

Лука З. Николић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Студент докторских студија
pureexpressionlessness@gmail.com

УДК: 821.163.41.09 Војовић I.
doi: 10.19090/zjik.2023.51-61
оригинални научни рад

HAPPY END ИГОРА БОЈОВИЋА КАО ТРАГЕДИЈА ДЕВОЈЦИЦЕ У ПАТРИЈАРХАЛНОЈ ДИВЉИНИ¹

САЖЕТАК: Критичка рецепција драме *Happy End* Игора Бојовића испрва је била одређена ратним аспектом текста као његовом доминантом. Циљ овог рада јесте да понуди читање драме на другачији начин – кроз призму јунакиње Јефимије, или, како је други називају, Дивче. Читана из Јефимијиног угла, драма се не открива као примарно антиратни комад, већ као трагедија девојнице у патријархалној дивљини, изгубљене у сопственом идентитету девојнице и у егзистенцијалном моделу потлачености. Такође, овакво читање драме отвара и многа далекосежна питања која се тичу њене интерпретације, због чега оно може бити посебно инспиративно за нове реализације значењских потенцијала текста, нарочито оних који се тичу односа међу драмским персонима.

Кључне речи: *Happy End*, Јефимија, трагедија, девојчица, патријархално насиље, патрицид

Своју драму *Happy End*, са алтернативним насловом *Дивче*, Игор Бојовић написао је 1993. године, у јеку рата у Босни и Херцеговини (1992–1995), и то као антиратни драмски комад који свој текстуални *мултиверзум*² гради на темељима актуелне српске/црногорске³ реалности у контексту споменутог рата. Конкретно,

^{1**} Рад је настао у оквиру курса Рефлекси усмене књижевности у српској драми 20. и 21. века током мастер студија Српског језика и књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду. Курс је одржан под руководством проф. др Љиљане Пешикан Љуштановић.

² Иако можда претерано фигуративан, термин *мултиверзум* у овом случају добро илуструје теоријско одређење текста коме се приклањам у овом раду, а које ће у наставку бити посебно експлицирано. Укратко, текст на нивоу значења постоји тек у контакту са реципијенткињом/реципијентом, при чему се значење актуализује са сваком новом рецепцијом. Свака актуализација представља универзум за себе, па би текст у замишљеном тоталитету значењских могућности био својеврстан мултиверзум.

³ Постоје две верзије ове драме, које се разликују превасходно на плану онимије. На пример, на плану топонимије, место одвијања драмске радње у једној верзији је Борча (Београд), док је у другој радња смештена у Страшевину (Никшић). Овом приликом

драма тематизује деструктиван утицај наткриљујуће ратне атмосфере на судбину једне традиционално конципиране породице, као и феномен викенд-ратника, који конкретну породичну несрећу непосредно доводи у везу са ратом, али који се јавља и као стварна особеност рата у Босни и Херцеговини. Драма испрва није наишла на позитивну рецепцију проратне дневно-популистичке критике, а неколико позоришта одбило је да је уврсти у свој репертоар. Ипак, након потписивања Дејтонског мировног споразума рецепциона клима према овом комаду нагло се мења.

Позоришне критике премијерног извођења драме,⁴ афирмативне или негативне према њеној наглашеној вези са реалним културно-историјским контекстом у коме је настала, као и мање или више мотивисане политичким ангажманом критичара, биле су усредсређене на ратни аспект текста и његове антиратне тенденције (Милосављевић 1994, Стаменковић 1994, Jovanović 1994, Волк 1994). На пример, Владимир Стаменковић (1994) истиче како је драмски свет у овом случају изграђен „по начелима такозване објективне књижевности“, да верно осликава савремене друштвене феномене, који у потпуности одређују понашање свих драмских персона, али и да, поред општег имперсоналног тона, драму одликује и „баладни призив“. С друге стране, Жељко Јовановић (1994) говори о маниру „novinske hronike proteklih ratnih godina“, који доминира у обликовању социјалних односа у драми, при чему потпуно занемарује различите психолошке нивое на којима драма ипак врло јасно функционише.⁵

Прилазак тексту драме из (анти)ратног угла може се изједначити са промовисањем лика Крста Ђурковића, викенд-ратника, као главног јунака овог комада и фокалне тачке у којој се сабирају многи интерпретативни путеви. На тај начин се око Крстовог лика концентрише незауостављиво нарушавање унапред очекиваних хармоничних друштвених односа у традиционалној породици, али и у ширем друштвеном окружењу, из кога се може извести тзв. баладни тон драме. Драма се потврђује као ратна трагедија мушкараца, у којој „нема позитиваца“ (Милосављевић 1994), при чему се, у упрошћеном бинарном етичком коду, који се опет унапред претпоставља, негативност само пасивно пресликава на јунакиње.

користио сам се другом верзијом, која је доступна на интернету: https://www.rastko.rs/drama/savremena/iboj_happyend_c.html. Све цитате наводим одатле.

⁴ Драма је под називом *Дивче* премијерно изведена 15. јуна 1994. на сцени Театра „Култ“ у режији Егона Савина.

⁵ Своју драму, која је 1997. године изведена у Театру „Краљевски двор“ у Лондону, а 2004. издата на француском језику у Паризу, Игор Бојовић је и сам коментарисао у истом (културно-историјском) кључу (в. нпр. интервју Војовић 2017).

Женска несрећа тек је секундарна, настала као једноставна последица истакнуте мушке несреће.

У овом раду тежио бих да осветлим оне значењске слојеве текста који у поменутиим читањима остају занемарени, а који се издвајају као посебно релевантни када се *Happy End* поима из новог деиктичког центра, из позиције епонимне јунакиње, Јефимије Ђурковић (Дивче). Овакву интерпретативну оријентацију поткрепићу теоријским оквиром заснованим на постструктуралистичкој концепцији текста коју нуди Ролан Барт, пре свега у свом можда најпознатијем есеју „Смрт аутора“ (1999а), али и у корелативним есејима „Од дјела до текста“ (1999б) и „Теорија о тексту“ (1986).

Наиме, Ролан Барт текст разуме као динамичну појаву, као активност за коју је кључна улога рецепијенткиње/реципијента, а не ауторке/аутора, те као незавршиви процес конструисања значења од стране особе пред којом стоји тек бескрајни потенцијал семантичких решења у виду текстуалног ткива. Овако схваћен, *текст* (фр. *texte*) стоји у опозицији према *делу* (фр. *œuvre*), које је увек ограничено својом ауторком/аутором, или пак неком другом фигуром којој дугује своје фиксирано постојање.⁶ Конкретном тексту нужно приступамо из сопственог погледа на свет, који је одређен нашим индивидуалним семиотичким умрежењима. Разумевамо га у односу на свој семиотички универзум и с обзиром на значај који текст потенцијално носи за њега. Текст је увек *за нас* и никада није без нас. У том смислу, свако читање може се посматрати као једна реализација, један начин постојања текста.

Јефимија Ђурковић, шеснаестогодишњакиња која је свој надимак Дивче добила по својој „импулсивној и агресивној“ природи, како стоји у паратекстуалној листи драмских персона, има унеколико класичну трагичну судбину. Појам трагичног у овом смислу можемо пратити на идејном плану све до атинске трагедије 5. века пре нове ере. Иако је античка грчка трагедија у својој бити проблематизовала однос људског према божанском, а уз то је и поникла у ритуалном/сакралном контексту, о чему је писао још Аристотел (2008: 61–63), до данас је идеја о патњи која позива на емпатијску идентификацију остала суштински маркер феномена трагичног (Hall 2010: 1–12). Силована у исто време када је силована и њена мајка Марија, Јефимија отпочиње свој трагични покушај да промени ток дотадашњег живота одређеног параметрима ћутње и трпљења.

⁶ Овом приликом не примењујем јасну терминолошку дистинкцију између *текста* и *дела*, а напомена о њој има чисто теоријски значај.

Симболички одраз Јефимијиног егзистенцијалног положаја може се препознати у медведићу, играчки од које се она од почетка до краја драме готово не одваја. Медведићу је Крсто, Јефимијин отац и силоватељ њене мајке, откинуо шапе, тако да је медведић, на симболичком плану, без функционалних екстремитета и не може слободно да се креће. Веома индикативно, Јефимија ће му се сама, непосредно пре него што ће извршити чин патрицида, обратити речима: „Е, ти си исти ко и ја – само ћутиш и трпиш.“ Притом, Јефимијина нераскидива повезаност са играчком наглашава још један аспект њеног идентитета, читалачком оку мање-више очигледан, али у самом фикционалном свету драме толико обезвређен, а за њега толико супстанцијалан – Јефимија је дете, малолетна девојчица.

Као девојчица, осим у својим годинама и нераздвојивости од медведића, Јефимија се јасно читава и у релацији са силоватељем Фанкијем Бајом Дабовићем, двадесетогодишњим уличним дилером. Пре свега, Јефимија је наивно уплетена у мрежу његових манипулација, што ће је довести до за њу невољног и болног сексуалног односа са Фанкијем Бајом. У духу једноставне нагодбе *ако ја теби – онда ти мени*, која јој делује профитабилно, али која је, у суштини, још једна имплицитна манипулација, она ће подлећи силовању у замену за то да њен силоватељ пред свима одглуми њеног емотивног партнера. Узалудни ће бити њени узвици бола да силоватељ престане, баш као што ће се узалудним испоставити и њен постериорни апофатички крик, по страни од артикулисане речи, пред мајком и оцем. Законско или не, кажњавање силоватеља тако ће остати у домену Јефимијине краткотрајне наде, ако је уопште било довољно времена да се она развије у јасну мисао.

С друге стране, Фанки Бајо измишља мноштво различитих наратива о начинима на које би у скорој или даљој будућности могао материјално просперирати и, било да се обраћа директно њој или не, Јефимија је увек рецепијенткиња његовог говора, у који заиста верује. Заправо, то је све о чему он радо говори, а она му толико верује да ће на самом крају комада бољу егзистенцију, за коју се патрицидом борила, поистоветити са једним од његових наратива, који доводи у везу са псеудоидиличним простором атехнике, далеким простором у природи изолованим од технике/умећа у општем смислу:⁷

⁷ Јефимијино ониричко уточиште са идеализованим партнером (лат. *locus amoenus*) назвао сам псеудоидиличним зато што под идиличним простором имам у виду класични простор александријске буколике, који је изнедрила Теокритова поетска револуција (в. Halperin 1983). Поред многих сличности, попут руралне средине, и то планинске, једноставног живота лишеног притисака гледе друштвеног престижа, стицања

Често сањам један сан. Као ти и ја се поново родили. [...] И као кренули ми у оно твоје село, у планину, у ону стару, напуштену кућу. Кад ми тамо, а оно снијег покрио брда и долине. Све се забијељело, леденице висе са дрвећа. Унаоколо све мирно, нигдје живе душе. И корачамо тако, корачамо, и као испод саме шуме угледамо ону твоју стару кућу... И као кућа чека да је ми обновимо, да поставимо брвна, промијенимо кров и прозоре. И као покуцамо на врата. Ухватимо за кваку. А унутра никог нема. Све као да чека само на нас, да уђемо, да наложимо ватру да се огријемо... И тако у фуруни заискри ватра, запуккета, постаде топло. Испружимо руке, да се огријемо. И као останемо тако да сједимо и сједимо... И ништа под Богом јаким не радимо. Само чекамо да сване неки нови дан, да дође неко ново вријеме.

У истој сцени у поправном дому Јефимија ће и експлицитно признати свој статус девојчице када Фанки Бајо провали у њену ћелију како би видео дете које она никада није родила: „Ја сам овдје једино дијете.“ Међутим, до овог коначног признања Јефимија ће унеколико преиспитивати свој статус девојчице. Њена несигурност у сопствени идентитет опет налази своју јасну вербалну форму у разговору са Фанкијем Бајом у тренутку када му саопштава да је трудна, а, у ствари, покушава да се оправда свом силоватељу због тога што није користила контрацептивне пилуле: „Јеси ли сигуран да нијесам дијете?“ Јефимијино проблематизовање сопственог идентитета може се посматрати и у контексту њене породице, у којој је, коначно, зачет правац њене несрећне егзистенције.

И Крсто и Марија (о) Јефимији вишеструко говоре као (о) девојцици, али њихово делање не поткрепљује њихове речи. Наиме, иако је Јефимија за њих „дијете“, нико од њих, на пример, не брине о њеном већ поменутом вриску, који је испустила пред њима, истовремено чврсто стежући свог медведића, одмах након силовања које је претрпела и након што је обрисала крв која јој се сливала низ ноге. Када Марија сазна шта је Јефимија преживела, али, пре свега, да је трудна, драма се фокусира на проблем саопштавања проблематичних чињеница Крсту. Јефимија као девојчица која је жртва силовања од стране пунолетног мушкарца остаје, поново, потпуно скрајнута. И не само да остаје скрајнута већ се и њен дотадашњи чисто вербални идентитет „дјетета“ потпуно поништава када је отац почиње експлицитно ословљавати „курвом“. Штавише, поред оца, Јефимију су и Фанки Бајо и Петар Божић, Крстов ратни и предратни друг, гласно

богатства или било ког облика друштвене моћи, Јефимијин псеудоидилчни простор не познаје поезију као свепрожимајућу активност која регулише интерперсоналне односе. Такође, живот у теокритовској идили одликује се великим диверзитетом, нарочито у погледу психологије особа које га насељавају, док Јефимија себе у сањаном крајолику види потпуно пасивно и једнолично.

идентификовали као „курву“, први током силовања, а други након што је сазнао за њен однос са Фанкијем Бајом.

Премда је, дакле, сасвим оправдано у породичном контексту тражити мотивацију Јефимијине потребе да експлицитно проблематизује свој статус девојчице, Јефимија сама то ипак чини изван породице. Породице у којој тај статус углавном почива само на вербалном нивоу. Породице у којој је граница између „дјетета“ и „курве“ лако избрисива, ако је икада била успостављена. И премда се тај изванпородични простор, а заправо простор изван куће Ђурковића, у раду Саве Анђелковића *Espaces mimétique, diégétique et géopolitique dans les drames sur les guerres balkaniques des années 1990* одређује и као простор „најјачих емоција“ (фр. *émotions les plus fortes*) (Анђелковић 2006: 86), то је и даље простор активног насиља над Јефимијом, на које она углавном ћути и које остаје несанкционисано. Параметри који могу спацијалну дихотомију између куће и спољашње средине извести и на један посебно индикативан социјално-психолошки план свакако се дају уочити, али чини се много значајнијом њихова заједничка димензија насиља усмерена ка Јефимији као на више начина угроженој индивидуи у различитим друштвеним равнима. С друге стране, као дистинктивна карактеристика спољашњег простора јавља се Јефимијино активно проблематизовање сопственог идентитета и егзистенцијалног модуса, што ће последично довести до кључног догађаја у драмској радњи – оцеубиства.⁸

У досадашњем контексту рада било би значајно задржати се на надимку који Јефимија добија, а који се током целог текста појављује као једина ознака њеног говора. Иако постоји неколико индикатора који упућују на то да јој је надимак, како је већ споменуто, додељен према њеној дивљој природи, треба имати у виду да њена дивља природа умногоме изневерава. Заправо, текст потврђује да о оправданости *природне* мотивације надимка Дивче експлицитно говоре само Фанки Бајо и Крсто, док Јефимијино делање не поткрепљује атрибуте које јој ови мушкарци покушавају приписати. Јефимија је девојчица која лако и наивно подлеже сексуалним провокацијама пунолетног силоватеља, која верује у све његове измишљотине и која свуда са собом носи медведића. То значи да не постоји само велики јаз између статуса девојчице који јој породица потврђује чисто вербално, а који суштински поништава, већ да се процеп истог типа јавља

⁸ Док Јефимија своју несрећну судбину активно контемплира, проблематизује и на тренутак *разрешава* у простору изван породичне куће, унутар саме куће она дела у складу са својим старим координатама: ћути, трпи, пада на колена пред оцем штитећи мајку од физичког насиља и привидно се мири са оцем. У том смислу, заиста је од посебне релевантности за интерпретацију драме просторна димензија њеног фикционалног света.

и између начина на који мушкарци именују њену природу, па и њу саму, и њене природе по себи.⁹

Млађу и, у погледу егзистенцијалне и идентитетске угрожености, екстремнију Јефимијину близнакињу налазимо у приповетки (или краћем роману) Иве Андрића *Мара милосница*.¹⁰ Иако ова приповетка у више преломљених и међусобно мање или више повезаних судбина тематизује женску несрећу у патријархалном друштвеном систему погођеном крупним културно-историјским превирањима, укључујући и рат, у овом случају фокусирају се на неименовану десетогодишњу девојчицу Ромкињу, по вишеструким аспектима свог идентитета вероватно најугроженију индивидуу у целом тексту. У очима фикционалне јавности девојчица се перципира као „рано развијена“ и „с нечим искусним и дрским и оштра“ (Andrić 2018: 118), али само неколико редова текста испод оваквог описа она преживљава брутално силовање од стране двојице друштвено привилегованих мушкараца турске националности, од којих је један експлицитно именован. Као гладну и наивну девојчицу, силоватељи су је намамили до једне рупе у каменолому бацајући јој за собом мрвице шећера. Инконгруентност између нараторског гласа који говори у име фикционалне јавности и приповеданог чињеничног стања постоји као пулсирајућа константа у приповетки уопште, али на овом месту добија екстремне димензије (в. и Дојчиновић 2018).

Откад је Крсто интензивирао вербално злостављање и почео да ради о глави Фанкију Бају, Јефимија размишља о потенцијалном оцеубиству. Још једном, у координатама породичне куће она само размишља, помиње оцеубиство као решење Фанкију Бају, па чак и вербално, мање или више артикулисано, испољава своју психомахију – на тренутак размишља о помирењу с њим, али онда одједном врисне и жели да га нема. Њене мисли почеће да добијају своје екстрапсихичке корелате са једним врло важним симболичким догађајем. Наиме, Јефимија ће откинути главу свом медведићу, нервозна што он и даље, осакаћен,

⁹ У паратекстуалном списку драмских персона аутор се, дакле, може прикључити мушкарцима који злоупотребљавају чињеницама непоткрепљени наратив о Јефимијиној дивљој природи. То унеколико поткопава имперсоналност аутора у овој драми, коју је критика већ проблематизовала, али на потпуно други начин (Стаменковић 1994).

¹⁰ Још једна сличност између драме и Андрићеве приповетке посебно је упадљива. Наиме, наслови оба књижевна дела илуструју насилни мушки однос према епонимним јунакињама (драма, поред наслова *Happy End*, има и алтернативни наслов *Дивче*, под којим је и премијерно изведена). Као надимак Дивче, тако је и атрибутив *милосница* ознака коју Мари (а претходно и њеној мајци) приписују насилници и која ни на један начин за Мару није природна, инхерентна, већ увек спољашња и страна, наметнута од стране мушкараца и одмерена према њима.

ћути и све трпи: „Е, кажи нешто. Е, откинућу ти главу, мајмуне! Јел’ чујеш, мајмунчино?“ Овај чин Јефимија, можда неочекивано, изводи у кући. На симболичком нивоу, убиство медведића може се протумачити као својеврстан суицидални чин, ако имамо у виду паралелизам егзистенцијалног положаја који од почетка влада између Јефимије и њене играчке. Јефимија тако убија један аспект свог идентитета, онај који је дуго проблематизовала. Она, барем привремено, више није пасивна девојчица.

После обезглављивања играчке, Јефимија је потпуно одлучна у својој намери да убије оца, што ће и урадити. У дворишту породичне куће пуцаће у Крста двапут из његове пушке, из које ју је раније он сам учио да пуца. Заправо, Крстов живот потпуно ће докрајчити Фанки Бајо коначним убодима ножа, али, суштински, његову неминовну смрт започела је Јефимија. У тоталном заносу, Јефимија и Фанки Бајо ће се смејати, грлити, љубити и једно друго мазати крвљу убијеног. Можда је, барем у том тренутку, Јефимија заиста осетила да је њен патрицид испунио своју сврху и да је ток њеног дотадашњег живота коначно премостио препреку која га је гушила. Или се Јефимија, ако бисмо се вратили класичним терминима античке грчке трагедије, затекла у домену свог хибриса,¹¹ заслепљена било чисто менталном ате било од стране алегоријске богиње Ате,¹² па не може да сагледа своје дело ни његове последице са колико-толико објективне дистанце. Међутим, баш као и у трагедији, њена привремена заслепљеност убрзо ће проћи и Јефимија ће завршити у поправном дому, сама са својим обезглављеним медведићем у ћелији.

Јефимијин патрицид може се упоредити са вероватно најпознатијим филицидом у књижевности, па и уметности уопште – оним који представља Еурипидова трагедија *Медеја*. С једне стране, очигледне сличности између Јефимије и Медеје јесу угрожен положај и у породичној и у широј социјалној равни (осим што су обе жене и стога унапред угрожене у патријархалном друштвеном поретку, Јефимија је жртва породичног насиља и жртва сексуалног насиља изван породичне куће, док је Медеја преварена и остављена од стране

¹¹ Мада се Јефимијин хибрис не може поимати у најкласичнијем (есхиловском и софокловском) смислу – као прекорачење онтолошке границе људскости, ипак бисмо могли рећи да је Јефимија прешла своју онтогенетску границу, потпуно одбацивши свој статус девојчице.

¹² Ате (стгрч. *Άτη*) се може схватити и као чисто психички феномен, ирационално стање, заслепљеност са којом особа дела и која за последицу има катастрофу, при чему може бити послата од стране божанства. С друге стране, може се јавити и као алегоријска богиња, нпр. Зевсова ћерка. Историјски примарно значење лексеме односило се на физичку слепоћу (о значењу и употреби речи *ate* у старогрчкој поезији в. Doyle 1984).

Јасона, али је истовремено и варварка у Коринту), вербализација психомахије у вези са патрицидом/филицидом и коначном убиству претходеће убиство медведића / коринтске краљевске породице као својеврстан прелудијум у неизбежно. Такође, Јефимија је обезглављивањем играчке поништила статус девојчице и одлучно преузела живот у своје руке, док је убиством оца одбацила и друштвену улогу ћерке. Медеја се, с друге стране, убиством синова одрекла и статуса мајке и статуса супруге. Оно што свакако стоји као најупадљивија разлика јесте чињеница коју Еурипид наглашава на самом крају своје трагедије, а то је Медејина трансгресија сопствене људскости и залазак у онострани онтолошке границе. Јефимијин онтолошки преображај пак у потпуности изостаје, а са њим и било каква институционализована подршка почињеном патрициду. У Јефимијином случају божанства остају нема.

Последња сцена драме многозначна је на више начина, а своју полисемантичност шири и на драму у целини. Да ли је Јефимија поновним повезивањем са медведићем у ћелији прихватила себе као девојчицу? Да ли се њена трагедија може посматрати као прича о одрастању? Шта се променило у Јефимијином животу ако она након патрицида другачију егзистенцијалну позицију тражи у идиличним визијама утемељеним на измишљеном наративу Фанкија Баја? Да ли је Фанки Бајо провалио у њену ћелију како би остварио њен *happy end*, или ће пак након новог сексуалног чина нестати? Да ли се Јефимија каје због почињеног патрицида или не? С друге стране, да ли је Јефимијина трагична судбина била на било који начин условљена позадинским ратом, тј. да ли би била другачија да рата није ни било? Да ли је Петар Божић такође релевантан чинилац који је утицао на трагични исход, тј. да ли би до трагедије дошло и да његовог лика нема?¹³ Коначно, како би се драма сада могла тумачити кроз Маријину призму и како се може осветлити однос између Јефимије и њене мајке, обе жртве сексуалног и других облика мушког насиља?

Патријархално насиље које спроводе сви мушкарци у овој драми, за разлику од претходних проблема, никако се не може довести у питање. Када се посматра из Јефимијине перспективе, драма се развија као њена трагедија изазвана управо патријархалном дивљином и напетешћу између поткопавања њеног идентитета девојчице и њене пасивне егзистенцијалне позиције у контексту конкретног насиља конкретних мушкараца. Тако се отвара низ далекосежних питања релевантних за интерпретацију драме, која могу, можда чак

¹³ Ако би одговор на ово питање био негативан, онда би улога Петра Божића у Јефимијиној трагедији била аналогна улози Пере Зелембаћа у приповетки *Први пут с оцем на јутрење* Лазе Лазаревића, о којој детаљно пише Светлана Томић (2009).

и потпуно, заобићи ратну димензију као одлучујућу за обликовање друштвених односа, или је барем померити у секундарни план.

ИЗВОР

Бојовић, И. *Happy End (Кратка прича о помирењу)*. Београд: Пројекат Растко. Преузето 17.07.2023, са https://www.rastko.rs/drama/savremena/iboj_happyend_c.html

ЛИТЕРАТУРА

- Andrić, I. (2018). *Mara milosnica. Priče*. Beograd: Laguna.
- Anđelković, S. (2006). Espaces mimétique, diégétique et géopolitique dans les drames sur les guerres balkaniques des années 1990. *Revue des études slaves*, 77(1/2), 81–97.
- Aristotel. (2008). *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Dereta.
- Barthes, R. (1986). Teorija o tekstu. *Republika*, 9/10, 1098–1110.
- Barthes, R. (1999a). Smrt autora. U Beker, M. (ured.), *Suvremene književne teorije* (str. 197–201). Zagreb: Matica hrvatska.
- Barthes, R. (1999b). Od djela do teksta. U Beker, M. (ured.), *Suvremene književne teorije* (str. 202–207). Zagreb: Matica hrvatska.
- Bojović, I. (2017). Svemu mora doći i taj srećan kraj. *Novosti*. Preuzeto 17.07.2023, са <https://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:690692-Igor-Bojovic-Svemu-mora-doci-i-taj-srecan-kraj>
- Волк, П. (1994). Дивче. *Илустрована Политика*. Преузето 17.07.2023, са <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=7520>
- Дојчиновић, Б. (2018). Андрићеве приче о насиљу над женама: „Мара милосница“ и „Злостављање“. У Вранеш, А. (уред.), *Иво Андрић у нашем времену* (стр. 275–293). Вишеград: Андрићев институт (Београд: Белпак).
- Doyle, R. E. (1984). *Ἄτη. Its Use and Meaning: A Study in the Greek Poetic Tradition from Homer to Euripides*. New York: Fordham University Press.
- Jovanović, Ž. (1994). „Divče“, već viđeno. *Borba*. Preuzeto 17.07.2023, са <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=7519>
- Милосављевић, А. (1994). У свету малих дивова. *Политика*. Преузето 17.07.2023, са <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=7517>
- Стаменковић, В. (1994). Извештај с лица места. *НИИ*. Преузето 17.07.2023, са <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=7518>
- Tomić, S. (2009). A New Understanding of Laza K. Lazarević's Story *To Matins with Father for the First Time* and One Hundred Years of the Interpretative Norm. *Serbian Studies*, 23(2), 181–318.
- Hall, E. (2010). *Greek Tragedy: Suffering under the Sun*. Oxford – New York: OUP.

Halperin, D. M. (1983). *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*. New Haven – London: Yale University Press.

Luka Z. Nikolić

IGOR BOJOVIĆ'S *HAPPY END* AS THE TRAGEDY OF A YOUNG GIRL IN THE
PATRIARCHAL WILDERNESS

Summary

The critical reception of Igor Bojović's play *Happy End* was initially determined by the war aspect of the text as the most important. This paper seeks to present a different reading of the play — through the prism of the protagonist Jefimija, or as she is alternatively called, Divče. When read from Jefimija's perspective, the play is not revealed primarily as an anti-war piece but rather as the tragedy of a young girl in the patriarchal wilderness, lost within her identity and trapped in a passive existential model. Additionally, this reading of the play raises many far-reaching questions concerning its interpretation, making it particularly inspiring for new realizations of the text's semantic potentials, especially those related to the relationships among the dramatic personae.

Key words: *Happy End*, Jefimija, tragedy, young girl, patriarchal violence, patricide

