

## Tri tipa ženskih likova u konceptu patrijarhalnog kulturnog koda u Šolohovljevom romanu *Tihi Don*

### Tragična slika svijeta u romanu *Tihi Don*

Šolohovljeva besjeda, održana u Stockholmu prilikom dodjele Nobelove nagrade krajem 1965. godine, otkriva ideografsko središte piščeve poetike, koje se svodi na ocjenu da sebe vidi kao ubijeđenog privrženika realizma, jer „izražava filozofiju života koja ne prihvata ni okretanje od svijeta ni bijeg od stvarnosti”<sup>1</sup> i da jedino ono što je uzeto kao prikaz stvarnosti može imati umjetničku vrijednost, trajnost i funkcionalnost. Roman-rijeka *Tihi Don* Mihaila Šolohova njeguje odnos između stvarnosti, istorije i umjetnosti koji se zasniva na mimetičkom prikazu načina života zajednice kozaka u mirnodopskim i ratnim uslovima: „On je svjesno i intuitivno nastojao da sagu o donskim kozacima najprije predstavi kao *predanje* ('osnovu skupne ličnosti naroda'), a paralelno sa tim i kao *pamćenje* ('osnovu individualne ličnosti'), koje je utoliko zanimljivije jer se radi o tek proteklim burnim istorijskim događajima kojima se roman i romansirer bave“ (Ivanović 2012: 116). Kao polazno stanovište u interpretaciji ovog djela i analizi likova nameće se ono što su brojni proučavaoci Šolohovljevog djela isticali,<sup>2</sup> a to je da je *tragično osjećanje* idejna i stilska osobina romana te da je *tragično* u *Tihom Donu* dominantna koja usmjerava radnju i postaje jedan od glavnih strukturnih elemenata.

---

<sup>1</sup> „Njegov poseban kvalitet je u tome što izražava filozofiju života koja ne prihvata ni okretanje od svijeta ni bijeg od stvarnosti”. Cijeli govor dostupan na: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1965/sholokhov/speech/>.

<sup>2</sup> U knjizi *Шолохов в школе – книга для учителя*, pod naslovom *Трагедия Григория Мелехова* izdvojeni su prilozi nekoliko autora koji su pisali na ovu temu: И. Лежнев, В. Емельянов, А. Бритиков, В. Литвинова, Л. Якименко, В. Петелин, А. Матченко i Е. Тамарченко.

Dragan Nedeljković, govoreći o individualnom i kolektivnom u romanu, o tipovima realizma koje Šolohov njeguje i o tragičnoj slici svijeta, zaključuje da je „*Tihi Don* tragedija prevedena na jezik romana [...] Jer, u *Tihom Donu*, kao i u Homerovom epu, skoro sve što vredi strada, gine, nestaje, pati“ (Nedeljković 2002: 24), čime se sažeto objašnjava suština Šolohovljeve poetike. Viktor Petelin piše o tragičnoj krivici kao uzročniku tragičnog osjećanja života, koje se sve više produbljuje i dovodi kod epskog subjekta do agnosticizma i pesimizma (Petelin 1986), što upućuje na već unaprijed najavljenju sudbinu tragičnih junaka u tragičnoj slici svijeta.

Kategorija tragičnog u romanu *Tihi Don* bila je predmet proučavanja i Bogdana Kosanovića, koji polazi od toga da se tragično „zasniva na pojavama iz života, pa nužno povlači za sobom svo njegovo bogatstvo, složenost i raznovrsnost“ (Kosanović 1988: 9). Budući da je *Tihi Don* prvobitno bio zamišljen kao priča o revoluciji i kontrarevoluciji, a da je zatim pisac odlučio da istorijskoj osnovi ipak prethodi saga o kozacima (o čemu su iscrpno pisali mnogi šolohovolozi),<sup>3</sup> jasno je da je uloga tradicije, običaja i poetskih slika koje prate stradanje porodice, propadanje moralnih vrijednosti i degradaciju običnog čovjeka u društveno-istorijskim okolnostima rata, da pruži kompletnu realističnu sliku ljudskog stradanja, jer „tu na Donu odigrala se velika životna tragedija, na kojoj je i nastao roman-tragedija“ (Babović 1968: 238). Junaci *Tihog Dona* dio su, dakle, tragične koncepcije svijeta u kojoj je njihova sudbina vezana za istorijske okolnosti rata, sa čim u vezi je i obrazac ponašanja likova u skladu sa herojskim vremenom, patrijarhalnim uređenjem i u skladu sa rigidnim pravilima koja diktiraju način djelovanja i mišljenja u ratnim uslovima. Na primjeru pojedinačnih sudbina junaka, koje su mahom sve tragične, Šolohov gradi ideju univerzalnog i opšteg, tj. ideju tragične slike svijeta, jer umjetnički model „odražavajući pojedini događaj, istovremeno odražava i celu sliku sveta“ (Lotman 1976: 286). Dakle, riječ je o tipu realističkog romana koji u odnosu stvarnosti, istorije i umjetnosti problematizuje veliki mehanizam zla oličen u slikama stradanja, iz kojih čovjek uvijek izlazi kao gubitnik, bez obzira na to na kojoj strani se u ratu nalazi: „I pobeđeni i pobeđnici gube svoje najbolje – ujedinjuju ih patnja i smrt“ (Nedeljković 2002: 24). Pesimistički intoniranu završnicu naglašava i jedna od posljednjih scena, u kojoj se glavni junak Grigorije Pantelejevič Melehov iz rata vraća ranjen i na zaprežnim kolima koje vuku volovi (a ne konji, koji su jedan od glavnih simbola herojskog modela svijeta i, pored sablje, predstavljaju zaštitni znak kozačkog sociokulturnog koda). Ideja tragičnog stradanja, i pored stotina naturalističkih slika u kojima ratnici gube živo-

---

<sup>3</sup> U vezi sa fabularno-sižejom osnovom romana i objašnjavajući svoj pripovjedački postupak Šolohov je često govorio da je htio da piše o kraju u kome je rođen i koji je poznao. Razlog piščevog proširivanja prvobitne verzije početka romana, koji opisuje Kornilovljev puč, je namjera da pripovijeda o široj slici jedne kulturološke zajednice.

te, ipak je najupečatljivija na primjeru raspadanja porodice, kojoj glava kuće Melehovih bespomoćno svjedoči: „Porodica se raspadala pred očima Panteleja Prokofjeviča. [...] Rat je sve pobrkao i lišio starca mogućnosti da živi i upravlja svojim domom onako kako bi on hteo. Rat ga je upropastio, oduzeo mu raniju revnost u poslu, oduzeo mu starijeg sina, uneo neslogu i nemir u porodicu...” (Šolohov 2017: 105–106).

Zajednica donskih kozaka predstavljena je kao zajednica koja njeguje ratnički način mišljenja, patrijarhalnost i kult kolektiva, a modelovanje likova u takvoj narativnoj zbilji uslovljeno je kulturnim modelom i obrascem ponašanja koji podrazumijeva povinovanje pravilima, pa se gotovo svi junaci *Tihog Dona* kreću u okviru dozvoljenog semantičkog polja, gdje je način njihovog reagovanja predvidljiv. Radomir V. Ivanović, baveći se analizom narativnih oblika Mihaila A. Šolohova, insistira na uslovljenosti načina pripovijedanja i prirode kozaštva:

Najkraće rečeno, razvijeni pripovedni oblici su takođe posvećeni životu kozaštva, njihovim sudbinama i snovima, uzletima i razočaranjima, vitalizmu i tragici, koji samo zanemarljivim delom zavise od njihovog svesnog i voljnog napora, budući da ih istorijske društvene i psihološke okolnosti primoravaju da češće reaguju nagon-ski, kao 'deca prirode', nego kultivisano, kao 'deca društva'. (Ivanović 2011: 12)

Dakle, „djeca prirode“, kako Radomir Ivanović opisuje Šolohovljeve likove, uslovljeni su u djelovanju onim što je prirodni nagon ili onim što je dio kulturnog modela kojem pripadaju, a to je ratnički i herojski obrazac od kojeg se ne odstupa i koji je sadržan u kolektivno nesvjesnom, a koji najviše dolazi do izražaja u izuzetnim okolnostima, kakve su ratne. Šolohovljev umjetnički model svijeta je mimetički prikaz stvarnosti, u osnovi kojeg se nalazi slika kozačke kulture sa pravilima organizovanim u sisteme ponašanja, tradicije, običaja i ustaljenih načina mišljenja. S obzirom na istorijske okolnosti, koje rat čine okvirom pripovijedanja, i s obzirom na to da se u ratu dešava deformacija i sunovrat svih civilizacijskih vrijednosti – ideja o fizičkom i moralnom stradanju čovjeka je središte tragične slike svijeta, a način na koji likovi djeluju u takvom umjetničkom modelu je interesantno analizirati, s obzirom na to da pojedinac koji u ratnim okolnostima djeluje u grupi najčešće nije u stanju da se odupre mehanizmu nasilja uprkos svojoj humanističkoj viziji sebe (pa učestvuje u radnjama nedostojnim pravog heroja, kakve su pljačke i silovanja) i s obzirom na to što među mnogo tipskih likova nalazimo one koji odstupaju od ustaljenih obrazaca ponašanja te koji na taj način smanjuju predvidljivost pripovijedanja.

## Konstruisanje ženskih likova u strogom modelu kulture

Piščeva ideja da napiše roman o životu donskog kozaštva podrazumijeva sve aspekte društvenog uređenja, u kojem su ženski likovi nezaobilazni akteri i važan činilac sociokulturološke slike svijeta. Konstruisanje Šolohovljevih junakinja uslovljeno je društveno-istorijskim okolnostima, koje su takve da su ženski likovi mahom vezani za ideju materinstva i porodičnih vrijednosti, jer je „mati kod Šolohova paćenica kojoj je osećanje brige za decom – svojom i tuđom – iznad svega, pa i iznad staleških, klasnih, idejnih i drugih načela“ (Kosanović 1988: 145), ali, takođe, i za ideju ljepote i ljubavi. Satkani od tragičnih sudbina u stereotipnim ulogama kćerke, sestre, supruge i majke ženski likovi u romanu *Tihi Don*, uglavnom, su vezani za temu porodice i za prostor kuće. U javnom životu veoma malo ili nimalo sudjeluju, pa su njihovi izlasci iz doma obično u svrhu odlazanja na rad u polju ili kretanja na koje ih je natjerao rat. Likovi kozakinja, dakle, samo posredno učestvuju u revolucionarnim zbivanjima, preko svojih muževa, očeva i braće, dok je njihovo stradanje podjednako tragično, jer je vezano za posljedice krvavih sukoba u kojima one osim svojih života gube i svoje najmilije.

Dominantne osobine kozačkog sociokulturnog koda, koje zapažamo u romanu, a koje regulišu ponašanje pojedinaca u toj zajednici, jesu: stroga hijerarhija, autoritet oca i muža, podjela na muški i ženski prostor i „konstruisan skup svojstava, modela ponašanja, predstava i društvenih očekivanja, kao i očekivanja povezanih sa polom, koji pokazuje funkcije koje određena individua obavlja u društvu i kulturi, kao i njen status i prava koja ima“ (Burzynska, Markowski 2006: 486), odakle dolazi do kulturološki prihvaćene diskriminacije žena kada su u pitanju učešće u odlučivanju, pravo na izbor ili slobodno mišljenje. Takođe, zatvorenost i netrpeljivost prema kulturološki različitom i prema Drugom, naročito ako je u pitanju žena, još je jedna osobina ovog modela svijeta, koja uslovljava način na koji se radnja razvija i način na koji se likovi modeluju. Već na prološkoj granici romana *Tihi Don* sretamo se sa patrijarhalnom ideologijom kozačkog sociokulturnog koda, koja se surovo obračunava sa Prokofijevom ženom – Turkinjom, uz poklič „Dovuci nam svoju vješticu da joj sudimo!“ (Šolohov 2017: 9). Takođe, iako vremenski udaljena i usmjerena na pripadnicu istog kulturnog koda, identična matrica ponašanja prisutna je i u slučaju Aksinje Astahove, koju je muž, po saznanju o prevari sa Grigorijem, kaznio dugim batinanjem iz kojeg je čudom izašla živa. Članovi kozačkog sociokulturnog koda u oba slučaja prihvataju određene kazne prema ženama, jer je kolektiv u patrijarhalnom modelu svijeta ono što reguliše ponašanje, pa se pitanje ispravnosti u postupanju prema pojedincu ne dovodi u pitanje: „Šta mari ako muž, s rukama na leđima, gazi čizmama svoju sopstvenu ženu?“ (*ibid.*: 62). Modelovanje ženskih likova u tako strogim modelima kulture uslovljeno je, dakle, nepisanim pravilima kolektiva, koja ženu vezuju za poslušnost u unutrašnjem prostoru kuće koji dobija dodatna simbolička značenja

– porodice i tradicije. S obzirom na to da patrijarhalni model svijeta njeguje afirmativan odnos prema porodičnim i tradicionalnim vrijednostima, to se u ovakvim modelima ženi pripisuje uloga čuvarkinje tih vrijednosti, sjenke svoga muža, brata ili oca, koji je taj koji donosi odluke u njeno ime. U slučaju nepoštovanja ovih arhetipskih obrazaca ponašanja, junakinja biva kažnjena i strada:

Onog trena kada se u fokus uvode junakinje, sa svojim veoma novim, i u odnosu na muške tačke gledišta, ekstremnim viđenjima stvari i sveta u njemu, pripovedači im dodeljuju smrtnu kaznu, i time ih efektno uklanjaju sa scene, koja potvrđuje homogeno mušku koncepciju sveta. Oblikovanje ženskih likova pomoću kršenja seksualne norme i tragično rasplitanje takvih zapleta znači da drugačiji, pozitivniji i tolerantniji ishod nije bio prihvatljiv za muške pripovedače, koji nisu bili naklonjeni slobodnijim konceptima svojih junakinja. (Tomić 2014: 70)

Korijene muške dominacije i stereotipne uloge u predstavljanju žene prepoznala je feministička kritika, pa su npr. predstavnice „drugog talasa“ feminističke kritike (Kejt Milet u knjizi *Sexual Politics*, G. Greer u knjizi *Female Eunuch*, Šulamit Fajerston u knjizi *Dialectics of Sex* itd.) skretale pažnju na to da uzroke muškoj dominaciji treba tražiti u porodičnom životu, kao minijaturi društvenih odnosa. „Tu se, na primer, učvršćuje uverenje o privilegovanoj ulozi muškarca (koja se naročito može primetiti u odnosima majke – sinovi i majke – kćeri) i tu započinje dominacija braće nad sestrama, koja se prenosi i u javnu sferu“ (Burzynska 2009: 434). Stereotipne uloge žena u književnim djelima odraz su kulturoloških prilika u kojima su se takve uloge ustalile, a takođe se o njima pripovijeda „i s tendencijom da se istinski položaj žene sasvim ogoli i rasvijetli“ (Popović, Bogojević 2022: 28). Šolohovljeva realistička slika žene, koja je zaborljena u patrijarhalnom sistemu, odraz je kulturološkog konteksta u kojem ona boravi i u kojem pristaje na pasivnu poziciju i dominaciju muškaraca. Većina ženskih likova u *Tihom Donu* prikaz su stereotipnih uloga žena, međutim, predvidljivost pripovijedanja smanjuju primjeri onih junakinja koje odlukama koje donose i radnjama u kojim učestvuju uspijevaju poljuljati strogi model kulture i tako napraviti otklon od arhetipskih uloga. Stoga ćemo izdvojiti tri tipa lika žena-ljepotica koje ćemo analizirati: a) u kontekstu pasivnog pristajanja na poziciju koju je kolektiv nametnuo, a koja je vezana za arhetip žene-majke (lik Natalije Koršunove Melehove), b) u kontekstu raskalašnosti i površnosti u stereotipnoj ulozi *soldatuše*, a koja je vezana za arhetip žene-bludnice (lik Darje Melehove) i c) u kontekstu aktivnog protivljenja nametnutim kalupima i prelaženja iz dozvoljenog u nedozvoljeno semantičko polje, koji je vezan za poziciju žene-buntovnice i incidentne junakinje (lik Aksinje Astahove).

## Lik Natalije Koršunove u arhetipskoj funkciji žene-majke

Arhetip majke i supruge oličen je u liku Natalije Koršunove, žene nježne ljepote, čija je sudbina vezana za tragičan položaj nevoljene supruge. Pisac je uvodi u radnju kao ženu koju je otac isprosio za neposlušnog sina Grigorija kako bi ga vezao za kuću i porodicu, što određuje njen lik i smješta ga u poziciju čuvar-kinje običaja i tradicije. Prvi opis otkriva dominantnu crtu njenog portreta, „smele zelene oči“ (Šolohov 2017: 67) i najavljuje glavnu osobinu njenog karaktera koja se očituje u „bezazlenom, malko zbunjenom, iskrenom pogledu“ (*ibid.*: 68). Natalija je ljupka i lijepa, njena pojava je vezana za motive čednosti, naivnosti i produhovljenosti, na koje ni Grigorije ne ostaje ravnodušan pri prvom susretu, zbog čega poslije pogleda na nju pomisli „divna je“ (*ibid.*). Njena funkcija se ostvaruje u ulozi domaćice i kasnije majke, koja žudi za pažnjom svog muža, samo povremeno uživajući u rijetkim trenucima supružničke ljubavi. „Takva pasivna pozicija u kojoj je žena najčešće objekt pripadajućeg prostora odraz je patrijarhalnog stanja društva“ (Sablić-Tomić 2001: 115–116), a Nataliji je dodijeljena funkcija oličenja kozačkog patrijarhalnog uređenja koje ženu veže za unutrašnji prostor kuće, prvo očev, a zatim svekrov. Poslije njene odluke da se uda za Grigorija, uprkos očevom protivljenju i savjetima da kao kćer bogate porodice pođe za bogatijeg i uglednijeg momka, „Natalijin lik je dalje građen na principima *unesrećene čestitosti*“ (Kosanović 1988: 142).

Niz tragičnih događaja, vezanih za sudbinu Natalijinog lika, započinje Grigorijevim priznanjem da je ne voli: „Ti si mi kao onaj mesec: niti hladiš niti greješ. Ne volim te, Nataška, nemoj se ljutiti“ (Šolohov 2017: 133). Zatim napušta kuću, nakon čega se Natalija vraća svome ocu, poniženo živjeći u iščekivanju da će joj se Grigorije vratiti. Pisac gradi njen lik na principima vjernosti, sposobnosti za oproštaj i neizmjerne snage ljubavi koja još više dolazi do izražaja u kontekstu brojnih poniženja koja doživljava, prvo od brata koji joj se nudi da je „tješi“, a zatim i od okoline, koja, ne mareći za njena osjećanja, komentariše da muž za nju ne haje. Suočena sa poniženjem, koje je postalo znak njenog položaja, Natalija pokušava samoubistvo, kome prethodi psihološki lom. Scena, u kojoj Natalija „spotičući se o neravno kamenje“ (*ibid.*: 195), dok je za njom uz kikut „kao kamen poluglasno puštana prljava, sramotna reč“ (*ibid.*), ulazi u svoje dvorište „zaplićući se nogama o skute, grizući otekle, do krvi izgrizene usne (...) pipajući, bez misli, bez osećanja, u crnoj tuzi koja joj je šćepala u svoje kandže dušu, punu stida i očajanja“ (*ibid.*), otkriva teško psihološko stanje ove junakinje, koje naglašava patos u naturalističkom prikazu pokušaja samoubistva, u kojem se izdvaja auditivni element „neprijatnog hrskanju od rasecanja tela“ (*ibid.*).

Nortrop Fraj, uzimajući u obzir *raspon mogućnosti djelovanja junaka*, nudi klasifikaciju u okviru koje *su junaci niskog mimetskog modaliteta* oni koji su poput nas i čija slabost nam je shvatljiva, pri čemu sugerije da je kvalitet karakterističan za tu vrstu drame patos, tj. potresenost, dirljivost i ganutljivost: „Patos predstavlja

junaka izdvojenog nekom slabošću koja djeluje na našu sućut zato što je na našoj razini iskustva. Govorim o junaku, ali središnji lik patosa često je žena ili dijete“ (Fraj 1979: 51). To nas upućuje na zaključak da je Natalijin lik upravo u ovom modalitetu, s obzirom na Frajevu ideju, o kojoj i Miroslav Beker raspravlja, da je funkcija patosa „da pojedinac, koji je na našoj, prosječno ljudskoj razini, bude isključen iz društvene skupine kojoj je htio pripadati“ (Beker 1995: 88). Samoubistvo se u patrijarhalnom kozačkom modelu svijeta, koji njeguje obavezu čuvanja porodične zajednice, predstavlja kao jedini pokušaj izlaza iz sramotnog položaja, uslovljenog društvenim kontekstom u kojem napuštena žena postaje predmet ogovaranja, spletkarenja i osude. Gradacija Natalijine tragičnosti utoliko je veća što je ona junakinja koja je modelovana na principu ideala koji sjedinjuje dobro i ljepotu, što je čini sličnom junakinjama grčkih tragedija, koje nepravedno stradaju i time izazivaju saželjenje kod gledalaca.

Drama njene sudbine postaje sve napetija, nižu se očajnički potezi ove junakinje, u kojima otkrivamo kodove koji određuju njeno mjesto i ulogu. Sav trud da vrati, a potom i djecom zadrži Grigorija, vezan je za arhetipsku funkciju žene i majke koja se ostvaruje u porodičnim i kućnim poslovima, zbog kojih je ona omiljena snaha u kući Melehovih, oličenje dobrote i ljepote i odraz patrijarhalnog uređenja. S druge strane, ona je istovremeno prikazana kao duboko nesrećna, usamljena i mnogo puta ponižena, naročito u sukobima sa svojom suparnicom Aksinjom, u kojima se poziva na svoje pravo supruge i majke i iz kojih uvijek izlazi poražena, tako da je važan element u konstruisanju njenog lika, pored dobrote i ljepote, i osjećanje tuge. U scenama susreta dviju žena pisac vješto gradi sliku koja na principu suprotnosti sučeljava ove dvije junakinje, ljepotice, združene u tragediji stradanja od porodice i od društva, jedne zbog počinjenog nevjerstva, a druge zbog iznevjerenog očekivanja i neuzvraćene ljubavi. *Paralelizam karaktera* tipičan je za realistički način pripovijedanja, u kojem razotkrivanje karaktera postaje jedan od glavnih konstitutivnih elemenata, o čemu govori Aleksandar Flaker, objašnjavajući ovu stilsku formaciju: „Ako su za predrealističke romane i pripovijesti bile karakteristične opozicije likova na pravcu razvijanja fabule, dakle u odnosima agensa i kontraagensa [...] onda su realistički romani izgrađeni kao fabularne konstrukcije također s pravilnim sustavom i rasporedom karaktera, ali izgrađenim najčešće na paralelizmu karaktera kao supostavljanju i suprotstavljanju“ (Flaker 1976: 155).

Princip kontrasta naglašava Aksinjinu buntovnost i spremnost na borbu, a Natalijinu povučenost i slabost karaktera. Prvi njihov susret građen je na temelju snažne ljubavi prema istom čovjeku, koja se ispoljava u skladu sa suprotnim karakterima, tj. u skladu sa načelima po kojima su ove junakinje modelovane. Aksinjinu odlučnost, koja se očituje u erupciji bijesa i uvreda „Griška je moj – i nikome ga ne dam! Moj je! Moj! Čuješ li to? Moj je! Odlazi, kučko bestidna, ti mu nisi žena!“ (Šolohov 2017: 341), naglašava podređeni položaj Natalije koja pred snagom Aksinjinog karaktera priznaje da je na dolazak „tuga naterala“ (*ibid.*: 341),

a ne očekivanje da će promijeniti svoj položaj u porodici ili društvu. Dakle, ne pokreće je želja da se bori, da se suprotstavi svojoj suparnici ili mužu, ne ni jedno drugo osjećanje koje bi bilo tipično za likove deystvovaoce, već je pokreće tuga, kao dominantno osjećanje ove tragične žene-majke u pasivnoj poziciji žrtve. U drugom susretu, i na kraju Natalijinog životnog puta, poslije nekoliko godina, motiv susreta opet nije borba, već samo njena želja da sazna istinu. Saznavši istinu i sučelivši se sa Aksinjinim prkosom i čvrstim karakterom, Natalija odmah zatim, u dijalogu sa Grigorijevom majkom, doživljava eksploziju bijesa i prvi put u stanju egzaltiranosti izliva svoju tugu u formi kletve: „Nemam više snage da živim ovako, bože, kazni ga, prokletnika!“ (*ibid.*: 136). Psihološkoj napetosti scene, u kojoj krotka Natalija prvi put diže svoj glas i usmjerava ga ka nebu u vidu očajničke kletve, doprinosi i pejzaž koji je u skladu sa njenim unutrašnjim stanjem: „Gospode, pokaraj ga! Gospode, kazni! – uzvikivala je Natalija, ustremivši izbezumljene oči onamo gde su se veličanstveno i divlje gomilali oblaci, zavitlani vetrom, ozareni zeslepljujućim bleescima munja.“ (*ibid.*). Njena „kazna“ da ne rodi treće Grigorijevo dijete zapravo je uperena protiv nje same, što je opet u skladu sa modelom njenog lika, arhetipski uslovljenog obrascem djelovanja i mišljenja tragične junakinje u ulozi žrtve. Posljednji Natalijini trenuci nadovezuju se na portret izmučene žene, koja je ka samrtničkoj postelji „išla ljuljajući se kao ranjena zver“ (*ibid.*: 140) i koja je svoje posljednje dane tako izmučena i izmijenjena provela onako kako je to i predvidljivo kada je u pitanju ovaj tip junakinje – opraštajući. „U umetničkom pogledu ova smrt dobija obeležje raspleta tragedije kao čina moralne suštine Natalijinog lika“ (Kosanović, 1988: 144), a fizička i psihološka transformacija, koja je na kraju očigledna, zatvara krug pripovijedanja o tragičnoj sudbini ove ljepotice.

## Lik Darje Melehove u arhetipskoj funkciji žene-bludnice

Arhetip žene-bludnice ostvaren je u liku starije snahe Melehovih, Darje Melehove, čija putenost postaje indikator koji upućuje na njenu funkciju ljubavnice i žene naglašenog erosa, koja se lako prepušta užicima, pri čemu je ljepota koja je krasa samo fizička. Ako analiziramo značenje i mjesto likova iz ugla njihovog učestvovanja u pojedinim radnjama, u slučaju ove Šolohovljeve ljepotice, već na prološkoj granici romana ćemo uočiti da je ona „žena ljubavnica oslobođenog *Erosa*. Ona sebe i svoju osobnost realizira tjelesnim užicima. Tijelo je primarna ovjera naglašena opisima vanjskog izgleda“ (Sablić-Tomić 2001: 116). U opisu Darjinog vanjskog izgleda dominantne crte su „nagaravljene obrve“, „požudne oči“ i „izazivački nečiste usne“. Darja je junakinja koja je modelovana na principu dionizijskog uživanja u tjelesnom, što je vodi u blud i nemoral, pri čemu je pisac suprotstavlja Natalijinoj čednosti i produhovljenosti, a Aksinjinom snažnoj ljubavi prema samo jednom čovjeku. Darja se, bez obzira na to što krši moralni kodeks,



kreće u okviru dozvoljenog semantičkog polja, jer su njen blud i nemoral ostali u granicama tajnog, samim tim i dozvoljenog, za šta objašnjenje nalazimo na početku romana u pripovjedačevoj implicitnoj kritici društvenog licemjerja:

Da je Grigorije odlazio soldatuši Aksinji praveći se kao da se krije od ljudi, da je soldatuša Aksinja živela sa Grigorijem čuvajući to donekle kao tajnu, a u isto vreme ne odbijajući druge, onda to ne bi bilo ništa neobično (...) Ali oni su živeli gotovo ne krijući se, njih je vezivalo nešto veliko, nešto što ne liči na kratku vezu, pa je zbog toga selo našlo da je to – prestupno, nemoralno... (Šolohov 2017: 52–53)

Slično tumačenje nudi Bogdan Kosanović, koji smatra da je „ilustrativno što takav Darjin moral (hipokrizija) ne dolazi u konflikt sa kodeksom života kozačkog sela – jer je, očigledno, uobičajen“ (Kosanović 1988: 144) i da je kod Šolohova pitanje nečijeg doprinosa u fizičkom radu „mjerilo moralnosti“ (*ibid.*), što mogu potkrijepiti brojni primjeri u kojima je glava kuće i njen svekar Pantelej karakteriše kao „lenju ženu, iskvarenu“ (Šolohov 2017: 120), koja se „rumeni i garavi obrve“ (*ibid.*). Radnje u kojima učestvuje ova junakinja uvijek su vezane za scene hedonističkog prepuštanja trenutnim strastima, bilo da je to uživanje u prekomjernom jelu i piću, bilo u ljubavnim strastima, bilo u ismijavanju nečijeg robovanja društvenim pravilima, duhovnosti ili vjernosti, pa ćemo je nalaziti kako pijana i rumena započinje pjesmu, kako se gosti smiješeći se dok sluša nepriстойnosti nepoznatog muškarca pored sebe, kako se kreće „uvijajući ramenima i celim svojim tankim devojačkim stasom“ (*ibid.*: 154), kako se, gledajući krvavu masovnu tuču, dok druge žene vrište i kukaju, „histerično kikotala, lomili su se u smehu lukovi njenih nagraavljenih obrva“ (*ibid.*: 130), kako, kikoćući se, pita Nataliju „Zašto da krijem greh... Ja bih i nekog starca razdrkala, bogami!“ (*ibid.*: 338), kako ubija kuma Alekseja Ivanoviča, koji je već razoružan i na zemlji, da bi po vojnom naređenju osvetila muža, a kako muža, ipak, lako prebolijeva. Dakle, ova junakinja se često nalazi u karnevalizovanim epizodama masovnih tuča, pijan-ki ili zabava, što znatno utiče na grotesknost njenog lika i što je dijelom izmješta iz unutrašnjeg prostora kuće, koji je rezervisan za tipove žena-majki, čuvarkinja tradicionalnih vrijednosti.

Ispitivanje semantičkih veza koje se uspostavljaju unutar porodičnih kodova, u kojima se ova junakinja strukturira, dovodi do zaključka da njena nemoralnost i površnost dolaze do izražaja u odnosima sa svim likovima, pa osim što je Pantelej i Ilinična ne vole, ni ostali ukućani joj nijesu naklonjeni, iako ona za to ne haje. Dunjaška je često kritikuje, a Grigorije je „pijanu gazi čizmom“ (Šolohov 2017: 327), iako mu takvo ponašanje nije svojstveno, a ona na takav odnos uvijek odgovara ili smijehom, ili pijanim mumljanjem. Dakle, za razliku od Natalije, koja strašno pati zbog neuzvraćene ljubavi, Darji nije stalo do osjećanja drugih ljudi. Kada je u pitanju njen odnos sa Natalijom zapažamo postupak suprotnosti u portretisanju. Već u prvom opisu Natalijinog života kod Melehovih Darja je „nagizdana“ (*ibid.*: 120), a Natalija „vredna“ (*ibid.*), a kasnije će i njihovo učestvo-

vanje u pojedinačnim radnjama biti u skladu sa ovim epitetima, što će odrediti poziciju vrijedne i kući posvećene žene-majke Natalije, čija je ljepota i spoljašnja i unutrašnja, i poziciju žene-bludnice Darje, čija je ljepota isključivo fizička, a funkcija vezana za pohotu. Njen muž Petar predstavljen je kao neko ko, svjestan karaktera svoje žene, nema dovoljno snage da joj se odupre: „Petar je inferioran i u privatnom životu: Darja ga vara čak i sa omrznutim Stepanom Astahovom. Dece nemaju...” (Kosanović 1988: 139). Karakterne osobine površnosti i sklonosti ka prekomjernom uživanju u tjelesnim strastima, kao i odsustvo moralnog kodeksa, gradacijski se razvijaju u modelovanju ove junakinje tako da dostižu razmjere čudovišne karikaturalnosti, pa je u portretisanju Darjinog lika prisutno iščašeno, deformisano i prenaplašeno.

Njen groteskni kikut odjekuje u scenama u kojima se pretjerano jede i pije uz skaredne razgovore, u kojima su prikazane krvave tuče pomahnitale mase, u kojoj ponižava svekra mameći ga razgolićena u ambaru, u kojoj ismijava Nataljinu vjernost surovo joj saopštavajući da je bila podvodačica Grigoriju i Aksinji, u kojoj grli muža na frontu iako je malo prije toga provela strasne trenutke u vozu sa nepoznatim vojnikom, u kojoj se poslije svih izopačenosti retorički pita „zašto da krijem greh...” (Šolohov 2017: 338), pa je kraj životnog puta na kojem se suočava sa sifilisom kruna njene tragično-groteskne sudbine. U skladu sa kodifikacijom ovog tipa junakinje, koja se zasniva na putenosti i fizičkoj ljepoti, njena odluka da izvrši samoubistvo je očekivana, jer ona ne može da podnese gubitak onoga što je jedina vrijednost za nju – „lepota moja će propasti, osušiću se sva, živa ću se raspadati“ (*ibid.*: 112), a lakoća umiranja je kod nje podjednako prisutna, kao i lakoća življenja. Njenu pohotu i samodovoljnost konzervativna zajednica, oličena u liku njenog svekra, nije uspjela pokoriti, ali je saznanje o skoroj smrti na trenutak, ipak, transformiše. Pisac njenoj sudbini daje dodatnu dozu tragičnosti omogućavanjem da duhovno progleda i pokaje se, ali samo nakratko i neposredno prije smrti. Poslije saznanja o bolesti, gledajući u Don i tek tada svjesna ljepote oko sebe, Darja konstatuje „Okrenem se oko sebe, pogledam, bože, kakva lepota! A ja je nisam opažala...” (*ibid.*: 113), čime postaje svjesna tragičnosti svog položaja. Njeno tijelo u koje Dunjaška gleda, „čudeći se i užasavajući se kako mrtva Darja ne liči na onu koja se još doskora šalila i smejala i tako volela život“ (*ibid.*: 179) posljednji je prikaz ove junakinje.

## Lik Aksinje Astahove u incidentnoj funkciji žene-buntovnice

Svako odstupanje od utvrđenog sistema predstavlja ponašanje koje je incidentno i koje izdvaja likove čije su funkcije vezane za aktivne, tzv. *funkcije dejstvovaoca*:

J. M. Lotman uvodi poseban pojam: ličnost koja prelazi granice semantičkog ili sižejnog polja u koje je smeštena. To je ličnost u akciji i u nečemu se čak podudara

sa pojmom junak, ako i kad ovaj tradicionalni termin razlikujemo od ličnosti uopšte u književnome delu. To bi bio glavni nosilac radnje, odnosno ličnost čijim se delovanjem siže razvija. (Petković 1976: 311)

Skup pravila patrijarhalnog svijeta, koja se zasnivaju na utvrđenim obrascima ponašanja, čine granicu između semantičkog polja i semantičkog antipolja u romanu *Tihi Don*. Glavni pokretač radnje, ličnost čijim se djelovanjem siže razvija i ona koja prelazi granicu, kada su u pitanju ženski likovi, jeste lik Aksinje Astahove, koja se ne uklapa u arhetip žene-majke ili žene-ljubavnice, iako joj pisac dodjeljuje obje uloge. Njeno odstupanje od zadatih osobina poslušne supruge i tipične *femme fatale* sadržano je u nizu postupaka, kojima ova junakinja prkosi strogom modelu kulture, pri čemu je to odstupanje dijelom motivisano njenim karakternim crtama, a dijelom tragičnim položajem u kojem se nalazi – uzrokovanim zlostavljanjem koje doživljava od muža, zatim gubitkom prvog Stepanovog, pa i drugog Grigorijevog djeteta, kao i drugim stradanjima. Činom nepristajanja na licemjerje društva, koje bi oprostilo „da je soldatuša Aksinja živela sa Grigorijem čuvajući to donekle kao tajnu, a u isto vreme ne odbijajući druge“ (Šolohov 2017: 52), Aksinja postaje incidentna junakinja, koja krši pravila i u čijem modelovanju je individualnost dominantna crta karaktera. „Individualne tipove, pojednostavljeno rečeno, promatramo kao one koji samostalno odlučuju o svojoj egzistenciji bez obzira na vladajuće društvene norme“ (Sablić-Tomić 2001: 118), a imajući u vidu stepen strogosti kozačke kulture, koja otežava prelazak iz dozvoljenog u nedozvoljeno semantičko polje, Aksinjina samostalnost u donošenju odluka joj obezbjeđuje povlašćenu poziciju u odnosu na likove Natalije i Darje.

I Natalija i Darja žive po utvrđenom obrascu ponašanja, jedna kao ženamajka, druga kao *soldatuša*, i ne narušavaju konvencije kozačkog kulturnog koda, dok Aksinja djeluje „slobodno od obaveza koje su neizbježne za statične ličnosti“ (Lotman 1976: 316), čime zaslužuje kaznu u vidu progonjenja i od muža, i od društva. Dinamika njenog lika sadržana je u činjenici da joj je kao incidentnoj junakinja dato pravo da učestvuje u radnjama u kojima statični likovi ne mogu učestvovati. Aksinjina hrabrost da krši pravila nešto je sa čim je na kraju životnog puta saglasan i njen zakoniti muž Stepan, kada, svjestan snage njene nepokorne prirode, na kraju pomirljivo konstatuje: „Volim te zbog smelosti!“ (Šolohov 2017: 54). U okviru Frajevog *visokog mimetskog modaliteta* Aksinja bi bila lik čiji „autoritet, strasti i moći izražavanja kudikamo su veći od naših, ali njegovi postupci podliježu i društvenoj kritici i prirodnom poretku“ (Fraj 1979: 46), a njen „pad, i pored junakove superiornosti, uključuje i junakov odnos prema društvu, dakle, prema njegovoj prosječnoj sredini“ (Beker 1995: 88). Sve prepreke, oličene u kulturološkim zabranama, prezrenju okoline i muževljevim batinama, Aksinja je savladala, a njeno prvo nepristajanje na očekivanje društva i radnja u kojoj prelazi granicu iz dozvoljenog u nedozvoljeno semantičko polje jeste neskrivanje ljubavi sa Grigorijem, što je simbolički predstavljeno u sukobu sa likom koji predstavlja autoritet oca, Pantelejem Prokofjevičem, kada je dominantna crta njenog karakte-

ra, prkosna hrabrost, u prvom planu: „E pa volim Grišku, pa šta? Da nećeš da me udariš? Hoćeš da pišeš mužu? Piši ako hoćeš i samom vrhovnom atamanu, ali Griška je moj!“ (Šolohov 2017: 49).

Sukob sa zaprepašćenim Pantelejem trenutak je kada Aksinja započinje svoju borbu za ljubav i za slobodu izbora, „nju sada ništa ne obeshrabruje: ni patrijarhalne zabrane, ni ismevanje, prezrenje čaršije, ni batine muža“ (Kosanović 1988: 141). Aktivne funkcije dejstvovaoca, u slučaju ovog lika, dakle, motivisane su, osim osobinom buntovništva, i teškom patnjom i stradanjem koji je prate od djetinjstva, zbog čega u sukobu sa Pantelejem izgovara ključnu rečenicu za razumijevanje položaja u kojem se nalazi: „Za ceo svoj gorki život hoću da se naljubim! A posle me možete i ubiti“ (Šolohov 2017: 49). Ova junakinja izdvaja se i po tome što je jedina čija se tragičnost tehnikom retrospekcije prati od djevojačkih dana, pripovijedanjem o tome kako ju je kao šesnaestogodišnjakinju silovao pijani otac, da bi je poslije samo godinu dana udali za Stepana koji je, saznajući za incest, primio to kao neoprostivu uvredu i „namerno i strašno izudarao mladu ženu“ (*ibid.*: 37), nakon čega nastavlja da živi u tim uslovima sa njim doživjevši i smrt svog prvog djeteta. U načinu na koji se modeluje ova junakinja, u ulozi prvo očeve, zatim muževe, a onda i žrtve društva koje je „prosto venulo u gadnom iščekivanju: kad dođe Stepan – čvor će se razvezati“ (*ibid.*: 53), dominantno se izdvaja osobina prkosnog nepristajanja na očekivanja okoline, koja se očituje i na njenom spoljašnjem izgledu.

Ova junakinja je prikazana kako ponosno drži glavu, čak i kada je verbalno ili fizički napadaju, čime zaslužuje status heroine koja tragično strada zbog nepristajanja na stroge zabrane, a ne zbog moralnog ili nekog drugog grijeha koji čini. Uzrok njenog stradanja ne nalazi se u njenoj krivici, nego u njenom karakteru incidentne junakinje i u njenoj individualnosti, zahvaljujući kojoj je kadra da se suprotstavi društvenim autoritetima oličenim u likovima oca, muža i cijelog patrijarhalnog društva. Njen glas se, zahvaljujući toj individualnosti, i uprkos zabranama, čuje i poslije očeve prijetnje da ne kaže nikom da ju je napastvovao, i poslije Pantelejeve naredbe da se okane njegovog sina, i poslije Natalijinog pozivanja na pravo zakonite supruge, i poslije Iliničnih prijetnji da se ne nada da će postati žena njenog sina, i poslije Stepanovih zastrašivanja i batina, i poslije ismijavanja čaršije, a strogi kulturni modeli ne praštaju kršenje nepisanih pravila da se glas žene ne smije čuti, zbog čega ova junakinja i biva kažnjena. U konstrukciji Aksinjinog *round character*-a, čiji su postupci nepredvidljivi, individualnost je, dakle, podjednako prisutna i u spoljašnjem izgledu, i u karakteru. Lav Jakimenko zapaža da se ova junakinja često poredi sa vatrom i plamenom, i u portretnoj karakterizaciji, i u osjećanjima (Jakimenko 1970), zbog čega se njena „poročna ljepota“ javlja kao prva osobina koju zapažaju drugi likovi. Njen lik je građen na temelju karakterne izuzetnosti i ljepote koja je divlja, neukrotiva i nesvakidašnja, i koja je slična plamenu vatre. Često se nalazi u blizini cvijeta divlje

ruže, pa je tako, na primjer, prije nego je pogodio zalutali metak, Grigoriju isplela vijenac od poljskog cvijeća i trnovih ružica, a poslije njene smrti Grigorije iznad sebe vidi „crno nebo i zaslepljujući sjajan crn sunčev krug“ (*ibid.*: 433).

Postupak izgradnje Aksinjinog lika izvršen je u nizu pjesničkih slika u kojima ova junakinja strada, pri čemu je patnja stepenovana i učestvuje u transformaciji njenog lika, pa je na kraju životnog puta, fizički izmijenjenu, i pred tragičan kraj života pisac smješta u pejzaž koji dobija dodatna simbolička značenja: „Ali je lišće, pokriveno rosom i žutom rđom, umiralo, pa i sam cvet je dotakla samrtna trulež: dve najniže čašice se smežurala i pocrnele, samo je vrh – sav u blistavim suzama rose – odjednom buknuo pod suncem zaslepljujućom čarobnom belinom“ (*ibid.*: 12). U tekstu koji se zasniva na ekofeminističkom pristupu, razmatrajući odnos ljudi i prirode u književnom djelu, Valentina Markasović veoma zanimljivo piše o paraleli između patrijarhalne eksploatacije žena i prirode, pozivajući se na pristupe M. Mellor i M. Geiger: „Jednaki obrasci iskorištavanja i podčinjavanja žena i prirode počivaju na viđenju žena kao bliskih prirodi. Naime, patrijarhalno društvo obilježavaju [d]ominacija, eksploatacija, strah od žena i strah od prirode“ (Geiger, 2006a: 14). Takve vrijednosti oslikane su u parovima binarnih razlika koje su temelj patrijarhata [...] U tim se parovima u opreku dovode duhovnost i tjelesnost; ljudskost i neljudskost; kultura i priroda; razum i osjećaji; muško i žensko (Plumwood, 1986: 131). U navedenim binarnim parovima je ishodište eksploatacije žena i prirode” (Markasović 2023: 94). Dok se „Aksinja sećala mladosti i celog svog dugog života, oskudnog u radostima“ (Šolohov 2017: 12), recipijent postaje svjestan da je ova junakinja izmijenjena (a u kontekstu ekofeminističkog pristupa možemo reći i eksploatisana), ali da je njen karakter, koji se zasniva na hrabrosti da se suprotstavi društvenim konvencijama, nepromjenljiv i ono što je čini *vječnim ženskim*. Njeno treće i posljednje bježanje sa Grigorijem, koje se završava tragično, potvrđuje da je „samo Tanatos mogao savladati takav Eros“ (Kosanović 1988: 142), ali potvrđuje i njeno odstupanje od zadatih obrazaca, po kojim se žena smješta u unutrašnji prostor kuće iz kojeg izlazi samo uz dozvolu.

Aksinja je izašla čak tri puta i svaki put potaknuta snagom neizmjerne ljubavi prema Grigoriju. Slika umiranja ove junakinje u prirodi, van kuće, mješavina je epskih, lirskih i dramskih elemenata, koji doprinose posebnosti ove scene smrti i koji je čine najpoetičnijom među brojnim drugim stradanjima i među stotinama naturalističkih slika smrti u romanu. Tragičan kraj Aksinje Astahove na samom kraju djela zatvara krug Šolohovljeve tragične slike svijeta:

Krv je tekla i iz poluotvorenih usta Aksinjinih, klokotala i krkljala u grlu. I Grigorije, obamirući od užasa, shvati da je sve svršeno, da se ono najstrašnije što se moglo desiti u njegovom životu – već desilo (...) On je ćuteći poljubi u hladne i slane od krvi usne, pažljivo je spusti na travu, pa ustade. Neka nepoznata sila gurnu ga u grudi i on posrnu nazad, pade na leđa, ali odmah uplašeno skoči na noge (...) Zatim, klečeći, izvadi iz korica sablju i poče da kopa grob. (Šolohov 2017: 433)

Aksinji nedostaje ideal ljepote i dobrote koji je sjedinjen u Natalijinom liku, vrlo često je sretamo pakosnu, od gnijeva iskrivljenog lica i sa „satanskom ohološću“ (Šolohov 2017: 185) u ophođenju prema protivnicima njene ljubavi prema Grigoriju, ali je, s druge strane, „Aksinja koncipirana kao inkarnacija večne ženstvenosti suprotstavljene konzervativizmu, zlu, neslobodi, ratu, pa i samoj smrti“ (Kosanović 2009: 141), a njena incidentnost i individualnost čine je junakinjom koja je prevazišla okvire romana i koja bi se mogla tumačiti i u širem, pa i u vanknjiževnom, kontekstu.

## Zaključna razmatranja

Sami početak teorijske misli o književnosti u Aristotelovom djelu *O pesničkoj umetnosti* značajnu ulogu daje liku kao strukturnom elementu i nudi prvu tipologiju junaka, koja se odnosi na postupak podražavanja boljih, istih ili lošijih ljudi u odnosu na „nas same“:

Kako umetnici podražavaju ljude koji delaju, onda nužno sleduje to da ti ljudi budu ili dostojni ili ništavni, jer naše moralne osobine gotovo uvek stoje do toga dvoga, jer se svi, ukoliko je reč o njihovom karakteru, razlikuju po vrlini i nevaljalstvu. Prema tome, pesnici podražavaju ljude koji su ili bolji od nas ovakvih kakvi smo, ili gori, ili nama slični. (Aristotel 1955: 7)

U književnim tumačenjima lik se različito definisao – kao „osoba ili biće s prepoznatljivim ljudskim ili nadljudskim osobinama“ (Solar 2018: 463), kao „otelovljenje osnovne ideje, određene ‘vizije’ ljudske sudbine, osnovne teme književnog dela“ (Jeremić 2004: 154) te kao „skup izvesnih moralnih, misaonih i osećajnih svojstava, određenih osobenosti reagovanja, govora i ponašanja“ (Živković 2001: 424), uz obaveznu napomenu da se „ne smije zaboraviti da su likovi romana fiktionalne ličnosti, koje ne ograničavaju nikakvi drugi zakoni osim promjenljive zakonitosti romaneskne konstrukcije“ (Lešić 2010: 405). Tradicionalno proučavanje likova bilo je predmet interesovanja tematologije, u okviru koje su proučavani tipovi junaka, koji se, kao nosioci određenih karakternih osobina, ponavljaju i variraju u različitim književnostima, kao npr. tvrdica, hvalisavac, laskavac, mudrac itd. Tematološka istraživanja su, pod uticajem novijih književnih teorija, potisnuta, ali imaju značajnog udjela u arhetipskoj ili psihoanalitičkoj kritici, u čijem fokusu se nalaze oni tipovi likova i tema koji se učestalo javljaju u različitim književnostima, što je korisno sa pozicije komparativnog proučavanja arhetipova. Kada su u pitanju ženski likovi, kao što smo naveli, tradicionalna književnost problematizuje stereotipne uloge, koje se vezuju za arhetipove majki, supruga i ljubavnica, pri čemu značajnu ulogu u analizi igra pitanje sociokulturnog koda, u okviru kojeg se takvi tipovi junakinja modeluju, što ih može činiti manje ili više različitim u različitim književnostima, epohama, rodovima i žanrovima.

Tradicionalne klasifikacije likova nude podjelu na osnovu različitih odrednica, pa imamo pozitivne i negativne, statičke i dinamičke, realne i fantastične, protagoniste i antagoniste, glavne likove i epizodiste itd., dok je postupak konstruisanja likova najčešće u direktnoj vezi sa strukturnom organizacijom djela, gdje će tipologija romana uslovljavati tipologiju likova. Pitanje klasifikacije književnih likova bilo je interesovanje mnogih teoretičara književnosti, među kojima su značajna proučavanja Vladimira Propa, Rolana Barta, Mihaila Bahtina, Nortropa Fraja, E. M. Forstera i drugih. Svi oni izdvajaju strukturnu važnost lika i njegovu sposobnost, pa tako npr. Nortrop Fraj u svojoj knjizi *Anatomija kritike* piše o modalitetima književnosti i uzima u obzir uslove koje nameću književno razdoblje i književni rod. Pod modalitetom, koji veže za pojedine rodove i vrste, podrazumijeva *raspon mogućnosti djelovanja glavnog junaka*, izdvaja pet modaliteta i kaže da se javljaju u istorijskom slijedu, pri čemu je za svaki modalitet bitna junakova sposobnost (Fraj, 1979). Mihail Bahtin takođe govori o ulozi junaka u svojim raspravama o rodovima i vrstama, pridaje toj ulozi veliku važnost i ne slaže se sa formalistima koji Don Kihota posmatraju samo kao tehničko sredstvo povezivanja epizoda, nego smatra da je njegov lik konstruktivan element u strukturi djela (Bahtin, 1996). „Za Bahtina, svjetovi koje romani stvaraju nisu sami sebi svrha, niti postoje da bi radnja imala gdje da se odvija, oni postoje kako bi književni likovi (ljudska bića) mogli da ih nasele” (Lešić 2011: 146). Aleksandar Flaker govori o motivaciji junakovog djelovanja i tvrdi da je ona u antičkoj tragediji mitska, u realističkoj književnosti socijalno-psihološka, a u modernoj iracionalna (Flaker, 1976). Vladimir Prop u svojim istraživanjima akcenat stavlja na junake kao nosioce funkcija, ispitujući njihovo učestvovanje u određenim radnjama (Prop, 1982), dok je Rolan Bart, imajući u vidu Propovo istraživanje, junake podijelio na ličnosti koje djeluju (*actant*) i ličnosti koje svoj karakter iskazuju kroz monolog (*personage*) (Bart, 1970).

U Forsterovim tumačenjima lik može biti *flat character* (‘ravan lik’) čiji su postupci predvidljivi, ili *round character* (‘obli lik’) čiji su postupci nepredvidljivi (Forster, 1965). Lotman je, kao što smo naveli, uveo poseban pojam: ličnost koja prelazi granice semantičkog ili sižejnog polja – ličnost u akciji, čije su funkcije vezane za *funkcije dejstvovaoca* (Lotman, 1976), koje je zanimljivo analizirati u vezi sa incidentnošću likova, tj. njihovom spremnošću da pređu granicu semantičkog polja i nađu se u zabranjenom polju. Važan konstitutivni element realističkog književnog djela jeste lik čije je modelovanje uslovljeno psihološko-socijalnim kontekstom i čiji karakter predstavlja mješavinu osobina koje imaju udjela u razvoju radnje. „Realističan karakter se mijenja u toku djela: ponašajući se u skladu sa svojom društveno-psihološkom motivacijom junak otkriva razne strane svog bića, pa se fabula temelji na modifikacijama i razvoju takvog junaka” (Beker 1995: 73). Dakle, u analizi likova realističkih romana važno je razmišljanje o motivaciji djelovanja likova u odnosu na određene društveno-istorijske prilike i u odnosu na kulturne kodove koji regulišu ponašanje. S obzirom na kuturu kao

sistem koji u osnovi ima pravila, likove možemo posmatrati kao one koji krše kulturološke zabrane i time doprinose razvoju radnje, ili kao one koji svojom statičnošću potvrđuju pravilo i ostaju nepromijenjeni.

Kada su u pitanju ženski likovi, u realističkim romanima binarna opozicija majka-ljubavnica čest je koncept koji se uklapa u teoriju o dva arhetipa ženskog lika, pa s jedne strane imamo podređenu majku koja „svoju tjelesnost iscrpljuje u obavljanju majčinskih i kućnih poslova“ (Sablić Tomić 2001: 115), a s druge strane *femme fatale*, kapricioznu ljepoticu, koja zadovoljava svoju strast bez obzira na posljedice. U svjetskoj realističkoj književnosti brojna su djela u kojima nalazimo dva arhetipa ženskog lika, a neke od najpoznatijih junakinja, koje se uklapaju u ovaj model i na primjeru čijih likova su često objašnjavani obrasci žena-majki i žena-ljubavnica, su Tolstojeva Ana Karenjina, Floberova Ema Bovari, Kovačićeva Laura i mnoge druge. „Ovaj nalaz poklapa se sa nekim koji su nam poznati i iz američke književnosti, na primjer *Buđenje* Kejt Šopin, neki romani Ernesta Hemingveja, Krejnova *Megi*, junakinje nekih ostvarenja Idit Vorton itd.“ (Batrićević-Nikčević 2011: 21). U romanu *Tihi Don*, među glavnim ženskim likovima vezanim za motiv ljepote i motiv tragičnosti nalazimo junakinje koje odražavaju strogi sociokulturni karakter patrijarhalnog sistema i one koje svojim djelovanjem taj sistem urušavaju, a „realističko oblikovanje usmjereno je primarno opisivanju prostora u kojem žena egzistira i ukazivanju na funkciju koju ona u njemu ima“ (Sablić-Tomić 2001: 112). Dakle, s obzirom na to da „jezik prostornih odnosa predstavlja jedno od osnovnih sredstava razumevanja stvarnosti“ (Lotman 1976: 288) opozicija otvoren-zatvoren postaje ključna u razmatranju patrijarhalnog kulturnog modela u kojem se žena veže za zatvoren, unutrašnji prostor, dok je otvoreni vezan za muški.

Granica između ova dva prostora, a u skladu sa rigidnim pravilima kozačkog kulturnog modela, je neprobojna, pa se svako prelaženje smatra odstupanjem od zadatog obrasca. S obzirom da je prelaženje granice i kršenje zabrana rezervisano samo za povlašćene tipove junaka, to su vrlo rijetki oni likovi, naročito među ženskim i naročito u patrijarhalnom sistemu, koji odstupaju od društveno nametnutih pozicija. Ženski likovi u romanu *Tihi Don* većinom se kreću u okviru dozvoljenog semantičkog polja, ne krše pravila ponašanja (ili barem ne javno), ostaju pasivni i prihvataju marginalne pozicije u društvu, koje se svode na brigu o kući ili na zadovoljenje tjelesnih strasti, što ih svrstava u arhetipske likove žena-majki ili žena-bludnica (tzv. *soldatuša*). Jedno od centralnih mjesta, koje problematizuje tragičan položaj žene u strogom modelu kulture kakav je kozački, prepoznaje se u Iliničnom prekoru upućenom snahi Nataliji, koja se, poslije svih poniženja doživljenih od muža, samo jednom usudila da podigne glas protiv njega pred njegovom majkom, na šta je dobila odgovor, koji otkriva suštinu društvenog uređenja u odnosu na koje se modeluju ženski likovi i u kojem je „pronalazak mjesta u društvu za djevojčice uvjetovan razmjenom moći između spolova i posljedično njenim podčinjavanjem“ (Omeragić 2023: 85):



Vi, mladi, imate gadnu narav, bogami! Čim nešto – vi besnite. Da si živela kao što sam ja u mladosti živela, šta bi onda radila? Tebe Griška celog života ni prstom nije dirnuo, pa opet si nezadovoljna (...). A mene je moj hromi ludak tukao na mrtvo ime, i to nizašta: ništa mu nikad nisam skrivila. On sam je pravio svinjarije, pa na mene zlo svaljivao (...) Ja ne branim Grišku, ali se s takvim kao što je on može živeti. (Šolohov 2017: 137)

U kontekstu ovakvog patrijarhalnog kulturnog koda, tri glavna ženska lika u romanu *Tihi Don* (Natalija, Darja i Aksinja) kreću se: a) u semantički dozvoljenom polju, koje je označeno pojmovima majčinstva i smjernosti, b) u semantički dozvoljenom polju, koje je označeno osobinama raskalašnosti i površnosti i c) u semantički nedozvoljenom polju, koje je označeno incidentnošću, buntovnošću i kršenjem zabrana. Dakle, arhetipske funkcije žene-majke i žene-bludnice uklapaju se u čest koncept realističkih romana, u kojem žene imaju stereotipne uloge, ali se incidentni ženski lik, koji se usuđuje da pređe prepreku i zakorači u semantički nedozvoljeno polje, izdvaja kao povlašćena junakinja, kojoj je pisac dodijelio ulogu dekonstrukcije ustaljenih društvenih normi. Bez obzira na različite semantičke veze, koje se uspostavljaju unutar porodičnih i socijalnih kodova u kojima se Natalija, Darja i Aksinja strukturiraju, tragičnost sudbine je ono što im je zajedničko, pa su, pod teretom stradanja, sve tri na kraju svojih životnih puteva znatno izmijenjene i u poziciji koja potvrđuje tragičnu sliku svijeta, o kojoj Šolohov pripovijeda imajući u vidu univerzalnost, jer pisac „pripovedajući o tragičnoj sudbini junakinje, pripoveda o tragičnosti sveta u celini“ (Lotman 1976: 286).

## LITERATURA

- Aristotel 1955. *O pesničkoj umetnosti*, Beograd: Kultura.
- Babović, Milosav 1968. „*Tihi Don*“ roman-tragedija. U: *Pesnici i revolucija*, Beograd, str. 237–258.
- Batrićević-Nikčević, Aleksandra 2011. *Mala mjera lika/ženskog lika u književnom tekstu*. U: *SIZE zero/mala MJERA II: Ženski lik u književnom tekstu*, ur. Aleksandar Radoman, Podgorica: Institut za jezik i književnost, str. 11–27.
- Bart, Rolan 1970. *Uvod u strukturalnu analizu priče*, Novi Sad: Letopis Matice srpske 407(1), str. 56–84.
- Bahtin, Mihail 1996. *The Dialogic Imagination: Four essays by M. M. Bakhtin*, ed. by Michael Holquist, trans. by Cryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, Austin.
- Beker, Miroslav 1995. *Uvod u komparativnu književnost*, Zagreb: Školska knjiga.
- Burzynska, Anna, Markowski, Pawel, Michal 2009. *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik.
- Firestone, Shulamith 1970. *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, United States: William Morrow and Company.
- Fraj, Nortrop 1979. *Anatomija kritike*, Zagreb: Naprijed.
- Flaker, Aleksandar 1976. *Stilske formacije*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

## Nova istraživanja

- Forster, E. M. 1965. *Vidovi romana*, Sarajevo: Izraz.
- Green, Germaine 1970. *The Female Eunuch*, United Kingdom: MacGibbon & Kee.
- Ivanović, Radomir 2011. *Razvijeni narativni oblici u pripovedačkoj prozi Mihaila A. Šolohova*. U: *Književni pregled*, god. 2, br. 5, str. 8–31.
- Ivanović, Radomir 2012. *Snovi i sudbine u narativnoj prozi Mihaila Šolohova*, Podgorica: CANU.
- Якименко, Лав 1970. *Творчество М. А. Шолохова*, Москва.
- Jeremić, Ljubiša 2004. *Književni lik u nauci o književnosti* u „Književnost i jezik“, LI/1–2, Beograd, str. 154–162.
- Kosanović, Bogdan 1988. *Tragično u delu Šolohova*, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada: Institut za strane jezike i književnosti.
- Kosanović, Bogdan 1994. *Rasprave iz ruske književnosti*, Novi Sad: Prometej.
- Kosanović, Bogdan 1995. *Istraživanja ruske avangarde*, Sremski Karlovci: Krovovi.
- Kosanović, Bogdan 2009. *Ruske teme*, Novi Sad: Filozofski fakultet, Odsek za slavistiku.
- Lotman, Jurij 1976. *Struktura umetničkog teksta*, Beograd: Nolit.
- Lešić, Andrea 2011. *Bahtin. Bart. Strukturalizam*, Beograd: Službeni glasnik.
- Lešić, Zdenko 2010. *Teorija književnosti*, Beograd: Službeni glasnik.
- Markasović, Valentina 2023. *Priroda i čudovišna žena: ekofeminističko čitanje romana The Darkest Part of the Forest*. U: *Književna smotra*, 208(2), str. 93–101.
- Millett, Kate 1970. *Sexual Politics*, The Australian Institute of Policy and Science (AIPS).
- Няновский, М. А. 2002. *Шолохов в школе – Книга для учителя*, Москва: Дрофа.
- Nedeljković, Dragan 2002. *Tihi Don Mihaila Šolohova: Dva vida realizma u Tihom Donu Mihaila Šolohova*, Ruma: Srpska knjiga.
- Omeragić, Merima 2023. *Elektrin kompleks ili junakinja Ana u raljama socijaliziranja ljubavi*. U: *Književna smotra*, 210(4), str. 83–95.
- Петелин, Виктор 1986. *Михаил Шолохов. Страницы жизни и творчества*, Москва: Советский писатель.
- Petković, Novica, 1976. *Umetnički tekst kao funkcionalna i dinamička veličina*, u: *Struktura umjetničkoga teksta* (J. Lotman), Beograd: Nolit, str. 9–29.
- Popović, Dušanka, Bogojević, Dragan, *Tri koncepta ženskog bivanja u pripovijetkama Nikole Lopičića*. U: *Književna smotra*, 204(2), str. 27–39.
- Prop, Vladimir, 1982. *Morfologija bajke*, Beograd: Prosveta.
- Sablić-Tomić, Helena, *Ženski likovi s prijelaza stoljeća u Dani Hvarškoga kazališta: Grada i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 27, No. 1, str. 112–122.
- Solar, Milivoj 2018. *Teorija književnosti. Rječnik književnog nazivlja*, Cetinje: FCKJ.
- Sholokhov, Mikhail, *Banquet speech*, Mikhail Sholokhov's speech at the Nobel Banquet at the City Hall in Stockholm, December 10, 1965. Tekst dostupan na adresi: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1965/sholokhov/speech/> (Pristup: 24. februar 2024).
- Tomić, Svetlana 2014. *Realizam i stvarnost. Nova tumačenja proze srpskog realizma iz rodne perspektive*, Beograd: Alfa univerzitet, Fakultet za strane jezike.
- Šolohov, A. Mihail 2017. *Tihi Don (I - IV)*, Beograd-Podgorica: Nova knjiga.
- Živković, Dragiša 2001. *Rečnik književnih termina*, Romanov: Banja Luka.

SUMMARY

THREE TYPES OF FEMALE CHARACTERS IN THE SCOPE OF THE  
Patriarchal Cultural Code in Sholokhov's Novel  
*AND QUIET FLOWS THE DON*

In the paper we have dealt with the typology of female characters in *And Quiet Flows the Don*, focusing our interest on Sholokhov's three heroines, namely, Natalia Korshunova, Daria Melekhova and Aksinya Astakhova, highlighting the similarity in character construction – the motif of beauty and the tragic fate of all three heroines. The analysis has been carried out from a gender theory perspective, while striving to examine the matrix on which the characters are modeled, which also reveals their position in the patriarchal model of the world. Therefore, a particular focus has been put on examining the socio-historical conditioning of character modeling, that is, on examining the semantic connections established within the family and social codes by which the characters are structured. Relying on the achievements of the structuralist and semiotic schools of thought, as well as on the gender studies research dealing with women's roles in the social and cultural space, we analyze the meaning and position of the characters from the viewpoint of their participation in certain actions, on the basis of which we have singled out three types of female characters related to three functions in the patriarchal cultural code, namely: the function of a woman-mother (Natalia), the function of a woman-sinner (Daria) and the function of a woman-rebel (Aksinya).

Key words: cultural code, patriarchy, female characters, function, archetype, incident proneness