

Maša Guštin

ORCID: 0000-0002-5968-1854

Uniwersytet Gdański

„Bałkańskość” w wybranych słoweńskich filmach fabularnych XXI wieku

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.45.9>

“Balkanness” in Slovenian Feature Films of the 21st Century

Abstract

In the 21st century, within Slovenian culture, new phenomena such as “Balkan culture” and the “čefur” subculture have emerged, which are also reflected in film. In Slovenian film production of the last two decades, there is a noticeable presence of a certain form of “Balkanness”, which essentially stems from Yugoslav and post-Yugoslav relations. The creators of Slovenian films of the years 2000–2020 not only integrate and build upon the components of this new Slovenian “Balkan culture” but also establish its canon. This article attempts to identify the phenomenon of this specific “Balkanness” in Slovenian narrative film of the first two decades of the 21st century.

Keywords

Slovenian film, “New Slovenian”, “Balkan Culture”, Post-Yugoslav film

Początek lat dziewięćdziesiątych XX wieku przyniósł wiele zmian geopolitycznych i społecznych na obszarze Bałkanów. Dramatyczne wydarzenia towarzyszące rozpadowi Jugosławii i demokratyzacji komunistycznych państw bałkańskich po raz kolejny zwróciły uwagę świata na tę część Europy. Potrzeba zrozumienia źródeł i przyczyn tych wydarzeń była natomiast impulsem do pogłębionych i intensywnych badań naukowych nad zagadnieniami wokół Bałkanów i bałkańskości, wśród których dominującym okazał się być dyskurs bałkanistyczny w kontekście kulturowym, ujmujący

Balkany jako wspólnotę kulturową często w perspektywie postkolonialnej¹. Ze względu na fluktuacyjny charakter zjawiska (mobilnego imaginarium) badacze wskazują dobitnie na problemy, jakie implikują terminy „Balkany” i „balkański”, przez wieki służące Europie Zachodniej do kumulowania w nich stereotypów². „Balkany” nie stanowiły i nie stanowią do chwili obecnej terminu neutralnego. Słowenię, jako konstrukt polityczno-społeczno-kulturowy, dyskurs ten włącza do bałkańskiego uniwersum ze względu na fakt, że od 1918 do 1991 roku należała do jugosłowiańskiej wspólnoty państwowej w różnych systemach ustrojowych. Ta przesłanka jednak wydaje się być nie dość mocnym argumentem pozwalającym jednoznacznie sklasyfikować Słowenię jako „Balkany”. Jak zauważa słoweński kulturoznawca Mitja Velikonja:

Położenie geograficzne sprawia, że Słowenia stanowi punkt styku Europy Środkowej, Bałkanów i basenu Morza Śródziemnego; przestrzeń, w której krzyżują się romańskie, południowosłowiańskie, węgierskie i niemieckie tradycje kulturowe i językowe. Chcąc nie chcąc, jej życie kulturalne zawsze było i nadal jest pluralistyczne i różnorodne; nie tylko pod względem historycznym czy ideologicznym, językowym czy geograficznym, ale także etnicznym. I tak jak wszędzie indziej, preferencje kulturalne i orientacje ulegają zmianom na przestrzeni czasu i nie były / nie są w równym stopniu doceniane, zauważane i obecne w głównych nurtach słoweńskiej kultury³.

Z drugiej strony słoweńska percepcja Bałkanów, utrzymana w duchu zachodnioeuropejskiego orientalizmu⁴/bałkanizmu⁵, uległa specyficznej modyfikacji: sam region geograficznie został zawężony do terytoriów pozostałych państw byłej Jugosławii, a przymiotnik „balkański” do kultury ich mieszkańców. Jak pisze Marek Czyżewski w swoim artykule poświęconym

- 1 Zob. B. Jezernik, *Dzika Europa. Bałkany w oczach zachodnich podróżników*, przeł. P. Oczko, Kraków 2007; M. Todorova, *Bałkany wyobrażone*, przeł. P. Szymor, M. Budzińska, Wołowiec 2008; M. Koch, „My” i „Oni”, „Swój” i „Obcy”. *Bałkany XX wieku z perspektywy kolonialnej i postkolonialnej*, „Porównania” 2009, nr 6, s. 75–93.
- 2 Negatywne konotacje Bałkanów to: zacofane, marginalne, konfliktowe, destrukcyjne, despotyczno-patriarchalne, irracjonalne; pozytywne to: egzotyczność, wolność, tajemniczość, męska potencja, bliskość naturze, pierwotność, piękno, pozostawianie niejasną łamigłówką.
- 3 M. Velikonja, *Ex-home: Balkan Culture in Slovenia after 1991*, [w:] *The Balkans in Focus. Cultural Boundaries in Europe*, red. S. Resic, B. Tornquist-Plewa, Lund 2002, s. 189–190.
- 4 Zob. E. Said, *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2018.
- 5 Zob. M. Todorova, *Bałkany wyobrażone...*

problematyzacji tożsamości, „każde społeczeństwo wytwarza »świat« traktowany przez członków danego społeczeństwa jako »rzeczywistość obiektywną«. Natomiast taki, a nie inny zestaw tożsamości — społecznie skonstruowanych, lecz przypisywanych sobie i innym na mocy oczywistości — jest niezbywalną częścią owej »obiektywnej rzeczywistości«”⁶. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku słoweńska tożsamość narodowa (etniczno-kulturowa) budowana była między innymi w oparciu o binarną opozycję (abstrakcyjnej idei) Europy i Bałkanów. W tym spolaryzowanym ujęciu Słowenicy identyfikowani byli jako ekspanenci wartości europejskich, podczas gdy wszystkie pojugosłowiańskie narody za południową granicą państwa znalazły się całkowicie w strefie „bałkańskiej”⁷, podobnie jak mieszkańcy Słowenii pochodzący z innych republik byłej Jugosławii. W Słowenii (również w czasach SFRJ) mieszkańcy niesłoweńskiego pochodzenia traktowani byli przez pryzmat zachodniego imaginarium kolonialnego, a bałkanizm w słoweńskim wydaniu oznaczał raczej „przesunięty rasizm” (*displaced racism*)⁸. Nie będzie zatem nieuzasadniona teza, że ów biało-czarny podział na europejskich Słowenców i bałkańskich nie-Słowenców⁹ spowodował, iż w oficjalnym dyskursie tuż po ogłoszeniu niepodległości przez Słowenię próbowano ignorować, czy też przemilczać, fakt, że niemalą część jej mieszkańców stanowią imigranci z pozostałych republik byłej Jugosławii¹⁰.

Na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku równoległe z napięciami politycznymi i etnicznymi, a także słoweńskimi aspiracjami niepodległościowymi pojawiła się w Słowenii tak zwana scena bałkańska (*Balkan-scena*)¹¹ — alternatywny (opozycyjny wobec mainstreamowego) nurt w kulturze popularnej. Organizowano imprezy bałkańskie (*balkan žur*) z muzyką z czasów Jugosławii i muzyką innych republik byłej Jugosławii (*južnjaška/*

- 6 M. Czyżewski, *Dyskursy tożsamościowe w nauce i życiu społecznym: odmiany, własności, funkcje*, [w:] *Tożsamość, nowoczesność, stereotypy. Księga Jubileuszowa poświęcona Profesorowi Zbigniewowi Boksańskiemu*, red. R. Dopierała, K. Kaźmierska, Kraków 2012, s. 105.
- 7 P. Stankovič, *Uporabe “Balkana”: Rock in nacionalizem v Sloveniji v devetdesetih letih*, „Teorija in praksa” 39, 2002, nr 2, s. 230.
- 8 S. Žižek, *The Spectre of Balkan*, „The Journal of the International Institute” 6, 1999, nr 2, <https://quod.lib.umich.edu/j/jii/4750978.0006.202?view=text;rgn=main> (dostęp: 19.07.2023).
- 9 Określenie osób mieszkających w Słowenii (też obywateli kraju), ale etnicznie pochodzących z pozostałych republik byłej Jugosławii / państw pojugosłowiańskich.
- 10 M. Guštin, *Bosanc, čefur, Izbrisani. Imigrant z byłych republik jugosłowiańskich w słoweńskim filmie fabularnym*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 65, 2022, z. 1, s. 65.
- 11 Zob. M. Ceglar, *Balkan scena*, [w:] *Urbana plemena: Subkulture v Sloveniji v devetdesetih*, red. P. Stankovič, G. Tomc, M. Velikonja, Ljubljana 1999, s. 75–82; P. Stankovič, *Uporabe “Balkana”...*, s. 220–238.

balkanska glasba), jak *yu rock*, *folk* czy *turbo folk*, oraz naśladowano wybrane elementy stylu „balkańskiego” życia. Dekadę później wspomniany już Mitja Velikonja opublikował artykuł pod tytułem *Ex-home: Balkan Culture in Slovenia after 1991*, w którym subkulturę sceny bałkańskiej ujmuje on w szerszym kontekście jako „nową kulturę bałkańską” w Słowenii¹². Według Velikonji „kultura bałkańska” „po słoweńsku” od rozpadu SFRJ do początku XXI wieku kształtowała się w ramach trzech nurtów recepcyjno-produkcyjnych, które pojawiały się jeden po drugim, przy czym nie zastępowały się, lecz funkcjonowały równolegle, ewoluując pod wpływem wydarzeń społecznych i politycznych. Pierwszy z nich to ucieczka w przeszłość — nostalgia po „cudownych” latach z czasów Jugosławii, drugi stanowi nowa słoweńska „kultura bałkańska”, obejmująca nową produkcję kulturalną, samoidentyfikację i recepcję, trzeci zaś to inkorporacja do słoweńskiej kultury specyficznych cech „balkańskich”, takich jak charakterystyczna, inna niż w słoweńskiej tradycji, karnawalizacja i komizm, często też jest to „rodzaj subkulturowego buntu przeciwko powszechnym preferencjom i wartościom kulturowym w dzisiejszej Słowenii”¹³.

We wszystkich tych kategoriach „balkańskie” jest synonimem „jugosłowiańskiego”. Nurt jugonostalgiczny często stanowi ucieczkę w przeszłość dawnej kultury, reprezentując rodzaj zbiorowej tęsknoty — eskapistycznej nostalgii, która „z depresji i rozpacz, z melancholijnej myśli filozoficznej kreuje głównie na nowo to, co w dawnej kulturze było najbardziej widoczne, najprostsze i kiczowate”¹⁴. W słoweńskim filmie fabularnym lat 2000–2020 tę kategorię reprezentuje przeważnie postsocjalistyczna, rewizjonistyczna (*Dźwięczenie w głowie* [*Zvenenje v glavi*, reż. A. Košak, 2002], *Piran, Pirano* [reż. G. Vojnović, 2010], *Szanghaj* [*Šanghaj*, reż. M. Naberšnik, 2012]), ożywiająca w jakiś sposób zapomniane meandry jugosłowiańskiej historii (*Houston, mamy problem* [*Houston imamo problem*, reż. Ž. Virč, 2016]) czy eskapistyczna nostalgia (*Słodkie sny* [*Sladke sanje*, reż. S. Podgoršek, 2001], *Stan szoku* [*Stanje šoka*, reż. A. Košak, 2011]). Drugą, zidentyfikowaną przez Velikonję, kategorię „kultury bałkańskiej” „po słoweńsku” stanowi swoisty rodzaj „balkańskości” wyrażający się poprzez afirmację popkultury z pojugosłowiańskich republik, nową słoweńską produkcją artystyczną i kreatywność, inspirowaną „balkańskimi” trendami kulturowymi, a także eksponowanie „balkańskiej” kulturowej tożsamości przez (zwłaszcza) młodsze pokolenia obywateli Słowenii. Jako trzeci element tego zjawiska badacz wskazuje inkorporację atrakcyjnych elementów „balkańskiej” kultury

12 M. Velikonja, *Ex-home...*, s. 189–207.

13 *Ibidem*, s. 200.

14 S. Slapšak, *Jugonostalgija i smeh*, <http://pecanik.net/jugonostalgija-i-smeh/> (dostęp: 23.07.2023).

do własnego kulturowego panoptikum, takich jak specyficzny komizm, karnawalizacja czy pewne stereotypowe cechy sąsiadów z południa.

Przyglądając się słoweńskiej produkcji filmowej pierwszych dwudziestu lat XXI wieku, można zauważyć, że wszystkie te nurty reprezentowane są także w części filmów fabularnych. Obserwując przemiany kulturowego paradygmatu w Słowenii, można dostrzec, że te dwie kategorie Velikonji w pierwszym dwudziestoleciu XXI wieku łączą się w jeden wspólny kompleks, który ewoluuje w specyficzną „bałkańskość”, wynikającą z relacji jugosłowiańskich i obecną w wielu filmach fabularnych tego okresu. Wyznaczając katalog kategorii „bałkańskości” obecnych w słoweńskiej kulturze, a tym samym również w twórczości filmowej pierwszego dwudziestolecia XXI wieku, można dostrzec pewne powtarzalne elementy, do których należą częściowo relikty kultury jugosłowiańskiej, częściowo składniki kultury innych państw pojugosłowiańskich i częściowo produkcja „nowej kultury bałkańskiej”, stanowiąca wynik samokonceptualizacji w ramach (sub)kultur.

Z artykułu Velikonji można wysnuć wniosek, że w latach dziewięćdziesiątych „kultura bałkańska” raczej stanowiła nurt alternatywny, była swoistą manifestacją sprzeciwu wobec wiodącego, etnocentrycznego modelu kultury. W nowym tysiącleciu zauważalna jest jej stopniowa migracja z pozycji młodzieżowej undergroundowej kontrowersji do mainstreamu, produkcja kulturalna z nią związana rozszerza zaś jej krąg odbiorców. „Kultura bałkańska” w dużym stopniu związana była ze środowiskiem imigrantów z innych republik jugosłowiańskich, a sami imigranci jako bohaterowie pojawiali się już wcześniej w kinematografii słoweńskiej, o czym więcej piszę w artykule *Bosanc, čefur, Izbrisani. Imigrant z byłych republik jugosłowiańskich w słoweńskim filmie fabularnym*¹⁵. U progu XXI wieku nie-Słoweńcy zaczynają się pojawiać w filmach jako „jednowymiarowe stereotypowe karykatury miejskiego tygla przestępczości okresu transformacji”¹⁶ i w produkcjach pierwszej dekady XXI wieku w większości są przedstawiani jako czarne charaktery¹⁷ lub reprezentanci najniższej klasy społecznej, mieszkający już długo w Słowenii, która nigdy do końca ich nie zaakceptowała¹⁸.

W filmach *Ser i džem (Kajmak in marmelada)*, reż. B. Đurić, 2003), *Na pogórkach (Na planincah)*, reż. M. Hočvar, 2004), *Czefurzy raus! (Čefurji*

15 M. Guštin, *Bosanc, čefur, Izbrisani...*, s. 53–69.

16 *Ibidem*, s. 62. Na przykład: *Porno film* (reż. D. Kozole, 2000), *Ostatnia wieczera (Zadnja večerja)*, reż. V. Anželjč, 2001) i *Poker* (reż. V.V. Anžlovar, 2001).

17 *Tu i tam (Tu pa tam)*, reż. M. Okorn, 2003), *Estrellita (Estrellita — pesem za domov)*, reż. M. Pevec, 2006), *M... jak Miłość (L... kot ljubezen)*, reż. J. Glogovac, 2007), *Kraina nr 2 (Pokrajina št. 2)*, reż. V. Möderndorfer, 2008) czy *Adria Blues* (reż. M. Mandić, 2013).

18 *Piran, Pirano* (reż. G. Vojnovič, 2010), *Górnik (Rudar)*, reż. H. Slak, 2017) czy *Wymazani (Izbrisana)*, reż. M. Mazzini i D. Joksimovič, 2018).

raus!, reż. G. Vojnović, 2013) wyróżniają się trzy odmienne typy głównego męskiego bohatera — obcego (imigrant, uchodźca, potomek imigranta), jednak wszystkie je łączą widoczne nawiązania do stereotypów. W filmach tych wyróżnia się scenograficzne i dramaturgiczne przedstawienie bohaterów w kombinacji negatywnych (niezadbany, leniwy, ze skłonnościami do używek, nierobiący nic konstruktywnego) i pozytywnych cech (zabawny, czarujący, męski, obdarzony autoironicznym poczuciem humoru). Właśnie lekkość bytu i poczucie humoru, w konfrontacji z projektowanym autoobrazem Słoweńców, którzy są niespontaniczni, nieufni, zdystansowani wobec obcych, sztywno przestrzegają reguł i nie mają poczucia humoru, to najbardziej atrakcyjne cechy, które twórcy tych filmów, wydaje się, chcieliby włączyć do rodzimej kultury.

Kontynuując identyfikację atrakcyjnych dla słoweńskiej kultury elementów bałkańskich, należy pamiętać, że zarówno z zewnątrz, jak i od wewnątrz Bałkany są pozytywnie konotowane także jako przestrzeń hedonizmu, emocjonalności i radości życia (w tym również komizmu). W perspektywie wewnątrzbałkańskiej jest to zatem pewna forma autoorientalizmu, w ramach której Bałkany są nośnikiem godnych pochwały cech, przez rozwinięty Zachód rzekomo utraconych¹⁹. Dyskurs ten wywodzi się prawdopodobnie z zenityzmu, jugosłowiańskiego awangardowego ruchu artystycznego z lat dwudziestych XX wieku, który wykreował symboliczną postać Barbarogeniusa, stworzonego „na bazie witalistyczno-ekspresjonistycznych wizerunków nadczłowieka oraz apoteozy cywilizacyjnej pierwotności i moralnego prymitywizmu pozbawionego europejskiej ogłady »prostego człowieka«”²⁰ czy „bałkańskiego artysty, który swoją elementarną, autentyczną i wibrującą siłą i dzikością może ożywić Europę, przeciwstawiając się europejskiemu racjonalizmowi i »miękkości«”²¹. Humor i komizm reprezentują tak rozumiany „nadmiar” i spontaniczność; to jedna z kluczowych cech, która rzekomo odróżnia Bałkany od „poważnego” i „nudnego” Zachodu²². Ruch ten jako pierwszy odwrócił relację między Bałkanami a Europą, przypisując Bałkanom nadrzędną, utopijną rolę²³.

Specyficzny „bałkański” komizm w sztuce filmowej w jugosłowiańskiej i pojugosłowiańskiej przestrzeni kulturowej ma swoje źródła w tej zeni-

- 19 Zob. K. Luketić, *Balkan: od geografije do fantazije*, Zagreb-Mostar 2013.
- 20 D. Gil, *Kultura (Serbska)*, [w:] *Leksykon idei wędrownych na słowiańskich Bałkanach XVIII–XXI wiek. Kultura, humanizm, kształcenie*, t. 5, red. G. Szwat-Gyłybowa, Warszawa 2019, s. 62.
- 21 Ž. Pavić, N. Krivokapić, *Humour and ex-Yugoslav nations: is there any truth in the stereotypes?*, „The European Journal of Humour Research” 2020, nr 8 (1), s. 124.
- 22 *Ibidem*.
- 23 Zob. Z. Đergović-Joksimović, *Barbarogenius and utopia*, „Književna istorija” 2015, nr 47 (156), s. 107–119.

tystycznej wizji, posługując się autoironią, czarnym humorem, absurdem, groteską i nadrealizmem. Początki tego trendu w twórczości filmowej wiążą się z pokoleniem reżyserów z tak zwanej szkoły praskiej, którzy spopularyzowali atrybuty humorystyczne jugosłowiańskich nowofalowców oraz czarnofalowców i skumulowali je w gatunku specyficznej czarnej komedii²⁴. Ów autoironiczny, czarny, absurdalny humor oraz poetyka groteski i purnonsensu serbskich reżyserów początku lat osiemdziesiątych XX wieku²⁵ stają się źródłem sukcesu ich filmów w kraju i za granicą. W Jugosławii osiągają one status filmów kultowych i dołączają do kanonu jugosłowiańskiej kultury popularnej.

W latach dziewięćdziesiątych XX wieku można zauważyć ewolucję tej sprawdzonej i popularnej stylistyki filmowej. Zabiegi postmodernistyczne wykorzystujące omawiany komizm często są stosowane w rozliczeniowych jugonostalgicznych filmach²⁶ lub filmach poruszających temat wojny domowej, przede wszystkim serbskich²⁷. Z końcem lat dziewięćdziesiątych określenie „jugosłowiański” stosowane do opisanego stylu filmowego coraz częściej jest zastępowane przez przymiotnik „bałkański”, a w 1998 roku to nowe określenie ostatecznie wypiera stare za sprawą postmodernistycznego i metatekstualnego filmu z transgresyjnym humorem Emira Kusturicy *Czarny kot, biały kot* (*Crna mačka, beli mačor*). W filmografii Kusturicy od początku jego kariery bardzo widoczne jest zainteresowanie społecznością romską, która stanowi liczną mniejszość narodową zarówno w krajach byłej Jugosławii, jak i na całych Bałkanach. Żyjący w homogenicznych, zamkniętych wspólnotach, z dala od dominującego społeczeństwa,

- 24 *Klasa narodowa* (*Nacionalna klasa do 785 ccm*, reż. G. Marković, 1979), *Kapryśne lato 68* (*Varljivo leto '68*, reż. G. Paskaljević, 1984), *W szponach życia* (*U raljama života*, reż. R. Grlić, 1984), *Czy pamiętasz Dolly Bell?* (*Sječaš li se Dolly Bell*, reż. E. Kusturica, 1981) czy *Ojciec w podróży służbowej* (*Otac na službenom putu*, reż. E. Kusturica, 1985). Filmy te, tworząc syntezę autorskiego filmu europejskiego i bałkańskiej estetyki brzydoty, opowiadają oryginalne historie pełne zarówno naturalizmu, surrealizmu, jak i humoru czy absurdu, często w manierze satyry społecznego absurdu (por. Forman), nie wchodząc w bezpośredni konflikt polityczny, jak ich poprzednicy reprezentujący nowy film jugosłowiański czy jugosłowiańską czarną falę (Dušan Makavejev, Aleksandar Petrović, Želimir Žilnik).
- 25 *Kto tam śpiewa* (*Ko to tamo peva*, reż. S. Šijan, 1980), *Rodzinny interes* (*Maratonci trče počasni krug*, reż. S. Šijan, 1982) czy *Bałkański szpieg* (*Balkanski špijun*, reż. D. Kovačević i B. Nikolić, 1984).
- 26 *Tito i ja* (reż. G. Marković, 1992), *Trzy bilety do Hollywoodu* (*Tri karte za Hollywood*, reż. B. Nikolić, 1993), *Outsider* (reż. A. Košak, 1997) czy *Duch marszałka Tito* (*Maršal*, reż. V. Brešan, 1999).
- 27 *Underground* (*Podzemlje*, reż. E. Kusturica, 1994), *Piękne wsie pięknie płoną* (*Lepa sela lepo gore*, reż. S. Dragojević, 1996), wyjątek — chorwacki film *Jak rozpoczęła się wojna na mojej wyspie* (*Kako je počeo rat na mom otoku*, reż. V. Brešan, 1996).

państwowej biurokracji i często poza prawem, Romowie stanowią jednak istotny element kultury Bałkanów, chociażby poprzez charakterystyczną muzykę. Zaś w perspektywie post-/neokolonialnej — w krajach bałkańskich są przez ich społeczeństwa postrzegani w taki sam sposób, w jaki „Bałkańczyków” widzi Europa Zachodnia. Stąd też specyficzna romantyczna narracja w filmach „romskich”²⁸ Kusturicy i jego kontynuatorów, w której wolność, dzikość, szalona zabawa i życie z dnia na dzień stanowią pociągającą alternatywę dla względnie uporządkowanego bałkańskiego Europejczyka. *Czarny kot, biały kot* zawiera elementy postmodernistycznego magicznego realizmu, posługując się estetyką pastiszu lub kolażu. Komizm jest wszechobecny na płaszczyźnie fizycznej (*slapstick*), wizualnej i językowej, a towarzyszy mu nieprzerwana obecność muzyki i pogody ducha. Film prezentuje wizję zachodnich wartości i konsumpcji w „jugosłowiańskim” czy też „bałkańskim” wydaniu. Praca, która ma służyć bogaceniu się, to nielegalne biznesy związane z kradzieżami, przemytem czy obrotem narkotykami. Postacie są przerysowane, wyposażone w atrybuty przekraczające granice kiczu: agresywną złotą biżuterię z symbolami religijnymi, która równocześnie pełni funkcję pojemników na narkotyki, wszechobecną broń i technologiczne nowinki, które w romskiej rzeczywistości nie mają nawet zastosowania. W filmie można bez trudu zidentyfikować nawiązania do kultowych postaci jugosłowiańskiej popkultury, jak na przykład grupy TNT z komiksu *Alan Ford*²⁹ czy Josipa Broz-Tity.

Od sukcesu *Czarnego kota, białego kota* komizm jugosłowiański ewoluuje w komizm bałkański (naśladują go też filmy z innych, nie tylko pojugo-słowiańskich państw Półwyspu Bałkańskiego), a w Słowenii „rozpoczyna

- 28 Niebywały sukces filmu na całym świecie zachęcił innych twórców z Bałkanów do podążenia tropem romskiej tragikomedii. Również w Słowenii, czego przykładem jest romska historia miłosna opowiedziana w filmie *Szanghaj*. Centralną postacią jest Lutvija Belmondo Mirga, romski król, który postanawia założyć własną wioskę. Nazywa ją Szanghajem. Utrzymuje się z przemytu, a jego wpływ w okolicy z czasem rosną. Przeciąga na swoją stronę lokalną policję i polityków, co pomaga mu wznieść się ponad prawo. Kiedy rozpoczyna się rozpad Jugosławii, handel towarami zastępowany jest handlem bronią. Dochodowy biznes zaczyna zagrażać jego życiu prywatnemu, a Belmondo znajduje się na rozdrożu.
- 29 Komiks włoskich autorów (Luciano Secchi — Max Bunker i rysownik Roberto Raviola — Magnus) *Alan Ford*, satyra społeczna o grupie tajnych agentów w Jugosławii, zaistniał w latach siedemdziesiątych XX wieku i stał się kultowym dziełem w kulturze popularnej. Stąd bierze się tak zwany alanfordowski język czy komizm absurdu. Zob.: S. Đuliman, *Humor u stripu Alan Ford posmatran iz ugla konceptualne metafore*, „Univerzitetaska misao — časopis za nauku, kulturu i umjetnost” 16, 2017, s. 1–12, <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/1451-3870/2017/1451-38701716001D.pdf> (dostęp: 11.07.2023).

karierę” w stylu słoweńsko-bośniackiego „etnożartu”³⁰ filmem *Ser i džem* (*Kajmak in marmelada*, 2003)³¹ w reżyserii Branka Đuricia — Đury, który gra w nim również główną rolę³². Pochodzący z Sarajewa oraz wywodzący się z sarajewskiej popkulturowej młodzieżowej sceny artystycznej „Nowy prymitywizm”, Đurić był członkiem legendarnej jugosłowiańskiej grupy „Top lista nadrealistów” (*Top lista nadrealista*), która na początku lat osiemdziesiątych debiutowała z humorystycznym programem radiowym, kontynuując swoją działalność od połowy lat osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku w nawiązującym do stylu Monty Pythona serialu komediowym. W swoim filmie *Ser i džem* posługuje się komizmem, który był znakiem rozpoznawczym jego wcześniejszej twórczości. Dominują w nim narodowe stereotypy: auto- (autor, autobiograficzne elementy, autoironia), hetero- (głównymi bohaterami są mężczyźni, skoncentrowany na mężczyznach) oraz metaobrazy (bohaterowie jugosłowiańskich żartów Bośniacy Mujo i Haso³³, „Nadrealiści”, wspomniane kultowe filmy jugosłowiańskie i pojugosłowiańskie). W filmie, który opowiada o (nie)udanym związku pomiędzy Słowenką Špelą i Bośniakiem Božo mieszkającymi w Lublanie, Đurić wyznaczył wzorzec stereotypowej komediowej postaci Bośniaka w filmie słoweńskim oraz skonfrontował poprzez stereotypy dwie kompletnie różne kultury. Samoorientalizm i samobałkanizm³⁴ w ramach autożartów reprodukuje i stygmatyzuje narodowościowe stereotypy, bałkanizuje Bośniaka, tak „jak widzi ich przeciętny, nacjonalistyczny Słoweniec”³⁵, czyli przez pryzmat dowcipu etnicznego³⁶. Narodowościowe stereotypy leżą także u podstaw

- 30 M. Štefančič, Jr., *Na svoji zemlji. Zgodovina slovenskega filma*, Ljubljana 2005, s. 601.
- 31 Tytuł oryginalny łączy w sobie dwa niezbędne składniki kulinarne: kajmak (rodzaj młodego sera białego) typowy dla Bośni oraz marmeladę (dżem) typową dla Słowenii — rzeczy, które pozornie są nie do połączenia.
- 32 W roku 1993 przyjechał jako uchodźca do Słowenii, gdzie zajmował się przede wszystkim reżyserią teatralną i telewizyjną oraz pisaniem scenariuszy do seriali telewizyjnych. Zob. B. Đurić w IMDb: <https://www.imdb.com/name/nm0229301/> (dostęp: 28.07.2023).
- 33 Zob. S. Vucetic, *Identity is a joking matter: Intergroup humour in Bosnia*, „Space of Identity” 2004, nr 4 (1), s. 7–34.
- 34 W latach dziewięćdziesiątych samobałkanizacja w filmach jak *Underground* (*Podzemlje*, reż. E. Kusturica, 1994), *Przed deszczem* (*Pred doždot*, reż. M. Mančevski, 1994), *Piękne wsie pięknie płoną* (*Lepa sela lepo gore*, reż. S. Dragojević, 1996), *Czarny kot, biały kot* (*Crna mačka, beli mačor*, reż. E. Kusturica, 1998) przyczyniła się do sukcesu na zagranicznych festiwalach i wśród lokalnej publiczności.
- 35 K. Toplak, *The Film Cheese and Jam: Migration in Self-Perspective*, „AEMI Journal” 4, 2006, s. 40.
- 36 Zob. C. Davies, *Jokes and their Relations to Society*, Berlin 1998; *idem, Jokes and Targets*, Bloomington & Indianapolis 2011.

postrzegania Słoweńców przez Bośniaka (reprezentanta osób pochodzących z innych państw byłej Jugosławii), który widzi ich jako depresyjnych, zgermanizowanych i nudnych, skupionych na pracy pedantów. Pomimo niekorzystnego światła, w którym zostali przedstawieni Słoweńcy, film okazał się kasowym sukcesem i osiągnął najwyższą oglądalność do tamtej chwili w Słowenii. Triumf neoprymitywizmu Đury czy Kusturicy jeszcze dobitniej pokazał, że ironicznym użyciem stereotypu, komedią i humorem można w Słowenii przewyciężyć uprzedzenia i ksenofobię, co ostatecznie udowodni Goran Vojnović książką i filmem *Czefurzy raus!* (2008/2013).

Kolejne dwa filmy w duchu „bałkańskości”: *Od grobu do grobu* (*Odgrobadogroba*, reż. J. Cvitkovič, 2005) i *Śniadanie koguta* (*Petelinji zajtrk*, reż. M. Naberšnik, 2007) spotkały się z równie ciepłym przyjęciem rodzimej i zagranicznej widowni oraz krytyki. Autorzy tych filmów zdecydowali się w nich na strategię *self-imposed Balkanism*, „przedstawioną zgodnie z bałkanistycznymi oczekiwaniami”³⁷. Nośnikami „bałkańskości” nie są tu obcy, ale bohaterowie pochodzenia słoweńskiego, co wiąże te filmy z kategorią bałkańskiej samoidentyfikacji. Oba filmy łączy wiele podobieństw, jak na przykład marginalność — mała miejscowość jako przestrzeń, w której toczy się akcja, bohaterowie z socjalnych nizin, często społecznie nie do końca dostosowani, dynamiczna fabuła, jugonostalgia czy rytmy bałkańskie.

W *Od grobu do grobu* mieszanekę tragikomicznych postaci, od głównego bohatera, niedosłego pisarza Pero, spełniającego się w mowach pogrzebowych, przez jego dziadka — nieskutecznego samobójcę, siostrę — głuchoniemą wiejską dziwaczkę, nurkującego w beczce sąsiada, po szwagra *macho*, Cvitkovič wyciąga z rozpaczki życiowej, depresji i peryferyjnej nudy z czarnokomediowym komizmem, nadając swojej opowieści atmosferę bałkańskiej szaleńczości i porywczosci, w tym zabawy i muzyki. Także poruszanie tematu śmierci w stylu czarnej komedii, jak na przykład scena, w której dziadek próbuje zabić się pod szafą, czy pogrzeb przyjaciela zorganizowany w samochodzie, nie jest typowym zabiegiem w tradycji słoweńskiego filmu fabularnego, a bliższe jest absurdowi jugosłowiańskich (serbskich) komedii lat osiemdziesiątych XX wieku czy filmów Kusturicy. Ważną rolę w filmie pełni muzyka, którą w regionie i na świecie spopularyzował Goran Bregović po sukcesie jego ścieżki dźwiękowej do filmu Kusturicy *Underground*. W *Od grobu do grobu* stypie towarzyszą niespotykane w słoweńskiej kulturze funeralnej żywiołowe rytmy bałkańskiej muzyki, ale w wykonaniu tradycyjnej słoweńskiej orkiestry (wiejskiej), dla której nie jest to typowy repertuar. Ta muzyka uatrakcyjnia i wpisuje film w nurt popularnej pozytywnej „bałkańskości”, ale też nawiązuje do poetyki absurdu

37 P. Stankovič, *A Small Cinema from the other Side of the Alps: A Historical Overview of Slovenian Films*, „Film History” 24, 2012, s. 53.

i karnawalizacji poprzez zbalkanizowane covery światowych hitów muzyki rozrywkowej, jak *Sexbomb* Toma Jonesa czy *I will survive* Glorii Gaynor.

W filmie Naberšnika *Śniadanie koguta* muzyka zyskuje dodatkową funkcję, stając się jego swoistym bohaterem. Przewodni motyw muzyczny stanowi w nim piosenka *Gardelin*, napisana przez Sašę Lošicia, gwiazdę jugosłowiańskiej sceny rockowej, a wykonana przez chorwacką piosenkarkę Severinę, jedną z największych ikon muzyki pop XXI wieku w całym poługosłowiańskim regionie. Opowieść filmowa w *Śniadaniu koguta* toczy się na peryferiach, we wsi na granicy z Austrią, niedaleko Chorwacji i Węgier, a jej głównym wątkiem jest marzenie podstarzałego mechanika samochodowego Gajo o udziale w koncercie Severiny, która pełni w filmie orientalizującą funkcję obiektu miłosnych i erotycznych marzeń. W warsztacie starzejącego się mężczyzny, któremu pozostają już tylko wspomnienia i marzenia, spotykają się młody praktykant i zamężna lokalna piękność, którzy nawiązują płomienny romans. Ta konfrontacja starości i pełnej erotycznego wigoru młodości to także jeden z typowych motywów kanonu kina jugosłowiańskiego. Sama piosenka *Gardelin* jest utrzymana w dalmatyńskim stylu tradycyjnych współczesnych pieśni miłosnych (porównaj: Oliver Dragojević), nawiązuje bardziej do jugosłowiańskiej sceny muzyki rozrywkowej, jednak w filmie zaraz po jej wykonaniu podczas koncertu Severina rozpoczyna utwór w stylu turbo folku (połączenie tradycyjnych ludowych utworów z nowoczesną, taneczną aranżacją), charakterystycznego dla imprez bałkańskich. *Śniadanie koguta* przebiło *Ser i džem* pod względem oglądalności i sukcesu kasowego, a jedną z przyczyn tak spektakularnego wyniku była kampania PR-owa bazująca na piosence *Gardelin*, która pojawiła się na albumie muzycznym jeszcze przed premierą filmu. Jej popularność sprawiła, że na film czekali widzowie z całego regionu poługosłowiańskiego.

Nowy słoweński film początku XXI wieku jako głównego bohatera najczęściej wybiera postacie z marginesu: bezrobotnych, alkoholików, narkomanów, kryminalistów, prostytutki, ale również studentów i młodzież ogólnie. Po filmie o wiecznym studencie *Na luzie* (*V leri*, reż. J. Burger, 1998) pojawiają się kolejne filmy o pewnym typie młodego człowieka, jak na przykład *Pieprzyć to* (*Jebiga*, reż. M. Hočevar, 2000) oraz *Tu i tam* (*Tu pa tam*, reż. M. Okorn, 2004), których wspólnym mianownikiem jest to, że młodzi bohaterowie są w pewnym sensie outsiderami społecznymi. To sympatyczni i zabawni (anty)bohaterowie, bez pieniędzy, perspektyw, a ich historie opowiadane są w komiczny sposób. Bohaterowie *Pieprzyć to* spędzają wolny czas w słoweńskiej stolicy lat dziewięćdziesiątych XX wieku, nie robiąc raczej niczego pożytecznego — przesiadują na ławkach, piją piwo, rozmawiają, tu i tam coś zarobią. Łączy ich brak pomysłów, są ofiarami gorącego lata i własnego lenistwa. Podobnie jest z chłopakami z *Tu i tam* — pierwszego filmu pełnometrażowego, w którym młode pokolenie

opowiada o „sobie”, objijając się na „peryferiach” w mieście Kranj: przesiadują pod blokiem, biorą narkotyki, pakują się w kłopoty i kombinują, jak zdobyć pieniądze. Czarna komedia w konwencji *Porachunków* (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, 1998) Guya Ritchiego opowiada o zagmatwanym codziennym życiu czterech młodych przyjaciół w słoweńskim mieście Kranj, które nazywają Kranjsterdammem. Buda i Storż, skater narkoman i diler marihuany, są słoweńskiego, a Ortić i Turčin serbskiego i bośniackiego pochodzenia — reprezentują drugą generację imigrantów z byłej Jugosławii. Film opowiada historię czterech nastolatków, którzy częściej biorą narkotyki, niż robią coś pożytecznego. Wplątują się w szemrane interesy z kryminalistami, którzy, podobnie jak we wcześniej przytaczanych filmach, są imigrantami z byłej Jugosławii. Po wielu perypetiach i dramatycznych zwrotach akcji bohaterom udaje się wyplątać z interesów z mafią i odzyskać pieniądze.

Turčin: Wiesz co powinniśmy zrobić z tą kasą? Nakręcić film.

Storż: No, pornola.

Turčin: Można i pornola, ale miałem na myśli film o tym wszystkim, co się nam zdarzyło.

Ortić: Jak to nakręcisz, skoro wszyscy są martwi? Frenk nie żyje, wszyscy.

Buda: Kretyn! W filmie nie grają te same osoby. Aktorzy grają, nawet to nie ważne którzy. Jaki ty jesteś głupi.

Turčin: To prawda. Nie wiem... Mówiłem wam kiedyś o moim kuzynie?

Storż: O tym z Lublany?

Turčin: No właśnie o tym. Wysoki, chudy, bez wąsów. On zna wszystkich z tej branży. Ęura zna. Ęuro mógłby grać Frenka.

Storż: No chyba nie Ęuro! Katarina Ćas będzie grała Barbie, a ja będę ją posuwał na pralce, a ona będzie się darła. No nie, Turčin?

Turčin: Dokładnie tak, Storż!

Storż: Przestań już!

Turčin: No to super. To umówione. Mój kuzyn na pewno to załatwi.

Buda: Orticia ojciec też może zagrać i pożyczylby nam audi.

Ortić: Pożyczylby, pewnie.

Turčin: Audi by było dobre, wyglądalibyśmy poważnie.

Storż: A ojciec Orticia umie w ogóle tak mówić, żeby go wszyscy rozumieli?

Buda: A twój umie?

Ortić: Tak, zrozumieliby go, pewnie.

Przytoczony powyżej finałowy dialog, jak zresztą cała fabuła filmu, przesycony jest komponentami „bałkańskości” (słoweńskiego filmu): nawiązanie do (po)jugosłowiańskiego komizmu, gwiazdy aktorskiej słoweńskiej „kultury bałkańskiej” Branka Đuricia, żarty na temat imigrantów, którzy nie mówią po słoweńsku. „Bałkańskość” podkreśla także muzyka serbskiego wykonawcy i DJ-a SevdahBABY, który łączy popularne ówczesne gatunki muzyczne, drum’n’bass, hip hop czy techno, z rytmami południowej muzyki popularnonarodowej (*narodnjaki*, turbo folk). Tytułową piosenkę *Tu i tam* śpiewa grupa młodych słoweńskich raperów. Pierwsze dźwięki trąbek nawiązują do motywu muzycznego z *Undergroundu*, a piosenka łączy hip hop z bałkan bitem. W tekście utworu wprost deklaruje się bałkańską tożsamość słoweńskiej młodzieży z blokowisk: „W naszych (żyłach) płyną Bałkany, żyjemy z dnia na dzień, na kupie całe Bałkany, to nasza codzienność!”³⁸. W filmie pierwszy raz pojawi się prototyp młodzieżowej subkultury czefurskiej.

Na lublańskim osiedlu Fužine³⁹, gdzie mieszka kuzyn Turčina (*Tu i tam*), wychował się też Goran Vojnović, dziś jeden z najwybitniejszych słoweńskich pisarzy młodszego pokolenia⁴⁰. Kończąc studia reżyserskie w 2002 roku, nakręcił krótki dramat *Fužine rules* (*Fužine zakon*), opowiadający o mizernym życiu dwóch młodych braci (potomków imigrantów), po czym zaczął pisać scenariusz do filmu pełnometrażowego, zgłębiającego problematykę życia imigrantów drugiego pokolenia w Słowenii, jednak wydawało mu się, że taka historia nie spotka się w Słowenii z zainteresowaniem⁴¹. Na podstawie scenariusza napisał powieść społeczną *Czefurzy raus!* (*Čefurji raus!*, 2008), która stała się „encyklopedią” miejskiej młodzieżowej subkultury czefurskiej. Odwołując się na początku książki (także filmu) do intro piosenki *Kdo je čefur?* Roberta Pešuta — Magnifico⁴² z 1996 roku, kiedy to pojęcie „czefur” po raz pierwszy pojawiło się w popkulturze, doprecyzowuje tę definicję:

38 Utwór grupy muzycznej Kocka pod tytułem *Tu pa tam*, https://www.youtube.com/watch?v=Qb_FJXnPbT8.

39 Fužine to osiedle z wielkiej płyty, zamieszkiwane przede wszystkim przez społeczność robotników i imigrantów z byłej Jugosławii. Zob. więcej: M. Guštin, *Bosanc, čefur, Izbrisan...*, s. 64.

40 Wydane w Polsce książki: G. Vojnović, *Czefurzy raus!*, przeł. T. Łukasiewicz, Gdańsk 2010; *idem, Moja Jugosławia*, przeł. J. Pomorska, Warszawa 2019; *idem, Figa*, przeł. J. Pomorska, Warszawa 2020.

41 M. Guštin, *Wywiad z Goranem Vojnoviciem*, [w:] G. Vojnović, *Czefurzy raus!...*, s. 204.

42 Postać sceniczna oparta na własnym doświadczeniu życiowym (muzyk pochodzi z mieszanego małżeństwa) z przerysowanymi cechami stereotypowego obcego, mieszkańca Słowenii pochodzącego z innych krajów byłej Jugosławii. Magnifico staje się istotną częścią słoweńskiej „kultury bałkańskiej” przez swoją postać, muzykę, gra „bałkańskie” role w filmach, jest autorem muzyki do filmów z regionu.

Kim jest czefur? Czefur to osoba, która żyje na terytorium określonego państwa, a nie jest członkiem tamtejszej większości narodowej. W naszym przypadku są to ludzie, którzy przybyli z ziem leżących na południe lub wschód od rzeki Kupy. Do czefurów zaliczamy w większości przypadków także ich potomków. W swojej fizjonomii różnią się od członków większej części populacji niskim czołem, złączonymi brwiami, podkreślonymi kośćmi policzkowymi i silniejszą dolną szczęką. Ich podstawowe cechy zachowania: kochają wygodne życie, przeklinają, lubią alkohol, słabszą płeć, piłkę nożną. Uwielbiają kicz i złotą biżuterię. We krwi mają sztuki walki i nierzadko są agresywni, także całkiem bez uzasadnionego powodu. Ich czas aklimatyzacji jest w większości przypadków bardzo długi⁴³.

Powieść Vojnovicia o potomku imigrantów Marku Đordićiu i jego trzech przyjaciółach odniosła ogromny sukces i w 2013 roku wyreżyserował oparty na niej film (w realistycznym stylu *cinema de banlieue*) pod tym samym tytułem. Na przestrzeni kilku następujących po sobie dni kamera towarzyszy czwórce przyjaciół, nastoletnich potomków imigrantów, a główny bohater Marko, najbardziej znany fikcyjny czefur, w pierwszoosobowej narracji prowadzi widza przez swój mikrokosmos. Składa się on między innymi z socjalnie marginalnego środowiska wielokulturowego, kłopotów i przyjemności związanych z dorastaniem, z problemami szukania własnej tożsamości (brak poczucia przynależności ani do tradycji rodziców, ani do tradycji słoweńskiej) i miejsca w świecie. O ile w powieści kontrast pomiędzy imigrantami i Słoweńcami stanowi ważny i widoczny motyw (por. *Ser i džem*), o tyle film skupia się na obrazie imigranckiej społeczności Fužin i młodzieżowej subkultury czefurskiej. Ta subkultura stanowi kolejny aspekt „bałkańskości”, która polega w tym przypadku na wykreowaniu nowej tożsamości, ukształtowanej z jednej strony na kulturowym dziedzictwie ojczyzny rodziców, a z drugiej mocno osadzonej w środowisku słoweńskich blokowisk. Film Vojnovicia pokazuje cały wachlarz cech, postaw, dekoru, które tworzą całościowy obraz czefurskiej subkultury. Składają się na niego nie tylko wygląd, zachowanie, imigranci rodzice czy język (*čefurščina*⁴⁴), ale także wiele elementów *mise en scène*, jak muzyka, jedzenie, dwujęzyczne dialogi, przedstawianie obyczajów czy wystrój mieszkań, co ma jeszcze bardziej podkreślić wielokulturowe zaplecze czefurskiej tożsamości.

Poprzez inkorporację subkultury do głównego nurtu kultury słoweńskiej „bałkańskość” ugruntowuje się w miejskiej subkulturze czefurskiej, a obecność wizerunku czefura w kulturze popularnej zmniejsza dystans

43 G. Vojnović, *Czefurzy raus!...*, s. 11.

44 Specyficzny pidżynowy slang, mieszanka języka słoweńskiego i „serbskochorwackiego”.

wpisany w stereotyp. Twórczość Vojnovicia bez wątpienia zdestygmatyzowała czefura w słoweńskim społeczeństwie i wzmocniła tożsamość imigranckich potomków. Sam reżyser, identyfikując się z tą subkulturą, wskazuje ją jako czynnik wzbogacający słoweński paradygmat kulturowy.

I dlatego bronię stanowiska, że zarówno Zoran Janković [ówczesny prezydent Lublany — M.G.], jak i Magnifico, Branko Đurić i ja jesteśmy wszyscy czefurami, bo wtedy obraz jest pełniejszy. Jeśli wszyscy się zdystansujemy, jeśli nie będziemy chcieli mieć nic wspólnego z tymi czefurami, to zostaną tylko ci, którzy okradają kantory... Ale jeśli jesteśmy nimi my wszyscy, cała drużyna piłkarska i połowa drużyny koszykarskiej oraz spora część sceny kulturalnej, to otrzymamy ładny obraz sporej części społeczeństwa Słowenii, która wnosi wiele pozytywnych rzeczy⁴⁵.

Kultura popularna, w tym filmy o nowym pokoleniu, konstytuują „bałkańskość”, przedstawiając swoisty styl życia młodych bohaterów, ich subkulturową samoidentyfikację, która w drugim pokoleniu imigrantów rozwinęła się przez brak jednoznacznej przynależności kulturowej, a dla Słoweńców stała się samoidentyfikacją z wyboru.

Potomkowie imigrantów pochodzących z państw byłej Jugosławii dochodzą do głosu, nie tylko opowiadając o sobie, ale też realizując inne projekty. Jak bardzo „bałkańskość” i „nowa kultura bałkańska” stają się częścią tożsamości młodych ludzi z drugiego czy trzeciego pokolenia imigrantów, świadczy na przykład największy przebój kasowy kina słoweńskiego od uzyskania niepodległości do dziś *U Hostara* (*Pr’Hostar*, 2016) w reżyserii Luki Marčetića, młodego imigranta z Chorwacji, ze scenariuszem Gorana Hrvaćanina i Dejana Krupicia, młodych przedstawicieli drugiego pokolenia imigrantów, którzy równolegle identyfikują się z subkulturą czefurską⁴⁶. Film, nakręcony po sukcesie satyrycznych krótkich filmików

45 T. Petrović, *Kdo je Goran Vojnović?*, https://ikss.zrc-sazu.si/sites/default/files/attachments/Ugrabljena_ljubezen.pdf (dostęp: 22.07.2023), s. 61.

46 Autorzy są częścią „Zespołu kreatywnego MZP” (*Kreativna ekipa MZP*), który przede wszystkim zajmuje się produkcją krótkich humorystycznych filmików w mediach społecznościowych i muzyki. Goran Hrvaćanin i Dejan Krupić stworzyli serię ponad 70 satyrycznych filmików internetowych dla mediów społecznościowych (ponad 30 milionów wyświetleń) parodiujących wszelkie atrybuty przypisywane czefurom. Hrvaćanin jako komik pojawia się pod różnymi postaciami: alias Gojko Ajkula, Zoki Car czy Krastać. W ramach swojej postaci online zaczął kręcić dowcipne skecze, teledyski i reklamy. Hrvaćanin i Krupić jako „posłańcy” drugiego pokolenia imigrantów z państw byłej Jugosławii z dużą dozą humoru bawili się różnicami kulturowymi i kłopotami związanymi z asymilacją. Są członkami grupy muzycznej

pod tym samym tytułem w mediach społecznościowych, opowiada historie codziennych perypetii pracowników i gości małego hotelu w słoweńskich górach (symbol słoweńskości). Widać w nim transformacje „bałkańskości”, która nie jest już bezpośrednio związana z obcym, ale stanowi integralny element powszechnej słoweńskiej kultury. Peryferyjność językową oddaje się przez dialekt góralski, a nie przez język bośniacki czy czefurski, jak to było wcześniej. Etnożarty w pierwszej kolejności dotyczą rodzimych górali (*gorenci*), a nie przybyszy czy imigrantów. *U Hostara* pokazuje, że chociaż stara „bałkańska” formuła już się wyczerpała, to „bałkańskość” w twórczej reinterpretacji wciąż jest dla słoweńskiego widza atrakcyjna.

Przyglądając się produkcjom fabularnym powstałym w niepodległej Słowenii, można zauważyć, że część z nich przekracza granice homogenicznej „słoweńskości”, odkrywając, że przestrzeń słoweńska jest bardziej wielokulturowa i złożona, niż się wydaje, a najbliższe sąsiedztwo również na nią wpływa. Efektem tego oddziaływania jest ewolucja specyficznej formy „bałkańskości”, którą można dostrzec w części słoweńskiej produkcji filmowej nowego tysiąclecia. Stanowiła ona w niej nowość — albo była produktem zaimportowanym, albo wiązała się z postaciami niesłoweńskimi, będącymi nośnikami elementów „bałkańskich”. Zmiana w korzystaniu z elementów „bałkańskości” w filmach następuje równolegle do zmiany w stosunku do „obcych”, początkowo ignorowanych przez mainstreamową kulturę słoweńską, zawsze stawianych w opozycji do obrazu autostereotypowego Słoweńca. Wraz z dojściem do głosu potomków imigrantów (i czefurską subkulturą) pojawia się nowe spojrzenie, które nie tylko zestawia z sobą dwie opozycje, ale także podejmuje próbę znalezienia nowej tożsamości, łączącej dziedzictwo kulturowe pozostałych republik byłej Jugosławii z słoweńską kulturą raczej rozmaitych peryferii (margines społeczny, wieś, małe miasta lub przedmiejskie blokowiska). Poza bohaterami filmów (mężczyznami⁴⁷) „bałkańskość” przejawia się także przez specyficzny komizm i poczucie humoru czy inkorporacje (po)jugosłowiańskiej popkultury. Dzięki włączaniu tych pozytywnych elementów „bałkańskości” nastąpiła destygmatyzacja samej „bałkańskości” i obrazu przede wszystkim drugiego pokolenia imigrantów, którzy już nie są traktowani jako obcy, ale raczej jako integralna

Drhall, a w piosenkach jak *Generacija X* czy *Usodbina* śpiewali o życiu pokolenia X (też czefurów) w rolniczo-przemysłowym mieście Jesenice.

47 Fakt, że bohaterki będące imigrantkami pozostają drugoplanowe jako matki głównych bohaterów (*Czefurzy raus!*) lub ich żony (*Chleb i Mleko* [*Kruh in mleko*, reż. J. Cvitkovič, 2002], *Czefurzy raus! czy Górnik* [*Rudar*, reż. H. Slak, 2017]), przywołuje konserwatywne i patriarchalne relacje dominujące w tradycji społecznej krajów za południową granicą, które w słoweńskiej kulturze nie odcisnęły tak wyraźnego piętna. Wyjątek stanowią filmy jak *Tea* (reż. H. Slak, 2007) czy *Wymazani* (*Izbrisana*, reż. M. Mazzini i D. Joksimović, 2018).

część słoweńskiej kultury („obcy oswojony”). Akceptacja społeczeństwa przejawia się w sukcesie komercyjnym — statystyki oglądalności pokazują, że zaadaptowane schematy czy elementy „bałkańskości” nie raz okazały się gwarancją sukcesu w Słowenii w omawianym okresie, gdyż filmy jak *Ser i džem*, *Tu i tam* (przebój w internecie), *Śniadanie koguta* czy *U Hostara* (największa oglądalność do dziś!)⁴⁸ były filmami słoweńskiej produkcji z największą oglądalnością. W ostatnich latach filmów z elementami „bałkańskości” ukazuje się coraz mniej — wydaje się, jakby słoweńska „kultura bałkańska” została już filmowo wyeksploatowana, w związku z czym słoweńskie filmy raczej od niej odchodzą, a w temacie imigranckim nabierają poważniejszego tonu (*Wymazani* [*Izbrisana*, reż. M. Mazzini i D. Joksimović, 2018], *Siostra przyrodnia* [*Polsestra*, reż. D. Kozole, 2019]).

48 *Box Office — Top all Time — SLO 2022*, http://www.cinemaniam-group.si/top_all_time.asp (dostęp: 16.07.2023).

Bibliografia

- Box Office — Top all Time — SLO 2022, http://www.cinemia-group.si/top_all_time.asp (dostęp: 16.07.2023).
- Ceglar M., *Balkan scena*, [w:] *Urbana plemena: Subkulture v Sloveniji v devetdesetih*, red. P. Stankovič, G. Tomc, M. Velikonja, ŠOU, Študentska založba, Ljubljana 1999.
- Czyżewski M., *Dyskursy tożsamościowe w nauce i życiu społecznym: odmiany, własności, funkcje*, [w:] *Tożsamość, nowoczesność, stereotypy. Księga Jubileuszowa poświęcona Profesorowi Zbigniewowi Boksańskiemu*, red. R. Dopierała, K. Kaźmierska, Nomos, Kraków 2012.
- Davies C., *Jokes and Targets*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 2011.
- Davies C., *Jokes and their Relations to Society*, De Gruyter Mouton, Berlin 1998.
- Đergović-Joksimović Z., *Barbarogenius and utopia*, „Književna istorija” 2015, nr 47 (156).
- Đuliman S., *Humor u stripu Alan Ford posmatran iz ugla konceptualne metafore*, „Univerzitetna misao — časopis za nauku, kulturu i umjetnost” 16, 2017, <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/1451-3870/2017/1451-38701716001D.pdf> (dostęp: 11.07.2023).
- Gil D., *Kultura (Serbska)*, [w:] *Leksykon idei wędrownych na słowiańskich Bałkanach XVIII–XXI wiek. Kultura, humanizm, kształcenie*, t. 5, red. G. Szwat-Gytybowa, Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk, Fundacja Slawistyczna, Warszawa 2019.
- Guštin M., *Bosanc, čefur, Izbrisani. Imigrant z byłych republik jugosłowiańskich w słoweńskim filmie fabularnym*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 65, 2022, z. 1.
- Guštin M., *Wywiad z Goranem Vojnoviciem*, [w:] G. Vojnović, *Czefurzy raus!*, przeł. T. Łukasiewicz, Wydawnictwo Międzymorze, Gdańsk 2010.
- Jezernik B., *Dzika Europa. Bałkany w oczach zachodnich podróżników*, przeł. P. Oczko, Universitas, Kraków 2007.
- Koch M., „My” i „Oni”, „Swoj” i „Obcy”. *Bałkany XX wieku z perspektywy kolonialnej i postkolonialnej*, „Porównania” 2009, nr 6.
- Luketić K., *Balkan: od geografije do fantazije*, Algoritam, Zagreb-Mostar 2013.
- Pavić Ž., Krivokapić N., *Humour and ex-Yugoslav nations: is there any truth in the stereotypes?*, „The European Journal of Humour Research” 2020, nr 8 (1).
- Petrović T., *Kdo je Goran Vojnović?*, https://ikss.zrc-sazu.si/sites/default/files/attachments/Ugrabljena_ljubezen.pdf (dostęp: 22.07.2023).
- Said E., *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2018.
- Slapšak S., *Jugonostalgija i smeh*, <http://pescanik.net/jugonostalgija-i-smeh/> (dostęp: 23.07.2023).
- Stankovič P., *A Small Cinema from the other Side of the Alps: A Historical Overview of Slovenian Films*, „Film History” 24, 2012.
- Stankovič P., *Uporabe “Balkana”: Rock in nacionalizem v Sloveniji v devetdesetih letih*, „Teorija in praksa” 39, 2002, nr 2.
- Štefančič M., Jr., *Na svoji zemlji. Zgodovina slovenskega filma*, UMco, Ljubljana 2005.
- Todorova M., *Bałkany wyobrażone*, przeł. P. Szymor, M. Budzińska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2008.

- Toplak K., *The Film Cheese and Jam: Migration in Self-Perspective*, „AEMI Journal” 4, 2006.
- Velikonja M., *Ex-home: Balkan Culture in Slovenia after 1991*, [w:] *The Balkans in Focus. Cultural Boundaries in Europe*, red. S. Resic, B. Tornquist-Plewa, Nordic University Press, Lund 2002.
- Vojnović G., *Czefurzy raus!*, przeł. T. Łukaszewicz, Wydawnictwo Międzymorze, Gdańsk 2010.
- Vojnović G., *Figa*, przeł. J. Pomorska, Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa 2020.
- Vojnović G., *Moja Jugosławia*, przeł. J. Pomorska, Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa 2019.
- Vucetic S., *Identity is a joking matter: Intergroup humour in Bosnia*, „Space of Identity” 2004, nr 4 (1).
- Žižek S., *The Spectre of Balkan*, „The Journal of the International Institute” 6, 1999, nr 2, <https://quod.lib.umich.edu/j/jii/4750978.0006.202?view=text;rgn=main> (dostęp: 19.07.2023).