

Слободанка М. Опарница
ОШ „Петар Кочић”
Инђија

УДК 81`38:821.163.41.09-343
DOI 10.46793/Uzdanica20.1.1490
Оригинални научни рад
Примљен: 1. март 2023.
Прихваћен: 16. јун 2023.

ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ ОСОБЕНОСТИ ДРАМСКЕ БАЈКЕ „ПЕПЕЉУГА” АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА

Ајстџракиј: Новине које у драмску књижевност за децу уноси оригинална и модерна позоришна бајка „Пепељуга” Александра Поповића уочљиве су већ у допуни наслова којим се она одређује као *бајка за приказивање у џири дела*, затим и у необичним поднасловима којима започињу сцене, у дидаскалијама, а нарочито у говору ликова и сонговима које они рецитију или певају. Говор Поповићевих ликова је поларизован у мери у којој су поларизовани и њихови карактери: мрачне намере негативних драмских јунака обликоване су приземним језиком који је прожет лексиком ниског регистра, бесмислицама и ироничним тоном, док је језик Поповићевих романтичних јунака узвишен и веома поетичан. Одликују га дуге реченице у којима су епитети, персонификације, метафоре и поређења најчешће стилске фигуре. Због тога је први део анализе у раду усмерен на језичка и стилска средства којима је направљен искорак ка такозваној ироничној бајци, а други део рада посвећен је специфичној употреби језичко-стилских средстава којима је аутор уобличио романтичну суштину своје драмске бајке о Пепељуги.

Кључне речи: Александар Поповић, драмски текст за децу, драмска бајка, језичко-стилске одлике.

1. УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

Александар Поповић¹ је српску драмску традицију осавременио значајним драмским текстовима за децу². Фокус овог истраживања усмерен је на први и најсложенији драмски текст за децу Александра Поповића који је инспирисан бајком³ (Крављанац 2001: 13). Реч је о драмској бајци „Пепељуга”

¹ Александар Поповић је рођен 1929. године. Својим аутентичним драмским изразом обележио је другу половину 20. века. Преминуо је 1996. године.

² Миливоје Млађеновић (2002: 29) бележи да је Александар Поповић „написао око 50 позоришних комада, радио-драма и преко 500 других ТВ емисија”.

³ „Пепељуга” је написана 1966. године, „Црвенкапа” 1968, а „Снежана и седам патуљака” 1969. године. Све три сценске бајке премијерно су приказане у београдском позоришту за децу

као парадигми Поповићеве драмске поетике за децу (Млађеновић 2005: 9). Ова сложена тема била је предмет великог броја књижевнокритичких осврта (Јакшић Провчи 2003; Крављанац 2001; Мијић 2014; Миловановић 2002; Млађеновић 2005; Пешић Хамовић 2003; Селенић 1977; Топић 2021). С обзиром на то да мањи број радова „Пепељугу” и остале Поповићеве драмске бајке сагледава са лингвостилистичког становишта (Зорић 2018, Пешикан-Љуштановић 2017), у овом раду о Поповићевој сценској бајци биће осветљена управо њена доминантна језичко-стилска обележја.

Из интервјуа забележеног у „Вечерњим новостима” исте године када је Поповићева „Пепељуга” постављена на сцену позоришта за децу „Бошко Буха”⁴, издвајамо делове који су изоштрили фокус наше анализе. Александар Поповић је, између осталог, рекао: „Модерна бајка је моја опсесија [...] Покушао сам да направим поетску бајку...” Имајући у виду наведену ауторску интенцију, први део анализе усмерили смо на уочавање, опис и функцију иновативних језичко-стилских поступака којима је Поповић утицао на развој такозване ироничне бајке, а самим тим и на развој модерне драмске књижевности за децу (Млађеновић 2005; Крављанац 2001). Други део рада односи се на језичка и стилска средства којима се аутор послужио како би „направио поетску бајку”⁵.

2. ИСКОРАК КА ИРОНИЧНОЈ БАЈЦИ

Према мишљењу Ане Миловановић, језик и стил драмских текстова за децу који одликују поступци попут персифлаже, бурлеске и ироније не би смео да буде део драмске књижевности за децу, јер то су поступци који нису у складу са дечјим рецепцијским могућностима и специфичним потребама дечје публике. Ова ауторка заузима став да је „за испољавање оригиналности драмског писца сасвим довољна инвентивна прерада варијабилних елемената народне бајке” (Миловановић 2002: 67). За разлику од наведеног мишљења, Миливоје Млађеновић (2005: 29) у употреби поменутих стилских средстава види „својства иновативне и креативне разградње предлошка, праузора и њихово оригинално преобликовање”. На Млађеновићевом становишту утемељена је лингвостилистичка анализа у овом раду.

2.1. „Пепељуга” Александра Поповића је модерна драмска бајка. Њена радња, за разлику од класичног предлошка, не започиње у далекој и неодређеној прошлости. Она је измештена у време у коме се људи превозе у

„Бошко Буха” (према Млађеновић 2002: 29).

⁴ „Вечерње новости”, 15. 11. 1966. (према *Монографија – 70 година позорништа*, онлајн-издање Позоришта „Бошко Буха” (https://issuu.com/kidiska/docs/buha_final_230x280_10_2021), 2021: 14).

⁵ Исто

аутомобилима са покретним кровом, лете у авионима, користе магнетофоне, купују у комисионима, хране се у експрес ресторанима и жваћу жваке. Место збивања Поповићеве сценске бајке такође није апстрактно – радња се одвија негде на Балканском полуострву. Овај закључак, међутим, не може да се потврди на основу имена која Поповић додељује својим јунацима, пре свега због тога што они или немају имена, или су она одређена сходно функцијама које имају унутар породице или према њиховим титулама: *оџац, маћеха, њриница, цар, ађуџанић, генерал, Кицош, Добринко, грофица Крофница, виконтееса Теса до небеса* носе имена са иронијским призвуком који сликовито описује њихове карактере, односно њихово „биће” (Млађеновић 2005: 59). Титуле грофица, виконтеса и маркиза (Лиза) имају исти француски призвук који садрже имена маћехиних кћери. Оне се зову Пепина и Роза. Иако Поповићеве ликови не носе овдашња имена, сви они говоре језиком овдашњих људи малограђанске провенијенције.

1. МАЋЕХА: *Сјале смо с ноћу шћарџајући од робне куће до модној маџазина, од модној маџазина до комисиона... Та њроклеџа њрџовачка мрежа!* (101)⁶

2. АЃУТАНТ (*зџраби махџићо шунку и џурне је џод близу, џа је џреко близу руком џридрџава да му не исџагне*): Ма немојте, молим вас, хвала!... Не могу, баш мало пре сам појео четири порције густог пасуља у *експрес ресџорану!* (109)

Захваљујући Добринку, једном од царевих поданика, који верује да је добар и за то потврду проналази у изрекама које у складу са својим апетитом смишља на темељу народних пословица, може се рећи да је свет Поповићеве сценске бајке смештен у простор који веома подсећа на простор државе у којој је аутор живео и стварао. Добринко овако говори.

3. Баш ћу добро да се засладим и нећу ништа да се стидим, јер ја сам добар човек... а и народна пословица каже: *Ко добро једе, зло не мисли!*⁷ (125)

Или: *Добар човек се најбоље џознаје џо добром аџеџићу...* На пример, ја!... (125)

Лексеме и синтагме *модни маџазини, комисиони и експрес ресџоран* дају потврду да је временски оквир приче транспонован у 20. век. Оваквих примера је много: Пепељуга машта о бундевастом *фолксваџену с џокреџним кровом* (95); отац се много брине да ли ће Маћеха успети да купи *џластџичне виклере* за Пепину (98); Пепина се нада да ће постати богата принцеза и да ће тада прокрстарити Француском уздуж и попреко, те да ће у сваком граду бити у

⁶ Број у загради на крају сваког примера односи се на број стране на којој се налази наведени пример у драмској бајци „Пепељуга” Александра Поповића.

⁷ Народна пословица, у ствари, гласи: Ко пева зло не мисли.

другом аутомобилу (104); један лепи незнанац коме Пепина као бајаги ломи срце, тобоже скаче под авион (102); отац ађутанта уверава да су макароне дугачке *ко жвака* од пола метра (109); маћеха је сигурна да ни *електронски мозак* не би до ујутру превео две хиљаде и осам стотина неразумљивих француских речи (112). Запажања Миливоја Млађеновића (2005: 63) поткрепљују ову нашу анализу: „Стил, језик, радња, след догађаја, помињање техничких карактеристика епохе, недвосмислено указују на то да је радња временски и просторно лоцирана у савремено доба, двадесети век, а елементи језика и његове идиоматске ознаке, те менталитетске особине упућују на то да је реч о простору ауторовог матерњег језика, простору Балкана.”

2.2. Измештајући своју јунакињу Пепелугу из далеке и неодређене прошлости у XX век, писац је инкорпорира у свет који није нимало поетичан. Окружује је људима без скрупула и без имало обзира, који се у близини лепоте и врлина које красе бића попут Пепелуге не осећају лагодно. Због тога они проналазе начине да њену изузетност умање, скрајну и да је сасвим обезвреде. На тај начин стичу осећај да су много лепши, бољи и вреднији. Самоуверено доминирају светом који су скројили по својој мери, не схватајући да атак који чине над лепотом, племенитошћу и добротом само још јасније истиче сву ружноћу њиховог менталитета и све његове мане. Како би дочарао све недостатке тог менталитета, Поповић користи оригиналне језичко-стилске поступке – пре свега иронију, због чега га и називају зачетником ироничне бајке на овим просторима (Млађеновић 2005; Крављанац 2001)⁸. Такви стилски поступци су врло уочљиви у дијалозима и полилозима које отац и маћеха воде са Пепелугом.

4. ОТАЦ: *Е, ња друго си тиш!... ти си моја љрава кху! Каг ти љлачеш, ја тио баш мноо озбиљно и не љредузимам! Тја!... Знам, Пейељуго, можсда си леља у љейеа да сјаваши, ња ти је љирун ујао у око... није љрега, изахи ће са сјазама.* (98)

Иронијски ниво остварен у полилогу који следи, аутор саркастично коментарише у означеним дидаскалијама.

5. МАЋЕХА: И ти би на дворски бал?...

ПЕПЕЉУГА: Чувала бих ципеле Пепини и Рози, док играју!...

МАЋЕХА И ОТАЦ: Ха-ха-ха!... Хо-хо-хо!...

ОТАЦ: *Гуицище моја мала, није тио кромљир-бал!...*

⁸ У *Антологији српске драме за децу* Бранислав Крављанац говори о четири етапе у развоју драмског стваралаштва за децу. Прву етапу смешта у период од 1944. до 1954. године. Друга етапа се односи на период од средине педесетих година па до 1965. године. Трећа етапа траје од 1965. па све до 1994. године. Четврта етапа почиње 1994. године и траје још увек. Александар Поповић своју „Пепелугу” пише 1966. године. Због ироније којом је прожет овај драмски текст, Поповића сматрају зачетником ироничне бајке код нас. Овој врсти бајке претходе тзв. романтична и комична бајка, о чему Крављанац детаљније пише у наведеном делу.

МАЂЕХА: На двору нико не игра бос!...

ОТАЦ: *Па чак ни онај кога њеку лаковане цицеле!*...

МАЂЕХА: И што су ти очи одмах пуне суза? *Па ја нееееемам нишишишииа прооооооииив...*

ОТАЦ: *Шиио ниси рекла, сине? Требало је да кажеш, ја и не сањам да и иии волиш да идеш на бал... ииши!*...

МАЂЕХА: *Моји смо се на време, срце моје мало, њобринути за њвоју њоалеиу... баш је било дивној њоркеиа и америкен-њлаиана... Тако ми је жео!*...

ОТАЦ (*зајрли жену*): *Ех, ииио ии, жено, имаи добру дуиу!... Само да си се сеишла, ии би Пејељуи, иако није њвоја њрава кћерка, куишла за халњну и сарњију и цедило... (Тронуио, њоиово сузно.) А у њричама су мађехе увек њриказане као зле, њо није њрава!*...

МАЂЕХА: *Не њлачи, злаио моје слаиико... (Милује Пејељуиу њо коси.) Еио, ако баш хоћеш, ии окрии мало њо ииио је на њеби, ња дођи на бал... Али само... (Строго.) Узми прво... (Узима књижицу и пружа је Пепељуи)...* да преведеш ову француску причу коју Пепина мора сутра однети као домаћи задатак! (Оцу.): Хајдемо!... (111)

2.3. Како би јаче осветлио менталитет људи који без имало кајања одузимају и последњу мрву достојанства његовој романтичној и племенитој јунакињи, аутор се служи градацијом и хиперболом.

6. ПЕПЕЉУГА: *Што јецаиш, татице, кад ће оне сигурно наћи да купе ви-клере!*...

ОТАЦ: О, какве среће ако нађу! Ја сам рекао *нека узму злаиине, ако нема њласиичних... нека узму сребрне... нека узму брилијантске, само нека узму!* (98)

Овај пример уз градацију садржи и пример синтагми насталих у споју лексема типичних за бајку са лексемама које иначе означавају предмете из свакодневног живота: сребрни, златни, а затим и брилијантски виклери.

7. ПЕПИНА: Мама, сад када смо улазили у кућу, један прелепи незнанац је застао!...

РОЗА (долази украј код Пепељуге и у ходу је пита): *А који њо?*

МАЂЕХА И ОТАЦ: *Пси!... Ђуи!...*

(Роза слеже раменима, говори нешто с Пепељугом, и њих две седају на под, па играју мице.)

ПЕПИНА: *Поиом је њао на колена ницице и обе шаке је сњавио на своје њруди, оињриликe онде где би му молио бињи срце! (Расњакује њакетње као да у њима њражи нењије срце.)*

РОЗА (преко рамена): *Како ја њо нисам видела?*

МАЂЕХА И ОТАЦ: *Пси!... куи!... њуи!...*

ПЕПИНА: *И онда је клечећи заваио:*

*„На њуи се крећем,
њуи ми је далек,
можда се с њобом*

расијајем занавек!"

РОЗА (преко рамена): *Како ја њо нисам чула?*

МАЂЕХА И ОТАЦ: *Пси!... тише!...*

ПЕПИНА: *И пошто је све што отијевао, брзо је скочио на ноге и домейнуо: „Оглазим на ваневројску тунреју, ако ме бар једним погледом не утешити очаравајућа Пејино, ја ћу се бацити под авион!"* Мама, удри рецку!...

МАЂЕХА: *Хоћу, кћери!...*

ПЕПИНА: *Колико их се већ убило због мене, мама?...*

МАЂЕХА: *Што једанаест без овог данас, с њим што дванаест!!!... (102)*

Док прича своју измишљену причу, Пепина претерује у сваком смислу. Уочавамо да хиперболу у њеној причи прати градација на три нивоа: а) Пепина хиперболисана прича достиже кулминацију у тренутку када сазнајемо да се сто дванаести лепотан због ње убио и то тако што је скочио под авион; б) Роза не зна о чему Пепина прича, те својим питањима са све јачим чуђењем прекида Пепину, јер она нити је шта видела, нити је шта чула; в) отац и маћеха је сваки пут све оштрије ућуткују. Роза поставља три питања, отац и маћеха је три пута ућуткују, виклери се као чудесни предмети из бајке пресијавају златним, сребрним и брилијантским сјајем. И све би заиста и било као у бајци да се на овом месту аутор није послужио персифлажом како би нам и на тај начин скренуо пажњу да је свет који стоји насупротив Пепељугиног света – површан и лажан.

2.4. Иронија, сарказам и персифлажа прате и сва она дијалогска и полилошка места у којима Поповићеви јунаци говоре свакодневном лексиком ниског регистра и користе фраземе и фразеологизме са елементима жаргона, чиме се карактеризација ликова додатно усложњава.

8. ОТАЦ: *Жао ми је, али ти си по природи тунјава, кћери моја мала... Принц пружа принцези живој тун дембелисања, хвајана зјала и отварања пасијанса! (100)*

9. МАЂЕХА И ОТАЦ: *Пси!... Туји!...*

МАЂЕХА И ОТАЦ: *Пси!... куи!... ћуји!...*

МАЂЕХА И ОТАЦ: *Пси!... тише!... (102)*

10. МАЂЕХА: *Розо, ваљда си упамтила бар ону једну једину реч коју ти већ шест недеља тунуцм у главу?! (106)*

Пепељуга сањари о правој љубави. Насупрот њој, Пепина сањари о богатој удаји, док маћеха, њена мајка, жуди за влашћу, а у Пепиној удаји за принца види могућност остварења своје највеће жеље. Свет искрене и чисте љубави стоји наспрам света користољубља и чистог интереса. Супротност та два света аутор додатно појачава песмом коју маћеха и отац распомамљено певају у дуету.

11. МАЂЕХА:

(Запева.)

Нема више да се *куња*,
да се зева, да се *цуња*!
Нема више да се лежи,
чујете ли, *лаголежи*!!
Ви, вртлари, ви, кувари,
Ви, вратари, ви, собари,
од данас вам, ви, *ошљари*,
мађехица господари!!! (110)

12. МАЂЕХА И ОТАЦ (у дуету рефрен):

Где си, меси, јаче треси!

Цимај, климај, брже рибај!

Нек се ори, да се чује,
да мађеха командује!... (Исто)

(Певају у дуету наизменично, распомањено.) *Бољеее!... Брииииии!...*

Поновоооо!!... Гланцај!!! Фуке-фукеее!...

2.5. Са лексемама у којима су редуплицирани вокали сусрели смо се и у полилогу чији су учесници мађеха, отац и Пепељуга. Њих изговара мађеха (111). Она каже: „И што су ти очи одмах пуне суза? *Па ја нееееемам нишиишиија њрооооооииив...*” У примеру број 12, тим продуженим изговором вокала аутор дочарава распомањеност која је последица опијености влашћу, док се у 5. примеру уочавају лексеме којима се упућује на притворност и злобу Пепељугине мађехе. Таквим је лексемама у реплици коју изговара мађеха дочарана њена притворност и злоба.

2.6. Приземан језик, фразе и фразеологизме са елементима жаргона аутор фреквентније употребљава него неологизме и баналне изразе лишене сваког смисла. Чешће их налазимо у песмама које ликови певају – у дуету или хорски, ређе у њиховом говору. Пепина је, на пример, лик чији идиолект садржи највећи број неологизама и бесмислица. Детињасто им прибегава онда када треба да покаже *како има високо школско образовање* (105). Иако изговара синтагме „сасвим лишене значењског оквира и смисла” (Дотлић, Каменов 1996: 87), нико се због тога претерано не узбуђује, штавише, публика је бодри и награђује аплаузом.

13. ПЕПИНА: *Х-е!... њеле њра-ву ња-се!... же-џу ли коџри-ве... крава ре-џом маше!...*

ЦАР: Примећујем да је ваша дивна кћи, драга дамо, необично начитана!...

МАЂЕХА: Натучена, ваше величанство!... Кипи јој знање!...

ПЕПИНА: Прошла сам пола света. Видела сам на Ајфеловој кули заклопац!...

МАЂЕХА: И још – и још, Пепина?...

ПЕПИНА: *Праклојџац! – ѿпраклојџац! – млакојџац! – свраклојџац! – жлукло-
џац! – цлоклојџац! – бла-бла-бла-бла-кло-џац!*

ЦАР (запљеска): Браво!... Браво! (134)

Бесмислене лексеме и неологизме такође уочавамо у сонговима које на балу изводи хор – „попут класичног аристофановског хора” (Јакшић Провчи 2003: 44), који чине три девојке и три младића. Римама без смисла праћен је царев поздравни говор (који се, у ствари, састоји од набрајања царских титула), што умањује значај тих титула, обезвређује их и доводи у питање.

14. ЦАР:

Драги наши мили гости!... Наше узданице!...

ХОР: *Цејанице!!!...*

ЦАР: Барони!...

ХОР: *Балони!...*

ЦАР: Грофице!...

ХОР: *Зокнице!...*

ЦАР: Племићи!...

ХОР: *Дуџмићи!...*

ЦАР: Војвоткиње!...

ХОР: *Триње!...*

ЦАР: Краљеви!...

ХОР: *Маљеви!...*

ЦАР: Кнегиње!...

ХОР: *Лејиње!...*

ЦАР: Императори!...

ХОР: *Радијатори!...*

ЦАР: Принцезе!...

ХОР: *Пекмезе!...*

2.7. Слична набрајања се уочавају на неколико места у тексту. Она представљају још једну специфичну карактеристику Поповићевог драмског рукописа. Мирјана Миоциновић (1973: 26), истичући звуковну премоћ набрајања, запажа: „И када би код Поповића требало издвојити најупадљивији проседе, најучесталији начин коришћења језичког материјала – онај којим се премаша, мења, комбинује и разара природна говорна законитост – онда би то свакако било набрајање.”

15. ЦАР: Хитно јавите кувару, генерале, нека сваку *ванилицу, ѓранџицу, ѿу-
рабију, ѿуслицу, ѿајџију, лондонску ѿџанџицу, марџијан, шилер, шам-ролну,
ѓрилијаш, ѿишинѓер, брѓдарицу, комисбројѓ, бурѓ-кифлицу, шамѓонез, ѿајџишијан,
чоколад-бомѓицу, киџиникез, ѿајџ-буџѓер, фиѓаро, милихбројѓ, крем-инџиѓе, му-
шкаџону, ролѓѓ, рум-ѓоџѓу, леѓу ѿиџу, моѓу, бундевару, кајриѓ-ѓаму, маѓиѓ,
ѿиѓриѓ-ѓроѓѓу, ѓџајѓ, ѓеле и ѓаклаву сече ѓајѓла!...* Јеси ли разумео?! (124)

Гротеска, коју аутор повремено користи и како би се поиграо бајком као врстом, нарочито је уочљива у сцени „Пољуљана царевина”. „Овдје гротеска јесте један од најбитнијих стваралачких поступака који се уплиће у изградњу основне приче” (Топић 2021: 5). Ову сцену одликује низ бесмислених реплика које одишу „лакрдјашком надреалношћу” (Јакшић Провчи 2003: 45). Њима се основна прича заправо разграђује и пародира се стабилност, моћ и богатство царевине (Топић 2021). У драмској верзији Александра Поповића то је царевина у којој генерал командује јабукама, цар свој поздравни говор држи са шамлице, под федерира, рагастови искачу из зидова, балкон само што не отпадне, плесна сала не одзвања звуцима гитаре, виоле и фагота, већ бесмислицама које цар и Крофница певају у осмерцима док их дворјани и гости прате, и уз те бесмислице скачу у гушчијем поретку.

20. ЦАР И КРОФНИЦА (запевају у дуету у игри):

Нек мазје у шромблон њачу...

СВИ: Ња – ња – ња!...

ЦАР И КРОФНИЦА *Нека лојџе хиџро скачу...*

СВИ: Да – да – да!...

ЦАР И КРОФНИЦА: *А ако су све у сјају...*

СВИ: *Када иџра дође крају...*

ЦАР И КРОФНИЦА: *Нек се нежно одјејају...*

СВИ: *Ху! – хо! – ха!* (Сви у гушчијем поретку одлазе у суседни салон.) *Га!...*

џа!... џа!... џа!... џа!...

2.10. Поступцима ироније, персифлаже и пародије Александар Поповић доследно разоткрива менталитет света који супротставља Пепељуги. Између та два дијаметрално супротна света налази се, међутим, још један простор где ће се они сусрести. Сви себе виде на том месту и о њему сањаре. Пепељуга свим (својим романтичним) срцем жели да оде на бал који ће се одржати на царевом двору.

21. ПЕПЕЉУГА: Кажем, тата: дивно је ићи на дворски бал где сви постају добри од лепоте и чаробног сјаја... у неком магличастом блеску као у облаку маслачка, ја тако замишљам... (99)

С друге стране, и Пепина сања о одласку на бал. Отац на свој приземан начин објашњава зашто Пепина, као уосталом и свака друга удавача у царевини, жели да постане принцеза.

22. ОТАЦ: ...зато што принц пружа принцези живот пун дембелисања, хватања зјала и отварања пасијанса; и зато што би принц у њој добио помоћ за трошење пара из царске ризнице; и због тога што он има све: злата, сребра, чоколаде!... и туце кола: таунус, рекорд, и фијат две хиљаде и сто!... и туце шатула с прибором за fine ручне радове и мали крпеж... (100) [...] И зато што оне знају како се у кревету пије чај и како се до краја симфонијског концерта права дама одржава у будном стању! (101)

И док све удаваче у царевини сањају тај један исти сан – да се удају за принца, цар (принчев отац) сања да ожени сина, из крајње оправданих, мада себичних разлога: стање у којем се његова царевина налази не дозвољава више никакво одлагање – принц мора себи изабрати невесту како би она напокон двор довела у ред. Принц то увиђа и уопште се не противи очевој жељи, али се плаши да не одабере погрешну девојку, ону која ће волети његово богатство, а не њега. Захваљујући искусном савету који му отац даје, он ту грешку неће направити. Цар га, наиме, подстиче да девојку која му се свиди најпре тестира тако што ће јој испричати једну бајку. На овом месту реч *бајка* не означава чудесну причу са срећним завршетком, него лаж. Принц девојци треба да каже како је *швори*.

23. ПРИНЦ: А ако ми не поверује, тата, шта ће се догодити?...

ЦАР: То ћеш ти сам видети, сине... Ако ти девојка после те приче окрене леђа и напне нос, то ће значити... значиће...

ПРИНЦ: Значиће да је девојка волела само моје богатство, тата!

ЦАР: Баш тако, сине.

ПРИНЦ: А ако ми девојка и после те страшне приче буде показивала наклоност, тата?

ЦАР: То ће значити то!... Отприлике оно, сине!... с оним... на врх ми је језика... Љубав, ето!... права љубав!... Чиста и чедна као мала беба у пеленама... (129).

Цар је некада давно знао шта је то истинска љубав, али то је било толико давно да се он једва присећа појма чије му значење некада није било стране. Ипак, успева да призове сећање на то далеко време када је његов двор био као нов. Тада је он био принц – млад и бујан, а двор је захваљујући златној женској руци блистао као апотека. Цар је сада стар, а његова је царевина запуштена и у потпуном расулу. У наведеној драмској ситуацији цар звучи искусно и разборито. У осталим ситуацијама, међутим, он изгледа као неки лакрдијаш који збија шале на рачун цара и царског живота. Ађутант, генерал и потпоручник Кицош више личе на клоунове, а много мање на лица у озбиљној царској служби. У сродним сценама „персифлажа ‘неприкосновених’ вредности повезаних са бајком као врстом” (Крављанац 2001: 13), пародија и фарса доминантни су стилски поступци. Низ је примера који потврђују да церемонијална страна цареве личности изазива комичан ефекат (Млађеновић 2005: 90): он са генералом и ађутантом подупире делове декора који се накрећу, поздравни говор држи са шамлице са „аристофановским” хором који га у антители прати, води бесмислене разговоре са дворјанима, пева бесмислене песме у осмерцима, скакуће као гуска и са једнаким жаром са којим маћеха и отац желе да удају Пепину, он жели да ожени сина.

Иронијом која се граничи са гротеском, а неретко у њу и прелази, аутор је исписао хронику малограђанског менталитета, а захваљујући драмској

форми у којој је ова свевремена бајка испричана, успео је да дочара како понекад звучи језик ововременог зла.

3. ПОЕТИКА СУШТИНЕ

Поповићев драмски израз прожет је иронијом којом се указује на лицемерне намере злих људи. С друге стране, реплике које изговарају Пепељуга и принц исписане су знатно суптилније. У њима је наратив ироничне бајке ублажен и замењен узвишеним и сетним елементима језичког израза. У дијалогу који Поповићеви јунаци изговарају у патетичном заносу, принц Пепељугу назива *освићком њејових снова, незаборавком њејове младосићи, кладенцем машићања*, а Пепељуга принцу говори како је он *љубичасићи венчић њеној чекања, звездана круница њених надања и јујтарња роса њене радосићи* (162). Овим неуобичајено сентименталним изјавама наклоности и љубави Поповић истовремено изазива симпатију према својим романтичним јунацима и комичан ефекат. Њихов занос, који није ни лицемеран ни лажан, а уз то га прати и благонаклон хумор, није извргнут руглу. Напротив, и принц и Пепељуга од првих реплика па све до последњег дијалога мисле и осећају оно што речима изражавају – због чега истинска љубав и испуњава њихова срца. То нас доводи до суштине ове романтичне драмске приповести: права љубав постоји и јавља се у сусрету два бића чија су срца *чистија и чедна као мала беба у џеленама...* (129)

3.1. Пепељугин идиолокат одликује узвишен и поетичан стил. У њеном се говору, као у огледалу, рефлектује богат свет њене маште. На тај начин Пепељугина унутрашња лепота постаје средство којим аутор своју јунакињу повезује са сфером чудесног и издиже је изнад прозаичне свакодневнице испуњене приземним, простим говором и лексиком ниског регистра. Тај, за „Пепељугу” карактеристичан наратив, може се уочити већ у неким поднасловима ове сценске бајке. Њима аутор именује епизоде у којима се са јавом преплићу машта, сновиђења и чудесно. У првом делу наслов прве сцене „Прометање метле у гитару” наговештава бајковити преображај. Уводном дидаскалијом аутор најпре своју јунакињу одређује као маштовито биће, а затим објашњава до каквог ће *промећања* доћи. Преобликовањем, односно *промећањем* сценских реквизита и сценског простора постиже се максимум илузије која нас из реалног света преводи у свет бајке.

24. [...] *Пепељуга* чисти метлом под и *машића*. *Машићајуги*, она несвесно мења свој однос према *метли*, односно, *метла* се *посићено* *промеће* у *гитару*. *Максимум илузије*: кад Пепељуга запева сонг „Кад би”, метла у њеним рукама и узаврели лонци на шпорету дају од себе глас гитаре, односно виоле и фагота. (95)

Први део аутор завршава сценом за коју бира назив „Прича о несрећној љубави” према истоименој причи „L’ istuar d l’amur trist” коју Пепељуга преводи (112). У њој се дешава толико очекивано чудо – маркиза Лиза оживљава и реалност се напоскон промеће у бајку. Завршна сцена другог дела носи наслов „Ко на ветру црвен мак”. Наслов је преузет из сонга који Пепељуга пева на балу уочи поноћи, тужна што се мора растати од принца.

25. ПЕПЕЉУГА

(Итијсно ка салону):

Принче!

(Тихо куцање, као музички увод за њен сонг.)

Моје срце устрептало,

Устрептало...

Ко на ветру црвен мак,

Црвен мак...

Куца да је пришла поноћ,

И да морам поћ

Чак-чак!... Чак-чак!

Тик-так!... Тик-так! (140)

Последња, пета сцена трећег дела „Само кад би једном било” у којој се сва Пепељугина сновиђења и жеље остварују, уједно је и крај бајке. Уочавамо да се завршним стиховима сонга који Пепељуга пева на почетку бајке (96) завршава и читава бајка, с том разликом што на крају бајке ову песму не пева Пепељуга него сви Поповићеви јунаци заједно. На тај се начин бајка заокружује и у потпуности се остварује оно што је на почетку изгледало сасвим немогуће.

26. *Кад би* само једном било

Оно што се у сну снило... (164)

Поповић, дакле, истом песмом коју у првој сцени пева Пепељуга, завршава своју сценску бајку наглашавајући тиме „кружност и илузионистички карактер позоришта и бајке” (Млађеновић 2005: 82). Остали поднаслови, међутим, нису у вези са Пепељугом и њеним богатим светом маште. Њима се аутор додатно одређује према оцу, маћехи и њеним кћерима, ађутанту, цару и његовим поданицима и истиче њихове недостатке. Неки од подналова су кратки и јасно је на кога се односе: „Очево незахвално срце” (отац), „Разнобојни шешири” (маћеха и њене ћерке), „Пољуљана царевина” (цар и његови поданици), „Стара згужвана новина” (отац), „Цела Европа без леве ципеле” (цар и његови поданици). Поднаслови „Плави патлиџан у цвету”, „Ко у лампи гас”, „Кувана пилећа нога и колачи”, „Нису ноге китникез” и „Као артиљеријски двобој” обележавају сцене у којима аутор прибегава поступцима ироније, пародије, персифлаже и фарсе и њихово се значење не може сасвим јасно

одредити. Они су део изговорених реплика или песама које се певају и њихов се смисао успоставља тек у контексту сцене којој припадају.

3.2. Иронијом, пародијом и сродним језичко-стилским поступцима Александар Поповић се служи како би приказао зле људе који без гриже савести манипулацијама остварују зацртане циљеве. У овој сценској бајци зло је отелотворено у ликовима маћехе и оца који беспоговорно реализује све маћехине подмукле идеје слепо верујући у сваку њену реч. А да она једно мисли, а друго говори, аутор разоткрива језичко-стилским средствима карактеристичним за ироничну бајку. Насупрот томе, страну добра и истинских вредности заступају Пепељуга и принц. Реплике које они изговарају испуњене су дугим реченицама у којима се врло често уочавају персонификација, епитети, метафоре и поређења.

27. ПЕПЕЉУГА: О, како је то лепо... ићи на бал! *Кад њорасије ноћ њлава као масишло и сва сџакла на њрозорима дворца обоји њлавейнилом... Кад месечина иза куће расије сребрњаке њо башии...* О, како је то лепо, као што си ти лепа, маркизо... Тако! *И ко зна како би било лепо кад би месечина њоцејала жабокречину* да се окупа у бари. [...] *Кад бих то учинила, моја лепа маркизо, можда би ме месечина даривала сребрном траком за косу и свејлицавим везом за рукаве...* (95)

Пепељугин монолог сачињен је од дугих реченица које се најчешће завршавају са три тачке⁹, а често садрже више од једне стилске фигуре. У првој реченици уочавамо два примера персонификације (*Кад њорасије ноћ...* и *сва стакла на прозорима дворца обоји плаветнилом*) и један пример поређења (*ноћ њлава као масишло*). У другој реченици персонификација (*Кад месечина иза куће расије...*) претходи метафори (...*сребрњаке њо башии*). Дуге реченице којима је тај монолог исписан садрже највећи број епитета: *филицане* папуче, *борова* иглица, *сребрна* трака за косу, *свејлицави* вез за рукаве, *њокрејини* кров, *оранжасијо-жуйи* тапацирунг, *зеленкасија* врежа, *бели бундевасији* двосед, *окрејине* игре, *лепо васијиани* принц и сл. Епитетима аутор употпуњује поетске слике исказане персонификацијама, поређењима и метафорама, а призори из Пепељугине маште попримају бајковите обресе.

3.3. Понављањем узвичних реченица које Пепељуга изговара у романтичном заносу и које увек започињу експресивним узвиком „О”, додатно се истиче изузетност света маште у којем се Поповићева јунакиња осећа заштићено и слободно.

⁹ На овом месту скрећемо пажњу на интерпункцију и учесталу употребу три тачке у Поповићевој „Пепељуги”. Аутор им придаје различите функције: поставља их након реченица које се завршавају одређеним интерпункцијским знаком; њима завршава реченице; често их поставља унутар самих реченица; њима завршава готово све реплике и највећи број сонгова, чиме додатно нијансира и наглашава стилски израз у овој драмској бајци.

на љубичице! Купила бих *шишиљке од слонове кости*... и принчева кошуља би се њихала на поветарцу бела као љиљан... Само кад би... кад би... (95)

Као што се из означених примера види, синтагме које упућују на чудесне и скупоцене предмете типичне за бајку настају као резултат преплета лексема које асоцирају на богат и блистав свет бајке, а то су у највећем броју описни и градивни придеви (*сребрна, свейлицави, оранжасио-жути, бели бундеваси*...) са лексемама које иначе означавају предмете из свакодневног живота (*тирака за косу, вез за рукаве, тилацируни, двосед* итд.). С друге стране, принцу, који живи у изобиљу и, како се чини, има све, ипак једно недостаје: он чезне за истинском љубављу девојке коју красе *златне* руке. И на овом се месту Поповић поиграва пренесеним значењем чиме заправо истиче да истинско богатство не лежи у *злату, сребру, свиленим оделима* или *девизном конију у баници* (128), већ у вредним рукама жене *умилној осмеха* које ће *сва ошћала думейта иришићи најраи на блузу... и чарайе на чаши уишћојовати... и изјужвану крајну кошуље на дасци исјејлати* (100). Док млади принц сања о таквој невести, Пепељуга ћутке извршава све своје обавезе: пере велики веш, штирка, пегла, крпи, кува, мете, тако да не чуди што себе замишља као принцезу са *златним корићом, ћераћим сајуном који мирише на љубичице и шишиљкама од слонове кости*. Ови необични спојеви лексема могли би се одредити као „духовито поигравање конвенцијама бајке” (Крављанац 2002: 13), али и као резултат преплитања Пепељугине маште и њене свакодневнице или као наговештај остварења свих Пепељугиних жеља – јер она јесте девојка из принчевих снова: она која чезне за истинском љубављу и има златне руке.

Пепељугин отац у свом говору такође користи синтагме исте структуре¹¹, с тим што из њих провејава ироничан тон којим Поповић „поставља јасно и ненаметљиво питање одговорности девојчиног оца” (Млађеновић 2005: 96) који се стара да маћехине кћери добију *сребрне, златне и брилијантске виклере* ако је потребно, притом грубо занемарујући основне потребе своје једине кћери. На тај начин Поповић отац портретише слично као маћеху и додељује му сложенију улогу од оне коју он има у класичној бајци.

3.5. Принц се нада да ће девојку умилног осмеха за којом трага успети да препозна на балу који његов отац организује. Пепељуга машта о одласку на дворски бал. Обома им је, међутим, потребна помоћ: да би отишла на бал Пепељуга треба да преведе причу сачињену од *две хиљаде и осам стотина неразумљивих француских речи које ни елекџронски мозак не би могао да преведе за једну ноћ* (112); да би пронашао девојку свог живота принц треба да пронађе „иглу у пласту сена”, односно девојку која ће волети њега, а не његово богатство. Како је већ поменуто, принц свој проблем решава захваљу-

¹¹ Погледати одељак 2.3. и 6. пример где се јасније види како Пепељугин отац користи синтагме исте структуре, али са ироничном конотацијом.

јући искусном савету који му отац даје¹². Функцију помагача у Пепељугином случају нема ниједно овоземаљско биће.¹³ Њој помаже маркиза Лиза. Наговештај да велика слика маркизе Лизе представља онај скривени пролаз који у бајкама води у свет чудесног, Поповић даје у уводној дидаскалији на почетку прве сцене. Реченицама без предиката, од којих су прве три готово телеграфски кратке, великој слици маркизе Лизе посвећује се посебна пажња:

30. (*Код куће. Шпорет са uzavрелим лонцима. Велико зидно ојледало. Велика слика маркизе Лизе, можда комбинација вишраја и колажа, с моћућношћу за осветљавање извесних површина с налицја.*) (95)

И заиста, захваљујући маркизи Лизи и њеним чудесним моћима, отелотвориће се Пепељугини снови. Тај се чудесни преокрет не дешава на јави, него у сну у који Пепељуга у једном тренутку пада. У ониричкој стварности се преплићу границе сна и јаве, реалности и маште и у том ће међупростору маркиза Лиза оживети, са себе скинути раскошну балску хаљину, шешир и ципеле и дати их Пепељуги како би јој омогућила да оде на бал.

Испуњењу Пепељугиних снова доприноси и зла маћеха. Како би своју пасторку спречила да се појави на дворском балу, налаже јој да уместо Пепине уради домаћи задатак, односно, да преведе обимну *француску ирричу*¹⁴, не слутећи да ће приповест о Лизиној несрећној љубави коју Пепељуга преводи са француског језика постати „чаробна формула” (Млађеновић 2002: 30) захваљујући којој маркиза са слике оживљава, а Пепељуга добија њену изванредно лепу балску хаљину *од јујтарње измаћлице боје дима и тамнојлави шешир са великим ободом око којег лебди њлавичасићи ишил као зимски сумрак* (99). Тренутак отелотворења чудесног света бајке аутор прати углавном опширним дидаскалијама:

31. (*Чују се далеки звуци валцера, зид иза слике несјаје и у њозадини у њлавичасићом свећилу виде се њарови на балу како се лелујају њо њактију валцера као у води. По сирани у њикрајку Лиза са слике и њен ојац.*) (113)

32. (*Пепељуга лајано сјушићи главу на књију и сјава.*) (113)

33. (*С маркизе клизи хаљина, или се мења цела слика, или с вишраја-колажа уклањати део њо део одеће: рукав, крајцу, део блузе ишд.*) (113)

34. (*Операција скидања њу ѡреба да је завршена и да се сад јасно види да је леја Лиза на слици у доњем рубљу. Њену хаљину коју ће Пепељуга наћи испод слике ѡреба „ѡодмејѡуѡи” или ѡу сакривена ѡод неким ѡредмејѡм ѡреба да сѡјѡи од ѡочейка.*) (113)

¹² Видети одељак 2.10.

¹³ Поповићева „Пепељуга” не одступа од својих праузора ни када је реч о фантастичним мотивима, с тим што у његовом рукопису свет фантастичног заступа маркиза Лиза.

¹⁴ Маћехина реплика у целини наведена је у 5. примеру.

Прва дидаскалија забележена је дугим реченицама у поетичном, бајковитом тону, усаглашеном са репликама које маркиза Лиза и Пепељуга изговарају на француском језику. У дидаскалијама које аутор бележи пошто Пепељуга утоне у сан, видљива је усредсређеност на техничка решења и инструкције будућим редитељима. У сценску игру се уводе елементи чудесног, а Пепељугина прича, за разлику од приче маркизе Лизе, постаје прича о срећној љубави.

3.6. Поповићева прича о срећној љубави није записана на уобичајен начин. То је прича у којој принц, иако *занесен* и *озарен* лепотом девојке која изгледа као отелотворење његових снова, њену љубав ставља на пробу како би се уверио да воли њега, а не његово богатство. Својој *краљици лејоџе* обраћа се у комичном маниру – свакодневном лексиком државног службеника. Говори јој како је његово царство *преди ликвидацијом* и *да ће ускоро њасити њод њпринудну ујраву*, *што значи да он више неће бити никакав њпринц*. Пепељуги све то није важно и каже да *ни љолуб* и *љолубица на крову немају комбиноване собе* и *америчке кухиње*, *ња су ојџеј срећни*. Принц се слаже и говори да је *најважније да се људи воле ња макар сјавали на њајџосу... ња макар све своје сјвари држали окачене* и *њо квакама!*... Љубави ће бити све док су они спремни да једно за друго *са шлејова износе џешике џакове*, *чистје зелен за сују*, *џејкају сјџна дрва за њојџалу*, *развијају резанце на дасци*...

Принц и Пепељуга деле исте наде, стремљења и снове и изражавају их идентичним начином говора (Јакшић Провчи 2003). Обоје „лепо мисле и лепо говоре” (Млађеновић 2002), што се нарочито види у примеру који следи.

35. ПРИНЦ: Освитку мојих снова, незаборавку моје младости, кладенцу маштања... о, дивна!... о, лепа!... о, чаробна Пепељуго!...

ПЕПЕЉУГА: О, љубичасти венчићу мога чекања, звездана крунице мојих нада, јутарња росо моје радости... о, часни!... о, храбри... о, неустрашиви принче мој!... (162)

Њихова осећања су аутентична и дубока и није их могуће изразити другачије до епитетима са бајковитом конотацијом и метафоричним синтагмама.

Поповићева Пепељуга је драмска бајка која се због ироније и сличних стилских поступака одређује као иронична бајка. Иронијом, пародијом, гротеском и персифлажом аутор наглашава зле намере оних који једно мисле, а друго говоре. На страни правих вредности говор је поетичан, одликује га узвишен стил, испуњен је лексиком која се односи на доброту, лепоту и љубав. Језик зла и језик добра су два различита језика. Пепељугин „матерњи” језик није језик зла и због тога она тај језик не може да разуме, али зато успева да сагледа суштину истинске љубави која не станује у палати, огромном возном парку или у ковчезима с благом, већ је привилегија оних са чистим, чедним и неисквареним срцима.

4. ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

Осавремењавањем познате приче о Пепељуги Александар Поповић је направио искорак од романтичне бајке ка ирониčnoј позоришној бајци. Јунаке је изместио у 20. век и њихов говор прилагодио новом обрасцу. Истовремено је говор Поповићевих ликова одређен и њиховим карактером: нечасне и зле намере приказане су приземним језиком који је прожет лексиком ниског регистра, бесмислицама и ироничним тоном, док су дубока, искрена и узвишена осећања изражена поетизованим исказима. Иста схема учава се и у структури сонгова које Поповићеви јунаци рецитију или певају, у поднасловима епизода и пишчевим ремаркама.

Специфичним идиолектом ликова који, попут зле маћехе „једно мисле, друго раде, а треће говоре”, аутор прецизно одређује гротескне карактере. Негативне јунаке уобличава језичко-стилским средствима која нису била уобичајена за дечју драмску књижевност тог времена: користи фраземе и фразеологизме са елементима жаргона, сленг, разговорни језик, лексику ниског регистра, иронију, сарказам и персифлажу које додатно појачава употребом градације и хиперболе. Поиграва се и звучањем и значењем језичке грађе па драмски текст прожима набрајањима, нонсенсним изразима и нонсенсним римама. Неретко употребљава речи страног порекла, архаизме и речи које најчешће нису више део актуелног језичког фонда стварајући необичне синтагме у којима спаја лексеме типичне за бајку са лексемама које припадају лексичкој сфери савременог свакодневног живота.

С друге стране, свет универзалних људских вредности отелотворен је другачијим сетом језичко-стилских средстава које свој одраз налазе у Пепељугиној машти, њеним надама и сновиђењима, а бивају конкретизоване кроз њен говор. Идентичан стил одликује и принчев говор. За разлику од идиолекта ликова који се, попут маћехе или оца, налазе на моралној странпутици, идиолекат Поповићевих романтичних јунака веома је поетичан. У дугим реченицама најчешће стилске фигуре су епитети, персонификације, метафоре и поређења. Прожет је лексиком типичном за бајку, испуњен је лепим изразима чак и када се односи на прозаичну реалност, одликује га узвишен, романтичан стил којим се изражава истинска љубав два чедна и неискварена бића.

ИЗВОРИ

Поповић (1986): Александар Поповић, *Три свећлице њозорнице: Пепељуга*, Београд: „Вук Караџић”

Монографија – 70 година њозоршића, онлајн-издање Позоришта „Бошко Буха”, https://issuu.com/kidiska/docs/buha_final_230x280_10_2021

ЛИТЕРАТУРА

Дотлић, Каменов (1996): Љ. Дотлић, Е. Каменов, *Књижевности у децјем врџићу*, Нови Сад: Змајеве децје игре.

Зорић (2018): М. Зорић, Језичка карактеризација ликова у „Снежани и седам патуљака” Александра Поповића, *Дейињсџво*, XLIV/1, 42–54.

Јакшић Провчи (2003): Б. Јакшић Провчи, Естетска стварност у драмама за децу Александра Поповића, *Дейињсџво*, 3–4, 42–46.

Крављанац (2001): Б. Крављанац, *Аниџолоџија срџске граме за децу*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Кристал (1987): Д. Кристал, *Кембричка енциклопедија језика*, Београд: Нолит.

Мијић (2014): И. Мијић, Фантастика у драмама за децу Александра Поповића, *Дейињсџво*, XL/3 13–24.

Миловановић (2002): А. Миловановић, *Срџска бајка у грами за децу*, Београд: Задужбина Андрејевић.

Миочиновић (1969): М. Миочиновић, Сценска игра Александра Поповића, *Књижевна историја – часопис за науку о књижевности*, 5, 165–186.

Миочиновић (1973): М. Миочиновић, Предговор, у: *Изабране граме*, Београд: Нолит.

Млађеновић (2002): М. Млађеновић, Иновацијска својства бајки за приказивање Александра Поповића, *Дейињсџво*, 3–4, 28–36.

Млађеновић (2005): М. Млађеновић, *Сценске бајке Александра Поповића*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.

Млађеновић (2009): М. Млађеновић, *Одлике драмске бајке: ѝребликовање модела бајке у срџској драмској књижевности за децу*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.

Пешић-Хамовић (2003): В. Пешић-Хамовић, Иронија и бајка у драмама за децу Александра Поповића, *Дейињсџво*, 3–4, 47–50.

Селенић (1977): С. Селенић, Предговор, у: *Аниџолоџија савремене срџске граме*, Београд: Српска књижевна задруга.

Топић (2021): К. Топић, Пољуљана царевина или о иновативним стваралачким поступцима Александра Поповића у драмској књижевности за децу, *Литература*, XXII/76, 53–67.

Slobodanka M. Oparnica

Elementary school “Petar Kočić”

Indija

LINGUISTIC AND STYLISTIC FEATURES OF ALEKSANDAR POPOVIĆ’S FAIRY TALE THEATRICAL PLAY “CINDERELLA”

Summary: The originality of Aleksandar Popović’s modern fairy tale theatrical play “Cinderella” is manifested from the very beginning, from its subtitle: *fairy tale to be presented in three parts*, the subheadings given to the scenes of the play, as well as the didascalia and the characters’ speech and singing. The speech of Popović’s characters is polarized to the extent in which their personalities are polarized: dark intentions of the villains are shaped by a lowbrow language imbued with crude lexis, nonsense and an ironic tone, whereas the language of Popović’s romantic heroes is elevated and truly poetic. It is characterized by long sentences in which epithets, personifications, metaphors and similes are the most common figures of speech. For this reason, the first part of the analysis is focused on linguistic and stylistic means by which the author makes a step towards the so-called ironic fairy tale. The second part of the paper is dedicated to the specific use of linguistic and stylistic devices by which the author shaped the romantic essence of his fairy tale play about Cinderella. With the innovative use of linguistic and stylistic means, Aleksandar Popović diverged from the dramatic literature for children of the time and created an inspiring dramatic fairy tale for children.

Keywords: Aleksandar Popović, drama for children, fairy tale theatrical plays, linguistic and stylistic features.