

8 Čefurji raus! Večkulturna zamišljanja slovenske identitete v knjigi in filmu

Ana Vogrinčič Čepič in Polona Petek

8.1 Čefurji raus! – knjiga

8.1.1 Uvod

Pregled poosamosvojitvene slovenske literature pokaže na izjemno bogato produkcijo, kar še posebej velja za prozo. Po prevladi kratke zgodbe v osemdesetih letih z devetdesetimi nastopi obdobje romana. Če je med letoma 1980 in 1990 nastalo okoli 160 romanov, kar pomeni približno 16 romanov na leto, jih od leta 1990 do 2000 naštejemo več kot dvakrat toliko, okoli 370, tj. 37 romanov na leto, v novem tisočletju pa *letno* dosledno izide že več kot 100 slovenskih romanov¹ (Zupan Sosič, 2011, 93–94).

Da se je število izdanih knjig po osamosvojitvi opazno povečalo, je, kot menijo mnogi, vsaj do neke mere neposredna posledica želje po literarnem etabliranju. Pokaže se tako v porastu števila prevodov in referencialnih del kot v povečanem številu izdaj izvirne domače literature (Davis, 2001). Tej v literarnosistemskem smislu pritičejo oznake modernistična oz. postmodernistična literatura, literarni eklekticizem, nova emocionalnost in transrealizem (gl. Zupan Sosič, 2006); v kulturno-politični terminologiji pa se je je oprijela oznaka postjugoslovanska, postkomunistična, poosamosvojitvena ali tranzicijska književnost. Takšna poimenovanja jo povezujejo z ostalimi (slovanskimi) državami, ki so v tem obdobju ravno tako sodelovale v procesih globalizacije in evropeizacije.

V luči razmisleka, kako se osrednja tema programske skupine artikulira v kulturnih formah po letu 1991, se kot posebej zanimiv pokaže romaneskni opus Gorana Vojnoviča. Ne samo, da so vsi trije njegovi romani – *Čefurji raus!* (2008), *Jugoslavija, moja dežela* (2012) in *Figa* (2016) – poželi navdušene kritike tako laičnega kot kritiškega občinstva,² podirajo tudi rekorde prodajnosti, branosti in prevajanosti, kar je v slovenskem kulturnem prostoru pravi fenomen. Zgovorne so že same številke: do konca leta 2016 je bilo prodanih več kot 15.000 izvodov

1 Leta 2009 npr. celo 150, leta 2014 več kot 130, leta 2016 110, leta 2017 pa kar rekordnih 172.

2 Vsi trije so dobili prestižno nagrado kresnik za najboljši slovenski roman leta, kar je do sedaj uspelo le še Dragu Jančarju in Andreju Skubicu, a nikomur za *vsak* napisan roman. Za svoj prvenec je Vojnovič leta 2009 prejel tudi elitno nagrado Prešernovega sklada, za roman *Figa* pa leta 2017 še Župančičevo nagrado mesta Ljubljana.

Čefurjev raus,³ čez 7.000 izvodov *Jugoslavije, moje dežele* in nad 1.700 izvodov *Fige* (ki je za razliko od prvih dveh romanov, ki sta najprej izšla v običajni nakladi 500 izvodov, štartala z naklado 3.000 (Cajnko, 2017)).⁴ Še posebej izrazito v slovensko poosamosvojitveno literarno krajino zareže Vojnovičev prvenec, ki ima deset let po izidu domala kulturni status in v slovenskem literarnem kontekstu iz več razlogov predstavlja pravcati precedens.

8.1.2 Jezik zgodbe

V osnovi so *Čefurji raus* roman o štirih srednješolcih s Fužin – Adiju, Acu, Dejanu in predvsem Marku – ki so vsi potomci priseljencev iz bivših jugoslovanskih republik, in o njihovem pretežno dvoriščnem vsakdanu, ki ga zaostreno sosledje dogodkov na koncu knjige trdo postavi na novo izhodišče. A fužinsko posedanje nekje na začetku novega tisočletja je le »prvi plan«, skozi katerega nam Vojnovič v prvoosebni refleksiji do neke mere avtobiografsko zastavljenega glavnega lika, 17-letnega Marka Đorđića, izpiše pravo malo enciklopedijo fužinstva, ki, precejena skozi Markov osebni komentar, spomine in introspekcijo, subtilno načne številne težavne teme.

Sicer običajne muke odrasčanja, ki že samo po sebi generira konflikte tako s starši kot z učitelji in avtoritetami na splošno, v danem kontekstu dobijo povsem novo razsežnost, saj jih v temelju določata status obstrancev in pripadajoča subkulturalna logika. Vse, kar se v romanu zgodi, vsak opis, reminiscenca ali dialog, je tako upovedan skozi optiko fužinstva oz. čefurstva in posredno ali neposredno naslavlja probleme identitete in nepripadnosti, razkriva disfunkcionalne družine, nezadovoljne posameznike, brezperspektivno odrasčanje, predvsem pa nelagodje ujetosti v stereotipe. Da je tematizacija čefurstva osrednji namen pisanja, potrjujeta uvodni definiciji čefurja, *Magnificova na eni*⁵ in formalna SSKJ-jevska na drugi strani, ki zarisujeta nekakšen epistemološki okvir romana.

Postopkovno orodje, s katerim Vojnovič aka Marko doseže potopitev v fužinstvo, je jezik, ki ga je kritiška stroka največkrat poimenovala kar fužinščina oz. čefurščina, tj. nedoločljiva mešanica govornih dialektov s področja bivše Jugoslavije (s slovenščino vred), ki je tudi ključna karakteristika tega teksta, glavni atribut romana, njegovo bistvo. Tako rekoč ni zapisa o romanu, ki se ne bi obregnil ob mojstrsko

3 Zaradi lažje berljivosti je izvorni klicaj na koncu naslova (romana in filma) v besedilu opuščen.

4 Za primerjavo: skupni kulturni prostor bivše Jugoslavije je dopuščal naklado do 10.000 izvodov za uveljavljene pisce in 3.000 izvodov za prvenec, danes pa je izhodiščna naklada praviloma 500 izvodov in za uspešnico velja tako rekoč vse, kar se proda v več kot 700 izvodih, medtem ko je 2.000 prodanih izvodov uspeh tudi za pričakovano popularne naslove (Zupan Sosič, 2013, 1; Davis, 2001).

5 Gre za opis iz besedila njegove pesmi *Čefur*.

reproduciran sociolekt Vojnovičevih čefurjev. Zorko (2008), Harlamov (2008), Stabej (2010), Strsoglavac (2010), Potisk (2014), Zupan Sosič (2015) idr. vsi po vrsti ugotavljajo, da jezik ni samo osnovno formalno določilo romana, pač pa tudi njegov glavni tematski nosilec ter osrednji strukturni in kompozicijski princip. Še več, kot je povedal avtor sam, je bilo prav odkritje ustreznega pripovednega diskurza odločilni sprožilec pisanja, nekakšen predpogoj zanj.

Čefurji zagotovo ne bi bili napisani, če ne bi našel jezika zanje. Šele ko je Marko Đorđić dobil svoj jezik, je knjiga o njem postala možna, šele takrat se mi je zazdela smiselna (Vojnović v intervjuju z Ž. Leiler, 23. 6. 2017).

Vsak, ki je prebral roman, bi se najbrž strinjal, da privlak romana brez specifične Markove govornice pade, da bi – povedana drugače – vsebina izgubila ostrino, zameglila sporočilo in udušila efekt.

Fužinščina *Čefurjev raus* teče na dveh ravneh: Markova pripoved ima manj ne-slovenskih primesi in knjižni slovenščini bližnjo skladnjo, medtem ko so dialogi izraziteje čefurski, a tudi tu je mogoče razločiti pogovor prve in druge generacije priseljencev, pa seveda besednjak, ki ga uporabljajo Marko in prijatelji med sabo, od tistega, v katerem razpravljajo s starši. Vseskozi je to živa govornica z ustreznimi niansirano ortografijo, skladnjo, besediščem, mašili in frazami. Značilne so kratke in nedokončane povedi, vprašalni oz. vzklični stavki, izpusti in okrajšave, pogovorni vrstni red in izgovarjava in ponavljajoči se dovtipi v stilu »jebalo ga« to in ono (Zupan Sosič, 2015, 191).

Za občutek sledi drobec iz poglavja, ki je, kot tudi vsa ostala, zastavljen v parodičnem stilu vodnika po čefurski sceni in značilno niha med bolj in manj (ne)slovensko sintakso, pa tudi s psovkami ne skopari.

Zakaj so komšije boljše od sosedov

Na Fužinah imamo sosede in komšije. To sploh ni ista stvar. Recimo v našem hodniku so štiri stanovanja in mi imamo dvoje sosedov in ene komšije. Soseda je recimo Maršička ... [...] In potem so tu naše komšije Ristići, itak da čefurji, ki živijo zraven nas, da lahko jaz poslušam njihovo muziko, ko Bole nabija TV Pink. [...] Oni so naše komšije, ker k njim lahko greš, kadarkoli hočeš, če si pozabil ključke od stanovanja, ali če v nedeljo zvečer rabiš jajca [...] Meni ponavadi res najeda, ko Bole uletava. Joj, Bole, če se gasiš? Ponavadi jaz kar spizdim, danes pa mi je prvič v lajfu pasalo, da je prišel in razbil to našo tišino in malo zdrmal situacijo. [...] Joj, Bole, reci že, kaj hočeš. [...]

[Bole:] »Vidim ja onog Marininog malog, Acota, hoda on s povijenom rukom, pa pitam Miru iz osmice, njih dvije se znaju, pa kaže, da so mu na policiji ruku slomili pa da ga je Marina poslije na urgencu peljala.« [...]

Jaz sem kar gledal. Saj sva se slišala z Acotom, ampak ni nič rekel. Jebem jim mater.« (68–70)⁶

A omenjene smernice jezika ne silijo v začrtane kalupe, pač pa ta živi, diha in se preobraža v skladu z Markovim razpoloženjem, tako da se razmerje bosančizmov, slengizmov, kletvic, seksizmov in anglizmov spreminja glede na njegovo jezo, nemoč, brezbržnost, zafrkantstvo, obup, žalost ali veselje. Nič čudnega torej, da najbolj čustveno intenziven prizor beremo v junakovi neprekinjeni, pristni materinščini, kjer o slovenščini ni niti sledu. Marko izbruhne in se nato zlomi v otroški jok, ko (ob teži lastne krivde) ne more več trpeti očetovega dolgotrajnega molka, kamor se ta umakne po Markovih zaporednih deliktih, predvsem pa, ko ugotovi, da je zaradi spora s trenerjem opustil treninge košarke, ki očetu predstavlja glavni up za sinovo prihodnost, zaradi česar (za razliko od mame) tudi dokaj mirno prenaša njegovo zabušavanje v šoli.

Še tisti kritiki, ki so opozorili na mestoma morda preveč sofisticiran in zato ne povsem dosleden Markov besednjak (Harlamov, 2008; Kosmos, 2008), priznavajo, da je Vojnoviću uspelo zapisati prepričljiv in tekoč urbani jezik, ki deluje, kot da bi v knjigo preskočil neposredno s fužinskih dvorišč, in z njim, kot pravi utemeljitev ob podelitvi nagrade Prešernovega sklada, ustvariti »literaturo, v kateri ne beremo besed, ampak najdemo življenje« (2009). In taka ima tudi največjo moč. Na intimni in širši, družbeno relevantni ravni. Pri tem velja poudariti, da Đorđićev sociolekt ni »neka objektivna resničnost v realni jezikovni situaciji«, pač pa »teoretični konstrukt v opazovanju jezikovne resničnosti«, zato gre v literarnem, skonstruiranem svetu celo za »dvojni konstrukt« (Stabej, 2010). V literaturi namreč nikoli ne gre preprosto za pisavo kot govor. Ali kot zapiše angleška kritičarka romana: »zanimivo je, kako je lahko tako pogovorna in varljivo preprosta pripoved v resnici tehnično sofisticirano, brezšivno delo« (Battersby, 2015).

Vojnovičevo pripovedovanje ima v jezikovnem smislu pravzaprav dvojni učinek: zveni znano, vajeni smo slišati besede, kot so »čiča«, »frižider« ali pa »hartatek« in »muvati«, a zapisane delujejo neobičajno, potujitveno in podomačitveno hkrati, a

6 Pripoved »komišje« Boleta se nanaša na enega dogajalnih vrhuncev romana, ko po pijanem divjanju na avtobusu policija odpelje in surovo pretepe Marka in še posebej Aca (Dejan in Adi pravočasno »spizdita«).

ravno to senzibilizira branje in ga odpre v kompleksnejše razumevanje povedanega. Zdi se, da paradokсна napetost med potujitveno in podomačitveno dimenzijo jezika globoko zaznamuje tudi pomensko raven romana in spretno odbija poenostavljajoče interpretacije, jih niansira, plasti in zapleta. Vsaka fora je tako (lahko) tudi metafora,⁷ kar mora zaslutiti tudi površen bralec. Ob tem, da bralca posrka vase, besedilu uspe v njem vzbuditi in ohranjati kritično čuječnost, to pa je kombinacija, ki le redko uspe. Zato je, poleg tega, da uspe Vojnović mojstrsko poustvariti čefurščino, v čemer sicer ni ne prvi ne edini,⁸ najmanj enako pomembno to, da – tudi skozi soočenje vidnega in slišnega diskurza – stke govorico, ki zmore v svoji niansiranosti in večnivojskosti bralca resnično odpreti za identitetne (in druge) zadrege vseh, ki jim podeli besedo.

8.1.3 Slovenska literatura po osamosvojitvi

Oznaka, da gre za »prvi slovenski čefurski roman« (Svetek, 2008), verjetno ni pretirana. Četudi so posamični liki tako imenovanih južnjakov prej že zašli v slovensko literaturo (a večinoma ostali na ravni karikatur), dobijo tu svojo polnokrvno upodobitev, in to »od znotraj« (Pavičić, 2010). Pri tem je gotovo ključno dejstvo, da je profil prvoosebnega pripovedovalca neposredno povezljiv z avtorjevim osebnim profilom – Vojnović je, tako kot Marko, sin priseljencev, kar podčrtuje avtentičnost opisovane izkušnje.

Jugoslovanski priseljenci v poosamosvojitveni Sloveniji so tako končno našli pot v literaturo. Ta tema je »čakala na odkritje vsaj dve desetletji«, zapiše Kolšek (2013) in podobno velja tudi za obravnavo osamosvojitve, vstopa v EU in izbrisanih.

Z nastankom nove države bi logično pričakovali, da se bodo »velike« teme – osamosvojitve, državotvornost, evropeizacija – zapisale v književnost, a so jih izpodrinile t. i. »male« teme intimne problematike (Zupan Sosič, 2013, 2).

7 Iz utemeljitve pri podelitvi nagrade Prešernovega sklada, 2009.

8 Kot pisca, ki čefurščino vpelje v slovensko literaturo, se najpogosteje omenja Andreja Skubica, ki v romanu *Fužinski bluz* (2001) celo upodobi isti geografski milje, čeprav njegovo fužinščino retrospektivno (tj. po izidu Vojnovičevega prvenca) opredeljujejo prej kot poskus, saj zaradi omnibusne narave dela, v katerem je fužinščina govorica le enega od štirih pripovedovalcev, tudi ne doseže tolikšne pomenske ravni. Če pogledamo onkraj jezikovne soseske naše bivše države, je slovenskih romanov, ki so pisani po principu jezikovne mimetičnosti in se poigravajo bodisi z anglicizmi in slengizmi bodisi beležijo narečja ali govorico tujcev, še več. Đurđa Strsoglavac (2010) kot primere navaja *Šolna z Brega* (1997) in *Porkasvet* (1995) Zorana Hočevarja; roman *Nekdo drug* Branka Gradišnika (1990), *Namesto koga roža cveti* (1990) in *Nedotakljive* (2008) Ferija Lainščka; *Grenki med* (1999) taistega Skubica in *Noč v Evropi* (2001) Polone Glavan. Stabej (2010) ob Vojnovičeve *Čefurje raus* argumentirano postavlja *Prislike* (1984, 1985) Lojzeta Kovačiča, ki je tudi sicer eden Vojnovičevih literarnih vzorov, Zorko (2008) spomni na Morovića, Bogataj (2008) pa še na Filipčiča. Za več o tematizaciji tujstva, interkulturalnosti in reprezentaciji »drugega« v sodobnem slovenskem romanu mdr. glej Silvija Borovnik (2012).

Narasla literarna produkcija, ki po osamosvojitvi sicer govori o izrazni moči, je tako – morda proti pričakovanjem – predvsem intimno-identitetna, in ne nacionalno-afirmativna (ibid.). Kot ugotavlja Marko Juvan, to velja tudi za ostale posttranzicijske slovanske države:

Zaradi sorodnih političnih sprememb (postkomunistična tranzicija, razpad mednarodnih državnih in vojaško-političnih tvorb, državno osamosvajanje) ter zaradi samoregulacije nacionalnih kulturno-umetniških sistemov, ki so težnjo po krepitvi svojih lastnih identitet usklajevali s težnjo po prilagajanju globalni (zahodni) kulturi postmoderne, so slovanske književnosti v 90. letih 20. stoletja razvile zelo sorodno simptomatiko. Podobnost konfiguracij je očitna tako v ureditvi literarnega življenja – zaznamovala sta ga komercializacija, s tem pa tudi sekularizacija književnosti in izginjanje njenih mitsko-ideoloških kolektivnih vlog [...] – kakor tudi v značilnostih samega pisanja (2002, 411).

Prevladujejo »male zgodbe«, v katerih zaradi obče politike favoriziranja zasebnega pred javnim prednjačijo ljubezenske zagate, odtujenost, zdolgočasenost, nezadostčenost, strah pred izgubo individualnosti, komunikacijska blokada. Alojzija Zupan Sosič ocenjuje, da od devetdesetih let dalje v Sloveniji narašča delež žanrskih in s tem trivialnih besedil, kar ni le učinek postmodernističnega kolapsa med visoko in nizko literaturo, pač pa predvsem posledica vstopa v EU in globalizacije, ki v imenu slavljenja užitka privilegira uspešnice (2013).

Vojnovičev prvenec odraža vse naštete tendence, a jih obenem presega oz. se jim zoperstavlja. Moč njegovega pisanja je ravno v tem, da skozi intimno perspektivo posameznika zapopade kolektivno problematiko. V lokalno značilnem diskurzu ubesedi univerzalno zeitgeistovsko občutenje (Leiler, 2011), pri tem pa z jezikovno mimetičnim, komunikativnim diskurzom, polnim humornih, ironično-parodičnih prvin, vsekakor tudi zabava in v pravem postmodernem stilu očara tako kritiško elito kot tiste, ki preberejo komaj kaj.

V literarnosistemski terminologiji ustreza več oznakam, a hkrati nobeni povsem – morda se še najbolj približa *transrealizmu*, konceptu, ki ga Alojzija Zupan Sosič poskusno vpelje kot »možnost skupnega poimenovanja pojavov, ki so po letu 1990 opazni v slovenski književnosti« (2011, 8). Transrealistični roman med drugim zaznamuje realistično pripovedovanje z večjim deležem govornih odlomkov, berljiva zgodba in tako imenovana nova emocionalnost, tj. »čustvenost posebnega spleena, ki zastavlja številna vprašanja spolnih vlog, (ne)flexibilne identitete in intimnih zadreg, in se rojeva med novo resnostjo in humorno-ironično-parodično ozaveščenostjo« (ibid.).

V tem okviru *Čefurji raus* še posebej izstopajo po intenzivnosti posredovanja govora.⁹ Ni odveč povedati, da je roman nastal iz predloge za nikoli posneti film, kar pojasnjuje njegovo scenarističnost, čeprav je ta – v skladu z gornjimi ugotovitvami – tudi sicer vse bolj prepoznavna poteza sodobnega slovenskega romana.¹⁰

Kljub očitnim novostim pa vsaj po ugotovitvah Branke Fišer (2011) na zgodbeni ravni Vojnovičev roman ohranja tipični ustroj tradicionalnega slovenskega romanesknega junaka. Ta je, po znanih izsledkih Dušana Pirjevca (1979) in Janka Kosa (1979), v temelju pasiven in nedejaven: razočaran nad svetom, ki ga ne poskuša spremeniti, vztraja v (krivičnem) položaju (nedolžne) žrtve. A Kos in Pirjavec sta o tem pisala konec sedemdesetih in sta te lastnosti eksplicitno povezovala z družbenozgodovinskimi in kulturnopolitičnimi razmerami, v katerih so nastajali slovenski romani 19. in 20. stoletja, ki jih po njunem v temelju določa neuspeh konstituiranja slovenskega naroda v lastno politično tvorbo. Z osamosvojitvijo so se razmere bistveno spremenile, kar bi se moralo v skladu s to tezo sčasoma pokazati tudi v preobrazbi romanesknega junaka (Virk, 1991, 1997). Vendar Fišerjeva, ki se je lotila selektivnega pregleda slovenskih romanov po letu 1991, ne zaznava radikalnih premikov (2003, 2011). Kontinuiteto v ustroju reprezentativnega protagonista dokazuje tudi na primeru *Čefurjev raus*, saj ugotavlja, da je Marko tipični »pasivni hrepenelec in žrtev«. Ne želi si življenja, kot ga živita njegova starša, a ni pripravljen ničesar storiti, da bi se mu izognil; hrepeni po drugačnem življenju, a čeprav ve, da košarka predstavlja »pot ven«, vdano sprejme trenerjevo odločitev; namesto da bi vzel usodo v svoje roke in aktivno posegel v dogajanje, se razočaran nad svetom umakne v pasivno držo svoje zasebnosti. »Marko je izrazito pasiven junak, s trpnimi, od zunaj vsiljenimi prigodami [...] Čuti se kot žrtev tega sveta, saj ga ta stigmatizira in mu ponuja neenake možnosti« (2001, 72–73).

Takšno branje spregleda vsaj dva prizora; tistega, ko skuša Marko ustaviti Aca, ki se s pestmi maščevalno spravi nad voznika avtobusa; in pa Markovo veličastno zažiganje kosovnega odpada, pospremljeno z občutki lastne vsemoččnosti.¹¹ Predvsem pa zamolči bistveno; namreč, da je *de facto* pretežno resda nedejavni junak

9 Sodeč po raziskavi o sodobnem slovenskem romanu, nastalem v obdobju med letoma 1990 in 2015, se je delež govora v njem že tako ali tako precej povečal, a Vojnovičev prvenec še posebej izstopa po načinu ubeseditve, ki ni ne opisovanje ne pripovedovanje, pa tudi ne zgolj neposredni dialog, ker vključuje tudi posredovanje mišljenja, sanj, vizij, notranjih psihičnih stanj itd., in ga Zupan Sosič (2015) konceptualizira kot »posredovanje govora«. Razlogi za več govora v romanih naj bi med drugim izhajali iz naraščajoče potrebe po čim prijemljivejši sedanjosti, po tem, da se znajdemo *in medias res* in izklopimo neposredno, fizično resničnost.

10 Leto po izidu romana, leta 2009, so v gledališču *Glej!* uprizorili istoimensko monodramo v režiji Mareta Bulca in s Sašom Rajakovičem v vlogi Marka. (Film doživi premiero leta 2013.)

11 Markova angažiranost je sicer intenzivnejša v filmski interpretaciji, kjer se odpada loti na lastno pobudo, medtem ko ga v knjigi k temu pregovori Adi; a tovrstnih razhajanj ni veliko.

zelo živ v svoji refleksiji in da tu leži poglavitna akcija tega romana, ki – četudi (ali ravno zato ker) ne spremeni Markovega položaja – z izvirnim upovedovanjem njegovih stisk in lucidno percepcijo identitetnih frustracij odpira prostor za premislek tam, kjer so vladale posplošene sodbe, in s tem ko razširja polje slovenščine, širi tudi horizonte naše družbene realnosti.

Še bolj smelo in zrelo se Vojnovič velikih tem bivšega jugoslovanskega prostora izzza osebnih usod loteva v naslednjih dveh romanih, v *Jugoslaviji* (2012) in *Figi* (2016). Z zamikom smo tako do danes dobili kar nekaj romanov, ki obravnavajo prav prej omenjene pogrešane vidike slovenske aktualne realnosti. Omeniti vsekakor velja romane *Kakorkoli* Polone Glavan (2014), *Izbrisana* Mihe Mazzinija (2014) in *Konec. Znova* Dina Bauka (2015).

»Literatura potrebuje čas, da teme dozori,« pravi Vojnovič. »Nima potrebe po tem, da bi se takoj odzivala na dogodke. Taka literatura je tudi najmočnejša« (Vojnovič v intervjuju z M. Čehovin Korsika, 19. 6. 2016).

8.1.4 Fužine

Da nas jezik v temelju določa, nas je naučil vsaj že Wittgenstein (»meje mojega jezika so meje mojega sveta«, 1921). Markovo izražanje zato tako stilno kot vsebinsko jasno razgalja predvsem njegovo pozicijo vmesnosti. Ubesečuje pripadnost nepripadanju in pokaže na to, da je vsakršna nacionalna identiteta vedno tudi vsiljena in kot taka nujno precenjena.

Marko Đorđić je v Sloveniji rojeni sin bosanskih staršev, ki sta delo našla v Sloveniji in tu ostala; in tudi vsi njegovi blokovski prijatelji s koreninami nekje v bivši Jugoslaviji so zrasli v Fužinah. Z vsemi inačicami jugojezikov soseka tako deluje kot nekakšen ostanek jezikovnega koktejla bivše države v malem, kjer še naprej živijo jeziki, ki jih uradno ni več, in kjer je zato močnejši tudi kolektivni spomin. Fužine so tako seveda več kot le prizorišče in pomembno konotirajo dogajanje.

Gradnja fužinske stanovanjske soseke je potekala med letoma 1977 in 1988; skupaj je bilo zgrajenih 4.322 stanovanj, v katerih danes živi okoli 13.500 ljudi. To je še vedno najgosteje poseljena soseka v Sloveniji; gostota prebivalcev je vsaj dvakrat višja kot drugje v Ljubljani. Plan soseke je sledil načelom samozadostnosti: vzporedno s stanovanji so gradili stavbe z družbenimi vsebinami (šola, otroški vrtec, dom za starejše občane), trgovsko-servisnimi storitvami (trgovine, pošta, banka) in urejali odprte prostore. Ob izgradnji so 70 % stanovanjskih enot namenili

za najemna socialna stanovanja, manjši del za stanovanja uslužbencev JLA in še manjši za lastniška domovanja, ki so jih kupili pripadniki srednjega ekonomskega sloja (Zavasnik, 2007).

To je produkt nekega časa, ki ga ni več; v vseh pogledih, tako v tehničnem, ekonomskem in še kakšnem. To je bil čas sosesk in Fužine so bile v tem pogledu zgrajene med zadnjimi. So tipičen primer socialistične gradnje z veliko koncentracijo,

pravi eden prvih načrtovalcev, Vladimir Brezar (2014). Zaradi »lažjega« upravljanja in vzdrževanja so bloke kljub pomislekom sociologov organizirali po lastništvu, kar je socialne kontakte omejilo v okvir etničnih skupin Slovencev, Srbov, Hrvatov in Bosancev.

Konec osemdesetih in v začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja, ko je v Jugoslaviji prišlo do največjih napetosti, so se tudi pri nas zaostriili odnosi med pripadniki manjšin razpadajoče skupne države. Soseska je vsaj od osamosvojitve naprej postala pravo gojišče stereotipov, tako takšnih, ki v prebivalcih bivše skupne države vidijo primitivne nasilneže in brezdelne vsiljivce, kot tistih drugih, ki jih reducirajo na sproščene uživače in zabavljače, pristrčno ekstrovertirane in emocionalne, kar je, kljub izraženim simpatijam, enako škodljiva fantazma o »drugem« (Krečič v Čakarić, 2014).¹²

Superiorno držo, ki so je bili deležni s strani evropskega Zahoda, so Slovenci vestno prenašali na svoj »Vzhod« in z vstopom v EU še intenzivirali »neokolonialni diskurz o drugem, drugačnem, neevropskem« (Šabec, 2007, 115). *Čefurji raus* so nastali (in se dogajajo) ravno v času, ko smo se že dodobra navadili na titulo EU-ropejcev: v očeh bosanskega sopotnika na vlaku je Marko iz Ljubljane »že« Evropejec, ki razvršča odpadke, kot to počnejo na Dunaju (171).

Stanovalci Fužin so s svojo sosesko na splošno sicer zadovoljni – v raziskavi iz leta 2003¹³ so opozorili le na problem preprodaje drog in s tem povezanega kriminala, pa na pomanjkanje športnih, kulturnih, izobraževalnih in drugih družbenih dejavnosti, ki bi stanovalcem in predvsem mladim ponujali možnost kakovostnega preživljanja prostega časa. »Mladina se tako zadržuje pred blokmi in gostinskimi lokali ter hitreje podleže skušnjavam droge in kriminala,« čeprav statistično tega ni več kot drugje v Ljubljani (Zavasnik, 2007). Nekoliko višji od povprečja je delež

12 Kljub slovesu, da gre za naselje južnjakov, se po številu tujih državljanov Fužine ne razlikujejo bistveno od ljubljanskega povprečja: odstotek državljanov iz držav naslednic SFRJ je v Fužinah v zlati sredini (6 %) glede na ostale dele Ljubljane, več je le priseljencev prve generacije (napram drugi in tretji) in priselkov iz BiH, res pa je, da gostota bivanja intenzivira njihovo prisotnost.

13 Gre za raziskavo *Large Housing Estates*, v kateri so pod vodstvom univerze v Utrechtu in v sodelovanju s fužinsko posvetovalnico Centra za socialno delo Moste-Polje sodelovali tudi slovenski raziskovalci.

revnih in brezposelnih; število slednjih je v času Markove pripovedi, tj. leta 2007, za 20 % presehalo povprečno nezaposlenost v Ljubljani.¹⁴

Po vsem sodeč Fužine Marka, Aca, Adija in Dejana rišejo avtentični profil stigmatizirane soseske.

8.1.5 Identiteta, stereotip in moč literature

Vojnovičev roman je v resnici poln stereotipov. Zdi se, da Marko sebe in svoje prijatelje namenoma karikira, da bi čim dosledneje ustrezali standardnim predstavam klenih Slovencev o svojih nekdanjih južnih bratih – od tega, da v avtu na ves glas nabijajo narodnjake in »ščijajo« ob Ljubljani, pa do tega, da pijejo, kradejo in provocirajo.¹⁵ Pri tem je ključno – kar nam da Marko tudi jasno vedeti – da se vsi štirje zavestno izzivljajo v klišejskih vlogah čefurskih težakov, in vsa poanta je ravno v tej njihovi samointerpelaciji. Ta vsaj toliko kot pripadnost svoji marginalni izraža nepripadanje dominantni kulturi, ki ji drugače kot s tovrstnimi izgredi ne morejo oz. niti ne znajo do živega. Gre za ekscesivno udejanjanje vsiljene inferiorne identitete kot način njenega subvertiranja in preseganja (Žižek, 1997). Povedano lepo ilustrira naslednji odlomek:

Mi se vsakič, ko dobi Adi avto, zbašemo not in potem nabijemo muziko do daske in se najprej furamo po Fužinama pa trobimo pa te scene [...] zakon je gledat, kako folk pogleda, ko se mimo pelješ pa nabijaš najbolj čefurske komade. [...] Nekaj je v tem nabijanju muzike v avtu, pa z odprtimi šipami, pa s počasno vožnjo, pa vsemi temi štos. Največji užitek je videti ljudi, kako zavijajo z očmi. (96)

Ne glede na njegovo »slovensko« odraščanje in šolanje za večino (pomembnih) drugih (v šoli, pri košarki, na dvorišču) Marko ostaja čefur z vsemi konotacijami vred, kar njega in njegove fužinske kompanjone potiska v perpetuiranje pričakovanih vedenjskih vzorcev oz. »scenarijev« (gl. Appiah, 2007).¹⁶ Ali kot pravi H. Šinkovec, »diskriminatorna ideologija izkazuje performativno učinkovitost«; čefurjem ne preostane drugega, kot da realizirajo lastno čefurskost (2007, 26). Tudi vsiljene identitete, ne glede na njihovo reduktibilno esencializacijo, postanejo viri za zavezujoč način vedenja (Appiah, 2007).

14 Kasneje se stvari nekoliko spremenijo: leta 2014 je zaposlenih več kot polovica prebivalcev Fužin, kar predstavlja najvišji odstotek glede na vse ljubljanske četrtne skupnosti, brezposelnih pa je le za dva odstotka več kot na ravni celotnega mesta (Delić, 2014).

15 Velja seveda tudi obratno, čeprav je »učinek« predsodkov manjšine do večine tako rekoč neprimerljiv; gl. raziskavo A. Baltića »Predsodki 'Neslovencev' do 'Slovencev'« (2002). Stereotype o Slovincih je zgodovinsko in sistematično sicer obdelala Alenka Puhar v knjigi *Slovenski avtoportret 1918–1991* (1992).

16 Appiah govori o scenarijih kot o načinih obnašanja, ki nudijo ljudem ohlapne vedenjske vzorce, ki jim pomagajo vzpostaviti lastne življenjske načrte in nazore (2007, 349).

Samo me je pa čisto razpizdila ta kelnarca iz Babnika. Pizda ji materina njena, ker nas je od začetka gledala, kot da smo največji lopovi. Samo zato, ker zgledata taki čefurčki, ali kaj? Prav videl si njen pogled, ko nas je gledala in si mislila, da bomo po kosilu spizdili ven. Saj smo res spizdili, ampak to ni fora. Fora je, da ona ni mogla vedeti, da bomo spizdili, pa nas je vseeno tako gledala pa nam talala bedne porcije pa vse [...] To, da te gleda, kot da si lopov, še preden sploh si lopov. In tako nas vedno vsi gledajo (33, 34).

A bralcu je jasno, da se niti Marko sam ne more enoznačno ukalupit v oznako čefurja, da ta drži samo včasih in samo deloma, največkrat pa zgreši, kot zgreši vsaka redukcija nekogaršnje identitete na nacionalno.¹⁷ Marko ostaja razpet med novo domovino, ki ga ne priznava za pripadnika lastne kulture, četudi jo sam lahko ima za svojo, in etnično skupnostjo, ki ponuja varnost in vabi z občutkom pripadnosti, a obenem od posameznika terjaja, da se legitimira z njenimi identitetnimi znamenji (Appiah, 2007). Ta razpetost je, razumljivo, tudi intimno breme avtorja.

Mnogi so izključeni iz razprave o nacionalni identiteti, ker se je uveljavil ta koncept, da je vsak lahko samo eno. Mnogi se v tem ne najdejo, zato tudi ne marajo, da se jih sprašuje po nacionalnosti in počutijo se nelagodno [...] Če bi sprejeli, da smo lahko obenem to in ono, Hrvati in Srbi, da imamo različne, sestavljene identitete [...], bi tudi sam veliko lažje pojasnjeval, kakšna je moja nacionalnost...[...] Živim v dveh jezikih, slovenskem in srbsko hrvaškem, moja kulturna identiteta je jugoslovan-ska. Težko bi rekel, da sem samo Slovenec ali samo Bosanec ali samo Hrvat ali samo Srb. [...] [Ljudje] smo kompleksna bitja, nismo tako zlahka opisljivi, identiteta je živa, večplastna in spremenljiva (Vojnović v intervjuju s K. Devčić, 29. 9. 2016, prev. A. Č. V.) .

A vsakodnevno interpeliranje se ne ozira na zagate identitetne vmesnosti, saj ga vodijo prav stereotipne mikroideologije. Tako tudi Marko, sicer bolj mimogrede, klišejsko opisuje Slovence kot zakompleksane poražence, ki obsedajo s športom in v šoli nikoli ne sedijo v zadnjih klopi.¹⁸

A če optika stereotipa nedvomno ustreza 17-letnemu pripovedovalcu Marku Đorđiću, jo pisatelj Goran Vojnović na ravni romana kot celote prejkone spre-vrača. Stereotipiziranje uporabi kot vodilo, celo kot nekakšno metodo zgodbe, a

17 Izrazito se to med drugim pokaže v refleksiji njegovega odnosa do sorodnikov v Bosni, ki jih kljub naklonjenosti doživlja na distanci, tako kot tam doživljajo njega.

18 Smešenja Slovencev je v romanu v resnici malo in tudi zato je, kot opozarjata Harlamov (2008) in Kosmos (2008), bolj kot čefurski to vendarle *slovenski roman o čefurjih za nečefursko publiko*, kar sicer ne pomeni, da ga tudi oni niso vzeli za svojega.

ga prižene do točke, ko začne učinkovati onkraj svoje primarne namembnosti in spodnašati samega sebe. Načinov, kako to doseže, je več in tehnika ironičnega pretiravanja v opisovanju lastnih čefurskih navad je kvečjemu najbolj očitna, nikakor pa ne edina.

Vzporedno z Markovim poučevanjem o tipičnih čefurjih se nam namreč vseskozi odpira pogled v zapletene življenjske situacije štirih konkretnih posameznikov, ki te iste stereotipe postavlja v povsem drugačno luč. Če je »bistvena funkcija stereotipa zanikati razlike oz. izogniti se soočenju z njimi« (Šabec, 2007, 109), saj temeljijo na posploševanju, izenačevanju, poenostavljanju in šabloniziranju in ne prenesejo dvoumnosti ali partikularnosti, Vojnović subtilno pokaže, da so Aco, Adi, Damjan in Marko kljub skupnemu imenovalcu vsi po vrsti kompleksni, enkratni individui s svojimi strahovi in upanji in s svojo življenjsko stisko. Izza Markovega pritoževanja, godrnjanja, obupovanja in norenja se bralcu razkrivajo številni, predvsem družbeni razlogi, ki botrujejo njegovim bojda izrecno »čefurskim« navadam: od podeželskega izvora in neizobraženosti njihovih staršev, ki potegne za sabo nizek življenjski standard, do strahu pred novim okoljem in institucijami. S tem se »biti čefur« pokaže tudi kot socialna kategorija in vsekakor kot nekaj veliko bolj kompleksnega in protislovnega.

Namesto preprostega zanikanja *Čefurji raus* stereotipe tako rahljajo od znotraj. V soočanju z zahtevno realnostjo Adijevega, Damjanovega, Acovega in Markovega vsakdana ostanejo samo še prazni označevalec. Kot lucidno ugotavlja I. Kosmos, smo priča Hallovi taktiki razbijanja utrjenih pomenov in interpretacij.¹⁹

Paradoksalno gre prav za to, da uporabimo taktiko samega stereotipa, se postavimo v njegovo kožo, uporabimo njegov govor, geste in obleko ter pod isti označevalec hitro podtaknemo drugačen miselni koncept, ki bo pri ciljni publikli povzročil če že ne novega razumevanja, pa vsaj zmedo pri starem (2008, 233).

Vnesti zmedo ali dvom v posplošene sodbe, odpreti prostor refleksije, pokazati na spregledano, je velik uspeh. Zdi se, da je Vojnovićev prvenec čefurje nekako podomacil in da je celo zmehčal ostrino same besede. *Čefurji raus* »spravijo v življenje« koncept tretjega prostora, ki se nanaša na tako imenovane hibridne, ambivalentne identitete in pomeni prostor premoščanja (Bhabha, 1996), a v teoriji vse prevečkrat obvisi v zraku.

S tem ko nam omogoči, da se kar najbolj približamo izkustvu biti nekdo drug, literatura menda bolj kot katerakoli druga umetnost spodbuja empatijo (gl. Burke

¹⁹ Gl. S. Hall, 1997.

et al., 2016). Že Ingarden, Iser in Adorno so dokazovali, da literatura lahko igra vlogo medkulturnega posrednika in da bralec izkustvo drugosti pridobi že z branjem literarnega dela, saj se s tem podaja v povsem drugačen svet, kot ga je vajen (gl. Virk, 2007, 130–132). Še več, kot zapiše Culler, nam literatura »z izkušnjami, ki jih posreduje, in mehanizmi identifikacije pomaga, da postanemo boljši ljudje« (2008, 134). Kot prostor srečevanja z drugim nam odpira pot v partikularno, kar v dobi globalizacije, ki izrecno podčrta vlogo medkulturnega razumevanja, postaja izredno pomembno.

8.2 Čefurji raus! – film

Primerjave med literaturo in filmom se običajno prevesijo v prid literaturi, zato začnimo razpravo o filmski različici Vojnovičevega literarnega prvenca tam, kjer je film na Slovenskem nedvomno prehitel literaturo. Če je bilo treba na »prvi slovenski čefurski roman« (Svetek, 2008) čakati vse do leta 2008, čeprav so se priseljenci z juga kot (običajno karikirani) stranski liki pojavljali že prej, je slovenski film to tematiko »odkril« osupljivo hitro. Košakov *Outsider* (1996) je že pet let po osamosvojitvi v vlogo protagonista postavil Seada (Davor Janjić), najstniškega sina slovenske gospodinje (Miranda Caharija) in bosanskega oficirja jugoslovanske vojske (Zijah Sokolović), ki v Ljubljani ravno takrat, ko v Kliničnem centru umira maršal Tito, zaman skuša pognati korenine.²⁰ A z *Outsiderjem* slovenski film te tematike, njenih likov in njihove prepoznavne govornice ni le odkril, temveč mu je prav z njimi uspelo ustvariti dotlej nepredstavljen fenomen v slovenski kinematografiji: s skoraj sto tisoč prodanimi kino vstopnicami je Košakov film postal prvi slovenski »blockbuster«. ²¹ S svojo jugonostalgično ikonografijo, dobro pretehtano glasbeno kuliso, prepričljivo igralsko zasedbo in ravno pravšnjo mešanico verističnih stremljenj in ironije je filmu, katerega protagonist resda ne najde prostora pod slovenskim soncem, uspelo najti pot v srca slovenskih občinstev.²² Tam je kot najbolj gledan (poosamosvojitveni²³) slovenski film vseh časov kraljeval vse do

20 Košakov film natančneje analiziram v Petek (2010).

21 Izraz, ki tako kot nemalo drugih elementov filmske industrije izvira iz vojaškega konteksta (*blockbuster* je bil sprva izraz za bombo, ki je sposobna uničiti več stavb hkrati), se je v filmskem kontekstu kot poimenovanje za superuspešnico uveljavil v sedemdesetih letih, ko je Spielbergovo *Žrelo* (*Jaws*, 1975, ZDA) prvo preseгло magično mejo sto milijonov dolarjev zaslužka. V slovenskem kontekstu je izraz postal aktualen ob *Outsiderju*, ki se mu je kot prvemu slovenskemu filmu v obdobju po osamosvojitvi uspelo približati številki sto tisoč prodanih vstopnic.

22 Drugje *Outsider* sploh ni bil v redni distribuciji, DVD pa ni opremljen s podnapisi in torej očitno ni namenjen tujim trgom.

23 Če bi segli globlje v zgodovino slovenske filmske ustvarjalnosti, bi bilo treba priznati, da so rekorde gledanosti v Sloveniji že davno pred osamosvojitvijo podirali (in do danes ostali nepremagani) filmi, kot so *Na svoji zemlji* (rež. France Štiglic, 1948, Jugoslavija), *To so gadi* (rež. Jože Bevc, 1977, Jugoslavija), *Vesna* (rež. František Čap, 1953, Jugoslavija), *Srečno, Kekec* (rež. Jože Gale, 1963, Jugoslavija) in *Ne joci, Peter* (rež. France Štiglic, 1964, Jugoslavija). Štigličev prvenec ostaja nesporni zmagovalec tovrstnih primerjav, saj naj bi ga v Sloveniji videlo skoraj pol milijona ljudi (cf. Štefančič, 2004).

leta 2003, ko ga je s tega prestola izrinil režijski in scenaristični prvenec Branka Djurića Djura *Kajmak in marmelada* (2002, Slovenija). *Kajmak in marmelada* je takrat postal novi slovenski blockbuster, ki svojo priljubljenost prav tako gradi na prigradah Boža (Branko Djurić Djuro), bosanskega priseljenca v Ljubljani, in ki ga je v nasprotju z *Outsiderjem* napisal in režiral avtor, ki je izkustvo priseljenca v Sloveniji (a v precej manj travmatični, zadnja leta celo prav glamurozni različici) občutil tudi na lastni koži.²⁴

Skratka, v dobrem desetletju pred izidom *Čefurjev raus*, ki si zagotovo zaslužijo oznako slovenska literarna uspešnica, je slovenski film ustvaril kar dve »čefurski« filmski superuspešnici. Filmska različica Vojnovičevega romana (*Čefurji raus!*, rež. Goran Vojnović, 2013, Slovenija) pa se jima na tem piedestalu ni ravno pridružila. *Čefurji raus* so v kinematografe prišli oktobra 2013. Na 16. Festivalu slovenskega filma (FSF) so prejeli eno vesno, kolektivno podeljeno za stranske moške vloge Markovih prijateljev Ada (Dino Hajderović), Adija (Ivan Pašalić) in Dejana (Jernej Kogovšek). Novembra istega leta je na 23. Festivalu vzhodnoevropskega filma v nemškem Cottbusu slavil igralec Emir Hadžihafizbegović, ki je za vlogo Markovega očeta prejel nagrado za najboljšo moško vlogo. Naslednje leto sta se tem lovorikam pridružili še nagrada za najboljši scenarij na pariškem 4. Festivalu filmov iz jugovzhodne Evrope in nagrada media, ki jo je na 6. Mednarodnem filmskem festivalu v Prištini podelila mednarodna žirija novinarjev iz različnih medijskih hiš. Ob solidni beri nagrad – ki pa delujejo nekako »toložilno«, saj med njimi ni najprestižnejših (za najboljši film, režijo, glavno moško vlogo ...) – je film že po prvih dveh tednih predvajanj oktobra 2013 pobral prvo zlato rolo,²⁵ ki ji je čez čas sledila še ena. A navsezadnje si je celovečerec v kinematografih ogledalo skupno nekaj manj kot 60 tisoč ljudi, kar v časih po *Outsiderju* in *Kajmaku in marmeladi* – ki so se jima v obdobju po osamosvojitvi do danes pridružile še »nečefurske« uspešnice *Petelinji zajtrk* (rež. Marko Naberšnik, 2007, Slovenija/Hrvaška), *Gremo mi po svoje* (rež. Miha Hočevar, 2010, Slovenija) in *Gremo mi po svoje 2* (rež. Miha Hočevar, 2013, Slovenija) ter trenutno vodilni *Pr' Hostar* (rež. Luka Marčetič, 2016, Slovenija) – ni ravno polom, uspeh pa tudi ne.²⁶ Hitremu pojemanju zanimanja gledalcev v kinematografih se je pridružil še mlačen kritiški odziv. Štefančič je v svoji kritiki, ki je v *Mladini* izšla že dan po ljubljanski premieri, izjavil da je »žanr komičnega, humornega, da ne rečem humorističnega imitiranja dikcije in običajev priseljencev, ki je prišel kot protiutež ksenofobičnemu stereotipiziranju in šikaniranju priseljencev, [...] že povsem iztrošen in prežvečen, tako da film stalno tvega, da bo izgledal le kot zapozneta, oportunistična imitacija

24 Zdaj je izseljenstvo izkusil tudi Andrej Košak, ki že pet let živi v Skopju.

25 Zlata rola je nagrada, ki jo Društvo slovenskih filmskih ustvarjalcev podeljuje za 25 tisoč gledalcev.

26 Glej http://www.cinemania-group.si/box_office.asp.

prav tega imitiranja» (2015, 110). In navsezadnje temu tveganju tudi podleže, kajti Marko Đorđić (Benjamin Krnetič) se Štefančiču zdi le »medla košarkarska verzija Seada Mulahasanovića iz Košakovega *Outsiderja*« (ibid.).

Kaj je botrovalo takšnemu sprejemu oziroma takšnemu učinku filmske različice *Čefurjev raus*? Po Štefančičevem mnenju menda že golo dejstvo, da so se priseljenici iz nekdanje Jugoslavije že tako zgodaj udomačili v slovenskem filmu, da četrto stoletja po osamosvojitvi kot liki delujejo medlo, iztrošeno, prežvečeno, posebno v komični reprezentaciji. A verjetno je pravi razlog kompleksnejši. Filmske adaptacije literarnih predlog pogosto spremlja bojazen, da bo film nekako plitkejši, da obstajajo imaginacijske globine, ki jih lahko ubesedi zgolj literatura, skratka, da film ne bo zmožen doseči jezikovnih učinkov svojega literarnega vira. In prav ti učinki so, kot smo videli ob jezikovni analizi zgoraj, tisto, kar je bistveno zaznamovalo recepcijo romana *Čefurji raus*, ki v sociolektu Vojnovičevih protagonistov ni prepoznala le osnovnega formalnega določila romana, temveč tudi njegov glavni tematski nosilec ter osrednje strukturno in kompozicijsko načelo.

Vojnović naj bi se filmske adaptacije svojega literarnega prvenca lotil premišljeno in ozaveščeno, kar je večkrat pojasnil v različnih intervjujih: »Do zgodbe sem ob prenosu na filmsko platno nastopil zelo kritično, v njej odkrival šibke točke, ki jih je literarni jezik mogoče po svoje zakril in reševal. Iskal sem *novi obliko* te zgodbe.« (Horvat, 2013, poudarek dodan) Kot pisatelj in režiser se Vojnović torej zaveda, da film ni siromašnejši, temveč preprosto drugačen medij od literature; z upovedovanjem zgodb v vseh svojih izraznih registrih lahko njihovo doživetje še obogati in tako zlasti tistim, ki jih v literarnih predlogah preokupira jezik, ponudi še intenzivnejše, celovitejše doživljanje zgodb. A vendar se zdi, da je prav v tem pogledu Vojnoviću s *Čefurji raus* spodletelo in da so ta poraz zaznali tudi gledalci. Za prepoznavno govorico svojih likov, ki tako izrazito obvladuje bralčevo dožemanje romana, Vojnović režiser ni našel zares ustreznega filmskega »prevoda«, ki bi sočni jezik fužinskih fantov izrazil v nekem drugem registru (in film jih ima na voljo precej, od filmske fotografije do montaže in zvoka). Tako kot v romanu je tudi v filmu stavil predvsem na jezik, na pripovedovalčev (protagonistov) glas in dialoge, torej na isti register, ki nesporno odlikuje njegov roman, filmsko podobo in glasbo pa je nekako zanemaril oziroma dopustil, da obtičita v okvirih pričakovanega, že videnega, predvidljivega (cf. tudi Kolšek, 2013; Štefančič, 2013). Namesto da bi našel novo, *filmsko* obliko te zgodbe, ki bi prigode Marka in njegove družčine utelesila v vsej njihovi večplastnosti ter vizualno in zvočno artikularala široko paleto njihovih izkustev, od nastopaške ležernosti in najstniške objestnosti pa vse do tesnobe in skorajda tragičnosti, jo je v veliki meri skrčil na zgolj zafrkantsko leksikalno

podajanje. S tem pa se je ujel v past, ki se ji je roman po mnenju kritikov večinoma izognil, to je past cenenega humorja na račun bosančizmov, na »fore brez metafor«.

Štefančič (2004) je ob *Kajmaku in marmeladi* ugotavljal, da »če film ni komedija, potem v kino ni mularije, najstnikov, ki so večinski segment sodobne kino publike. [...] Ni kaj, fore prodajajo komedijo. Če jih komedija ima, prime – če jih nima, je ni«. A *Čefurji raus* dokazujejo tudi nasprotno. Če film fore ima, če z njimi celo obilno in nedvoumno bombardira gledalca, usoda njegovih protagonistov pa očitno ni (niti črna²⁷) komedija, film ne zablesti kot slovenski čefurski film *par excellence*, temveč izzveni kot zgolj še en (in ne prav posrečen) primerek tega »žanra«, ki ga slovenski poosamosvojitveni film bolj ali manj uspešno producira že skoraj dvajset let.

8.2.1 Kratka zgodovina čefurskega filma na Slovenskem

V študiji *Slovenski poosamosvojitveni film: institucija in nacionalna identiteta* (2015, 117–121, 124–126) Matic Majcen s kvantitativno tekstualno analizo preučuje pojavljanje, referiranje in konstrukcijo likov in skupin drugih narodnosti v sodobnem slovenskem filmu. Ob tem ugotavlja, da več kot polovico pojavljanj predstavljajo liki iz nekdanjih jugoslovanskih republik in med njimi prednjačijo Bosanci. Štefančič v svoji »kritični enciklopediji slovenskega celovečernega filma« odmevnejše primerke filmov, v katerih pride do takšnih »pojavaljanj« (vključno s pojavljanji romskih likov), uvrsti v razdelek z naslovom »Multikulti« (Štefančič, 2015, 108–124). Seznam obsega enajst (tako igranih kakor tudi dokumentarnih) celovečercev, a ni izčrpen, kajti avtor nekatere filme, ki zagotovo sodijo (tudi sem, uvrsti v druge razdelke: *Kajmak in marmelada* denimo pristane med »Največjimi hiti« (ibid., 63). Tudi če pozornost namenimo le celovečernim igranim filmom, v katerih se pripadniki nekdanjih jugoslovanskih narodnosti ne le zgolj »pojavijo«, temveč jim pripade glavna oziroma ena od glavnih vlog, je očitno, da problematika priseljencev iz nekdanje skupne domovine filmskim ustvarjalcem v Sloveniji ni tuja. Prav nasprotno, kot bom skušala pokazati v nadaljevanju, si ta korpus del – po analogiji s fenomenoma, ki ju poimenujeta uveljavljena termina *cinéma de banlieue* (Tarr, 2005; glej tudi tematski blok zadnje številke *Ekrana*, zlasti Meterc, 2017 in Pohar, 2017) in *cinéma beur* (Tarr, 1993, 2005; Bosséno, 1992) – mogoče, vsaj za zdaj, zasluži celo posebno žanrsko oznako:²⁸ čefurski film.

27 Povezovanje obešenjaškega humorja in črne komedije (kot sredstev za soočanje z najrazličnejšimi tegobami in bridkostmi življenja) z vzhodnoevropsko in zlasti balkansko senzibilnostjo ni nič novega. O zagatah nepoučenih filmskih gledalcev pri dešifriranju tovrstnega humorja glej Eidsvik (1991).

28 Izraz žanr uporabljam precej ohlapno, v duhu filmske definicije Steva Neala (1990), ki poudarja, da so žanri korpusi del, ki postanejo prepoznavni kot žanri zaradi norm in konvencij, ki jih uravnava dinamika ponavljanja

Po *Outsiderju* (1996) je minilo kar nekaj let, preden smo dobili naslednji film s priseljencem (oziroma otrokom priseljencev) z juga v glavni vlogi. Kljub zanimivi igralski zasedbi (Uroš Fürst kot Amir, Marko Miladinović kot njegov prijatelj Bojan, Velimir Bata Živojinović kot Amirjev oče ...) si je *Amirja* (rež. Miha Čelar, 2002, Slovenija), film o čefurju, ki »sklene, da bo posnel film, v katerem bo poziral kot čefur«, in mimogrede še »posili neko podalpsko bunko« (Štefančič, 2015, 102), ogledalo le nekaj tisoč gledalcev (Rugelj, 2007, 153–154), kritiki pa so ga – kar verjetno ni slabo – večinoma kar spregledali.

Že naslednje leto se je *Outsiderju* in *Amirju* pridružil *Na planincab* (rež. Miha Hočevar, 2003, Slovenija), komična drama o bratih Saniju (Filip Djurić) in Amirju (Saša Tabaković), bosanskih sirotah, ki se iz Mostarja preselita k stricu (Mustafa Nadarević) in teti (Milena Zupančič) v Ljubljani. Hočevar, režiser, ki je že s svojim prvenecem *Jebiga* (2000, Slovenija) dokazal, da pozna recept za uspeh pri slovenskih občinstvih, in to nekaj let kasneje še dvakrat potrdil z *Gremo mi po svoje* in *Gremo mi po svoje 2*, s svojim čefurskim projektom ni navdušil ne gledalcev ne kritikov; Štefančiču se je zdel zgolj »kot predolg vic o Janezu in Hasotu, skrit za polnežni štrudl o odraščanju v tujem okolju« (Štefančič, 2015, 117).

Če bi se stvari nadaljevale podobno, bi verjetno težko govorili o porajajočem se čefurskem žanru, kaj šele o kakšnem razcvetu, saj bi se le s težavo dokopali do filmov, ki svoje poti po kinodvoranah ne zaključijo z manj kot deset tisoč prodanimi vstopnicami in seveda ne ugledajo luči sveta na DVD-ju. A le dva dni po premieri *Na planincab* je bil na 6. Festivalu slovenskega filma, takrat še v Celju, premierno predvajan četrti primerek, *Kajmak in marmelada*, ki se je že v naslednjih nekaj mesecih zavihtel na prestol najbolj gledanih slovenskih filmov in naslednje leto presegel celo številko 150 tisoč. Djurićev prvenec, ki je že na Festivalu slovenskega filma osvojil nagrado kot najboljši film po izboru občinstva (strokovne žirije na tem festivalu ni prepričal), je vseboval vse, kar slovenski film, kot je takrat ugotavljal Štefančič (2004), potrebuje za uspeh: to ni bila le »komedija o ljubezenski zvezi med Slovenko Špelo [Tanja Ribič] in Bosancem [Branko Djurić]« (Furlan et al., 2011, 345), pa še z nekam nadrealističnim in ne prav nedvoumnim, a menda vendarle srečnim koncem povrh; to je bil tudi film s priznanim srbskim igralcem in režiserjem Draganom Bjelogrićem in našim lastnim »dežurnim čefurjem« *Magnificom* v stranskih vlogah, z glasbeno opremo Saše Lošiča in kostumi Alana Hranitelja, film torej, ki je s svojo zasedbo in izvedbo pokazal popolno razumevanje,

in variacij: da film prepoznamo kot primerek nekega žanra, mora vsebovati dovolj že vzpostavljenih žanrskih konvencij, hkrati pa se mora od teh tudi dovolj odmakniti, da si zagotovi pozornost občinstva. Norme in konvencije vključujejo specifično ikonografijo, specifične pripovedne formule in načine karakterizacije likov, tipično atmosfero ipd.

da za slovenski film velja, da če hoče »zelo potegniti in postati mega hit, mora biti zgodba nekako povezana z bivšo Jugoslavijo. [...] Če hoče slovenski film v Sloveniji uspeti, ne sme ignorirati Bosancev, 'Bosancev' in drugih 'južnjakov'. Jug je del formule za uspeh« (Štefančič, 2004).

Štefančič torej ni ugotovil le, da v poosamosvojitvenem slovenskem filmu obstaja »formula za uspeh« in da njene bistvene sestavine (južnjaki kot protagonisti, jugonostalglična glasbena podoba ipd.) izvirajo iz jugoslovanske preteklosti nove države; zaslutil je tudi, da utegne imeti ta žanr ne glede na usodo, ki doleti njegove protagoniste, pomembno socialno funkcijo. Uspeh *Kajmaka in marmelade* se mu je namreč zdel »fina zaušnica tistemu delu slovenske nacije, ki ima do 'drugačnih' – do Bosancev, 'južnjakov', Romov, gejev, samskih žensk, beguncev, izbrisanih itd. – še vedno neandertalski odnos« (ibid.).

Kaj so torej konvencije, ki definirajo slovenski čefurski film? Pri čem vztrajajo repeticije, kam drežajo variacije? Stalnica, ki upravičuje poimenovanje, so seveda priseljenci (in/ali njihovi svojci) z območja nekdanje Jugoslavije. Zgodbe ubesedujejo njihova izkustva in se v večini primerov vrtijo okoli osrednjega moškega lika (Sead, Amir, Božo, Marko ...), ki se skuša bodisi asimilirati bodisi integrirati. Ta poskus je pogosto uprizorjen kot bolj ali manj uresničljiv, vsekakor pa heteronormativen scenarij (Sead in Metka [Nina Ivanič], Božo in Špela, Marko in ... TV voditeljica?). Poleg navzočnosti teh likov in prepoznavnih pripovednih formul je pogosta (a ne nujna) komična nota, ki sega od komičnega učinka posameznih fraz, idiolektov in sociolektov, od komičnosti jezika torej pa vse do komičnosti celote (*Kajmak in marmelada*, na primer), ki kot da se je te senzibilnosti nalezla od svojega protagonista, ki se z življenjskimi tegobami spopada »po balkansko«, brez prave vizije izhoda, a z dobršno mero obešenjaškega humorja (cf. Eidsvik, 1991). Čefurski film ima lahko tudi prepoznavno ikonografijo, običajno v obliki vizualnih ali celo zvočnih elementov mizanscene, ki nedvoumno kažejo na slovensko preteklost v Jugoslaviji (Titovi portreti, jugoslovanske zastave, džezve, jugo glasba ...) in filmu lahko dajejo pridih jugonostalgčnosti.

Poleg dejstva, da gre za priseljence z juga, je glavna stalnica čefurskega žanra torej (moški) spol protagonistov (ki jim je prav absurdno pogosto ime Amir), njihova starost pa po drugi strani tvori os, na kateri v zadnjem desetletju prihaja do najzanimivejših in najzgovornejših variacij. Sead, oba že omenjena Amirja in Marko so adolescenti, katerih poskuse vklapljanja v okolje ne otežuje le njihovo čefurstvo, temveč tudi mladostniška želja po objestnosti, kljubovanju. Na bistveno drugačen starostni profil južnjakov pa naletimo v kasnejših primerkih žanra. Istega leta kot *Čefurji raus* je premiero doživel tudi *Adria Blues* (rež. Miroslav Mandić, 2013, Slovenija / Hrvaška),

še en film, v katerem je izkustvo priseljenca iz Bosne kot scenarist in režiser upodobil priseljence iz Bosne, Miroslav Mandić, nekoč sarajevski čudežni deček, zdaj profesor na ljubljanski filmski akademiji. Za njegovega protagonista, Tonija Griffa (Senad Bašić), legendarnega yu-rockerja, ki že celo desetletje doživlja ustvarjalno blokado – ki je ob zlaganosti njegovega zakona s Sonjo (Mojca Funkl) glavna metafora za neuspešnost njegove socialne in kulturne integracije – se je čas ustavil. Čeprav se ga očitno že loteva kriza srednjih let, se zdi, da niti zadnjih vzdihljajev pubertete še ni pustil povsem za seboj. S frizuro iz obdobja, ko je še kraljeval na jugoslovanskih odrih, in bolj ali manj nespremenjenim slogom oblačenja se zdi kot osivela, a nič manj nezadovoljna, nič bolj prilagojena ali pomirjena različica Seada, Amirja ali Marka.

Na generacijsko podoben lik naletimo tudi v morda najzanimivejšem in hkrati najbolj problematičnem primerku žanra, filmu Metoda Pevca *Estrellita – pesem za domov* (2006, Slovenija/Nemčija/Bosna in Hercegovina/Republika Makedonija). V *Estrelliti* je protagonista pravzaprav težko določiti, saj je pripovedni fokus vse do konca dokaj enakomerno porazdeljen med več likov, pri čemer priseljence zastopa kar cela družina. Pravkar ovdovela Dora Fabiani (Silva Čušin) Amirju (Marko Kovačevik), bosanskemu begunskemu dečku iz barakarskega naselja, posodi moževo violino in poskrbi za njegovo glasbeno šolanje. Dorinega sina Juliana (Tadej Troha) zamika dragocena violina, a se zagleda v Amirjevo mamo Sabino (Mediha Musliović) in jo z izsiljevanjem zapelje v spolno razmerje. Amirjev oče Izet (Senad Bašić), mizerno plačani gradbeni delavec, vse skupaj bolj ali manj resignirano opazuje, ne Sabina ne Izet pa ne razumeta sinovega zanimanja za klasično glasbo, čeprav ga pri tem vsaj mama po svojih najboljših močeh spodbuja in podpira. Ko si Amir z zmago na glasbenem tekmovanju prisluži štipendijo za šolanje, se vsi vpleteni (razen Izeta) zberejo v gostilnici Sevdah,²⁹ kamor je, kakor da potrebuje nekakšen južnjaški glasbeni ventil za svoje navidezno meščansko uglajeno, a menda utesnjujoče življenje slovenskega profesorja glasbe, zahajal tudi pokojni Mihael Fabiani (Volodja Balžalorsky). Namesto neprilagojenega mladega čefurja v poznih najstniških ali zgodnjih dvajsetih letih nam Pevec ponudi izbiro: komu bomo pripisali več interpretacijske teže pri razmisleku o (ne)možnosti formiranja večkulturne identitete, o možnosti srečnejšega soobstoja in prihodnosti za priseljence v Sloveniji – Izetu, Bosancu srednjih let, ki mu v Sloveniji ni ravno uspelo, a je doslej vendarle nekako vztrajal in životaril na družbeni margini, navsezadnje pa zapusti družino in odide »domov«, čeprav mu ni niti najmanj jasno, kje naj bi to bilo, ali njegovemu nadarjenemu najstniškemu sinu Amirju, ki ga je ljubljanska dama že malodane

29 Bosanski izraz turško-arabskega izvora (tur. *sevda* – ljubezen, iz arab. *sawda'* – črn žolč, ki naj bi bil po starih prepričanjih povezan z ljubezenskimi občutki), ki označuje melanholično ljubezensko hrepenenje (*Veliki slovar tujk*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 2002).

posvojila, v obrisih prijateljstva s sošolko Nino (Ana Temeljotov) pa se zarisuje tudi možnost srečnega romantičnega scenarija? Žal se zazdi, da Pevec odločilno vlogo v tem premisleku pravzaprav nameni svoji slovenski protagonistki, Dori, čefurji pa

so tu le zato, da prikimavajo slovenski superiornosti. In da jo sentimentalizirajo. Begunci so tu le zato, da bi se lahko Slovenci »našli«, »odrešili« in bolje počutili. *Estrellita* je film, ki bolečino slovenskih buržujev primerja z bolečino bosanskih beguncev – in ki si za svojo pokroviteljsko »širino« stalno čestita. (Štefančič, 2015, 115)

Carrie Tarr (2005) v svoji pionirski študiji presečišč dveh tokov v sodobni francoski kinematografiji, *cinéma beur* (filmske produkcije francoskih režiserjev severnoafriškega porekla) in *cinéma de banlieue* (korpora filmov, katerih dogajanje je postavljeno v stanovanjska naselja v *banlieues*, to je deprivilegiranih predmestjih francoskih velemest), ugotavlja, da so to filmi, ki mobilizirajo glasove in zgodbe najbolj stigmatiziranih prebivalcev Francije, da bi v ospredje potisnili problematiko etnične pripadnosti in drug(ačn)osti, ki je bistvena za zamišljanje sodobne francoske identitete. Glede na orisane primere zgoraj z njihovimi priseljenjskimi avtorji in/ali fužinskimi in podobnimi prizorišči se zdi, da je cilj sodobnega slovenskega filma v njegovi čefurski inkarnaciji zelo podoben. Če si je francoski film predmestja že s *Sovraštvom* (*La Haine*, rež. Mathieu Kassovitz, 1995, Francija) kot cilj zastavil »preizpraševanje 'francoskosti' in stereotipov, ki se tičejo 'nefrancoskega'« (Meterc, 2017, 24), si slovenski čefurski film vsaj v nekaterih primerih prizadeva prisiliti »zaušnico tistemu delu slovenske nacije, ki ima do 'drugračnih' [...] še vedno neandertalski odnos« (Štefančič, 2004). A to počne z zgodbami, ki nimajo srečnih koncev, v najboljšem primeru so dvoumne ali odprte, v najslabšem pa nepreklicno tragične. Je imel torej Štefančič (2015, 120) prav, ko je ob *Outsiderju* zapisal, »da se v Slovenijo ne moreš asimilirati [...], Slovenec ne moreš postati, ampak se Slovenec lahko le rodiš. To je tragično [za Seada]. In to je še tragičnejše za Slovenijo«? Si je sodobno slovensko identiteto kot večkulturno identiteto res mogoče zamišljati zgolj kot fužinski, jadranski, jugonostalgčni ... neuresničljivi blues?

8.2.2 Večkulturna zamišljanja slovenske identitete ob knjigi in filmu

Če bi pri iskanju odgovora na ta vprašanja ostali na ravni tekstualne analize bodisi čefurskih romanov bodisi filmov, bi odgovor verjetno moral biti pritrdilen. Sicer se zdi, da je v filmski sferi najbolj tragično končal prav Sead, torej protagonist prvega primerka tega žanra, ki ga je film že z naslovom razglasil za večnega obstranca; a

tudi njegovi nasledniki ne kažejo ravno v smeri inkluzivnejšega zamišljanja njihove usode. Že dejstvo, da v Sloveniji že več kot dvajset let nastajajo filmi, ki raziskujejo možnosti integracije priseljencev z juga in ki naj bi s tem dejansko prispevali h krepitvi in širitvi teh možnosti, in da so to filmi, ki jih še vedno prepoznavamo kot čefursko »naglašene«,³⁰ opozarja, da gre za paradoksalno kategorijo. Dokler je čefurski akcent slišen in viden, dokler obstaja potreba po takšnem poimenovanju te produkcije, dokler ima ta znak še vedno svojega referenta, proces integracije še zdaleč ni zaključen. Dokler bodo nastajali čefurski filmi, bo čefurstvo sinonim za takšno ali drugačno zaznamovanost nekje na prehodu med vzpostavljanjem medkulturnega dialoga in zamišljanjem večkulturne identitete.

Če bi ostali na ravni tekstualne analize, bi bili diagnoza in prognoza torej precej slabi. A če se od te ravni nekoliko odmaknemo in v razmislek zajamemo tudi vidik avtorstva in recepcije, se pokaže drugačna slika. Goran Vojnović, otrok priseljencev z juga, je za vse svoje romane prejel cenjeno literarno nagrado kresnik in je gotovo eden najuspešnejših in najbolj priljubljenih sodobnih slovenskih pisateljev. Branko Djurić, priseljenec z juga, kot scenarist, režiser in glavni igralec enega najbolj priljubljenih in gledanih slovenskih filmov vseh časov sodi med najuspešnejše slovenske filmske ustvarjalce. Miroslav Mandić, avtor zgodbe o priseljencu z juga, ki se v Sloveniji nikakor ne zmore več ustvarjalno aktivirati in uveljaviti, je priseljenec z juga, ki deluje kot profesor za scenaristiko na filmski akademiji osrednje slovenske univerze. Ta seznam bi lahko nadaljevali. Zdi se torej, da je na področju kulturne produkcije, v knjigah in filmih, prepoznana izrazita potreba po večkulturnem zamišljanju sodobne slovenske identitete, scenariji tega zamišljanja pa ostajajo previdni in ne pretirano optimistični. Toda avtorji teh filmov in knjig ter njihova občinstva s pozitivno recepcijo njihovih del dokazujejo, da tega zamišljanja vendarle ni nemogoče tudi udejanjiti in živeti.

Literatura in viri

Appiah, Kwame Anthony, 2007: »Identiteta, avtentičnost, preživetje: multikulturne družbe in družbena reprodukcija.« *Zbornik postkolonialnih študij* (ur. Jeffs, Nikolai). Ljubljana: Krtina. 339–353.

Battersby, Eileen, 2015: Yugoslavia, My Fatherland by Goran Vojnović: balkan brilliance. *The Irish Times*. 7. november 2015. Dostopno na naslovu: <https://www.irishtimes.com/culture/books/yugoslavia-my-fatherland-by-goran-vojnovic-balkan-brilliance-1.2420053> (citirano avgust 2017).

30 S tem namigujem na termin »naglašeni film« (*accented cinema*), ki ga je kot krovno poimenovanje za globalno filmsko produkcijo, ki produkcijsko in slogovno odstopa od mainstream filma, uvedel Hamid Naficy (2001).

- Bhabha, Homi, 1996: Culture's In-Between. V: *Questions of Cultural Identity* (ur. Hall, Stuart in Paul du Gay). London: Sage. 53–60.
- Borovnik, Silviya, 2012: *Književne študije: o vlogi ženske v slovenski književnosti, o sodobni prozi in o slovenski književnosti v Avstriji*. Maribor: Filozofska fakulteta.
- Bosséno, Christian, 1992: Immigrant Cinema: National Cinema. The case of beur film. V: *Popular European Cinema* (ur. Richard Dyer in Ginette Vincendeau). London: Routledge. 47–57.
- Brezar, Vladimir, 2014: Fužine (ni)so geto. *Delo dosje*. Dostopno na naslovu: <http://www.delo.si/ozadja/ljubljanske-fuzine-ni-so-geto.html> (citirano avgust 2017).
- Burke, Michael; A. Kuzmičova; A. Mangen, T. Schilhab, 2016: Empathy at the confluence of neuroscience and empirical literary studies. *Scientific Study of Literature*. 6/1. 6–41.
- Cajnko, Ada, 2017: Osebna komunikacija.³¹
- Culler, Jonathan, 2008: *Literarna teorija. Zelo kratek uvod*. Ljubljana: Krtina.
- Čakarić, Maja; Delić, Anuška; Krečič, Jela; Miholič, Andrej; Vogel, Voranc; Zabukovec, Mojca, 2014: Fužine (ni)so geto. *Delo Dosje*. Dostopno na naslovu: <http://www.delo.si/ozadja/ljubljanske-fuzine-ni-so-geto.html> (citirano avgust 2017).
- Čehovin Korsika, Maja, 2016: Več kot ti domovina pomeni, bolj si do nje kritičen. (Intervju z G. Vojnovičem.). *Sta misli*. 19. junij 2016. Dostopno na naslovu: <https://misli.sta.si/2273938/goran-vojnovic-vec-kot-ti-domovina-pomeni-bolj-si-do-nje-kriticen> (citirano avgust 2017).
- Davis, Robert Murray, 2001: Out of the Shadows: Slovene Writing After Independence. *World Literature Today*. 75/1. 59–65.
- Devčić, Karmela, 2016: »Intervju z Goranom Vojnovičem: Pisac, koji najbolje opisuje duh cijele regije«. *Jutranji list*. 29. september. Dostopno na <http://www.jutarnji.hr/globus/Globus-kultura/pisac-koji-najbolje-opisuje-duh-cijele-regije-vlastiti-identiteti-pogotovo-ako-ih-prezremomogu-nas-doci-glave/4740155/> (citirano avgust 2017).

31 Ada Cajnko je pri založbi Beletrina odgovorna za stike z javnostjo.

- Eidsvik, Charles, 1991: Mock realism: The comedy of futility in Eastern Europe. V: Andrew Horton (ed.), *Comedy/Cinema/Theory* (ur. Andrew Horton). Berkeley, Los Angeles in Oxford: University of California Press. 91–105.
- Fišer, Branka, 2003: Sprememba tipičnega ustroja junakov v slovenskih romanih po letu 1991. *Slavistična revija*. 51/1. 71–91.
- Fišer, Branka, 2011: Vpliv slovenske nacionalne osamosvojitve na tipologijo slovenskega romana. V: *Dušan Pirjevec: Slovenska kultura in literarna veda* (ur. Knop, Seta). Ljubljana: Filozofska fakulteta. 67–77.
- Furlan, Silvan et al., 2011: *FILMOGRAFIJA slovenskih celovečernih filmov: 1931–2010/FILMOGRAPHY of Slovenian feature films: 1931–2010*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka.
- Hall, Stuart, 1997: *Representations: Cultural Representations as Signifying Practices*. Routledge.
- Harlamov, Aljoša, 2008: Enciklopedija Fužin. *Mentor*. 29/4. Dostopno na naslovu: <https://aljosaharlamov.wordpress.com/2012/12/18/goran-vojnovic-cefurji-raus> (citirano avgust 2017).
- Horvat, Marjan, 2013: Intervju z Goranom Vojnovičem. *Mladina*. 27. september. Dostopno na <http://www.mladina.si/148805/goran-vojnovic-zdaj-so-na-slovenskem-ze-neki-novi-cefurji-pri-njih-je-treba-iskati-pravi-o/> (citirano 15. avgust 2017).
- Juvan, Marko, 2002: Iz slovanskih literatur na koncu 20. stoletja. *Slavistična revija*. 50/49. 411.
- Knjižica utemeljitev Prešernovih nagrad za leto 2009.*
- Kolšek, Peter, 2013: Ocena filma *Čefurji raus*. *Delo*, 5. oktober 2013. Dostopno na naslovu: <http://www.delo.si/kultura/film/ocena-filma-cefurji-raus.html> (citirano avgust 2017).
- Kos, Janko, 1979: Dušan Pirjevec in evropski roman. V: Dušan Pirjevec, *Evropski roman*, Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Kosmos, Iva, 2008: Medkulturni roman za medkulturno leto. *Literatura*. XX/207–208. 231–237.

- Leiler, Ženja, 2011: Ocena novega romana Gorana Vojnoviča: Ko očetje obmol-
knejo. *Pogledi*. 23. november 2013. Dostopno na naslovu: [http://www.
delo.si/kultura/knjizevni-listi/ocena-novega-romana-gorana-vojnovi-
ca-ko-ocetje-obmolknejo.html](http://www.delo.si/kultura/knjizevni-listi/ocena-novega-romana-gorana-vojnovi-
ca-ko-ocetje-obmolknejo.html) (citirano avgust 2017).
- Leiler, Ženja, 2017: *Figa* ni krik. Je dolg, tih izdih. (Intervju z G. Vojnovičem.)
Delo. 23. junij 2017. Dostopno na naslovu: [http://www.delo.si/kultura/
knjiga/goran-vojnovic-figa-ni-krik-figa-je-dolg-tih-izdih.html](http://www.delo.si/kultura/
knjiga/goran-vojnovic-figa-ni-krik-figa-je-dolg-tih-izdih.html) (citira-
no avgust 2017).
- Majcen, Matic, 2015: *Slovenski poosamosvojitveni film: institucija in nacionalna
identiteta*. Ljubljana: Aristej.
- Meterc, Petra, 2017: Sovraštvo, Vol. II. *Ekran*. LIV/junij-julij-avgust. 24–27.
- Naficy, Hamid, 2001: *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Prin-
ceton: Princeton University Press.
- Neale, Steve, 1991: Questions of genre. *Screen*. 31/1. 45–66.
- Pavičić, Mladen, 2010: Odnosi med Slovenci in prišleki s področja nekdanje
Jugoslavije v romanih *Fužinski bluz* Andreja Skubica in *Čefurji raus*
Gorana Vojnoviča. V: *Zbornik prispevkov z mednarodne znanstvene
konference ob 90-letnici Univerze v Ljubljani in Univerze Komenske-
ga v Bratislavi* (ur. Vojtechová Poklač, Saša in Miloslav Vojtech).
Bratislava: Univerzita Komenského. 293–305.
- Petek, Polona, 2010: Highways, byways and dead ends: towards a non-Eurocen-
tric cosmopolitanism through yugonostalgia and Slovenian cinema.
New Review of Film and Television Studies. 8/2. 218–232.
- Pirjevec, Dušan, 1979: *Evropski roman*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Pohar, Nejc, 2017: Film predmestja kot predmestje filma. *Ekran*. LIV/junij-julij-
-avgust. 34–36.
- Potisk, Martina, 2014: Konceptualizacija medkulturnosti v izbranih sodobnih
slovenskih romanih. *Philological Studies*. 3/2. 316–329.
- Puhar, Alenka, 1992: *Slovenski avtoportret 1918–1991*. Ljubljana:
Nova revija.
- Rugelj, Samo, 2007: *Stranpota slovenskega filma: zapiski o kinematografiji 2000–
2007*. Ljubljana: UMco.

- Stabej, Marko, 2010: Prišleki in čefurji. V: *Sodobna slovenska književnost 1980–2010* (ur. Zupan Sosič, Alojzija). Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 297–304.
- Strsoglavec, Đurđa, 2010: Kako se govori v sodobni slovenski prozi. V: *Sodobna slovenska književnost 1980–2010* (ur. Zupan Sosič, Alojzija). Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 311–318.
- Svetek, Irena, 2008: Prvi slovenski čefurski roman. Čefur v Sloveniji, Janez v Bosni. *Delo*. 8. april 2008. Dostopno na naslovu: <https://dnevnik.si/310701> (citirano avgust 2017).
- Šabec, Ksenija. 2007: Kdo je čefur za kranjskega Janeza: stereotipi in kulturne razlike v sodobnem evropskem kontekstu. V: *Stereotipi v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi: zbornik predavanj* (ur. Novak Popov, Irena). Ljubljana: FF (43. seminar slovenskega jezika literature in kulture). 102–116.
- Šinkovec, Hana, 2014: *Marginalne identitete v izbranih sodobnih romanih v času globalizacije*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Štefančič, jr. Marcel, 2004: Več kot 100.000 gledalcev. *Mladina*, 9. januar. Dostopno na naslovu: http://www.mladina.si/97698/kul--film-marcel_ste-f1979ancic_jr/ (citirano 20. september 2017).
- Štefančič, jr. Marcel, 2013: *Čefurji raus* (ocena filma). *Mladina*, 4. oktober. Dostopno na naslovu: <http://www.mladina.si/149031/cefurji-raus/> (citirano 15. avgust 2017).
- Štefančič, jr. Marcel, 2015: *Slovenski film 2.0: Kritična enciklopedija slovenskega celovečernega filma 1991–2016*. Ljubljana: UMco.
- Tarr, Carrie, 1993: Questions of Identity in Beur Cinema: From *Tea in the Harem* to *Cheb*. *Screen*. 34/4. 321–342.
- Tarr, Carrie, 2005: *Reframing difference: Beur and banlieue filmmaking in France*. New York in Manchester: Manchester University Press.
- Virk, Tomo, 1991: Pirjevčevi nastavki za teorijo slovenskega romana. *Primerjalna književnost*. 14/1. 28–38.
- Virk, Tomo, 2007: *Primerjalna književnost na prelomu tisočletja: kritični pregled*. Ljubljana: ZRC SAZU.

- Virk, Tomo, 1997: Dušan Pirjevec in slovenski roman. *Literatura*. IX/67–68. 76–101.
- Vojnović, Goran, 2008: *Čefurji raus!* Ljubljana: Študentska založba.
- Wittgenstein, Ludwig, 1976: *Logično-filozofski traktat*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Zavasnik, Mojca, 2007: *Prenova stanovanjske soseske Fužine*. Ljubljana: Fakulteta za arhitekturo.
- Zorko, Urban, 2008: Vodič po vesti neke večine. V: Goran Vojnović: *Čefurji raus!*, Ljubljana: Študentska založba. 184–199.
- Zupan Sosič, Alojzija, 2006: *Robovi mreže, robovi jaza. Sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera.
- Zupan Sosič, Alojzija, 2011: *Na pomolu sodobnosti ali o književnosti in romanu*. Maribor: Litera.
- Zupan Sosič, Alojzija, 2015: Govor v sodobnem slovenskem romanu. *Slavistična revija*. 63/2. 183–195.
- Žižek, Slavoj, 1997: *Jezik, ideologija, Slovenci*. Ljubljana: Delavska enotnost.

Filmografija

- Adria Blues* (rež. Miroslav Mandić, 2013, Slovenija / Hrvaška)
- Amir* (rež. Miha Čelar, 2002, Slovenija)
- Čefurji raus!* (rež. Goran Vojnović, 2013, Slovenija)
- Estrellita – pesem za domov* (rež. Metod Pevec, 2006, Slovenija / Nemčija / Bosna in Hercegovina / Republika Makedonija)
- Gremo mi po svoje* (rež. Miha Hočevar, 2010, Slovenija)
- Gremo mi po svoje 2* (rež. Miha Hočevar, 2013, Slovenija)
- Jebiga* (rež. Miha Hočevar, 2000, Slovenija)
- Kajmak in marmelada* (rež. Branko Djurić Djuro, 2002, Slovenija)
- Na planincab* (rež. Miha Hočevar, 2003, Slovenija)

Na svoji zemlji (rež. France Štiglic, 1948, Jugoslavija)
Ne joči, Peter (rež. France Štiglic, 1964, Jugoslavija)
Outsider (rež. Andrej Košak, 1997, Slovenija)
Petelinji zajtrk (rež. Marko Naberšnik, 2007, Slovenija / Hrvaška)
Pr' Hostar (rež. Luka Marčetič, 2016, Slovenija)
Sovraštvo (*La Haine*, rež. Mathieu Kassovitz, 1995, Francija)
Srečno, Kekec (rež. Jože Gale, 1963, Jugoslavija)
To so gadi (rež. Jože Bevc, 1977, Jugoslavija)
Vesna (rež. František Čap, 1953, Jugoslavija)
Žrelo (*Jaws*, rež. Steven Spielberg, 1975, ZDA)