

IN VI STE MISLILI, DA SE LE HECAMÓ

FILM & TATICA & NJEN ZAKON &
NJEGOV LJUBIMEC

Med filmsko teorijo in filmsko kritiko je bila vedno manjša razlika kot med filmsko kritiko in samimi filmi. Najboljši filmski teoretiki so bili namreč v glavnem vedno prav filmski kritiki, denimo, Dwight Macdonald ali Vernon Young ali Andrew Sarris ali Robert Warshow, in narobe, zadnja stvar, ki jo sme storiti režiser, je, da film posname na osnovi opazk, mnenj in sodb kakega filmskega kritika.

Dwight Macdonald se je upravičeno bal, da bi kolekcije njegovih kritik kdo razumel kot aristotelovsko *poetiko* in jih potem povsem resno predelal v »scenarij« za ta ali oni film, navsezadnje, v hipu, ko filmski kritik napiše scenarij ali pa posname film, mu nihče več ne verjame, vsaj ne v New Yorku. Tako je bilo v tridesetih, ko je filmska kritika vedno tvegala, da postane le del hollywoodske iluzije, in tako je danes, ko Hollywood vseskozi tvega, da postane le iluzija filmske kritike. Navsezadnje, kdo ali kaj je filmska teorija - *psihofeministke* tipa Laura Mulvey, ki Hitchcocka in Sternberga razglašajo za »tipična« hollywoodska režiserja, ali tisti *auteuristi*, ki ne vedo, komu bi pripisali avtorstvo filma *Come and Get It*, Howardu Hawksu, ki ga je začel, ali Williamu Wylerju, ki ga je po Goldwynovi direktivi dokončal? Ali pa nemara televizijski gurui, kakršna sta, denimo, Jeffrey Lyons (vzhodna obala) in Gary Franklin (zahodna obala), ki film in filmsko zgodovino zbijejo *zgolj* v s številko (Franklin - 1 do 10 +) ali številom zvezdic (Lyons - od črne pike do petih *) izraženo oceno, v »*voxpox brain scan*«, kot je to nekoč imenoval Richard Corliss?! Razlika med *psihofeministkami*, *auteuristi* in *šifranti* je v resnici le razlika med filmsko kritiko, ki je postala del hollywoodske iluzije, in Hollywoodom, ki je postal iluzija filmske kritike. Svet, v katerem je metulju vseeno za človeka, je svet, v katerem vsi le še sanjajo.

V Evropi so filmski kritiki resda postajali režiserji (Truffaut & Chabrol & consortes), toda pri tem so potem vsaj pazili, da so verjeli bolj hollywoodskim filmom kot pa kritikom, ki so te filme v Ameriki sadistično sesuvali, pa čeprav sta jim šla sadizem & nasilje vedno v nos - vzemite kogarkoli, Dwighta Macdonalda, Johna Simona ali pa Bosleyja Crowtherja. Če je v Ameriki filmski kritik sledil mitskemu sloganu »*Go west, young man*« in jo potem tudi zares mahniti zahodno od reke Hudson, je vedno tvegati, da ga bodo ob vrnitvi v New York pričakali bombniki. Ko je tja - resda le za hip & hype - pred mnogimi leti odšla Pauline Kael, je New York ni pospremil z ognjemtom in tudi njena vrnitev se je po neuspeli misiji odvrtela brez parade, prej narobe, New York se je težko spet privadil, pa čeprav se je ona ves čas vsaj skušala pretvarjati, da se v resnici ni nič spremenilo. V New Yorku Hollywood vedno vse spremeni in tudi sam New York, vsaj tisti njegov kritični del, zbran okrog *Združenja newyorških filmskih kritikov* (*New York Film Critics Circle*), spremeni Hollywood, denimo, njegov najvitalnejši del - Oskarje, navsezadnje, *Združenje* vsako leto malo pred razglasitvijo nominacij za Oskarje razglasi svoje »najboljše« (filme, režiserje, igralce ipd.) in do sedaj so v šestinpetdesetih letih delovanja - l. 1962 je glasovanje odpadlo zaradi stavke novinarjev - dobitnika Oskarja za najboljši film zadeli osemindvajsetkrat, letos pa so vnaprej

zadeli in s tem promovirali oz. sugerirali tako film (**Ko jagenjčki obmolknejo**) in režiserja (Jonathan Demme) kot igralko (Jodie Foster) in igralca (Anthony Hopkins), pri čemer se seveda niso - tako kot *National Board of Review* - osmešili in Anthonyja Hopkinsa razglasili le za *najboljšega stranskega igralca*. Le kako lahko nekdo, ki požre pol Amerike, ostane stranski? Najbolj uspelo kombinacijo filmskega kritika in filmarja, resda le scenarista, je predstavljal vsekakor James Agee (1909-1955), prvi ameriški filmski kritik, ki se je sploh dokopal do kakega - resda že skoraj zvezdniskega - ugleda (njegova zbirka filmskih kritik *Agee on Film: Reviews and Comments*, objavljena posthumno l. 1958 in v glavnem sestavljena iz kritik, ki jih je priobčil v revijah *Time* & *The Nation*, je postala bestseller, kar je bilo za zbirko filmskih kritik vsekakor nezaslišano & neverjetno, vsaj v času izdaje), obenem pa scenarist tako prestižnih filmov kot, denimo, **Afriška kraljica** (John Huston, 1951) ali pa **Noč lovca** (Charles Laughton, 1955): Agee je ostal vseskozi impresionističen, moralističen, humanističen, celo »amaterski«, nekaj Dr. Watson filmske kritike (»*poetry*«, »*energy*«, »*multiplicity*«, »*depth*«, »*fullness of being*«, »*complexity*« & »*indeterminacy*« so bili njegovi ideali), toda Richard Corliss, dolgoletni filmski kritik news-tednika *Time* in nekdanji urednik ugledne filmske revije *Film Comment*, ga v svojo kvintesenčno enciklopedijo ameriškega scenarističnega avtorizma *Talking Pictures* (*Screenwriters in the American Cinema*), nekaj *pendant* Sarrisovemu Panteonu ameriških režiserjev-avtorjev *The American Cinema* (*Directors and Directions 1929-1968*), nemara ni uvrstil prav zaradi tega »prebega«, češ, le kako naj verjamemo scenaristu, ki je pisal filmske kritike in ki je v reviji *The Nation* Olivierov film **Henry V** povsem razsul (brez »*sloga*«, »*energije*« in »*izvirnosti*«, le »*rekreacija*«), v reviji *Time* pa je ta isti film potem razglasil za »eno izmed redkih umetnin?« Tega Corliss sicer ne reče, toda nekaj si je gotovo rekel, ko je Ageeja s scenarističnega Parnasa izločil.

Rex Reed, razvpiti filmski kritik (*N.Y. Observer*), je l. 1970 - skupaj z Raquel Welch, Johnom Hustonom, Mae West & Farrah Fawcett - zaigral v filmu **Myra Breckinridge** (Mike Sarne), ki so ga filmski kritiki takoj razsuli in razglasili za enega izmed najslabših filmov vseh časov (»*As bad as any movie ever made*«, Leonard Maltin; »*So tasteless that it represents some sort of nadir in American cinema*«, *Time*; »*I still can't believe I saw this freak show, a self-consciously mod, disjointed patchwork of leers, vulgarity, and general ineptness*«, William Wolf; »*A new low in amateur squalor*«, Gene Shalit; »*Myra isn't even good opportunism*«, Stanley Kauffmann; »*...dumb and inane*«, Vincent Canby; »*Stay home*«, Francis Russell), pri čemer pa seveda niso pozabili omeniti Reedovih posebnih zaslug, njegove »*navdušene masturbacije*«, njegovega paničnega skovikanja »*Kje so moji joški? Kje so moji joški?*« in prizora, v katerem na opozorilo kirurga, da če penis enkrat odrežejo, ne zraste več, odgovori »*Pa kaj mislite, da sem - bebec?*«

Rex Reed ni bebec: *igrati transseksualca v filmski smeti* - je le njegova ideja »prebeglega« filmskega kritika, potemtakem kritika, kontaminiranega s filmom. Roger Ebert, sloviti in zelo popularni filmski kritik (čikaški *Sun Times*) ter debelejši član »*two thumbs*« televizijskega tandema **Siskel & Ebert & The Movies** (sitcom + talkshow + milijon \$ na leto po glavi), je to vizijo kritika kot filmskega bebca potrdil s tem, ko je tako rekoč isto leto oscenaril film Russa Meyerja **Beyond the Valley of the Dolls** (1970, a ne edinega), ultimativno *trash* mojstrovino (John Simon, nekdanji filmski kritik revije *Esquire* in gledališki kritik revije *New York*, je film imenoval »*prava pornografija*«).

Kritik kot filmski bebec, koristen idiot (tudi *Filmske zgodovine*), to je vsekakor prva poanta. Druga poanta je bolj sublimna: filmskega kritika je mogoče zbasati le v film, za katerega se že vnaprej in zavestno odločijo, da bo *slab, trashy & brez okusa*, nekaj snobovski depozitorij slabega okusa. Tretja poanta, sicer logični nasledek druge, je vsekakor manj sublimna, a še vedno dovolj učinkovita, v resnici celo katastrofalna: to, da so filmski kritiki praviloma povezani s slabimi/majhnimi/nepomembnimi filmi, nam govori predvsem o njihovi dejanski filmski nemoči, potemtakem o tem, da na samo filmsko stvar ali pa na smer & tek filmske industrije nimajo nobene vpliva - njihova usoda je podobna usodi filmskih zvezd, ki lahko v kinodvorane z vlečejo milijonske množice, njihov socialni & politični vpliv pa je enak ničli. Da lahko filmski kritik uniči film ali pa spremeni kurz kakega filmskega studija, je kajpada mitska laž - to je približno tako, kot bi rekli, da je kak TV show propadel zato, ker je temu ali onemu gledalcu sredi showa crknil televizor. Tako kot televizorji crkavajo, show pa ostane, tudi kritiki lajajo, filmi pa grizejo.

In ne preseneča, da šefi filmskih studijev, povsem & vedno prepričani v umnost & ciljno jasnost ter substanco & smisel svojih filmov (navsezadnje, ste kdaj slišali koga, ki bi rekel, OK, zdajle bom pa posnel krah?), včasih temu mitu nasedejo in vir kraha zagledajo v slabi kritiki: filmski studio *Tri-Star* je pred časom Davidu Edelsteinu prepovedal vstop na novinarske projekcije svojih filmov, vendar se je potem po nekaj mesecih premislil, to isto je pred leti doletelo britanskega kritika Alexandra Walkerja, le da je *Cannon* blokado obdržal dlje časa - v začetku l. 1990 pa se je pred vrati kinodvorane, v kateri so kritikom vrteli filme korporacije *Twentieth Century Fox*, za kratek čas znašel celo sloviti TV tandem Roger Ebert & Gene Siskel, pri čemer pa je treba vsekakor opozoriti, da ta tandem praviloma vedno razsujе filme studija *Walt Disney*, pa čeprav njun TV show distribuira prav *Buena Vista Television*, sestra studija *Walt Disney*. Ko je Richard Corliss pred mnogimi leti razsul Hustonov musical *Annie*, mu je producent Ray Stark poslal šopek ovenelih rož, opremljen z napisom »*REST IN PIECES*«. Corliss je na koncu svoje kritike filma *Do the Right Thing* (Spike Lee, 1989) napisal »*Spike, take a hike*« in kljub vsemu preživel, dasipak mnogi trdijo, da ima Spike Lee New York pod nadzorom. In yes, le Marsovci si filmskega kritika še morda predstavljajo kot nekoga, ki prihaja *in peace*: v resnici seveda že ves čas funkcionira kot politik,

PRVIČ, na katerega je treba storiti atentat - Bosleyju Crowtherju, dolgoletnemu nepodkupljivemu, a ozkosrčnemu monarhu filmske kritike, sicer pa na kritiku visokonakladnega časopisa *The New York Times*, so v začetku šestdesetih, ko je razsul film *Cleopatra*, zabili nož v hrbet s tem, ko so pod njegovo kritiko dodali članek o mešanih kritičkih odzivih na ta film, s čimer so njegovo sodbo & avtoriteto povsem nevtralizirali & razvrednotili,

DRUGIČ, s katerim se je treba pogajati - ko je Pauline Kael l. 1968 prestopila k prestižni reviji *The New Yorker*, je podpisala pogodbo s klavzulo, ki ji prepoveduje osebne napade na druge filmske kritike, in ne glede na to, da si je leto prej po drugem ogledu in vpljudnostnem priporočilu Warrena Beattyja premislila ter za razliko od drugih kritičkih veličin vendarle doumela, da je Penno film *Bonnie in Clyde* »dober« in »pomemben«, njeno integriteto kljub vsemu kazi dejstvo, da je sredi sedemdesetih od Altmana sprejela naročilo, naj si vnaprej in pred vsemi ostalimi filmskimi kritiki ogleda in ugodno oceni integralno verzijo njegovega filma *Nashville*,

IN TRETJIČ, s katerim si lahko le v nenehni vojni - John Simon, teatralični »*man of the Stage*«, je vse filme kar po vrsti sadi-

stično razglašal za polome, Godarda za »*nepomembnega masturbatorja*« z najslabšim možnim vplivom, celo za »*bolezen*«, Judy Garland za »*veliko tubo zobne paste*«, Walterja Matthauja za »*gumijastega buldoga*«, Anne Wiazemsky je očital, da ima »*konjski obraz, zajčje zobe in izraz amebe*«, Michaelu Yorku pa, da ima »*glavo kot blond podgana*«, Bunuelov **Diskretni šarm buržuazije** je razglasil za proizvod »*sadističnega*« in »*impotentnega*« starca, za prelomni film **Bonnie in Clyde** ni našel niti ene dobre besede, nekatere filmarje, denimo, Jamesa Tobacka & Paula Mazurskega, je spravil v obup, celo do te mere, da so mu začeli telefonsko groziti, kot je sam rekel, s fizično eksterminacijo, nenehno pa je torpediral tudi druge filmske kritike, vse od Parkerja Tylerja kot »*glavnega lifranta kritičke logoreje*« prek Andrewa Sarris kot »*perversneža*« in »*norega auteurista*« do Andréja Bazina kot »*rimokatoliškega buffa*«, navsezadnje, spomnite se le intervjua, ki smo ga z njim pred leti priobčili v *Ekranu*, v katerem je rekel, da »*je pripravljen dati vse Hitchcocke za enega Renoira*«, pri čemer pa morate nujno vedeti, da Renoira - razen **Pravila igre** - v resnici sploh ni maral, a brez panike, maral ni niti Griffitha, Eisensteina, poznega Fellinija in Antonionija, večino Truffauta, Dreyerja, Stroheima, Viscontija, Sternberga, Ophulsa, Pasolinija, Chabrola, Bressona & Rohmerja, zato morda celo preseneča, da so mu bili všeč taki filmi kot, denimo, **Mondo Cane**, **Lawrence of Arabia**, **I Am Curious**, celo **Bullitt** in **Downhill Racer**, dasipak Hillovega romana, po katerem je bil film posnet, ni prebral, a kljub temu ugotovil, da je scenarist James Salter »*naredil veliko sprememb*« (to isto velja seveda tudi za romane **Vojna in mir**, **Hladnokrvno**, **Kavelj-22**, **The Fixer** in za po njih posnete filme - Simon je namreč vsakič razkril, da je film bodisi »zvest« ali pa »nezvest« svoji literarni predlogi).

Toda John Simon ni bil v šestdesetih in sedemdesetih letih edini »*film-critic-hard-to-please*«: ameriški filmski distributerji so, denimo, l. 1972 za filmske kritike, ki da jim je najtežje ugoditi, namreč povsem enotno & nedvoumno razglasili tako Johna Simona kot Pauline Kael in kajpada Stanleya Kaufmanna, sveto trojico, ki so jo sovražili z užitkom. Vsi trije so bili legende, le da že za življenja: če je bila Pauline Kael - sicer kalifornijska rančerska bohemka, ki je svojo prvo filmsko kritiko objavila pri enaintridesetih, že njena prva zbirka filmskih kritik *I Lost It at the Movies* (1965) pa je postala nacionalni bestseller - nekaka liberalna demokratka (»*To zaradi česar uživamo v filmih, ima le malo zveze z umetnostjo. Prav res, naš najintenzivnejši užitek v filmih ni estetski.*«), ki je skušala v filmih ne kaznovano uživati (»*Ne zaupam nikomur, ki ne prizna, da v kakem delu svojega življenja ni užival v petkrajcarskih ameriških filmih. Ne zaupam okusu ljudi, ki so se rodili s tako dobrim okusom, da se jim ni bilo treba prebijati skozi smeti. Človek, ki ga je k filmski umetnosti pritegnil Bergman ali pa Fellini ali pa Resnais mi je tuj.*«), obenem pa jih skušala kaznovati prav za to »*romanco*«, za ta ne kaznovani »*nonaesthetic pleasure*« (»*Kazanova režija filma Tramvaj imenovan Poželenje je pogostokrat gledališka, scena in igralci so praviloma preveč transparentno »worked out*«, *toda kaj bi to, če gledaš najboljšo igro ženske, kar jih boš kdaj videl, in Brandovo interpretacijo, ki je skoraj popolna.*«), in če je bil Stanley Kaufmann - sicer dolgoletni filmski kritik revije *The New Republic*, nekdanji gledališki režiser, pisec in igralec ter avtor številnih romanov - nekaj konservativni demokrat (»*...film je umetnost s popularno osnovo. Narejen je za skupine ljudi, za občinstva, ne za posameznike. V filmu lahko sicer uživaš tudi, če ga gledaš sam, toda to ni njegova narava.*«), ki je skušal kaznovati bazično nekaznovanost samega filma (»*Zapeljivost*

kamere je v tem, da daje s tem, ko močno izrazi neko stvar, gledalcu občutek, da je ta izraz tudi pomenljiv.«), obenem pa se skušal odreči brezoporni & načeloma nekaznovani kompromitiranosti, »nečistosti« & necelosti same baze, realnosti, »življenja« (»...življenje je prav tak lažnivec kot filmska umetnost...«), potem je bil John Simon - ta kvintesenčni »the man you love to hate«, kot so mu rekli in s tem opozorili prav na njegovo stroheimovsko aroganco, ki jo je sam pri Godardu tako preziral - le nekaj desničarski vigilant, citizen-kritik, ki je, razočaran nad nemočjo filmskih zakonov, vzel Zakon v svoje roke ter s tem postal death-wish inverzija & fantazija Kaufmannovega slogana »I foresee no Aristotle of the film«, navsezadnje, le kako so lahko istemu kritiku z »visokim«, že skoraj »klasičnim« okusom vseč tako različni filmi kot, denimo, **Mondo Cane**, **Lawrence of Arabia**, **Bullitt**, **Downhill Racer**, **La règle du jeu**, **I vitelloni** & **Persona**, in le kako lahko isti kritik Bergmana ljubi fanatično in že kar religiozno, onstran dobrega in zlega (dobesedno, v svoji knjigi *Ingmar Bergman Directs* je namreč **Zimsko svetlobo** razglasil za enega izmed Bergmanovih »štirih najpomembnejših filmov«, tako da se potem v njegovi knjigi *Private Screenings* bere kot pravi kulturni šok ugotovitev, da je **Zimska svetloba** »eden izmed Bergmanovih redkih razočarajočih filmov«, Godarda pa so vraži celo bolj, kot samega Bergmana ljubi?

To, kar je bil za Simona Bergman (»največji filmski režiser, kar jih je do sedaj videl svet...najbolj pristen, samosvoj in neizčrpen filmski genij«), je bil za Kauffmanna Antonioni (»Malo je režiserjev, ki se lahko s svojimi dosežki primerjajo z Antonijem, nobenega pa ni, ki bi znal filmsko formo tako prilagoditi sodobnemu človeku.«), za Pauline Kael pa film **Bonnie in Clyde** (»najbolj vznemirljiv ameriški film po **Mančurijskem kandidatu**...Namesto filmskega spoofa, ki gledalcem govori, naj ne skrbijo, ker da je vse le zabava, da »smo se le hecali«, nas **Bonnie in Clyde** na koncu razrva z »In vi ste mislili, da se le hecamo«...Del filmske umetnosti je v tem, da nam pokaže, česa nismo sposobni.«). Simon ni maral Kauffmannovega Antonionija, akoprav je **Avanturo** brez kakih posebnih dokazov razglasil za mojstrovino, in Kauffmann ni maral Simonovega Bergmana (imenoval ga je celo »božanski amater«), »umetniško« uspešnost pa je bil pripravljen priznati le filmu **Persona** - Pauline Kael je od Antonionija in Bergmana sicer zelo modro pobrala najboljše (z drugimi besedami, cenila je **Avanturo** in imela Bergmana bolj za rezultat kot pa izvir), toda filma **Bonnie in Clyde** ni hotel pobrati niti Kauffmann niti Simon. Oba sta vse stavila drugam - in vse izgubila. Pauline Kael pa je postala - in morda tudi ostala - edina filmska kritičarka, ki je z enim filmom vse dobila.

Če bi lahko rekli, da je pri vsem tem fascinantno predvsem to, da filmska kritika ni del enotne filmske knjige, v kateri so vsi veliki režiserji res veliki in vsi veliki filmi res veliki, pa bi morali, po drugi strani, priznati, da nam ta temeljna kritiška kontroverza še enkrat poudari, da ne le da filmska industrija ni odvisna od kurza filmske kritike, ampak da tudi sama filmska zgodovina ni odvisna od filmske kritike. Med filmsko teorijo in filmsko kritiko je bila resda vedno manjša razlika kot med filmsko kritiko in samimi filmi, toda največja razlika je vedno prav med filmsko kritiko in tistim, kar potem nekdo nekega lepega dne objavi pod naslovom *Filmska zgodovina*. Pauline Kael je svojo kritiko filma **Bonnie in Clyde** odprla z vprašanjem: »Kako posnameš dober film, ne da bi te kdo takoj napadel?« Navsezadnje, kateri film pa moraš gledati, če hočeš posneti dober film?

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

V AMERIKI SEVEDA NI INDUSTRIJA LE FILM, AMPAK TUDI SAMA FILMSKA KRITIKA. TAKO KOT SE FILMI BORIJO ZA ČIMVEČJO MNOŽICO GLEDALCEV, SE FILMSKI KRITIKI BORIJO ZA ČIMBOLJ PROSTRANO SINDIKACIJO, ČIMVIŠJI RATING IN ZA ČIMVEČJO NAKLADO. MNOŽICA FILMSKIH ČASOPISOV IN REVIJ SEVEDA NIČ MANJ. TODA ONDAN JE Z AMERIŠKEGA FILMSKEGA INŠTITUTA, KI MU ZELO EPSKO, SI MISLIMO, PREDSEDUJE CHARLTON HESTON, VODI PA JEAN PICKER FIRSTENBERG (STE ŽE MISLILI, DA SO FIRSTENBERGI DOBRI LE ZA REŽIRANJE CANNONOVH SMETI?), IN KI NASTOPA TUDI KOT PUBLISHER SLOVITE TER ŽE KAR LEGENDARNE REVIE AMERICAN FILM, SICER NEKDAJ URADNEGA GLASILA »NOVEGA HOLLYWOODA«, PRIŠLO TOLE PISMO:

Dragi Naročnik:

Trenutna ekonomska situacija je bila težka za mnoge revije in AMERICAN FILM ni nikakršna izjema. Zaradi teh težav se je korporacija Billboard Publications, sicer založnik revije AMERICAN FILM, odločila, da z januarsko/februarsko številko prekine z izdajanjem revije AMERICAN FILM. Seveda boste ostali član AMERIŠKEGA FILMSKEGA INŠTITUTA in oskrbeli vas bomo z alternativno publikacijo.

Ta publikacija se imenuje ENTERTAINMENT WEEKLY in bo v šestih do desetih tednih zamenjala AMERICAN FILM. ENTERTAINMENT WEEKLY je ena izmed najbolj propulzivnih revij; predirne recenzije, zanimivi članki in razkrivajoči intervjuji vas bodo informirali o vsem novem in vznemirljivem v filmskem svetu in ostalih popularnih umetnostih.

Za vsako številko iz vaše preostale naročnine za AMERICAN FILM, boste dobili tri številke revije ENTERTAINMENT WEEKLY. Če pa ste na ENTERTAINMENT WEEKLY že naročeni, potem vam bomo naročnino za vsako preostalo številko revije AMERICAN FILM podaljšali s tremi številkami revije ENTERTAINMENT WEEKLY. Če pa kljub vsemu želite refundacijo, prosim pišite na tale naslov: AMERICAN FILM magazine, c/o ENTERTAINMENT WEEKLY, P.O. Box 30 627, Tampa FL 33630-0627. Poštino vam bomo povrnili. Vašo zahtevo moramo dobiti do 15. aprila 1992.

Resnično nam je žal, da je AMERICAN FILM prenehal izhajati. Upamo pa, da vam bo ENTERTAINMENT WEEKLY všeč in da boste še naprej znali ceniti svoje članstvo v Ameriškem filmskem inštitutu. Pozdravljamo vas v želji, da bi se čimbolje vključili v življenje inštituta.

Vašo podporo cenimo.

Vaša

Jean Picker Firstenberg, direktor
Ameriški filmski inštitut