

Jasmin Novljaković

DOI: <https://dx.doi.org/10.21857/yq32ohr779>
Izlaganje sa znanstvenog skupa
Rukopis prihvaćen za tisak: 24.11.2025.

SVETA ROŽALIJA I POŽEŠKO KAZALIŠTE

Sažetak

U uvodu rada autor opisuje prvi susret s požeškim kazalištem u samim počecima obnavljanja njegove djelatnosti, a potom i s djelom *Sveta Rožalija* Antuna Kanižlića kao predloškom za kazališnu predstavu. Uz ovu osnovnu temu izlaganja posebna pažnja posvećuje se dramatizaciji ovog opsežnog epa, bisera barokne književnosti i njegovoj prilagodbi za kazalište, odnosno senzibilitetu suvremenog gledatelja. U nastavku rada tematizira se sastavljanje autorskoga tima i glumačke ekipe te suradnja s dramaturginjom Anitom Jelić. Posebna pozornost posvećuje se procesu rada, napose improvizacijama s članovima mladoga glumačkog ansambla i istraživanju njihovog viđenja pakla, čistilišta i raja, te smisla pustinjačkog i isposničkog života, a na koncu i analizi percepcije završene predstave, odnosno glasa gledatelja i kritike. U rad je inkorporiran pregled tradicije religijskog teatra i suvremenog kazališnog iščitavanja baštinskog predloška, kao i osvrt na istraživanje uloge izvođača u religijskom kazalištu i pojam „kazališta preobrazbe“ (prema Dariuszu Kosińskom, vrsnom poznavatelju rada Jerzyja Grotowskog). Važan dio rada čini i usporedba iskustva rada na istom predlošku nakon 25 godina, te novo iščitavanje *Svete Rožalije* u profesionalnoj produkciji.

Ključne riječi: *Sveta Rožalija*, Gradsko kazalište Požega, kazalište preobrazbe, kazališni repertoar, baština

Godine 1999., nakon deset godina boravka u Poljskoj, gdje sam studirao, radio i živio, našao sam se u teškoj situaciji u pokušaju traženja posla u kazalištu u svojoj zemlji. DASKA, s kojom sam proveo predivne osamdesete i značajne predstave s kojima smo gostovali po cijeloj Europi, iz raznih se razloga nije mogla pokrenuti, barem ne u smislu kako sam ja to vidio, u profesionalnoj posvećenosti kazalištu. U Zagrebu nisam bio dio kazališnog miljea, a razgovori s ravnateljima nisu baš bili uspješni. Čak je i Paolo Magelli, koji je u to vrijeme vidio moju Mrožekovu *Zabavu* na Danima satire, a koju sam radio za Dom kulture Kristalna kocka vedrine iz Siska, pokušao pomoći u razgovorima.

U takvom trenutku stiže poziv iz Požege da radim za njih predstavu prema *Svetoj Rožaliji* Antuna Kanižlića. Moram priznati da se sada ne mogu sjetiti kako su

uopće došli do mene, ali mi je taj poziv bio važan iz više razloga. Prije svega, osjećao sam zaista veliku želju da radim u svojoj zemlji, ali još je veći izazov bio postaviti takav tekst na scenu. Moja mladenačka fascinacija kazalištem Jerzyja Grotowskog, njegov način postavljanja tekstova s religijskom tematikom, kako adaptira *Dušni dan* Mickiewicza, *Dr Faustusa* Marlowea, *Postojanog princa* Słowackog prema Calderonu i kao finale i ujedno zadnju predstavu *Apocalypsis cum Figuris* koja nije bila klasična scenska interpretacija evanđelja, već pokušaj da se ta sveta tradicija suoči sa samom sobom. Jedan od najznačajnijih teatrologa i kazališnih kritičara tog vremena – Konstanty Puzyna – nazvao je ovo djelo „bogohulnim povratkom Krista“. U izboru tekstova Jerzyja Grotowskog u knjizi *O glumi i kazalištu* možemo pročitati njegova dva sjajna teksta o ovoj predstavi. Izazvalo je to i reakcije u poljskoj Katoličkoj Crkvi, a kardinal Wyszyński tražio je i da se predstava zabrani, mada je naročito za mlade ljude bila neponovljivo iskustvo. Bilo je to sigurno pretjerano jer je Grotowski uvijek osjećao poštovanje prema religiji i ponekad je govorio kako teži svjetovnom ritualu i oživljavanju mitova na svjetovni način. O religioznosti, koja postoji u svakome od nas, progovara u tekstu *Kazalište i ritual*: „U svakome od vas sigurno postoje različita vjerovanja: prvo, dakle, tradicionalna vjera, tradicionalna religija, koju ste možda odbacili, ali koja ostaje živa u najdubljim slojevima vaše biti – ona artikulira jezik uobrazilje. Nakon toga je ova vjera (ako ne želimo ovo nazivati religijom, možemo na kraju krajeva govoriti o filozofiji), kojoj svjesno aspirirate – zapravo pokušavate uvjeriti druge i same sebe da tu vjeru doista imate, a to se na kraju krajeva završava borbom da tu vjeru posjedujete, time da je posjedujete doista jer ste u sebi i previše u svađi; onda imate ovaj život koji je podijeljen između raznih društvenih krugova, mala mišljenja, rekao bih poluvjere za potrebe obitelji, prijatelja, radne sredine; a u osnovi toga svega čuči u dubini vaše biti nešto poput skrivenog spremnika gdje se isprepliću težnje, autentična vjerovanja, odbačena vjera; to je istinska Kula babilonska.“ (Grotowski, 2020)

Druga je stvar da se takvi tekstovi postavljaju vrlo rijetko, o čemu je pisala i Sanja Nikčević u svome radu o *Svetoj Rožaliji* tako da svakako treba uvijek iskoristiti takvu mogućnost. „No, možda je neigranje Kanižlića posljedica, ne samo maćehinskog odnosa kanona prema baroku, nego i u regionalnosti, odnosno slabijoj zastupljenosti Slavonije u glavnoj struji hrvatskog kazališta. U onih sedam prikazanja, koja afirmiraju kršćanski svjetonazor, bila je dramaturgija Marulićeve *Judite*, također religioznog epa, a koja je prikazana 1979. na *Splitskom ljetu* kao ‘istraživanje baštine’ u režiji Marina Carića i dramaturškoj obradi Tonka Maroevića. Dalmatinski krug je izrazito dominantan u našoj teoriji i kazališnom odjeku jer je potpuno preuzeo vlasništvo nad hrvatskom renesansom, koju vladajući kanon smatra najznačajnijom starom epohom, dok je Slavonija dominirala u baroku koji je, kako rekosmo, epoha *non grata*. Zato je čak i u tom, izrazito suženom prostoru za kršćanske afirmacije na sceni od 1945. do 1990., od sedam postavljenih tekstova čak šest iz dalmatinskog

kruga: Petar Hektorović: *Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika* (1968.), Marin Gazarević/Tonko Maroević: *Prikazanje života i muke svetih Ciprijana i Justine* (1968.), spomenuta *Judita* Marka Marulića (1979.), *Ecce Homo* (1985.), *Muka sv. Margarete* (1990.), Mavro Vetranović: *Kako bratja prodaše Jozefa* (1990.). Postoji samo jedna iznimka – Tituš Brezovački: *Sveti Aleksej*, kojeg je Georgij Paro postavio u Komediji 1977.“ (Nikčević, 2023)

Kanižlićev tekst, moram priznati, nisam poznavao, borio sam se da ga u cjelini pročitam, ali u pripremi predstave ogroman je posao napravila Anita Jelić, mlada dramaturginja iz Požege koja se u potpunosti posvetila tome poslu. Vrlo je to lijepo opisala u programskoj knjižici za predstavu. Imao sam sreću surađivati s njom i na predstavi *Vive le Joi* 2000. godine, a nakon nekog vremena samo je do mene stigla šokantna vijest da smo je zauvijek izgubili. Bez obzira na to, i pri radu na *Svetoj Rožaliji* 2025. godine, stalno je bila uz mene duhovno prisutna. Kada sam neke stvari mijenjao u originalnoj adaptaciji, svaki put bih se upitao bi li i njoj odgovarala svaka od tih promjena. Nekako osjećam da bi bila zadovoljna.

Prve probe s mladim ansamblom srednjoškolske dramske grupe bile su više radionice osnova glume, gdje sam se s njima upoznavao i gdje smo brzo odredili uloge. Onda je došao red i na „veterane“ – odrasle amaterske glumce s popriličnim iskustvom – divna Milica Nemeth Panežić u ulozi Majke, Branko Lehner, uvijek smiren i posvećen, te vrijedne i pažljive Ankica Ivanković i Jasmina Radan. Problemi su nastali kad smo počeli raditi na tekstu. Zamišljeno je da pokušamo rekonstruirati originalne akcente slavonske ikavice 18. stoljeća, u čemu nitko od nas nije bio stručnjak. Na svu sreću pojavila se Snježana Mostarkić, tada mlada djelatnica HAZU-a i pročitala nam na probi kako bi to trebalo zvučati. Zvučalo je to divno, ali da bi to glumci mogli i uvježbati, snimila nam je na kazetu svojim glasom cijeli tekst, a onda smo to puštali izvođačima, a oni bi ponavljali i tako učili tekst. Vrlo diskutabilna metoda, ali smo istovremeno kroz improvizacije oživljavali te likove i situacije u kojima se nalaze. Ekipa je bila vrlo vrijedna i relativno brzo su naučili tekstove napamet. Najveći je posao pao na Mirelu Hegediš – Rožaliju, koja nikada prije nije bila na sceni, ali je posjedovala nekakav zanimljiv unutarnji život koji je bio vidljiv na sceni i koja se zdušno posvetila radu na ulozi.

U radu su mi izuzetno pomogli najbliži suradnici – Jasminka Petek Krapljan scenskim pokretom i izborom glazbe te scenograf Miljenko Sekulić. Upravo kroz ove dijelove predstave, kao i kostime, išli smo u vizualno osuvremenjivanje predstave, a glazba je bila spoj barokne i suvremene glazbe. Carl Friedrich Abel, Händel, Pergolesi i Corelli uz Petera Gabriela, Passangerse i Roberta Fripa. U samom glumačkom izričaju i pokretu sve je bilo daleko od bogobojznog predstavljanja svetih sličica, kako je to opisao Dalibor Foretić: „Novljaković je, uz pomoć dinamične scenografije Miljenka Sekulića i suradnice za scenski pokret Jasminke Petek Krapljan (koja je izabrala i doličnu glazbu) razigrao predstavu u nizovima živih slika kojima

je razbijao monotonost radnje i pokretom oživljavao riječi koje su, uz pomoć akcentologinje Snježane Mostarkić, unatoč arhaičnosti, iz usta uglavnom mladih glumaca djelovale svježije i živo. Novljaković ni u jednom trenutku nije posegnuo za u nas omiljelom persiflažom svetih sličica. Njegovi prizori djelovali su autentično. U njima se scenski živo mogla razabrati Kanižličeva rokoko kićenost suočena s egzistencijalnim solipsizmom baroka. Možda su zbog toga najdojmljivije djelovali prizori Rožalije sa Samoćom, jedinom drugom svakoga ljudskog bića, a Kanižličeva misao koja se najdublje usjekla u sjećanje jest kako je 'smert života jeka' jer kako svatko sa svojom samoćom živi, tako će i umrijeti." (Foretić, 2000)

Dalibor Foretić i puno ljudi koji su se bavili starijom hrvatskom dramskom književnošću bili su u kazalištu Komedija 26. ožujka 2000. godine i zaista smo bili sretni slušajući njihove komentare o našoj predstavi.

Ali, vratimo se radu na predstavi. Nakon što su akcenti naučeni i glumci počinju sve prirodnije vladati slavonskom ikavicom počinjem im tumačiti što doista govore i truditi se da uz poštivanje stiha i akcenata prije svega izgovaramo misli. I tu se, s akcentima koje koristimo u predstavi, otvara i bogatstvo dubokih misli jednostavno izgovorenih, vječite istine koje itekako trebaju doprijeti do današnjeg gledatelja i uopće nema razlike jesu li to osobe koje odlaze u crkvu ili su potpuno udaljene od bilo kakvog oblika vjerskog života. Univerzalna pitanja o smislu postojanja, misiji koju ispunjavamo na svom kratkom zemaljskom putu, pitanje prioriteta i onoga što ostaje nakon nas pojavljuju se kod svakog od nas.

Za sve što svit cini, serdce mi ne mari:
gori da promini ćud i život stari.
Ah, o da sam slična Fenici, da mogu
mrtva svitu, srićna, velim, živit Bogu!
Mnim da ništo spada s mene, da sam prosta:
mislím, kako slobodna ja sada postah!
O vručino živa, o lito duhovno,
sve mi dosađiva sad, što je svitovno!
Zbogom, diko svita, minuća dobroto
i na način cvita venuća lipoto!
Lipoto nesrićna, ti dangubo moja,
kako mi sad srićna je nesrića tvoja.
Je li da umrle puti blago kitim,
a od neumrle duše nit se sitim?
O brezumna vila, koju kiti zlato,
a pod snigom tila grišno krije blato!
Ah, što jest lipota? Zemlja crna, gnjila,
posli svog života to jest lipa vila!
Što jest slava i dika? Kada munja sine,

njezina jest slika: skaže se i mine.
Još više tamnosti, ako ću reć pravo,
nego od jasnosti imaš, svita slavo.
Idi druge išti, koji te ne znadu,
oči jim zablīšti, da u zlo propadu. (Kanižlić, 1994)

Dug je to bio proces, a Jasminka Petek Krapljan i ja smo provodili svaku subotu i nedjelju u Požegi, gdje smo radili po deset sati dnevno i uvodili ansambl u čarobni Kanižlićev svijet. Scenografija Miljenka Sekulića i scenska rješenja pokreta Jasminke Petek Krapljan razbili su statičnost same poeme i odmaknuli smo se od *stupaca* koji izgovaraju tekstove. U razgovoru s mladima čuli smo kako oni zamišljaju pakao, čistilište i raj i onda smo improvizacijama stvarali slike tih prostora.

Cijeli je proces trajao nekoliko mjeseci i već smo uzajamno mogli razgovarati akcentima koje koristimo u predstavi te smo polako stizali k cilju. Htio sam da Rožalija bude prikazana kao ljudsko biće, s usponima i padovima, s gubikom vjere i pojavom sumnje. Izmjena likova Dobra i Zla koji na nju utječu potiču njezinu zbunjenost i činjenicu da gotovo do kraja ne pronalazi mir u vjeri. Majka je dopisan lik i to su zapravo dva sna – prvi dolazak Majke je Rožalijin san, a drugi sanja Majka. Kraj kao odlazak u raj vidimo simbolički, ali zapravo čujemo. Predstava je u svim sudionicima ostavila dubok trag i godinama poslije razgovarali bismo o njoj kad god bismo se sreli. Sama predstava doživjela je 12 izvedbi, gostujući osim u kazalištu Komedija, i na Zadarskom ljetu, u HNK-u u Osijeku, Sisku, HNK-u Varaždin, Pazinu i Slatini. Za malo kazalište, koje je započinjalo svoj život, ovakva neuobičajena predstava imala je vrlo uspješan život.

U tom sam razdoblju još dva puta surađivao s požeškim kazalištem – na već spomenutom projektu *Vive le Joi* i dječjoj predstavi *Petar Pan*. Onda je uslijedila duža stanka, sve do 2015., kada sam režirao *Helverovu noć* Ingmara Villquista, diplomsku predstavu danas vrlo aktivne glumice Marijane Matković i jednog od najzanimljivijih redatelja mlađe generacije, a prije i sjajnog glumca Vanje Jovanovića. I onda još dvije meni vrlo drage predstave – 2020. *Igru ljubavi i slučaja P. Marivauxa* i 2022. *Slučaj maturanata Wagnera* Marijana Matkovića. Obožavao sam svaki put doći s glumcima i zadnjih 10 do 15 dana završavati predstavu u Požegi jer smo doslovno bili odvojeni od vanjskog svijeta u ugodnoj atmosferi kazališta, okruženi posvećenim djelatnicima kazališta i već za nekoliko dana su se događala čuda i predstave su se slagale vrlo lako, uvijek u ozbiljnoj, ali ugodnoj radnoj atmosferi. A onda prošle godine, negdje u ovo vrijeme, ravnateljica kazališta Valentina Neferović poziva me i predlaže da ponovno postavimo *Svetu Rožaliju* povodom obilježavanja 30. obljetnice obnovljenog djelovanja kazališta. Odmah sam pristao jer sam htio vidjeti kako bih danas iščitao tekst koji je prije 25 godina na mene ostavio dubok trag. Nekoliko mjeseci prije početka proba vratio sam se originalnoj poemi, iznova je čitao i počeo pomalo mijenjati staru adaptaciju ubacujući nove tekstove. Bilo je vrlo teško jer je

svaki dio poeme prepun predivnih misli i stihova. Ubačene su dvije muške napasti te početak u kome se pojavljuju Rožalijine prijateljice. Novo viđenje scenografije (Frane Celić), kostima i pokreta (Jasminka Petek Krapljan) svakako mijenja vizualni oblik predstave, a originalna glazba Ane Stanković unijela je atmosferu koja je značajno obogatila predstavu. Profesionalna produkcija, mogućnost izrade bogate scenografije i kostima te sudjelovanje profesionalnih glumaca, dvoje prvih članova ansambla, profesorica i bivših studenata, kao i studentica i studenata 3. godine BA studija Glume i lutkarstva, kojima sam te godine predavao, stvorilo je vrlo ugodnu radnu atmosferu u kojoj su svi uživali. Predstava je odigrana pred prepunim gledalištem i opet se pokazalo koliko je *Sveta Rožalija* važna požeškoj publici. Lijepo je bilo vidjeti i mnoštvo gostiju iz cijele Hrvatske, a i prema mišljenju stručnjaka ova nova verzija pronašla je put do gledatelja:

„Rožalijino povlačenje iz svijeta nije čin bijega ili prisilna odricanja, nego osobni izbor. U središtu je poeme spoznaja – pogled u „duševno zrcalo“ – koja vodi Rožaliju prema unutarnjoj slobodi. Taj proces pročišćenja i samoprijedora, premda utemeljen na duhovnoj tradiciji 18. stoljeća, i danas pronalazi odjeke, osobito u sve prisutnijim suvremenim težnjama za smirenjem, introspekcijom i duhovnošću izvan buke i potrošačke logike svijeta. Ljubav Božja može se razumjeti kao bezuvjetno prihvaćanje neovisno o putu na koji se odlučujemo. Stoga se i Kanižličevo utjecanje radikalnu Rožalijinu potezu ne treba nužno promatrati kao idealizirana krajnost i vjerski svjetonazor, nego kao poetski kontrapunkt svijetu zagušenom informacijama, pretjeranom raskoši i raskalašenosti koja prestaje biti užitkom, i praznini. Predstava aktualizira zavičajni literarni kanon i književnu baštinu nastojeći izvedbenim sredstvima približiti kompleksnost barokne misli današnjem gledatelju.“ (Slunjski, 2025).

Rad na novoj verziji *Rožalije* zatekao me u jednom drugom istraživanju kojim se zapravo jako dugo bavim – stvaralaštvom i metodom Jerzyja Grotowskog. Nakon što sam uspio prevesti knjigu *O kazalištu i glumi, tekstovi iz godina 1965. – 1969.*, pokušavam napraviti knjigu u kojoj bi ponovno najviše progovarao Grotowski, ali i kroz koju bih pokušao čitateljima, koji nisu dovoljno upoznati s njegovim radom, dati pregled njegovog rada kao izvanrednog redatelja, načinom rada s glumcima i etikom rada. Važan dio tog rada je i upoznavanje s terminom koji je iskovao Dariusz Kosiński, teatrolog i vrsni poznavatelj rada Grotowskog novije generacije, „poljskim kazalištem preobrazbe“.

Autor smješta ideje kazališta i kreativne prakse Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackog, Stanisława Wyspiańskog, Juliusza Osterwe, Mieczysława Limanowskog i Jerzyja Grotowskog u zajedničku sferu koju naziva „poljskim kazalištem preobrazbe“. Tako opisuje ovu tradiciju koju je izdvojio: „Smatram da iza njezine životnosti stoji izuzetno tijesna povezanost umjetnosti i religije, zbog čega ta djelatnost postaje svojevrсна duhovna praksa, a očituje se ponajprije u djelovanju i težnji prema iskustvu numinoznog – osjećaju koji se javlja kad je čovjek suočen s transcendentnim silama.

Umjetnost i religija stvaraju dinamičnu ravnotežu, međusobno se preobražavajući na način da govoriti samo o religiji znači nesporazum, a govoriti isključivo o umjetnosti predstavlja ograničavajuće sužavanje.“ (Kosiński, 2007)

Na drugom mjestu naglašava kako je za Osterwu i Limanowskog i njihovo kazalište Reduta obilježje ove tradicije upravo dosljedno zadržano pragmatično, gotovo empirijsko usmjerenje, koje se očituje u tome da je prostor realizacije pojedinih projekata iskustvo, a ne vjera, dok je temeljni alat činjenje, a ne ispovijedanje. Kazalište je u svom najvišem i istovremeno najdubljem značenju, dakle, mjesto važne i potpune duhovne promjene. Promjena je djelo, čin. Upravo ona daje djelovanju glumca, a time i kazalištu sakralnu moć čineći od njega mjesto na kojem se odvija tajanstveni liturgijski obred sličan onome u crkvi, hramu, sinagogi i poganskim svetištima.

Pri tome treba vrlo snažno podcrtati da put do te promjene ne ide preko čina priznanja vjere, već specifičnom vrstom umjetničkog rada. Cilj Redute je bilo odgajanje glumaca koji će biti sposobni odigrati likove velikog poljskog poetskog teatra, likove iz djela Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackog, Cypriana Kamila Norwida, Stanisława Wyspiańskog. Pri tome, ne radi se o stjecanju nekakvih određenih tehničkih vještina, već o unutarnjem usavršavanju koje je trebalo glumca dovesti na takvu razinu na kojoj će biti sposoban ponoviti stvaralački čin nadahnutog pjesnika – proroka – kao vlastiti čin.

Ovdje bismo se zaustavili na Reduti i rekli nekoliko riječi o tome kako je ta tradicija utjecala na Grotowskog i njegov rad. Bez problema ćemo u njima pronaći gotovo sve elemente karakteristične za poljsko kazalište preobrazbe: prihvaćanje glumca kao najvažnijeg elementa umjetnosti kazališta, fascinaciju tajnom njegove preobrazbe, odbacivanje iluzionističkog kazališta i kazališta fikcije, praktično realizirani postulat činjenja „igre“ važnim iskustvom osobnog karaktera, prekoračenje pojedinačnih ograničenja osobe kao cilja rada glumca („totalni čin“), korištenje dramskih tekstova kao scenarija koji u sebi sadrže mitsku jezgru čije je otkriće i objavljivanje zadatak umjetnika, te konačno zanatska vještina kao osnovni uvjet umjetničkog rada.

Jedno od temeljnih pitanja za Grotowskog je pitanje zašto se bavimo umjetnošću. U svom programskom tekstu *Načela rada* piše: „Zašto žrtvujemo toliko energije za našu umjetnost? Ne da poučavamo druge, već da spoznajemo – zajedno s drugima – ono što nam donosi naše postojanje, organizam, naše iskustvo – osobno i neponovljivo. Da bismo srušili barijere koje nas okružuju, da bismo se oslobodili naših kočnica, laži o sebi kojima častimo druge i same sebe, od ograničenja koja proizlaze iz našeg neznanja i nedostatka hrabrosti: ukratko, kako bismo ispunili prazninu koja je u nama – odnosno realizirali sebe. Umjetnost nije niti stanje duha (u smislu nekakvog izuzetnog, nepredvidivog trenutka inspiracije), niti je stanje duha čovjeka (u smislu profesije, društvene uloge), nego je sazrijevanje, evolucija, uzdizanje koje nam omogućava da izađemo iz tame u blještavilo svijetla.

Borimo se za pronalaženje, dakle, spoznavanje istine o nama samima i htjeli bismo otrgnuti maske koje svakodnevno nosimo. Kazalište – prije svega u njegovom opipljivom tjelesnom aspektu – vidimo kao mjesto provokacije i izazova, koji glumac postavlja samome sebi, a posredno isto tako i drugim ljudima. Kazalište ima smisao kada nam dopušta da u promatranju prekoračimo naše stereotipe, naše šablonizirano kritiziranje. Ne prekoračiti samo da bi se prekoračilo, već prekoračiti da bi se spoznalo ono što je stvarno i kako bi se u stanju najveće razoružanosti, odustajući od svih svakodневnih bjegova i izbjegavanja, otkrili jer dati se znači otkriti se. Na taj način – preko šoka, preko groznice, koju uzrokuje skidanje svakodневnih maski i svakodневnih gesta, postajemo sposobni nigdje se više ne skrivajući, za posvećivanje sebe nečemu što ne možemo nazvati, nečemu u čemu žive Eros i Caritas.“ (Grotowski, 2012)

Potpuna posvećenost kazalištu očituje se i u svakodnevnom iscrpljujućem radu preko treninga kojima usavršavamo svoje tijelo kao instrument, ali i studioznom radu nad svakom predstavom koja je u pojedinim predstavama trajala i nekoliko godina, a gdje se rad na predstavi nastavljao i nakon premijere. Neke predstave doživjele su nekoliko verzija gdje su vidljive značajne promjene u odnosu na premijernu izvedbu. Posebno je to vidljivo na čuvenoj predstavi *Akropolis* prema tekstu Stanisława Wyspiańskiego, u kojoj radnju, koja se originalno odigrava u katedrali na Wawelu, kraljevskom dvorcu u Krakovu, prebacuje u Auschwitz, gdje logoraši čekajući odlazak u krematorij i odigravaju scene iz *Starog zavjeta* i *Ilijade* prikazujući sveukupnost naše civilizacije i provjeravanje njezinih vrijednosti prema kriterijima suvremenog iskustva, iskustva koncentracionog logora.

U svom čuvenom tekstu *Performer* kaže da „Performer zna povezati impulse tijela s pjesmom. (...) Svjedoci tada ulaze u intenzivno stanje jer – kako kažu – osjećaju nekakvo prisustvo. Sve to zahvaljujući Performeru koji je postao most između svjedoka i ovog nečeg. U tome smislu Performer je *pontifex*: onaj koji stvara mostove.“ (Grotowski, 2000)

Ovaj utjelovljeni posrednik, „koji gotovo da nastupa kao zamjena“ za sile koje ne mogu na drugi način biti prisutne, sljedeća je verzija najvišeg utjelovljenja umjetnika, umjetnika-svećenika koji djeluje u sferi u kojoj nestaje povijesna podjela na neumjetničku religiju i nereligijsku umjetnost, na ritual i kazalište.

Grotowski govori o svojoj metodi: „Metoda obrazovanja glumca u ovome kazalištu ne ide u smjeru učenja nečeg, već k eliminiranju prepreka koje mu u duhovnom procesu može stvarati njegov organizam. Glumčev organizam se u unutarnjem procesu treba osloboditi bilo kakvog otpora na način da ne bude nikakve vremenske razlike između unutarnjeg impulsa i vanjske reakcije, da impuls sam u sebi bude istovremeno i reakcija: riječju – da tijelo na neki način podliježe poništavanju, spaljivanju, kako bi gledatelj imao kontakt samo s vidljivim procesom duhovnih impulsa. U tome smislu to je *via negativa*: ne zbrajanje vještina, već eliminiranje prepreka.“ (Grotowski, 2020)

Upravo u radu na novoj verziji *Svete Rožalije*, naročito u radu s glavnim glumicom, provjeravao sam neke postulate Grotowskog, bez namjere da slijedim njegova redateljska rješenja. Mislim da je ovaj pristup kazalištu i glumi kao misiji i osobnom usavršavanju, a ne skupljanju tehničkih trikova i vještina, u današnje vrijeme poprilično nepopularan, „out“, ali svakako ću nastaviti upoznavati studente i s ovom dimenzijom glumačke umjetnosti. Čak i bez obzira na presiju medijske vidljivosti i iščitavanje uspješnosti kroz prizmu financijskog uspjeha. Jer, da se vratimo Grotowskom, „kazalište je oduvijek bilo namijenjeno eliti: Dakle, kazalište za izabrane, za elitu? Moguće. Ali ta elitarnost nema ništa zajedničko s društvenim porijeklom, niti s materijalnim stanjem, čak niti s obrazovanjem. Obični radnik, koji nema ni srednju školu, može proživljavati ovaj proces stvaralačkog rasta dok istovremeno učeni profesor već može biti ‘gotov’ – onom odvratnom završenošću koja karakterizira leševe.“ (Grotowski, 2020) Usavršavajući sebe, dijeleći to s ljudima koje pozivamo na susret, dijalog, konfrontaciju jer samo tako i jedni i drugi, ponovimo još jednom za Grotowskim, „postajemo sposobni, nigdje se više ne skrivajući, za posvećivanje sebe nečemu što ne možemo nazvati, nečemu u čemu žive Eros i Caritas.“ (Grotowski, 2020)

Literatura:

1. Foretić, Dalibor (2000), Smert života jeka. *Vijenac*, 159, 6. travnja, dostupno na: <https://www.matica.hr/vijenac/159/smert-zivota-jeka-18395/> (23. veljače 2026.).
2. Grotowski, Jerzy (2012), *Teksty zebrane (Sabrani tekstovi)*. Varšava: Instytut im. Grotowskiego, Jerzy, Instytut teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
3. Grotowski, Jerzy (2020), *O kazalištu i glumi. Tekstovi iz 1965.–1969.* Zagreb: Srednja Europa.
4. Kanižlić, Antun (1994), *Sveta Rožalija*. Vinkovci: Privlačica.
5. Nikčević, Sanja (2023), Problematičnost nasilnog osuvremenjavanja baštinskih tekstova. Baštinski tekstovi na repertoarima hrvatskih kazališta od 1991. do danas: Barokni spjev *Sveta Rožalija* autora Antuna Kanižlića (IV dio). *Kazalište.hr*, dostupno na: <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=3358> (23. veljače 2026.).
6. Slunjski, Ivana (2025), Ogleđanje u tradiciji. *Vijenac*, 811, 10. travnja, dostupno na: <https://www.matica.hr/vijenac/811/ogleđanje-u-tradiciji-37869/> (23. veljače 2026.).

***Saint Rosalia* and the Požega City Theatre**

Summary

In the introduction, the author recounts his first experience with the Požega City Theatre at the start of its revival, alongside Antun Kanižlić's *Saint Rosalia*, which formed the basis for a stage play. The paper then addresses the dramatization of this significant Baroque epic and its adaptation for contemporary audiences. The discussion extends to the makeup of the creative team and cast, as well as the collaboration with playwright Anita Jelić. Special focus is placed on the creative process, including improvisations with the young acting ensemble and their reflections on hell, purgatory, paradise, and the implications of reclusive and ascetic lifestyles. The paper also analyses the audience and critical reception of the production. In addition, it provides an overview of religious theatre traditions and modern interpretations of theatrical heritage, and examines research on performers' roles in religious theatre using the concept of the "theatre of transformation" as articulated by Dariusz Kosiński. An essential aspect is a comparison between working on the same text 25 years apart, offering a new perspective on *Saint Rosalia* in a professional setting.

Keywords: *Saint Rosalia*, Požega City Theatre, "theatre of transformation", theatre repertoire, heritage

Izv. prof. art. Jasmin Novljaković
Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku
Ulica Julija Knifera 1, 31 000 Osijek
jasmin.novljakovic@gmail.com