

Cankarjevi didaskalijski napotki za govorno izvedbo dramskega dialoga

DOI: 10.4312/Obdobja.44.261-268

Katarina Podbevšek, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Univerza v Ljubljani, Ljubljana; katarina.podbevsek@agrft.uni-lj.si

Prispevek obravnava didaskalije, ki nakazujejo govorno izvedbo replik v Cankarjevi komediji *Za narodov blagor*. Številni govorni napotki (npr. patetično, počasi, tišje, hladno in odločno) in opisi zunajodrskega slišnega dogajanja (npr. zunaj govorjenje in smeh) čustveno barvajo jezikovno semantiko in slikovito uzvočijo politično frazerstvo ter potrjujejo Cankarjevo govorno subtilnost in smisel za odrsko učinkovitost.

didaskalije, govorna izvedba dialoga, Ivan Cankar, *Za narodov blagor*, govorno izražanje čustev na odru

This article discusses the stage directions indicating the spoken performance of lines in Cankar's comedy *Za narodov blagor* (For the Good of the Nation). Numerous stage directions of this type (e.g., pathetically, slowly, quietly, coldly, and decisively) and descriptions of activity audible off stage (e.g., talking and laughing outside) emotionally color the linguistic semantics and give voice to political phrasing, confirming the subtlety of Cankar's language and his sense for effectiveness on stage.

stage directions, spoken dialogue, Ivan Cankar, *Za narodov blagor* (For the Good of the Nation), verbal expression of emotions on stage

1 Uvod

Literarna in gledališka veda običajno didaskalijam¹ ne namenjata velike raziskovalne pozornosti, razen kadar niso več samo pragmatična navodila za uprizarjanje, temveč obsežnejše, estetsko oblikovano besedilo, ki je enakovredno dialogom in je pomembno za razumevanje dramskega besedila (npr. Slavko Grum: *Dogodek v mestu Gogi*, Simona Semenič: *tisočdevetsto enainosemdeset*).² Za bralca so didaskalije ključne, ker ustvarjajo kontekst za dialoge, za uprizarjanje pa niso obvezujoče, ustvarjalci jih lahko upoštevajo v celoti, le delno ali sploh ne, režiser se lahko celo odloči, da v uprizoritvi didaskalije govori »kak lik ali glas iz ozadja« ali da so izpisane »na transparentih (Brecht)« (Pavis 1997: 498), prikazane na platnu ali ekranu.

- 1 Sopomenke za izraz grškega izvora (*didaskalia* 'pouk'): režijske opombe, režijske oznake, režijska navodila, odrski napotki, scenski napotki, stransko ali vzporedno besedilo, pomožno besedilo.
- 2 Več o tem v člankih Ivane Zajc (2016, 2017, 2021) ter Marine Katnić Bakaršič in Vesne Požgaj Hadži (2012).

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



Konvencionalna dramska besedila (z dialoško-didaskalijsko strukturo) ne vsebujejo samo »matrice uprizorljivosti« (Übersfeld 2002: 25), temveč tudi matrico govornosti, saj so običajno namenjena govorni izvedbi. Kot ugotavlja Pavis (2008: 130), je »oralnost [...] pomembna domena gledališkosti« in je »bolj ali manj implicitno vpisana v tekst«. Govornost je razberljiva tako v dialogu (skladenjsko-ritmična oblikovanost) kot v nekaterih didaskalijah, kjer so načini govornih izvedb eksplicitno poimenovani (npr. neodločno, razburjeno, v smehu). Didaskalijski in nedidaskalijski/znotrajdialoški³ govorni znaki so dramatikove pisne sugestije, »kako govoriti napisano ali, natančneje povedano, kako uporabiti izrazne možnosti človeškega glasu za ustrezno uzvočitev« zapisanega (Podbevšek 2017: 9).

Nekonvencionalna dramska besedila dvojno strukturirano dramsko formo pogosto ukinjajo, v iskanju inovativnih načinov dramskega pisanja je opazna t. i. razdiralna ustvarjalnost (Zupan Sosič 2017: 100) oz. dekonstrukcija forme, v besedilih najmlajših avtorjev (npr. Varja Hrvatin, Nina Kuclar Stiković)⁴ »uprizoritev na noben način ni več nujno vpisana« v besedilo (Lukan 2022: 225). Govorna izvedba dela, pa tudi uprizoritev (če je ta sploh avtorjev namen), se zdi tako rekoč arbitrarna.

V pričujočem prispevku se bom ukvarjala s konvencionalnim dramskim besedilom, v katerem dialoško-didaskalijska strukturiranost jasno kaže izrazito uprizoritveno intenco.

2 Karakterizacija dramske osebe z govorom

Dramatik oblikuje »psihološki, socialni in performativni položaj dramskih oseb, opredeljuje njihove odnose z drugimi osebami« (Vitez 2012: 355), zamisli si tudi njihovo govorno podobo. Ne glede na to, kakšno količino govornosti dramatik vtke v besedilo, pa je zapis le predlog za govorno izvedbo, saj jo nastopajoči »v uprizoritvi zmeraj oblikujejo v skladu z lastnimi nameni in komunikacijskimi strategijami« (prav tam: 354). V uprizoritvi se igralec preobrazi iz zasebnega človeka v javno nastopajočega, pri čemer svoj glas posodi dramski osebi in ustvari njeno govorno sliko, ki je ne glede na avtorjeve (didaskalijske in znotrajdialoške) sugestije vedno individualna in enkratna. Govor kot dinamično zvočno dogajanje, v katerem je besedilo tesno spojeno z glasom, je bistven gradnik igralčeve vloge in identitetni znak dramske osebe. Z glasom, zvočnim nosilcem besedila, igralec orkestrira različna prozodična sredstva v zvočno kompozicijo, v kateri poslušalec-gledalec ne zaznava samo logike izjav, ampak tudi raznovrstno čustveno izraznost.

3 Govorno izražanje čustev na odru

V gledališki zgodovini so se načini igralskega govornega izražanja spreminjali hkrati s spreminjajočim se razmerjem med dramatikom in gledališčem, različnimi uprizoritvenimi koncepti in splošnimi kulturno-družbenimi okoliščinami. Na Slovenskem je npr. v

3 Po Übersfeld (2002: 118) so to notranje didaskalijske.

4 Varja Hrvatin, Vse se je začelo z golažem iz zajčkov, *Sodobnost* VII/8 (2020), 945–979; Nina Kuclar Stiković, deklici, *Sodobnost* VII/8 (2023), 979–1074.

19. stoletju (tudi še na začetku 20.) odrska čustvena izraznost izhajala »iz želje po ločevanju vsakdanjega in umetniškega govora«, igralci so »ob preizraziti mimiki in kretnjah v govoru pretirano izpostavljali nekatere prozodične elemente (jakost, podaljševanje vokalov, vibrato, predolgi premori, veliki intervali v intonacijah« (Podbevšek 2010: 233). S prvimi poklicnimi igralci in uveljavitvijo Župančičevega odrskogovornega nazora je »[p]ozunanjeno ilustriranje emocij z glasovnimi bravurami in poudarjeno nebesedno govorico zamenjal racionalen, v glasovnem sloju asketsko oblikovan govor z minimalno izrabo prozodičnih prvin« (prav tam).

Za sodobnega igralca je stopnja čustvene govorne angažiranosti odvisna predvsem od režijskega koncepta, izrazi pa jo zlasti z intenziteto in količino prozodičnih sredstev, tj. z glasom (čeprav se emocije kažejo tudi v besedilnem sloju govora, npr. z izbiro besed, in v telesnem izrazu). Glas se lahko tudi osvobodi pomenov besed in ustvari svojo lastno semantiko ter postane avtonomni gledališki znak.⁵

4 Dramatikovi napotki za čustveno govorno izvedbo replik

Dramatik lahko na dva načina pisno nakaže čustveno govorno angažiranost dram-skih oseb: v jezikovni strukturi replike ali v didaskalijski oznaki.

Nekateri dramski pisci replike govorijo na glas, preden jih zapišejo. Dušan Jovanović npr. pravi: »Včasih se zelo mučim s tem, da stavek, preden ga dokončno zapišem, tudi do dvajsetkrat izgovorim na glas. Stavek mora zveneti, mora pasti, in ti kratki stavki imajo svoj ritem in strukturo. Čeprav navzven ni videti tako pomembno, pa imajo v tej strukturi natančno določeno funkcijo« (Lukan 2001: 79). V tem primeru gre za skrbno vstavljanje matrice govornosti (in emotivnosti) v jezikovni material replike (nedidaskalijski govorni znaki).

Pisec pa lahko tudi eksplicitno, z didaskalijo, nakaže govorno uresničitev replike oz. emotivno barvo zvočne slike izrečenega. Na videz avtor z didaskalijo omeji igralčevo interpretativno svobodo, čeprav ga usmerja h govorni izvedbi, ki bo pomagala ustvariti želeno dramsko situacijo s primerno atmosfero. Igralec ima kljub »omejitvi« še vedno dovolj govornega kreativnega prostora, saj npr. *razburjeno* nima samo enega glasovnega izraza.

Didaskalije so lahko zapisane na začetku dramskega besedila, dejanja, prizora ali med replikami, tudi znotraj replike. Nekateri avtorji ne posvečajo pozornosti načinu govora in ne zapišejo nobenega navodila za govorno izvedbo (npr. Rozman Roza: *Skopuh*), drugim se napotki zdijo pomembni in jih je zato več (npr. Möderndorfer: *Limonada slovenica*) (Katnić Bakaršić, Požgaj Hadži 2012: 129).

5 Npr. Irena Tomažin v »hibridnih delih na meji med gledališčem, plesom in performativnimi raziskavami govora (*Kaprica*, 2005; (*S*)*pozaba kaprice*, 2006 in *Okus tišine vedno odmeva*, 2012)« (Orel 2023: 238) preizkuša izrazne možnosti glasu v povezavi s telesom.

5 Namen raziskave

Ukvarjala se bom s Cankarjevo komedijo v štirih dejanjih *Za narodov blagor*,⁶ se pravi z dramskim delom, ki temelji na opozicijah med glavnim in stranskim besedilom, med dialogom in didaskalijami, med zapisom in uprizoritvijo. Preučila bom didaskalije, ki jim dozdejšnje raziskave niso posvečale večje pozornosti,⁷ osredotočila pa se bom na tiste, ki nakazujejo dramatikovo željo po specifični čustveni govorni realizaciji določene replike in s tem nastopajočemu govorcu sugerirajo izbiro prozodičnih sredstev. Poskušala bom dokazati, da didaskalije kažejo Cankarjev pretanjen občutek za zvočnost besede, stavkov, ritem in govorno kompozicijo in da se njegove izjave: »Kar sem napisal, sem bral naglas, zato da bi slišal zvok besede, ubranost stavka [...] Stavkom pretehtavam v ritmu in besedi« (Mahnič 1956/57: 97) ne potrjujejo samo v dialogih, temveč tudi v opisih govornih slik dramskih oseb. Z analizo želim ugotoviti jezikovne značilnosti govornih napotkov, način in mesto zapisa, količino in njihovo performativno vlogo ter potrditi Cankarjev smisel za govorno režijo in odrskogovorno učinkovitost.

6 Analiza

V Cankarjevi komediji *Za narodov blagor* je 195 oznak za govorno izvedbo,⁸ zapisane so v poševnem tisku, 157 jih je pred repliko, 37 sredi, 1 na koncu. Slednja je nenavadna, ker nakazuje govorni način za nazaj: »GRUDEN Oprosti, mislil sem pošteno. GRUDNOVKA Ti – pošteno? – – *To reče s tihim smehljajem.*« (Cankar 2025: 36)

Po jezikovni obliki so napotki pridevniki (*razjarjen; nejevoljna*) ali več pridevnikov v eni oznaki (*raztresen, zlovoljen*), stopnjevani pridevniki (*skrajno razjarjen*), prislovi (*hladno; mirno in dobrodušno; napol afektirano, napol resnično*), redkeje so pridevniki in prislovi vpeti v poved (*Gruden je strupen; To govori počasi, flegmatično, z žalostnim humorjem*). Med pridevniškimi in prislovnimi oznakami je več slogovno opaznih (*flegmatično; resignirano; je odslej afektirana, rafinirana*).

Poleg opisa čustvenega stanja govoreče osebe (*prestrašen; otožno; pol jokaje; razjarjen*) in načina izreke (npr. *zehaje; afektirano hladno; slovesno; svečano; smeje*), avtor včasih navede prozodično prvino, ki nakazuje emotivnost, npr. jakost in hitrost govora, barvo glasu (*s poudarkom; tišje; počasi; glasno; hitro in manj glasno; s spreminjenim glasom, z ironijo*) ali premore (*po kratkem odmoru; po kratkem odmoru, nenadno*). Ob opisu razpoloženja je včasih naveden tempo (*govori počasi in zamišljeno, bolj zase*). Nekateri opisi govorne podobe replike so zelo natančni, npr. *To govori počasi, flegmatično, z zelo žalostnim humorjem; Hipoma se nečesa domisli, zase, neodločno; Hipoma bolj energično in dostojanstveno; morata, kakor zmerom, govoriti profesorsko dostojno*.

6 V sezoni 2024/25 uprizorjena v SNG Drama Ljubljana v režiji Vita Tauferja (premiera 15. 1. 2025).

7 O didaskalijah, ki so povezane z govorom, razpravlja Žavbi Milojević (2017). Posredno se s to temo ukvarja doktorska disertacija Nine Žavbi Milojević *Govorna interpretacija dramskih besedil na primeru uprizoritev Hlapcev Ivana Cankarja* (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2016).

8 Vseh didaskalij je 550, od tega se jih 355 ne nanaša na govor.

Govorni napotki skicirajo tudi značajske poteze in psihično strukturo oseb. Grozd je npr. predrzno grob, govori *jako hladno* in je dostikrat *skrajno razjarjen*, ko pa se dogodki ne odvijajo po njegovo, je *prestrašen*, v *zadregi*, govori *počasi*, *tišje* in *hipoma neodločno*, celo *nekoliko naivno zamišljen*. Govorni izraz dopolnjuje pisno izraženo semantiko dialoga ter kaže značajsko večplastnost in emocije govorečega.

Težnjo k spontanemu govoru, ki je v dialogu nakazan s ponavljanji začetkov, zamolki, izpusti, medmeti itn., je slutiti v napotkih kot: *seže Mrmoljevki v besedo*; *seže Grudnu v besedo*. Na koncu 3. dejanja, v zadnji Ščukovi repliki, v kateri je pomenska moč besed velika, govorna izvedba ni označena, se pa v repliki pojavi opazen govorni znak – z razprtim tiskom in končnim klicajem ter narekovaji je posredno nakazana govorna oblika stavka: *Z a k a j »n a r o d a« n i v e č!*

Z napotki sredi replike in z ločili (tropičje, pomišljaj) avtor usmerja govorni ritem in jakostno dinamiko:

GRUDNOVKA *sede*: Torej niste videli ničesar in ... – *Po kratkem odmoru in afektirano otožno*. – morda je prav tako. *Živahno, močnejše*. Da, prav je tako, prav je, da niste videli in da niste razumeli. *S posebnim humorjem*. Kaj ste napravili, kar ste tukaj! Čas je, gospod Gornik, da končate te stvari ... (Cankar 2025: 49)

Izstopajoč primer ritmične strukturiranosti replike je Ščukova zadnja, vsebinsko ključna izjava, v kateri Cankar s številnimi premori, sugeriranimi z didaskalijo in z dvojnimi pomišljaji, govorno upodobi intenzivna čustva in atmosfero:

Šipe na oknu zažvenkečejo na tla, zunaj hrup, smeh in nerazumljivi klici; vsi prepadeni, – hipoma se hrup deloma poleže.

GLAS ŠČUKOV *pod oknom*: Gospod doktor, – doktor Grozd! *Počasi, – zelo glasno, razločno, s kratkimi prestanki*. Ali niste čutili, da sem vas vgriznil, – – ko sem vam zavezal čevlji na levi nogi? – – Moji zobje so bili – – strupeni. – – Kmalu boste legli na postelj, – – in z vami bo legel narodov blagor – – in bodo legli narodovi ideali. – – Zakaj začenja se boj – – proti blagru naroda – – proti narodovim idealom – – Do svidenja! – *Okna zazvenkečejo znova; zunaj hrup in smeh.* (Cankar 2025: 63)

Ščuke v tem primeru sploh ni na odru, glas brez vidnega telesa prisili prisotne na pozornejše poslušanje, izrečeno dobi usodnejši pomen, zunajodrsko zvočno dogajanje ustvari vzdušje in intonira repliko. Slišno dogajanje na ulici, izven meščanskega salona, napoveduje novo družbeno stvarnost.

Zvočne kulise⁹ in govorna dinamika sledijo odrski razgibanosti, ki jo avtor doseže s strukturiranjem dejanj na številne prizore, v katerih osebe »ves čas prihajajo in odhajajo z odra, se srečujejo, izmenjujejo ali pa ostajajo, nekatere spredaj, druge zadaj, s čimer povečujejo množičnost prizora« (Pezdirč Bartol 2016: 97). Vse to kaže na avtorjevo izrazito uprizoritveno intenco.

9 V drami jih je 7.

7 Igralski odnos do didaskalij

Benjamin Krnetić¹⁰ (2025) meni, da didaskalije »opozarjajo na avtorjev kontekst in so v pomoč pri študiju, pri sami vaji«, jih je pa treba »soočiti z avtorskim premišljevanjem režiserke oz. režiserja«. V *Blagru* je režiser za Gornika želel »hiter in izrazit govor, čim bolj zvest ritmu povedi« in »da so vse misli, vsa stanja, vse notranje atmosfere nedoživete, nepoudarjene, da so zaznavne zgolj v informaciji« (prav tam).

Tudi Branko Jordan¹¹ (2025) meni, da so didaskalije pomembne v prvem srečanju z besedilom, ko je treba »doumeti in razumeti situacijo ali odnos, kot si ga je zamislil dramatik«, kasneje pa ob režijskem konceptu postanejo neobvezne. Kot pedagog igre opazuje, da avtorjevi napotki študentom celo škodijo, ker »zaustavljajo avtonomne poti in rešitve«, zato v zgodnji fazi študija napotke črta, ker želi »izkustveno razumevanje besedila« (prav tam), k didaskalijam pa se po potrebi vrnejo kasneje.

Barbara Cerar¹² (2025) misli, da so napotki »zelo zanimiva informacija pri študiju dramske vloge«, vendar lahko postanejo zastareli, ker »se menjajo družbene norme, etika, bonton, uprizoritvene prakse in tudi dramska igra« (prav tam).

8 Sklep

Cankarjevi številni odrskogovorni napotki in opisi zvočnih okoliščin dogajanja skupaj s skladenjsko-ritmično dinamično oblikovanim dialogom tvorijo skrbno načrtovano zvočno kompozicijo, ki ustvarja vtis živega, spontanega, realističnega meščanskosalonskega pogovarjanja ter razkriva čustvena in razpoloženska stanja govorečih. Avtor si prizadeva čim natančneje opisati svoje slišanje jezikovnih spopadov nastopajočih in njihove čustvene odzive, s premišljeno načrtovanim uzvočevanjem frazarjenja meščanskih veljakov prikriva njegovo pomensko praznost in daje besedam iluzoren pridih pomembnosti. Preplet slušno različnih izjav ne razkriva samo omejenega miselnega sveta dramskih oseb, ampak tudi njihov emocionalni razpon, ki niha med otožnostjo in prestrašenostjo ter razburjenostjo in razjarjenostjo. S predvideno prozodično razgibanim odrskim govornim dogajanjem Cankar gradi medosebne odnose in konflikte ter izostri v leksiki dialoga nakazano družbeno hipokrizijo. V odrskogovornih didaskalijah je poleg Cankarjeve zvočne senzibilitete zaznati tudi željo po nadzoru nad govornim interpretiranjem njegovega pisanja.¹³

Ne glede na to, kako različni režijski koncepti interpretirajo *Blagor*, Cankarjeva predvidena uzvočitev dialogov kaže njegov pretanjeni posluš za odrskogovorno učinkovitost in predstavlja navdihujoče, interpretativno neomejujoče izhodišče tudi za sodobno odrskogovorno oblikovanje.

10 Igralec v SNG Drama Ljubljana. Igral je Gornika v zadnji uprizoritvi *Blagra*.

11 Igralec in visokošolski učitelj igre na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani.

12 Igralka v SNG Drama Ljubljana in visokošolska učiteljica igre na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani.

13 Cankar je pogosto imel posebne želje glede uprizoritve, še posebej glede razdelitve vlog; »dajal je celo navodila igralcem« in ni prenesel patosa (Moravec 1974: 172).

Prispevek je nastal v okviru raziskovalnega programa Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani Gledališke in medumetnostne raziskave (P6-0376), ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS).

Literatura

- CANKAR, Ivan, 2025: *Za narodov blagor*. Ljubljana: SNG Drama (Gledališki list SNG Drama Ljubljana CIV/4). 25–64.
- CERAR, Barbara, 2025 (neobjavljeno): *Osebna korespondenca z igralko*. 13. 4. 2025.
- JORDAN, Branko, 2025 (neobjavljeno): *Osebna korespondenca z igralcem*. 8. 4. 2025.
- KATNIČ BAKARŠIČ, Marina, POŽGAJ HADŽI, Vesna, 2012: Didaskalije u savremenoj slovenskoj drami. Mateja Pezdirc Bartol (ur.): *Slovenska dramatika. Obdobja 31*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 127–137.
<https://centerslo.si/wp-content/uploads/2015/10/31-Katnic.pdf>
- KRNETIČ, Benjamin, 2025 (neobjavljeno): *Osebna korespondenca z igralcem*. 2. 4. 2025.
- LUKAN, Blaž, 2001: Drama se ne piše, drama se dela. Intervju z Dušanom Jovanovićem. *Literatura* XIII/118. 71–92.
- LUKAN, Blaž, 2022: Tega teksta nikoli ni bilo. Vse je samo fikcija. *Gledališka sinteza. Razprave o drami, gledališču in performansu*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani. 215–227.
<https://doi.org/10.4312/9789612970550>
- MAHNIČ, Joža, 1956/57: Slog in ritem Cankarjeve proze. *Jezik in slovstvo* II/3. 97–104.
- MORAVEC, Dušan, 1974: *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe (1892–1918)*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- OREL, Barbara, 2023: *Prekinitve s tradicijo v slovenskih uprizoritvenih umetnostih 1966–2006*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani. <https://doi.org/10.4312/9789612971892>
- PAVIS, Patrice, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 124)
- PAVIS, Patrice, 2008: Teze za analizo dramskega teksta. Petra Pogorevc, Tomaž Toporišič (ur.): *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 148). 117–149.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2016: *Navzkrižja svetov: študije o slovenski dramatici*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani (Zbirka Razprave FF).
<https://doi.org/10.4312/9789610605157>
- PODBEVŠEK, Katarina, 2010: Spreminjanje odrske govorne estetike v slovenskem gledališču 20. stoletja. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan, Maja Šorli (ur.): *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Maska. 195–239.
- PODBEVŠEK, Katarina, 2017: *Govornost literarnih besedil*. Maribor: Aristej.
- UBERSFELD, Anne, 2002: *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 135).
- VITEZ, Primož, 2012: Gledališki govor kot jezikovna iluzija. Mateja Pezdirc Bartol (ur.): *Slovenska dramatika. Obdobja 31*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 353–359.
<https://centerslo.si/wp-content/uploads/2015/10/31-Vitez.pdf>
- ZAJC, Ivana, 2016: Sodobne spremembe didaskalij: Primer besedil Simone Semenič. *Jezik in slovstvo* LXI/3–4. 151–162. <https://doi.org/10.4312/jis.61.3-4.151-162>
- ZAJC, Ivana, 2017: Konvencija didaskalij: zgodovinske oblike, tipologije, opredelitve in sodobne subverzije. *Jezik in slovstvo* LXII/1. 69–79. <https://doi.org/10.4312/jis.62.1.69-78>
- ZAJC, Ivana, 2021: Subjektivnost, pripovednost, kršenje pravil: nove didaskalije za novo dramatik. Petra Pogorevc, Tomaž Toporišič (ur.): *Drama, tekst, pisava 2*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 178). 183–199.

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2017: *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera (Knjižna zbirka Znanstvena literatura).

ŽAVBI MILOJEVIĆ, Nina, 2017: Didaskalije in njihova uresničitev v gledališki uprizoritvi Cankarjevih Hlapcev. *Jezik in slovstvo* LXII/4. 109–121. <https://doi.org/10.4312/jis.62.4.109-121>