

Марија Т. БЛАГОЈЕВИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 20. 10. 2025.
Прихваћен: 15. 6. 2026.

УЛОГА ДИДАСКАЛИЈА У ДРАМИ *КОНАК* МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Однос драмског и историјског у драми *Конак* Милоша Црњанског највише је приметан у дидаскалијама. Оне имају веома значајну улогу у обликовању атмосфере, карактеризацији ликова и усмеравању сценске интерпретације. Црњански користи дидаскалије како би дочарао историјски контекст и нагласио театрализацију власти последњег Обреновића. Оне су средство за наглашавање апсурда, ироније, симбола и мотива, чиме се осветљавају ауторови ставови и поруке. Имајући то на уму, дидаскалије у драми *Конак* имају врло занимљиве улоге на које, савременим теоријским приступима, треба указати и интерпретирати их.

Кључне речи: Милош Црњански, *Конак*, драма, дидаскалије, типологија.

Драмски опус Милоша Црњанског чине три драме, *Маска*, *Конак* и *Тесла*. Познато је да је поред ова три драмска дела, Црњански помињао и наслове својих довршених драмских текстова, који нису сачувани (*Гундулић*, *Проклети кнез*, *Јухахаха*, *Каталина*, драма о Бранку Радичевићу, као и драма без наслова писана у духу Ђуре Јакшића). Од свега наведеног, сачувано је само осамнаест стихова, исписаних дечачким рукописом, „на које је старачком руком великог писца дописано приближно датирање рукописа и нека врста сажете оцене” (Марјановић 1995: 40–41).¹

Црњански свој литерарни ангажман отпочиње драмом. Његова прва књига била је позоришни комад *Маска*, штампан 1918. године (в. Црњански 1999б: 471). Наш писац је сматрао да је „[п]озориште [...] публике ради. По-

* blagojevicmarija3@gmail.com; <https://orcid.org/0009-0005-2066-0633>

¹ Наведено употпуњујемо још једним запажањем Радована Поповића (1980: 10–11), које наводи Зорица Несторовић (2013: 64), када је у питању судбина рукописа *Проклетог кнеза*: „Тог лета, 1912. године, [Милош Црњански] завршава и рукопис драме *Проклети кнез*, писан под утицајем Метерлинка и Ростана, и шаље га Народном позоришту у Београд. [...] Из Београда га обавештавају да су примили његову драму – и ту јој се губи сваки траг”.

зориште је оправдано само када је за масу” (Црњански 1999б: 471). Пошто су му неки критичари спочитавали да је он поет и романописац, Црњански одговара:

„Очигледно да мисле да је Александар Обреновић био поет. А краљица Драга романтична. Драма, није ни поезија, ни роман, а то што се сад код нас покушава да се романи прекрајају у драме, не доказују ништа осим да је та работа немогућа. *Конак* је драма. Пребачено ми је и то да *Конак* није писан стилем *Сеоба*. То се десило и Гарсији Лорки после повратка из Њујорка” (Црњански 1999б: 471).

Драму која је настала у време када Бекет и Јонеско пишу своје антидраме (Марјановић 1995: 58), Ломпар повезује са сазнајном перспективом која је у блиској вези са промењеним односом Милоша Црњанског према историји. У том правцу Црњански ће рећи: „Пребачено ми је и то што сам изабрао застарелу тему позоришта, што нисам као Бекет или Јонеско. Међутим, последњи Обреновић је носорог нашег театра” (Црњански 1999б: 472). Управо у овоме Ломпар види „сусрет историјских знакова и духа апсурда” (Ломпар 2004: 14).

Драма *Конак* се први пут појавила међу корицама издавачке куће „Минерва” 1958. године, премда је радна верзија драме у рукописној заоставштини нашег писца датирана на 1948. годину (Црњански 2008: 367–437). Мисао о драмском потенцијалу десетогодишње владавине последњег Обреновића, Црњански је носио доста дуго, али „монархија, такве драме не би дозволила на позорници. Још 1928, мени је то дато на знање од стране надлежних у Народном позоришту у Београду” (Црњански 1999б: 483). Међутим, аутор није био задовољан позоришном изведбом овог драмског остварења у режији Предрага Динуловића на сцени Савременог позоришта у Београду 1959. године, те ће у интервјуу наредне године изјавити: „Онако, како је дат код нас, није био прави мој *Конак*” (Црњански 1999б: 483).

Спроведена текстолошка истраживања драмског опуса Милоша Црњанског утврдила су велике измене између двају постојећих издања за живота нашег писца, односно да разлике постоје не само у односу на радну верзију драме која се изразито разликује од основног текста, већ у односу на штампана издања, где су јасно видљиве екстензије, редукције и стилизације драмског текста. Наведени тип измена видљив је и у дидаскалијама, које код Црњанског имају значајну улогу у обликовању драме и комедије о убиству краља Александра и краљице Драге.²

Дидаскалије су у рецепцији прихваћене као један од важнијих сегмената драмског текста. *Речник књижевних термина* пружа информативни карактер одреднице *дидаскалија*, указујући на њену „помоћну улогу” приликом упознавања читаоца, сценаристе, редитеља са изгледом амбијента, односно сцене, где се радња драме одвија, те да је њена улога да објасни поступке који прате дијалоге и монологе (РКТ 1986: 120). Развој драмске књижевности ус-

² Треба се подсетити да је Црњански за драму *Конак* имао синопсисе са филм, и то на српском, немачком и енглеском језику, али и да је целу драму о владавини последњег Обреновића превео на немачки језик (в. Црњански 2008: 581–605; 609–703).

ловио је и промену функција дидаскалија у тексту. За разлику од првобитних успутних напомена за глумце, какву улогу су имале у античкој драми, дидаскалија у модерној и савременој драмској књижевности постаје фуснота не само сценског карактера већ добија ролу саставног дела драмског текста, која додатно актуализује време дешавања, продубљује карактеристику ликова и постаје својеврсни метапоетички простор резервисан за пишчеве напомене и констатације. У том правцу, Ингарден сматра да је прикладнији термин за дидаскалије *сценске упуте*, који „сведочи о метајезичкој улози тог помоћног текста” (Павис 2004: 54).

Пишчев приступ дидаскалијама у *Конаку* представља свесну и софистицирану уметничку стратегију која значајно превазилази њихову улогу обичне техничке упутнице. Штавише, оне су комплексне и њихово сажимање је видљиво у кретању од опширних описа с почетка, до њиховог потпуног редуковања у последњем чину.

Као неодвојив део драмског текста, ови упућивачки текстови својим садржајем бивају подједнако важни као драмске реплике. У савременој критици се оне типолошки разврставају у четири групе. Прву групу чини такозвани „независан извандидаскалијски текст”. У питању су делови текста који драмском тексту претходе (наслов, жанр, списак ликова, одреднице које се везују за место и време радње) или пропратни текст аутора који драмском тексту ненаметљиво припада или следи након његовог завршетка (Анђелковић 2022: 23–42). Друга група дидаскалија јесу „ознаке дидаскалијског карактера”. Реч је о лицима која „одређују номинативни драмски текст”, обележавање и поделу драмског текста на чинове/слике/појаве/призоре (Анђелковић 2022: 43–47). Трећа група се односи на „независне дидаскалије” и оне имају функцију да „подрже сценску реализацију текста” (Анђелковић 2022: 20). Свакако је реч о описима сцена на почетку и крају драме, новог чина или слике. Њихов циљ је дочаравање позорнице и драмско присуство лица на њој. Оне могу бити „дидаскалије сценске илузије” и „дидаскалије драмске илузије”. На крају, ту су и „репличке дидаскалије”, које имају оперативни карактер, те се њихова улога заснива на пружању „визуелне” и „вербалне потпоре” којима се омогућава „визуелност радњи драмских лица”, односно „аудитивност дијалошког текста” (Анђелковић 2022: 20). Оваква подела указује на изузетно важну улогу дидаскалија у значењском слоју драмског текста.

Драма *Конак* Милоша Црњанског у поднаслову садржи жанровску одредницу „драма и комедија о убиству краља Александра Обреновића и краљице Драге у пет слика” и условно указује на класичну драмску поделу. Само

„по себи [се] разуме да таква драма мора садржавати историјски материјал, као што мозаик садржи састављене камичке разних, па и ситних боја. Међутим, велики део *Конака* аутора је измишљотина. Александар, Наталија, и Драга, и други актери *Конака*, нису историја него театар и сцена, ја још увек мислим велика сцена. Моја креација” (Црњански 1999б: 472).

Писац наглашава да су у питању његова „сценска креација и дијалог, као и психолошка тумачења” (Црњански 1999а: 414). На тај начин Црњански користи историју као складиште из којег се извлачи одређена прича с којом

сиже драме треба да се подудара, док је суштински циљ садржан у индивидуалном стварању, откривањем „вечне истине о људској природи и судбини” (Марјановић 2000: 158), у којем је доминантан „театралан поглед у нашу једну прошлост” (Црњански 1999а: 415).

Поред уводне, опште напомене, Црњански испред сваке *слике* има шире дидаскалије које истовремено прате појаву ликова на сцени. Ови независни делови драмског текста нису општег информативног карактера, већ имају специфичну улогу. Истовремено, појаве унутар слика отпочињу и свршавају се дидаскалијама, будући да и оне „упућују на кретања у миметском простору, као и на односе лица према ономе што га испуњава” (Анђелковић 2022: 20). Овако груписане, ове дидаскалије се крећу ка специфичној поетској функцији, и у њима је Црњански, на различите начине, указао на десетогодишњу владавину Александра Обреновића.

Уводна, самостална *екстрадијегетичка* дидаскалија има неколико значења, а између осталог и објашњење наслова драме, те је њена специфична улога у повезивању историјске стварности, на којој се комад заснива, и његове позоришне интерпретације, на којој писац инсистира. Она је усмерена не само на читаоце/гледаоце, већ пре свега на сценографе, режисере и глумце. Отуда њене функције могу бити вишеструке. Она прецизно ситуира просторно-временске одреднице, и то: Конак, Стари двор у Београду и вилу краљице Наталије „Sashino” у Бијарицу. Њоме се представља кључни историјски контекст, најављујући да је Конак срушен после атентата на краљевски пар, чиме се поставља драмски импулс читавом комаду. Аутор, такође, пружа визуелне карактеристике за сценографију што верније реконструишући простор који више не постоји, и то навођењем његове некадашње локације у односу на актуелно стање, његову оријентацију, као и визуелне и историјске референце. Експлицитно навођење историјског извора, *The Servian Tragedy* Херберта Вивијана из 1904. године, већ на самом почетку реферише на *аутентичност* и *перспективу*, јер драма нема за циљ одбрану унапред одређеног гледишта. На крају, по нашем суду, најважнији део ове уводне дидаскалије јасно декларише уметничку намеру драматурга – ослобађање обавезе строге историографске прецизности, јер аутору није циљ да пише историјску документацију, већ да историјске чињенице искористи као материјал за стварање убедљивог позоришног комада. Отуда појам „театрална верност” значи верност законима драме, уметничку конзистентност, психолошку убедљивост ликова и драмску ефикасност. Зато је крајњи значај драме „спектакл и КАТАРЗА”, односно визуелно богатство, снажни драмски сукоби и емоционални интензитети (све што чини снажан позоришни доживљај). Према томе, ова уводна дидаскалија представља манифест који има функцију да фокус усмери не ка историјски веродостојним чињеницама, већ да укаже да је пред читаоцима/гледаоцима уметничка интерпретација историје, а не њена документарна реконструкција.

Управо у овом правцу огледају се, како је Марта Фрајнд приметила, драматуршки проблеми Милоша Црњанског, и то „избор жанровске форме”, с једне стране, и начин на који треба „ускладити захтеве историје са захтевима

основне теме његовог стваралаштва и са захтевима жанра” (Фрајнд 2005: 254), с друге стране. Отуда је поднаслов драме у уводној белешци у саодносу са уводном дидаскалијом, будући да „термин ‘драма’ очевидно подразумева нешто проблемско, мисаоно, озбиљно; ‘комедија’ [...] упућује на елементе у комаду којима је пренаглашена емоција основни покретач” (Фрајнд 2005: 256). Имајући то на уму, осцилирање између историјске драме и историјске мелодраме можда најбоље описује део уводне дидаскалије, што је у издању које представља последњу вољу писца изостао. Тај део гласи: „Историјска верност, до ситница, није и не треба да буде, намера драмског писца, ни у позоришном комаду ове врсте” (Црњански 2008: 325). Не треба пренебрегнути чињеницу да одмах иза изостављене реченице следи формулација: „Иако је Конак писан на основу историјских извора, докумената и литературе, писац се трудио само око ТЕАТРАЛНЕ верности догађаја и карактера, као и дијалога” (Црњански 2008: 67). Реч је, дакле, о процесу селекције, интерпретације и драмског импулса који се огледа у синтези историјских чињеница у уметничку истину. Да би у томе успео, Црњански драму претвара у *комедију* (Ломпар 2004: 33) театрализацијом историје (Ломпар 2004: 16), због чега ово драмско остварење јесте драма апсурда у правом значењу те речи.

Црњански посебно користи категорију независног извандидаскалијског текста (наслов, листа лица, назнаке времена и места), не само као формалну потребу, већ и као први слој симболичког читавања. Опозити „Српска соба” или прецизни датуми („уочи првог априла”, „године 1897. [...] првих дана септембра”, „8. јула 1900. године”, „4. маја 1901, после ручка”, „1903. [...] у ноћи, између 28. и 29. маја”) одмах уводе кључне теме обмане, историјске судбине и културне идентитетске кризе. Ознаке дидаскалијског карактера често су праћене кратким, али изузетно густим психолошким и физичким ПОРТРЕТИМА (опис Драге као „неговане метресе”, краља Александра који „постаје све подбулији”, али који је „срећан у браку, задовољан”, или краља Милана који „има лажне зубе”). Оне служе као увод у карактеризацију, откривајући на тај начин суштину јунака пре дијалогског чина. У њиховој поставци је уочљиво портретисање јунака путем ригидне друштвене хијерархије (описи униформи) у одређеном историјском тренутку, чиме се указује на *театрализацију власти* која се у таквом представљању сагледава. На то указују, на пример, и два анонимна поручника у првој слици, чиме се поступно уводи тема губитка индивидуалности у механизму власти.

Већ од друге слике описи ликова постају психолошки и карактерно сложенији, што посебно сведочи Александров опис четири године касније: „Крупан је, црн, са челом зараслим у косу, маљав, снажан. Остаје такав до краја позоришног комада, само постаје све подбулили”. Краљица Наталија је „распуштеница краља Милана Обреновића [...] елегантна, охола, још лепа”, док је Драга Машин „Лепа, тек почиње да се гоји. Није проста, него сентиментална, мелодрамска и сноб. Имала је литерарних и театралних амбиција” (Црњански 2008: 91). Ови динамички описи сугеришу кретање ка паду, што се најбоље огледа у подбулости краља Александра. У трећој слици дидаскалије доносе описе војног естаблишмента и указују на квалитативне особине

овог комада. Тако ће се краљ Александар затећи у цивилном оделу, али и „у парадној униформи армијског генерала србијанске војске, са Таковском звездом”, док ће се краљ Милан наћи „у цивилном оделу”, али и окарактерисати: „Има лажне зубе. Рано је оронуо.” Насупрот њима, стоји Драга, „сасвим сазрела [...] негована метреса. Није неспретна” (Црњански 2008: 121). Четврту слику карактеришу лица са кратким функционалним описима, због чега је приметно померање са карактеризације на акцију, при чему је Александар „срећан у браку, задовољан”, док је Драга „тобоже у другом стању” (Црњански 2008: 157). Последња слика доноси радикалну редукцију на есенцију. Развој дидаскалија у описима лица на тај начин указује на симболички развој од институционалног ка персоналном, од спољашњег ка унутрашњем, од појединца ка маси. Кретањем ка врхунцу драмске радње, фокус се помера са карактеризације и описа на деловање, у којем ликови губе индивидуалност и постају механизам у рукама судбине. Изостанак дидаскалија у петој слици отуда указује на убрзање темпа, док анонимност сугерише одговорност друштвене структуре за трагедију. Тако Црњански драмом *Конак* исцртава спољашњу репрезентацију моћи (униформе, титуле), преко психолошке комплексности у описима лица која се појављују, до акције, што је у складу са циљем „спектакл и катарза”, која произилази управо из последње сцене.

„Независне дидаскалије” (аутономне или интерне) за нашег писца представљају посебан алат. Оне презентују динамички потенцијал драмског текста. Црњанском је веома важно да детаљно опише простор у којем се сцене дешавају, чиме се драмска фабула конкретизује и добија шири значај у формирању драмског лика последњег Обреновића, посебно његовог карактера и догађаја који су били кључни за његову судбину.

Као и у попису лица, веома је важно истаћи да овакви описи имају две функције – карактеризацијску и културолошку. Обе ове функције сливају се у једну – а то је *театрализација историје*. Простор двора Обреновића у другој слици бива смењен вилом „Сашино” у Бијарицу, након чега се даља дешавања упризорују у Конаку. Ова просторно-временска одређења (1893–1903) неминовно воде ка неумитној судбини у оквиру које управо ова одређења постају самостални драмски актери. Интимно-јавни простор у којем је доминантна „априлска соба”, из које се кроз десна врата види „арапска ћошка”, источњачки салон краља Милана Обреновића, наговештавају будући сукоб постављен одредницама западњачки (бечки) и источњачки, што можемо превести у однос *приватног и јавног*. Кључни симболички елемент западњачког стила је „*велико бечко огледало*” у којем се „*све сцене ове слике виде у дупликату, ирационално*”. Њиме се уводи деконструкција стварности, и истовремено предсказује велика сцена двострукости и издаје. Тај сукоб продубљује се односом између старог и новог: „*На зидовима лампе, на петролеј, оног времена, из Беча. Али изнад стола велики, кристални лустер, са ЕЛЕКТРИЧНИМ осветљењем*”. Овај амбијент у којем, чини се, све блешти од сјаја, најављује атмосфера у којој је централна „*ИНТИМНА ВЕЧЕРА у Двору*”, и то „*вече уочи ПРВОГ АПРИЛА године 1893. (по старом)*” (Црњански 2008: 70). Оваква сценска поставка не представља само опис простора већ самостални

драмски чин који кроз сценографију антиципира читаву драму – од културолошког двојства, преко политичке напетости до коначне трагедије.

Међутим, Црњански у дворски церемонијал уводи један интимни тренутак у Бијарицу. Овај простор антиципира егзил и најављује пролазност и нестајање симболичким потенцијалом у којем је доминантна тераса која је „опкољена кактусима и алојама” (Црњански 2008: 92), биљкама отпорности које иронично окружују врло крхке односе. Отуда вазе пуне мимоза симболизују пролазну лепоту (Драга), чија се несталност налази у симболу мора, које алегоријски најављује неминовне промене, али и несталност. Трострукост простора – тераса, соба Драге Машин, трпезарија – драматуршка је тензија између онога што се приказује и онога што се скрива. Ова дидаскалија катализатор је будућих драмских сукоба. Простор виле Сашино није само позадина већ активни учесник у деконструкцији власти и људских односа. Сценографија најављује пресликавање приватног (однос Александра и Драге) на јавни простор.

Тај саоднос, у којем је представљен врхунац апсурда власти, простор је где се историја, култура и моћ демонстрирају у ознаци „*pêle-mêle*” источњачког салона који представља симулакрум симбола без суштине. То се ишчитава у временском колапсу који је сценографски постављен на позорницу поетском лиценцијом која омогућава временске дисторзије. На тај начин салон се перципира као позорница перформативне власти у коју се сливају претходне две слике. Томе у прилог говори четврта слика, која има велики симболички потенцијал и представља врхунац националног симулакрума. У том фокусу симулирани национални идентитет, „српска соба”, политички је пројекат у којем аутентична народна традиција постаје декорација власти. У тој промени мења се и перспектива, јер „*сад је балкон према гледаоцима, и жалузине немају беле завесе него завесе од пиротских ћилимова*” (Црњански 2008: 157). Драгина трансформација двора и тежња успостављања везе са средњовековном традицијом („у *'стилу'* српског средњег века”) видљива је и у креацији националног дискурса. Просторна дијалектика постављена је бинарно и ствара тензију између представљеног и стварности, те *десна врата* манифестују унутрашњост двора и његову стварност, док *леви простор* јесте представљачки и јавни. Театрална сажетост догађаја на 4. мај 1901. године најављују врхунац симулације, који ће се симболички манифестовати две године касније. Театрално сажимање времена раскриљује политичку конструкцију сценским перформансом.

Независна дидаскалија пете слике представља просторну драматургију која кроз сценографију антиципира трагичан завршетак драме. Њен симболички потенцијал видљив је у просторном предсказању смрти у интимном простору. Тај интимни простор „*обухвата целу позорницу*” (Црњански 2008: 191), и на тај начин симболички указује на затвореност, при чему „*невидљива*” (Црњански 2008: 192) врата постају илузија спасења, која се најбоље илуструје у огледалу које постаје рефлексивна нереалност. Успорени ритам ове дидаскалије у тихом, интимном тону, са минималним, готово статичним покретима осликава рефлексивност иза огледала, сукоб стварности и илузије. Ова

слика отуда јесте деконструкција власти у интимном простору, при чему је сценографија активан учесник драмског чина – спаваћа соба се трансформише у сцену злочина, а сваки предмет носи симболичку тежину у којем се јавно сусреће са приватним.

Тако описи простора (трпезарија, „Српска соба”, спаваћа соба) нису само сценографског карактера, већ су симболички универзуми. Сваки детаљ (бечко огледало, оријентални теписи, колевке, кандило) носи одређени алегоријски аспект, трансформишући сцену у метафору за пропаст, отуђење, лаж и историјску судбину. Оне стварају „драмску илузију” која је паралелна „сценској илузији”. У „дидаскалијама сценске илузије” Црњански је изузетно прецизан у описима који усмеравају сценску реализацију (блокинг, костими, реквизити, светлосни и звучни ефекти). Међутим, ови описи су увек у служби виђења целине. У „дидаскалијама драмске илузије”, с друге стране, увиђамо срж Црњансковог приступа, јер су ове напомене кључне за стварање унутрашњег, психолошког света драме. Кроз њих упознајемо нагоне, страхове, сујету и очај ликова (нпр., Александар који хода горе-доле, намешта и скида цвикер, Драга која пада на колена или аљкаво баца хаљину у гардеробу, Александрово огледање, урлање из затворених врата). Оне екстернализују унутрашњу драму јунака.

У „репличким дидаскалијама” Црњански пружа визуелну потпору гестовима, погледима, покретима („окреће шешир око прстију”, „скида наочаре”), јер управо оне конструишу слојеве значења и драмску иронију. С друге стране, њима се даје вербална потпора, будући да оне прате напомене о начину говора („кикоће се”, „љутито”, „уз широке гестове”) и упућују на интонацију и психолошко стање, суптилно карактеришући ликове и њихове међусобне односе. Свака дидаскалија, без обзира којем типу припадала, има симболичко значење. Оријентални теписи, Српска соба, колевке, огледала, отворена врата – све су то симболи који предсказују пад, отуђење и лаж. Таква једна симболизација видљива је у поставци огледала у првој и последњој сцени овог комада.

Имајући ово на уму, важно је истаћи да дидаскалије код Црњанског имају *поетску*, а не реалистичку функцију, будући да су све оне усмерене ка поетичкој кондензацији и симболичкој истини, а не пукој историјској реконструкцији (што експлицитно наводи директном ауторском напоменом – „ПОЕТСКОМ ЛИЦЕНЦИЈОМ [...] сажети су у један дан”). Сегментирани историјски подаци (на пример, опис униформи) повод су да се кроз историју искажу универзалне теме моћи, издаје и судбине. Оне истовремено представљају активног носиоца значења драмског текста, будући да често говоре више од самог дијалога, откривајући нијансиране слојеве ситуација и ликова. Уколико синтетичемо горенаведене функције, можемо рећи да ове дидаскалије представљају *аутономни књижевни сегмент*. Кроз детаљне описе простора, костима и ликова, оне имају функцију водича кроз сложену психолошку и симболичку структуру драме. Она је потпомогнута сценском илузијом, а изнад свега драмском, будући да она гради унутрашњи свет драме – атмосфера страха, клаустрофобије, предосећај катастрофе.

На свеукупном плану, поетска лиценција донела је значењски аспект у дидаскалији којом отпочиње прва слика и дидаскалији којом се свршава драма. Воштане фигуре лакеја које осликавају механизам власти постају краљевске карикатуре које актуализују апсурд. Такав паноптикум „на позорници постоји као комедија у огледалу” у функцији *метаисторије* у којој се упризорује сусрет „ништавила и историје [...] у катарзичном доживљају национализма” (Ломпар 2004: 44).

Не треба пренебрегнути да се у дидаскалијама критикује дворска култура Обреновића, будући да оне разоткривају *хипокризију* (сјајни ритуали који крију насиље и страх), *отуђење* (имитацију страних узора без аутохтоног идентитета) и *декадентност* (моћ која се бори против стварности, а не у њој). Зато је важна и њихова *метатеатарска димензија* – сцена у којој лакеји носе колевке подсећа на чињеницу да је двор позорница, а историја драма која се изнова игра. Тако драма *Конак* представља синтезу књижевности и позоришта, при чему белешке за глумца израстају у, можемо слободно рећи, виши драмски сегмент, што их чини незаобилазним кључем за потпуно разумевање уметничког подухвата Милоша Црњанског. Без њих, *Конак* би представљао историјску драму, док са њима ову драму читамо као поетску медитацију о природи власти и драми људи који је посматрају као своју приватну имовину.

ЛИТЕРАТУРА

- Анђелковић 2022:** S. Anđelković, *Didaskalije. Od Sterije do savremene srpske i južnoslovenske drame*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Ломпар 2004:** М. Ломпар, *Аполонови путокази. Есеји о Црњанском*, Службени лист СЦГ.
- Марјановић 1995:** П. Марјановић, *Црњански и позориште*, Нови Сад: Прометеј: Академија уметности; Београд: Купола.
- Марјановић 2000:** П. Марјановић, *Српски драмски писци XX stoleћа*, Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију,
- Несторовић 2013:** З. Несторовић, „Милош Црњански, драмски писац. 120 година од рођења Црњанског”, у: *Театрон, часопис за позоришну уметност*, бр. 164/165, јесен/зима (2013), 63–74.
- Павис 2004:** Р. Pavice, *Pojmovnik teatra*, Zagreb: Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Antibarbarus.
- Поповић 1980:** Р. Поповић, *Живот Милоша Црњанског*, Београд: Просвета.
- РКТ 1986:** *Речник књижевних термина*, Београд: Нолит.
- Фрајнд 2005:** М. Фрајнд, „Конак Милоша Црњанског између говора историје и говора емоције”, у: Мило Ломпар (прир.). *Књига о Црњанском*, Београд: Српска књижевна задруга, 254–275.

- Црњански 1999а:** М. Црњански, *Есеји и чланци* I, Дела Милоша Црњанског, том X, књ. 21, прир. Живорад Стојковић, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Lausanne: Наш Дом – Editions L'Age d'Homme.
- Црњански 1999б:** М. Црњански, *Есеји и чланци* II, Дела Милоша Црњанског, том XI, књ. 22–23, прир. Живорад Стојковић, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Lausanne: Наш Дом – Editions L'Age d'Homme.
- Црњански 2008:** М. Црњански, *Драме*, Дела Милоша Црњанског, том VII, књ. 12–14, прир. Зорица Несторовић, Београд: Задужбина Милоша Црњанског.

Marija T. Blagojević

THE FUNCTION OF STAGE DIRECTIONS IN DRAMA *KONAK*
BY MILOŠ CRNJANSKI

Summary

Historical records about the reign of King Alexander serve as an excellent narrative foundation for a literary-drama construct where Miloš Crnjanski can again explore his recurring thematic concern – the ontological conflict between the individual and the social-cultural environment. The contrast between the dramatic and the historical is most clearly seen in the stage directions (*didascalie*), which play a key role in shaping the atmosphere, defining characters symbolically, and guiding interpretive performance. Crnjanski uses *didascalie* as a theatrical tool to evoke the historical setting and enhance the emotional impact of the royal couple's experiences. At the same time, these textual elements act as channels for expressing symbolic meanings and recurring themes, helping to clarify the author's ideological views and communication goals. Therefore, the *didascalie* in the drama *Konak* take on multiple important roles that deserve careful analysis through modern theoretical perspectives, which in turn support a deeper hermeneutic understanding.

Keywords: Miloš Crnjanski, *Konak*, drama, stage directions, typology.