

NEPRIJATELJ – PARTIZANSKI BREVIJAR: KRITIČKE NAPOMENE O SJEĆANJU, MUZICI, I SNIMANJU DOKUMENTARNOG FILMA

Federico Spinetti

Abstrakt: Na sljedećim stranicama dajem uputstvo za proučavanje i kritičku diskusiju o mom dokumentarnom filmu *Neprijatelj – partizanski brevijar* (2015). Pri tome, moje refleksivne i interpretativne napomene odnose se na pitanja od opštijeg interesa za izučavanje muzike, sjećanja i sukoba, i za teoriju i praksu audiovizuelnih medija, naročito u etnomuzikologiji.

Ključne riječi: audiovizuelna etnomuzikologija; sjećanje; Pokret otpora u Drugom svjetskom ratu: Italija; popularna muzika.

Film je realistična umjetnost: ali stoji da je ta realistična umjetnost napredovala samo tako što se borila protiv vlastitih principa, putem snažnih doza nerealizma.
(Chion, 1994, 54)

... upotreba kamere najviše liči na sviranje muzičkog instrumenta.
(MacDougall, 1995, 240)

Jer dolazi trenutak kad se mora izabrati na koju stranu da stanemo, ili barem iz koje pozicije da posmatramo događaje.
(Carrère, 2011, 231)

Susret

“I vidio sam nepoznate mrtve, mrtve fašiste. Oni su ti koji su me probudili. Ako nam neki neznanac, neprijatelj, postane sličan po tome što je umro, ako zastanemo jer se plašimo da ćemo proći kraj njegovog tijela, to znači da je čak i poražen neprijatelj neko, i da ga nakon što smo mu prolili krv moramo umiriti, dati izražaja toj krvi, i opravdati one koji su je prolili. Ponižavajuće je gledati neke smrti. One više nisu nečija tuđa briga; nije slučajno što se moramo s njima suočiti. Izgleda da nas ista sudbina koja je položila ta tijela na tlo sad prisiljava da ih gledamo, da nam ona pune oči. To nije strah, niti obični kukavičluk. Osjećamo se poniženim jer shvatamo da bismo mogli biti tu, na mjestu poginulih. Ne bi bilo razlike. A ako živimo, to dugujemo tom krvavom tijelu. Zbog toga je svaki rat građanski rat. Oni koji su pali liče na one koji stoje, i traže od njih objašnjenje ... Ne mislim da se to može završiti. Sad kad sam vidio šta je građanski rat, ako se završi, znam da bi se svi trebali pitati: kako da se nosimo sa mrtvima? Zašto

su oni umrli? Ne bih znao kako da odgovorim, barem ne sad. A izgleda da ne zna ni niko drugi. Možda znaju samo mrtvi, i samo je za njih rat stvarno gotov.” (Pavese, 2008, 122-123)

Napisani odmah poslije Drugog svjetskog rata i Italijanskog građanskog rata (1943–1945), ovi redci iz knjige Cesarea Pavesea od 1984, *La casa in collina* (Kuća na brežuljku) predstavljaju temeljni motiv mog rada na režiranju dokumentarnog filma *Neprijatelj – partizanski brevijar* (2015).¹ Oni su odigrali ključnu ulogu i u mom susretu sa protagonistom filma, Massimom Zambonijem, i u rađanju naše zajedničke ideje o snimanju filma. Zambonija sam prvi put sreo i intervjuisao 2013. godine u Bolonji kao dio svog tadašnjeg istraživanja o memorijalizaciji pokreta antifašističkog otpora (*Resistenza*) u Drugom svjetskom ratu u savremenoj italijanskoj pop muzici. Od kraja 80-ih godina 20. stoljeća do danas veliki broj muzičara bavio se ostavštinom Pokreta otpora i interpretirao je – on se prvenstveno shvata kao oružana borba partizana i protiv nacističke njemačke okupatorske vojske i protiv italijanskih fašista Mussolinijeve Socijalne Republike – i to iskoristili za ispitivanje tekućih socijalnih pitanja. Među istaknutim eksponentima tog pokreta bila je začetnička punk grupa CCCP (1982–1990) i njihov podjednako uticajan nastavak CSI (1992–2002). Massimo Zamboni bio je suosnivač, gitarista i kompozitor u objema. Na našem prvom sastanku, Massimo i ja upustili smo se u zanimljiv dijalog i shvatili da dijelimo mnoge ideje i nemire vezane za sjećanje na pokret otpora. Obojica smo mnogo razmišljali o Pavesijevim riječima i smatrali da su one odraz neriješene kompleksnosti i velike aktualnosti, koju vrijedi proučiti.

Ja sam već planirao da snimim film o temi svog istraživanja i razgovarao sam o svojim idejama sa italijanskom nezavisnom filmskom kompanijom *Lab80film* – sa kojom sam ranije snimio dva filma² – ali sam se mučio oko nalaženja fokusa priče. Massimo je završavao knjigu o veoma zanimljivoj priči: on – umjetnik koji se tokom njegove cijele karijere neprestano povezivao sa ljevicom, antifašizmom i Pokretom otpora – otkrio je zabrinjavajuće poglavlje u prošlosti svoje porodice: njegov djed po majci bio je zagriženi fašista tokom Mussolinijevog režima, a 1994. ubili su ga partizani iz zasjede. Uprkos šutljivosti rodbine, Massimo je istražio i rasvijetlio historiju svoje porodice, djedov život i život njegovih napadača.³ Massimu i meni izgledalo je da će nam udruživanje snaga na filmskom

¹ Originalni italijanski naslov je *Il Nemico – un breviario partigiano*, 80 minuta, sa engleskim titlovima.

² *Zurkhaneh – The House of Strength. Music and Martial Arts of Iran* (2011); *And The Mountains Float Up Like Feathers* (2013)

³ Zambonijevu knjigu *Leco di uno sparo* (2015) izdao je otprilike u isto vrijeme kad je prikazan i film izdavač Einaudi u svojoj prestižnoj seriji *Supercoralli*.

projektu omogućiti da produktivno iskoristimo svoja intelektualna, politička i kreativna opredjeljenja. Predmet Massimove knjige postao je okosnica filma *Neprijatelj*, koji sam zamislio kao narativni publicistički film koji se fokusira na Zambonijev portret, njegovu muzičku putanju i sjećanje na *Pokret otpora* kroz prizmu njegovog iskustva i istraživanja.

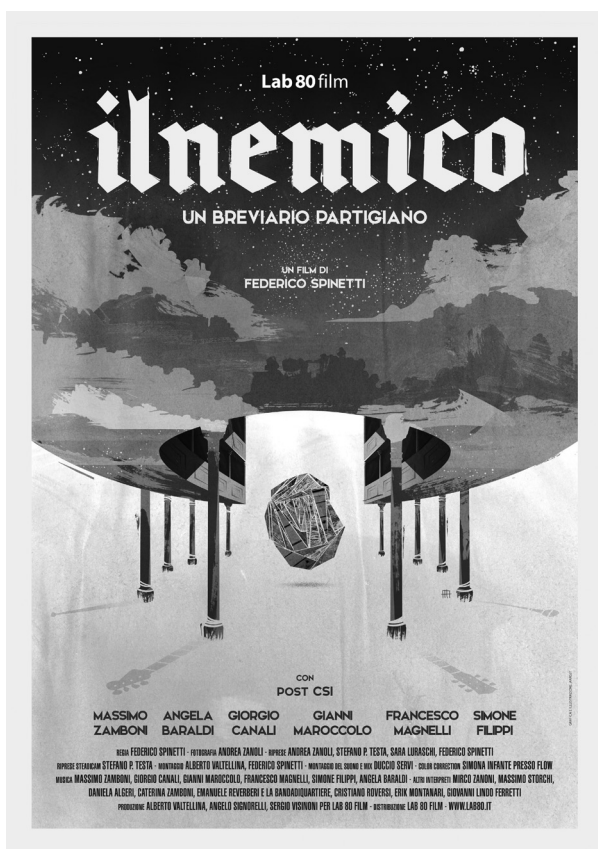
Kolaborativni film

Film *Neprijatelj* bio je kolaborativni poduhvat na najmanje dva načina. Prvo, ja (kao reditelj) dijelio sam ključne dužnosti sa Andreom Zanoli (snimateljem) i Albertom Valtellina (producentom i montažerom) kompanije *Lab80film*. Naša podjela posla zapravo se stalno mijenjala: ja sam doprinio snimanju i montaži isto koliko su Andrea i Alberto ubrizgali važne ideje u osmišljavanje narativa. Drugo, *Neprijatelj* je podrazumijevao tijesnu saradnju s učesnicima u filmu, prvenstveno sa protagonistom. Na važne načine to je bio film koji je stvorio njegov subjekt. Možda za razliku od drugih kolaborativnih etnografskih i dokumentarnih filmova, ja nisam radio sa "ljudima koji vode živote što su različiti od onih koji tradicionalno imaju kontrolu nad sredstvima za Fotografiranje svijeta" (Ruby, 1991, 50). Massimo i drugi članovi *CSI* koji su se kasnije priključili projektu umjetnici su priznati u cijeloj zemlji, dobro poznaju medije i iskusni su u držanju kontrole nad svojim javnim imidžom. Oni su imali pristup muzičkim distribucijskim kanalima u mnogo većoj mjeri od one koju sam ikad mogao zamisliti za svoj rad – što je bila situacija koja je proširila izgled za prikazivanje filma i uklopila njegov završetak u njihov profesionalni raspored. Tako sam ja tu bio u poziciji i da prepuštam vođstvo kao producent – na primjer, da slušam selektivne napomene učesnika o tome šta snimati a šta ne kao etički i metodološki princip kolaborativne etnografije – i da dobijam vođstvo, da osiguram da sam ravnopravan sa muzičarima u pogledu cirkulacije i komercijalne materijalizacije filma.

Kao podjednako ključni aspekt naše saradnje, Massimo i ja smatrali smo da je bitno da se centralnost njegove subjektivnosti u pitanjima sadržaja (kao protagoniste i pripovjedača) organizuje kroz dijalog sa mojim autorskim glasom u pogledu narativnih i kinematografskih izbora. Ali naš odnos podrazumijevao je i uzajamne uticaje na pozicije producenta i učesnika, tako da je linija između autorske konstrukcije i sadržaja koji stvara subjekt često bila porozna. Primjer toga je ponovno okupljanje *CSI* prikazano u filmu. Petnaest godina nakon raspada, Massimo je vidio ovaj filmski projekt, koji je tad već bio u toku, kao priliku da ponovo okupi članove grupe da bi se ponovo pozabavili sjećanjem na *Pokret otpora* i pisali nove pjesme na tu temu. Pozvao ih je da učestvuju u filmu

i predložio jedno pozorište u gradu Gualtieri kao lokaciju za snimanje njihovog procesa komponovanja. Grupa je prije toga ponovo počela ići na turneje pod imenom *Ex-CSI*, sa Angelom Baraldi kao novom pjevačicom umjesto Giovannija Lindoa Ferrettija, ali to je bio prvi put poslije raspada da se okupe radi novog muzičkog projekta. Za tu priliku preimenovali su se u *Post-CSI*. Tako je film postao dio šireg izdavačkog poduhvata, pod naslovom *Breviario Partigiano* (Partizanski brevijar), koji je obuhvatao album na osnovu muzike filma i ograničeno izdanje džepne knjige u kojoj su mnogobrojni italijanski intelektualci i umjetnici bili pozvani da iznesu svoja razmišljanja o Pokretu otpora.

Ponovno okupljanje grupe postalo je centralni motiv filma, i predstavljalo je važan doprinos konstrukciji narativa koji su stvorili subjekti. Međutim, upravo je sam filmski projekt bio razlog Massimove inicijative da ponovo okupi grupu. Velikim dijelom kao učesničko posmatranje, film je uticao na svijet života učesnika i nastojao da prikaže događaj čijem dešavanju je dijelom doprinio. Ta situacija pitanje je koje je vezano sa dokumentarnom etikom kao i sa reprezentacijskim statusom filma. Umjesto da postavim sebe na ekran ili da pribjegnem ekspoziciji – za što sam smatrao da bi odvratilo pažnju sa fokusa narativa na snažnu Massimovu priču – izabrao sam da otkrijem intervenciju filma u svijet života koji se prikazuje tako što ću istaći svoje autorsko prisustvo formalnim sredstvima, naročito korištenjem očigledno režiranih scena, kao i napisanim spominjanjem projekta *Partizanski brevijar* u Massimovom pripovijedanju. Osim toga, vrlo interaktivna upotreba kamere podstakla je ne samo neprestano znanje članova *Post-CSI* o prisustvu kamere, nego i njihovu izvedbu zbog kamere. Na mnogim mjestima u filmu, može se reći po riječima Michaely Kirkbyja, da su oni “glumili vlastite osjećaje i uvjerenja.” (1987, 7) Pokazalo se da je ta kombinacija autorske kreacije i svjesnog samoprikazivanja učesnika produktivni način da se postave zajedničke osnove za usklađenu poruku više ljudi.



Fotografija 1. Italijanska verzija postera filma. (Rossi, 2015)

BORBA ZA SJEĆANJE

Rad s istaknutim muzičarima kao što su oni iz grupe *Post-CSI* obećavao je veliku vidljivost filma, naročito u Italiji, i zbog toga je bilo realno, pored akademske publike, ciljati i na širu javnost. Trebam napomenuti i da je istraživanje muzičkih memorijalizacija Pokreta otpora za mene bio egzistencijalno i politički krupan posao. Nakon godina istraživanja, naročito u Centralnoj Aziji i Iranu, sada sam dovršavao puni krug i bavio se upravo društvenim i kulturalnim miljeom koji je bio ključan za moje formiranje u ranoj mladosti u Italiji, i politički (kao radikalni ljevičar i antifašista) i muzički (kao *rock* entuzijasta i muzičar koji je, poput mnogih drugih u italijanskoj studentskoj kulturi 90-ih godina, smatrao *CSI* jednom od svojih referentnih tačaka).

Ti faktori oblikovali su moj pristup ovom filmskom projektu, posebno kao obliku angažovanog primijenjenog istraživanja (Pettan i Titon, 2015) koje bi moglo doprinijeti tekućoj javnoj debati o Pokretu otpora u Italiji. Konkretno, ja – i Massimo sa mnom – zamislio sam film kao dio pokreta antifašističkih intelektualaca, umjetnika, aktivista i građanskih organizacija koji su, tokom protekle tri decenije, uložili mnogo kulturnog rada u njegovanje ostavštine Pokreta otpora. Iako se obavljao u raznim modelitetima i sa raznim naglascima, taj rad dijelio je interes za spašavanje sjećanja na Pokret otpora od slamanja političkog okvira Hladnog rata i za zagovaranjem njene savremene relevantnosti. U isto vrijeme, oni su ga preoblikovali tako što su ga podmladili u pogledu širokih paradigmi tipičnih za taj okvir, gdje je Pokret otpora bio kanoniziran u institucionalna prikazivanja kao osnivački mit Italijanske Republike, i apsorbiran unutar protivničkih i samo-legitimizirajućih narativa političkih stranaka (prvenstveno Italijanske komunističke partije i Hrišćansko-demokratske stranke). (Focardi, 2005)

Tokom devedesetih godina 20. stoljeća bili smo svjedoci sve veće deteritorijalizacije antifašističkog diskursa i diskursa o Pokretu otpora, koji se udaljavao od tradicionalnih stranačkih politika i približavao nezavisnom građanskom aktivizmu, od komemorativne kičene rječitosti prema mnoštvu novih rječnika i interpretativnog renoviranja. Tih značajnih dvadeset mjeseci (septembar 1943. – april 1945.) pobune protiv okupacije koju je izvršila nacistička Njemačka i ponovo obnovljenog italijanskog fašističkog režima smatrali su se jedinstvenom epizodom u nacionalnoj historiji, koja uzorno sažima percipirane stubove savremene antifašističke građanske etike: potpunu samostalnost masa i podređenih, utopijsku želju, odbijanje autoriteta i “dobrovoljno ropstvo” (Hardt i Negri, 2000, 204), eksperimentalizam u egalitarnim udruženim nastojanjima u pitanjima društvenih, interkulturnih, rodni i radnih odnosa (v. Romitelli, 2015; Hardt i Negri, 2000, posebno str. 157-159, 204-211).

Sjećanje na Pokret otpora još je ubjedljivije jer se borba nije vodila samo protiv neprijateljskog “vanjskog” (strane okupacije) nego i protiv “unutarnjeg neprijatelja” (Bermani, 2003), tj. italijanskih fašista i nedemokratskog društvenog i vladajućeg sistema u kojem su sami partizani, naročito brojni mladi u njihovim redovima, odgojeni i socijalizirani. Kao takva, ostavština Pokreta otpora poslužila je kao etičko-politički orijentir, sredstvo za imaginaciju i okvir koji je u stanju da održava i oživljava niz antagonističkih pozicija u sadašnjosti, koje se kreću od antirasističke i antikapitalističke militantnosti, do kritičnog stava prema neoliberalnim nejednakostima, globalnoj eksproprijaciji i neobuzdanoj ksenofobiji, do aktivnog rada na učesničkom državljanstvu. Od jednake važnosti bila je preokupacija procesom rehabilitacije fašizma i sjećanja na njega koji je, od početka 90-ih godina, postao popularan u italijanskom javnom prostoru. To je pratila politička legitimizacija ekstremno desničarskih i neofašističkih pokreta,

kao i historiografski revizionizam koji je promovisao ne samo omalovažavanje ako ne i direktnu demonizaciju Pokreta otpora nego i ušecereno, da ne kažemo slavljeničko prikazivanje italijanskog kolonijalizma i diktature (v. Mattioli, 2010).

U tom kontekstu, cilj *Neprijatelja* je da bude u sazvučju sa onom strujom savremene ljevičarske italijanske historiografije koja se, tokom zadnje tri decenije, sa novom kritičkom namjerom bavi Pokretom otpora i formiranjem poslijeratnog antifašističkog sjećanja.⁴ Ovdje, film svraća pažnju na važan doprinos muzičara i muzičkog života stvaranju sjećanja, doprinos koji je bio očigledan mnogim antifašističkim aktivistima i simpatizerima ali je ostao gotovo nevidljiv u kritičkim naučnim raspravama.⁵

Osim toga, film ima za cilj da se pozabavi jednim pitanjem koje se pokazalo vrlo mučnim, ne samo u širokoj nacionalnoj debati nego i unutar samog antifašističkog diskursa, naime statusom privatnih i kolektivnih sjećanja na građanski rat, i njihovim odnosom. Ukratko, temeljna tvrdnja filma jeste da se prepoznavanje privatnih i porodičnih sjećanja koja obuhvataju gubitak i pogibiju nekog fašiste ne mora sukobljavati sa čvrstim antifašističkim stavom. Ta tvrdnja oslanja se na rehumanizaciju neprijatelja i afirmaciju mogućnosti tugovanja za svim što je živo (v. Butler 2004; 2009). Ona poziva antifašistički front da ponovo prisvoji i posjeduje nasilne smrti građanskog rata, ne samo one nastale od ruku neprijatelja nego i one nanesene neprijatelju. Ona u konačnici traži od antifašizma da preispita ulogu nasilja u oslobodilačkoj borbi i da vrati na pravi put razloge za svoje djelovanje u partizanskoj borbi – što je tema o kojoj se s nelagodom govori u antifašističkom diskursu, naročito kad se radi o ubistvima izvršenim neposredno poslije rata (v. između ostalih, Storch, 2007). Film osvjetljava spornu prirodu tih zadnjih trenutaka tako što dovodi u fokus različita shvatanja legitimnosti nasilja, što simboliziraju, najvećim dijelom muzički, Masimo Zamboni i Giorgio Canali (v. *Sekvence 12-14* niže u tekstu).

U tom smislu film se odnosi na razmišljanje Cezarea Pavesea (citirano na početku rada) kroz prizmu Massimovog iskustva. Moja namjera bila je da prešutno odjenem to iskustvo u značaj metafore; Massimovo neumorno i bolno ispitivanje prošlosti svoje porodice može simbolizirati sličnu mogućnost, da se italijansko društvo općenito suoči sa vlastitom historijom i tugama. Massimovo odbijanje političke prošlosti njegove porodice također pokazuje da se njegovanje privatnog sjećanja na pojedince koji su se slagali sa diktatorskim projektima i afektivnih veza s njima nužno ne prevodi u takvu političku pripadnost. Mora se priznati da tu tema filma hoda po žici. Tugovanje zbog smrti fašiste često je

⁴ Primjeri te oblasti istraživanja – čiji glas često dopire dalje od nauke, do šireg javnog domena – previše su brojni da bismo ih ovdje nabrojali. Dovoljno je da spomenemo Pavone (1991) kao studiju koja, možda više nego druge, predstavlja začetnički stimulans za taj novi pristup.

⁵ To važi i za neke vrlo pažljive komentatore, kao što su Luzzatto (2004) ili Romitelli (2007; 2015).

koristila ekstremna desnica za dobijanje političke legitimnosti i za regrutovanje, čime je dovođila do konfuzije između ljudskog priznanja i političke pripadnosti, između privatnih i javnih uspomena. Massimova priča ovdje služi da posvjedoči da se ta konfuzija može odbaciti. Politiziranje ličnog, o kom se u ovom filmu govori, zapravo znači da su naše namjere različite od propozicije koja se sve češće pojavljuje u italijanskom javnom diskursu, a koja izražava ideje nacionalnog pomirenja, 'zajedničkog sjećanja' na sve političke frontove, moralne jednakosti između partizana i fašista. Ugravirati sjećanje na fašističkog člana porodice u antifašistički diskurs nije čin izvinjenja ni opraštanja odgovornosti fašizma. Naprotiv, to može napraviti prepreku za kristaliziranje tih sjećanja u neofašističke političke poglede i doprinijeti širem potencijalu antifašizma.

Prijem filma za koji znam – uključujući prikaze i pitanja i odgovore na javnim projekcijama – pokazao je raznolike reakcije na političke tvrdnje filma. One su pak dovele do rasprava, naročito u antifašističkim krugovima, koje su se kretale od žarkog interesa do neprikrivene sumnje, što je pokazalo kontroverznu i time konstruktivnu prirodu tema kojima se film bavi.

Muzika, sjećanje, film

Moj rad na filmu *Neprijatelj* rukovodio se shvatanjem da snimanje dokumentarnog filma može biti oblik istraživanja, koje obuhvata kako afektivno i čulno znanje tako i analitičko i diskurzivno znanje (v. na primjer Mac Dougall, 1995, 17-18; 1998; Grimshaw i Ravetz, 2009, 113-136). Shodno tome, namjeravao sam da doprinesem sve većem interesu za poznavanje etnomuzikologije i popularne muzike u istraživanju muzike, sukoba i nasilja (v. između ostalog, Pettan, 1998; Araújo, 2006; O'Connell i Castelo-Branco, 2010; MacDonald, 2009; Johnson i Cloonan, 2009), putem fokusa na politiku stvaranja sjećanja i doprinos muzike izgradnji historijskih narativa. Slično drugim istraživanjima muzike i sjećanja (v. naročito Shelemay, 1998; Bithell, 2006; Baker, 2009; Momčilović, 2011; Hofman, 2015; Bennett i Janssen, 2016), cilj mi je bio i da se pozabavim oblašću izučavanja sjećanja, naročito onoj koja se tiče kulturnog i kolektivnog sjećanja (v. na primjer Connerton, 1989; Erll i Nünning, 2008; Assmann, 2009) i time skrenem pažnju na ulogu muziciranja u sjećanjima koja se često previđa. Naročito me je zanimala ideja da se sjećanje – a time i muzička memorijalizacija – gradi putem procesa posredovanja i ispravljanja iskustava i onog što su ona upisala u sjećanje (v. Erll i Rigney, 2009; Whitehead, 2009: 39-50). *Neprijatelj* poklanja posebnu pažnju tim "medijalnim okvirima" (Erll i Rigney, 2009, 2) i objelodanjuje mehanizme ispravljanja tako što istražuje intertekstualnu tapiseriju na djelu prilikom izgradnje sjećanja na Pokret otpora u muzici, tekstovima pjesama, na fotografijama, u filmovima, književnosti i historiografiji. Bilo mi je

važno da se sam film pozicionira refleksivno, kao memorijalno sredstvo i kao dio samog procesa posredovanja u sjećanju koje on predstavlja.

Usprkos istaknutih izuzetaka (v. na primjer Zemp, 1988; Baily 1989 i 2009; Cámara de Landa i sur. 2016) teorija se još upadljivo malo bavi audiovizuelnim praksama u etnomuzikologiji. Rasprave su uglavnom bile prilično preskriptivne, možda kao reakcija na legitimnu preokupaciju osiguravanja etičkih i epistemoloških temelja discipline koji bi se razlikovali od dominantnih medijskih i slikovnih prikazivanja – što je paralelno sličnim brigama u vizuelnoj antropologiji. Iako dijelim to shvatnje dokumentarnog filma kao komunikativnog koda čiji su stilski postupci i postupci prikazivanja prožeti ideološkim i kulturalnim predrasudama i zato zahtijevaju kritičku svijest⁶, moja namjera u filmu *Neprijatelj* bila je da u potpunosti iskoristim medij i proizvedem kinematografsku konstrukciju koja bi upotrijebila kako praksu i teoriju audiovizuelne etnomuzikologije tako i praksu produkcije nezavisnih i umjetničkih dokumentarnih filmova. Kao što ću detaljnije ilustrovati niže u tekstu, u filmu *Neprijatelj* koristi se kombinacija slikovitih strategija koje su duboko usađene u etnografsku tradiciju i koje je kodificirao filmski kritičar Bill Nichols (2001, 105-130) uz pozivanje na širu praksu dokumentarnog filma kao što je “način prikazivanja” ekspozicije (tj. direktno obraćanje gledaocima), refleksivnost (tj. otkrivanje kinematografskih majstorija), učešće (tj. interakcija između producenta i snimatelja), i opservacija (tj. prisustvo toka proživljenih doživljaja).⁷ Osim toga, film na raznim mjestima prihvata ekspresionističku i afektivnu kinematografsku logiku koju Nichols povezuje sa svojim poetskim i performativnim modusima (2001, 102-105; 130-137). Ja nalazim da je taj pristup naročito prikladan i za istraživanje analogija i za kinematografsko poticanje sinergija između sjećanja, muzike i filma. Svi oni važno djeluju pomoću asocijacije, afekta i otjelovljavanja. Svi su oni vezani kako za struktuirane kolektivne kodove tako i za proživljeno subjektivno iskustvo, kako za neprestano izricanje činjeničnih informacija ili izražavanje ranije postojećeg znanja tako i za performativnu kreativnost uvjeravanja, imaginacije, mogućnosti i želje (v. Austin, 1999).⁸ Da bi iskoristio te afektivne i imaginativne dimenzije, *Neprijatelj* koristi kinematografska sredstva kao što su estetizacija, stilizacija, evokativno akcentiranje i poetska aluzija – skup praksi koje je Keith Beattie sazeo u pojmu “dokumentarno pokazivanje” kao kinematografskoj funkciji koja

⁶ Za klasičnu i još uvijek relevantnu raspravu u etnomuzikologiji, v. Feld, 1976.

⁷ Poznato je da se opservacijski modus potpuno drugačije shvata u raznim kritičkim diskursima. Nicholsova karakterizacija tog modusa kao u biti nezainteresovanog i voajerističkog u oštroj je suprotnosti sa refleksivnijim i interaktivnijim shvatanjem opservativnog filma koje se obrađuje u antropologiji. Za obimnu raspravu vidi Grimshaw i Ravetz, 2009.

⁸ Za sjećanje kao implicirano u želji vidi na primjer Whitehead, 2009, 49. O ikoničkim i indeksirajućim procesima u muzičkoj semiotici vidi, na primjer, Turino, 1999. O zvuku i afektu, vidi Thompson i Biddle, 2013.

maksimizira “afektivne veze”, “privlačnost za gledaoce” i zadovoljstvo (2008, 4-6, 29).⁹ On time manevriše po tananoj liniji između etnografije i kinematografske invencije, između realizma i hiperbole. To, na primjer, postiže tako što glasovno i muzički evocira intenzitet unutrašnjeg iskustva u procesu Massimovih sjećanja¹⁰ ili, suprotno tome, tako što daje vizuelni oblik asocijativnoj imaginaciji koja je dio i čestica doživljaja muzike (uživo) – i u tom smislu prelama uobičajenu vizuelnu praksu u etnomuzikologiji koja u muzičarima i učesnicima u događaju identificira sve što treba vidjeti i prikazati u muzičkoj izvedbi. Na taj način film pokušava dostići nivo iskustva van doslovnosti djelovanja i iskoristiti potencijal za evokaciju i afektivno poznavanje dokumentarnog predstavljanja. U isto vrijeme, on se namjerno opire bombastičnom i manipulativnom registru koji nalazim u mnogim vodećim dokumenatrnim filmovima. U tom pogledu, ako film i odstupa, kao što čini, od strogo opservativnog pristupa u izborima predstavljanja, on ipak drži ravnotežu između širokog opservativnog i etnografskog senzibiliteta, koja omogućava interpretativnu otvorenost i koja se temelji na znanju poteklom iz svijeta života i shvatanja učesnika.

Produkcija i prikazivanje

Producent filma bio je *Lab80film*. Kad se pridružio produkciji, *Post-CSI* pokrenuo je *crowdfunding* (zajedničko finansiranje) kampanju na online platformi *Musicraiser*, čiji su prihodi uglavnom išli za produkciju muzičkog albuma i pakovanje kompleta CD-DVD i džepne knjige. Film je imao koristi od logističke i moralne podrške niza udruženja i instituta.¹¹ Komplet CD-DVD izdao je i distribuirao Universal Music Italy.¹² Ograničeno izdanje sa džepnom knjigom bilo je rezervisano za one koji su učestvovali u *crowdfunding* i moglo se dobiti na koncertima *Post-CSI*. Sam film distribuirao je *Lab80film* u lancu nezavisnih kina u Italiji, na međunarodnim festivalima dokumentarnog filma i na televiziji.¹³ Pored toga, projekcije su održane na nekoliko javnih manifestacija vezanih sa Pokretom otpora u organizaciji građanskih udruženja u Italiji i na međunarodnim

⁹ Iako Beattie misli na “pokazivanje” prvenstveno u vizuelnom smislu, ovdje se mora istaći potpuno audiovizuelna perspektiva, koja uključuje zvuk i muziku.

¹⁰ S tim pristupom u tijesnoj je vezi MacDougallova opaska da “sjećanje predstavlja najveći problem za film: kako prikazati pejzaž uma, čije su slike i sekvencijalna logika uvijek skriveni od pogleda.” (1992, 29)

¹¹ Naročito ISTORECO (Institut Reggio Emilia za historiju pokreta otpora i savremenu historiju), Istituto Alcide Cervi, ANPI (Nacionalno udruženje italijanskih partizana) iz Corregio-a, i Associazione Teatro Sociale iz Gualtieri-ja.

¹² *Post-CSI*, 2015.

¹³ Iskrsila su mnoga etička pitanja zbog odnosa sa vodećim distributerom, od kojih se o najvažnijim govori niže u tekstu u vezi sa *Sekvencom 12*.

akademske simpozijima. U Italiji, mnogi mediji su ekstenzivno pokrili film, između ostalog putem kratkih vijesti i prikaza u lokalnoj i nacionalnoj štampi kao i u specijaliziranim filmskim časopisima. Nekoliko intervju sa Massimom i sa mnogim emitovano je na radio stanicama a ja sam se dvaput pojavio na italijanskom nacionalnom TV kanalu RAI Uno.

Snimanje i montaža

Film se snimao u nekoliko sesija tokom 22 mjeseca, od aprila 2013. do januara 2015. Andrea Zanoli, Alberto Valtellina i ja obično bismo se vozili 150km od Bergama, gdje se nalazi *Lab80film* do Reggio Emilia i provodili 2-3 dana tamo sa Massimom. Naš metod rada temeljio se na pravljenju rasporeda vremena koje ćemo produktivno trošiti na napredovanje filma – istraživanje lokacija u Reggio Emilia vezanih za Massimovu priču; snimanje intervju, pejzaža i scena s akcijom. U tim prilikama, za snimanje smo koristili jednu HD kameru a zvuk smo snimali pomoću mikrofona na štapi ili mikrofona koji se kači za odjeću. Ja sam putovao još nekoliko puta da se nađem s Massimom kako bih se informisao o njegovoj knjizi, istraživanju i napretku filma. Naš rad je pri tom bio veoma sličan saradnji koja, po riječima Sarah Elder, “producentima daje prostor da nauče kako da postavljaju pitanja koja prvobitno nisu znali postaviti, mjesto gdje subjekti filma biraju fragmente svoje stvarnosti za koje smatraju da su značajni da bi se dokumentovali, i moralno mjesto gdje subjekti i producenti mogu usaglasiti svoje prikaze.” (1995, 94) Nešto veća ekipa od četiri ili pet ljudi radila je na sesijama snimanja koje su zahtijevale rukovanje platformama i šinama i/ili kamerama. U te scene spadali su koncerti uživo i scene u pozorištu Gualtieri. Ove druge snimale su se tri dana uzastopno, i tad bi se *Post-CSI* i filmska ekipa zatvorili u pozorište od jutra do večeri da bi se posvetili komponovanju pjesme *Il nemico* (Neprijatelj).

Iako su mnoge savjete za proces snimanja davali Massimo i *Post-CSI*, montažu smo radili isključivo Alberto Valtellina i ja, tokom dva mjeseca veoma intenzivnog rada. Konačni šnit koristi oko jedne desetine ukupnog snimljenog materijala. Umjesto da bude ograničenje, izbor snimljenog materijala u postprodukciji bio je presudan faktor u oblikovanju svrhe projekta i izvlačenja srži doprinosa stvaranju sjećanja koje mi je bilo cilj. Sjećam se strepnje sa kojom sam predstavio film Massimu na našoj prvoj privatnoj projekciji. Kad sad o tome razmislim nije bilo iznenađenje što ga je odobrio u cjelosti. Cijelo vrijeme bilo je jasno da smo imali isto mišljenje o tome kako kombinovati etičke i kreativne prakse u procesu snimanja filma. A podjednako mi je bilo važno i to da on bude prikazan korektno i sa poštovanjem jer sam ja bio taj koji je trebao biti autor i uokviriti njegovo iskustvo (v. Elder, 1995, 96).



Fotografija 2. Snimanje *Post-CSI* dok rade u pozorištu Gualtieri. (Fantetti, 2014)

Struktura filma

U ovom dijelu iznosim opis i ispitivanje plana filma. Pod “scenama” podrazumijevam skupine kinematografskog materijala sa obično prepoznatljivim jedinstvom vremena i prostora, a pod “sekvencama” šire dijelove, obično sastavljene od više scena, koji funkcioniraju kao prilično jedinstvene narativne jedinice i istražuju konkretnu temu ili situaciju (v. Barbash i Taylor, 1997, 123). Sekvence se nadalje grupiraju u poglavlja, koja predstavljaju sastavne blokove narativa.

Sekvenca 1 (00:00-03:13) počinje noćnim snimkom partizanske spomen ploče kraj ceste. Zatim se crni ekran pretapa u niz montažnih postupaka *jump cut* dok se ručna kamera kreće seoskom stazom, u sumorno zimsko jutro u tipičnoj ravnici doline rijeke Po. Preko toga se vidi uvodna špica. Kamera se zadržava na jednom nagetom krstu, zabijenom u zemlju, i poderanoj italijanskoj zastavi koja vijori na motki. Nakon dijegetskog zvuka uvodnog snimka, ta scena prikazuje “muziku iz orkestarske jame”¹⁴, liniju bas gitare pjesme *CSI* na temu Pokreta otpora *Linea Gotica* (Gotička linija), koju je na moj zahtjev snimio solo basista *CSI* Gianni Marocco. Kako se muzika postepeno gubi, kamera prelazi na profil protagoniste filma, Massima Zambonija. On sjedi za kompjuterom koji prikazuje

¹⁴ U cijelom tekstu kad govorim o raznim tipologijama zvuka u filmu koristim terminologiju koju je kodificirao Michel Chion (1994).

naslovnu stranu njegove knjige *L'Echo di uno sparo* (Odjek pucnja). Prelistava odštampani rukopis dok govori o procesu pisanja. Na kraju zatvara rukopis i kaže: "To je bilo šest godina istraživanja." Prateća muzika upada – to je instrumentalni početak Zambonijeve pjesme *Che farai* (Šta da radim) – dok montirana kamera panira da bi pratila auto koji odlazi od velike seoske kuće. Massimov glasovni komentar priča kako je počeo istraživanje za knjigu o historiji svoje porodice tokom rata i Pokreta otpora, i da posebno istažuje šta je u toj historiji dovelo do pucnja. Prateća muzika ponovo se pojačava a total automobila kako vozi seoskim putem prikazuje nastavak uvodne špice i tekst naslova. Niz rezova u autu prikazuje Massima kako vozi dok promiču brežuljci i dolina rijeke Po. Kamera panira da uhvati putokaz za grad Reggio Emilia. U završnom snimku Massimov auto ulazi na parkiralište, dok se prateća muzika gubi.

Ja sam uvodnu sekvencu zamislio kao prilično neuhvatljiv uvod u neke od tematskih jezgara filma. Ona je namjerno napravljena tako da se igra sa "stupnjem komunikativnosti" (Nichols, 1991, 123) filmskog teksta, tako što iznosi neke informacije a zadržava druge kako bi stvorila iščekivanje. Seoski pejzaži Reggio Emilia prikazani su kao ključne lokacije u filmu, ali njihovu važnost kao "znakova sjećanja" (MacDougall, 1992) tek treba otkriti. Krst u prvoj sceni, metonim smrti, evocira središnju temu filma, ali njegov identitet i lokacija još nisu otkriveni. Slično tome, iako se uvodi protagonist filma, priroda njegovog istraživačkog rada spominje se tek nejasno. Na taj način uspostavlja se priroda narativa filma, tj. postepeno otkrivanje Massimovog istraživanja i životne putanje. Osim toga, uvodna sekvenca postavlja pozornicu za tri primarna prikazivačka pristupa filma: opservativni i učesnički susret kamere sa Massimom kao modus dobijanja njegovog svjedočanstva; kinematografsku stilizaciju kao registar performativne estetike i poetske evokacije; postavljanje (nekih) scena tako da se lako mogu identificirati kao i refleksivno i narativno sredstvo.

Sekvence 2-5. Ovo poglavlje prati muzičku historiju grupe CCCP i njene kasnije reinkarnacije kao CSI i *Post-CSI* sa stanovišta Massima Zambonija. To omogućava pozadinu za profil protagoniste i proces komponovanja koji će se istražiti kasnije u filmu. Ja sam tu htio da iznesem sadržaj koji će biti zanimljiv za publiku koja već poznaje CCCP i njene nasljednike, i dovoljno informativan za (prvenstveno međunarodnu) publiku koja nužno ne zna za njih.

Sekvenca 2 (3:13-06:16) počinje scenom koja je tijesno vezana sa krajem prethodne sekvence: kamera prati Massima dok ulazi u poštu i podiže paket. Ta scena je u izvjesnoj mjeri režirana: budući da sam želio da snimim Massimove prve reakcije na sadržaj paketa a izbjegnem izvještačenost glume, Massimo i ja smo se dogovorili da određenog dana snimimo isporuku paketa – što je proces koji je podrazumijevao aranžmane i sa pošiljateljem (Universal Music Italy) i sa poštom. Druga scena prelazi u interijer kuće gdje Massimo, njegova žena Daniela i njihova kćerka Caterina otvaraju paket i ispituju njegov sadržaj: reprinte LP-

jeva grupe CCCP iz 80-tih godina koje je trebao izdati Universal Music Italy kao priznanje za njihovu 30. godišnjicu. Ručna kamera prati Massima i njegovu porodicu dok oduševljeno procjenjuju ponovna izdanja ploča, a Massimo rasklapa omote i zbog vlastitog zadovoljstva i radi kamere.

Sekvenca 3 (06:16-09:25) ima narativnu funkciju kao predviđanje sadašnjeg ponovnog okupljanja CSI i njihovog procesa komponovanja, uključujući ambijent gdje se on odvija. U prvoj sceni, dva opservativna kadra prate Massima, pjevačicu Angelu Baraldi i gitaristu Giorgia Canalija kako ulaze u pozorište Gualtieri. Kameru verbalno prepoznaju Massimo i Angela i, letimičnim pogledom u leću, Giorgio. Massimo pokazuje pozorište ostalima. Otvoreni prostor za orkestar, kaže on, jeste mjesto gdje će grupa sjediti u krugu sa “neprijateljem” u centru. U odgovoru na Angelino pitanje, Massimo razjašnjava da je *Neprijatelj* naslov pjesme na kojoj će grupa raditi. Završni snimak bubnjara Simona Filippija kako postavlja kablove za pojačala prekriva nedijegetski incipit ikonične pjesme CCCP, *Emilia paranoica* (Paranoična Emilia).

Sljedeća scena postavljena je na zvuk ove pjesme, snimljene na koncertu članova *Ex-CSI* uključujući Massima, Angelu i Giorgia, održanom u gradu Correggio 27. aprila 2013. Budući da je to prva izvedba protagonista uživo, namjeravao sam da probijem led tako što ću ukratko prenijeti nešto od snažnog čulnog sudjelovanja koje su doživjeli i muzičari i publika na tim i sličnim izvedbama CSI uživo. Iako zvuk pjesme uživo traje oko dva minuta, korišteni rezovi su isjecci snimaka iz posebnih trenutaka istog koncerta i drugog materijala. Scena počinje snimcima puta i pokazuje obronke Reggio Emilia, i prelazi na prvi total muzičara na pozornici i publike. To je jedini kadar montiran sa sinhronim zvukom. Slijedi montaža isječaka nastupa neusklađeno montirana sa zvučnim zapisom i stalno iznova interpolirana u usporenom snimku. Taj proces estetizacije ima za cilj da uveća tjelesnu izvedbu muzičara i potakne afektivne reakcije gledalaca, koji možda gaje neke osjećaje prema punk etosu muzike koja se prikazuje. Montirani snimak je u isto vrijeme vezan sa audio snimkom muzike uživo (tj. jasno pripada istom koncertu), i relativno je odvojen od pro-filmskog događaja, znači u isto vrijeme je denotativni prikaz i metafora. Na isti način, ton nestabilno opkoračuje razvođe između dijegetskog i nedijegetskog. Ta percipirana dvosmislenost omogućila je ubacivanje vizuelnih asocijacija koje se granaju od koncerta, naročito kadrove događaja iz prošlosti – uzete iz Gasparinijevog *Tempi Moderni* iz 1989, CCCP *Fedeli alla Linea*, gdje mlađi Massimo Zamboni nastupa sa bivšim pjevačem i frontmenom CCCP-CSI Lindom Ferretijem. To je jedini trenutak u filmu gdje se arhivski snimci koriste kao memorijalni medij, čiji je “pronominalni kod” (MacDougall 1995: 223), što je čest slučaj s arhivskim materijalima, ovdje namjerno ostavljen neizvjesan (v. MacDougall, 1992, 30; 35) čije se sjećanje evocira, sjećanje muzičara, producenta ili, možda, gledaoca? U jednom od tih rezova, Ferretti je usne pokreću se sinhronizovano sa vokalima Angele Baraldi

na snimku, što signalizira i ostavštinu Ferrettija i njegovu zamjenu. Muzika je tu u isto vrijeme i memorijalno sredstvo – jer je pjesma zvučna ikona historije CCCP, “znak sličnosti” u MacDougellovoj terminologiji (1992, 31) – i prikaz sadašnjosti kao etnografskog lokaliteta i lokusa ispravljanja prošlosti.

Sekvenca 4 (09:25-15:22) prelazi u interijer gdje Massimo iz ormara vadi novinske članke, letke, fotografije i druge memorabilije iz ranih dana CCCP. Ti predmeti funkcionišu kao “znaci opstanka” prošlosti (MacDougall, 1992, 30-31). Oni nisu ubrizgani u tekst iz nekog ekstrinzičnog subjektiviteta – što bi bio slučaj s arhivskim slikama – nego njima rukuje protagonist kao dio toka njegovog pamćenja. Massimo prepričava neke epizode sa putanje CCCP, uključujući njegov prvi susret sa Ferrettijem u Berlinu; njihove prve kontroverzne nastupe, gdje je zaplitanje sovjetskog simbolizma i estetike punka duž rasjeda ironije i ideološke ortodoksnosti izazvalo mješovite reakcije; njihov zadnji koncert u Moskvi pred Crvenom armijom i konačni raspad grupe nakon pada Berlinskog zida. Massimo nam pruža uvid u egzistencijalnu tenziju koja je pokretala njegovo muziciranje: za njega je to bilo vlastito “oružje da se njeguje život” – što je sugestivna analogija sa partizanima Pokreta otpora – i sredstvo da se “suoči” sa historijom Reggio Emilia kao dugogodišnjeg komunističkog žarišta. Ova scena uspostavlja svjedočenje Massima u prvom licu kao vodeći modus struktuiranja subjektivnosti u filmu (v. MacDougall, 1995, 226-228). Mobilna i učesnička ručna kamera izbjegava distanciranje formalnog intervjua i prati Massimovo pripovijedanje i tjelesni dodir sa predmetima i prostorom – što je opservacijska strategija prikazivanja već uvedena u *Sekvenci 1* i često korištena u cijelom filmu. Na kraju, Massimo izvlači tekst pjesme *CCP, Spara Juri* (Pucaj, Juri!) i sa iznenađenjem shvata da se među tekstovima koje vadi sa prašnjavih polica nalaze neobjavljena “blaga” koja vrijedi iskoristiti za budućnost.

Sljedeća scena prikazuje izvedbu *Spara Juri* na istom koncertu kao u *Sekvenci 3*. Tu je prikazivački pristup onaj tipičan za američku tradiciju direktnog filma, uključujući i njen *rockumentarni* dio (v. Beattie, 2008, 70f.; Grimshaw i Ravetz, 2009: 20f.). Dugi snimci ručne kamere hvataju izvedbu u vremeskom i prostornom kontinuitetu, prateći radnju putem varijacija fokalne dužine i umjereno se prebacujući s jednog na drugi ugao kamere. Taj pristup omogućio je da se pažnja podjednako zadržava i na pjesmi i na njenoj ilustrativnoj ulozi u priči o CCCP.

Sekvenca 5 (15:22-20:05) počinje dugim audio snimkom Massimovog glasa na prethodnoj sceni koncerta. Glas prelazi na ekran dok on, u statičnom kadru intervjua, priča kako je *CSI* rođen iz ostataka CCCP i kako su bili aktivni tokom 90-ih godina. Zbog oštih suprotnosti u grupi, i *CSI* se raspao ali sada, poslije petnaest godina “oni se ponovo polako okupljaju”. Kamera prelazi na učesnički kadar snimljen ručnom kamerom gdje Massimo pokazuje svakog člana grupe na fotografiji *CSI* koja visi na zidu. On najavljuje malo iznenađenje i sa fotografije

skida naljepnicu koja pokriva njegovo lice, koju je stavio nakon raspada grupe.

Nakon što je tako načela temu ponovnog okupljanja grupe, sljedeća scena se nastavlja prilično ekspozitorno: preko slika i dijegetskog tona *Post-CSI* kako postavljaju opremu u pozorištu Gualteri, Massimo glasovni komentar priča kako je uključio druge članove u projekat *Partizanski brevijar*. Prikazuju se Angela Baraldi i Massimo u interakciji dok Massimo priča da oni već izvjesno vrijeme sarađuju i da je ona naposljetku preuzela Ferrettijevu ulogu vokaliste *Post-CSI*. Zatim, dva obratna pokretna kadra duž ose od 180° iz daljine prikazuju *Post-CSI* dok sviraju u prostoru za pozorišni orkestar.

Sljedeća scena prikazuje prateću muziku iz pjesme Angele Baraldi i Zambonija *Vorremmo esserci*. Niz snimaka stabilizatora za kameru vijuga preko oronulih, praznih balkona i prostora iza pozornice u pozorištu i prati Angelu u očigledno režiranoj šetnji prostorijama. Ta stilizovana progresija vodi do iznenadne promjene ambijenta, koja se postiže formalnom montažerskom taktikom koja koristi podudaranje temperature boje između dvije sasvim različite slike: dok se prateća muzika nastavlja, kamera sad hvata Massima kako hoda uzbrdo u šumi obasjanoj reflektorima – što je nagovještaj sljedeće scene.

Sekvence 6-8. Ovo poglavlje posvećeno je mjestu antifašističkog Pokreta otpora u Drugom svjetskom ratu u iskustvu i mislima Massima Zambonija, kao i muzičkoj putanji *CSI* i *Post-CSI*.

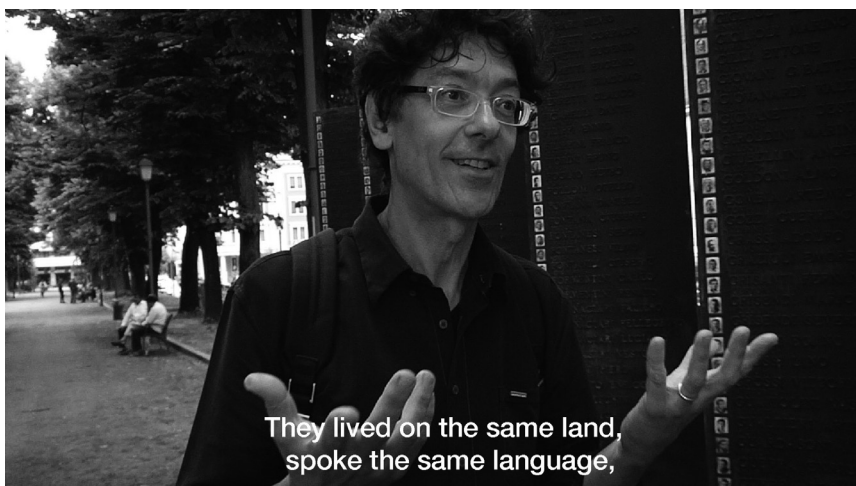
Sekvenca 6 (20:05-23:11) počinje scenom gdje Massimo uzima nasječena drva za peć u jednoj seoskoj kući. Dva vanjska kadra prate Massima dok hoda blizu kuće. On priča da su se on i njegova porodica ovamo preselili prije dvadeset godina. Tokom Drugog svjetskog rata, kuća je služila kao partizansko sklonište a šuma iza nje kao sklonište za oružje. Ovdje je u prednjem planu veza između partizanskog iskustva – i sjećanje na njega – i konkretnih materijalnih mjesta. Ta veza će se neprestano evocirati u filmu, uglavnom pomoću onog što MacDougall naziva “znacima odsustva” (1992, 32): pejzaža snimljenih u sadašnjosti koji se pozivaju na prošlost putem svog odsustva, i traže od imaginacije gledaoca da popuni praznine i prizove svijet sakriven od prikazivanja.

Slijedi scena u kući gdje učesnička ručna kamera hvata Massima kako sa police vadi knjigu o projektu *Materiale Resistente* (Otporni materijal) iz 1995. Osmišljen za 50. godišnjicu oslobođenja Italije od nacizma i fašizma, ovaj projekat odjeknuo je širom zemlje. On je obuhvatao knjigu, dokumentarni film (*Materiale Resistente*, 1995), koncert i CD na kojem su neke istaknute *indie* grupe iz 90-ih godina ponovo interpretirale historijske partizanske pjesme ili pisale nove pjesme na tu temu. Massimo se sjeća vodeće uloge *CSI* u tom projektu i njihove posvećenosti sjećanju na antifašističku borbu i njenom preporodu. Massimo dalje razmišlja o tome kako je poslijeratna Italija “razmazila” sjećanje na fašizam, i propustila da se suoči s njegovom historijom.

Sekvenca 7 (23:11-31:47) poduprta je pjesmom o Pokretu otpora *Guardali negli Occhi* (Pogledajte ih u oči), doprinosom CSI albumu *Materiale Resistente*. Ona počinje režiranim kadrom gdje Gianni Maroccolo solo svira bas liniju pjesme u pozorištu Gualtieri. Muzika postaje nedijegetska dok se maglovit, turoban pejzaž s početka filma, uključujući i zlokobni krst, prikazuje u bljescima. Kamera prelazi na izvedbu pjesme na koncertu *Post-CSI* uživo, snimljenu stacionarnim totalima iz daljine, i snimcima ručnom kamerom iz blizine. Dok traje muzika uživo opservativni opis zamjenjuje niz krupnih planova fotografija sa spomenika Pokretu otpora u gradu Reggio Emilia. U narednoj sceni, Massimo prilazi spomeniku i pregleda fotografije. Pred interaktivnom kamerom objašnjava da je *Guardali negli Occhi* bila reakcija na zastrašujuću interpelaciju koja zrači upravo iz tih portreta partizana, čiji je pogled “teško zadržati”. Pozivajući se na pisanje Beppa Fenoglio¹⁵, upravo egzistencijalna dimenzija, individualni moral i poriv za samoodbranom i pobunom kao stvar od “privatnog interesa” a ne velike ideološke izjave – razmišlja Massimo – čine izbor partizana da stave život na kocku u isto vrijeme zastrašujućim i inspirativnim. Dok izgovara središnji trop filma, on ističe ono što mu se čini “čvorom koji je najteže razvezati” o građanskom ratu: da su partizani i fašisti, “potlačeni i tlačitelji” koji su stajali na suprotnim stranama rascjepa između ispravnog i pogrešnog u historiji, pripadali istoj zemlji i istom narodu, što remeti svaku jasnu predstavu o neprijatelju kao “drugom” i zbog čega je “naša dužnost da shvatimo kompleksnost te pojave”.

Slijedi prvi od niza pažljivo osmišljenih, režiranih scena upletenih u film, gdje Massimo čita iz svoje knjige dok sjedi u pozorištu Gualtieri. Pokretni snimak, koji se kreće naprijed i nazad, otkriva šine platforme i tako razotkriva *mise-en-scène*. Massimovo čitanje daje meta-komentar partizanske pjesme *Il bersagliere ha cento penne* (Strijelac ima stotinu pera), čija reinterpretacija sačinjava završni dio CSI-jeve pjesme *Guardali negli Occhi*. Na kraju, kamera prelazi na izvedbu tog zadnjeg dijela uživo na istom koncertu *Post-CSI* prikazanog ranije u sekvenci.

¹⁵ Nakon što se i sam borio kao partizan, Fenoglio-vi publicistički romani (naročito Fenoglio 1952, 1963, 1968) neki su od klasika književnosti Pokreta otpora.



Fotografija 3. Massimo Zamboni kraj spomenika Pokretu otpora u Reggio Emilia. Fotografija iz filma (*Il Nemico – un breviario partigiano*, 2015)

Sekvenca 8 (31:47-37:23) počinje prelazom s jedne slike Angele Baraldi na drugu – prvo na pozornici a onda u pozorištu Gualtieri. Nakon početnog kadra, u sceni se koriste dvije ručne kamere koje opservativno (premda selektivno) snimaju rad grupe na komponovanju pjesme *Il nemico*, i s vremena na vrijeme koriste tehniku kadar/kontrakadar da bi pratili njihove razgovore. Ovdje je namjera bila da se interakcija muzičara s kamerom svede na minimum i da se fokusiramo na njihovu kolaborativnu dinamiku.

Zatim slijedi intervju gdje se prikazuju statični kadrovi Massima dok sjedi u oronuloj sobi iza pozornice pozorišta. Taj ambijent iskoristiće se ponovo za Massimov komentar trenutnog procesa komponovanja u *Post-CSI*. Izazov je okupiti muzičare koji, smatra on, imaju “proturječne ideje” o projektu *Partizanski brevijar*. On zatim tumači simbolički značaj komponovanja pjesme u pozorištu Gualtieri. Budući da ga je jedno udruženje u zajednici spasilo od urušavanja, pozorište je metafora za zadatak *Post-CSI*-ja: izabrati između zaboravljanja Pokreta otpora ili još jednom temeljito proučiti značenje koje on ima “danas za život svakog od nas”.

Sekvence 9 do 11. Ovo poglavlje otkriva detalje Zambonijevog istraživanja historije njegove porodice. Ono je namjerno stavljeno na pola puta ukupnog narativa zbog dramskog efekta: dok se do ovog trenutka Massimo prikazivao kao umjetnik predan antifašizmu, ta perspektiva se ovdje problematizira: Massimo je otkrio da je njegova porodica imala tijesne veze sa fašizmom.

Sekvenca 9 (37:23-41:43) počinje prikazom Massima na kapiji seoske kuće, kako mobitelom zove gazdu da bi dobio dozvolu da snima. Zatim on vodi kameru

u kuću. Konačno otkriva da je to kuća njegovog djeda po majci, gdje se ovaj nikad nije vratio. Massimo se sjeća da je ovdje kao dijete provodio ljeta, ali glas mu drhti od emocija.

Sljedeća scena vraća nas na mjesto početka filma, i konačno otkriva neke prikrivene nagovještaje koji su se tamo vidjeli. Počinje zlokobnim krstom, a zatim prelazi na pust pejzaž doline rijeke Po u zimski sumrak. Preko prateće muzike sporih klavirskih akorda, Massimo čita iz svoje knjige izvan kadra. Priča kako je njegov djed u februaru 1944. napadnut iz zasjede i ubijen pucnjem iz puške. Odražavajući ambijent Massimove priče, kamera ide seoskom stazom kraj koje je jarak – što su vizuali koji funkcionišu kao memorijski znaci i sličnosti i odsustva. Massimov glas postaje dijegetski kad se prikazuje kako čita u mikrofon, čime se otkriva *mise-en-scène*.¹⁶ U onom što slijedi, kamera prelazi naprijed i nazad između pokretnih kadrova polja u magli i šuma jablanova – i Massima u kadru za radnim stolom kako nastavlja snimati svoje čitanje a zatim govori u učesničku kameru. Zvuk isprepliće Massimov glas u kadru i van njega sa šuštanjem lišća u pejzažu i nedijegetskom bas linijom pjesme *Linea Gotica* (uzete s početka filma). Massimo priča da je njegov djed bio zagriženi fašista, koji je imao važne dužnosti u Mussolinijevom političkom aparatu, i da su njegovi napadači bili partizani. To je dugo čuvana tajna njegove porodice. Massimo je znao vrlo malo o uključenosti svog djede u fašizam, dok nije počeo “kopati po privatnim zabilješkama i arhivskim dokumentima.” To istraživanje ušlo je u njegovu knjigu, napominje on dok lista rukopis knjige.



Fotografija 4. Kamera se kreće seoskom stazom i tako vizualizira Zambonijevo čitanje iz njegove knjige van kadra. Fotografija iz filma (*Il Nemico – un breviano partigiano*, 2015)

¹⁶ Ovo Massimovo čitanje uz muziku kasnije je uključeno u snimak na CD-u *Partizanski brevijar*.

Sekvenca 10 (41:43-46:23) počinje u prostorijama institucije ISTORECO u Reggio Emilia sa historičarem Massimom Storchijem kako pregleda arhivske dokumente. On daje Massimu jedan partizanski izvještaj koji optužuje Massimovog djeda i fašističku brigadu čiji je on bio član, za brutalni napad na neoružane građane. Massimo se sjeća kako je bio uznemiren kad je prvi put naišao na taj izvještaj, koji je doveo u pitanje sliku koju je imao o svojoj porodici i vlastitoj prošlosti. Ovdje, kao i u najvećem dijelu filma, pratimo Massimovo istraživanje putem njegovih vlastitih sjećanja. Nasuprot tome, naredni kadrovi prikazuju u stvarnom vremenu Massimovo nepredviđeno otkrivanje dokumenta koji, na njegov užas, upliće i njegovog djeda po ocu u fašistički režim.

Sa Massimovog uznemirujućeg novog otkrića, kamera prelazi na izvedbu Zambonijeve i Baraldijeve pjesme *In Rotta* (Izbačeni iz šina) uživo, neopraštajućeg portreta Italije kao zemlje u neredu i Italijana kao “lude braće”. Leće GoPro daju vizuale hiperbolične osobine unutrašnjeg pogleda, pojačane ubacivanjem dezorijentirajućih, ne-doslovnih pejzaža, uključujući grozničave subjekte u šumi i snimke poplavljenog krajolika iz gornjeg rakursa. Dok se muzika gubi, jedan čovjek uzima globus iz vitrine u nečem što izgleda da je muzej.

Sekvenca 11 (46:23-51:58) počinje još jednim čitanjem iz Massimove knjige u pozorištu Gualtieri, režiranim kao u *Sekvenci 7*. Godine 1941. Massimov djed po majci imenovan je za fašističkog zvaničnika u uporno socijalističkoj i antifašističkoj općini Campegine, gdje je porodica Cervi bila posebno poznata kao neukrotiva. U sljedećoj sceni kamera prelazi na muzej-kuću porodice Cervi, gdje je kustos Mirco Zanoni postavio globus na traktor: ta dva predmeta, objašnjava on, simbol su otvorenosti prema svijetu i vjerovanja u napredak i promjenu kojim se odlikovala ta seoska porodica. Zanoni ilustruje neke od antifašističkih, revolucionarnih aktivnosti te porodice, uključujući osnivanje tajne biblioteke za poljoprivrednike. Moguće je da su sedmorica braće Cervi bili prvi koji su podigli oružani ustanak protiv fašizma 1943. godine i prvi koje su fašisti masakrirali tokom Pokreta otpora – što su činjenice zbog kojih su postali uzorni simbol Pokreta otpora u poslijeratnoj Italiji.

Massimo sada kruži oko vanjskog zida kuće Cervijevih. Njegov glasovni komentar čita iz knjige da su Cervijevi, zajedno sa trupom putujućih glumaca, organizovali pozorišnu predstavu da potajno skupe sredstva za naoružavanje partizana. Massimov djed bio je u publici i donirao je novac glumcima kao znak poštovanja prema njihovoj izvedbi, i tako indirektno platio pušku koja će ga naposljetku ubiti. Zatim učesnička kamera snima Massima ispred kuće Cervijevih dok objašnjava da je, iako je pucanj bio polazište njegovog istraživanja, na kraju kopao po dva stoljeća historije svoje porodice da bi shvatio šta je moglo dovesti do njega. Massimovi preci su tokom generacija stekli veliko bogatstvo i došli u posjed nekolicine poljoprivrednih imanja i palača u provinciji Reggio Emilia. Kao dio zemljoposjedničke buržoazije, njihovo priklanjanje fašizmu bilo

je odlučno i sebično. Massimu je bilo lako da ih optužuje, ali se pitao da li bi u istim uslovima i on postupio bolje.



Fotografija 5. Režirana scena gdje Massimo Zamboni čita iz svoje knjige u pozorištu Gualtieri. Fotografija iz filma. (*Il Nemico – un breviario partigiano*, 2015)

Sekvence 12 do 14. Ovo poglavlje bavi se spornom prirodom sjećanja na građanski rat. Koristi književne i historiografske izvore, i prati dalji razvoj Massimovog rada i rada *Post-CSI*.

Sekvenca 12 (51:58-1:01:45) počinje isticanjem Massimovih riječi iz prethodne scene koje tjeraju na razmišljanje. Angela Baraldi izvodi režirano čitanje Paveseovog odlomka citiranog na početku članka. Vizuali sadrže ubačene pokretne kadrove veličanstvenog interijera pozorišta Gualtieri gdje radi *Post-CSI*, sa kadrovima Angele kako drži rukopis u sobi iza pozornice snimljenim montiranom kamerom. Njen glas u kadru i van njega postepeno se miješa sa muzikom grupe.

Sljedeća scena prikazuje intervju s Massimom snimljen kao u Sekvenci 8. Massimo komentariše rad na komponovanju obavljen prethodnog dana, i kaže da je žučna rasprava tokom večere iznijela na vidjelo oštre razlike među članovima grupe u shvatanju zadataka i značenju Pokreta otpora. On iznosi svoje frustracije i baca sumnju na uspjeh ponovnog okupljanja, ali i objavljuje namjeru da ustraje u radu. Danas je novi dan.

Vrativši se u orkestarsku jamu u pozorištu, ručna kamera slijedi sljedeći korak procesa komponovanja. U prizor se ubacuje nekoliko nesporazuma i neslaganja među muzičarima oko oblika i harmonijskih rješenja, ali jasno je da pjesma postepeno dobija oblik. U tu opservacijsku scenu ubačena su dva isječka statičnih

intervjua sa članovima CSI Francescom Magnellijem i Giannijem Maroccolom, koji komentarišu posao koji rade. Duži intervju sa Giorgiom Canaliem osvjetljava razlike koje postoje u grupi: za razliku od Massima, Giorgio smatra da je diskurs o Pokretu otpora izgubio vitalnost i da ga treba ponovo rasplamsati buntovnijim vokabularom. On predlaže da se umjesto Dana oslobođenja Italije slavi “nasilan i veoma simboličan događaj” Mussolinijevog smaknuća. To je ključni narativni trenutak kad se Giorgio i Massimo pozicioniraju kao zagovornici suprotnih stavova. U onome što je moje jedino pojavljivanje u filmu (van kadra), ja pitam Giorgia da li bi sa grupom podijelio svoju pjesmu *Lettera del compagno Laszlo al colonnello Valerio* (Pismo druga Lasza pukovniku Valeriju), što on odbija zato što ta pjesma predstavlja njegove vlastite lične stavove.

Sljedeća scena u jednom dugom kadru prikazuje Giorgijevu solo izvedbu te pjesme u pozorištu Gualtieri zbog filma. Kao izmišljeno pismo partizana svom komandantu, pjesma ima bezvremensku temu “izdanog Pokreta otpora” i strastvenim tonovima upire prstom u opstanak fašizma u poslijeratnoj Italiji. Ona žali što je zbog preranog kraja oružane borbe mnogo partizana umrlo uzalud i izražava očajničku žudnju da se nastavi ubijanje fašista. Ubacivanje te buntovne pjesme u film bilo je krajnje problematično. Pjesmu su ranije odbili izdavači navodno zbog stiha koji sadrži bogohulne psovke – ali bilo je i mnogo razloga za sumnju da je i ukupni sadržaj pjesme bio razlog za zabrinutost. Naposljetku ju je nezavisno objavio Canali, 2010. godine, i ona je dobila kultni status naročito među militantnim antifašistima. Tokom postprodukcije filma postalo je jasno da će neki od naših kanala distribucije odustati ako zadržimo cijelu pjesmu. S druge strane, ja sam smatrao da je važno da je prikazemo u filmu, jer ona predstavlja razmišljanje od etnografskog i političkog značaja u kontekstu savremenih muzičkih memorijalizacija i šireg diskursa o Pokretu otpora u Italiji. Morao sam da žongliram u etički i politički delikatnim pregovorima između različitih strana, uključujući kompozitora pjesme, distributere, očekivanu publiku i sebe kao autora. Iako nevoljko, Giorgio Canali i ja složili smo se da izbacivanje stihova sa psovkama neće ugroziti poentu pjesme. Tako smo napravili dvije verzije te scene: jednu cenzurisanu (za najzvaničnija mjesta distribucije, uključujući DVD i kina) i jednu neisječenu.



Fotografija 6. Postavljanje intervjua sa Giorgiom Canalijem. (Fantetti, 2014)

Sekvenca 13 (1:01:45-1:08:54) počinje intervjuom sa historičarem Massimom Storchijem u njegovom uredu. Koristi se autoritativno svjedočanstvo historiografije ali se, u isto vrijeme, ono relativizira kao debata u toku putem meta-diskurzivnih referenci dok historičar čita i komentariše djelove iz svojih radova i radova historičara Giovannija De Lunae. (Storchi, 2009, 20; De Luna, 2006, 186) Storchi ističe kontinuitet između fašističkog državnog aparata i novorođene italijanske republike. Neki historičari su čak protumačili italijanski poslijeratni institucionalni diskurs o Pokretu otpora kao “alibi kojim sami sebi opraštaju grijehe” da bi se nacija očistila od prošlih i sadašnjih dosluha sa fašizmom. Počinjući narativni razvoj koji slijedi u filmu, on dalje govori kako su pred kraj rata nacistički njemački okupatori i italijanski fašisti sve više ciljali na partizane u provinciji Reggio Emilia i tako izazvali ogorčenost i osvetu.

Ono što slijedi jeste složena scena u kojoj se pomoću paralelne montaže smjenjuje Massimovo režirano čitanje knjige u pozorištu Gualtieri i seoski lokalitet s početka filma, čiji je identitet konačno razjašnjen. Massimo priča o buldožerima koji su po ravnica Regio Emilia tražili posmrtnu ostatke fašista tajno ubijenih odmah nakon rata – nepopustljivoj potrazi njihovih rođaka koja je trajala godinama. Snimci pustog pejzaža sa početka filma, uključujući krst, pokrivaju se refrenom pjesme *Linea Gotica*. Kamera se zadržava na jezercu. Zatim pokazuje Massima kako ide prema njemu, okružen onim što je sad postala bujna

proljetnja vegetacija (koja odražava dio te naracije). Massimo otkriva da je jezerce potopljen rudnik pijeska kraj sela Campagnola Emilia, gdje su pedeset godina kasnije iskopani ostaci 19 fašista. Sada, na licu mjesta, pred učesničkom ručnom kamerom, divi se ustrajnosti tog traganja i razmišlja o relativnim koristima od sjećanja i zaborava, povlačeći implicitnu paralelu sa svojim kopanjem po historiji svoje porodice. Upravo ga je averzija prema pohlepi i bezobzirnosti moćnih – primjećuje na kraju čitanja u kadru – privukla antifašizmu, čime je odbacio porodično obrazovanje i stao na stranu “neprijatelja”.

Sekvenca 14 (1:08:54-1:14:07) odvija se u pozorištu Gualtieri i prikazuje izvedbu novokomponovane pjesme *Post-CSI*-ja, *Il Nemico*. To je samo jedna scena koja kombinuje, u jednoj naizgled neprekidnoj izvedbi, statičnu kameru, pokretne i kranske kadrove dobijene u tri različite sesije izvedbe i sinhronizovane u postprodukciji sa prerađenim tonskim zapisom pjesme. Ta stilizovana strategija prikazivanja ima za cilj da kruniše postignuće grupe nakon što su se u narativu filma istakli njeni interni rascjepi. Konačno postavljeno kao proces susreta i uzajamnog razumijevanja, sada je namjera muziciranja *Post-CSI* da figurativno predstavlja šire mogućnosti premoštavanja sukoba u diskursu o sjećanju i postizanje sloge putem zajedničkog rada.¹⁷

Sekvenca 15 (1:14:07-1:20:45) dovodi film do pomalo otvorenog završetka. Ona se fokusira na Massimov rad u toku, na još jednoj novoj pjesmi pod naslovom *Breviario partigiano*. Kad je autom došao na novu seosku lokaciju, Massimo postavlja opremu i proba nekoliko dijelova pjesme u studiju za snimanje. On i bubnjar *Post-CSI* Simone Fillippi zatim se prikazuju kako prisustvuju snimanju pjesme kraj miksete. Grubi snit pjesme čuje se u eteru.¹⁸ Kamera prelazi u drugačiji interijer. Hvata letimične poglede na probu akustičkog ansambla duvača, gudača i udaraljki, sa dirigentom Emanuele Reverberijem kako daje upute muzičarima. Statični total iza Massimovih i Filippijevih leđa ih prikazuje kraj prenosivog stola sa miksetom kako čekaju da Reverberi i njegov ansambl počnu snimati. Kamera se pomjera i fokusira na ansambl. Nakon početnog lažnog početka, sviraju dio pjesme *Breviario partigiano*. Dok izvedba dobija zamah pojavljuje se završna špica.

¹⁷ Reci mi majko – je li naša patnja pravedna ili samo bolna? / Hoće li ugasiti jadikovanje? / Reci mi oče – hoće li novi dan donijeti oprostaj? / Ili će samo donijeti muku? / Neprijatelj je upao u moj grad.

¹⁸ Partizanski brevijar – Nemam sa sobom pušku/Imam jedino istinsku nevinost kad putujem nasuprot struje./ Partizanski brevijar – Nemam sa sobom pušku./ Imam samo običnu nesuvislost koja će nas tjerati naprijed.

Reference

- And The Mountains Float Up Like Feathers*, 2013. [Film] Režija: Federico Spinetti. Italy: Lab80Film.
- Araújo, S. i članovi grupe Musicultura, 2006. Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro. *Ethnomusicology*, 50/2, 287-313.
- Austin, J., 1999. *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.
- Assmann, A., 2009. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Munich: Beck.
- Baily, J., 1989. Filmmaking as Musical Ethnography. *The World of Music*, 31/3, 3-20.
- Baily, J., 2009. The Art of the "Fieldwork Movie": 35 Years of Making Ethnomusicological Films. *Ethnomusicology Forum*, Vol. 18/1, 55-64.
- Baker, C., 2009. War Memory and Musical Tradition: Commemorating Croatia's Homeland War through Popular Music and Rap in Eastern Slavonia. *Journal of Contemporary European Studies*, 17/1, 35-45.
- Barbash, I. i Taylor, L., 1997. *Cross-Cultural Filmmaking. A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley: University of California Press.
- Beattie, K., 2008. *Documentary display: re-viewing nonfiction film and video*. London: Wallflower.
- Bennett, A. i Janssen, S. ur., 2016. *Popular Music and Society* 39/1. Special Issue: Popular Music, Cultural Memory, and Heritage.
- Bermani, C., 2003. *Il nemico interno. Guerra civile e lotta di classe in Italia (1943-1976)*. Roma: Odradek.
- Bithell, C., 2006. The Past in Music: Introduction. *Ethnomusicology Forum*, 15/1, 3-16.
- Butler, J., 2004. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London; New York: Verso.
- Butler, J., 2009. *Frames of War: When Is Life Grievable?* London, New York: Verso.
- Cámara de Landa, E., D'Amico L., Isolabella, M. N. i Yoshitaka, T. ur., 2016. *Ethnomusicology and Audiovisual Communication. Selected Papers from the MusiCam 2014 Symposium*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Carrère, E., 2011. *Limonov*. Paris: P.O.L.
- Chion, M., 1994. *Audio-vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Connerton, P., 1989. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Luna, G., 2006. *Il corpo del nemico ucciso: violenza e morte nella guerra contemporanea*. Torino: Einaudi.

- Elder, S., 1995. Collaborative Filmmaking: An Open Space for Making Meaning, A Moral Ground for Ethnographic Film. *Visual Anthropology Review*, 11/2, 94-101.
- Erll, A. i Nünning A. ur., 2008. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin; New York: De Gruyter.
- Erll, A. i Rigney A. ur., 2009. *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Fantetti, L., 2014. Filming *Post-CSI* at work in the Gualtieri Theatre. [fotografija] Privatna kolekcija F. Spinettija.
- Fantetti, L., 2014. Setting up the interview with Giorgio Canali. [fotografija] Privatna kolekcija F. Spinettija.
- Feld, S., 1976. Ethnomusicology and Visual Communication. *Ethnomusicology*, 20/2, 293-325.
- Fenoglio, B., 1952. *I ventitré giorni della città di Alba*. Torino: Einaudi.
- Fenoglio, B., 1963. *Una questione privata*. Milano: Garzanti.
- Fenoglio, B., 1968. *Il partigiano Johnny*. Torino: Einaudi.
- Focardi, F., 2005. *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*. Bari: Laterza.
- Grimshaw, A. i Ravetz, A., 2009. *Observational cinema: anthropology, film, and the exploration of social life*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hardt, M. i Negri, A., 2000. *Empire*. Cambridge, MA i London: Harvard University Press.
- Hofman, A., 2015. Music, Affect and Memory Politics in Post-Yugoslav space. [Uvod u specijalni broj] *Southeastern Europe*, 39/2, 145-164.
- Il Nemico – un breviario partigiano*, 2015. [Film] Režija Federico Spinetti. Italy: Lab80Film.
- Johnson, B. i Cloonan, M., 2009. *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*. Burlington, VT: Ashgate.
- Kirkby, M., 1987. *A Formalist Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Luzzatto, S., 2004. *La crisi dell'antifascismo*. Torino: Einaudi.
- MacDougall, D., 1992. Films of Memory. *Visual Anthropology Review*, 8/1, 29-37.
- MacDougall, D., 1995. The Subjective Voice in Ethnographic Film. U: L. a. R. H. Devereaux, ur. *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*. Berkeley: University of California Press. 217-255.
- MacDougall, D., 1998. Visual Anthropology and the Ways of Knowing. U: L. Taylor, ur. *Transcultural Cinema*. Princeton, NJ: Princeton University Press. 61-92.
- Materiale Resistente*, 1995. [Film] Režija Guido Chiesa i Davide Ferrario. Italy: Dinosaura.

- Mattioli, A., 2010. "Viva Mussolini!" *Die Aufwertung des Faschismus im Italien Berlusconis*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- McDonald, D., 2009. Poetics and the Performance of Violence in Israel/Palestine. *Ethnomusicology*, 53/1, 58-85.
- Momcilovic, D. ur., 2011. *Resounding Pasts: Essays in Literature, Popular Music and Cultural Memory*. Newcastle: Cambridge Scholars.
- Nichols, B., 1991. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B., 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- O'Connell, John i Castelo-Branco, S. E. ur., 2010. *Music and Conflict*. Chicago: University of Illinois Press.
- Pavese, C., 2008. *La casa in collina*. Torino: Einaudi.
- Pavone, C., 1991. *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Pettan, S. ur., 1998. *Music, Politics, and War: Views from Croatia*. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research.
- Pettan, S. i Titon, J. T. ur., 2015. *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Post-CSI, 2015. *Breviario Partigiano 1945-2015 / Il Nemico – Un breviario partigiano. Un film di Federico Spinetti*. [CD/DVD] S. l: Tannen Records/Universal Music Italia i Lab80film.
- Romitelli, V., 2007. *L'odio per i partigiani: come e perché contrastarlo*. Napoli: Cronopio.
- Romitelli, V., 2015. *La felicità dei partigiani e la nostra: organizzarsi per bande*. Napoli: Cronopio.
- Rossi, A., ???, "Il Nemico – un breviario partigiano" poster. [film poster] Privatna kolekcija F. Spinettija.
- Ruby, J., 1991. Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside – An Anthropological and Documentary Dilemma. *Visual Anthropology Review*, 7/2, 50-66.
- Shelemay, K. K., 1998. *Let Jasmine Rain Down: Song and Remembrance among Syrian Jews*. Chicago i London: University of Chicago Press.
- Storchi, M., 2007. Post war violence in Italy: a struggle for memory. *Modern Italy. Journal of the Association for the Study of Modern Italy*, 12/2, 237-250.
- Storchi, M., 2008. *Il sangue dei vincitori. Saggio sui crimini fascisti e i processi del dopoguerra (1945-46)*. Reggio Emilia: Alberti.
- Tempi Moderni. CCCP Fedeli alla Linea*, 1989. [Film] Režija Luca Gasparini. Italy: Transtv.
- Thompson, M. i Biddle I. ur., 2013. *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*. New York; London: Bloomsbury.

- Turino, T., 1999. Signs of imagination, identity, and experience: a Peircian semiotic theory for music. *Ethnomusicology*, 43/2, 221-55.
- Whitehead, A., 2009. *Memory*. London, New York: Routledge.
- Zamboni, Massimo. 2015. *L'eco di uno sparo*. Torino: Einaudi.
- Zemp, H., 1988. Filming Music and Looking at Music Films. *Ethnomusicology*, 32/3, 393-427.
- Zurkhaneh – *The House of Strength. Music and Martial Arts of Iran*, 2011. [Film]
Režija Federico Spinetti. Canada, Italy: University of Alberta i Lab80Film.