

## Drama i pripovijedanje

Raspravu o dijegetičkoj naravi dramskoga teksta nemoguće je ne započeti razgovorom o genološkim specifičnostima dramskoga fenomena, a samim time i njegovim suodnosom prema supostojećim mu rodovskim skupinama, tj. epici i lirici. Preispitivanje temeljnih rodovskih postavki u većine teoretičara pri tome, poznato nam je, kreće (između ostalog) od dobro znane diferencijacije pojmova *mimesis* i *dijegezis*, te se u mnogome oslanja i na termin *priča*. U tome kontekstu, primjerice, Gajo Peleš ističe: *Književna je priča vrsta u sklopu iskaznog sistema, u kojem nalazimo tri velike diskurzivne grupe, tzv. književne rodove: lirski, epski i dramski. Epske i dramske vrste imaju u svojoj osnovici fabulu ili ono što je svojstveno priči – promjenu iz jednog stanja u drugo stanje stvari. Međutim, razlika između dramskog i epskog, odnosno pripovjednog diskursa u tome je što se u dramskom obliku postavlja u prvi plan sam tijek mijene stanja. Zbog toga je osnovica dramskog teksta neposredno djelovanje, odnosno prikazivanje sudionika ili (...) lica izravno u akciji. Situacija se u drami brzo pretvara u događaj, što omogućuje i njezina osnovna izražajna tehnika – dijalog. U pripovjednoj prozi djelovanje proizlazi iz manje ili više razrađenih stanja i situacija. Sudionik je smješten u vrijeme ili prostor, okoliš ili okolinu, što biva ishodištem njegova postupka. (...) Poeziji je osnovica iskazivanje stanja, a minula se radnja može samo naznačiti, ona može biti posredno navedena kao uzrok stanja. (...) Književni rodovi i vrste različiti su zato što izriču različita moguća stanja stvari. Svima je zajedničko hipotetičko, pretpostavljeno stanje...<sup>1</sup> Priča je, dakle, supstrat svakog književnog teksta,<sup>2</sup> a*

---

<sup>1</sup> Peleš, Gajo, *Tumačenje romana*, Artresor, Zagreb, 1999, str. 23 – 24..

<sup>2</sup> Priča je u Peleševu slučaju shvaćena ne kao vrsta, već kao omeđeni i izdvojeni događajni slijed, tematska građa podesna za obradu u različitim medijima. Tri njene osnovne sastavnice su: stanje ili situacija, akteri i radnja, pri čemu radnja uključuje vrijeme, a stanje prostor.

'ispričati' se može na dva načina - kao *mimesis* (izravno kazivanje radnje, kao u tragediji), tj. *dijegezis* (prepričavanje događaja, kao u epu).

Spomenuta terminološka aparatura začeta već u antičkoj (Platonovoj, tj. Aristotelovoj teoriji), te nadograđivana tijekom stoljeća razvoja znanosti o književnosti sve do najnovijih formalno-analitičkih istraživanja upućuje nas, između ostalog, na Genettovo reaktualiziranje pojmova *dijegeze* / *mimeze* u njegovoj teoriji književnih modusa. Tvrdeći da je dotadašnje tumačenje pojma *mimeze* uglavnom postavljeno na pogrešnim temeljima Genette se priklanja Platonovom poimanju pojma *dijegeze* te dodaje da je savršeno oponašanje u pripovjednom tekstu nemoguće, tj. da se uvijek radi o nekom stupnju prepričavanja. U tom kontekstu ističe: *Treba, međutim, skrenuti pažnju na jednu činjenicu o kojoj ni Platon ni Aristotel nisu izgleda vodili računa, a koja će pripovijedanju vratiti njegovu vrijednost i dostojanstvo. Direktno podražavanje, s kojim se susrećemo na sceni, sastoji se od gestova, ono, naravno, može predstavljati radnje, ali je zato izvan lingvističkog plana, što će reći plana na kojem dolazi do izražaja specifična aktivnost pesnika. U meri, pak, u kojoj se sastoji od reči, od diskursa likova (i samo se po sebi razume da se u narativnom*

---

Situacija je, pak, stanje s izravno iskazanom mogućnošću pokretanja radnje. Događaji koji slijede predstavljaju niz karakterističan za svaku pojedinu priču, a Peleš ga naziva fabulom. Fabula je tako način na koji su događaji raspoređeni u priči (a ne njihov kronološki slijed).

Pelešovu terminologiju u ovom smo primjeru izložili stoga što ona glede određenja termina *fabula* umnogome odgovara onoj Manfreda Pfistera koji priču, za razliku od Peleša, omeđuje sljedećim elementima: (jednim ili više) ljudskim ili antropomorfiziranim subjektom, temporalnom dimenzijom trajanja vremena i spacijalnom dimenzijom širenja u prostoru. U tom je smislu priča u temelju (kao i kod Peleša) ne samo svakog dramskog, već i narativnog teksta. Radnju, za razliku od Peleša, Pfister definira kao prevođenje iz jedne situacije u drugu (trodjelna je, tj. u sebi sadrži početnu situaciju, pokušaj promjene i promijenjenu situaciju); situaciju u Souriaovoj tradiciji dovodi u vezu s 'dubinskom strukturom' priče, a događanje opisuje kao svojevrsnu situaciju 'bez radnje'. *Fabula* je pak, kao i kod Peleša, shvaćena na razini prikaza, tj. kao uspostavljanje kauzalnih i ostalih odnosa koji zasnivaju smisao, stvaranje faza, vremenska i prostorna pregrupiranja i sl.

Oba se autora priklanjaju anglosaksonskoj terminologiji u smislu dihotomije *story/plot* nastaloj u prvom redu na teoriji romana, a ne, kako ističe Pfister, 'zbunjujućoj terminološkoj inverziji' ruskih formalista, ponajprije Tomaševskog, po kojoj se izričaj *siže* koristi za ono što oni nazivaju *fabulom*. Vidi: Pfister, Manfred, *Drama – teorija i analiza*, Mansioni, Zagreb, 1998.

*delu direktno podražavanje na to i svodi), to podražavanje nije u pravom smislu reči predstavljачko, budući da je u pitanju doslovno reproduktovanje nekog stvarnog ili izmišljenog diskursa.*<sup>3</sup> Na primjeru Homerovih dramskih stihova Genette svoju radikalnu tezu tumači činjenicom da je osnovna razlika između riječi što ih izgovara sudionik nekog događaja i onih što ih izriče lik u nekoj pripovjednoj situaciji određena upravo *okvirnim načelom* unutar kojeg se one primaju. Jer u stvarnosti riječi se pojavljuju kao duhovni iskaz svog nosioca (te stoga imaju *eksplicitnu* funkciju), a u fikciji odraz su njegova materijalna očitovanja (*implicitne* su). To se, naravno, zanemaruje u tumačenju spomenutih Homerovih stihova jer, kako tvrdi Genette, ni u kom se slučaju ne može reći da isti verbalno predstavljaju postupke, tj. govor čovjeka koji ih izgovara – ti stihovi uistinu samo *ponavljaju* govor protagonista, tj. *uspostavljaju* ga u fiktivnom diskursu. *Ako se pesničkim podražavanjem naziva činjenica da se verbalnim sredstvima predstavlja neverbalna stvarnost i, izuzetno, verbalna (...)* onda treba priznati da se podražavanje javlja u pet narativnih stihova, a nikako se ne javlja i u pet dramskih stihova. U ovom je slučaju u pitanju umetanje jednog teksta direktno preuzetog iz događaja.<sup>4</sup> U pitanju je, dodaje, verbalni materijal koji sam sebe predstavlja, tj. *citira*. Neizbježno, Genette dolazi do zaključka da je jedini mogući modus poznat književnosti zapravo onaj *dijegeze*. *Književno predstavljanje, mimesis antičkih teoretičara, to dakle nije pripovedanje plus 'diskursi': to je pripovedanje i samo pripovedanje. Mimesis je diegesis.*<sup>5</sup> Genette, dakle, *dijegezu* i *mimezu* ne motri više kao odvojene moduse, već kao nužan sastavni dio svih modusa koji se međusobno razlikuju po načinu na koji naglašavaju proizvodnju ili proizvod. Što se same *mimeze* tiče on gotovo u potpunosti ukida njenu ingerenciju, *tretirajući je kao najniži stupanj dijegeze koji samo prikriva svoju dijegetičnu narav te istura priču u prvi plan.*<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Genette, Gerard, *Figure*, Zodijak, Beograd, 1985, str. 90.

<sup>4</sup> Isto, str. 90 – 91.

<sup>5</sup> Isto, str. 92.

<sup>6</sup> Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, MH, Zagreb, 1997, str. 227.

Potpuno ukidanje *mimeze* u Genettovu slučaju odnosi se, primarno, na narativne tekstove, no držimo da ga valja preispitati i u kontekstu dramskog diskursa. U suprotnosti je on naime, s vrlo često prisutnim promišljanjima o drami kao isključivo mimetičkom, tj. prozi kao dijegetičkom modusu. Indikativno je u tom smislu razmišljanje Seymour Chatman koja tvrdi da je jedino dramski medij predočavajući, predstavljajući, odnosno da u njegovu slučaju nisu potrebni nikakvi postupci kazivanja.<sup>7</sup> Dramski diskurs pri tom spomenuta autorica promatra kao teatarski (tj. ne primarno literarni, već izvedbeni) fenomen tvrdeći da je jedino u scenskim umjetnostima (izdvaja decidirano dramu i balet) moguća čista mimeza.

Ovakva promišljanja u sklopu propitivanja genoloških osobitosti drame valja dodatno korigirati Genettovom konstatacijom da je savršeno oponašanje naprosto nemoguće (tj. uvijek se radi o nekom stupnju prepričavanja, pa čak i u onim slučajevima tzv. *mimeze riječi* gdje je predmet pripovjednog teksta sam jezik, govor) što i vidimo iz autorove eksplikacije *zanemarenosti perceptivnog konteksta* koju Vladimir Biti, koristeći se Hartmannovom terminologijom, pojašnjava na slijedeći način: *Unutar događaja čovjek koji govori očituje se pred nama (...) u prirodnom redosljedu perceptivnih slojeva svojeg bića: najprije materijalno, potom izgledom, zatim organski, svojom mimikom, gestama, pokretima, pa duševno, stanovitim emotivnim i uopće karakternim crtama proizišlim iz prethodnih obilježja, da bi nam njegov govor na kraju otkrio i duhovni sloj svojeg nosioca: misli, nakane, htijenja.*<sup>8</sup> Čovjek se po Genettu, dodaje, očituje kao *subjekt* vlastita očitovanja, za razliku od fikcije u kojoj je njegov *objekt* jer stječe obličje slijedom kojim to određuje pripovjedač.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Vidi: Chatman, Seymour, *Struktura pripovjedne transmisije*, u: *Uvod u naratologiju – zbornik tekstova*, pr. Kramarić, Zlatko, Mala teorijska biblioteka, Osijek, 1989, str. 141 – 168.

<sup>8</sup> Biti, Vladimir, *Svakodnevna priča – novi temelj teorije pripovijedanja?*, u: *Revija*, XXIV, Osijek, 1984, 2, str. 10.

<sup>9</sup> Upravo je govor koji se pojavljuje slijedom kojeg određuje pripovjedač jedina manifestacija svojeg nosioca u kojem lik u fikciji dobiva priliku za svojim samoočitanjem. Ipak, taj isti govor uslijed svoje materijalnosti ne daje u isto vrijeme obavijest o njegovim mislima,

Za Genetta priča počinje tamo gdje se u pogon stavlja *sustav prijenosnih zupčanika*, a stvarnost kao predmet mimeze izlaže se neminovno stanovitoj preradi (pa je i u slučaju teatarskog čina dijegetička). Pripovjedni tekst jednostavno ne može oponašati savršeno, tj. – kako i tvrdi u *Diskursu pripovjednog teksta* – 'nulti stupanj referencije' naprosto je nemoguć. Svaka je priča u odnosu na svoj predmet omeđena *dijegezom*.<sup>10</sup>

Slijedimo li ovakva naratološka izučavanja suočit ćemo se s činjenicom da jedna od najčešćih razlikovnih teza narativnih i dramskih tekstova definirana na razini posredovanja priče (a koja je imanentna dijegezi), te u tom kontekstu tumačena kao 'odsuće posredovanog sustava', postaje zapravo neodrživom. Začuđuje stoga, kako i tvrdi Marina Bricko, *činjenica da ni u vrijeme blistava uspona francuske naratologije, kada su njeni oponenti (djelomice i s pravom) mogli govoriti o još jednom pariškom modnom krik, a niti danas kad ona uživa ugled ozbiljne i djelotvorne književnoznanstvene discipline, ali 'u modi' više nipošto nije, opcija interpretacije drame kao narativne tvorevine nije uspjela privući veću pažnju teoretičara pripovijedanja*.<sup>11</sup> Ipak, obrasce pripovjedne analize u znatnoj mjeri nalazimo u dobro znanoj Pfisterovo (evidentno naratološkoj) analizi dramskog diskursa (iako sam Pfister ne upućuje na naratološku literaturu). Taj poznati teoretičar drame uglavnom preuzima opći komunikacijski model pripovjednih tekstova kako ga konstruira teorija pripovijedanja te ustvrđuje da verbalni pripovjedni tekst razvija najmanje četiri komunikacijske razine od kojih je jedna u slučaju drame suvišna. Prisutnost, tj. odsutnost posredovanog sistema u komunikacijskom modelu pripovjednog teksta za njega je ono obilježje koje nam omogućuje da epski tekst razlikujemo od dramskog. Za Pfistera je, dakle, priopćajni lanac između pripovjedača i

---

htijenjima. One su u fikciji posredovane putem niza metalingvističkih i lingvističkih svojstava kroz koja dodatno možemo očitavati karakterne i organske osobitosti nosioca govora.

<sup>10</sup> Ili, lotmanovski rečeno, ona je *drugostupanjski modelativni sistem* u odnosu na prirodni ljudski jezik. Vidi: Lotman, J. M., *Struktura umjetničkog teksta*, Alfa, Zagreb, 2001.

<sup>11</sup> Bricko, Marina, *Teorija pripovijedanja i teorija drame*, u: *Umjetnost riječi*, XXXII, Zagreb, 1988, 4, str. 317.

njegova slušača u tzv. apsolutnoj drami naprosto neiskorišten. No, apsolutna je drama zapravo, konstatira u isto vrijeme autor, idealizirani model bez normativne valjanosti, pa se stoga neposredno ispreplitanje unutrašnjeg i vanjskog komunikacijskog sustava u dugim razdobljima njene povijesti nije realiziralo, nego su se uvijek mogle susretati više ili manje radikalna polazišta za etabliranje nekog posredujućeg komunikacijskog sustava, neke pripovjedne funkcije.

Iako, kako vidimo, Pfister ne ustrajava na strogom Genetteovom značenju termina *dijegeza* koja nužno podrazumijeva kategoriju glasa kao svojevrsne 'konačne instance' koja upravlja pripovijedanjem i kojom odjekuje zapravo svako pripovijedanje bez obzira na koji način i koliko je ono prekodirano (tj. određeno nekim *okvirnim načelom*)<sup>12</sup> konzekvence što ih za sobom povlači uvažavanje Genetteovog termina *dijegeze* u njegovu su slučaju vidljive u tretmanu pojma priče, dramskog vremena, perspektive, ali i tzv. epskih komunikacijskih struktura. Upravo glede ovih posljednjih<sup>13</sup> Pfister se oslanja na Szondijevu knjigu *Teorija moderne drame* čiji je temeljni teorijski postav *Drama je apsolutna. Kako bi bila čisti odnos, to jest kako bi dramski djelovala, drama se mora riješiti svega izvanjskoga. Ona ne poznaje ništa osim sebe. Dramatičar je u drami odsutan.*<sup>14</sup> Dramu Peter Szondi shvaća sa stajališta njena

---

<sup>12</sup> A. Gibson ističe *U Genettovoj naratologiji glas je zapravo krajnja 'fiksna točka' s kojom se mogu povezati ostali aspekti pripovijedanja. (...) Instancija 'govorenja' mora se odijeliti od 'instancije "pisanja"', pripovjedač od autora, primatelj pripovijedanja od čitatelja djela(...). Pitanja o glasu – 'tko govori?' - moraju se također razlikovati od 'fokalizacije'. (...) njemu je također stalo da sam glas učini postojanim, stalnim svjedokom kroz sve takve promjene, unutar igre narativnih pojavljivanja i nestajanja. (...) Iako možda apstraktno, argument uvelike učvršćuje ideju o osobi kao ujedinjujućoj, homogenizirajućoj, singularnoj nazočnosti unutar narativnog teksta. Genette se okreće teleološkom poimanju teksta u kojem svim pojedinim narativnim instancijama, uključujući, instancije glasa, upravlja jedan, autoritativan, 'viši glas'. (Gibson, Andrew, *Pripovijedanje, glasovi, pisanje*, u: *Autor, pripovjedač, lik*, pr. Milanja, Cvjetko, Svjetla grada, Osijek, 1999, str. 314 – 315.)*

<sup>13</sup> Iscrpnu analizu kategorije vremena i priče vidi u: Bricko, M., n.d.

<sup>14</sup> Szondi, Peter, *Teorija moderne drame 1880 – 1950*, Mansioni, Zagreb, 2001, str. 14.

oblika, te njome označava samo određeni oblik kazališnog stvaralaštva,<sup>15</sup> te tvrdi da moderna drama nastaje iz krize koju obrazlaže analizom dramskih oblika Ibsenovih, Čehovljevih, Strindbergovih, Maeterlinckovih i Hauptmannovih djela. Ta se kriza očituje u narušavanju tzv. apsolutne dramske forme putem inovacija koje, između ostalog, imenuje *epskim strukturalnim oblicima*. Filozofijskim motrenjem ne samo moderne već 'drame kao takve' s načela forme Szondijeva je rasprava dala odlučujuću važnost formalnoanalitičkom smjeru istraživanja dramske književnosti XX. stoljeća, te je bitno utjecala i na Pfisterovu studiju u kojoj se *epski oblici* (točnije - oni koji tvore jasnu paralelu s metafikcionalnim oblicima moderne i postmoderne literature, tj. eksplicitno ili implicitno, eksponiraju kodove, podrivaju automatizam gledaočeve recepcije, zahtijevaju aktivan udio recipijenta u komunikacijskoj razmjeni i sl.) nazivaju *epskim komunikacijskim strukturama*.

Različite tehnika epiziranja susrećemo u velikom broju, kako smo već i spomenuli, suvremenih dramskih tekstova. Klasificirajući ih Pfister upozorava na divergentne slojeve teksta u kojima je smješten subjekt koji izgovara epski komentar – izdvaja vanjske slojeve teksta (te njemu pripadni autorski pomoćni tekst,<sup>16</sup> projekcije, trake s natpisima, naslove teksta i montažu), te potom epske komunikacijske strukture kojih su nosioci likovi kao fiktivni subjekti iskaza. Analogno distinkciji između autorskog pripovjedača i pripovjedača u prvom licu u teoriji narativnih tekstova Pfister unutar te skupine razlikuje djeluju li ti likovi samo u posredujućem komunikacijskom sustavu (pa izdvaja prologe, epiloge, zbor, prisustvo redateljskog lika, pripovjedača i sl.) ili djeluju i u njemu i na razini unutrašnjeg komunikacijskog sustava (prolog, epilog, zbor, tj. song, govor u stranu, ekspozicijske priče, glasnikovi izvještaji, monološke ili dijaloške

---

<sup>15</sup> Terminološki pojam drame kod njega pokriva onu dramu koja je nastala u elizabetinskoj Engleskoj, no prije svega u Francuskoj sedamnaestog stoljeća i kakva je dalje živjela u njemačkoj klasiци.

<sup>16</sup> O metajezicičnim, referencijalnim i poetskim funkcijama didaskalija u drami vidi u: Katnić-Bakaršić, Marina, *Stilistika dramskog diskursa*, Vrijeme, Zenica, 2003.

refleksije i komentari, anakronizam, sekvenca). Naravno, uz jezične u dramskim tekstovima kao osobite supstituirajuće elemente za izostanak posredujuće narativne funkcije izdvaja i prisutnost različitih oblika neverbalnog epiziranja (npr. distanca prema ulozi, gesta pokazivanja, otkrivanje kazališnog aparata).

Preuzimajući standardiziranu naratološku terminologiju<sup>17</sup> na (samo, naravno, u nekim elementima) sličan način razmišlja i Marina Kovačević, te tvrdi da je pripovjedač u drami uvijek prisutan,<sup>18</sup> on je implicitan (naslovljuje tekst, odabire i imenuje svoje likove, lokalizira radnju, sugerira dekor, opremu, pa i geste likova, obavještava nas o prisutnosti lika koji šuti; dopušta da govore, stavlja im riječ u usta, tj. egzistira kao *funkcija* kojom se dramski tekst aktualizira). Razlika na koji je način on ekspliciran u tekstu (tj. njegov dio teksta je vidljiv, strukturno esencijalan, objelodanjen, tj. pripovijedanje se odvija u *paratekstu*) temelj je na kojem ta autorica gradi dihotomiju roman / dramski tekst, te dodaje: *Razlika između romana i dramskog teksta nije u tome što se u prvome pripovijeda, a u drugome ne, već tu razliku valja tražiti u načinima na koje se pripovijedanje ostvaruje i suodnosi s radnjom o kojoj se pripovijeda, kao i u pripovjednim strategijama kojima se dramska poruka upućuje čitatelju.*<sup>19</sup> Pripovijedanje koje *hini da to nije* ili – Genetteovski bismo mogli dodati – samo sebe predstavlja, tj. *citira*, ogoljuje se u drami kao konvencija koja priči kao da i ne pripada pa stoga stječemo dojam 'autonomnosti likova'.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Vidi: Biti, Vladimir, *Interes pripovjednog teksta*, SNL, Zagreb, 1987.

<sup>18</sup> Za razliku od Pfisterova iscrpna tumačenja različitih tehnika epiziranja autorica prisutnost pripovjedača prepoznaje samo u okvirima autorskog pomoćnog teksta, tj. didaskalija – *Pripovjedač sam sebe zatvara u didaskalije da bi s te distance imao manje zamjetan, a stoga veći upliv na lik. Potreban mu je paratekst da bi njegovo ulaženje u tekst ostalo neprimijećeno- Čini se kao da lik sam od sebe djeluje, jer onaj koji bi mogao utjecati (pripovjedač) izoliran je i na njega se ne sumnja.* (Kovačević, Marina, *U prilog teoriji dramskog teksta (Između naratologije i teatrologije)*, u: *Fluminensia*, 5, Rijeka, 1993, 1 – 2, str. 66.)

<sup>19</sup> Isto

<sup>20</sup> Marina Katnić-Bakaršić ističe da razliku dramskih u odnosu na prozne, tj. poetske tekstove valja u najvećoj mjeri potražiti u njihovoj dijaloškoj prirodi koja je izravno povezana sa tzv. *deiktičnošću*. Vidi: Katnić-Bakaršić, M., n.d.



Sigurno je da postupci 'pripovijedanja' u dramskim tekstovima, bez obzira na to kako ih zvali ili diferencirali, te ma koliko prikriveni ili pak ogoljeni bili, nikada nisu tek slučajni efekti, već najčešće presudno utječu na njihovu interpretativnu perspektivu. Kao intencionalni činovi jedne instance koja svime upravlja oni impliciraju, pfisterovski rečeno, *posredovani komunikacijski sistem*, tj. 'pripovjednu funkciju', koja, naravno, nije zaposjednuta nekom osobom, nekim fiktivnim pripovjedačem, ali je svojom implicitnošću – rekao bi možda Genette - svakako odraz njegova glasa, odnosno njegove dijegetičke naravi.

Literatura:

Biti, Vladimir, *Interes pripovjednog teksta*, SNL, Zagreb, 1987.

Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, MH, Zagreb, 1997.

Biti, Vladimir, *Svakodnevna priča – novi temelj teorije pripovijedanja?*, u: *Revija*, XXIV, Osijek, 1984, 2, str. 4 – 17.

Bricko, Marina, *Teorija pripovijedanja i teorija drame*, u: *Umjetnost riječi*, XXXII, Zagreb, 1988, 4, str. 317 – 332.

Chatman, Seymour, *Struktura pripovjedne transmisije*, u: *Uvod u naratologiju – zbornik tekstova*, pr. Kramatić, Zlatko, Mala teorijska biblioteka, Osijek, 1989, str. 141 – 168.

Elis-Fermor, Una, *Jedan tehnički problem: otkrivanje neizrečenih misli u drami*, u: *Moderna teorija drame*, pr. Miočinović, Mirjana, Nolit, 1981, Beograd, str. 293 – 318.

Genette, Gerard, *Figure*, Zodijak, Beograd, 1985.

Gibson, Andrew, *Pripovijedanje, glasovi, pisanje*, u: *Autor, pripovjedač, lik*, pr. Milanja, Cvjetko, Svjetla grada, Osijek, 1999, str.151 – 200.

Katnić-Bakaršić, Marina, *Stilistika dramskog diskursa*, Vrijeme, Zenica, 2003.

Kovačević, Marina, *U prilog teoriji dramskog teksta (Između naratologije i teatrologije)*, u: *Fluminensia*, 5, Rijeka, 1993, 1 – 2, str. 61 – 69.

Lotman, J. M., *Struktura umjetničkog teksta*, Alfa, Zagreb, 2001.

Peleš, Gajo, *Tumačenje romana*, Artresor, Zagreb, 1999.

Pfister, Manfred, *Drama – teorija i analiza*, Mansioni, Zagreb.

Szondi, Peter, *Teorija moderne drame 1880 – 1950*, Mansioni, Zagreb, 2001.