

# D

## KRATKA ZGODOVINA ČASA IN DRUGE ZGODBE

POGOVOR  
Z ERROLOM MORRISOM

Dolgo pričakovani film Errola Morrisa **Kratka zgodovina časa** (*A Brief History of Time*) je končno na ogled to pomlad. Prej kot ekranizacija kozmološkega best-sellerja Stephena Hawkinga je film meditacija o njegovem avtorju, o duhu, ujetem v stroj telesnih omejitev. Hawking je mitična figura, saj sta vse njegovo življenje in delo dramatičen spopad z intenzivno telesno hibo. Kot je znano, je Hawking ujetnik redke, progresivne in navsezadnje usodne bolezni gibalnih nevronov, ki mu je v zadnjih dvajsetih letih onemogočila gibanje in celo govor. S svetom in svojim (diskretnim) teoretičnim univerzumom zdaj komunicira s pomočjo sofisticirane računalniške tipkovnice, vgrajene v njegov invalidski voziček. Hawkingovo delo je neločljivo od njegove telesne ujetosti. Dejansko je bila prav vednost, da bo bolezen zanj usodna do tridesetega leta, tisti katalizator, ki je avtorja pripravil do življenjskega podviga. Morrisov film nas s pomočjo Hawkingovega sintetiziranega glasu (ki je danes njegov »realni« glas) kronološko vodi skozi njegovo življenje, vmes pa napleta bogato galerijo britanskih ekscentrikov (družina, prijatelji in kolegi), ki vsi po vrsti pričajo o njegovi izjemni osebnosti in nadarjenosti. Hawkingova sestra se spominja, da »je Stephen poznal enajst poti, kako priti v hišo, medtem ko sem jih sama znala najti le deset«. To je topel film, ki svojim sestavinam pusti dihati. Ob izjemnem umetniškem vodstvu Teda Bafaloukosa je **Kratka zgodovina časa** več kot zgolj dokumentarec. Intervjuji potekajo v studijskih prizoriščih, ki jih globina polja pretvarja v ogromne predmestne dnevne sobe. Osebe so sredi teh formalnih kompozicij ostro zarisane in bogato osvetljene. Crno oblečena Hawkingova mati je videti kot lik z Vermeerjevih platen. Miselni odmori so uprizorjeni z razostritvami, ki vodijo v naslednji stavek. Hawking sam pa je praviloma uprizorjen v ekstremnih velikih planih, kar ga naredi za korpuskularnega velikan, ki zre v računalniški ekran, ki mu zagotavlja besednjak, zvezan z njegovo elektronsko glasovno skrinjico.

Ostali elementi v filmu so klasično dokumentaristične tehnike: montaža fotografij, geo-animacije in posnetki prizorišč, vse skupaj pa veže čudoviti *soundtrack* Phillipa Glassa. Film vsebuje številna prepoznavna znamenja prejšnjih Morrisovih filmov, še posebej filma **Tenka modra črta** (*The Thin Blue Line*). Zgodba se nezadržno giblje proti koncu. Tu in tam naletimo tudi na bežne poskuse vbrizganja drame v umirjeno jukstapozicijo materialov - obrazov, zgodb in map. Na trenutke je film Errola Morrisa videti skoraj kot metadokumentarec, ko razstavlja okostja sloga, ko ponuja »menije« slogovnih izbir, ki so na voljo filmarju. Iz tovrstnih postopkov se rojeva zdravo samo-zavedanje (kot nasprotje čiste samozavesti), ki presenetljivo manjka veliki večini britanskih nefikcijskih filmarjev.

Errol Morris je dejansko v prvi vrsti nefikcijski cineast, ki se loteva bistveno drugačnih področij od svojih ameriških sodobnikov (četudi je nedavno končal dramo *The Dark Wind*, postavljeno med staroselce ameriškega New Mexica in predstavljeno na lanskem londonskem filmskem festivalu). Sodobni ameriški nefikcijski film namreč skoraj v celoti producirajo in financirajo televizijske mreže, zaradi česar je podoben redki, izumirajoči vrsti, ujeti in razstavljeni v kletkah tv-prikazovalcev. Nefikcijski filmi oziroma dokumentarci v najširšem pomenu besede so tesno zvezani z novinarsko tehniko in z zahtevami *tv-news* programiranja. Zato se praviloma usmerjajo na socialne situacije, predstavljajo informacije znotraj strogo določenega časovnega okvira in skušajo iz njih prav po epistemološko izpeljati sklepe. Tako pravzaprav drug drugemu vzajemno potrjujejo »objektivnost« tistega, kar počno. Ameriške dokumentarce zadnjih treh desetletij so tako bolj kot zavzetost za specifične teme obvladovali posamezni »zvezdniški« cineasti, kot so Fred Wiseman, Bruce Connor, brata Maysles in Ross McElwee. Ta prevlada avtorstva v ameriškem dokumentarcu je sicer neizogibna posledica osebne narave medija, vendar jo je v kritični perspektivi mogoče razumeti tudi kot poraz televizije ob sočenu z razraščanjem socialnih bolezni (kot rezultat njenih lastnih komercialnih zahtev in potrebe po ustvarjanju čim višjih *ratings* za oglaševalce).

Ce je torej znotraj medija mogoče govoriti o tokovih, tedaj ne smemo spregledati poskusov umika pred tradicionalno snovjo kvaziantropološkega ameriškega dokumentarca v smeri veliko bolj osebnega izraznega medija. Filmarji, kot sta James Klein (**Union Maids**, 1976, in **Seeing Red**, 1984) in Peter Davis (**Hearts and Minds**, 1974), so za izhodišče sicer izbrali obstoječe arhivske posnetke,

vendar so jih zmontirali po svoje, tako da njihova kritičnost ni več usmerjena na tradicionalne tarče nefikcijskega filma, temveč se loteva tako obsežnih snovi, kot sta delavska zgodovina in ameriška zunanja politika. Nadaljnji razvoj je šel v smeri dolgih formalnih študij posameznikov, ki razgrajujejo konvencije biografskega portretiranja. Tako, denimo, film Roberta Epsteina **The Times of Harvey Milk** (1984) ponuja angažiran portret osebe, ki skuša hkrati raziskati psihologijo posameznika in politične učinke Milkove kratke kariere, za povrh pa navrže še eno ali dve teoriji zarote. Film **Grey Gardens** (1975) bratov Maysles pa v slogu *cinéma vérité* portretira mati in hčer Big Edie in Little Edie Bouvier, odpadnici klana Kennedyjevih, kot živi ujetnici nekakšne razpadajoče graščine v kraju Hamptons v državi New York. Nič posebnega se ne dogaja: obiskovalci prihajajo in odhajajo, zgodi se nekakšno ubogo praznovanje rojstnega dne, vendar pa užitek tega filma (katerega dolžina močno presega običajne tv-standarde) izhaja iz izjemne intimnosti, s katero so se filmarji uspeli približati svojim junakom.

Ce obstaja enotna tema v filmih Errola Morrisa, tedaj je videti, da se skriva prav v problemih epistemologije. Morris izrablja dokumentarno formo za raziskovanje poti, po katerih vsakdo od nas vidi svet, to kompleksno realnost, v kateri percepcija postaja amalgam različnih gledišč. To je svet, katerega pomen je v celoti

ERROL MORRIS



odvisen od opazovalca. Dovolj pomenljiv je podatek, da je Morris, preden se je posvetil filmu, študiral filozofijo. »*Bil sem podiplomski študent filozofije znanosti na Berkeleyju (University of South California). Ugotovil sem, da me vedno manj zanima filozofija, vedno bolj pa množični morilci. Izpeljal sem serijo intervjujev z obsojenimi morilci v zaporih. Rekel bi, da je bil to moj odgovor na nezadovoljstvo s tem, da sem še vedno študent. Ugotovil sem, da se mnogi morilci držijo enostavnega načela: bolje je BITI morilec kot POSTATI morilec. Nato sem se od množičnih morilcev preselil k filmu. Na Berkeleyju obstaja krasen kraj za ogled filmov, Pacific Film Archive, kjer sem kaj hitro z enega do dveh filmov letno predsedal na dva do tri tisoč filmov letno. Odločil sem se, da je to tisto, kar bom počel. Vse zgodbe mojih filmov imajo filozofsko komponento - vsaj upam, da jo imajo. So zgodbe o ljudeh, ki nekaj iščejo, zgodbe o samoprevari. O mejah vednosti. Nisem čisto prepričan, če je filme sploh mogoče s čim primerjati. Nikoli nisem zares verjel, da obstajajo ena, dve ali morda tri zvrsti filma. Ko se jih enkrat lotiš zares, sta le dve vrsti filmov: dobri in slabi. Le upam lahko, da sam delam dobre.*«

Morrisova zgodnja filma **Nebeška vrata** (*Gates of Heaven*, 1978) in **Vernon Florida** (1979) odpirata okno v manj znano, zaostalo Ameriko. **Vernon Florida** je halucinatorično potovanje v majhno skupnost prebivalcev močvirij skozi vrsto

vedno bolj bizarnih pogovorov, ki razkrivajo vsakdanje skrbi in želje prebivalcev mesta Vernon, vse pa odlikuje pripovedovalčev klinični posluš za kompozicijo. **Nebeška vrata** pa so še bolj nenavaden projekt, ki spominja na oživelo fotografijo Diane Arbus.

»*Dokumentarca na splošno ne maram, sem pa prepričan, da vsak dober dokumentarni film vodi v svojevrstno antropologijo. V primeru filma **Nebeška vrata** je dobresedno snov izbrala mene. V San Francisco Chronicle sem prebral zgodbo z naslovom '500 dead pets go to Napa'. Pripovedovala je o pasjem pokopališču, ki je bankrotiralo, zaradi česar so morali izkopati vse pse in jih preseliti na drugo pokopališče. Začel sem srečevati udeležence te zgodbe in kaj hitro ugotovil, da imam v rokah izjemno zgodbo za film. Junaki te zgodbe, lastniki »poslovno« uspešnejšega pasjega pokopališča, so res nekam čudno gledali na svet. Po drugi strani pa je bilo vse skupaj nekam čudno domače - in prav jukstapozicija teh dveh drž me je zares zanimala.*«

Kot rezultat snemanja tega filma je Morris dobil stavo z nemškim režiserjem Wernerjem Herzogom, ki je moral zaradi tega skuhati lasten čevelj in ga pojesti pred povabljenim občinstvom.

V osemdesetih letih je imel Morris precejšnje težave z novimi projekti. Osnovni problem je bil seveda najti denar - kar je zaradi razvlečenega snemalnega urnika in negotovega občinstva tradicionalna težava nefikcijskega filma.

Cela štiri leta je Morris raziskoval in pripravljaval projekt, ki je končno le prišel do produkcije. **Tenka modra črta** (1987) je izjemna resnična življenjska zgodba o resnici in krivici, *Dallas-style*. Zgrajena je kot preiskava primera osemindvajsetletnega Randalla Adamsa, ki je bil leta 1977 obsojen na smrt zaradi domnevnega umora policajca v Dallasu, Texas. **Tenka modra črta** skozi serijo pogovorov s ključnimi pričami in člani sodstva razkrije vrsto laži in netočnosti med pripravo procesa. Predstavitel filma v Dallasu je končno pripeljala do ponovnega procesa in Adamsove oprostive. Film velja podrobneje analizirati, saj v marsičem razkriva avtorjevo tehniko: prej kot režiser je Morris zbiralec »dejstev«.

»*Na zgodbo filma **Tenka modra črta** sem pravzaprav naletel po naključju. Pripravljal sem dokumentarec z naslovom **Doctor Death**, na katerem še vedno delam. Gre za film o znanstveniku, ki ga država najame za to, da napoveduje potek sojenj s predlagano smrtno kaznijo. Povedati mora, ali se bo po njegovem mnenju obsojenec tudi v prihodnje vedel nasilno. Njegova pričevanja so tako prepričljiva, da se država kar v polovici vseh primerov, v katere je vključen, odloči za smrtno kazen. S svojim imenom, Doctor Death, je nekakšen sodobni vedeževalec! Zaradi njega sem torej intervjuval vrsto obsojenec na smrt in tako sem srečal tudi fanta, ki je bil obsojen za umor policajca leta 1977. Rekel mi je tisto, kar sicer vsakič*

**NEBEŠKA VRATA** (GATES OF HEAVEN, 1978)

STEPHEN HAWKING V FILMU **KRATKA ZGODOVINA ČASA** (A BRIEF HISTORY OF TIME, 1991)



znova slišite v zaporu: Tega nisem storil! Od tistega trenutka dalje sem bil ujet v njegovo zgodbo. Naslednja tri leta sem raziskoval, vse dokler nisem naredil filma, ki je na srečo pripeljal do njegove izpustitve. Osemnajst mesecev pozneje me je tožil, češ da sem s tem filmom obogatel! Od tedaj nisva govorila. Navkljub neslavnemu zaključku te zgodbe sem vesel, da sem mu lahko pomagal, da sem lahko storil nekaj ... dobrega.« Film **Tenka modra črta** ima strukturo kolaža, zgrajenega predvsem iz pogovorov v prvi osebi. Ti pogovori postanejo drobci velike množice podrobnih časovnih in prostorskih informacij o incidentu, ki se je zgodil v pičlih nekaj minutah pozno ponoči na dallasški avtocesti pred osmimi leti. Za razliko od vključevanja posameznih pogovorov v splošen okvir v svojih prejšnjih filmih se je tokrat Morris odločil za radikalno drugačen postopek: sleherno od prič je namenoma povsem izoliral. Vsak pogovor je predstavljen z demarkacijsko, stilizirano mejo, ki je brezhibno osvetljena, skoraj barvno kodirana. Sam dogodek, ki predstavlja Adamsov domnevni zločin (ustrelitev policajca), pa je z zaporednimi fragmenti rekonstruiral skozi cel film. Samega streljanja nikoli zares ne vidimo, predstavljeni so nam le drobni detajli s prizoriščja incidenta, ki s svojo hiperrealističnostjo mejijo na propagandno fotografijo: preblisk avtomobilske silhuete, upočasnjena eksplozija kozarca *milkshaka*, ki pade na asfalt dallasške avtoceste ... »Rekonstrukcije v filmu **Tenka modra črta** se bistveno razlikujejo od rekonstrukcij, kakršne lahko vidite v večini televizijskega novinarstva. Rekonstrukcije v tem filmu imajo svojevrsten ironičen podton, so ilustracije laži. Zdi se mi, da je vse skupaj podobno Kurosawovemu **Rašomonu**, kjer vam isti dogodek povedo z različnih perspektiv. Rekonstrukcije v filmu **Tenka modra črta** vam razkrivajo različne načine, kako je mogoče prevarati ljudi. Film si ne prizadeva povedati, da se je zgodilo **TO IN TO**. Nikakor ne trdim, da sem bil na tisti avtocesti tisto noč, ko je bil policaj umorjen.

Zdi se mi, da obstaja v televizijskem novinarstvu zelo nevarna težnja, ki skuša ponaredek predstaviti kot bi ne bili zgolj to, temveč kar stvar sama. Zelo slaven je primer ameriškega tv-programa o človeku, ki je bil obdolžen vohunstva, *Felixu Blochu*. ABC Television je dejansko posnela rekonstrukcijo njegove predaje kovčka ruskemu agentu. Ko je bil ta posnetek predvajan, so uredniki še dodatno »obdelali« trak tako, da so vanj vstavili časovno kodo. Namenoma so poslabšali kakovost slike, da bi bila videti bolj »avtentična«. Vse skupaj je bil fake, toda ABC se sploh ni čutila dolž-

na, da to tudi pove občinstvu. Zato vztrajam na tem, da je bistvena razlika med uporabo ponaredek, ki priznava, da nihče v resnici ne ve, kaj se je zgodilo, in pa ponaredek, ki hoče pokazati, kaj je bilo res.«

Površnemu pogledu se morda res zdi, da rekonstrukcije, uporabljene v filmu **Tenka modra črta**, presegajo določene temeljne zahteve dokumentarističnega »objektivnega realizma«. V resnici pa ti potujitveni prijemi poudarjajo fragmentarno naravo policijske preiskave. Pričevanja ostajajo, kot nekakšne zapečate ne vreče fizične prisotnosti, pasivna vse dotlej, dokler jih preiskovalec ne kombinira v širši vzorec konvergentne vednosti, konvergentne očitnosti. Zgolj na koherentnosti zgrajena teorija resnice je tako znova izpostavljena nevarnemu relativizmu. **Tenka modra črta** nam s svojimi izpiljenimi plani pričevanj in nasprotnih pričevanj predstavlja bleščeč *patchwork* idej o predstavitvi dejstev. Morrisove »rekonstrukcije« so v resnici dekonstrukcije vednosti, dekonstrukcije vsega tistega, kar je o nekem dogodku mogoče vedeti. Z ilustriranjem laži sodne preiskave Morris gradi svojevrstno obratno epistemologijo.

Posebni dosežek tega filma je *sound-track* Phillipa Glassa, njegova ponavljajoča se krožna fuga, ki ovija celo zgodbo. Tudi tokrat gre za odklone od običajnih konvencij zvočne podobe nefikcijskega filma, nenazadnje tudi na ravni proračuna.

»Mislim, da se je Phillipova glasba izjemno učinkovito ujela z zgodbo. Navsezadnje gre za človeka, ujetega v mrežo krivice in skrajne neizprososti dogodkov, ki so se mu pripetili. Glasba odlično ujame dejstvo, da *Randall Adams* ni mogel pobegniti pred to nočno moro, kar glavnim temam zgodbe doda še učinkovit kontrapunkt.«

Prisotnost »fikcijskih« elementov v tem filmu loči Morrisov pristop od pristopa, denimo, *Freda Wisemana*, ki se strogo izogiba sleherni obliki insceniranega intervjuja. Primerjava metod obeh cineastov pa je vseeno zanimiva, saj je vsak od njiju svoj pristop k filmu poimenoval z značilnim imenom. Morris pravi svojim filmom *fiktivni dokumentarci*, v katerih so edina resničnost »ljudje in pa tisto, kar ti povedo«. *Fred Wiseman* pa svoje delo imenuje *realna fikcija*. Če primerjamo oba cineasta, tedaj ni rečeno, da Morris s svojimi izvenčasovnimi junaki manipulira bolj, kot to s svojimi počne *Wiseman*. Navsezadnje so pogovori v *Wisemanovih* filmih podvrženi strogemu procesu montaže, ki pogosto uporablja odrezave reze brez sleherne popustljivosti do intervjuvanca (t. im. reakcijski posnetki) in tako ustvarja končni ton filma. Zato je ton *Wisemanovih* filmov (denimo filma

**Welfare**, 1974) kompleksna akumulacija čustvenih pričevanj, zmontiranih s pomočjo montažne tehnike visokih asociacij. Teme so tako zgrajene z »udomačtvijo« likov na prizoriščih, ki jih obvladuje sam *Wiseman*. Videti je, da *Morris Wisemanove* efekte in tradicionalne pristope nefikcijskega filma kombinira v nekaj čisto novega.

Zaradi uspeha filma **Tenka modra črta** (tako pri kritiki kot navsezadnje tudi pri neposrednem vplivu na izid ponovljenega sojenja) je postal *Morris* zanimiv za *Spielbergov* *Amblin' Entertainment* in producenta *Gordona Freedmana*, ki je želel posneti film o delu *Stephena Hawkinga*, čigar knjiga *Kratka zgodovina časa* je prav tedaj osvajala vrhove lestvic nefikcijskih knjig v Veliki Britaniji in Ameriki.

»*K Spielbergu* sem šel zaradi nekega drugega projekta, filma o 'pasjem sojenju'. Tam sem srečal *Gordona Freedmana*, producenta **Kratke zgodovine časa** - in kar naenkrat postal del projekta! Tedaj še nihče ni vedel, da je moja akademsko ozadje prav zgodovina in filozofija znanosti, zaradi česar sem seveda poznal osrednje junake moderne raziskovanja relativnosti.«

*Stephen Hawking* je dejansko izvrstna snov za *Errola Morrisa*. *Hawkinga* so zaradi njegovega ukvarjanja z relativnostno teorijo poimenovali kar »največji fizik po Einsteinu«, kar je eden najbolj nesmiselnih nazivov vseh časov. Paradoks človeka, ki - ujet v uničeno zunanjo telesno školjko - postulira teorem kompletnosti, ki morda nekoč lahko pojasni izvor univerzuma, izvrstno dopolnjuje *Morrisovo* vizijo filma, zgrajenega na mejah naše lastne vednosti. Ob opazovanju *Errola Morrisa*, kako v studijih *Elstree* režira živo akcijo sekvenc filma **Kratka zgodovina časa**, pride na misel še ena podobnost med *Hawkingom* in *Morrisom*: oba se v veliki meri ukvarjata z apriornimi koncepti. Prej racionalna kot empirična baza *Hawkingovih* teoremov je neposredna posledica diskretnih »nevidnih« elementov, ki so danes standardne surovinske informacije teoretične fizike. Pri *Errolu Morrisu* pa je videti, kot da je sam proces filma (v pomenu slikovne kompozicije) v prvi vrsti izpeljan kar v njegovi glavi. Na snemanju se pri komponiranju večine posnetkov, vključno z najfinejšimi podrobnostmi postavitve luči, *Morris* zanaša na svojega vizualnega svetovalca *Teda Bafaloukosa*, ki je sodeloval tudi pri filmu **Tenka modra črta**. Videti je, kot bi *Morrisa* k projektom bolj vlekle intelektualna privlačnost kot pa sam tehnični proces spajanja filma. Če to drži in če fotografski proces pri *Morrisu* zares igra zgolj vlogo ilustracije, tedaj se morda z njim oblikuje povsem nov tip filmskega dokumentarista.

»Zdi se mi nujno razlikovati med filmi, ki uporabljajo resnične ljudi, in tistimi, ki uporabljajo igralce. V vseh mojih dosedanjih filmih so nastopali resnični ljudje, le da so govorili v drugem času. Ta temelj je bil vselej okvir za vse morebitne dodatne konstrukcije v filmu. To velja tudi za film **Kratka zgodovina časa**. Odvisen je od ljudi, vpletenih v to znanstveno podjetje, še posebej seveda od samoga Stephena Hawkinga, ki film pripoveduje. To je film o njem.

Ta snov me močno zanima. Celotno Stephenovo delo zadeva določene vrste meja - kaj lahko vemo in česa ne. Crne luknje. Obzorja dogodka. Sodobna fizika je naseljena s preroki, ki niso mogoči na noben drug konvencionalen način. Zgodba je še toliko bolj zanimiva, če jo zvežete s Stephenovim življenjem. On je herojski lik, skoraj nemogoče je biti z njim, ne da bi vas ves čas fasciniral - ne le kot znanstveni mislec in intelektualec, temveč tudi kot človek, ki se ni nikoli predal. Navkljub ogromnim handikapom in težavam je z vami ves čas kot oseba - ima namreč prav perverzen in ironičen smisel za šalo. Ker celo govoriti ne more, uporablja posebno napravo, sintetično glasbeno skrinjico - a vseeno še naprej vztrajno objavlja svoje raziskave.

Zato v filmu pripovedujem celo vrsto zgodb: o Stephenu in njegovem intelektualnem razvoju, o razvoju tega področja fizike od šestdesetih let do danes, o drugih ljudeh, ki so vključeni v ta razvoj. Ni me zanimal čisti znanstveni show, poln grafičnih prikazov o morebitnem rojstvu univerzuma ali o morebitnem videzu črne luknje ali nevtronske zvezde. To je prej zgodba o znanosti, videna z očmi ljudi, ki so jo ustvarjali. Stephen Hawking je eden od njih, tu pa so še številni njegovi kolegi iz Rusije, Anglije in Amerike.

Razvoj projektov v moji karieri je dolgo narekovala pripravljenost ljudi, da zanje plačajo - in kar nekaj časa niso kazali prevelikega navdušenja za kaj takega. Zdaj pa se mi zdi, da začenjam odkrivati občinstvo za svoje delo, kar odpira čisto nov svet možnosti. Če nič drugega, sem zdaj bolj zaposlen kot nezaposlen, kar je že samo po sebi ogromna sprememba v mojem življenju. Težko je narediti film in če že pripravite leto ali več svojega časa za priprave za film, tedaj hočete biti gotovi, da se bo navsezadnje vse dobro končalo in da boste pri delu uživali, sicer je bolje, da se lotite česa drugega. Zadnje leto sem režiral veliko reklam, ki so izvrstna zadeva, saj si pridobite izkušnje, pa še veliko vam plačajo za veliko izkušenj, medtem ko je poraba časa minimalna. Zato pa projekt, kakršen je **Kratka zgodovina časa**, terja leto ali dve dela.«

Film je navsezadnje nastal kot kopro-

dukcija številnih različnih držav, vključno z britansko *Anglia television* in japonsko *NHK*. Trenutno Morris nadaljuje priprave za film o »pasjem sojenju«, ki se vlečejo že kar nekaj let. Delovni naslov je **Sojenje Kralju Bootsu** (*The trial of King Boots*).

»Gre za resnično zgodbo o psu, ki so mu sodili zaradi umora v Detroitu leta 1984. Že vrsto let si želim posneti to zgodbo in zdaj z veseljem lahko povem, da sta Steven Spielberg in njegov *Amblin' Entertainment* pristala na produkcijo tega filma.«

Boots je bil staroangleški ovčar, ki je pobiral nagrade na tekmovanjih, nekega dne pa so ga z okrvavljenim gobcem našli ob truplu matere njegovega lastnika. Mrliški oglednik je izjavil, da je žrtev, gospa Monroe, umrla od »več ugrizov in udarcev, ki jih je povzročil pasji napad«. Druga avtopsija je pokazala, da je umrla zaradi srčnega napada in da je bila ugriznjena le enkrat. Veterinar Kinga Bootsa je obiskal svojega klienta »v zaporu« in ugotovil, da ima pes rano na nosu, ki je bila očitno povzročena s kuhinjsko vilico. Se je morda gospa Monroe, ki je pogosto nosila kuhinjski pribor okoli hiše, spotaknila ob spečega Bootsa, ga pri tem po nesreči zbodla, nakar jo je pes enkrat ugriznil, ona pa je umrla zaradi srčne kapi? Kmalu za tem, ko je bil spuščen na prostost, je Boots umrl v »dovolj nenavadnih okoliščinah«. Slišati je, da je Christopher Walken zelo zainteresiran za vlogo Bootsovega odvetnika.

## RUSSELL LACK

PREVEDEL STOJAN PELKO

# STRANGER THAN FICTION

NOVEJŠA AMERIŠKA DOKUMENTARNA PRODUKCIJA

SATAN PRIHAJA NEOPAZNO  
Prizorišče je Reno, Nevada, 100.000 prebivalcev. Čas malo pred božičem 1985. Devetnajstletni Ray Belknap si z lovsko puško razsuje možgane po bližnjem otroškem igrišču. Malo kasneje mu puško iz rok vzame njegov najboljši prijatelj. James Vance napolni, potisne cev puške pod brado, pritisne na petelina in zgreši. A ne povsem. Uspe si odstreliti pol obraza, toda kljub temu preživi. Po seriji plastičnih operacij ga

izpustijo iz bolnišnice, toda v primerjavi z njim je Lynchev John Merrick pravi lepoteč. Med ležanjem v bolnišnici piše Rayevim staršem, da so jima besedila heavy-metal komadov v zavest vsadila prepričanje, da je »... odgovor življenju smrt.« Gledamo **Dream Deceivers: The Story Behind James Vance vs. Judas Priest**.

Režiser David Van Taylor ni samo spremljal procesa, temveč je šel za kulis - intervjuji z Jamesom Vancom, njegovimi in Rayevimi starši, z inkriminiranimi Judas Priest in mladino, ki pohajkuje po Reno, so prepleteni s prizori iz sodne dvorane, kjer tožilstvo s pomočjo high-tech opreme skuša sodniku dokazati, da so na plošči Judas Priest poleg odkritih satanističnih besedil prisotne tudi prikrite besede *Do it!* (kar naj bi mladino subliminalno navajalo k samomoru), obramba pa prikazuje stanje v obeh družinah, kjer kraljuje pijača, domnevni žrtvi sta občasno jemali mamilu, eden je bil hospitaliziran zaradi začasne neprištevnosti, drugi pa je svojim kolegom pred samomorom grozil s pištolo.

Se bolj kot Vancov obraz je šokantna podoba enega njegovih kolegov, brezdelnega neizobraženega heavy-metalca, ki najprej citira besedilo komada *Suicidal Failure*, drugače sicer čisto neoporečnega HC/HM benda *Suicidal Tendencies* (*I don't wanna live / I don't have a reason / I just want to die / I have a suicidal tendency / But I can't kill myself*), nato pa kaže doma zbrano orožje in sanjari, da bi postal plačani morilec. Filmu ne manjka niti čisto zabavnih cvetk, ko sodni sluga prepoveduje fantom Judas Priest vstop v sodno dvorano zaradi neprimernih oblačil, frontmen J.P. pa razlaga, kako se za razliko od 99.9% komadov z *American Top 40* njihovi komadi lotevajo ljubezni »bolj intelektualno«.

## DRUŽINSKA IDILA

Prizorišče je Munnsville, New York, 499 prebivalcev. Na odročni družinski farmi živijo skupaj Delbert, Roscoe, Lyman in Bill Ward, starost 59 do 71 let. Žjutraj 6. aprila 1990 najde Delbert v skupni postelji, katero si z bratom delita že celo življenje, mrtvega Billa. Po odkritju trupa in podpisanim priznanju obtožil lokalna policija Delberta umora iz usmiljenja, kar vzbudi zanimanje medijev za zakotni Munnsville. Poleg več lokalnih in ene nacionalne TV mreže na prizorišču Bruce Sinofsky in Joe Berlinger snemata dokumentarec, ki bo slabi dve leti kasneje dobil naslov **Brother's Keeper**. Delbert Ward bo oproščen obtožb čez devet mesecev. Ves ta čas bosta Sinofsky in Berlinger z dvema snemalcema vsak konec tedna prebila v štiri ure