

МАРИЈА ГРУЏИЋ\*  
(ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, БЕОГРАД)

## НЕДОПУШТЕНА ИНТИМНОСТ И БОРБА САМООТВАРЕЊА: ТАЛЕНТОВАНИ ГОСПОДИН РИПЛИ И КЕРОЛ

*Ајсџраќи*: Рад анализира романе америчке ауторке XX века Патрише Хајсмит *Таленшовани њосјодин Рипли* и *Керол (Цена соли)* у контексту њихових истоимених екранизација, насталих деценијама након првих издања ових романа. У жанровском смислу значајно различита, ова два романескна остварења постају у освит постмодерног доба прочитана на нови начин и позиционирана у окриље јединственог сензибилитета, чија су централна тема осећајност и еротизам преплетени са проблемом престапа и друштвене неприхватљивости. У оба случаја, ауторка је фокусирана на проблем неприлагођености главних јунака друштвеним, статусним и културним захтевима и очекивањима, док се проблем друштвено неприхватљиве сексуалности јавља као саставни део њихове борбе за самоостварење, на комплексан и контроверзан начин. Иако наизглед међусобно удаљена, сижејна решења ових романа представљају два пола једне те исте путање сукоба јунака са светом. Док *Таленшовани њосјодин Рипли* представља фантазмагоричну инвертирану сагу о бриљантном анти-хероју, преваранту деструктивних способности, али и великих емотивних, тешко остваривих потреба, *Керол* на много мањем романескном простору доводи у центар пажње штуру реалност живота који доноси ситуације остварења најинтимнијих порива јунака и проблематику неромантизоване друштвене отуђености. Савремено читање ових романа, остварено у ситуацијама водећих холивудских продукција, даје нам прилику за занимљив увид у динамичан однос некадашњег и савременог схватања маргинализованих и изошћених идентитета и доживљаја интимности као табуизираних социјалних тема, формираних у књижевних делима средине двадесетог века, када ови романи и настају.

*Кључне речи*: Патриша Хајсмит, идентитет, сексуалност, интимност, екранизација

Романи Патрише Хајсмит<sup>1</sup> *Таленшовани њосјодин Рипли* (први пут објављен 1955. године) и *Цена соли* (први пут објављен 1952. године, а

\* margru22@hotmail.com

<sup>1</sup> Патриша Хајсмит (1921–1995), америчка је списатељица чије стваралаштво настаје средином двадесетог века и протеже се његовом другом половином, а чијих је неколико романа доживело успешне и цењене филмске адаптације. Позната по свом изразитом смислу за психологизацију крими заплета и минуциозну психолошку анализу, Хајсмитова је такође у својим романима испитивала и осетљива питања неконформистичке сексуалности и интимне борбе јунака са маргине у знапредовалом, конзумеристичком друштву западне цивилизације. Роман *Цена соли* објављен је 1952. године под псеудонимом Клер Морган, да би тек издање из 1990. године, под називом *Керол*, било објављено под именом Патрише Хајсмит. О биографији Хајсмитове видети више у: Schenkar 2009.

поново објављен 1990. године под називом *Керол*, који ће понети његова филмска екранизација) јесу романи о јединки са маргине којој се, упркос тој маргиналности, у некој форми отварају врата великог и гламурозног живота, тиме што прихватају упуштање у понуђену авантуру и сусрет са неким страном. Овај исказ, који звучи бајковито, само је, међутим, сублимација једне практичне, темељне, отежало аутентичне и натуралистички живе егзистенцијалне борбе коју романи ове ауторке доносе, описујући свет материјалистичке, на гомилању капитала засноване Америке, која педесетих година двадесетог века буја, али и сурово одбацује све оно што брзину тог бујања не може да издржи. Та улазница за „авантуру“ коју јунаци са маргине треба да „прихвате“ у романима Хајсмитове, у свом реалном облику значи, заправо, издржљивост, стрпљивост и спремност да се баналност њиховог невидљивог живота и сва његова недостојност подноси у тишини, док се у једном моменту не појави магловити момент промене који, упркос свом ризику који носи, треба пригрлити.<sup>2</sup> У оба романа, замајач радње препознајемо у тим необичним приликама, тим нејасним, мутним, ризичним сусретима за које јунаци не знају куда ће их одвести, али који се у једном моменту препознају као једина путања спаса од бескрајне мучнине обитавања на дну и безнадежног потонућа у сиромаштво, репетитивност и безличност.

Јунаци Хајсмитове, међутим, одликују се и једном додатном карактеристиком која на њихове егзистенцијалне путање делује више-струко. Наиме, протагонисти оба романа који су овде предмет анализе имају и једну интимну тајну, које су и сами тек недовољно свесни, па се и сами, у току нарације, упознају са њом, и постепено упознају начине на који ће их та карактеристика издвајати од света који их, махом, окружује. Јунаци Хајсмитове се одликују истополном еротском оријентацијом, дакле другачијом од оне која се приказује као претпостављена, подразумевана. Ње су на почецима нарације тек нејасно свесни, да би се у току њеног развоја, све више сусретали са карактеристиком као нечим што битно одређује њихову позицију у свету у коме морају живети, а не тек нешто што је успутни куриозитет и блага потиснута фантазија. Патриша Хајсмит у ова своја два романа врло јасно потцртава своју ауторску визију проблема сексуалне оријентације, сексуалности јединке:

<sup>2</sup> У књизи о животу Патрише Хајсмит, Џоан Шенкар наглашава изразиту склоност Хајсмитове ка смишљању заплета, ка мапама, дијаграмима, плановима, листама (в. Schenkar 2009: xvii). Тако се и може објаснити невероватна имажинација ове списатељице по питању описивања и дочаравања авантура њених јунака, које увек садрже мноштво зналачки и прецизно описаних детаља. Склоност Хајсмитове ка детаљима богатих раскошних, узбудљивих светова, као и оних опскурних, мучних детаља психе њених јунака, подједнако је новелистички бравурозна.

сексуалност је оно што, ма како потиснуто било, делује упорно и темељно из позадине људских живота, формира егзистенцијалне одлуке, утиче на њихове људске интеракције и заузимање места у друштву, изборе, склоности, начин на који јединка привлачи или одбија друге људе. И, несумњиво, романи ове ауторке откривају и то да се истински делатни однос према свету било ког људског бића почиње успостављати само онда када то биће, по правилу на болан начин, дође до спознаје да куриозитет његове егзистенције искључује могућност бесконфликтног и непроблематичног проналазка сопственог места у свету. Једино уз конфликт, јунаци ће почети да уче како да своју егзистенцију сагледају у свету у коме живе.

Иронијски обрт којим се Хајсмитова, такође, врло минуциозно бави, јесте и увид да позиција друштвене и економске моћи, позиција на лествици материјалног благостања, даје различитим јединкама различите степене привилегованости у перформирању сопствене сексуалности. Дакле, интерсекција сексуалности, новца и друштвеног порекла врло јасно ће направити разлику у начинима на које су различити појединци суочени са питањем сопственог неуклапања у друштвено пожељан образац хетеросексуалности. Новац и економска сигурност доноси прегршт могућности да се појединац *заштити* од непожељних питања и осуде, али даје и мноштво могућности да сексуална различитост, под плаштом друштвене моћи и утицаја, уз смањене ризике, и на штету мање привилегованих, ипак нађе одређене облике своје реализације. У свету у коме јунаци ових романа живе, новац је та магија која прибавља друштвено признање, која скида стигму *сумњивости* и *неприхваћљивости* са појединца, која отвара многа врата.<sup>3</sup> Чини се да се Хајсмитова, као аутор, детаљно бавила овим питањем и конкретним преиспитивањем да ли је новац заиста једина путања самоотварања, и да ли постоје и друге могућности, и други путеви наде и реализованог живота за оне који се нађу на путу разликовања од главног тока? Као што ће се видети, *Цена соли* (Керол) и *Талентовани господин Рипли* одговарају на ова питања на различите, самосвојне начине.

<sup>3</sup> Кели Вагерс пише о начину на који романи Патрише Хајсмит, нарочито они из серије о Томасу Риплију, без околицења, истражују питање јунака као „корпоративне личности“, односно фантазију о томе. „Талентовани Господин Рипли се, нарочито, усредсређује на рођење корпорације у људској форми. У верзији приче-о-одрастању у роману Хајсмитове, Том Рипли пролази кроз дуплу трансформацију у којој је његова путања од (релативне) невиности до искуства у нераскидивој вези са његовим кретањем од самоће до инкорпорације. Хајсмит експлицитно открива овај процес као амерички, док истовремено преокрети њених ситуација и заплета континуирано постављају питање да ли Том 'постаје' или 'нестаје' овим процесом [превела М. Г.]“ (Wagers 2013: 250).

Екранизација ових романа, која се догодила деценијама касније од њиховог настанка, отворила је, пак, нове могућности интерпретација приче и централних тема сваког од ових романа, али је увела и неке проблеме савремених читања ових романа. Усамљенички свет јунака ових романа, који у оба случаја представљају фокализаторе нарације, и једине носиоце перспективе приповедања, на екрану биће пригушен ефектима очараности онога што у свом земаљском животу виде, чему се диве и чему теже. Неке кључне сцене у обе екранизације биће значајно модификоване у односу на роман, или дописане. Она централна унутрашња борба самоостварења ликова, уз стално промишљање свог положаја у свету који им прети, борба која се пре свега одиграва у самим ликовима, у филмским верзијама биће, ради уверљивости филмског типа нарације, оспољена и материјализована у присуству других ликова и односа које ће протагонисти успостављати са њима. Овај поступак мотивске екстериоризације учиниће значајну разлику у ауторском приступу схватању теме самоспознаје и самоостварења јунака преко сучељавања и усвајања свести о друштвено неприхватљивој сексуалности. Као што ће се видети у случају обе екранизације, филмски поступци ће, у сваком од њих, на различите начине, пренети ту борбу самоостварења на терен другачијих естетских и емоционалних стимуланса, оних који ће се ослањати на савремени сензибилитет и уверљивост филмичне интимности као теме, и који ће притом и редефинисати питање самоће и усамљености јединке која се на овај начин бори са светом.<sup>4</sup> У оба романа доминантна доживљајна тема је самоћа, која не представља истовремено физичку удаљеност од људи, већ интимну унутрашњу изолованост и дистанцу са које јунак посматра свет, у којој јунак истовремено и јесте одвојен од света, али представља и његов репрезентативни, саставни део. У оба романа протагониста је она инстанца преко које перципирамо свет. У оба филма настала по овим романима проблем перспективе и везивног ткива биће допуњен другим, филмским средствима. У овим екранизацијама музика је врло речита и заузима значајно место, са различитим ефектима, иако у оба случаја представља продукт интервенције нових времена у предочени свет педесетих, са референцама на музичку моду

<sup>4</sup> Занимљиво је да, генерално, поред склоности ка материјализацији и оспољењу унутрашњих борби ликова, које филмске екранизације неминовно показују у односу на књижевни предложак, филм, као медиј, у себе укључује и димензију непредвиђеног, једним делом и зато што, како истиче Зигфрид Кракауер, „непредвиђено представља једну од карактеристика реалности камере“ (Kracauer 1971: 71). Ипак, често се примећује да ова иницијална непредвидљивост, која је неоспорна, и неприметно бива уклоњена стварањем филмских клишеа и свесним позивањем на већ формиран хоризонт очекивања гледалаца.

оног времена, уз буђење носталгије за светом узбудљивог откривања тадашњих трендова, јавних простора, ограничења и дискретних слобода индивидуе. Док *Керол* одише свесно срачунатом носталгијском реконструкцијом моде и стила педесетих као времена великог успона америчке неолибералне културе и друштва склоном конзументском односу према популарној и свакој другој култури, *Талентовани господин Рипли* нам евоцира егзотичне авантуре артистички и авантуристички настројених имућних Американаца на европском тлу педесетих година. Док се *Керол* ослања на оригинално написану музичку тему у стилу забавне музике педесетих, *Талентовани господин Рипли* се позива на славно време америчког утицаја у цез клубовима у Европи, супротстављеног традиционалним вредностима опере, класичне музике и, чак, црквених композиција.

*Цена соли* (1952), по коме је снимљен филм *Керол* (реж. Тод Хејнс, 2015), јесте пак роман о једној врсти интимног путовања које се одвија у форми стварног, материјалног путовања по Америци, у оквиру кога се одвија и путовање самоизградње два централна лика, младе девојке са уметничким амбицијама, и њене старије новостечене пријатељице, која је тек у процесу развода и окончавања свог конвенционалног, грађанског брака. Већ сама ситуација на почетку романа указује на динамику хијерархије значајне неравноправности друштвеног положаја ликова, која се до краја романа, у знатној мери, уклања. Роман је прича о путовању откривања себе, сопствених жеља, жудњи, способности. И филм и роман следиће ову матрицу самоизградње лика кроз кретање у простору, супротно друштвеним конценцијама и инерцији уобичајених грађанских живота, чија лажна кохезија нестаје суочена са искуством неконформистичке љубавне везе. Два женска лика повезана необичном судбином, сусретом који је исприповедан из перспективе младе уметнице, упуштају се, дакле, у у авантуру путовања аутомобилом кроз америчку провинцију за време кога се упуштају у страсну везу. Тешко је замислити нешто више америчко од сусрета са рустичним детаљима малих градова кроз које путују, и нешто мање конвенционално од везе коју ће искусити. Занимљиво је да се чин грађења везе манифестује кроз чин бега и враћања на полазну тачку, која ипак ни у ком случају садржајно није она иста са које су јунакиње кренуле. Њихово унутрашње путовање је путовање самоспознаје о могућности блискости и посвећености две особе једна другој, док је спољашње путовање оно које представља једну врсту игре са порукама, писмима и детективима.

Филм и књижевно дело овде акцентуализују две различите равни динамике међу протагонисткињама: док је у филму осетно назначен мо-

менат класне и економске разлике и неравноправности међу ликовима, у самом делу централна је динамика развијања искрености и блискости између две стране, упркос годинама и животном искуству, кључна. Могућност љубави и блискости кроз једну нехетеронормативну матрицу, пружа увид у есенцију љубавних односа, али и поверења, отпорности на љубомору, на манипулације и друго. Самоспознаја привлачности према нечему што није прописано, али је ипак реално и оствариво, стварније од многих други артефаката, кључни је заплет овог романа. Давање имена нечему што у време настајања романа тешко да има име, конструисано кроз дијалоге, јесте окосница романа. Иако је и у филму и у роману сусрет припаднице две различите класе битан, као позорница на којој ће јунакиње проћи кроз агонију самоостварења, филмом је међутим пре-наглашен класно аутсајдерски угао гледања млађе протагонисткиње, Терезе, као што је сентименталистички наглашена и прича о њеној љубави према идеализованом предмету интересовања. Романескна нарација је, пак, далеко више заснована на приказивању овог сусрета не само као романтизованог љубавног клишеа, већ и далеко више као борбе са реалитетима женских живота и испитивањем пре свега сопствених граница. Самоостварење кроз недозвољену интимност даје јунакињама прилику да, неконформистички одлучују *за себе*, и доживе ревалоризацију својих идентитета. Прилично је јасна ауторска намера Патрише Хајсмит да овај роман не буде само нарација недозвољене љубави, већ уопште нарација љубави која ослобађа. Филм, неминовно, услед амбициозности сопствених репрезентацијских пракси и клишеа, губи феминистичку, еманципаторску димензију романа који слави, пре свега, женску самосталност и борбу за самоостварење.

Једна од основних црта разликовања романескних и филмских остварења у случају оба романа о којима је реч у овом тексту јесте темпорални контекст стварања у односу на моменат када се радња одиграва. Наиме, Хајсмит је своје романе писала у својству савременице света који је приказивала. На тај начин, романи су лишени елемента очуђивања, носталгичности репрезентације и елемента егзотизације прошлости и топонима, које ћемо, пак, свакако наћи у њиховим екранизацијама. Моменат темпоралне дистанце приказивања амбијента њујоршког Менхетна и традиционалне божићне куповине, којим се отвара централна радња романа *Цена соли*, а потом и филм Керол, у самом филму *попримиће димензију стилизоване слике прошлости*.<sup>5</sup> У роману, међутим,

<sup>5</sup> Док је у роману *Цена соли* та уводна сцена божићне куповине, захваљујући приповедању из Терезине перспективе, јасно означена као мучна сцена суморне стране конзумеризма, у филму *Керол*, пак, та сцена божићне куповине биће представљена у светлијем, мада

та слика Менхетна, досадног и безличног посла у великој робној кући, скромне егзистенције, скучености и свакодневног посматрања безличности и бесмислености конзумеризма и материјализма који у свом најболнијем облику погађа људе у време када, можда и само тај једини пут у току године пожелеле да учине нешто за своје ближње – води сасвим другачијем тону у (само)конструкцији идентитета главне јунакиње, Терезе Беливет, лоше плаћене продавачице на одељењу скупих лутака у великој робној кући на Менхетну, и још неостварене сценографкиње, у потрази за правим ангажманом. Док се филмска нарација о њеном запослењу у робној кући одмах отвара фабулозним сусретом са гламурозном странкињом Керол, која ће послушати Терезину препоруку за куповину макете воза за поклон ћерки, уместо стереотипне лутке, у роману овом сусрету претходи читава мучна интроспекција Терезиног виђења сопственог положаја у животу у том тренутку, и посла у робној кући као мрачне, сиве, монструозне машинерије која гута и дави сваку креативност и аутентичност живота.

Знала је шта јој смета у робној кући. О таквим стварима није покушавала да прича Ричарду. Наиме, робна кућа је додатно истицала ствари које су јој одувек сметале, откад памти. То су непотребни поступци, бесмислени задаци који је очигледно спречавају да чини оно што жели, што је могла да чини – а овде су компликоване процедуре с врећама новца, остављање капута на гардероби и апарати за укуцавање времена доласка на посао спречавали људе чак и да опслужују робну кућу онолико делотворно колико би могли: осећало се да нико нема могућности да комуницира с другима, да свако живи у сасвим погрешној равни, и никако не може да изрази суштину, поруку, љубав, или шта већ садржи живот сваког појединца. То ју је подсећало на разговоре за столовима, на каучима, с људима чије речи као да лебде изнад мртвих, непокретних ствари, који никада не дотичу жицу која одзвања животом. А кад би неко покушао да такне такву жицу, погледали би га с маском на лицу, као и увек, и начинили неку опаску толико баналну да звучи неуверљиво – чак и као изврдавање. И усамљеност, коју само појачава то што у робној кући сваког дана виђа иста лица, малобројна лица с којима је могла да поразговара, али никада то није чинила, или није могла. То није као лице које угледа у аутобусу који је мимоиђе, које као да нешто каже, али га макар види само једном, а онда нестане заувек (Hajsmiit 2014: 11).

Тескоба и мучнина мртвила у коме се налази јунакиња неумањена је контактима са младићем с којим се налази у некаквој недефинисаној ипак амбивалентном кључу, што ће пажљивији гледаоци и тумачи уочити. Патриша Вајт указује: „*Керол* почива на несигурној преломној тачки послератних промена у правцу ка конзумеристичком обиљу, његовој прималној сцени женског раја робне куће, са Терезом која је истовремено и модна продавачица и роба [превела М. Г.]“ (White 2015: 14).

и подразумеваној романтичној вези, и дружењима са његовим пријатељима. Непокретност и одсуство животне стимулације врло су јасно постављени на почетку романа као контекст у коме се бивствовање јунакиње копрца у свом тренутном виду. Унутрашња патња, недефинисана као таква, а опет јасно заснована на нејасном осећању издвојености и вишка свести о тој издвојености, почетна је ситуација романа, која ће међутим у филму бити углавном пренебрегнута. У филму ће бити изостављен и мучан фантазмагоричан, готово кафкијански моменат Терезине посете стану своје старије колегинице, госпође Робичек, у коме ће се, у извесном смислу, Тереза сусрести са тмурном сликом сопственог могућег будућег живота, у коме би се могла наћи уколико се не отргне.

А у оној тачки ковитлаца где су јој биле мисли, знала је да је ужасава једино незнађе, ништа друго. Безнађе оболелог тела госпође Робичек и њеног посла у радњи, њене гомиле хаљина у ковчегу, њене ружноће, незнађа које је у целости сачињавало крај њеног живота. Такође њено сопствено незнађе, јер никад неће бити особа каква би хтела да буде, нити ће да ради оно што би таква особа чинила. Је ли читав њен живот био само сан, а *ово* је стварност? (Hajsmiit 2014: 21)

Путовање на које ће се јунакиња отиснути након случајног сусрета са женом која се јасно од овог миљеа разликује, у роману представља Терезино унутрашње путовање, пут проналаска сопствене снаге за хватање у коштац са сопственом судбином, а не тек необјашњива фасцинација гламурозном странкињом, која ће се указати као привремени спас из беде и очаја. У роману Керол је жена коју краси одређени стил, одређена смисленост у мору бесмисла, упркос тешкој и компликованој ситуацији жене која је управо у процесу развода и неизвесног поступка за старатељство над ћерком. Оно што Тереза препознаје и што је магнетски привлачи овој жени биће различитост, посебност, аутентичност и, као што ћемо временом видети, и један искрен однос према сопственој патњи. Аутентичност којом Керол посматра свој живот даје том истом, нимало једноставном и лакој животу, лепоту у којој ће Тереза пожелети да учествује, искуство које ће неминовно желети да подели. Тереза ће заузети активан удео у сусрету са овом странкињом, откривајући себе, учећи о свом могућем месту у животу и корелацијама са другим људима. Еротска фасцинација појављује се као део Терезиног пута ка стицању осећања јасности, ка упознавању своје сопствене креативне, делатне стране. Тако је у роману Керол оцртана као жена изузетне лепоте и стила који пак не долази заиста од присуства некаквог богатства нити гламура већ од склада сопственог бића са сопственим осећањима и унутрашњим демонима. Керолин однос према свету и самој себи јесте

оно што Терезу инспирише, а нарочито Керолина спремност да погрешити и погрешку прихвати, да изгуби све што има и да тај губитак преживи. Јер то је оно што Тереза временом открива као прави аутентични живот, онај у коме се и најгори страхови од губитка превазилазе, јер губитак се, упркос свеколиком старању, не може избећи. При крају романа откриће се и амблематичност Керолиног лика, јер ће Тереза коначно бити свесна да је Керол физички неодољиво подсећа на слику жене која се налази у локалној библиотеци једног успутног града у коме ће се Тереза наћи после разлаза са Керол, а која је пак иста као слика које се Тереза сећа из свог детињства. Керол је, дакле, онај амблем у Терезином животу који је морала да сретне да би срела и саму себе, на том путу, спознала свој прави идентитет и успоставила саму себе према њему. „Родила се оног часа кад је угледала ону слику у библиотеци, а њен пригушени узвик био је попут првог крика новорођенчета, које довлаче на свет против његове воље“ (Најсмит 2014: 295). У једном писму Керол ће написати речи, које очигледно представљају како лајтмотив самоспознаје јунакиње, тако и ауторске свести у роману: „Кад човек живи противно својој природи, то је сама дефиниција изопачености“ (Најсмит 2014: 275).

У филму *Керол*, пак, моменат унутрашњег путовања главне јунакиње, за коју је спољашње путовање по Америци које предузима са Керол, само спољни оквир, бива потиснут потребом филмског медија да мотивације и поступке ослопи, визуелизује. Центар те визуелизације је гламурозна појава и начин живота саме Керол, оваплоћен кроз бескрајну фасцинацију Терезиног погледа на њу. Док се у роману Терезин лик врло брзо успоставља као актер у односу на фигуру Керол, као активан учесник емотивних догађања и психолошких авантура којима су изложене, постајући временом све независнији и способнији за бригу о себи, филм задржава фокус на изузетној недокучивости и мистериозности Керолиног лика, појачавајући његову фамозност увођењем сцена које излазе из оквира Терезине перспективе, односно приказујући нам и сцене између Керол и њеног мужа, које нису повезане са Терезиним углом приповедања.<sup>6</sup> Овим поступком Керолин живот као тема добија више на самосталности него у роману, но, опет, тиме се значајно потири смисленост Терезиног унутрашњег развоја као централног тематског концепта. Поред овога, још неки детаљи воде филмску наративу ка истицању лика саме Керол, а пасивизације Терезиних способности за прављење одлука. Док роман несумњиво ставља ак-

<sup>6</sup> Поводом овог поступка, Патриша Вајт примећује: „Иако је Терезин субјективитет фокализиран у оквирном наративу филма, филм се не ограничава на њену тачку гледања. Кретање камере делује заједно са музичком подлогом тако да прошири еротизам и анксиозност током филма [превела М. Г.]“ (White 2015: 15).

ценат на луцидност и креативност Терезиног лика, из чије се перспективе догађаји приповедају, филм показује тенденцију да Терезу прикаже као збуњеног посматрача, носиоца оног филмског „погледа“ којим гледалац посматра Керол, и, готово на моменте и алудира на могућност посматрања Терезе као потенцијалне жртве неискуства и асертивности старије, заводљиве жене. Чини се да се сценарио филма напосто поводи за конвенционалним третманом одређеног хоризонта очекивања од стране публике. У склопу очите сценаријске замисли о „невиности“ Терезиног лика, назире се и стратегија приказивања Терезе осетно пасивније него што ће она то бити у књизи Хајсмитове. То се већ види и из начина на који је у филму, у односу на роман, преобликован моменат Терезиног чудног и нетипичног контакта са занимљивом Керол. У филму, наиме, гламурозна странкиња Керол у којој се већ врло рано наслућују црте декаденције и хомеротске преисторије, изазваће индиректно контакт, остављањем својих рукавица на Терезином пулту, док је у роману Тереза та која, путем слања божићне честитке, самоиницијативно, без нарочитог повода одлучује да покуша ступање у контакт са потпуном незнанком након неколико измењених погледа и реченица у робној кући. Тема декаденције је, пак, у лику литерарне Керол готово сасвим одсутна. Керол Хајсмитове је аутентичан, занимљив лик њујоршког амбијента, који се болно носи са сопственом хетеронормативном преференцијом, и на крају, готово и без много конфликта, плаћа цену тог раскола, и наставља да живи ту слободу коју је скупо платила. Филм ће, ипак, додати Керол једну димензију фаталне „мучитељке“ која ће изазвати одређене скандале и патњу свога супруга, и ту исту слободу осваја гламурозније него њен књижевни пандан.

Роман *Цена соли* заступа храбру и никада довољно подржану идеју да јединка, нарочито жена, не може и не треба да, зарад друштвених и породичних конвенција, потисне своју сексуалност, мислећи да је, при томе, учинила милост својим најближима. Керол, из улоге конвенционалне мајке и супруге, долази у свом унутрашњем свету, након путовања са Терезом по Америци, до овога сазнања. У роману, Керол и Тереза постају блиске путем узајамног разумевања и сличности у способностима размишљања. Еротска димензија њихове везе бити тек један део тог споразумевања, које ће им обома помоћи, пре свега, да свака од њих пронађе саму себе. Док се роман усмерава на ову димензију живота ликова, филм, међутим, наглашено покушава да сексуалност ових ликова изгради у контрасту на задату хетеросексуалност, нарочито у виду несрећног распада хетеро-романсе између Керол и њеног мужа, Харца, иако у роману таква мотивација није заступљена. Тако, већ при првом боравку у Керолиној кући, Тереза присуствује мелодраматичној сцени љубомор-

ног испада Керолиног мужа, који, иако је развод између њих већ увелико у току, покушава да наговори Керол на помирење, евоцирајући тако код гледалаца обресе (неизбежне) конвенције трагичне хетеро-романсе у мејнстрим филмској продукцији, као залога још веће мелодраматичне снаге забрањене љубави, која ће се касније одиграти између Керол и Терезе. Већ у самом почетку, ми ћемо преко Харцових инсинуација постати свесни мучне „ненормалности“, „сумњивости“ и неприхватљивости склоности које Керол показује, а чији је Тереза живи доказ, чак и пре икаквог учињеног дела. Та нелагода и осећај неприкладности и отпадништва којима Харц излаже ове две жене при самој чињеници да их налази у истој кући у најобичнијем разговору, у филму бива стратешки прикривен Харцовим болним изјавама љубави својој жени, и патње због губитка брака с њом, иако се тај губитак одиграо већ много раније.

Другим речима, за разлику од романа који се не ослања на одбачену хетеро-романсу као оруђе кажњавања ликова за њихов преступ, филм, као битну компоненту приче укључује конфликт између забрањене хомоеротске љубави и хетеронормативног, патријархалног оквира друштва, ускраћујући главним ликовима модерност конструкције којима се одликују њихове литерарне верзије. Том хетеронормативном филмском уоквиривању доприноси и представљање Терезине везе за човеком који се у њеном животу налази у улози мушког партнера. Док у роману та веза махом има улогу да нам објасни Терезино одсуство жеље за сексуалним контактом, као припрема за њену спознају о другачијој сексуалној оријентацији, у филму је њен однос са Ричардом приказан као обична веза између двоје људи, која ће бити прекинута због Терезине фасцинације другом особом. Инсистирање на том уобичајеном патријархалном тематском оквиру у филму значајно ће смањити и филмско време интеракције између Керол и Терезе. Интелектуални развој њихове везе биће, на релативно мало простора и романтично сублимиран, приказан пре свега кроз призму еротске фасцинације и мелодраматичне чежње. Могло би се рећи да се филмска верзија нарације ослања превасходно на клише мелодраматичних љубавних заплета и расплета, конфликте, догађаје и ситуације, док је роман више усредсређен на унутрашња путовања јунака, интимне разговоре и исповести.

Филмска верзија романа *Цена соли*, могло би се закључити, поставља сопствену тему у већ више пута виђене оквире бинарне опозиције између нехетеронормативног и хетеронормативног културног контекста, при чему се, с једне стране, гледаоци идентификују са проблематиком неконформистичке љубави, али истовремено, с друге стране, још једном потврђују у своје хоризонту очекивања, суштинску непостојаност и кул-

турну и политичку неодрживост нехетеронормативног односа у људској заједници. Док у роману ликови брзо успостављају интимност негламурозног типа, у филму ће њихов однос углавном бити сведен на Терезину фасцинацију гламурозном егзистенцијом свог предмета чежње, уз обавезно грађење осећања мистерије, непознавања и извесне опасности које тај предмет чежње емитује. Филм гради типичну конфликтну комуникацију романсе, јунаци се удаљавају једни од других, чиме нарација остаје на хоризонту очекивања публике навикле на мелодраматичну манипулацију филмског конфликта, пре него репрезентације блискости и истинске размене проживљеног међу ликовима. Упркос томе што је филм *Керол* остварио запажену гледаност и популарност, славећи романсу између две жене, остаје ипак питање аутентичности те репрезентације, и односа према основном изразу нехетеронормативног искуства којим се одликује његов литерарни предложак, роман *Цена соли*. Наиме, док се филм пре свега усредсређује на синематске популарне клишее представљања забрањене и друштвено стигматизоване љубавне везе у односу на једино прихваћену и верификовану хетеронормативну економију љубави, роман доноси смеле, јасне и пречишћене солилоквије о унутрашњим самоспознајама две жене у којима оне, свака за себе, проналазе одговоре о томе како да заиста живе у складу са својим најинтимнијим оријентацијама. Донекле отворен и ведар крај који оставља могућност њиховог заједничког живота, различито је конотиран у роману и у филму. У филму Тереза ће се, након обичне забаве сиромашних боема којима је и сама донедавно припадала и начина на који постаје објекат интересовања друге жене, која се ни у чему не може поредити са Керол, напосто побећи из те неугледности назад у гламурозни свет где ће Керол можда поновити своју, претходно изречену, понуду за заједнички живот. У роману, пак, долази до сасвим другачује успоредбе: пре него што ће се вратити Керол, Тереза ће се наћи у једном исто тако гламурозном окружењу, где ће јој сви бити наклоњени, и где ће позната гламурозна глумица показивати неименовани али јасан лични интерес за њу. Међутим, Тереза, упркос таласу пријатности услед тог осећања, долази до значајне спознаје о генералној природи интимног еротског доживљаја друге особе, као таквог, онога који ће од сада у животу осећати:

Керол је полако подигла руку и загладила косу, по једним покретом са сваке стране, и Тереза се насмешила јер тај покрет је био толико карактеристичан за Керол, а Керол је та коју воли и увек ће је волети. О, сада на другачији начин, јер другачија је и као особа, и сад ће бити као да изнова упознаје Керол, али то је и даље Керол и нико други. Биће само Керол, у хиљаду градова, хиљаду кућа, у страним земљама које ће заједно да посете, на небу и у паклу (Hajsmiit 2014: 306).

Другим речима, Тереза открива парадоксалну природу љубави у којој се један образац љубави и једна путања чежње утискује у људски ум тако дубоко, да ће се свако друго искуство догађати кроз призму поређења са овим претходним. Тиме се враћамо и на онај амблематични положај саме Керол чији је лик, захваљујући сличности са сликом жене коју Тереза носи у сећању још из својих раних дана, такође у разним кутовима Терезине психе већ у извесном смислу формиран. Јасно је дакле, да се роман одликује извесним филозофским наслагама приступа природи саме љубавне фасцинације, која се у случају хетеронормативне оријентације појављује у свом јаснијем, од друштвених очекивања пречишћеном виду.

*Талентовани господин Рипли*, у форми романа, представља, у још дословнијем виду, путовање до самоспознаје, путање у којој се човек не предаје другоме, него започиње проналазак себе. Тај проналазак себе у великој мери је у корелацији са Томовим осећањем разликовања од већине људи било ког друштвеног слоја са којим долази у додир. С времена на време, понеки сусрет и понеко познанство, Тому ће причинити задовољство, али околности Томовог нејасног, нетранспарентног и сумњивог положаја не дозвољавају ни њему самоме да се суочи са околностима своје егзистенције. Временом, пратећи Томове доживљаје у роману, схватићемо да је Том људима „чудан“, понајпре због своје нејасне сексуалне оријентације, која преплетена са његовим нејасним професионалним статусом, и још нејаснијим материјалним стањем, изазива у људима зазор и одсуство жеље за конзистентним односом и аутентичним комуникацијама. У суштини, и самом Тому, углавном, неће одговорати никакво истинско зближавање са већином људи с којима долази у контакт, због недефинисаности његове природе ситног преваранта, и човека који своју праву оријентацију у свету крије, не само зато што је доживљава као непожељну, већ и зато што је и сам, до краја, не познаје.

Филм *Талентовани господин Рипли* (реж. Ентони Мингела, 1999) оспољава питање Томове хомосексуалности на много очигледнији начин него што је то случај у књизи, што битно поједностављује лапидарну сувислост Томовог романескног портрета, у коме се он појављује више као појединац који тежи уживањима бонвиванског, хетеронормативног живота, него као неко ко свесно испољава еротску жудњу према особи истог пола. И у овом случају екранизације романа ради се о креирању репрезентацијског клишеа интима јунака, који би очигледније и експлицитније комуницирао са публиком него његов литерарни лик, не препуштајући гледаоцу да нагађа и интерпретира, већ га суочавајући са

јасном и стереотипном поруком. Филмска нарација се, дакле, ослања на идеју да сексуалност не може одређивати битно живот јединке а да није јасно везана за одређени, фатални романтизовани објекат. У филму ће такав објекат Томовог интересовања бити Дики Гринлиф, кога ће сам Том убити, а након силаска Дикија са сцене, то ће бити један од познаника из високог друштва, Питер, који у филму чак и узвраћа Тому љубавна осећања. Питер као могући романтични партнер у роману не постоји, већ се само узгред помиње, као познаник. Роман Хајсмитове сасвим јасно Томову нехетеросексуалност приказује као одређени начин живота спроведен кроз одлуке и склоност ка одређеној естетици, док филм, много експлицитнијим и потпуно непригушеним светлима, указује на Томова еротска интересовања за везу са мушкарцем.

Претапање мотива унутрашњег пута ка самоспознаји и самоизградњи идентитета јунака у роману у мотив конструкције оспољене романтичне чежње ка одређеном објекту интересовања у екранизацији тог истог романа, сусрећемо и на примеру *Таленшованог тосиодина Риџлија*, баш као и у случају романа *Цена соли* и његове екранизације. Чини се да основна потка комерцијалног мејнстрим филма почива на намери задовољења очекивања гледалаца да на филму перципирају конвенционалан романтичан заплет, чак и ако је он само епизодан. Филм *Таленшовани тосиодин Риџли*, још и више него *Керол*, скраћује идентитетски солилоквиј јунака из романа и претапа га у филмске конвенције, којима је, преко сублимирања времена и мотива, циљ да код гледалаца изазову емпатију у хоризонту очекивања који захтева брзо идентификовање. Томов лик је у филмској верзији знатно измењен путем конструисања различитих ситуација у којима се налази. Најпре, филмска нарација уводи радњу филма путем Томовог ретроспективног приповедања, у коме он жали због догађаја који су се одиграли у причи коју ће представити. На тај начин Том нам се већ у старту представља као трагички јунак, неко коме ће се ствари дешавати спонтано и без предумишљаја, и као неко ко, на крају крајева, све оно што се десило није хтео и није прижељкивао. Сценарио овог филма није усмерен ка портретисању протагонисте који ће одлуке о криминалном понашању доносити са свесном намером. У филму, Том ће забуном бити идентификован као пријатељ Дикија Гринлифа, богатог сина бродовласника из Њујорка, који се одметнуо од породице уживајући у лежерном животу у егзотици Италије. Готово без неке нарочите своје воље, Том ће бити послат у Италију о трошку Гринлифа старијег да би убедио Дикија да се врати у Америку. Иако гледаоци од самог почетка уочавају да са Томовим начином представљања људи ма нешто сасвим озбиљно није у реду, о предисторији Томовог живота

нећемо сазнати много, осим да је Том у стању да имитира свакога и да се приклони сваком идентитету. Његов обичај да говори неистине и да се лажно представља у филму је приказан готово као специфично стање ума, музичким мотивом који се појављује онда када Том слаже, и који гледаоцу сугерише да нешто у понашању овог младића крајње пријатног и безазленог изгледа, није у реду, да је посреди некакво девијантно понашање. Временом ћемо, након његовог приспећа у Италију и почетка живота у Дикијевој кући, сазнати и да је способан да лажира и фалсификује потписе, документа и слично. Ипак, осим тога, Том ће све до момента када почиње да испољава, погледима и двосмисленим реченицама, еротско интересовање за Дикија, деловати као обичан младић коме се указала прилика за узбудљиво путовање на туђ рачун. У роману, пак, тон приповедања је другачији, те нам се Том већ од прве странице открива као ситни преварант који се сасвим свесно служи зарађивањем на преварама фалсификовања чекова и многим другим сумњивим радњама, и који је пак због природе својих активности често приморан да живи бедно, несигурно, и да се крије од људи и дубљих контаката. Господин Гринлиф старији га, у роману, проналази по једној површној препоруци, сматрајући га за пријатеља свога сина и пристојног младића скромног друштвеног порекла кога би могао ангажовати да приволи Дикија да се врати. Док у филму Том уопште и не зна ко је Дики али се претвара да га зна, у роману Том заправо познаје Дикија површно, али га ни у ком случају не може назвати пријатељем. У сваком случају, Том оберучке прихвата очајничку понуду старог Гринлифа, као сјајну прилику коју му је судбина послала да се избави од несигурног и бедног положаја у Њујорку и оствари неку корист за себе.

Све у свему, романескни Том, из чије перспективе се и приповеда оно што се у роману дешава, није романтични неискусни младић који се игром случаја претвара у убицу и који вара свет око себе само да би преживео, као што би се из филма дало закључити. Том у роману је неко ко, са предумишљајем, жели нешто више од живота од пуког скривања и преживљавања. Том је човек који воли класично лепе, скупе, луксузне ствари. Он је човек који цени богатство и моћ да се приушти материјална лепота управо зато што он сам ту моћ нема. Његова склоност ка вредностима и материјалности западне културе одваја га од истински богате младежи, бахатих наследника, који све те моменте махом презиру јер су им приступачне. Његова потреба за Дикијем Гринлифом и дословно нераздвојним животом са њим мотивисана је амалгамом жудње за поседовањем и жудње за идентификацијом. Тому ће се учинити да је, парадоксално, коначно пронашао себе и оно што би у животу желео да

ради, оно за шта вреди живети, а то је бити са Дикијем и радити оно што Дики ради. Та жеља је, у суштини, еротски веома недефинисана, али опет јасно нехетеронормирана. То је фантазија жудње, слободе и дељења интимности:

Том је сео на широки прозорски праг у Дикијевом атељеу, прекрстио је преплануле руке и посматрао море. Волео је да посматра плаво Средоземно море и да размишља како он и Дики плове куда им је драго. Тангер, Софија, Каиро, Севастопољ... До тренутка када потроши новац, помислио је Том, Дикију ће вероватно бити толико драг и толико ће се навикнути на њега да ће прихватити као готову ствар да наставе да живе заједно. Дики и он би комотно могли да живе од Дикијеве ренте од петсто долара месечно (Hajsmiit 2018: 83).

У роману, то, међутим, и није ситуација која му се спонтано у животу десила, то је оно ка чему је, чини се, он читавог свог живота и тежио. Оно у чему ће се Том заиста мењати током развоја догађаја у роману јесте прекорачење границе преко које до тада, у свом животу преваранта и сумњиве особе, није прелазио. Након што доживљава фијаско у својој еротској тежњи и потреби да буде предмет пажње и сапутник прекрасног и богатог младића, Дикија Гринлифа, чиме би одредио не само своју егзистенцијалну него и интимну будућу путању, у роману Том се одлучује на готово ритуално убиство Дикија, који му на ту велику чежњу и потребу није одговорио. Убиство које ће се одиграти у чамцу у Сан Рему јесте мотивисано не толико користољубљем колико жељом да се са убиством Дикија убије и „стари Том“, дакле онај Том који се само повремено „очеше“ о гламур богатих и срећних, а који већину времена заправо проживљава увреде и подозривост услед свог сумњивог идентитета и, још непожељнијег, сиромаштва.

„Филмски“ Том, међутим, убија Дикија ненамерно, без предумишљаја, готово у самоодбрани. Овим потезом филмска верзија сугерише да Тома треба да сагледавамо као младића који без много предумишљаја упада у ковитлац лоших ствари, и чији је највећи грех што у својој великој уплашености константно лаже о свом идентитету и ономе што му се дешава. На тај начин гледаоци ће ипак „подржавати“ Тома све до самог краја у његовим покушајима да се спаси ситуације у којој се нашао. Једном речју, конвенција авантуристичког филма у који бисмо и овај филм могли да убројимо, захтева да гледалац задржи симпатију према јунаку као према некоме ко све оно ружно не би могао свесно да учини, да није било несрећних околности. У ту врсту поступака спада и најбитнија мотивска интервенција филма у односу на роман, а то је грађење лика Марц, у роману Дикијеве пријатељице, а у филму његове роман-

тичне партнерке и веренице. „Унапређење“ Марциног статуса у филму у Дикијеву партнерку спада у домен већ поменутих конвенција модела романтичног заплета у филму. Наиме, „филмски“ Дики бива приказан као женскарош, умешан у још једну локалну љубавну аферу са фаталним исходом, али и склон љубавним аферама на сваком кораку. Ипак, постојаност везе са Марц крунски је „доказ“ Дикијеве хетеросексуалности у филму, која у роману остаје у далеко већој мери „недоказана“. Иако сасвим различито представљена у филму и роману, Марц ће се, међутим, у оба остварења појавити као симбол хетеронормативног устројства света које ће на, различите али постојане начине, покушавати да порази Тома и његову претећу сексуалну неодређеност, а коју ће Том у оба случаја надвладати као симбол немоћи хетеронормираног света који је, на крају, само игнорантни роб сопствених предрасуда.

Ипак, Марцина улога у роману откриће нам много тога о прикривеној а упорној хомофобији доминантног, обезбеђеног, баналног света који, упркос свим својим привилегијама, не трпи различитост никакве врсте. Марц ће бити та која ће, зарад сопствене љубоморе на дружење Дикија и Тома, указати Дикију на то да дружење са неким ко „делује“ као особа нехетеросексуалног опредељења, чини и њега самог, Дикија, подложног оваквој, сумњивој, репутацији. Марц успева да у Дикију пробуди одвратност према Тому и ономе што он, иако само нејасно, представља. Овај догађај се у роману приповеда из Томове перспективе, представљен као нејасна, ужасна слутња „разоткривања“ и инкриминисања:

Томово чело се оросило знојем због изненадног осећаја гриже савести, безобличног а опет веома јаког осећања кривице, као да је Марц рекла Дикију нешто одређено, да је нешто украо или да је урадио неку другу срамну ствар. Дики се не би понашао овако само зато јер је Марц била хладна, помислио је Том (Hajsmiit 2018: 85).

Томов страх од разоткривања ће се убрзо показати као ужасавајуће оправдан јер ће Дики, позивајући се на Марц, пренети Тому њено мишљење да је он, Том, „настран“, зато што се „тако понаша“ (Hajsmiit 2018: 90). Магијска тежина прикачињања овог недопуштеног вида интимности неке тако је велика, да Дики чак и не жели да је саопшти као своју мисао, иако је очигледно и сам дели, већ је приписује својој пријатељици. Том ће, наравно, покушати да то негира, али је Дикијева потреба да се од такве могућности, и своје повезаности са неким ко је, можда, „настран“, огради, толико велика, да је, након овог момента Дики већ неповратно донео своју одлуку о неумитном дистанцирању свог живота од Тома. Коначни моменат интимне самоспознаје о напуштању је истовремено

и спознаја о постојању и губитку прве освешћене Томове романтичне и еротске жудње:

Дикијеве очи су севале, али су биле празне. У њима није видео ништа друго осим мало плаве желатинасте масе и две црне тачке. У њима више није видео никакав смисао, никакву везу између њих двојице. Кажу да су очи огледало душе, огледало љубави, да су једини део људског бића у који можеш да погледаш и видиш шта се дешава унутар човека, а Дикијеве очи су сада биле попут сурове и бескрвне површине огледала. Том је осетио како му се срце стеже у грудима и рукама је покрио лице. Као да је неко изненада отео Дикија од њега. Они нису пријатељи. Нису се познавали. То је погодило Тома попут страшне истине, истине која ће важити за сва времена, истине за све људе које је познавао у прошлости и које ће познавати у будућности – свако од њих је стајао и стајаће пред њим, а он ће изнова и изнова схватати да их никада није познавао, а најгоре је било то што ће увек постојати краткотрајна илузија да их познаје, и да су у потпуној хармонији и да су слични (Хајсмит 2018: 99).

У овом моменту уочавамо аналогију са представом романтичне љубави у људској психи коју налазимо и у другом роману Хајсмитове, *Цени соли*, у којој јунакиња на сличан начин долази до епифанијског сазнања да ће прва јасно проживљена љубав бити та која ће сваки будући предмет њене жудње обликовати. Том је, готово истовремено, постао свестан и своје наклоности, и стигме која такву оријентацију прати, а и трагике своје склоности ка обожавању оних који му тај осећај неће узвратити, које неће заправо *познавати*. Касније ће Дики још једном испољити своје презрење приметивши Тома како с уживањем посматра акробате на плажи и њихова извајана тела. Иако је сам такав чин неутралан, јасно је да Дики препознаје врло добро суптилне знаке Томовог дивљења мушком телу, што Тому, као и читаоцу, даје сигнал да је и Дикију позната нехетеросексуална културна матрица. Међутим, Дики неће то никад пред Томом признати. Том се налази пред зидом болног неуспеха не само услед Дикијевог одбацивања, већ и због читавог света који не признаје и не обзнањује оно што је, по Томовом виђењу, сасвим очигледно.

Томов таленат да успешно имитира људе и подражава их открива се врло рано у филму као једна врло дијаболична црта, готово застрашујућа, иако на први поглед делује као извор забаве за пријатеље. Ова црта, међутим, представља и на једном вишем нивоу Тома не само као мајстора преваре и опсене, већ и као глумца, дословно уметника.<sup>7</sup> Оп-

<sup>7</sup> Томова уметност се, на веома интересантан начин, не манифестује нити кроз потврђивање сопственог уметничког, оригиналног ега, нити у пуком „глумљењу“ некога. Како запажа Скот Дил, Том не глуми Дикија, већ усавршава облике Дикијевог

сена међутим не траје дуго, зато ће се и у филму и у роману предмет Томовог интересовања, Дики Гринлиф, брзо заситити забаве којом га је Том почастио, и окренути од њега. И у филму и у роману наглашена је, међутим, класна димензије Дикијеве пробуђене нетрепеливости према Тому. Након краткотрајне забаве, Дики губи мотивацију за пријатељство са човеком који, поврх свега, још и не припада његовом друштвеном слоју, и у кога, према логици привилегованих слојева, не може имати поверења. Том је људима међу којима покушава да се креће *нејасан*, а његово одсуство јасно видљиве хетеронормиране оријентације у свету изискује од њега да пред људима објашњава себе, што се, имајући у виду његову суштинску незнатност и сиромаштво, и очајничку потребу да буде *неко* међу људима, завршава баналним маргинализованим положајем у друштву.

Боја Дикијевог гласа подсетила је Тома на одговоре када је питао Дикија да ли познаје ову или ону особу из Њујорка. Неки од тих људи за које је питао Дикија јесу на страни, то је било тачно, и он је често сумњао да је Дики промишљено порицао да их познаје. У реду! Ко је уопште правио проблем око тога? Дики. Том је оклевао док су му се мисли ковитла-ле у налету онога што је могао да каже – огорчене ствари, помирљиве, пријатне и непријатељске. У мислима је призвао извесне људе с којима се виђао у Њујорку, али са којима је, са свима редом, одавно прекинуо сваки контакт, и сада је жалио што их је икада упознао. Дружили су се с њим јер их је забављао, али он никада није имао ништа ни са ким од њих! Када су му се неки од њих набацивали, он их је одбијао – мада се сећао како је касније покушао да изглади ствар доносећи им лед за пиће, и како их је пребацивао таксијем када му то није било успут, јер се плашио да ће престати да им се допада. Стварно је био будала! И сетио се оног понижавајућег тренутка када је Вик Симонс рекао: – *Ах, иако ти боја, Томи, умукни!* – након што је у неком друштву рекао, по трећи или четврти пут у Виковом присуству: – Не могу да се одлучим да ли ми се допадају мушкарци или жене, па мислим да ћу дићи руке и од једних и од других. – Том је имао обичај да се претвара да иде код психијатра, јер су сви остали ишли код психијатра, и имао је обичај да на забавама забавља друштво необуздано причајући смешне приче о својим одласцима код психијатра, а његове изјаве о дизању руку и од мушкараца и од жена и начин на који је причао увек су изазивали смех, све док Вик није рекао да,

понашања, док му то понашање не постане нормално (в. Dill 2014: 378). „Он одбацује себе док постаје Дики [превела М. Г.]“ (Dill 2014: 379). Расправљајући такође о феномену Томове уметности којом он усавршава преузимање Дикијевих манира, Траск поставља питање за кога Том усавршава тако своју изведбу, и шта су заправо „очекивања“ Томове „публике“, истражујући шта је сама срж Томовог метода (в. Trask 2010: 597–598). „Одржавање је кључ изведбе која, да би била уверљива, мора бити конзистентна и мора се одвијати континуирано. А уверљивост је, заправо, оно што Том највише цени [превела М. Г.]“ (Trask 2010: 598).

тако му бога, умукне, и после тога Том више никада није причао о томе, нити је помињао свог психијатра. У ствари, у томе је било доста истине, помислио је Том. Какви су већ људи, он је био један од најневинијих, и најчистијих мисли, од свих које је икада познавао. У томе је била иронија ове ситуације са Дикијем (Hajsmiit 2018: 90–91).

Нелагода, изложеност и рањивост Томовог положаја прелама се кроз више призми, чега постаје болно свестан током свог конфликта са Дикијем, али чије је понижавајуће присуство и раније, недовољно освешћено, осећао. Томов понижавајући положај огледа се не само у томе што га, као некога ко побуђује сумњу по питању „настраности“, заправо, било која особа која се сврстава у домен хетеронормираног идентитета, па чак и тако банална у Томовим очима као што је Марц, може без последица увредити, јавно инкриминисати и приказати га као неврдног и подложног презиру. Томова, чини се, још већа несрећа је у томе што ни он сам није свестан природе своје сексуалности као своје интимне оријентације у свету, као нечега што би, у крајњем исходу, бар за њега самог дефинисало и одредило његову политику деловања у свету, међу људима. Због одсуства те самосвести о идентитету, Том је изложен nelaгоди и конфликту чак и са припадницима те мањинске сексуалне оријентације, јер обмана упућена другима није ни изблиза тако погубна као обмана упућена себи. Хомосексуални идентитет, који се међутим и код самог Тома, у роману, појављује у знацима, у нејасним особинама слабости, мекоће, склоности ка уметности, лепим телима, гламурозним људима, људима рођеним под срећном звездом, безбрижним, назначен је као једна од главних путања борбе јунака са непријатељским и обмане пуним светом. Укрштајем својих интересовања и свога маргиналног положаја, Том је увек, на неки начин, експониран, Док је за Дикија довољно да изјави да није настран, јер је он богати и омиљени Дики Гринлиф, Тому се увек, некако, не верује, јер је Том круцијално *сам*.

Крах Томове сопствене исконструисане слике о себи дешава се паралелно са крахом те слике коју опажа у Дикијевим очима. У моменту када схвата да са Дикијем „ни у чему није успео“ (Hajsmiit 2018: 111), Том, чини се, схвата да и са досадашњим својим животом, и покушајем дотадашњег начина живота међу људима, такође, није успео. У моментима свог последњег путовања са Дикијем, Том онакав каквог је он самог себе познавао, више и не постоји. Чин убиства Дикија, колико год испланиран брзоплето и без много размишљања, и мотивисан новцем, на неки начин за Тома је дубоко и симболичан. Након доживљеног слома, Том је и немушто решен да промени своју досадашњу стратегију у свету, која се досада углавном састојала од ситних превара и скупљања

мрвица од система и од разних људи сличних Дикију Гринлифу, и да од тог момента, без великих обећања самоме себи, постане баш тај Дики Гринлиф, ужива у високом стилу, онако како би он само хтео кад би могао, док год не буде био ухваћен и кажњен.

Од тог момента, од момента убиства, преузимања Дикијевог идентитета и његових финансијских средстава, Том креће на путовање по скупим монденским европским дестинацијама, тек делимично да би се склонио од места злочина, а много више из чистог хедонистичког, разумом неконтролисаног порива, да се, сад једини пут када му се у животу за тако нешто указала могућност, упозна са свим тим отменим, чувеним дестинацијама културе, лепоте и уживања. Свестан ограничености таквог живота, током којег ће му све време претити опасност од полицијског разоткривања, Том ритуално „присваја“ све те славне дестинације европских идентитета у Италији, Француској, Немачкој и Грчкој, све оне ствари и пределе које је замишљао као изворе културе, лепоте и истинске укорењености којој је тежио у свом дотадашњем мучном животу. Приликом покушаја да живи у Риму под именом Дикија Гринлифа, бива готово ухваћен, што га наводи да почини и друго убиство, много више инстинктивно него прво. Али иронични, симболични карактер другог убиства такође је присутан: наиме, убијањем своје друге жртве, Дикијевог пријатеља Фредија Мајлса, Том се такође обрачунава са неком врстом онога што га је до тада угњетавало, са представником друге, много агресивније врсте хомофобног понашања.

Осетио је како непријатељство расте у Фредију Мајлсу, и био је сигуран у то као да је његово огромно тело зрачило топлоту коју је осетио на другом крају собе. Фреди је био попут некаквог вола који је био у стању да пребије некога за кога помисли да је пешко, нарочито ако су услови за то повољни као што су сада били. Том се уплашио његових очију (Hajsmiт 2018: 156–157).

У роману, дакле, Том је осетио да је прво што је Фреди посумњао увидевши да Том живи у соби Дикија Гринлифа и носи Дикијев накит, било то да су Том и Дики у некој „настраној“ вези. Иронија је да, иако је Том убица, он осећа опасност од разоткривања не због тога, већ због инстинктивног доживљаја да је Фреди наслутио његову „девијацију“ сексуалне природе. Крај романа презентује нам психолошки расплет достојан најуспешнијих конвенција крими романа. При крају романа, Том, главни јунак, замишља путовање снова у Грчку, и притом фантазира:

У Венецији је одлучио да ће његово путовање у Грчку бити херојско. Видеће та острва, и пливаће први пут као храбри појединац који живи

и дише – а не као погрбљени мали никоговић из Бостона (Hajsmiit 2014: 303).

Чини се да ће новац на крају господину Риплију обезбедити један нови увод у живот: слободу и окружење у коме се његов сумњив, „никоговићки“ положај неће стално тумачити још и кроз додатну сумњу о хомосексуалном идентитету, који се као лајтмотив надовезује на тему сиромаштва и нејасног друштвеног порекла. Али догађаји су кренули за Тома непредвиђеним током: уместо да „потопи“ једном за свагда сумњивог, сиромашног, и оптужбама за настраност подложног Тома Риплија, и настави живот као богати наследник, рођен под срећном звездом, Дики Гринлиф, догодиће се то да ће он ипак морати да допусти да се сазна да је Дики мртав, сваливши на њега сумњу за убиство Фредија Мајлса, а да ће он ипак морати да поново „постане“ Том Рипли, који, лудачком срећом, и захваљујући великом угледу Америке који штити њене грађане у Европи после другог светског рата, успева да се избави од сваке сумње, упркос чак два почињена убиства. Парадоксално, плашећи се открића о могућој хомосексуалности и другим пороцима свога сина, чак и сама Дикијева породица доприноси престанку истраге, те чак и пристаје да Том наследи Дикијеву имовину. Том ће, тако, игром случаја остати Том, али финансијски обезбеђен, што на крају романа најављује наставак пустоловина Томове самоспознаје, али и наставак вечите сумње и страха о откривању његове *кривице*, у више смислова ове речи.

Иако знамо да је *Таленшовани јосјодин Рипли* тек почетак серије романа Патрише Хајсмит са Томом Риплијем као јунаком,<sup>8</sup> и да ће у каснијим романима Том Рипли доживети још многе авантуре, не можемо се отргнути утиску да је овај роман пре свега посвећен теми личног путовања и самооткривања јунака који се суштински осећа различитим и презреним од стране друштва, од стране човечанства, и да је ово пре свега сведочанство о самоспознаји да се различитост у свету људи тешко опрашта и да је човек који не иде низ струју осуђен да буде сам. Највише што такав човек може у свом животу учинити за себе јесте одбацивање заблуде да га друго људско биће може заиста разумети и ући у све кутке његове душе. Највеће сазнање које се може постићи на основу ове ситуације јесте то да је упознавање самог себе, и навикавање на сопствену самоћу, једина права реалност освешћеног појединца како би се у свету који га већински не разуме, оријентисао. Томова различитост у друштву,

<sup>8</sup> Након *Таленшованог јосјодина Риплија*, Хајсмитова ће објавити још четири романа са доживљајима овог јунака: *Рипли под земљом* (1970), *Риплијева штра* (1974), *Дечак који је итрашио Риплија* (1980) и *Рипли под водом* (1991). Серија романа о Тому Риплију позната је још и као „Риплијада“ (The Ripliad).

која се читавала у његовим талентима и сексуалној различитости, доживела је своје самоостварење управо кроз радикалну конфронтацију са њеним врховима. Том је физички уништио оно што му је у том већинском свету било најдраже, да би он могао да постоји. У моменту када по први пут добија простор да конструише некакву политику живљења у свом животу, Том више неће желети никакав успех у друштву, већ изолацију и безбедност од људи, односно од других.

Филм *Талентовани господин Рипли* неће се на овај суптилан начин бавити питањима самоостварења идентета, као што ће то чинити роман. Филм ће, напротив, изоставити све ове мотиве путовања на дестинације културне баштине и разгледање европских лепота, које садржи роман. Филмска судбина Тома Риплија ограничиће се на заплет у стилу трилера у којима ћемо видети како се Том спретно са дијаболички лудачком срећом извлачи из сваке опасности да буде разоткривен, али уз моралистички одмерену „казну“, јер ће на крају филма, да би сакрио своје злочине, морати да убије и Питера, пијанисту којег среће у Марцином кругу пријатеља, који је очигледно такође хомосексуалац, и који је, на тренутак, обећање некакве узвраћене романтичне среће за Тома, чак и потенцијалне романтичне коегзистенције. Тако, на крају филма, Том ипак добија казну која сустиже убицу, тиме што остаје сам.<sup>9</sup> Занимљиво је да се и филм и књига завршавају идејом самоконструкције идентитета у крајњем откривању сопствене унутрашње самоће као јединог модуса постојања изузетног јунака. Ипак, вредносни предзнак ова два мотива самоће јесте различит. Док се у филму самоћа јавља као извршење неке правде над убицом који је два пута одузео људски живот, и био спреман да то учини ко зна колико пута, у роману је самоћа цинично али једино спасоносно решење за јунака чији је живот различит, изузетан. Том, наиме, у роману схвата да га људи не разумеју, и више им се не клања и не тежи им. „Пријатељи које би могао да стекне, наравно, могли би да буду и највећа опасност“, врзма се Тому по глави (Hajsmiit 2018: 203). Томова жеља да буде сам, јер му новац то допушта, представља, чини се, логичан исход живота појединца у западној цивилизацији средином педесетих година, када спољни свет бубри и развија се ка некаквом замишљеном велелепном циљу, заснивајући све дубљи јаз између оних којима су токови тог света наклоњени, и оних којима нису.

<sup>9</sup> О моралистичкој димензији коју нам Мингелина филмска екранизација доставља, а која је одсутна из романа Хајсмитове, пише и Едвард А. Шенон, износећи следећу оцену: „Роман Патрише Хајсмит, иако написан за време репресивних педесетих, јесте далеко више сексуално и морално неконвенционалан него Мингелин филм, створен за време самосвесних и толерантних деведесетих година двадесетог века [превела М. Г.]“ (Shannon 2004: 21).

И роман *Талентовани тосиодин Ријли*, као и филм заснован на њему, ипак, осветљавају јасно једну битну идејну поставку, а то је да хетеронормативност, нарочито онда када је потпомогнута материјалним благостањем, ма колико утемељена била на лажним или проблематичним односима (а однос Тома и Марџ је и у књизи и у филму представљен као неравноправан и неискрен), у том хладном, себичном свету неминовно привилегованих, односи превагу над било каквим аутентичним односом и блискошћу и разара сваки неконвенционални однос. Тај сукоб конвенционалне и неконвенционалне културе указује и на многе парадоксе по питању тога коме су, на крају крајева, намењени култура, уметност, и највећи плодови људског ума. И у роману и у филму Том је приказан као неко ко се искрено диви класичној култури и ужива у лепотама и знаменитостима европске антике и ренесансе, те као своја потенцијално последња задовољства слободног човека одређује путовања на познате европске културне и модненске дестинације са Дикијевим новцем. Тиме се издваја од истински богате америчке младежи оног доба, која привидно те вредности и лепоте презире, водећи испразне животе, управо зато што су они једини који могу да приуште уживање у њима. Томово уживање у свим тим лепим стварима и пределима више спада у домен замишљеног, идеализованог путовања сваке особе која све те ствари заслужује да види, а никада у реалности, под својим именом и у свом животу, неће то моћи да оствари. *Queer* култура се овде и издваја као, у неку руку, склоност ка конвенционалним лепотама као што представља оштар контраст у односу на неконвенционалне животе њених припадника, као начин да се учествује барем у делу утемељеног, легитимног наслеђа које нехетеронормираним људима, по правилу, често измиче. С друге стране, животи богатих који сами по себи већ припадају хетеронормативној и већинској култури, често свесно покушавају да оставе утисак управо супротног – лажне неконвенционалности и скромности – иако их право материјално стање њихових живота ипак никад неће заиста изложити нелагоди неизвесности и немаштине. Тако Дики и Марџ, као и још многи млади богати Американци, живе у рустичним деловима Италије, живе у минималистички уређеним рустичним кућама претварајући се да су бојми, а при томе и даље држећи послугу у кући, и користећи све остале истинске привилегије оних који нису принуђени да раде за живот. Том је, заправо, маргинализован у улез у њиховим очима који заузима извесно место онолико дуго колико је у стању да их забавља и доприноси њиховом добром расположењу. Он није један од њих, и да би био с њима, он мора да заради њихову пажњу и одобравање. Али граница ће увек постојати. Тај моменат Томове „куповине“ места у неком друштву, који се понавља као лајт-мотив Томовог живота и у разним друштвима у Њујорку пре познанства

са Дикијем, заправо је амблематична ситуација живота припадника било какве мањинске оријентације, засноване на класном, расном, етничком, сексуалном или неком другом идентитету, а који тежи да буде прихваћен од стране привилегованих припадника групе, или, напосто, већине. Зато ће сцена Томовог тајног облачења у Дикијеву одећу, присутна и у роману и у филму, у којој ће га Дики изненада затећи и испољити нескривени бес због тог инцидента, указати на јасан јаз између припадника те обезбеђене, утврђене, доминантне културе, и некога ко покушава да се, са позиције маргине, идентификује са њим. Док Дики сам у многим приликама пре тога, зарад своје забаве, наговара Тома да носи његове ствари, ситуација ће се драстично променити онда кад Дики опази да је Том сам од себе помислио да су они у нечему, барем и физички, равноправни, или барем слични.

Читава сага о Томовом боравку у Италији и доживљај са Дикијем, почетак је и новог идентитета за Тома Риплија. Том, наине, Дикијевим убиством одбацује самог себе, улази у егзистенцију неког другог, да би, одбацивши и сваку трунку наивности и невиности старог Тома, спознавши своју чудовишну различитост од главног тока и бескорисног њеног порицања, наставио ослобођен старих заблуда, а суочен са усамљеношћу као са судбином мањинске, изузетне егзистенције. Филм ову усамљеност и изузетност у великој мери оваплоћује у идеји злочина и смртних грехова којих се Том не може ослободити. Књига *Талентовани господин Рипли*, међутим, успоставља ова кључна значења о самоостварењу идентитета у комплекснијем и знаковитијем регистру, указујући на особу способну за саморефлексију, за посматрање света око себе и његово дубоко доживљавање, за дубоку посвећеност лепоти света, као на ону која ће увек бити сама и која ће се увек, на неки начин, више удаљавати од људи него кретати се ка њима.

То кретање/удаљавање *од људи* ка себи самом, да би јунаци из усамљеничке дистанце, далеко од уобичајене животне вреве, испитали своје најдубље склоности и жудње и тако дошли до самоостварења, представља, напокон, окосницу оба романа Патрише Хајсмит, о којима је овде реч, а на неки начин и њихових филмска остварења. У романима *Цена соли* и *Талентовани господин Рипли* реч је о протагонистима који пролазе кроз стање трауматичног еротски мотивисаног односа, конфликта и, напокон, самоспознаје о ономе како се могу оријентисати у свету, и што је најзначајније, како се од тог света могу заштитити. Њихова нетипична и алтернативна еротска оријентација представља извор њиховог иницијалног неприпадања и дезоријентисаности у свету, да би касније, након што је њено присуство код јунака освешћено, постала део њиховог про-активног деловања у свету, ослобођеног заблуда и очеки-

вања од других. Свако се од јунака, пак, са својим пређашњим заблудама обрачунава на свој начин: Том Рипли тако што ће уништити оваплоћење својих заблуда, и своје старо ја са њим, а Тереза тако што ће, кроз интимност, деконструисати у себи ирационални утицај који предмет њене фасцинације има у њеном животу, и подвести га под врсту деловања о коме се могу свесно доносити одлуке. Филмске екранизације ових остварења уносе донекле ново, савременије читање ових романа, које, потчињено правилима ефеката и хоризонта очекивања у оквирима филмске индустрије, у извесном смислу, пре свега модификује унутрашње путовање јунака и усмерава га ка сопственом оспољавању кроз моделе филмских романтичних заплета. Ипак, све док смо у могућности да ове конвенционалне захтеве преношења нарације на филмска платна деконструирамо као клишее којима се традиционално храни филмска индустрија, моћи ћемо да говоримо и о заједничкој симболичкој црти ових књижевних и филмских остварења чија је тема конструкција хетеронормативних идентитета. Та заједничка црта, од које ни романи ни филмови о којима је реч нису одступили, јесте увид да значајна унутрашња открића и креирање идентитета јунака маргинализованих, мањинских, непривилегованих друштвених и приватних сфера, настају као последица укрштања, борбе, пораза и победе у конфликту са привилегованим већинским, хетеронормираним светом.

## Литература

- Dill, Scott. „Visions of Violence: Christianity and Anti-Humanism in Patricia Highsmith's Ripliad“, *Christianity and Literature*, Vol.63, No.3 (Spring 2014), 2014, pp. 373-390.
- Krakauer, Zigfrid. *Priroda filma. Oslobođanje fizičke realnosti (I)*. Preveo Aleksandar Spasić. Beograd: Institut za film. 1971.
- Hajsmi, Patriša. *Talentovani gospodin Ripli*. Preveo Zoran Ž. Paunović. Beograd: Laguna. 2018
- Hajsmi, Patriša. *Cena soli*. Preveli Ivan Radosavljević i Aleksandra Rašić. Beograd: Samizdat. 2014.
- Schenkar, Joan. *The Talented Miss Highsmith. The Secret Life and Serious Art of Patricia Highsmith*. New York: St. Martin's Press. 2009.
- Shannon, Edward A. „'Where was the sex?' Fetishism and Dirty Minds in Patricia Highsmith's 'The Talented Mr. Ripley'“, *Modern Language Studies*, Vol.34, No.1/2 (Spring-Autumn, 2004), 2004, pp.16-27.
- Trask, Michael. „Patricia Highsmith's Method“, *American Literary History*, Vol.22, No.3 (Fall 2010), 2010, pp. 584-614.

- Wagers, Kelley. „Tom Ripley, Inc.: Patricia Highsmith's Corporate Fiction“, *Contemporary Literature*, Vol. 54, No.2 (Summer 2013), 2013, pp. 239-270.
- White, Patricia. „Sketchy Lesbians: *Carol* as History and Fantasy“, *Film Quarterly*, Vol.69, No.2 (Winter 2015), 2015, pp. 8-18.

### Филмови наведени у тексту

- Талентовани господин Рипли* (*Talented Mr. Ripley*), Antoni Mingela (Anthony Minghella), Miramax-Paramount Pictures-Mirage Enterprises-Timnick Films, 1999, 139 мин.
- Керол* (*Carol*), Tod Hejns (Todd Haynes), The Weinstein Company-Film 4-Number 9-StudioCanal et all., 2015, 118 мин.

Marija Grujić

#### UNADMITTED INTIMACY AND STRUGGLE FOR SELF-REALISATION: *TALENTED MR. RIPLEY AND CAROL*

##### Summary

The paper deals with two novels by American novelist Patricia Highsmith, *The Talented Mr. Ripley* and *Carol* (original title *The Price of Salt*), and their film adaptations. The central motifs of these novels, published for the first time in 1950s, are the obsessions and anxieties of the post-war consumerist societies, and the struggle of individuals for their self-realisation and emotional fulfillment. The important theme of Highsmith's literary world is the protagonists' intimate discoveries of their non-heteronormative sexual identities and their self-orientation in the world conditioned by heteronormative social constructions. The paper discusses the concepts through which the novels and films based on them depict the class and sexuality thematic intersections and shape the relationships among characters. Particularly, the paper addresses the literary and cinematic renegotiations of the tabooed and marginal sexualities as inherent moments of both intimate and social lives of the protagonists.