

KRITIČNI SIMPOZIJ O MEDNARODNI FILMSKI KRITIKI

V mednarodnih filmsko-publicističnih krogih zadnja leta vse glasneje in pogostejše pretresajo »stanje stvari« v filmski kritiki. Časi, ko so občinstvo in mediji nestrpno pričakovali nove filme velikih filmskih avtorjev in so se filmske razprave odvijale na prvih straneh najuglednejšega časopisja, so nepreklicno minili. Pisanje o filmu se je umaknilo v specializirane revije in na maloštevilne strani, namenjene kulturi, kjer se prostor, namenjen filmski kritiki, iz leta v leto le še krči, zlasti kadar si pisanje za svoj predmet jemlje nekomercialne filme – ob tem da priložnosti za pisanje o filmih, ki ne nastajajo v velikih filmskih industrijah, že v izhodišču ni prav dosti.

Beseda torej teče o globalizaciji – kar v filmskem besednjaku pomeni hegemonijo Hollywooda, ki prevladuje na filmskih programih domala v vseh državah. To kajpak ni nikakršna novica. »Film je globalen od svojega prvega dne. In drugi dan so ameriški studii začeli odpirati svoje distribucijske izpostave povsod po svetu,« je zapisal argentinski kritik Quintin. Hollywoodski studii pa že dolgo niso več le multinacionalni, postali so tudi ena izmed vplivnejših glav multimedijjskih mogulov, kar je postopoma privedlo do njihovega nadzora nad pisanjem o filmih. Medtem ko filmska kritika izginja iz družbenega, kulturnega diskurza, mediji vse več prostora namenjajo vsebinam t. i. entertainmenta, ki se rajši kot s filmi ukvarja z vsem, kar jih obdaja (zvezdniške novice, promocijski intervjuji ...).

Globalizacija v filmskem svetu pa ima tudi drugo plat. Utrdila je digitalne

novotarije, s katerimi cinefili nekoč težko dostopne filme živahno in množično pretakajo po medmrežju, ter možnost »globalne« filmske debate, filmske skupnosti. Kar prav tako pušča sled v filmski kritiki.

Takšna so bila izhodišča Kritičnega simpozija o mednarodni filmski kritiki, ki je zbral najvidnejša kritiška imena in jim zastavil naslednja vprašanja:

1. Kaj vam pomeni biti filmski kritik? (Natančneje: zakaj pišete kritike? Koga skušate doseči in kaj skušate sporočiti?)

2. Katere lastnosti ima opazna filmska kritika? (Menite, da so take kritike bolj pozitivne ali negativne? Se vam zdi razprava o družbenih ali političnih vidikih filma enako pomembna kot razprava o njegovih kinematografskih kvalitetah in umetniški ter zabavni vrednosti?)

3. Kako ocenjujete opazno globalizacijo filmske industrije (oziroma se borite proti njej)? Koliko prostora imate v svoji publikaciji na voljo za filme vaše nacionalne produkcije?

4. Ali imate med kritiki – bodisi še vedno dejavnimi bodisi iz prejšnjih generacij – vzornike ali mentorje? Kako so vplivali na vaš način pisanja filmskih kritik?

5. S katerimi pritiski – ki omejujejo ali določajo, kaj kot kritik lahko napišete oziroma kako lahko to napišete – se soočate?

Simpozij je pripravila ameriška filmska revija Cineaste (zima, 2005). Ekran pa objavlja nekaj prispevkov k tej raziskavi, ki obenem tudi odpira Ekranov Fokus pričujoče številke. Več o tem, zakaj smo Filmskim besedam posvetili toliko pozornosti, pa v uvodniku.

SIMON POPEK DELO

1) Termin »filmski kritik« se mi je vedno nekako upiral; na vprašanja o svoji dejavnosti običajno odgovarjam, da »pišem o filmu«. Če pogledamo aktualno stanje stvari, lahko hitro ugotovimo, da – vsaj v množičnih oziroma visokonakladnih medijih – prevladujejo »filmski hvalisavci«, »filmski promotorji«, skratka pojem »filmske PR službe«, ki nekritično in s hudo omejenim



zgodovinskim znanjem deluje predvsem v službi promoviranja že tako razbobnane »multipleks estetike«. »Filmski kritiki«, če jih moramo tako imenovati, torej na nek način izumirajo, tudi v Sloveniji, kjer se medijski prostor za resno kritično misel (iz katere koli branže) alarmantno oži. Zakaj pišem o filmu? Ker mislim, da je stvari treba postaviti v (pravi) kontekst, ker ljudi rad napotim na ogled dobrega filma in ker jim rad širim obzorja, kar jemljem kot profesionalno nadgradnjo tega, kar počnem že desetletja; ljudem, ki jim film ni prva stvar na svetu (in ti so v veliki večini), posojam filme iz svoje zbirke, filtriram jim festivalsko ponudbo, skratka »ustvarjam jim dan«, če parafraziram Harryja Callahana. Še vedno mi več pomeni, če je nekdo navdušen nad filmom, ki sem mu ga priporočil, kot če je navdušen nad mojim tekstom, ker sem v prvi vrsti cinefil in šele potem »kritik«.

2) Kritik mora predvsem spregovoriti o stvareh, ki jih običajen gledalec ne opazi; njegova teorija je lahko še tako divja, toda če tekst odpre neko novo dimenzijo, je – kar se mene tiče – opravil nalogo. Zato se nikdar ne posvečam splošnim stvarim, dobrim ali slabim igralskim interpretacijam, »čudoviti fotografiji«, »sugestivni glasbi«, ker te stvari opazi (in subjektivno vrednoti) vsak laik. Na »čudovito fotografijo« opozorim samo takrat, kadar trivializira tematiko, katere se film loteva, in to se največkrat zgodi pri studijskih filmih, ki estetizirajo revščino, t. i. turističnih razglednicah, postavljenih denimo v Afriko. Kadar mi kdo hvali lepe podobice, »mitske razsežnosti filma«, ob tem pa ne dojamem, da režiser ni imel nobenega interesa po resni obravnavi (politične, socialne itd.) tematike, se mi kar stemni pred očmi. Potem naj gleda National Geographic. Enako velja za vulgarno uporabo violinskih orkestrov v službi čustvenih poudarkov. Naj gredo v opero.

Dobri filmi vedno odražajo duha časa, v katerem so nastali, in najboljši to počnejo nevsiljivo, subverzivno, včasih komaj opazno; predvsem žanrski filmi, ki jih t. i. resna kritika, naklonjena izključno umetniškemu filmu (oziroma iluziji umetniškega filma) gladko spregleda. Veliko kritikov je blazno snobovskih, kar lepo ilustrirajo različne lestvice naj filmov vseh časov, na katere uvrščajo izključno preverjene, kanonizirane klasike. Nobene drznosti ne premorejo, vse skupaj je en sam dolgčas. Človeku, ki kot vrhunec navaja samo Bergmana, Antonionija, Fellinija ali Kubricka, preprosto ne verjamem, da ljubi film.

Od filma oziroma režiserja osebno zahtevam predvsem eno, da je v tem, kar počne, iskren; pri tem mi je vseeno, ali se je lotil umetniškega filma, žanra ali čiste eksploatacije, kot mi je vseeno, ali je film stal sto milijonov dolarjev ali ga je posnel z digitalko na svojem vrtu.

Ljubim Russa Meyerja, ker je bil polpolnoma in brezpogojno predan svojim prsatim divam; ljubim Johna Watersa, ker je ameriško kontrakulturo in dvig ženskega gibanja videl na drugačen način; ljubim Sergia Sollimo in Sergia Martina ter njuno predanost trdemu žanru, in ljubim Kojija Wakamatsuja in Yasuja Masumuro, njune ekstremne erotično-politične izpade. Ne trdim, da je *Mondo Topless* zgodovinsko relevanten v enaki meri kot *Avantura*, je pa denimo precej bolj strasten. Hočem reči, da leta 2007 ne vidim nobenega smisla v poudarjanju Antonionijeve veličine znotraj filmskega modernizma šestdesetih, ker o tem vsi vedo vse. Zelo pa se mi zdi smiselno opozarjati na spregledane in pozabljene (še huje, nikoli prepoznane) mojstre, ki jih zgodovinske knjige, enciklopedije in nacionalni pregledi vztrajno in totalno ignorirajo. Kar lašje mi gredo pokonci, ko mi kak starejši kritiški gospod, udobno nameščen med svojimi kanoniziranimi avtorji, reče, da so v zgodovini filma vse pomembne stvari tako ali tako odkrite in da se nima smisla matirati z odkrivanjem in afirmiranjem nekih minornih figur. To so leni in ignorantski kritiki. Nasploh sem mnenja, da bi bilo potrebno večino zgodovinskih pregledov napisati znova, dekanonizirati zgodovino, obstoječemu kritiškemu konsenzu ponuditi alternativo.

3) Doslej sem imel srečo, da sem objavjal v medijih in delal pod uredniki, ki so se požvižgali na komercialne trende. Nisem še spisal teksta, ki bi mi ga urednik zavrnil, bodisi zaradi kvalitete bodisi zaradi »ideološke« neprimernosti.

4) Name so vplivali pisci, ki so mi širili obzorja in me stimulirali k drugačnemu načinu gledanja filmov in razmišljanja o filmu. Pri tem je piščev okus povsem irrelevanten; šteje moč argumenta. Z določenim piscem sva lahko vedno in brez izjeme istega mnenja, pa me njegov slog dolgočasi, in obratno, nekatere pisce rad berem izključno zaradi njihovega sloga in strasti. Vse manj berem strogo teoretske tekste, ker že

dalj časa ugotavljam, da teoretiki oziroma akademiki v resnici ne marajo filma (glej zgornji odgovor), predvsem pa, da gre v večini primerov za silo priučenosti »filmofile«, ki preko filma prodajajo svoje teoretske koncepte, brez kakršne koli predstave o socialno-politični klimi, v katerih je določeno delo nastajalo (glej recenzijo knjige *100 kulturnih filmov*). Povrh vsega so strašansko za časom. Ne morem recimo verjeti, da leta 2006 dansko Dogmo kdor koli še jemlje resno, kaj šele, da o njej nastajajo teoretski spisi. Sploh ker so se v svetovnem kinu medtem zgodile veliko pomembnejše reči ... ki teoretsko očitno niso uporabne. Pred desetimi leti sem se še šalil, da mora teoretik za neprestano recikliranje in »relevantnost« tekstov znotraj zaprtega akademskega kroga poznati samo pet filmov, Fordova *Iskalka*, Hitchcockovo *Vrtoglavo*, Scottova *Iztrebljevalca* in *Thelma in Louise*, ter seveda Lynchev *Modri žamet*. Danes z grozo ugotavljam, da se stvari niso dosti spremenile; dodal bi lahko še *Matrico*, *Klub golih pesti* in *Idiote*.

5) Najbolj smešno se mi zdi, kadar mi ljudje, povezani z reproduktivno kinematografijo, očitajo, da z negativnim pisanjem škodujem njihovemu biznisu. Takrat jih običajno povprašam, če so prepričani, ali so v pravem biznisu, ker očitno ne poznajo realnosti, stanja stvari, razmerij moči in vpliva, ki ga ima določen medij na določeno poslovno dejavnost. Preprosto vprašanje se glasi: ali povprečen obiskovalec multipleksa – človek, ki gre najprej na hamburger, v dvorano nese *king-size* pokovko in liter gazirane pijače, nakar pol filma preždi na mobitelu, drugo polovico pa v pogovoru s sosedom – bere kulturno stran *Dela*, *Dnevnika* in *Mladina*? Ne. Ali jih bere obiskovalec art kina in kinoteke? Verjetno ja; zato verjamem, da danes pozitivna ali negativna kritika (morebiti) vplivata zgolj na ta segment obiskovalcev.

Enkrat je na *Delo* priromalo pismo višjega uradnika pri lokalnem kino prikazovalcu, ki me je obtoževal, da sem jih zaradi posrednega razkritja (bojda senzacionalnega) preobrta ekonomsko oškodoval, češ da so mase zdaj ostale doma. Brez komentarja. Malce bolj resno smo zastrigli z ušesi, ko je lastnik verige kinematografov kupil dvajset odstotni delež v mediju, kjer objavljam, pa

so malo skušali pritiskati na uredniško politiko. A kot rečeno, doslej sem objavjal za urednike s pokončno držo in karakterjem.

Simon Popek je prvo filmsko pero časnika Delo in dolgoletni urednik revije Ekran. Nedavno je izšel njegov knjižni prvenec Kubrick.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR. MLADINA

1) Filmski kritik si lahko vedno zastavi tri vprašanja: prvič, zakaj je postal filmski kritik, drugič, zakaj je filmski kritik, in tretjič, zakaj kljub temu, da slej ko prej naleti na slabe filme, na serije slabih filmov in na slabe sezone, ki bi v drugih kontekstih iztirile stoletja, države in umetnosti, še naprej ostane filmski kritik? Zakaj sem postal filmski kritik? Iz preprostega razloga: ker sem bil od malega obseden s filmi. Ker sem bruhal, če nisem smel ali pa mogel v kino. Ker me je bilo strah, če nisem šel v kino. Ker je bil kino tedaj brez konkurence, brez tekme, brez alternative. Film je bil edina opcija. Ni mi preostalo drugega, kot da postanem filmski kritik. Zakaj sem filmski



kritik? E, to je nekaj čisto drugega. To je povezano s tistim vašim »zakaj pišete kritike«, s tistim vašim »koga skušate doseči« in s tistim vašim »kaj jim skušate sporočiti«. Vsaka filmska kritika je odgovor na ta tri vprašanja. Ali bolje rečeno, filmski kritik stalno odgovarja na ta vprašanja. Zakaj? Ker lahko. Ker si to lahko praktično edini privoščim. Ker je v nekem smislu privilegiran? Zakaj? Ker piše o filmu. In zakaj je privilegiran, ker piše o filmu? Spet iz preprostega razloga: v 19. stoletju so še verjeli, da vse umetnosti stremijo h glasbi, toda že ob koncu 19. stoletja se je vse spremenilo. Prišel je film – in nenadoma je začelo vse stremeti k filmu. Literatura, slikarstvo, gledališče – in tudi glasba, se razume. Toda k filmu niso začele stremeti le umetnosti, ampak tudi filozofija: si predstavljate Slavuja Žižka brez filma? Brez filma ne bi nikoli postal to, kar je. In seveda, k filmu je začela stremeti tudi

politika. Vizualni jezik, vizualna naracija, vizualna dramaturgija, mizanscena, nastopanje pred kamero in tako dalje – vse to so postali ključni do anatomije 20. stoletja. Če si hotel »brati« družbo, si moral znati »brati« filme. Če znaš »brati« filme, znaš »brati« družbo. Film je pač zapeljal in uročil 20. stoletje. Ko so šli generali na vojne, so imeli občutek, da snemajo svoj veliki film. Vojni načrti so bili bolj podobni filmskim scenarijem kot filmski scenariji sami. Romani so postali filmski scenariji. Gledališke predstave so postale filmski scenariji. Rock & pop albumi so postali filmski scenariji. Bitke so imele smisel le, če je bilo mogoče iz njih narediti film. Ljudje v 20. stoletju so se obnašali kot oni ljudje v filmih. Kot liki. Ljudje so si svoja življenja zapomnili po filmih. Filmi so postali njihov spomin. Če si hotel v 20. stoletju videti film, ti ni bilo treba v kino. Je bilo kaj bolj fascinantnega in vizualno hipnotičnega od atomske bombe? Je bilo kaj bolj napetega in dramatičnega od hladne vojne? Je bilo kaj bolj emocionalnega od Woodstocka? Je bilo kaj bolj komičnega od tabloidov, soap oper in supermarketov? Je bilo kaj bolj srhljivega od plinskih celic, Velikega brata in serijskih morilcev? Je bilo kaj bolj fantastičnega od civilizacije, ki je uživala v svoji lastni destruktiji? Evo, zato sem filmski kritik. In zakaj kljub soočanju z gromadami slabih filmov še naprej ostajam filmski kritik? Iz dveh razlogov. Prvič, ker v literaturi – ali pa glasbi ali pa filozofiji – ne morem več videti le literature. In drugič, ker tako kot zgodovina 20. stoletja ni le zgodovina dobrote, humanizma in velikih dosežkov, tudi zgodovina filma ni le zgodovina dobrih filmov. Ali kot so rekli nadrealisti: Nauči se gledati slabe filme – včasih so že kar sublimni! Dodal bi le: slabi filmi o filmu povejo več kot dobri filmi. In kot je nekoč rekla Pauline Kael: *Filmi so tako redko dobri, da nima smisla hoditi v kino, če ne znaš ceniti trasha.*

2) Opazna filmska kritika ima lastnosti dobrih filmov. Ali če naj povem drugače: filmska kritika je lahko opazna le v času, ko so opazni tudi filmi, ko je torej opazen sam film. Recimo: Pauline Kael je bila ob koncu šestdesetih in na začetku sedemdesetih zelo opazna, ker so bili tedaj filmi zelo opazni. Film je bil tedaj prioriteta – filmi so tedaj še nekaj pomenili. In narobe, v drugi polovici

sedemdesetih Pauline Kael ni bila več tako opazna. Zakaj? Iz preprostega, tako rekoč banalnega razloga: filmi, ki so jih posneli ameriški renesančniki, so rušili vse rekorde gledanosti – *Boter* (The Godfather, 1972, Francis Ford Coppola), *Izganjalec hudiča* (The Exorcist, 1973, William Friedkin), *Žrelo* (Jaws, 1975, Steven Spielberg) in *Vojna zvezd* (Star Wars, 1977, George Lucas) so postali finančni fenomeni, blockbusterji, ki so korenito spremenili tudi marketing in distribucijo filmov. Prej filmov niso oglaševali na TV – zdaj so jih. In to vse bolj agresivno, bombastično. A ne le na TV. Marketing – okej, ad & pub – je postal vse. Prej so filme tudi štartali le na nekaj platnih, ponavadi v velikih mestih (New York, Los Angeles). Z *Botrom*, *Izganjalcem hudiča* in *Žrelom* se je to tektonsko spremenilo – zdaj so filme premierno štartali na 400 platnih hkrati. In število premiernih platen je hitro poskočilo, s čimer so drastično poskočili tudi budžeti za marketing. S filmi so zdaj trg preprosto napadli – na hitro, s pompom, eksplozivno, s čimer so vzeli težo in opaznost filmskim kritikam, ki so prej »delale« filme. Zdaj je filme delal marketing. Filmski kritiki so morali po novem tekmovati s filmskim marketingom – in posledično z vsem, kar film obkroža, z Umwelto filma. Plus: film ni več prioriteta. Filmi sicer še pomenijo, toda ne več tako, kot so pomenili nekoč. Z vidika sodobnega filmskega kritika je »razprava o družbenih ali političnih vidikih filma« bolj pomembna »kot razprava o njegovih kinematografskih kvaliteta in umetniški ter zabavni vrednosti«. In to iz preprostega razloga: kinematografske, umetniške in zabavne vrednosti filma je danes mogoče ustvariti z računalnikom. Mogoče jih je zrenderirati. Danes je zelo lahko posneti dober film. Problem je ravno v tem, da je veliko dobrih filmov, toda njihova tragedija je v tem, da so dobri na isti način. Filmski kritik, ki piše le o dobrih filmih, tvega, da bo zamudil glavni žur – vse tiste trenutke, ko film govori iz svojega trebuha. Življenje je prekratko, da bi ga napravili le za dobre filme. Slabi filmi so slabi na več načinov, kot so dobri filmi dobri. Filmska kritika pa je preveč resna stvar, da bi jo lahko prelevili v mašino za glorificiranje dobrih filmov.

3) Ko se govori o globalizaciji film-

ske industrije, se pozablja predvsem na eno: da je film eden izmed največjih globalistov in globalizatorjev. In to že od dneva 1 – od leta 1895. Tisti, ki globalizacijo pripisujejo Hollywoodu, so zato v večji riti, kot mislijo. Filmu je to v karakterju. Kar pa zadeva filme naše nacionalne produkcije: tako so redki, da kakega logističnega problema ni. Še več, vsake toliko časa moram objaviti kak tekst o starih slovenskih filmih, da bi sploh ustvaril vtis, da imamo nacionalno produkcijo.

4) Mentorjev nisem imel, moji vzorniki in vzornice pa so mrtvi. Dokler so bili še živi, si verjetno niso znali predstavljati, da bi lahko vplivali na filmskega kritika iz jebene Slovenije.

5) Nobenih pritiskov. Nikoli. Lahko pišem, kar hočem. In kakor hočem. Pišem za *Mladino*.

Marcel Štefančič, jr. je filmski kritik tednika Mladina in najplodnejši avtor izvirne domače filmske literature, nekaj naslovov: Na svoji zemlji – zgodovina slovenskega filma, Ubij vse in vrni se sam, Državljan Kane, serija Filmskih almanahov.

ZDENKO VRDLOVEC DNEVNIK

1) Glede na to, da kot novinar, zaposlen pri časopisu *Dnevnik*, že več kot 30 let pišem tudi filmske kritike, je verjetno edino pravilen odgovor na vprašanje, »kaj mi pomeni biti filmski kritik«, ta, da mi to pomeni poklic. Ki pa ima seveda neko »genezo«: filmske kritike sem začel pisati po naročilu tedanjega urednika kulturne redakcije dnevnika Sandija Sitarja, in sicer kot študent filozofije in primerjalne književnosti, ki je verjel,



da ga za to usposablja že pogosto obiskovanje kina in kinoteke. Ko sem začel intenzivneje brati filmsko literaturo, je pisanje postalo strast, ki se je seveda hranila tudi s preferiranimi filmskimi avtorji in poetikami. To kritično strast je potem malo nevtraliziralo zanimanje za filmsko teorijo, malo pa jo je načela »kritična rutina«, ki je lahko glavna nevarnost za filmsko kritiko. Neka re-

šitev pred »rutinskim« pisanjem je ta, da pišeš le o izbranih filmih (v mojem primeru »poklicnega« časopisnega kritika so izjema le slovenski filmi, ki jih moram vse »pokriti«).

Na vprašanja v oklepaju ne morem odgovoriti, ker si jih pri kritičnem pisanju ne postavljam.

2) »Opazne« filmske kritike so nedvomno tiste, ki so bolj negativne kot pozitivne. V mlajših letih sem užival v negativnih kritikah, zdaj pa jih pišem zelo nerad.

Vprašanje, ki ločuje družbene ali politične vidika filma od estetskih kvalitete, se mi zdi zgrešeno. Res pa je, da se mi umetniška kvaliteta ne zdi tako pomembna, kadar je neki film družbeno-politično radikalen in inovativen.

3) Kot kritik, ki spremlja redni kinematografski spored, se ne borim proti »globalizaciji filmske industrije«, če je ta drugo ime za svetovno prevlado ameriškega filma; lahko se le veselim dobrega »neameriškega« filma, če se znajde v kakšnem ljubljanskem kinu.

4) Moji vzorniki so bili trije pisci pri Cahiers du cinéma: Pascal Bonitzer, Jean-Louis Comolli in Serge Daney.

5) Kot časopisni filmski kritik poznam samo omejitve glede dolžine kritike, pa še te so lahko »produktivne«.

Zdenko Vrdlovec je filmski kritik časopisa Dnevnik, nekdanji član uredništva revije Ekran, prevajalec in avtor oziroma ko-avtor številnih filmu posvečenih knjig, med njimi Filmski leksikon, Ples v dežju, Boštjan Hladnik, Filmografija slovenskih celovečernih filmov.

JEAN-MICHEL FRODON CAHIERS DU CINÉMA, FRANCIJA

1) Filmske kritike pišem, ker verjamem, da filmi ponujajo tako užitek kot tudi priložnost za boljše razumevanje sveta, v katerem živimo. O filmski kritiki razmišljam kot o načinu prepletanja teh navidez nasprotujočih si motivov. Pišem v upanju, da me bodo brali tisti, ki se ne bojijo lastne svobode presojanja, da bi iz filma iztisnili tisto, kar sami želijo: estetske kot tudi socio-politične ugotovitve. Na bolj zasebni ravni o filmu pišem tudi zato, ker sem tako plačan za dve početji, ki jih imam v življenju najraje: gledanje filmov in pisanje. Ver-

jamem, da sem zelo srečna oseba.

2) Dobra kritika je tista, ki razprebralčevo percepcijo v nova razmerja s filmom. To je lahko (in naj bi tudi bilo) storjeno na številne načine prek številnih pristopov, ki kritiku omogočajo razvijanje kar najbolj kompleksnega razmerja med njim in posameznim filmom. Izhodišče je lahko zgodba, slog (lahko zgolj zgovoren detajl znotraj širše slike, kakršne pogosto najdevamo v umetniških delih), posamezen prizor, politična tema, uporaba barve, ritem, nastop posameznega igralca, razmerje med zvokom in podobo itd. V vsakem primeru se kritika v veliki meri naslanja na kvaliteto in bogastvo domišljije samega pisanja. In, seveda, nima prav nobene zveze z golo obrambo ali napadom na obravnavani film.

3) Opažam dve nasprotujoči si in komplementarni gibanji. Prvo je dobrodejna širitev filmskega planeta, ki nam omogoča dostop do več slogov, kultur, zgodb (in ne-zgodb) kot kdajkoli poprej v zgodovini filma. Z druge strani se soočamo z globalizacijo množične zabave, ki je dosegla stopnjo, kakršne nikoli poprej nismo poznali. V resnici to, čemur pravimo Hollywood, ni več severnoameriška filmska industrija, temveč globalizirana in prevladujoča oblika pripovedovanja zgodb in reprezentacije. Gre za tip filma, kakršnega bodo v vse večjem obsegu začeli proizvajati na vseh koncih sveta, z denarjem različnih držav ter igralci in režiserji z različnih koncev sveta. Gre za velikansko grožnjo – če ne celo najhujšo doslej – svobodi



razmišljanja in delovanja. Sam lahko spremljam, podpiram in pomagam odkrivati in razumevati prvo gibanje, ter se hkrati

borim proti drugemu.

Drugi del vašega vprašanja v tem trenutku zame nima pomena, saj kot urednik revije *Cahiers du Cinéma* sam odrejam poljubno količino prostora tematikam, ki jih štejem za pomembne. Vendar sem na tem položaju šele nekaj let – potem ko sem dvajset let delal za nespecializirane publikacije (sedem let za tednik *Le Point* in trinajst let za dne-

vník *Le Monde*), kjer nisem nastopal v vlogi šefa – daleč od tega. Z nemalo ponosa priznam, da mi je v tem obdobju – za obe publikaciji – uspelo izboriti prostor za kritiko, ki je ni motivirala le promocija tržnih uspešnic in zvezdniški sistem. Čeprav je bilo včasih naporno. Filmski kritiki se morajo med drugim boriti proti nagnjenju izrabe filma kot pretveze za pisanje o čem drugem – kot priložnosti krepitve socialnih ali zgodovinskih debat na račun zanemarjanja kinematografskih specifik. Ta spopad mora biti izhodiščna točka vsakega pristopa k filmu – pa čeprav vsebuje film, po svoji naravi in k sreči, socialne, politične in psihološke prvine. Na filmskih straneh časopisa morajo biti ti predmeti naslavljani izključno prek izhodiščno filmskega pogleda.

4) Mnogo kritikov je vplivalo name. André Bazin, François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Jean Douchet, André S. Labarthe, Jean Narboni, Jean-Louis Comolli, Jean-Claude Biette, Bernard Eisenschitz, Serge Daney, Alain Bergala, Pascal Bonitzer so nekatera kritiška imena, ki so mi pomagala razmišljati o lastnem odnosu do filma. Pierre Billard, Jean-Louis Bory in Michel Cournot so gojili bolj afektiven, pa zato zelo intenziven in radodaren odnos do filmov in pisanja o njih. Med mlajšimi kritiki (mlajšimi od mene) čutim veliko spoštovanje do pisanja Jacquesa Mandelbauma in Emmanuela Burdeauja; od njiju se dostikrat tudi kaj naučim. Izmed tujih kritikov neskončno občudujem naslednja imena: Shigehiko Hasumi, Naum Kleiman, Adriano Apra, Jonathan Rosenbaum, Manny Farber, Victor Erice (ki ni samo odličen filmar, temveč tudi odličen kritik). Odgovor se nanaša na kritike, ne filozofe, akademike ali teoretike. Obstaja tudi nekaj režiserjev, katerih pisanje je bilo pogosto bolj vplivno kot njihovi filmi.

5) Moje šibke točke so pritiski. Pri *Cahiers du Cinéma* med najhujše tegobe spadajo občasna čakanja na premiero nekega filma, da se ga boš nato lahko lotil – če tisti, ki vleče niti, noče, da bi ga videl predčasno. Kar ni zares nikakršen problem. Pri delu za časopisje so obstajali pritiski vseh vrst; od šefa, ki je ljubil film, ki si ga ti sovražil (še huje je bilo, če je film ljubila šefova žena), prek oglaševalskega oddelka, pa vse do kolegov, prijateljev in družinskih

članov, ki povzročajo preglavice, če zagovarjaš film, ki ga sami ne marajo (v tem primeru pomaga pogovor), ali ne razumejo tvoje navezanosti na film (s kolegi se nehaš pogovarjati, prijatelje zamenjaš, od družine zahtevaš ločitev). Lastna izkušnja me uči, da dovolj čvrsto stališče premaga vse navedene pritiske. Kar se tiče trenj med ljudmi v industriji, so ogroženi le novinarji rumenih strani, ne pa kritiki. Kot novinarju ti lahko preprečijo dostop do informacij, kot kritik – vse dokler lahko vidiš film, vsaj v rednem sporedu – si običajno zaščiten pred pritiski industrije. Kot eno izmed poglavitnih nalog mora kritik prepričati svojega urednika (in ga/jo ponovno prepričevati vsako jutro), da je filmska kritika edinstvena zvrst pisanja, drugačna od običajnega novinarstva, drugačna od oglaševanja, drugačna od opravljanja, in drugačna od množične sociologije. Če kritik uspe v tem, kar je težko, potem lahko opravlja svoj posel.

Jean-Michel Frodon je kot filmski kritik pisal za Le Point (1983-1990) in Le Monde (1990-2003) in je trenutno urednik revije Cahiers du Cinéma. Je tudi avtor številnih knjig, med njimi Lage moderne du cinema français, Hou-Hsiao-hsien, Print the Legend: cinema et journalisme in Conversations avec Woody Allen.

CHRISTOPH HUBER DIE PRESSE, AVSTRIJA

1) Verjetno so vsi resni filmski kritiki začeli pisati iz neustavljive želje, da bi izrazili svojo strast do kinematografije



in/ali kinematografske izkušnje (ta dejavnik danes morebiti izginja) ter njun pomen. Občasno naletimo na filme, ob katerih lahko navedemo zgolj najbolj očitno (takrat bi morali biti vsaj zabavni), a kljub temu seveda vselej upamo, da bomo povedali kaj zanimivega in pomembnega. Ni pravega odgovora na »zakaj« v tako splošnem smislu, prav tako kot je nesprejemljiva tudi pomirjujoča misel – naj se zdi še tako prikupna – da v tem privilegiranem položaju zdaj pišete natanko tisto, kar ste kot mlad

filmski navdušenec željno iskali v časopisih in filmskih revijah. Ljudje se spreminjajo, prav tako razmere (in filmske politike). Mislim, da moramo skušati vplivati na spremembe, da bi vodile na bolje, zasaditi semena misli.

2) Filmsko kritiko si lahko zapomnimo iz veliko različnih razlogov (celo zaradi strašanske prismojenosti), a to, ali je pozitivna ali negativna, ne igra prav nobene vloge. Za in proti sta postali oznaki, ker je to tako preprosto, in trženje nas prepričuje, da je danes to tako zelo pomembno, pa ste kdaj videli, da bi kdo govoril le o oceni brez razlogov zanj? A vseeno se tu kaže potreba po oznakah, ki običajno vodijo le k lažjemu predalčkanju; kot delitev na umetnost in zabavo ali kinematografske kvalitete in politiko v vašem vprašanju, ki je lahko prej ovira kakor v pomoč. Kritika, ki bi ji v določenem primeru uspelo združiti najpomembnejše dejavnike, bi bila očitno idealna, a ker je kritika zgoščen izdelek, ne nazadnje zaradi prostorskih omejitev, je nekatere dejavnike treba odmisli. Zgodi se tudi, da je kdaj kakšna nepričakovana, vznemirljiva misel v sicer ne pretirano zanimivem članku tista, ki se zapiše v spomin in je pomembna.

3) V Avstriji pri peščici publikacij, ki še poznajo pravo filmsko kritiko, deluje (večinoma tihi) dogovor: določeni filmski »dogodki« (denimo *Propad – Epizoda I, Potterjev Pasijon*) so brez izjeme široko pokriti, a v zameno imam kot urednik filmske rubrike sicer precej svobode, tako da se skoraj vedno neodvisno odločam o tem, kako (obsežno) bomo o čem pisali – o retrospektivah, novostih vseh vrst, v časopis skušam vključiti festivalska poročila. (Najtežje je še vedno zapisati, a običajno si to veselje lahko privoščim, da je Takeshi Kitano recimo zakon, Nora Ephron pa cepec.)

Prav tako hollywoodski globalizacijski model morda vlada v dolarjih, a v zadnjem desetletju je prišlo do bistveno opaznejšega neke vrste artglobalizacijskega filtriranja filmov, za katere se je domnevalo, da so »preveč tvegani«: delež lahкотnega sranja, ki prihaja v kinodvorane, je zaskrbljujoče visok, vendar se še vedno lahko zanesete, da si boste lahko ogledali nove filme režiserjev, kot so Martin Scorsese, Michael Mann, Richard Linklater in brata Farrelly (nedavno spet celo George A.

Romero!), najverjetneje ne boste dobili Arnauda Desplechina, Hou Hsiao-hsien ali Claire Denis, da ne omenjam Jeffa Laua in Miikeja Takashija – ravno to je sicer segment, pri katerem bi pretehtane odločitve imele pomembne učinke. Navedeno seveda še toliko bolj velja za nacionalno kinematografijo: pokriti skušam skoraj vse avstrijske filme, kajti kritična analiza doma je najpomembnejša in ima najverjetneje tudi največji vpliv. V časopisu filmom prostor dodelimo večinoma glede na ocenjeno pomembnost, pri čemer se ne oziram na nacionalni status. Na primer Michael Haneke, Ulrich Seidl, Gustav Deutsch ali Michael Glawogger običajno dobijo glavni naslov na prvi strani kulturnega razdelka.

4) Kritika Mannyja Farberja na primer verjetno močnejše od ostalih sporoča, kako je pisanje o filmu tovarna misli in poetično dejanje. Enako pomembno je njeno drugo sporočilo: ne skušajte imitirati, poiščite svoje glas.

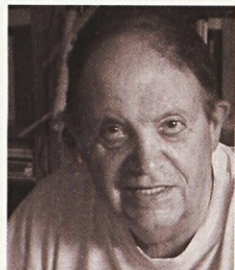
5) Največja težava je verjetno prostor, ki je v primerjavi s tistim, kar si lahko privoščijo pri resnih časopisih v ZDA (ali celo v Nemčiji), le droben kosček, in pri večini publikacij je opazna usmeritev k dodatnemu krčenju prostora zaradi odločitev grafičnega oblikovanja. Prav tako lahko le v redkih izdajah uporabljate bolj eksperimentalne in esejistične oblike pisanja.

Christoph Huber, glavni filmski kritik dunajskega dnevnika Die Presse, evropski urednik revije Cinema Scope in stalni sodelavec Ekрана, piše tudi za Senses of Cinema in nemški tageszeitung, objavil je prispevke v knjigah o Petru Lorreju, Robertu Franku in Georgu Tresslerju, pripravlja tudi programske objave za avstrijski Film Museum.

TULLIO KEZICH CORRIERE DELLA SERA, ITALIJA

1) Filmska kritika je eden izmed mnogih načinov, na katere si skušamo razložiti resnični svet, kot ga vidimo v neskončni zrcalni podobi, ki jo ponuja film. Za to pot sem se odločil pred mnogimi leti in vse do danes še nisem naveščen. Moja odločitev je verjetno vezana na leto 1946, ko je na svetovno prizorišče eksplodiral italijanski neorealizem z imeni, kot so Rossellini, De Sica,

Visconti in ostali. Posvečati pozornost filmu, ki je tedaj stal na prvih okopih, je bil privilegij; in ko se je zdelo, da je rudnik izčrpan, sta na prizorišče stopila Fellini in Antonioni, nato Olmi in Pasolini, za njima številni drugi. V določeni meri so bili tako italijanski filmski kritiki v privilegiranim položaju.



2) Ni pomembno, ali kritik o filmu piše pozitivno ali negativno. Pomembno ni celo, ali bralec deli mnenje o

kritikovi sodbi. Pomembno je, da kritik pomaga razumeti delo, da razkriva nove in drugačne poglede, usmerja pozornost na probleme sloga in vsebine. Moč filma posega na področje bitke idej – celo v političnem smislu – vendar mora kritik vedno vedeti, kako prepoznati kvaliteto kinematografskega dela neodvisno od svojega strinjanja ali nestrinjanja s perspektivo filma. *Rojstvo naroda* (The Birth of a Nation, D. W. Griffith, 1915) je apologija ku-klux-klan, vendar je obenem mojstrovina. *Oklepnic Potemkin* (Bronenosets Potyomkin, Sergej M. Eisenstein, 1925) se oklepa omejenih, propagandističnih predstav o revoluciji leta 1905, vendar ne bo nihče zavrnil filma na podlagi tega. Če se lepota forme ujame z dušo filma (kot v filmih *Moderni časi* [Modern Times, 1946, Charles Chaplin], *Poštna kočija* [Stagecoach, 1939, John Ford], *Paisà* (1946, Roberto Rossellini) ali *Schindlerjev seznam* [Schindler's List, 1993, Steven Spielberg]), so rezultati seveda popolni. Kritika mora poskusiti obrazložiti, ali se filmarjevi nameni ujemajo s celoto končnega izdelka; mnogo bolje je, če to stori v dobro napisani recenziji ali eseju.

3) Film je lep, kadar je dostopen vsakomur, kar lahko velja tako za tržno uspešnico kot tudi za umetniški film in film idej. Zdravo filmsko tržišče načeloma vzpodbuja tudi financiranje eksperimentalnih filmov. V času blagajniške krize, v kakršnem se nahajamo v tem trenutku v Italiji, najprej trpijo neodvisni, inovatorji in umetniške kinodvorane.

4) Izmed ameriških filmskih kriti-

kov mi je všeč Todd McCarthy, ki piše za *Variety*, zavoljo svoje sposobnosti povezovanja diskurza o umetniški kakovosti z zahtevami trga. Robert Ebert, hišni kritik časopisa *Chicago Sun-Times* in mojster interneta, je precej podkovan in razumen. Sovražim pariško kritiko, prepirljivo in šovinistično, zlasti ne kupujem več revije *Cahiers du Cinéma*. Med Italijani so moji vzorniki Francesco Pasinetti (eden prvih velikih zgodovinarjev), Filippo Sacchi in Pietro Bianchi; med Francozi André Bazin; med Američani pa Pauline Kael – bolj zavoljo izredno živahnega sloga kot zaradi občasno nekonsistentnih idej.

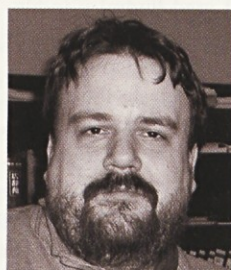
5) Italijansko časopisje vztrajno namena manj in manj prostora kritiki ter raje objavlja tako imenovana raznovrstna filmska pisanja – novice, intervjuje, opravljanja. Dnevnik stremljivo k čim krajšim objavam; mnogi od svojih piscev zahtevajo samo glasovanja in ocenjevanje z zvezdicami; tovrstna nepravilna praksa primerjanja producentov in režiserjev je povsem nezaslužna naziva kritika. Tako bralci, ki iščejo koherentne, dobro argumentirane članke, ki jim bodo pomagali razumeti in razpravljati o filmu, ostajajo nepotešeni. Najbolj radikalen izmed duhovnih očetov vojne proti kritiki je bil Goebbels, ki je leta 1936 v Nemčiji ukinil kritiko. Ni šlo za dober precedens.

Tullio Kezich je filmski kritik vodilnega italijanskega dnevnika *Corriere della Sera*. Je tudi avtor vrste knjig, med njimi Dino: The Life and the Films of Dino De Laurentiis, Salvatore Giuliano, in prihajajoča Federico Fellini: His Life and Work. Je tudi reden intervjuvanec na mnogih DVD izdajah italijanskih klasik pri založbi The Criterion Collection.

OLAF MÖLLER NEODVISNI FILMSKI KRITIK, NEMČIJA

1) Ker mi je učitelj nemščine v srednji šoli, tip po imenu Jochen Hufschmidt, rekel naj jih. Rekel je, da ker toliko časa preživim s filmi – z gledanjem, razmišljanjem in oblikovanjem mnenj o njih – in ker sem več pisanja, poleg tega pa imam še nekaj značajskih potez, zaradi katerih bi bil lahko dober novinar ... da bi zato moral postati filmski kritik. In ker me je tako iskreno podpiral, sem postal. Ko sem bil še v letih, ko večina ljudi niti

pomisli ne na kaj drugega kot na šolo, mi je priskrbel prve plačane posle pisanja; uredil je tudi moje prvo potovanje na Berlinale, in sicer med zaključnimi izpiti! (Če bi kdo rad izvedel kaj več o tem neverjetnem učitelju, ki je imel ogromen vpliv na veliko ljudi z moje srednje šole, naj si ogleda dokumenta-



rec Sebastiana Winkelsa *Sieben Brüder* (2003): pol stoletja nemške zgodovine, ki jo pripoveduje sedem bratov Hufschmidt, najmlajši izmed katerih je Jochen – odo protestantski oralni kulturi, ki je vsaj toliko fascinantna, kot je stroga.) Moji starši, s katerimi sem živel do petindvajsetega leta, so bili drug velik dejavnik mojega izoblikovanja. Z njuno podporo sem lahko pisal, ne da bi kdaj koli razmišljal o zaslužku: vzel sem si čas za oblikovanje sloga, počakal, da so me opazili, spoznali mojo držo in načela – kdor ima opravka z mano, ve, v kaj se spušča ... V bistvu pišem filmske kritike, ker sem imel veliko srečo in ker me je veliko ljudi brezpogojno podpiralo.

A na to lahko gledamo tudi drugače: zakaj PIŠEM o KINU? Odgovor na prvi del vprašanja bi bil: vsaka druga oblika življenja s kinematografijo mi preprosto ni blizu – delanje filmov je preveč nazihistično početje (vsaj v Nemčiji), distribucija preveč trgovinska, enako velja za vodenje kina; po drugi strani pa rad sestavljam programe, kar se mi zdi logično nadaljevanje pisanja. Pisanje po drugi strani popolnoma obožujem. Pri pisanju o kinu gre zame vsaj toliko za dejanje pisanja samo kot za misli in premišljevanja, ki tako vodijo v najrazličnejše smeri.

In drugi del: ker kaže, da je kinematografija edina umetnost, o kateri je vredno pisati – ker je edina umetnost, ki je še ostala (ali ima vsaj dejanski potencial) resnično popularna kultura v najlepšem pomenu. Lahko bi pisal tudi o književnosti ali slikarstvu, a ... čemu bi to koristilo? In če ostanemo pri pisanju na splošno: nimam tistega uma, ki ga potrebuje dober pripovedovalec – edino, o čemer bi lahko pisal leposlovje, bi bil seks ... kdo ve, morda me čaka

pornografska prihodnost, kar bi bilo zanimivo.

Nazadnje vprašanje o bralcih: pišem za kogarsizebodi, ki si to želi brati in lahko v tem kaj najde ... Pišem, da povem svoje (kar koli to je) na način, ki se mi zdi primeren in pravičen – nekaterim je to blizu, drugim ne in nekateri potrebujejo nekaj časa; tako je tudi prav.

2) Velikokrat imam občutek, da se negativna ocena/kritika/prispevek bolj vtisne v spomin kakor nekaj pozitivno naravnega, kar je drža, s katero nujno ne soglašam, kajti raje imam rad, hvalim in osvetljujem. Vendar to še ne pomeni, da z veseljem ne raztrgam največjih žalivcev – to mi gre kar dobro od rok. Če sesujem prevarante/demagoge/demiurge, kot so Moore, Kusturica, Park (Chan-wook), Meirelles, Altman in kaj vem kdo še vse, to naredim preprosto, ker »es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht.« Kar verjetno pomeni, da so družbeni/politični vidiki tako pomembni kot vse ostalo – jebenti!, je lahko, bi morala biti kakšna umetnost, ki v svojem bistvu ne bi bila politična, in zabava, ki ne bi bila družbena? In zakaj bi obstajalo nekaj takega kot umetnost, ki nima nič opraviti z našimi življenji?

3) Naj na prvi del odgovorim z nizom vprašanj. Katera globalizacija: neoliberalno-industrijska ali konservativna modernistično-intelektualna, se pravi liberalno konsenzualna? In kaj je večji problem: kvazi kriptofašističen način, na katerega skuša kapital zaščititi svoje investicije, jih na veliko oploditi, ali univerzalizem dominantnega diskurza sodobne filmske kritike? Mar ne gre za dve plati istega kovanca, mar nista na določen način celo odvisni ena od druge?

Glede drugega dela: odvisno katera publikacija imate v mislih in katero vrsto nacionalne kinematografije. Obožujem denimo pisanje o določeni vrsti nemške kinematografije, ki pa se ji v kinodvorane ne uspe prebiti tako zlahka in tako pogosto: naša tradicija esejskega filmanja – kinematografija na robu stroge senzualnosti, izzivalna in pozitivno napredna, ki je predana prevpraševanju zgodovine in premisleku o realnosti. Včasih je urednike težko prepričati v objavo prispevka o filmu, ki se prikazuje samo enkrat (tudi samo na televiziji, za katero je veliko teh filmov uradno produciranih) ali sploh ne (in bi

si prav zato mislili, da je o takem filmu še toliko bolj strašansko nujno treba pisati). A v bistvu ne gre za problem nacionalnosti, temveč dostopnosti, prisotnosti (na tržišču): *Lai Nürje Aidelmana* in *Gonzala de Lucasa* je prav toliko »off« kot *Malerei heute* Anje-Christin Remmert in Stefana Hayna, gre za dva najlepših filmov leta 2005. Pravo vprašanje se torej glasi: ali me uredniki tolerance po jajcih, vsakič ko hočem pisati o nečem, kar ni preprosto »tam«?

4) Zagotovo: avtorji revije *Filmkritik* sedemdesetih in osemdesetih, posebej Hartmut Bitomsky, Peter Nau, Helmut Färber, Harun Farocki, Wolf-Eckart Bühler in Gerhard Theuring, večinoma tudi sami filmski ustvarjalci. To, da so tisti med njimi, ki sem jih osebno spoznal, dokaj navdušeni nad mojim delom, je ... no, nekaj kar mi res dosti pomeni: če je všeč njim, potem imam glede česa že prav. Dodatek k temu je bil program Wernerja Dütscha in drugih pri WDR Filmredaktion: veliko sem se naučil od njih, iz filmov, ki so jih predvajali, in iz tistega, kar so o filmih povedali (svoje oddaje so pogosto pospremili s čudovitimi dokumentarci).

Naj navedem še nekaj ljudi, četudi iz različnih razlogov na nobenega od njih ne morem gledati kot na vzornika ali mentorja: Raymonda Durgnata sem vedno imel za sorodno dušo (ena mojih prvih knjig je bila pravzaprav njegova študija Franjuja); pred kratkim sem podobno začutil za Francisca Lacassina, s katerim bi se zelo rad srečal in zelo rad bi si ogledal njegove filme; Manny Farber je ... recimo: na voljo, nekdo, s komer se lahko povežete; in končno Hans Schifferle ter Ulrich von Berg – ko sem nekje sredi osemdesetih začel pisati, prav zaradi njih nisem bil tako osamljen in zmeden, zaradi tistega, o čem so pisali in kako.

Glede drugega dela vašega vprašanja, naj le po spominu obnovim, kaj mi je nekoč napisal Peter Nau: da sem eden redkih, ki razumejo, da imamo pri pisanju o filmu opravka s pisanjem ... (glej vprašanje številka 1). Še veliko več je, a vzelo bi zelo veliko prostora – naj rečem le, da so opredelili intelektualno bistvo moje predstave o tem, kaj je pri kinu in življenju razumno in kaj ni – za čustveno bistvo je poskrbel Kurosawa Akira ...

5) Uredniki so le izjemoma sposob-

ni in pripravljeni moje stvari pustiti na miru – moji prispevki so vedno predolgi, moje pisanje je preveč ... drugačno: kriv sem, povejte že kazen in gremo naprej. Druga stvar je, da ne morem vedno pisati o tistem, o čemer bi si želel, iz dveh razlogov: 1. zgodi se, da imam občasno o čem drugačno mnenje in uredniki, no, nočejo mešati bralcev; 2. redko lahko pišem o novejših filmih, ki veljajo za »pomembne«, ne le zaradi morebiti »antagonističnih« stališč, pač pa tudi zato, ker se vedno najde kdo, ki je videl te filme, ni pa videl česa »manjšega«, »bolj obskurnega«, kar sem najverjetneje videl jaz (Captain Maverick, prvak prezrtega in preganjanega – haha), tako da na koncu ponavadi pišem o »off« stvareh, o »on« stvareh pa pišejo drugi. Zato se težko vključim v sodobne razprave ... Ampak, k vragu s tem!

Olaf Möller je v Kölnu rojen in živeči filmski kritik in kurator. O filmu piše za različne nemške in tuje medije, je evropski urednik Film Commenta, kjer objavlja tudi kolumno Olaf's World. Prebiramo ga tudi v Ekranu.

JONATHAN ROMNEY INDEPENDENT ON SUNDAY, VELIKA BRITANIJA

1) Kritiki smo vedno pod pritiskom uravnavanja samih sebe z različnimi pozicijami. Včasih se predpostavlja, da predstavljamo glas naše publikacije; ali da govorimo v imenu filma med ostalimi interesnimi področji, ki jih pokrivajo kulturne strani našega časopisa; ali da smo celo glas predvidenega okusa naših bralcev. Kritiki morajo nastopati neodvisno od navedenih pozicij – vendar ima to kakršenkoli pomen le v primeru, če je kritik neodvisen tudi od lastnih predsodkov. Iz teh razlogov v svojem delu uživam najbolj takrat, kadar mi nekako uspe presenetiti celo samega sebe, z odzivom na filme na način, kakršnega sicer ne pričakujem; odkar sem nedavno užival v filmu dvojca Merchant-Ivory, ne izključujem nobenih možnosti več.

S pisanjem za tedenski nedeljski časopis ne naslavljam specifično cinefskega bralstva (kot to počnem, npr., s pisanjem za *Sight & Sound*). Rad si predstavljam, da moja kolumna nima vzpodbudi bralca k ogledu filma, ki ga sicer ne bi zamikal, ali ga pripravi k

ponovnemu razmisleku o posameznem filmu. Ne zanima me dajanje nasvetov potrošnikom ali pripovedovanje, česa ne smejo zamuditi. Recenzijo raje obogatim s špekulacijami in tako razpiram vprašanja. Olajšan sem, da mi (v tem trenutku) filmov ni treba ocenjevati z zvezdicami, kar vsaki recenziji nalepi pred-



znak dogme, ne glede na način pisanja.

2) Zame ni tako pomembno, ali je kritika napisana v pozitivnem ali negativnem duhu. Kar šteje, so novi vpogledi, pa naj si bodo osrednji ali robni: celo burkaste opazke lahko razprejo film na zelo zavezujoč način. Resnično uživam, kadar me kritika opozori na nekaj, kar mi je samemu popolnoma ušlo: navsezadnje tisto, kar v filmu spregledamo, priča tako o načinu, na katerega gledamo, kot tudi o tem, kar gledamo. Težko je na tak ali drugačen način ne govoriti o socialnem pomenu filma, pa čeprav ne pišem iz specifično politične perspektive. Nasprotno se je zelo lahko osredotočiti na »pomen« filma in povsem zgrešiti njegovo kinematografsko naravo in načine, na katere ga bo verjetno sprejelo ali uporabilo občinstvo. Nekoč sem delal za publikacijo, ki je zahtevala ločene sisteme ocenjevanja s petimi zvezdicami za faktorja »zabave« in »politike«: igrice je bila zabavna, vendar v končni fazi precej absurdna.

3) Ko pišeš za britansko časopisje, moraš pogosto prepričevati urednike o tem, kaj je pomembno, saj film ni nujno isto kot tisto, kar se šteje za »novico«, kar v tem primeru pomeni zgolj velike hollywoodske premiere. Redki časopisni kritiki v Britaniji si lahko privoščijo dovolj prostora za pokritje neanglofonskega filma. Pri časopisu, za katerega pišem, imam srečo, da lahko pokrivam širok spekter mednarodnega filma, včevši filme, ki jih imajo mnogi britanski časopisi za pretirano nedostopne za širše občinstvo (pomislek, ki te filme drži pod površino in tako perpetuira njihovo domnevno nedostopnost). Ne poznam kakšnih posebnih pritiskov, ki bi me silili v pisanje o britanskem filmu, čemur se v vsakem primeru raje izogi-

bam, saj me večina proslavljenih britanskih filmov praviloma bodisi razočara bodisi navdaja z občutki sramu – ali še huje, gre za navadne hollywoodske produkte. Vseeno se rad posvetim zanimivim izjemam, redkim kot so.

Na splošno rad pokrivam kar najširši spekter filmov – nič bolj kot kritik iz multipleksa nočem biti identificiran kot kritik striktno umetniških filmov.

4) Zelo me je navdihnil pokojni Serge Daney, tako zavoljo kompleksnosti njegovih odzivov na filme kot tudi zaradi sposobnosti, da se je posvetil nekemu navidez obrobnemu vidiku posameznega filma in v njem prebral kazalec trenutnega stanja filma ali filmskega jezika. Na sploh me bolj navdušujejo ameriški kot britanski kritiki, zaradi njihove sposobnosti ukvarjanja s filmom na način, ki je obenem entuziastičen in analitičen. V Britaniji je film kot predmet kritike še vedno vsesplošno pojmovan za manj vrednega od ostalih umetnosti. Zato se norčav ali vzvišen pristop k filmu šteje za nekaj spodobnega.

5) Najhujši pritisk je vedno prostor. Pri pisanju za časopise nikoli ne veš, koliko prostora bo tvoji kolumni namenjeno v posameznem tednu, in včasih si primoran k večji jedrnatosti, kot bi zares želel. Sicer nimam občutka, da bi mi *The Independent on Sunday* postavljala kakšne ovire, večje od tistih, ki si jih postavljam sam: ne maram razkriti, na primer, več od minimuma filmskega zapleta, v kolikor to dopušča prostor, najraje pišem na esejističen način.

V tem trenutku se morajo filmski kritiki upirati zadržkom, ki bi jih radi uvedli distributerji: slednji imajo kritike vse bolj za neko nepomembnost, ki se postavlja po robu blagajniškim izkupičkom, veliki studii pa medtem še naprej sledijo ideji filma, ki mu kritike ne pridejo do živga. Ko kritik končno dobi priložnost pisati o filmu, so njegove besede – naj si bodo pozitivne, negativne ali neprizadete – vnaprej porazgubljene v masi nekritičnega novinarskega poročanja, ki je orkestrirano okrog premiere filma. To nas ne bi smelo navdajati z občutki nemoči ali nekoristnosti: gre zgolj za razlog več, da kritiko razumemo kot svojevoljno zadovoljstvo, in da so kritike nato lahko tako igrive, polemične ali ravnodušne do zahtev trga, kot se to pač zahoče kritiku.

Jonathan Romney je filmski kritik za

nedeljsko izdajo časopisa *The Independent* in avtor večjega števila knjig, med njimi *Short Orders: Writings on Film*, Atom Egoyan in *Celluloid Juicebox: Popular Music and Movies Since the 50's*.

JONATHAN ROSENBAUM, THE CHICAGO READER, ZDA

1) Kaj vam pomeni biti filmski kritik?

Kaj pomeni biti filmski kritik? Zame to pomeni imeti forum, da lahko pišem o zadevah, ki mi veliko pomenijo, tudi o filmu – čeprav nikakor ne le o njem. Želim priti v stik z ljudmi, ki se strastno zanimajo za iste stvari, in podajati si želim predvsem strast in interes, ki sta nam skupna.

Ni se nam treba strinjati. »Sebe rad vidim kot letalo in ne kot letališče,« mi je nekoč v intervjuju rekel Jean-Luc Godard in sam mislim enako. Drugače povedano, v nekaterih primerih bi me veselilo, če bi me



bralci uporabljali za potovanje nekam, kamor hočejo sami, ne pa jaz, in se potem izkrcali – ne pa da imajo

za končno destinacijo mene in to, kar imam povedati. Dialog prinese več od monologa, če le vsebuje več stališč in ne zgolj preprostega strinjanja.

Seveda je res tudi, da poskušam s kritiko pogosto »spreobračati« gledalce v korist filmov in filmskih ustvarjalcev, ki so všeč meni, kar pomeni, da se na-dejam, da bo nekatere stvari videl širši krog ljudi. A to ne pomeni, da se največ naučim od kritikov, s katerimi se strinjam, ali da nujno pričakujem, da bodo bralci moje mnenje sprejeli brez razprave ali debate. Kakor je predlagal Manny Farber, se pogosto pokaže, da je vrednotenje poslednji pomembni vidik kritike; še zlasti me prevzamejo tisti trenutki njegovega pisanja, ko ne vemo več, ali nekaj zasmehuje ali hvali.

Nasploh najbolj odobravam vse, kar film potegne iz področja biznisa, saj se zdi skoraj vse v našem življenju in v naši kulturi podrejeno tovrstnemu do-je-manju filma – in to se mi zdi popol-

noma omejeno in monotono. Zavedam se, da se morajo poslovneži zanimati za film kot biznis, a zame je še vedno polna uganka, zakaj bi kogar koli drugega zanimalo, koliko denarja zasluži drugi. Obstaja toliko drugega, o čemer lahko razmišljamo in pišemo, čeprav postane včasih nujno razpravljati tudi o nekaterih vidikih posla, ki kritiko ovirajo – s čimer se merim v svoji knjigi *Movie Wars: How Hollywood and the Media Conspire to Limit What Films We Can See*.

Nadalje je žal razširjeno mišljenje, da naj bi filmska kritika govorila o filmu in o ničemer drugem in bila tako omejena le na preproste porabniške nasvete – precej skopa in dolgočasna dejavnost sama po sebi. Preden sem sploh pomislil, da bi pisal filmsko kritiko, sem se imel dolga leta za pisatelja, in del izziva in pomena pisanja o filmu je zame pogosto raziskovanje tematik, ki so s filmom povezane, na primer téma dokumentarca, roman, zgodba ali drama kot predloge igranega filma, kaj film govori o nekem času in prostoru, in tako naprej. Po mojem mnenju velja enako za druge vrste kritike in pravzaprav tudi za druge vrste pisanja.

2) Katere lastnosti ima opazna filmska kritika?

Provokativnost, izvirnost, informiranost, angažma, čut za etiko in ideološki učinek, poznavanje snovi, občutek za podrobnosti, humor, dober slog pisanja, dovolj širok kontekst, občutek za to, kako film vpliva na nas, medtem ko ga gledamo in po predstavi, ter energija – seveda ne nujno v tem zaporedju. Pravzaprav dam pogosto prednost informacijam, saj so morda najbolj podcenjen in zanemarjen element filmske kritike. Nedaven očiten zgled za to, takih zgledov je veliko, je film *Rosetta*, ki je maja 1999 prejel glavno nagrado v Cannesu in pol leta pozneje v Belgiji navdihnil sprejetje novega zakona, »le plan Rosetta,« s katerim se je spremenila minimalna mezda najstnikov. Kolikor vem, sem pravzaprav jaz »razbobnal« zgodbo – ki mi jo je povedal Bill Krohn, ki piše za *Cahiers du cinéma*, potem ko jo je izvedel od kolega iz Pariza –, ko je film januarja 2000 začel igrati v Chicagu, kajti noben novinar zunaj Belgije ali ameriški distributer o tem ni poročal.

Ameriška levičarska filmska kritika je omejena, ker si ves čas prizadeva, da

bi družbene in politične vidike filma ločila od njegovih filmskih kvalitet in njegove vrednosti, ki jo ima kot umetnost in zabava – gre za nekakšno puritansko nezaupanje užitku, ki ga redno spremlja pomanjkanje zanimanja za formo. V Evropi, kjer sem živel skoraj osem let, sem spoznal, da so bili kritiki z največ čuta za formo skoraj brez izjeme komunisti. V tej deželi so komunisti in njihovi simpatizerji bolj večji vsaj estetskega, če ne intelektualnega filistrstva, ki se nanaša na formo. Tovrstna tendenca se zdi pogosto povezana z osiromašenim čutom za to, kaj užitek sploh je; videti je, da latinski narodi hitreje ugotovijo in potem cenijo – in naredijo radikalen korak k odkritju – to, da je umetnost bližje igri kakor delu. V ameriški kulturi je to relativno vprašljivo stališče, kajti umetnost pogosto po nepotrebnem mešamo z imenitnostjo. Vendar pa je po mojem mnenju najboljša kritika tista, ki mi pokaže, kako naj se zabavam. In v nasprotju z nekaterimi razširjenimi predstavami o zabavi, to nujno ne pomeni, da se izogibam kakršnim koli moralnim vidikom.

3) Kako bi opisali odnos med filmskimi kritiki in filmsko industrijo? Bi bili filmski kritiki lahko vplivnejši v tem odnosu? Kako?

Eksistencialno rečeno, danes večino posameznikov, ki se imajo za filmske kritike, nadzoruje filmska industrija – če jih nima dobesedno v svoji lasti. (Včasih gre tudi za dobesedno ali vsaj figurativno lastništvo.) Glede na finančne vire filmske industrije in vnemo *mainstreamovskega* tiska, da bi rajši služil tem virom kakor pa javnemu interesu, se tako stanje zlepa ne bo spremenilo. To pomeni, da je »odločitev« večine tiska o tem, kateri filmi na sporedu so sorazmerno pomembni (na primer, *Mularija* [Kids, 1995, Larry Clark], *Šund* [Pulp Fiction, 1994, Quentin Tarantino], *Let bele golobice* [The Wings of the Dove, 1997, Iain Softley], *Življenje je lepo* [La vita è bella, 1997, Roberto Benigni]) in kateri so sorazmerno nepomembni (na primer, *Pod oljkami* [Zire darakhata zeyton, 1994, Abbas Kiarostami], *The Glass Shield* [1994, Charles Burnett], *Gospodične iz Rocheforta* [Les Demoiselles de Rochefort, 1967, Jacques Demy, Agnès Varda], barvna verzija filma *Praznični dan* [Jour de fête, 1949, Jacques Tati]), v rokah bratov Weinstein

in ne kritikov. Razen tega bo drugače misleče kritike – in če sodimo po dokazih, jih ni veliko – verjetno onemogočilo to, da se studio Miramax obotavlja ali pa sploh noče ponovno razmisliti o prioritetah pri oglaševanju ali izdelovanju razpoložljivih kopij, klipov ali videov. Če bi obstajalo več neodvisnega raziskovanja – na primer, več zanimanja za filmski spored v tujini ali za tisto, za kar »slišimo«, a potem zaradi takega ali drugega razloga tako rekoč izgine –, bi morda lahko imeli filmsko kritiko in ali filmsko novinarstvo, ki bi bila vredna svojega imena in bi ne bila le preprosto preslikavanje odločitev industrije. Začuden sem, da večina kritikov implicitno sprejema in odobrava kaos ponovnega montiranja ali celo ponovnega snemanja, ki ga spodbuja najljubša oblika vudu znanosti studiev – testni marketing. In seveda, če nočеш ali ne moreš spremljati posebnosti tovrstnih postopkov, si tako ali drugače obsojen na to, da sam postaneš del nje-ga in sprejmeš, da so njegove operacije kot pomembne dokončne ustvarjalne odločitve.

V veliki meri so za tovrstne okoliščine krivi uredniki in producenti, ki izberejo promocijo pred raziskovanjem. V *mainstreamovskem* tisku je večina gradiva o filmih tako ali drugačno oglaševanje, zamaskirano v novice; ni videti, da bi se to stanje kaj spreminjalo, in tudi ni videti, da bi vsaj priznali, da tako pač je. A kritiki bi bili lahko bolj vplivni v tem odnosu, če bi delali v okviru nečesa, bolj podobnega svobodnemu tisku. Nasploh je ameriškem tisku pri ocenjevanju, kaj je pomembnega pri filmu, dovoljeno biti svoboden – torej pluralističen in neodvisen od studiev in multikorporacij – le, kadar je njegov vpliv sorazmerno nepomemben. Pravilno ali nepravilno domnevam, da je v tem razlog, zakaj Miramax, vsaj kolikor vem, ni dvignil hrupa okrog svojih kampanj proti praksam studia; zakaj bi se obremenjeval, ko ima toliko prominentnih kritikov že v rokah?

4) Katere so največje ovire, s katerimi se soočate pri pisanju filmskih kritik?

Pri tedniku *Chicago Reader* se imam za nenavadno in neizmerno srečnega, saj imam manj omejitev, ki se nanašajo na *deadline*, prostor in izbor filmov, o katerih lahko pišem, kakor moji kolegi – ali vsaj tisti kolegi, za katere vem, da

redno pišejo za tedenske publikacije. Tako je deloma zaradi tradicije pisanja o filmu za *Reader*, ki jo je v veliki meri v sedemdesetih in osemdesetih letih vzpostavil Dave Kehr; to je precedens, kateremu ostajam hvaležen. Le žalosten komentar o vrednotenju filmske kritike v Združenih državah: Kehr udtelje vsakič, ko ga za oceno filmov najamejo pri drugih časopisih – pri *Chicago Tribune*, *The New York Daily News* in nazadnje pri *City Watch* – zmanjšajo prostor za polovico in hkrati povišajo plačilo. S pisanjem filmske kritike lahko domnevno torej obogatiš tako, da se naučiš govoriti kot zvočni citati na televiziji – kar dejansko pomeni, da molčiš in dovoliš posnetkom, da govorijo. (Tudi če je tisto, kar govoriš, premišljeno, ostane zlasti promocijski vidik.)

Pred nekaj leti je *Reader* najel drugo rezervo, Liso Alspector, ki za časopis oceni toliko filmov, kolikor ji jih dam, meni pa zato ostane več časa, da pišem daljše kritike. Povsem sem prepričan, da je največja težava pri filmski kritiki že dolgo časa nekakšna borbena utrujenost, zaradi katere smo pogosto prekomerno hvaležni za filme, ki so rahlo boljši od povprečja. Bolj splošno povedano, vsak kritik verjetno vidi več filmov, ki so na sporedu, od povprečnega navadnega gledalca in to strašansko spremeni naša splošna merila in naše odzive – to je faktor, ki ga le redko upoštevamo.

5) *Vas kaj še posebej ježi? Ste zavezani kakšni posebni maksimi, dediščini vaših predhodnikov?*

Večino stvari, ki me najbolj ježi, sem zapisal zgoraj. Tole pa je moj kritični kredito: Najboljša filmska kritika se skoraj zmerom porodi iz kritične skupnosti – kar na splošno pomeni populacijo cinefilov, ki se lahko družijo in razpravljajo o filmih, drug drugega berejo in/ali ohranjajo stike po telefonu, faksu ali elektronski pošti. Nekateri kolegi trdijo, da ne marajo razpravljati o filmih ali brati tujih kritik, preden ne napišejo svoje kritike. A prepričan sem, da so izolirani odmevi pogosto sorazmerno osiromašeni. Tudi v preteklosti so mnogi kritiki odsevali skupnosti, iz katerih so izhajali in/ali se pri njih napajali: v amerškem kontekstu se gotovo spomnite Jamesa Ageeja, Mannyja Farberja in njunega širokega polja referenc na druge umetnosti in umetnike, aluzij Andrewja Sarris na

druge avtorje in tega, kako kraljevsko je Pauline Kael uporabljala zase »mi« in citirala prijatelje in kompanjone. Vem, da tovrstne prakse mnogi obravnavajo negativno, a jaz jih imam za zemljo, iz katere rastejo dragoceni pogledi in razumevanje stvari.

V francoskem kontekstu imamo Bazina, poznejše režiserje novega vala in Sergeja Daneyja – da niti ne omenim ekscentrikov, kakršna sta Henri Langlois in Noël Burch, ki ju tudi moramo videti kot del kolektivnih razmer. Celotno Harry Alan Potamkin, zapostavljen ameriški kritik dvajsetih in tridesetih let 20. stoletja, je bil nekoliko yenta (opravljiv), in prav tako pravzaprav tudi Sergej Eisenstein. Seveda, tudi samotni lik, kakršen je John Simon, opravlja, a pri njem je bolj verjetno, da bo se bo pri dejstvih zmotil – denimo, pred kratkim je v *National Review* trdil, da je Raúl Ruiz homoseksualec. Vrh tega je treba reči, da je samotni strokovnjak oboje: mit in neke vrste domača obrt, ki jo je treba opustiti, ker le redkokdaj pripomore k zdravemu okolju. Pomislite, na primer, koliko bolj sveže bi bile lahko stvari, če bi imeli štiri ali pet knjig o Johnu Cassavetesu, ki bi jih (namesto enega samega) napisali štirje ali pet ameriških kritikov.

Kolegi, ki nočejo, da bi jim ukradli ideje, ponavadi že v izhodišču nimajo kdove kakšnih idej (seveda gre za nekaj povsem drugega pri kritikih, ki zaradi tega ali onega razloga nočejo, da bi se njihova mnenja o filmih v javnosti razvedela vnaprej – a mnenj ne gre enačiti z idejami ali kritiko.) Sam sem včasih navdušen, če mi kdo ukrade idejo – priznam, to se ne zgodi prav pogosto –, ker je to eden izmed načinov vplivanja. Priznati moram tudi, da je eden pomembnejših vplivov na moje pisanje *feedback* in tudi delci informacij, ki mi jih prišepnejo bralci. Takole sem zapisal v svoji zbirki *Placing Movies: The Practice of Film Criticism*: »Če to priznavamo ali ne, je tako rekoč ves kritični diskurz samo del konverzacije, ki se začne pred začetkom kritike in se nadaljuje še dolgo potem, ko je kritike konec, in vsi najboljši kritiki na neki način namigujejo, pa četudi zelo posredno, na ta dialog. Najslabši kritiki nas ponavadi poskušajo prepričati, da so edini strokovnjaki daleč naokoli.«

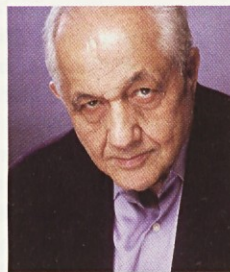
Jonathan Rosenbaum je filmski kri-

tik pri The Chicago Reader. Je avtor knjig: *Moving Places: A Life in the Movies* (Harper & Row, 1980), *Placing Movies: The Practice of Film Criticism* (University of California Press, 1995), *Movies as Politics* (University of California Press, 1997), *Movie Wars: How Hollywood and the Media Conspire to Limit What Films We Can See* (A Capella Books, 2000), *Dead Man* (BFI/Indiana University Press, 2000), *Abbas Kiarostami* (University of Illinois Press, 2003; soavtor z Mehrnazom Saeed-Vafo) in *Essential Cinema* (Johns Hopkins University Press, 2004).

ANDREW SARRIS NEW YORK OBSERVER, ZDA

1) *Kaj vam pomeni biti filmski kritik?*

Ukvarjam se s filmsko kritiko, in to počnem že zadnjih šestinštirideset let oziroma od leta 1955, ko sem Jonasa Mekasa prepričal, da mi je v zameno za



urejanje tujih rokopisov v negotovi angleščini dovolil recenzirati (in skritizirati) *The Country Girl* Georgea Seaton

Clifforda Odetsa. Za oboje nisem bil plačan. Torej mi, vsaj na začetku, denar ni predstavljal motivacije, in bil sem preveč neznan, da bi se soočil s skušnjavami korupcije v filmski industriji. Rad sem imel filme. Rad sem pisal in govoril o njih. Še danes je tako. Morda je to edina stvar, ki sem jo sposoben delati. In koga hočem s kritiko doseči? Mislim, da kogar koli in vsakogar, ki zna brati. Nadejam se, da s pisanjem sporočam, kako rad imam in cenim filme, da jih lahko imajo radi in jih cenijo tudi moji bralci in poslušalci. Seveda, v ozadju so kot sami po sebi častni cilji, *belles lettres* in retorično ustvarjanje. Rad bi vplival na način, kako ljudje filme gledajo in kako o njih razmišljajo. Svojim študentom z besedami Oscarja Wilda govorim, naj filme ne le gledajo, temveč naj jih tudi vidijo.

2) *Katere lastnosti ima opazna filmska kritika?*

»Opazne filmske kritike« so lahko

pozitivne ali negativne, čeprav pogosteje pozitivne. Vsi filmi, celo tisti najbolj eskapistični, imajo družbene in politične vidike. Mislim, da imajo filmske kvalitete in vrednost filma kot umetnosti ali zabave prednost pred njegovimi neizbežnimi družbenimi in političnimi vidiki.

3) *Kako bi opisali odnos med filmski kritiki in filmsko industrijo? Bi bili filmski kritiki lahko vplivnejši v tem odnosu? Kako?*

Filmska kritika menda variira s kritikom in z ljudmi iz filmske industrije. Od slednjih sem se večinoma distanciral in tudi oni so se držali stran od mene. Mislim, da kritiki ne bi smeli poskušati »imeti vpliva« na filmske ustvarjalce. Na prvem mestu so zavezani svojim bralcem in poslušalcem. Poznal sem kar nekaj filmskih ustvarjalcev, a dvomim, da sem na katerega izmed njih vplival. In mislim, da je tako prav.

4) *Katere so največje ovire, s katerimi se soočate pri pisanju filmskih kritik?*

Ne spomnim se, da bi si z objavami na pot postavil kakršne koli ovire. Da pa ne bi izgubil dela, sem moral zadovoljiti svoje založnike. Prostor v publikacijah je zmeraj omejen in čas do *deadline* je vselej nadležna stvar. To je prekletstvo novinarstva.

5) *Vas kaj še posebej ježi? Ste zavezani kakšni posebni maksimi, dediščini vaših predhodnikov?*

Zdaj imam dvainsedemdeset let, in ko dirkam proti poslednjemu *deadlinu*, je mnogo prepozno, da bi se glede česar koli pritoževal. Moj kredito je preprost: prizadevaj si biti pošten in pravičen, a predvsem si prizadevaj biti natančen.

Andrew Sarris od leta 1989 dela kot filmski kritik pri tedniku New York Observer, med letoma 1960 in 1989 pa je bil filmski kritik pri The Village Voice. Je avtor številnih knjig, med drugimi *The American Cinema Directors and Directions, 1929–1968*, *Interviews with Film Directors*, *Confessions of a Cultist*, *The Primal Screen*, *The John Ford Movie Mystery*, *Politics and Cinema and You Ain't Heard Nothin' Yet*, *The American Talking Film, 1927–1949*, *History and Memory*.