

Женско тело и сексуалност у роману *Кафе Носталгија* Сое Валдес

Савремена кубанска списатељица Сое Валдес препознатљива је као ауторка која кроз своје књижевно дело пружа отпор кастризму, при чему се као једна од главних карактеристика њене прозе препознаје усмереност на женске ликове, на ерос и телесност. У овом раду се, стога, истражује тематизација женске телесности и сексуалности у роману *Кафе Носталгија* (*Café Nostalgia*) најпре кроз анализу љубавних и сексуалних искустава протагонисткиње Марселе, Кубанке у Паризу, која је уједно и нараторка. Приликом њеног преиспитивања сопственог идентитета и приповедања о младости на Куби, као важне за анализу издвајају се епизоде у знаку трауме, насиља, абортуса и сексуалних трансгресија, као и финална сцена еротског канибализма која представља Марселино коначно превладавање трауме и ослобођење. С упориштем у еротолошким промишљањима, понајпре идејама Жоржа Батаја, истражују се еротграфски елементи у наративу и тумачи се однос између ероса и трансгресије. Циљ рада јесте да осветли значај овако профилисане женске књижевности, да понуди анализу еротграфских елемената, као и да сексуално тело сагледа као политичко тело, које има способност да подрива фалоцентрични режим.

Кључне речи: сексуалност, трансгресија, Сое Валдес, хиспаноамеричка књижевност, кубанска књижевност

1. *Hic est leona*¹⁰⁰

Хиспаноамеричку књижевност последњих деценија одликује све веће и упечатљивије присуство женских гласова. Луиса Валенсуела (Luisa Valenzuela), једна од најзначајнијих латиноамеричких књижевница, истиче крај двадесетог века као тренутак у коме жена коначно осваја своје место на маскулино устројеном књижевном пољу и постаје субјекат исказивања (в. Valenzuela 2019: 10). Она

¹⁰⁰ Алузија на есеј „Друга страна фалуса“ Луисе Валенсуеле у коме она износи запажање да је картографска одредница *Hic sunt leones*, као означитељ опасности и тајанствености, била исписана преко женског вербалног тела, које је потом освојило свој књижевни простор, захваљујући чему Валенсуела на крају есеја може да закључи да књижевнице имају моћ да уздрмају фалоцентрични поредак: „*Hic sunt leonas*. Како би те боље појеле, шта друго.“ (Valenzuela 2019: 30).

овладава сопственим језиком који постаје једна врста оружја и оруђа, у оквиру ког речи задобијају ослободилачку функцију. У том смислу Валенсуела истиче да су уста жене најопаснији отвор на њеном телу: „она могу у неком тренутку рећи оно што се не сме рећи, открити мрачну жудњу, подстакнути разарајуће разлике које подривају угодну схему фалогоцентричног дискурса, тако патерналистичког“¹⁰¹ (Исто). Женско вербално тело постаје претња фалоцентричном дискурсу, а као посебно подривајући вид деловања поима се освајање сфере еротизма:

Ми жене смо се донедавно осећале несигурно када бисмо гледале сопствене гениталије, као да и оне нису такође један облик језика. [...] Због тога, када је жена завирила себи међу ноге и није пронашла фалус – тај огромни семантички зид – њен је поглед могао да проникне даље, дубље и више унатраг, на нимало анатомски начин. (Valensuela 2019: 26)

Међу књижевницама које су освојиле ову сферу и у пуној мери овладале женским еротским дискурсом, издваја се кубанска савремена списатељица Сое Валдес (Zoé Valdés), рођена 1959. године на Куби, у жеку тријумфа Фидела Кастра (Fidel Castro). Живот у земљи под диктатуром резултирао је обликовањем критичког става и бунтовношћу, који су је довели у сукоб са режимом, због чега су њена дела забрањена, а она удаљена од домовине. Данас живи у егзилу у Паризу.

Повлашћену позицију у њеном делу имају женски ликови и кроз књижевност се активно бави испитивањем женског идентитета. Бојана Ковачевић Петровић управо и истиче да је „Сое Валдес списатељица која се у својим романима бавила личним, друштвеним и еротским идентитетом жене, и да је створила десетине изванредних женских ликова“ (Ковачевић Петровић 2019: 360). Препознатљивост њене прозе огледа се у пружању отпора репресији и фалоцентризму, а као посебно значајан издваја се њен еротски аспект. Велику пажњу посвећује женском телу које се „конституише као рецептор друштвено-историјског контекста и као елемент самодефинисања жене“ (Pastor 2017: 29). Самим тим, еротизам у опусу Сое Валдес, поред тога што има функцију у тематизацији женске сексуалности, представља и средство борбе против диктаторских и фалоцентричних система и норми. Имајући то у виду, Ковачевић Петровић га, уз бунтовност и хумор, истиче као једну од три алатке које су „оружје *par excellence* за борбу против диктатура“ (Ковачевић Петровић 2016: 286).

¹⁰¹ Уколико није другачије назначено, сви преводи у овом раду су моји.

Такође, Сое Валдес одликује и веома специфична позиција на књижевној сцени, јер постоји извесна подељеност у мишљењима да ли је реч о белетристичкој или високој књижевности. Међутим, погледамо ли роман *Кафе Носталгија*, видећемо да је реч о слојевитом делу, које се на структурално веома промишљен начин бави значајним темама и које представља уметнички комплексну романескну творевину, истовремено врло пријемчиву за шири круг читалаца. У њему примећујемо све кључне одлике прозе Сое Валдес: фокус на фемининој перспективи, писање о егзилантској позицији, преиспитивање идентитета, упечатљиви друштвено-историјски контекст кроз који се даје критика кастризма, а све то уз значајну улогу ероса, телесности и уметности у наративу. Како у фокусу истраживања имамо еротски аспект њене прозе и један снажан и слободан женски еротски језик, наша истраживачка пажња усмерена је на начин на који Сое Валдес у овом роману тематизује женску телесност и сексуалност, на то како обликује еротграфске елементе и еротеме, као и на испитивање тога која значења се уписују у овакву књижевно-уметничку праксу.

2. Еротизам и преступ

Како бисмо уопште могли да говоримо о телесности, сексуалности и еротизму у роману *Кафе Носталгија* Сое Валдес, посежемо за појмовно-методолошким оквиром који првенствено чине промишљања Жоржа Батаја (Georges Batailles), а потом и Мишела Фукоа (Michel Foucault), Ролана Барта (Roland Barthes) и Михаила Наумовича Епштајна (Михаил Наумович Эпштейн). Премда ћемо се на нека од њих позивати током анализе одређених елемената романа, пре свега ваља истаћи да сви ови аутори, промишљајући о сексуалности и еротизму, скрећу пажњу на значај појма трансгресије тј. преступа, а самим тим и забране.

Жорж Батај у својој студији *Еротизам* наводи да суштину еротизма можемо пронаћи управо у „неразлучивом сплету сексуалног задовољства и забране“ (Батај 2009: 87), а сексуална забрана се пак испољава у преступу. На трагу истог размишљања је и Мишел Фуко у тексту „Увод у преступ“, где запажа да је сексуалност „једини апсолутно универзални садржај забрањеног“ (Фуко 1998: 62), а да еротизам представља искуство сексуалности које, уз смрт Бога, подразумева прекорачење границе (Исто: 63). Притом, мора се имати у виду да прекорачење границе не поништава саму границу. Забрана се прекорачује, али не престаје да постоји. Део узбудљивости лежи управо у тој чињеници да се зна где је граница и да постоји свест о преступу као понашању које границу

прелази, не губећи однос према њој. У том смислу, Батај и истиче суштину престапа, да „он скида забрану не укидајући је“ (Bataj 2009: 32). Дакле, појам престапа није супротстављен појму границе јер „преступ помера границу до границе свог бића; он је наводи да се поново створи чим он нестане“ (Фуко 1998: 64). Промишљајући о еротизму у књижевности, односно о француској еротској књижевности, Иван Чоловић, такође, скреће пажњу на чињеницу да „еротска књижевност, и кад говори о преступу, па чак и кад је сама његов облик, [...] остаје везана за забрану коју прекорачује“ (Čolović 1990: 93). Прекорачење границе значајно је на теоријском плану и због тога што оно представља једну еротему, а по Епштејновој дефиницији она је назив за појединачан еротски догађај – „јединица чулног доживљаја и радње, оно од чега настаје динамика, 'сиже' еротских односа“ (Епштејн 2012: 124).

Даље, поред тога што је забрана дефинитивно повезана са жељом самом и са сексуалношћу, она се може посматрати и са друштвено-економског аспекта. Имајући то у виду, Батај запажа да „забрана одговара раду, рад одговара производњи“ (Bataj 2009: 57) и део је тзв. профаног времена, света рада и разума. Насупрот томе стоји сакрално време тј. време светковине за коју је карактеристичан преступ, односно свет ирационалног и сексуалног. Дакле, преступ пркоси забрани, а самим тим угрожава и рад јер рад „захтева разумно владање без бурних порива“, које када човек не би могао да обузда, не би ни био способан за рад (Исто: 35). Ово размишљање је посебно значајно јер га можемо применити на друштвено-политички контекст о коме пише Сое Валдес – на владавину Фидела Кастра тј. на кастризам. Куба какву је створио Фидел Кастро заснована је на социјалистичким тј. комунистичким начелима, што подразумева веома значајну улогу рада и радника у друштву (в. Fernández Ríos 2020). Кубанско друштво замишљено је као друштво посвећено раду, а таква се људска заједница, како Жорж Батај примећује, „одређује у забранама, без којих не би могла да постане оно што у суштини јесте – свет рада“ (Bataj 2009: 36). Притом, сексуалност је била, и још увек јесте, ретка сфера кроз коју су Кубанци могли да дођу до осећаја слободе, колико год да је систем и на њу покушавао да делује репресивно. Кастристички режим је као сваки ауторитарни режим тежио репресији сексуалности јер је она „једна компонента идеологије ауторитарног система“ и подразумева „потпуно подвргавање систему“ (Kastilja del Pino 1981: 178–179). Прихватљива сексуалност годинама је била једино она хетеронормативна и, стога, свака трансгресија хетеронормативне сексуалности представљала је отпор режиму. Примера ради, током

првих деценија Кастрове владавине посебну врсту прогона и насиља на Куби доживљавали су хомосексуалци (в. López 2015), при чему се као посебно познат истиче случај књижевника Рејналда Аренаса (Reinaldo Arenas).¹⁰²

Показаћемо да је у роману *Кафе Носталгија* трансгресивност уско повезана са сексуалношћу главне јунакиње. Свако прекорачење границе тако можемо тумачити као преступ који угрожава доминантну идеологију, а видећемо да ће се ти преступи обликовати кроз, на пример, жудњу девојчице за старијим и ожењеним мушкарцем или пак сцену оргија која не подразумева само полиаморност већ и хомосексуалност. Напослетку, вид отпора јесте и сама фокусираност на питања женске сексуалности јер су оне маргинализоване у кастристичком друштву, у коме као доминантан принцип влада фалоцентризам. Имајући то у виду, Адриан Ерера Фуентес (Adrián Herrera Fuentes) полази од Лакановог тумачења фалоцентризма као закона оца, који устројава функционисање читавог друштва и у кључу фалоцентризма анализира владавину Фидела Кастра, „тате свих Кубанаца” (Valdés 2008: 114):

Кастрова диктатура на Куби функционише као фалоцентрични закон који поништава свако политичко противљење или начин живота супротан идеалима револуције: владин апарат, са својим механизмима репресије и контроле друштва, симболички је систем у коме патријархат гради специфичну идеју нације и управља судбинама својих грађана (Herrera Fuentes 2002: 156).

Сое Валдес има у виду тај фалоцентризам и окреће се женској перспективи, обликујујући женске ликове који „устају против социјалних норми које је наметнула Револуција и патријархалног дискурса“ и ствара „женско писмо Кубе“ (Savić 2018: 153), које је само по себи субверзивно. Своје писање Сое Валдес доживљава као „вид борбе и пружања отпора“ (Исто: 172), те је у скоро свим њеним делима присутна критика кастристичког режима. У том кључу читају се романи као што су *Свакодневно ништавило*, *Свеколика свакодневница*, *Месећ у кавезу* или пак *Хавана, топ атоир*, али

¹⁰² Рејналдо Аренас (1943–1990) био је кубански књижевник који се, након првобитног подржавања Кубанске револуције, оштро и отворено противио режиму Фидела Кастра. Због својих ставова и чињенице да није скривао своју хомосексуалну оријентацију био је прогањан и хапшен, да би 1980. године у оквиру тзв. Егзодуса из Маријела напустио Кубу. У аутобиографском делу *Пре него што падне ноћ* (*Antes que anochezca*) представио је Кубу из своје перспективе и, између осталог, писао је о Кубанској револуцији, диктатури, репресији, положају и прогону хомосексуалаца. На крају овог дела објављено је и његово опроштајно писмо у коме као јединог кривца истиче Фидела Кастра, а као своју главну идеју и идеал слободну Кубу (в. Аренас 2019).

најексплицитније од свих дела свакако је *Фикција Фидел*.¹⁰³ Управо у тим есејима Сое Валдес отворено критикује режим Фидела Кастра и описује га из сопствене кубанске перспективе, истичући да се Кубанска револуција „врло брзо претворила у тоталитарни режим, у једну од најкомплекснијих, најлукавијих и најкрволочнијих диктатура“ (Valdés 2008: 78).

3. Марселина сексуалност: трауме и трансгресије

Протагонисткиња романа *Кафе Носталгија*¹⁰⁴ јесте Марсела Роћ, Кубанка која живи у егзилу у Паризу, са којом се читалац сусреће у тренутку када она има тридесет и седам година и проживљава егзистенцијалну кризу. Потреба да преиспита сопствени идентитет резултираће враћањем у прошлост, где се као посебно значајне истичу епизоде које говоре о младости проведеној на Куби. Кроз њих се, с једне стране, осветљава Марселин сексуални идентитет, а с друге стране, осветљава се друштвено-политички контекст диктатуре Фидела Кастра. Ретроспективно, али хронолошки устројено приповедање о љубавним и сексуалним искуствима има за функцију да помогне протагонисткињи да се преиспита и разуме своје трауме, како би могла да се упусти у однос са мушкарцем у којег је заљубљена.

Погледамо ли Марселина љубавна и сексуална искуства, приметимо да су она била више или мање трауматична. Неузвраћену вишегодишњу заљубљеност у Хосеа Игнасија, заменила је фасцинација знатно старијим мушкарцем – Хорхеом. Марсела у том тренутку има четрнаест година и постаје опчињена мушкарцем који је редовно заједно са сином пролазио испод балкона њене пријатељице Минерве. У опису Хорхеа више пута се наглашава сјај његове бурме, чиме се, уз присуство детета, истиче његова недоступност. Ипак, недоступност објекта жеље и постојање извесне моралне забране о ступању у однос са ожењеним и старијим човеком, само појачавају Марселину еротску жељу, а еротска жеља базира се на жељи самој, непрестаном одлагању испуњења како не би била укинута. Након неколико размењених погледа, Марсела

¹⁰³ О одјецима Кубанске револуције и критици Кастрове диктатуре у опусу Сое Валдес видети више у докторској дисертацији Верице Савић у оквиру целине „Уметничке праксе којима прибегава Сое Валдес пружајући отпор Револуцији и њеним последицама. Књижевност која не ћути“ (в. Savić 2018), као и у раду Бојане Ковачевић Петровић (в. Ковачевић Петровић 2016).

¹⁰⁴ Занимљиво је приметити да је уредница српског издања овог романа Љиљана Капор, а да се на насловној страни налази истоимена слика Моме Капора, на којој је, такође, наглашен елемент ероса. У првом плану се налази млада жена еротичног изгледа, одевена у сасвим провидну мајицу без рукава, док у рукама, постављеним у пределу међуножја, држи шкољку, симбол који истовремено има еротску конотацију и представља море, један од опсесивних мотива Сое Валдес.

почиње да пише еротска писма, која је започињала са „Слатки или Сочни Хорхе“ (Valdes 2006: 97). Првобитно инфантилна и у форми песмица, писма се полако обогаћују еротским описима: „описивала сам наше сенке на месечини, испружене у неком удаљеном жбуну, или окупане таласима; такође бих нас представљала као испрљане силуете, лепљиве од креме за сунчање“ (Исто: 99). Тиме она постају предмет набијен еротским значењем, јер ће на крају доћи у контакт са објектом жеље и са Хорхеовом кожом, услед чега се могу тумачити у бартовском духу: „ја додирујем оно што си ти додиривао, писмо постаје твоје тело, држим те у рукама и читам – додирујем те очима“ (Todorović 2021: 42). Протагонисткиња после одређеног времена доноси одлуку да је време да он прочита та писма и баца му их са балкона у једној корпи. Тако улази у фазу ишчекивања одговора, али то се завршава трагично: Хорхеова супруга пронашла је писма, открила је да је вара и запалила га је. Марсела је видела како износе његов угљенисани леш те се тинејџерска еротска фасцинација претворила у трауму и у осећај кривице који ће је пратити током читавог живота. Поред тога што криви саму себе, на њу кривицу сваљује и Минерва, а посредно и мајка: „Моја мајка је кривила ту јефтину кучку, рушитељку срећних бракова, плаћену убицу, јер по мојој мајци, за убиство је била одговорна та дроља“ (Valdes 2006: 107). Дакле, све увреде које изриче мајка директно се односе на њу.

Последице ове трауме огледају се у чињеници да јунакиња није могла да спава или је имала кошмаре, да се изоловала од друштва и да је изгубила апетит. Уз то, као специфична последица појавила се фантомска тј. лажна трудноћа као телесно оспољен траг трауме:

Мршавила сам забрињавајућом брзином, а стомак је почео страшно непропорционално да ми расте. Покушала сам да га сакријем носећи блузу од униформе преко сукње, као тунику, али након извесног времена, дугме са сукње је отпало, а еластична трака коју сам зашила да бих проширила сукњу је била толико развучена да је сваког тренутка могла да пукне, и више није било излаза. (Valdes 2006: 109).

Мајка Лала открива Марселину тајну и, разочарана неморалним понашањем, води је код гинеколога мислећи да је заиста трудна.

Први одлазак код гинеколога тако постаје следећа Марселина траума из сфере сексуалности, односно телесности. Услови ординације делују нехигијенски, она је неинформисана о томе како преглед изгледа и мучи је непријатност скидања пред странцем. Међутим, оно што је заиста проблематично у овој сцени јесу дискурс и понашање гинеколога, који се поставља као надмоћан, с једне стране по професији,

а с друге стране, самом чињеницом да је мушкарац. Његов говор је вулгаран и непрофесионалан. Прво следи вербално понижавање:

Вратила сам се до кревета, онако како ми је рекла сестра, гола испод појаса. Напола мртва од стида, почела сам да плачем. Доктор ми је пришао, погнуте главе, са осмехом лудака на лицу, и цинично ме је упитао, пазећи да га нико други осим мене не чује:

– Јеси ли плакала када су ти га ставили? (Valdes 2006: 111)

које се потом трансформише у сексуално узнемиравање путем непримереног додиривања клиториса током прегледа:

Затим га је прстом опипао, па онда прстом правио кружне покрете по њему као да је хтео да ме узбуди, да га подигне. Преко стомака сам га видела како се пакосно смеје, нисам одреаговала на његово миловање, добро сам се држала, стегнутих зуба и капака. (Исто: 112)

Притом, епизоде о одласцима код гинеколога значајне су због тога што путем њих Сое Валдес скреће пажњу на велики број абортуса који је карактеристичан за кубанско друштво. Тако, примера ради, Марсела описује велики број младих девојака које су се у чекаоници отимале за место на листи за абортирање, као да је реч о борби у реду за сладолед (Исто: 110).

Доживљај из Марселине шеснаесте године још је значајније у знаку сексуалног насиља и трансгресије. На Монгијевој журци Марсела упознаје војника Арсенија с којим ће доживети први пољубац, али романтика убрзо ескалира у насилну пенетрацију пиштољем: „Док је сисао моје усне, подигао ми је хаљину, померио ми је гаћице у страну и ставио хладно гвожђе између мојих бутина, цев свог пиштоља“ (Valdes 2006: 170). Потом, Марсела и Арсенио играју руски рулет и, преживевши, имају сексуални однос. Хетеронормативни сексуални однос се затим трансформише у оргије – прикључују им се још један мушкарац и жена за коју ће се испоставити да је Минерва. Део ове сцене јесте и дечак који их посматра, чиме се инкорпорира војерски елемент.

Анализирамо ли ову епизоду, у њој ћемо приметити демонстрацију мушке моћи пиштољем стављеним међу женине бутине, фалусоидним и насилним предметом, а потом сексуалну трансгресивност и препуштање еротском заносу који подразумева хомосексуалност, односно оргије. Поред тога, трансгресивност на још један виши ниво подиже присуство дечака војера, зато што је ту дете постављено као посматрач нечега непримереног за децу. Еротичност забрањеног тј. трансгресивност утиче као фактор који појачава еротску жељу. Ролан Барт у том смислу истиче да је сексуално задовољство

светковина, која је „увек временски ограничена и утемељена једино у привременом, надзираном укидању забране“ (Bart 2015: 271). То важи у било ком случају, било у Марселиној жељи да има еротски контакт са старијим, ожењеним мушкарцем, било кроз учествовање у оргијама, које представљају кршење традиционално прихватљивог сексуалног понашања. Суштински, оргије представљају негацију свих граница и оне су, како Жорж Батај истиче, „знак потпуног преврата“ (Bataј 2009: 92). Пиштољ и руски рулет пак директно доводе у везу еротско искуство са смрћу, за шта Батај истиче да „између смрти и полне надражености постоји извесна веза“ (Bataј 2009: 13), као и да је област еротизма „област силе, област насиља“ (Bataј 2009: 17), односно: „У прелазу са нормалног држања на жељу постоји темељна опчињеност смрћу“ (Bataј 2009: 18).

Важно је скренути пажњу и на то да се сцена оргија завршава гротеском, и то оном гротеском у раблеовском смислу, која је повезана са телесношћу и телесним излучевинама. Како је Арсенио ејакулирао у Марсели, он од ње захтева да скаче како не би затруднела (Valdes 2006: 173). Премда је однос био консензуалан, Марсела је ипак у њему тело над којим је мушкарац демонстрирао своју моћ оружјем и фалусом, које мора да трпи последице његове ејакулације и да, касније, прекине нежељену трудноћу. Такође, ваља истаћи и да Марсела поима абортус као конкретно практиковање женске слободе: „Напротив, била сам еуфорична због тога што се моја забрањена авантура приводила крају и што сам користила своја женска права; више ме је узбуђивало све то него мој први сексуални чин.“ (Valdes 2006: 194). Ипак, колико год да абортус представља примену слободе, он истовремено представља физиолошки чин насиља над самим телом. Анализирајући фалоцентричност у овом роману, Адриан Ерера Фуентес закључује:

За мушкараца ништа није важније од онога што он осећа. Последице га не дотичу зато што није његово тело оно које се носи са трудноћом, нити са нежељеним ефектима контрацептивних пилула и абортуса. Зато одбија презерватив, јер је он (бар како се показује у роману *Кафе Носталгија*) више препрека задовољству, него средство заштите. (Herrera Fuentes 2002: 164)

Дакле, и у овом односу мушкарац има надмоћну позицију, јер до абортуса долази након сексуалног односа у коме жена није доживела оргазам, јер је у фокусу било мушко задовољство, а не заштита жене и њено задовољство. Занимљиво је, у том смислу, осврнути се и на лик Марселине пријатељице Ане, шеснаестогодишњакиње која је тринаест пута абортирала, за шта даје следеће објашњење:

Пошто ми је досадно, забављам се сексом и, наравно, стално остајем у другом стању, јер не волим да пијем таблете зато што се од њих гојим, дијафрагма ми смета, а момци не воле да користе презервативе. Иако су презервативи које купујемо у лошем стању. [...] Ми смо генерација обележена абортусима. (Valdes 2006: 187).

4. Еротски канибализам и сексуално ослобођење

Из анализе Марселиних љубавних и сексуалних, односно телесних искустава, видимо да су обележена траумама и насиљем, при чему статус највеће трауме има кривица због веровања да су њена жеља и еротска писма разлог Хорхеове смрти:

Управо због тог немилог догађаја, због те трауме су се растурале све моје љубавне везе, никада нису дуго трајале. Та енига је паралисала и разум и страст, гушила ме је, отупљивала моја чула и терала ме да побегнем. Могла сам волети некога, све док се код њега не би распламсала пожуда. (Valdes 2006: 312).

Та пожуда за њу представља опасност и има негативну конотацију, те иако је имала кратку романсу са Французом Полом, она себи у великој мери ускраћује сексуално задовољство. Штавише, траума везана за Хорхеа биће у корену њене фригидности: „Осим тога, не знам да ли си приметио да сам се ја одрекла секса. Не знам због чега, али се никада нисам пријатно осећала на том пољу. Да будем још јаснија, секс ме уопште не привлачи, једном речју, фригидна сам...“ (Valdes 2006: 320). Односно, испоставиће се да Марсела због тога никада није успела да доживи оргазам: „никада нисам била на седмом небу“ (Исто: 323).

Међутим, мушкарац који у роману, а самим тим и у Марселином животу, има кључну улогу јесте Самуел, њен сународник са Кубе и комшија у Паризу. Одбијање његове љубави и његов одлазак из Француске разлози су Марселине егзистенцијалне кризе и преиспитивања сопственог идентитета, што су покретачки елементи наратива. Са њим дели домовину и пријатеље, као и исто осећање носталгије и потребе да се одржи комуникација и осећај заједништва са пријатељима са Кубе. Но, испоставиће се да је Самуел Хорхеов син и дечак воајер који је посматрао оргије. Марсела осећа кривицу због тога што мисли да му је она одузела оца, али је то истовремено узбуђује јер се сада жеља за њим уклапа у категорију трансгресивног:

Од када сам сазнала ко је заправо био Самуел, невероватна пожуда је узбуђивала моја чула и, упркос свему, увлачила ме у замишљену сексуалну причу са њим. Био је то изненадни, моћни нагон, дивља

пожуда, која ме је терала да завршим са сином оно што сам много година раније започела са оцем. (Valdes 2006: 312)

Вратимо ли се на епизоду еротске занесености Хорхеом, видећемо да је она део другог поглавља посвећеног чулу укуса¹⁰⁵ и да се у односу према њему виде назнаке еротског канибализма, од атрибута *сочни* и *слатки*, преко замишљања пољупца у кључу антропофагије: „Каква прождрљивост, гристи и правити модрице, халапљиво гутати нечија уста!“ (Исто: 102), да би кулминација такве перцепције био следећи исказ:

Толико је зрачио здравим духом да је у мени изазивао канибалску прождрљивост, имала сам жељу да га уједем, да зубима откинем парче његовог меса, да га сажваћем и прогутам. Чак сам дошла до тога да замишљам комад бифтека узетог са његове најнежније ерогене зоне, зачињеног, испрженог и послуженог на тањиру уз пире кромпир, печене банане и салату од парадајза и авокада. Облизивала сам се од задовољства. (Valdes 2006: 93)

Еротска канибалска жеља сада ће се пренети на Самуела. По његовом повратку у Париз, Марсела припрема вечеру током које ће јој Самуел саопштити да она није одговорна за смрт његовог оца, већ да је Хорхе имао аферу са Минервом, која ју је пустила да живот проведе у заблуди. Сазнање истине имаће ослобађајући ефекат по Марселу, која ће тада коначно моћи да се препусти односу са Самуелом. Приликом припреме вечере, Марсела је заборавила месо, што ће бити повод да Самуел има један интертекстуалношћу обојен исказ у коме алудира на причу „Месо“ (“La carne”) Вирхилија Пињере (Virgilio Piñera), која тематизује канибалистичку праксу: „Штета да све ово поједемо овако, без меса. Требало би да наздравимо Вирхилију Пињери.“ (Valdes 2006: 409). Након овога, Самуел устаје са столице и љуби Марселу, која му даје нож како би одсекао комад њеног меса. Финална, веома развијена сцена романа јесте сцена еротског канибализма у којој Марсела и Самуел ступају у сексуални однос и прождиру једно друго:

Ја му дајем нож, подижем рукав и он одсеца један комад меса са моје руке. Одлази у кухињу, зачињава месо, пржи га у тигању и на кратко му додаје још мало соли и лимуна. Враћа се за сто, сецка моје месо и прождири га. Крварим у потоцима. Затим ја прилазим њему, чврсто држим нож у руци, желим да одсечем један танак комад од његовог ребра, а он невероватно нежно и полако откопчава кошуљу и показује

¹⁰⁵ Роман *Кафе Носталгија* структуриран је кроз интермедиијални дијалог са француском средњовековном таписеријом *Дама са једнорогом*, те су поглавља насловљена према чулима, а последње, које говори о сједињењу са Самуелом, носи наслов „Мојој јединој жељи“.

место на левој страни које хоће да одсечем и ја одсецам добар комад заједно са брадавицом, једним потезом. (Valdes 2006: 409–410).

Еротски канибализам можемо тумачити кроз наглашавање телесности кроз аспект карналности, али и као последицу жеље љубавника да се сједине, што има корене још у Платоновом миту о андрогиним бићима. Михаил Епштејна истиче да у том спајању андрогина тело чини „такву половину, која стално губи своје границе и заборавља где је она и колико има ње, и уопште, да ли је она половина“ (Епштејн 2012: 150). Тако и тела Марселе и Самуела губе и преосмишљавају своје границе:

Звони телефон. Наша тела почињу, убрзано више него дискретно, да се опорављају. Само што, уместо да повратим своје срце, овладавам његовим; он чини исто са мојим. Немамо времена да пронађемо органе који нам припадају, тако да свако узима оно што може, не обраћајући много пажње у свом том крвавом нeredу. Више не успевамо да разликујемо да ли је он ја, или сам ја он. (Valdes 2006: 412).

Притом, ова сцена надовезује се на Новалисово (Novalis) тумачење да чин једења карактерише присвајање, односно да „заједничко обедовање има симболику сједињења“ (Novalis 1997: 102). Управо сједињење представља и једну од фигура у *Фрагментима љубавног говора* Ролана Барта, чији се аргумент дефинише као „Сан о потпуном сједињењу са вољеним бићем.“ (Bart 2015: 273) и представља порив заљубљеног субјекта. На овај начин, комбинујући еротско са фантастичким и интертекстуалним, поигравањем са границама тела и митом о андрогинима, Сое Валдес завршила је свој роман великим, ослобађајућим и уметнички комплексним еротским догађајем.

5. Закључак

Истраживањем тематизације телесности и сексуалности у роману *Кафе Носталгија* показали смо да се женско тело може схватити као једна врста политичког тела, јер оно чува трагове контекста у коме се налази и представља субјекат који пружа отпор фалоцентризму, оличеном у режиму Фидела Кастра. Одлика кастристичког режима јесте репресија сексуалности, с тежњом да се обликује појединац потчињен систему и усмерен на улогу радника. Анализом епизода из Марселиног живота и појединачних еротема дошли смо до увида да је њена сексуалност одређена како траумама и насиљем, тако и значајним степеном трансгресивности. Сваки преступ и свако прекорачење границе хетеронормативне сексуалности представља пркошење

кастристичкој идеологији. У том смислу, истакли смо сцену оргија, која је трансгресивна кроз кршење моногамије као јединог прихватљивог вида сексуалних односа, кроз хомосексуалност, али и кроз непримереност присуства детета-војера. Тиме се на најексплицитнији начин пркоси нормама понашања које је подразумевала кастристичка идеологија, а ступањем на ону страну границе Марсела ступа на слободан и неконтролисан простор.

Такође, показали смо да Сое Валдес веома промишљено обликује еротграфске елементе у наративу и да они у себи сабирају комплексне односе који се граде између ероса, трауме, трансгресивности и насиља. У том смислу, посебну пажњу посветили смо завршној сцени – сцени еротског канибализма, која представља тренутак у коме главна јунакиња разрешава сопствене трауме и доживљава сексуално ослобођење, које чињеницом да подразумева гротескна тела која бришу сопствене границе и мешају се кроз праксу људождерства, такође представља вид трансгресије. Ова сцена уметнички је осмишљена и управо уношењем тог уметничког елемента, заснованог на споју интертекстуалности, фантастике и поигравања с митом о андрогинима, она представља књижевни еротски догађај тј. еротему *par excellence*.

Марсела се тако показује као једна од карактеристичних јунакиња Сое Валдес, као жена усмерена на своју сексуалност и телесност и спремна да о њима приповеда. Експлицитно писање о сексуалности и телесности, односно давање повлашћеног места еросу у наративу, није само одлика овог романа, већ је одлика читаве прозе кубанске ауторке. То представља особеност њеног бунтовног женског писма, које пак јесте добар пример тога како је једна књижевница пронашла оно што Луиса Валенсуела назива сопственим језиком и потом га, кроз своја дела, искористила како би се бавила за жену важним темама, које су притом јасно друштвено-политички и културно-историјски контекстуализоване.

Литература

- Arenas, Reinaldo. *Pre nego što padne noć*. Beograd: Štrik, 2019.
- Bart, Rolan. *Fragmenti ljubavnog govora*. Loznica: Karpos, 2015.
- Bataj, Žorž. *Erotizam*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Valdes, Soe. *Kafe Nostalgija*. Beograd: Et cetara, 2006.
- Valdés, Zoé. *La ficción Fidel: Ensayo novelado*. Barcelona: Planeta, 2008.
- Valensuela, Luisa. *Opasne reči*. Zrenjanin/Novi Sad: Agora, 2019.
- Ерштејн, Милаил. *Filosofija ljubavi: Ljubav u pet dimenzija*. Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2012. [Епштејн, Михаил. *Философија љубави: Љубав у пет димензија*. Сремски Карловци/Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 2012.]
- Kastilja del Pino, Karlos. „Seksualnost i vlast“. U *Goropadni eros: ogledi o erotizmu*. Urednik Milan Komnenić, 178–182. Beograd: Prosveta, 1981.
- Kovačević Petrović, Bojana. “La vanguardia en la obra de Zoé Valdés“. En *Estudios hispánicos serbios y retos de la contemporaneidad*. Vol. 2. Editado por Anđelka Pejović, Jelena Filipović, Jasna Stojanović, Ana Kuzmanović Jovanović, Ana Jovanović, Vladimir Karanović, 353–368. Belgrado: Facultad de Filología, 2019.
- Kovačević Petrović, Bojana. “Los reflejos de la dictadura en la obra literaria de Zoé Valdés“. En *Transiciones de la dictadura a la democracia*. Editado por Tibor Berta, Zsuzsanna Csikós, Katalin Jancsó, Eszter Katona, András Lénárt, Veronika Praefort, 280–291. Szeged: Universidad de Szeged, 2016.
- López, María Encarnación. *Homosexuality and Invisibility in Revolutionary Cuba: Reinaldo Arenas and Tomás Gutiérrez Alea*. Woodbridge: Tamesis, Boydell & Brewer, 2015.
- Novalis. *Philosophical Writings*. Albany: State University of New York Press, 1997.
- Pastor, Brigida M. “La metáfora de la libertad: El discurso del cuerpo en la literatura de Zoé Valdés“. *Revista Brasileira do Caribe* 18, 35 (2017): 27–37.
- Savić, Verica. „Kulturalne posledice Kubanske revolucije u tekstualnim prostorima umetničkog stvaralaštva“. *National Repository of*

- Dissertations in Serbia*, 2018.
https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/10138/bitstream_60429.pdf?sequence=5&isAllowed=y.
- Todorović, Jovana. „Erotska intertekstualnost u delu Milenka Pajića“. *ReMaster*, 2021.
http://remaster.ff.uns.ac.rs/materijal/punirad/Master_rad_20210915_skj_270016_2020.pdf.
- Fernández Ríos, Olga. “La democratización del trabajo en Cuba: logros, contradicciones y desafíos”. *Revista de Políticas Públicas* 24 (2020): 70–92.
- Fuko, Mišel. „Uvod u prestup“. *Reč* 5, 45 (1998): 62–72.
- Herrera Fuentes, Adrián. “Falocentrismo y sexualidad femenina en Café nostalgia de Zoé Valdés”. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* 12 (2002): 155–169.
- Čolović, Ivan. *Erotizam i književnost: Ogledi o Markizu de Sadu i francuskoj erotskoj književnosti*. Beograd: Narodna knjiga, 1990.

The Female Body and Sexuality in the Novel *Café Nostalgia* by Zoé Valdés

Contemporary Cuban writer Zoé Valdés is recognized as an author who offers resistance to dictatorship through her literary work. One of the main characteristics of her prose is her focus on female characters, Eros, and corporeality. In this paper, thematization of female corporeality and sexuality in the novel *Café Nostalgia* is therefore explored, primarily through the analysis of the love and sexual experiences of the protagonist, Marcela, a Cuban woman in Paris, who is also the narrator. In her examination of her own identity and her story of youth in Cuba, episodes marked by trauma, violence, abortion, and sexual transgressions stand out as important for analysis. The theoretical framework of the research is primarily based on the erotic reflections thoughts of Georges Bataille, as well as on reflections of Michel Foucault, Mikhail Naumovich Epstein and Roland Barthes. We pay particular attention to the relationship between eroticism and transgression, as well as the significance of sexual transgression as a form of rebellion against the ideology of Fidel Castro's regime.

By exploring the thematization of corporeality and sexuality in the novel *Café Nostalgia*, we have shown that the female body can be understood as a kind of political body, as it preserves traces of the context in which it is located, but at the same time represents a subject that offers resistance to phallogentrism and Castro's ideology. Through the analysis of episodes from Marcela's life, we have come to the insight that her sexuality is determined both by trauma and violence, as well as by a significant degree of transgression. Every transgression and every crossing of the border of heteronormative sexuality represents a challenge to the Castro's ideology. In this sense, we have highlighted the scene of the orgy, which is transgressive through the violation of monogamy as the only acceptable form of sexual relations, through homosexuality, but also through the inappropriateness of the presence of a child-voyeur. Also, the research shows that Zoé Valdés thoughtfully shapes the erotographic elements in the narrative and that they sum up the complex relationships that are built between eros, trauma, transgressiveness and violence. In this sense, we paid special attention to the final scene - the scene of erotic cannibalism, which represents the moment in which the main character dissolves her

own traumas and experiences sexual liberation. The aim of this paper was to highlight the significance of this type of female literature, to provide an analysis of eroticographic elements, and to show the female sexual body as a political body that has the potential to undermine the phallogentric regime.

Keywords: sexuality, transgression, Zoé Valdés, Hispanic American literature, Cuban literature.

Примљено: 1. 9. 2023.

Прихваћено: 25. 10. 2023.