

# APSURD, MUZIKA I DUPLA BAJKA ALEKSANDRA POPOVIĆA

Olja Vasileva

Olja Vasileva

o.vasileva06@gmail.com

olja.vasileva@filum.kg.ac.rs

Originalan naučni rad

UDK: 821.163.41-93-2.09 Popović A.

## APSURD, MUZIKA I DUPLA BAJKA ALEKSANDRA POPOVIĆA<sup>21\*</sup>

Varijantnost motiva pepeljuge<sup>22</sup> od najranijih svetskih zapisa, preko istoimenih bajki Šarla Peroa i Braće Grim, potom i srpske narodne pripovetke, u peru Aleksandra Popovića i kroz godine koje je obeležio internacionalni zaokret u pevanju i pripovedanju za decu i mlade, načela je književnoistorijski i poetički dinamizam moderne srpske književnosti. Poetički preplet koji Popović tvori pre svega se ogleda u žanrovskom i višetonskom komešanju ne bi li se u takvom galimatijasu reaktuelizovala tzv. „patafizička“ drama Alfreda Žarija u sasvim novom, višeslojnom ruhu. Pod takvim okriljem jedino je moguće da progovori Popovićev smisao za balkanski mentalitet prisutan u svim njegovim dramama, ali i osećaj za morfološka zagonetanja. U mnogo čemu, dramska bajka *Pepeljuga* predstavlja literarnu bazu za postmodernističke (muzika, tekst, fragmentarnost) i neoavangardne tonove (vizuelna književnost za decu).

Ključne reči: *Pepeljuga, patafizika, instrument, prostor, jezik, slika, bajka, faza, eho-karakter*

21 \*Istraživanje sprovedeno u radu finansiralo je Ministarstvo nauke, tehnološkog razvoja i inovacija Republike Srbije (Ugovor o relaizaciji i finansiranju naučnoistraživačkog rada NIO u 2023. godini broj 451-03-47/2023-01/ 200198).

22 Malim slovom označavamo internacionalni motiv, kako bi se semantički razlikovao od naslova Popovićevog dela, čime se olakšava i raskrčuje put tumačenja.

*Dokoni oblici  
Prerušeni  
U runo iznenađenja  
Vasko Popa, Na zidu*

Kao deo bogate istorije modernih rodgovora na kanonska dela književnosti za decu, dramska, odnosno scenska bajka *Pepeljuga* (izvedena 1966) sa dvema dramskim bajkama *Crvenkapa* i *Snežana i sedam (uvoznih) patuljaka* Aleksandra Popovića na savremenu recepcijsku scenu stupa kao istorijski i kulturološki izazov na sve brojnije potrošačke, ali i potrošene impulse u književnosti za decu. Popovićev odgovor na internacionalni bajkovni motiv, što je, u celokupnom pišćevom delu gledano, poetički raritet samog autora, nije a priori njegovo shvatanje bajke u modernom vremenu. Naprotiv, sredstvima koje koristi, Aleksandar Popović nam prikazuje složenu uslovljenost bajkovne podloge, potom savremenosti kao takve, a onda i pozorišta, odnosno pozornice. Iscrpno govoreći o dramskim pravcima dvadesetog veka, samim tim i o njihovim istaknutim predstavnicima, Slobodan Selenić, pored toga što razložno i glatko nudi protok iz jednog dramskog pravca u drugi, sa svim opisima pojedinosti vremena i poetike, ispisuje da „umesto teatra našeg vremena,

postoje različiti teatri koji su se, sticajem okolnosti, našli na istom vremenskom prostoru“ (2002: 9). Ovim se Selenić odvaja od poetičkog ukalupljivanja svetske drame 20. veka čime, zapravo, načelnu podelu na vodeće teatrološke oblike (teatralizam, filofska drama, simbolistička drama, itd.) svodi na dijalog *smisla* samog teatra. Ukoliko bismo se kao čitaoci odlučili na podžanrovsko određenje Popovićeve dramske bajke *Pepeljuga*, ona bi u svakom slučaju kroz prisutna poetička meandriranja, prodrila u nekoliko dramskih oblika. Njen patafizički karakter, fluidnost i nestalnost u poetici prostora, kao i pirandellovsko konstituisanje likova (Otac, Maćeha, Car, Princ, Ađutant...) ili impuls jezičkog slikarstva, ostavljaju je otvorenom za brojna semantička i stilistička ispitivanja<sup>23</sup>. Da pripada pirandellovskoj dramskoj „porodici“ govori činjenica ne samo univerzalnog imenovanja likova prema njihovoj biološkoj funkciji, jer se karakteri na ovaj način upisuju i u tekst narodne književnosti, već prema poetičkoj in-

<sup>23</sup> „Ni jedan njegov komad [Joneskov – O. V.] nije ni samo socijalna rasprava, ni estetička polemika, ni nadrealistička igrarija, ni metafizički uopštena dijagnoza, već gotovo svaka, ili one najbolje makar, jesu sve to u isto vreme, što im daje slojevitost one vrste koja jedno delo čini umetničkim“ (Selenić 2002: 85).

klinaciji ka metabajkovnim ekskursima. Tih šezdesetih godina, kad se na srpskoj kulturnoj sceni formirao, možda bolje reći, probijao tabuirani repertoar sa dramom apsurdna u svom teatarskom centru, Aleksandar Popović dobija 1964. godine, upravo uz Beketa i Joneska, podseća nas Jovan Ljuštanović, i svoje scensko prikazivanje *Ljubinka i Desanke* (Љуштановић 2015: 16). Stoga i ne čudi što bi se poetički, a i svojim žanrovskim pododređenjem *Pepeljuga* mogla svrstati u dramsku poetiku pišćevih ostvarenja iz šezdesetih godina, pre svega u atmosferu *Čarape od sto petlji* (1965), *Nameštene sobe* (1966) ili *Drugih vrata levo* (1969). Njima je, na prvom mestu, zajednički Popovićev tretman jezika kao prepoznatljiv simbolički kod njegovih farsičnih i dramskih komada, potom zatvoren, implodirani prostor egzistencijalnog apsurdna gde se sve ponavlja. U tekstu koji je posvećen jeziku Popovićevih dramskih bajki, odnosno stilskim funkcijama frazeologizama, sa utemeljenim osvrtom na značajnu literaturu o jeziku ostalih komada Aleksandra Popovića, Milena Zorić kaže da „na osnovu onoga što je rečeno o jeziku Aleksandra Popovića (a u kontekstu proučavanja njegovih dramskih dela za odrasle), u njegovom književnojezičkom izrazu

frazeologizmi su podložni promenama i dekonstrukciji, pa i svojevrsnoj destrukciji (Зорић 2022: 126). Rečeno je, sasvim sigurno uticalo, kako na stilski aspekt pišćevih dramskih bajki, tako i na izražen osećaj za atmosferu teatra.

Svi Popovićevi komadi događaju „se *ovde*, nekad danju – nekad noću“ (Поповић 2015: 26, kurziv O. V.) kako se kaže na početku *Čarape od sto petlji*. Čitava *fenomenologija floskula* i dvosmislenosti kao topos dramskog izraza Aleksandra Popovića što sobom nosi prepoznatljivu otvorenost njegovih likova, raskriva, sa druge strane, poetička čvorišta nerazumevanja, humora, travestije, inverzije i, konačno, tragedije. Kao da nam sam pisac kroz reči Flore Dvorniković poručuje: „Nije važno šta ste vi videli!... merodavno je ono što piše ovde kod mene!...“ (isto: 27). Ponovo je bitno ono „*ovde*“ koje bi svako trebalo da zamisli i rastumači na svoj način. Slično rečenom, u tekstu *Pepeljuga*, u njegovom drugom delu, pored toga što se u didaskaliji insistira na atmosferi i esteticu rasklimatanog prostora, onog u kom se svi elementi dekora podvrgavaju kretanju, kako kaže sam Popović, i sami junaci među sobom (Car i Princ, Car i General) o tom kretanju prostora *govore*. Metabajkovni karakter Popovićevog teatra za

prikazivanje odvodi *Pepeljugu* ka nedovoljno iščitanim prostorima jednog od najintrigantnijih dela književnosti za decu. Jer, upravo autentičnost tog estetski/estetički uskovitlanog prostora „postaje objedinjujuće načelo, jedinstveno merilo svrsishodnosti elemenata koji pretenduju na učešće u dramskoj celini“ (Миочиновић 2015: 237). U pitanju je, dakle, moderan momenat pravog *teatra upisa i ispisa smisla* kojim Popović rukovodi poigravajući se i sopstvenim poetičkim načelima.

Bajka za prikazivanje, *Pepeljuga*, kako je žanrovski određuje sam autor, jeste, dakle, delo sa primarnom svrhom *ispisa smisla*, kako u ironijskom, tako i u doslovnom smislu. Dramska bajka obiluje referiranjem na jezik kao jedne od isturenih poetičkih konstanti Popovićevih drama uopšte, prepoznatih u kritici (Slobodan Selenić, Mirjana Miočinović, Ljiljana Pešikan Ljuštanović, Jovan Ljuštanović i mnogi drugi), potom na knjigu i kulturu drugog, sve ono što ostaje u problemskoj osnovi samog dela kao dekonstrukcije (bajke, motiva, jezika, literature). Tako, *Pepeljuga* koja *zna* francuski, piše domaće zadatke posestri koja ne može da nauči ni osnove jezika drugog, a taj jezik drugog, je opet, u ovakvim ba-

jkama, ne samo filozofska kategorija, već društveni zalag prisustva i obezbeđivanje statusa u željenom carstvu ili kraljevstvu. Međutim, kad se čitalac upozna i sa ljudima tog rasklimatanog carstva, njihovom pojavom i jezikom, shvata da nije otišao predaleko od Roze i Pepine, gde je kulminacija društvene angažovanosti recitovanje besmislenih pesama samo „da bi vam gosti izmerili pamet“ (Поповић 2015: 101), kako izriče jedna od *Pepeljuginih* sestara – ona kojoj izokrenuta logika pomalo i smeta. Apsurdnost mešanja običnih i još običnijih među kojima se neki nalaze u simboličkom prostoru dvorca od stakla, koji se još i klima, što bi značilo da njegov opstanak ima rok trajanja, jeste samo još jedan dokaz da je u pitanju piščeva „veština vođenja pozorišne igre u granicama pozorišnog prostora“ (Миочиновић 2015: 238). Međutim, fenomen *pepeljuge*, više je nego uticajan i van književnog teksta. Odnosno, Popovićeva veština vođenja pozorišta sa *pepeljugom* kao naslovnim, dinamičkim motivom, inicira ne samo književna sameravanja i došaptavanja Jovana Subotića i Vuka Karadžića, već prati i kulturološke vibracije koje pokreće naslovni bajkovni motiv.

Tako se u savremenom dobu fenomen *Pepeljuge* iščitava u kulturološkom, religijskom, duhovnom, feminističkom, i mnogim drugim kontekstima<sup>24</sup>.

Prepoznatljivi počeci ovih drama apsurdna i zabune prelili su se u peru Aleksandra Popovića u autentičnu obradu i dekonstrukciju možda i najrasprostranjenijeg bajkovnog toposa. Varijantnost narodne bajke, ili onih Šarla Peroa i braće Grim, jedna je od važnih konstanti savremene književne produkcije za decu. Tako, u tonu književnoistorijskog nasleđa savremene srpske postmodernističke pozornice, bajke Dejana Aleksića „plene sa scene“ kao najnoviji odgovor možda i samom Aleksandru Popoviću. Međutim, Aleksićeva scenska varijanta *Ružnog pačeta i Ivce i Marice* jeste postmodernističko poigravanje smislom bajke, tako da glavni junaci postaju spored-

<sup>24</sup> Navešćemo samo par najnovijih primera koji zapravo u centar svog čitanja stavljaju samo metonimiju bajke *Pepeljuga* – cipelu. Tako, jedan primer istoriju vezivanja nogu kod žena zasniva na teoriji o *Pepeljugi* i njenim sestrama (Dorothy Ko, *Cinderella's sisters: A revisionist history of footbinding*, California, University of California Press, 2005), dok drugi odlazi putem religijske simbolike bajki, sa posebnim osvrtom na *Pepeljuginu* cipelu, odnosno bosonogost protagonistkinje, kao vid bajkovnog obogoboženja (Samuel D. Fohr, *Cinderella's Gold Slipper: The Spiritual Symbolism of Folk and Fairy Tales*, USA, Philosophya Perennis, 2017).

ni, a oni sporedni postaju nosioci kako ljudskih vrlina, tako se konstituišu i kao vešti pripovedači i stihotvorci. Sa druge strane, muzički (odnosno, jezički) oscilirajući između dekonstrukcije poznatog bajkovnog modela i naoko antičke pozorišne strukture sa horom na sceni, Popović je odabrao platno savremene bajke o *eho-karakterima* uz redukciju folklornog i mitskog, a nadiranje muzike jezika. Zašto *eho-karakter*? Pre svega, zato što *Pepeljuga* predstavlja svojevrsni omaž poigravanju morfologijom dramskog teksta sa upletenim internacionalnim motivom *pepeljuge* u farsično-humoristički rekvizitarijum samog Popovića. Ovom svojom metabajkom, gde se u okviru primarne priče o *Pepeljugi* pokreće još nekoliko paralelnih priča o morfologiji bajke, Popović je internacionalnom motivu književnosti za decu oduzeo formulativnost. Na ovaj način je zapravo pokazao da bajka za decu nikada ne podleže konvencionalnoj recepciji, pogotovu kad se kao iznova revitalizovan književni žanr iznese na scenu. Tad se obznanjuje njen javni karakter, kao ponovno tumačenje protumačenog. Javni karakter Popovićeve bajke, kao dosledno oduzimanje toposa liminalnosti i fantastike, pri čemu i dalje zadržava bajkovni prostor čiste „filozofske“ drame, potvrđen je u

jeziku, u apsurdnosti nagomilanih dijaloga i pažljivoj nadgradnji formula-tivnih likova jedne (a)tipične bajke:

*Kod kuće. Šporet sa uzavre-lim loncima. Veliko zidno ogledalo. Velika slika markize Lize – možda kombinacija vitraža i kolaža, s mo-gućnošću za osvetljavanje izvesnih površina s naličja. (...) Maksimum ilu-zije: kad Pepljuga zapeva song „Kad bi“, metla u njenim rukama i uzavreli lonci na šporetu daju od sebe glas gi-tare, odnosno viole i fagota (Поповић 2015: 73, kurziv autora).*

Navedenom atmosferom se otvara „scena“ za bajkovno otpočinjanje, ali ovaj odlomak načinje i čist autopo-etički sloj Popovićevoeg teksta. Sve paž-ljivo odabrane termine pisac je oživeo u njihovim dvojnim ulogama: oni su pokazatelj i označitelj atmosfere, ali su i implicitna poetička vera samog auto-ra. I ogledalo, i vitraži, odnosno kolaži svedoče o (ne)prozirnim karakteristi-kama ove „bajke za prikazivanje“. Čak i pišćeva žanrovska pododrednica tu je da pokrene pitanja o tome zašto ne scenska bajka, već kao da se odlučuje za reprezentativno nuševićevsko „mod-no“ rešenje među bajkama – bajka za prikazivanje. Uostalom, o *javnom*, *kostimskom* i *gestualnom* u modernoj

bajci svedoče i svi podnaslovi kao male igre u dramskom delu *Pepeljuga*. Njihov slikarsko-konzumerski potencijal vidan je na prvi pogled: i metla, i pat-lidžan, i šeširi, i kuvana pileća noga, i crven mak, i zgužvana novina (sve su ovo Popovićeve „faze“ dramske bajke) tu su da obelodane sve načine i „smis-love“ poetičkog „prometanja“ – kako kaže pisac – nečega u nešto. I pored toga što čitalac pokušava da zamisli sve ove fantazmagorijske sintagme, pisac nas vraća na svoju krilaticu u kojoj nije bit-no šta vidimo, nego šta *ovde* piše. Ovim poetičkim poigravanjem Aleksandar Popović je postigao rasterećenje od simbola i isključivih simboličkih pred-stava kao stožernih tačaka tumačenja.

Prvo što čitalac primećuje u odnosu na topos o pepeljugi jeste izos-tanak životinja uopšte, i to ne samo kao pomagača, potom glasno prisust-vo muzike i konkretnih instrumenata kao sredstva specifično iznijansirane dramske pauze. Otud se Pepeljuginom pesmom „samo kad bi jednom bilo/ ono što se u snu snilo“ pokreće pitanje o stvarnosti nestvarnog, fantastičnog sveta bajki. Zato se, tendenciozno, tri čina drame kao tri manje bajke, razvi-jaju kao specifična antibajka sa raskli-matanim carstvom, posebnim smislom za modu i dvorske manire. „Evokacija

subjektiviteta“ kao lingvistička i stilistička mera pisaca za decu, kod Aleksandra Popovića ostvarena je kao potraga za izgubljenim sagovorni-kom, kako u tekstu, tako i u modernoj istoriji čitanja bajki. Zato posebnu po-etičku i stilističku težinu nose konfuzni dijalozi Oca i Pepeljuge, kao i Pepine i Roze jer su tipični primeri logičke in-verzije. Tretman bajke kao jezičkog ekskursa u savremenoj srpskoj književ-noj produkciji za decu dobio je uteme-ljenje upravo u još jednom rezu koji čini Popović, u momentu kad Pepeljuga svojim stručnim prevodom pomaže se-strama u pripremama za bal, čime sav-lađuje folklorno-tipsko prevazilaženje prepreke u delima narodne književno-sti.

Govoreći u svojim intervjuima o pozorištu i njegovom preplitanju sa filozofijom, telom, politikom i film-om, Alen Badju kaže da pozorište nije medij koji podučava, već ono hoće „da igra, da pokazuje, da obuhvati stvarne aspekte“ (2014: 75). Pozorište pokazu-je, odnosno prema Popoviću, prikazu-je; i to – prikazuje bajku. U sferi ovih stvarnih aspekata izdvaja se Popo-vićeve scenska bajka *Pepeljuga* po prisutnosti u savremenom dobu, po poetici atmosfere i

suptilnog nagoveštavanja, egzistenci-jalnog apsurdna, izokrenutih vrednosti i mnoštvu detalja. Kod srpskog pisca su Pepeljugine sestre dobile drugačija, komična imena kako bi celom svojom pojavom ovaplotile jezički apsurd ba-jke. Međutim, Popović ne beži od ve-likih poetičkih skokova; tako je i sama naslovna protagonistkinja suptilno „provučena“ kroz fazu jednog formula-tivno-melanholičnog, romantičarskog junaka. O tome najviše svedoče njene pesme i monolozi puni autoironijske zagrcnutosti. Popovićevo poigravanje prošlošću, poetičkim stereotipima, ali i vrednostima dokaz su modernizacije kako dramskog izraza, tako i bajkovnog sadržaja, što u svakom slučaju, pripada istoriji evolucije moderne dramske bajke ili autorske bajke uopšte, poseb-no na južnoslovenskom govornom području. Jer, najčvršća kvalitativna konstanta ostaje činjenica da „autori u bajku unose elemente savremenog društva i kulture, a isti su očiti na ra-zličitim razinama teksta: u akciji i načinu prikazivanja likova, na temats-ko-motivskoj razini, po upotrebi jezika i slično“ (Pečenković 2022: 31).

Sve navedene poetičke odlike, pored onih što Popovića vraćaju i an-tičkoj dramskoj pozornici, kao što su hor, igra, ples, tu su da budu odgovor

na istoriju bajkovnog pripovedanja, ali tako da na specifičan način bajka postane opipljiva.

Ovakva literarna materijalizacija, uz prepoznatljiva poetička merila pisca koje nalazimo i u njegovim farsama i ostalim dramama uslovlila je i Popovićev slojeviti intermedijalni manir. Otud živa smena ponavljanja i jezičkih igara, prostornog i egzistencijalnog apsurdna sa muzikom, igrom i pesmom i; uostalom, u samoj srži autorove kumulacije bajki leži duh karnevalskog, pri čemu neminovno pulsira poigravanje smislom bajke u savremenom društvu. Slikovna podloga teksta na koju upozorava Badju utire put jezičkom i muzičkom rešenju pisca. U ovim kvalitetima, zasigurno, leži činjenica da „nije uputno tragati za precizno formulisanom Popovićevom poetikom kao zatvorenim sistemom ili estetičkom teorijom. Popovićeva estetika je sam život, bogat, surov i blag istovremeno“ (Путник 2015: 260). To bi, teorijskim jezikom rečeno, značilo da je Popovićeva estetika platonovski intonirana, uvek podsticajna, *estetika estetike*.

Neuhvatljivost strukture *Pepe-ljuge* kao bajke u činovima ide u smeru Pikasovog doživljaja razvojnog puta jedne slike, kad bi trebalo da se sačuvaju ne njene faze, već metamorfoze, što je

Popović postigao odabirom neobičnog pomagača glavne junakinje (slikom markize Lize). Čini se da je za srpskog pisca bilo bitno da se funkcija pomagača ne destruiše, već da joj se oduzme čista bajkovna fantastičnost. Naravno da markiza Liza, kao Pepeljugin ljudski pomoćnik unosi fantastičan, ali razgrće i visokosimboličan momenat jer pisac sliku „svlači“, razodeva. Na taj način slika markize Lize postaje metonimija same bajke i njenog univerzalnog smisla. Jaka veza dvojice umetnika, Pikasa i Popovića, odnosno doživljaj drame kao slike, vidljiva je kroz čitav tekst *Mrešćenja šarana*, jer je ova drama čitave u celini zamenila *fazama* (ukupno je pet faza koje Popović tako i imenuje, a same se, pri tom, uvek rimuju).

Popovićevi dramski činovi i Pikasove faze tu su da postave emfazu na zanemaren smisao pauze u savremenoj recepciji bajke. Nešto slično se desilo i u istoriji tumačenja bajke, odnosno u kulturološkom, istorijskom, pa i poetičkom poduhvatu potrage za prvom verzijom *Pepeljuge*, gde se sa značajnom pauzom došlo do otkrića sanskriptske i kineske priče o pepeljugi (prema Anderson 2000: 26). Iako je Popovićeva dramska bajka *Pepeljuga* podeljena na delove, a ne na faze, unutar svakog ignoranog dela, pored dominacije vizuelnog

posebno u likovima Pepine i Roze, svaki deo Popovićevog teatra sa pepeljugom obiluje slikovnim i vizuelnim. Čak je i internacionalni zaplet sa potragom prave cipelice transponovan u radovićevski komičan „slučaj leve cipele“ koji se sa slike markize Lize – a slika je, podsećamo, dosledni Pepeljugin pomagač – „prelio“ na dešavanja u carstvu i okolini: „Pa to je smak sveta! I dame na slikama su ostale bez leve cipele!... (Pokrije šakom oči i brzo pokrije Lizinu sliku)“ (Поповић 2015: 109). Ponovo pogled, kao dosledni tumač jezika dramske bajke Aleksandra Popovića ispunjava svoju ulogu. Apsurd Radovićevog „Slučaja leve noge“ iz potonje knjige *Plavi žaket*, objavljene istih godina kad i Popovićeve tri dramske bajke za decu sličan je onom koji je Popović negovao u ličnim bajkovnim meridianima.

Doživljaj dramske pauze našeg pisca, samim tim, umnogome je uticao na strukturu scenske bajke *Pepeljuga*, ali i na njene poetičke izvore i uvire. Piščeva dramska bajka ima tri dela, a svaki je deo sastavljen od pet poddelova. Postoji nedvosmislena konstanta, a to je pre svega poigravanje i travestiranje obrazaca o pepeljugi Šarla Peroa i braće Grim. Tako, na primer, redukovaniju, smireniju varijantu Šarla Peroa

Popović bira kad radnja drame dođe do svog kraja. U Peroovom peru nema sudbinskog završetka, već se naglašava blagost glavne junakinje; sa druge strane, u verziji braće Grim, kosmička kazna stiže obe Pepeljuginje sestre. Pregled kroz prve verzije bajki o pepeljugi na našem prostoru dostupni su u radu Ignjatov Popović, kao deo najnovijeg interesovanja proučavalaca, kako za invarijantnost ovog motiva, tako i za delo Aleksandra Popovića koje sve više dobija nova, važna čitanja. Arheološkim karakterom rada, autorka nas je podsetila na prvu srpsku verziju *Pepeljuge* Jovana Subotića, nakon čega dobijamo i Vukovu, ali i onu Mihaila Sretenovića, bliskog saradnika Branislava Nušića. Tako, izbegavši okrutnost bajkovne sprege naturalističkih motiva kako u verziji braće Grim, tako i Jovana Subotića (Игњатов Поповић 2022: 107), ali i verziji Vuka Stefanovića Karadžića, Aleksandar Popović je svom teatru za prikazivanje oduzeo oslanjanje na folklor, iako fantastike uistinu ima, ali je ona dobila nove kvalitete i novo ime. Poredbeno sa Vukovom verzijom i junakinjom Marom, morfološki je intrigantna činjenica da se u samom raspletu dramske bajke Popović odlučuje za varijantu Vuka Stefanovića Karadžića, gde se *Pepeljuga*, odnosno Mara, „otkriva“

ispod korita. Kori-  
to kao često folklorno  
mesto intrigira Popovića,  
iako njegovu Pepeljugu izvodi  
u svet i javnost njen otac, kao vid  
iskupljenja prema ćerki, dok kod  
Vuka tu ulogu preuzimaju životinje.  
U verziji braće Grim, otac tek uzgred  
spominje Pepeljugu, a emfaza se stavlja  
na njen zapušten izgled; u peru Šarla  
Peroa Pepeljuga se sama javlja da  
okuša sreću sa staklenom cipelicom. Od  
Peroa je Popović preuzeo osećaj za  
dekor, modu i pojavnost junaka, čime se  
modernoj bajci dodaje nota romantike  
i nušićevski nijansirana utopija smeha.

S obzirom na to da je fantastika  
u bajci za prikazivanje Aleksandra  
Popovića pretopljena u apsurd, zapravo  
je svedena na semantiku, jezički kaos, i  
pre svega *zvuk*, ali i na direktno učestvo-  
vanje gostiju u „krivljenju“ carstva,  
posebno u masovnim scenama koje su u  
dramskom delu Pepeljuga i najbrojnije:

*(Najednom sve pođe na jednu  
stranu: zidovi, parovi. A oni sve  
više pevaju.)*

Traaaaas...

AĐUTANT (*mahnito uleće*):

Stoj, stanite!...

SVI (*uplašeno, drhtavo*): Trr

rr...

MAĆEHA: Dvor se nakrivio!...

AĐUTANT: Ne treskajte više!...

*(Sve se još više iskrivi.)*

SVI: Hhhhhhhhh...

GENERAL: Ništa se ne bojte,  
muzika svira ukrivo!...

CAR: A možda se, generale, ceo  
dvor iskrivio!... (Поповић 2015: 98).

**D**a muzika svira ukrivo, kao što se  
jezik upotrebljava ukrivo, a tela  
ove komične mase sve vreme idu ukri-  
vo, dokaz je muzika njihovih gestova  
kao kakva tropičnost samih ljudskih  
pojava. Mnogi likovi postaju juna-  
ci-onomatopeje, drugi su gastro-junaci  
(a o hrani se na više mesta u dramskoj  
bajci govori), treći modni znalci. Po-  
etička je konstanta ovog teksta da su  
svi likovi na sceni predstavljeni u formi  
zvukovnog dodira sa prostorom: Otac  
poklapa Pepeljugu koritom, Pepina se  
onesvešćuje pri probanju cipelice, a ne  
zaostaje ni praktični karakter Pepeljuge  
u razgovoru sa Princem:

„I više nije važno, prinče, čini mi se...  
uopšte nije važno što nemamo ništa od  
stvari...Nemaju kombinovane sobe i  
američke kuhinje ni golub i golubica na  
krovu, pa su opet srećni“ (исто: 103).  
Popović je svojim spretnim oblikova-  
njem komedije zabune, ili nečega što  
bi Mirjana Miočinović nazvala mor-

fologijom igre, svoju dramsku emfazu  
darivao prostoru, kao i jezičkoj atmos-  
feri prikazivanja. Sve je u ovoj scenskoj  
bajci iz ovog vremena, iz sadašnjosti: i  
haljine, i vikleri, i francuske pesmice na  
francuskom koji se ne poznaje, i očevo  
i maćehin lik. Fenomenologija Popo-  
vićevih floskula kao stalno poetičko  
mesto ovog pisca, kroz materijale,  
modu, (glasovne) instrumente i egzis-  
tencijalni apsurd pretvorila se u (para)  
folklorni fenomen zagonetki. A činjenica  
je da „razumevanje zagonetke kao  
slike znači razumevanje i leksičke kom-  
binatorne igre“ (Шаранчић Чутура  
2014: 27), dakle vraća se u sloj jeziko-  
vornog. Morfologija, kombinatorika,  
interferencija i dinamika jesu ključne  
reči koje opisuju kako Popovićevo st-  
varalaštvo za decu, odnosno njegovu  
bajkovnu trilogiju za izvođenje, tako i  
njegove drame, farse i druga dela. Pravi  
primer za navedene poetičke konstante  
jeste upravo onomatopejski dijalog koji  
vode učesnici i svedoci „krivljenja“ dvo-  
ra gde se ono što se vidi i oseća samim  
prisustvom – a to je iskrivnuće prostora  
– relativizuje do granice besmisla.

Kako se čitalac kreće iz jed-  
nog zatvorenog prostora u drugi koji  
je u latentnom stanju kretanja, tako se  
pomera i Popovićeva (intermedijalna)  
repcija bajke. Ili, kako bi rekao car:

„Na čemu se drži ovaj  
patos, generale, kada se  
ovoliko uvija?“ Čini se da  
odgovor na ovo pitanje može-  
mo pronaći u modernim perifra-  
zama antičkih priča o pepeljugi u  
kojima se mogu izdvojiti tri različita  
repcijska i strukturna signala: prvi,  
da je pepeljuga bajka, potom romana,  
a onda i mit. Uz neospornu činjenicu  
da „u manjoj ili većoj meri skoro sva-  
ko delo za mlade poseduje izvesne ele-  
mente intermedijalnosti i primere žan-  
rovskih preplitanja, koji se ostvaruju  
kao ravnopravni konstitutivni činoci i  
na različite načine“ (Ђуричковић 2019:  
84), o tehnikama njihove interpolacije  
nije toliko pisano. Aleksandar Popović  
je još jednom dramom u nizu na ne-  
dvosmislen način tehnikom kalambu-  
ra i karnevalizacije pokazao da se bajka  
više opire definiciji a približava jeziku  
slike. Dakle, na Badjuovom tragu filo-  
zofije teatra, Popović je u književnoj  
nomenklaturi bajku preneo u stvarnost  
sna, za šta su mu od scenskih rekvizita  
poslužile slike, vitraži i ogledala. Sve  
ovo ne bi li jednu bajku završio poč-  
etkom nove bajke, odnosno izlaskom  
markize Lize iz slike, dok je sve pro-  
praćeno kumulacijom detalja, stihova,  
ali i redukcijom ponavljanja. Ovim  
postupkom Popović je ostavio

svoje scensko svedočanstvo o odvajanju od tradicionalnog folklornog i bajkovnog pripovedanja. Iako je motiv ogledala stalni, referencijalni način udvajanja i prelaska granica svetova u folklornim i fantastičnim obrascima, u peru Aleksandra Popovića prisutan je kao element dekora specifične poetike prostora ispunjenog pokretom, slikom, muzikom, pevanjem, plesom, instrumentima. Svime što godi oku i uhu – nadovezao bi se pisac, pokatkad i u ironičnom tonu.

### Izvori i literatura

- Anderson, Graham (2000): *Fairy tale in the Ancient World*, London, New York: Routledge.
- Badiou, Alain (2014): *Pohvala pozorištu*, Novi Sad: Adresa.
- Grimm, Jacob, Grimm Vilhelm (2006): *Bajke*, Zagreb: Školska knjiga.
- Ђуричковић, Милутин (2019): „Хибридне форме у прози за децу Лидије Николић“, *Детињство*, 2/19, 83-89.
- Зорић, Милена (2022): „Трансформација фразеологизама у драмским бајкама Александра Поповића и њена стилска функција“, *Детињство*, 02/22, 124-134.
- Игњатов Поповић, Ивана (2022): „Мотив Пепељуге у истоименој драми Михаила Сретеновића“, *Детињство*, 02/22, 105-115.
- Љуштановић, Јован (2015): „Живети међу крхотинама света“, предговор, у: Александар Поповић, *Десет векова српске књижевности*, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 7-24.
- Миочиновић, Мирјана (2015): „Сценска игра Александра Поповића“, у: Александар Поповић, *Десет векова српске књижевности*, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске 237-250.
- Реџенковић, Вилдана (2022): „Нови концепти јунака и савременој босанскохерцеговачкој бајци“, *Детињство*, 01/22, 29-40.
- Перо, Шарл (1982): *Пепељуга или Бајка о стакленим ципелицама*, Београд: Вајат, Загреб: Алфа.
- Поповић, Александар (2015): *Едиција Десет векова српске књижевности*, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.
- Путник, Радомир (2015): „Предговор „Драмама“ Александра Поповића“, у: Александар Поповић, *Десет векова српске књижевности*, Нови Сад:

Издавачки центар Матице српске 259-261.

- Selenić, Slobodan (2002): *Dramski pravci XX veka*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Шаранчић Чутура, Снежана (2014): „Ликовност фолклорне загонетке и естетика ‘наивне слике’“, *Детињство*, 01/14, 25-33.

### Internet izvori

- Ко, Dorothy (2005): *Cinderella's sisters: A revisionist history of footbinding*, California: University of California Press.  
<https://www.libgen.is/book/index.php?md5=DAEFDD4347AB-8DA921A409ADE998549F> (10.08.2023.)
- Стефановић Караџић, Вук (2009): Српске народне приповјетке. Антологија српске књижевности (пројекат дигитализације класичних дела српске књижевности), Београд: Учитељски факултет.  
<https://www.scribd.com/document/455376624/Vuk-Stefanovic-Karadzic-Srpske-narodne-pripovetke-pdf> (10.08.2023.)
- Fohr, Samuel D. (2017): *Cinderella's Gold Slipper: The Spiritual Symbolism of Folk and Fairy Tales*, USA: Philosophya Perennis.  
<https://www.libgen.is/book/index.php?md5=DF39A74ABB292BA-8041F4EA6A4766201> (10.08.2023.)

## APSURD, MUSIC AND DUBLE FAIRY TALE BY ALEKSANDAR POPOVIĆ

### Summary

The variation of the Cinderella motif from the earliest world records, through the Serbian folk fairy tale, then the fairy tales of the same name by Charles Perrault and the Brothers Grimm, in the pen of Aleksandar Popović and through the years marked by the international turn in singing and storytelling for children and young people, is confirmed as a literary and historically relevant text. The poetic interweaving that Popović creates is, first of all, reflected in the co-mixing of genres signing the name of “pataphysical” drama by

Alfred Jarry in a completely new, modern shape and atmosphere. Under such a cover, it is only possible for Popović’s sense of the Balkan mentality, presented in all his plays, to speak, as well as his sense of poetic enigmas. In many ways, this dramatic fairy tale represents a literary base for postmodernist (music, text, fragmentary) and neo-avant-garde tones (visual children’s literature).

Keywords: *Cinderella, pataphysics, instrument, space, language, image, fairytale, phase, echo-character*

