

ОДВАЈАЊЕ СЕНКЕ: О ДВОЈНИЦАМА
У ПРИПОВЕЦИ „ВИДОСАВА“
МИОМИРА ПЕТРОВИЋА И ФИЛМУ
ЛЕПТИРИЦА ЂОРЂА КАДИЈЕВИЋА

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички
факултет
Центар за
научноистраживачки рад

Апстракт: Основна намера рада јесте сагледавање двају главних женских ликова, Видосаве, из истоимене приповетке Миомира Петровића, и Радојке из филма *Лептирица* Ђорђа Кадијевића, с аспекта Бодријарових схватања о симболичким разменама и осамостаљивању примитивног двојника. Примећене мотивске подударности у наведеним делима везане су за феномен преображаја, који и Радојка и Видосава доживљавају, и који обухвата све три фазе обреда прелаза (прелиминарну, лиминарну и постлиминарну), према типологији Арнолда ван Генепа. Комбиновањем Бодријарових и Ван Генепових постулата представљено је одељивање примитивног двојника од личности: кроз прелиминарну и лиминарну фазу двојничка фигура стиче све већу снагу, да би се у финалној, постлиминарној фази она устремила против субјекта; двојник је представљен као сенка која се одвојила. Овај вид пројављивања двојничке фигуре доведен је у везу са фројдовским термином „Das Unheimliche“. Значајна је и слика вампира, која као заједнички мотивски пункт спаја „Видосаву“ и *Лептирицу*, и смешта их у поље митског, ритуалног и фантастичног, док истовремено потврђује Бодријаров став о двојнику који се враћа да прогони и опседа субјект.

Кључне речи: двојник, симболичка размена, лиминарност, сенка, обред прелаза, „Das Unheimliche“, „Видосава“, Миомир Петровић, *Лептирица*, Ђорђе Кадијевић

*Јер Људско, већ самим насјанком означава усјоствљивање
свој сјрукјуралној двојника: Нељудској.*

Bodrijar 1991: 139

1. Уводне напомене

Након пажљивог ишчитавања приповетке „Видосава“ Миомира Петровића, уочене су снажне сижејно-мотивске споне које поменуто дело повезују са филмским остварењем *Лептирица* Ђорђа Кадијевића, што представља полазиште овог интердисциплинарног истраживања.* Фокус је усмерен ка главним јунакињама

* Истраживање спроведено у раду финансирано је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о преносу средстава за финансирање научноистраживачког рада истраживача на акредитованим високошколским установама у 2025. години број 451-03-136/2025-03/ 200198).

оба дела – Петровићевој Видосави и Кадијевићевој Радојки. У оба случаја у наратив су утиснути бројни ритуални и митски обрасци и трагови, који кроз различите рукавце доводе до готово идентичног разрешења на крају: обе јунакиње у периоду око обреда свадбе доживљавају преображај. Стога основна намера рада јесте испитивање одлика тога преображаја, као и узрока који су до њега довели. Теоријска подлога рада великим делом формирана је на схватањима Елеазара Мелетинског и Ернста Касирера, док ће сам феномен преображаја бити посматран у вези са појмом двојника, с аспекта са кој је он приказан у *Симболичкој размени и смрти* Ж. Бодријара. Како овај аутор наводи (1991: 158), појам двојника блиско је повезан са појмом смрти и магије. Двојник се отелотворује као сенка, утвара, одраз, слика или скоро видљив материјални дух. У приповеци и у филму који су предмет истраживања, могуће је пронаћи сва наведена обличја која двојник на себе преузима, након чега следи његова дефинитивна победа над личношћу са којом је био уједињен а од које се постепено одвојио. Дакле, преображај коме ће у раду бити посвећено највише пажње последица је постепеног удаљавања појединца и његовог двојника, који му је у првобитним временима био иманентан а који је савременом, модерном човеку потпуно стран. Како Бодријар (Исто) примећује, на примитивног двојника обично се гледа као на грубу префигурацију душе и савести, што је, према њему, погрешно због тога што душа и савест имају много тога заједничог са принципом обједињења субјекта и са западњачким видом отуђења, а ничег заједничког са примитивним двојником. Објашњавајући даље појам примитивног двојника (који је различит од данашњег, западњачког разумевања двојника) наводи се следеће:

Двојник је, као и смрт (смрт је двојник живог, двојник је жива и препознатљива слика смрти) *йарийнер* са којим примитивни човек остварује [...] одређену врсту видљиве размене (речју, покретом, ритуалом) једним невидљивим делом себе, а да се *йрийом* не може *йоворийи* о *ошуђењу* (Bodrijar 1991: 158).

Уздрмани однос између личности и двојника (сам тај однос јесте један од облика у којима се остварује симболичка размена) транспонује се и на све друге видове симболичких размена, што ће се најбоље уочити на оним сегментима издвојеним из оба дела у којима су приказане игре светлости и таме. Обред свадбе, који је у оба случаја кључан за довршавање преображаја, представља такође једну врсту симболичке размене – размене индивидуалног и колективног. Одељеност личности од свога двојника омогућује развој паралелних онтологија, док их заједно одводи у поље лиминарног:² они истовре-

2 Објашњавајући термин Арнолда ван Генепа „лиминарност“, Александар Лома (2005: 20) наводи да је тај термин представљен сликом прага (limen) преко кога се излази или улази. Издвајају се три фазе обреда прелаза: прелиминарна (претпражна), лиминарна (пражна) и постлиминарна (запражна). Прва и трећа фаза означавају одвајање од про-

мено *јесу* и *нису*, пролазе кроз три фазе обреда прелаза, све до оног тренутка док једно од њих не превлада.

Примитивни човек успоставља дуални, а не отуђени однос са својим двојником. Он може и оно што је нама заувек забрањено, а то је, да општи са сопственом сенком (стварном, а не метафоричном сенком) као са нечим изворним и живим, да јој говори, да је штити, да придобије ту покровитељску или непријатељску сенку – која ни у ком случају није одраз „изворног“ тела, већ сенка за себе, а самим тим није ни отуђени део субјекта, већ један од облика размене (Bodrijar 1991: 158).

Преображај је, дакле, узрокован нарушеним односом између човека и његовог двојника, заштитника, његове сенке. Оба анализирана дела користе митске и фолклорне мотиве како би илустровала процес извртања двојника-заштитника у двојника-непријатеља. Најзначајнији путоказ који добијамо од Бодријара, онај који нам говори да смо у сагледавању феномена преображаја на правом трагу, садржан је у следећем исказу:

Двојник вампир, двојник осветник, несмирена душа, двојник постаје предзнак смрти субјекта, која га опседа у самом животу (Bodrijar 1991: 159).

Слика двојника као вампира уткана је и у Петровићеву „Видосаву“ и у Кадијевићеву *Лейџирицу*, па у том смислу поменута слика нуди одговор на питање зашто до Видосавиног и Радојкиног преображаја уопште долази.

2. Двојница из мрака

Сижејно-мотивска подлога на којој је Миомир Петровић изградио структуру приповетке „Видосава“ утемељена је на преплету митолошког и ритуалног слоја, при чему се јасно истиче њен балкански карактер, дубоко усађен у временско-просторну димензију самог дела.³ Сва пажња је, од почетка до краја приповетке, усмерена према насловној јунакињи, и трансформацији коју она доживљава. Па ипак, и поред такве доследности кад је реч о фокусу који је све време управљен ка Видосави, и који чврсто држи читалачку пажњу привезану за њен лик, дешава се парадокс: иако је помно пратио развој сижеа, а још помније Видосавино кретање и активности које су у вези с њом, читалац није сигуран када се тачно дешава преобра-

шлог и пријем у нови статус; друга, лиминарна фаза поприма значај који превазилази сам чин преласка.

3 Радња приповетке одвија се у временском распону од краја XIX в. до почетка Првог светског рата, док је просторно смештена на различитим локацијама: у црнотравском селу Кални, околини Димитровграда, Рашки и Пећи, па из тог разлога треба узети у обзир тадашњу територијалну поделу и политичку ситуацију као значајне елементе контекста приповетке.

жај који трајно мења њену судбину. Одмах за овим отвара се још једно, рекло би се, много важније питање, а то је: Чиме је условљена нужност тога преображаја? Стога ће ово поглавље рада покушати да разреши поменута питања и тиме рашчита Петровићеву „Видосаву“, с освртом на сва она наративна чворишта у којима се сажимају фрагменти ритуалног, митског и фантастичног.

2.1. Рођење у „слејој ноћи“ и бабичина клејџа

Одсудна, или како се у приповеци наводи, „слепа“ ноћ, ноћ Видосавиног рођења, постављена је и означена као полазиште читаве сижејне структуре. У вези са „слепилом“ ноћи уочен је и феномен мрака, који се у различитим својим облицима уочава у читавом делу, и дефинише Видосавину судбину. Чињеница да је њен долазак на овај свет обележен потпуним мраком биће значајна с обзиром на даља дешавања у приповеци. Потребно је истаћи да је радња иницијално смештена у црнотравско село Калну, познато по дунђерском, градитељском занату његових житеља. Напомена да је „[к]иша била толико снажна и падала већ тридесет дана тако јако да су се подлокали и зналачки направљени темељи кућа које се, потом, заљуљаше и замало не заплочише селом...“ (Petrović 2013: 72), важна је јер указује на то да је Видосавино рођење, увођење у овоземаљски живот, било обележено претећом, разорном енергијом природе, па је тако цело село, познато по градитељском занату, било у опасности да се уруши. Пошто су се темељи које су саградили житељи Калне, прослављени по свом зидарском умећу – показали недовољно јаким да издрже потоп, Видосавин долазак додатно се наговештава као проблематичан. Већ на том месту могу се уочити трагови приче познате у многим светским митологијама: приче о потопу, којим се постигнуто устројство света угрожава, и преводи у првобитни хаос.

Представа о воденом хаосу налази се и у основи широко распрострањеног мотива светског потопа, који се наводно догодио у првобитно време. Прелаз од безобличног воденог елемента ка копну испољава се у митовима као најважнији чин, неопходан да би се хаос претворио у космос (Meletinski 1983: 210).

Карактеристично је, даље, и то што при порођају помаже бабица Бугарка, дакле припадница другог народа, која не познаје српски језик. Од велике важности је, затим, њено пророчанство, новорођеној девојчици упућено на мешавини различитих локалних говора, уобличено у некакав изломљен српски. Претпоставимо да је пророчанство изговорено као бабичина реакција на услове у којима је порођај протекао – на „слепоу“ кишну ноћ у којој је Кална била угрожена. Међутим, пророчке речи бабице Бугарке могу се протумачити

и као клетва – с обзиром на то да је бебу дочекала тврдњом да за њу нико неће моћи да чује даље од собе у којој је рођена, а камоли да је погледа. Стога се фигура бабице уочава и прима као она која уноси и спроводи ритуалност. Сугестиван је и сусрет различитих идиома уобличен у српску лексичку, па тако језичка нечистота може указивати на одређену симболичку представу у оквиру које се бабичин лик може тумачити. Потребно је истаћи и могућност уплива елемената из словенске митологије, па да се у лику бабице препознаје суђаја. Говорећи о суђајама, које су познате још и као рожанице, суђенице, рођенице, рођаје, ориснице, Гајић (2011: 193) наводи да се оне јављају само једном, али да је њихов утицај на живот појединца од пресудне важности. Као противтежа бабичиним речима, али и тами која је обавила Калну у тренутку њеног рођења, јунакињи је дато име Видосава, „да јој не урекну видело за живота“ (Petrović 2013: 72) – дакле, заштитно име требало је да Видосаву одбрани од мрака сваке врсте. Да је дејство бабичине клетве ипак превладало, постало је уочљиво већ у Видосавином детињству. Треба истаћи да ноћ у којој је она рођена није била само слепа, већ и глува – хук водене стихије као да је прогутало све остале звуке.

Видосава је оштро видела и чула али њу као да нико није могао чути, као да јој је глас изгубио снагу и пре него што га је освојила, ваљда услед хука онолике воде, као пред потоп, у тренутку њеног рођења (Исто: 73).

Снага профилактичког имена потиснута је пред навалом водене стихије која је својим заглушујућим шумом мрак чинила још гушћим. Свакако је и изречена клетва у томе имала свог удела: Видосавин живот започео је у мраку и на исти начин је и настављен, јер је, како се у делу наводи, у њеној кући (као и у свакој другој у селу) светло увек било пригушено.

2.2. Борба са мрачном немани

Једна од кључних деоница Петровићеве приповетке отпочиње одласком Видосаве и њене породице у бугарско село смештено на пашњацима близу Димитровграда, где је на рушевинама бивше насеобине, из времена Угарског царства, требало да буде сазирана нова. У том аветињском бившем селу једино је здање старе цркве, посвећене Светој Софији, било у мало бољем стању. Привикнути на живот у мраку, црнотравски градитељи не само да су нове куће зидали тако да се боље виде ноћу него дању, већ су одређене радове у целости и изводили управо ноћу.

То је био случај и при реконструкцији куполе на цркви. Неопходно је притом уочити успостављени контраст између ноћи у којој је рођена Видосава и ноћи у којој се предузимају радови на куполи:

Једне изузетно ведре и баш због тога за такав посао погодне вечери [...], девојчици западе у задатак да изнутра гледа право у небо према Пантократору, а заправо према браћи Стевану и Драгану, пазећи да, док постављају и озиђују куполу, неки зрачак месечине или звезда не продру у потпуни мрак неопходан за светлост свећа и држање службе (Petrović 2013: 74).

Занимљиво је како мрак готово истовремено поприма опречна значења, и то у оквирима два временска и два симболичка нивоа: 1) насупрот „слепој“ ноћи у којој Видосава долази на свет, поставља се ведро ноћ када она надзире радове на куполи; дакле, ноћ, као временска одредница јавља се као амбивалентна; 2) за постављање и озиђивање куполе намерно је одабрана ноћ јер је у мраку било лакше разоткрити могуће пукотине кроз које би продирала спољна светлост. Требало је у реконструисаној цркви омогућити потпуни мрак, кроз који би просијавала само светлост свећа приликом ехаристије. У томе кључу присуство мрака неопходно је ради представљања и истицања хришћанског обрасца живљења оличеног у светлости свећа. Овако сагледана, значења која мрак остварује у приповеци, до сада, припадају регистрима митског, са једне стране, и хришћанског, са друге. Такође, уочена је вертикала⁴ која полази из места на коме Видосава стоји у цркви, а завршава се на највишем унутрашњем делу куполе, на коме је осликан Христос Пантократор. Дакле, правац којим је вертикала одређена води од Видосавиних до Пантократорових очију. Како је у приповеци наведено, радови на куполи завршени су после поноћи, када у цркви није било ни зрачка светлости. Међутим, мрак који се црквом проширио као да није био претходно описани мрак потребан за извођење службе. Овај мрак прекрио је и Видосавине и Пантократорове очи, и тиме сасекао вертикалу у висинама, а продужио је у супротном смеру.

Видосава остаде у потпуном мраку. До ноздрва јој допре неки поган мирис мрака и девојчица осети како је нешто за врат хвата и гуши од толике тмине коју нико није могао нарушити, чинило јој се, ни свећом ни фењером (Petrović 2013: 74).

Иако је претходних петнаест година свога живота провела у тами и тишини, Видосава се с оваквом врстом мрака дотада није сусрела. Наступила је борба са мрачном немани. Под од трулих дасака под њом је попустио те је она пропала кроз отвор – у крипту некадашњег храма, где је мрак још гушћи и тамнији, а његов мирис још отровнији. Дакле, овакав мрак, који се осим чулом вида може

4 Како објашњава Мелетински (1983: 217), дрво света је средишња фигура „вертикалног“ космичког модела, и повезано је са трихотомном поделом на небо, Земљу („средњу земљу“) и подземни свет. У вези са поменутом је и дихотомна подела, резултат бинарне опозиције *горе* и *доле*, а затим и диференциране карактеристике доњег света, као пребивалишта мртвих и хтонских демона, и горњег, као пребивалишта богова и „изабраних“ људи, после њихове смрти.

доживети и чулом мириса, није истоветан ниједном од претходно поменутих његових испољавања, с тим што у себи садржи карактеристике и једног и другог.

Хаос се претежно конкретизује као мрак или ноћ, као празнина или понор који зјапи, као аморфно стање материје у јајету. Претварање хаоса у космос испољава се као прелаз од таме ка светлости, од воде ка копну, од празнине ка материји, од безобличног ка уобличеном, од рушења ка стварању (Meletinski 1983: 209).

Видосавин боравак у старој крипти оживљава и, у симболичном смислу, понавља тренутак њеног рођења, тачније – омогућује потпуно остваривање бабичине клетве. Мрак је заклонио Видосаву од свачијег ока, па и Пантократоровог, а ни њен глас нико није могао чути – баш као што јој је бабица Бугарка и прорекла. Глас Видосаве Драгутиновић, онакве каква је до тада била, последњи пут чуо се кроз њен врисак. Први, а уједно и најснажнији наговештај њеног преображаја дат је кроз напомену о томе да је тај врисак⁵ претрпео модификацију коју би било немогуће перципирати. Био је то, како се у делу каже, врисак на мешавини три различита балканска језика: српског, бугарског и цинцарског.

Видосавин преображај представља, дакле, испуњење давно изречене клетве, а о њему се истовремено може промишљати и као о обреду прелаза, при чему би ово била његова прва, прелиминарна фаза.

И заиста, када је изашла из крипте, то истовремено и јесте и није била она.

Била је то Видосава али ни налик на претходну, прилично неугледну девојку. Ова Видосава је била светлије пути, правилног носа, глатке, светлוצаве а опет црне косе, нежних руку и набујалих недара (Petrović 2013: 75).

Од неугледне девојчице Видосава се претворила у зрелу и привлачну жену. Изглед јој је у мраку промењен, како је то у приповеци напоменуто, по налогу смрти. Истовремено, променио се и њен говор, па ће она од тада заувек говорити мешавином трију језика – баш као и бабица Бугарка. Вођени Бодријаровим схватањем примитивног двојника, које је изложено у уводу, овде сада можемо говорити о започетом процесу одвајања личности и двојника, који се од заштитника претвара у претњу. Отуда: Видосавин крик је и знак побуне против тога унутрашњег, онтолошког цепања. Њена борба са мрачном немани била је заправо борба са двојницом која се кроз таму, кроз сенку отелотворила, и одлучила да преузме примат.

Потребно је овде учинити још један осврт на Бодријарову *Симболичку размену и смрт*, а нарочито на поглавље „Двојник и удва-

5 Према Е. Касиреру (1985: 51), права митско-магијска снага језика испољава се тек тамо где се јавља у облику јасно израженог, артикулисаног гласа.

јање“ где он проблем двојника доводи у везу са Фројдовим ”Das Unheimliche“:

Читава наша култура прожета је том опседношћу раздвојеним двојником, која свој најпрефињенији облик поприма код Фројда у ”Das Unheimliche” („Узнемирујуће осећање не-блискости“), у анксиозности која избија из нама најпознатијих ствари, онде где се са највећим интензитетом, јер је у најпростијем облику, јавља *врийоілавица раздвојеносћи*. Наступа тренутак када чак и најпознатије ствари које познајемо као сопствено тело, па и само то тело, наш глас, наш лик, бивају раздвојени... Она укида умножавање двојника и духова, она је та која их одашиље међу аветињске, сабласне кулисе фолклора несвесног, као античке богове које је хришћанство преобразило у демоне – *verteufelt* (Bodrijar 1991: 159).

По повратку у Калну Видосава је стално обавијена енергијом своје двојнице, која у другим људима изазива подозрење, па и страх, због чега су је убрзо прозвали Проклета Видосава. Нетрпељивост житеља села кулминирала је у тренутку када се Видосава попела на справу намењену за млевање камена, и отуд запевала песму о изгубљеним душама у крипти храма. Могуће и подсвесно, јер су прижељкивале да пронађу макар и најмањи доказ о томе да постоји нешто непојмљиво али дубоко онеспокојавајуће у вези са Видосавом, женама из Калне чинило се да она лебди над точком за млевање камена. „Лебдење“ је знак да се Видосава (заједно са својом двојницом) налази у простору лиминарности, односно вангенеповски речено, у лиминарној фази.

Њено присуство је свакако унело немир, али то што се нашла у близини справе која је била симбол градитељског заната од кога је цело село живело, и певала песму на неразумљивом језику – то је пробудило сумњу да би Видосава могла своје проклетство пренети на справу, и на све који од ње живе. Проклети ту справу значило би уништити целу Калну. Сељани очекивано исказују свој страх од непознатог, а непознати су и језик и садржај песме коју је Видосава певала. Дакле, упркос томе што није угрозила никога, њено биће и њена песма били су за све друге застрашујући. Ово необјашњиво осећање, које је већ самом својом појавом изазивала, представљало је доказ да се промена коју је доживела одиграла у суштини њеног бића. Постала је авет, сабласт, њено присуство јесте узнемиравало.

2.3. Крик у мраку и миџско-маијска снаја језика

Наредни ступањ сужејног развоја започиње поновним измештањем породице Драгутиновић из Калне. Како би се ослободили Видосаве, сељани почињу да њу и њену породицу шаљу у најудаљеније крајеве, како би тамо радили. Један такав радни задатак

одвео их је најпре у Рашку, а затим и у Пећ, где се остварује, како ћемо видети, кључни сусрет са Војином Максимовићем и његовом породицом. Стога њен одлазак у Пећ, а највише однос са Војиновим сином Миливојем, дефинише последњу фазу започете трансформације.

Изградња нове куће за Максимовиће почела је годину дана пре избијања Првог светског рата, што је значајна назнака. Баш као што је Видосавино рођење протекло усред хаоса изазваног воденом стихијом, тако је и њен долазак у Пећ најавио хаос много већих, интернационалних, светских размера. Слично као и у Кални, људи који су се сусретали са Видосавом осећали су њену, тј. енергију њене двојнице, и описивали је као „тужан али леп мирис ружа“. Дакле, енергија постаје доступна чулу мириса – баш као што је мрак за Видосаву добио мирис у цркви Свете Софије.

Војинов син, Миливоје Максимовић видео је Видосаву како на њему непознатом језику (грчком) разговара са мраком, а непосредно пре тога чуо је крик. Тај поновљени крик у мраку евоцира почетак раздвајања Видосаве и њене двојнице у крипти старог храма, и то раздвајање преводи на нови ниво. Ипак, овај крик је коначно преобликован, из њега је изведен артикулисани глас кроз који је могуће спровести истинску митско-магијску снагу језика, што субјект који је носилац тога језика чини моћнијим. Напомена о томе да Видосава као да није имала потребе за сном, већ само за мраком, сведочи да се двојничка фигура све више намеће као доминантна. Она, попут сенке, израња из мрака и освајањем једног одређеног језика утврђује своју моћ. Дефинитивна победа двојнице била би обезбеђена у оквиру свадбеног обреда, који ће означити и доспевање у последњу, постлиминарну фазу.

Видосава(?) и Миливоје састају се у простору напуштене турске текије, која је имала зидове али не и кров, што на симболичком плану представља оживљавање, али и *изокрећиање* сцене из цркве Свете Софије, у којој је преображај започет. Уместо хришћанске, приказана је муслиманска светиња. Кров који недостаје доводи се у значењску везу са тлом које се урушило под Видосавиним ногама у цркви. Симболика која се може ишчитати из оваквог извртања упућује на крајње домете преображаја, на тренутак у коме ће Видосава и њена двојница трајно заменити места.

Уочена је још једна врста извртања, она која је извршена на језичком плану. У моменту када Миливоје запроси Видосаву, она ће рећи „не“ што на грчком значи „да“. Ипак, у оквиру српског говорног подручја, „не“ ће увек бити сигнал за одрицање, па ће Миливојева породица то на тај начин и схватити, за разлику од њега, који се трудио да разуме Видосавин језик и схватио је право значење њеног, грчког „не“. То „не“ Миливојеви родитељи схватили су, понављамо, и као

одбијање и као увреду, стога они не гледају благонаклоно на зами-сао о венчању. Видосава се, тако, још једном, последњи пут нашла у средишту хаоса који је сама изазвала. Избезумљен од беса због Миливојеве жеље да се и након изреченог „не“ ожени Видосавом, његов отац Војин потегав је пиштољ на сина. Испалјени метак се одбио и окрзнуо Војинову слепоочницу, па је он заувек ослепео на лево око.

Ту се препознаје стварна митско-магијска снага језика, снага која се сажела у једном „не“ којим је Видосава Војину одузела вид, и уклонила последњу препреку ка финалној фази свога преображаја, за који је неопходан свадбени обред. Њеном браку са Миливојем нико се више није противио. Из хаоса је поново проистекао космички поредак, о чему сведочи уздизање нове космичке вертикале. Како се у делу наводи, Драгутиновићи су Максимовићима сазидали „проклето лепу кућу“ (2013: 83), из чијег *сушера* полази новоуспостављена вертикала. Занимљиво је да сцена венчања уопште није приказана у приповеци, иако је управо путем свадбеног обреда јунакиња закорачила у трећу, постлиминарну фазу; испоставља се да је за завршетак преображаја и победу двојнице, као последњи корак прелаза било неопходно спајање супружника у првој брачној ноћи: Видосава је зарила зубе у Миливојев врат – право венчање је тек тада почело (уп. Petrović 2013: 83).

Представљање јунакиње, односно њене двојнице као вампира враћа нас Бодријаровом схватању већ поменутом у уводу: нарушени процес симболичке размене између личности и двојника доводи до тога да се двојник појављује као вампир и прогања субјект све док, коначно (као у овом случају) не заузме његово место. Истовремено, отворени крај приповетке омогућује фантастичном слоју да продре у први план, на овом тежишном месту унутар текста. Та недореченост, иза које се никако не може, потврђује став Миодрага Павловића (1989: 5) о томе да фантастика увек остаје затворена у своју сопствену наративу, да одише симболичним језиком, али и да је та њена симболичност недоречена.

3. Двојница из светлости

Приповетка Милована Глишића „После деведесет година“ изграђена је на два приповедна тока: једном који је посвећен љубави између главних јунака, Страхине и Радојке, и другом чија је доминантна тема проналажење гроба вампира Саве Савановића. Једини моменат у коме се поменута два приповедна тока Глишићеве приповетке додирују представљао би Страхинин сусрет са вампиром, у воденици. Након тога обе приче опет настављају да теку паралелно, и свака од њих на крају добија своје разрешење: са једне стране,

вампиrow гроб бива прободен глоговим коцем и село на тај начин заштићено, док се, са друге стране, Страхиња и Радојка венчавају.

Када је реч о лику Радојке, Глишићева приповетка не нуди никакве назнаке о њеној повезаности са натприродним. „Била је то скромна и мирна девојка, као јагње“ (Глишић 1983: 150). Ипак, уочене су напомене друге врсте које могу објаснити како је на тематско-мотивском темељу српске реалистичке приповетке М. Глишића, осмишљен сасвим другачији сиже, у коме је управо лик Радојке доспео у први план.

Како се у приповеци наводи, након што су Савин гроб проболи глоговим коцем, Зарожани нису успели да ухвате лептира који изнутра излетео. Ипак, то их није много забрињавало због тога што лептир „не може маторим људима наудити“ (Глишић 1983: 175). Након што је још дуго морио децу по Зарожју, лептир је нестао.

Ова напомена истовремено је информативна и инспиративна: замисао према којој лептир није могао наудити старима, већ само деци и младима, могла је бити кључ за преобликовање и проширивање Глишићевог сижеа о вампиrowвању. Тамо где се код Глишића заплет око проналаска вампиrowвог гроба завршава, ту код Ђорђа Кадијевића, у филму *Лептирица*, тек отпочиње.

3.1. „*Das Unheimliche*“ и игра свећлосћи и мрака

Када је реч о наредним сегментима овога рада, који ће се бавити Кадијевићевим филмом *Лептирица*, највише пажње биће посвећено расветљавању лика Радојке, са посебним освртима на тренутке у филму у којима се уочава њена трансформација. Покушаћемо и овде да утврдимо да суштину те трансформације чини раздвајање личности од примитивног двојника, подељено у три фазе прелаза које је дефинисао Ван Генеп.

Већ је сам почетак филма дат веома сугестивно, нарочито у сцени када после питања о томе да ли га је страх да сам преноћи у воденици, воденичар Вуле на брду угледа Радојку, и том приликом запажа: „Их, види је. К’о лептирица“ (Кадијевић 1973). Исте ноћи Вулета убија вампир у воденици, а приликом његовог уласка воденички камен се зауставља и свећа се гаси. Према Е. Касиреру (1985: 147), митско осећање времена специфично је по томе што су моменти субјективног и објективног у њему нераздвојни, међусобно су испреплетени. Као конкретно издваја се само осећање фазе. Заустављање воденичког камена у тренутку када вампир крочи у воденицу илуструје то стапање субјективног и објективног осећања времена. Ако заустављање камена протумачимо као заустављање митског времена, на тај начин би се могла деформисати читава цикличност, фазност времена. Фигура вампира

овде је оприсутњена много изразитије него у Петровићевој приповеци. Дакле, вампировање је употребљено као средство којим се наговештава поремећај природне равнотеже, нарушавање различитих облика симболичких размена, које би у крајњем резултату довело до разарања поретка и хаоса. Гашење свеће, као и у претходно анализираној приповеци, уводи и јунаке и гледаоце у простор лиминарног, у поље где се непрекидно одвијају симболичке размене светла и таме, размене креативне и деструктивне енергије. „*Онџолоџија енерџије* поставља само њено биће и принципе његовог саморазвијања“ (Пекић 2001: 24). Супарнички однос двеју енергија илустровао би изненадно раздвајање личности и њеног примитивног двојника. Борба која се одвија на нивоу бића може се представити као енергетско осциловање: спона између личности и двојника кида се као последица тих осцилација. Да такво сучељавање постоји, показује се на основу Радојкиног исказа, који истовремено лоцира и космичку вертикалу:

Пођем тако за овцама *йовише воденице*, гледам *доле* у *йойок*, па ми лепо дође да скочим, да ме више нема (Кадијевић 1973, истакла М. М).

Централну тачку те вертикале представљала би управо воденица,⁶ место које је од суштинског значаја за опстанак села. Крајње тачке вертикале одређене су брдима изнад воденице (горње) и потоком који се налази на нижем нивоу у односу на воденицу (доње).

У филму је представљена и љубавна прича већ одраније позната из Глишићеве приповетке. Међутим, у *Лейџирици* њена основна функција јесте прикривање Радојкине тајне, и преображаја у коме се пројављује њена двојница.

За сваку *реалности* могло би се рећи да је у најмању руку *двосмислена*, јер осим сврхе (рационалне) коју собом може да изврши, она има и онај смисао што јој га даје ум, па је тиме остварена нека врста коезистенције два реалитета противречна један другом (Пекић 2001: 20).

Ипак, дефинитивно превладавање двојнице и овде је условљено сасвим одређеним обредом – обредом свадбе, што испрва није директно истакнуто, али се таква могућност назире као суштина Радојкиног питања упућеног Страхињи: „Можеш ли ме оставити?“ (Кадијевић 1973). Претпоставимо да то питање и не долази од Радојке, већ управо од њене двојнице, која прижељкује да, ступајући у обред прелаза и пролазећи његове три фазе (подсећамо, прва од њих у том тренутку већ траје), стекне самосталност. Према Мелетинском (1983: 230), инцијација, као најважнији прелазни обред, обухвата

6 Према Ненаду Гајићу (2011: 81), Словени су веровали да је воденицу осмислио ђаво, и радо је походи. У њој се скупљају и вампири, вукодлаци, демони, а крај ње дрекавци... У води покрај воденице борави Воданој, водени дух који, одатле, пролазнике повлачи у воду.

симболичну привремену смрт и контакт са духовима, који отвара пут за оживљавање или за поновно рођење у новом својству. Стога ћемо управо у том кључу тумачити наредну деоницу издвојену из *Лейирице*. Сцена у којој Радојка посматра свој одраз у води (а Бодријар нам је већ напоменуо да се двојник може пројавити кроз одраз), представља почетак лиминарне фазе њеног преображаја. У том тренутку коса јој прекрива скоро цело лице, а она је полако склања док се истовремено чује злослутни глас птице, који је претходно најављивао долазак вампира. То симболичко откривање лица доводи гледаоца у недоумицу: да ли је пред њим још увек Радојка, или неко други? Идентитетско колебање се све више оснажује. Као у случају Видосавиног „лебдења“, и овде је посредни лиминарност, немогућност да се продре до саме личности услед јачања двојничке фигуре која се час намеће час уклања пред нашим очима. Игра двеју енергија, светлости и мрака, доспева у први план у моменту када Радојка прилази шуми и гледа у мрак, иако тамо (наизглед) нема ничега. Крупан кадар приказује Радојкино лице, нарочито њен поглед, па изгледа као да она у мраку, тачније у сенкама, ипак нешто разазнаје, док се све време чује глас оне птице. Читавом сценом доминира природна, сунчева светлост, али је, истовремено, осетно и интензивно онеспокојавајуће присуство. Баш као и у приповеци „Видосава“, и овде постоји фројдовско „Das Unheimliche“, због кога нас идилични, обасјани пејзаж не чини спокојним – напротив, док следећа сцена само појачава тај осећај необјашњиве нелагоде. Сад видимо Радојку како спава на трави, лице и тело јој се грче као да има кошмар, или да осећа некакав бол. Када отвори очи, чује се цвркулт птица. Она посматра простор око себе као да га први пут види, и смеши се, што можемо сматрати првим значајнијим и изразитијим појављивањем двојничке фигуре, која је и проузроковала осећај непријатности.

3.2. Одвајање сенке

Потребно је учинити кратак осврт на лик Живана (у Глишићевој приповеци он је Радојкин отац, а у филму ујак или стриц), кроз који је представљена фигура ауторитета. Као и у Петровићевој приповеци, и овде постоји проблем забране брака, с тим што су разлози те забране у „Видосави“ били много очигледнији; овде је пак нејасно због чега тачно Живан не одобрава Радојкин и Страхинин брак. Постоје одређени трагови који упућују на то да је Живан био упознат са тајном Радојкиног преображаја. Наиме, када кмет, поп и други сељани помогну Страхини да отме Радојку, како би се њом оженио, Живан остаје да гледа за њима, а његов поглед тада скрива бес, али и – страх. Стога постоји могућност да је његова забрана у ствари била покушај да заштити Страхинју. Такође, значајна је и сцена која

приказује тренутак када је Живан ухватио лептира који је излетео из Савиног гроба, смеје се и нестаје у шуми, као да припрема освету за цело село, а пре свих за Радојку и Страхињу, јер су се оглушили о његову забрану.

Живанова забрана била је једина препрека која је онемогућавала Страхињино и Радојкино венчање. Након што је та препрека превазиђена, отпочеле су припреме за свадбу. Кроз Страхињино обећање „[н]ећу ја тебе никад да оставим“ (Кадијевић 1973), двојница коначно добија одговор на раније постављено питање, на шта се задовољно смеши јер је то обећање гаранција њене победе. Осмех се, дакле, јавља као најаву будуће довршености трансформације, у току припрема за свадбу. Како није могао да дочека прву брачну ноћ, Страхиња уочи свадбе одлази код Радојке, и том приликом открива рану од глоговог коца на њеном телу, после чега су се указали и њени вампирски зуби.

Овим отпочиње постлиминарна фаза, у којој се разоткрива застрашујућа двојничка фигура. Ипак обред није употпуњен јер се венчање још увек није десило, па стога, да би трајно осигурала свој положај *сенке која се одвојила*, двојница мора да се заувек ослободи Радојке. Символичка размена међу њима двома заувек се раскида, што је и приказано у последњим сценама филма. Примитивни двојник се издваја, не чини више једну целину и једну суштину са личношћу, али и након тог симболичког цепања надвоје он не може стећи самосталност све док га субјектово присуство подсећа на њихово некадашње јединство. Након што је Страхиња из гроба Саве Савановића извукао глогов колац којим су сељани заштитили село од вампира (или су тако барем мислили), на месту где је лежало Радојкино тело остаје само бела хаљина, док двојница из гроба устаје у црној. Поменути прелаз од беле ка црној боји – још једном поновљено поигравање светлости и таме – омогућује повратак Бодријаровом разумевању одвојеног двојника као непријатељске сенке:

Сви смо ми изгубили своју *стиварну* сенку, ону коју нам ствара сунце, јер она за нас више не постоји, ми јој се више не обраћамо; а са њом нас је напустило и наше тело – изгубити своју душу, то већ значи и заборавити своје тело. И обратно, када сенка израста и постаје аутономна сила [...] то је дело Ђавола и лудила, сенка је ту да би прождрала субјект који ју је изгубио, то је убилачка сенка, оличење свих оних одбачених и заборављених мртвих који, разумљиво, никада не могу да се помире са тим да за живе више ништа не значе (Bodrijar 1991: 159).

Завршна сцена приказује Страхињу како лежи на ливади, сам. Његов положај (на основу кога нисмо сигурни да ли је мртав или само спава), као и то што је читав простор обасјан светлошћу, на симболичком плану понавља сцену о којој смо већ говорили, а где је на сличан начин приказана Радојка. И осећање које тај призор буди

у нама потпуно је исто – узнемирујуће, нелагодно осећање проузроковано нашом несигурношћу у вези са судбинама главних јунака: не знамо шта се догодило Радојки и њеној двојници, као што нам није познато ни шта се десило Страхињи. Непокрећност се додатно појачава у последњим минутима филма, када крупан кадар покаже белог лептира на Страхињиној глави. Лептир,⁷ дакле, у завршници још једанпут омогућује појављивање фројдовског феномена "Das Unheimliche". Гледаоца заиста обузима та узнемирујућа не-блискост, из које ипак покушава да ишчита недостајуће фрагменте сужеа.

Према Е. Касиреру (1985: 48), унутар митског мишљења нема дефинитивних граница између сфере живота и сфере смрти. Они се не односе једно према другом као бивство и не-бивство, већ као хомогени делови једног истог бивства. Исто тако, митско мишљење не познаје неки одређени моменат у коме живот прелази у смрт или смрт у живот, због тога што оно рођење замишља као повратак, а смрт као трајање – као непрестану симболичку размену. Несталност, укидање и појављивање, нестајање, сан и(ли) смрт, рађање и умирање, све је то у филму *Лейџирица* Ђорђа Кадијевића смештено у непрегледно поље лиминарности – поље митског, ритуалног и фантастичног. То нас одводи Павловићевом (1989: 5) сликовитом схватању према коме фантастика, и као форма нарације и као склоп значења, мора да остане да лебди. Сваки покушај да се фантастика сасвим декодира и „приземљи“, усмерен је против ње саме.

4. Закључак

Феномен преображаја, уочен у приповеци „Видосава“ Миомира Петровића и филму *Лейџирица* Ђорђа Кадијевића, проузрокован је нарушеним односом између човека и његовог двојника, при чему се двојник-заштитник изврће у двојника-непријатеља. Тај процес посматран је као обред прелаза, стога су активности и стања јунакиња била сагледавана кроз три кључне фазе: прелиминарну, лиминарну и постлиминарну. Видосавин крик у мраку означио је почетак прелиминарне фазе, током које се одиграло унутрашње, онтолошко цепање. Њена борба са мрачном немани заправо је била борба са двојницом која се кроз таму, кроз сенку, отелотворила и одлучила да преузме примат. Лиминарну фазу преображаја обележило је необјашњиво нелагодно осећање које је Видосава самом својом појавом изазивала: постала је авет, сабласт, њено присуство је узнемирало, па је тај вид испољавања двојничке фигуре доведен у везу

7 Према објашњењу у Шевалије–Гербрановом *Речнику симбола* (2006: 488), лептир се најчешће сматра симболом непостојаности, али и путујућим духом. Други аспект лептировог симболизма везан је за преображај: чаура садржи сав потенцијал бића, а лептир који из ње излази симболизује ускрснуће – излазак из гроба. У хришћанској симболици, лептир представља душу лишену телесног омотача.

са фројдовским термином "Das Unheimliche". Кроз поновљени, преобликовани крик у мраку изведен је артикулисани глас путем кога је било могуће ослободити истинску митско-магијску снагу језика, што је субјект, носиоца тога језика, учинило моћнијим. Освајањем језика двојничка фигура, која попут сенке израња из мрака, све више се наметала као доминантна. Финална, постлиминарна фаза преображаја у оквиру које је двојница представљена као вампир, вратила нас је Бодријаровом схватању: нарушени процес симболичке размене између личности и двојника доводи до тога да се двојник појављује као вампир и прогања субјект све док, коначно, не заузме његово место.

Када је реч о преображају у Кадиевићевој *Лейџирици*, примећено је да би супарнички однос двеју енергија илустровао изненадно раздвајање личности и њеног примитивног двојника. Борба која се одвија на нивоу бића може се представити као енергетско осциловање, а спона између личности и двојника кида се као последица тих осцилација. Идентитетско колебање главне јунакиње временом је све изразитије: посредни је лиминарност, немогућност да се продре до саме личности услед јачања двојничке фигуре – која се час намеће час уклања пред нашим очима. Баш као и у приповеци „Видосава“, и овде постоји фројдовско "Das Unheimliche", због кога нас прогања осећај необјашњиве nelaгоде. У постлиминарној фази разоткрива се застрашујућа двојничка фигура. Симболичка размена између Радојке и њене двојнице заувек се раскида. Примитивни двојник се издваја, не чини више једну целину и једну суштину са личношћу, али и након тог симболичког цепања надвоје он не може стећи самосталност све док га субјектово присуство подсећа на њихово некадашње јединство.

Извори и литература

- Гајић, Ненад. *Словенска митологија*. Београд: Лагуна, 2011.
- Глишић, Милован. *Изабране приповећке*. Прир. Владимир Јовичић. Београд: ИРО „Вук Караџић“, 1983.
- Кадиевић, Ђорђе. *Лейџирица*. <<https://www.youtube.com/watch?v=Et1RWYj7rbU>> 14. 6. 2024.
- Лома, Александар. „Мистерија прага: Обреди њрелаза Арнолда ван Генепе на прагу свога другог столећа“. Предговор у: Арнолд ван Генеп. *Обреди њрелаза: систематско изучавање ритијала*. Београд: Српска књижевна задруга, 2005, 7–40.
- Павловић, Миодраг. „Фантастика у антрополошком кључу“. У: *Српска фантасика: Најприродно и несиварно у српској књижевности*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, Одељење језика и књижевности, 1989, 3–7.

- Bodrijar, Žan. *Simbolička razmena i smrt*. Prev. Miodrag Marković. Gornji Milanovac: Dečje novine, 1991.
- Kasirer, Ernst. *Filozofija simboličkih oblika. Drugi deo: Mitsko mišljenje*. Prev. Zoran Paunović. Novi Sad: Dnevnik – Književna zajednica Novog Sada, 1985.
- Meletinski, Eleazar M. *Poetika mita*. Prev. Jovan Janićijević. Beograd: Nolit, 1983.
- Pekić, Borislav. *Filosofske sveske*. Novi Sad: Stylos art, 2001.
- Petrović, Miomir. „Vidosava“. U: *Nova srpska pripovetka*. Prir. Goran Skrobonja. Beograd: Paladin, 2013, 72–84.
- Ševalije, Žan; Alan Gerbran. *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos art, 2006.

Milica B. Mojsilović

*Separating the Shadow: About Doubles in the Story “Vidosava”
by Miomir Petrović and the Film The She-Butterfly by Đorđe Kadijević*

Summary

The main purpose of the paper is to analyze the two main female characters, Vidosava, from the story of the same name by Miomir Petrović, and Radojka appearing in the film *The She-Butterfly* by Đorđe Kadijević, from the perspective of Baudrillard’s understanding of symbolic exchanges and the independence of the primitive double. The analyzed motif similarities in the aforementioned works of art are related to the phenomenon of transformation, which both Radojka and Vidosava experience including all three phases of the rite of passage (preliminary, liminary and postliminary), according to the typology of Arnold van Gennep. By combining Baudrillard’s and Van Gennep’s postulates, the separation of the primitive double from the personality is presented. Through the preliminary and liminal phase, the double figure gains more and more strength, so that in the final, post-liminal phase, it is directed against the subject; the double is represented as a shadow that has been separated. This type of manifestation of the double figure is connected with the Freudian term “Das Unheimliche”. The liminal phase of the transformation was marked by an inexplicable uneasy feeling that Vidosava caused due to her very appearance. She became a specter, her presence was disturbing, so this form of manifestation of the double figure was linked to this psychological phrase. When it comes to the transformation in Kadijević’s movie, it was noted that the rival relationship between the two energies would illustrate the sudden separation of the personality and its primitive double. The struggle that takes place at the level of being can be represented as an energy oscillation as the link between the personality and the double breaks as a result of their activity. The identity fluctuation of the main character is more and more pronounced over time since there is a liminality, an inability to penetrate to the person herself, due to the strengthening of the double figure that is sometimes imposed and periodically removed in front of us. Just like in the short story “Vidosava”, there is “Das Unheimliche”, which haunts us with the sense of inexplicable discomfort. In the post-liminal phase, a terrifying double figure is revealed. The image of the vampire is also significant, which being

a common motif, connects "Vidosava" and *The She-Butterfly* and places them in the field of mythic, ritual and fantastic, while at the same time confirming Baudrillard's position about the double that returns to haunt and haunt the subject.

Keywords: double, symbolic exchange, liminality, shadow, rite of passage, "Das Unheimliche", "Vidosava", Miomir Petrović, *The She-Butterfly*, Đorđe Kadijević

Примљено: 14. 6. 2024.

Прихваћено: 17. 12. 2025.