Оригинални научни рад

821.163.41.09-31 Димитријевић Ј.
821.581.09-32 Фенг Ј.
https://doi.org/10.18485/knjiz.2025.15.15.7

Сара Левић[*]
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Исток, Запад: Хибридни идентитети жена на маргинама модерности

> О, све те нове! Оне, сироте, нешто хоће а не знају шта. Буне се, отимају се, беже од глупих предрасуда и опет им се враћају. Раде, а шта су урадиле, и шта могу урадити у земљи мрака и хладноће? У једној загушљивој атмосфери оне сироте сањају свеж и чист зрак Француске, земље коју можда никад неће видети, а толико је воле, говоре њеним слатким језиком, и свирајући њене мелодије, заносе се, надају се, чекају… Шта чекају? Време стоји, а оне, њине године, њин живот пролази. (Димитријевић, 2012: 177)

Овај рад пореди роман *Нове* Јелене Ј. Димитријевић и приче *Раздвајање* и *Након раздвајања* Фенг Јуенђун, фокусирајући се на њихове протагонисткиње, Фатму и Наихуу. Након уводног прегледа живота и стваралаштва ауторки, даје се кратак приказ поменутих дела, при чему се уочавају сличности релевантне за анализу из угла теорије хибридних идентитета Хомија Бабе и концепта дубоке трансгресије Биљане Дојчиновић. Као додатни интерпретативни оквир, рад се ослања на појам интерсекционалности Кимберли Креншо, којим се осветљава многострука потлаченост јунакиња. Рад показује да хибридни идентитети јунакиња, разапетих између традиционалног и модерног, старог и новог, Истока и Запада, производе у њима непомирљив раскол који води њиховим трагедијама. Као потврду обрасца, у анализу ћемо укључити и графички роман *Персеполис* Марђан Сатрапи. Иако на тренутак оснажујући, двојаки идентитет протагонисткиња напослетку не налази упориште у друштвима која пролазе кроз ране и нестабилне процесе модернизације.

Кључне речи: Јелена Ј. Димитријевић, Фенг Јуенђун, *Нове*, „Раздвајање“, „Након раздвајања“, хибридни идентитети, дубока трансгресија

[*] srlevic79@gmail.com ; https://orcid.org/0009-0004-7752-4045

1. Увод: женски гласови у турбулентним временима

Јелена Димитријевић рођена је 1862. године у Крушевцу,[1] Фенг Јуенђун (冯沅君) 1900. године у провинцији Хенан (河南), граду Ћији (祁仪). Обе ауторке стварају у бурним историјским околностима: Јелена Димитријевић сведочи крају османске власти и стицању независности Србије 1878. године, а Фенг Јуенђун крају династичког периода и оснивању Републике Кине 1911. године. Оснивање нових држава донело је све само не мир, пошто су оба простора убрзо била захваћена новим сукобима и немирима. Јелена Димитријевић учествовала је као болничарка у Балканским ратовима (1912–1913), а Фенг Јуенђун је, са своје стране, била активна учесница демонстрација четвртог маја 1919.[2] Постоји анегдота о томе да је, након што их је професор закључао на универзитету, разбила прозор, захваљујући чему су она и остале студенткиње успеле да изађу на улицу и прикључе се протестима (Dooling, Torgeson, 1998: 103). Обе ауторке већ у двадесетим објављују своја прва дела. Јелена Димитријевић током целог живота путује и описује животе жена широм света, а умрла је 1945. године у Београду. Фенг Јуенђун је 1925. магистрирала на Пекиншком универзитету, а 1932. године, у политички нестабилним временима која су претходила Кинеско-јапанском рату (1937–1945), отишла је у Француску, где је завршила докторске студије из књижевности. По повратку у Кину предавала је кинеску књижевност на универзитету и живела у Шандунгу (山东) све до своје смрти 1974. године.

Обе су у својим делима, у јеку рађања националног идентитета и великих друштвених промена у својим земљама, у време изналажења нових видова модерности, давале глас женама, због чега су неретко биле критиковане. Фенг Јуенђун, заједно са осталим списатељицама раног двадесетог века у Кини, трпи критике превасходно од левичара, који се двадесетих и тридесетих година залажу за ангажовану, револуционарну

[1] Преглед живота и дела Јелене Ј. Димитријевић доступан је у бази *Књиженство*, на адреси: http://knjizenstvo.etf.bg.ac.rs/sr/autorke/jelena-j-dimitrijevic

[2] Демонстрације 4. маја 1919. године избиле су у Пекингу као реакција на одлуку Версајског споразума (1919) према којој су немачке концесије у Шандунгу припале Јапану. Такву одредбу кинеска јавност доживела је као понижење и нови облик империјалистичког потчињавања. Студенти, којима су се убрзо прикључили радници и широке народне масе, изашли су на улице у знак протеста, чиме је покренут снажан талас антиимперијалистичког расположења и уједно обележено буђење модерне националне свести. У ширем смислу, овај догађај представљао је кулминацију Покрета за нову културу (新文化运动), започетог 1915. године, који је промовисао идеје модернизације, демократије, науке и заговарао отварање према западним идејама. Покрет је имао далекосежне последице не само на друштвено-политичком, већ и на културном и књижевном плану. Због снажног одјека, управо се демонстрације четвртог маја узимају као обележје целокупног процеса, па се читав покрет неретко назива Покретом четвртог маја (五四运动).

књижевност. У борби за модернизацију земље и друштва, теме и ликови које су мушки аутори представили као величање индивидуалности у очима генерације Покрета четвртог маја били су прогресивни, док су исти ликови код женских ауторки били, сматрало се, превише сентиментални и емотивни.[3] Поред тога, након штрајкова и нереда 1925. године, књижевност је постала једини простор борбе и стога су често на мети критике била сва она дела која нису, према њиховом мишљењу, верно одсликавала друштво и живот потлачене класе. Код Јелене Димитријевић ситуација јесте била унеколико другачија, пре свега због чињенице да је њен роман објавила Српска књижевна задруга, али ни то јој није много помогло да добије већу пажњу историчара књижевности. У земљи је у то време постојала струја, слична оној у Кини, која се залагала за патриотске теме и осећај колективне одговорности писца. Занимање Јелене Димитријевић за жене, и то Туркиње, у таквом времену очекивано је наишло на отпор.[4] Владимир Бошковић то сумира у свом поговору за дело *Писма из Солуна* Јелене Димитријевић, када каже да је она починила „неколико грешака које српска историја књижевности никад није могла да јој опрости. Прво, била је жена; друго, још горе, била је феминисткиња; и најзад, вероватно по њу најгоре од свега, гајила је симпатије и разумевање према свету муслиманског харема“ (Bošković, 2008: 116). У том смислу су, како дела Јелене Димитријевић, тако и дела Фенг Јуенђун, била виђена као „мека“, „женска“, „сентиментална“ (и самим тим мање вредна), само због чињенице да су у великим модернистичким подухватима покушавале да лоцирају позицију и искуство жене. На том трагу су и карактеристични управо роман *Нове* (1912) Јелене Ј. Димитријевић и приче „Раздвајање“ (隔绝, 1923) и „Након раздвајања“ (隔绝以后, 1923) Фенг Јуенђун, које ћемо у овом тексту анализирати.

2. Женски ликови на раскршћу модернизације

Пре него што пређемо на анализе ових дела и њихових јунакиња, корисно је осврнути се на мисао коју је у предговору за своју збирку *Поклич* (呐喊, 1923), изнео Лу Сјун (鲁迅):

[3] О рецепцији Фенг Јуенђун више у: Feng: 2004. О положају списатељица и њихових дела након Покрета четвртог маја, о тзв. „крају женске књижевности“, како је она назива, видети у Larson: 1988. Она укратко даје приказ женске књижевности и везе између жена и књижевности, а онда се фокусира на положај Бинг Син (冰心) и Динг Линг (丁玲) као „репрезентативних“ списатељица те генерације.

[4] Више о томе, као и генерално о односу историчара према модернисткињама, видети у књизи Магдалене Кох, *…кад сазремо као култура, Стваралаштво српских списатељица на почетку XX века (канон-жанр-род)*, Београд, Службени гласник, 2012, 98–123.

> Замисли једну гвоздену кућу без иједног прозора и малтене неуништиву. У њој чврстим сном спава гомила људи која ће се убрзо угушити. Но, пошто ће умрети у сну, неће осетити никакав бол. Е сад, ако викнеш из свег гласа па пробудиш неколико њих који имају лакши сан, да ли мислиш да би тим несрећницима учинио добро тиме што би им дозволио да пате због свести о неумитности предстојеће им смрти?[5]

Ова напетост између свести о немоћи и жеље за деловањем, коју Лу Сјун обликује кроз метафору гвоздене куће, приметна је код обе наше јунакиње, и видећемо у којој мери је баш тај моменат напетости значајан у њиховим животима. Као Лу Сјунови „несрећници“, и оне су будне, али зато болно свесне сопственог заточеништва. Као што смо већ рекли, оба дела дају глас женама у тешким временима: с једне стране видимо Туркињу уочи Младотурске револуције, а с друге Кинескињу у постдинастичкој Кини. Прва сличност огледа се управо у окружењима протагонисткиња, а то су патријархална друштва у процесу модернизације, односно у јеку великих друштвених, економских и политичких промена.

Премда роман *Нове* описује живот Туркиња уочи Младотурске револуције, централни део фабуле чини љубавна прича. Главна јунакиња, Емир-Фатма, још у детињству, због „сујете“ свог оца – који, иако презире Европу, инсистира на томе да његова ћерка савлада европске језике – добија европске учитељице. На тај начин, већ на самом почетку живота она је подељена између две културе: слободног (како га бар она доживљава) Запада и затвореног Истока. Уз све то, поред себе има и тетку Ариф (Ариф-тејзе), „пробуђену“ жену која се бори за „ослобођење харема“. Занета таквим утицајима, она толико жуди за Паризом да се заљубљује у своје учитељице и чак „сањаше чудноватe снове: да је човек, муж те њој миле странкиње“ (Димитријевић, 2012: 12). Ускоро, када је један човек „европски“ поздрави док стоји на балкону, она се први пут заљубљује у мушкарца. Иначе, сваки је сусрет између мушкарца и жене у њеној култури немогућ, да и не говоримо о било каквом „европском поздрављању“, јер се Туркиње удају „по слици“. Таква удаја претила је и Фатми, али она, иако тешко, успева да раскине ту веридбу и уда се, по својој вољи, за Џемала. Након краткотрајног периода дивног заједничког живота двоје младих опчињених „европским вредностима“, Фатма открива да је Џемал, који до тада говори са њом на француском

[5] Овај цитат је са кинеског превела Мирјана Павловић у свом раду „Критика традиције у Лу Сјуновом ’Дневнику једног лудака’“ (Павловић, 2019: 536). На српском језику објављена је и целокупна збирка 1977. године, у преводу Петра Ћурчије, посредно, са енглеског језика. Наслов збирке преведен је, сходно издању на енглеском, као *Позив на оружје.*

и жели чак да изађе са њом напоље, заправо пропали студент и лечени алкохоличар. После развода и душевног немира обоје младих, они су ипак решени да буду заједно и то, ни мање ни више, бежећи у Европу, где Џемал наставља своје претходно започете студије. Одлазак у Париз, међутим, не испоставља се као остварење оног дуго очекиваног сна, јер Фатма схвата да она Европи не припада, и да тамо никад неће бити прихваћена. Разочарана и у Париз и у Џемала, она умире од туберкулозе, али пре тога успева да пошаље своју ћерку назад „оцу", са молбом да је васпитава и образује традиционално.

Знатно краће дело, приповетка „Раздвајање" састоји се од писма, чија је ауторка Наихуа, школована девојка која се, како сазнајемо, вратила кући да види своју мајку, коју није видела од почетка школовања. Желећи да је по сваку цену „дâ" у већ уговорени брак, мајка је држи затворену у соби. Наихуа се, с друге стране, током школовања заљубила и, на трагу западних љубавних романа на које се више пута у писму позива, чврсто верује да ће јачина њихове љубави ипак победити. Када јој рођаци дођу у посету (и том приликом дотуре мало папира и оловке), примећују да је доста смршала, што потврђује њене речи да је спремна да жртвује живот, али не и слободу воље (Feng, 1998: 4). Једина њена тешкоћа је у томе што ће, по кинеском обичају, бити сахрањена у гробници породице за коју је предвиђено да се уда. Како ускоро схвата да је венчање неминовно, она ипак одлучује да побегне и свом „вољеном", Ши Џену, каже да је чека „са друге стране зида", чиме се завршава њено писмо.

Сличност наших протагонисткиња толика је да се можемо запитати да ли писмо које пише Наихуа може да буде и писмо које би Фатма написала Џемалу пре њиховог одласка у Париз. Поред тога, иако у овој причи не видимо да ли су Наихуа и Ши Џен напослетку успели да побегну, можемо се основано упитати да ли би и они уточиште своје љубави пронашли у Европи. Разрешење наше дилеме доноси нам приповетка „Након раздвајања", која представља наставак прве приче. Овога пута читамо глас Наихуине сестре и већ на почетку сазнајемо да је Наихуа извршила самоубиство. У овом делу, такође, централни моменат заузима писмо, које овога пута адресира мајци, а које њена сестра проналази на кревету. Наиме, Наихуа овом приликом признаје да је њена „подељеност" између љубави према вољеном и љубави према мајци била толико огромна да је постала неподношљива. У последњим тренуцима живота, док се у соби од ње опрашта породица, до ње долази Ши Џен који, „у том тренутку није много плакао. Само је напипао нешто у рукаву, ставио то у уста и прогутао" (Feng, 1998: 38).

Кључна паралела између ова два дела огледа се управо у додиру, контакту јунакиња са Европом, а тај контакт остварио се преко неког

вида васпитања или образовања. Иако Фатма није формално образована, попут Наихуа, она је ипак код куће имала учитељице, и то Европљанке, преко којих је на неки начин имала прилике да се упозна са европским традицијама. Битно је уочити то што образовање служи искључиво „бољем миразу“, док се не очекује да било која од јунакиња настави свој професионални развој. Оне и даље остају заробљене у структури традиционалних моћи, у којој им образовање не доноси слободу, већ само свест о сопственом ропству. Оне су се, дакле, у својим гвозденим кућама пробудиле, али нису у могућности да свој положај у друштву промене.

Поред тога, обе девојке су затворене. Фатма живи у институционализованој изолацији (у харему), која је настала као резултат културно-религијског, традиционалног поретка. С друге стране, затвореност Наихуе јесте физичка, резултат неког вида казне: мајка је „приморана“ да је затвори како би могла да је уда. Иако заточеност Наихуе није институционална у оном смислу у ком је то Фатмина, и наша кинеска јунакиња налази се у таквом друштвеном контексту који ту затвореност толерише, чак и охрабрује. Соба, дакле, није харем, али је резултат исте структуре – патријархалне контроле женског тела и избора. У том смислу заточеност је метафора целокупног женског положаја.

Уточиште слободе за којом обе јунакиње жуде огледа се у Европи. Као Фатма, тако и Наихуа, затворене, жуде за Западом, тј. западним системом вредности. То је, опет, уочљивије код Фатме, која дословно идеализује Запад и која је толико опчињена Паризом, француским језиком и француском књижевношћу да се заљубљује у своје учитељице Европљанке. Код Наихуе немамо тако експлицитну заљубљеност у Запад, али се она често позива на западне љубавне романе или генерално западне књижевнике у којима види отелотворење идеала слободне љубави. Она цитира Гетеа (Johann Wolfgang von Goethe), Ирвинга (Washington Irving), Шекспира (William Shakespeare), помиње Толстоја (Лев Николаевич Толстой) и Ибзена (Henrik Ibsen), али не спомиње ниједног кинеског књижевника или књижевницу. Тако видимо да она живи у оквиру западног мисаоног универзума, јер док криви своју традицију, користи западну да је покаже као идеал слободе. Све рационално, културно, дакле, долази са Запада.

Запад, као идеал, симболизује за јунакиње борбу за слободну љубав, односно право на самостални избор партнера. Обе протагонисткиње своју потлаченост освешћују нарочито оног тренутка када су на прагу удаје у уговорене бракове које не желе. У складу са традицијом, у обе културе родитељи одлучују о избору супружника,

што, у њиховим очима, није случај на Западу (иако и тетка Ариф једном приликом наглашава Фатми да ни у Европи ситуација није толико бајковита каквом је она замишља, Фатма то одбија да прихвати). У незападним друштвима је, у току покрета за еманципацију жена, борба против уговорених бракова, а у корист слободног избора партнера, била изразито револуционарна ствар. Тако у Кини настаје цео циклус јунакиња (али и много жена у стварном животу) које су назване „кинеске Норе". Наиме, за разлику од Ибзенове драме у којој жена напушта мужа јер је она „пре свега човек", овде имамо протагонисткиње, па чак и протагонисте, који напуштају своје родитеље у борби за слободан избор партнера, раскидајући са дуговековном конфуцијанском традицијом. На том трагу, и Фатма се у потпуности уклапа у слику кинеске Норе – чак има и крај који одговара таквој фабули – она бежи од својих родитеља у жељи да се уда по свом нахођењу. С друге стране, да ли нам крај Феног Јуенђунине приче дозвољава да и Наихуу тако именујемо? То питање остаје отворено, а једино што можемо да констатујемо, и да се по том питању сложимо са Феног Ђин (Feng Jin), која Наихуу ипак прихвата као кинеску Нору, јесте то да наша списатељица, за разлику од њених савременика, „није наглашавала револуционарни значај одласка кинеске Норе из патријархалне породице. Уместо тога, у средиште заплета ставља дубоку патњу коју јунакиња проживљава у тренутку раскида са породицом" (Feng, 2004: 133). Најснажнији отпор традицији који овде видимо садржан је управо у борби за слободан избор партнера, и у том смислу можемо прихватити и Фатму и Наихуу, колико год се оне не обазирале на свој социоекономски положај, као неки вид „нове жене". У таквом друштву, у тренутку потпуне затворености и одвојености, та наизглед наивна, не тако битна борба, представља главни облик тежње за елементарну слободу и самим тим значајан вид протеста против патријархалног друштва. У избору који њима није дозвољен огледа се недостатак слободе. Тако Емир-Фатма и Наихуа не остају пасивне жртве система, већ воде борбу, и то врло одлучно, што се огледа у речима Наихуе: „Тело и живот могу да жртвујем, али слободу воље не – без ње, смрт ми је дража" (Feng, 1998: 4).

То нису све паралеле ових дела. Поред тога, на пример, и у једном и у другом случају епистоларна форма заузима значајно место. У роману *Нове* писма и дневници играју изузетно важну улогу,[6] док је код

[6] О важности те форме за роман *Нове* говорила је Магдалена (Koh, 2012: 154–155). Наиме, она наглашава тројаку функцију писма у роману: (1) писма представљају елемент који помаже да се радња развије или пак убрза; (2) поједина су писма заправо лирска исповест о љубави; (3) поједина писма имају изразито публицистичко-есејистичка обележја (Koh 2012: 155). „Тиме писма добијају у тексту нарочит статус, али у исто време остају изван главног тока нарације, чинећи ипак саставни елемент пажљиво осмишљене структуре романа" (Исто).

Феng „основна“ прича у целости саздана од писма које јунакиња пише свом вољеном, а и у наставку приче, у причи *Након раздвајања*, стожер приповетке представља њено писмо мајци.

Све у свему, цела ова сложена прича доводи до унутарњег раскола који се одвија код наших протагонисткиња. Иако наизглед у потпуности прихвативши „западни“ идентитет, оне схватају да се у њима заправо боре две стране, да се у њима води борба двају светова који, како убрзо схватају, не могу постојати симултано. Таква унутарња подељеност води нас ка теоријским концептима хибридних идентитета и дубоке трансгресије, којима ћемо се посветити у наставку.

3. Теоријски аспекти: хибридни идентитети, дубока трансгресија и интерсекционалност

Најпре ћемо дела анализирати помоћу појма хибридних идентитета, који развија Хоми Баба (Homi Bhabha) у свом делу *Смештање културе* из 1994. године. Позајмивши термин из хортикултуре, он покушава речју „хибрид“ (као јединке настале укрштањем различитих врста) да објасни идентитет који се формира у додиру култура. Баба овим појмом доводи у питање прихваћену бинарност колонијалног система – колонизатора и колонизованог – и указује на она „места између“. Он се, тако, не може „у потпуности сложити са Фаноном (Frantz Fanon) да психички избор јесте ‘или постати бео или нестати’. Постоји и амбивалентнији, трећи избор“ (Baba, 2004: 222). Пошто тако конструисан идентитет не може да буде ни верна копија, али ни потпуна другост, он га назива хибридношћу.

Баба хибридност дефинише као „превредновање претпоставке колонијалног идентитета путем понављања дискриминаторних учинака идентитета“ (Baba, 2004: 209). Другим речима, колонијална моћ стално производи идентитете, али када се они понове, то се увек догађа са извесним искривљењем, чиме се разоткрива то да они нису природни, већ конструисани. Колонизовани може непрестано тежити да буде као колонизатор, али у томе никада не успева у потпуности. Ипак, управо у тој „непотпуној копији“ отвара се простор субверзије, простор подривања ауторитета који „поглед дискриминисаног окрећу ка оку моћи“ (Исто). Колонијална моћ покушава да дисциплинује, али истовремено нехотице производи нове идентитете који јој измичу и могу се окренути против ње.

Хибридни идентитет није, дакле, чисто „мешање“ култура, већ простор стварања новог значења и потенцијалног отпора. Баба га види

као трећи простор, простор субверзивног потенцијала, у којем се може родити отпор доминантним колонијалним наративима. Стога, у „сфери појединачних идентитета и појединачних егзистенција, овај појам, напротив, може довести до прихватљивог, подношљивог, а у појединим случајевима креативног, подстицајног, дијалошког, двогласног, динамичног, децентрираног, флуидног и прожимајућег сапостојања различитих култура“ (Bečanović Nikolić, 2011: 152).

Појам који ћемо користити да употпунимо анализу ових ликова јесте појам дубоке трансгресије, уведен у књизи *Право сунца: другачији модернизми* (2015) Биљане Дојчиновић, а посебно у контексту дела Јелене Димитријевић анализирано у раду „Турски на ћирилици: дубока трансгресија у делу Јелене Димитријевић“ (Turkish in Cyrillic: Deep Transgression in Jelena Dimitrijevic's Writing). Дубока трансгресија означава ситуацију у којој лик, група ликова или целокупна култура, не могу бити сврстани у једну јасно дефинисану категорију. Они су део више идентитетских оквира истовремено, због чега су маргинализовани у свим контекстима којима припадају, што их чини „аутсајдерима“ (Дојчиновић, 2015: 79). Ова позиција их често приморава на прилагођавање политичким, етичким или етничким нормама које доминантно друштво намеће – што најчешће није остварив. Разлог лежи у томе што, уместо индивидуалне промене, дубока трансгресија захтева трансформацију целокупног друштва, које не успева да прихвати „другачије“. Она је „утопијски пројекат који ствара конфликт на коме се базира заплет“ (Исто). Будући тешко решив, тај заплет се завршава најчешће несрећним исходом. Термин пак има и те како везе са стварношћу. Управо Јелена Димитријевић, као и Фенг Јуенђун, описују процесе модернизације који су се одвијали далеко од онога што се назива главним током модернизма.

Док појам хибридности показује како се идентитети граде, дубока трансгресија показује колико друштво није спремно да такав идентитет прихвати. Другим речима, користимо концепт хибридног идентитета да осветлимо процес идентитетске конструкције двеју јунакиња које се налазе разапете између традиционалних и модерних културних образаца. С друге стране, да бисмо показали како те хибридне позиције нису нужно оснажујуће (баш напротив), ослањамо се на појам дубоке трансгресије, који упућује на немогућност њихове интеграције у друштво.

Као додатни алат којим ћемо показати положај наших јунакиња, ослонићемо се накратко и на теорију интерсекционалности. Кимберли Креншо (Kimberlé Crenshaw) у своја два текста, „Демаргинализација пресека расе и пола“ (Demarginalazing the Intersection of Race and Sex, 1989) и „Мапирање маргине: Интерсекционалност, политике идентитета и насиље над обојеним женама“ (Mapping the Margins: Intersectionality,

Identity Politics, and Violence against Women of Color, 1991), развија овај концепт како би указала на начин на који се различити облици опресије (пол, раса, класа, сексуалност) преплићу и не могу свести једни на друге. Искуство потлаченог, наиме, није прост збир различитих опресија које трпи. Тако искуство црне жене (на чијем примеру Креншо и развија своју теорију) није збир сексизма и расизма. Уместо тога, различити облици дискриминације преклапају се и међусобно усложњавају, па тако стварају квалитативно другачије искуство које се мора сагледавати управо из те тачке пресека. Она је интерсекционалност развила као аналитички алат за разумевање искуства појединца и тиме те случајеве учинила „видљивијим" најпре институционално, али и на ширем плану.[7] Та теорија нам је корисна како бисмо приказали вишеслојну потлаченост којој су биле изложене жене на маргинама модерности.

4. Фатма и Наихуа: конструкција и слом хибридних идентитета

У чему се огледа најпре хибридност наших јунакиња? Као „оријенталке" упознате са западним вредностима и традицијама, као ћерке „традиционалних" мајки, мајки које чувају и отелотворују „источну" културу, али уједно и као ћерке које жуде за модерним, *новим*, оне већ у себи нужно носе хибридност. Код Фатме је експлицитније приказана жудња за Европом, што је у одређеној мери, наравно, дозвољено формом и дужином текста.[8] У коначници ипак видимо да обе жуде за туђим светом, критикујући притом своју, „домаћу" културу. Већ у првој реченици писма Наихуа изричито каже: „Вољени, нисам ни помишљала да ће наш пажљиво осмишљен план осујетити ово назадно друштво" (Feng, 1998: 3). Називајући своју културу „назадном", она је јасно представља као препреку на путу својих снова и, још битније, тиме показује да своје место не може наћи у таквој средини. Фатму, с друге стране, упознајемо доста „раније" и самим тим сведочимо њеној

[7] Кимберли Креншо се конкретно бавила институционалним праксама које не препознају вишеслојну потлаченост црних жена. Најпре је, у првом тексту, критиковала антидискриминационо право зато што третира расну и родну дискриминацију као две одвојене категорије, чиме су случајеви црних жена остали невидљиви. У другом тексту она продубљује своју теорију, показујући како друштво правним, социјалним или феминистичким праксама (сигурне куће) не успева да заштити све жене јер занемарује расне, класне и чак језичке баријере као препреке на том путу.

[8] Анализу овог романа из постколонијалног угла урадила је и Зорица Бечановић Николић у свом тексту „Парадокси хибридности, оријентализма (балканизма) и субалтерности у роману *Нове* Јелене Димитријевић" (2011).

жудњи за Европом и пре него је упознала Џемала. Наихуа се одвојила од породице и отишла на школовање, и на тај начин била и физички удаљена од патријархалне културе која ју је пак чекала да се врати. Захваљујући сујетном оцу, Фатма је одрастала поред Туркиње, „која јој тумачи Коран и говори о светости затвора“, и Францускиње, која јој „чита романе и описује чари слободе“ (Димитријевић, 2012: 22). Тако је она још на почетку живота живела подељена између две културне традиције: она живи у Турској, а сања о Француској. Иако се заљубљује у учитељице, сања да ће наћи Француза који ће говорити енглески и свирати клавир и са којим ће побећи у Европу. Занимљив је њен разговор са сестром:

> – Ми смо нове, а оне су Европљанке, Францускиње. Шта ми имамо азијатско? Ни говор, ни хаљине, чак ни ход, чак ни покрете.
> – Чак ни мисли, чак ни осећања, је ли, Емир?
> – И то не, заврши гошћа па опет седе у наслоњачу, загрли се са сестром од стрица и удесише, врло тихо, једну сентименталну и монотону турску песмицу, па се засмејаше што певају турски, и запалише по цигару, узвише мало врат и почеше с много емоције: “Come! O, come, my life’s delight!“ (Исто, 9–10).

Идентитет који се код наших јунакиња ствара не може тако бити ни „оригиналан“, јер настаје преко чина понављања, нити „идентичан“, јер га одређује разлика (Baba, 2004: 202). Фатма неки вид одбацивања своје културе изражава већ у тој „девојачкој“ фази – сања да се облачи и сређује као Европљанка, а мрзи све што иначе „краси“ старотуркиње: „младеж на грлу, елиф између обрва, састављене обрве“ (Димитријевић, 2012: 16). Иначе, већ у светлу њиховог васпитавања или образовања, односно онога што у њима сеје корен расцепа између модерног и традиционалног, видимо њихову двоструку потлаченост: и као колонијалног/другог, и као жене у патријархалном друштву, због чега је управо важна интерсекционалност.

Фатма и Наихуа, дакле, не присвајају неки идентитет који „разрешава тензију између двају култура“ (Baba, 2004: 211). У њима и даље обе постоје некако јасно разграничено. Код Наихуе имамо на почетку видљивије изражен покушај „склада“, покушај спајања тих различитих светова, или „двојну љубав“, како Фенг то описује у овом делу. Док препричава свом вољеном њен разговор са сестром, која не разуме зашто се она вратила да види мајку иако је знала шта ће се десити, она врло јасно каже: „Волим тебе и, такође, волим и своју мајку, а свака љубав на свету је света, била то љубав између мушкарца и жене или

љубав између мајке и детета“ (Feng, 1998: 4). Прву љубав овде видимо као онај „модерни“ део ње, а другу као оличење „традиционалног“, и те две чврсте љубави дозвољавају њену (наивну) веру у могућност њиховог сапостојања. Вредно је истаћи да, за разлику од осталих прича тог периода које описују одлазак „кинеске Норе“ од своје породице, у којима се као главни антагониста најчешће јавља породица на чијем челу је отац, Фенг Јуенђун као главно оличење традиције даје „вољену мајку“. Такав лик је, усудићемо се да кажемо, „погоднији“ за непомирљиви сукоб који се рађа унутар јунакиње.

Наихуа у себи има неминовно урезане обичаје своје културе. Беспрекорна послушност детета је веома битна одлика кинеске традиције, а управо то видимо када се Наихуа упита да ли би она „могла да се назове човеком“ када не би имала ни трунке жеље да се врати и види своју мајку (Feng, 1998: 4–5). С друге стране, док говори о њиховој романтичној љубави, она се позива на европске љубавне романе, на *Јаде младоī Верīера*, тада широко познатог и значајног дела у Кини, помиње Ибзена, Толстоја, цитира Хамлета.

Код Фатме немамо изражено оно што бисмо могли да назовемо „склад“, „саживот“ двеју култура (или бар жељу за тако нечим) толико јасно као код Наихуе. Она признаје да „из ње сваки час проговори Туркиња“, када каже да свог мужа не би волела кад би био мали, јер жели да га, слушајући га, гледа у очи с подигнутом главом – тек тада би био заштитник, бранилац, муж (Димитријевић, 2012: 29). Одмах потом се прекорева: „Па зар овако мисли она која сања о равноправности између мужа и жене?“, те рационализује своје „испаде“ и закључује да се очигледно не може „разорити за дан оно што се зидало вековима“ (Исто). Тек у једном тренутку можемо да назремо нешто на трагу тог суживота двеју култура. У тренутку патње, након што је преживела снажан емотивни бол, она зачује глас мујезина са минарета, заплаче и осети се муслиманком „и најмањим делићем своје душе“ и схвата да су њену веру, ону лепу, којом је нене учила, „изопачили неразумни“ (Исто, 96). И баш тада, када освешћује, буди, прихвата, чак воли свој муслимански идентитет, она одмах потом цитира Шекспирове стихове. У томе се огледа лепота њеног „двоструког“ идентитета.

Наше протагонисткиње на тај начин поткопавају бинарне поделе (источно-западно, традиционално-модерно) и постају субјект у прелазном, несигурном простору. Као што је речено, међутим, те позиције управо због своје несигурности и прелазности нуде субверзивни потенцијал. То код Фатме видимо у следећим речима:

> Емир-Фатма баци поглед с неким чудним осећањем у прозоре с решеткама, и први пут у животу: кућа њених родитеља учини јој се као хапсана. /…/ И она ће ту, иза тих густих решетака и високог зида да вене без сунца и ваздуха. Она нема право на сунце и ваздух! И учини јој се да до сада то никад није помислила, па пошто се велика капија отвори, она потрча, гурну средњу: хоће да протестује, да виче (Исто, 20).

И иако се она „буни, али против кога, то не зна“ (Исто, 21), то јест, иако је њен бунт још увек нејасан и збуњујући, он се у њој ипак рађа. На крају крајева, превратнички, рушилачки потенцијал огледа се управо у њиховој борби за слободну љубав, као основном виду отпора и, као резултат тога, у њиховој одлучности да из своје културе оду.

С друге стране, упркос чињеници да нам ово за тренутак нуди прилику, креативност и лепоту, у делима су наше јунакиње у свом покушају идентификације са Западним субјектом убрзо схватиле да оне нису Запад. И не само то – него и да је суживот двају идентитета немогућ. То, опет врло јасно, истиче Наихуа: „Нисам схватила да, иако је суштина сваке љубави једна те иста, њени различити аспекти испољавања долазе у такав међусобни сукоб да не могу истовремено опстати“ (Feng, 1998: 5). Или, мало занимљивије, када чује своју мајку како је грди код сестре, она не схвата зашто је њих две не разумеју, кад је Ирвинг рекао да се сваки план који се тиче љубави може опростити (Исто, 13).

У роману *Нове* тај трагичан тренутак наслућује још Фатмина бака, тј. нене, у разговору са Фатминим оцем:

> – Мајчице, да сам дао још пет, десет пута за Фатмино учење, па не бих жалио: волим што ми је кћи образована.
> – И ја, сине, волим, али се и бојим. Да је било једно или друго, никако обоје. Коран и романи, решетке и европско учење, мени се чини, сине, не иде. Алах нека нам умудри Фатму (Димитријевић, 2012: 23).

У том смислу није ни случајно што се зачетак њеног сукоба са Џемалом назире баш на почетку рамазана. Фатмина сестра Мерсије ће знатно пре ње схватити да су им учитељице Францускиње „створиле бол“ (Исто, 66), док ће сама Фатма доста касније тек позавидети оним женама које још увек „сањају чаробни сан Истока“.

Наихуа већ мање-више затичемо у стању раскола. Она је управо због неразумевања друштва за њен идентитет и затворена. Помало романтичарски описује своју патњу:

> Због љубави према мајци, нисам се усудила да раскинем веридбу са породицом Лиу, и због тога сам се вратила да је видим. Због љубави према вољеном, спремна сам да жртвујем углед у друштву и породичну срећу. Писац ове трагедије је љубав, а ја сам у главној улози (Feng, 1998: 12).

Интересантно је да исту „кризу идентитета“ срећемо и у делу *Персеполис* Марђан Сатрапи. То је графички роман, односно стрип, у ком ауторка говори о (свом) одрастању за време Иранске револуције (1978–79). Након што је отишла у Аустрију у нади да „верски Иран замени световном и отвореном Европом“ (Satrapi, 2023: 163), она у једном тренутку у потпуности одбацује своју националност. Наиме, једном приликом јој на журки прилази дечко коме се она представља као Францускиња, на шта јој он одговара: „Је л? Имаш чудан нагласак за Францускињу“ (Исто, 203). Како се то убрзо прочуло, чувши да јој се у кафићу поред школе подсмехују, она одлучно и врло агресивно наступа: „Језик за зубе или ћу вам га одсећи! Ја сам Иранка и тим се поносим!“. Онда отрчи, бризне у плач, али се убрзо са поносом присећа бакиних речи да буде своја и верна себи, па схвата да се, упркос њеним најразличитијим покушајима да се претвори у Европљанку, она никад неће уклопити (Исто, 205). У Европу одлази и Фатма, само, за разлику од Марђан која одлази по савету и жељи родитеља, она одлази сама – још прецизније, бежи. Ипак, када први пут изађе на улицу, ставља шешир на главу, чиме себи испуњава ту дуго сањану жељу, када је мислила да ће „полудети од радости“ (Димитријевић, 2012: 252), али, до среће не долази – она је ипак тужна. И убрзо примећује да у Паризу „има два народа, један од крви и меса, други од камена и бронзе… Ови други сви имају душу, и ја многе познајем, али ми је мило што имам познанике бар међу народом од камена и бронзе“ (Исто). Као и Марђан, она схвата да ни по чему не личи на Францускињу – „оне друкчије ходе, друкчије седе, оне се друкчије смеју, оне друкчије говоре, оне друкчије изговарају *р*“ (Исто, 253).

Марђан у почетку то неуклапање не види као препреку за живот у Европи, али убрзо, због чињенице да се није снашла у двојакој улози, напушта Аустрију да би се вратила у Иран. Тада од ње чујемо дирљиво признање: „Узела сам своје ствари… везала мараму… и поздравила се са личним и друштвеним слободама… Имала сам тако јаку потребу да се вратим кући“ (Satrapi, 2023: 253). Наравно да је и Фатма, као Марђан, имала потребу да се врати кући, само што она није била у ситуацији да је породица прихвати. Ми чујемо њен тужан поклич: „Слатка моја

отаџбино! Кад бих ти се могла вратити, ја не бих губила време у сањању о лепотама туђих земаља, него бих радила да нам ти постанеш лепа. Али, твоја капија мени је затворена. Кад дође ред да се отвори, биће доцкан“ (Димитријевић, 2012: 257). Иако сама не успева да се врати, она шаље своје дете; и то је њен одговор: она није довољно јака да подлегне притиску таквог идентитета и, симболички, дете враћа кући уз молбу да буде васпитано традиционално.

Иранска протагонисткиња, с друге стране, успева да се врати, но, ни по повратку у „своју културу“, Марђан се не сналази. Схвативши да ништа не може да буде као пре, она постаје „Западњакиња у Ирану, Иранка на Западу“ – другим речима – „није ништа“ (Satrapi, 2023: 283). Тежину ових речи увиђамо тек у реченици која следи: „И тако сам одлучила да умрем“ (Исто). Исту жељу добија и Наихуа, само што је она, нажалост, претвара и у реалност. У писму које оставља мајци објашњава јој свој поступак и моли је да је не криви, јер „то што нас је раставило није мањак љубави, већ судар две непомирљиве идеје. Ако се такви судари у будућности не искорене, овакве трагедије никада неће нестати са позорнице човечанства“ (Feng, 1998: 36).

Из чињенице да Наихуа не проналази место у својој култури, она, како сама каже, жели да оде. Понета романтичним осећањима, она говори да би побегла и са Ши Ценом живела „насред мора“ (Исто, 13). Ипак, имамо разлога да верујемо да, уколико би „модерна“ страна њеног идентитета заиста превладала, она би такође отишла на Запад, који познаје, као и Фатма, само из прича и текстова, из својих жеља и илузија. За разлику од њене, култура Ирвинга би, у њеним очима, била спремна да „опрости сваки план урађен из љубави“. Код Фатме и Марђан, које оду у Европу, на крају и сведочимо томе да се простор, иницијално замишљен као уточиште просветитељства и слободе, претвара у нову зону изопачености и разочарања. Немамо основа да верујемо да би Наихуа доживела другачије искуство. На тај начин се „заокружује“ трагедија њиховог неприпадања и њихове маргинализације.

Пратећи дефиницију дубоке трансгресије, можемо да закључимо положај наших јунакиња. Прво, оне не припадају ниједној устаљеној категорији – не могу се уклопити ни у Исток ни у Запад, ни у традицију ни у модерност. Оне су „аутсајдерке“ у сваком друштвеном контексту. Поред тога, принуђене су да пролазе кроз неки вид прилагођавања – све покушавају да се уклопе, али безуспешно, јер решење није трансформација појединца, већ целог друштва. Другим речима, јунакиње не страдају јер су оне саме „погрешне“, већ због система који је задрт и непроменљив. Коначно, имамо утопијски пројекат који рађа конфликте

и несрећу: њихове жеље за љубављу, слободом, Европом, знањем – све се оне испостављају као утопијске тежње, и баш зато се претварају у трагедију.

С друге стране, видели смо да њихова маргинализација не проистиче искључиво из рода, већ из спреге родне, културне и геополитичке позиције – што се, дакле, може анализирати и кроз призму интерсекционалности. Класа је, с друге стране, оно захваљујући чему долазе у ту ситуацију „пробуђености" и захваљујући чему онда и добијају могућност да оду у Европу. Иако су се пробудиле из сна, у причама је, као по обрасцу, представљено то како их друштво не прихвата и како, иако пробуђене и свесне свог положаја, оне нису у позицији да тај положај побољшају. Заувек ухваћене у поделу између Истока и Запада, наше оријенталке на Западу, западњакиње код куће, у том смислу су и Исток и Запад, али исто тако ни Исток ни Запад, ако су уопште било шта од тога.

Уколико се вратимо на цитат Лу Сјуна са почетка текста, можемо ова друштва у самом зачетку модернизацијских процеса замислити као гвоздену кућу без прозора, а Фатму и Наихуу као ликове затворене у њој, као протагонисткиње које, пробуђене, представљају ону „несрећну неколицину која пати у јаду неизбежне смрти". Тако у речима тетке Ариф чујемо исту дилему која мори и Лу Сјуна:

> Ово што предузимам: васпитавање и припремање жена, масе, уједно је и буђење. А да ли је добро, да није грех да их пробудимо? *Оне још сањају чаробни сан Истока*. Како ће им бити кад се из тога дубоког сна тргну: да се не осете несрећне? Да не проклињу онога који их је пробудио? (Димитријевић, 2012: 60).

Та рефлексија одражава напетост која постоји између образовања, односно упознавања са новим и блажене сигурности у познатом свету. Неминовно је њено колебање између буђења жена и страха да ће управо то буђење донети патњу. У том светлу, њен одговор постаје јасан и готово неизбежан: „Да их не будимо: нек спавају, нек сањају чаробни сан Истока. Колико ми пута дође да прокунем онога који ме је пробудио" (Исто, 117).

5. Закључак: „Нада лежи у будућности"

Јелену Ј. Димитријевић и Фенг Јуенђун повезује најпре чињеница да су у раним модернизацијским токовима покушавале да нађу и опишу

место и улогу жене. За разлику од буђења националног идентитета, величања своје земље и сличних патриотских мотива, њих су занимале ове „мање битне“ теме, што је и разлог због којих дела (па и ауторке) нису задобила заслужену пажњу. Као занимљиви примери збуњених, „неснађених“ и нестабилних женских субјеката у тим временима, у овом раду смо анализирали Емир-Фатму и Наихуу, девојке разапете између „модерног“ и „старог“ света. Како је модернизација незападних земаља, као што се показало, нужно у одређеној мери укључивала и вестернизацију, наше јунакиње остале су тако подељене на путу између Истока и Запада. Као главне конкретне сличности ових протагонисткиња издвојили смо најпре њихово упознавање са Европом, било путем формалног образовања или путем кућног васпитања. Заведене западним (љубавним) романима, Фатма и Наихуа своју културу виде као нужно назадну, из чега произилази њихова наредна сличност, а то је жудња за Западом, тј. „западним вредностима“. И код једне и код друге уочавамо одбацивање своје традиције у корист модерних, нових идеја. Тек такво окружење може послужити као уточиште њиховој жељи и борби за слободу, која се у највећој мери испољава као борба за слободан избор партнера, али се не ограничава на то. Поред те, уочљива је још једна паралела, а то је затвореност двеју јунакиња – иако је Фатма затворена институционално, у харему, и Наихуа живи у култури која њену затвореност толерише и, у неком смислу, омогућује. Управо нам је теорија интерсекционалности послужила да расветлимо ту вишеструку потлаченост ових ликова, јер оне не трпе опресију само због категорије рода, већ због пресека родне, геополитичке, културне и класне позиције у којој се налазе.

Из спреге таквих околности, „подељеност“ ликова анализирали смо из угла теорије хибридних идентитета и дубоке трансгресије. Док нам је први концепт расветлио идентитете протагонисткиња, односно помогао да разумемо њихову збуњену, али не нужно обесхрабрујућу позицију на „раскршћу култура“, потоњи нам је послужио да разумемо последице смештања тако створених идентитета у одређени друштвени контекст. Хибрид као такав није проклет својом судбином. Напротив, „[а]ко се учинак колонијалне моћи види као производња хибридизације а не као бучна заповест колонијалистичког ауторитета или тихо сузбијање домородачких традиција, тада долази до једне важне промене перспективе“ (Baba, 2004: 209). На примерима Фатме и Наихуе, а уједно и Марђан, испоставило се, међутим, да такав „спој“ није успео да изрази све своје драгости: своју отвореност, лепоту и потенцијал за отпор. Разлог смо нашли у чињеници да наше јунакиње, неминовне

„аутсајдерке“, не наилазе на прихватање у културама које нису спремне да пригрле „другачије“. А колико год и на које год начине покушавале да се у такав контекст уклопе, оне нужно остају изван, јер заправо нису оне те којима је трансформација потребна. Наиме, „оно што се сматра потпуним преокретом неопходним за једног аутсајдера или групу њих најчешће [би] могло да буде решено правилним образовањем и одустајањем од нормативности главног друштвеног тока“ (Дојчиновић, 2015: 79).

За крај, упркос тужним причама наших јунакиња, можемо ли ову причу завршити у колико-толико лепшем тону? Тетка Ариф, кад прочита Фатмине речи – „Очи ми се засењују, а ја као кроз маглу видим гробље с отвореним гробовима за *нове*… /…/ Зар вам је остварење сна гробље?“ (Димитријевић, 2012: 258) – за тренутак осећа могућност промене и изговара: „О, не, Емир душо! То ново гробље је за старе… Заставу понова узимам и идем да вичем, да будим наше жене, да траже право…“ (Исто). Ни сама, међутим, није имала снаге да заврши мисао, да изговори да ће се борити за „право сунца“, и „клону на узглавље и склопи очи“ (Исто). У причи о Наихуи, док се Ши Џен опрашта од ње, Фенг даје готово нереалну сцену у којој су сви присутни обузети чаролијом љубави, укључујући и мајку. Ако смо у мајци видели оличење традиције, онда тим чином Фенг можда жели да остави утисак да друштво ипак може бити промењено. Иако то за тренутак заиста може да се протумачи позитивно, ипак није довољно да се на то ослонимо.

Лу Сјун са своје стране оптимистично одговара:

> „Али ако су се неки од њих пробудили, онда не можеш да кажеш да нема наде да ће се та гвоздена кућа срушити.“ Истини за вољу, упркос неким мојим чврстим уверењима, нада се, ипак не може отписати, јер она лежи у будућности (Pavlović, 2019: 536).

У томе евентуално можемо наћи упориште. Наихуа можда утешно, али свакако моћно убеђује Ши Џина у свом писму: „Прокрчили смо крвави пут за слободу љубави. Треба да покажемо тај пут младима, у нади да ће успети.“ (Feng, 1998: 13). Управо то нам даје прилике да видимо неку нит оптимизма, јер „нада лежи у будућности“. Трагедија наших јунакиња добија тако димензију пробоја – оне не виде резултат својих борби, али крче пут за будуће генерације. Као закључак тога, можемо се послужити цитатом из *Писама из Солуна* (1918), дела на коме се базира радња романа *Нове*: „Нашој генерацији је најтеже, на прелому је, треба да изврши један преображај“ (Димитријевић, 2008: 63).

Литература

Baba, Homi. *Smeštanje kulture*. Beograd: Beogradski krug, 2004.

Bečanović Nikolić, Zorica. „Paradoksi hibridnosti, orijentalizma (balkanizma) i subalternosti u romanu *Nove* Jelene Dimitrijević“. *Književnstvo: časopis za studije književnosti, roda i kulture* 1 (2011): 147–172. dostupno na adresi: http://www.knjizenstvo.rs/sr-lat/casopisi/2011/zenska-knjizevnost-i-kultura/paradoksi-hibridnosti-orijentalizma-balkanizma-i-subalternosti-u-romanu-nove-jelene-dimitrijevic#gsc.tab=0

Bošković, Vladimir. Pogovor „Književno putovanje Jelene Dimitrijević“ u: Jelena Dimitrijević, *Pisma iz Soluna*. Uredili Dejan Aničić i Vladimir Bošković, 107–118. Loznica: Karpos, 2008. (Ćirilica)

Crenshaw, Kimberlé. „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics“. *University of Chicago Legal Forum* 140 (1989): 139–167.

Crenshaw, Kimberlé. „Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color.“ *Stanford Law Review* Vol. 43, No. 6 (1991): 1241–1299. https://doi.org/10.2307/1229039

Dimitrijević, Jelena. *Pisma iz Soluna*. Loznica: Karpos, 2008. (Ćirilica)

Dimitrijević, Jelena, *Nove*. Beograd: Službeni glasnik, 2012. (Ćirilica)

Dojčinović, Biljana. *Pravo sunca: drugačiji modernizmi.* Beograd: Akademska knjiga, 2015. (Ćirilica)

Dojčinović, Biljana, Magdalena Koch. „Turkish in Cyrillic: Deep Transgression in Jelena Dimitrijević's Writings“, *Književnstvo: časopis za studije književnosti, roda i kulture*. Vol. 7, No. 7 (2017): 76–95. https://doi.fil.bg.ac.rs/volume.php?pt=journals&issue=knjiz-2017-7-7&i=4

Feng, Jin. „'Sentimental Autobiographies': Feng Yuanjun, Lu Yin and the New Woman.“ In: *New Woman in Early Twentieth-Century Chinese Fiction*, 126–148. Purdue University Press, 2004. https://doi.org/10.2307/jj.2225638.10

Feng, Yuanjun 冯沅君. „Gejue 隔绝“ [Razdvajanje]. *Juanshi* 卷菏 [*Umotani korov*], 3–14. Beijing: Renmin Wenxue Chubanshe, 1998.

Feng, Yuanjun 冯沅君. „Gejue Yihou 隔绝以后“ [Nakon razdvajanja]. *Juanshi* 卷菏 [*Umotani korov*], 35–40. Beijing: Renmin Wenxue Chubanshe, 1998.

Feng, Yuanjun. „Separation.“ Translated by Janet Ng. In *Writing Women in Modern China: An Anthology of Women's Literature from the Early*

Twentieth Century. Edited by Amy Dooling and Kristina Togeson, 101–114. New York: Columbia UP, 1998.

„Jelena J. Dimitrijević". Književnstvo. Autorke. dostupno na: http://knjizenstvo.etf.bg.ac.rs/sr-lat/autorke/jelena-j-dimitrijevic (pristupljeno 4.8.2025.)

Koh, Magdalena. *...kad sazremo kao kultura... Stvaralaštvo srpskih spisateljica na početku XX veka (kanon-žanr-rod)*. Beograd: Službeni glasnik, 2012. (Ćirilica)

Larson, Wendy. „The End of 'Funü Wenxue': Women's Literature from 1925 to 1935." *Modern Chinese Literature*. Vol. 4, No. 1/2 (1988): 39–54.

Lu Hsin. *Poziv na oružje*. S engleskog preveo Petar Ćurčija. Beograd: Nolit, 1977.

Pavlović, Mirjana. „Kritika tradicije u Lu Sjunovom 'Dnevniku jednog ludaka'". U: *Orijentalistika juče-danas-sutra: zbornik radova*. Priredila Anđelka Mitrović, 529–538. Beograd: Filološki fakultet, 2019.

Satrapi, Marđan. *Persepolis*. Sa francuskog prevela Slavica Miletić. Beograd: Čarobna knjiga, 2023.

Sara Lević
University of Belgrade
Faculty of Philology

Original Scientific Paper

East, West: Hybrid Identities of Women on the Margins of Modernity

This paper compares the novel *Nove* by Jelena J. Dimitrijević and the short stories "Separation" and "After Separation" by Feng Yuanjun, focusing on their protagonists, Fatma and Naihua. The introduction provides an overview of the authors' lives and work, highlighting their efforts to give voice to women during periods of intense social transformation and the formation of national identities – an endeavor that inevitably exposed them to criticism. Dimitrijević portrays a Turkish woman on the eve of the Young Turk Revolution, while Feng Yuanjun depicts a Chinese woman in post-dynastic China. After a brief presentation of the works, the paper identifies the central similarities relevant to the analysis. Both protagonists come into contact with Europe, a contact mediated either through formal education or the presence of European teachers. At the same time, both characters are confined – Fatma institutionally (in the harem), and Naihua temporarily, through physical restriction as a form of punishment. Yet, both confinements stem from the same underlying structure: patriarchal control over women's bodies and choices. Consequently, both heroines yearn for Europe and perceive it as a refuge of freedom, primarily understood as the freedom to choose their own partners. This desire represents their most significant form of resistance to the patriarchal communities in which they live. These complex stories lead to an inner division within the heroines, who realize that two opposing sides, two identities, are struggling within them. For this reason, the analysis is grounded in Homi Bhabha's theory of hybrid identities and Biljana Dojčinović's concept of deep transgression. The notion of hybridity is employed to shed light on the process of identity construction in characters torn between traditional and modern cultural models. At the same time, in order to show that hybrid positions are not necessarily empowering (on the contrary), the study relies on the concept of deep transgression, which underscores the impossibility of integrating such identities into society. Additionally, Kimberlé Crenshaw's concept of intersectionality is employed as an analytical tool to highlight the protagonists' multiple forms of oppression. Their oppression does not stem solely from gender, but from the intersections of gender, cultural, and geopolitical positioning. As a confirmation of this pattern, the paper also incorporated an analysis of Marjane Satrapi's graphic novel *Persepolis*. Examining the lives of the protagonists demonstrates that their hybrid identities produce an irreconcilable inner split, which, in such societies, inevitably leads to tragedy. The study concludes that neither Fatma nor Naihua belongs to any established category; they cannot be accommodated within East or West, tradition or modernity, but remain "outsiders" in every social context. In their attempts to fit

in, they undergo ethical, political, and identity negotiations, but these prove futile, as the solution lies not in the transformation of the individual, but in the transformation of society as a whole. Their longing for freedom and for Europe is revealed as a utopian project that generates irresolvable conflicts. Thus, while hybrid identity carries within itself a subversive potential – as shown through the cases of these protagonists – it ultimately fails to find grounding in societies undergoing early and unstable processes of modernization.

Keywords: Jelena J. Dimitrijević, Feng Yuanjun, *Nove*, "Separation", "After Separation", hybrid identities, deep transgression, East, West

Примљено 23. 8. 2025.

Одобрено 19. 9. 2025.