деривата, до постдрамских текстуалних продукција. Деловањем у региону Театар фест “Петар Кочић” жели да утиче на ширење граница културних идентитета и креирање мапе културних контаката, ослањајући се пре свега на индивидуална остварења уметника, без претензија да самерава, пореди и процењује културну вредност културних средина као колективних ентитета. Због тога је могуће и допустиво – ако се кроз

селекциони процес покаже као релевантно - да сви такмичари буду из само једне културне средине, јер такмиче се појединачни писци и позоришни ансамбли, а не културни центри, државе, језици, наслеђа и други вануметнички аспекти позоришног дела – представе.

Током селекције се, међутим, показало да би фестивал требало да унапреди неколико аспеката свог деловања:

- треба са се унапреди препознатљивост (видљивост, visibility) фестивала, јер нека од позоришта која су се пријављивала за селекцију нису била упозната ни са основним концептом, па су предлагала представе рађене по класичним и савременим делима европске и светске драматургије;
- на припреми фестивала треба да ради одређени тим људи током целе године (у Атини је корифеј - главни продуцент и уједно спонзор, речено савременим речником - са 1165 кореута, глумаца и аулеташа, Велике дионизије спремао месецима);

- фестивал треба да, поред такмичарског дела програма, има и пратећи програм који је посвећен драми региона и који га допуњава кроз: јавна читања драме региона. дебате, трибине, панел дискусије и симпозијуме на којима учествују гости из региона и шире;
- фестивал треба да прате угледни гости из света уметности, културе и медија који би утицали на његову промоцију.

За овогодишњу селекцију пријављен је мањи број представа, око петнаест. То је било очекивано, јер је обавештење о одржа-

вању и пропозицијама фестивала објављено по први пут на сајту Народног позоришта РС (раније су позоришта селектована по позиву). Према дискреционом праву, селектор је погледао 38 представа (а са још некима се упознао на основу читања драмског текста и увида у позоришну критику) и констатовао да је продукција драмских текстова, у периоду од две позоришне сезоне (како је пропозицијама предвиђено) довољно велика и квалитетна да концепт Театар феста “Петар Кочић” – савремена драма региона може и у будуће успешно да се реализује.

