

MOVIE MENT

PUBBLICAZIONE DI CULTURA CINEMATOGRAFICA

Direzione Editoriale

Costanzo Antermite
Gemma Lanzo

Redazione

Costanzo Antermite, Michele Faggi,
Giuseppe Fanelli, Gemma Lanzo

Collaboratori

Luigi Castellitto, Michele Faggi, Peter Hames,
Adrian Martin, Michael O'Pray, David Sorfa,
Timothy R. White, J. Emmett Winn

Traduzioni a cura di

Gemma Lanzo

Ideazione Progetto grafico

Giuseppe Fanelli, Gemma Lanzo

Impaginazione grafica

Angelo Sgobio

Stampa

Cidue s.r.l. - Oria (Br)
Chiuso nel mese di dicembre 2010

Si ringrazia per i testi

Athamor Film Production Company, Jan Švankmajer,
Kinema, Kino Kultura, Wallflower Press

Un ringraziamento speciale ad Athamor Film Production Company per le immagini

Distribuzione

NdA - Via Pascoli 32
47853 Cerasolo Ausa di Coriano - Rimini - www.ndanet.it



Gemma Lanzo Editore

Via per Maruggio, DN
74024 Manduria (Ta), Italy
P. IVA: 02739040737
www.lanzoeditore.it
www.movieentmagazine.com

Per curiosità di ogni tipo
info@movieentmagazine.com

Per pubblicità e acquisti
marketing@movieentmagazine.com

Per proposte e collaborazioni
redazione@movieentmagazine.com

Nota dell'editore:

I contenuti originali (articoli, immagini, informazioni) di questa pubblicazione sono di esclusiva proprietà dei singoli autori e sono resi in forma totalmente gratuita salvo accordi presi in precedenza tra l'editore e gli autori stessi. Tutte le foto presenti su questa pubblicazione, utilizzate esclusivamente per fini informativi e critici, sono di proprietà esclusiva dei rispettivi autori. Tali foto sono divulgate su siti internet in cui non si specifica chi detiene il copyright quindi sono state valutate di pubblico dominio.

© 2010 Gemma Lanzo Editore. Manduria (Ta)

Tutti i diritti sono riservati.

È vietata la riproduzione totale o parziale, in ogni genere e linguaggio, senza il consenso scritto dell'editore.

SOMMARIO

<i>Jan Švankmajer l'Alchimista del Cinema</i>	pag.	4
Insight		
Luigi CASTELLITTO		
<i>Dovete chiudere gli occhi, altrimenti non vedrete niente</i>	»	6
David SORFA		
<i>L'oggetto del film in Jan Švankmajer</i>	»	18
Timothy R. WHITE, J. Emmett WINN		
<i>Il domani potrebbe salvarvi. Jan Švankmajer e le storie di Edgar Allan Poe</i>	»	34
Michael O'PRAY		
<i>Jan Švankmajer e l'effetto Arcimboldo</i>	»	46
Adrian MARTIN		
<i>Gioco con il DVD</i>	»	58
Film Analysis		
Michele FAGGI		
<i>Discesa all'inferno e resurrezione. Lo spazio tra sogno e veglia in Surviving Life, Theory and Practice</i>	»	76
Conversazioni		
Intervista a cura di Peter HAMES	»	86
Decalogo di Jan ŠVANKMAJER	»	104
Filmografia	»	108
Consigli in Movimento	»	110

Jan Švankmajer l'Alchimista del Cinema

Costanzo ANTERMITE e Gemma LANZO

La figura e l'opera di Jan Švankmajer (Praga 1934) sono nel nostro Paese quasi del tutto sconosciute. Il suo 'cinema', specialmente nell'ultimo decennio, ha ampiamente travalicato i confini della piccola repubblica ceca ed è stato oggetto di una conoscenza più sistematica a livello internazionale. Definito dalla rivista francese *Positif* un "gigante del cinema contemporaneo" Jan Švankmajer è un regista atipico per eccellenza, "per il controllo artigianale, la vastità dei riferimenti, la singolarità della proposta" (Pitassio, 2000) e per una cifra stilistica che connota tutta la sua produzione assolutamente fuori da ogni schema è senza ombra di dubbio "uno dei pochi artisti viventi che lavorano nel cinema che si merita il termine abusato di *genio*" (Andrew, 2007). L'immaginario cinematografico švankmajeriano, indubbiamente maturato nel Gruppo Surrealista ceco, dal 1964 ha trovato la sua forma espressiva di elezione nella misura del 'corto' e in un genere, sovente sottovalutato dalla critica, come quello della 'animazione'. È davvero impressionante la gamma delle tecniche usate da Švankmajer, tutte variamente mescolate in una serie di combinazioni di volta in volta sempre più ingegnose e stupefacenti. Il suo cinema oltre agli apporti surrealisti, si nutre anche degli influssi di Ějzenštejn e Vertov, delle 'magie' di Méliès, dei film di Fellini e soprattutto, come lo stesso Švankmajer ha confidato a Peter Hames (Hames, 2008), dei film dell'attore e regista statunitense Charles Bowers (1889-1946), "il suo più immediato predecessore", ancora oggi poco conosciuto ma considerato dagli storici del 'muto' come "una delle personalità più brillanti e originali nell'ambito dei creatori della comicità surreale degli anni venti" (Bowser, 1999). Nel versante artistico e letterario sono notevoli le suggestioni sull'universo cinematografico švankmajeriano come quelle derivanti dall'opera del pittore milanese Giuseppe Arcimboldi (1527-1593), singolare anticipatore di alcuni aspetti del surrealismo, dalla psicanalisi di Sigmund Freud e dall'opera letteraria di autori quali Kafka, Edgar Allan Poe, Lewis Carroll e il Marchese de Sade. Per quanto riguarda alcune delle personalità registiche contemporanee che, in un

certo senso, hanno 'subito' il fascino e l'influenza di Švankmajer, non possiamo fare a meno di ricordare la 'visionarietà' eccentrica di Terry Gilliam, Peter Greenway, di Tim Burton e dei fratelli Quay. Infine, per chiudere il cerchio, è doveroso un riferimento 'contestuale' al cinema di Švankmajer, il fatto che durante gli anni plumbei del 'socialismo reale' cecoslovacco la sua poetica "è nata dal voler esprimere la propria rabbia contro la stupidità e la mancanza di umanità tipici della burocrazia e di tutti i totalitarismi" (White, Winn, 2006). Il suo ultimo film, *Surviving Life (Theory and Practice) (Přežít svůj život [teorie a praxe])* è stato presentato in anteprima mondiale alla 67ma edizione della Mostra del Cinema di Venezia. Nel ringraziare gli autorevoli studiosi che hanno contribuito alla realizzazione di questa monografia, *Movement* vi dà appuntamento al prossimo numero dedicato ai Coen brothers.

Riferimenti

Gianni Rondolino, *Storia del cinema d'animazione*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 212-213.

Serena D'Arbela (a cura di), *Messaggi dallo schermo: cinema cecoslovacco degli anni ottanta*, Editori Riuniti, Roma, 1986, pp.121-27.

Gianalberto Bendazzi, *Cartoons. Il cinema d'animazione*, Marsilio, Venezia, 1988, pp. 379, 486-88.

Eusebio Ciccotti, *Avanguardia e cinema in Cecoslovacchia*, Bulzoni, Roma, 1989, pp.94-145; 163-74.

Eileen Bowser, "I comici da Sennet a Langdon" in *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti*, a cura di Gian Piero Brunetta, Einaudi, Torino, 1999, p. 222.

Francesco Pitassio, "Cinema ceco e slovacco" in *Storia del cinema mondiale. L'Europa*, a cura di Gian Piero Brunetta, Einaudi, Torino, 2000, p. 1281.

Timothy R. White, J. Emmett Winn, "Jan Švankmajer's Adaptations of Edgar Allan Poe" in *Kinema*, autunno 2006.

Geoff Andrew, *Jan Švankmajer*, British Film Institute, London, 2007.

Peter Hames, "Interview with Jan Švankmajer" in Peter Hames (a cura di), *The Cinema of Jan Švankmajer: Dark Alchemy*, Wallflower Press, London e New York, 2008.

Dovete chiudere gli occhi, altrimenti non vedrete niente

Luigi CASTELLITTO

Difficile descrivere in forma testuale l'universo cinematografico del praghese Jan Švankmajer, la sua visione surrealista è un'immersione in artistiche sequenze, oniriche ed allucinate. Immagini fiabesche, crude, metafisiche, puro automatismo psichico dirottato su celluloidi, senza alcun freno inibitore. D'altronde ci troviamo davanti ad un artista poliedrico: pittore, scultore, prima che regista, un visionario a tutto tondo, elemento della fiorente corrente surrealista cecoslovacca prima, ceca poi. La sua opera omnia, maggiormente composta da cortometraggi, è pervasa da un'evidente ossessione per oggetti d'uso quotidiano, nient'affatto freddi e inanimati, ma protagonisti, assorbitori e liberatori di psiche, un ciclo vitale ininterrotto dove non esistono limiti razionali. Predilezione anche per marionette e burattini, simbolo sopito della sua terra, che assurgono a presenza umana, ne fanno le veci. Il primo blocco di lavori fa gran sfoggio di questi tormentoni, la parola è infatti data a bambole, posate, pagine di libri, strumenti tecnici e tanto altro, in una prospettiva che rende incantevoli degli estratti di realtà vissuti senza vincoli razionali. La tecnica del passo uno è la sua principale arma per incanalare tutta questa potenza comunicativa e presenzierà per gran parte della carriera, fino ai nostri giorni.

Esordisce nel 1964 con il corto *Poslední trik pana Schwarcewalldea a pana Edgara* (*L'ultimo numero del signor Schwarzewald e del signor Edgar*), teatro di 'marionette umane' in cui due attori mascherati propongono dei numeri circensi e di intrattenimento, con sottofondo di suoni martellanti e musica popolare; questo in parole poverissime. Evidente la metafora del confronto, la rappresentazione della coscienza umana e del materialismo, l'imporre la propria volontà, l'invidia, la distruzione interiore e del prossimo, ma anche la fantasia e la concezione propria dell'essere; tutto questo in poco più di dieci minuti, cioè il tempo che, come vedremo, sarà una media approssimativa di tutti i cortometraggi dell'artista ceco.

L'oggetto del film in Jan Švankmajer*

David SORFA

Šílení (2005, *Lunacy*), ultimo film del regista surrealista ceco Jan Švankmajer, è descritto come 'un orrore filosofico' che ha come temi "la libertà assoluta, la repressione della civiltà e della manipolazione".¹ In questo saggio vorrei considerare il modo in cui, sia questo film che l'antecedente, *Spiklenci slasti* (1996, *Conspirators of Pleasure*), affrontano la questione della 'libertà assoluta' in riferimento a "Sade – Fourier – Loyola" di Roland Barthes. Esaminerò inoltre, attentamente, l'autoreferenzialità dei film, lo status degli oggetti rappresentati in essi e l'idea dei film stessi come oggetti. Švankmajer descrive *Lunacy* come un 'omaggio infantile' a Edgar Allan Poe ed al Marchese de Sade: naturalmente queste due figure sono già state protagoniste dei suoi precedenti film. *Conspirators of Pleasure* allude esplicitamente a Sade quando mostra durante i titoli le illustrazioni di alcuni suoi libri. *Zánik domu Usherů* (1980, *La caduta della casa Usher*) è tratto dall'omonimo racconto (1839) di Poe e *Kyvadlo, jáma a naděje* (1983, *Il pozzo, il pendolo e la speranza*) unisce il racconto di Poe "Il pozzo e il pendolo" (1842) a "La torture par l'espérance" (1888) di Villiers de l'Isle-Adam.

In *Lunacy*, vediamo il marchese (Jan Tříška) offrire un passaggio al protagonista Jean Berlot (Pavel Liška) che rientra a casa dopo il funerale della madre. Il marchese lo conduce nel proprio maniero dove Jean assiste ad un'orgia satanica e alla conseguente morte, o almeno così pensa, del marchese. Ma a quanto pare il marchese si è preso gioco di Jean, oppure, come afferma, ha esercitato dell'autoterapia o entrambe le cose. Questa parte del film si basa parzialmente su "Il seppellimento troppo affrettato" (1850) di Poe. Il marchese suggerisce a Jean di andare con lui in un manicomio dove poter elaborare il lutto della madre. La parte successiva si ispira fortemente e prende molto dall'immaginario de "Il sistema del dr. Catrame e del prof. Piuma" (1850) sempre di Poe. Nel manicomio Jean incontra il Dr. Murloppe (Jaroslav Dušek) che colleziona baffi e barbe posticce tenendole in una cristalliera come se fossero farfalle, e sua figlia Charlotte (Anna Geislerová); entrambi,

* Il presente saggio è apparso su *Kino Kultura*, Special Issue, Czech Cinema, Vol. 4, novembre 2006. <http://www.kinokultura.com/specials/4/sorfa.pdf>

Traduzione a cura di Gemma Lanzo

¹ Jan Švankmajer, "Lunacy: Preface and Synopsis" Athanor, Prague, 2006.

Il domani potrebbe salvarti. Jan Švankmajer e le storie di Edgar Allan Poe*

Timothy R. WHITE, J. Emmett WINN

Il cinema di animazione non ha mai ricevuto lo stesso rispetto riservato ad altri generi e per questo non è mai stato attentamente studiato. In un'arte già sottovalutata, il regista ceco Jan Švankmajer, specializzato in *stop motion*, animazione e *pixillation*, è ancor meno conosciuto e discusso.¹ La natura dei suoi film sempre inquietanti e spesso sgradevoli, porta di frequente i critici a discuterli esaminandone gli elementi superficiali ed usando questi come esempio della stravaganza di Švankmajer. Ancora più frequentemente sia i critici che gli spettatori scelgono di non discutere affatto questi film, come se le immagini e le idee che evocano fossero troppo sgradevoli e crudeli.

L'animazione di Švankmajer è diversa da qualsiasi altro tipo di animazione ed è soprattutto diversa dall'animazione americana tradizionale.² La sua opera mostra varie influenze quali quelle del dadaismo, del surrealismo e del tradizionale teatro ceco delle marionette ma anche di Lewis Carrol, Edgar Allan Poe, Ějzenštejn, Buñuel e Fellini. È soprattutto conosciuto per la tecnica della *pixillation* sugli oggetti più disparati quali carcasse di animali, vetri rotti, carne cruda; come ha osservato Terrence Rafferty "Švankmajer va direttamente alla radice del significato dell'animazione: infondere la vita alle cose inanimate".³ Nella maggior parte dei suoi film evita il dialogo e spesso usa immagini di racconti infantili in visioni violente, mortali e spaventose di un mondo che riconosciamo come parte del nostro quotidiano. Rafferty dice:

Le cose che non si comportano normalmente sono più terrificanti delle parole (che non lo fanno) e quelle cose sono gli oggetti del nostro vivere quotidiano, le cose che manipoliamo felicemente tutti i giorni, i giochi preferiti di cui ci circondiamo per comodità. L'effetto è agghiacciante e claustrofobico.⁴

Allo stesso modo Caryn James fa notare che "i giochi e i giocattoli dell'infanzia sono i veicoli preferiti da Švankmajer per una scher-

* Il presente saggio è apparso su *Kinema: a journal for film and audiovisual media*, autunno 2006. Un ringraziamento speciale al direttore editoriale Jan UHDE. <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=400&feature>.

Traduzione a cura di Gemma Lanzo.

¹ A tale proposito Jan Uhde osserva: "Questo potrebbe sembrare sorprendente dato che Švankmajer ha prodotto ventisei cortometraggi e due lungometraggi negli ultimi trent'anni ed è stato premiato in numerosi Festival internazionali, nonostante i plausi i suoi traguardi sono rimasti parzialmente in ombra". Jan Uhde, "The Arcimboldo of Animation" *Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media*, n. 4, autunno 1995, p. 89. Peter Hames spiega: "Jan Švankmajer ha solo recentemente catturato una considerevole attenzione da parte della critica e questo è parzialmente dovuto alla mancanza di visibilità nella quale gli autori di cortometraggi/animazione lavorano solitamente... e anche se (i suoi) film vincono dei premi, potrebbero ancora rimanere nel mondo 'invisibile' dei cortometraggi". Peter Hames, "Czechoslovakia: After the Spring" in Daniel J. Goulding (a cura di), *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*, Indiana University Press, Bloomington, 1994, p. 131. La prima e fino ad ora l'unica monografia dedicata a Švankmajer in lingua inglese: è Peter Hames (a cura di), *Dark Alchemy: The Films of Jan Švankmajer*, Greenwood Press, Westport, 1995.

² Ad eccezione dell'animazione dei fratelli Quay chiaramente influenzata da Švankmajer.

³ Terrence Rafferty, "All Sizes" *The New Yorker*, 8 agosto 1988, p. 77.

⁴ Op. cit., pp. 77-78.

Jan Švankmajer e l'effetto Arcimboldo*

Michael O'PRAY

In una intervista a Petr Král pubblicata nel 1985, il regista Jan Švankmajer dichiara: "i mie primi film sono più vicini al manierismo che al surrealismo" e continua "il manierismo del periodo di Rodolfo II ha lasciato un indelebile marchio sulla Cecoslovacchia e specialmente su Praga".¹ Švankmajer è nato a Praga nel 1934, un anno prima che André Breton e Paul Eluard visitassero la "capitale magica della vecchia Europa"² per dare la conferma ufficiale della nascita del Gruppo Surrealista ceco. Nel 1970 Švankmajer si iscrisse al Gruppo Surrealista praghese e da allora i suoi film furono facilmente identificati con quel movimento. Fino a quel momento aveva già realizzato undici film, una produzione incredibile se si considera che il primo, *Poslední trik pana Schwarzevalda a pana Edgara* (*L'ultimo numero del signor Schwarzewald e del signor Edgar*) è datato 1964. Come detto precedentemente, Švankmajer ha dichiarato che è proprio in questi primi film che è più visibile l'influenza dell'era rodolfina.

L'influenza manierista su questi film, come anche sul capolavoro successivo *Možnosti dialogu* (1982, *Dimensions of Dialogue*) e sull'opera minore *Flora* (1989), arriva dal pittore milanese Giuseppe Arcimboldo (1526-1593) che visse a lungo presso la corte Asburgica dell'Imperatore Massimiliano II (a Vienna) e più rinomatamente presso quella del figlio, l'eccentrico Rodolfo II, che mosse strategicamente la sua corte a Praga.³ Come vedremo, sia l'influenza di Rodolfo II che quella di Arcimboldo su Švankmajer è legata all'influenza più ampia subita dalla stessa Praga. Vorrei sottolineare che queste caratteristiche dei primi film di Švankmajer non sono mai scomparse del tutto dai suoi film surrealisti successivi ma anzi ritornano con grande energia ed immaginazione nel sorprendente capolavoro *Dimensions of Dialogue* realizzato oltre un decennio dopo la sua iscrizione al movimento surrealista.

Arcimboldo è un artista di grande importanza. Non è entrato a pieno titolo nella storia dell'arte europea se non fino alla famosa mostra presso il Museo di Arte Moderna di New York, "Fantastic

* Traduzione a cura di Gemma Lanzo

¹ Pubblicato su *Positif* n. 297, novembre 1985, ripubblicato (traduzione a cura di Jill McGreal) su *Afterimage* n. 13, Special Issue *Animating the Fantastic*, 1987, p. 27.

² Secondo Breton, Parigi, d'altro canto, era la capitale dell'Europa moderna; Cfr. Peter Demetz, *Prague in Black and Gold: The History of A City*, Penguin, London, 1998, p. 351.

³ Su Rodolfo II. Cfr. R.J.W. Evans, *Rudolf II and his world*, Thames & Hudson, London, 1973.

Gioco con il DVD*

Adrian MARTIN

Le fantasie sono la cosa meno personale al mondo. Sono collettive. I sogni diventano inquietanti solo quando vengono raccontati, come in Buñuel. Quando si racconta il proprio sogno non si è più se stessi. Un sogno è solo un mosaico di elementi codificati, che obbediscono a delle regole precise ed impersonali. (Serge Daney)¹

Švankmajer tra il passato e il futuro della teoria cinematografica.

Il cinema di animazione ed il DVD sono nemici intrinseci. Il cinema di animazione, in modo maggiore rispetto al cinema dal vivo, richiede di essere guardato nel suo scorrere, nelle sue piccole ed impercettibili trasformazioni. Il cinema di animazione non vuole essere arrestato e bloccato ma allo stesso tempo dipende fortemente, più che del cinema dal vivo, dall'unità della singola inquadratura o 'fotogramma'. Quando, durante la fase di montaggio oppure tramite un lettore DVD, si ferma l'immagine di un film d'animazione e si analizza la differenza esatta tra un'inquadratura e l'altra, si scoprono i segreti più profondi sia dell'arte che della tecnica. In nessun altro caso questo è così vero quanto nelle opere di Jan Švankmajer che mescolando tutte le tecniche ci lascia immergere nei più profondi misteri dell'arte 'animata'.

Se è vero che il DVD potrebbe essere considerato un nemico intrinseco al genio dell'animazione di Švankmajer, è anche vero che nel nostro XXI secolo questo rappresenta il contesto naturale ed offre degli strumenti per comprenderne al meglio la sua complessa magia, non per alterarla o disperderla ma per far scatenare la nostra immaginazione inconscia, in modo ancora più potente.

La teoria del cinema di animazione potrebbe essere la vera colonna portante della stessa teoria del cinema? Negli ultimi venti anni abbiamo assistito ad una esplosione di nuove idee riguardo la definizione del cinema come 'dispositivo animato' negli studi di Philip Brophy, Alan Cholodenko ed altri.² Tra gli acuti osservatori della rivoluzione digitale Thomas Elsaesser sostiene da oltre

* Traduzione a cura di Gemma Lanzo

¹ Serge Daney e Philippe Garrel, "Dialogue", *Cahiers du cinéma*, n. 443/444, maggio 1991, p. 60.

² Philip Brophy, *100 Anime*, British Film Institute, London, 2005; Alan Cholodenko (a cura di), *The Illusion of Life: Essays on Animation*, Power Publications, Sydney, 1991.

Discesa all'inferno e resurrezione.

Lo spazio tra sogno e veglia in Surviving Life, Theory and Practice

Michele FAGGI

L'occhio spalancato sui processi di decomposizione e di trasformazione dei corpi nel cinema di Jan Švankmajer assume una prospettiva fenomenologica iperbolica, non solo per quella condizione transitoria degli oggetti sospesi tra inerzia e animazione, immagine di un tempo improvvisamente condensato dall'ipertrofia di simulacri brulicanti o al contrario, espanso nella staticità del frame singolo a metà tra la vita e la morte, ma anche per la posizione occupata nello spazio da questi stessi oggetti, macchine celibi ancorate all'esperienza mondana come fosse agita da un bimbo prima ancora che il suo sguardo sia in grado di organizzare un orientamento di forme e dimensioni. L'osservatore perde il controllo e guadagna esperienza nella percezione di uno spazio instabile, eterotopo; mentre l'improvvisa e infernale resurrezione degli oggetti inanimati nel mondo dei vivi strappa a questi memorie e desideri superandone le facoltà, la loro morte rivela una sospensione del tempo riassorbendo il movimento nella condizione cellulare, quella di una staticità 'cosmica' del fotogramma, un istante precedente ai processi di frammentazione del reale scatenati dalle tecniche *stop-motion*. Nello spazio-tempo švankmajeriano, la percezione liminale tra il mondo esterno degli oggetti e quello interiore della psiche che negli studi di Winnicott¹ definisce i confini potenziali di una realtà transizionale, è prossima a quella dissoluzione del racconto che nella fotografia del giapponese Nobuyoshi Araki si manifesta come terra di mezzo tra l'ossessione di vincere la morte nella produzione compulsiva di scatti, atto del guardare senza l'intralcio del pensiero, e la ricerca di un grado zero del tempo, immagine coesistente con l'azione della morte ma anche con la conquista di uno spazio oltre la logica del tempo-memoria. Nella doppia intervista con Larry Clark² Araki parla dell'attitudine a scattare ottanta rullini in due giorni, compulsione testimoniata da una passione per gli oggetti per certi versi vicina a quella di Švankmajer nel rapporto tra questi, la percezione carnale dello spazio³ e la morte, basta pensare al movimento opposto che attraversa la fotografia di Araki, ovvero il congelamento del tem-

¹ D.W. Winnicott, *Playing and Reality*, Penguin, Middlesex, 1985.

² Nobuyoshi Araki, Larry Clark, *Cuerpos, Memorias fotografías*, Sala Parpallo, Valencia, 1994.

³ Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts, embodiment and moving image culture*, University of California Press, Berkeley, 2004.