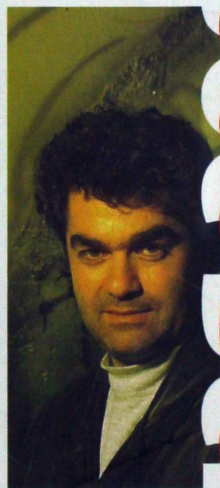
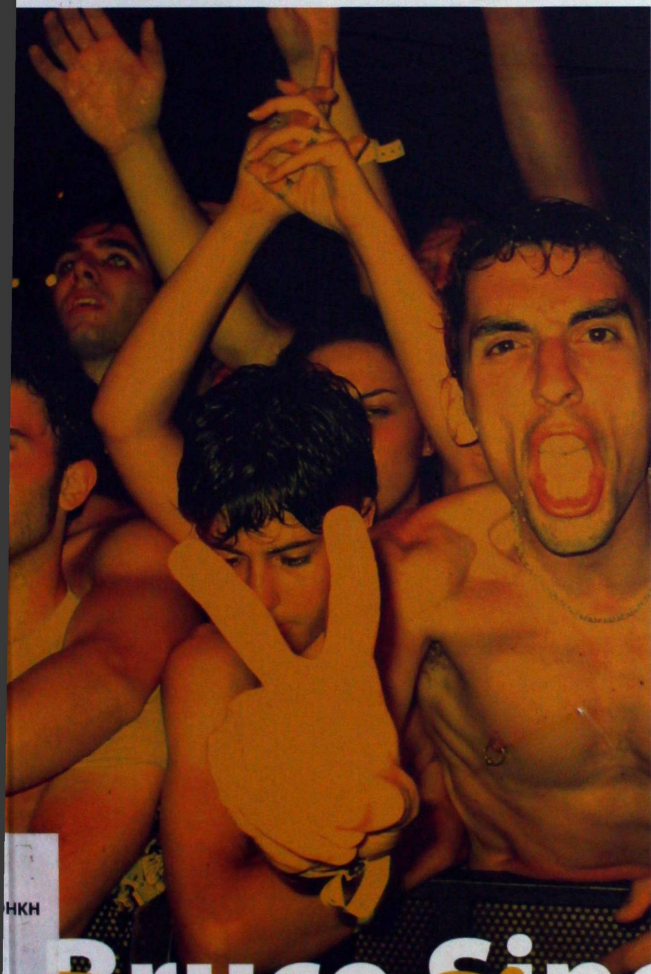




10<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης - Εικόνες του 21ου αιώνα  
10th Thessaloniki Documentary Festival - Images of the 21st Century



Joe Berlinger

Bruce Sinofsky



II-000000006396

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ  
ՎՃԱՐՈՒԹՅԱՆ ԳՆԱՀԱՅՈՒՄԻ  
ԿԵՆՏՐՈՆԻ ԿՈՄԻՏԵ  
[ ]



Τζο Μπέρλιντζερ & Μπρους Σινόφσκι  
**Joe Berlinger & Bruce Sinofsky**

ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ  
ΑΡΙΘΜΟΣ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ

Α 3 0 8 1



7-16 ΜΑΡΤΙΟΥ / 7-16 MARCH 2008

10ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
10th THESSALONIKI DOCUMENTARY FESTIVAL





Η έκδοση αυτή πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία του αφιερώματος στους **Τζο Μπέρλιντζερ & Μπρους Σινόφκι** που διοργανώθηκε στο πλαίσιο του 10ου Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης – Εικόνες του 21ου Αιώνα το οποίο πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη από 7-16 Μαρτίου 2008.

This publication was compiled on the occasion of the tribute to **Joe Berlinger & Bruce Sinofsky** that was organized by the 10th Thessaloniki Documentary Festival – Images of the 21st Century which took place in Thessaloniki from March 7-16, 2008.

**Καλλιτεχνικός Διευθυντής/Artistic Director:** Δημήτρης Ειπίδης/Dimitri Eipides

**Συντονισμός Φεστιβάλ/Festival Coordination:** Ελένη Ράμμου/Eleni Rammou

**Συντονισμός αφιερώματος/Tribute Coordination:** Δημήτρης Κερκινός/Dimitris Kerkinos

**Επιμέλεια έκδοσης/Editor:** Δημήτρης Κερκινός/Dimitris Kerkinos

**Γλωσσική επιμέλεια – Διορθώσεις/Copy Editor:** Μαίρη Κιτρούφ/ Mary Kitroeff

**Μεταφράσεις/Translations:** Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου/Zoi-Myrto Rigoroulou, Τίνα Σιόδερ/Τίνα Sideris, Άλμυ Μ. Παπαγιάννη/Lilly M. Papagianni

**Συνόψεις ταινιών – Ζενερικ/Film synopses – Credits:** Ηλιάνα Λουκοπούλου/Hliana Loukoroulou, Μάνθη Μπίτσιου/Manthi Botsiou

**Συντονισμός εκδόσεων Φεστιβάλ/Festival Publications Coordination:** Αθηνά Καρτάλου/Athens Kartalou

**Ευχαριστούμε θερμά τους/Special Thanks to:** Andy Orpel, Χάρη Καρακούλια/Haris Karakoulia

**Σχεδίαση εξωφύλλου/Cover Design:** Ανδρέας Ρεμούντης/Andreas Remountis

**Καλλιτεχνική επιμέλεια/Design:** Ανδρέας Ρεμούντης/Andreas Remountis

**Παραγωγή εντύπου/Production:** Technograph



Copyright © 2008, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης/Thessaloniki International Film Festival

#### Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Thessaloniki International Film Festival Publications

Πλατεία Αριστοτέλους 10, 546 23 Θεσσαλονίκη/10, Aristotelous Sq., 54623 Thessaloniki

**T.** +30 2310 378400 **F.** +30 2310 285759

Λεωφόρος Αλεξάνδρας 9, 11473 Αθήνα/9 Alexandras Ave., 11473 Athens

**T.** +30 210 8706000 **F.** +30 210 6448163

info@filmfestival.gr www.filmfestival.gr

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ / HELLENIC MINISTRY OF CULTURE



Τα ντοκιμαντέρ απεικονίζουν την πραγματικότητα. Δεν μπορούν όμως και να την ορίσουν. Κάποιες φορές η πραγματικότητα είναι τόσο πολύπλοκη που υπερβαίνει την οποιαδήποτε απεικόνισή της. Ο Τζο Μπέρλιντζερ και ο Μπρους Σινόφσκι, εκπρόσωποι ενός κινηματογράφου άμεσου, πολύ κοντά στην παράδοση των συμπatriωτών τους Φρέντερικ Ουάισμαν, Ρίτσαρντ Λίκοκ και Έρολ Μόρις, γνωρίζουν πολύ καλά πως μια απλή καταγραφή, όσο πιστή κι αν είναι, δεν μπορεί να αποδώσει τις πολλαπλές όψεις αυτού που ονομάζουμε πραγματικότητα. Οι «καταγραφές» τους είναι επίπονες και χρονοβόρες, αφήνουν άφθονο χώρο στο απρόβλεπτο και βασίζονται στη διεσθιτική παρατήρηση. Οι ταινίες των Μπέρλιντζερ και Σινόφσκι, είναι ταινίες εξερεύνησης. Περιπετειώδη ταξίδια σ' ένα τοπίο δύσκολα προσεγγίσιμο, το ανθρώπινο. Από τις αρχές της δεκαετίας του '90 και τον *Φύλακα του αδελφού μου*, την ταινία που τους έφερε στο προσκήνιο, μέχρι το *Χαμένος παράδεισος*, το φιλμ που τους καθιέρωσε ως σημαίνουσες προσωπικότητες στο χώρο του ανεξάρτητου ντοκιμαντέρ, και από τα προσωπικά τους εγχειρήματα μέχρι τις ξεχωριστές τηλεοπτικές τους δουλειές, οι δύο δημιουργοί χαρτογραφούν αυτό το τοπίο με τη μέγιστη δυνατή ακρίβεια, χωρίς ωστόσο να κατευθύνουν το θεατή. Τον αφήνουν ελεύθερο να χαράξει τη δική του διαδρομή, να ανακαλύψει τη δική του αλήθεια. Στόχος τους δεν είναι να δώσουν απαντήσεις αλλά να εγείρουν ερωτήματα, να προβληματίσουν και να κινητοποιήσουν. Δεν υποδεικνύουν, δεν νουθετούν, δεν χειραγωγούν. Τα ντοκιμαντέρ τους είναι αποτέλεσμα δουλειάς δύσκολης, συνθετικής, που απαιτεί για την ολοκλήρωσή της τη συμμετοχή του θεατή. Ο διάλογος μαζί του είναι βασική προϋπόθεση και μοναδικό ζητούμενο για τους δύο σκηνοθέτες. Η ηθική ικανοποίηση που αποκομίζουν όταν ο διάλογος αυτός είναι γόνιμος και παραγωγικός, αποτελεί γι' αυτούς το μεγαλύτερο βραβείο. Και το μόνο που χρειάζονται για να συνεχίσουν...

### Δημήτρης Επίδης

Καλλιτεχνικός Διευθυντής

Documentary films depict reality. But they cannot define it. Sometimes reality is so complex that it transcends any possible depiction. Joe Berlinger and Bruce Sinofsky, representatives of a cinema that is direct and, in fact, closely linked to the tradition of their compatriots Frederick Wiseman, Richard Leacock and Errol Morris, are well aware of the fact that simply filming, no matter how faithfully it may be done, cannot convey the multiple facets of that which we refer to as reality. Their way of filming is arduous and time-consuming; it leaves plenty of room for the unforeseen and is based on in-depth observation. Berlinger and Sinofsky's films are exploratory films. Eventful journeys through hardly the most accessible territory – the human one. From the early nineties and *Brother's Keeper*, the film with which they burst onto the scene, to *Paradise Lost*, the film that established them as leading figures in the field of independent documentary film, and from their private ventures to their individual work for TV, these two directors have charted this territory with the greatest possible precision, without pointing viewers in any one direction, but rather allowing them to set their own course and discover their own truth. Their aim is not to give answers but to pose questions, to raise awareness, to mobilize. They do not advise, they do not admonish, they do not manipulate. Their documentaries are the result of hard, combinative work that cannot be complete without the participation of the viewer. A dialogue with the viewer is a necessary prerequisite and the sole point at issue for the two documentarians. The moral satisfaction they derive when this dialogue is fruitful and productive is their greatest reward and all they need to keep them going...

**Dimitri Epides**

Artistic Director



# Τζο Μπέρλιντζερ και Μπρους Σινόφσκι: Υπηρετώντας το υποκείμενο

του Δημήτρη Κερκινού

Η γνωριμία και η συνύπαρξη των Τζο Μπέρλιντζερ και Μπρους Σινόφσκι στα μέσα της δεκαετίας του '80 στη θρυλική εταιρεία Maysles Films θα σημάδεψε την καριέρα των δύο σκηνοθετών. Από τη μία, θα μνηθούν στα μουσικά του ντοκιμαντέρ και του άμεσου κινηματογράφου, και από την άλλη θα διαπιστώσουν πως και οι δύο τους μοιράζονται ένα πρόμοιο καλλιτεχνικό όραμα, το οποίο στην συνέχεια θα κάνουν πράξη, μέσα από τις ταινίες τους και την επιτυχημένη τους συνεργασία. Έχοντας ως πηγή έμπνευσης τη δουλειά των αδελφών Μείζελς, οι δύο πολυτάλαντοι σκηνοθέτες (είναι επίσης παραγωγός και μοντέρ) θα αναπτύξουν ένα στιλ κινηματογράφησης που έχει ως στόχο να υπηρετήσει το υποκείμενό της και η οποία στηρίζεται στην παρατήρηση: αφού φροντίσουν να γνωρίσουν και να αποκτήσουν την εμπιστοσύνη των ανθρώπων που θα κινηματογραφήσουν, στη συνέχεια τους ακολουθούν παντού, χτίζοντας μέσα από τους χαρακτήρες, τις σκηνές και το μοντάζ, μια αφηγηματική δομή που αποφεύγει τον προφορικό σχολιασμό. Η παρουσίαση των ανθρώπων γίνεται πάντα μέσα στο πλαίσιο της ζωής τους, με τρόπο που να τους επιτρέπει να διηγηθούν την ιστορία με την δική τους λογική. Γνωρίζοντας πως κάθε καταγραφή της πραγματικότητας εμπεριέχει αναπόφευκτα το στοιχείο της υποκειμενικότητας, η προσπάθεια των Μπέρλιντζερ και Σινόφσκι επικεντρώνεται στην αποκάλυψη της συναισθηματικής αληθείας γύρω από την ανθρώπινη κατάσταση. Γι' αυτό το λόγο, επιστρατεύουν συχνά τη μουσική στην αφήγηση έτσι ώστε να τονίσουν την ατμόσφαιρα, να αναδείξουν τα κυρίαρχα συναισθήματα και, τελικά, να ενδυναμώσουν το δράμα. Οι ταινίες τους είναι συχνά ανοικτές σε ερμηνεία και καταφέρνουν με την αμεσότητά τους να δημιουργούν μεγάλο αντίκτυπο στον θεατή, ο οποίος όχι μόνο εμπλέκεται αλλά συμμετέχει και ενεργά στο δράμα που του παρουσιάζεται.

Το *Φίλακα του αδελφού μου* (1992) θα είναι το πρώτο ντοκιμαντέρ στο οποίο οι δύο σκηνο-

θέτες θα συνεργαστούν σε κάθε σχεδόν επίπεδο (παραγωγή, σκηνοθεσία, μοντάζ και διανομή) – είχε προηγηθεί το *Τρελές ιστορίες ταξί* (1989) με τον Μπέρλιντζερ να κάνει την παραγωγή και να σκηνοθετεί και τον Σινόφσκι να μοντάρει.

Η ταινία έχει τη μορφή δικαστικού δράματος και περιστρέφεται γύρω από τον Ντέλμπερτ Ουόρντ, αγρότη σε μια απομονωμένη περιοχή στα βόρεια της πολιτείας της Νέας Υόρκης, ο οποίος μετατρέπεται σε αξιοπερίεργο των ΜΜΕ όταν κατηγορείται για το θάνατο του μεγάλου του αδελφού, Μπιλ. Οι σκηνοθέτες παρουσιάζουν και τις δύο πλευρές της ιστορίας και αποφεύγουν να πάρουν θέση γύρω από την πραγματική ενοχή του Ντέλμπερτ. Προτιμούν να δώσουν φωνή στους ντόπιους, βοηθώντας την προσπάθειά τους να ανατρέψουν το υπάρχοντα αρνητικό στερεότυπα εναντίον τους. Χρησιμοποιούν την υπόθεση ως όχημα για να διεκδικήσουν τόσο στην ζωή των αδελφών Ουόρντ όσο και της απομονωμένης αγροτικής τους κοινότητας, η οποία μέσα από τογκαλαίσια και την υποστήριξη της στον Ντέλμπερτ, αναδεικνύει τον ανθρωπισμό και την ταυτότητά της σε μια αντιπαράθεση με την αστυνομική διαδικασία, το δικονομικό σύστημα και τον ρόλο των ΜΜΕ στην υπόθεση.

Έχοντας ξανά ως αφετηρία τη διερεύνηση ενός εγκλήματος σε μια επαρχιακή πόλη, το επόμενο ντοκιμαντέρ των Μπέρλιντζερ και Σινόφσκι, *Χαμένος παράδεισος* (1996), αποτελεί το δεκάμηνο χρονικό των εξελίξεων μιας αποτρόπαιας δολοφονίας τριών παιδιών, από την ανακάλυψη των πτωμάτων, τη δίκη, μέχρι την τελική ετυμολογία. Η ταινία συνιστά ένα ανεστραμμένο είδωλο του *Φίλακα του αδελφού μου*: εκεί η κοινότητα του Μάνοβιλ είχε αντιδράσει και απορρίψει τα στερεότυπα που ενέπλεξαν τον Ντέλμπερτ σε φόνο, ενώ εδώ, η κοινότητα του Δυτικού Μέμφις ταγκαλιάζει, καταδικάζοντας τρεις έφηβους εξαιτίας της εμφάνισής τους και της διαφορετικότητάς τους. Όπως και στον *Φίλακα του αδελφού μου*, έτσι κι εδώ, οι σκηνοθέτες συνθέτουν το πορ-

τρέτο μιας αμερικανικής επαρχιακής πόλης, τοποθετώντας την ιστορία σε συγκεκριμένο χρόνο και τόπο. Παράλληλα, όμως, σχολιάζουν τον τρόπο λειτουργίας του αμερικανικού δικονομικού συστήματος και στρατεύονται στην αναζήτηση της δικαιοσύνης. Η ταινία τους εγείρει περισσότερα ερωτήματα παρά δίνει απαντήσεις, προκαλώντας την κριτική των ηθικών αξιών όχι μόνο της εν λόγω θεοφοβούμενης κοινότητας, αλλά και εκείνων του θρησκευτικού φανατισμού και της αμερικανικής ενδοχώρας γενικότερα. Με την κάμερα τους να βρίσκεται παντού, οι σκηνοθέτες καταγράφουν με προσοχή και ισορροπούν τις διαφορετικές απόψεις των κατοίκων της πόλης και των οικογενειών των υπόπτων και των θυμάτων. Εναλλάσσοντας συνεντεύξεις και δικαστικό δράμα, αναδεικνύουν τις αμφιβολίες για την ενοχή των κατηγορούμενων και εναρμονίζουν τη συμμετοχή των θεατών, σε μια ταινία που είναι σκόπιμα διαφορούμενη. Η παράδοση ενός μαχαίριου στο δικαστήριο να εισαγάγει τους σκηνοθέτες στην αφήγηση της ταινίας και θα τους μετατρέψει από αποστασιοποιημένους παρατηρητές σε ενεργούς συμμετέχοντες, καθιστώντας το ίδιο το μέσο σε δράστη της αφήγησης. Με τον ίδιο τρόπο, η πληρωμή του καναλιού παραγωγής της ταινίας στις οικογένειες των θυμάτων και των κατηγορούμενων για να συμμετάσχουν, θα επηρεάσει κι αυτή τη ροή της υπόθεσης, ενώ η «θεατρική» συμπεριφορά του Μπιάιερς (πατριού μόνο από τα δολοφονημένα παιδιά) μπροστά στην κάμερα, θα αναδείξει τα διαπερατά όρια μεταξύ πραγματικότητας και μυθοπλασίας, καθιστώντας σαφές το πού τελειώνει η πραγματικότητα και πού ξεκινά η αφήγηση της ιστορίας ή το ποιος χειραγωγεί ποιον. Όλα αυτά δεν αναδεικνύουν μόνο το ρόλο που έπαιξε το ίδιο το ντοκιμαντέρ στην εξέλιξη της υπόθεσης, αλλά επίσης και τη συνθετικότητα του ντοκιμαντέρ ως κινηματογραφικού είδους.

Ο *Χαμένος παράδεισος* θα δημιουργήσει ένα κίνημα συμπαράστασης, το «Ελευθερώστε τους



Τρεις του Δυτικού Μέμφις» (Free the West Memphis Three). Χιλιάδες υποστηρικτές θα δημιουργήσουν ένα διαδικτυακό τόπο μέσα από τον οποίο θα παρέχουν όλη τη χώρα ενημέρωση και θα συγκεντρώνουν χρήματα. Το 1999, οι Μπέρλιντζερ και Σινόφσκι θα επανέλθουν με το *Αποκαλύψεις: Χαμένος Παράδεισος 2*, διερευνώντας τον αντίκτυπο της πρώτης ταινίας και δείχνοντας το τι συνέβη στους ανθρώπους που εμπλεκόνταν στην υπόθεση στο διάστημα που μεσολάβησε. Η επιρροή του *Χαμένου παράδεισου* γίνεται εμφανής τόσο από την παρουσία και την ενεργή συμμετοχή των υποστηρικτών των κατηγορουμένων όσο και από την απαγόρευση κινηματογράφησης στην αίθουσα του δικαστηρίου, δείχνοντας έτσι την αλληλεπίδραση μεταξύ υποκειμένων, ακηνοθετών και κοινού. Έχοντας ως στόχο να δείξει πως οι κατηγορούμενοι δεν δικάστηκαν δίκαια, η ταινία συνιστά μια προσπάθεια να σώσει έναν άνθρωπο από τη θανατική ποινή και αδιαφορεί για τη φανερή υποκειμενικότητα και στράτευση των σκηνοθετών.

Η επόμενη ταινία των Μπέρλιντζερ και Σινόφσκι, *Metallica: Some Kind of Monster* (2004), αποτελεί ένα αποκαλυπτικό και συνάμα ξεχωριστό πορτρέτο ροκ συγκροτήματος. Στην ουσία πρόκειται για ένα ψυχόγραμμα του μεγαλύτερου συγκροτήματος στην ιστορία του χέβι μέταλ, που διερευνά τον αντίκτυπο που έχει η επιτυχία και το

πέρασμα του χρόνου στις ζωές και στη δημιουργικότητα των μελών του, εξετάζει τις ανθρώπινες σχέσεις μέσα από τις προσωπικές τους αντιπαράθεσεις και αγωνίες και ρίχνει φως στη διαδικασία ωρίμανσης και δημιουργίας του νέου τους άλμπουμ. Έχοντας την πλήρη εμπιστοσύνη του συγκροτήματος, το οποίο όχι μόνο δεν θα φοβηθεί να απομυθοποιηθεί στα μάτια των οπαδών του αλλά θα χρηματοδοτήσει και την ταινία, εξασφαλίζοντας στους σκηνοθέτες πλήρη καλλιτεχνική ανεξάρτηση, οι Μπέρλιντζερ και Σινόφσκι, μέσα από το γνώριμο κινηματογραφικό τους στυλ παρατήρησης και το σεβασμό για τα υποκειμένα τους, θα αποκαλύψουν την ανθρώπινη διάσταση των Metallica, παρουσιάζοντας μια τελείως διαφορετική εικόνα σε σχέση με εκείνη που έχουν επί σκηνής: ατόμων που βρίσκονται σε κρίση και που αγωνίζονται να επιλύσουν προσωπικά, οικογενειακά και επαγγελματικά προβλήματα.

Οι παραπάνω ταινίες συνιστούν εξαιρετικά δείγματα του σύγχρονου ανεξάρτητου αμερικανικού ντοκιμαντέρ και έχουν καταζώσει διεθνώς τους σκηνοθέτες στη συνείδηση του κοινού και της κριτικής. Πέρα όμως από τα προαναφερθέντα μεγάλου μήκους τους έργα, οι Μπέρλιντζερ και Σινόφσκι έχουν σκηνοθετήσει και παράγει, τόσο μαζί όσο και ξεχωριστά, πολλά άλλα ντοκιμαντέρ για την τηλεόραση, μεταξύ των οποίων τα *Good Rockin' Tonight: The Legacy of Sun Records* (2001),

*Φαίδ ουσία* (2004), *Εικονοκλάστες* (2005-2007). Παρά τα διαφορετικά θέματα που πραγματεύονται, οι ταινίες αυτές φέρουν το στίγμα των δημιουργών τους: σέβονται τα υποκειμένα τους, τους παρέχουν τη δυνατότητα έκφρασης ή αυθορμητισμού χωρίς ποτέ να γίνονται επικριτικοί απέναντι στις πράξεις τους, ενώ μέσα από τη διεισδυτική παρατήρηση, την ψύχραιμη και όσο το δυνατόν αντικειμενικότερη κινηματογράφηση, μας μεταφέρουν μια αίσθηση κατανόησης της κατάστασης που καταγράφουν. Έτσι, καταφέρνουν ν' αγγίζουν το συναισθηματικό του θεατή, άλλοτε μέσα από τα αναπάντητα ερωτήματα που εγείρει η έρευνά τους κι άλλοτε μέσα από την απλή κινηματογραφική απόλαυση που προσφέρει η δεξιοτεχνική τους σκηνοθεσία, εμπλεκοντάς τον και αφήνοντάς του χώρο για τη δική του προσωπική ερμηνεία και δράση. Μια στρατηγική που δεν εξυπηρετεί μόνο την λειτουργικότητα του είδους του ντοκιμαντέρ ή την κοινωνική του συνεισφορά, αλλά που τονίζει επίσης την αναγκαιότητα της ενεργής συμμετοχής του κοινού ούτως ώστε μια ταινία να θεωρείται πραγματικά ολοκληρωμένη. Έτσι, τα ντοκιμαντέρ των Μπέρλιντζερ και Σινόφσκι δεν αποτελούν μόνο παραδείγματα άψογης καλλιτεχνικής συνεργασίας, φαινόμενο σχετικά σπάνιο στο χώρο της τέχνης, αλλά παράλληλα αναδεικνύουν τη μοναδική δυναμική που επιτερείται το μέσο.

## Joe Berlinger and Bruce Sinofsky: Serving the subject

by Dimitris Kerkinos

The meeting and working together of Joe Berlinger and Bruce Sinofsky in the middle of the 80s at the legendary Maysles Films company, marked the career of both directors. They were initiated into the secrets of the documentary and direct cinema, and they discovered that they both shared a similar artistic vision, which they then used in their films and their successful collaboration. Having the work of the Maysles brothers as their inspiration, the two multitalented directors (they are also producers and editors) developed a cinematic style that aims to serve its subject and

which is based on observation. Once they get to know and gain the trust of the people they plan to film, they then follow them everywhere, building a narrative structure through characters, scenes and editing, avoiding voiceovers. The presentation of the subjects is always done within the context of their lives, in a way that allows them to tell the story through their own reasoning. Knowing that every recording of reality unavoidably contains the element of subjectivity, Berlinger and Sinofsky's effort is centered on revealing the emotional truth surrounding the human condition. For this reason

they often use music in the narrative in order to underscore the atmosphere, to highlight the predominant emotions and finally, to strengthen the drama. Their films are often open to interpretation and, by virtue of their immediacy, manage to create a great impact on the viewer, who not only gets involved but actively participates in the drama that is presented to him.

*Brother's Keeper* (1992) was the first documentary in which the two directors collaborated on just about every level (production, editing and distribution). *Outrageous Taxi Stories* (1989) had



preceded this, with Berlinger producing and directing and Sinofsky doing the editing. The film takes the form of a courtroom drama and revolves around Delbert Ward, a farmer in a remote area of northern New York state, who becomes a curiosity for the Media when he is accused of the death of his older brother Bill. The directors present both sides of the story and avoid taking a stance on whether Delbert is in fact guilty. They prefer to give the local people a voice, helping them in their attempt to reverse the negative stereotypes that exist about them. They use the case as a vehicle to penetrate the lives of the Ward brothers and their isolated farming community, which, through embracing and supporting Delbert, shows its humanism and identity while confronting police procedure, the justice system and the role of the Media in the case.

Berlinger and Sinofsky's next documentary, once again dealing with the study of a crime in a rural town, *Paradise Lost* (1996), follows ten months of developments in the terrible murder of three children, from the discovery of the bodies and the trial, to the final verdict. The film is a reverse image of *Brother's Keeper*. Munnsville's community had reacted and rejected the stereotypes that involved Delbert in murder, while in this one, the West Memphis community embraces them, convicting three adolescents because they look and act different. As in *Brother's Keeper*, here too the directors put together the portrait of a small American town, placing the story in a specific place and time. At the same time, however, they comment on the functioning of the American justice system and commit themselves to seek justice. Their film raises more questions than the answers it provides, stimulating a critique of the moral values not only of the god-fearing community in question, but of religious fanaticism and the American heartland as a whole. With their camera everywhere, the directors carefully record and balance the different viewpoints of the town's residents and the families of the suspects and the victims. Intercutting interviews with courtroom drama, they emphasise the doubts over the guilt of the accused and evoke the participation of the viewers, in a film that is purposely

ambiguous. The presentation of a knife in the courtroom brings the directors into the narration of the film and turns them from objective observers into active participants, making the medium itself an actor in the narrative. Similarly, the payment by the production network to the families of the victims and the suspects for their participation will influence the flow of the case, while the "theatrical" behavior of Byers (stepfather of one of the murdered children) in front of the camera, shows the permeable lines between reality and fiction, making it difficult to see where reality ends and the telling of a story begins, or who is manipulating whom. All this shows not only the role that the documentary played in the development of the case, but also the complexity of the documentary as a film genre.

*Paradise Lost* created a wave of support, "Free the West Memphis Three", with thousands of supporters creating an internet site through which they provided information to the whole country and raised money. In 1999, Berlinger and Sinofsky returned with *Revelations: Paradise Lost 2*, exploring the impact of the first film and showing what happened to the people involved in the case in the meanwhile. *Paradise Lost*'s effect becomes apparent both in the presence and active participation of the supporters of the accused, and by the banning of filming in the courtroom, thus showing the interaction of subjects, directors, and the public. Wishing to show that the accused did not receive a fair trial, the film is an attempt to save a man from the death sentence and doesn't care about the obvious subjectivity and mobilization of the directors.

Berlinger and Sinofsky's next film, *Metallica: Some Kind of Monster* (2004), is a revealing and at the same time unique portrait of a rock band. Essentially it is a psychodrama about the biggest group in the history of Heavy Metal. It explores the effects success and the passage of time have had on the lives and creativity of its members, it examines human relationships through their personal conflicts and anxieties, and sheds light on the process of maturity and the making of their next album. Having the complete trust of the band – which not only

doesn't fear being demystified but it also financing the film, thus giving the directors complete artistic independence – Berlinger and Sinofsky, through their familiar cinematic observational style and the respect for their subjects, will reveal the human dimension of Metallica, presenting a completely different image to the one they have on stage: that of people in crisis who are struggling to solve personal, family and professional problems.

The above films are exceptional examples of contemporary independent American documentary making and have established the directors internationally in the consciousness of the public and critics. Aside from the aforementioned feature length works, Berlinger and Sinofsky have directed/produced, both together and separately, many other documentaries for television, among them *Good Rockin' Tonight: The Legacy of Sun Records* (2001), *Gray Matter* (2004), and *Iconoclasts* (2005-2007). In spite of the different issues they deal with, these films carry the stamp of their creators: they respect their subjects, they give them room for expression or spontaneity without ever becoming critical of their actions, while through penetrative observation, calm and, as far as possible, objective filming, they give us the feeling that they understand the situation they are recording. In this way, they manage to touch the viewer's emotions, sometimes through the unanswered questions raised by their research, and others through the simple cinematic enjoyment proffered by their directing virtuosity, involving the viewer and leaving room for his/her own personal interpretation and action. A strategy that not only serves the functionality of the documentary genre or its contribution to the community, but also stresses the need for public active participation so that a film can be considered fully complete. Thus, Berlinger and Sinofsky's documentaries are not only examples of flawless artistic collaboration, a relatively rare phenomenon in the artistic world, but at the same time they highlight the unique dynamic that the medium contains.

*Translated into English by Tina Sideris*





## Τζο Μπέρλιντζερ & Μπρους Σινόφσκι

Joe Berlinger & Bruce Sinofsky

### Επιλεκτική Φιλμογραφία/Selected Filmography

- 1992 *Brother's Keeper*/Φύλακας του αδελφού μου
- 1995 *The Begging Game*/Το παιχνίδι της εσπαιτίας
- 1996 *Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills*/  
Χαμένος παράδεισος: Οι δολοφονίες των παιδιών  
στο Ρόμπιν Χουντ Χιλς
- 1998 *Where It's At: The Rolling Stone State of the Union*/  
*Ta 30 χρόνια του Rolling Stone* (TV)
- 1999 *Revelations: Paradise Lost 2*/  
Αποκαλύψεις: Χαμένος παράδεισος 2
- 2000 *Fan Club* (TV)
- 2002 *One Who Day*
- 2003 *Metallica: Some Kind of Monster*
- 2006 *Ten Days that Unexpectedly Changed America*:  
*When America Was Rocked*/  
Δέκα μέρες που άλλαξαν την Αμερική (TV)
- 2007 *Addiction*/Εθισμός (TV)

### Joe Berlinger

- 1989 *Outrageous Taxi Stories*/Τρελές ιστορίες ταξί
- 1999 *Homicide: Life on the Street*/Ανθρωποκτονία: Η ζωή στους δρόμους (TV)
- 2000 *D.C.* (TV)
- 2000 *Book of Shadows: Blair Witch 2*/Το βιβλίο των σκιών: *Blair Witch 2*
- 2003 *Judgment Day: Should the Guilty Go Free?*/  
Η ημέρα της κρίσεως: Να αφευθούν ελεύθεροι οι ένοχοι; (TV)
- 2004 *Gray Matter*/Φαία ουσία
- 2007 *Iconoclasts: Sean Penn – Jon Krakauer*/  
Εικονοκλάστες: Σαν Πεν – Τζον Κράκαουερ  
(επεισ. τηλεοπτικής σειράς/episode from TV series)

### Bruce Sinofsky

- 2003 *Hollywood High* (TV)
- 2001 *Good Rockin' Tonight: The Legacy of Sun Records*
- 2006 *Iconoclasts: Quentin Tarantino – Fiona Apple*/  
Εικονοκλάστες: Κουέντιν Ταραντίνι – Φίονα Άπλ  
(επεισ. τηλεοπτικής σειράς/episode from TV series)



# Βιογραφικά / Biography

Μετά την πρώτη διεθνή εμφάνισή τους, το 1992, με το βραβευμένο στο Φεστιβάλ του Σάντανς *Φύλακας του αδελφού μου*, οι Τζο Μπέρλιντζερ και Μπρους Σινόφκι εξακολουθούν να είναι ηγετικές μορφές στο χώρο του αμερικανικού κινηματογράφου τεκμηρίωσης. Το δεύτερο μεγάλο μήκος ντοκιμαντέρ τους, *Χαμένους παράδεισους: Οι δολοφονίες των παιδιών στο Ρόμπιν Χουντ Χιλς*, έκανε πρεμιέρα στο Φεστιβάλ του Σάντανς το 1996 και απέσπασε αναρίθμητα βραβεία –μεταξύ των οποίων βραβεία Emmy και Peabody–, καθώς και διθυραμβικές κριτικές. Η ταινία, που κατέδειξε την αθωότητα τριών εφήβων απ' το Άρκανσο που είχαν καταδικαστεί σε θάνατο, πυροδότησε τη δημιουργία ενός παγκόσμιου κινήματος για την απελευθέρωση των «Τριών του Δυτικού Μέμφις» και συνεχίστηκε με το σίκουελ της και υποψήφιο για βραβεία Emmy το 2000, *Αποκαλύψεις: Χαμένους παράδεισους 2*.

Η ταινία *Metallica: Some Kind of Monster*, που επίσης έκανε πρεμιέρα στο Σάντανς το 2004, κέρδισε κοινό και κριτικούς. Η ταινία βγήκε στις κινηματογραφικές αίθουσες σε πάνω από δώδεκα χώρες και έλαβε το 2004 το βραβείο Independent Spirit καλύτερου ντοκιμαντέρ.

Παράλληλα με τα κινηματογραφικά τους ντοκιμαντέρ, οι Μπέρλιντζερ και Σινόφκι γύρισαν πολυάριθμες ταινίες –τόσο μυθοπλασιές όσο και τεκμηρίωσης– για την τηλεόραση. Σκηνοθέτησαν και έκαναν παραγωγές από κοινού, αλλά και ατομικά. Στις κοινές τηλεοπτικές δουλειές τους περιλαμβάνονται τα: *Good Rockin' Tonight: The Legacy of Sun Records*, *Ta 30 χρόνια του Rolling Stone*, *To παιχνίδι της επαίτιας*, *Ανθρωποκτονία: Η ζωή στους δρόμους*, *Η ημέρα της κρίσεως: Να αφενθούν ελεύθεροι οι ένοχοι; Φαίδ ουσία, Hollywood High*, *Το βιβλίο των σκιών: Blair Witch 2, Fan Club*, τρεις κύκλους της σειράς *Εικονοκλάστες* και το βραβευμένο με Emmy *10 μέρες που άλλαξαν την Αμερική* για το History Channel.

Ο Τζο Μπέρλιντζερ είναι επίσης συγγραφέας και φωτογράφος. Έχει συνεργαστεί με πολλά περιοδικά σ' ολόκληρο τον κόσμο, μεταξύ των οποίων το *ArtForum*, *Film Comment* και *Aperture*. Το 2004 κυκλοφόρησε το βιβλίο του *Metallica. This Monster Lives: The Inside Story of Some Kind of Monster*.

Την περίοδο αυτή ετοιμάζουν ντοκιμαντέρ για το Sundance Channel, το HBO και το Discovery, ενώ σκηνοθετούν επίσης διαφημιστικά και εταιρικά βίντεο. Οι Μπέρλιντζερ και Σινόφκι είναι μέλη της Αμερικανικής Ακαδημίας Κινηματογράφου, της Αμερικανικής Ακαδημίας Τηλεόρασης, της Συντεχνίας Αμερικανών Σκηνοθετών και της Συντεχνίας Αμερικανών Συγγραφέων-Σεναριογράφων.

Since bursting onto the international scene in 1992 with their Sundance-winning *Brother's Keeper*, Joe Berlinger and Bruce Sinofsky have continued to be leading voices in American nonfiction cinema for over a decade. Their second feature documentary *Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills* premiered at the 1996 Sundance Film Festival, and went on to receive numerous awards and great critical acclaim, including Emmy and Peabody Awards for excellence. The film, which revealed the innocence of three Arkansas teenagers convicted of capital murder, sparked a worldwide movement to "Free the West Memphis Three," and was followed by a sequel, 2000's Emmy-nominated *Revelations: Paradise Lost 2*.

Berlinger and Sinofsky's *Metallica: Some Kind of Monster* debuted at Sundance in 2004, garnering praise from audiences and critics alike. The film was released theatrically in over a dozen countries, and received the 2004 Independent Spirit Award for Best Documentary.

In addition to their feature documentary work, Berlinger and Sinofsky have created numerous hours of television, both documentary and fiction. Directing and producing both as a team and as individuals, their combined credits include *Good Rockin' Tonight: The Legacy of Sun Records*, *Rolling Stone* magazine's 30th Anniversary Special *Where It's At*, *The Begging Game*, *Homicide: Life on the Street*, *Judgment Day: Should the Guilty Go Free*, *Gray Matter*, *Hollywood High*, *Book of Shadows: Blair Witch 2*, *Fan Club*, three seasons of *Iconoclasts*, and the Emmy-winning *10 Days that Unexpectedly Changed America* for The History Channel.

Joe Berlinger is also a writer and photographer. His work has appeared in numerous publications around the globe, including *ArtForum*, *Film Comment*, and *Aperture* magazines. Berlinger's book *Metallica: This Monster Lives: The Inside Story of Some Kind of Monster* was published in 2004 by St. Martin's Press.

Berlinger and Sinofsky are currently working on documentary projects for HBO, Sundance Channel, and Discovery, and are developing a number of new documentary and feature films. They also direct television commercials and corporate films. They are members of the Academy of Motion Picture Arts & Sciences, the Academy of Television Arts & Sciences, the Directors Guild of America and the Writers Guild of America.





## Φύλακας του αδελφού μου Brother's Keeper

**Σκηνοθεσία/Direction:** Joe Berlinger, Bruce Sinofsky  
**Φωτογραφία/Cinematography:** Douglas Cooper  
**Μοντάζ/Editing:** Joe Berlinger, Bruce Sinofsky  
**Μουσική/Music:** Jay Ungar, Molly Mason  
**Παραγωγή/Producers:** Bruce Sinofsky, Joe Berlinger  
**Παραγωγή/Production:** Creative Thinking International Ltd. & Hand-To-Mouth  
**Digital Beta Έγχρωμο/Color 105'**  
ΗΠΑ/USA 1992

### Βραβεία/Awards

Βραβείο Καλύτερου Ντοκιμαντέρ / Best Documentary – National Board of Review, Directors Guild of America, New York Film Critics Circle, Boston Society of Film Critics  
Βραβείο Κοινού / Audience Award – Sundance FF  
Μέσα στις 10 καλύτερες ταινίες του 1992 για 50 διακεκριμένους κριτικούς κιν/φου των ΗΠΑ / Named one of 1992's Top Ten Films of the Year by over 50 major film critics  
Καλύτερη ταινία σε βίντεο / Best Film on Video – Entertainment Weekly (1993)

Μια σχεδόν σουρεαλιστική μελέτη μιας δολοφονίας σε κάποια αγροτική περιοχή- μια ιστορία που φέρνει σε αμηχανία το θεατή. Οι πρωταγωνιστές είναι τέσσερα αδέρφια, οι Ντέλμπερτ, Μπιλ, Λάιμαν και Ρόσκο Ουόρντ. Έχουν ζήσει μαζί για περισσότερα από 60 χρόνια, κοιμούνται ανά δύο στο ίδιο κρεβάτι και βοηθούν ο ένας τον άλλον στις δουλειές του αγροκτήματος. Στις 6 Ιουνίου 1990, ο Μπιλ βρίσκεται νεκρός από ασφυξία και ο Ντέλμπερτ, που υποτίθεται ότι έχει παραδεχθεί την ενοχή του, συλλαμβάνεται. Όμως, η υπόθεση δεν κλείνει εδώ. Οι κάτοικοι αρχίζουν να εκφράζουν αμφιβολίες, λανθασμένοι χειρισμοί της αστυνομίας έρχονται στο φως και οι ισχυρισμοί του Ντέλμπερτ μοιάζουν τώρα πολύ διαφορετικοί και απολύτως αληθοφανείς. Ξαφνικά, ο φόνος ενός άρρωστου αδελφού, που έγινε από οίκο, μετατρέπεται σε μια άσχημη υπόθεση παγίδευσης, με αυταρχικούς αστυνομικούς, προκατειλημμένους κατά των ομοφυλοφίλων, να επιτίθενται σ' έναν φτωχό και αμόρφωτο αγρότη.

An extremely discomfoting, almost surreal study of a rural murder case. The major players are four brothers: Delbert, Bill, Lyman and Roscoe Ward. They have lived together for over 60 years, each pair sharing a bed and helping each other with the farm chores. June 6, 1990, Bill is found dead from suffocation and Delbert is arrested after allegedly confessing to the crime. Case closed? Not so fast. Doubts begin to surface from the townspeople, police improprieties come to light and Delbert's story now sounds very different and extremely plausible. Suddenly, a mercy killing of an ailing brother transforms into a vicious case of entrapment, with homophobic and authoritarian police officers stepping all over a poor, illiterate farmer.

### Παγκόσμια εκμετάλλευση/World Sales

Third Eye Motion Picture Company, USA  
Joe Berlinger  
T. +1 212 462 1590 F. +1 212 462 1600  
berlinger@radicalmedia.com www.radicalmedia.com



# Ούτε Κάιν, ούτε Άβελ

του **Λευτέρη Αδαμίδη**

Κάπου στη μέση νομίζω του *Ψάλακα του αδελφού μου*, υπάρχει μια ακηγή κλεϊδί που συνοψίζει ίσως με τον πιο περιεκτικό τρόπο την καρδιά αυτού του εκπληκτικού και, από πολλές απόψεις, αληθινά ρηξικέλευθου ντοκιμαντέρ. Ένας ηλικιωμένος κάτοικος του Μάνσβιλ, στη διάρκεια μιας συνέντευξης, αντιστρέφει ανέλπιστα τους ρόλους απευθυνόμενος στον ρεπόρτερ από τη Νέα Υόρκη για να τον ρωτήσει πώς είναι δυνατόν να παραξενεύονται μαθαίνοντας ότι δυο αδελφια μοιράζονται το ίδιο κρεβάτι για δεκαετίες όταν στο Village ανθεί και ξι χωρίς πρόβλημα μια ολόκληρη ομοφυλόφιλη κοινότητα. Αυτή η σχεδόν διαχρονική σύγκρουση ανάμεσα σε δύο διαφορετικούς κόσμους, ανάμεσα στο καινούργιο και το παλιό, στην πόλη και την επαρχία, μαζί με το περιεσπασμένο της υποκρισίας της «προοδευτικής» Αμερικής, βρίσκονται στο κέντρο του *Ψάλακα του αδελφού μου*. Έστω και αν σε μια πρώτη ματιά δανείζεται αποτελεσματικά τη φόρμα ενός αστυνομικού μυστηρίου (πρόκειται για φυσικό θάνατο ή για μια πιθανή αδελφοκτονία;) που κρύβει πιθανά μια «ανάρμωση» σχέση (τα αδελφια διατηρούσαν σεξουαλικές σχέσεις) και εξελίσσεται αναπόφευκτα σ' ένα δικαστικό θρίλερ που φέρνει στο μυαλό τη *Λεπτή Μπλε Γραμμή* του Έρολ Μόρρις καθώς φτάνει στη λύση του ανιμίγμου. Ο *Ψάλακας του αδελφού μου* οικειοποιείται άλυστα σε μεγάλο βαθμό και με ξεχωριστή μαεστρία τις τεχνικές της μυθοπλασίας, με ένα πολυεπίπεδο δράμα, απρόσμενους χαρακτήρες (από τα αδελφια Ουόρντ ως τους δικηγόρους και τους εμπειρογνώμονες που παρελαύνουν) που θα ζήλευε και ο πιο ευφάνταστος σεναριογράφος και μια τελική κάθαρση, τα συστατικά μιας καθηλωτικής αφήγησης. Υπάρχει λοιπόν εδώ αρκετό ασπένε και ίντριγκα για να κρατήσει ακόμη και τον πιο δίσπιστο θεατή στην άκρη του καθίσματός του, αφού όλα τα ενδεχόμενα μοιάζουν ανοιχτά, καθένας είναι ελεύθερος να πάρει θέση ανάλογα με τις προκαταλήψεις του, τις έτοιμες ιδέες του. Και πιθανότατα να τις δει στο τέλος αναποδογυρισμένες.

Το Μάνσβιλ είναι μια κωμόπολη στην πολιτεία της Νέας Υόρκης, βόρεια από τα Απαλάτσι, μόλις 200 μίλια μακριά από το αδιαμφισβήτητο κέντρο του μεταμοντέρνου κόσμου. Φυλά μέσα στα στενά της όρια την ανόση της βαθιάς Αμερικής, της μυθι-

κής Americana. Μια φτωχή και κλειστή κοινότητα, ξεχασμένη από το θεό και τους ανθρώπους, βλέπει ξαφνικά να μετατρέπεται μέσα σε μια νύχτα από τα αμερικανικά μέσα μαζικής ενημέρωσης σε πρώτη είδηση, στο ιδανικό, τραχύ ακηγικό για το ξετύλιγμα μιας βιβλικής παραβολής, ενός σκανδαλοθηρικού ριμέικ της ιστορίας του Κάιν και του Άβελ. Ένα εύφορο πεδίο για να αναπτύξουν δικηγόροι και δημοσιογράφοι μια ακόμη δραματική, αν και πολυφορεμένη, αναμέτρηση ανάμεσα στον ορθολογικό πολιτισμό και την οπισθοδρομική απομύηση. Και η αστυνομία της Νέας Υόρκης να καταφέρει να αποσπάσει από έναν ανυπεράσπιστο άνθρωπο μια εύκολη αρχική ομολογία. Πράγματι, δεν υπάρχει κάτι πιο κοινό σ' αυτό τον ζητούμενο «εξωτισμό» από μια κοινότητα που μοιάζει να ζει σε μια άλλη εποχή, ανέγγιχη από το μοντερνισμό, έξω από το χρόνο και μάλλον και από τον ίδιο το νόμο και την «ηθική» της σύγχρονης Αμερικής. Ο τόπος του «εγκλήματος», το σπίτι των αλαφροσκόπιων αδελφών Ουόρντ –όλοι τους αγράμματοι, όλοι τους εργημένες αν και γύρω στο 60– ξεπερνά κάθε φαντασία, μια αληθινή τρύγλη, ένα θεοβρώμικο αγούρι όπου συγκατοικούν άνθρωποι και ποντίκια. Τα τρία εναπομεινάντα αδελφια, βιβλικές μορφές ξεδοντασμένων ασκητών, αξέριστοι, άπληστοι, αποτελούν ακόμη και στην ίδια τους την πόλη ένα ιδιαίτερο φαινόμενο, μια άλλη κλειστή κοινότητα μέσα στην κοινότητα.

Κι όμως, μέσα από μια διαδρομή έρευνας και αλληλοσυγκρουόμενων μαρτυριών και καταθέσεων, οι Τζο Μπέρλιντζερ και Μπρους Σινόφσκι χτίζουν μεθοδικά όσο και ανειπάθητα ένα ανορθόδοξο πορτρέτο μιας άλλης Αμερικής, γεμάτης εκπλήξεις και ανατροπές. Οι κάτοικοι του Μάνσβιλ γνωρίζουν όσο κανείς άλλος τα αδελφια, που αποτελούν αναπόσπαστο και αναπληρωμένο κομμάτι του, μια αποδεχόμενη και καλοδεχόμενη εκκεντρικότητα της πόλης. Ακόμη και αν το σπίτι αποτελεί ένα πραγματικό άβυσσο, πιθανά και μόνο από τη μυρωδιά, ακόμα κι αν τα αδελφια έχουν λίγα πάρε-δώσε με τους υπόλοιπους. Το Μάνσβιλ σγαλαλάει στον κατηγορούμενο Ντέλμπερτ, γίνεται ο πραγματικός «φύλακας-προστάτης» του Ντέλμπερτ σε μια πλήρη αντιστροφή του βιβλικού μύθου, δημιουργεί γύρω του ένα προστατευτικό κοινωνικό ιστό, μετατρέπει τη δική του σε ένα στοίχημα

για τη δική του αξιοπρέπεια, τη δικιά του ακεραιότητα και τελικά την αυτονομία του.

Οι μύθοι και τα στερέωματα, που συχνά το ίδιο το σενεμά έχει σε μεγάλο βαθμό θρέψει γ' αυτή την απροσέλαστη Αμερική, για την άγνωστη ενδοχώρα όπου καρδοκεί ένα σχεδόν αρχαιολογικό «κακό» (από το *Όταν Ξεσπάσε η βία* μέχρι το *Σχιζοφρενή δολοφόνο με το πρόνι*), καταρρέουν το ένα μετά το άλλο, η διαφορετικότητα μπορεί να κατοικήει στην τελευταία γωνιά όπου θα περίμενε κανείς. Αυτόχρονα, οι σκηνοθέτες, στο ξεκίνημα της καριέρας τους, καταστρατηγούν τους κανόνες της ορθότητας του ντοκιμαντέρ και δε διστάζουν να εμπλακούν άμεσα με το αντικείμενό τους, να γίνουν ένα κομμάτι του Μάνσβιλ, περνώντας σχεδόν ένα χρόνο με τους κατοίκους του. Σχεδόν καταλήγουν να πάρουν θέση απέναντι στα γεγονότα.

Δεν είναι παράδειγμα ότι χτυπήθηκαν από τους θιασώτες της «καθρότητας», της αμέτοχης παρατήρησης, από μεγάλη μερίδα δημιουργών ντοκιμαντέρ, όμως από την άλλη πλευρά αγαπήθηκαν από σύσσωμη την ανεξάρτητη κοινότητα που τους ανέδειξε μεμιάς σε ήρωες της σφού αποφάσισης να διανεμούν οι ίδιοι την ταινία τους, οργανώνοντας ολόκληρη τη χώρα, δημιουργώντας ένα πρωτόγνωρο μοντέλο καλλιτεχνικής αυτονομίας και αυτοδιαχείρισης.

Και βέβαια πέρα από όλα τα παραπάνω υπάρχει εδώ μια εκπληκτική καταγραφή στο πέρασμα των τεσσαρικών εποχών αυτής της αρχέγονης, αγροτικής Αμερικής από τους «φύλακες» Μπέρλιντζερ και Σινόφσκι που σπειδούν να την σγαλαλάσουν. Όχι μια ειδυλλιακή, ντοσολαγική καρτ ποστάλ, αλλά μια βαθιά ανθρωπολογική αίσθηση του τόπου, των ανθρώπων, και της γλώσσας τους, ένας ελεγεϊακός τόνος για μια αβωότητα καταδικασμένη, παρά την αντίσταση της, να χαθεί τελειοδικά στο πέρασμα του χρόνου καθώς ήδη η «ανάπτυξη» χτυπά την πόρτα και εταιρίες διεκδικούν τη γη προσβέποντας σε μια μελλοντική εκτίναξη των τιμών. Αυτή η διάχυτη αίσθηση ενός κόσμου που σβήνει και εξαφανίζεται, αλλά αφήνει ευτυχώς το ήχος του καλά φυλαγμένο σε πολιτμή, ανεκτίμητα ντοκιμαντέρ όπως αυτό εδώ.

Φεβρουάριος 2008



# Neither Cain Nor Abel

by Lefteris Adamidis

I believe that roughly half way through *Brother's Keeper* there is a key scene that perhaps summarizes most completely what is at the heart of this surprising and, in many ways, truly revolutionary documentary. An elderly Munnsville resident unexpectedly reverses roles during an interview, asking the New York reporter how it's possible that anyone could be surprised to learn that two brothers shared the same bed for decades, when in the Village an entire homosexual community is flourishing and living without any problems. This timeless clash between two different worlds, between the new and the old, the city and the country, together with the overwhelming hypocrisy of "liberal" America is at the center of *Brother's Keeper*. Although at first glance it effectively borrows the structure of a police mystery (is this a natural death or a possible fratricide?), possibly hiding an "inappropriate" relationship (was the relationship between the brothers sexual?), it develops into a courtroom thriller, reminiscent of Errol Morris's *The Thin Blue Line* as it finds the solution to the riddle. *Brother's Keeper* makes use of fictional techniques to a large degree and with exceptional artistry, in a multidimensional drama, with unusual characters (from the Ward brothers to the parade of lawyers and experts), in a way that would be the envy of the most imaginative scriptwriter, and ends with a catharsis, all ingredients of a riveting narrative. There is enough suspense and intrigue here to keep the most incredulous viewer on the edge of his seat, since all possibilities seem likely, everyone is free to take whatever position fits his beliefs and his prejudices. And there is every possibility that at the end he will see them all turned on their heads.

Munnsville is a town in New York state, north of the Appalachians, only 200 miles away from the undisputed center of the postmodern world. Within its narrow borders it is the backwards essence of America, the mythical America. A

poor and closed community, forgotten by God and man, sees itself turned overnight into headline news by the American media, the ideal, coarse scene for the unfolding of a Biblical parable, a scandalous remake of the story of Cain and Able. A fertile field for lawyers and journalists to have one more worn out fight between political correctness and backwards isolationism. And for the New York police to get an easy first confession out of a defenseless man. Indeed, there is nothing closer to this much sought after "exoticism" than a community that seems to live in another age, untouched by modernity, out of the reaches of time and probably the law itself, and the morality of "contemporary" America. The scene of the "crime", the home of the strange Ward brothers — all of them illiterate, all of them unmarried, though in their sixties — is beyond anyone's imagination, a real dump, a filthy mess where mice and men live together. The three remaining brothers, biblical, toothless faces, unshaven, unwashed, are a peculiar phenomenon even in their own town, another closed community within the community.

But, during the course of research and conflicting witness accounts and testimonies, Joe Berlinger and Bruce Sinofsky methodically build an unorthodox portrait of another America, full of surprises and reversals. The inhabitants of Munnsville know the brothers better than anyone else, they are an irreplaceable and beloved part of the town, an accepted and welcome part of its eccentricity. Even if the house is truly unapproachable, possibly due to the smell alone, even if the brothers have little to do with the others. Munnsville embraces the accused Delbert, becomes the true "brother's keeper" to him in a complete reversal of the Biblical myth, creates a protective social network around him, turns the trial into a wager for its own dignity, its own integrity and finally, its autonomy.

Myths and stereotypes about this inaccessi-

ble America, which cinema itself has to a great degree encouraged, about the unknown hinterland where an almost archetypal "evil" lurks (from *Deliverance* to *The Texas Chainsaw Massacre*), are demolished one after the other, the "other" could be living in the last place one would expect. At the same time, the directors, at the beginning of their careers, violate the rules of correctness of the documentary genre and don't hesitate to get involved directly with their subject, to become a part of Munnsville, living almost a year with its inhabitants. They almost end up taking sides in the events.

It's not surprising that they were attacked by the "purists" of uninvolved observation, by a large number of documentarians but on the other hand they were loved by the independent community as a whole, which at once declared them heroes, since they decided to distribute their film themselves, creating a groundbreaking model of artistic independence and self-management.

And of course, aside from all the above, what we have here is an amazing recording of the passing of four seasons in this primitive, rural America from the "keepers" Berlinger and Sinofsky who rush to embrace it. Not an idyllic, nostalgic postcard, but a deep anthropological feeling for the place, the people and their language, an elegiac note for an innocence condemned, in spite of its resistance, to be lost in the passage of time as "development" is already knocking on its door and companies are vying for the land, speculating on a future boom in prices. This is an all-encompassing feeling for a world which is fading and disappearing, but fortunately leaves its trace well guarded by valuable, priceless documentaries such as this one.

*Translated into English by Tina Sideris*

February 2008





## Χαμένος παράδεισος: Οι δολοφονίες των παιδιών στο Ρόμπιν Χουντ Χιλς Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills

Η ταινία εξερευνά τα μύχια της μικρής πόλης του Δυτικού Μέμφις του Αρκανσο που άλλαξε για πάντα ύστερα από μια τρομακτική πράξη βίας. Το 1993, τρία οκτάχρονα αγόρια δολοφονήθηκαν βάνουσα. Τα ακρωτηριασμένα τους πτώματα βρέθηκαν σ' ένα ρηχό ρέμα. Επικεντρώνοντας στα πρόσωπα των εμπλεκόμενων, στις οικογένειές τους και στη δίκη, οι σκηνοθέτες καταγράφουν τη ζωή σ' αυτή τη μικρή κοινότητα καθ' όλη τη διάρκεια της χρονιάς που ακολούθησε τις δολοφονίες. Αποδίδοντας με λεπτές αποχρώσεις τη δικαστική διαδικασία και την απανταχού παρουσία των δημοσιογράφων, η ταινία θέτει στο στόχαστρο τη δύναμη των μέσων μαζικής ενημέρωσης να διαμορφώνουν τη συνείδηση του κοινού. Αναζητώντας θέματα που έμειναν εκτός δικαστικής αιθουσας και έντονα συναισθήματα που αδυνατούν να διαχειριστούν τα οηλόγλεπτα δημοσιογραφικά ρεπορτάζ, η ταινία εξετάζει τις προσωπικές στιγμές των οικογενειών τόσο των θυμάτων όσο και των υπόπτων καθώς αυτοί προσπαθούν να αντιμετωπίσουν τον πόνο και την απογοήτευσή τους.

The film is a dark exploration of the small town of West Memphis, Arkansas forever altered by a horrifying act of violence. In 1993, three eight-year-old boys were brutally murdered, their mutilated bodies left in a shallow creek. Focusing on the individuals involved, their families, and the trial itself, filmmakers Joe Berlinger and Bruce Sinofsky document this community in the year following the murders. Through subtly nuanced depictions of the court proceedings and the ever-present news reporters, the film questions the power of the media to shape public consciousness. Pursuing issues left out of the courtroom and emotions too powerful for the sound-bite-driven media, the film intimately examines the families of both victims and suspects as they try to come to terms with their pain and frustration.

### Παγκόσμια εκμετάλλευση/World Sales

Third Eye Motion Picture Company, USA

Joe Berlinger

T. +1 212 462 1590 F. +1 212 462 1600

berlinger@radicalmedia.com www.radicalmedia.com

**Σκηνοθεσία-Μοντάζ/Direction-Editing:** Joe Berlinger, Bruce Sinofsky **Φωτογραφία/Cinematography:** Rob Richman **Ήχος/Sound:** Michael Karas **Μουσική/Music:** Metallica **Παραγωγοί/Producers:** Joe Berlinger, Bruce Sinofsky **Παραγωγή/Production:** HBO & Creative Thinking International Ltd., USA [www.gothamcity.com/paradiselost](http://www.gothamcity.com/paradiselost) **Digital Beta Έγχρωμο/Color 150'** ΗΠΑ/USA 1996

### Βραβεία/Awards

Βραβείο Emmy Εξέχοντος Επιτεύγματος Ενημερωτικής Εκπομπής, Μοντάζ / Primetime Emmy Award: Outstanding Achievement in Informational Programming, Editing - 1996-97  
Βραβείο Καλύτερου Ντοκιμαντέρ / Best Documentary - National Board of Review of Motion Pictures 1996  
Βραβείο Gold Apple / Gold Apple Award - National Education Media Network 1997  
Βραβείο Golden Gate / Golden Gate Award - San Francisco IFF 1996  
Χρυσό Βραβείο / Gold Award - Houston IFF 1996  
Βραβείο Εξέχοντος Επιτεύγματος / Outstanding Achievement Award - Sinking Creek FF 1996  
Ειδικό Βραβείο Επιτροπής / Special Jury Prize - Florida FF 1996  
Βραβείο Peabody / Peabody Award 1997  
Μέσα στις 10 καλύτερες ταινίες του 1996  
για 35 διακεκριμένους κρατικούς κιν/φου των ΗΠΑ / Named one of 1996's "Top Ten Films of the Year" by over 35 major film critics





## Αποκαλύψεις: Χαμένος παράδεισος 2

### Revelations: Paradise Lost 2

**Σκηνοθεσία/Direction:** Joe Berlinger, Bruce Sinofsky **Φωτογραφία/Cinematography:** Bob Richman **Μοντάζ/Editing:** M. Watanabe Milmore **Ήχος/ Sound:** Michael Karas **Μουσική/Music:** Metallica **Παραγωγοί/Producers:** Joe Berlinger, Bruce Sinofsky **Παραγωγή/Production:** HBO & Creative Thinking International Ltd., USA  
**Digital Beta Έγχρωμο/Color 130'**  
ΗΠΑ/USA 1999

**Παγκόσμια εκμετάλλευση/World Sales**  
Third Eye Motion Picture Company, USA  
Joe Berlinger  
T. +1 212 462 1590 F. +1 212 462 1600  
berlinger@radicalmedia.com  
www.radicalmedia.com

Με το σίκουελ της ταινίας *Χαμένος παράδεισος* του 1996, οι σκηνοθέτες επιστρέφουν στο Δυτικό Μέμφις για να εξετάσουν εκ νέου την αντιφατική ιστορία της πλέον διαβόητης υπόθεσης δολοφονίας στην ιστορία του Αρκανσώ. Όταν οι έφηβοι Ντέμιαν Εχολς, Τζέισον Μπάλντουιν και Τζέσι Μισκέλι καταδικάστηκαν για τον βάνουσο ακρωτηριασμό και τη δολοφονία τριών οκτάχρονων αγοριών, πολλοί κόσμος που δε ζούσε στο Αρκανσώ έμεινε με την αίσθηση ότι το μόνο «έγκλημα» των τριών κοινωνικά απροσάρμοστων εφήβων ήταν το ότι άκουγαν χέβι μέταλ και φορούσαν μαύρα ρούχα. Στο μεταξύ, εμφανίζεται στο διαδίκτυο μια ομάδα υποστήριξης η οποία προσπαθεί να ενημερώσει το κοινό για τη δυσχερή θέση των «Τριών του Δυτικού Μέμφις». Η ταινία ακολουθεί κάποιους απ' αυτούς τους υποστηρικτές καθώς παρευρίσκονται σε μια σειρά ακροάσεων για τον Εχολς, ο οποίος έχει κάνει έφεση προκειμένου να αποφύγει την θανατική καταδίκη. Καθώς οι ακροαματικές διαδικασίες εξελίσσονται στη διάρκεια 18 μηνών, η ταινία παρακολουθεί τις εκ νέου έρευνες για την υπόθεση και επισκεπτεται και πάλι τους πρωταγωνιστές της πρώτης ταινίας. Επιπλέον, οι σκηνοθέτες ασχολούνται αρκετά με τον Τζον Μαρκ Μπάιερς, θετό πατέρα ενός εκ των θυμάτων (και, για πολλούς, πιθανόν ο πραγματικός δολοφόνος).

With this follow-up to their 1996 *Paradise Lost*, filmmakers Berlinger and Sinofsky return to West Memphis to reexamine the controversial story of the most notorious murder case in Arkansas history. When teenagers Damien Echols, Jason Baldwin and Jessie Misskelley were convicted of the brutal mutilation and murder of three eight-year-old boys, many people outside of Arkansas were left feeling that the only "crime" committed by the three misfit teens was listening to heavy metal and dressing in black. A support group has sprung up on the internet, attempting to raise awareness about the plight of the "West Memphis Three". The film follows a number of these supporters as they attend a series of hearings for Echols, who is appealing for a new trial in an effort to avoid his death sentence. As the appeal hearings unfold over the course of 18 months, *Revelations* follows the ongoing reinvestigations of the case, and revisits the main subjects of the first film. In addition, the filmmakers also spent a great deal of time filming John Mark Byers, the stepfather of one of the murder victims (and the man who many believe may be the actual killer).



# Χαμένος Παράδεισος I & II:

## Το ντοκιμαντέρ, το γκόθικ και το τέρας της δικαιοσύνης

του **Andy Opel**

«Ο φόβος στους δρόμους μπορεί να δανειστεί τις λέξεις και τον τίτλο της αφίσας της κινηματογραφικής αίθουσας, αν και στους δρόμους ο φόβος κινείται προς μια διαφορετική ποιότητα κατάληξη. Ποια είναι η διαφορά; ότι πεθαίνουν αληθινού άνθρωποι».  
(Ingebretsen, 2001, 9)

Η, στη συγκεκριμένη περίπτωση καταλήγουν στην πτέρυγα των μελλοθανάτων. Το δοκίμιο αυτό αντι-παράθετε τα διαπερατά όρια της μυθολογίας και της πραγματικότητας, του αφηγηματικού και του ντοκιμαντέρ. Οι ταινίες *Χαμένος Παράδεισος: Οι δολοφονίες των παιδιών στο Ρόμπιν Χουντ Χιλς* (1996) και *Αποκαλύψεις: Χαμένος Παράδεισος 2* (1999) είναι δύο δυνατά ντοκιμαντέρ που περιγράφουν την άγρια δολοφονία τριών οκτάχρονων αγοριών και την επακόλουθη δίκη και καταδίκη τριών «γκοθ» εφηβών στο Δυτικό Μέμφις του Αρκανσο. Οι ταινίες αυτές αιχμαλωτίζουν τη διαγνή διάθλαση του γοητικού φανταστικού έτσι όπως κυκλοφορεί μέσα και ανάμεσα στη λαϊκή κουλτούρα, την κοινή γνώμη, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και το ποινικό σύστημα των ΗΠΑ. Ως δυναμικό παράδειγμα της αρχής της αβεβαιότητας του Heisenberg και διατύπωση του πολιτιστικού ορισμού για το «ενεργό κοινό», οι ταινίες αυτές εξιστορούν το κύκλωμα της κουλτούρας (du Gay, Hall et al. 1997) έτσι όπως δημιουργείται και προχωρά σπειροειδώς καταστρατηγώντας τα όρια της πραγματικότητας και της μυθολογίας καθώς συγκροτεί τον κοινωνικό χώρο. Οι ταινίες αυτές, σε συνδυασμό με την αντίδραση του κοινού, περιγράφουν ένα κινούμενο πεδίο τερατώδους, όπου όλα τα υποκείμενα που σχετίστηκαν με την υπόθεση, συμπεριλαμβανομένων των ακτηνοβότων, γίνονται το αντικείμενο ενός γοητικού, τερατώδους βλέμματος, που ενεχόταν στους πραγματικούς φόνους αλλά και στα εικονικά «εγκλήματα» των κινημάτων των θαιμιαστών και των θεατών.

Οι φόνοι στις ταινίες αυτές αποκαλούνται συ-

νεχώς «τερατώδεις» και η έννοια του «τέρατος» παίζει βασικό ρόλο στο παρόν δοκίμιο. Οι ταινίες αυτές απεικονίζουν μια στρατιά τεράτων—οι εφηβιοι που κατηγορούνται για τα εγκλήματα, οι εκδικητικοί γονείς των θυμάτων, οι «θαιμιαστές» που συσπεριώνονται υπέρ των κατηγορουμένων και τέλος το ίδιο το σύστημα δικαιοσύνης των ΗΠΑ. Όπως υποστηρίζει ο Ingebretsen (2001): «τα τέρατα δεν είναι τόσο φορείς κοινωνικής κατάρρευσης, όσο εξάγγελοι ότι η κατάρρευση έχει ήδη συντελεστεί».

Στη συγκεκριμένη περίπτωση, οι ταινίες αυτές μας επιτρέπουν να δούμε και μόνοι μας σε τι τέρας έχει εξελιχθεί το ταξικό σύστημα δικαιοσύνης των ΗΠΑ, κι αναγγέλλουν την κατάρρευση του δικαίου-ματός μας σε μια δίκαιη και αμερόληπτη δίκη. Σε μια μακρά παράδοση δυσοπτικής φαντασίωσης, οι ταινίες του *Χαμένου Παράδεισου* παρουσιάζουν ωμές εικόνες των συστημικών τρόμων που στοιχειώνουν τις αίθουσες των δικαστηρίων των μικρών πόλεων των ΗΠΑ στις αρχές της τρίτης χιλιετίας. Σε αντίθεση με το ξεκάθαρο μήνυμα της δυσοπτικής φαντασίωσης και της επιστημονικής φαντασίας, οι ταινίες αυτές είναι μη μυθολογικές κι οι ιστορίες που αφηγούνται εξακολουθούν να συμβαίνουν στις Ηνωμένες Πολιτείες του σήμερα.

### Οι ταινίες του *Χαμένου Παράδεισου*

Οι ταινίες του *Χαμένου Παράδεισου* προσφέρουν ένα συναρπαστικό παράδειγμα των τρόπων με τους οποίους οι γοητικές αφηγήσεις προχωρούν διαμέσου και κατά μήκος των τοπίων της σύγχρονης κουλτούρας των ΗΠΑ. Παρουσιάζουν τους

φόνους τριών οκτάχρονων αγοριών, των Στίβι Μπραντς, Κρίστοφερ Μπάιερς και Μάικλ Μουρ, που έλαβαν χώρα την 5η Μαΐου 1993. Τα σώματά τους βρέθηκαν γυμνά, δεμένα με κορδόνια παπουτσιών και πεταμένα σ' ένα αποστραγγιστικό κανάλι ενός μικρού δάσους γνωστού ως οι Λόφοι του Ρομπέν των Δασών, που βρισκόταν δίπλα στην πανταχού παρούσα άναρχη δόμηση του πρώην-αστικού τοπίου της πόλης. Ένα από τα αγόρια, ο Κρις Μπάιερς, είχε ενοουσιωθεί, ενώ όλα είχαν εκτεταμένους μώλωπες, αμυχές και σημάδια σεξουαλικής κακοποίησης (Levenitt, 2002). Σε μια λεπτομερή ανάλυση της υπόθεσης, η Mara Levenitt (2002) έγραψε: «Μέσα σε λίγες μόνο ώρες από την ανακάλυψη των πτωμάτων, είχαν αρχίσει να κυκλοφορούν φήμες που απεδίδαν τους φόνους στο Σατανισμό».

Στις φήμες περιλαμβάνονταν κι ένα σχόλιο του αρχιπεθεωρητή της αστυνομίας του Δυτικού Μέμφις, Γκάρι Γκίτσελ, ότι οι φόνοι μπορεί να ήταν το αποτέλεσμα της «δράσης συμμοριών ή αιρέσεων», σχόλιο που διατυπώθηκε «παρά το γεγονός ότι κανένα στοιχείο δεν υποδήλωνε κάτι τέτοιο» (σελ. 14). Η πρώτη αυτή αφήγηση γοητικού τρόμου άρχισε να δεσπόζει στην υπόθεση από τις πρώτες ώρες μετά την ανακάλυψη των πτωμάτων και μέχρι την εκδίκαση των εφέσεων που συνεχίζεται καθ' όλο το χειμώνα του 2004.

Η ταινία *Χαμένος Παράδεισος: Οι δολοφονίες των παιδιών στο Ρόμπιν Χουντ Χιλς* (1996), αρχίζει να ασχολείται με το αποτρόπαιο εγκλημα λίγο μετά την τέλεσή του. Οι σκηνοθέτες Τζο Μπέρνιντζερ και Μπρους Σινόφσκι, που δουλεύουν για το



HBO, ξεκινούν την ταινία με ειδήσεις της τοπικής τηλεόρασης που αναφέρουν ότι τρεις έφηβοι συνελήφθησαν και κατηγορούνται για τα εγκλήματα. Οι έφηβοι αυτοί, Τζέσι Μισκέλι, Τζέισον Μπόλντοουν, Ντέιμιαν Έκολς, χαρακτηρίστηκαν αμέσως ως τα «παλιό που φορούν μούρα» και έχουν «αποκρυσφιστικά» ενδιαφέροντα. Η πρώτη ταινία παρουσιάζει τις δίκες των τριών αυτών εφηβών, ξεκινώντας μ' εκείνη του Τζέσι Μισκέλι. Ο Μισκέλι δικάστηκε ξεχωριστά από τους άλλους δύο εξαιτίας μιας ομολογίας που υπέγραψε μετά από πολύωρη ανάκριση που διεξήχθη χωρίς την παρουσία δικηγόρου ή των γονιών του. Ο Μισκέλι καταδικάστηκε για φόνο πρώτου βαθμίου για το θάνατο του Μάικλ Μουρ και για φόνο δεύτερου βαθμίου για τους θανάτους των Κρίστοφερ Μπίερς και Στίβι Μπραντ. Καταδικάστηκε σε ισόβια κάθειρξη για το φόνο του Μάικλ Μουρ και σε δύο επισπασεμιαστικές καθερίξεις, για καθέναν από τους άλλους δύο φόνους. Η καταδική του βασίστηκε σε μεγάλο βαθμό σε μια υπογεγραμμένη ομολογία, γεμάτη λάθη και αντιφάσεις όσον αφορά στο χρόνο και τον τρόπο τέλεσης των φόνων.

Ο Μισκέλι αποφάσισε να μην καταθέσει εναντίον των Ντέιμιαν και Τζέισον στη δίκη τους. Παρά την έλλειψη οποιουδήποτε πειστήριου να τον συνδέει με τους φόνους, ο Ντέιμιαν καταδικάστηκε σε θάνατο με ένοχη για φόνο πρώτου βαθμίου ενώ ο Τζέισον καταδικάστηκε σε ισόβια κάθειρξη για φόνο δεύτερου βαθμίου.

Καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, οι σκηνοθέτες είχαν πρόσβαση σ' ένα ευρύ φάσμα ανθρώπων που είχαν σχέση με τις δίκες. Η πρόσβαση αυτή περιλάμβανε την παρουσία κάμερας στην αίθουσα του δικαστηρίου, κατ' όγκον συνεντεύξεις με τους γονείς των θυμάτων και των κατηγορουμένων, συνεντεύξεις με την ομάδα της υπεράσπισης αλλά και των κατηγορώνων και συνεντεύξεις κατ' εναλλαγή με τα τρία αγόρια που κατηγορούντο για τους φόνους. Όλες οι συνεντεύξεις αλλά και οι σκηνές ζωντανής δράσης αναφέρονται συνέχεια στο «κακό» και στα «τέρατα», καθώς η κοινότητα ανασήτουμε γλώσσα για να περιγράψει τη φρίκη των εγκλημάτων αυτών. Οι αναφορές στο κακό ήταν τόσο διαδεδομένες ώστε, αρχικά, κι οι ίδιοι οι σκηνοθέτες παιγνιδεύτηκαν σ' αυτό που περιγράφουν ως υπερία. «Ήμασταν της γνώμης ότι γυρίζαμε μια ταινία για ένοχα παιδιά. Στη διάρκεια της ακροαματικής διαδικασίας βρισκόμασταν πολύ μακριά από τον Ντέιμιαν, στην

άλλη άκρη μιας πολύ μεγάλης αίθουσας. Τον έφεραν μέσα με χειροπέδες και με την πορτοκαλί στολή της φυλακής, κι εμείς ήμασταν πίσω μαζί με τους δημοσιογράφους, και κάποια στιγμή τεντώνει το λαιμό του και κοιτάει τριγύρω. Κι ο Μπρους κι εγώ βιάστηκαμε να πούμε μεταξύ μας κάτι σαν «ώ, θεέ μου, είναι τόσο κακός, είδες πώς τους κοιτάζει όλους»; και αμέσως νιώσαμε όλο αυτό το κακό. Ένας ψιθύρος διαπερνούσε το πλήθος, «πωπω, κοίτα τον Ντέιμιαν, είναι τόσο κακός, πωπω!». Κι έπειτα, αργότερα, συναντήθηκα μαζί του, και μέσα στα πέντε πρώτα λεπτά που του μιλούσα, όχι μόνο ένιωσα ότι ήταν αθώος, αλλά όλο εκείνο το κακό που είχε προβάλει πάνω του κατέρρευσε. Και ντράπηκα που είχε πέσει στην παγίδα» (Yabroff, 1996).

Η «παγίδα» των στερεοτύπων, των τεράτων και του γοητικού τρόμου κυριαρχεί στην ταινία, καθώς απεικονίζει τις αναμενόμενες φρίκες μιας δίκης για φόνο, και ταυτόχρονα αποκαλύπτει την απρόσμενη φρίκη της χρηματοδοτούμενης απ' το κράτος υπεράσπισης του άπορου σε μια υπόθεση φόνου εκ προμελέτης. Η ταινία δείχνει ένα στιγμιότυπο της διαδικασίας μέσω της οποίας φόβοι που προφοροδοτούνται από τις πολιτιστικές βιομηχανίες ριζώνουν στην αμερικανική ενδοχώρα και γεννούν τον καρπό της προκατάληψης. Επειδή οι κατηγορούμενοι έφηβοι φορούσαν μούρα και ντύονταν σε «γκόθικ» στυλ, η αστυνομία και πολλά μέλη της τοπικής κοινότητας βάστηκαν να τους κατηγορήσουν, παρά την έλλειψη πειστήριου.

Η δεύτερη ταινία, *Αποκαλύψεις: Χαμένος Παράδεισος 2* (1999), καταγράφει την αντίδραση των θεατών στην πρώτη ταινία καθώς, μέλη του κοινού δημιούργησαν μια ομάδα υποστηρίχτρων των καταδικασμένων αγοριών και προσπάθησαν να στρέψουν την προσοχή της χώρας στις εφέσεις των Ντέιμιαν Έκολς και Τζέισον Μπόλντοουν. Οι «θαυμαστές» αυτοί δημιούργησαν ιστοσελίδα, συγκέντρωσαν χρήματα, προσέλαβαν νομικούς πραγματογνώμονες για την επανεξέταση των στοιχείων και ταξίδεψαν στο Άρκανσο για την εκδίκαση των εφέσεων. Παρότι το σύστημα δικαιοσύνης παραμένει συνεχώς στο επικεντρωμένο της ταινίας, η αλληλεπίδραση των «θαυμαστών» με την κοινότητα του Δυτικού Μέμφις κυριαρχεί στο δεύτερο κεφάλαιο του συνεχόμενου αυτού έπους. Δεν επετράθη στους σκηνοθέτες να χρησιμοποιήσουν κάμερα στο εφετικό: αντί' αυτού

στηρίχτηκαν σε εκτός δικαστηρίου συνεντεύξεις με τον δικαστή, τον κατηγορο, τον κατηγορούμενο, και με μια σειρά θαυμαστών και μελών της κοινότητας που συγκεντρώνονταν έξω απ' το δικαστήριο για να υποστηρίξουν ή να καταγγέλλουν τα δύο καταδικασμένα αγόρια που ήταν πλέον άνδρες.

Η ομάδα των «παρείσκτων» που συγκεντρώθηκαν στο Άρκανσο για να παραστούν στη δίκη, αυτοσποκαλούμενοι «Υποστηρίξη στους Τρεις του Δυτικού Μέμφις», αντιμετώπιστηκαν με καχυποψία από τις οικογένειες των θυμάτων αλλά και από τα ντόπια μέσα μαζικής ενημέρωσης. Την ίδια ώρα που εκείνοι έφεραν μαζί τους διακεκριμένους πραγματογνώμονες για να καταθέσουν στη δίκη, οι προσπάθειες τους έκαναν τον κόπο να τους εξομοιώσει με τους θαυμαστές των κατ' αυρηφόλοφόνων. Εκτός απ' τις εντάσεις μεταξύ των ντόπιων και των παρείσκτων, οι σκηνοθέτες εξερευνούν επίσης τις χρόνιες υποψίες για τον πατριό του ενός θυμάτων, τον Μαρκ Μπίερς. Ο Μαρκ έχει πρωτεύοντα ρόλο και στις δύο ταινίες, καθώς συχνά έκανε μπροστά στην κάμερα γριμάτσες γκριμάτσες και θεατρνίστικα κόλπα όπως το να φτάνει ψεύτικους τάφους για τον κατηγορούμενο ή να πυροβολεί κολοκίθια-ομοιώματα του Ντέιμιαν Έκολς. Στη δεύτερη ταινία, μαθαίνουμε ότι η γυναίκα του Μαρκ έχει πεθάνει από αδιευκρίνιστο αίτια κι ότι μετά το θάνατό της, ο Μαρκ είχε αρκετά μπλεξιμάτα με το νόμο για κατοχή ναρκωτικών, βία και κλοπές. Την πιο σοβαρή υποψία ότι ο Μαρκ Μπίερς ήταν ο πραγματικός δολοφόνος των τριών αγοριών δημιουργεί η κατάθεση του ιατροδικαστή που προσέλαβε η ομάδα υποστηρίχτρων των Τριών του Δυτικού Μέμφις. Ο ιατροδικαστής ισχυρίστηκε ότι οι φωτογραφίες της αυτοψίας αποκάλυπταν ένα σημάδι από δαγκνιά στο πρόσωπο του Κρίστοφερ Μπίερς, θετού γιου του Μαρκ Μπίερς. Το στοιχείο αυτό, σε συνδυασμό με τις υπεκφυγές του Μαρκ Μπίερς ως προς το γιατί αποφάσισε να βγάλει όλα του τα δόντια, αφήνει μία υποψία να πλανάται γύρω απ' το άτομο του. Η αλληλεπίδραση ανάμεσα στην ομάδα υποστηρίχτρων των τριών και τον Μαρκ Μπίερς είναι εκείνη που θέτει σε κίνηση το τελευταίο μέρος της δεύτερης ταινίας και προσφέρει ένα δυναμικό παράδειγμα του ολοκληρωμένου κυκλώματος της κουλτούρας όπου τα μέλη του κοινού ιδιοποιούνται ένα κεί-



με των μέσων μαζικής ενημέρωσης και το μετατρέπουν σε βιωμένη κουλτούρα.

### Ντοκιμαντέρ και γοτθική αφήγηση

Οι ταινίες του *Χαμένου Παράδεισου* καταγράφουν τη διαδικασία μέσω της οποίας πραγματοποιήθηκαν οι καταδικές αυτές, παρέχοντας ζωηρές λεπτομέρειες για τους ανθρώπους και τα μέρη που διαμόρφωσαν τις συγκεκριμένες ιστορίες. Πέρα από μια ιστορία «άδικης καταδίκης», οι ταινίες αυτές δρουν ως καταλύτη στο κύκλωμα της κουλτούρας, επιταχύνοντας τη διαδικασία της πολιτιστικής αναπαραγωγής σαν γοτθικές αφηγήσεις που κινούνται ανάμεσα στο πραγματικό και το μη πραγματικό.

Εν τούτοις ανάμεσα στην ταινία ντοκιμαντέρ και την αφηγηματική ταινία έχουν υπάρξει πεδίο διαμάχης για πολλά χρόνια, με τους ακαδημαϊκούς να προσπαθούν να ορίσουν τα όρια της τεχνικής και του περιεχομένου που διαφοροποιούν τις δύο παραδόσεις (Nichols 1991, Ponch 1999, Bruzzi 2000). Μια από τις πρώτες και πιο σημαντικές θεωρίες του ντοκιμαντέρ, εκείνη του Nichols (1991), μιλούσε για τους «τρόπους της αναπαράστασης» και ιχνηλάτουσε την ιστορία των προσεγγίσεων του είδους. Ο Nichols (1994) συνέχισε να εξερευνά τα «συγκεκριμένα όρια» της μη μυθολογικής ταινίας και τόνισε τη σχέση σκηνοθέτη, κοινού στη διαδικασία δημιουργίας νοήματος, υποστηρίζοντας ότι «η σημασιοδότηση εδρεύει στην επιλογή και τη διεύθυνση των ενδεικτικών αναπαράστασεων κι όχι στην ίδια την ενδεικτικότητα σε μεγαλύτερο βαθμό απ' ό,τι στα ίδια τα πράγματα» (xi)

Με άλλα λόγια, οι εικόνες μπορούν να θεωρηθούν ως «αληθινές» μόνο βάσει του πλαισίου παραγωγής και κατανάλωσής τους. Ο Ponch (1999) τόνισε το ρόλο του σκηνοθέτη στο να διαφοροποιήσει μια ταινία μυθολογίας από μια μη μυθολογίας, κι αποκαλούσε τα ντοκιμαντέρ «κινηματογραφικές αποδόσεις» όπου οι σκηνοθέτες «απροκάλυπτα έδειχναν κάτι σε κάποιον άλλο» (11). Ο Bruzzi (2000) ανέπτυξε τη θεωρητική αυτή συγγένεια, υποστηρίζοντας ότι το ντοκιμαντέρ είναι μια «άνεση διαπραγμάτευση ανάμεσα στο πραγματικό γεγονός και την αναπαράστασή του» (9). Οι ταινίες ντοκιμαντέρ καταλαμβάνουν ένα χώρο στον οποίο η μυθολογία με τη μη μυθολογία διασταυρώνονται, και παρέχουν έτσι

έναν ισχυρό τόπο εξέτασης του κύκλωματος της κουλτούρας έτσι όπως κινείται μέσα και ανάμεσα στο φανταστικό και το πραγματικό.

Οι ταινίες του *Χαμένου Παράδεισου* εμπνέουν στο πεδίο αυτό της διαμάχης, καθώς συνενώνουν υλικό από την αίθουσα του δικαστηρίου, παραδοσιακές προσημωμμένες συνεντεύξεις, ζωντανή κινηματογράφηση της δράσης και «σκηνοθετημένες» συναντήσεις όπου μπορούμε να δούμε τους συμμετέχοντες να πυροβολούν ή να ανάβουν φωτιές στον τόπο των εγκλημάτων σε μια πράξη τελετουργικού εξαγνισμού. Βασισμένοι κυρίως σ' αυτό που ο Nichols (1991) είχε αποκαλέσει «αλληλεπιδραστικό τρόπο» του ντοκιμαντέρ, οι Μπέρλιντζερ και Σινόφσκι παραθέτουν αράτοι και στις δύο ταινίες. Η τεχνική αυτή απαιτεί το κόψιμο των ερωτήσεων που γίνονται στους συμμετέχοντες, το μοντάρισμα των απαντήσεων με τέτοιο τρόπο ώστε οι κοινωνικοί ρητοίρια να ακούγονται σαν να αυτοσχεδιάζουν, λέγοντας την ιστορία με δικά τους λόγια. Η τεχνική αυτή αντιπαρτίθεται στον «επεξηγηματικό τρόπο» όπου ένας παντογνώστης αφηγητής παρέχει το πλαίσιο και συχνά ερμηνεύει τα γεγονότα για λογαριασμό του θεατή. Στον αλληλεπιδραστικό τρόπο, η «εξουσία του κειμένου μετατοπίζεται προς τους στρατολογούμενους κοινωνικούς ρητοίριους: τα σχόλια και οι απαντήσεις τους αποτελούν βασικό μέρος του επιχειρήματος της ταινίας» (Nichols 1991, 44). Στην πρώτη ταινία, οι Μπέρλιντζερ και Σινόφσκι είχαν ασυνήθιστα μεγάλη πρόσβαση στις οικογένειες των θυμάτων και των κατηγορουμένων, κάμερες στο δικαστήριο, συναντήσεις των δικηγόρων της υπεράσπισης με τους κατηγορούμενους, συνεντεύξεις με τον κατηγορούμενο και τον δικαστή, καθώς και πολλά σχόλια ανθρώπων της τοπικής κοινωνίας καθ' όλη τη διάρκεια των δύο ετών (1993-5) που χρειάστηκαν για την ολοκλήρωση της παραγωγής της ταινίας.

Παρότι οι Μπέρλιντζερ και Σινόφσκι αγωνίζονται να κρατήσουν την προσοχή εστιασμένη στους κοινωνικούς ρητοίριους και όχι στους ίδιους, η πρώτη ταινία έχει δύο αυτοπαθείς στιγμές, και η δεύτερη ταινία χρωματίζεται από μια αυτοπάθεια που διαπλάθει, σ' ένα παράδειγμα που κουλτούρα, στην αρχή της αβεβαιότητας του Heisenberg, σύμφωνο με την οποία η φυσική πράξη παρατήρησης ενός φαινομένου αλλάζει το ίδιο το φαινό-

μενο, αμφισβητώντας έτσι την ίδια την δυνατότητα της ουδέτερης παρατήρησης που έχει αποτελέσει τον θεμελιο λίθο της επιστημονικής μεθόδου. Κατά τη διάρκεια της δικής των Ντέιμιν Έκολς και Τζέισον Μπλόιντου, ο αστυνομικός ανακριτής Γκάρι Γίτσελ ρωτήθηκε για ένα μαχαίρι που είχε προσκομιστεί ως στοιχείο. Ο Γίτσελ λέει ότι το μαχαίρι του το έδωσε ο «Τζο» και τα παιδιά απ' το HBO». Ένα μικρό κείμενο ενθαρρώνει τους θεατές ότι ο Μαρκ Μπάιερ, ηγήρω του Κρίστοφερ, ενός από τα θύματα, ήταν εκείνος που έδωσε το μαχαίρι στους σκηνοθέτες. Αυτό είναι ένα από τα ελάχιστα παραδείγματα αυτοπάθειας της πρώτης ταινίας, που καταδεικνύουν την ενεργή συμμετοχή των σκηνοθετών στην εξέλιξη της ιστορίας.

«Ο αυτοπαθής τρόπος αναπαράστασης δίνει έμφαση στη συνάντηση του σκηνοθέτη με τον θεατή αντί του σκηνοθέτη με το αντικείμενο» (Nichols 1991, 60).

Στην περίπτωση αυτή, ο σκηνοθέτης δεν απευθύνεται απευθείας στο κοινό, η ψευδαίσθηση ωστόσο ενός πρόσωπου, βουβού αντικειμενικού χειριστή της κάμερας καταστράφηκε και το κοινό θυμήθηκε προσωρινά την ενεργή ανάμειξη των σκηνοθετών. Η στιγμή αυτή είναι προβληματική για την ταινία αφού η ταινία αυτή και η συνέχεια της βασίζονται στην αναζήτηση της αλήθειας, τη δύναμη των αποδεικτικών στοιχείων, και μια συνεχόμενη προσπάθεια ανεύρεσης του δολοφόνου ή των δολοφόνων των τριών αγοριών. Οι αυτοπαθείς στρατηγικές κατευθύνουν την προσοχή στα όρια της επικοινωνιακής πρακτικής και «τονίζουν την επιστημολογική αμφιβολία» (61). Για τον αυτοπαθή σκηνοθέτη, «η πρόσβαση του ρεαλιστή στον κόσμο, η ικανότητα να παρέχει πιστευτά στοιχεία, η δυνατότητα οδαιομνηστήτητου επιχειρήματος, ο άρρηκτος δεσμός ανάμεσα σε μια ενδεικτική εικόνα και αυτό που αναπαριστά—όλες αυτές οι αντιλήψεις αποδεικνύουν υποψία» (Nichols 1991, 60). Σε μια ταινία για την ποιότητα των στοιχείων και την αναζήτηση των δραστών, το «πιστωτικό στοιχείο» γίνεται καθοριστικό.

Η δεύτερη ταινία εμπεριέχει βασικά στοιχεία αυτοπάθειας, αν και οι σκηνοθέτες εξακολουθούν να αποφεύγουν να εμφανίζονται μπροστά στην κάμερα και δεν ακούμε τις ερωτήσεις που τίθενται στις συνεντεύξεις παρά μόνο περιστασιακά. Η αυτοπάθεια που ενυπάρχει σ' ολόκληρη την ταινία



φανερωμένοι στις πολυάριθμες αναφορές για τον αντικτυπο του *Χαμένου Παράδεισου* στις πρώτες δίκες και στην επιθυμία να αποφευχθούν τα ίδια κατά τη διαδικασία των εφέσεων. Έτσι το *Αποκαλύψεις: Χαμένου Παράδεισου 2*, συνεχίζει με τη συμφορά των αγoriών τα οποία είναι πλέον άνδρες – των Ντέιμεν Έκολς, Τζέισον Μπλόντουν και Τζέι Μισκέλι – που είχαν καταδικαστεί στις δίκες που παρουσιάστηκαν στην πρώτη ταινία. Η δεύτερη ταινία παρουσιάζει τη διαδικασία των εφέσεων, κι ασχολείται επίσης με την ομάδα υποστήριξης που δημιούργησε το κοινό ως αντίδραση στην πρώτη ταινία. Η επίδραση της ομάδας υποστήριξης θα εξεταστεί λεπτομερώς παρακάτω, τώρα, όμως, είναι σημαντικό να αναγνωρίσουμε την επιρροή της πρώτης ταινίας στις αρχικές δίκες και να εξετάσουμε επί δεύτερη ταινία την αντίδραση που δημιούργησε η επίδραση της.

Είναι ενδιαφέρον ότι η ταινία μοιάζει με μια αρχή της φυσικής, την αρχή της αβεβαιότητας του Heisenberg. Ο Heisenberg περιγράφοντας τα υποατομικά σωματίδια είπε: «Με όσο μεγαλύτερη ακρίβεια έχει καθοριστεί η θέση τους, με τόση λιγότερη ακρίβεια είναι γνωστή η ταχύτητά τους τη στιγμή εκείνη, και το αντίστροφο» (Heisenberg 1927).

Η έννοια αυτή της αβεβαιότητας, η κλεμμένη από τις θετικές επιστήμες κι ερμηνευμένη από μια στρατιά ακαδημαϊκών των κοινωνικών και ανθρωπιστικών επιστημών, αναφέρεται συχνά ως ένα θεμελιώδες επιχείρημα για τους περιορισμούς της επιστήμης ως τρόπου γνώσης. Η περιγραφή του Heisenberg για τα ατομικά σωματίδια χρησιμοποιείται συχνά στη διατύπωση του επιχειρήματος ότι η ίδια η διαδικασία της μέτρησης αλλοιώνει αυτό που θέλουμε να μετρήσουμε. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, βλέπουμε πως η πράξη της κινηματογράφησης αλλοίωσε την πρώτη δίκη με διάφορους συγκεκριμένους τρόπους. Πρώτον, το HBO πλήρωσε κάποιους από τους συμμετέχοντες για τη συμμετοχή τους στην ταινία, κι έδωσε ισόποσες αμοιβές στις τρεις οικογένειες των θυμάτων και στις τρεις οικογένειες των κατηγορουμένων, θλώνοντας περαιτέρω τα όρια ανάμεσα στους κοινωνικούς και τους επαγγελματίες ηθοποιούς (Leveritt 2002). Οι πληρωμές αυτές έπαιξαν βασικό ρόλο στην πρώτη δίκη εξαιτίας της έλλειψης πόρων των, διορισμένων από την πολιτεία, δικηγόρων της υπεράσπισης. Τα χρήματα αυτά χρησι-

μοποιήθηκαν για να πληρωθούν αρκετοί πραγματογνώμονες μάρτυρες που κατέβησαν για την υπεράσπιση, τροποποιώντας σαφώς τη διαδικασία της δίκης.

Κατά ερωτηνικό τρόπο, στη δεύτερη ταινία, ένα από τα πιο σημαντικά επιχειρήματα των εφέσεων ήταν η άποψη ότι η πρώτη δίκη είχε διακυβευτεί σε μεγάλο βαθμό εξαιτίας της παρουσίας των σκηνοθετών και των οικονομικών κινήτρων που προσέφερε το HBO. Παρά την διαμάχη για τα χρήματα, το HBO συνέχισε να πληρώνει όσους συμμετείχαν στη δεύτερη ταινία, κι ασχολήθηκε αρκετά με τον Μαρκ Μπίαερς, τον οποίο ένας κριτικός κινηματογράφου περιέγραψε σαν να «πρωταγωνιστεί στη δική του ταινία τρόμου» (Leveritt 2002). Ο Μπίαερς εμφανίζεται πολύ και στις δύο ταινίες, εκδηλώνοντας ένα ολόκληρο φάσμα προσωπικοτήτων, από τον ερωτευμένο σύζυγο και ευλαβή εκκλησιαζόμενο, μέχρι τον εκδικητικό πατέρα ενός από τα θύματα. Η αλληλεπίδραση του χρήματος, οι ταξικές εντάσεις και η πρόσβαση σε υψηλό επίπεδο νομική εκπροσώπηση συνωμοτούν στο να παρέχουν ιδιαίτερα ελκυστικές υλικό και στις δύο ταινίες, ενώ ταυτόχρονα μειίνουν το υλικό αυτό με την ανισορροπία που δημιουργεί η δύναμη της κινηματογραφικής ομάδας του Νεοορκεζικού HBO και η δίψα μιας μικρής μεσοδυτικής κοινότητας για δικαιοσύνη. Από τη μια, η δύναμη της ταινίας (ταινιών), κι η επακόλουθη εθνική κι διεθνής προσοχή, άλλαξαν κάτι που θα μπορούσε να είναι μια ακόμα περίπτωση νεοφιλελευθέρης (μη) δικαιοσύνης. Ταυτόχρονα, τα χρήματα και η επιρροή που απέκτησε η υπόθεση χάρη στη διαδικασία της κινηματογράφησης αλλοίωσαν τη διαδικασία και δημιούργησαν νέα οικονομικά κίνητρα. Έτσι, οι δύο ταινίες διαπλέκονται βαθιά με τις δίκες αυτές και οι φαινομενικά «ουδέτεροι» σκηνοθέτες έχουν μεταφερθεί στο κέντρο μια συνεχιζόμενης διαμάχης.

### Οι τάξεις, το κεφάλαιο και το αμερικανικό γκόθικ

Δuo επαναλαμβανόμενες εικόνες και στις δύο ταινίες του *Χαμένου Παράδεισου* αποκαλύπτουν τις ταξικές εντάσεις που ευylάρχουν στην ιστορία εγκλήματος και τεράτων της μικρής αυτής πόλης. Κατ' αρχάς, οι Μπέρλιντζερ και Σινόφσκι χρησιμοποιούν επαναλαμβανόμενα πλάνα χαμηλών, εναέριων λήψεων της πόλης και της τοποθεσίας

των εγκλημάτων. Το εναέριο αυτό υλικό είναι συχνά κεκλιμένο, αλλοιώνοντας το τοπίο και παρέχοντας μας τη ματιά πλάτου ψεκαστικού αεροπλάνου σε μια αγροτική τοποθεσία που έχει μετατραπεί σε μικρό βιομηχανικό οικισμό. Η δεύτερη επανερχόμενη εικόνα είναι εκείνη των πάρκων για τροχόσπιτα και λυόμενα σπίτια όπου ζούσαν οι οικογένειες των θυμάτων αλλά κι εκείνες των κατηγορουμένων. Οι εικόνες αυτές συνοδεύονται συνήθως από την χέβι μέταλ μουσική των Metallica και χρησιμεύουν ως μικρά inter-lούδια στη βασική γραμμή της ιστορίας που βασιζείται στις συνεντεύξεις. Η μουσική αυτή είναι μια υπενθύμιση της δημοφιλούς «γκοθ» κουλτούρας, της τόσο κεντρικής σε τέτοιες δίκες, και των εκατιόνων για «αστανολατρεία» από πλευράς των κατηγορουμένων. Οι σκηνοθέτες υπενθυμίζουν στο κοινό πόσο πανταχού παρούσα είναι η μουσική των Metallica και το μάρκετινγκ του Χόλιγουντ πίσω από την ερμηβική γκοθ κουλτούρα. Πιο σημαντικό, όμως, είναι ότι οι εικόνες αυτές παίζουν κεντρικό ρόλο στο να τοποθετηθεί η ιστορία σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, καθώς καταδεικνύουν συνδέσεις ανάμεσα στους ανθρώπους και το χώρο.

Γράφοντας για τον πίνακα του Grand Wood, *American Gothic*, ο Eric Savoy υποστηρίζει ότι το σπίτι πίσω απ' το ζευγάρι του πρώτου πλάνου παίζει κεντρικό ρόλο στη συμβολική δύναμη του πίνακα. Το σπίτι αυτό λέγεται ότι περιέχει ένα «ιστορικά παρωχημένο χρόνο» που «στοιχειώνει το εθνικό ζευγάρι». Το αγρότοπιο αυτό λέγεται ότι «φέρεται στο προσκήνιο την άλλη πλευρά, την Ετερότητα, των αφηγήσεων για την εθνική αυτοδόμηση» (σελ. 18).

Με παρόμοιο τρόπο, η επαναλαμβανόμενη χρήση των παραδοσιακών εικόνων των πάρκων για τροχόσπιτα και λυόμενα από τους Μπέρλιντζερ και Σινόφσκι μπορεί να θεωρηθεί ως η σύγχρονη, μοντέρνα εκδοχή του γοθικού αγρότοπου του Wood. Στην περίπτωση αυτή, το αγρότοπιο της εργατικής τάξης έχει αντικατασταθεί από προκατασκευασμένα σπίτια, οι σειρές της σοδιάς έχουν αντικατασταθεί από γραμμικές σειρές σπιτιών και πάρκων για τροχόσπιτα. Εκεί που ο Savoy θέτει ερωτήματα για τον «ενοίκιο» του στοιχειωμένου σπιτιού της γοθικής μυθολογίας, οι Μπέρλιντζερ και Σινόφσκι μας μάθουν στα σπίτια των «τεράτων» για να γνωρίσουμε τους ενοίκους που κατοί-



κούν στο «στοιχειωμένο» λυόμενο.

Αυτό που βλέπουμε είναι η κοινοτοπία του πολιτισμού των Ηνωμένων Πολιτειών του τέλους του εικοστού αιώνα: τηλεόραση και τσιγάρα, φόρμες εργασίας με ονόματα κεντημένα στην πάνω αριστερή ετικέτα, χαρμαγμένες με τα σημάδια της χειρωνακτικής εργασίας, σκουριασμένα αμάδια και σχεδόν ανύπαρκτη οδοντική υγιεινή. Αυτές είναι οι οικογένειες και οι άνθρωποι που ζούσαν με τα «τέρατα», που χαρακτηρίζονται ως ο Άλλος εξαιτίας της θέσης τους στον «τρομακτικό» και «επικίνδυνο» κόσμο του πάρκου για τροχόσπιτα, ενός μεταβατικού κάποτε μέρους που τώρα έχει μετατραπεί σε μόνιμη κατοικία του διαχωρισμού των τάξεων. Τα τροχόσπιτα έχουν σταματήσει να κινούνται καθώς δεν υπάρχει μέρος να πάνε, αφού τα σύνορα του Φαρ ουσέτ έχουν προ πολλού κλείσει και η περιφραγμένη ελίτ καταπατά και σπρώχνει συνεχώς τέτοιες κοινότητες κοντύτερα στο πρώην αστικό περιβλήμα απ' τον οποίο περνάμε καθ' όσον για κάποιο καλύτερο μέρος.

Το πρώην αστικό αυτό περιβλήμα, ιδωμένο από ψηλά, αποκαλύπτει τις αλλαγές του τοπίου της αμερικανικής ενδοχώρας από την εποχή του πίνακα του Wood. Οι Μπέρλιντζερ και Σινόφκι μας προσφέρουν μια οπτική ψεκαστικού αεροπλάνου, καθώς βουτούν από ψηλά στις λεωφόρους και στα μπαλάλματα από άσφαλο που χωρίζουν και ενώνουν ένα πολύ μεγάλο μέρος των ΗΠΑ. Αυτή είναι η τοποθεσία τέλεσης των φόνων, και ταυτόχρονα είναι βιομηχανικό τοπίο στενά συνδεδεμένο με τους ανθρώπους που ζουν και δουλεύουν στα (ακίνητα) κινητά σπίτια που στοιχειώνουν τις ταινίες αυτές. Από την εναέρια αυτή θέση, βλέπουμε το τοπίο να τέμνεται και να χωρίζεται από λεωφόρους, γραμμές διχοτόμησης που χάνονται στη γραμμή του ορίζοντα, καθιστώντας το Δυτικό Μέμφις ένα ενδιαιέσμο μέρος, ένα σταθμό, ένα μέρος για ανεφοδιασμό. Οι λεωφόροι αυτοί και τα μπαλάλματα της ασφάλτου χωρίζουν σε κομμάτια την αγροτική περιοχή, εκεί όπου το ζευγάρι του Wood σγαντζώναν ενάντια σ' αυτό που ο Jonathan Raban αποκαλούσε «αυτή η θλιμμένη ή άκλητη Δύση όπου η πικρία και η οργή αποτελούσαν τον φυσικό απόγονο των ανέφικτα μεγάλων προσδοκιών» (Savoy, σελ. 18).

Ο άθεστος πλότος του αεροπλάνου που μας χρίζει την πλεκαστική αυτή θέση παραμένει ομιλητικός, ένα φάιντασμα ψεκαστικού αεροπλάνου σε

αναζήτηση λιβαδιών που δεν έχουν παραβιαστεί και καταπατηθεί από την επέκταση της πρωτεύουσας, ή πιθανόν σε αναζήτηση «ζιζανίων» που έχουν μολύνει την πολιτιστική αυτή σοδειά. Από ψηλά, βλέπουμε το μικρό μπάλαμα των δένδρων—πλασιωμένο από τη λεωφόρο και τα φαστφουντάκια—απομεινάρια της μεγάλης σειράς μεσοδυτικών δασών από φυλλοβόλα δένδρα που ισοπεδώθηκαν καθώς οι Ευρωπαίοι μετακινούνταν προς τα δυτικά. Ανάμεσα στο θόρυβο και τους κινδύνους των διαπολιτειακών λεωφόρων, το μπάλαμα αυτό των δέντρων ήταν ένα φυσικό καταφύγιο για τα παιδιά που αναζητούσαν ένα ρυθμό για να παίξουν κι ένα δέντρο για να σκαρφαλώσουν. Μέσα από μία περατιέρα ταξική κωδικοποίηση, μαθαίνουμε ότι τα θύματα και οι κατηγορούμενοι ήταν παιδιά χωρίς τα προνόμια των εξωσχολικών δραστηριοτήτων, των ιδιωτικών μαθημάτων μουσικής, ή των γυνών που θα κάθονταν σπίτι μαζί τους. Μέσα στον αδύμονο χρόνο της νόησης, τα παιδιά αυτά αναζητούσαν τις ανέσεις και την διαχρονική γνησιότητα των δασών, παρότι στη συγκεκριμένη περίπτωση, τα δάση αυτά δεσμευόνταν απ' την παροδικότητα του βιομηχανισμού, μια κινητικότητα που έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την ακινησία των σπιτιών στα όρια ζου.

Αυτό που αναδύεται από την συλλογή αυτή των εικόνων της χώρας και των σπιτιών του Δυτικού Μέμφις είναι ένα νέο πορτρέτο της μοντέρνας αμερικανικής ενδοχώρας, ενός μέρους που έχει μεταμορφωθεί εξαιτίας της αγροτικής βιομηχανίας (και όχι και συχνότερα περιγράφεται ως η «θέα απ' το αεροπλάνο» για τους αρχηγούς της πολιτιστικής βιομηχανίας όταν πετάνε απ' τη Νέα Υόρκη στο Λος Άντζελες κι αντίθετα. Το ίδιο γοητικό φανταστικό που τόσο επιμελώς φιλοτεχνείται στα πολιτιστικά κέντρα της Ανατολικής και της Δυτικής Ακτής ευδοκεί στους ακριβούς και στις πρακτικές ολοκληρωτές της αμερικανικής ηπειρούς και, όλο και περισσότερο, ολόκληρου του κόσμου. Οι ταινίες αυτές δείχνουν τις πρακτικές επιπτώσεις μιας προσεκτικά δομημένης κουλτούρας του φόβου. Κατά μια πολύ εμφανή έννοια, μπορούμε να δούμε αυτό που εννοεί ο Ingebretnsen όταν υποστηρίζει ότι τα «τέρατα προειδοποιούν» (σελ. 4).

Οι ταινίες του *Χάμενου Παράδεισου* διατυπώνουν μια σκληρή προειδοποίηση για το συναπτήτητα των τάξεων με τη δικαιοσύνη και την πολιτική οικονομία ενός ποιικού ουστήματος που

βαλκανοποιείται ανάλογα με το εισόδημα. Καθώς εκδίδοταν η ίδια περίοδο με τη δική του *OJ Simpson* και την 24ωρη κάλυψή της από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, τις ομάδες των μεγαλοδικηγόνων και τις άπειρες εκκλήσεις για τα στοιχεία και τα κίνητρα της, η υπόθεση των τριών εφήβων θα έμενε μακριά από τους διερρευητικούς φακούς της κάμερας αν δεν υπήρχαν οι Μπέρλιντζερ και Σινόφκι. Η προσοχή που έδωσαν στα «τέρατα» του Δυτικού Μέμφις μάς προειδοποιεί για τους κινδύνους που δημιουργήσε ένα τερατώδες σύστημα δικαιοσύνης που βασίζεται στο κεφάλαιο. Ο Hallberstan (1995) υποστηρίζει ότι το γοητικό τέρας «είναι ένα οικονομικό σχήμα, καθώς συμπεκνώνει σ' ένα σώμα ποικιλομορφες φιλετικές και σεξουαλικές απειλές για το έθνος, τον καταλισμό και την αστική τάξη» (σελ. 3).

Αντίθετα, οι Μπέρλιντζερ και Σινόφκι αναπλάθουν το τέρας σαν να είναι ο ίδιος ο καπιταλισμός — το ίδιο αυτό σύστημα που επιτρέπει στη δικαιοσύνη να εξαρτάται από την πρόσβαση σε υψηλής ποιότητας νομική εκπροσώπηση, μια πρόσβαση που το σύστημα αρνείται στους περισσότερους Αμερικανούς, και η άρνηση του οποίου εξαλείφεται από νομικές εκπροσώπησης που εξυπνώνουν τη δύναμη και τη διασημότητα (*OJ Simpson*) ή υποτιμούν την καθημερινότητα (το ριάλιτι *Judge-Judy*). Παρότι οι ταινίες αυτές παρακολουθούν την έρευνα για την ανεύρεση του τερατώδους δολοφόνου (ή δολοφόνων) των τριών οκτάχρονων αγοριών, εξερευνούν επίσης το σημεύει διασταύρωσης της τάξης της κουλτούρας και του συστήματος δικαιοσύνης των ΗΠΑ.

Είναι ενδιαφέρον το ότι οι δολοφονίες διαπράχθηκαν στους «Λόφους του Ρομπέν των Δασών», ενός μέρους «δείκτη» των ταξικών εντάσεων όπου το να κλέβεις από τον πλούσιο να να δώσεις στο φτωχό αντικαταστάθηκε από φτωχούς που κλέβουν ο ένας τον άλλον. Αντίθετα με το παλιό εκείνο Σέρβουιτ όπου ο δρόμος έφερε πλούτη στο Ρομπέν και τους συντρόφους του, ο δρόμος εδώ είναι μια λεωφόρος που χωρίζει μια κοινότητα, αφήνοντας πίσω τη αποχετεύσεις και πατημένα ζώα στην άσφαλο.

### **Το ενεργό κοινό και οι Τρεις του Δυτικού Μέμφις**

Οι ταινίες του *Χάμενου Παράδεισου* δίνουν υποδειγματικά παραδείγματα αυτού που οι θεωρητι-



κοί του πολιτισμού έχουν αποκαλέσει «ενεργό» κοινό. Ο Hall (1980) έχει διατυπώσει ένα επικοινωνιακό μοντέλο στο οποίο η διαδικασία «αποκρυπτογράφησης» απ' το ενεργό κοινό είναι βασική για το νόημα του κειμένου. Η ενεργή αυτή δουλειά εκ μέρους του κοινού κατά τη διαδικασία δημιουργίας νοήματος θεωρήθηκε ότι επηρεάζονταν μερικοί από την κοινωνική θέση και τις στάσεις των μελών του. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ορισμένα μέλη του κοινού της πρώτης ταινίας *Χαμένους παράδεισους* ανταποκρίθηκαν με χρόνο, ενέργεια και χρήμα καθώς συσπειρώθηκαν για να υποστηρίξουν κάτι που θεωρούσαν ότι ήταν δικαστική πλάνη. Το πιο ορατό σημάδι της αντίδρασης του κοινού είναι η ιστοσελίδα [www.wm3.org](http://www.wm3.org), μια σελίδα που δημιουργήθηκε για να στρέψει την προσοχή στις υποθέσεις των Τζέσι Μικέλι, Τζέισον Μπόλντον και Ντέιβιν Έκολς, που αποκαλούνται έκτοτε «Οι Τρεις του Δυτικού Μέμφις». Η ιστοσελίδα αυτή εμπεριέχει ένα μεγάλο αρχείο εγγράφων σχετικών με την υπόθεση και εξακολουθεί να χρησιμοποιείται ως χώρος συγκέντρωσης και ανταλλαγής καινούργιων πληροφοριών για τη συνεχιζόμενη διαδικασία των εφέσεων. Επιπλέον, η ιστοσελίδα παρέχει στους επισκέπτες της τη δυνατότητα να δωρίσουν χρήματα σ' ένα νομικό ταμείο μέσω διαδικτυακών υπηρεσιών μεταφοράς χρημάτων όπως η PayPal. Επίσης από τα πρώτα αποτελέσματα της αντίδρασης του ενεργού κοινού στην πρώτη ταινία ήταν ότι επιτεύχθηκε η πρόσληψη πραγματογνωμών για να επανεξεταστούν τα στοιχεία της υπόθεσης. Η διαδικασία αυτή, και η συμμετοχή της ομάδας υποστήριξης των Τριών του Δυτικού Μέμφις αποτέλεσε σημαντικό στοιχείο της δεύτερης ταινίας, *Αποκαλύψεις: Χαμένοι παράδεισους 2*. Η δεύτερη ταινία περιέχει έτσι ένα ισχυρό αυτοπαθές στοιχείο, καθώς η ίδια η παρουσία της ομάδας υποστήριξης στις δίκες για τις εφέσεις δείχνει την επιρροή της πρώτης ταινίας και τη συνεχιζόμενη αλληλεπίδραση ανάμεσα στα θέματα, τους ακηνοβότες και το κοινό.

Στη δεύτερη ταινία, βλέπουμε μέλη της ομάδας υποστήριξης που δημιουργήσαν την ιστοσελίδα, συγκέντρωσαν χρήματα και ταξίδεψαν μέχρι το Δυτικό Μέμφις, για την εκδίκαση της έφεσης του Ντέιβιν. Οι άνθρωποι αυτοί μιλούν για το πώς ένοιωσαν όταν είδαν έφηβους να κατηγορούνται, να συλλαμβάνονται και να καταδικάζονται μόνο

και μόνο επειδή «φορούσαν μαύρα» και εξερευνούσαν την αποκρυφιστική βιβλιογραφία. Σε μια συνεδρία ομαδικής εστίασης με την Mara Leveritt, (τη ρεπόρτερ που έγραψε το βιβλίο *Devil's Knot: The True Story of the West Memphis Three*), η Άννα Μπέικερ από το Χιούστον του Τέξας περιγράφει την αντίδραση των συναδελφών της στα νέα ότι «έπιασαν τα τέρατα που το έκαναν αυτό στα παιδιά». Όταν η Άννα τους ρώτησε γιατί πίστευαν ότι τα αγόρια ήταν ένοχα, εκείνοι απάντησαν, «Κοίτα τα, κοίτα τον τρόπο που ντύονται, φυσικά και το έκαναν». Ο Μπιλ Πρίτσασον από το Νιου Τζέρσεϊ προσπαθεί να εξηγήσει γιατί κάποιοι ταξίδεψαν από την άλλη άκρη της χώρας για να παραστούν σε μια σκοτεινή δίκη σε μια μικρή πόλη: «Έχω δει το *Χαμένο παράδεισο*, επίσης συνήθισα να φοράω μαύρες μπλούζες, ήμουν ένας απογευματινός έφηβος και νομίζω ότι αυτό μπορεί να είναι το αρχικό θέλητρο που φέρνει εδώ τον κόσμο. Νομίζω όμως ότι το πραγματικό σημαντικό, αυτό που ενώνει τους ανθρώπους σε βαθμό που κάποιοι άνθρωποι να ταξιδεύουν από την άλλη άκρη της χώρας για να έρθουν στο Τζόουαμπορο του Αρκανσο την εβδομάδα των διακοπών τους είναι τα πιο σημαντικά θέματα όπως η δικαιοσύνη, η διαφθορά, η ανίκανη αστυνομία και το σύστημα της δικαιοσύνης που δουλεύει σ' ένα κενό εδώ στο Άρκανσο, όταν κανείς δεν βλέπει, αυτός είναι ο λόγος που είμαι εδώ. Δεν θέλω να πιστεύω ότι μπορούμε να λειτουργούν στο σκοτάδι, σαν νταντάρι, και να μεγαλώνουν» (Μπέρνιτζερ και Σινόφσκι, 2001).

Δοδεμένου ότι η αποξενωμένη νεολαία που ντύνεται στα μαύρα και θαυμάζει τη χέβι μέταλ μουσική είναι επικρατούσα στις σημερινές Ηνωμένες Πολιτείες, η ανησυχία της για μια δίκη που βασίστηκε σε μεγάλο βαθμό στην εξωτερική εμφάνιση των τριών εφήβων της προκάλεσε ισχυρή αντίδραση. Η ανησυχία αυτή κινητοποιεί τα μέλη της που δημιουργήσαν μια ιστοσελίδα και συγκέντρωσαν ένα σημαντικό χρηματικό ποσό που χρησιμοποιήθηκε για να ελκίσει εμπειρους και γνωστούς δικηγόρους για τις δίκες των εφέσεων.

Στη δεύτερη ταινία, οι υποστηρικτές των κατηγορουμένων κατηγορούνται ότι είναι θαυμαστές των κατά συρροή δολοφόνων. Σε μια σκηνή έξω από την αίθουσα του δικαστηρίου, ο Μαρκ Μπίνερς, πατριός ενός από τα θύματα, κατηγορεί τους

υποστηρικτές ότι μοιάζουν με θαυμαστές κατά συρροή δολοφόνων όπως ήταν οι Τεντ Μπράνι και Τζέφρι Ντάμπερ. Η ειρωνεία εδώ είναι ότι οι θαυμαστές των κατά συρροή δολοφόνων έλκονται από εκείνους εξαιτίας των πράξεών τους, αυτό που ο Halberstam αποκάλεσε έλξη για το «φόβο και την επιθυμία» (Halberstam 1995). Στη συγκεκριμένη περίπτωση, τα μέλη της ομάδας υποστήριξης των Τριών του Δυτικού Μέμφις φαίνεται να κινητοποιήθηκαν από αυτό που δεν έκαναν οι κατηγορούμενοι. Κινητοποιήθηκαν από το φόβο για ένα διεφθαρμένο και ανυπολόγιστο δικαστικό σύστημα που θα επέτρεπε την καταδίκη τριών ανθρώπων χωρίς κανένα πειστήριο που να τους συνδέει με τα εγκλήματα.

Σ' ένα άλλο παράδειγμα σύνθεσης μυθοπλαστικών και μη μυθοπλαστικών αφηγήσεων, με γοητικές εικόνες να ηγναιονέχονται ανάμεσα στη φαντασία και την πραγματικότητα, η ομάδα υποστήριξης των Τριών του Δυτικού Μέμφις κέρδιζε ένα ευρύ φάσμα πολιτιστικής προσοχής και αναγνωρισιμότητας. Η τηλεοπτική σειρά Dawson's Creek έκανε δύο σαφείς αναφορές στους Τρεις του Δυτικού Μέμφις. (...) Καλλιτέχνες όπως ο Eddie Vedder των Pearl Jam και οι Trey Parker και Matt Stone, συνιδρυτές των South Park, συγκαταλέγονται ανάμεσα στους υποστηρικτές των Τριών στο Χόλυγουντ. Επιπλέον, κυκλοφόρησε ένα φιλανθρωπικό CD (σε παραγωγή Danny Bland Scott Parker της εταιρείας Ace & Eight Records) που περιελάμβανε τραγούδια του Joe Strummer από τους Clash, του Tom Waits και του Steve Earle.

Η μεγάλη προσοχή που έδειξαν τα μέσα μαζικής ενημέρωσης οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στη δουλειά των Μπέρνιτζερ και Σινόφσκι και στις προσπάθειες ενός ενεργού, στρατευμένου κοινού. Παρότι οι ταινίες έπαιξαν μείζονα ρόλο στη δημοσιοποίηση των υποθέσεων αυτών, η αντίδραση των θαυμαστών επισκόπησε έκτοτε κάθε ορατή συνεχιζόμενη προσπάθεια των ακηνοβωτών να υποστηρίξουν τους Τρεις του Δυτικού Μέμφις. Μολονότι πολλοί ακαδημαϊκοί έχουν διερευνήσει τους τρόπους με τους οποίους οι γοητικές αφηγήσεις προχωρούν από το φανταστικό στο συγκεκριμένο, εδώ βλέπουμε παραδείγματα του ολοκληρωμένου πολιτιστικού κυκλώματος, όπου γοητικοί και σατανικοί φόβοι κατέληξαν σε μια δίκη βασισμένη στα φαινόμενα, που με τη σειρά



της ενέπνευσε διασεκταστές και συγγραφείς μυθολογίας να οδηγήσουν το συγκεκριμένο ξανά στο φανταστικό. Οι βιωματικές κουλτούρες της γοτθικής αυτής αφήγησης, μορφωμένες και παραμορφωμένες από το γοτθικό φανταστικό, οικειοποιήθηκαν από τις πολιτιστικές βιομηχανίες και επανεντάχθηκαν σε ένα αφηγηματικό πλαίσιο.

## Διαθλώντας τα τέρατα

Κατά την πορεία των δύο ταινιών του Χαμέντου παράδεισου, οι Μπέρλιντζερ και Σινόφσκι ηγαινοφέρνην τον κοινό ανάμεσα στην ενόχη και τη συμπάθεια, την κατηγορία και τον ισχυρισμό. Οι εκτεταμένες φιλικές συνεντεύξεις με πολλούς και διαφορετικούς ανθρώπους που έχουν κάποια σχέση με τα εγκλήματα χαρίζουν ανθρωπινό πρόσωπο στους συχνά τερατώδεις σεναριοίς. Από τα τρία αγόρια στο εδάωλο μέχρι τον Μαρκ Μπάιερς, τον πενισαμένο για δημοσιότητα πατρίο που «διαμαρτύρεται υπερβολικά», ή από τα μέλη της κοινότητας που βιάζονται να κρίνουν βασισμένα σε στερεότυπα, μέχρι τους (υπερβολικά) ενθουσιώδεις υποστηρικτές των κατηγορουμένων, και τους ίδιους τους ακηνοθές που κατηγορούνται ότι εκμεταλλεύονται ευάλωτους ανθρώπους για ψυχαγωγικούς σκοπούς – τα τέρατα αφηνοούνται στις ταινίες αυτές και οι ακηνοθές δεν προσφέρουν εύκολες απαντήσεις για το έγκλημα ή για την κοινωνική αντίδραση σ' ένα σύγχρονο κυνηγητό μαγισσών. Παρότι οι ταινίες αυτές αποφεύγουν μια τελειωτική κρίση, το τέρας που γίνεται πιο ορατό στο τέρας δεν είναι ένα μαυρισμένο άτομο που διαπράττει έγκλημα, αλλά αντίθετα το τέρας του δικαστικού μας συστήματος.

Μια από τις πρώτες «τερατώδεις» πράξεις της δικαστικής διαδικασίας συντελέστηκε όταν τα τρία αγόρια κρατήθηκαν για ανάκριση. Ο Τζέσι Μισκέλι, που είχε δέκντη νοημοσύνης 67 και περιγραφόταν ως «αργός» και «ελαφρώς στερημένος νοητικά», ανακρίθηκε για περίπου δώδεκα ώρες χωρίς την παρουσία δικηγόρου ή των γονιών του. Το μεγαλύτερο μέρος της ανάκρισης του δεν μαγνητοφωνήθηκε και δεν υπήρχαν σημειώσεις για το τι διαμείφθηκε: η Mara Leveritt (2002) ωστόσο παραθέτει ένα κομμάτι της διαδικασίας, που αναδημιούργησε μέσα από συνεντεύξεις με τον Μισκέλι και τους ανακριτές της αστυνομίας που ήταν παρόντες. Η ανάκριση κατέληξε σε μια υπογεγραμμένη ομολογία που

απέλεσε τη βάση στην οποία στηρίχθηκαν όλες οι υπόλοιπες ενδείξεις. Παρά τη φρικαστική νομική διαδικασία που οδήγησε στην υπογεγραμμένη ομολογία, ο δικαστής Μπέρντε επέτρεψε στην ομολογία να συμπεριληφθεί στη δίκη. Παραουσιώστηκε μια κασέτα από την τελευταία ώρα της ανάκρισης που οδήγησε στην ομολογία, και το έγγραφο της απομαγνητοφώνησής της αποτέλεσε σημείο διαφάνιας στη δίκη του Μισκέλι. Στον Χαμένο παράδεισο, οι ακηνοθές χρησιμοποιούν υλικό από την εξέταση που κάνει ο δικηγόρος του Μισκέλι στον Γκάρνι Γίτσελ στο δικαστήριο σχετικά με την ομολογία του Μισκέλι. Ακόμει τη μαγνητοφωνημένη ομολογία στην οποία ο Μισκέλι αρχικά λέει ότι οι φόνοι έγιναν τον πρωί και διορθώνεται αρκετές φορές από τον Γίτσελ μέχρι τελικά να πει ότι οι φόνοι έγιναν το απόγευμα, την πιθανολογούμενη ώρα που είχε υποδείξει ο ιατροδικαστής.

Η βασική πορεία της ανάκρισης θέτει υπό αμφισβήτηση την ομολογία του Μισκέλι και, ακόμα σημαντικότερο, αποκάλυπτε μια τερατώδη δικαστική διαδικασία κατά την οποία ένας ανήλικος εξαναγκάζεται να συμφωνήσει με μια προαποφασισμένη σειρά γεγονότων, χωρίς το πλεονέκτημα της παρουσίας ενός γονιού ή ενός δικηγόρου. Ο Γίτσελ υποστήριξε ότι ο Μισκέλι είχε παρατηρήσει το δικαίωμά του για δικηγόρο. Οστόσο, δεδομένης της ηλικίας του Μισκέλι και του μορφωτικού του επιπέδου, είναι απίθανο ο Μισκέλι να κατανόησε τις συνέπειες μιας τέτοιας απόφασης. Η νομική διαφάνια σχετικά με την ομολογία του φανερώνει μια ακόμη τερατώδη πλευρά της δίκης: την ταξική. Ως απάντηση στο τεκμήριο της ομολογίας, η υπεράσπιση έφερε έναν «πραγματογώνιμο στις ψευδείς ομολογίες», τον Δρ. Ρίτσαρντ Όφρι. Βλέπουμε τον Όφρι να επομαινει ότι έγιναν «οκτώ επαναλήψεις της ερώτησης για την ώρα τέλεσης των φόνων» (Μπέρλιντζερ και Σινόφσκι 1996) και πως η σωστή απάντηση «νύχτα» υποδείχτηκε στον Μισκέλι. Από τη στιγμή που έγινε η υπόδειξη, ο Μισκέλι την υποθέτσε ως δική του θέση μετά από επτά προηγούμενες αντιφατικές δηλώσεις. Ο Όφρι υποστηρίζει ότι πρόκειται για κλασικό παράδειγμα του πώς να κάνεις κάποιον να παραδεχτεί κάτι μέσα της πίεσης και της υποδείξης και πως αυτό γίνεται πολλές φορές κατά τη διάρκεια του μικρού αυτού μέρους της δωδεκάωρης ανά-

κρισης που είχε μαγνητοσκοπηθεί.

Η αντίδραση του κατηγορούμενου ήταν να επιτεθεί στην αμοιβή του Δρ. Όφρι. Παρά το γεγονός ότι επρόκειτο να μια υπόθεση φόνου εκ προμελέτης, οι ένοχοι δεν είχαν ενημερωθεί ότι η υπεράσπιση δικαιούται μέχρι 1000 δολάρια για αμοιβή πραγματογώνιμο και η πολιτεία δεν δίδει άλλα χρήματα για να χαρίσει μια επαρκή υπεράσπιση στον φτωχό κατηγορούμενο. Στην ταινία βλέπουμε τον κατηγορούμενο να ρωτάει τον Όφρι για την αμοιβή του των 300 δολαρίων την ώρα, κι ακόμει τον Όφρι να τον διορθώνει ότι χρειώνιαι 150 δολάρια την ώρα για συμβουλευτική και 300 δολάρια την ώρα όταν παρίσταται σε δικαστήριο. Ο κατηγορούμενος ισχυρίζεται τότε ότι αν ο Όφρι δεν δώσει τη γνωμάτευση που θέλει ο πελάτης, θα χάσει την αμοιβή των 300 δολαρίων την ώρα. Ο κατηγορούμενος επισήμανε επίσης την «καλιφορνέζικη» διεύθυνση του Όφρι, που τον τοποθετούσε εκτός της αμερικανικής ενδοχώρας, χώρο εκδήλωσης του στατιστικού αυτού πανικού.

Το παράδειγμα αυτό της προσοχής που δίνεται στα χρήματα και στην πραγματογώνιμοση από ένα δικαστήριο μιας μικρής πόλης καταδεικνύει τα κενά ενός βαλκανοποιημένου δικαστικού συστήματος, όπου η πρόσβαση σε υψηλής ποιότητας νομική εκπροσώπηση δεν είναι μόνο θέμα πλούτου, αλλά συνδέεται επίσης και με το συγκεκριμένο μέρος. Στην περίπτωση αυτή, το μέρος προσέφερε ένα σώμα ενόρκων που δείχθηκαν καχύποπτοι απέναντι σε «πραγματογώνιμο» που είχαν προληφθεί από την «Καλιφόρνια». Παρά την ορθότητα της λογικής του και τα εντυπωσιακά του διαπιστευτήρια, ο Όφρι απέτυχε να πείσει δώδεκα ανθρώπους στο Άρκανσο ότι ένας σχεδόν αγράμματος έφηβος χειρογυμνήθηκε από μια ομάδα έμπειρων αξιωματικών της αστυνομίας.

Η εικόνα-καθρέφτης του προηγούμενου παραδείγματος προσθέτει κι άλλες λεπτομέρειες στην τερατώδη δικαστική διαδικασία που απεικονίζεται στις ταινίες αυτές. Στο δεύτερο αυτό παράδειγμα, ο Δρ. Ντέλι Γκρίφις, ένας «ειδικός του αποκρυφισμού» κλήθηκε από την κατηγορούσα αρχή για τις δίκες των Τζέσιον και Ντέιμιν. Δεδομένης της ελαφινής ομολογίας ή οποιαδήποτε λεπτοπριου που να συνέδεε τον Ντέιμιν με τους φόνους, ο εισαγγελέας βάσισε την υπόθεσή του στην ανήχηση της γοτθικής αφήγησης, εκμεταλ-



λεύομενος τον «αστανικό πανικό» που αναπτύχθηκε από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1990 (Greek 2003) και συνεχίζει να υποκινεί τους σημερινούς φόβους και τις αγωνίες των ανθρώπων, όπως αποδείχτηκε από τις θεωρίες περί αερίων και αστασιολογίας που περιέβαλαν την πολύ γνωστή δίκη του Λέιλι Πίτερσον για φόνο. Η ταχεία εξάπλωση των αστανικών αυτών φθβων χρωήθηκε στους «οικοδοσπότες των τοκ σόου» και στους «θεωρητικούς της συνωμοσίας» που προσπάθησαν να συνδέσουν την μουσική χερί μέταλ και την ερμηική κουλτούρα μ' ένα λόγο για την πολιτιστική αποσύνθεση και μια εξτρεμιστική χριστιανική οπτική για το «τέλος των ημερών» όπου θεωρείται ότι επίκειται η έλευση του Σατανά (Greek 2003). Ο Γκριφίσι κατέθεσε ότι είχε παρατηρήσει «αποκρυφιστές», κι «είχαν τα νύχια τους βαμμένα μαύρα, έβραφαν μαύρα τα μαλλιά τους και φορούσαν μαύρες μπλούζες».

Στη συνέχεια, η ομάδα υπεράσπισης αποκάλυψε ότι η μαρτυρία του «ειδικού» αυτού προερχόταν από έναν άνθρωπο που είχε πάρει το διδακτορικό του δί' αλληλογραφίας και δεν παρακολούθησε ποτέ κανένα μάθημα για να το κερδίσει. Βλέπουμε λοιπόν ότι η ομάδα των κατηγορών προσέβαλε έναν ειδικό που στερείτο των απαραίτητων προδόντων, στην προσπάθειά της να κατατάξει το έγκλημα, ως έγκλημα αποκρυφισμού. Δεν πρόκειται για μια απλή παράβλεψη αλλά για μια εμφανώς κινική προσπάθεια να πείσει τους ενόρκους ότι όποιος «μοιάζει αποκρυφιστής» είναι ικανός για απεχθή εγκλήματα και πρέπει να κρίνεται ένοχος μέχρι να αποδειχθεί η αθωότητά του. Ο αυτοαποκαλούμενος ειδικός από τη μικρή πόλη είναι ένας ακόμα δείκτης της τάξης και του μέρους, εκεί όπου ακόμα και οι κρατικοί πόροι για την πρόσληψη πραγματογνώμωνών είναι περιορισμένοι και η πολιτιστική τους έδρα υπερβαίνει τις διαπιστευτήριές τους, και καταλήγει σ' ένα σχήμα της καθομιλουμένης που νομιμοποιεί τη μετάφραση της γοητικής αφήγησης από την καθημερινή φαντασία των ενόρκων στις πραγματικές ζωές των κατηγορουμένων.

Προαναγγέλλοντας την «καμπάνια πλήρους ενημέρωσης στην πληροφόρηση» της κυβέρνησης των ΗΠΑ το 2002, ο Γκριφίσι φτάνει μέχρι του σημείου να αναλύσει τα βιβλία που ο Ντέιμιεν είχε στο υπονομαμάτιό του, και στα οποία

σημείωνε κεφάλαια για «το διάβολο» και «τη μαγεία». Ο Ντέιμιεν γίνεται ένοχος επειδή διάβασε το λάθος υλικό, πράγμα το οποίο δεν ανακαλύφθηκε από κάποια βάση δεδομένων για βιβλία που είχε δανειστεί αλλά από την ίδια την κατοχή του αντικειμένου, αφού τα βιβλία βρέθηκαν στο υπονομαμάτιό του. Εδώ η κατοχή δεν είναι απλά ένα σημαντικό ενοχοποιητικό στοιχείο, όπως λέει κι ο νόμος, αλλά το μόνο που χρειάζεται να αποδείξει τα αστανικά του ενδιαφέροντα. Μιμούμενοι το ρόλο «πραγματογνώμονα» ο Γκριφίσι, ο κατηγορούς και οι σκηνοθέτες αποδομούν το πραγματικό και το εικονικό σε μια μεταμοντέρνα στιγμή που διαλύει «την υποτιθέμενη απόσταση ανάμεσα στις εικόνες και διαχέει τη σωμωτικότητα» (Hogle 2001), αφού ο Γκριφίσι δεν ήταν εμπειρογνώμονας του αποκρυφισμού, παρά ενσάρκωση μια τέτοια εικόνα στο δικαστήριο.

Η δικαστική διαδικασία έγινε το πιο σημαντικό τέρας των ταινιών αυτών, σηματοδοτημένο από την τάξη και το μέρος. Η ομάδα υποστήριξης, που συγκροτήθηκε ως αντίδραση στην πρώτη ταινία, συγκέντρωσε χρήματα και προσέλαβε πραγματογνώμονες για να αμφισβητήσουν τους περιορισμούς των πρώτων δικών. Η παρουσία και οι προθέσεις των ανθρώπων αυτών κρίθηκαν, από την ετερότητά τους, ως οι παρείσακτοι που ήρθαν από τη μεγάλη πόλη για να ανακατευτούν στις ντόπιες υποθέσεις. (...) Οι εφέσεις της δεύτερης ταινίας εκδικάστηκαν από τον δικαστή των πρώτων δικών, ακόμη ένα γεγονός που φανερώνει τον επαρχιωτισμό και το ταξικό σύστημα δικαιούσης στο οποίο όσοι δεν έχουν τα χρήματα να προσλάβουν επιδέξιους και έμπειρους δικηγόρους αναγκάζονται να εμφανίζονται και να ξαναεμφανίζονται μπροστά στον μικρό κύκλο των ανθρώπων που παίρνουν τις αποφάσεις. Αυτή είναι στην πραγματικότητα η «σκοτεινιά» για την οποία μίλησε ο Μπιλ Πρίτσασον, τα εμφανή όρια μιας δημόσιας υπεράσπισης κι ένα σύστημα δικαιοσύνης που χωρίζεται ανάλογα με τις τάξεις.

### **Η υπεράσπιση του άπορου στις Ηνωμένες Πολιτείες**

Οι ταινίες αυτές έρχονται σε αντιπαράθεση με το τέρας μιας ταξικής δικαιοσύνης. Η πρώτη δίκη πραγματοποιήθηκε την ίδια εποχή με τις δικές του

OJ Simpson και η αντίθεση δεν θα μπορούσε να είναι περισσότερο αποκαλυπτική. Ο Τζο Μπέρνλιντσερ είπε, «Ο Χαμένος παράδεισος είναι η άλλη πλευρά του OJ – είναι η δικαιοσύνη του φτωχού, όταν δεν έχει τα χρήματα να πληρώσει τους καλύτερους. Υπήρχαν άπειρα αποδεικτικά στοιχεία που θα μπορούσαν να οδηγήσουν σε καταδίκη του OJ κι εκείνος αφέθηκε ελεύθερος, ενώ στην περίπτωση αυτή, τρεις φτωχοί έφτηβο είχαν εκατομμύρια βάσεις αμφισβίσεις με το μέρος τους και καταδικάστηκαν» (Yabroff 1996).

Η έκτη τροποποίηση του Συντάγματος των Ηνωμένων Πολιτειών εγγυάται πως όλα τα άτομα που κατηγορούνται για κάποιο έγκλημα έχουν δικαίωμα σε συνήγορο για την υπεράσπισή τους και το Ανώτατο Δικαστήριο των Ηνωμένων Πολιτειών έχει αποφανθεί ότι οι πολιτείες πρέπει να παρέχουν δικηγόρο σε κάθε άτομο που κατηγορείται για έγκλημα (Sprangenberg & Beeman 1995). Η εφαρμογή του συστήματος αυτού έχει ανατεθεί στις πολιτείες, οι οποίες σε πολλές περιπτώσεις έχουν επιτρέψει στις κομητείες να χρηματοδοτούν και να επιπυρουν τη διαχείριση του δημόσιου συστήματος υπεράσπισης. Τα αποτελέσματα ήταν πολλές ανομοιότητες στη χρηματοδότηση και την οργάνωση των δημόσιων συστημάτων υπεράσπισης. Τα συστήματα εδώ και χρόνια υπό- χρηματοδοτούνται και η πελατεία των δημόσιων συνηγόρων υπερβαίνει διαρκώς τις οδηγίες των πολιτειακών δικηγορικών ενώσεων, συχνά κατά 10 φορές. Στα σχετικά παραδείγματα συγκαταλέγεται το Γουισκόνσιν, όπου όποιος κερδίζει περισσότερο από 3.000 δολάρια το χρόνο θεωρείται ότι δύναται να πληρώσει δικηγόρο, κάτι που οδήγησε 11.000 άτομα να παραστούν στη δίκη τους χωρίς νομική εκπροσώπηση το 2003 και η Φλίνα Τσαρλς, στο Λος Άντζελες, όπου δύο δικηγόροι χειρίζονται πάνω από 2.500 κακουρήματα και 4.000 πλημμελήματα ετησίως (Weinstein 2004). Οι περιφερειακές ανομοιότητες και η αύξηση της πελατείας έχουν καταπονήσει ένα σύστημα που θεσπίστηκε για να προσφέρει την ελάχιστη δυνατή προστασία σ' έναν ευάλωτο πληθυσμό. Πριν από το 2002, το Τέξας ήταν μία από τις 4 πολιτείες που δεν παρέχουν χρήματα σε συνηγόρους για τους άπορους, και το 2002 το Άρκανσο έδινε τη χαμηλότερη κατά κεφαλή επιχορήγηση, σε πολιτειακό και κομητειακό επίπεδο, για την υπεράσπιση του άπορου από όλες τις 12 Νότιες Πολιτείες (Κέντρο



Της Δικαιοσύνης, 2002). Οι στατιστικές αυτές και τα ζητήματα που θέτουν οι ταινίες του *Χαμένου παράδεισου* δείχνουν μια επεκτεινόμενη διάβρωση της δημοκρατίας μας που στηρίζεται στην ίδια μεταχείριση από το νόμο.

Οι ανομοιότητες που δημιουργεί ένα ανομοιογενές σύστημα υπέρσωσης του άπορου είναι ιδιαίτερα προβληματικές όταν φτάνουμε να μιλάμε για υποθέσεις φόνου εκ προμελέτης. Το Σχέδιο Αθωότητα ([www.innocenceproject.org](http://www.innocenceproject.org)) προσπαθεί να ανατρέψει τις εσφαλμένες καταδικές και μετρά στο ενεργητικό του την απαλλαγή 110 θανατοποινιτών ανάμεσα στο 1992 και το 2002 (Scheck & Neufeld 2002). Πρόκειται για μια συγκεντρωτική στατιστική που αποκαλύπτει τις ελλείψεις της ταξικής δικαιοσύνης της. Επιπλέον, οι παραβάσεις καθηκόντος της αστυνομίας και των κατηγορών είναι δύο από τις βασικές αιτίες των εσφαλμένων καταδικών ([www.innocenceproject.org](http://www.innocenceproject.org)) και δύο από τα πιο εμφανή στοιχεία στις ταινίες του *Χαμένου παράδεισου*. Στην περίπτωση των Τριών του Δυτικού Μέμφις, δεν πρόκειται για υπερφυσικά όντα ή όργανα του Σατανά που τρομοκρατούν το αγροτικό Άρκανο, αντίθετα η επιθετική ανεπάρκεια της δικαιοσύνης της μικρής πόλης αρνήθηκε κάθε πόρο που θα μπορούσε να προσφέρει αιτιολόγηση για τη εμπειρογνομώουση στους μη προνομιούχους. Ο Τζο Μπέρλιντζερ επισήμανε την κακοποίηση αυτή μετά τα γυρίσματα της πρώτης ταινίας «Το πρόβλημα με πολλές θανατικές καταδικές σε υποθέσεις απόρων είναι πως όταν δεν έχεις χρήματα για να πληρώσεις τους καλύτερους, όταν είσαι φτωχός, σε πολλές νότιες πολιτείες δεν υπάρχει ενεργή δημόσια υπέρσωση επαφίεται στη δικαστική ευγένεια του δικαστηρίου να σου ορίσει δικηγόρο. Και διαλέγουν δικηγόρους που δεν μπορούν να τα βγάλουν πέρα με μια τέτοια πρόκληση, κι αυτό συμβαίνει συχνά. Σε περιπτώσεις θανατικής καταδίκης όπου ο κατηγορούς θέλει να νικήσει, επιλέγουν δικηγόρους που δεν έχουν την απαιτούμενη εμπειρία... Κανείς απ' αυτούς τους τύπους δεν ήταν έτοιμος γι αυτό» (Yabroff, 1996).

Ως σκηνόθετης που παρακολουθούσε τη δική, ο Μπέρλιντζερ μπορούσε να δει το τέρας της δικαιοσύνης επί του έργου, να τρέφεται από το φτωχό για να εξυπηρετήσει τις ανάγκες του για καριέρα και μια κοινότητα σε αναζήτηση λύσης.

## Συμπέρασμα

Οι Ντέιμιν Έκολς, Τζέισον Μπόλντον και Τζέι Μισκίλι είναι όλοι τους φυλακή εδώ και επτά περίπου χρόνια. Από τον Ιούλιο του 2003, οι εφέσεις τους καθυστερούν και ψάχνουν το δρόμο τους μέσω του συστήματος δικαιοσύνης. Ο Κρίστοφερ Μπάιερ, Μάικλ Μουρ και Στίβι Μπραντς εξακολουθούν να είναι νεκροί, αλλά οι εικόνες των διαμελισμένων κορμιών τους έχουν μείνει ζωντανές και εμφανίζονται ξανά και ξανά στις ταινίες του *Χαμένου παράδεισου*. Η ιστορία δεν έχει τελειώσει και η ομάδα υποστήριξης των Τριών του Δυτικού Μέμφις εξακολουθεί να συγκεντρώνει χρήματα και να ενημερώνει τον κόσμο για την υπόθεση των τριών εφιβών. Μέχρι τώρα, δεν υπάρχουν εκδόσεις απαντήσεως για το τι συνέβη τη νύχτα της 5ης Μαΐου 1993. Οι δύο ταινίες του *Χαμένου παράδεισου* όμως έχουν ρίξει φως σ' αυτό που συνέβη στους ανθρώπους που συνελήφθησαν για τα αποτρόπαια εγκλήματα που έγιναν εκείνη τη νύχτα.

Στο κομμάτι με τις βιντεοταινίες του *Χαμένου παράδεισου* το teaser λέει:

«Μαγεία ή κυνήγι μαγισσών; Σε κάποια μέρη, το να ντύνεσαι στα μαύρα μπορεί να οδηγήσει στη σύλληψή σου, δεν έχετε παρά να ρωτήσετε τον Ντέιμιν...». Το δόλωμα αυτό της προσοχής ανακαλεί την περιέργεια για τον τρόπο, την ήδονοβλεπτική οσάνη του να βλέπει κάποιον άλλον να πιάνεται στα σάγονια ενός συστήματος δικαιοσύνης που σφάλει, να παιγνίζεται από το σημερινό αντίστοιχο του όχλου με τις δάδες που θέλει να καθαρίσει την πόλη απ' το «κακό». Στις Ηνωμένες Πολιτείες των τελών του 20ου αιώνα, ο όχλος αυτός έχει συμπυκνωθεί σε λίγους κρατικούς υπαλλήλους, το γραφείο ενός κατηγορού, ένα δικαστή και την κοινή γνώμη που συχνά καταβυθίζεται από μέσα μαζικής ενημέρωσης που βιάζονται να καταδικάσουν και επικαλύπτονται με τη διάδοση τερατώδων λόγων. Κι ωστόσο ένας τέτοιος όχλος λειτουργεί μέσα σ' ένα ευρύτερο σύστημα που επιτρέπει την (ανεπαρκή) εκπροσώπηση περιθωριοποιημένων πληθυσμών από δημοσίους συνηγόρους που κακοπληρώνονται και δεν έχουν αρκετό προσωπικό, την ίδια ώρα που όσοι διαθέτουν δύναμη και προνόμια αποφεύγουν τη φυλακή ή ακόμα και το δικαστήριο.

Στην περίπτωση αυτή, τα ιδιωτικά χρήματα

του HBO δόθηκαν με αντάλλαγμα την πρόσβαση και τη δική δύναμη της αναπαράστασης, δημιουργώντας μια υβριδίζουσα νέοφιλελεύθερη δημόσια/ιδιωτική δίκη στην οποία η κάμερα δεν έγινε μόνο λαμπρό φως στη μουχλωσμένη σκοτεινιά της μικρής πόλης του Άρκανο αλλά και φλας των παπαράτι, κλέβοντας «αυθεντικές» εικόνες και πετώντας τις στο αδηγάρο στόμα της βιομηχανίας της ψυχαγωγίας. Η δράση και η αντίδραση του κοινού στις ταινίες βοήθησε τις υποθέσεις αυτές να μη γίνουν μια ακόμα ξεχασμένη υπόθεση (μη δικαιοσύνης, κι εμπόδισε τον Ντέιμιν και τους άλλους να γίνουν θύματα της παράδοσης των 15 λεπτών διασημότητας. Όπως μας θυμίζει ο Ingebretsen (2001), «Τα τέρατα πρέπει να αναλυθούν, να μας ανησυχήσουν, να ερμηνευτούν» (3).

Στην περίπτωση αυτή, το τέρας που είναι το δικαστικό μας σύστημα αξιώνει την προσοχή μας, απαιτεί μια ευρύτερη συζήτηση για τα όρια ενός συστήματος που δεν είναι τυφλό μπροστά στα οικονομικά, αλλά μάλλον σκλάβος του κεφαλαίου, και πάντα έτοιμο να υποταχτεί σ' ένα σκατενιασμένο ταξικό σύστημα που μοιράζει κάρτες «βγες απ' τη φυλακή» με επιταγές επίσημων μερισμάτων. Κι αν δεν έχετε μια απ' αυτές τις κάρτες και βρεθείτε στη λάθος μεριά των κάγκελων, καλύτερα να μοιάζετε με καλό, λευκοντυμένο χριστιανό, αφού στις Ηνωμένες Πολιτείες του Τζορτζ Μπους και του Τζον Άσκροφτ, το να φοράς μαύρα είναι μόνο ένα από τα πολλά σημάδια που δείχνουν ότι δεν είσαι μαζί τους, αλλά εναντίον τους. Στις Ηνωμένες Πολιτείες, μετά την 9/11, η φρίκη ενός αστενικού πανικού έχει συγχωνευτεί με τους γεωπολιτικούς φόβους της τρομοκρατίας και παράγουν μια νέα γενιά στερεοτύπων, δικαστικής υπερβολής και τερατώδους μεταχείρισης του ευάλωτου. Καλωσήρθατε στο νέο αμερικανικό γκότσο. Το σόου φρίκης είμαστε εμείς.

*Jump Cut*, τευχ. 37, 2004

*Μετάφραση από την Ζωή-Μυρτάλη Ρηγοπούλου*

*Σημείωση: Οι βιβλιογραφικές αναφορές παρατίθενται στο τέλος του αγγλικού κειμένου.*



# Paradise Lost I & II: Documentary, Gothic, and the Monster of Justice

by Andy Opel

"Fear on the streets might borrow the words and rubric of the movie house, although on the streets fear moves to a qualitatively different closure. The difference? Real people die."  
(Ingebretsen 2001, 9)

Or in this case, they end up on death row. This essay confronts the permeable boundaries of fiction and reality, narrative and documentary. *Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills* (1996) and *Paradise Lost II: Revelations* (1999) are two powerful documentary films detailing the brutal murder of three eight year old boys and the ensuing trial and conviction of three "goth" teens in West Memphis, Arkansas. These films capture the crystalline refraction of the gothic imaginary as it circulates within and between popular culture, popular opinion, the news media and the US criminal justice system. In a dynamic example of Heisenberg's Uncertainty Principle and a Cultural Studies articulation of the active audience, these films chronicle the circuit of culture (du Gay, Hall et al. 1997) as it spirals into existence, transgressing boundaries of fact and fiction as it constitutes the social map. These films, combined with the audience reaction that has manifested an extensive website in response (<http://www.wm3.org/>), portray a moving field of monstrosity, where all the subjects who become entangled in the story, including the filmmakers, become the object of a gothic, monstrous gaze, implicated in the actual crimes of murder and the virtual "crimes" of fandom and spectatorship.

The murders in these films are consistently referred to as "monstrous" and the concept of "the monster" plays a central role in this essay. These films represent a host of monsters—the teens accused of the crimes, the vindictive parents of the victims, the fans who rally in support of the accused and ultimately the US justice system itself.

As Ingebretsen (2001) argues, "monsters are less agents of social collapse than announcers that the collapse has already occurred" (emphasis in original text, 203).

In this case, these films allow us to witness the monster that has become our class-based system of justice in the United States, announcing the collapse of our right to a fair and impartial jury. In a long tradition of dystopian fantasy, the *Paradise Lost* films represent stark images of the systemic horrors that haunt the small town courtrooms of the United States at the turn of the third millennium. Unlike the clarion call of dystopian fantasy and science fiction, these are *non-fiction* films and the stories they tell continue to live in modern day United States.

## The *Paradise Lost* films

The *Paradise Lost* films provide a compelling example of the ways gothic narratives move between and across the landscapes of contemporary US culture. These films document the May 5th, 1993 murders of three eight year old boys, Stevie Branch, Christopher Byers and Michael Moore. The bodies of these boys were found naked, bound with shoelaces and dumped in a drainage ditch in a small patch of woods known as Robin Hood Hills, adjacent to the ever-present sprawl of ex-urban cityscape. One of the boys, Chris Byers, had been castrated, and they all had extensive contusions, cuts, and evidence of sexual assault (Leveritt, 2002). In a detailed analysis of the case, Mara Leveritt (2002) wrote: "Within hours of the discovery of the bodies, rumors attributing the killings to Satanism had begun to circulate."

This included a comment from West Memphis Police Department Chief Inspector Gary Gitchell that the murders may have been the result of "gang or cult activity" and this comment came "despite the fact that no evidence suggested it" (p.14). This early narrative of gothic horror came to dominate the case from the first hours of the discovery of the bodies to the on-going appeals that continue through the winter of 2004.

The film *Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills* picks up this gruesome crime shortly after it occurred. Filmmakers Joe Berlinger and Bruce Sinofsky, working for HBO, begin the film with local TV news reports that three teens had been arrested and charged with the crimes. These teens; Jessie Misskelly, Jason Baldwin and Damien Echols, are readily identified as the "kids who wear black" and who turn out to have "occult" interests. This first film documents the trials of these three teens, beginning with the trial of Jessie Misskelly. Misskelly was tried separately from the other two because of a confession he signed after a lengthy interrogation without a lawyer or his parents present. Misskelly was convicted of First Degree Murder in the death of Michael Moore and second degree murder in the deaths of Christopher Byers and Stevie Branch. He was sentenced to life in prison without parole for the murder of Michael Moore and two additional twenty year terms, to be served consecutively, for the other two murders. This conviction was based largely on a signed confession (available online at [www.wm3.org](http://www.wm3.org/)) that was riddled with errors and contradictions involving the time and manner in which the murders took place.



Misskelly decided not to testify against Damien and Jason during their trial. Despite the lack of any physical evidence connecting them to the crimes, Damien was convicted of first degree murder and sentenced to death by lethal injection and Jason was convicted of second degree murder and sentenced to life in prison without parole.

Throughout this film, the directors had access to a wide range of people involved in the trials. This access included cameras in the courtroom, in home interviews with the parents of the victims and the parents of the accused, interviews with both the defence and prosecution team and repeated interviews with the three boys accused of the murders. These interviews and live action scenes continually refer to "evil" and "monsters" as the community grasped for language to describe the horror of these crimes. The references to evil were so pervasive that initially, the filmmakers themselves were caught up in what they describe as hysteria.

"We were of the opinion we were making a film about guilty kids. And we were pretty far away from Damien at the hearing, across a pretty big room. He was brought out in shackles and an orange prison suit, and we were in back with the press, and at one point he cranes his neck and looks around. And Bruce and I jabbed each other like, 'Oh god, he's so evil, did you see that look he gave everybody?' and we just felt all this evil. There was this murmur through the crowd, 'Oooh look at Damien, he's so evil, oooh.' And then later I sat down and met him, and within five minutes of talking to him, not only did I feel he was innocent, but all that evil that I had projected on him washed away. And I was embarrassed that I had fallen for the trap" (Yabroff, 1996).

The "trap" of stereotypes, monsters and gothic horror dominates this film, depicting the expected horrors of a murder trial at the same time that it reveals the unexpected horror of publicly funded indigent defence in a capital murder case. The film offers a snapshot of the process whereby fears that are stoked by the culture industries take root in America's heartland and bear the fruit of prejudice. Because the accused teens wore black and dressed in "goth" style, the police and many local

community members were quick to assign blame, despite the lack of physical evidence.

The second film, *Paradise Lost II: Revelations*, documents the audience response to the first film as audience members formed a support group for the convicted boys and attempted to draw national attention to the appeals trials of Damien Echols and Jason Baldwin. These fans developed a website, raised money, hired trial experts to re-examine evidence and traveled to Arkansas for the appeals trials. While the justice system is a continued focus of the film, the interaction of the "fans" and the community of West Memphis dominates this second chapter in an ongoing saga. The filmmakers were not granted access to cameras in the courtroom for the appeals trials so instead rely on outside interviews with the trial judge, prosecutor, the accused and the host of fans and community members who gathered outside the courthouse to both support and condemn the two convicted boys turned men.

The team of "outsiders" who gathered in Arkansas to witness the trial, self-named "Support the West Memphis 3," were viewed with suspicion by the victim's families as well as the local news media. Their efforts were equated with fans who worship serial killers at the same time that they brought with them high profile experts to testify in the trial. In addition to the tensions between the locals and the outsiders, the filmmakers explore the enduring suspicions around one of the victim's stepfather, Mark Byers. Mark plays a prominent role in both films, often mugging for the camera and performing dramatic stunts such as making mock graves for the accused or shooting pumpkins in effigy of Damien Echols. In the second film, we learn that Mark's wife has died of undetermined causes and since her death, Mark has had a number of encounters with the law over drug possession, violence and theft.

The most compelling area of suspicion of Mark Byers as the real killer of the three boys revolves around the testimony of the forensic pathologist hired by the West Memphis 3 support group. This pathologist argues that autopsy photos reveal a bite mark on the face of Christopher Byers, the stepson of Mark Byers. This evidence, combined with a series of evasions from Mark Byers as to

why he had all his teeth removed, leaves a cloud of suspicion over Mark Byers. It is the interaction between audience support group and Mark Byers that drives the later part of the second film and demonstrates a dynamic example of the completed circuit of culture, where audience members appropriate a media text and turn it into a lived culture.

### Documentary and gothic narrative

The *Paradise Lost* films document the process whereby these convictions took place, providing vivid detail of the people and places that shaped these stories. Beyond a tale of "wrongful conviction," these films act as a catalyst in the circuit of culture, accelerating the process of cultural reproduction as gothic narratives weave between the real and the unreal.

The tensions between documentary and narrative film have been a contested terrain for many years, with scholars attempting to define the boundaries of technique and content that differentiate the two traditions (Nichols 1991; Nichols 1994; Ponech 1999; Bruzzi 2000). Nichols' (1991) early and influential theorization of documentary film outlined "modes of representation" and traced the history of approaches to the genre. Nichols (1994) went on to explore the "blurred boundaries" of non-fiction film and stressed the filmmaker/audience relationship in the meaning-making process, arguing that "signification resides within the selection and arrangement of indexical representations, not in indexicality per se any more than in things themselves" (xi).

In other words, images are only trusted as "real" based on the context in which they are produced and consumed. Ponech (1999) emphasizes the role of the filmmaker in differentiating fiction from non-fiction film, calling documentaries "cinematic assertions" where filmmakers "openly indicate something to somebody else" (11). Bruzzi (2000) builds on this theoretical lineage, arguing that the documentary film is a "perpetual negotiation between the real event and its representation" (9). Documentary film occupies a space where fiction and non-fiction intersect, offering a powerful site to examine the circuit of culture as it moves within and



between the imaginary and the real.

The *Paradise Lost* films fall into this contested terrain, merging courtroom footage, traditional sit-down interviews, live action shooting and "staged" encounters where participants can be seen shooting guns or lighting fires at the site of the murders in an act of ritual cleansing. Drawing primarily on what Nichols (1991) has called an "interactive mode" of documentary; Berlinger and Sinofsky keep their presence invisible throughout both films. This technique involves removing the questions asked of participants, editing together responses in such a way that the social actors sound as if they are speaking extemporaneously, telling their story in their words. This technique contrasts with an "expository mode" where an omniscient narrator provides context and often interprets events for the viewer. In the interactive mode, "textual authority shifts toward the social actors recruited: their comments and responses provide a central part of the film's argument" (Nichols 1991, 44). In the first film, Berlinger and Sinofsky had extraordinary access to the families of the victims and the accused, cameras in the courtroom, defence lawyer meetings with the defendants, interviews with the prosecutor and the judge as well as a range of comments from people in the local community over the course of the two years (1993-5) that it took to produce the film.

Although Berlinger and Sinofsky strive to keep attention focused on the social actors and not on the filmmakers, the first film has a couple of reflexive moments, and the second film is colored by a reflexivity that models a pop culture example of Heisenberg's Uncertainty Principle where the physical act of observing a phenomenon is said to change the phenomenon itself, thus calling into question the very possibility of neutral observation that has become the cornerstone of the scientific method. During the trial of Damien Echols and Jason Baldwin, police investigator Gary Gitchell is asked about a knife that has been introduced as evidence. Gitchell says that the knife was given to him by "Joe and the folks at HBO." Text is used to tell the viewers that a knife was given to the filmmakers by Mark Byers, the step-father of Christopher, one of the victims. This is one of a few

instances during the first film where reflexivity emerges, drawing attention to the filmmakers' active participation in the development of the story.

"The reflexive mode of representation gives emphasis to the encounter between the filmmaker and viewer rather than filmmaker and subject" (Nichols 1991, 60). In this case, the filmmaker did not address the audience directly but the illusion of a faceless, voiceless, objective camera operator was shattered and the audience was temporarily reminded of the active engagement of the filmmakers. This moment is problematic for the film because this film and the follow-up are predicated on a search for the truth, the power of evidence, and an on-going attempt to identify the murderer/s of the three boys. Reflexive strategies draw attention to the limits of communicative practice and "emphasizes epistemological doubt" (61). For the reflexive filmmaker, "realist access to the world, the ability to provide persuasive evidence, the possibility of indisputable argument, the unbreakable bond between an indexical image and that which it represents — all these notions prove suspect" (Nichols 1991, 60). In a film about the quality of evidence and the search for the perpetrators, "persuasive evidence" becomes very important.

The second film contains core elements of reflexivity, though the filmmakers continue to avoid any on-camera images of themselves and only an occasional question posed in an interview can be heard. The reflexivity that runs throughout this piece appears through numerous references to the impact of the making of *Paradise Lost* on the first trials and a desire to avoid those same impacts during the appeals process. Thus, *Paradise Lost II: Revelations*, picks up the plight of the boys turned men — Damien Echols, Jason Baldwin and Jessie Misskelley — who had been convicted in the trials documented in the first film. This second film chronicles the appeals process, with the added attention to the audience support group that emerged in response to the first film. The impact of this group will be examined in detail shortly, but for now, it is important to recognize the power the first film had on the initial trials and to examine the response to this impact in the second film.

Interestingly, the film also bears a resemblance

to a principle in physical science, the Heisenberg Uncertainty Principle. Heisenberg, in describing subatomic particles, said: "The more precisely the position is determined, the less precisely the momentum is known in this instant, and vice versa" (Heisenberg 1927).

This notion of uncertainty has been lifted from the hard sciences and interpreted by a host of social science and humanities scholars, often cited as a foundational argument in the limitations of science as a way of knowing. Heisenberg's description of atomic particles is often used to make the argument that the very process of measuring alters that which you seek to measure. In this case, we can see the act of filmmaking altering the first trial in a number of specific ways. First, HBO paid a number of the participants for their participation in the film, giving equal honorariums to the three families of the victims and the three families of the accused, further blurring the lines between social actors and paid actors (Leveritt 2002). These payments were essential to the first trial because of the lack of resources available to the public defenders assigned to the cases. This money was used to pay a number of expert witnesses who testified for the defense, tangibly altering the trial process.

Ironically, in the second film, a crucial significant argument in the appeals case was the idea that the first trial had been significantly compromised by the presence of the filmmakers and the financial incentives offered by HBO. Despite the controversy over money, HBO continued to pay subjects in the second film, with notable attention to Mark Byers, who was described as "starring in his own horror movie" by one film critic (Leveritt 2002). Byers is highly visible in both films, taking on a range of personalities from dotting husband, pious churchgoer, and vindictive father of a murder victim.

The interplay of money, class tensions, and access to quality judicial representation conspire to provide extremely candid footage in both films, while at the same time tainting that footage with the power imbalance of a New York HBO film team and a small Midwestern community hungry for justice. On the one hand, the power of the film(s), with the resulting national and interna-



tional attention, has transformed what might have otherwise been another case of neo-liberal (in)justice. At the same time, the money and influence infused into this case through the film-making process altered the process and introduced new financial motivations. Thus the two films are deeply intertwined with these trials and the apparently "neutral" filmmakers have moved to the center of an on-going controversy.

### **Class, capital and American gothic**

Two recurring images in both *Paradise Lost* films reveal the class tensions embedded in this small town story of murder and monsters. First, Berlinger and Sinofsky use repeated shots of low aerial footage of the town and site of the murders. This aerial footage is often canted, altering the landscape, providing a crop duster pilot's glimpse on farmland turned light industrial sprawl. The second recurring image is that of the trailer parks and mobile homes where both the victim's families and the families of the accused lived. These images are usually accompanied by the heavy metal music of *Metallica* and serve as brief interludes from the interview driven storyline. This music is a reminder of the popular "goth" culture that is so central to these trials and the perceptions of "satanic" worship on the part of the accused. The filmmakers remind the audience of the ubiquity of *Metallica*'s music and the Hollywood marketing behind teen goth culture. More importantly, these images play a central role in locating this story at a particular time and place, drawing attention to the connections between people and space.

In writing about the Grant Wood painting *American Gothic*, Eric Savoy argues that the house behind the couple in the foreground plays a central role in the symbolic power of the painting. This house is said to contain a "historical preterite" that "haunts the national couple." This farm house is said to "bring forward the underside, the Otherness, of the narratives of national self-construction" (p.18).

In a similar fashion, Berlinger's and Sinofsky's repeated use of iconic images of trailer parks and mobile homes can be seen as the contemporary modern updates of Wood's gothic farmhouse. In

this case, the farm house of the working class has been replaced by manufactured homes, the rows of crops replaced by rows of equally linear homes and trailer parks. Where Savoy raises questions about "the tenant" that resides in the haunted house of gothic fiction, Berlinger and Sinofsky take us inside the homes of "monsters" to meet the tenants who reside within the "haunted" mobile home.

What we see is the banality of US culture in the late twentieth century: televisions and cigarettes, coveralls with names embroidered on the upper left label, inscribed with the marks of manual labor; rusted cars; and marginal dental care. These are the families and people who lived with the "monsters," identified as Other by their location within the "scary" and "dangerous" world of the trailer park, a once transient place turned permanent township of class segregation. The (im)mobile homes have ceased to move as there is no place to go with the frontier long closed and the encroachment of the gated community incessantly pushing these communities closer to the ex-urban skin we drive through on our way to some better place.

This ex-urban skin, when seen from the air, reveals the changes of the American heartland landscape since Wood's painting. Berlinger and Sinofsky provide us with a crop duster's point of view, swooping down on the highways and patches of asphalt that divide and connect so much of modern United States. This is the location where the murders happened, but it is also the industrial landscape that is intimately connected to the people who live and work in the (im)mobile homes that haunt these films. From this aerial view, we see the landscape cut up and divided by highways, dividing lines that recede to the horizon line, locating West Memphis as a place between, a stopping point, a place to refuel. These highways and asphalt patches parse the farmland where Wood's farming couple struggled in what Jonathan Raban called:

"that sad and unlamented West where bitterness and fury were the natural offspring of impossibly great expectations" (Quoted in Savoy, p. 18).

The unseen pilot of the plane that gives us this

vantage point remains silent, a specter of a crop-duster in search of fields that have not been violated and encroached upon by the expansion of capital, or possibly in search of "pests" that have infested this cultural crop. From the air, we see the small patch of woods—bordered by highway and fast food—a remnant of the great stands of Mid-western hardwoods leveled as the Europeans moved west. Amid the noise and dangers of interstate highways, this patch of woods was a natural refuge for kids in search of a stream to play in and a tree to climb. In further class coding, we come to know the victims and the accused as kids without the benefits of after school programs, private music lessons, or stay at home parents. With the unstructured time of youth, these kids sought the comforts and timeless attraction of the woods, though in this instance, those woods were bounded by the transience of industrialism, a mobility that lies in stark contrast to the immobility of the homes where they live.

What emerges from this collection of images of the land and the homes of West Memphis is a new portrait of the modern American Heartland, a place transformed by industrial agribusiness and increasingly referred to as "fly-over country" as the captains of the culture industries fly between New York and LA. The very gothic imaginary that is so carefully crafted in the cultural centers of the East and West Coasts takes root in the people and practices across the continent and increasingly around the world. These films demonstrate the tangible implications of a carefully constructed culture of fear. In a very visible sense, we can see what Ingebreten means when he argues that "monsters warn" (p. 4).

*Paradise Lost* offers a stark warning about the intersection of class and justice, and the political economy of a criminal justice system that is balkanized according to income. Taking place during a similar time period as the OJ Simpson trial with its 24 hour news coverage, teams of high profile lawyers and endless speculation about evidence and motives, this case took place far from the probing camera lens were it not for Berlinger and Sinofsky. Their attention to the "monsters" of West Memphis warns us of the dangers posed by a monstrous system of capital driven justice. Hal-



berstam (1995) argues that the gothic monster "is an economic form in that it condenses various racial and sexual threats to nation, capitalism, and the bourgeoisie in one body" (p.3).

In contrast, Berlinger and Sinofsky recast the monster as capitalism itself—the very system that allows for justice to be predicated on access to quality legal representation, access that is denied to most Americans and whose very denial is effaced by judicial representations that valorize power and celebrity (OJ Simpson) or trivialize everyday life (Judge Judy). While these films follow the search to find the monstrous killer(s) of three eight-year-old boys, they also probe the intersection of class, culture and the US justice system. Interestingly, the murders took place in "Robin Hood Hills," another marker of class tensions where stealing from the rich and giving to the poor has been replaced by the poor stealing from each other. Unlike the Sherwood of old, where the road brought riches to "merry men," this road is a highway that divides a community, leaving behind effluence and roadkill.

### Active audience and the West Memphis Three

The *Paradise Lost* films present textbook examples of what cultural theorists have dubbed the "active" audience. Hall (1980) articulated a communication model where the audience "decoding" process is central to the meaning of the text. This active work on the part of the audience in the meaning-making process is said to be influenced in part by an audience member's social position and attitudes. In this case, some audience members of the first *Paradise Lost* film responded with time, energy and money, rallying in support of what they perceived to be a miscarriage of justice.

The most visible sign of this audience response is the website <http://www.wm3.org/>, a site developed to bring attention to the cases of Jessie Misskelly, Jason Baldwin and Damien Echols, since dubbed, "The West Memphis Three" (WM3). This website contains an extensive archive of documents related to the case and continues to serve as a clearinghouse for new information about the ongoing appeals process. In addition, the site al-

lows visitors to donate money to a legal fund through email money transfer services such as *PayPal*. An early result of this active audience reaction to the first film was the ability to hire experts to reexamine the evidence in the case. This process, and the involvement of the West Memphis 3 support group, became a significant element of the second film, *Paradise Lost II: Revelations*. The second film then contains a strong reflexive element, as the very presence of a support group at the appeal trials indicates the influence of the first film and an ongoing interaction between subjects, filmmakers and audience.

In the second film, we get to see members of the support group who developed the website, raised money and travelled to West Memphis for Damien's appeal trial. These people speak about their visceral reaction to seeing teens charged, arrested and convicted solely on the basis that they "wore black" and explored occult literature. In a focus group session with Mara Leveritt, (the reporter who authored the book *Devils Knot: The True Story of the West Memphis Three*), Anna Macek from Houston, Texas, describes the reaction of her co-workers to the news that "they had caught those freaks that did that to those kids." When Anna asked why they thought the boys were guilty, they responded, "Look at them, look at the way they dress, of course they did it." Bill Pritchason from New Jersey attempts to explain why people travelled across the country to witness an obscure trial in a small town: "I watched *Paradise Lost*, I also wore black t-shirts, I was an alienated teenager, and I think that might be the initial attraction that brings people in. But I think that what's really important and that brings people together to the point where people travel cross country to come to Jonesboro, Arkansas on your week of vacation are the more important issues such as justice, such as a corrupt, incompetent police force and justice system working in a vacuum here in Arkansas, when nobody's watching, that's why I'm here. I don't want them to think they can operate in the dark, kinda like a mushroom, and grow" (Berlinger and Sinofsky 2001).

Given the prevalence of alienated youth, black clothing and heavy metal music fans in modern day United States, concerns about a trial based

largely on how three teenagers looked provoked a strong response from these audience members. They acted on their concerns, developed a website and raised a significant amount of money that has been used to attract high quality legal representation for the appeals trials.

In the second film, the supporters of the accused are themselves accused of being a group of serial-killer fans. In one scene outside the courthouse, Mark Byers, stepfather of one of the victims, accuses the supporters of being like the fans of serial killers such as Ted Bundy or Jeffrey Dahmer. The irony here is that fans of serial killers are attracted to them because of what they did, what Halberstam has called an attraction to "fear and desire" (Halberstam 1995). In this case, members of the West Memphis Three support group appear to be motivated by what the accused did *not* do. They are motivated out of a fear of a corrupt and unaccountable judicial system that would allow for the conviction of three people without any physical evidence linking them to the crimes.

In another example of the weaving of fiction and non-fiction narratives with gothic images crossing back and forth between imagination and reality, the West Memphis Three support group has spawned a wide range of cultural attention and visibility. The TV series *Dawson's Creek* made two visible references to the West Memphis Three. (...) Artists, like Eddie Vedder of Pearl Jam and Trey Parker and Matt Stone, co-creators of South Park, are among the supporters of the Three in Hollywood. In addition, a benefit CD was produced (by Danny Bland and Scott Parker of Aces & Eights Records) including tracks from Joe Strummer of *The Clash*, Tom Waits and Steve Earle.

This range of media attention is in no small part a result of the work of Berlinger and Sinofsky and the efforts of an active, engaged audience. Though the films have played a major role in garnering popular attention to the cases, fan response has since eclipsed any visible ongoing efforts of the filmmakers to support the West Memphis Three. Though many scholars have explored the ways that gothic narratives move from the imaginary to the concrete, here we see examples of the completed cultural circuit, where gothic and satanic fears resulted in a trial based



on appearances, that in turn inspired entertainers and fiction writers to weave the concrete back into the imaginary. The lived cultures of this gothic narrative, informed and deformed by the gothic imaginary, were appropriated by the culture industries and reinserted into a narrative context.

### Refracting monsters

Over the course of the two *Paradise Lost* films, Berlinger and Sinofsky take the audience back and forth between guilt and sympathy, accusation and allegation. The extensive, intimate interviews with a broad range of people involved in this crime offer a human face to the often monstrous associations. From the three boys on trial to Mark Byers, the camera hungry step-father who “doth protest too much,” to the community members who are quick to judge based on stereotypes, to the (over)zealous supporters of the accused, to the filmmakers themselves who are accused of exploiting vulnerable people for entertainment values — monsters abound in these films and the filmmakers offer no easy answers for the crime or the social response to a modern day witch-hunt. Although these films avoid a conclusive judgment, the monster that becomes most visible in the end is not a person dressed in black committing murder but rather the monster of our judicial system.

One of the first “monstrous” actions of the judicial process took place when the three boys were detained for questioning. Jessie Misskelly, who was said to have an IQ of 67 and was described as “slow” and “mildly retarded” was questioned for almost twelve hours without his parents or a lawyer present. The vast majority of this questioning was not tape recorded and no notes exist as to what went on, though Mara Leveritt (2002) details some of the process, pieced together from interviews with Misskelly and the police investigators present. This questioning culminated in a signed (printed, as Misskelly never learned cursive [Leveritt 2002]) confession that became the post on which to hang all the other circumstantial evidence on. Despite the horrific legal procedure that led to the signed confession, Judge Burnett allowed the confession to be included in the trial. A tape was made of the final

hour leading up to the confession and the transcript became a point of contention in Misskelly’s trial. In *Paradise Lost*, the filmmakers use courtroom footage of Misskelly’s lawyer questioning Gary Gitchell about the Misskelly confession. We hear a recording of the confession where Misskelly initially says the murders happened in the morning, is corrected by Gitchell a number of times until the murders are finally said to take place in the evening, the suspected time determined by the coroner.

This leading line of questioning calls into question Misskelly’s confession but more significantly reveals a monstrous judicial process where a minor is coerced into agreeing to a predetermined set of facts, without the benefit of a parent or lawyer present. Gitchell claimed Misskelly waived his rights to an attorney. However, given Misskelly’s age and education level, it is unlikely Misskelly understood the implications of such a decision. The legal dispute over this confession raises another monstrous aspect of this trial: class.

In their response to the confession evidence, the defense brought in an “expert on false confessions,” Dr. Richard J. Ofshe. We see Ofshe point out “eight revisitations of the question of the time that the killings occurred” (Berlinger and Sinofsky 1996) and that the correct answer of “at night” was suggested to Misskelly. Once that suggestion was made, Misskelly adopted this as his story after seven previous contradictory statements. Ofshe argues that this is a classic example of getting someone to accept something out of pressure and suggestion and that this occurs numerous times during the small part of the twelve-hour interrogation that was taped.

The prosecution’s response to this was to attack Dr. Ofshe’s fees. Despite the fact that this was a capital murder case, the jury was not informed that the defence is allotted a maximum of \$1000 to pay for expert witnesses and the state did not allot any more money to support a proper defence of the indigent accused. In the film, we see the prosecutor question Ofshe about his \$300/hr fee, and Ofshe is heard correcting this, stating that he charges \$150/hr for consultation and \$300/hr for time spent in court. The prosecution then asserts that if Ofshe does not give the results the client

wants, he will does not get the \$300/hr courtroom fee. The Prosecution also noted his “California” residence, locating him outside the American heartland where this satanic panic is taking place.

This example of attention to money and expertise in a small town courtroom demonstrates the gaps in a balkanized judicial system where access to quality legal representation is not only a matter of wealth, but also connected to place. In this case, the location offered a jury pool that appeared suspicious of “experts” hired from “California.” Though his logic was sound and his credentials impressive, Ofshe failed to convince twelve people in Arkansas that a marginally literate teenage was manipulated by a team of skilled police officers.

The mirror image of the previous example adds more detail to the monstrous judicial process represented in these films. In this second example, Dr. Dale W. Griffith, an “occult expert,” is brought in by the prosecution during Jason and Damien’s trial. Given the lack of a confession or any physical evidence linking Damien to the murders, the prosecution built the case on the resonance of the gothic narrative, tapping a “satanic panic” that occurred from the mid-1980s through the mid-1990s (Greek 2003) and continues to drive public fears and anxieties today, as evidenced by the cult and satanic theories surrounding the high profile murder trial of Lacy Peterson. The proliferation of these satanic fears has been attributed to “talk show hosts” and “conspiracy theorists” who attempt to link heavy metal music and teen culture with a discourse of cultural decay and an extremist Christian vision of the “end of days” where the arrival of Satan was said to be imminent (Greek 2003). Griffith testified that he has observed “occult” people “wearing black fingernails, having their hair painted black and wearing black t-shirts.”

This “expert” testimony is then revealed by the defence team to be the opinions of a man who earned his Ph.D. from a mail order catalogue and never attended any classes to earn this degree. Thus we see a prosecution team hiring an unqualified expert in their attempt to cast this as an occult crime. This is not a mere oversight but a patently cynical attempt to convince a jury that



anyone who "looks occult" is capable of heinous crimes and should be judged guilty until proven innocent. This small-town, self-made expert, is another marker of class and place, where even the state resources to hire experts are limited and the cultural location of the expert supersedes credentials, resulting in a colloquial figure who legitimates the translation of the gothic narrative from the everyday imaginations of the jury to the real lives of the accused.

Foreshadowing a 2002 US government "total information awareness campaign," Griffis goes on to analyze a book library that Damien had in his bedroom, noting chapters on "the devil" and "witchcraft." Damien becomes guilty of reading the wrong material, discovered not through a database of books he checked out but through good old fashioned possession, as the book was found in his bedroom. This possession moved from being 9/10ths of the law to being all that is needed to prove satanic intent. By simulating the role of an "expert," Griffis, the prosecution, and the filmmakers collapse the real and the virtual into a postmodern moment dissolving the "supposed distance between images and diffuse physicality" (Hogle 2001), for Griffis was not an occult expert, he merely embodied the image of one in a courtroom.

The judicial process becomes the most significant monster in these films, marked by class and place. The support group that formed in response to the first film raised money and hired experts to challenge the limitations of the first trials, and their presence and intentions were located by their otherness, as outsiders from the big city, there to meddle in local affairs. (...) The appeals trials documented in the second film were overseen by the same judge as the first trials, again revealing a provincialism and class-driven justice system where those who cannot afford highly skilled lawyers are forced to appear and reappear before a small circle of decision makers. This in effect is the "darkness" Bill Pritchason spoke of, the tangible limits of public defenders and a justice system divided along class lines.

### Indigent defence in the United States

These films confront the monster of a class based

justice system. The first trial took place during the OJ Simpson trials and the contrast could not be more revealing. Director Joe Berlinger said, "*Paradise Lost* is the flip-side to OJ—it's the poor man's justice, when you can't afford a dream team. There was a ton of evidence to convict OJ and he walked, and in this case three poor teens had a mountain of reasonable doubt and they were convicted" (Yabroff 1996).

The Sixth Amendment of the US Constitution guarantees all persons accused of a crime have the right to counsel in their defence; and the US Supreme Court has ruled that states must provide an attorney to any person accused of a crime (Spangenberg & Beeman 1995). This system has been left to individual states, who in many cases have allowed counties to both fund and oversee management of their public defender system. The result has been widespread disparities in the funding and organization of public defender systems. The systems are chronically underfunded, and case loads for public defenders consistently exceed state bar association guidelines, often by a factor of ten.

Examples include Wisconsin, where anyone earning more than \$3000 annually is deemed able to afford a lawyer, resulting in 11,000 people who faced trial unrepresented in 2003; and Lake Charles, LA where two lawyers handle over 2500 felony and 4000 misdemeanor cases a year (Weinstein 2004). Regional disparities and rising caseloads have stressed a system that was established to provide a minimum of protection for a vulnerable population. Prior to 2002, Texas was one of four states that provided no state money for indigent defence, and in 2002, Arkansas had the lowest state and county per capita funding of indigent defence of any of 12 Southern States (Equal Justice Center, 2002). These statistics and the issues raised by the *Paradise Lost* films point to a spreading corrosion in our democracy that is predicated on equal treatment under the law.

The disparities posed by a patchwork indigent defence system are especially troubling when raised to the level of capital murder cases. The Innocence Project (<http://www.innocenceproject.org/>) works to overturn wrongful convictions and cites the exoneration of 110 death row in-

mates between 1992 and 2002 (Scheck & Neufeld 2002). This is a staggering statistic that reveals the holes in our class-based justice system. In addition, police and prosecutorial misconduct are two of the leading causes of wrongful conviction (<http://www.innocenceproject.org/>) and two of the most visible elements in the *Paradise Lost* films. In the case of the West Memphis 3, it is not phantasms or specters of Satan that terrorize rural Arkansas, rather the aggressive incompetence of small town justice, starved of the resources that would bring reason and expertise to the underprivileged. Director Joe Berlinger noted this abuse after making the first film.

"The problem with many indigent death penalty cases is that when you cannot afford a dream team, when you're poor, in a lot of southern states there is no active public defender; it is the court's discretion to assign a regular duty attorney. And they picked lawyers who were not up to the challenge, and that happens a lot. In death penalty cases where the prosecution wants to win, they pick out lawyers who don't have the requisite experience ... None of these guys were ready for this" (Yabroff, 1996).

As a filmmaker watching this trial, Berlinger could see the monster of justice at work, feeding on the poor to serve the needs of career and a community in search of resolution.

### Conclusion

Damien Echols, Jason Baldwin and Jessie Misskelly have all been in jail now for almost seven years. As of July 2003, their appeals are slowing, working their way through the justice system. Christopher Byers, Michael Moore and Stevie Branch are still dead, the images of their mutilated bodies kept alive and replayed through the *Paradise Lost* films. This story is not over and the W3 support group continues to raise money and awareness about this case. At the moment, there are no clear answers as to what happened on the night of May 5th, 1993. But the two *Paradise Lost* films have shed light on what has happened to the people caught up in the heinous crimes that took place that night.

The videotape box cover to *Paradise Lost* features the teaser, "Witchcraft or witchhunt? In some



places, dressing in black can get you arrested, just ask Damien..."

This lure for attention invokes the curiosity of horror, the voyeuristic fascination of seeing someone else caught in the jaws of a justice system gone wrong, conered by a modern day torch bearing mob out to cleanse the town of "evil." In late 20th century United States, that mob has been condensed to a few state employees, a prosecutor's office, a judge and popular opinion that is often driven by a media that is quick to convict and is imbricated in the circulation of monstrous discourses. Yet this mob operates within a broader system that allows marginalized populations to be (mis)represented by public defenders who are underpaid and understaffed, while those with power and privilege avoid jail or even courtrooms.

In this case, the private money of HBO came

with the strings of access and the double-edged power of representation, creating a hybridized neo-liberal public/private trial where the camera became both a shining light in the molding darkness of small town Arkansas and a paparazzi flash, stealing "authentic" images and casting them into the ravenous maw that is the entertainment industry. Audience action and reaction to the films have prevented this from becoming another forgotten case of (in)justice, preventing Damien and the others from falling victim to a tradition of 15 minutes of fame. As Ingebretnsen (2001) reminds us, "Monsters must be analyzed, fretted about, interpreted" (3).

In this case, the monster that is our judicial system demands our attention, calls for a broader discussion of the limits of a system that is not blind to economics but rather is slave to capital,

always already subjugated to an obscured class system that dispenses "get out of jail free" cards with annual dividend checks. And if you don't happen to have one of these cards and find yourself on the wrong side of the bars, you better look like a good Christian dressed in white because in George Bush and John Ashcroft's United States, wearing black is only one of many signs that you are not with them, but against them. In post 9/11 United States, the horrors of a satanic panic have merged with the geo-political fears of terrorism yielding a new breed of stereotyping, judicial excess and monstrous treatment of the vulnerable. Welcome to the new American Gothic. The horror show is us.

*Jump Cut*, No. 47, 2004

## References

- Bakken, K., G. Pashley, et al. (2003). WM3. Online at <http://www.wm3.org/>
- Berlinger, J. and B. Sinofsky (1996). *Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills*. J. Berlinger and B. Sinofsky. New York, Home Box Office.
- Berlinger, J. and B. Sinofsky (2001). *Paradise Lost II: Revelations*. J. Berlinger and B. Sinofsky, New York, Home Box Office.
- Bruzzi, S. (2000). *New Documentary: A Critical Introduction*. London, Routledge.
- du Gay, P., S. Hall, et al. (1997). *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. London, Sage.
- Equal Justice Center (2002). *Texas Indigent Defense Spending Fact Sheet*. Available on line at <http://www.equaljusticecenter.org/new page 39.htm>. (Accessed August 24, 2004).
- Greek, C. (2003). *Crime and Media*, Greek, Cecil. 2003. Available on-line at <http://www.criminology.fsu.edu/crimemedia/lecture4.html>
- Halberstam, J. (1995). *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham, Duke University Press.
- Heisenberg, W. (1927). Paper on Uncertainty Principle, Cassidy, David C., Hofstra University and Center for History of Physics of the American Institute of Physics. 2003.
- Hogle, J. E. (2001). *The Gothic at Out Turn of the Century: Our Culture of Simulation and the Return of the Body*. Essays and Studies 2001: The Gothic. F. Botting, Suffolk, St. Edmundsbury Press.
- Ingebretnsen, E. J. (2001). *At Stake: Monsters and the Rhetoric of Fear in Public Culture*. Chicago, University of Chicago Press.
- Leveritt, M. (2002). *Devil's Knot: The True Story of the West Memphis Three*. New York, Atria Books.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality*. Bloomington, Indiana University Press.
- Nichols, B. (1994). *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington, Indiana University Press.
- Ponech, T. (1999). *What is Non-Fiction Cinema? On the Very Idea of Motion Picture Communication*. Boulder, Westview Press.
- Raban, Jonathan, "The Unlamented West," *New Yorker*, May 20, 1996 pp. 60-81.
- Savoy, Eric, "The Face of the Tenant: A Theory of American Gothic" in *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, (1998) edited by Robert K. Martin & Eric Savoy. Iowa City: University of Iowa Press. Pp. 3-19.
- Scheck, B. C. & Neufeld P. J. (2002). "Towards the Formation of 'Innocence Commissions' in America." *Judicature*, v86, n2, pp. 98-105. Available on line at: [http://www.innocenceproject.org/docs/Innocence\\_Commissions\\_Judicature.pdf](http://www.innocenceproject.org/docs/Innocence_Commissions_Judicature.pdf)
- Spangenberg, R. L. & Beeman, M.L. (1995). *Indigent Defense Systems in the United States*. Available on line at: [http://www.pili.org/resources/access/law\\_and\\_contemporary\\_problems.htm](http://www.pili.org/resources/access/law_and_contemporary_problems.htm) (access August 26, 2004).
- Weinstein, H. (July 13, 2004). *Many Denied Right to Counsel, Group Says*, Los Angeles Times, A10.
- Yabroff, J. (1996). *American Gothic: A conversation with "Paradise Lost" filmmaker Joe Berlinger*. on line at: <http://archive.salon.com/nov96/paradise961118.html> (accessed August 26, 2004).





## Metallica: Some Kind of Monster

**Σκηνοθεσία/Direction:** Joe Berlinger, Bruce Sinofsky  
**Φωτογραφία/Cinematography:** Bob Richman  
**Μοντάζ/Editing:** David Zieff, Doug Abel, M. Watanabe Millmore  
**Ήχος/Sound:** Michael Emery  
**Μουσική/Music:** Metallica (James Hetfield, Lars Ulrich, Kirk Hammett, Robert Trujillo)  
**Παραγωγή/Producers:** Joe Berlinger, Bruce Sinofsky  
**Παραγωγή/Production:** Third Eye Motion Picture Company & @radical.media, USA  
**T.** +1 212 462 1500  
**F.** +1 212 462 1600  
**info@radicalmedia.com**  
**www.radicalmedia.com**  
**35mm Έγχρωμο/Color 140'** ΗΠΑ/USA 2003

### Βραβεία/Awards

Βραβείο Καλύτερου Ντοκιμαντέρ / Best Documentary – Independent Spirit Awards 2005  
Βραβείο Κοινού Audience Καλύτερου Ντοκιμαντέρ / Award for Best Documentary – Flanders IFF 2004

### Παγκόσμια εκμετάλλευση/World Sales

Third Eye Motion Picture Company, USA  
**Joe Berlinger**  
**T.** +1 212 462 1590  
**F.** +1 212 462 1600,  
**berlinger@radicalmedia.com**  
**www.radicalmedia.com**

Γυρισμένη στη διάρκεια τριών χρόνων, η ταινία είναι ένα συναρπαστικό, διεισδυτικό πορτρέτο ενός από τα πιο επιτυχημένα συγκροτήματα χέβι μέταλ όλων των εποχών, σε μια περίοδο που τα μέλη του γκρουπ αντιμετωπίζουν μια προσωπική και επαγγελματική πρόκληση, κι ενώ ηχογραφούν το πρώτο στούντιο άλμπουμ τους με καινούργια τραγούδια μετά από πέντε χρόνια. Με εξαιρετική, αποκαλυπτική οικειότητα, οι σκηνοθέτες καταγράφουν αυτή τη διαδικασία νέων ανακαλύψεων καθώς τα μέλη του συγκροτήματος αναγκάζονται να αντιμετωπίσουν τους προσωπικούς τους δαίμονες, τις μεταξί τους σχέσεις και τη διαρκώς μεταβαλλόμενη δισκογραφική βιομηχανία. Μέσα από την ιδιαίτερη, παρασκηνιακή οπτική των σκηνοθετών, ο θεατής γίνεται κοινωνός της αναγέννησης της δημιουργικής διαδικασίας του συγκροτήματος, καθώς και της προσπάθειάς τους να εξισορροπήσουν τις προσωπικές τους ζωές με τις απαιτήσεις που προκύπτουν όταν κανείς προσπαθεί να διατηρήσει μια επιχείρηση εκατομμυρίων δολαρίων.

Three years in the making, this film provides a fascinating, in-depth portrait of the most successful heavy metal band of all time, as they faced monumental personal and professional challenges while recording their first studio album of original songs in five years. With extraordinary, revealing intimacy, Berlinger and Sinofsky filmed this process of discovery as the band members were forced to confront their personal demons, their relationships to one other, and the ever-changing recording industry. Through the filmmakers' remarkable behind-the-scenes perspective, the viewer is privy to the band's reinvention of their creative process, as well their struggles to balance their personal lives with the demands of sustaining a multi-million dollar business.



# (Ροκ) Θεοί και δαίμονες

του **Λευτέρη Αδαμίδη**

Αν έχετε συνδέσει τα αγαπημένα σας rockumentary με κλασικές, επικές ιστορίες λιγνιτούδους ανδού και ελεύθερης πτώσης, χαμένες καριέρες, αδικαγμένα ταλέντα, αυτοκαταστροφικές συμπεριφορές και βέβαια με το θάνατο κλιόε τρίπτυχο sex, drugs and rock 'n' roll, όχι πάντα με αυτή τη σειρά και όχι βέβαια στις ίδιες ποσότητες, καλύτερα να το ξεχάσετε. Βρισκόμαστε άλλωστε έτσι και αλλιώς στον 21ο αιώνα, έτη φωτός μακριά από τους μύθους της rock 'n' roll αθώτητας και πιο συγκεκριμένα στην παντοκρατορία των συγκροτημάτων που θυμίζουν περισσότερο brand names και λιγότερο μπάντες. Όχι ότι στην 25χρονη ως τότε καριέρα των Metallica έλειψε κάτι από τα παραπάνω. Στην πολύχρονη διαδρομή τους σημειώθηκαν από ένα θάνατο, αρκετές αλλαγές στη σύνθεση, και όχι πάντα χωρίς συγκρούσεις, μπλόκα νarkωτικά, άθρονο αλκοόλ και περίοδο σεξ. Και βέβαια από τις λυσσαλέες συγκρούσεις ανάμεσα στις δύο ισχυρές, όσο και διαμετρικά αντίθετες, προσωπικότητες τους, τον τραγουδιστή James Hetfield και τον ντράμερ Lars Ulrich. Ο τρίτος ισχυρός πόλος πρώην μπασίστας τους Jason Newsted κατάφερε να αποχωρήσει έγκαιρα για να γλυτώσει από τη φθορά του «τέρατος». Να όμως που, το 2001, το πιο επιτυχημένο συγκρότημα χέβι μέταλ όλων των εποχών, με 90 εκατομμύρια πωλήσεις από το 1981, βρισκόταν στα πρόθυρα της διάλυσης και κυρίως στο ναδίρ της έμπνευσης: τρία χρόνια χωρίς να βγάλουν άλμπουμ ή να κάνουν τουρνέ. Ακόμη περισσότερο οι κάποτε οργισμένοι Metallica είναι πιο βολεμένοι οικογενειάρχες, κνηνηρό δικαστικό το Napster γιατί επιτρέπει το δωρεάν κατέβασμα της μουσικής τους, επενδύουν στο χρηματιστήριο των έργων τέχνης και βέβαια παλεύουν με το αλκοόλ (ο τραγουδιστής τους και αληθινός ημεμόνος του γκρουπ εξαφανίζεται κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων για ένα εξάμηνο για αποτοξινόηση) ή να γυρίζουν για την αποχή, επιτέλους, από τα νarkωτικά και απολαμβάνουν το σερφ στην ηλιόλουστη Καλιφόρνια. Όσο για την δικαιογραφική εταιρία τους, αποφασίζει απλά να προλάβει έναν ειδικό για να τους συνφέρει αφού το αγοραστικό κοινό περμάνει. Η σχέση των Μπέρλιντζερ και Σινόφκι με το συγκρότημα ξεκινά ήδη από την εποχή του Χαμένου παράδεισου, όταν το σούπερ-γκρουπ, σε μια

κίνηση πρωτοφανούς γενναϊοδωρίας, παραχώρησε δωρεάν τα δικαιώματα του *Sanitarium* για τις ανάγκες του ντοκιμαντέρ. Οι σκηνοθέτες το χρησιμοποίησαν ως ένα ειρυνικό σχόλιο, καθώς ένα από τα στοιχεία που οδήγησε στην καταδίκη των κατηγορούμενων για αστασιολόγιο και δολοφονίες ανήλικων παιδιών ήταν το γεγονός ότι άκουγαν Metallica. Η σχέση αυτή τους οδήγησε αρχικά να αναλάβουν να φτιάξουν ένα making of του *St. Anger*, του επερχόμενου τότε νέου άλμπουμ των Metallica. Παρέδωσαν τελικά ίσως το πρώτο στην ιστορία ροκ ψυχόδραμα, ένα έπος κυκλοθυμίας και ψυχαναλυτικών συνεδριών. Μια καθηλωτική saga που κράτησε σχεδόν τρία χρόνια και είχε σαν ήρωές της, όχι τόσο τα μέλη μιας μπάντας, όσο τα μέλη μιας δυσλειτουργικής οικογένειας στα πρόθυρα της διάλυσης και ακόμη πιο απροσδόκητο guest star και τελικά από μηχανής θεό, έναν ψυχαναλύτη, το αθέατο πέμπτο μέλος των Metallica.

Οι σκηνοθέτες βρέθηκαν να έχουν στα χέρια τους ένα ολόκληρο συγκρότημα «στο ντβάνο» και προχώρησαν όσο έπρεπε, καταλύοντας κάθε... ψυχαναλυτικό κανόνα, αφήνοντας τις κάμερες ανοιχτές στη διάρκεια των συνεδριών, διπλασιάζοντας, τουλάχιστον, το διαχρονικό ερώτημα τι αλλάζει στην ανθρώπινη συμπεριφορά όταν καταγράφεται, την αρχή του Heisenberg που λέει ότι η παρατήρηση αλλάζει πάντα το αντικείμενο που παρατηρείς. Αν η ίδια η κάμερα μετατρέπεται συχνά σε ψυχαναλύτη, σκεφτείτε τι γίνεται όταν στο πλάνο υπάρχει κι ένας αληθινό! Το ίδιο το συγκρότημα παραδόχτηκε ότι η κινηματογράφηση της «θεραπείας» έπδρεσε καταλυτικά στις μεταξύ τους σχέσεις, τούς ώριμωσε. Οι Μπέρλιντζερ και Σινόφκι χρησιμοποίησαν βίντεο και ταυτόχρονες λήψεις για πρώτη φορά, και κατέγραψαν εκατοντάδες ώρες, πετυχαίνοντας μια πρωτοφανή οικειότητα με το αντικείμενό τους. Στιγμές, άλλωστε, το ντοκιμαντέρ θυμίζει ένα κανονικό reality που θα μπορούσε να μεταδίδεται καθημερινά, ωστόσο πρόκειται για μια πικρή και πλήρη αντιστροφή του *Fame Story* ή του *Pop Idol*. Ακολουθώντας τα διδάγματα των αδελφών Μείζελς (η ενερκτική σεξάνς και η αφήγηση σε flashback που ακολουθεί αποτελούν ξεκάθαρο φόρο τιμής στο *Gimme Shelter*), μια δαιμόνια τα-

κτική fly-on-the-wall που τους επιτρέπει να καταγράφουν απρόσκοπτα χωρίς να σχολιάσουν. Η ίδια η κινηματογράφηση γίνεται κάποτε κομμάτι της ιστορίας, άλλωστε γύρω στα 50 λεπτά μετά οι σκηνοθέτες εμφανίζονται μπροστά στις κάμερες να συζητούν ανοιχτά με το γκρουπ για το μέλλον της ταινίας. Οι ίδιοι οι σκηνοθέτες, άλλωστε, μολόγησαν ότι το γύρισμα του ντοκιμαντέρ είχε ανάλογα «θεραπευτικά» αποτελέσματα και στη δικιά τους πολύχρονη συνεργασία.

Οι Μπέρλιντζερ και Σινόφκι απομυθοποιούν τους θεούς του metal (ο τραγουδιστής τους ζητά να δουλεύουν μόνο τέσσερις ώρες για να προλαβαίνει να παίρνει την κόρη του από το μαλτέο), κοπώντα κατάματα το κατασκευασμένο «τέρας» που πρέπει να κρατηθεί στη ζωή και τα αίτιαισατά πλέον κομμάτια του- ανηγειούν τις ανθρώπινες διαστάσεις με το σεβασμό, χωρίς ποτέ να ξεπέφτουν στη γοητεία της κλειδαρότρυπας και αυτό όχι μόνο γιατί το project πραγματοποιήθηκε με τις ευλογίες του ίδιου του συγκροτήματος. Δεν υπάρχει λοιπόν εδώ η επίσημη ιστορία των μεθικών Metallica. Στη θέση της υπάρχει μια διεοδουτική ματιά στους προσωπικούς δαίμονες των μελών της μπάντας, υπάρχουν τα «τέρατα» και το «τέρας». Μπροστά μας ξετυλίγεται μια ιστορία ανασυγκρότησης ή καλύτερα επανασυγκόλλησης μιας ομάδας που αναμετρείται με τα μίσια και τα πόθη τους, αλλά και με το αμετάκλητο πέρασμα του χρόνου, σε μια χρυσοπληρωμένη δουλειά που απαιτεί όμως μισοφροφικές συμφωνίες για να επιζήσει κάποιοι και δεν συχαρεί ποτέ τα γηρατειά. Είναι όμως τελικά και το σαφές περιήρωμα της σημερινής μουσικής βιομηχανίας που επιμένει να παρνάει «τέχνη» με όρους εριστοασίου και αχανών σταδίων. Το συγκρότημα σωθήκε, το άλμπουμ ολοκληρώθηκε. Τι σημασία έχει αν τελικά απέσπασε μετρίστες κριτικές, όπως μαθαίνουμε εκτός ταινίας; Αρκούσε να ηχογραφηθεί για να σηματοδοτήσει την επάνοδο, να πουλήσει αρκετά εκατομμύρια και να δικαιολογήσει μια ακόμη προσοδοφόρα περίοδο. Το *Metallica: Some Kind of Monster* είναι ένα αληθινό ντοκιμαντέρ ενός πύρρειου θηρίαίου, ένα σημείο των καιρών.

Ιανουάριος 2008



# (Rock) Gods and Demons

by Lefteris Adamidis

If you have associated your favorite rockumentaries with classic, epic stories of dizzying ascents and free falls, destroyed careers, prematurely lost talents, self destructive behavior and of course the immortal trio of sex, drugs and rock 'n' roll, not always in that order and certainly not in the same quantities, you had better forget it. In any case, we are in the 21st century, light years away from the legends of rock 'n' roll innocence, and specifically the almightiness of bands that seem to be more like brand names. Not that in the 25-year-career of Metallica any of the above was missing. Their long journey has been marked by a death, many restructurings of the band, not always without incident, lots of drugs, plenty of alcohol and abundant sex. And of course, the rabid conflicts between the two powerful and diametrically opposed personalities of singer James Hetfield and drummer Lars Ulrich. The third major presence, former bass player Jason Newsted managed to get out in time and escape the decline of the "monster". But in 2001, the most successful heavy metal band of all time, with 90 million sales since 1981, found itself on the verge of breaking up, and at their nadir of inspiration: three years without an album or a tour. Worse yet, the once angry Metallica were now contented family men, suing Napster for allowing free downloads of their music, investing in art stock, and fighting alcohol addiction (their singer and true leader of the band disappears during shooting for a six-month detoxification program), or praising abstinence from drugs and enjoying surfing in sunny California. Their record company decided to simply hire an expert to revive them, since the buying public was waiting. The relationship of Berlinger and Sinfosky with the group had begun since the period of *Paradise Lost*, when the super group, in an act of unprecedented kindness donated the rights to *Sanitarium* for the needs of the documentary.

The filmmakers used this as an ironic comment, as one of the factors that led to the conviction of those accused of Satanism and the murder of underage children was that they listened to Metallica. This relationship led them at first to undertake the making of *St. Anger*, Metallica's then new album. They made what was perhaps the first psychodrama in the history of rock, an epic of manic depression and psychoanalytic sessions. A riveting saga that lasted almost three years and starred not so much the members of a band as the members of a dysfunctional family on the verge of breaking up, and an even more unexpected guest star working as a *deus ex machina*, the invisible fifth member of Metallica.

The directors found themselves having a whole band "on the couch", and proceeded to break every psychoanalytic rule as needed, leaving the cameras on during the sessions, doubling, at least, the timeless question of what changes in human behavior when it is recorded, Heisenberg's principle that observation changes the object forever. If the camera itself is frequently turned into a psychoanalyst, imagine what happens when there is a real analyst in the frame! The group itself admitted that the filming of their "therapy" had a decisive effect on their relationships, helped them mature. Berlinger and Sinfosky used video and simultaneous takes for the first time, and recorded hundreds of hours obtaining a unique familiarity with their subject. At times, the documentary reminds one of a regular reality show that could be broadcast daily, but it is a bitter and complete reversal of *Fame Story* or *Pop Idol*. Following the teachings of the Maysles brothers (the opening sequence and the flashback narration is a clear tribute to *Gimme Shelter*), they used a brilliant fly on the wall approach which permitted them to record without comment. The filming itself becomes

part of the story at times. At about the 50-minute mark the directors appear in front of the cameras and openly discuss the future of the film with the group. The directors themselves confessed that the making of the documentary had similar "therapeutic" effects on their own long time collaborative relationship.

Berlinger and Sinfosky demystify the gods of metal (the singer asks them to work only four hours a day so he can take his daughter to ballet lessons), looking the manufactured "monster" which must be kept alive in the eye, as well as its ill fitting pieces, they track its human dimensions respectfully, without ever succumbing to the charm of the keyhole, and not only because the film was made with the blessings of the band itself. So you will not find the official story of the legendary Metallica here. In its place, there is a penetrating look at the band members' personal demons, there are the "monsters" and "the monster". A story of re-grouping, or rather, re-assembling unfolds before us, a team that faces its hatreds and passions, and the merciless passage of time while having a well paid job that demands Mephistophelian agreements in order for one to survive, and which never forgives aging. But it is also the clear outlining of today's musical industry which insists on producing "art" under factory conditions and in vast stadiums. The group was saved, the album was finished. What does it matter if it received mediocre reviews, as we learn after the film? It was enough that it was recorded in order to signify a comeback, to sell enough millions of records and justify one more profitable tour. *Metallica: Some Kind of Monster* is an unforgettable chronicle of a feverish triumph; a sign of the times.

January 2008

Translated into English by Tina Sideris





## Φαιά ουσία Gray Matter

Στο υπόγειο της πρώην παιδιατρικής κλινικής Σπίγκελγκρουντ της Βιέννης, υπάρχει ένα δωμάτιο γεμάτο ράφια. Μέχρι το 2002, τα ράφια αυτά ήταν γεμάτα με περίπου 700 βάζα που περιείχαν τους εγκεφάλους παιδιών με πνευματικές ή σωματικές αναπηρίες τα οποία δολοφονήθηκαν συστηματικά στο πλαίσιο του προγράμματος «ευθανασίας» των ναζί, υπό τη διεύθυνση του Δρ. Χάινριχ Γκρος. Τον Απρίλιο του 2002, ο σκηνοθέτης Τζο Μπέρλιντζερ ταξίδεψε στη Βιέννη για να κινηματογραφήσει την ταφή των συντηρημένων εγκεφάλων των παιδιών, σε μια σουρεαλιστική δημόσια τελετή, παρουσία του προέδρου της Αυστρίας. Όταν μαθαίνει ότι ο 89χρονος Δρ. Γκρος ζει ακόμα και βρίσκεται απομονωμένος κάπου στη Βιέννη, ο Μπέρλιντζερ αποφασίζει να μάθει περισσότερα γι' αυτόν τον άνθρωπο και το πώς κατάφερε τόσα χρόνια να διαφύγει της δικαιοσύνης.

Deep in the basement of the former Spiegelgrund children's clinic in Vienna is a room lined with shelves. Until 2002, they were filled with over 700 specimen jars, containing the brains of children with physical or mental handicaps which were systematically murdered under the Nazi "euthanasia" programme, under Dr. Heinrich Gross. In April of 2002, Joe Berlinger traveled to Vienna to film the burial of the preserved brains of the euthanasia victims, in a surreal public ceremony presided over by Austria's president. Hearing that the 89-year-old Dr. Gross was still alive and in seclusion somewhere near Vienna, Berlinger was spurred to learn more about this man and how it was possible that he had evaded justice for so long.

**Σκηνοθεσία/Direction:** Joe Berlinger **Σενάριο/Screenplay:** Joe Berlinger, Michael Bonfiglio **Φωτογραφία/Cinematography:** Bob Richman, Robert Winkler **Μοντάζ/Editing:** M. Watanabe **Μιμίμορ Ηχος/Sound:** Edward O'Connor, Bruno Pisek **Μουσική/Music:** Wendy Blackstone **Παραγωγοί/Producers:** Sidney Beaumont, Michael Bonfiglio **Παραγωγή/Production:** Third Eye Motion Picture Company & @radical.media, USA  
T. +1 212 462 1500 F. +1 212 462 1600  
info@radicalmedia.com www.radicalmedia.com

**Betacam SP Έγχρωμο/Color 59'**  
ΗΠΑ-Γαλλία/USA-France 2004

### Βραβεία/Awards

Βραβείο Κοινωνικής Δικαιοσύνης /  
Social Justice Award – Santa Barbara FF

### Παγκόσμια εκμετάλλευση/World Sales

Third Eye Motion Picture Company, USA  
Joe Berlinger  
T. +1 212 462 1590 F. +1 212 462 1600  
berlinger@radicalmedia.com  
www.radicalmedia.com



# Το κολαστήριο του Δόκτορος Καλιγκάρι

του Νίκου Σαββάτη

Όπως και στα πιο σημαντικά ντοκιμαντέρ του της δεκαετίας του ενενήντα (*Φύλακας του αδελφού μου, Χαμένος παράδεισος*) έτσι και στη *Φασιά ουσία* ο Τζο Μπέρνλιντσερ αποπειράται να παρέμβει ως ερευνητής σε μια σκοτεινή, εγκληματική υπόθεση. Όμως αντίθετα από ό,τι συμβαίνει στα παλιότερα και μεγαλύτερης κλίμακας φιλμ του, στη *Φασιά ουσία*, που έχει τη μορφή τηλεοπτικού ντοκιμαντέρ, τόσο το αντικείμενο της έρευνας όσο και οι αποστάσεις του σκηνοθέτη είναι μεγαλύτερες. Πολύ μακριά από τα καθημερινά εγκλήματα που έχουν τελεστεί στην καθυστερημένη αγροτική ζώνη ή τους αστατιστικούς θύλακους της σύγχρονης «βαθιάς» Αμερικής, η κινηματογραφική «αναφύλαξη» του Μπέρνλιντσερ φωτίζει ένα ιδιαίζοντως ειδικό και μαζικό κακούρηγμα του ναζισμού, το οποίο έγινε στο όνομα της επιστημονικής έρευνας στην Αυστρία του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Υπό την καθοδήγηση του διαβόητου ψυχιάτρου Χάινριχ Γκρος στο νοσοκομείο Σπίνγκελκρουτ, περισσότερα από εκατότα χιλιάδα παιδιά με νοητική στέρηση και ανιατές δυσλειτουργίες, ηλικίας από μερικών μηνών έως δεκαεπτά ετών, θυσιάστηκαν στο βωμό της φασιστικής αντίληψης περί ευγονισμού (με ευθανασία άραγε, όπως διατείνονται οι δήμιοί τους). Στη συνέχεια οι εγκέφαλοί τους αφαιρέθηκαν και παρέμεναν ως ερευνητικό υλικό σε δοχεία με φορμαλδεΰδη στα υπόγεια του ιδρύματος για περισσότερα από εξήντα χρόνια. Με αφορμή τη δημοσιοποίηση αυτής της φρικτής ιστορίας και την επιθυμία της κυβέρνησης να αποκαταστήσει τα θύματα, ο Μπέρνλιντσερ ταξίδεψε στη Αυστρία και κατέγραψε την (προσεκτικά καθοδηγούμενη από τις αρχές) περιήγηση μιας μικρής, διεθνούς ομάδας ερευνητών στον τόπο του εγκλήματος.

Διευθύνοντας στα άδυτα του Σπίνγκελκρουτ, η κάμερα του Μπέρνλιντσερ, ασυγκίνητη, φιλήμερη στα απομνημόνια των δολοφονημένων πειραματόζωνων, αραδιασμένα σε ράφια, σαν μακάβρια εκθέματα μουσείου, που καταγγέλλουν βουβά ένα απαράδεκτο και ανώφελο επεισόδιο «επιστημονικού» σαδισμού. Γιατί, όπως αποκαλύπτουν στο

σκηνοθέτη οι σημερινοί υπάλληλοι του ιδρύματος, μολονότι αυτή η συγκέντρωση δειγμάτων εγκέφαλου ήταν η μεγαλύτερη στα ιστορικά χρονικά, εκτός από αρκετές εκθέσεις του Γκρος, δεν σώζεται καμιά αληθινή αξιολογή επιστημονική εργασία για τις δυσλειτουργίες του μυαλού που να έγινε στο Σπίνγκελκρουτ. Λίγο αργότερα, προσπαθώντας να ξεπλύνει τη συλλογική ενόχη για το αποτρόπαιο γεγονός, η αυστριακή κυβέρνηση οργανώνει μια συγκινητική τελετή ενταφιασμού των παιδιών-μαρτύρων. Η κάμερα παραμένει επίσης αντικειμενική στην ομαδική ταφή, καταγράφοντας το προσκλητήριο των θυμάτων, τις φωτογραφίες τους που κρατούν σημερινά, υγιή παιδιά. Όμως οι τιμές που αποδίδονται στα θύματα δεν καλύπτουν την πελώρια υποκρισία, αφού ο θύτης τους δεν τιμωρήθηκε ποτέ ως εγκληματίας πολέμου. Αντίθετα και μετά τον πόλεμο, ο Χάινριχ Γκρος όχι μόνο είχε τη δυνατότητα να συνεχίσει τις έρευνές του στο Σπίνγκελκρουτ αλλά και εργάστηκε ως κρατικός αξιωματικός, κάνοντας ψυχιατρικές πραγματογνωμοσύνες για την αυστριακή δικαιοσύνη. Ως την εποχή που ολοκληρώθηκε η ταινία, έπαιρνε τιμητική σύνταξη.

Μπλοινθώνοντας στα πλάνα του ως αφηγητής-οικοδεσπότης με την ίδια ανείρηνη αυτοσυγκράτηση και ψυχραιμία την οποία δείχνει και απέναντι στο συνταρακτικό υλικό του, ο Μπέρνλιντσερ προσπαθεί να εντοπίσει τον Γκρος για να του πάρει συνέντευξη. Αλλά οι πληροφορίες για τη διεύθυνση της κατοικίας του είναι αποπροσανατολιστικές, τα στόματα των περιοίκων ερμητικά κλειστά και όλες οι προσπάθειες του ερευνητικού καταλήγουν σε αδιέξοδο. Ο Γκρος παραμένει άφαντος, καλά κρυμμένος πίσω από ένοχες σιωπές, υποκριτικές απωθήσεις της διάσπαρτης αλήθειας και φιλοναζιστικές ιδεοληψίες. Τον βλέπουμε όμως σε πλάνα αρχείου από ένα σπάνιο τηλεοπτικό ρεπορτάζ, γυρισμένο πριν από την επίσκεψη του Μπέρνλιντσερ στην Αυστρία, όταν, μετά από πολύ αγώνα, κάποιοι λησαστοί επίζωντες του «πειράματός» του, συμπράττοντας με ακτιβιστές για τα ανθρώπινα δικαιώματα, κατάφεραν να τον πα-

ραπέμψουν στη δικαιοσύνη. Στις εικόνες αυτές, ο άλλοτε παύσιμος εξολοθρευτής των παιδιών του Σπίνγκελκρουτ δείχνει ένα ράκος: σχεδόν εντελώς κουφός και σε προύσιας νοητικής άνια. Όμως μήπως η κατάστασή του ήταν μια καλοστημένη παράσταση ενός έμπειρου γνώστη και της φυσιολογίας του ανθρώπινου εγκέφαλου και του αυστριακού δικαιοσύνη συστήματος που γλύτωσε τον Γκρος από την καταδίκη, αφού τελικά κριθείκε ανίκανος να δικάσει;

Το ερώτημα παραμένει αναπάντητο από την έρευνα του Μπέρνλιντσερ, η οποία αποτυγχάνει μιν να βρει τον εγκληματία δόκτορα στο κρησφύγετό του, όμως από την άλλη καταφέρει, ως το τέλος, να αποφύγει τις οργισμένες κορώνες και την εύκολη μελοδραματοποίηση αυτής της πολυδιάστατης ιστορικής τραγωδίας. Προσεγγίζοντας την με υπερβολική (ισως) «δημοσιογραφική» αμεροληψία, η ταινία δημιουργεί περισσότερα ερωτήματα από όσα όφειλε να στα φως. Ερωτήματα που αφορούν όχι μόνο στην αμελικτική ροή της ιστορίας και το ευλόγο της ανθρώπινης ύπαρξης απέναντι στους μηχανισμούς θανάτου του ολοκληρωτισμού, αλλά και στη στρατηγική του ντοκιμαντέρ γενικότερα. Τελικά, πόσο *αποτελεσματική* είναι η κινηματογραφική επεξεργασία της πραγματικότητας που αρκείται στην αντικειμενική έκθεση και αποφεύγει να «εραγωγίσει» το θεατή με μια συγκεκριμένη πολιτική θέση; Τόσο η άδραστη οργή των επίζωντων όταν αποκαλύπτονται στην κάμερα τα βασανιστήρια που υπέστησαν στο κολαστήριο του Σπίνγκελκρουτ, όπου κλείστηκαν επειδή παρούσσαν συμπτώματα «αντικοινωνικής» συμπεριφοράς, όσο και οι επαίσυχτες για τον ανθρώπινο πολιτισμό εικόνες των ανυπεράσπιστων θυμάτων επιδρών άμεσα στο συναίσθημα του θεατή. Όμως αρκούνη για να ενεργοποιήσουν τη συνείδησή του; Γιατί φασιστικό μηχανισμό έλέγχου, αποκλεισμού ή εξόντωσης εξακολουθούν να λειτουργούν ακόμη και σήμερα. Και μάλιστα πιο ύπουλα από ό,τι ο φρικτός Καϊδάς του δόκτορα Γκρος.

Φεβρουάριος 2008



# The Purgatory of Dr. Caligari

by Nikos Savvatis

As in his most important documentaries of the 90s (*Brother's Keeper, Paradise Lost*), in *Gray Matter* Joe Berlinger attempts to penetrate a dark, criminal case as an observer. But unlike his older and larger scale films, *Gray Matter* has the look of a television documentary, as much due to its subject as to the director's detachment. Very far from the everyday crimes that happen in backwards rural areas or satanic pockets of contemporary "deep" America, Berlinger's cinematic palpation sheds light on a particularly heinous mass crime of Nazism, which was done in the name of scientific research in World War II Austria. Under the guidance of the notorious psychiatrist Heinrich Gross in Spiegelgrund hospital, more than seven hundred children suffering from mental retardation and incurable dysfunctions, aged from a few days to seventeen years old, were sacrificed at the altar of the Nazi perception of eugenics (through euthanasia, as their executioners claim?). Then their brains were removed and were kept as research material in containers of formaldehyde, in the basement of the institute for over sixty years. Because of the release of this horrible story to the public and the wish of the government to pay restitution to the victims, Berlinger traveled to Austria and recorded (while being carefully guided by the authorities) the tour of a small international group of researchers at the scene of the crime.

As it penetrates Spiegelgrund's inner sanctuaries, Berlinger's camera, unmoved, films the remains of the murdered human guinea pigs, displayed on shelves like macabre museum exhibits which silently denounce an unthinkable and useless episode of "scientific" sadism. Because as today's institute employees reveal to the director, even though this collection of brain samples was the largest in medical history,

aside from many exhibits held by Gross, there remains not one truly significant scientific study of brain dysfunction that was done at Spiegelgrund. A little later, trying to alleviate collective guilt over this hideous event, the Austrian government organized a moving funeral ceremony for these child martyrs. The camera remains just as objective during the mass burial, recording the roll call of the victims, their photos held by healthy children of today. But the honors paid to the victims do not cover the huge hypocrisy, since the perpetrator was never punished as a war criminal. On the contrary, after the war, Heinrich Gross not only was allowed to continue his research at Spiegelgrund, but also worked as a government official, performing psychiatric evaluations for the Austrian justice department. Right up to the time the film was finished, he was receiving an honorary pension.

Going in and out of the scenes as narrator/host with the same inexplicable self-control and calm which he shows toward his unsettling material, Berlinger tries to find Gross in order to interview him. But information as to his place of residence is disorienting, the lips of the neighbors are hermetically sealed and all the crew's efforts lead to an impasse. Gross remains invisible, well hidden behind guilty silences, a hypocritical distancing of the unpleasant truth and Nazi-friendly ideologies. But we see him in archival footage from a rare television reportage, made before Berlinger's visit to Austria, when, after much struggle, some few survivors of the "experiment", together with human rights activists, managed to bring him to justice. In these images, the once all-powerful exterminator of children at Spiegelgrund looks like a wreck: almost completely deaf and in an advanced state of senile dementia. But could his condition have

been a well-executed performance set up by an experienced and knowledgeable individual, familiar with both the physiology of the human brain and the Austrian legal system, which saved Gross from conviction, since he was found to be unfit for trial?

The question remains unanswered by Berlinger's research, which fails to find the criminal doctor at his hideout, but manages to avoid angry outbursts and easy melodrama in this multidimensional historical tragedy, right to the end. Approaching the subject with (perhaps) too much "journalistic" objectivity, the film raises more questions than gives answers. Questions not only about the inexorable passage of history and the vulnerability of human existence faced by the engines of death and totalitarianism, but also about documentary strategy in general. In the final analysis, how effective is the cinematic processing of reality if it contents itself with objective presentation and avoids "manipulating" the viewer into a specific political position? The unabated rage of the survivors when they reveal to the camera the tortures they endured in the Spiegelgrund purgatory, where they were imprisoned for exhibiting symptoms of "antisocial" behavior, and the images of defenceless victims – a disgrace for human civilization – have an immediate effect on the viewer's feelings. But are these enough to awaken his conscience? Because fascist mechanisms of control, isolation or extermination continue to exist even today. And even more insidiously than doctor Gross's horrible cliff of Kaiadas.

February 2008

Translated into English by Tina Sideris





## Εικονοκλάστες: Κουέντιν Ταραντίνο – Φιόνα Απλ Iconoclasts: Quentin Tarantino – Fiona Apple

Ο Κουέντιν Ταραντίνο είναι σκηνοθέτης με ζωηρή φαντασία και όραμα που έγινε γνωστός κυρίως μέσα απ' τις ταινίες του *Kill Bill I*, *Kill Bill II*, *Pulp Fiction*, *Reservoir Dogs* και *Jackie Brown*. Η Φιόνα Απλ είναι μια αναγνωρισμένη και τολμηρή τραγουδίστρια και τραγουδοποιός που πρωτοεμφανίστηκε στην ποπ μουσική σκηνή το 1996, σημειώνοντας τεράστια επιτυχία με το άλμπουμ της *Tidal* και το βραβευμένο με Γκράμι *Criminal*. Έχει υπάρξει υποψήφια για πολλά βραβεία Γκράμι, συμπεριλαμβανομένου και αυτού για την ερμηνεία της του *Bridge Over Troubled Water* που ηχογράφησε με τον Τζόνι Κας. Πρόσφατα κυκλοφόρησε το τρίτο της άλμπουμ, *Extraordinary Machine*.

Quentin Tarantino is a vibrantly imaginative and visionary filmmaker most recognized for such films as *Kill Bill I*, *Kill Bill II*, *Pulp Fiction*, *Reservoir Dogs*, and *Jackie Brown*. Fiona Apple is an acclaimed and daring singer and songwriter who exploded on to the pop music scene in 1996 with her debut album *Tidal* and the Grammy Award winning *Criminal*. She has been nominated for numerous Grammy Awards including one for a cover of *Bridge Over Troubled Water* that she recorded with Johnny Cash. She most recently released her third album, *Extraordinary Machine*.

**Σκηνοθεσία/Direction:** Bruce Sinofsky **Φωτογραφία/Cinematography:** Bob Richman **Μοντάζ/Editing:** Dan Katz **Ήχος/Sound:** Dennis Meehan, Ben Lowry **Μουσική/Music:** Andrew Barker **Παραγωγός/Producer:** Christine Walters **Παραγωγή/Production:** Image Breakers Productions Inc., USA & @radical.media, USA **T.** +1 212 462 1500 **F.** +1 212 462 1600 [info@radicalmedia.com](mailto:info@radicalmedia.com)

[www.radicalmedia.com](http://www.radicalmedia.com)  
[www.sundancechannel.com/iconoclasts](http://www.sundancechannel.com/iconoclasts)  
**Digital Beta Έγχρωμο/Color 45'** ΗΠΑ/USA 2006

**Παγκόσμια εκμετάλλευση/World Sales**  
Fremantle Media, UK  
Jamie Lynn  
**T.** +44 207 691 6778  
[jamie.lynn@fremantlemedia.com](mailto:jamie.lynn@fremantlemedia.com)





## Εικονοκλάστες: Σον Πεν – Τζον Κράκαουερ

### Iconoclasts: Sean Penn – Jon Krakauer

Το μπεστ σέλερ του Τζον Κράκαουερ *Into the Wild* (Ταξίδι στην άγρια φύση), που μεταφέρθηκε στη μεγάλη οθόνη από τον Σον Πεν, γίνεται ο οδικός χάρτης για το ταξίδι των δύο ανδρών στην Αλάσκα. Οι δύο τους ακολουθούν τα ίχνη του ταξιδιώτη-πεζοπόρου Κρις ΜακΚάντλες από το Σταμπίντ Τρέιλ ώς το λεωφορείο όπου βρέθηκε νεκρός πριν από 15 χρόνια. Οδηγώντας, πετώντας με ελικόπτερο και κάνοντας οσοστό μέχρι το λεωφορείο-τέμενος, οι δύο άντρες συνδέονται έντονα με το τοπίο της Αλάσκας και μοιράζονται τις σκέψεις τους πάνω στον Κρις ΜακΚάντλες ως λάτρη της περιπέτειας, στον κοινό δεσμό τους με τη φύση και στη δημιουργική διαδικασία που αυτή εμψύχει. Στο ντοκιμαντέρ ακούγεται μουσική από το σάουντρακ της ταινίας *Ταξίδι στην άγρια φύση* που συνέθεσε και ερμήνευσε ο Έντι Βέντερ.

*Into the Wild*, Jon Krakauer's bestselling novel adapted for film by Sean Penn, serves as a roadmap for their journey to Alaska. The two retrace backpacker Chris McCandless' steps along the Stampede Trail to the bus where he was found dead 15 years ago. While driving, flying in a helicopter and hiking to the shrine-like bus, the duo share a deep connection to the Alaskan landscape and discuss their thoughts on McCandless' spirit of adventure, their common bond with nature and the creative process it inspires. This episode includes music from the *Into the Wild* soundtrack composed and performed by Eddie Vedder.

**Σκηνοθεσία/Direction:** Joe Berlinger **Φωτογραφία/Cinematography:** Etienne Sauret **Εναέρια Φωτογραφία/Aerial Cinematography:** Bob Poole **Μοντάζ/Editing:** Joshua Pearson **Ήχος/Sound:** Spence Palermo, Andre Palai **Μουσική/Music:** Andrew Barker **Παραγωγός/Producer:** Sindyne Beaumont **Παραγωγή/Production:** Image Breakers Productions Inc., USA & @radical.media, USA  
**T.** +1 212 462 1500 **F.** +1 212 462 1600  
info@radicalmedia.com www.radicalmedia.com  
www.sundancechannel.com/iconoclasts  
**Digital Beta Εγχρωμο/Color 45'** HDA/USA 2007

**Παγκόσμια εκμετάλλευση/World Sales**  
Fremantle Media, UK  
Jamie Lynn  
**T.** +44 207 691 6778  
jamie.lynn@fremantlemedia.com



# Δυναμικά δίδυμα

της Λίλυ Μ. Παπαγιάννη

Το καλωδιακό τηλεοπτικό κανάλι Sundance (ιδιοκτησία του δικτύου CBS), αποτελεί μία από τις εκφάνσεις του Ινστιτούτου Sundance του Ρόμπερτ Ρέντφορντ παρακάδι του οποίου είναι το ομώνυμο Φεστιβάλ που λαμβάνει χώρα κάθε Ιανουάριο στη Γιούτα. Το κανάλι στοχεύει στο να υποστηρίξει τον ανεξάρτητο κινηματογράφο και τον ανεξάρτητο δημιουργό, προβάλλοντας ταινίες μυθοπλασίας, ντοκιμαντέρ, μικρού μήκους (χωρίς ενόχληση διαφημιστικών διαλειμμάτων), αλλά και με δικές του πρωτότυπες εκπομπές. Μία από αυτές είναι η σειρά *Εικονοκλάστες*, τώρα στην τρίτη σεζόν της, η οποία ανατέθηκε στα ικανά σκηνοθετικά χέρια του δίδυμου Τζο Μπέρλιντζερ & Μπρους Σινόφκι – πιθανόν και εξαιτίας του εξαιρετικού χειρισμού των διάσημων πρωταγωνιστών τους στο ντοκιμαντέρ *Metallica: Some Kind of Monster*. Κάθε επεισόδιο μηχανεύεται για λεπτερή ένωση δύο καλλιτεχνικών (συνήθως) προσωπικοτήτων, ηθοποιών, σκηνοθετών, αλλά και σχεδιαστών μόδας και σεφ, με αφητηρία κάποια κοινά μεταξύ τους στοιχεία – αφήνοντας τους στη συνέχεια να ακολουθήσουν το δικό τους δρόμο επικοινωνίας, να παίξουν το μεταξύ τους παιχνίδι ανταλλαγής ιδεών, ιδιομορφιών και ιδιοφυϊας.

Αισθητικά και υφολογικά, κάθε επεισόδιο ορίζεται από τους πρωταγωνιστές του, την ενέργειά τους και τη μεταξύ τους χημεία. Οι χαρακτηριστικές προσωπικότητες και το συνταίριασμά τους καθιστούν τους *Εικονοκλάστες* ένα ποσοτακό project για ένα κινηματογραφικά προσηγορευμένο, αλλά και με ροπή στην ποπ κουλτούρα, κοινό. Ο τρόπος κινηματογράφησης και η μηχανική της παραγωγής συμβάλλουν στο να προκύψει αυθόρμητος, ή τουλάχιστον στο να υπάρξει μια επίφαση αυθορμητισμού στα τεκτανόμενα και στην επικοινωνία μεταξύ των δύο πρωταγωνιστών. Παρ' όλο που ενίοτε νιώθει κανείς μια ολίγη απορία προς την «ειδωλολατρία» (με στόχο το κοινό) και προς τον απαραίτητο αλληλοθωατισμό ανάμεσα στο εκάστοτε δίδυμο, η ελευθερία κινήσεων μας μεταφέρει – πολύ μακριά από μια εκπομπή όπως, λόγου χάριν, το *Inside the Actors Studio*. Ως θεατές δε βρισκόμαστε εγκλωβισμένοι

μέσα σ' ένα περιορισμένο χώρο, αλλά γινόμαστε μάρτυρες ενός ταξιδιού.

Τα επεισόδια *Κουέντιν Ταραντίνο – Θίονα Απλ* και *Σον Πεν – Τζον Κράκασουερ* είναι υποδειγματικά επειδή οι δύο σκηνοθέτες αφήνουν χώρο στους πρωταγωνιστές τους, χώρο να φλυαρήσουν, να αναπολήσουν, να φανούν αμήχανοι, να εξομολογηθούν τις εμμονές τους μπροστά στην κάμερα. Αν υπάρχει κάποιο είδος δομημένη καθοδήγηση – πέρα από τη μετέπειτα του μοντάζ –, δεν γίνεται αντιληπτή, αφού η κάθε άλλο παρά αποστειρωμένη μορφή των επεισοδίων ευνοεί ένα κλίμα άμεσο και άνετο για τους πρωταγωνιστές και ένα προϊόν εξαιρετικά εύπεπτο για το θεατή. Το επεισόδιο Ταραντίνο – Απλ ξεκινά με στοιχειώδεις πληροφορίες για τους δύο και με χαριτωμένες μινι-σεντενέζες για την κοινή προϊστορία τους, προπομπή για το παιχνιδιάρικο ύφος όλου του επεισοδίου: γνωρίστηκαν όταν εκείνη βγήκανε με το σκηνοθέτη Π.Τ. Αντερσον, ενώ κάποτε ο Ταραντίνο κατέφυγε στον καναπέ της για να κλάψει από δυστυχία. Πέντε χρόνια μετά την τελευταία τους συνάντηση και εν μέσω τουρνέ της Απλ, η παραγωγή των *Εικονοκλάστων* την μεταφέρει στα γυρίσματα την ταινίας *Death Proof*. Μιλούν για το παρελθόν, τις εμπειρίες τους και τη μουσική με τόση αγάπη που σχεδόν γίνεται αγωνία, πίνοντας μπύρες και παίζοντας μ' ένα τζουκ μποξ. Βρισκόμαστε κοινούς τόπους – «μου αρέσουν οι βίαιοι στίχοι της», λέει ο Ταραντίνο –, εξομολογούνται πάθη και βιώματα χωρίς αυτολογοκρισία, βιαστικά και με καύσιμο ο ένας τη δίψα του άλλου για έκφραση καλλιτεχνική και προσωπική: σαν να έχουν μια φευγαλέα ευκαιρία να επικοινωνήσουν τις σκέψεις τους με μια παρεμφερή ύπαρξη, σαν εντυπωσιασμένα παιδιά που ανακάλυψαν τον ιδανικό φίλο για το παιχνίδι τους. Σε μεγάλο μέρος του επεισοδίου κυριαρχεί εκείνος, με τον ιδεοληπτικό του χαρακτήρα και τη μαλακία του ενέργεια, στην οποία οι σκηνοθέτες επιτρέπουν να καλύπτει προς κάθε κατεύθυνση. Όταν όμως η χαμηλότερων τόνων Απλ τραγουδάει – ο Ταραντίνο παρακολουθεί μαγεμένος –, σαν κάθε της προηγούμενη κουβέντα να οδηγούσε στη στιγμή που ακούγεται για πρώτη

φορά η υπέροχη, βαθιά, αγωνιώδης φωνή της. Ο Μπέρλιντζερ και ο Σινόφκι δόμησαν – επιτυχημένα – το μοντάζ του επεισοδίου έτσι ώστε, απορροφημένος από την ενέργεια του Ταραντίνο, ο θεατής να βιώνει την έκπληξη της Απλ στο τέλος.

Το επεισόδιο *Σον Πεν – Τζον Κράκασουερ* χαρακτηρίζεται από μια ιδιομορφία σε σχέση με την πλειοψηφία των *Εικονοκλάστων*, αφού μεταξύ δύο σκηνοθέτη-ηθοποιού και του συγγραφέα έχει σφυρηλατηθεί ήδη δεσμός από τη συνεργασία τους στο *Μέσα στην άγρια φύση*. «Ο Κράκασουερ είναι ο δικός μου Τζακ Λόντον», δηλώνει εμφατικά ο Πεν. Αποφάσισε να γυρίσει την ταινία διαβάλλοντας το βιβλίο του Κράκασουερ για την αληθινή ιστορία του νεαρού Κρίστοφερ ΜακΚάντλες, ο οποίος ξεκίνησε ένα ταξίδι επιβίωσης που κατέληξε στο θάνατό του μέσα σ' ένα λεωφορείο στην Αλάσκα. Όπως κι εκείνος, οι δύο άντρες ταξιδεύουν στην παγωμένη πολιτεία, επισκοπεύονται το λεωφορείο και τα πράγματα του ΜακΚάντλες – τουριστική στραζιόν πλέον –, φτιάχνουν κοκτέιλ White Russian, το αγαπημένο του ήρωά τους και, πίνοντας, χύνουν λίγο στο χώμα στο όνομά του. Αυτό δεν είναι ένα ταξίδι γνωριμίας, αλλά ένας φόρος τιμής στο νεκρό που τους έφερε κοντά και που τους προσέφερε το υλικό για δύο εξαιρετικά επιτυχημένα projects. Ο Κράκασουερ ακαρωφλώνει βράχους και μιλά για την ελευθερία της ορειβασίας. Ο Πεν, παθιασμένος και ταυτόχρονα βαρύς, μιλά για τα θέληττρα της ιστορίας και ενός outsider – κάπως έτσι βλέπει κι εκείνος τον εαυτό του – αλλά και για προσωπικά βιώματα, όπως τις προκλήσεις της πατρότητας και το θάνατο του αδελφού του. Είναι ένα επεισόδιο αντρικό, ενήλικο, στοχαστικό και ειλικρινές, πολύ διαφορετικό σε ατμόσφαιρα από το εύθυμο γαϊτανάκι του Ταραντίνο και της Απλ. Στον θεατή μπορεί να φαίνεται εύκολο, ακόμα και αυτονόητο το γχείρισμα, αλλά η αδιαμφισβήτητη ιδιόζουσα ατμόσφαιρα του κάθε επεισοδίου, αποτελεί άλλη μία επιτυχία του δίδυμου Μπέρλιντζερ και Σινόφκι, ειδημόνων της δύναμης των δύο από πρώτο χέρι.

Ιανουάριος 2008



# Dynamic Duos

by Lilly M. Papagianni

The Sundance cable TV Channel (owned by the CBS corporation) constitutes one of the many expressions of Robert Redford's Sundance Institute, whose most famous offshoot is the homonymous film festival that takes place every January in Utah. The channel aims at supporting independent filmmaking and filmmakers by showing fiction, documentary and short films (without the annoyance of commercial breaks) and by creating its own original shows. One of these is the *Iconoclasts* series, now in its third season, which was assigned to the capable directorial hands of the Joe Berlinger-Bruce Sinofsky duo, quite possibly because of their exceptional handling of their famous subjects in the documentary *Metallica: Some Kind of Monster*. Each episode of the series devises a glittery union between two (usually) artistic figures, such as actors and directors, but also fashion designers and chefs, kicking off with some common amongst them elements and allowing them to follow their own communication paths, to play a game of exchanging ideas, idiosyncrasies and ingeniousness.

Aesthetically and tonally, each episode is defined by its two stars, their respective energies and the chemistry between them. The charismatic personalities of the guests and their coming together render *Iconoclasts* a quite fascinating project for a cinema-loving audience, albeit one that is in touch with contemporary pop culture. The manner of the shoot and the production mechanics greatly contribute to the spontaneity – or at least a semblance thereof – in the whole of the proceedings and in the communication between the two protagonists. Despite an occasional tendency towards "idolatry" (targeted towards the audience) and the necessary reciprocal admiration between the two, the freedom of movement transports us much further than a show like, for example, *Inside the Actors Studio*. As an audience, we are not confined to a restricted space, but become witnesses to a journey.

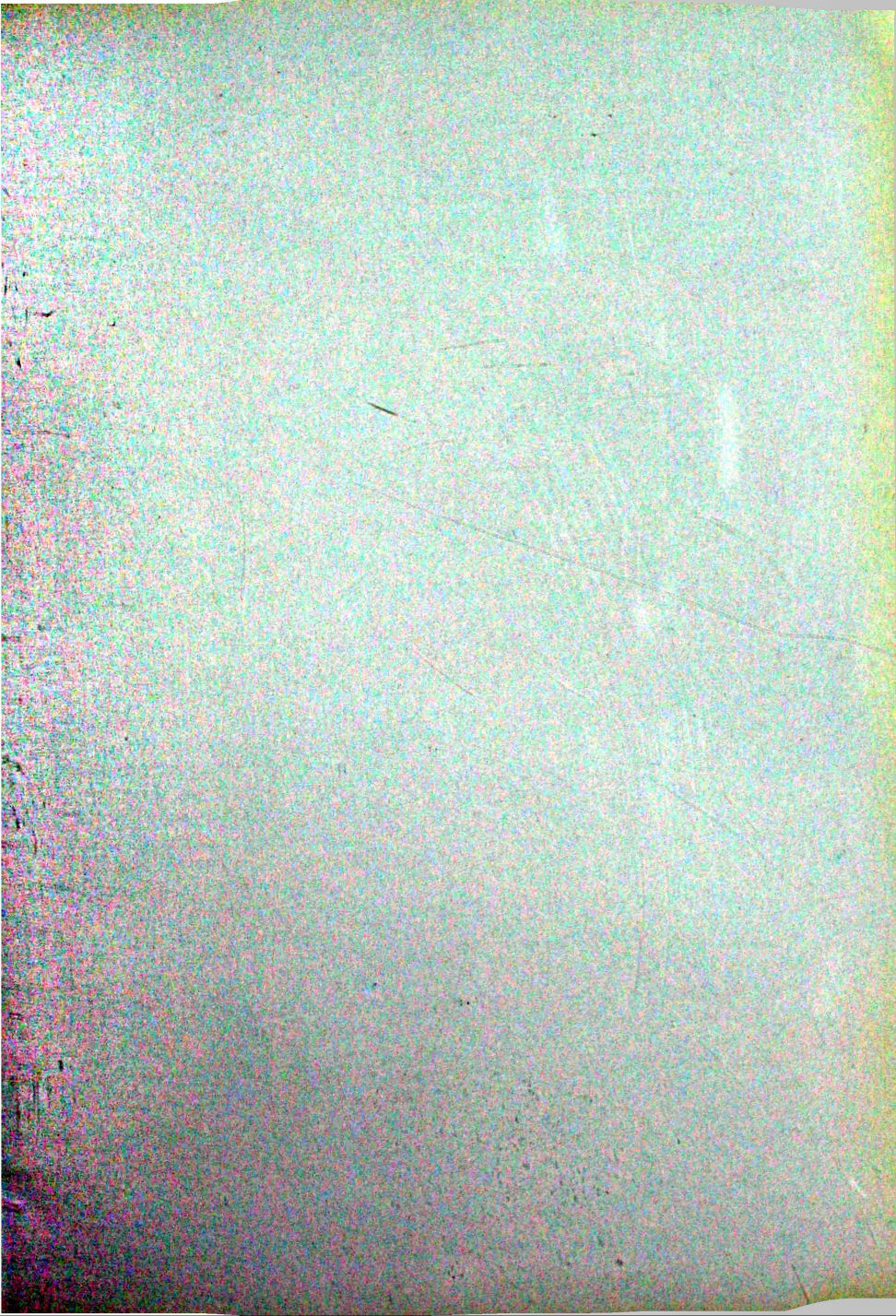
The *Quentin Tarantino – Fiona Apple* and *Sean Penn – John Krakauer* episodes are exemplary of the fact that the series directors allow their protagonists the space to chatter, to reminisce, to feel awkward, to confess their obsessions in front of the camera. If there is a structured guidance – apart from the later one that occurs in the editing room – it isn't discernible, since the anything-but-sterile form of the episodes fosters an immediate and comfortable atmosphere for the stars and creates a quite digestible product for the viewer. The *Tarantino-Apple* one begins with rudimentary information on the both of them and charming mini-interviews about their past history, a precursor for the playful mood of the whole episode: they met while she was dating P.T. Anderson and at a miserable point in his life Tarantino ended up on her couch, crying his eyes out. Five years after their last meeting and while Apple is on tour, the *Iconoclasts* production takes her for a visit to the set of *Death Proof*. They talk about their pasts, their experiences, and their love of music with a fervor that is almost agony, while drinking beers and messing with a jukebox. They find common paths – "I love her violent lyrics", states Tarantino. They confess their passions and biomes without self-censorship, hurriedly and by fueling each other with their thirst for artistic and personal expression. It seems like they were given a fleeting chance to communicate their thoughts to a similar being, they look like impressed kids upon discovering an ideal playmate. In a significant portion of the episode Tarantino is dominant, what with his obsessive personality and manic energy, to which the directors have allowed free reign to gallop. When the more low-key Apple sings, however, and Tarantino watches entranced, it feels like every word that she previously uttered led to the moment when we hear her wonderful, deep, anxious voice. Berlinger and Sinofsky structured their editing successfully, so that the viewer,

absorbed by Tarantino's force, gets the Apple surprise in the end.

The *Sean Penn – John Krakauer* episode is characterized by an anomaly in relation to the majority of the series, since the actor-director and the writer have forged a close bond from recently collaborating for the film *Into the Wild*. "Krakauer is my Jack London", states Penn emphatically. He decided to make the film while reading Krakauer's book about the true story of young Christopher McCandless, who went on a cross-country trip that ended with his death inside a bus in Alaska. Like him, the two men travel to the snowy state, visit the bus with McCandless' things (now a tourist attraction), mix White Russian cocktails (their hero's favorite) and, while drinking, pour some on the ground in his honor. This is not a journey of acquaintance, but homage to the now-gone person who brought them together and who provided the material for two very successful projects. Krakauer scales rocks and talks about the freedom found in climbing. Penn, passionate and at the same time solemn, discusses the magnetism of a story about an outsider – he too views himself as one – and more personal things, like the challenges of fatherhood and the death of his brother. This is an episode that is manly, adult, contemplative and honest, quite different from the cheerful frolicking between Tarantino and Apple. To the viewer this endeavor may seem easy, even self-evident; but the undisputed specific and unique atmosphere of each episode is one more success for the Berlinger-Sinofsky duo, first-hand connoisseurs of the power of two.

January 2008









ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
THESSALONIKI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΑ

