

BOGASTVO, INTENZIVNOST IN GESTA: POGOVOR Z ADRIANOM MARTINOM

NIL BASHAR

Rečemo lahko, da je svetovna geografija filmske kritike tradicionalno razpeta med evropskimi in ameriškimi centri »moči«, med Parizom, Londonom in New Yorkom – centri, ki hkrati narekujejo tudi njene orientacije, estetske, avtorske in politične odločitve. A hkrati lahko poskušamo – v dobi transnacionalnih sinhronosti (in neenakosti) – isto geografijo zapisovati tudi v drugačnih merilih in projekcijah, ki vključujejo nove centre in periferije, tako strogo geografske kot tudi kulturne: zanimivo, inventivno, relevantno pisanje o filmu lahko danes odkrivamo na doslej nevidnih mestih: v JV Aziji, v Južni Ameriki, pa tudi v drugačnih »stratah« (družbenih in ekonomskih) starih centrov. Nova kultura ljubiteljske kritike, pogosto v kontekstih, ki se izmikajo utrujenim označevalcem »akademskega«, »fenovskega« ali »profesionalnega«, v mnogočem predstavlja utelešenje demokratičnega potenciala globalnih internetnih kultur. Tistih, ki bogatijo »uveljavljene« kritiške tradicije z specifičnimi kulturnimi in estetskimi intervencijami, a hkrati predstavljajo tudi izziv legitimnosti in ekonomiji samega pisanja o filmu.

Med redkimi pisci, ki se poleg »svojega dela« danes posvečajo tudi »izpraševanju vesti« je zagotovo avstralski kritik Adrian Martin: zajeten del njegovega avtorskega korpusa je posvečen prav spremembam v statusu filmske refleksije in kulture. Zbornik *Movie Mutations*, ki ga je leta 2003 uredil skupaj z ameriškim kritikom Jonathanom Rosenbaumom, je ključno delo raziskovanja in poskusa oblikovati določeno empirično antropologijo trenutnih kultur filmske recepcije in percepcije, ki bi vključevala vso njuno različnost ter bogastvo. In četudi je zastavek tovrstne kulturne »zgodovine v teku« vselej vnaprej obsojen, da izpusti nekatere ključne fenomene ali podleže zobu časa, so *Movie Mutations* v prostor filmske refleksije po dolgem času vrnile dragoceno polemičnost in samokritiko.

A seveda Martinov kritiški opus poleg *Movie Mutations* obsega še marsikaj: *Phantasms*, zbirko esejev, posvečenih filmu in popularni kulturi; *Film: Matters of Style*, zbornik, posvečen teoriji filmske estetike; monografije Terrencea Malicka in Abela Ferrare;

poglobljene analize filma *Nekoč je bilo v Ameriki* ter Millerjeve trilogije *Mad Max*. In še množico kritiških zapisov, ki se pojavljajo v širokem spektru publikacij – od avstralskega dnevnika *The Age*, do številnih filmskih revij, tako tiskanih kot spletnih. Vsekakor pa ne gre izpustiti *Rouge*, spletne publikacije, ki v praksi udejanja »utopične« ideje *Movie Mutations*: zahtevno po interdisciplinarnosti ter polemičnosti znotraj področij filmske kritike in refleksije.

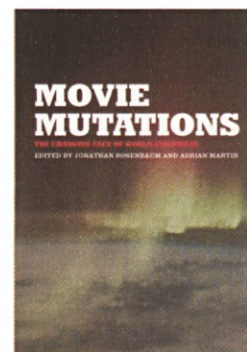
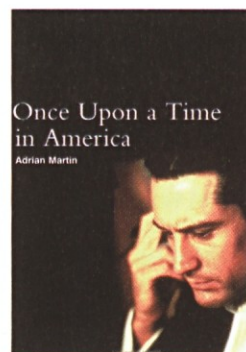
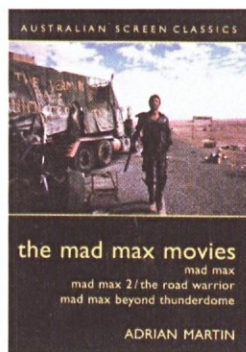
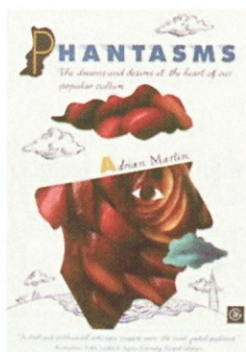
Tipično uvodno vprašanje: kateri kritiki, pisci, filmi ali knjige so te inspirirali pri odločitvi, da postaneš filmski kritik? Katera so kanonska imena in teksti?

Pogosto mislim, da je formativni spisec »kanoničnih imen« vsakega kritika v veliki meri naključen – nastaja preko niza naključnih srečevanj s tistimi viri, ki so v danem trenutku na voljo, pri roki. V mojem primeru sem kot mladostnik največji vir kritiškega navdiha našel v tistem, kar je bilo na voljo v lokalni knjižnici (bolj kot v filmskih mesečnikih ali v starih, razpadajočih knjigah o »filmu kot umetnosti«), kar je bilo mogoče kupiti pri prodajalcih časopisov (mnogo več »resnih« filmskih revij kot danes) in v tem, kar je bilo moč najti v določenih knjigarnah (v otroštvu sem bil mahnjen na znanstveno fantastiko in veliko časa preživel v knjigarni z imenom »Space Age Bookstore«!). Spominjam se, da je v letih 1975–78 velik vtis name naredilo pisanje Jonathana Rosenbauma o Bressonovem *Lancelot du Lac*, ki je izšlo v *Sight and Soundu*, pisanje Jean-Pierra Coursodona o Jerryju Lewisu v *Film Commentu* ter (v skladu z mojimi zf/horor preferencami) knjiga o Rogerju Cormanu, ki so jo leta 1970 izdali pri edinburškem filmskem festivalu – moje prvo srečanje z »britansko teorijo« (Wollen, Willemen itd.), povezano s študijami žanra, mitološko-poetično kritiko itd. Raymond Durnatu sem bil izpostavljen zgodaj – naj omenim njegov zapis o »populizmu in žanru« za *Film Comment* iz leta 1975, pa tudi knjigo *Films and Feelings* iz šestdesetih – ne pa tudi Pauline Kael (ki je bila za povprečen okus že takrat zelo priljubljena) in Mannyju Farberju, s katerim sem se srečal šele veliko kasneje. Ko sem se pri

sedemnajstih znašel v srednji šoli, sem prebral vse, kar je premogla knjižnica: *Praxis du Film* Noëla Burcha ter *Film as Film* Victorja Perkinsa, sta bili zame – kljub temu, da sta si bili do skrajnosti različni – ključni besedili (kot sem pojasnil v članku v *Undercurrent*¹, sta ti knjigi postali moja »sprta starša« – in sta to verjetno še danes); požiral sem tudi Stephenha Heatha, Robina Wooda, Raymonda Bellourja ... pri sedemnajstih sem s hrepenenjem občudoval naslovnice francoskih revij kot *Cahiers*, se nebogljeno prebijal skozi njihove strani in se tako naučil, besedo za besedo prevoda, kako jih brati! Radio je pogosto izpuščen iz tovrstnih »sentimentalnih pripovedi«, morda zato, ker je tako lokalni in efemer: veliko svoje zgodnje izkušnje filmske kulture sem prejel preko radija, s poslušanjem lokalnih akademikov, ki so recenzirali najnovejše filme, preko serije oddaj Petra Harcourta iz Kanade, posvečenih »umetniškemu filmu«, pa tudi 15-minutnem kritičnem programu, ki se je imenoval *Teden filma* (*The Week in Film*) in pri katerem sem dvajset let kasneje sam prebil tri leta!

Živiš v Avstraliji, ki – vsaj doslej – ni uživala slovesa pretirano cinefilske kulture. Kako ta relativna odmaknjenost od nekaterih bistvenih virov sodobnega filma, Evrope in ZDA, vpliva na tvoje delo?

Da bi odgovoril na to vprašanje, bi moral ponoviti celotno vajo iz geopolitične zgodovine filmske kritike! Zares bom odgovoril na podoben način, kot bi odgovoril katerikoli resni filmski kritik z Irske, Tajvana, Kanade in mnogih drugih podobnih krajev, ki so se znašli »v senci velikih svetovnih moči«. Govorimo namreč o dolgotrajni zgodovini (ki jo omenja tudi knjiga *Movie Mutations*), znotraj katere – povsem enako kot v svetu umetnosti ali drugih kulturnih/intelektualnih sfer – so za »centre« ali prestolnice filmske misli in govorce vselej veljale le Francija, ZDA, v manjši meri Velika Britanija ... Ne glede na to, kako bogata ali živa je bila filmska kultura v tvoji »lokalni sceni« – če nisi izvirnil ali se nahajal v enem teh centrov, potem v »svetovnem merilu« preprosto nisi mogel obstajati kot kritik. (To vem iz lastnih izkušenj: kot pisec sem v svojih prvih



15 let komajda kdaj doživel objave izven Avstralije. Kasneje je sledilo še mnogo podobnih pripovedi.). Zaradi tega danes (na splošno) poznamo le redke med najboljšimi kritiki (ali najboljšimi učitelji, novinarji), ki so v preteklem stoletju delovali po celem svetu ... Ne gre zgolj za »majhne države«: Španija, Nemčija, Avstrija, Italija in Japonska (če izberem povsem naključne primere) imajo izjemne zgodovine filmske kulture, ki pa so, po vsem tem času, na filmskem »zemljevidu sveta« še vedno komajda prepoznavne.

Če se vrnem k tvojem vprašanju: ali »relativna odmaknenost«, kot to sam imenuješ (uporabiti bi bilo mogoče tudi manj vljudne besede kot imperalizem, geopolitično izkoriščanje, kolonializem itd.) vpliva na moje in na delo mojih avstralskih kolegov? Seveda; nevidnost je hkrati težavna (počutiš se odtujen od toliko vsega, kar se dogaja drugje v svetu), a tudi osvobajajoča (trudiš se lahko za svoje sanje, za svoj Šangri La, za Utopijo!). A ta vpliv se najmočneje odraža v možnostih za obstoj določene skupnosti: pri sebi doma ne moreš vselej najti svoje skupine ali klana ali »kabale«; pri *Movie Mutations* je šlo za radosti in možnosti, ki so se sproščale ob poskusu, da bi svojo skupnost spletel *onkraj* lastnih nacionalnih meja. A kakorkoli že, pred recimo desetimi leti v Sloveniji nisi slišal za nobenega zanimivega filmskega kritika, sam pa v Avstraliji nikoli nisem slišal za nobenega zanimivega slovenskega kritika (z izjemo Slavojja Žižka). Internet je tu povzročil resnično spremembo: v omejenem obsegu je na novo zarisal geopolitični zemljevid filmske kulture, še zlasti v konjunkciji z vzponom nekaterih naprednejših filmskih festivalov (denimo rotterdamskega). Seveda to ne pomeni, da ljudje na internetu nekaj preberejo in si potem rečejo – »ah, Avstralija (še zlasti Melbourne) je nova prestolnica filmske misli in kulture, je novi center sveta, novi Pariz ali Dunaj!« – no, morda nekdo dejansko misli tako! – temveč predvsem to, da pisanje o filmu včasih doseže stanje *brezdržavnosti*, nekakšnih »vesti od nikoder«, ki so na internetu dostopne vsakomur. *Brezdržavnost* ni vselej utopična (po začetnem zanosu lahko v dolgem teku postane vir močne odtujitve), a je, znova, lahko tudi osvobajajoča – in v resnici je odtajala ledena pokrivala filmske oble.

Velik del tvojega kritiškega dela je posvečen refleksiji same kritike: ideje, ki prevevajo Movie Mutations, govorijo v prid nekakšne postkritike, ki bi skušala vzpostaviti globlje in bolj smiselne

povezave med odtujenimi prostori filmske misli: delom akademikov in študentov na eni ter filmskih kritikov, tako lokalnih kot mednarodnih, na drugi strani. Ali sam lahko vidiš kakšna otipljiva znamenja teh povezav?

Na določen in pomemben način se je to *vselej* dogajalo v delu nekaterih posameznikov, drznih *passeurjev*: njihova orientacija je bila intelektualna, a pisali so za popularne ali polpopularne kanale, pogosto na populističen način: Durgnatt, Wood, Farber, Rosenbaum, Richard Dyer, Serge Daney, Judith Williamson, Jairo Ferreira ... Toda, ali poleg tovrstnih posameznikov (ki jih je mnogo), obstaja bolj splošno stičišče akademizma in popularnega filmskega pisanja? Če nič drugega, mislim, da so filmski festivali v zadnjih letih najbolj uspešno ustvarjali takšen prostor na polovici poti: precej univerzitetnih programov se posveča raziskovanju zgodovine in kulture filmskih festivalov, področju filmskega zgodovinopisja, ki je bilo doslej v veliki meri zanemarjeno. Vse več pa je

Seveda se je treba vselej boriti z »nazadnjaškimi« glasovi antiintelektualizma, ki so v dobi interneta vse glasnejši in vse bolj napadalni, vendar zadnje čase opažam tudi vedno več »množične želje« za resnično refleksijo in kulturo filma, ki presega navadno fenovstvo.

tudi »interdisciplinarnega« zanimanja – v obliki, ki ni obstajala vse od sedemdesetih let – za kreativno pisanje, za kritiko kot ekspresijo, kot »umetniško obliko« samo po sebi ... Seveda se je treba vselej boriti z »nazadnjaškimi« glasovi antiintelektualizma, ki so v dobi interneta vse glasnejši in vse bolj napadalni, vendar zadnje čase opažam tudi vedno več »množične želje« za resnično refleksijo in kulturo filma, ki presega navadno fenovstvo.

Zdi se tudi, da tvoje delo vseskozi raziskuje predvsem eno vprašanje: kako in zakaj določen film deluje, in če ne, kje je šlo narobe? Kateri so bistveni kriteriji in kritična orodja, ki omogočajo takšne odgovore? Raymond Durgnat, ki je zate pomembna referenca, je govoril o integriteti, kompleksno-

sti in bistvenosti. So tovrstne točke relevantne ali pa je dovolj, da se preprosto predamo želji ljubiti filme le zaradi njihove Lepote, ne da bi se ozirali na njihovo vsebino in kontekst?

Namesto Durgnatove trojice (ki je fascinantna!) bi osebno predlagal naslednje tri pojme, ki so vsekakor v osrčju mojega ukvarjanja s filmom: *bogastvo*, *intenzivnost* in *gesta*. Vsak od teh treh pojmov ustreza zelo različnim »nivojem« filmske izkušnje. Cenim bogastvo filma (kot verjetno večina kritikov): bogastvo velikih del, ki nagrajujejo vedno znova, bogastvo del z kompleksno logiko, del, ki zahtevajo resnično delo »branja«, interpretacije, dešifriranja, filme, ki so »globoki in pomenljivi«. A vsi filmi, ki so dobri, pomembni in vredni pozornosti, niso nujno tudi »globoki in pomenljivi«. Znotraj filma (in naše filmske izkušnje) je treba narediti prostor – veliko prostora – za vse tisto, kar je izredno in posebej ekscenčno, noro, spektakularno, dih jemajoče – z eno besedo intenzivno: za tiste fenomene, ki se bolj kot v notranjosti filmskega dela dogajajo na njegovi površini. Ta investicija v intenzivnost me je pripeljala do popularnih oblik in žanrov, ki jih ljubim: norih komedij, najstniških filmov, grozljivk, akcijskega filma itd., a tudi do avantgarde! In nazadnje, gesta, ki se nanaša bolj na zgodovinsko-politično, socio-kulturno dimenzijo filma: na tisto silovito valovanje pomenov, ki ga začutimo, ko se film *pozicionira* v razmerju do vseh drugih del, s katerimi tvori »družino«: ko se zamaje ali preobrne okorel stereotip, ko se končno prelamlja tabu, ko se dve dotlej ločeni ideji spajata skupaj ... Redki avtorji, Jim Hoberman denimo, so poskušali pisati fragmente zgodovine, izvirajoče v tovrstnih gestah, ki pogosto nimajo veliko skupnega tako z »umetnostjo« (bogastvom) kot s »kinematičnim« (intenzivnostjo).

»Je dovolj, da se preprosto predamo želji ljubiti filme le zaradi njihove Lepote, ne da bi se ozirali na njihovo vsebino in kontekst?« To vendar ni mogoče! Res je, v filmu je prisotna določena oblika abstraktne lepote – morda je to »kinematičnost«, mizanscena, kakorkoli že to poimenujemo – a sam sem dovolj »materialist«, da sem se doslej prepričal o tem, da v filmu ne obstaja nič takšnega kot čista lepota: v trenutku, ko so prisotni senzacija, intenzivnost, »primarni procesi« (ritma, barve, vidnega, zvočnega, taktilnega), nastopi tudi »gnetenje« teh estetskih občutij v kompleksne (včasih skrivnostne) družbene in kulturne procese. Prav to je resnična drama filma: nekaj, kar pripada »imaginarnemu« in kar se upira trdnim družbenim določbam,

subjektivizaciji, konformnosti, »simboličnemu« itd.; in hkrati nekaj – še vedno v okviru istih tenzij –, kar direktno prispeva prav k omenjenim procesom na najslabši možen način. Potrebujemo tako frankfurtsko šolo kot nadrealizem, da bi se spopadli s to večno dramo!

Znotraj določene filmske kritike je vedno obstajalo prepričanje, da je mogoče film vrednotiti izključno po njegovih lastnih kriterijih in da uvažanje »tujih« konceptov (iz psihologije, sociologije, filozofije ...) neizogibno reducira film na eksperimentalni dokaz za katerokoli teorijo, ki je tisti hip pač aktualna. Je takšno verjetje v osnovi napačno?

Drži, v osnovi je napačno! Ok, razumem tvojo ponto: prepogosto lahko vidimo, kako so filmi »reducirani na dokaze za teorijo«, zlasti v akademskem delu, a tudi v najslabših primerih popularnega žurnalizma (ki filme denimo razume kot dokaz propadanja moralne civilizacije ali pa, nasprotno, transcendentalne vrednosti eskapistične zabave itd.). A zame to ni filmska

Znotraj filma (in naše filmske izkušnje) je treba narediti prostor – veliko prostora – za vse tisto, kar je izredno in posebej ekscesno, noro, spektakularno, dih jemajoče – z eno besedo intenzivno: za tiste fenomene, ki se bolj kot v notranjosti filmskega dela dogajajo na njegovi površini.

kritika. Filmska kritika ne more obstajati brez »tujih konceptov«. Vselej potrebujemo orodja, ki nam pomagajo misliti, s katerimi postavimo gradbišče idej. In kakorkoli, nihče ne more zaustaviti tovrstne »kontaminacije«: film je nečist od prvega do zadnjega trenutka, je brez meja – nikoli ne moremo s prepričanjem izreči, kaj je zanj »specifično« ali notranje, in kaj je »tuje« ali eksterno. Še več, film se (tako kot jezik, kot vsaka umetniška oblika, kot filozofija) razpira šele takrat, ko pride v eksplozivni kontakt z tistim »zunaj« sebe – hvala bogu za to! Glede tega nimam dvomov: več je idej v filmski kritiki, bolje je. Seveda pa jih je treba spraviti v uporabo, jih vpreči – in ne zamrzniti v absolutne gotovosti in prepričanja, modele in sisteme. Spreminjati ideje s filmom, spreminjati film z idejami! Tako iz mene govori moj godardovski/deleuzovski jaz.

Vsi se zavedamo, da obilje, ki ga ponujata internet in distribucija DVD-jev, ne spreminja le načinov konzumiranja filmov, ampak tudi njihovo vrednotenje in refleksijo. Smo res v zlati dobi vsakdanje cinefilije, kljub dejstvu, da resnični in obči prostori filma pospešeno izginjajo, njihova mesta

pa zavzemajo monolitski multipleksi ter mobilne festivalske kulture?

Če v tem trenutku iztegnem svojo nogo, se prepričam o resničnosti tvoje izjave: po tleh se raztresejo *box-set* filmov Luca Moullleta, kopica komedij Stephena Chiauja, nekaj vrhunskih izdaj Criteriona, trije Naruseji, De Palmin film iz l. 1967, ki ga ni bilo mogoče videti skoraj štiri desetletja, Rivettov dvojček *Duelle* in *Noroit*, novi avantgardistični srednješolski mjuzikl konceptualnega umetnika Mikea Kellyja ... Imel sem se za srečneža, ko sem pred približno desetimi leti vstopil v »magični« krog cinefilov-prijateljev iz celega sveta, ki so si na videokasetah pošiljali filmske redkosti; a v primerjavi z eksplozijo izdajanja DVD-jev je šlo za aristokratsko, skrivnostno, »elitno« izkušnjo. Vseeno pa mislim, da je prezgodaj trditi, da ta potrošniška dostopnost v filmsko kritiko vnaša velike, če sploh kakšne spremembe: različnosti okusov, navade gledanja, načini mišljenja in odzivanja se ne spreminjajo čez noč skupaj z spremembami v tehnologiji. (Je VHS v resnici spremenil filmsko kritiko, sta kabelska televizija in »surfjanje po kanalih« sprožila revolucijo v kritiki televizije? Ne bi rekel.) V resnici menim, da je »demokratizacija« filmske kulture, ki jo omogočata internet in z njim povezani družbeni mehanizmi, v razmišljanje o filmu prinesla regresijo: pogledimo razcvet vseh teh neskončnih in nesmiselnih spiskov (najboljši, najljubši, »videno v zadnjem mesecu« itd.) in ga primerjajmo s tem, kako počasi kritiki integrirajo sličice iz filmov, video in avdio odlomke v svoje rigidno staromodne, logocentrične, pisne analize: Godard je tovrstno postkritiko zahteval že pred 42 leti, pa se še vedno ni zares pojavila! Filmska kritika komajda razvija zares »performativno« dimenzijo, ki bi segla onkraj mimobežnih predstavitev briljantnih predavateljev in učiteljev (še enega zanemarjenega aspekta filmske kulture). Zato se ne poskušam preveč ukvarjati s »tehnološkimi revolucijami« in z apokaliptičnim govorjenjem o umiranju ali prerojevanju filmske izkušnje: filmi bodo vselej na voljo v različnih oblikah (kinodvorane, TV, računalnik, avto itd.), ki jih bodo ljubitelji filma vselej izmenjevali in se med njimi premikali: resnično delo pa se prične kasneje in obsega to, kar bomo o filmih dejansko povedali in kako bomo to naredili. Vsebina in oblika!

Namesto, da vas sprašujem po deseterici filmov leta ali česa podobnega, imam za konec bolj specifično željo: lahko – za oddaljenega bralca, celo v dobi interneta – navedete nekaj avstralskih filmov ali avtorjev zadnjega časa, ki jih je vredno spremljati?

»Oddaljeni bralec, celo v dobi interneta« – ta intrigantna fraza nakazuje razpoke in neenakosti, ki so še vedno sestavni del geopolitične filmske globalnosti! Kar pa se tiče avstralskih kritikov: nekatere med njimi lahko mogoče najdete (imena kot so Meaghan Morris, John Flaus, Sylvia Lawson, Edward Colless, če jih

omenim le nekaj), če vas nekdo pošlje v pravo smer (toliko stvari na internetu je le inertna gmota, dokler je nekdo za vas ne *mobilizira*) – a kako pogosto vidite ta imena v citatih, omembah in neskončnih spiskih kanoniziranih imen, ki vselej govorijo »Bazin, Farber, Daney itd.«? Zopet gre za manko domišljije – in radodarnosti – ne pa »informacije« v njeni surovi, digitalizirani obliki. Zopet gre za zoprne stare »kanone«, udobne navade, ki vztrajajo in oblikujejo kaj je mogoče misliti in izkusiti. To je tudi eden od glavnih vzrokov, da sem skupaj z Helen Bandis in Grantom McDonal-dom ustvaril *Rouge* (www.rouge.ac.uk) – da bi ponudil nekakšen sugestivni zemljevid tega, kar obstaja, in tega, kar bi lahko nastalo v nenehnem pisanju/refleksiji/predstavljanju filma.

Kar se tiče avstralskega filma, se vedno nagibam k temu, da promoviram njegovo obrobje namesto mainstreama. V zadnjem času je nastalo nekaj dobrih filmov, denimo *The Proposition* (John Hillcoat, 2005) in *Ten Canoes* (Rolf De Heer, 2006), ki so obšli tako festivale kot tudi art- in popularne kinematografe po

Filmska kritika ne more obstajati brez »tujih konceptov«. Vselej potrebujemo orodja, ki nam pomagajo misliti, s katerimi postavimo gradbišče idej.

celem svetu. Manj verjetno pa je, da ste slišali za *Call Me Mum* (2006) avtorice Margot Nash (film monolog, ki ga je producirala televizija) ali eksperimentalni film *The Marey Project* (2005) Jamesa Claydena. Avstralski film je – kot vselej in kot v primeru vseh »majhnih zgodovnin« – v težavnem obdobju svoje krhke zgodovine, ki se vedno znova pričinja in zaustavlja: digitalna tehnologija je ponudila produkcijske priložnosti in ustvarila celo nekaj uspešnic (kot je genialna komedija *Kenny* [2006, Clayton Jacobson]); a hkrati je pripeljala tudi do poplave brezumnih stereotipov in klišejev v kopici predvidljivih in neinventivnih filmov, ki se z vso resnostjo posvečajo »dramatizaciji družbenih vprašanj« (rase, razreda, mladosti, nasilja, drog, spola itd.). Bolj kot kadarkoli verjamem, da je rešitev kate-rekoli nacionalne kinematografije povezana le z eno ključno stvarjo: svojo zmoglostjo, da ustvarja nove geste, prevaja stare zgodbe, izziva splošna prepričanja, ustvarja resnična presenečenja ter radosti in da ustvarja prostor za razmišljanje. Ko bodo avstralski filmi s tem pričeli, vas bom obvestil.

[1] *Undercurrent* (<http://www.fipresci.org/undercurrent/index.htm>) je online revija, ki izhaja v okviru spletne strani mednarodnega združenja filmskih kritikov FIPRESCI.