

Kaj je temeljni razloček vseh treh filmov o tatovih teles, zunajzemeljskih bitij, ki so po vesolju potovali svetlobna leta, da so našli človeško vrsto, ki je tako šibka, da je usmiljenja vredna, in je potemtakem njeno dušo potrebo-

no predrugačiti in ji šele dati pravo veljavo? Osnovna razlika vseh treh filmov je dosežena že s samo postavitvijo zgodbe v določen čas. Z drugimi besedami: vprašati se je treba, v kakšnem času je nastal vsak od treh filmov. Pri običajnih remakeih klasičnih del čas, v katerem je posamezna verzija nastala, ni igral ravno pomembne vloge, v primeru **Tatov teles** pa le-ta igra eno ključnih vlog. Tu seveda ne mislimo na filmski čas, saj je ta v vseh treh verzijah praktično nedefiniran, če izvezamo oblikovne, modne ali нравstvene značilnosti časa, v katerih so nastajali. V nobeni od treh različic ni datuma, televizijskih ali radijskih poročil, ki bi definirale natančen čas dogajanja. Indikator so nam le že omenjene vizualne značilnosti časa, ki seveda ne morejo biti merilo.

Bolj kot vse ostalo je pomemben stvarni čas. Politika, žanr ali ekologija so na vse tri filme vplivali bolj kot vse drugo. Toda, preletimo najprej splošne podatke vseh treh filmskih različic.

Vsi trije filmi temeljijo na romanu *Invasion of the body snatchers* Jacka Finneya. Originalni film je nastal leta 1956, posnet je bil v črno beli tehniki in je obdržal naslov Finneyeve predloge. Režiral ga je Don Siegel, ki je kasneje začel slavno serijo **Umazanega Harryja** in nasploh redno zaposloval Clint Eastwooda. Prvi remake je nastal 22 let po originalu, leta 1978, in je prav tako obdržal originalni naslov, ki so ga pri nas prevajali kot **Invazijo tretjih bitij**. Film, ki ga je režiral Philip Kaufman (**Pot v vesolje, Neznosna lahkost bivanja...**), je bil razkošna produkcija, pravo nasprotje nizkopračunskega originala. Zadnjo verzijo je lani režiral Abel Ferrara, kultni newyorški neodvisnež, ki je prav za to priložnost prvič segel po res izpiljeni visoki produkciji. Ferrara je tudi prvi, ki se je odrekel klasičnemu naslovu *Invasion of the body snatchers*. Obdržal je le bistvo: **Body snatchers**.

Čeprav gre za slovito serijo, je morda presenetljivo, da igralski prispevek nikoli ni bil posebej spektakularen. Originalni Siegllov film je bil odličen primer ortodoksnega B-žanra, zato v glavnih vlogah ne presenečata Kevin McCarthy in Dana Wynter, razmeroma neznana igralka, od katerih se je pozneje edino McCarthy odlepil iz popolne anonimnosti. Edina resnično ve-

TATOV TELES

lika zvezda v glavni vlogi je bil Donald Sutherland v Kaufmanovi verziji iz leta 1978. Vsi ostali so bili skorajda neznani. Brooke Adams, Veronica Cartwright in Arta Hindle še danes prepoznajo le najbolj zagrizeni filmofili. Nastopila sta sicer Don Siegel in Kevin McCarthy, režiser in protagonist originalnih **Tatov teles**, toda to sta bili le cameo vlogi, vsi ostali, ki danes nekaj pomenijo — npr. Jeff Goldblum in Leonard Nimoy — pa so bili tedaj še bolj ali manj neznani. Goldblum je do takrat sicer nastopil v **Death wish**, **Nashvillu** in **Annie Hall**, toda to so bile še manj kot *cameo* vloge. Prvič je nase opozoril šele v Kasdanovem filmu **The Big chill** leta 1983, resnična zvezda pa postal šele leta 1985 s Cronenbergovo **Muho**. Leonard Nimoy pa je, nasprotno, slavo dočakal

takoj po **Invaziji tretjih bitij** — leta 1979 z **Zvezdnimi stezami**. Tudi v Ferrarovi verziji ni zvezd, vsaj ne v vodilnih vlogah. Foresta Whitakerja bi lahko uvrstili v klub velikih, morda tudi Meg Tilly, toda oba imata izrazito stranski vloge, film pa nosijo totalni outsiderji — Gabrielle Anwar, Tery Kinney in Billy Wirth.

Zakaj na prvi pogled nesmiselno naštevanje in odštevanje zvezd? Vse tri filme lahko po grobi definiciji uvrstimo med filme katastrofe, nenazadnje gre za pranje možganov kompletne človeške rase. In v katerem filmu katastrofe, temu paradnemu žanru 70-ih let ste videli umirati filmske zvezde? Naj najprej opozorimo še na to, da je bil film katastrofe predvsem razstava, prava parada filmskih zvezd, ki so katastrofo ponavadi potisnile v stran, saj so vsi



buljili le v svoje idole, popacane s sajami. In druga pomembna stvar — skoraj nihče od zvezdnikov ponavadi ni umrl, kar je s komercialnega stališča popolnoma razumljivo. Filmi katastrofe pa so bili — izključno komercialni izdelki. Poglejte samo film **Letališče**, ki je začel omenjeno evforijo katastrof in vsa njegova nadaljevanja, ali pa **Potres** in **Peklenski stolp**. Parada zvezd, ki so vse po vrsti preživele.

Rad bi predvsem opozoril na dejstvo, da so trije filmi iz serije **Tatov teles** skorajda edini pravi filmi katastrofe, saj so zombiji vzeli dušo prav vsem, ne le outsiderjem. Poglejmo statistiko: V Sieglvem originalu pred zombiji zbeži le Kevin McCarthy, ki takrat ni bil zvezda, v Kaufmanovi verziji je prisebna ostala le Veronica Cartwright, Sutherland kot edina zvezda kloni, v Fer-

rarovi verziji pa pobegneta le oba outsiderja — Gabrielle Anwar in Billy Wirth. In še izjemna pomembnost Ferrarove različice: Forest Whitaker kot vodilna zvezda edini izgubi telo in um. Zombiji se ga sicer ne dokopljejo, raje si sam prestreli glavo. Še en dokaz več, zakaj so **Tatovi teles** (vsi trije filmi) res velik film katastrofe, vsi ostali prej naštetih poskusi pa so bili le toplovdarski komercialni zicerji. Nauk se torej glasi takole: če delaš film katastrofe, potem proti zvezdam sicer nimamo nič, toda vse zvezde morajo brez izjeme umreti, preživijo lahko le nekateri outsiderji. Kar pa je nasploh najlepše pri vseh treh različicah **Tatov teles**, je to, da konec filma ne pomeni tudi konca katastrofe, saj vsi preživeli zbežijo le začasno, kar je še ena kvaliteta, ki jih loči ponaredkov.

Zanimivo je tudi vprašanje, kaj je ustvarjalce sploh gnalo v snemanje treh verzij **Tatov teles**? Česa so se ljudje v resničnosti bali med nastankom samih filmov? Še najbolj preprost je odgovor za originalno Sieglovo verzijo iz leta 1956. Petdeseta leta je v Ameriki zaznamoval zloglasni McCarthyjev pregon komunistov. Tu seveda ne mislimo na Kevina McCarthyja, protagonista Sieglove verzije, čeprav ne bi bil presenečen, da ga je Siegel izbral prav zaradi priimka, ki naj bi še dodatno podkreпил usmerjenost celega projekta. Ameriški senator Joseph McCarthy je svoj lov na čarovnice pričel že konec 40-ih let, dokončno pa se je gonja razplamtela na začetku 50-ih, ko je postal predsednik komisije za protiameriške dejavnosti in se je dobršna mera koncentracije usmerila proti Hollywoodu. Udrihali pa niso le po marginalcih, pred komisijo so stopile prav vsa velika imena tistega časa — igralci Robert Taylor, Zero Mostel, Sterling Hayden, Jose Ferrer, Burt Lancaster, Edward G. Robinson in Rita Hayworth, pa režiserji Edward Dmytryk, Robert Rossen in Elia Kazan — ter celo tako ugledna literarna imena kot Arthur Miller, Berthold Brecht in Dashiell Hammet.

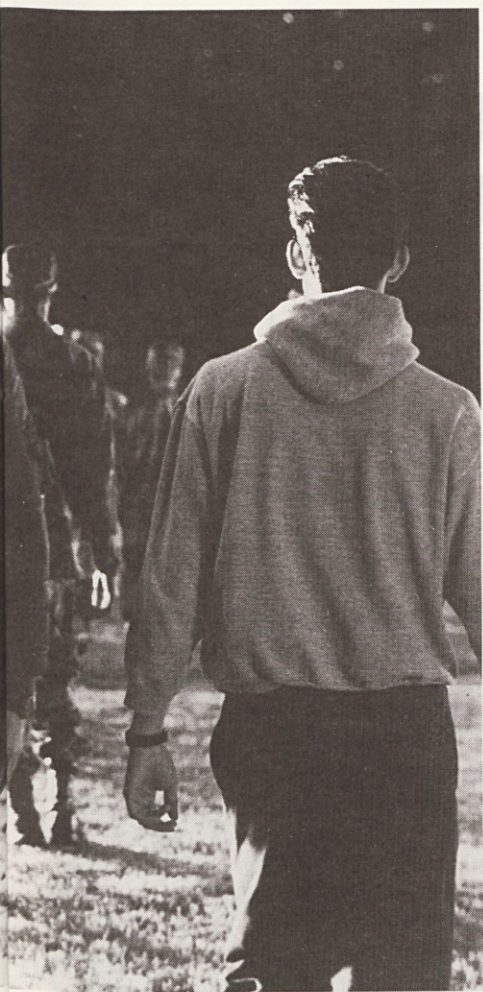
Američani so se torej v petdesetih bali komunistov in Sieglv film je samo reflektiral to paranojo. Kdo je Kevin McCarthy, protagonist originala? Tipičen Američan, ki



živi v provincialnem mestecu, splošni zdravnik, ki skrbi za svoje bližnje, na sebi pa ima belo srajco z obvezno kravato. Podoba pravega Američana torej. In Siegel nas skozi cel film dobesedno polni z rusko podobo zombijev. Že v originalu so to hladna bitja, brez emocij, premikajo se robotsko in kar je morda najpomembnejše — zagotavljajo, da je na onem svetu veliko boljše. Tam ni potrebe po nežnosti ali ljubezni. Neki psihiater v nekem trenutku izjavi, da gre za »epidemično masovno histerijo«, kar bi bila lahko najboljša definicija takratnega stanja v državi. Prav v zadnjem prizoru pa doktor na vprašanje, kaj je ta zombi, izdavi, da gre za »obliko rdečega življenja«.

Druga verzija ni bila toliko odraz politične situacije, čeprav je bila hladna vojna na vrhuncu, kot predvsem odraz žanrske podobe ameriškega filma 70-ih let. Že na začetku je bilo govora o filmu katastrofe kot paradnemu žanru tistega časa in nedvomno je Kaufmanova verzija nastala iz ostankov le-teh. Druga verzija je za razliko od originala razkošna produkcija in nasploh je šlo vse v smeri potenciranja — proces levitve je že bolj spektakularen, pred nami so stvori obdani s sluzjo, dogajanje se iz province preseli v vele mestni San Francisco, s tem tudi invazija ni več problem zgolj posameznikov, kot v originalu, temveč vmes že poseže vojska in kar je za film najslabše — Kaufman je film iz 80-ih minut, kolikor je znašala Siegllove verzija, raztegnil na neznosnih 115 minut. Indikator tipičnega filma katastrofe torej. V škodo Kaufmanovi verziji je tudi ignoriranje paranoje, ki je tako odlično zaznamovala Siegllov original. Že uvodna prizora kažeta razliko med obema filmoma. Siegel že takoj na začetku pokaže policijski avtomobil, ki pridrvi izza ovinka z vključeno sireno, iz njega pa plane kričeči Kevin McCarthy, ki opozarja na nevarnost. Zgodba se pozneje izteče v *flash-backu*, toda gledalec takoj pade v fanatični krogotok. Na drugi strani Kaufman med uvodno špičo potrdi, da gre za tipični film katastrofe, saj gledamo zelenico, park, kjer se v deževnem dnevu od cvetja in rastlinja cedi jo sluzasti iztrebki, iz katerih bodo nastali kokoni, ki bodo pozneje prodrli v človeška telesa. Kaufman sicer napoveduje ekološko katastrofo, kar potrdi z Donaldom Sutherlandom, ki ga postavi za prehrambenega inšpektorja, toda to je tudi vse, kar ostane od pričakovanega kaosa. V tem kontekstu se izkaže, da tudi cameo vloga Kevina McCarthyja v Kaufmanovem filmu ni zanemarljiva. V trenutku, ko se protagonist originala pojavi kot kričeči fanatik, ki opozarja na nevarnost, Sutherland še ne ve,





kaj se dogaja, cel prizor pa je pravzaprav identičen finalu Siegllovega filma. Nekaj trenutkov pozneje vidimo McCarthyja mrtvega sredi ceste, kot da bi Kaufman želel sporočiti: »*Stop, tu ne gre za kaos, mi snemamo navadno ekološko katastrofo!*«

Kaufman je v nekem intervjuju izjavil, da je njegova verzija nekakšno nadaljevanje Siegllovega filma, kjer naj bi bil pomemben prav prizor z McCarthyjem v *cameo* vlogi, kot da bi McCarthy dvajset let kričal in opozarjal ljudstvo na nevarnost. Morda se tudi v tej izjavi reflektira režiserjeva nemoč in nezmožnost komunikacije s ponujenimi možnostmi. Kaufman verjetno ne bi izjavil česa podobnega, če bi se zavedal, da tatovi teles potrebujejo precej manj kot dvajset let, da popolnoma nadvladajo človeško raso in da je paranoja za korektno izpeljavo nujno potrebna.

Kako se torej glede na oba predhodnika obnese zadnja različica v režiji Abela Ferrare? Že sama novica, da bo Ferrara, ta temni angel newyorškega neodvisnega filma, snemal visokoproračunsko grozljivko, je bila presenečenje. Še večji dvom so vnesli prvi odmevi na film. V nasprotju s pričakovanji, da bo Ferrara sledil Sieglvi metodi in film noir 50-ih let, kjer je suspenz temeljil na principu nevidnega in pričakovanega, so prav v zadnji verziji pošasti najbolj vidne. Režiser nam predstavi kompleten postopek levitve, z vsemi gnusno-brutalnimi detajli. Ko si kompleten film pozorno ogledamo, nam postane jasno, da so vizualni efekti sicer dobrodošel dodatek, da pa je Ferrari uspelo prav tam, kjer je Kaufmanu v dobru meri spodletelo — dualnost nevidnega in pričakovanega je presegal prav s temeljito razgradnjo nastankov duplikatov človeških bitij in tako zgradil zavidanja vreden suspenz.

Ferrarova verzija se najbolj odmakne od originala. To kaže že sam uvod, ki se ne začne z značilnim monologom: »*Na začetku je bilo vse normalno*«. Vse tri verzije imajo tudi različne načine narativnega toka — Siegel nam zgodbo pripoveduje v flashbacku, Kaufman gre po kronološki poti, Ferrara pa je izbral najbolj nenavadno pot. Zgodbo sicer pripoveduje kronološko, vendar nas *off* glas Gabrielle Anwar opozarja, da je izkušnja že za njimi. Ferrara je izjemno psihološki učinek dosegel že samo s postavitvijo dogajanja v vojaško bazo sredi ničesar. S tem je spet ustvaril neko zaprto cono majhnega radia, kot smo to doživeli pri Sieglu, dodatno grozo pa vsekakor vzbujajo podobe mehaničnih vojakov — zombijev. Prav ta mehaničnost je izjemno upodobljena v prizoru, ko Forest Whitaker kot major iz zdravstvenega oddelka na nevarnost prvič opozori Terryja Kinneya,

specialista za biokemijo. Ferrara je prizor postavil v čas sončnega zahoda, med njunim pogovorom pa so na steni za njima zarisane nepremične silhete — sence spremljevalnih vojakov, ki so že postali zombiji. Režiser je za objekte, ki mečejo senco nedvomno postavil lutke in ne igralce, ki bi se utegnili v dolgem kadru premakniti, pa čeprav le za malenkost.

Namesto ustaljenega uvodnega monologa »*Na začetku je bilo vse normalno*«, Ferrara v nadaljevanju uporabi prav tako grozljivo sporočilo. Ko je Meg Tilly že »*na oni strani*«, zabrusi možu v trenutku, ko družini postane jasno za kaj gre, naslednje: »*Kam-boš-šel? Tole je zelo pomembno. Kam-se-boš-skril? Nikamor! Zato, ker nihče ni več tak, kot si ti!*«. Ferrara v **Tatovih teles** verjetno najbolj predstavi brezizhodno situacijo, s katero so junaki soočeni. Oglejmo si značilen primer: petletni otrok že v vrtcu vidi, da z njegovimi kolegi nekaj ni v redu. Vsi razen njega so narisali popolnoma identične risbe in kar je najhuje, vsi ga silijo k spanju. Ko pozneje doma tudi mati kaže neustaljeno obnašanje, najprej potoži, da to ni več njegova mati, kot tudi vrstniki niso več isti, kot so bili. Oče ga skuša pomiriti, češ, vse je v redu in ga vpraša, ali bi ta dan odšel v vrtce ali bi raje ostal pri materi? Otrok je soočen s popolnoma brezizhodno situacijo: karkoli izbere, pelje v pogubo. In na tej točki je Ferrarov film med trojico res nekaj posebnega. Gledalec je ob ogledu prvih dveh verzij vseskozi upal, da bo junakom uspelo pobegniti, Ferrara pa ga že nekje po prvi tretjini zabije do dna. Ni izhoda! To je edino pravo sporočilo **Tatov teles**.

Ferrarovi zgodnji filmi so bili vedno radikalni do skrajnosti, zato tudi v primeru **Tatov teles** ni ostal zgolj pri enem preseganju predhodnikov. Še v eni stvari je zadnja verzija povsem unikatna, izhaja pa iz omenjenega občutka brezizhodnosti. Prvič v vseh treh filmih se je nekdo zavedel edinega načina upora proti tatovom teles, čeprav za ceno lastnega življenja. Nekje v finišu Foresta Whitakerja obkrožijo zombiji in ga skušajo uspavati, Whitaker pa reče: »*Ne boste vzeli moje duše!*« — in se ustrelil v glavo!

Edini izhod je torej smrt, če ne marate življenja brez emocij. V obeh primerih bo človeštvo izumrlo in Ferrara je bil edini, ki si je to upal povsem jasno napovedati in s tem je njegova verzija edina v nekaterih točkah nadgradila original.

To pa je nenazadnje tudi nekaj vredno.

SIMON POPEK