

Ana Fazekaš

Tijelo teksta / tijelo glumca / tijelo prostora: Buljanov teatar u pokretu

Mjerna jedinica – ljudsko tijelo

Opus Ivica Buljana danas se proteže kroz više od dva desetljeća i nekoliko kontinenata te uključuje širok dijapazon radova, od postdramskih intervencija u antičke klasičke do ponekad autorski nametljivih, ponekad znatno pitomijih uprizorenja modernih, postmodernih i suvremenih autora i autorica. Ipak, Buljanov je rad uvijek prepoznatljiv, a njegove preokupacije osciliraju oko stabilne osi koja se ne mijenja – studija međusobno premreženih ljudskih dimenzija seksualnosti, agresije te uronjenosti u društvenu, odnosno političku realnost svoga okruženja, svoje povijesti i budućnosti.

Za Buljana je u izvedbenoj umjetnosti »mjerna jedinica ljudsko tijelo«¹ te smatra da emancipatorska uloga i moć kazališta mogu i moraju olabaviti tabu stavljen na tijelo – istovremeno mjesto zabrane, ali i medijski prepakirano i eksploatirano u svojoj do nestvarnosti ulaštenoj varijanti. Iako je šok vrijednost nagog tijela za gledatelje sa stazem odavno iščezao te se kritika osvrće na takvo doslovno ogoljavanje glumaca kao jeftinu provokaciju i nepotrebnu distrakciju, odblijesak reflektora o posve nago tijelo još uvijek ima moć djelovati na prisutne. Uostalom, dokle god još postoji dvostruki kriterij u kojemu je nago žensko tijelo u umjetničkom kontekstu na sceni uvredljivo, dok je seksualizirano i tek neznatno više odjeveno tijelo u drugim komercijalnim reprezentacijama nedovoljno uvredlji-

Buljanov je rad s tekstom i na tekstu na izvjestan način analogan radu s tijelom i na tijelu, te upravo na sudaranju tih dviju materijalnosti nastaje buka Buljanove kazališne mašinerije.

vo, golo tijelo na pozornici još uvijek ima subverzivni potencijal. U kontekstu Buljanova rada golo je tijelo prije svega tijelo u svom punom organskom sjaju, ljepoti nesavršenosti, istovremeno prostor nevinosti i prostor grijeha, kao i umjetnički medij kroz koji će pokret i dodir, ključni za Buljanovo stvaralaštvo, naći vlastitu pozornicu.

Tragom Artaudova ne-sustava

S glumcem je isto kao i sa istinskim fizičkim atletom, ali s jednom začudujućom razlikom, što organizmu atlete odgovara analogan afektivni organizam koji je paralelan s drugim i predstavlja njegovog dvojnika, iako djeluje na svim drugom planu.

Glumac je atleta srca.

Antonin Artaud (144)

Proučavajući Artauda, čiji je sustav-koji-to-nije obilježio gotovo čitavu avangardnu i postdramsku produkciju dva-

Na Buljanovoj je sceni uvijek osjetna izvjesna nelagoda, otpor homogenoj pripadnosti bilo iluzornom svijetu fikcije, bilo brehtijanskom načelu očudivanja i pokazivanja.

desetog stoljeća naovamo, Buljan je razvio vlastitu ideju kazališta te odgovarajući sustav vježbi pomoću kojih pristupa svojim izvođačima. Za Buljana je zaista riječ o *izvođačima*, koji su često glumci, ali i performer, vizualni umjetnici, glazbenici, pa i amateri i naturščici. No Buljanov izbor izvođača uvelike je vođen privlačnošću prema izvođačima koji grade svoju prepoznatljivost ne samo izvedbenim stilom, nego i vlastitim izborima uloga i suradnji, koje se nekako talože i prenose iz projekta u projekt. I takav je Buljanov izbor dijelom u funkciji razbijanja kohezije kazališne iluzije koja se u njegovu radu nikada ne uspijeva do kraja uspostaviti – svaka se predstava od početka do kraja bori protiv relaksacije svojih recipijenata u sigurnom svijetu fikcije, pasivnog i odmjerenog primanja. U tom je smislu silina nekih poznatih lica na sceni u Buljanovoj režiji ponekad jednako disruptivna kao i atak živom glazbom, miris znoja i rakije ili djelomično artikularni ples u koji izvođači naizgled spontano zapadaju. Artaudov je utjecaj na Buljana posredovan i drugim umjetnicima i umjetničkim grupama, među kojima se ističe jedna od vodećih neo-avangardnih trupa druge polovice dvadesetog stoljeća, *Living Theatre* Juliana Becka i Judith Maline, koja je same temelje svojega rada sagradila na kolekciji radova *Kazalište i njegov dvojnik* te nastojala utjeloviti Artaudove ideje u kombinaciji sa snažnom političkom kritikom, artikularnom uopćeno kao anarhističkom i antisistemskom. Pokret koji nije do kraja izrežiran, rušenje četvrtog zida, multimedija, Buljanov teatar vuče mnogo od antispektakla *livingovaca*.

S druge pak strane, Blaž Lukan, čiji tekst sumira Buljanov umjetnički pristup na redateljjevoj službenoj stranici, u Buljanovu radu pronalazi paralelu s postupcima koje u radu koristi Eugenio Barba, ali na način na koji ih navodi u svojoj kritici Marco De Marinis. Koristeći De Marinisov notorno sistematični pristup, Lukan razlaže Buljanov opus kroz četiri načela »što oblikuju nesvakidašnje tehnike, a napo-



Noć tik pred šumama

se one kazališne» (De Marinis, 2006: 158). Prvo je načelo narušavanja ravnoteže, doslovne i vidljive nestabilnosti koja u Buljana stvara dojam da njegovi likovi nikada ne miruju te ih karakterizira neprestana vibracija koja spontano prelazi u ples, a pokret postaje najmoćnijim izražajnim sredstvom, odvojenim od svrhovitosti i snažnijim od riječi. Drugo je načelo suprotnosti koje narušava linearnost te vodi do cilja kroz skretanja, devijacije i pomake, pri čemu nas zavodljivi detalji i varljive naznake smjera ponekad odvođe dalje od cilja. Treći je princip pojednostavljenja koji djeluje odbacujući suvišno te samim time zgušnjavajući sadržaj na pozornici, dok se posljednji odnosi na rasipanje energije, odnosno korištenje »najvećeg utroška energije za postizanje najmanjeg rezultata«. Posljednje je načelo zapravo u temelju prethodna tri te je neophodno, iako samo po sebi nedostatno, za odvajanje kazališne izvedbe od svakidašnjega, u kojemu uvijek vlada zakon minimalnog utroška energije. Osim estetičkih i metodoloških, ovo načelo ima i političke implikacije, koje također sasvim sigurno karakteriziraju Buljanovo umjetničko djelovanje, a koje se odnose na izazov dominantnom načelu nizvodnog ili *nizlačnog* kretanja.

Među daljnjim značajnim inspiracijama za rad sam Buljan navodi i Grotowskog te njegov sustavni rad s izvođačima/na izvođačima, ali i Wilsona, posredovanog Peterom Sellarsom i Rezom Abdohom, primarno imajući na umu njegov raniji utjecaj na zaokret koji je (francusko) kazalište nepovratno učinilo prema totalitetu kazališta kao činjenici neovisnoj o dramskom tekstu. U Grübera pronalazi načine pristupa kanonskim tekstovima koji ih mogu na inovativan način ponovno artikulirati u novo kazalište s obzirom na potrebe i zahtjeve suvremenosti, podjednako u umjetničkom i društvenom smislu. Buljanov je rad s tekstu i na tekstu na izvjestan način analogan radu s tijelom i na tijelu, te upravo na sudaranju tih dviju materijalnosti nastaje buka Buljanove kazališne mašinerije.

Materijalnost teksta / materijalnost tijela

Oh, ali kako je tretirao tekstove – klasične, renesansne i moderne! Dekonstruirao ih je, ispremeštao, koristio više kao materijal nego li kao konačnosti. Njegova su uprizorenja bila, prema njegovim vlastitim riječima, skalpeli koji je secirao i duše izvođača i stanje suvremenog europa

Živa glazba na publiku djeluje zarazno, uvlači ih u svijet predstave koji je vrtlog ritmičnih i disritmičnih kretanja, sa zvukovima urlanja i sudaranja tijela – i ne pušta ih tako lako van.

skog društva i kulture. Cenzori nisu imali izbora te su dopustili riječi, a o djelima jedva da su imali pojma.

Schechner o Grotowskom (1999: 6)

Buljanovi su izbori predložaka karakteristično začudni, naginje ka eksperimentalnim formama i autorima koji su svojim tekstualnim tkanjima parali uvriježene predodžbe o dramskom i uopće književnom stvaralaštvu. Sklonost teškim i klizavim tekstovima vidljiva je i u teorijskom naginjanju Artaudu te interes prema, primjerice Heineru Mülleru; i Müller i Artaud jeziku su pridavali čvrstu, tešku materijalnost, koju su onda treskom razbili prekrivši pod krhotinama različitih veličina o koje se publika ima spoticati, no za razliku od Müllerovih kiborških tekstova, Buljan se ipak po artaudovskoj liniji nikada previše ne udaljava od organskog ljudskog, što je redovito vidljivo u načinu na koji se pristupa pokretu, pa i vokalu.

Budući da je Buljanov ulazak u kazališni rad tekao od kritičara preko dramaturga do redatelja, donekle je kontraintuitivno koliko je njegov rad naizgled destruktivan prema umjetnosti riječi, no već je na drugi pogled jasno kako je potrebno dubinsko poznavanje varljive i uvijek iznova konačne prirode verbalne komunikacije na koju se civilizacijski uvelike oslanjamo (te na koju se naše dramsko, pa i značajnim dijelom postdramsko kazalište primarno oslanja) da bi se tekstu pristupalo i uopće htjelo pristupiti na način na koji to čini Buljan. U njegovom se radu često čini kao da se riječi bore za život, no upravo u tom tjeskobnom upiranju da dopru do slušatelja, u toj prljavoj buci glazbe i riječima kontradiktornih pokreta, trsku tijela o tijelo o pozornicu, one su na izvjestan način življe no što bi bile odzvanjajući u čistom kazališnom muku. No Buljan i bira bitke, neće isti pothvat zahtijevati Krleža, Cvetajeva i Müller; on djeluje u interakciji s tekstuom, kao da mu pristupa višestruko iz različitih rakursa,

prevrće ga u rukama te na njega nudi svoju autorsku reakciju. Uprizoreni otpor tekstu nije odraz izostanka poštovanja, dapače, uprizorenje autora koji su kao svoj umjetnički projekt imali opiranje klasičnim formama zahtijeva redateljsku ruku koja želi isti takav otpor.

Radim s nekoliko fizičkih medija: tekstom koji je tretiran kao tijelo, tijelom glumca i tijelom prostora.

Hliva Buljan u: *Razgovori o novom teatru*, ur. Marin Blažević

Dakako, svaki je medij fizički, a pokret je neprestan, no Buljanova je namjera destruirati koheziju koja ove činjenice čini nevidljivima. Naime, kada je riječ o govoru, važno je udaljšavanje od tzv. »prirodnog načina govorenja«, odnosno prezentacija teksta istovremeno nadvladava reprezentacijski i interpretacijski aspekt njegove izvedbe. Takav je pristup često potenciran Buljanovim izborom predloška, a uvijek se razvija kroz pripremni rad na predstavi – tretirajući tekst kao partituru i smatrajući da je »svaki interpretacijski odmak odmah u srazu s potpuno zadanom partituroom, modelom koji se mora poštovati«. Buljan objašnjava da je ono što se može činiti kao »emotivna proživljenost interpretatora«, zapravo »sraz vrhunske tehnike i 'emotivne' materijalnosti tijela« (Buljan u: Blažević, 2007).

Autor kojega je Buljan najviše uprizorivao francuski je dramski kritičar i redatelj Bernard-Marie Koltès, čija je hipnotička i frustrirajuća djela i preveo. Interes prema ovom načinu pisanja, zasićenom i rahlom, ritmičnom i melodičnom, teškom i neuhvatljivom nadasve je indikativna. U predstavi *Noć, tik pred šumama* Buljan je iskoristio tekstu inherentan otpor klasičnoj glumi koja uvijek uključuje savladavanje ogromne količine teksta sa svim mogućim »psihološkim i antipsihološkim zamkama« te navodi: »U sudaru psihološkog i fiziološkog, mene je zanimalo i što se događa kad glumac zbog šoka izazvanoga hladnom vodom zaboravi tekst. Trenutak straha od zaborava jedno je od temeljnih pitanja glume« (Buljan u Blažević, 2007). Buljan, koji će u kontekstu *Garaže* spominjati glumački fanatizam, ovdje se pita o mazohističkoj prirodi glume, što pak (htio to redatelj ili ne) sugerira sadistički potencijal njegova vodstva te privlačnost ekstremnim stanjima tijela i duha na sceni. Na Buljanovoj je sceni uvijek osjetna

izvjesna nelagoda, otpor homogenoj pripadnosti bilo iluzornom svijetu fikcije, bilo brehtijanskom načelu očudivanja i pokazivanja, njegovi izvođači kao da tiraju na vrlo osjetljivom limesu između tih dvaju polja. Ovakvo je narušavanje očekivane sigurnosti izvođača na sceni intrigantno, ali istovremeno inducira tjeskobu i u gledatelja koji se osjeća jednako destabilizirano. Riječi i pokreti međusobno kolidiraju, ali se i zajednički bore protiv pasivne recepcije.

Studija slučaja: Garaža

Godine je 2010. uprizorena adaptacija romana *Garaža* Zdenka Mesarića u koprodukciji sa njujorškim teatrom La MaMa, gdje je predstava premijerno izvedena prije nego što se preselila u domaći ZKM. Tada je o tijeku rada Buljan izjavio: »Uspoređivali smo motive sa slavenskim folklorom, eksperimentirali s formama, od karnevalskih igara, kabukija, američkog psihološkog teatra, performansa. Velik je dio borbi stvaran, scene obiteljskog nasilja nestilizirane su, dok su emotivni prizori krhki spojevi naturalizma i groteske.«² Pokret u Buljanovu radu uvijek je negdje na samome rubu kontrole, glumci su od Marinka Petričevića učili boks kako bi se osposobili za scensku borbu, koja šokira upravo svojom nepatvorenom surovošću, a znakovito je i da *Garaža* još uvijek drži poziciju amblematske Buljanove predstave.

U istome tekstu s portala Slobodne Dalmacije, neuvijeno naslovljenom »Kritika nas je zasula drekom«, spominje se ekstremna podijeljenost reakcija, kakva će biti karakteristična za velik dio Buljanovog opusa, no u ovom je kontekstu redatelj istaknuo da je neprijateljski stav domaće kritike uvjetovan uvjerenjem da su se sudionici projekta »jeftinim kičem i balkanskim stilom dodvoravali Americancima«, što je na izvjestan način zanimljiva i simptomatična opaska. Naime, s Buljanovim radom gledateljstvo, stručno i nestručno podjednako, može biti nezadovoljno iz niza razloga, tim više što njegov rad nije rađen kako bi bio dopadljiv, no Buljanov kontinuirani rad na afirmaciji domaćih autora te adresiranje za naš društveno-kulturni i geopolitički kontekst relevantnih tema izuzetno je vrijedan aspekt njegova rada. Mesarićev distopijski roman čvrsto je usidren u naš, ako hoćete, *balkanski* kontekst te je ova projekcija budućnosti mrklog mraka izvučena iz



Foto: Slavica Vilišić

Rad s naturščicima i općenito ne-glumcima Pasolinijev je naputak te predstavlja nešto što Buljana okupira tijekom čitava njegova djelovanja, a uključivanje umjetnika drugih medija ili naprosto ne-umjetnika u kazališni proces rezultira zanimljivim srazom različito treniranih tijela te bogatstvom nepredvidljivih pokreta i kontakata.

sumraka sadašnjosti, odnosno tadašnjosti, u kojoj je roman napisan. Iako se prilično okrutno poigrava sa stereotipima kroz koje Zapad gleda na naše podneblje, žestoka autoironija koja leži u osnovi predstave može tek pozvati i američko gledateljstvo na preispitivanje maglovitih predodžbi koje ima o južnoslavenskoj kulturi ili izostanku iste. A s obzirom na multikulturalnu, avangardnu te eksplicitno političnu tradiciju svoje njujorške domaćice i koproducentice, ništa od navedenoga ne iznenađuje.

Buljanovo kazalište želi djelovati na publiku putem fizičkih impulsa, »a najsnažnije fizičko djelovanje upravo je muzički impuls: uživanje u ritmu, melodiji, glasu«. Za Buljana je glazba »potpuno organski sastojak teatra«³, njegov rad kao da čvrsto vjeruje u ničeansko podrijetlo kazališta, a ma koliko se poigravalo s izvedbenim žanrovima, uvijek jednom nogom čvrsto stoji na terenu tragedije, odnosno njezinih ekstremnih stanja i osjećaja, njezinih orgijastičkih i bolnih užitaka te katarzičnih učinaka. Glazba je važno ishodište za rad, no Buljan bira glazbene umjetnike name-tljivog i disharmoničnog izričaja, prepoznatljivog stila i snažne izvedbene prisutnosti koji djeluju kao sve samo ne zvučna kulisa te broje kultne izvođače poput Repetitora, Leta 3 i TBF-a. Riječ je o glazbenicima koji također tekstualnom aspektu svoga rada pristupaju na različite načine, ali uvijek komplementarno s Buljanovom poetikom. Primjerice, ludički, ponekad intertekstualni i autoreferencijalni, često (ciljano) infantilno provokativni tekstovi Leta 3 jednako se dobro uklapaju u Buljanov pristup kao i energični te mladenački buntovni Repetitor nastao na nasljeđu *punk* i *noise* tradicije direktnih, konciznih i drskih pjesama. S druge strane, znatno narativniji pristup *hip-hop/ trip-hop* grupe TBF, u kojemu je tekstualna dimenzi-

ja možda važnija no što je to slučaj kod ranije navedenih, jukstapozicioniran je s dramskim predložkom i glumačkom izvedbom i jednakovrijedno ubačen u ring sa svim ostalim elementima. Živa glazba na publiku djeluje zarazno, uvlači ih u svijet predstave koji je vrtlog ritmičnih i disritmičnih kretnji, sa zvukovima urlanja i sudaranja tijela – i ne pušta ih tako lako van.

Studija slučaja: Pylade

... svi će fašisti (mlađi od 25 godina) imati besplatan ulaz na predstave.

Pier Paolo Pasolini (2007: 128)

Ivica Buljan ističe njujorškog *Pilada* kao primjerno djelo svoje estetike, poetike, politike i metodologije te nije slučajno riječ o Pasolinijevoj i *pasolinijevoj* obradi antičke tragedije, budući da je upravo talijanski *enfant terrible* Buljanova trajna inspiracija. Pasolinijev opus također je obilovao tematizacijama i uprizorenjima nasilja, erotike, erotiziranog nasilja i nasilne erotičnosti, ispod čije je površine provirivala nazubljena oštrica političke kritike te je u tom smislu estetska i tematska privlačnost među autorima nesumnjiva, no barem je jednako važna inspiracija koju Buljan crpi iz Pasolinija kao teoretičara i mislioca, pronalazeći u njegovom *Manifestu o novome kazalištu* iz 1968. godine neke od ključnih ideja koje će ga fascinirati do danas. Rad s naturščicima i općenito ne-glumcima Pasolinijev je naputak te predstavlja nešto što Buljana okupira tijekom čitava njegova djelovanja, a uključivanje umjetnika drugih medija ili naprosto ne-umjetnika u kazališni proces rezultira zanimljivim srazom različito treniranih tijela te bogatstvom nepredvidljivih pokreta i kontakata. *Pylade* je uključivao izvođače različitih pozadina, pripravnih na eksperiment, manje opterećenih akademskim stegama koje se na našim domaćim pozornicama ponekad suviše snažno osjete.

Pasolinijevo je novo kazalište imalo biti kazalište Riječi, neovisno o građanskom kazalištu govora, razgovora i tračeva, te antigrađanskom, odnosno avangardnom teatru geste i vriska; njegov avangardizam kao i njegova političnost nastaju na *velikim iluzijama* Majakovskoga i Jesejnina te »svih mladih i dirljivih ljudi koji su s njima radili u



Pylade

toj eri» (Pasolini, 2007: 131). Učeci na pogreškama onoga što je smatrao degeneracijom ideala povijesnih avangardi u podgrijane varijante svoga vremena, koje su funkcionirale kao druga strana binarne klackalice građanskog i akademskog teatra te formirale svoju poetiku kao anti-poetiku tradicionalnoga, Pasolini je zamišljao teatar koji

se ne bi gradilo na ruševinama staroga, nego posve neovisno o njima. A njegova su publika mladi fašisti, odnosno nepriviligirani koje je sustav pogurnuo u fašizam, a na koje je još uvijek moguće utjecati, koji mogu biti pogonska snaga društvene promjene.

Najavljena kao »poetična i tragična meditacija o demo-

kraciji, konsumerizmu i borbi za stvarnu društvenu promjenu«, predstava *Pilad* započinje divljim plesom u parovima u koji se sasvim doslovno uvlači članove publike, obiluje golotinjom i seksual(izira)nim radnjama te se kroz taj ujednačeno raštamani orkestar pod Buljanovom dirigentskom palicom naziru istraživanja opsesivnih tema obojice autora. Američka se kritika uglavnom vrlo pozitivno izrazila o produkciji, ističući njezino disonantno bogatstvo i osobitu snagu izvedbe slovenskog glumca Marka Mandiča, no u nekolicini se manje afirmativnih kritika našla ona autora Jonathana Mandella, koji zaključuje kako je »teško pratiti političku debatu koja navodno postoji u srcu Pilada zbog redateljeva pristupa koji, hm, raspršuje pozornost«. Slijedeći očitu srodnost koju Buljan autorski osjeća prema Pasoliniju, Mandell verbalizira čestu kritiku Buljanova rada da dodajući brojne elemente, značenijske dimenzije i ekspresivne moduse, redatelj nehotice počinje oduzimati na sveukupnom dojmu koji se rastače u totalnu buku. Na sličan način Mandell drži da se Pasolinijeva politička poruka s vremenom rasplinula u uprizorenja sadizma prema tijelu, osjećaju i riječima, čija je političnost nejasna i uglavnom nominalna: »U samome tekstu nema indikacija da se likovi trebaju prepustiti dionizijskim užicima; nije jasno kakve veze golotinja i kazališna senzualnost imaju s politikom. Ali slutimo da bi Pasolini bio zadovoljan.«

Izlazna bilješka o teško izrecivom

Na poseban je način zahtjevno, ali i pertinentno pisati o živom, aktivnom i aktualnom autoru s odgovarajuće živim, aktivnim i aktualnim radom, no kako god podijeljene bile kritike njegova rada, ostaje činjenica da su Buljanova djela sa snažnim autorskim pečatom jednako uspjela kad izazovu titrajuci entuzijazam poput basa u trbušnoj šupljini, ili otpor gledatelja prema estetici koja ponekad profesionalce tjera da djeluju poput diletanata i obratno, ili pak frustriranu ravnodušnost i skepsu. Gotovo bezumna neustrašivost njegovih produkcija u kombinaciji s pažljivim studiozним pristupom radu daje njegovu opusu shizofrenu posebnost koja je sadržana u kolektivnom divljem plesu, ali i u svakom pojedinačnom pokretu.

Bibliografija

- Artaud, Antonin (1971) *Pozorište i njegov dvojniki*, Beograd: Prosveta
- Blažević, Marin, ur. (2007) *Razgovori o novom kazalištu, dio 2.*, Zagreb: CDU
- De Marinis, Marco (2006) *Razumijevanje kazališta: obris nove teatrologije*, Zagreb: AGM
- Kekez, Siniša (2010) »GARAŽA Ivica Buljan: Kritika nas je zasula drekom«, *Slobodna Dalmacija*, <http://slobodnadalmacija.hr/scena/kultura/clanak/id/106916/garaza-ivica-buljan-kritika-nas-je-zasula-drekom>, 15.11.2017.
- Lukan, Blaž (2013) »Pritajeno gibanje scene. Gledališće Ivica Buljana« <http://www.ivicabuljan.com/ivica-buljan/novo-kazaliste.aspx> 15.11.2017.
- Mandell, Jonathan (2015) »Pylade Review: Pasolini's Blush-Worthy Greek Tragedy Dance-Theater Political Nudeathon«, *New York Theater*, <https://newyorktheater.me/2015/12/09/pylade-review-pasolinis-blush-worthy-greek-tragedy-dance-theater-political-nudeathon/> 15.11.2017.
- Ora, Ines (2014) »Ivica Buljan: Zahvalan sam na brutalnim napadima, oni me čine jačom osobom«, *Arteist*, <http://arteist.hr/ivica-buljan-zahvalan-sam-na-brutalnim-napadima-oni-cine-jacom-osobom/> 15.11.2017.
- Pasolini, Pier Paolo (2007) »Manifesto for a New Theatre«, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, PAJ 85 (Volume 29, Number 1), MIT Press
- Schechner, Richard (1999) »Jerzy Grotowski: 1933-1999«, *TDR (1988-)*, Vol. 43, No. 2. MIT Press

¹ <http://arteist.hr/ivica-buljan-zahvalan-sam-na-brutalnim-napadima-oni-cine-jacom-osobom/> 2014.

² <http://slobodnadalmacija.hr/scena/kultura/clanak/id/106916/garaza-ivica-buljan-kritika-nas-je-zasula-drekom> 2010.

³ <http://arteist.hr/ivica-buljan-zahvalan-sam-na-brutalnim-napadima-oni-cine-jacom-osobom/> 2014.