

MAŠA GUŠTIN
Uniwersytet Gdański*

 <https://orcid.org/0000-0002-5968-1854>



***Bosanc, čefur, Izbrisani.* Imigrant z byłych republik jugosłowiańskich w słoweńskim filmie fabularnym**

Bosanc, čefur, Izbrisani. The Immigrant from the Former Yugoslav Republics in a Slovenian Feature Film

Abstract

From the 1960s to the present day, immigrants have come to Slovenia mainly from the republics/countries of the former Yugoslavia. Their appearance in Slovenian society caused a sense of threat to their own culture. Mutual relations between Slovenes and newcomers were determined from the very beginning by cultural and linguistic barriers that have not disappeared to this day. The film did not remain indifferent to this situation. The plots of the few films made between 1965 and 2018 deal with the topic of immigrants and their functioning in Slovenian society, primarily criticizing the intolerant attitude of the hosts. Using stereotypical representations of immigrants and Slovenes, they playfully or tragically emphasize inequalities in their relations, as well as the privileged position of some and the marginalization of others. Although Slovenia is widely recognized as a country open to multiculturalism, which identifies itself with the European values of respect for every individual and respect for basic human rights, the films presented create a crack in this image, showing Slovenes as an intolerant, even xenophobic society. This reluctance towards a stranger, however, focuses only on newcomers from other countries of the former Yugoslavia, who seem to be seen as a collective with unequivocally negative characteristics.

* Uniwersytet Gdański, Zakład Sławistyki i Studiów Bałkańskich
ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk
e-mail: masa.gustin@ug.edu.pl

Według danych statystycznych w dwumilionowej Słowenii około sześć procent mieszkańców stanowi ludność nieautochtoniczna, przy czym osiemdziesiąt sześć procent wszystkich imigrantów pochodzi z byłych jugosłowiańskich republik (Mevželj Ōzay 2019: 11). Od 1945 roku do chwili obecnej stale, w większych i mniejszych falach powodowanych sytuacją ekonomiczną lub polityczną, do Słowenii napływa ludność z innych republik (byłej¹) Jugosławii². Przyczyn tej imigracji można się dopatrywać w specyficznej gospodarce, społecznej i geopolitycznej pozycji Słowenii zarówno w czasie istnienia Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii, jak i po jej rozpadzie. Jako terytorium bardziej rozwinięte przemysłowo od innych w regionie, a także w mniejszym stopniu od nich dotknięte zniszczeniami z czasu drugiej wojny światowej, Słowenia szybko stała się jugosłowiańskim liderem ekonomicznym. Od lat sześćdziesiątych XX wieku do pracy w Słowenii przyjeżdżało coraz więcej ludzi z sąsiednich republik. Łatwo było migrować, mieszkając we wspólnym kraju, a zarobki były znacząco wyższe niż w innych republikach. Robotnicy, głównie mężczyźni z uboższych rolniczych lub słabiej uprzemysłowionych regionów Jugosławii, przyjeżdżali do pracy w systemie dziennym, tygodniowym lub na dłuższy okres. Pojawienie się tej licznej grupy przybyszów nie pozostało niezauważone. *Sezonci* wyróżniali się wyglądem, zachowaniem (głośni, mówiący innym językiem), w przestrzeni publicznej pojawiali się w grupach, zwracając tym na siebie uwagę Słoweńców. Ich rodziny zazwyczaj pozostawały w miejscu pochodzenia, chociaż w niektórych przypadkach również żony i dzieci przyjeżdżały za mężami i osiedlały się w Słowenii. Rodziny imigranckie zwykle zamieszkiwały blisko siebie, tworząc w ciągu kolejnych lat swoiste enklawy w słoweńskich miastach, przede wszystkim w Ljublianie. Największa fala imigracyjna o charakterze ekonomicznym miała miejsce w latach osiemdziesiątych, kiedy Jugosławia stanęła w obliczu kryzysu gospodarczego, podczas którego Słowenia nadal ekonomicznie funkcjonowała najlepiej spośród wszystkich republik. Kolejną zaś stanowili uchodźcy, którzy w latach dziewięćdziesiątych uciekali przed wojną w Chorwacji oraz Bośni i Hercegowinie³.

1 W latach 1945–1991 Słowenia była republiką członkowską SFRJ, imigracja miała charakter wewnętrzny. Od 1991 roku imigranci byli już traktowani jako cudzoziemcy, więc mowa tu o imigracji zewnętrznej.

2 W latach 1948–1953 po Jugosławii migrowało (przeprowadziło się) rocznie około 248 tysięcy osób, a w latach 1953–1961 już blisko 500 tysięcy (Natek 1969: 408).

3 Do Słowenii w latach 1992–1995 napłynęła fala około 100 tysięcy uchodźców (Josipovič 2013: 77).

„Kino imigranckie”

W słoweńskim filmie fabularnym imigrant jako temat pojawia się wraz z pierwszą falą pracowników sezonowych, w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku. Na przestrzeni ostatnich sześćdziesięciu lat „kino imigranckie” (zob. Lykidis 2009; Ballesteros 2015; Loska 2016) w Słowenii, czyli filmy, w których głównymi protagonistami są przybysze pochodzący z innych republik/państw byłej Jugosławii, według moich badań, reprezentuje dziewięć filmów: *Nie wracaj tą samą drogą* (*Po isti poti se ne vračaj*, 1965, reż. Jože Babič), *Historia, której nie ma* (*Zgodba, ki je ni*, 1967, reż. Matjaž Klopčič), *Barany i mamuty* (*Ovni in mamuti*, 1985, reż. Filip Robar-Dorin), *Outsider* (*Outsider*, 1997, reż. Andrej Košak), *Ser i džem* (*Kajmak in marmelada*, 2003, reż. Branko Đurić), *Na pagórkach* (*Na planincab*, 2003, reż. Miha Hočevár), *Przedmieście* (*Predmestje*, 2004, reż. Vinko Möderndorfer), *Czefurzy raus!* (*Čefurji raus!*, 2013, reż. Goran Vojnović), *Wymazani* (*Izbrisana*, 2018, reż. Miha Mazzini i Dušan Joksimović). Jak widać chociażby po datach ich powstania, stanowią filmowy komentarz dla społeczno-politycznych procesów i zmian, jakie wiązały się z poszczególnymi falami imigracji i typem imigrantów (ekonomiczni: sezonowi i osiedleni, uchodźcy wojenni, potomkowie imigrantów oraz Wymazani⁴), a są przy tym reprezentantami poszczególnych etapów w historii kinematografii Słowenii w okresie jugosłowiańskim i po uzyskaniu niepodległości.

Powyższe zestawienie obejmuje zatem zarówno filmy o imigrantach wyreżyserowane przez reżyserów słoweńskich, jak i te stworzone przez autorów, którzy sami są imigrantami lub ich potomkami (Branko Đurić, Goran Vojnović). Przy scenariuszach filmowych niezadko goszczą autorzy z innych republik byłej Jugosławii: serbski aktor Branko Pleša w *Nie wracaj tą samą drogą*, bośniacki aktor Davor Janjić jest współscenarzystą *Outsidera*, wybitny bośniacki poeta, pisarz i scenarzysta Abdulah Sidran jest współscenarzystą filmu *Czefurzy raus!*, a serbski operator Dušan Joksimović współscenarzystą i współreżyserem *Wymazanych*, co z jednej strony odzwierciedla powszechną współpracę kinematografii słoweńskiej z twórcami z sąsiedztwa, lecz z drugiej — osadza kino imigranckie w pewnych ramach, wynikających z faktu, że mimo zmian transnarodowych związki produkcyjne, kadrowe i kulturowe z regionem byłej Jugosławii są trwale i niezależne od nich (Majcen 2016: 151). Zwraca również uwagę fakt, że połowa filmów powstałych po 2000 roku opiera się na dziełach literackich: *Przedmieście* i *Wymazani* na powieściach autorskich, a *Górnik* (*Rudar*, 2017, reż. Hanna Slak) na podstawie autobiograficznej powieści *Nikt* (2013) Mehmedaliji Alicia, chociaż słoweńskie kino nowego millenium raczej od ekranizacji czy adaptacji literatury stroni.

⁴ Kiedy Słowenia ogłosiła niepodległość w 1991 roku, na jej terytorium mieszkało około dwustu tysięcy (10%) osób posiadających (obok jugosłowiańskiego) obywatelstwo innych republik SFRJ. Obywatele Jugosławii posiadali paszport jugosłowiański oraz dowód osobisty republiki, w której byli zameldowani. Obywatelstwo niepodległej Słowenii było automatycznie przyznawane osobom, które już posiadały obywatelstwo Socjalistycznej Republiki Słowenii, pozostali mogli się ubiegać o status obywatela na podstawie meldunku. Po wyborach w 1992 roku, na mocy Ustawy o Cudzoziemcach, około 25 tysięcy osób, które (najczęściej nieświadomie) nie dopełniły tych formalności, zostało usuniętych ze spisu ludności, tracąc wszystkie prawa obywatelskie, oraz uznanych za nielegalnych imigrantów. W tym gronie były również osoby urodzone w Słowenii — potomkowie imigrantów ekonomicznych, dzieci z mieszanych małżeństw lub członkowie rodzin wojskowych.

Baza aktorska

Kolejny powtarzalny element słoweńskiego kina imigranckiego stanowi obsada aktorska. Główne role imigrantów grają w nim wybitni aktorzy jugosłowiańskiej i pojugosłowiańskich scen teatralnych, jak chorwacki aktor Davor Antolić czy serbski aktor Ljubiša Samarčić w *Nie wracaj tą samą drogą*, serbski aktor Slavko Štimac w *Barany i mamuty*, bośniaccy aktorzy Davor Janjić w *Outsiderze* i Branko Đurić w *Ser i džem*, bośniacko-chorwacki aktor Mustafa Nadarević w *Na pagórkach*, bośniaccy aktorzy Emir Hadžihafizbegović i Mediha Musliović w *Czefurzy raus!*, chorwacki aktor Leon Lučev w *Górniku* czy chorwacka aktorka Judita Franković Brdar oraz bośniacki aktor Izudin Bajrović w *Wymazanych*. W produkcjach XXI wieku w rolach drugiego pokolenia imigrantów, mniej (kulturowo) lub bardziej (językowo) zasymilowanego, pojawiają się aktorzy oraz naturszczycy, którzy sami do niego należą. W filmie *Na pagórkach* śledzimy losy młodych bośniackich chłopców, których grają słoweński aktor z korzeniami bośniackimi Saša Tabaković oraz syn Branka Đurića — Filip Đurić. W *Czefurzy raus!* głównego bohatera gra Benjamin Krnetić, który był wówczas studentem AGRFT (Akademia), podczas gdy w role jego kolegów wcielają się Dino Hajderović czy Ivan Pašalić, którzy byli naturszczykami. Jednego z głównych bohaterów grał naturszczyk również w filmie *Barany i mamuty* — Božidar Bunjevac (Huso), górnik z kopalni Breza w Bośni znajdował się w bazie statystów dla filmów kręconych w jego rodzimych okolicach.

Źródła finansowania

Podczas gdy filmy do czasu rozpadu Jugosławii były produkowane w ramach jugosłowiańskich kinematograficznych struktur państwowych, a w latach dziewięćdziesiątych, w okresie transformacji, produkcję charakteryzowała kooperacja przedsiębiorstw państwowych z prywatnymi⁵, to w nowym tysiącleciu finansowanie i zaplecze produkcyjne zaczęło funkcjonować w oparciu o nowe zasady w kinie europejskim. W duchu nowego filmu europejskiego (kina transnarodowego oraz polityki Eurimages wspierającej finansowo koprodukcje międzypaństwowe) twórcy filmu słoweńskiego od 2001 roku⁶ często współpracują z państwami byłej Jugosławii. Takiej współpracy podjęli się autorzy filmów *Czefurzy raus!* (producent słoweńska Arsmidia w koprodukcji ze studiami Jadran fil — Chorwacja i Depo Sarajevo — BiH), słoweńsko-chorwacka koprodukcja *Górnik* (produkcja Nukleus film — Chorwacja, koprodukcja RTV Slovenija oraz Volte — Niemcy, finansowana przez Słoweńskie Centrum Filmowe) czy *Wymazani*, słoweńska produkcja (Gustav film) w koprodukcji z Kinorama (Chorwacja), Pakt Media (Słowenia) oraz Delirium (Serbia), finansowana przez Słoweńskie Centrum Filmowe, Creative Europe — MEDIA, Centrum filmowe Serbii, Chorwackie Centrum Audiowizualne i Eurimages.

⁵ W 1994 roku ustanowiono Fundusz Filmowy Republiki Słowenii, który od 1995 roku zapewniał ciągłość programową i umożliwiał produkcję filmową współfinansowaną z budżetu państwowego, a lata 1997–2002 to okres rozkwitu filmu słoweńskiego (Guštin 2019: 142–143).

⁶ „Bez wątplenia momentem przełomowym dla słoweńskiej produkcji filmowej był rok 2001. Słowenia stała się wówczas pełnoprawnym członkiem europejskiego koprodukcyjnego funduszu Eurimages, z którym w pierwszym roku przynależności współpracowali też — jako partnerzy mniejszościowi, oprócz Funduszu — dwaj słoweńscy producenci. Owocem tej współpracy był film *Ziemia niczyja* (*Ničija zemlja*) Danisa Tanovicia, który zdobył nagrodę za najlepszy scenariusz w Cannes oraz Oscara za najlepszy film nieanglojęzyczny” (Guštin 2019: 143).

Wehikuł struktur narracyjnych albo bohater

Historie opowiedane w filmach najczęściej dotyczą tragicznych indywidualnych losów imigrantów i ich relacji ze słoweńskim społeczeństwem. A te są we wszystkich wymienionych filmach zdominowane przez stereotypy. Wzajemne relacje pomiędzy Słoweńcami a przybyłymi z innych jugosłowiańskich republik determinowały od pierwszych fal imigracyjnych różnice kulturowe oraz silnie zakorzenione stereotypy. Niezależnie od nadrzędnej jugosłowiańskiej społeczno-politycznej doktryny *braterstwa i jedności*, gości i gospodarzy więcej różniło, niż łączyło. Pierwszą barierę stanowił język: serbski i chorwacki — ojczyście języki imigrantów były wystarczająco podobne do słoweńskiego, by móc zrozumieć proste komunikaty w pracy, ale równocześnie zbyt odmienne, aby nawiązać głębszą więź ze społeczeństwem gospodarzy. Imigranci zarobkowi z lat 1961–1991 najczęściej nie zakładali również osiedlania się w Słowenii na stałe, zatem nie odczuwali potrzeby integracji ze Słoweńcami i nauki ich języka. Tak samo słoweńskie społeczeństwo traktowało obecność imigrantów zza południowej granicy jako stan tymczasowy, pewną niewygodną konieczność, którą wymusiła sytuacja gospodarcza i zapotrzebowanie rynku pracy. Niemniej napływ obcej kulturowo ludności wzbudził w nim poczucie zagrożenia dla własnej tożsamości i umocnił stereotypowe postrzeganie zarówno Obcego, jak również samych siebie.

Autostereotyp oddanego obywatela, który zawsze przestrzega przepisów, zaś w pracy jest sumienny i dokładny, wykształcił się już w czasach panowania Austrii i przetrwał do dziś (Šabec 2007: 114). Słoweńskie marzenie o Europie Środkowej wymagało zdystansowania się od reszty Jugosławii, która kojarzyła się z, postrzeganą jako gorsza, kulturą bałkańską (Mlekuž 2016: 82–83). Ekskluzywizm kulturowy i podskórny nacjonalizm upowszechniały się w społeczeństwie, wzmacniając poczucie wyższości Słoweńców w stosunku do innych narodów Jugosławii, ich kultur i religii (Kozinc 2005: 102). Stereotypowy negatywny „bałkański” obraz Słoweńców kreowany przez zachodnich sąsiadów — Włochy i Austrię, które traktowały ich jako jeden z wielu niezidentyfikowanych słowiańskich ludów i obarczały odpowiedzialnością za historyczne porażki obu tych państw, Słoweńcy przenieśli na mieszkańców innych republik byłej Jugosławii, na „Wschód”, a przede wszystkim na Bośnię i Hercegowinę. W efekcie wszyscy, którzy mówili po serbsko-chorwacko-bośniacku, stali się *bośniakami*, *čapcami*, *južnjakami*, a dyskurs o nich był przepełniony wrogością i nietolerancją (Šabec 2007: 115). W filmie *Barany i mamuty* padają następujące słowa:

Gdyby nie było Bośniaków, trzeba byłoby ich wymyślić. Dawniej my, Słoweńcy, nie mieliśmy szacunku do siebie samych i nie potrafiliśmy się cenić. Słoweniec był skłócony ze Słoweńcem, bratem, a dziś znów się kochamy, ponieważ mamy wspólnego wroga, Bośniaka. Jesteśmy zagrożeni przez strasznego Bizantyńczyka, Azjatę, Turka i Bałkańczyka. Bycie Słoweńcem znów jest wartościowe i przynosi dumę. Słoweniec jest pracowity, Bośniak leniwy, Słoweniec jest mądry, Bośniak głupi, Słoweniec jest elegancki, Bośniak niechlujny [...] Bośniacy to słoweńska historyczna konieczność, słoweńska potrzeba.⁷

I wraz z umacnianiem się negatywnego stereotypu Obcego utrzymywało się pozytywne wyobrażenie Słoweńców „o sobie”: grzecznym, pracowitym, spokojnym i zdyscyplinowanym (Środkowo)Europejczyku, który, w przeciwieństwie do leniwych, nieambitnych i niewy-

⁷ Wszystkie cytaty tłumaczone są przez autorkę.

kształconych „balkańczyków” pracę, biznes i edukację traktuje poważnie. Negatywny zbiorowy wizerunek Obcego służy także słoweńskiemu społeczeństwu do obarczenia innych własnymi niepowodzeniami, błędami i niedoskonałościami:

Rzecz może wydawać się nieco skomplikowana, ale w zasadzie chodzi o to, że stereotypy po pierwsze symbolicznie definiują granice między „nami” i „nimi” jako coś wiecznego i niezmiennego, a następnie gwarantują, że wokół tego, co nie jest „nasze”, kumulują się negatywne emocje (na przykład w Słowenii istnieje stereotyp o [od „nas”] radykalnie innych „Bośniakach”, którzy zwykle postrzegani są w sposób negatywny jako leniwi, brudni, głupi itp.). (Stanković 2005: 20)

Już w pierwszym w historii słoweńskiego kina filmie o imigrantach *Nie wracaj tą samą drogą* Jože Babiča z 1965 roku, opowiadającym o losach pracowników sezonowych ściąganych z bośniackiej wioski do pracy na lublańskich budowach, stereotypy o Obcym i Swoim leżą u podstaw kreowania zarówno postaci, jak i relacji pomiędzy imigrantami i Słoweńcami. Różnice pomiędzy przybyszami i gospodarzami są podkreślane poprzez szereg wizualnych kontrastów: obcy są niechlujni i niezadbani, Słoweńcy eleganccy i schludni. Tamci w knajpie śpiewają chórem swoje ponure pieśni, podczas gdy słoweńska młodzież tańczy przy wesołej muzyce. Bośniak jest albo nieokrzesany, porywczy i agresywny, jak jeden z dwóch głównych bohaterów Mačor, który ciągle wdaje się w bójki i ostatecznie posuwa się do zbrodni, albo naiwny, nieambitny i prostolinijny jak Abdul, z którego słoweńscy rówieśnicy nieustannie kpią. Słoweniec tymczasem, nawet jeśli pracuje fizycznie, to na lepszym stanowisku, w towarzystwie zachowuje się kulturalnie i jest nowoczesny. Kolejne filmy te stereotypy powielają: niższy status społeczny pochodzących z Bośni robotników reżyserzy podkreślają ich niezadbanym wyglądem, „balkańską” mentalność przybyszy pokazują poprzez ich zapalczywość, skłonność do agresji czy lenistwo i nadużywanie alkoholu, a także przywiązanie do rodzimej patriarchalnej i zacofanej kultury. Słoweńcy natomiast zazwyczaj są przedstawiani jako grzeczni, uprzejmi i kulturalni, ale przy tym sztywno przestrzegający reguł, niespontaniczni i bez poczucia humoru, jak również nieufni i wyraźnie zdystansowani wobec obcych.

Filmy z okresu jugosłowiańskiego w różnych konwencjach artystycznych i stylistycznych czy narracyjnych są filmami społecznie zaangażowanymi. Modernistyczno-nowofalowa produkcja *Nie wracaj tą samą drogą* to aktualny realistyczny dramat społeczny. Społecznie zaangażowany film Babicia („feljtonistični film”⁸) koncentruje się na grupie (część struktury społecznej), a także na indywidualnym protagoniście, przedstawiając życie i wewnętrzną dynamikę społeczności imigrantów, a także ich kontakty z zewnętrznym światem i próbę funkcjonowania w nim (poprzez język, charakteryzację, estetykę filmową). Napięcie dramaturgiczne w kombinacji z wyborem kadrów i montażem budowane jest wokół głównego bohatera i jego historii w czasie rzeczywistym i retrospekcji (Šprah 2017: 109). Babič swoją opowieść prowadzi w poetyce neorealizmu: pozytywni protagoniści uwięzieni w niesprawiedliwym świecie jak w filmach Vittorio de Sici czy Luchino Viscontiego; obrazy idealizowanej peryferii bośniackiej budują „napięcie między

⁸ Inni jugosłowiańscy przedstawiciele „feljtonistični filmu” to Fadil Hadzić, Vladan Slijepčević czy Milo Dukanović (Jovanović 2017: 102–103).

orientalistycznym pasterstwem bośniackim a miejskim chaosem Słowenii” (Jovanović 2017: 105). Reżyser wykorzystuje również elementy stylistyczne filmu *noir* (dużo nocnych scen, fatalistyczne rysy niektórych protagonistów, flashback, niewiadome przestępstwo na początku filmu, bójka), a równocześnie *Nie wracaj tą samą drogą* (część mająca miejsce w Słowenii) z dominującym realistycznym stylem i estetyką brzydoty (Adorno), destrukcji czy szorstkością jest jakby zapowiedzią jugosłowiańskiej czarnej fali, która w swoich filmach bezkompromisowo angażowała się politycznie i społecznie, poruszając niewygodne tematy „idealnego” społeczeństwa socjalistycznego SFR⁹. Film pokazuje „bezwzględny etnocentryzm i ciasny szowinizm”, sezonowi robotnicy z Bośni są traktowani jak „ludzie z innego kontynentu, innej planety — ale nie jako współobywatele” (Stanković 2017: 33). Babić jawi się tu jako prekursor — temat imigrantów zarobkowych oraz pojawienie się ksenofobii i szowinizmu nieco później staje się gorącym tematem zaangażowanego kina europejskiego (*Katzelmacher*, 1969, reż. Rainer Werner Fassbinder).

„Prototyp robotnika sezonowego”

Dwa lata później, w 1967 roku, świeżo po powrocie z Paryża¹⁰, Matjaž Klopčič rzuca wyzwanie słoweńskiemu (jugosłowiańskiemu) widzowi nowofalową, egzystencjalistyczną, metafizyczną, *noirową*, *czarnofalową* *Historią, której nie ma*. Głównym protagonistą jest Vuk (Lojze Rozman), „prototyp robotnika sezonowego”, jeden z najbardziej „wyobcowanych, egzystencjalistycznych bohaterów w historii kina słoweńskiego” (Stanković 2013: 296). Autorskie, modernistyczne podejście do historii widocznie jest we wszystkich elementach filmu — narracji, estetyce, stylu czy warstwie symbolicznej. Narracja podlega typowej nowofalowej dekonstrukcji, realizowanej przez nieliniaryny montaż czy spojrzenia w kamerę. Historia wymyka się klasycznej strukturze dramatycznej, nie ma zawiązania i rozwinięcia, zaś dramat toczy się wewnątrz głównego bohatera, który nie może znaleźć swojego miejsca w społeczeństwie. Przenosi się w wymyśloną przez siebie przestrzeń, przestrzeń równoległą, w której „dzieje się coś pięknego” (Pelko Stojan 2012: 24). *Noirowsko* ucieka przed swoim Losem, przed policją i życiem, w którym tylko przegrywa i jest wiecznym outsiderem. W scenie końcowej dobiega na plan filmowy (autotematyzm) włoskiego spektaklu kostiumowego — „europejskiej imitacji hollywoodzkiego filmu” (Stefančič 2012: 57). Wbrew ironicznemu zakończeniu w stylu *noir* (zamiast Vuka policja aresztuje innego przebranego statystę) film ten jednak wpisuje się w jugosłowiańską czarną falę właśnie poprzez swojego bohatera, który egzystuje na samym skraju marginesu społecznego, jako całkowicie wykluczony, obcy i wysiedlony antybohater. Czas rzeczywisty nie ma wpływu na historię (bezcias historii), na Vuka (prototyp sezonowego robotnika) — jest on typowym modernistycznym bohaterem, rozpiętym pomiędzy winą, egzystencjalnym niepokojem czy grzechem. Metafizyczną strefę Klopčič przekazuje na poziomie symbolicznym, fotografie pojawiające się w jego filmach zatrzymanie czasu, momentu — Vuk rozmyśla nad tym i dochodzi do wniosku, że „fotografie nie są nigdy prawdziwymi wspomnieniami” — pojawia się ręka jako symbol bliskości. Tęsknotę za bliskością zapowiada scena na początku filmu, w której mężczyzna wycina z białego papieru postać człowieka,

⁹ *Spotkałem nawet szczęśliwych Cyganów* (*Skupljači perja*, 1967, reż. Aleksandar Petrović), *Młode lata* (*Rani nadovi*, 1969, reż. Želimir Žilnik) czy *Plastyczny Jezus* (*Plastični Isus*, 1971, reż. Lazar Stojanović).

¹⁰ Podczas studiów w Paryżu w 1964 roku asystował przy filmie *Amatorski gang* (*Bande à part*, reż. Jean-Luc Godard)

a kiedy rozkłada harmonijkę, jest ona połączona z innymi, trzymającymi się za ręce postaciami. W innej scenie mama wysyła list do Vuka, w którym pisze: „Myślę o tobie” i dołącza obrys ręki.

*

Imigranci w kinie słoweńskim pojawiają się po raz kolejny niemal dwie dekady później. Filip Robar-Dorin¹¹ w filmie *Barany i mamuty*, nowatorsko łącząc fabularną fikcję z filmem dokumentalnym, obnaża problemy społeczne w ówczesnej Słowenii, koncentrując się na imigrantach z Bośni oraz narastającej nietolerancji wobec nich. W filmie przeplatają się trzy równoległe historie: losy dwóch przybyszów i ksenofobicznego Słoweńca. Huso, starszy bezrobotny Bośniak, w Słowenii znajduje pracę, ale może liczyć tylko na zatrudnienie jako śmieciarz, co pozwala mu na elementarną egzystencję wypełnioną tęsknotą za rodzinnymi stronami i pograżaniem się w beznadziei i alkoholizmie. Zgoła odmienny typ imigranta reprezentuje młody, ambitny stypendysta technikum górniczego Slavko, który jest gotowy na asymilację i integrację ze słoweńskim społeczeństwem, ale chce przy tym zachować swoją bośniacką tożsamość. Narastającą niechęć Słoweńców wobec przybyszy zza południowej granicy uosabia bohater trzeciej historii, Marko, który niesiony osobistą tragedią, w imigranckich barach dopuszcza się brutalnych ataków na obcych. Nawiązując do stylistyki filmu czarnofalowego poprzez konwencję kina polemicznego, społecznie zaangażowanego, reżyser dobitnie ukazuje aktualne problemy dotyczące słoweńskie społeczeństwo. Zagrożenie ksenofobią, ale również społeczne jej usprawiedliwienie sygnalizuje wymyślony syndrom *bosna blau*, który biegli psychiatrzy diagnozują u Marka po jego kolejnym ataku na Bośniaków. Film, nakręcony w specyficznej, trudnej w odbiorze formie pseudodokumentu, przeszedł właściwie niezauważony przez publiczność i krytykę (Štrajn 2011: 455, 469). Na szczególną uwagę zasługuje strategia scenariuszowa wybrana przez reżysera — oparł się on na głośnej pracy socjologicznej Silvy Mežnarič, która przeprowadziła szeroko zakrojone badania środowiska imigrantów zarobkowych w Słowenii, a ich wyniki opublikowała w książce *Bosanci: A kuda Slovenci idu nedeljom?* (Mežnarič 1986). Dialogi w filmie pochodzą z wywiadów z imigrantami, które w ramach badań przeprowadziła Mežnarič, a wydarzenia składające się na fabułę filmu również zostały wybrane ze świadectw imigrantów.

W latach dziewięćdziesiątych XX wieku wojna domowa wstrząsnęła krajami byłej Jugosławii i zmusiła do opuszczenia swoich domów ogromną liczbę uchodźców, spośród których niemal siedemdziesiąt tysięcy przybyło do Słowenii — jako pierwsza wystąpiła ona z SFRJ i stała się niepodległym państwem¹². W tym okresie wielu filmowców z innych republik byłej Jugosławii wyemigrowało z powodu wojny, w tym też do Słowenii, gdzie uzyskali obywatelstwo słoweńskie lub kontynuowali swoją twórczość, między nimi bośniaccy

¹¹ Robar-Dorin wiele swoich filmów poświęcił wykluczonym czy imigrantom (*Cienie bliskich przodków; Sence bližnjih prednikov*, 1980, o słoweńskich gospodarbeiterach w Niemczech) czy mniejszościom etnicznym (romskim — *Opre Roma*, 1983; *Aven čavora*, 2005; *Droga do gaju* — *Opre Roma 3*; *Pot v gaj* — *Opre Roma 3*, 2011) — jego filmy przyczyniły się do poprawy warunków ich życia (Kocjančič, Robar Dorin 2017: 51).

¹² Zmiany administracyjne w państwie nie ominęły również kinematografii. Nastąpiła restrukturyzacja branży filmowej, także w zakresie produkcji i jej finansowania. W 1994 roku został ustanowiony Fundusz Filmowy Republiki Słowenii, który od 1995 roku zapewnia ciągłość programową (Guštin 2019: 142), równocześnie powstają także studia prywatne.

aktorzy Davor Janjić (wcielający się w rolę głównego bohatera *Outsidera*) i Branko Đurić, który w Słowenii spełnia się nie tylko w roli aktora, ale także reżysera, jak również światowej sławy chorwacki aktor Rade Šerbedžija.

Swoją filmową karierę zaczyna w tym czasie nowe pokolenie młodych słoweńskich reżyserów, takich jak Metod Pevec, Janez Burger czy Damjan Kozole, którzy w swoich filmach poruszają przede wszystkim temat zmian we współczesnym świecie. Słoweński film lat dziewięćdziesiątych nie porusza kwestii wojny (wyjątek: film *Felix*, 1996, reż. Božo Šprajc), unika także problematyki imigrantów oraz uchodźców. Protagonisci z południowych krajów, którzy pojawiają się od drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych w filmach tego okresu to najczęściej jednowymiarowe stereotypowe karykatury miejskiego tygla przestępczości okresu transformacji — *Blues dla Sary* (*Blues za Saro*, 1998, reż. Boris Jurjaševič), *Porno film* (2000, reż. Damjan Kozole), *Ostatnia wieczerza* (*Zadnja večerja*, 2001, reż. Vojko Anzeljc), *Poker* (2001, reż. Vinci Vouge Anžlovar). Poza światem przestępców, „południowcy” już tradycyjnie pojawiają się jako postaci filmowe reprezentujące najniższą klasę społeczną — na przykład w najbardziej popularnych słoweńskich humorystycznych serialach telewizyjnych *Teatr Pomidor* (*Teater Paradižnik*) czy *TV Dzień dobry* (*TV Dober dan*), w których komizm realizują lapsusy językowe czy błędy kulturowe popełnianie przez bośniacką sprzątaczkę Fatimę albo wesołego, zauroczonego muzyką słoweńską portiera Veso. Wyraźny jest tu absolutny redukcjonizm do stereotypów, który w nowym tysiącleciu zdominuje jeszcze niejeden film przedstawiający reprezentantów innych narodów byłej Jugosławii w dyskursie bałkanizmu (Todorova 2008).

Ten obcy z Bośni

Motyw przybysza z Bośni pojawia się w filmie *Outsider* (1997) Andreja Košaka. Główny bohater to nastoletni Sead z mieszanego bośniacko-słoweńskiego małżeństwa, który ze względu na pracę ojca, oficera Jugosłowiańskiej Armii Ludowej, przeprowadza się w 1979 roku z Tuzli do Lublany. Film, chociaż koncentruje się na temacie konfliktu międzypokoleniowego i uniwersalnych problemach młodzieży u schyłku titowskiej Jugosławii, przemycą również wątek Bośniaka w Słowenii, który wybrzmiewa w scenach w szkole, gdzie na początku Sead ze względu na pochodzenie i nieznaną mu języka jest traktowany przez rówieśników z dystansem i pogardą. Problemy w relacjach pomiędzy bohaterami filmu nie mają jednak podłoża narodowego, a raczej są związane z ich młodym wiekiem. Głównym zamysłem filmu, osadzonego w rzeczywistości przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku oraz atmosferze dominującej wówczas wśród młodzieży w całej Jugosławii subkultury punkowej, wydaje się jugonostalgiczny powrót do czasów młodości pokolenia reżysera. *Outsider*, utrzymany w konwencji komediodramatu, posługując się jugonostalgia, „jugohumorem” bazującym na dosadnych gagach oraz stereotypami narodowościowymi i pokoleniowymi, wykorzystał sprawdzony we wspomnianych powyżej programach telewizyjnych przepis na sukces komercyjny w kraju — był to film słoweński z najwyższą oglądalnością w latach dziewięćdziesiątych (około dziewięćdziesięciu tysięcy widzów).

Przebojem kasowym, który podwoił oglądalność *Outsidera* w kinach (około stu pięćdziesięciu tysięcy widzów) był również film *Džem i ser* — tragifarsa o związku Bośniaka Boža ze Słowenką Špelą, która spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem rodzimej publiczności, ale była również hitem w krajach niegdyś tworzących wspólne państwo. Jak pisze Štefančič:

Ale jeśli słoweński film chce przyciągnąć liczną publiczność i stać się mega hitem, historia musi być w jakiś sposób związana z byłą Jugosławią. Taki jest *Ser i džem*, największy słoweński hit w niepodległej Słowenii. Taki był *Outsider*, drugi największy słoweński hit. [...] Jeśli słoweński film chce odnieść sukces w Słowenii, nie może ignorować Bośniaków, „Bośniaków” i innych „południowców”. Południe jest częścią przepisu na sukces. (Štefancič 2005: 265)

Ser i džem w reżyserii imigranta z Bośni Đurića, z grającymi parę głównych bohaterów samym reżyserem i jego słoweńską żoną, jest wręcz naszpikowany stereotypami o leniwym bośniackim nieudaczniku i zakochanej w nim po uszy pracowitej, rozsądnej i kulturalnej Słowence. Te stereotypy są obecne na poziomie wizualnym (on — nieogolony, w sfatygowanym dresie, spędza całe dnie, oglądając mecze z puszką piwa w jednej i papierosem w drugiej ręce, ona — zadbana i elegancka, po całym dniu pracy wykonuje jeszcze obowiązki domowe), a także w dialogach i gagach językowych, w których wprost naśladowana jest logika dowcipów o narodowych cechach mieszkańców byłej Jugosławii.

Podobnie jak Emir Kusturica z bałkanizmem w swoich filmach oczarował zachodnią publiczność, w gust publiczności nowo powstałej Słowenii trafił komediowy jugosławizm rodzimej kinematografii. Niemniej, jak zauważają krytycy, trend tego okresu, czyli obsadzanie protagonistów innych narodów byłej Jugosławii tylko w rolach kryminalistów¹³ oraz komediantów (komików) — to klisze, które nie doceniają widza i obrażają mniejszości (Trušnjevec 2003: 46). Także film *Na pagórkach* Mihi Hočevara opowiadający o dwóch sierotach z Mostaru w Bośni, dwudziestoletnim Amirze i trzynastoletnim Sanim, którzy przeprowadzają się do wujka, osiadłego imigranta i cioci Słowenki, do Lublany, Marcel Štefancič krytykuje jako słaby „etnożart” (Štefancič 2005: 601) — film przepełniony jest stereotypowym postrzeganiem zarówno Słowenców, jak również imigrantów, także tych o długim już stażu.

Przedmieście Möderndorfera, w którym głównych bohaterów, Marjana i jego kolegów, niepokoi fakt wprowadzenia się młodej niesłoweńskiej pary na ich osiedle, wyjątkowo radykalnie podchodzi do tematu słoweńskiej nietolerancyjności i uprzedzeń do obcych. W obrazowaniu Słowenców reżyser posługuje się stereotypami, rysując postaci w negatywny sposób i jednowymiarowo, z zamiarem akcentowania ich radykalnej ksenofobii, braku tolerancji wobec obcych, cudzoziemców, nie-Słowenców, nawet tych zasymilowanych ze słoweńskim społeczeństwem i nieodróżniających się od Słowenców. Postawa w stosunku do obcych przedstawiona w filmie stanowi potwierdzenie tezy Teodora Adorno związanej z osobowością autorytarną (Adorno i in. 1993), wedle której bez względu na to, co robi i czego nie robi, członek marginalizowanej grupy (w przypadku Słowenców przedstawiciel innych narodów z byłej Jugosławii; Čepлак Mencin 2005: 124) zawsze jest podejrzany i godny potępienia.

W drugiej dekadzie XXI wieku pojawiają się filmy, które można byłoby uznać za zaangażowane. Po nakręceniu w 2002 roku krótkometrażowego filmu dyplomowego *Fužine rulez* (*Fužine zakon*) Vojnović w 2008 roku opublikował powieść *Czefurzy raus!*. Kieruje

¹³ W filmach pierwszej dekady XXI wieku w większości postaci „nie-słoweńskie” są najczęściej przedstawiane jako czarne charaktery, jak na przykład mafiosi w *Tu i tam* (*Tu pa tam*, 2003) Mitje Okorna, haraczownik w filmach *Estrellita* (*Estrellita — pesem za domov*, 2006) Metoda Peveca czy *Adria Blues* (2013) Mirosłava Mandića, handlarze narkotykami w *M... jak Miłość* (*L... kot ljubezen*, 2007) Janji Glogovac, zawodowy morderca w *Kraina nr 2* (*Pokrajina št.2*, 2008, reż. Vinko Möderndorfer).

w niej uwagę na dwa zjawiska: lublańskie osiedle Fužiny oraz drugie pokolenie imigrantów „czefurów” (*čefurji*¹⁴) — rozwijające slang (*fužinščina*, *čefurščina*¹⁵) i własną subkulturę (Lesar 1998: 8). Fużine to egzystencjalny mikrokosmos niższej społecznej grupy, Słoweńców i imigrantów, blokowiska stanowiące tygiel kultur, w którym na problemy przepelnionych małych mieszkań, wielkich rodzin, niskiego standardu, przemieszania kultur, dodatkowo nakłada się bieda i brak perspektyw w nowym, kapitalistycznym systemie. Vojnović wprowadza czytelnika w świat mieszkających tam imigrantów, w żartobliwy sposób porównując dzielnicę do wioski olimpijskiej: „bo wszyscy chodzą w dresach i każdy mówi w swoim języku” (Vojnović 2010: 191). Tych ludzi pozbawionych ojczyzny i ubolewających nad jej brakiem charakteryzuje również brak wykształcenia, funkcjonowanie na marginesie oraz słabe zasymilowanie ze słoweńskim społeczeństwem. „Jako ciekawostkę warto wspomnieć, że mieszkańcy Fužin twierdzą, że to osiedle, ta »mała Jugosławia«, była przed wojną na Bałkanach wzorowym urzeczywistnieniem idei »braterstwa i jedności«” (Guštin, Łukaszewicz 2010: 8). Powieść odniosła ogromny sukces i w 2013 roku Vojnović wyreżyserował oparty na niej film w manierze „kina blokowisk” (*Cinema de banlieue*) pod tym samym tytułem. Główny bohater, nastoletni Marko Đorđić, trenuje koszykówkę, uczy się w technikum i mieszka z rodzicami, którzy przyjechali z Bośni do Słowenii w nadziei na lepsze życie. Z kolegami z osiedla przesiaduje na ławkach przed blokiem, objając się i zmagając się z problemami życia codziennego. Jego ojciec wiąże nadzieje na lepszą przyszłość syna z jego koszykarskim talentem. Kiedy chłopak bierze udział w przestępstwie, ojciec, chcąc go uratować przed konsekwencjami, wysyła Marka do Bośni, gdzie ten konfrontuje swoje wyobrażenia o rodzinnych stronach z rzeczywistością. W pociągu bohater rozmyśla o swoim dotychczasowym i przyszłym życiu, a także o swojej tożsamości: „Kto wytrzyma w tej Bośni? Bośnia nie jest dla czefurów. Być czefurem w Słowenii, do tego jestem przyzwyczajony, być Janezem¹⁶ w Bośni, to jest całkiem nowe bagno” (Vojnović 2010: 191). Dla mieszkańców Bośni Marko jest Słoweńcem, a dla Słoweńców jest Bośniakiem. Sam nie potrafi określić swojego miejsca w świecie, równie trudno określić mu swoją tożsamość. Jedno jest pewne — jest obcy i tu, i tam.

Językowy patchwork

W filmie Vojnovicia centralnym wyznacznikiem tożsamości kulturowej ale także bariery komunikacyjnej pomiędzy imigrantami i Słoweńcami jest język. W słoweńskiej tożsamości narodowej język jako nośnik kultury odgrywa szczególnie istotną rolę. Na przestrzeni dziejów Słowenia zawsze była w cieniu silniejszych i bogatszych sąsiednich krajów i imperiów. Swojej dumy narodowej nie mogłaby zatem opierać na potędze i bogactwie, więc to język i kultura zawsze stanowiły jądro słoweńskiej tożsamości narodowej (Čopič, Tomc

¹⁴ Przesiedleńca z południowych republik byłej Jugosławii, jest to pejoratywne określenie. Wyraz ten zakorzenił się w czasie rozpadu Jugosławii, wcześniej imigrantów nazywano „Bośniakami”, jednak z powodu konfliktu jugosłowiańskiego już nie można było go używać (zob. Guštin 2010: 207). Słowo to pojawiło się w latach czterdziestych XX wieku jako kolejny pejoratywny zamiennik określenia „imiigrant”. Drugie pokolenie imigrantów, urodzone już w Słowenii, zaadaptowało go dla własnej subkultury (por. *Kanake* w niemieckim języku).

¹⁵ Podobnie dzieje się w Niemczech z potomkami imigrantów. Por. *Kiezdeutsch*.

¹⁶ W ich rodzinnych stronach często nazywa się ich pejoratywnie „Janezami”, od popularnego męskiego imienia słoweńskiego — co świadczy, że nie są już akceptowani również przez własnych rodaków.

2010: 42). Imigranci z byłej Jugosławii, mimo że osiedlili się w Słowenii już dawno, posługują się swoistą mieszkanką języka ojczystego i słoweńskiego, co sprawia, że nie są w Słowenii uznawani za „prawdziwych Słoweńców”.

W filmach okresu jugosłowiańskiego ten mieszany schemat językowy, podkreślający barierę komunikacyjną i brak możliwości porozumienia pomiędzy przybyszami a gospodarzami, również jest obecny. W *Nie wracaj tą samą drogą* bośniaccy robotnicy między sobą rozmawiają w swoim ojczystym języku (przy tych scenach są napisy po słoweńsku), zaś w dialogach ze Słoweńcami — wstydliwie milczą lub wtrącają pojedyncze słoweńskie słowa do swoich serbsko-chorwacko-bośniackich zdań. W filmach lat dziewięćdziesiątych gangsterzy między sobą również rozmawiają w swoim języku i jest to wyznacznik ich obcego pochodzenia. Seada z *Outsidera* rówieśnicy identyfikują jako obcego właśnie przez jego nieznaną języka słoweńskiego, ponieważ niczym innym się od nich nie różni. Bożo w *Ser i džem* mówi po słoweńsku z wyraźnym obcym akcentem i popełnia mnóstwo błędów. Ale dopiero w filmie Vojnovicia język imigrantów odgrywa główną rolę w etykietowaniu tożsamości bohaterów. Jest to swoisty manifest subkultury opartej na pochodzeniu: pejoratywnego z perspektywy słoweńskiej określenia *čefur* młodzi potomkowie imigrantów, urodzeni już w Słowenii, używają z dumą do autoidentyfikacji, od lat dziewięćdziesiątych celowo posługują się pidzynowym slangiem — *čefurščina*, by podkreślić swoją odrębną tożsamość, ale także wyrazić rozdarcie między dwoma różnymi językami, kulturami i stylami wychowania. Taka postawa może wynikać z definicji pojęcia tożsamości, zgodnie z którą posiada się tożsamość, której się poszukuje i odnajduje lub nabywa w toku socjalizacji. Przypomina ona „gotowy garnitur, który wystarczy włożyć i który albo do ciebie pasuje, albo nie” (di Luzio, Auer 1986: 327).

Obcy jako kobieta

Głównymi bohaterami filmów o imigrantach są mężczyźni, co koresponduje z rzeczywistym zjawiskiem imigracji, w której dominowali robotnicy płci męskiej. Kobiety-imigrantki — *Chleb i Mleko* (*Kruh in mleko* 2002, reż. Jan Cvitkovič), *Czefurzy raus!* — pojawiają się w rolach typowych dla patriarchalnego społeczeństwa jako podporządkowane gospodynie lub pracownice zatrudnione na najmniej atrakcyjnych stanowiskach (sprzątaczkę, kucharkę). Z kolei wśród protagonistów słoweńskich prawie zawsze znajduje się kobieta — wyzwolona i jako jedyna pozytywnie nastawiona do przybysza (zazwyczaj w damsko-męskich relacjach z nim). Kobieta jako główna bohaterka filmu o imigrantach pojawia się dopiero w poruszającym kontrowersyjny temat wspomnianych już Wymazanych dramacie *Wymazani* autorstwa Mihy Mazziniego.

Tytułowa *wymazana*, urodzona w Słowenii Ana, córka Słowenki i Serba, o tym, że nie jest już obywatelką swojego państwa, dowiaduje się w szpitalu, w którym rodzi dziecko. Historia samotnej matki, która w szpitalu położniczym zostaje poinformowana, że jej nazwisko nie widnieje w cyfrowych bazach danych, że ani ona, ani jej nowo narodzone dziecko oficjalnie nie istnieją, to opowieść o tym, co stało się z tysiącami osób, które w jednym momencie straciły nie tylko dokumenty, prawo pobytu, ubezpieczenie czy świadczenia socjalne, ale też swoją tożsamość. Gorączkowe poszukiwanie przez Anę rozwiązania isticie kafkowskiej sytuacji, w której się znalazła, zamienia się w pełną napięcia opowieść, która dobitnie piętnuje anomalie słoweńskiego systemu społecznego tuż po uzyskaniu przez państwo niepodległości. Fakt, że przez wiele lat dramat *Wymazanych* był zamiatany pod

dywan przez słoweńskie władze i media (dopiero w 2022 roku prezydent publicznie ich przeprosił), skłonił autora do działań, których celem było zwrócenie na niego uwagi w kraju i zagranicą. Jego film, jako jeden z nielicznych filmów słoweńskich, trafił do światowej dystrybucji na platformie HBO.

*

Chociaż Słowenia powszechnie jest uznawana za państwo otwarte na wielokulturowość, które utożsamia się z europejskimi wartościami szacunku dla każdej jednostki oraz respektowania podstawowych praw człowieka, to zaprezentowane filmy tworzą rysę na tym wizerunku, ukazując Słoweńców jako społeczeństwo nietolerancyjne, a wręcz ksenofobiczne. Ta niechęć do Obcego koncentruje się jednak tylko na przybyszach z innych państw byłej Jugosławii, którzy wydają się postrzegani jako zbiorowość o jednoznacznie negatywnych cechach. W bogatym dorobku kina słoweńskiego tylko dziewięć filmów dotyka tematu imigracji, w tym także relacji pomiędzy Słoweńcami i przybyszami. We wszystkich zauważyć można, że są to relacje skomplikowane, przepełnione wzajemnymi uprzedzeniami, wynikającymi przede wszystkim z różnic kulturowych oraz braku woli po obu stronach, by się do siebie zbliżyć. Filmy jako nośniki kultury odzwierciedlają (często je stereotypizując) niepokojące tendencje społeczne, bez względu na to, czy są to dzieła zaangażowane, krytyczno-społeczne, czy filmy gatunkowe, przeznaczone dla rozrywki publiczności.

Jest w tych praktykach kinematografii słoweńskiej wektor przyległości do „kina na peryferiach” (Iordanova, Martin-Jones, Vidal), gdzie na „placu budowy” wznosi się symboliczną antynomię w celu określenia własnej, „pozytywnej” tożsamości. Proces ten przebiega już na poziomie wyboru bohaterów, przynależnego im środowiska, typologii mentalnej. Praca nad tematem imigranta zatacza jednak coraz szersze pola i zahacza wreszcie o studium podmiotowości złożonej, wielowymiarowej, skutkując jednocześnie postulatem społecznej zmiany.

Słowenia, chcąc dołączyć do formacji Europy Zachodniej, powołuje w swoim kinie do istnienia fantom (i)migranta. Z pożądanej perspektywy europocentrycznej dokonuje preposteryjnego (Mieke Bal¹⁷) symbolicznego cięcia na jugosłowiańskim organizmie państwowym, wskazuje na istnienie zaimka „my” i „oni”. Stygmatyzuje centrum i peryferia. Wewnętrzna praca zarobkowa staje się paradoksalną zapowiedzią globalnej wędrówki i migracji politycznej, ekonomicznej i klimatycznej. Uchodźca nigdy nie jest u siebie. Proteza obcego w ciele filmu i w ciele organizmu społecznego zdaje się zapowiadać podstawowe znamię naszego czasu.

¹⁷ Mieke Bal kategorię historii preposteryjnej rozwija w książce *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (1999): „[...] praca obrazów późniejszych wymazuje starsze w formie, w jakiej istniały przed tą interwencją, tworząc w zamian ich nowe wersje”. Podaję za: Van Alphen 2011: 74.

Bibliografia

- Adorno Theodor W., Frenkel-Brunswick Else, Levinson Daniel, Stanford Nevitt (1993), *The Authoritarian Personality (Studies in Prejudice)*, Norton & Co Inc, Nowy Jork.
- Ballesteros Isolina (2015), *Immigration Cinema in the New Europe*, Intellect, Bristol.
- Cinema at the Periphery* (2010), red. D. Iordanova, D. Martin-Jones, B. Vidal, Wayne State University Press, Detroit.
- Čeplak Mencin Metka (2005), *Referendum proti načelu enakosti pred zakonom [w:] Mi in oni: Nestrpnost na Slovenskem*, red. V. Leskovšek, Mirovni inštitut, Ljubljana.
- Čopič Vesna, Tomc Gregor (2010), *Threat or Opportunity? Slovenian Cultural Policy in Transition*, „The Journal of Arts Management, Law, and Society” nr 30(1).
- Di Luzio Aldo, Auer Peter (1986), *Identitätskonstitution in der Migration: konversationsanalytische und linguistische Aspekte ethnischer Stereotypisierungen*, „Linguistische Berichte” nr 104.
- Guštin Maša (2010), *Wywiad z Goranem Vojnoviciem [w:] G. Vojnović, Czefurzy raus!*, przeł. T. Łukaszewicz, Wydawnictwo Międzymorze, Gdańsk.
- Guštin Maša (2019), *Perturbacje kinematografii słoweńskiej*, „Kwartalnik Filmowy” nr 105–106.
- Guštin Maša, Łukaszewicz Tomasz (2010), *Wstęp [w:] G. Vojnović, Czefurzy raus!*, przeł. T. Łukaszewicz, Wydawnictwo Międzymorze, Gdańsk.
- Josipovič Damir (2013), *Pseudoprostovoljne migracije: primer sistema notranjih migracij v nekdanji Jugoslaviji*, „Ars & Humanitas / Študije” nr VII(2).
- Jovanović Njebojša (2017), *Spopad, ki ga ni [w:] Filmska ustvarjalnost Jožeta Babiča*, red. M. Peče, Slovenska kinoteka, Ljubljana.
- Kocjančič T. Nerina, Robar Dorin Filip (2017), *Dialogi s Filipom*, Slovenska kinoteka, Ljubljana.
- Kozinc Nina (2005), *Nekateri elementi strukturne nestrpnosti v Sloveniji [w:] Mi in oni: Nestrpnost na Slovenskem*, red. V. Leskovšek, Mirovni inštitut, Ljubljana.
- Lesar Samo (1998), *Kdo je „čefur”?*, „Socialna pedagogika” nr 2(3).
- Loska Krzysztof (2016), *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Lykidis Alex (2009), *Minority and Immigrant Representation in Recent European Cinema [w:] Building Walls in a Borderless World: Media and Human Mobility across Divided Spaces*, red. J.J. Nasser, wydanie specjalne, „Spectator” nr 29(1).
- Majcen Matic (2015), *Slovenski poosamosvojitveni film. Institucija in nacionalna identiteta*, Aristej, Maribor.
- Mevželj Özay Clara (2019), *Balkan (Čefur) subculture in Slovenia*, „Social Scientific Centered Issues” nr 1(1), www.researchgate.net/publication/334193872_Balkan_Cefur_subculture_in_Slovenia [dostęp: 28.06.2022].
- Mežnarič Silva (1986), *Bosanci — a kuda idu Slovenci nedeljom?*, ZSMS, Ljubljana.
- Mlekuž Jernej (2016), *Bosanci, Čefurji, Čapci and other Burekalisated creatures. Images of immigrants and their descendants in Slovenian media and popular culture [w:] Citizens at Heart? Perspectives on integration of refugees in the EU after the Yugoslav wars of succession*, red. L. Ben-nich-Björkman, R. Kostić, B. Likić-Brborić, Uppsala Multiethnic Papers, Uppsala.
- Natek Milan (1969), *Delovna sila iz drugih republik Jugoslavije v Sloveniji in posebej v Ljubljani*, „Geografski Zbornik Acta Geographica” XI.
- Pelko Stojan (2012), *Nora lucidnost: Prostor? Čas? En, dva, film! [w:] Matjaž Klopčič. Eseji in pričevanja*, red. A. Šprah, Slovenska kinoteka, Ljubljana.

- Stanković Peter (2005), *Rdeči trakovi: reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*, Založba FDV, Ljubljana.
- Stanković Peter (2013), *Zgodovina slovenskega celovečernega igranega filma. Slovenski klasični film (1931–1988)*, Založba FDV.
- Stanković Peter (2017), *Jože Babič in vprašanje realizma v slovenskem filmu: štirje slovenski celovečerci prvega domačega kritičnega realista* [w:] *Filmska ustvarjalnost Jožeta Babiča*, red. M. Peče, Slovenska kinoteka, Ljubljana.
- Šabec Ksenja (2007), *Kdo je čefur za kranjskega Janeza: stereotipi in kulturne razlike v sodobnem evropskem kontekstu* [w:] *Stereotipi v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*, red. I. Novak-Popov, Univerza v Ljubljani, Ljubljana.
- Šprah Andrej (2017), *Krog, ki se ne razpre: cikličnost vračanj po istih poteh* [w:] *Filmska ustvarjalnost Jožeta Babiča*, red. M. Peče, Slovenska kinoteka, Ljubljana.
- Štefančič Marcel Jr. (2005), *Na svoji zemlji. Zgodovina slovenskega filma*, UMco, Ljubljana.
- Štefančič Marcel Jr. (2012), *Svoboda ali smrt!* [w:] *Matjaž Klopčič. Eseji in pričevanja*, red. A. Šprah, Slovenska kinoteka, Ljubljana.
- Štefančič Marcel Jr. (2013), *Maškarada. Strašne fantazije slovenskega filma (1948–1990)*, UMco, Ljubljana.
- Štrajn Darko (2011), *Robar-Dorin's mirror: Rams and Mammoths in the context of Yugoslav history*, „New Review of Film and Television Studies” t. 9, nr 4.
- Todorova Maria (2008), *Balkany wyobrażone*, przeł. P. Szymor, M. Budzińska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Trušnovec Gorazd (2003), *Ponavljajč*, „Polet”, 20.11.2003.
- Van Alphen Ernest (2011), *Archiwa wizualne jako historia preposteryjna*, „Kultura Współczesna” nr 4.
- Vojnović Goran (2010), *Czefurzy raus!*, przeł. T. Łukaszewicz, Wydawnictwo Międzymorze, Gdańsk.

Omawiane filmy

- Nie wracaj tą samą drogą (Po isti poti se ne vračaj)*, 1965, rež. Jože Babič.
- Historia, której nie ma (Zgodba, ki je ni)*, 1967, rež. Matjaž Klopčič.
- Barany i mamuty (Ovni in mamuti)*, 1985, rež. Filip Robar-Dorin.
- Outsider (Outsider)*, 1997, rež. Andrej Košak.
- Ser i džem (Kajmak in marmelada)*, 2003, rež. Branko Đurić.
- Na pagórkach (Na planincach)*, 2003, rež. Miha Hočevar.
- Przedmieście (Predmestje)*, 2004, rež. Vinko Möderndorfer.
- Czefurzy raus! (Čefurji raus!)*, 2013, rež. Goran Vojnović.
- Wymazani (Izbrisana)*, 2018, rež. Miha Mazzini i Dušan Joksimović.

Inne filmy pojawiające się w artykule

- Amatorski gang (Bande à part)*, 1964, rež. Jean-Luc Godard.
- Spotkałem nawet szczęśliwych Cyganów (Skupljači perja)*, 1967, rež. Aleksandar Petrović.
- Katzelmacher*, 1969, rež. Rainer Werner Fassbinder.
- Młode lata (Rani radovi)*, 1969, rež. Želimir Žilnik.
- Plastyczny Jesus (Plastični Isus)*, 1971, rež. Lazar Stojanović.
- Cienie bliskich przodków (Sence bliznjih prednikov)*, 1980, rež. Filip Robar-Dorin.

-
- Opre Roma*, 1983, reż. Filip Robar-Dorin.
Felix, 1996, reż. Božo Šprajc.
Blues dla Sary (*Blues za Saro*), 1998, reż. Boris Jurjašević.
Porno film, 2000, reż. Damjan Kozole.
Ziemia niczyja (*Ničija zemlja*), 2001, reż. Danis Tanović.
Ostatnia wieczera (*Zadnja večerja*), 2001, reż. Vojko Anzeljc.
Poker, 2001, reż. Vinci Vouge Anžlovar.
Chleb i Mleko (*Kruh in mleko*), 2002, reż. Jan Cvitkovič.
Fužine rulez (*Fužine zakon*), 2002, reż. Goran Vojnović.
Tu i tam (*Tu pa tam*), 2003, reż. Mitja Okorn.
Aven čavora, 2005, reż. Filip Robar-Dorin.
Estrellita (*Estrellita — pesem za domov*), 2006, reż. Metod Pevec.
M... jak Mitość (*L... kot ljubezen*), 2007, reż. Janja Glogovac.
Kraina nr 2 (*Pokrajina št.2*), 2008, reż. Vinko Möderndorfer.
Droga do gaju — Opre Roma 3 (*Pot v gaj — Opre Roma 3*), 2011, reż. Filip Robar-Dorin.
Adria Blues, 2013, reż. Miroslav Mandić.
Górnik (*Rudar*), 2017, reż. Hanna Slak.
-