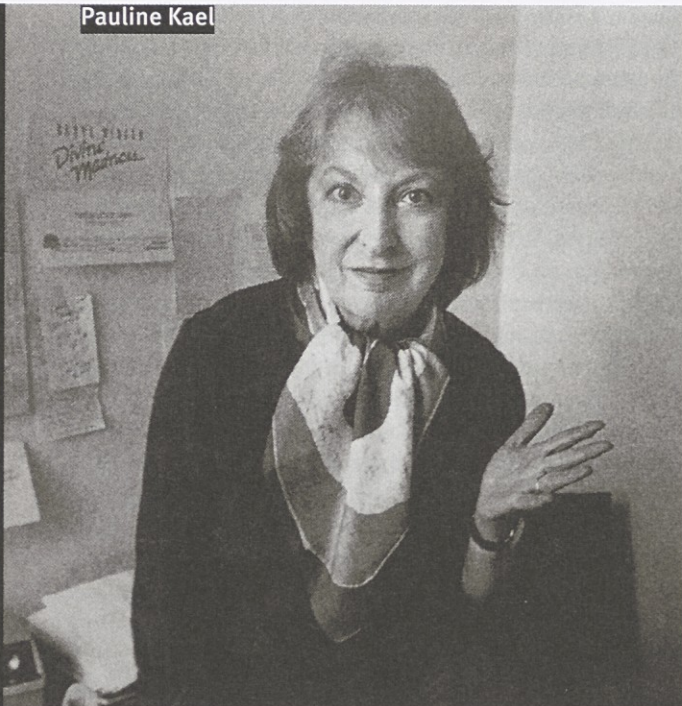


Pauline Kael



Andrej Gustinčič

Mačka, ki hodi sama

Ameriški kritik Robert Warshaw je nekje zapisal, da ko človek sedi sam v temi kinematografa in gleda film, mora kritik biti dovolj pogumen, da prizna, da je ta človek on. Pauline Kael je skozi svoje pisanje nedvomno priznala, da je ta človek v temi kina ona. Na film se je odzivala z vsem svojim bitjem, z vso svojo inteligentnostjo, intuicijo, z vsem, kar je v svojem življenju prestala. V skoraj štiridesetih letih pisanja je pripeljala do vrhunca edino pravo tradicijo filmske kritike v Ameriki: tradicijo bojevitega individualizma. Ni zgolj pisala o filmu. Pisala je tudi o občinstvu in odnosu občinstva do filma ter filma do gledalcev, in vedno je bila pripravljena na boj s kolegi. Spori, napadi, debate so spremljali njeno kariero od začetka, ko je sesula **Odrske luči** (Limelight, 1952) Charlesa Chaplina v majhni reviji *City Lights*, do upokojitve, ko je leta 1991 zapustila imenitni *New Yorker* zaradi uničujoče Parkinsonove bolezni.

Ko jo beremo, čutimo, da je meja med življenjem in filmom popolnoma prehodna. V filmu je iskala nekaj prvinskega, nekakšen prvinski odnos med gledalcem in platnom. V recenziji **Bonnie in Clyde** (Bonnie and Clyde, 1967) Arthurja Penna, ki jo je kot svobodna novinarka napisala za *New*

Yorker in na osnovi katere ji je urednik William Shawn leta 1968 ponudil kolumno, vidimo njeno čustveno neposrednost. »Gledalci živo reagirajo,« je zapisala. »Naša izkušnja ob gledanju tega filma je nekako povezana z načinom, kako smo se na filme odzivali v otroštvu, z načinom, kako smo jih vzljubili in jih vzeli za svoje – ne kot umetnost, ki smo se jo z leti naučili spoštovati, ampak kot nekaj enostavno in neposredno našega.«¹ Ta povezava z otroštvom, s prvim doživljanjem filma, je bila temelj njenega pisanja. Zato zadene prav v srce Pennovega filma: »*Bonnie in Clyde* potrebujeta nasilje; nasilje je pomen filma. Ko je med komično spodletelim begom po ropu človek ustreljen v obraz, prizor očitno temelji na eni najbolj slavni sekvenci Eisensteinove *Križarke Potemkin*, in presenečen obraz ima isti učinek kot pri Eisensteinu – izraža, kako lahko v enem hipu človek, ki je na napačnem mestu v napačnem času, dobesedno nepomemben nedolžni opazovalec, dobi strel naravnost v obraz. V tem trenutku se pomen lika Clyda Barrowa spremeni; on je še vedno klovn, mi pa smo postali tarča vica.«²

Filme, še posebej ameriške, je gledala, ko so bili zares dobri v spodbujanju licemerstva in prefinjenosti. Svoj vrhunec je doživela v času novega Hollywooda, ko je začutila neko posebno povezavo med občinstvom in filmi, ki so jih snemali Francis Ford Coppola, Martin Scorsese in Robert Altman. Tu je prišlo do stika med razočarano in kipečo Ameriko v času vietnamske vojne in filmi, ki so delovali, kot da so brez iluzij. »Altman želi, da postanete del življenja, ki ga prikazuje, in da čutite vznemelenost,« je zapisala v svojem članku o *Nashvillu* (1975). »Film nam govori: to je tisto, kar Amerika je, in jaz sem del tega. *Nashville* prihaja v času, ko se Amerika hvali, da se je osvobodila slabih fantov, ki so pretentali ljudstvo. Film pa nam govori, da z veliko lažjo ne živijo zgolj politiki – velika laž je nekaj, kar vsi iščemo.«³

Dekle s kokošje farme

Kritik in publicist Dwight Macdonald, ki je bil pogosta tarča njene ironije, je o Pauline zapisal, da je »mačka, ki hodi sama«; precej točen in slikovit opis kritičarke, ki bi se sicer lahko nanašal tudi na druge bojevite pisce šestdesetih in sedemdesetih let prejšnjega stoletja.⁴ Pauline Kael je bila naslednica velikih kritikov, kakršna sta bila Otis Ferguson in posebej James Agee, in se je razcvetela v družbi impresivne skupine individualistov, ekscentrikov, ikonoklastov in kulturnih bojevnikov, ki so se pojavili na sceni v šestdesetih letih. To so bili časi, ko je Andrew Sarris preselil francosko *la politique des auteurs* v Ameriko in resno pisal o hollywoodskih režiserjih, ki so jih do takrat imeli zgolj za komercialne zabavljače; ko se je žolčni John Simon boril za »visoko umetnost«; ko so se kritiki kot Stanley Kauffmann, Dwight Macdonald, Molly Haskell in seveda sama Pauline Kael borili v raznih publikacijah; ko se je filmska kritika

zdelo kot vprašanje življenja in smrti. Pauline je sovražila sisteme in teorije, in že njena prva zbirka kritik *I Lost It at the Movies* je napovedala njen bojevit – nekateri bi rekli ustrahovalni – pristop.⁵ Opravila je tudi s teorijami Siegfrieda Kracauerja: »V vsaki umetnosti je tendenca, da spremenimo lastne preference v teoretsko monomanijo. Sploh v filmski kritiki. Bolj ko je teoretik zmeden, osredotočen in predan nevzdržnim stališčem, večja je možnost, da ga bodo imeli za resnega, pomembnega in 'globokega'.«⁶ Tako je bilo tudi z napadom na Sarris in teorijo avtorstva, ki je povzročil eno najbolj živahnih debat v ameriški kritiki. »Film je hibridna umetnost, ki zajema ogromno, in tisto, kar sem si izmislila, da bi se z njim ukvarjala, je križanec,« je povedala. »Zdi se mi, da sistematična kritika krši prav tiste lastnosti, zaradi katerih je film tako močna oblika umetnosti. To je poskus vsiliti red mediju, ki ima privlačnost cirkusa ... šunda, gledališča, opere in romana, mediju, ki odgrizne kose antropologije, novinarstva in politike, in mediju, ki je seveda v območju Erosa. Film prevzame toliko iz sveta, da se kritik ne sme zapreti.«⁷

Pauline Kael je bila rojena leta 1919 v judovski družini na kokošji farmi v Petalumi v Kaliforniji, kjer je bila nastanjena kolonija judovskih kokošjih farmarjev. Študirala je filozofijo na Berkeleyju, ni pa diplomirala. V New York je prišla s pesnikom Robertom Horanom. Njen prvi poskus uspeha v velemestu je spodletel, zato se je tri leta pozneje vrnila v Kalifornijo. Tam je pisala in brala recenzije na alternativni radijski postaji, pisala pa je tudi za repertoarni kino The Cinema Guild v Berkeleyju. Pesnik in avantgardni filmar James Broughton, oče njenega edinega otroka, hčerke

Gine, je takrat opazil, da je »sovražila majhne publikacije, majhno gledališče, majhne filme. Spoštovala je velike formate, veliko platno.«⁸

Njen okus je bil vedno ikonoklastičen. V februarju 1965 je začela pisati za žensko revijo *McCall's*, a so je odpustili že v maju, ker je drugega za drugim sesuvala drage in popularne filme, med njimi tudi **Moje pesmi, moje sanje** (*The Sound of Music*, 1965, Robert Wise), prav tip filma, ki bi ga bralke revije *McCall's* gledale s svojimi družinami, a hkrati tip, ki ga je Pauline Kael najbolj sovražila: »To je velika laž, laž, oblita s sladkorjem, ki jo ljudje radi jedo. Mislijo, da morajo z njo hraniti tudi svoje otroke, da je zdrava zabava za vso družino. To je odnos, zaradi katerega kritik pomisli, da je vse brezupno. Pošljimo raje (režiserju) Robertu Wiseu brzojavko: 'Zmagal si, jaz se predam.' Ali pa: 'Oba sva izgubila, izgubili smo vsi.'«⁹

Oboževala je igralko Barbaro Stanwyck – zaradi iste značilnosti, ki jo je zahtevala od filmov: energične, življenjske neposrednosti. Nekje se je opisala kot »žilavo dekle«, ki nima potrpljenja za pretencioznost. Njeno stališče, kot pokaže navedeni citat o Kracauerju, je bilo, da je film nekaj, kar je treba čutno doživeti. Dober okus je bil zanjo negativna stvar, kar se najbolje vidi v pisanju o filmih Davida Leana. »Tisto, kar naredi spektakle Davida Leana dokončno nezanimive, je njegov prekleti dober okus,« je zapisala. »Vse je tako inteligentno na povprečen način, tako nadzorovano, tako 'imenitno'. Četudi bo imel junak roko krvavo do komolca, ste lahko prepričani, da bo kader akademsko, brezhibno posnet.«¹⁰ Njeno iskanje neposrednosti pa je imelo tudi pomanjkljivosti. Čeprav je

Bonnie in Clyde, 1967



rada pisala, da išče ustvarjalce z lastno in unikatno vizijo, je čutila velik odpor do režiserjev, kot so bili Federico Fellini, Michelangelo Antonioni ali Ingmar Bergman (kljub temu je nekatere njihove filme pohvalila). Napisala je škandalozen esej o **Državljanu Kanu** (Citizen Kane, 1941), katerega glavni argument je bil, da je pravi avtor dela scenarist Herman J. Mankiewicz, ne pa Orson Welles. Hudo je podcenjevala Wellsov prispevek k filmu. Lahko se le vprašamo, ali je zares mislila, da je scenarij tisto, kar je iz *Kana* naredilo tako velik film. Njena bizarna recenzija filma **Shoah** (1985) Clauda Lanzmanna se je komaj dotaknila holokavsta. »Meni je bil film tog in naporen od samega začetka, in že po eni uri sam se nemirno zvijala na sedežu in moje zanimanje je popuščalo,«¹¹ je zapisala in povzročila niz napadov na New Yorker, ker je njen članek sploh objavil.

Kael proti Sarrisu in Simon proti vsem

Kariera Pauline Kael se je odvijala med vzponom »filmske generacije«, kakor jo je imenoval kritik Stanley Kauffmann. Recenziranje filmov ni bilo več nekaj rutinskega. Vsak spodoben časopis se je ukvarjal s filmsko kritiko. V šestdesetih letih so Sarris in drugi odkrivali nov način gledanja starih filmov, še posebej ameriških. Repertoarni kinematografi so se pojavili v velikih mestih in v univerzitetnih središčih. Večina univerz je uvedla neko obliko filmskih študij, medtem ko so po študentskih naseljih cvetela filmska društva. Kauffmann je zapisal, da je šlo »za prvo generacijo, ki je dozorela v kulturi, v kateri je filmu priznana resna pomembnost, kakor koli že definiramo resnost.«¹² V tej generaciji se je rodil nov, bližji odnos med kritikom in občinstvom, ki se je še bolj razvil v sedemdesetih letih. Kritik je prvič po Jamesu Ageeju v štiridesetih postal pisec, ki se ga bere, ne zgolj zaradi mnenja o filmu, ampak zaradi njega samega. Nastalo je novo vzdušje, v katerem so bralci z zanimanjem sledili bojem med kritiki.

Sarris je v reviji *Film Culture* objavil članek *Zapisi o teoriji avtorstva* (1962), ki je ponujal (sicer precej elementaren) način analize filmov hollywoodskih režiserjev, teorijo, v kateri je bil na primer George Cukor ocenjen višje kot Ingmar Bergman. Pauline Kael je šla takoj v napad, ki je bil več kot le polemika. Bil je obsodba mentalitete Sarrisa in njegovih kolegov. Razen podrobnega izpodbijanja njegovih tez in osnovnega vprašanja, ali Sarris ne bi opazil podobnosti med filmi istega režiserja brez teorije, je zapisala tudi: »Ti kritiki se sramotijo s trudom, da bi dali nekakšno intelektualno spodobnost svojemu ukvarjanju z nesmiselnimi, ponavljajočimi se komercialnimi produkti, kot je tipični akcijski film, ki so ga vedno oboževali nemirni moški brez korenin, kakršni tavajo po Dvainštirideseti ulici in rdečih četrth vseh naših velikih mest, saj se lahko na takšne filme odzivajo brez razmišljanja.«¹³ Sarrisa je članek prizadel.

»Nič me ni pripravilo na polemični bes Pauline Kael, ki je mene in meni sorodne kritike ožigosala kot gručo prikritih homoseksualcev s strastjo za akcijske filme Howarda Hawksa in junake golih prsi,« je Sarris zapisal vrsto let pozneje. »Napihnila me je v sovražnika vsega zabavnega in koristnega v filmu.«¹⁴ Sarris je seveda odgovoril in začel se je legendarni spor v ameriški filmski kritiki. »V polemikah v šestdesetih letih je bilo nekaj čudovito nesramnega,« je zapisala kritičarka Molly Haskell, »ko so bili Andrew, Pauline, John Simon in Dwight Macdonald v klinču, ko so se v strastnih in osebnih debatah penili okoli ust in so iskre letele na vse strani, ko so bruhali ogenj na zabavah in v publikacijah, tako v uglednih kot obskurnih.«¹⁵

Tudi Jean-Luc Godard je bil predmet kritičkih spopadov (Sarris in Kael sta se zavzemala zanj, Simon, Kauffmann, Macdonald in drugi pa so bili odločno proti). Simon, rojen v Subotici v Vojvodini, je bil poliglot z doktoratom iz primerjalne književnosti s Harvarda, ki se je boril v imenu visoke umetnosti tako proti populističnemu doživljanju filma Kaelove kot proti Sarrisovemu slavljenju hollywoodskih režiserjev. Simon je šele v svojih starih letih priznal, da so bili Hitchcock, Hawks in Ford morda veliki populistični umetniki.¹⁶ Opazil je, da sta si legendarna nasprotnika Sarris in Kael bolj podobna, kot sta pripravljena priznati, saj »v imenu avtorstva ali v imenu užitka v šundu oba krošnjarita z inferiornim blagom.«¹⁷ V naslednjem desetletju je Pauline Kael spet postala tarča napadov, tako s strani Simona in Sarrisa kot pisateljice Renate Adler, ki je v dolgem članku v *The New York Review of Books* neusmiljeno razčlenila njeno zbirko recenzij *When the Lights Go Down* (1980), skoraj stavek za stavkom.

Feminizem

Čeprav je Pauline Kael doživela svojo največjo slavo v času drugega vala feminizma, je bil njen odnos do ženskega gibanja distanciran. Angleški kritik Robin Wood je zapisal, da je »njena feministična zavest tako nerazvita, da ni niti embrionalna.«¹⁸ Novinarji levičarsko in feministično nastrojenega *Village Voicea*, za katerega sta pisala njen stari nasprotnik Sarris in njegova žena, feministična kritičarka Molly Haskell, so jo sovražili, posebej zaradi hvalospevov Brianu De Palmi, za katerega so menili, da je nepopravljiv mizogin. »V *Village Voiceu* so jo sovražili predvsem zato, ker ni bila politično korektna,« je povedal kritik David Edelstein. »To je dejstvo ... Njenega okusa niso imeli za posebej feminističnega ... Bili so komisarji kulture.«¹⁹

Napadi nanjo v tem pogledu sicer niso popolnoma pravični. V filmih je opazila stvari, ki jih njeni kolegi in v glavnem tudi kolegice niso, vedno je bila pozorna tudi do ravnanja z ženskami. V kulturnem kontrakulturnem akcijskem filmu **Billy Jack** (1971, Tom Laughlin) jo je ganil prizor, ki sledi

Diskretni šarm buržoazije, 1972



posilstvu učiteljice iz rasno mešane, progresivne šole, ko junakinja opisuje, kaj je med napadom čutila. »Posilstva in poskusi posilstva so prisotni v filmih od samega začetka kinematografije, saj vsebujejo tako seks kot nasilje,« je zapisala. »A ne spominjam se niti enega drugega filma, v katerem bi žrtev posilstva pojasnila, kaj pomeni ta invazija v njeno telo in kako globoka sta bila žalitev in ponižanje ... (F)ilm se ustavi, da bi izrazil te občutke, ki jih je igralka Dolores Taylor morda improvizirala, saj tudi zgodbo filma pripoveduje skoraj dokumentarno.«²⁰ Dodala je še: »Učiteljica je junakinja zaradi tistega, kar misli in počne, ne pa zaradi tega, ker ima glamurozen videz. Učenke, za katere je odgovorna, tudi mlade lepoticke, niso spogledljive, so odkrito govoreča dekleta, prav toliko neodvisna kot fantje.«²¹

Če je sploh bila feministka, je bila v slogu junakinj filmov tridesetih let, ki so jih igrale njej tako ljube Barbara Stanwyck ali Jean Arthur: ženske, ki so samostojne, močne, nesramne, vedno pripravljene na boj in več kot kos vsakemu moškemu. Organizirani feminizem pa je bil nekaj drugega. »Feminizem je preveč zaudarjal po dogmi, da bi ga jemala resno ali se pridružila gibanju na nekakšen specifičen ali organiziran način,« je zapisal njen biograf Brian Kellow. »Verjela je, da je feministična senzibilnost past, ki vklene razmišljanje in onemogoči človeku, da pride do novih in osvežujočih zaključkov. Poleg tega je opazila, da je mnogim feministkam, ki jih je poznala, manjkal smisel za humor, kar pa je bil zanj vedno smrtni greh.«²²

Morda se njen zapleten odnos do feminizma in njegovega vpliva na umetnost najbolje vidi v recenziji filma Martina Scorseseja *Alice ne živi več tukaj* (Alice Doesn't Live Here Anymore, 1974). Ta članek močno obuja spomin na slog Jamesa Ageeja, ker pušča vtis, da sledimo kritičarki, medtem ko ona med pisanjem razvzroča svoje občutke do filma. Članek je tudi pokazal, da za Pauline Kael meje v kritiki niso obstajale. Bila je pripravljena analizirati celo duhovno stanje protagonistke Ellen Burstyn, kar je igralko zelo prizadelo. Igrala je natakario v okrepčevalnici v Arizoni,

Odrske luči, 1952



vdovo z majhnim sinom, ki skuša v življenju najti lastno pot. »Ellen Burstyn je videti tako odločna, da ne bo igrala zapeljive in lažno nežne ženske, da v svojo igro vrže gnev vsega ženskega gibanja, še preden je ta gnev absorbirala kot igralka in odkrila, kaj od njega lahko uporabi in česa ne. Namesto da bi gledali Alice, tako vidimo trk med Alice in zavestjo Ellen Burstyn, kakršna je v tem trenutku v zgodovini. Mislim, da bi čutili popolnejšo povezavo z Alice, če se igralka ne bi trudila, da iz tega lika naredi simbol.«²³ Dodala je še: »Z druge strani pa je v tem, kar skuša storiti, nekaj spodbudnega in razburljivega. V glavnem mi njena igra v tem filmu ni všeč – njen ritem se mi zdi neprimeren –, všeč pa mi je njen poskus, da igra proti stereotipom. Brez njene srdite napadalnosti bi bil (film) zgolj mala, šarmanтна komedija.«²⁴ Motilo jo je tudi, da film zanika lastni feminizem, ko Alice na koncu najde svojega princa v telesu Krisa Kristoffersona kot rančarja, ki je pripravljen zanj žrtvovati vse. Ta recenzija predstavlja Pauline Kael v najznačilnejši izdaji: kot trnasto, kontradiktorno in odmevno.

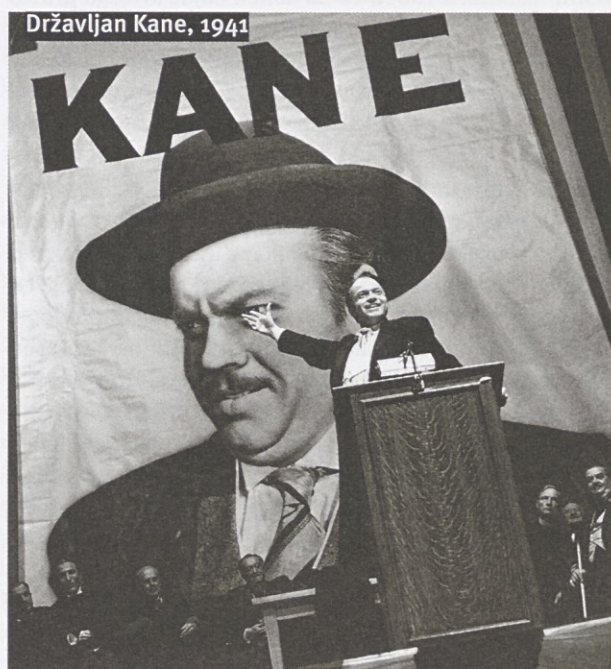
Pauline

Pauline Kael je umrla leta 2001 v svojem triinosemdesetem letu. Časi so se spremenili. V osemdesetih sta tako občinstvo kot film postala bolj konformistična. Tista povezava med gledalci in filmi, ki jo je navdajala z upanjem, je izginila, ali pa se je vsaj spremenila v popolnoma drugačen odnos, ki ji ni več ustrezal. Težko je verjeti, da bi imela takšen učinek danes, v času svetovnega spleta, ko je lahko kritik prav vsak. Ravno tako si je težko predstavljati, da bi bila njen agresivni slog in njena nespoštljivost sprejemljiva v času današnje poostrene politične korektnosti, ko se vedno najde nekdo, ki ga takšno pisanje vznemiri. Pauline Kael je pisala v bolj robotih časih, ko kritiki – in tudi filmarji – niso veliko razmišljali o rahločutnosti gledalcev in bralcev.

V strastnem zagovarjanju dobrih filmov je bila brezkompromisna: »**Zadnji tango v Parizu** (Last Tango in Paris) Bernarda Bertoluccija je bil prvič prikazan na zadnjo noč

Newyorškega filmskega festivala, štirinajstega oktobra 1972. Ta datum bi moral obveljati za prelomnico v zgodovini filma, primerljivo z devetindvajsetim majem 1913 v zgodovini glasbe. To noč je bil prvič izveden *Le Sacre du printemps* Stravinskega.²⁵ Bila je nedvomno izjemno pronicljiva kritičarka. Z nekaj stavki je znala najti bistvo filma, igralca ali igralko ali režiserja, kot v tej opazki o **Diskretnem šarmu buržoazije** (*Le Charme discret de la bourgeoisie*, 1972) Luisa Buñuela, enega njenih najbolj priljubljenih avtorjev: »Njegovi stari besi so se spremenili v živahne šale ... Film se približa spokojnosti in resnično globok užitek je videti, da je nepopravljivi ateist-anarhist našel lastno pot do odrešitve. Buñuel se nikoli ni predal, nikoli ni objel sovražnika, in morda je prav zaradi tega ton njegove spontane komorne glasbe tako srečen.«²⁶ Tudi Pauline Kael se nikoli ni predala. Zaustavila jo je lahko le strašna bolezen. Iz odlične biografije Briana Kellowa izstopa podoba kritičarke na delu pozno ponoči, s cigareto v eni roki in kozarcem wild turkeyja v drugi ter z Bessie Smith na gramofonu.

Pauline Kael je ponudila tisto, kar so ponujali Agee, Ferguson, André Bazin in drugi vrhunski kritiki: možnost, da se družimo z inteligentno in zanimivo osebo, ki se odziva na film na sebi značilen način, s tem pa obogati naše doživljanje. Ko jo je Dwight Macdonald opisal kot mačko, ki hodi sama, je to bilo hkrati občudujoče in zlobno (navsezadnje ni bil ravnodušen do njenih napadov). A verjetno ni večje pohvale za kritika, kot je ta opis pisateljice, sumničave do vsake dogme, inteligentne, zoprne, žilave in silovito samostojne. E



¹ Kael, Pauline: *Kiss, Kiss, Bang, Bang*, Film Writings 1965-1967. London in New York: Marion Boyars Publishers, Ltd, 1987. Str. 47.

² Prav tam, str. 55.

³ Kael, Pauline. *Reeling*, Film Writings 1972-1975. London in New York, Marion Boyars Publishing, Ltd, 1992. Str. 451.

⁴ Macdonald, Dwight: *On Movies*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc, 1969. Str. 474.

⁵ Kael, Pauline: *I Lost It at the Movies*. New York in London: Marion Boyars Publishers, Ltd, 2007.

⁶ Prav tam, str. 271.

⁷ Roberts, Jerry: *The Complete History of American Film Criticism*. Santa Monica, CA: Santa Monica Press, 2010. Str. 199.

⁸ Kellow, Brian: *Pauline Kael, A Life in the Dark*. New York: Viking, 2011. Str. 39.

⁹ Kael, Kiss, Kiss, Bang, Bang, str. 177.

¹⁰ Prav tam, str. 132.

¹¹ Kellow, str. 318.

¹² Kauffmann, Stanley: *A World on Film*. New York: Harper and Row, 1966. Str. 415.

¹³ Kael, *I Lost It at the Movies*, str. 307.

¹⁴ Roberts, str. 163.

¹⁵ Simon, John, »Everybody's a Critic«, *The Los Angeles Times*, 24. 3. 2002. Dostopno na: <http://articles.latimes.com/2002/mar/24/books/bk-simon24>.

¹⁶ Simon ni postal slaven (bolje rečeno notoričen) toliko zaradi svojih prodornih esejev o **Personi** (1967) Ingmarja Bergmana ali **Surovi baladi** (Badlands, 1973) Terrencea Malicka kot zaradi brutalnih napadov na igralce in še posebej igralko, vključno s krutimi opisi njihovega videza (Barbra Streisand je bila njegova priljubljena žrtev). Simon in igralka Sylvia Miles sta postala legendi newyorškega trača, ko mu je v restavraciji O'Neal's po neprijetni recenziji na glavo prevrnila krožnik, poln hrane, medtem ko se je pogovarjal z Robertom Altmanom. »Poslal ti bom račun za to obleko,« je Simon jezno rekel. »To bo prvič, da bo očiščena,« mu je odgovorila.

¹⁷ Simon, John: *Movies Into Film*. New York: Dell Publishing Co., Inc, 1971. Str. 21.

¹⁸ Wood, Robin: *Hollywood From Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press, 1986. Str. 178.

¹⁹ Kellow, str. 298.

²⁰ Kael, Pauline: *For Keeps*. New York: Dutton, a division of Penguin Books USA, Inc, 1994. Str. 407.

²¹ Prav tam.

²² Kellow, str. 174.

²³ Kael, *Reeling*, Str. 410.

²⁴ Prav tam. Ellen Burstyn je za glavno žensko vlogo v filmu *Alice ne živi več* tukaj leta 1974 dobila oskarja.

²⁵ Prav tam, str. 27.

²⁶ Prav tam, str. 41.