

Filmska adaptacija romana Čefuri raus Gorana Vojnovića

Ocvirk, Đurđica

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:370948>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-08**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za južnoslavenske jezike i književnosti

Jezično-prevoditeljski smjer

FILMSKA ADAPTACIJA ROMANA *ČEFURI RAUS* GORANA
VOJNOVIĆA

DIPLOMSKI RAD

15 ECTS bodova

Studentica: Đurđica Ocvirk

Mentor: dr. sc. Ivica Baković

Zagreb, srpanj

Sadržaj

SAŽETAK.....	3
KLJUČNE RIJEČI.....	3
1. <i>Uvod</i>	4
2. <i>O Goranu Vojnoviću i njegovu prvijencu</i>	5
2.1. <i>Govorni jezik u kontekstu suvremene proze</i>	7
2.2. <i>Prevođenje romana u južnoslavenskom kontekstu</i>	12
2.3. <i>Tko su čefuri i kako žive?</i>	16
2.4. <i>Disfunkcionalni odnosi</i>	19
2.4.1. <i>Odnos Slovenaca i čefura</i>	19
2.4.2. <i>Odnosi u obitelji</i>	21
2.5. <i>Markov unutrašnji svijet – perspektiva pripovjedača</i>	23
3. <i>Značajke filmske adaptacije</i>	26
3.1. <i>Fimska adaptacija romana Čefuri raus</i>	28
3.2. <i>Komunikacija filmskog medija</i>	33
3.3. <i>Jezik u filmu (jezik sporazumijevanja)</i>	35
3.4. <i>Osobitosti prevođenja filmskih podslova</i>	37
4. <i>Zaključak</i>	42
5. <i>Literatura</i>	44

Studentica: Đurđica Ocvirk
Mentor: dr. sc. Ivica Baković
U Zagrebu, 17.7.2020.

Izjava o neplagiranju

Ja, Đurđica Ocvirk, kandidatkinja za magistru južne slavistike, izjavljujem da je ovaj magistarski rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija.

Izjavljujem da niti jedan dio magistarskog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno prepisan iz kojega necitiranog rada. Isto tako izjavljujem da nikoji dio rada ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.



POTPIS

SAŽETAK

Cilj ovog rada jest prikazati i potom usporediti značajke romana i filma *Čefuri raus* slovenskog pisca i redatelja Gorana Vojnovića. Osobitost Vojnovićevog djela je u tome što je roman nastao iz scenarija za film i zbog toga se mogu uočiti mnoge podudarnosti između romana i filma. Središnja tema romana je život doseljenika – čefura, njihov svakodnevni život i asimilacija u neprijateljsku sredinu. Osim toga, rad tematizira i aspekt odnosa prema Drugome i disfunkcionalne obiteljske odnose. Postavljanjem teorijskog okvira o filmskoj adaptaciji u drugom dijelu rada bit će provedena analiza filmskog zapisa. Usporedbom scena i citata iz romana, analiza će osobito biti usmjerena prema otkrivanju razlika u odnosu na književni predložak. Analiza filma provedena je i na jezičnoj razini, raščlambom podslova na engleskom i hrvatskom jeziku. U radu se iznose osnovne informacije o kritičnoj recepciji romana i filma.

KLJUČNE RIJEČI

slovenska književnost, slovenski film, filmska adaptacija, Goran Vojnović, *Čefuri raus*

The film adaptation of a novel *Čefuri raus* by Goran Vojnović

SUMMARY

The purpose of this paper is to show and then compare basic characteristics of a novel and a film *Čefuri raus* by slovenian writer and director Goran Vojnović. Specific feature of Vojnović's work is that the novel was result of a written script for a film, therefore one can notice lots of similarities between a novel and a film. The main idea of Vojnović's novel was to show how everyday life is lived by immigrants so this paper refers to that but also deals with relation towards Other and dysfunctional family relations. The second part of the paper introduces theory of adaptation literature to film which leads to full analysis of the film. Comparision of scenes from the film and quotes from the novel, the analysis is focused on finding differences in relation to the novel. Film language is also analysed by investigating the english and croatian subtitles. The paper gives basic informations concerning critical reception of the novel and the film.

KEY WORDS

Slovenian literature, Slovenian film, film adaptation, Goran Vojnović, *Čefuri raus*

1. Uvod

Tema diplomskog rada je usporedba romana i filma *Čefuri raus*, koji oba nastaju radom slovenskog redatelja, scenarista i književnika Gorana Vojnovića. Cilj diplomskog rada bio je izdvojiti glavne odrednice romana usporedno s glavnim odrednicama filma te ih analizirati koristeći se prikladnom literaturom.

U prvom se dijelu rada iznosi nekoliko općenitih informacija o radu Gorana Vojnovića, da bi se krenulo dublje u tematsku analizu romana. Zbog izbora teme i Vojnovićeva područja stvaranja, iznesene su neke od poteškoća s kojima se roman i njegov autor susreću, poput problema pri prevođenju na južnoslavenskim prostorima ili zastupljenosti razgovornog jezika te prihvaćenosti romana u književnim krugovima upravo zbog te činjenice.

Potom se zasebno obrađuje tema čefurske svakodnevice i načina življenja u drugoj sredini, osobito uzimajući u obzir disfunkcionalne odnose, kako obiteljske, tako i one u društvu. U zasebno potpoglavlje izdvojene su misli i stajališta pripovjedača.

Nakon iznošenja glavnih odrednica romana, diplomski se rad počinje baviti filmom, razlaže se na koje sve načine film može komunicirati s gledateljima. Osim toga, bit će problematiziran jezik u filmu i njegovim podslovima te analiziran odnos između izvornika i prijevoda. Na kraju poglavlja o filmu analizira se nekoliko ključnih scena iz filmske adaptacije romana *Čefuri raus*.

Pri teorijskom određenju filmske adaptacije temeljna je literatura **Roman u jugoslovenskom filmu 1945 – 1990**, djelo Dragana Milinkovića Fimona, zatim **Filmske vrste i rodovi**, Nikice Gilića te opsežno djelo Linde Hutcheon, **A Theory of Adaptation**.

Zaključno se iznose neke razlike između romana i filma djela Gorana Vojnovića, uz iznošenje važnijih kritičkih osvrta koja se tiču romana i filma. Na kraju rada nalazi se zaključak te popis korištene literature.

2. O Goranu Vojnoviću i njegovu prvijenca

Goran Vojnović, poznat kao slovenski filmski redatelj i scenarist, rođen je 1980. godine u Ljubljani. U njegovoj je biografiji poznata činjenica da živi u Sloveniji, no vuče korijene iz *južnijih republika*. Naime, majka mu je Hrvatica, a otac iz Bosne te sam za sebe tvrdi kako je čefurskog podrijetla. Vojnović je upisao studij režije na Akademiji u Ljubljani, a već za vrijeme studija uspješno je režirao dva kratka filma *Fužine zakon* i *Sezona 89/91*. Nakon završetka studija okrunio se nagradom Srce Sarajeva za film *Sretan put Nedime* koji je napravio u suradnji s Markom Šantićem. Još neka od njegovih poznatijih filmskih ostvarenja jesu kratki film *Moj sin, seksualni manijak*, potom filmovi *Kitajci prihajajo* i *Piran-Pirano* za koji piše režiju i scenarij. (Marok 2013) Autor je i triju televizijskih drama: *Nočitev z zajtrkom*, *Dobr' je* i *Sošolca*. (Kovač 2015)

Osim uspješne filmske karijere, Vojnović se okušao u književnom polju, i to veoma uspješno uzimajući u obzir, da je već roman *Čefuri raus*, njegov prvijenac iz 2008. godine, dobio nagradu Prešernovog sklada i Kresnikovu nagradu. Noviji su mu radovi romani *Jugoslavija, moja dežela* iz 2012. godine te *Figa*, koja izlazi 2016. godine. Prijevodi romana na hrvatski jezik uslijedili su rapidno, za godinu dana od izdavanja originala (ili u drugom slučaju čak i manje), naslovljeni su - *Jugoslavija, moja domovina* 2013. te *Smokva* 2016. godine. Osim književnog pisanja, Goran Vojnović bavi se pisanjem kolumni u slovenskim dnevnim novinama i filmskim časopisima, a piše i na književnoj web stranici (www.airbeletrina.si). 2010. godine je izdao izbor svojih kolumni u kojima se bavi temama iz područja društva, kulture, sporta i neizostavno Balkana, pod naslovom *Ko Jimmy Choo sreća Fidela Castra*. (Marok 2013) Njegov doprinos književnosti vidljiv je već kada u svojoj punoljetnosti objavljuje zbirku pjesama, no od nje se kasnije ograđuje nazivajući je rezultatom mladenačkih hormona.

Na temelju romana *Čefuri raus*, režiser Marko Bulc načinio je 2009. kazališnu adaptaciju s tek jednim glumcem – Aleksandrom Rajkovićem. Vojnovićev romaneskni prvijenac *Čefuri raus* u Sloveniji dobiva pohvale i spomenute nagrade, no s druge strane i kritike te je sam pisac čak zbog svog pisanja dobio policijsku prijavu. Roman je plijenio pozornost usmjerivši se na prikaz stanja doseljenika u Sloveniji, njihove svakodnevice i teškoća s kojima se susreću. U središtu radnje nalazi se obitelj Đorđić, Radovan i Ranka te Marko, koji preuzima ulogu pripovjedača tumačeći svijet oko sebe iz vlastite perspektive u 46 kratkih poglavlja. (Marok 2013) Goran Vojnović prvo je napisao scenarij za film *Čefuri raus*, no ipak je u

okolnostima kojima se zatekao, prionuo preoblikovanju svog scenarija za film u tekst prvog romana. Vojnović vrlo uvjerljivo prenosi temu na papir i na filmsko platno, gdje se film u Sloveniji pojavljuje 2013. godine, a projekcije su uslijedile i drugdje u regiji. Zbog dobre ukorijenjenosti u čefursku tematiku ne čudi što odabranu temu vrlo pitko i slikovito prenosi, prvotno čitateljima, a kasnije i gledateljima, govoreći iz vlastitog iskustva on svjedoči svojim sjećanjima, inspirira se viđenim.

Scenarij Gorana Vojnovića nudi autentičan prikaz svakodnevice manjinske populacije, njihovih socijalnih prilika, mladih buntovnika i njihova pogleda na svijet, dok se sve navedeno zajedno prikazuje u prostoru kojim se kreću protagonist i njegovi prijatelji – u naselju Fužine. Skoko, Brčić i Gluvačević (2012: 15-16) navode sljedeće: „U filmovima i serijama pritom se često koriste i pozitivni i negativni stereotipi pri oslikavanju pojedine zemlje i naroda. To se obično događa potpuno izvan kontrole, pa može koristiti, ali i naštetiti njihovu imidžu.“ U filmu se iskazuju neke predrasude o domaćem slovenskom stanovništvu, osobito na temelju njihovog fizičkog izgleda te hladnoće odnosa među ljudima, osim toga, moguće je uočiti i tipičan govor mržnje među nacijama, ali i unutar čefurske zajednice. Narator u filmu nam tumači svoj svakodnevni život i poteškoće s kojima se susreće u odrastanju i uspostavi međuljudskih odnosa.

Kao što na koricama hrvatskog prijevoda romana stoji: „Roman u ležernom stilu i govornim jezikom problematizira pitanje identiteta 'drugih' unutar većinske zajednice.“ (Vojnović 2009) Upravo je u tome ključ uspješne recepcije kod čitateljske publike, a potom i filma za koji Matevž Rudolf (2014) tvrdi da je bio jedan od najiščekivanijih slovenskih filmova nakon 17 000 prodanih primjeraka romana. Univerzalna tema mladenačkog traganja za identitetom i neuklopljenosti u društvo odgovarala je gledateljima i čitateljima, i rezultirala pozitivnim kritikama. (Alić-Tadić 2017) Dodatni publicitet autoru (i romanu) priskrbila je policijska prijava zbog uvrede službenog lica. „Teško da je slovenski pisac Goran V. mogao dobiti bolju književnu kritiku od dopisa Sektora kriminalističke policije. Takav certifikat o autentičnosti nije dobio nijedan pisac prije njega.“ (Dežulović u Vojnović 2009: 159) Boris Dežulović komično komentira apsurdnu situaciju u kojoj su se našli policajci, Goran V., Marko i Aco kao svojevrsnu mješavinu fikcije i stvarnosti.

2.1. Govorni jezik u kontekstu suvremene proze

Jedno od obilježja suvremene proze je svakako mladi pripovjedač, a za mladog je pripovjedača vrlo važno da se izražava prirodno, onako kako se u danom trenu osjeća, onime što želi prenijeti, afirmirati ili kritizirati, a najvažnije od svega izražava se jezikom koji mu pruža sigurnost među skupinom sebi sličnih pojedinaca. Mladi su pripovjedači često pripadnici neke vršnjačke skupine koja ne samo da posjeduje vlastite zakonitosti pripadanja grupi, već se i često uspostavlja zajednički fond riječi kojima se jedna skupina razlikuje od druge. Zbog takvog će pripovjedača u literarnim djelima, osobito suvremene proze često doći do pojave govornog jezika, iako prema Smoleju (2010)¹: „Povijesni pregled uporabe elemenata govornog jezika u književnim djelima pokazuje već poznate činjenice, da uključenost različitih elemenata govornog jezika u književni danas ne predstavlja ništa novo ni ništa iznenađujuće.“² Detaljnijom bismo analizom došli do zaključka kako svako književno-povijesno razdoblje zapravo nosi ovo obilježje, jedino što je ono u suvremenosti tek došlo u središte pozornosti, prethodno je njegova „prisutnost više ili manje sakrivena, odnosno spretno iskorištena za dostizanje snažnijeg učinka, npr. u prikazu karakterističnih socijalnih obilježja protagonista.“ (Smolej 2010: 276)³ U filozofiji jezika proučava se odnos između jezika, njegove biti i podrijetla te funkcija koje obavlja u ljudskom okruženju. Preko sofistika i Platona, naturalista i idealista, u romantizmu dolazi do otkrića kako jezik nije mrtva tvar koju je moguće jednostavno opisati već se u svakodnevnoj uporabi mijenja i prilagođava potrebama društva i kulture, što Humboldt naziva *energeia* odnosno neprestana aktualnost.⁴

U suvremenosti se mnogo govori o potpunoj autorskoj slobodi pisanja i odabira tema, odabira što će sve biti književna umjetnost te kojim će se medijima puniti, odakle će autori crpiti inspiraciju te kakve će izvanekstualne sadržaje unositi u svoja djela. Na autoru je odluka koju će temu ocijeniti društveno prihvatljivom i u danom trenutku važnom, kako bi je, pisanjem o njoj još više afektirao, posve slobodno odlučujući o gradivnom materijalu kojim će stvarati: „Stupanj slobode autora ovisan je isključivo o samom autoru.“ (isto, 281)⁵ U književnim

¹ Svi su prijevodi sekundarne literature koji nisu dostupni na hrvatskom jeziku autoričin rad.

² U izvorniku: „Zgodovinski pregled rabe prvin govornog jezika v umetnostnih besedilih kmalu pokaže že znana dejstva, da vpetost različnih prvin govornog jezika v literarnega danes pravzaprav ni nič novega, nič presenetljivega.“

³ U izvorniku: „...prisotnost bolj ali manj zakrita oz. je bila spretno izrabljena za dosego večjega učinka, npr. pri orisu protagonistovih značajskih, socialnih ali drugih značilnosti.“

⁴ O filozofiji jezika na stranicama enciklopedije Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=19629> (pristupljeno 16.7.2020.)

⁵ U izvorniku: „Stopnja avtorjeve svobode je odvisna le še od njega samega.“

djelima, a osobito onim suvremenim, ne čudi prisutnost svakodnevnoga jezika jer ga čitatelji prihvaćaju kao svoju blisku stvarnost, temeljenu na jednostavnosti bez uljepšavanja i esteticizma. „Prisutnost elemenata spontano govorenog jezika (društvene ili koje god druge razine) u književnosti nije ništa novo. Novo je možda tek to, da povremeno primjećujemo potpuno povlačenje ukrašavanja.“ (isto, 281)⁶

U romanu *Čefuri raus* vrlo je mnogo razgovornog jezika, jezika koji su mladi podredili svojim potrebama i kreirali ga kombinacijom materinjeg jezika, slovenskog jezika te još dodajući elemente s ulice. „Osnovne su karakteristike razgovornog stila kao stila svakodnevne komunikacije: jednostavnost, nepripremljenost, spontanost, neslužbenost te opuštenost.“ (Bijelić 2009: 57) Osim tim svakodnevnim jezikom, koji bi u prethodnim književnim razdobljima bio osuđivan, protagonisti koriste mnoge vulgarizme, a prema Smoleju (2010: 279) prisutna je „uporaba rječnika kojeg sa stajališta standardnog jezika označujemo (nižim) razgovornim, ekspresivnim, niskim, pogrdnim ili vulgarnim.“⁷ Katnić-Bakaršić (1999: 85) navodi kako: „Psovke i vulgarizmi pripadaju sferi emocionalnog i ekspresivnog govora, a izrazito su negativno markirane. Osim razgovornog stila, one se javljaju u književnoumjetničkim tekstovima u svrhu stilizacije i govorne karakterizacije likova.“ Korištenje razgovornog jezika u romanu najviše se upotrebljava u međusobnim dijalozima četvorice mladića, u kojima, prema Katnić-Bakaršić (1999) neprestano dolazi do naglog mijenjanja tema, upadanja u riječ, odnosno brzog smjeni govornika, a najčešće dolazi i do korištenja poštapalica te čestih pauzi ili zvukova oklijevanja u govoru zbog spontane nepripremljenosti razgovora koji se nikada ne sastoje isključivo od slovenskog ni isključivo od njihovih materinjih jezika, nego je uvijek prisutna njihova kombinacija. Što se tiče leksika kojim se mladi služe, tu se pojavljuje mnogo vulgarizama i žargonizama.⁸ (Katnić-Bakaršić 1999) Prema Pavlović (1997: 350): „Razlozi iz kojih se *slang* rabi uključuju identifikaciju s određenom skupinom, potrebu za tajnovitošću, potrebu za većom ekspresivnošću i afektivnošću unutar skupine. (...) Temeljne odlike *slanga* bile bi, dakle, njegovo odstupanje od standardne jezične norme, ukorijenjenost u govornom jeziku, pripadnost određenoj skupini, promjenjivost (inovativnost) i ekspresivnost.“ Upravo se tako iz razgovora mladića mogu uočiti koje su im primarne teme za razgovor, koliko dobro znaju govoriti slovenski te koliko ustvari odstupaju od standardnojezične norme, te kakav stav imaju prema slovenskom

⁶ U izvorniku: „Prisutnost prvih spontano govorenoga jezika (katere koli socialne ali druge ravni) v literaturi ni nič novega. Novo je morda le to, da je občasno opaziti skoraj popoln umik umetnega.“

⁷ U izvorniku: „...raba besedišča, ki ga s stališča knjižnega jezika označujemo za (nižje) pogovorno, ekspresivno, nizko, slabšalno ali vulgarno.“

⁸ U nastavku se koristi termin sleng, kojeg smatramo istoznačnim s terminom žargon.

jeziku ovisno o situacijama u kojima ga koriste. O tome Smolej (2010: 281) navodi sljedeće: „Različiti oblici i stupnjevi spontano govorenoga jezika unutar istog proznog djela obično obavljaju ulogu karakterizacije različitih književnih likova, što zacijelo označava promišljenu upotrebu jezika.“⁹

Iako se o Goranu Vojnoviću govori kao o suvremenom autoru koji je romanom *Čefuri raus* uveo problematičnu temu u književnost, a roman ispisao jezikom ulice, literatura tvrdi da se i u tom buntu i jezičnom eksperimentiranju prilično snažno drži one standardnojezične sigurnosti. „Kod zapisa autor gotovo u potpunosti ostaje na razini standardnog zapisa ... Napušta ga tek pri iznošenju dijaloga, iako se ni ovdje previše ne udaljava od standardnoga zapisa (npr. *To sem vedu, sam nism vedu, da je to Prešernov trg.*)“ (Smolej 2010: 278)¹⁰

Autorov je, dakle, pokušaj pisanja prirodnim govornim jezikom kod kritičara naišao na komentar kako je usiljen, nespontan nego opterećen normama književnog pisanja. Goran Vojnović o toj temi u jednome intervjuu govori o iskustvu pisanja romana *Čefuri raus*: „Pokušao sam se uživjeti u svog junaka kao što se glumac uživlja u lik, htio sam doživjeti njegovu priču, osjetiti sve njegove emocije. Kada pišem dijaloge za film, uvijek ih sam sebi govorim na glas jer želim da zvuče kao da su živi. Slično je bilo i kod romana; pokušao sam govoriti kao da priču pripovijedam nekome, ulazio sam u različita raspoloženja ... tako sam sve priče na neki način doživio.“ (Vojnović 2009a: 26)¹¹ Autorovo iskustvo zorno prikazuje kako pisac osjeća svakoga lika i proživljava njegovu priču. U tom trenu, više se usmjeravajući na prikaz te strane lika, jezična je strana malčice zakinuta, no svejedno se romanu može i dalje pridati epitet suvremenog romana ispisanog razgovornim jezikom skupine mladih. Taj stil pisanja Vojnović zadržava samo u ovome romanu, a uzrok odabira te vrste leksika upravo je tema kojom se bavio: „Jezik (i uz to stil) svakog književnog djela razumijemo dijelom autorova idiolekta, to jest dijelom koji se može, ali i ne mora preklapati s autorskim svjesnim

⁹ U izvorniku: „Različite oblike in stopnje spontano govorenoga jezika znotraj istega proznega dela največkrat opravljajo vlogo karakterizacije različnih literarnih likov, kar vsekakor pomeni premišljeno rabo jezika.“

¹⁰ U izvorniku: „Pri zapisu ostaja avtor skoraj popolnoma na ravni standardnega zapisa ... Zapušča ga le pri uprizarjanju dialogov, vendar se tudi tu ne oddalji preveč od književnega zapisa (npr. *To sem vedu, sam nism vedu, da je to Prešernov trg.*)“

¹¹ U izvorniku: „Poskusil sem se vživeti v svojega junaka podobno, kot se igralec vživlja v lik, hotel sam začutiti njegovo zgodbo, začutiti vse njegove emocije. Kadar pišem dialoge za film, si jih govorim na glas, ker hočem, da zvenijo, da so živi. Podobno je bilo pri romanu; poskušal sem govoriti, kot bi zgodbo nekemu pripovedoval, spravljal sem se v različna čustvena stanja ... tako sem vse te zgodbe na neki način doživel.“

ili nesvjesnim jezičnim izborom u drugim okolnostima i pod utjecajem drugih društveno-socijalnih čimbenika.“ (Smolej 2010: 275)¹²

Iako je roman *Čefuri raus* u slovenskoj suvremenoj književnosti prva asocijacija govornog jezika u nekom književnom djelu, prema Strsoglavec (2010) sličnih je primjera još mnogo.¹³ O Fužinama je pisao i Andrej Skubic u romanu *Fužinski bluz* iz 2001. godine. Glavnu okosnicu radnje tog romana čini nogometna utakmica između Slovenije i Jugoslavije 2000. godine, a više pojedinačnih priča iznosi se različitim idiolektima, primjerice crnogorskim jezikom ili ljubljanskim subkulturnim žargonom. Deset godina ranije, 1990. Brane Gradišnik svoj roman *Negdo drugi* piše na ljubljanskom idiolektu među kojim se isprepliće još i prekomurskih elemenata u govoru. 1997. svjetlo dana ugledao je roman Zorana Hočevarja *Šolen z Brega*, koji dugo nije bio ni objavljen zbog krive pretpostavke da je autor slabije pismen, a ne da je stvorio djelo u kojem je nižim stilom i posebnim oblikom humora želio slikovito ocrtati svijet jednog umirovljenika. Feri Lainšček, osobito poznat slovenskoj književnosti po tematiziranju romske manjine u svoj roman *Nedotakljivi* unosi govorne sekvence iz romske svakodnevice koje će na posljednjim stranicama knjige uredno prevesti i objasniti. U svom prethodnom romanu *Namesto koga roža cveti*, Lainšček ne ostavlja dijaloge na romskom nego u prijevodu, dok će ih na filmskom platnu zadržati u originalu. Ovi su romani višestruka potvrda činjenice kako djela suvremenih autora vrlo dobro mogu precrtati stvarnost, ne samo temom koju obrađuju, već i jezičnim sredstvima koje koriste. „Bilo koje suvremeno prozno djelo predstavlja gotovo vjerodostojnu sliku prirodnog izražavanja sa svim leksičkim, gramatičkim i drugim dodacima koji uglavnom postoje u spontanim govornim (privatnim) diskurzima.“ (Smolej 2010: 277)¹⁴ Druga je pak stvar što su, prema Stabeju (2010) reakcije publike na roman *Čefuri raus* i njemu slična djela još uvijek podijeljene, tj. književna publika još uvijek kvalitetnu literaturu prvenstveno povezuje s uporabom čistog standardnog slovenskog jezika.

Jednako tako se, već desetljećima, vodi polemika oko prihvatljivog načina pisanja u književnosti. Na jednoj su strani tradicionalisti kojima je prirodno da je književnost uzor u svim pogledima, jednako tako i besprijekornim standardnim jezikom lišenim razgovornih ili

¹² U izvorniku: „Jezik (in s tem stil) vsakega umetnostega besedila razumemo kot del avtorjeva idiolekt, in sicer kot del, ki je lahko ali pa ne prekriven z avtorjevimi zavedenimi ali nezavedenimi jezikovnimi izbirami v drugih okoliščinah in pod vplivom drugačnih družbeno-družabnih dejavnikov.“

¹³ prema Strsoglavec, 2010. Kako se govori v sodobni slovenski prozi

¹⁴ U izvorniku: „Marsikatero sodobno prozno delo tako predstavlja skoraj verodostojen posnetek naravne diktacije z vsemi leksikalnimi, skladenjskimi in drugimi primesmi, ki živijo predvsem v spontanom govorjenih (zasebnih) diskurzih.“

vulgarnih elemenata. Njima se suprotstavljaju oni kojima je nepojmljivo suvremene teme iznositi takvim idealnim jezikom, već smatraju da se umjetnost i stvarnost mogu i moraju čitateljima iznijeti koristeći se upravo onim materijalom kojeg tradicionalisti zabranjuju. No, ipak: „Polarizacija stajališta o jeziku književnosti u demokratskom okruženju posve je normalna – kao i polarizacija svih stajališta uopće.“ (Stabej 2010: 303)¹⁵

U književnom polju se neki pojedinci teže prilagođavaju novome, tako se Stabej (2010: 303) zgraža što se još uvijek: „ne možemo se otresti sumnje, da se takvo stereotipno mišljenje ne zaustavlja već pri nepriznavanju svijeta književnih tekstova, nego je još i povezano s nesklonosti prihvaćanja drugih i drugačijih govornika, jezičnih zajednica i govora na slovenskom prostoru uopće.“¹⁶ Zanimljivo je spomenuti kako je čak i publika postala važan subjekt u analizi i kritici pisanja, iz svojih laičkih perspektiva, iz udobnosti naslonjača, čitatelji postaju oštri kritičari kojima se postupci suvremenih autora često ne sviđaju, publika je „pozorna na jezične razlike u dva smjera – s odobravanjem drugačijeg, netipičnog ili s ogorčenošću, zabrinutošću ili čak s otporom, oboje se događa s različitim argumentima, mentalnim pozadinama i sl.“ (Stabej 2010: 298)¹⁷

Poznat je slučaj prosvjeda koji su kao čitateljska publika pokrenula školska djeca, odnosno maturanti, nakon što im se roman *Prišleki* Lojzeta Kovačiča našao na popisu lektire za maturu. Suprotno mišljenju da će im se tema veoma svidjeti te da će odahnuti što ne moraju čitati suhoparne romane, maturanti su žestoko polemizirali oko odluke da upravo to djelo ima presudnu ulogu u njihovom završavanju srednje škole. Stabej u svom članku iznosi kritiku jedne maturantice koja tvrdi da nema smisla da maturanti čitaju roman koji nije prešao preko ruka lektora, koji je prepun grešaka koje bi se njima mogle nesvjesno potkrasti tijekom pisanja. Školarka zapravo dijeli mišljenje s tradicionalistima po pitanju jezika u književnosti, kao što je Stabej (2010: 303): „književnost je škola jezika i književno djelo, koje je jezično nedostavno neprimjereno je za školsku upotrebu.“¹⁸ Stabej zaključuje kako sve ovo nije

¹⁵ U izvorniku: „Polarizacija stališč o jeziku literature je v demokratičnih okoljih najbrž nekaj normalnega – kot polarizacija vseh stališč nasploh.“

¹⁶U izvorniku: „... ne moremo se znebiti suma, da se tako stereotipno mnenje ne ustavi le pri zavračanju literarnih besedilnih svetov, temveč je povezano tudi z nenaklonjenim sprejemanjem drugih in drugačnih govorcev, jezikovnih skupnosti in govorov v slovenskem prostoru nasploh.“

¹⁷ U izvorniku: „... pozorna na jezikovno drugačnost v dveh smereh – bodisi z odobravanjem drugačnosti, netipičnosti, bodisi z nejevoljo, zaskrbljenostjo ali kar z odporom, oboje pa se dogaja z različnimi argumenti, miselnimi ozadji ipd.“

¹⁸ U izvorniku: „...literatura šola jezika in da je knjižnojezikovno pomanjkljivo delo za šolsko rabo neprimerno.“

problem koji se može susresti jedino u školama te jedino među onim koji se bave jezikom ili književnošću, već smatra da obuhvaća sveobuhvatan javni život.

Nakon ovakvih kritika koje upućuje mlada populacija, za koju bismo mogli pretpostaviti kako je spremna prihvatiti promjene i objeručke prigrliti suvremene teme i načine izražavanja, možemo tek postaviti pitanje kod koga će promjene u suvremenom stvaranju uopće biti dobro prihvaćene. Je li društvo kao cjelina spremna na bilo kakve promjene ili mu je sada potrebno više vremena za privikavanje? Ne čude stoga, zabrinuta i mračna pitanja koja Stabej (2010: 303) postavlja na kraju članka: „Gdje onda uopće postoji prostor za jezično drugačiju, nenormativnu književnost? ...Kako usvojiti i razumjeti jezičnu različitost u književnosti i općenito u životu? Kako se dakle osloboditi pridošlica i čefura kao isključujućih i zapostavljajućih pojmovnih kategorija?“¹⁹

2.2. Prevođenje romana u južnoslavenskom kontekstu

Roman Gorana Vojnovića *Čefuri raus* pisan je razgovornim stilom slovenskoga jezika i k tome još govorom manjinske skupine ljudi – čefura, doseljenika iz južnoslavenskih zemalja. Kako se roman najviše dotiče mlađe populacije, govorimo i o posebnom sociolektu, odnosno specifičnom obliku jezika kojim se služi pojedina skupina u društvu. Kako je to utjecalo na prijevod romana u bliske jezike? Đurđa Strsoglavec (2010a) ističe da je činjenica da su izvorni i ciljni jezik međusobno vrlo bliski (autor piše kombinacijom slovenskog, bosanskog i srpskog) prevoditeljima je s jedne strane bila olakotna, a s druge otežavajuća okolnost. Lakši dio prijevoda predstavlja pripovjedački dio, dok je onaj govorni, koji se sastoji od dijaloga i monologa iz čefurske i ljubljanske domene, bilo teže u potpunosti prenijeti u ciljni jezik, zadržavajući baš sve ekspresivne elemente izvornika.

Prema mišljenju Đurđe Strsoglavec (2010a: 86)²⁰: „Razlika između jezika pripovijedanja i jezika dijaloga je u izvorniku vrlo uočljiva; jezik pripovijedanja u usporedbi s jezikom dijaloga sadrži manje neslovenskih jezičnih sastavnica, čak i u usporedbi s jezikom dijaloga

¹⁹ U izvorniku: „... kje potem sploh obstaja prostor za jezikovno drugačno, nenormativno literaturo? ... kako posvojiti in razumeti jezikovno drugačnost v literaturi in v življenju nasploh? Kako se torej znebiti prišlekov in čefurjev kot izključevalnih in zapostavljajočih poimenovalno-pojmovnih kategorij?“

²⁰ Svi su prijevodi sekundarne literature koji nisu dostupni na hrvatskom jeziku autoričin rad.

koji se odvijaju među Markovim roditeljima i njihovim prijateljima.²¹ Osobita zanimljivost romana jest jezična komponenta u kojoj se miješaju svi jezici s Balkana. Pripovjedač se trudi govoriti slovenskim, no kada dolazi do nekog specifičnog izraza ili pak kletve, ponovno prevladava bosanski, prirodnije mu je reći 'komšije' ili sa svojim prijateljima komunicirati na jeziku koji svi u potpunosti razumiju. Svaki je njihov razgovor započinjao na slovenskom, no ubrzo bi se jedan po jedan od mladića prebacio te razgovor nikad nije završavao slovenskim. U čefurskim kućanstvima rijetko se govorio slovenski, osim kod Mirtića čija je majka Slovenka.

Probleme u prevođenju romana primjećujemo kod uporabe slenga čefurske skupine mladih koji se istovremeno nastoje asimilirati u ljubljansko društvo, ali i neizbježno zadržavaju obilježja vlastita govora i kulture. Strsoglavec (2010a) piše, kako bi bilo očekivano da prevoditelji imaju više poteškoća u prijenosu poruka kodiranih čefurskim leksikom, no ispostavlja se kako im je teže bilo prenijeti jednostavne slengovske izraze, poput priloga *itak*. Prilog se u većini slučajeva prevodi prilogom ionako. Strsoglavec također navodi kako je postojao problem s prijevodom tzv. školskih primjera slenga – riječi *slovarca*²² i *avtomat*,²³ pri čemu je prvom riječju označena profesorica slovenskog, dok je *avtomat* ekvivalent hrvatskom ponavljaču razreda zbog više zaključenih negativnih ocjena.

Kombinacija više jezika s balkanskog poluotoka predstavila je još jednu poteškoću prevoditeljima bliskih jezika. Naime, roman se osim slovenskog koristi hrvatskim, bosanskim i srpskim, čiji se elementi u prijevodu na te jezike ne mogu tako lako uočiti: „Literarni je prijevod posebna odlika međukulturnog posredovanja nekog drugog teksta i ima mogućnost prijenosa autora i/ili njegova teksta u drugu kulturu, čime ga može uzdići iznad granica njegova vlastita jezika i kulture. To je posebno zahtjevno kod literarnog prijevoda teksta, ako oni sadrže značajan udio ciljnoga jezika (ili više njih) – kakav je roman *Čefuri raus!*“ (Strsoglavec 2010a: 85)²⁴ Teško je prenijeti sva obilježja koja original ima, u bilo kojem jeziku, no osobito je to zahtjevno u ovakvoj situaciji bliskih jezika. Hrvatski, bosanski i srpski prijevodi sa slovenskoga, nažalost imaju manju ekspresivnost, budući da su i pripovjedački

²¹ U izvorniku: „Razlika med jezikom pripovedi in jezikom dialogov je v izvorniku zelo opazna; jezik pripovedi vsebuje v primerjavi z jezikom dialogov manj neslovenskih jezikovnih prvin, sploh v primerjavi z jezikom dialogov, ki potekajo med Markovimi starši in njihovimi prijatelji.“

²² „... pa ko ti slovarca pred celim klasom najavi, da v eseju uporabljaš hrvatizme.“ (Vojnović 2008: 96)

²³ „Ona dobro ve, da imam že tri zabetonirane šute in da me zdaj lahko jebe z avtomatom.“ (Vojnović 2008: 124)

²⁴ U izvorniku: „Literarni prevod je posebna odlika medkulturnega posredovanja nekega drugega besedila in ima moč, da lahko prenese nekega avtorja in/ali njegovo besedilo v drugo kulturo in ga s tem povzdigne nad meje lastnega jezika in kulture. To je še posebej zahtevno pri literarnem prevodu besedil, ki že vsebujejo precejšen delež ciljnega jezika (jezikov) – kakršnen je tudi roman *Čefurji raus!*“

dijelovi, kao i dijalozi prevedeni istim jezikom, dok su u izvornom romanu oni razdijeljeni.²⁵ Pridonosi li ta činjenica ujednačavanja jezika pripovijedanja i jezika dijaloga uzdizanju romana na višu razinu u prijevodu na drugi jezik, diskutabilno je. I sam Vojnović u intervjuu s Vesnom Milek govori kako se u prijevodu romana, upravo zbog višejezičnosti koja je u slovenskom originalu bila osobito istaknuta, gubi jedna komponenta jezika.

Nina Marok (2013) navodi kako postoje dvije razine govora u romanu – prva je, i prevladavajuća u opisima, ona u kojoj se govori pretežno slovenskom sintaksom s ponekim unosom bosanizama, odnosno drugih razgovornih elemenata. Druga je razina govor iz dijaloga u kojemu je učestala neslovenska sintaksa i specifičan sociolekt, više temeljen na materinskim jezicima govornika koji se ovim oblikom sporazumijevanja služe u intimnoj međusobnoj komunikaciji ili pri izražavanju osjećaja. U slučaju jezika pripovijedanja manja je prisutnost neslovenskih elemenata, što je vidljivo u prvom primjeru, dok će zbog veće emocionalne uključenosti u drugom primjeru slovenski biti manje zastupljen, kao da s početkom plača pripovjedač više ne može razmišljati o jeziku kojim govori, nego govori onime što mu je prirodan. Istaknute su riječi, odnosno rečenice koje su s obzirom na jezik u kontrastu s ostatkom zapisa.

*Od svega mi je najbolj bedno poslušat Radovana in Ranko, kako se kregata v nedeljo zjutraj. Edini dan, ko sta oba zjutraj doma in lahko **kobajagi** v miru spijeta skupaj kavico in gledata **reprize** mehiških nadaljevank in vse lepo in prav, ampak ne, onadva se gresta seveda skregat zaradi nekih debilnih razlogov. Potem pa še kao nekaj šepetata, da me ne bi zbudila, in potem slišim samo kakšno besedo, ko se Radovan ne more zadržat in začne urlat na ves glas: „**Ja mogu crknut, ali biće tako, ko što si ti zamislila! Jeli tako? Priznaj! Priznaaaj, jebo te bog da te jebooo!**“ (Vojnović 2008: 24)²⁶*

Ranka me poskuša ustavit, a ne more. Naenkrat nešto u meni pukne i rasplačem se skroz. Do konca. Urlam, a suze teku i ne mogu ih više zadržat. Udaram šakama u zid i urlam. Nikad u životu nisam ovako plakao. Tresem se i plačem i jedva dišem. Sve, što se skupljalo, sad se skupilo i najednom izletilo iz mene. Tuga, muka, jad, samo bijesa više

²⁵ Prijevod sa slovenskog na hrvatski (Čefuri raus) napravile su Jagna Pogačnik i Anita Peti-Stantić, bosanski prijevod (Čefuri napolje!) Ahmed Burić, a srpski (Južnjaci marš) Ana Ristović.

²⁶ U prijevodu: „Od svega mi je najjadnije slušati Radovana i Ranku kako se svađaju nedjeljom ujutro. Jedini dan kad su oboje ujutro kod kuće i mogu kobajagi u miru zajedno popiti kavicu i gledati reprize meksičkih sapunica i sve lijepo i dobro, ali ne, njih se dvoje naravno, moraju posvađati zbog nekih debilnih razloga. Onda još nešto šapću da me ne probude i onda čujem samo koju riječ kad se Radovan ne može suzdržati i počne urlati na sav glas. 'Ja mogu crknut, ali biće tako, ko što si ti zamislila! Jeli tako? Priznaj! Priznaaaj, jebo te bog da te jebooo!'“

nema. Plačem ko malo dijete. I Ranki dozvolim, da me zagrlji, i plačem joj na ramenu. Gotov sam. Ne mogu prestat, nema šanse. Osjećam se, ko da je sve što se skupljalo danima, sad procurilo iz mene velikim mlazom. Puko sam. Ko malo dijete. Na maminom ramenu. Mokrom od mojih suza. (Vojnović 2008: 104 – 105)

Upravo ovaj ulomak u prijevodnim inačicama romana gubi na ekspresivnosti jer: „Razlike u jeziku pripovijedanja i jeziku dijaloga koje su u izvorniku vrlo uočljive, u prijevodu se nekako gube, naročito Markov izljev emocija, koji u originalu jasnije prikazuje unutarnje teškoće baš zbog mješanja jezika.“ (Marok 2013: 43)²⁷ Laička pretpostavka nejezikoslovaca jest da u prijevod bliskih jezika kao što su primjerice bosanski i hrvatski nije potrebno uložiti mnogo napora. U taj je prijevod jednako kao i u bilo koji drugi potrebno uložiti vrijeme i promišljati bi li se polazni tekst jednako doživljavao u dva jezika (izvorniku i prijevodu) ili je potrebna njegova prilagodba, na čemu se radi na više jezičnih aspekata (leksik, gramatika, sintaksa). Tako je, primjerice, u romanu *Čefuri raus* potrebno postići prirodnost i fluidnost u razgovornom sociolektu iz izvornika korištenjem odgovarajućih leksema, izraza i fraza iz razgovornog stila. Bez obzira na uloženi trud, u prijevodu ovog romana nikako se ne mogu dostići elementi izvornika i jedinstvene ekspresivnosti koja je postignuta jezičnom raznolikošću. Marok (2013) isto tako zaključuje, da je u prijevodima romana u južnoslavenske jezike moguće postići nešto veću ekspresivnost nego što bi to bilo moguće primjerice kod jezika zapadne Europe, kojima ni sam kontekst zbivanja romana i zajednička povijest ovih naroda nije toliko bliska.

Za prijevod romana *Čefuri raus*, prema mišljenju Nine Marok (2013: 45) javlja se još jedan problem: „... prevođenje dodatno komplicira i činjenica da poseban stil nemaju samo svaki autor i svaki prevoditelj, nego i pojedinačni jezici i povijesna razdoblja u kojima se tim jezicima govori i piše.“²⁸ Osim što je potrebno obratiti pažnju na jezičnu prikladnost, bitnu komponentu čini i ona stilaska, odnosno odgovarajuć odabir između više inačica iste riječi, odabir one koja najviše odgovara vremenu stvaranja i tematskoj određenosti djela. Posao je to svakoga prevoditelja, no u slučaju prevođenja djela bliskih jezika, upravo ovaj dio posla može oduzeti najviše vremena.

²⁷ U izvorniku: „Razlike med jezikom pripovedi in jezikom dialogov, ki so v izvorniku močno opazne, se sicer v prevodu nekoliko izgubijo, še posebej ko gre za Markov čustveni izliv, ki v originalu bolj jasno prikazuje notranjo stisko prav zaradi mešanja jezikov.“

²⁸ U izvorniku: „...prevajanje dodatno zaplete še dejstvo, da svojega posebnega sloga nima samo vsak avtor in vsak prevajalec, ampak tudi posamezni jeziki in zgodovinska obdobja, v katerih se v teh jezikih govori in piše...“

2.3. *Tko su čefuri i kako žive?*

Otvorivši roman *Čefuri raus* čitatelj se prvo suočava s opisom riječi čefur kako bi se, čitajući roman, lakše upustio u taj, ne toliko mu blizak, svijet te lakše spoznao tko su čefuri zapravo. Opisuje se njihov 'tipičan izgled' te način života: „Po svojoj fizionomiji od pripadnika većinskog dijela populacije razlikuju se po niskom čelu, spojenim obrvama, naglašenim kostima lica i snažnijoj donjoj čeljusti. Njihove glavne karakteristike ponašanja su: vole lagodan život, psuju, vole alkohol, nježniji spol, nogomet. Obožavaju kič i zlatni nakit.“ (Vojnović 2009: 5) Taj je opis preuzet iz pjesme *Čefur*, autora Roberta Pešuta Magnifica. Osim tog slikovitog opisa, pred čitateljima su također još dvije reference, od kojih prva rječnička, a druga grafit s ljubljanskih ulica koji glasi upravo *Čefuri raus!*

Pripovjedač slikovito opisuje svoju svakodnevicu iz čega možemo jasno uočiti obrise života i način življenja doseljenika u ljubljanskom naselju Fužine. To je mjesto na rubu grada, prepuno visokih zgrada u kojima živi previše ljudi, no svi su po mnogočemu slični jer „svatko ima svoju (bolnu) priču, koju ne zna ili ne želi ili neće ispričati drugima, kako bi mu bilo lakše.“ (Strsoglavec 2009: 86)²⁹ Stanovnicima Fužina zajednička je i problematika niske izobrazbe te slabo plaćenih poslova zbog kojih su najčešće na rubu siromaštva, dok njihovoj djeci prolaze dani bez nade u bolje sutra pa se, u nedostatku posla ili zanimacije općenito, odlučuju za nelegalne kriminalne radnje. (Kovač 2015)

Marko u filmu slikovito opisuje situaciju koja prati njega i njegove prijatelje te objašnjava razloge zbog kojih im nema druge nego boraviti pred zgradom te navodi sljedeće: „Jebi ga, majhna stanovanja, velike družine, nizek standard, to ti je taj zajeb. Velika družina ima zaradi nizkega standarda v majhnem stanovanju samo eno televizijo in pol se stalno krejgaš kdo bo gledal ta jeben teve. Valda se čale usedne in šalta kanale, matka gre prat suđe ali k komšinici na kafu, ti pa lagano marš na polje. (...) In zato po cele dneve visiš pred blokom, pač blejš.“

U romanu *Čefuri raus* Matko Vladanović³⁰ prepoznaje obrasce svjetske književnosti, a Marka uspoređuje sa Sallingerovim Holdenom koji nastoji spoznati samog sebe u užurbanom svijetu odraslih. Upravo taj svijet odraslih jest izolirana, izmještena zajednica, naime: „Vojnovićevi likovi nastavljaju se na vlastitu priču o narodnosti koja im, kako vrijeme provedeno na stranom teritoriju odmiče, biva sve maglovitija i udaljenija. Kako se konture ne bi posve

²⁹ U izvorniku: „...vsak ima svojo (bolečo) zgodbo, ki je ne zna ali ne more ali noče povedati drugim, da bi mu bilo lažje.“

³⁰ Matko Vladanović objavio je ovu kritiku romana na internetskim stranicama Bookse 20.7.2009.

izgubile, zastarjele mitove potrebno je uvijek iznova osvježiti njihovim prepričavanjem unutar novoga konteksta.“ (Vladanović 2009) Autor nije nimalo iznenađen činjenicom da pripadnost balkanskoj kulturi nikako nije moguće iskorijeniti iz ljudske kolektivne svijesti. Bez obzira na to koliko pojedinci vjeruju da su od toga odmaknuli u suvremenosti, svejedno ih to kulturno podrijetlo prati poput žigosanog pečata koji se ne može izbrisati.

Zanimljiv je Markov prikaz *drugih* i *svojih*, pri čemu su *drugi* Slovenci, a *njegovi* ostali, čefuri. Ti *drugi* o kojima pripovjedač govori uvijek će ostati jednakima, *drugima* jer nijedna ni druga strana nemaju namjere prijeći simboličnu barijeru koja ih dijeli i zapravo pokušati vidjeti što je s druge strane: „... tipična situacija s predrasudama u kojoj se osobe međusobno ne poznaju, a jedan o drugome imaju negativno mišljenje i jedan se drugoga boje.“ (Vižitin 2010: 365)³¹ Upravo će tako ljudi koji žive u njihovu susjedstvu biti razdijeljeni u dvije skupine – na susjede i komšije. Marko navodi da: „To uopće nije ista stvar. Recimo, u našem hodniku su četiri stana i mi imamo dvoje susjede i jedne komšije.“ (Vojnović 2009: 58) Pod komšijama podrazumijeva ljude iste narodnosti, kojima uvijek možeš pokucati na vrata ili od njih posuditi nešto što ti baš u tom trenu nedostaje. Susjede ćeš u prolazu samo pozdraviti, i to samo ako ste u dobrim odnosima, upravo zato što nisu *tvoji*, nego su strani, *drugi*. Pripovjedač postavlja teoriju kako je pogledom na lice čovjeka moguće zaključiti je li čefur ili Slovenac: „Damjanović je bio potvrda moje teorije. Njega stvarno nisi mogao fulat. Grube crte lica, čupavi brkovi, neki blaženo tupi pogled, napola krezub, samo mu je još falila čačkalica u ustima.“ (Vojnović 2009: 112)³²

Što se tiče tjelesnih obilježja čefura, često se radi o slabom tjelesnom stanju do kojega je došlo zbog provođenja vremena u sjedećem položaju, mladi pred zgradom, a stariji u kafićima: „Pripovjedač govori da je (ne)aktivno ljenčarenje pred zgradom fužinski nacionalni sport, tamo se rađaju genijalne predblokovske ideje ... stariji dio fužinske populacije pa posjeda, razglaba pametne i 'čisti politiku' u kafiću ili se šeće uz Ljubljanicu pa se šećući žali na bolove u skoro svakom dijelu tijela.“ (Strsoglavec 2009: 87)³³ O stereotipnom ljudskom viđenju drugih prema onome što nose na sebi svjedoči činjenica kako Slovenci čefure prepoznaju po mnoštvu modnih dodataka, jarkim bojama i kiču u odjevanju. Iz te se skupine

³¹ U izvorniku: „... opisana tipična situacija s predsodki, kjer se osebe med seboj ne poznajo, a imajo o drugemo negativno mnenje in se drugega bojijo.“

³² U izvorniku: „Damjanović je potrjeval mojo teorijo. Njega res nisi mogel sfalit. Grobe poteze obraza, kosmati brki, nek blaženo tupi pogled, napol krezavi zobje, samo še zobotrebec mu je manjkal v ustih.“

³³ U izvorniku: „Pripovedovalec pravi, da je (ne)aktivno posedanje pred blikom fužinski nacionalni šport, tam se rojevajo genialne predblokovske ideje ... starejši del fužinske populacije pa poseda, razdira pametne in 'bistri politiko' v bifeju ali se sprehaja ob Ljubljani ter se med sprehajanjem pritožuje nad bolečinami v skoraj slehernem delu telesa.“

željela odvojiti televizijska voditeljica koja je uvijek bila uređena kako bi se dobro uklopila među domaće stanovništvo. Ipak, jednom se dogodilo da je Marko voditeljicu vidio u ne tako uređenom izdanju kada je dolazila s trčanja: „U nekoj razvučenoj čefurskoj trenirci, bez šminke, sva raščupana, u poderanim papučama i u nekoj stvarno ogromnoj majici.“ (Vojnović 2009: 92)³⁴ Zanimljivo je, da Marko voditeljicu nakon tog susreta, doživljava drugačije, sada mu se čini nekako bliža, prizemnija i pristupačnija: „Kada je voditeljica bila uređena, njezina je odjeća bila prepreka, a sada te prepreke više nema.“ (Strsoglavec 2009: 89)³⁵ Dakle, voditeljica se mogla uklopiti u slovensko društvo, sve dok na sebe nije obukla na sebe 'čefursku' trenirku i time Marku pokazala „da je skliznula u njegov diskurs, u diskurs u kojemu se on snalazi, u kojemu je 'doma'.“ (isto, 90)³⁶

Na više se mjesta spominje tipični čefurski mentalitet, ono što je duboko ukorijenjeno u ljudima koji su se doselili u drugu državu i čega se nikada neće moći, a ni ne žele, riješiti. Primjerice, urlanje pokliča 'Najjači smo, najjači! Cigani smo, cigani!' nakon utakmice suigračima u lice nakon čega u pravilu slijedi tučnjava ili kada vozač Damjanović piša kraj rijeke pa potvrđuje izreku „Seljaka je lako istjerati iz sela, ali selo iz seljaka nikako.“ (Vojnović 2009: 113) Čefuri su u Sloveniji promijenili svoje stavove i prilagodili se okolini („Svi te gledaju i proučavaju i promatraju i svi sve znaju, samo tebe ništa ne pitaju.“ (isto, 117)); te poput Slovenaca ne mare za tuđe živote. Zapravo, kako navodi Kovač (2015:15): „Slovinci i čefuri vode potpuno različite, usporedne živote, koji se rijetko kad sijeku.“³⁷ Hladnokrvan nemar mijenjaju razgaljenim osjećajima kada se vrate među svoje, gdje ih mnogobrojna obitelj prima nadasve srdačno, dali bi im sve što imaju, a nemaju mnogo, doma se svi znaju veseliti i zapjevati, nema nikakvih zamjeranja i ljutnje, obitelj predstavlja nešto najvažnije i sveto. (Kovač 2015) Čefurima je upravo zato rastava najgore zlo koje im se može dogoditi, iako gotovo uvijek žive u lošim brakovima. No, ipak: „Rastavljeni muškarac za čefure je isto što i najveće siročje. To, da te žena ostavi, za njih je najveća moguća sramota.“ (Vojnović 2009: 121)

Čefurska svakodnevnica različita je od života punog boja i veselja, ljudi i priče, alkohola i šala kojima obiluje svaka kuća u njihovim nekadašnjim domovima prije no što su doselili u Sloveniju. Ovdje ne postoje razlozi za veselje jer se mora misliti o tome kako će članovi

³⁴ U izvorniku: „V neki razvlečeni čefurski trenerki, brez šminke, skuštrana, v strganih copatih in v neki trikrat preveliki majici.“

³⁵ U izvorniku: „Ko je bila voditeljica urejena, je bila njena obleka prepreka, zdaj te prepreke ni več.“

³⁶ U izvorniku: „... da je zdrsnila v njegov diskurz, v diskurz, v katerem se znajde, v katerem 'je doma'.“

³⁷ U izvorniku: „Slovinci in čefurji živijo popolnoma drugačna, vzporedna življenja, ki se le retko sekajo.“

obitelji preživjeti i ostati donekle normalni. Obitelji su neprestano u konfliktu, roditelji su nezadovoljni plaćama, djeca su nervozna, svi su zajedno nesretni. „Zato svakom od milijun Fužinčana može puknuti film. Nema zadovoljnih i sretnih Fužinčana. Da su sretni i zadovoljni, ne bi živjeli u Fužinama. To je činjenica. Jer nema ni jednog čovjeka na svijetu koji je kao dijete sanjao o tome da će živjeti u predgrađu Ljubljane na dvanaestom katu u dvoipolsobnom stanu s peteročlanom familijom i pogledom na susjednu zgradu.“ (isto, 123) Upravo iz tog razloga, normalan život za stanovnike Fužina podrazumijeva obiteljske svađe koje su prisutne na svakom koraku, pa je, kako Kovač (2015) navodi, tišina u tim domovima prisutna tek u jutarnjim satima, onda kada svi rade.

2.4. *Disfunkcionalni odnosi*

2.4.1. *Odnos Slovenaca i čefura*

Pozicija iz koje govori Marko daje izravan uvid u stvarno stanje stvari, njegovo opisivanje načina života pripadnika manjine izloženo u romanu i zabilježeno na filmskom platnu, realistično je te se čitatelji i gledatelji lako mogu zamisliti u toj sredini ili je čak potvrditi vlastitim iskustvima: „... u Vojnovićevu romanu jezik pripovjedača jednak je sociolektu, jeziku dijaloga – živ je, realističan razgovor i nije tek sredstvo karakterizacije likova romana. ... Pripovjedač Marko priču donosi iz čefurske perspektive, ali nije kritičan samo prema *drugima*, već također i prema *svojima*, sebe i *svoje* predstavlja kroz medij *svog* govora, a *druge* u mediju *drugih*.“ (Strsoglavec 2010a: 84)³⁸ Opisujući običaje, način života, ponašanje mladih, razlike slovenskog stanovništva i doseljenika, pripovjedač nastoji što jače naglasiti neprilagođenost pripadnika manjine ostatku stanovništva države u koju su doselili. Na kraju krajeva, vrlo je jasno da oni iz prve generacije doseljenika više nego mladi čuvaju svoje ja, ne videći ni u čemu potrebu za prilagodbom, a ni problem zbog neprilagođenosti. Kod druge generacije vidljiva je asimilacija višeg stupnja. Pripovjedač u romanu jasno upućuje kritiku neprilagođenim čefurima: „Čefuri se na Fužinama nisu previše asimilirali. Oni uopće ne jebu tu asimilaciju. Tu je toliko tih čefura koji uopće ne znaju slovenski. Znaju reći

³⁸ U izvorniku: „... v Vojnovičevem romanu tako jezik pripovedi kot jezik dialogov sociolekt – živa, veristična govorica ni samo sredstvo za karakterizacijo literarnih oseb. ... Pripovedovalec Marko zgodbo pripoveduje s perspektive čefurja, poleg tega ni kritičen samo do *drugih*, temveč tudi do *svojih*, sebe in *svoje* predstavlja skozi medij *svoje* govorice, *druge* pa v mediju govorice *drugih*.“

'doviđenja' i 'bok' i 'malo točeno' i 'jedne cigarete' i 'molim' i 'hvala' i 'trgovina' i još koju riječ i ništa drugo.“ (Vojnović 2009: 116)

U romanu se upućuje kritika načinu funkcioniranja društva. Naime, čefursko društvo i dalje se ponaša kao da je u vlastitoj državi i kao da je ostalo u vremenu komunizma, oslanjajući se na veze i poznanstva: „Uvijek Radovan nekoga poznaje tko će nešto srediti, jer on opet nekoga pozna i sve sami čefuri koji se poznaju i svi nešto sređuju i na kraju ionako sve zajebu.“ (isto, 32) Problematičnu situaciju predstavlja i loša međusobna komunikacija, gdje kako navodi Bobaš (2014: 30) čefure: „... ne povezuje ništa drugo doli manja ili veća doza *stranosti* u novom (slovenskom), ciljnom društvu, kao i potjecanje iz te kulturna ukotvljenost u neku udaljenu, *stranu* zajednicu.“

Jednako tako kritizira se tvrdokornost obiju strana u procesu asimilacije: „čefuri u svom životu i radu nemaju mnogo kontakata sa Slovencima, od kojih bi mogli naučiti jezik.“³⁹ (Kovač 2015: 21) Djeci je asimilacija posve onemogućena već od prvoga dana škole kada su uočljivi obrasci isključivanja čefurskih mališana. Domaće stanovništvo preuzima dominantnu poziciju u učionici, slovenske se majke dobro poznaju s učiteljicama, a svoju djecu naguravaju u prve redove kako bi im osigurale da znanje što više doprije do njihovih malih genijalaca. U takvoj su situaciji, mame malih čefura automatski osuđene na pasivno i šutljivo promatranje, štoviše u strahu su da ih tko ne bi štogod pitao, svoju djecu drže čvrsto uz svoje skute dok ih ne treba poslati sjesti. Majke „...čekaju u tišini da se svi Slovenci smjeste, onda poskrivečki ćušnu svoje mališane u razred i zgibaju. A mališani onda, zato što su isto tako usrani kao i njihove mamice i zato što se isto tako boje da ih netko nešto ne pita, sjednu što dalje od svih, u zadnju klupu.“ (Vojnović 2009: 105) S vremenom djeca ipak shvaćaju pravo stanje stvari te postaju noćna mora svakoga profesora.

Za razliku od starije generacije, mladi su upravo rastrgani između dvije struje, tradicije i života kakvoga su njihovi roditelji poznavali te života i društva u kojemu su se zatekli u svojim tinejdžerskim godinama oblikovanja vlastitog identiteta. Zbog takvih su dihotomija, kako navodi Kovač (2015) otuđeni članovi društva, što ih često vodi u agresiju i nezrelo ponašanje, kakvo im društvo najčešće pripisuje, a oni ga ovakvim činom dodatno potvrđuju. Osobito je to vidljivo u prikazu bijega mladića iz restorana i konobaričine negativne percepcije: „... od početka nas je gledala kao da smo najveći lopovi. Samo zato što izgledamo

³⁹ U Izvorniku: „... čefurji pri svojem življenju in delu nimajo veliko stikov s Slovenci, od katerih bi se jezika lahko naučili.“

kao takvi čefurčići ili što? Baš si vidio njezin pogled dok nas je gledala i mislila da ćemo nakon ručka zbrisati van. I jesmo zbrisali, ali nije to fora. Fora je da ona nije mogla znati da ćemo zbrisati, ali nas je svejedno tako gledala i podvaljivala nam bijedne porcije i sve to.“ (Vojnović 2009: 26)

Najjasniji primjer netrpeljivosti domaćeg stanovništva prema došljacima iz južnih zemalja vidljiv je u policijskim postupcima. Nakon što su se mladići neprimjereno ponašali, policajci su ih odlučili naučiti pameti te su ih provozali najgorim šumskim cestama u zadnjem dijelu policijskog vozila, potom ih izbacili usred ničeg da sami satima traže put kući: „To je klasika. Obično su policajci trpali u marice balavce koji su iza Ljubljance pecali ribice. Malo su ih provozali i onda izbacili negdje bogu iza nogu, usred šume.“ (isto, 15) Pripovjedača policijsko ponašanje čini izuzetno gnjevnim, ali zbog svoje maloljetnosti i podrijetla posve je bespomoćan kako bi poduzeo nešto. Nakon što su Marko i Aco uhićeni i brutalno tretirani, pitao se kakva je to državna institucija koja sebi dozvoljava nasilje nad maloljetnicima koji kasnije moraju potpisati izjavu kako ih policajci nisu ni taknuli, a jedva drže olovku u rukama. Opis nasilja u romanu je detaljan, pripovjedač navodi kako policajci: „... nacrtaju drvo na zidu i neke jabuke, a ti ćeš skakati i zaletavati se u zid i brati ih. Majmun s pendrekom stoji kraj zida i nabija te ispod rebra...“ (isto, 44), dok se iste scene u filmu ni ne prikazuju, nego gledatelji tek kasnije vide da Marko u suzama izlazi iz policijske postaje, a pri sljedećem okupljanju mladića pred zgradom spoznaju da je Aci slomljena ruka. Upućuje se kritika policijskom postupanju i riječima Maše Kovač (2015: 26): „Sistem štiti i podupire Slovence, a nad čefurima se na različite načine izživljava. Policajci dopuštaju kriminal na Fužinama, a Marka i Acu zbog pijanstva neljudski pretuku.“⁴⁰

2.4.2. Odnosi u obitelji

U središtu radnje romana i filma je prikaz svakodnevice jedne tročlane obitelji s Balkana, otac je najčešće nervozan i štuljiv, jednako kao i problematičan sin tinejdžer, dok je majka strpljiva i mirna te nastoji pomiriti ove dvije strane i braniti sina pred ocem. Komunikacija u obitelji je skromna, Marko navodi: „Ja u lajfu nisam razgovarao s Radovanom. Ili Rankom. Mi se samo pitamo i odgovaramo. (...) Radovan se natječe sam sa sobom koliko je glupih pitanja sposoban postaviti, a ja se natječem sam sa sobom kako što

⁴⁰ U izvorniku: „Sistem štiti in podpira Slovence, nad čefurji se na najrazličnejše načine izživlja. Policajci dopuščaju kriminal na Fužinah, Marka in Acota pa zaradi pijanskega razgrajanja nečloveško pretepejo.“

kraće na njih odgovoriti.“ (Vojnović 2009: 25) Odnosi su vrlo hladni, a do iskazivanja osjećaja gotovo da i ne dolazi. Otac je te hladne odnose još više zahladio kada saznaje da je Marko prestao trenirati košarku: „Otac se zatvorio u sebe, ni s kim nije razgovarao, ignorirao je sina, na Markove očajne pokušaje da s njime uspostavi nekakvu komunikaciju se nije odazivao.“ (Strsoglavec 2009: 88)⁴¹

Kada se približilo vrijeme rastanka s ocem, ponovno se očituje hladnoća odnosa i muški ponos. Marko i Radovan sjede na klupi i čekaju vlak te umjesto pozdrava i razgovora o onomu što će sina dočekati u Bosni, oni raspredaju o beznačajnim stvarima. Otac će na kraju sina tek otpratiti do slobodnog mjesta u vlaku i pozdraviti laganim tapšanjem po ramenu i izlizanom formulom 'javi se kad stigneš'. Nedostatak komunikacije, bliskosti i međusobnog razumijevanja zajednička je osobina majke, oca i sina, zbog čega ne mogu: „Pravilno odreagirati. To nitko ne zna. Svi nešto kenjamo. Radovan i Ranka pogotovo. A krv nije voda.“ (Vojnović 2009: 73)

Osim tematizacije odnosa u obitelji Đorđić, pripovijeda se i o životima i teškoćama u kojima se nalaze njegovi prijatelji Aco, Adi te Dejan. Trojica Markovih prijatelja također su se susretali s obiteljskim problemima, iako su ih u zajedničkom provođenju vremena nastojali potisnuti ili prikriti vlastitim buntovnim ponašanjem. Na taj su način i na nekoliko sati zamišljali kako njihova okrutna stvarnost ne postoji kada na nju ne misle. Provedeći vrijeme pred zgradom željeli su ispisati vlastitu verziju stvarnosti, tamo gdje bi vrijedila njihova pravila, a ne ona koja im društvo nameće. Prijatelji su znali jedan drugoga podupirati pa Marko odlazi s Dejanom po pijanog oca i njegovoj majci potvrđuje gdje je bio njezin sin, također Marko pokušava umiriti i spriječiti Acu da ne naudi vozaču autobusa. Ipak, bez obzira na međusobnu potporu, Marko se momcima nije usudio reći kako više ne trenira košarku, već se odabire praviti kao da je sve u redu: „... Adiju, Dejanu i Aci moram i tako nešto glumatati da sam kul i to.“ (isto, 38) Ono što u romanu izražava riječima, na filmu je vidljivo tek u začuđenom, dugom, značajnom pogledu, primjerice kada se čudi Adijevoj nezrelosti i neozbiljnosti, osobito nakon njegove izjave da bi kupio felge koje bi samo objesio u sobu. Marko je često promišljao o Acinom životu i njegovim načina snalaženja, istovremeno se na neki način divio njegovoj odlučnosti i samostalnosti, dok su mu te njegove osobine ponekad bile komične.

⁴¹U izvorniku: „Oče se je zaprl vase, z nikomer se ni pogovarjal, sina je ignoriral, na obupne Markove poskuse, da bi z njim vzpostavil vsaj nekakšno komunikacijo, se ni odzival.“

2.5. *Markov unutrašnji svijet – perspektiva pripovjedača*

Marko je glavni pripovjedač u filmu, osim što nam objašnjava svakodnevne zakonitosti poput one zašto čefuri vrijeme provode pred zgradama ili zašto slušaju glasnu glazbu vozeći se gradom, u film su uključeni i njegovi komentari i kritike koje upućuje svijetu koji ga okružuje. Prema Kovač (2015), kratka su poglavlja simboličnih naslova Markov pokušaj davanja odgovora na stereotipna viđenja Slovenaca i doseljenika, primjerice *Zašto čefuri pišaju po Ljubljani*, *Zašto su gastarbajteri najgora rasa*, *Zašto čefuri navijaju muziku u autu*.

Na filmu se ne prikazuje isključivo ono što protagonist vidi, čime bi se simulirao način snimanja kamerom koji bi bio jednak pripovijedanju u prvome licu. (Hutcheon 2012) Marko je aktivan sudionik filmske radnje, izostavlja jedino dijelove priče kojih se ne može dosjetiti, kao što je primjerice vožnja autobusom u pijanom stanju. Tamo su na snazi filmske tehnike kojima se dočarava njegovo tjelesno stanje, koloplet osjećaja, nemoć, slabost, vrtoglavica, na koncu potpuna obamrlost. Osim toga se u filmu možemo susresti s nekoliko Markovih interpretacija i fantazija, koje se pojavljuju u trenucima osobito naglašenih emocija, tako je primjerice, na košarkaškoj utakmici igrača protivničke ekipe zamislio u tradicionalnoj slovenskoj nošnji te vidjevši lijepu voditeljicu iz njihove zgrade u parku, u glavi stvara sliku kako njih dvoje zajedno vježbaju. U bunilu od alkohola, prije no što je stigla policija, Marko je sebi u glavi zamišljao scenarij kako postaje najveća košarkaška zvijezda te kako će ga svi znati kao Marka – Air – Đorđića. Kada stigavši kući legne u krevet, ponovno ima vizije u kojima mu košarkašku loptu dodaje trener, policajac i voditeljica iz zgrade. Gotovo isti set ljudi vidi i nakon bijega s mjesta zločina na kojem je Aco napao vozača autobusa. Njegov bijeg uzrokovao je potpuno pražnjenje uma, no kada se zaustavio, na sebi je osjećao osuđujuće poglede ljudi koji zapravo nisu bili prisutni na mjestu gdje se zatekao. Također, primijetivši mnogobrojnu veselu obitelj u restoranu, za taj stol projicira svoje roditelje i sebe, kako u tišini i posve ozbiljnih lica objeđuju.

Na Marka je uvelike utjecalo okruženje u kojem je živio. Neprestane prepirke njegovih roditelja, blesave debate njegovih prijatelja, trener koji je neprestano pametovao, nezadovoljstvo ljubavnim životom, sve je to pogodovalo tome da se Marko osjeća loše većinu vremena. Uz to, nije nikome povjeravao svoje osjećaje i razmišljanja, nikome nije dovoljno vjerovao te je sav taj koloplet nezadovoljstva, bunta, ljutnje i apatije neprestano prijetio da će izaći na vidjelo, tek je bio potreban jedan događaj da upali unutrašnju vatru. Marko prolazi

kroz tinejdžerske godine u kojima ni sam sebi ne može ni ne zna pomoći. „Razmišljao sam da je taj moj lajf totalno u kurcu i da bi bilo najbolje kad bih pokupio prnje i put pod noge. Nekamo. Sam.“ (Vojnović 2009: 55) U tom trenu nije ni slutio da će mu se ta skrivena želja na koncu i ostvariti. U romanu je osim Markovih preispitivanja i lošeg raspoloženja, prikazana i njegova mirna faza. Naime, jednom se dogodilo da je bio posve miran i ravnodušan, toliko da sam sebi nije vjerovao, te je večeri prvi puta povukao dim trave i bio je zbunjen: „U međuvremenu sam pomislio da sam od svega što mi se dogodilo sasvim poludio i da više nisam normalan.“ (isto, 103)

U prikazu scene napuštanja Ljubljane vlakom vidljivo je kako Marku nije nimalo svejedno, njegov pogled bio je uperen u visoke zgrade koje je do jučer zvao domom, a sada su tek dio slike krajolika koji lagano odmiče i kojega neće tako brzo vidjeti. U tom fiksiranom pogledu može se iščitati tuga, žalost, nostalgичno prisjećanje, strah od budućnosti, usamljenost, razočaranost očevim postupanjem, samokritika i još tisuću drugih osjećaja koje su mladića naprosto obuzele te u početku putovanja nije mogao ni sjesti, već se stoječki nastojao čim duže mislima i pogledom zadržati u Fužinama. „Sjeo sam jer su mi se noge već tako tresle da više nisam imao snage za stajanje.“ (isto, 143) Dolazak u Bosnu na filmu označavaju scene pustoši, koju možemo poistovjetiti s Markovim osjećajima. Njegove spore kretnje kao da signaliziraju žaljenje za onime što je do nedavno imao i preispitivanje vlastitih postupaka: „Nelagoda, bol i nesnosna tjelesna slabost koje je osjetio po dolasku u Bosnu, spojili su se sa zastrašujućim osjećajem da je za sve skupa kriva njegova odluka da više neće trenirati košarku...“ (Strsoglavec 2009: 90)⁴² Okrećući se oko svoje osi, Marko vidi samo prazninu, mjesto bez ljudi, bez života, zapušteno i zaraslo: „Nikad u životu nisam se osjećao tako jedno kao u trenutku kad sam silazio s vlaka.“ (Vojnović 2009: 151) Ulazak u novu stvarnost, nakon što je sabrao misli i udahnuo svježeg zraka, čak se ne čini toliko loš. Kao da ga pustoš koja se nalazi oko njega ispunjava nekim neobičnim mirom.

Iz Markove perspektive možemo promatrati kako se njegov stav prema roditeljima mijenja. U početku s njima nije ni razgovarao, iako mu je majka više puta davala mogućnost da joj se povjeri i kaže sve što mu je na duši: „Rečenice sam već sastavio i ponavljam ih u glavi, ali nema šanse da ih izgovorim naglas. Pogotovo ne tebi, Ranka. Ne bi išlo.“ (isto, 70) Marko je oca s odmicanjem vremena sve teže razumijevao, izuzetno ga je ljutila njegova nagla apatija i nedostatak one mizerne osnovne komunikacije. Putujući vlakom prema Bosni, u glavi je

⁴² U izvorniku: „Nelagodje, bolečina in neznosna telesna slabost, ki jih je začutil ob prihodu v Bosno, so se zlepili z grozljivim občutkom, da je za vse skupaj kriva njegova odločitev, da ne bo več treniral košarke...“

prolazio scenarijem svoga života prisjećajući se svojih prijatelja i ljubavi prema košarci, a osobita ga je misao zatekla uz cestu: „Pa sam stajao tamo pod onom felgom od bicikla koja je glumila da je obruč i stvarno mi se učinilo da sam mogao još više najebati i da sam u usporedbi s Adijem, Acom i Dejanom ustvari ja srećković. Oni su najebali, a ja sam se spasio. Radovan me spasio.“ (isto, 154) Na posljednjoj stranici romana tako Marko spoznaje kako je zapravo zahvalan što ga je otac spasio, zahvalan što je, za razliku od svojih prijatelja, imao koga da ga spasi. Posljednja stranica romana kao da predstavlja svojevrstan epilog Markova dotadašnjeg života s kojim zaključuje dok ulazi u novi i posve neočekivani dio svoga života.

3. Značajke filmske adaptacije

Kada je davne 1895. godine s braćom Lumiere započela nova era umjetnosti začetkom filma, još se nije moglo nagađati u kojem će smjeru ona ići i kakvim tempom, odnosno do kakvih će sve promjena u društvu dovesti i na koje će načine vršiti utjecaj na to isto društvo. Počeci filma bili su skromni, kratki uradci pretežito dokumentarističkog karaktera, načelno se snimao neki osobit događaj iz stvarnosti. Malo pomalo tražit će se novi i zanimljiviji načini za popularizaciju filmske vrste, sve dok se ne dolazi do ideje o posuđivanju književne građe za obradu na filmskom platnu. Prema Milinkoviću Fimonu (1999:10): „Adaptiranje literature je, dakle, predstavljalo početno rešenje u borbi za opstanak filma, da bi postepeno postajalo stalna praksa i dominantan oblik filmskog stvaralaštva u većini svetskih kinematografija.“ U procesu filmske obrade, književna su djela dobivala novi izgled i time osigurala veću popularnost, a to nimalo ne čudi, kako prema mišljenju Milinkovića Fimona (1999) filmska umjetnost predstavlja sintezu svih dotadašnjih grana umjetnosti, koristeći se posebnim izražajnim sredstvima, u novije vrijeme sve više i informatičkim mogućnostima, u sedmu, filmsku. Stam (2005) navodi kako filmska umjetnost tako više ovisi o izvorima nedostupnima romanu, naime u svoje tkivo može unositi umjetnička djela iz područja slikarstva, glazbe, književnosti ili evocirati proces njihova stvaranja. No, ipak je za stvaranje filmske umjetnosti, prema Stamu (2005), potrebno mnogo više kreativnosti, energije, snalažljivosti, odlučivanja i prilagođavanja nego puke ideje i mjesta gdje će pisac zapisati riječi svoga književnog djela.

Za početak rada na filmu ključna je priča, koja predstavlja: „najčešći i najvažniji tip izlaganja u fikcionalnom (igranom) filmu.“ (Gilić 2007: 13-14) Ponekad se priča u potpunosti preuzima iz književnog predloška dok u drugim slučajevima ona služi tek kao tematski oslonac i izvor za posve drugačiju interpretaciju. Stam (2005) navodi kako je moguće postići vjernost polaznom tekstu, ne slijepim praćenjem svih zapisanih detalja, već poštivanjem bitnih značajki medija u kojem je djelo nastalo. U mnogočemu konačan izgled filma ovisi o odnosu pisaca i filmskih stručnjaka, odnosno o tome jesu li pisci spremni dozvoliti drugima da mijenjaju njihov tekst. Za početak govora o adaptaciji treba iznijeti njezino određenje i diferencirati je od ekranizacije, što mnogima zbog bliskosti termina predstavlja problem. Prema Milinkoviću Fimonu (1999: 35) tako: „Adaptirati, u oblasti umetnosti znači izraziti ponovno jedno delo novim, drugačijim načinom izražavanja od onoga kojim je to delo prvi put, ili prethodno izraženo. Često se i običan jezički prevod smatra adaptacijom. ... Tradicija dakle postoji, jer adaptirati znači prevesti jedan način izražavanja u drugi, počev od običnog

prevoda jedne literarne vrste u drugu (iz romana u dramu) ili iz jedne umetničke forme u drugu (iz novele u radio, iz romana u film).“ Od spomenuta dva termina, dakle, razumijemo: „... 'adaptaciju' u smislu postupka stvaranja scenarija kao dramskog oblika namenjenog za filmsku realizaciju, a 'ekranizaciju' kao konkretan filmski postupak realizacije tog scenarija, odnosno kao gotovo filmsko delo nastalo adaptacijom.“ (Milinković Fimon 1999: 11) Stam (2005) navodi više različitih značajki negativnih odnosa prema adaptacijama, od kojih je najokrutnije izrečena ona, da su adaptacije svojevrsni paraziti književnosti. U tom pogledu adaptacije ne mogu pronaći odgovarajuće mjesto za sebe, budući da su one „manje vrijedne od romana jer su tek kopije originala, ali također manje vrijedne od filma jer ne predstavljaju istinski film.“ (Stam 2005: 8) Čini se da su adaptacije zapele u začaranom krugu te gledateljima nikako ne mogu biti po volji, u neprestanoj su opasnosti da budu proglašene nekreativnima ako su vjerne originalu, ako pak nisu, mogu se okarakterizirati izdajom književnog predloška. Osoba koja se odluči baviti adaptacijama, mora biti spremna na brojne izazove pri samom stvaranju filmskog materijala, ali i na različite kritike po izlasku istog.

Prema Milinkoviću Fimonu (1999: 38): „Adaptacija romana radi prenošenja na ekran prestavlja, u stvari, prelaz iz literarne vrste naracije u filmsku naraciju.“ U tom slučaju mora se uspostaviti distinkcija između literarnog pripovijedanja te ekstenzivnog opisivanja i filmskog prikaza slikom. Stam (2005) tvrdi kako svako gubljenje razvijenih tekstualnih opisa u romanu, na filmskom platnu zauzvrat dobiva drugačiju čvrstoću, dakle likovi su ondje tjelesno prisutni, čime nam omogućuju da kroz njihov stav, kostimografiju ili neverbalnu komunikaciju prepoznamo ono što bi u književnom predlošku stajalo ekstenzivnije opisano. Za opis unutrašnjih ljudskih osjećaja i razmišljanja iz književnog djela u filmu će najčešće poslužiti govor pripovjedača u prvom licu, čiji će podslov biti u kurzivu kako bi se naglasilo da to nije neposredan govor u dijalogu. Iako se mnogo toga izražava slikovno, zvuk ima vrlo važnu ulogu u filmu, a osobito govor pripovjedača. „Glasovi na filmu nam istovremeno pružaju informacije i središte za identifikaciju s pripovjedačem.“ (Stam 2005: 36)

U filmu sve mora biti jasno prikazano kako bi gledatelji lako pratili radnju, bez suvišnog dugotrajnog razmišljanja, zaustavljanja i premotavanja filmskog materijala. U većini će slučajeva radnja filma teći linearno, povezana uzročno-posljedičnim vezama, dok će se ponekad redatelj poigrati filmskim sadržajem te ga, sukladno priči na kojoj rade, razlomiti na više manjih sekvenci. (Stam 2005) Različite varijante analepsi tj. retrospekcija, odnosno prolepsi tj. pogleda u budućnost korištene su osobito u kriminalističkim žanrovima te fantastičnim filmovima, no u novije se vrijeme ne ograničavaju samo na ta polja.

Izražajni jezik filma zamjenjuje sve književne postupke kojima se autor služio kako bi čitateljima predočio svoje zamisli, prvenstveno na mentalnoj razini, a filmski ih redatelj pokušava ostvariti i uprisutniti, bazirajući se više na tjelesnom doživljaju filma. (Stam 2005) Treba imati na umu različitu poziciju spisatelja i redatelja, dok se u trenutku pisanja maštom mogu dohvatiti razna područja, ostvariti bezbroj iskustava i doživjeti katastrofe epskih razmjera, u filmskoj industriji Stam (2005) problematizira trošak tih istih scena prilikom adaptacije.

Iz perspektive komparativne naratologije, važno je i znati tko u filmu govori te je li ta osoba dio priče ili ju promatra sa strane (dijegeza), odnosno iz koje točke gledišta se iznosi priča. Zakonitosti koje vrijede za književna djela, moguće je primijeniti i na filmski materijal. Linda Hutcheon (2012) upravo tako smatra da pod adaptacijama smatramo uradke koji pripovjedački diskurz zamjenjuju prikazivačkim diskurzom, primjerice ispisan tekst prelazi u neki oblik izvedbe. Filmske se adaptacije, prema Stamu (2005: 31) doživljavaju kao „hipertekstovi izvedeni iz već postojećih hipotekstova koje su transformirali zahvati selekcije, proširivanja, konkretizacije i aktualizacije.“ Autor adaptacije donosi konačnu odluku o tome kako će i uolikoj mjeri ostati vjeran književnom predlošku, koje će pojedince odabrati za ostvarivanje zamišljenih uloga te koliko će financijskih sredstava biti spreman izdvojiti za uspješno filmsko ostvarenje. Upravo je on osoba kojoj se treba obratiti kako bismo saznali zašto su pojedini dijelovi priče izbačeni, drugi dodani, treći modificirani, inače o tome možemo samo nagađati.

3.1. Filmska adaptacija romana Čefuri raus

Iako Milinković Fimon (1999) ističe da filmska adaptacija ide u smjeru od književnog djela prema scenariju za film, u slučaju romana *Čefuri raus*, bilo je obrnuto. Naime, Goran Vojnović, do izdavanja ovog romana slovenskoj je javnosti bio poznat kao redatelj i scenarist, a tek se kasnije proslavio kao romanopisac. *Čefuri raus* prvo su postojali kao scenarij za film koji u tom trenu nije bilo moguće snimiti te Vojnović navodi: „Pošto nisam imao što za raditi, iz scenarija sam počeo pisati roman. Zapravo, knjiga je nastala iz jednoga dijela scenarija.“ (Vojnović 2009a: 25) Prema Milinkoviću Fimonu (1999) Vojnović se svrstao u dvije kategorije književnika u jugoslovenskom filmu, a to je kategorija autora vlastitog scenarija te kategorija redatelja vlastitih filmskih adaptacija. Roman je 2009. izveden kao predstava, ali i osvaja nagradu Prešernovog sklada. Vojnovićev film bio je vrlo gledan u domaćim, ali i

inozemnim kino dvoranama, a zna se kako je publika ključan faktor za opstanak i nastavak snimanja sličnih materijala, čije se snimanje, prema Giliću (2007), nakon jedne filmske uspješnice promiče i u budućnosti.

U novije vrijeme sve je teže filmske materijale odrediti prema pripadnosti jednome žanru te tako neki internetski portali film žanrovski određuju kao komediju, drugi kao humorističnu dramu. Zapravo bi pak film više pripadao domeni tematizacije obiteljskih odnosa s ponešto komičnih komentara. Prikladna je i sljedeća Gilićeva (2007: 64) definicija socijalne drame: „... model svijeta u kojem se ljudske sudbine definiraju društvenim problemima, bez obzira da li se ti problemi u filmu samo prikazuju ili svijet takve drame nudi i modele rješavanja.“ U ovom slučaju, ekranizacija je prikazala obiteljske probleme, dok je rješenje za te probleme ponuđeno jedino Marku, a sudbina njegovih prijatelja i mogućnost razrješavanja poteškoća s kojima se oni susreću ostaje nejasna.

Vojnovićev redateljski posao posve je sigurno zadovoljio kriterije koje Milinković Fimon (1999) postavlja kao poželjne prilikom ekranizacije književnog djela. Po njegovom mišljenju, konačan filmski proizvod ne bi trebao biti kopija književnog predloška, već mu on treba poslužiti kao inspiracija za vlastito, odmaknuto prezentiranje istog sadržaja, potaknuto samo fabulom ili tek pojedinim motivima iz zapisa književnog djela. Vojnović se za to već pobrinuo, napisavši prvo scenarij koji je naknadno dobio svoju opširniju književnu varijantu. U romanu se pojavljuju poglavlja koja nisu obuhvaćena filmom, npr. Zašto nemam svoj nogometni klub, Zašto dileri imaju pse, Zašto se zovem Marko, no njihovi su sadržaji na filmu obrađeni tek usputno – prvo poglavlje izraženo je tek slikama sportskih okupljanja mladih i starih, o drogi nema puno u filmu, a potonje poglavlje više od odabira imena tematizira Markov prestanak treniranja. Drugi kriterij koji je potrebno zadovoljiti prilikom ekranizacije predstavlja oblikovanje ideja vlastitim zamislama, tako da redatelj „iznova 'odsanja' san literarnog autora.“ (Milinković Fimon 1999: 48) Vojnović je ovdje pak sam sa sobom 'dogovorio' odgovara li filmska varijanta književnoj.

Film ima linearan slijed događaja, koji su vrlo pregledno prikazani i povezani uzročnopoljsedičnim odnosom. (Gilić 2007) Početak filma nas *in medias res* ubacuje u dom Markovih *komšija*, gdje je na snazi ljudsko višeglasje i mnoštvo uzastopnih događaja koje kamera prati pomičući se za junacima filma. Nastavak filma, dan po dan, počevši od subote do srijede i dodavši još sljedeću srijedu i četvrtak, prikazuje svakodnevna zbivanja u obitelji Đorđić, premještajući se iz stana na ulicu gdje Marko susreće svoje prijatelje, s kojima se

gotovo svakodnevno druži. Na filmu se, između ostalog, prikazuju se trenuci poput Markove utakmice, odluke da više neće trenirati što vodi do potpune apatije i nezainteresiranosti, očeve srdžbe što mu je sin završio na policiji, nepodopština koje mladići u trenu izmisle i tome slično.

Za razliku od filma, roman počinje Markovim promišljanjem kako je neobično što u Sloveniji nema nijedan nogometni klub za koji bi mogao navijati i time se asimilirati u društvo. Prema Hutcheon (2012: 52): „pričati priču nije isto kao pokazati priču.“ U filmskoj su varijanti česte poveznice sa slovenskom ili balkanskom svakodnevnom kulturom koje dodatno začinjuju filmski prikaz, poput susjeda Slovenca koji 'nima časa' i 'drugič' će popiti rakijicu ili Radovana koji lijepi daljinski selotejpom, dok će susjeda na okupljanju iskoristiti priliku da poznanika koji radi u banci upita za povećanje limita. Isto tako, Radovan na Markovo gundanje da ga vozi preko njiva, odgovara kako se u Bosni uvijek išlo prečicom. Kada je mladiće uhvatila policija da ih legitimira, oni su se s njima zezali te je Dejan kazao da se zove Jože Lunder Bohinc, dok je Aco proglasio Jana Plastenjaka svojim ocem.

Kada su strpani u policijsko vozilo brzim izmjenama kadra stražnje strane vozila i policajaca kako krivudaju šumskim cestama, prikazuje se sudaranje mladih tijela u mraku, tek s pokojom naznakom svjetle boje njihovih majica. Ovaj njihov izlet 'u maricu' dolazi s pripadajućom glazbenom podlogom koja agresivnim zvukom još više naglašava tjeskobno uznemireno stanje tijela i uma mladića koji ne znaju gdje su, a kamoli kako održati ravnotežu u takvoj divljoj vožnji. Stihovi u izvedbi Ede Maajke prate ovaj događaj: 'Hajmo svi u maricu, vozi nas u stanicu, tamo znaju da nas tuku, prošli su obuku; trpaj, trpaj u maricu sve nas trpaj' te zapravo interpretiraju ono što u filmu nije prikazano, a čemu je posvećeno čitavo poglavlje romana - opisu policijskog nasilja. Detalj po kojem se divljačko ponašanje na filmu razlikuje od romana što su na filmu mladići tek bacili prometni znak na obilaznicu, dok su u romanu demolirali čitavu kuću i još završili u crnoj kronici gdje su ih proglasili delikventima. U filmu će Radovan uputiti komentar na vijest 'Znak vrgli na obvoznico', kako će netko sigurno reći da su čefuri krivi za to. Time je u jednoj rečenici sažeo poglavlje iz romana gdje pripovjedač navodi da Slovenci ne znaju napisati 'đ' i 'ć', osim kada im to odgovara: „posloveniti žele one došljake koji su uspješni i ponos su države.“⁴³ (Kovač 2015:25) Slovenci se još osobito trude imena točno napisati u crnoj kronici, kako bi samo čefuri bili proglašeni lopovima: „Jer kad

⁴³ U izvorniku: „Posloveniti namreč želijo tiste prišleke, ki so uspešni in državi v ponos.“

čitaš crnu kroniku u novinama, provale i pljačke i mafija i to, svi su Hadžihafisbegovići i Đukići i svi su čefuri i svi imaju lijepo đ i ć.“ (Vojnović 2009: 57)

Važno je još spomenuti financijski aspekt snimanja filma, što se vidi i iz navedene scene demoliranja kuće u šumi ili policijskoga nasilja nad mladićima. Stam (2005) problematizira činjenicu da u pojedinačna rečenica iz književnog djela može predstavljati velik trošak uz donošenje gomile odluka što će se sve uključiti u scenu prilikom njenog konačnog snimanja. U slučaju ovoga filma, ušteda je bila moguća isključivanjem škole iz kronotopa čitave adaptacije. Ipak, posredno se spominje uz loše ocjene i ispravke, no mladići u filmu uživaju na praznicima, a prostor njihova kretanja ionako je ograničen na njihove domove te prostor ispred zgrade. U romanu se više pozornosti pridaje školi, počevši od općeprihvaćenog stava društva kako čefuri nikada neće uspjeti u životu. Takav stav čefuri prihvaćaju i u skladu s njim se ponašaju buntovno, sjedivši u zadnjim klupama i stvarajući probleme profesorima, dok god ne budu izbačeni iz učionice ili čak škole. No ipak, Ranka je zabrinuta za svoj sina i kaže kako 'ne bi valjalo da hekne sad', dok Radovan stavlja školu po strani zbog košarke.

Ispred policijske postaje još je stajala Acina majka koja žalosno krivi samu sebe za to što se dogodilo. U njezinoj tako kratkoj pojavi gledatelji ne mogu dobiti širu sliku opisa dobre žene kakvu se može pronaći u romanu: „Onako najbolja duša. Ona se uopće ne može ljutiti. Samo se smijucka. I svima bi pomagala. Možeš joj drva na glavi cijepati, rekao bi Radovan.“ (Vojnović 2009: 47) Film pred gledatelje stavlja neposrednu sliku njezinog karaktera bez dobivanja dodatnih informacija o njenom karakteru, no Hutcheon (2012) tvrdi da već i odabirom kadra te dužinom snimanja tog kadra zapravo dobivamo bitne informacije o onome što se snima. O Marininoj dobrodušnosti gledatelji tako zaključuju na temelju njezinog smirenog i ustrajnog višesatnog čekanja pred policijskom postajom, ali i svaljivanju krivice zbog privođenja na sebe.

Markova je okolina neprestano bila kao u nekom grču, u Đorđićevu stanu umjesto obiteljskih skladnih odnosa, neprestano je vladala čudna napetost, koja je bila potencirana upravo zbog međusobnog nekomuniciranja. Marku se na filmu, baš kao i u romanu, ne da slušati roditeljske rasprave pa nakon što je prozborio dvije, tri riječi kao odgovor na više majčinih pitanja ('Gdje si bio sinoć? Kako je bilo? Što ste radili?') odlazi iz stana. Prvotno će mu odgovarati takva situacija u kojoj nitko ni s kim ne razgovara, čak je i bio njen začetnik, no kada dolazi do toga da se uistinu mora obratiti ocu, ne zna kako bi tome pristupio. Roman ovaj dio radnje mnogo detaljnije opisuje nego što bi to film mogao prikazati te se baš kao što i Hutcheon (2012) tvrdi, književna fikcija pokazuje boljom u tumačenju ljudske unutrašnjosti.

Marka je već uistinu mentalno ubijala tišina i jaz koji se stvorio među njim i ocem, skrojen samo od značajnih pogleda: „Ja šecem stanom, Radovan me prati pogledom. Kao one zvijeri s Animal planeta koje vrebaju zebre i antilope. Mislim si o tome kako mi je dosta svega. I o tome da ga više ne mogu gledati kako me tako gleda.“ (Vojnović 2009: 88) Na filmu je ova scena prikazana tako što Radovan ispunjava križaljku i krišom pogledava sina, ne želeći priznati da mu svi pojmovi nisu jasni, a kamoli pitati Marka za pomoć pri rješavanju. U kontrastu s tim napetim okruženjem donosi se prikaz bezbrižne vožnje u Mercedesu središtem Ljubljane, bez sumnje upaljena je glasna narodnjačka glazba, a prozori spušteni kako bi je svi dobro čuli. Osjećaj nadmoći i nedodirljivosti je neopisiv: „Nitko ti ništa ne može i možeš biti pametan i možeš biti čefur, i ako im paše i ako im ne paše. ... Voziš se lijepo merdžom i zajebavaš se. To je pravi život, a ne skijanja i badmintoni i saune i boulinzi i te slovenske seljačke fore.“ (isto, 82)

Gledatelje će privući scena pri kraju filma koja se ističe glazbenom podlogom, pjesmom Dubioze Kolektiv imena 'Dosta' i Markov finalni čin bunta – paljenje gomile krupnog otpada koji je stajao ispred zgrade i ponovni bijeg. Za razliku od romana u kojemu se detaljnije opisuje ideja i proces paljenja otpada, na filmu će to Marko odraditi brzopotezno, tek izmijenivši tek pogled s Adijem. Iako je znao kako to nije bila najpametnija stvar na svijetu, morao je to učiniti za sebe i svoje prijatelje, razmišljao je, gledavši plamen, kako je to nešto najveće što je u životu stvorio, a u njegovoj su viziji četiri prijatelja slavadobitno plesali oko vatre, zadnji puta zajedno. Pokušao je proći nezapažen pored sada već ugašenog plamena, no susjed ga je primijetio i samo jednom riječju posve razotkrio. Već u sljedećem trenu Marka otac vuče za majicu poput mačke koja vuče svoje mlade, a u stanu mu daje kartu za Bosnu u jednom smjeru. Marko će potom proživjeti trenutak prisnosti s ocem u zajedničkom ispijanju rakije, a potom i oproštaj s majkom koja ni ne zna što sinu treba pripremiti za ovakvu vrstu putovanja. Ova scena predstavlja jedini primjer iskazivanja pravih, toplih osjećaja i bliskosti između majke i sina. U filmu se odlučuje za više dramatičan i žalostan oproštaj nego u romanu, gdje su se na trenutak majka i sin smijali obiteljskoj anegdoti o četkici za zube.

Otac i sin u jednoj od posljednjih scena sjede u vidno neugodnoj tišini koja se može naslutiti i preko ekrana, dok i jedan i drugi čvrsto stišću ruke i ne znaju što bi jedno drugome rekli. Scenu napuštanja Ljubljane znakovito je popratila glazbena podloga sljedećih stihova: „Ono što će uvek da me tišti što znam da sve bolje moglo je...“⁴⁴, a scenu prelaska preko granice: „Budi svoj kad jesi gdje jesi, a kad nisi, i nemoj.“⁴⁵ Marko se sada, kada ne zna što ga točno

⁴⁴ Pjesma Više se ne bojim, izvođač Goribor.

⁴⁵ Pjesma Budi svoj, izvođač Zoster.

čeka, okreće poznatome i sjetno zamišlja svoje prijatelje kako ga ispraćaju na kolodvoru, sjećajući se usput dobrih vremena koje su proveli zajedno. Iako kroz prozor vlaka jedino vidi bosansku pustoš, trošne kuće, zaraslu prugu i tek ponegdje nekog čovjeka, osmijeh na lice vraća mu jedan običan obroč.

Posve je prirodno da se dva spominjana medija – roman i film, ne mogu podudarati u svim aspektima, kako svaki od njih ima vlastite zakonitosti postojanja. Tako se u romanu, primjerice Markov lik prikazuje mnogo buntovnijim nego na filmu gdje je tek blijeda slika svog književnog pretka. U filmu je njegovo djelovanje veoma pasivno, neprestano je šutljiv i samozatajan čime se želi naglasiti njegova misaona strana opisana u romanu. Možda je tome tako i zbog toga što prema Hutcheon (2012) jedino pripovijedanje ima mogućnost ostvariti dvosmislenost, ironiju, metafore ili simbole sredstvima svog izražavanja, u prikazivačkom se načinu to gubi u potpunosti, odnosno zastupljeno je u vrlo malom postotku. No, iako govorimo o drugačijem mediju i različitim zakonitostima njegova postojanja, zanimljivo je kako se na oba može primijeniti Iserova teorija čitanja, prema kojoj čitatelji uvijek samostalno popunjavaju praznine u književnom tekstu. Jednako će tako u slučaju gledanja filma o mnogim neizrečenim stvarima gledatelj moći samostalno zaključivati.

3.2. Komunikacija filmskog medija

Bez obzira na činjenicu da se film primarno prima vizualnim putem, prilikom gledanja filmskog materijala također su na razne načine uključena i druga osjetila. Moglo bi se reći da film tako komunicira s gledateljima i u njima „...izaziva stanovite reakcije: bilo u obliku aktiviranja određenih kognitivnih i emotivnih procesa (...) ili u obliku izazivanja izravnih, gotovo nevoljnih tjelesnih reakcija (...) ili naglašavanja dodirnih karakteristika prikazanih stvari...“ (Lučić 2015: 522)

Fizičko čitanje knjige nasuprot gledanju filma, gledano sa strane pobuđivanja osjetila, donosi znatno manje atraktivnosti. Prema Milinkoviću Fimonu (1999: 33): „Dok roman opisuje predmet, film ga prikazuje. ... Roman ne može da pokaže, već da kaže, ali i film pokazuje takodje da bi kazao.“ Stoga će čitatelj, zadubljen u fabularni tijek svojim kognitivnim sposobnostima razmišljati o scenarijima koji su mu predočeni slovima, imajući beskonačnu slobodu zamišljanja izgleda krajolika ili protagonista, nastojeći istovremeno obuhvatiti i riječi i misli, kao i podražaje koje mu književno djelo nudi.

Bez obzira na izostanak aktivnog pobuđivanja osjećaja kao kod filma, čitatelji se u bilo kojem trenu mogu vratiti unatrag stranicu, dvije te iznova ili pak u drugom svjetlu proživljavati ono već pročitano. Mnoštvo podražaja i različitih oblika reakcija na njih u filmskoj industriji postaju sredstvo koje redatelji, producenti i scenaristi upotrebljavaju u svoju korist. Upravo o tome Lučić (2015: 525) navodi sljedeće: „Najočitiji slučaj izazivanja tjelesnih, prvenstveno taktilnih, ali i drugih neaudiovizualnih reakcija/afekata, svakako je *sinestezijski efekt* kao stalni potencijal filmske slike. (...) Budući da se film temelji na stimulaciji vida, korporealnost slike očitovat će se u situacijama kada upravo vizualna sredstva uzrokuju osjet dodira, mirisa ili okusa, ili kada filmska slika u prvi plan stavlja taktilne karakteristike prikazanog predmeta, osobe ili okoliša.“

Lučić (2015: 530) navodi primjer koji je lako poveziv s filmom *Čefuri raus*, naime u filmu *Sjever-sjeverozapad* „...muško je tijelo glavnog junaka Rogera Thornhilla podvrgnuto logici neprestanog gubitka kontrole nad vlastitom sudbinom koja se nalazi u rukama različitih struktura moći (obavještajne agencije ili kriminalističke organizacije) nad kojima junak nema nikakva utjecaja. Slučajnost junakove trenutne sudbine u igri moćnika samo potvrđuje njegovu marginalnost i nemogućnost da utječe na ishod vlastita života, tj. da u njemu igra aktivnu ulogu.“ Jednako tako Marko u filmu na više polja gubi kontrolu nad vlastitim životom, nesvjesno to čini uzimajući opojna sredstva zbog kojih završava iza rešetaka, ali itekako svjesno prestaje odlaziti na košarkaške treninge. Sve to rezultira kobnim posljedicama i njegov otac uzima stvar u svoje ruke. On smatra da je u svačijem najboljem interesu donijeti racionalnu i razumnu odluku koja će njegova sina spasiti od nikakva života. Marko tek kasnije spoznaje kako se neočekivano i bezvoljno prepustio životu, kako samo jedna odluka može promijeniti tijek života, kako mu zapostavljanje i isprike ne mogu pomoći onda kada je odluka već bila donesena. Putujući vlakom iz Ljubljane spoznao je kako je dopustio drugima da imaju glavnu riječ, da odlučuju umjesto njega, dok je on samo pasivno postojao, vukao se od stana do parka i ubijao vrijeme. Možda njime nisu upravljale strukture moći, no njegov se otac svakako činio vrlo moćnom figurom te mu se Marko, kada mu je objavljeno da mora natrag u Bosnu, nije ni pokušao usprotiviti. Nešto manje moći nad njim imao je njegov trener, no ipak dovoljno kako mu je zabranio ulazak u dvoranu nakon što ga je vidio da puši, ali k tome i baca opuške pored koša za smeće.

Scena Markova napuštanja Ljubljane zasigurno je u svakom gledatelju probudila emocije, žaljenje i strah pred budućnosti nisu bili vidljivi samo u Markovim očima već i kod većine gledatelja. Prema Lučiću (2015: 525) u tom se trenu film doista može opisati „kao *osjetilni entitet (sensual entity)* čije se iskustvo bazira na cjelokupnoj tjelesnoj reakciji i gledateljevoj

inkluzivnosti...“ Mnogima je zasigurno najtraumatičniji dio filma predstavljala scena Rankinog bespomoćnog pakiranja stvari i zapomaganja uz majčinski plač. Inkluzija gledatelja i u ostatku filma je neminovna, s obzirom na to da se scene vrlo dinamično izmjenjuju jedna za drugom, slijedeći niz dana u tjednu.

3.3. Jezik u filmu (jezik sporazumijevanja)

Već na samom početku filma *Čefuri raus* vidimo raznovrsnost u leksiku, gdje pripadnici različitih nacionalnosti miješaju jezični materijal više jezika. Vidljivo je to primjerice u Markovu objašnjenju dobrosusjedskih odnosa: „Sploh pa enkrat komšija, vazda komšija, ker komšije lahko samo smrt rastavi.“ Dijalog Markova prijatelja Adnana i njegove majke zanimljiv je zbog načina na koji oboje biraju kojim će se jezikom služiti, ovisno o poruci koju žele prenijeti te emocijama koje pritom doživljavaju, u situaciji srdžbe i majka i sin govore bosanskim, Adi počinje:

„A: Kaj?

S: *Pridi, gremo domov.*

A: *Ma ne grem. Tuki bom.*

S: ***Otac ti, oče ti danes pride.***

A: *Pa kaj će pride? E kad dođe onda me zovi, ne da mi se sad čekat s tobom tamo!*

S: *Pejd domov, kosilo je na mizi.*

A: *De ispizdi! Ne grem! **Ispizdi!***

S: ***Ajde bolan kući kad ti kažem!***

A: ***Ajde bolan ispizdi kad ti kažem! Gremo skupi na kosilo, Marko časti.***

S: *Ajde pridi.*

A: *Pejd Sanela prej poiskat. “*

Već je spomenuto kako se skupina mladića u međusobnim razgovorima služi svojim vlastitim fužinskim sociolektom, koji se sastoji od slovenskog, njihovih materinskih jezika te još i dodataka anglizama i slenga s ulica. Razgovori koje ekipa vodi obično počinju na takvom

slovenskom, ali neke riječi i konstrukcije dolaze prirodnije na materinskom jeziku pa se često događa da se spontanim prebacivanjem jednoga člana skupine i ostali prebacuju, kao da do maloprije uopće nisu razgovarali na slovenskom. U ulozi pripovjedača Marko se najčešće služi slovenskim, dok tek u ponekim slučajevima koristi poneku bosansku frazu, primjerice u filmu se susreće s Makarovičkom, Acinom bivšom djevojkom, koja je užasno naporna te je uslijedio njegov komentar na materinskom jeziku: „*De se gasiš Makarovičko, bog te mazo!*“ U obitelji Đorđić bilo bi posve ne prirodno kada bi govorili slovenski, budući da su Markov otac i majka iz Bosne, dok isto ne bi vrijedilo za sve njegove prijatelje. O komunikaciji između Adija i njegovih roditelja saznajemo tek u nekoliko scena kada se primjerice, njegov otac vraća iz Austrije i govori na bosanskom, a njegova majka Samira upravo je zbog činjenice da ne zna jezik i ne može naći posao, osuđena na doživotno čekanje mrvica koje muž privrijedi i ne potroši sam za sebe. Dejan se u svakodnevnom govoru sa svojom majkom Slovenkom vjerojatno najviše izvještio u službenju jezikom. Jednom je prilikom Sonja podivljala i Dejana oštro napala zbog njegovih ocjena: „*Dva popravca imaš! / Se kaj, jih bom naredil, kaj. / Boš drek naredil!*“⁴⁶

No, zanimljiva je i pojava kada dva čefura, Radovan i Marina, koji bi se sasvim dobro razumjeli govoreći svojim materinskim jezikom, pred policijskom postajom počinju raspravu na slovenskom s natruhama bosanskog, nepravilno deklinirajući i služeći se pogrešnom sintaksom. Postavlja se pitanje zbog čega su se koristili različitim jezičnim fondom – je li to bilo zbog činjenice što su se nalazili pored policijske postaje, nepripadajući u ovu državu u potpunosti te su barem jezikom pokušali prikriti svoje pravo podrijetlo? Treba se uzeti u obzir da je Radovan govorio svojim materinskim jezikom, no Marina mu je odgovarala mješavinom više jezičnih sustava:

„R: Marina, mladi su, jebiga, kad će, ako neće sad.

M: Sem mu rekla da se pazi policajov, sem mu rekla. Se veš kaki su mladi, vse prepovedano im je vseč. Ako hočeš da ti nešto uradi, ti to moraš da mu zabraniš. Tako je majka moja govorila za mog brata...

R: Muški so taki, jebiga.

M: Samo upam, da ga nisu preveč ... topli.

R: Ako i dobije koju vaspitnu, samo će mu u životu koristiti, vjeruj mi.

⁴⁶ U prijevodu: „Imaš dva popravna! / Položit ću ih. / Hoćeš vruga!“

M: Ne znam šta da ti rečem. Zna on biti malo nesramen pa izzivati, včasih sam mu, ko je bil manjši govorila- Aco, našel se bo nekdo, ki te bu istukao umesto mene in ti vrnul za vse kaj si mene sekiral, za vse. A on se samo smejal i mislio da se šalim. Radovane, nisam htela da ga za res nekdo pretepe.

R: A znam da nisi, nisi ti kriva, ajd.

M: A kdo je, če nisam jaz? Drugega on nima. Ja sam ga takvoga vzgojila.“

Iako kritičar Peter Kolšek⁴⁷ govori o nekreativnost Vojnovičeve teme, za koju smatra da je već dobro ukorijenjena i poznata svim Slovencima, istaknut će jezik kao važnu sastavnicu filma, uzimajući u obzir njegovu neočekivanost u književnom predlošku, čije će često korištenje uzrokovati da riječ čefur postati posve svakodnevnom.

Mladi se i u filmu koriste slengom, a Pavlović (1997) smatra kako je dobro promišljeno koji će se efekti njime postići. Tamo sleng obavlja slične funkcije - karakterizaciju likova i situacija te se, kao i u književnim djelima, najčešće se pojavljuje u dijalozima. Scenarist filma će preko instance glumca koristiti sleng za ocrtavanje neformalnosti situacije, za karakterizaciju likova i označavanje odnosa među njima, a osim toga radit će i na polju ostvarivanja nekih komičnih ili tragičnih efekata, te će se u konačnici slengom poslužiti da bi čim vjerodostojnije prikazao dijalog među protagonistima.

3.4. Osobitosti prevođenja filmskih podslova

Vrlo zastupljen oblik prevođenja u novije vrijeme postaje podslovljavanje za televizijske filmske i dokumentarne programe. Jednako kao što, primjerice književni ili sudski prijevodi imaju svoje zakonitosti i izazove, s njima se susreću i prevoditelji podslova, koji su suočeni s ograničenim vremenskim i prostornim okvirom podslova te još moraju zadovoljiti publiku, koja neprestano vreba potencijalne greške u prijevodu. O tome Pavlović (1997: 357) piše sljedeće: „Podslovljavanje je posebna vrsta prevođenja u kojemu prevoditelj mora postići kompromis između pisanog i govornog jezika, što je često vrlo težak zadatak. Zbog prirode podslovljavanja i medija u kojemu se ono pojavljuje, ta je vrsta prevođenja najviše podložna kritici javnosti.“ U prosuđivanju podslovljenih programa najveći su kritičari oni koji dobro poznaju izvorni jezik i smatraju kako je prevoditelj u danoj situaciji posegao za pogrešnim

⁴⁷ Peter Kolšek objavljuje svoju kritiku filma *Čefuri raus* na internetskim stranicama slovenskih novina *Delo*, 5.10.2013.

prijevodom, no zbog vremenske i prostorne ograničenosti, kao i zbog činjenice da prijevodi sadržaja koje će gledati velik broj gledatelja moraju biti svima razumljivi, situacija nije tako crno-bijela.

Osobito je zanimljiva kontradikcija u prevođenju izraza koji pripadaju slengu, sustavu kojega karakterizira govorni jezik i razumljivost unutar određene uže skupine ljudi, kojeg zatim prevoditelj mora, najbolje što zna, predstaviti široj publici i pritom ostati jasan. Kako piše Pavlović (1997) prilikom prevođenja podslova korisni su **postupci izostavljanja, neutralizacije, 'glačanja'** te **prijevoda slang riječju** među kojima prevoditelj može odlučiti što učiniti u situaciji kada nema ekvivalenta u ciljnom jeziku, odnosno kada se u ciljnom jeziku pojedini izraz nastoji prevesti blažom varijantom, što se osobito odnosi na vulgarizme. **Izostavljanju** prevoditelji pribjegavaju zbog vremenske i prostorne ograničenosti podslova, dok se **neutralizacijom** nastoji postići ekvivalencija u značenju zamjenjujući sleng neutralnim riječima zbog nepostojanja odgovarajućih izraza u ciljnom jeziku. **Postupak 'glačanja'** zapravo će riječ što pripada slengu urediti i prilagoditi zahtjevima pravopisne ili morfološke norme standardnog jezika. Zanimljiv je slučaj **prijevoda sleng riječju**, pri čemu je važno dobro poznavanje izvornog i ciljnog jezika te njihovih osobitosti kako bi prevoditelj bio u mogućnosti pronaći ekvivalente riječi i prenijeti jasnu poruku svim gledateljima.

Čini se kako su hrvatski podslovi pokušali ublažiti sve postojeće vulgarizme iz izvornika. U nastavku slijedi više primjera koji to potvrđuju (zajeb=problem, jebeni=vražji), prvotno je naveden tekst podslova, a zatim izvornik:

*„Mali stanovi, velike obitelji, nizak standard. To je **problem**. Velika obitelj u malom stanu ima samo jedan televizor. I stalno se svađate tko će gledati **vražji** televizor. (...) Zato po cijele dane visiš pred zgradom. I hvataš **zjake**.“*

*„**Jebi ga**, majhna stanovanja, velike družine, nizek standard, to ti je taj **zajeb**. Velika družina ima zaradi nizkega standarda v majhnem stanovanju samo eno televizijo in pol se stalno krejgaš kdo bo gledal ta **jebeni** teve. (...) In zato po cele dneve visiš pred blokom, pač **blejiš**.“*

*„Muški su takvi, **fućkaj** ga.“*

*„Muški su takvi, **jebi** ga.“*

*„Osvetit ćemu mu se samo ti i ja. (...) Vozaču autobusa koji je pozvao **murju**.“*

*„Bova se samo jaz pa ti osvetila. (...) Šoferju z busa, ki je **cajkiće** poklical.“*

Već ranije spomenut problem prijenosa jednostavnih izraza koji pripadaju slengu dotakla se Đurđa Strsoglavac u svom članku koji se odnosi na roman, no svi se zaključci mogu jednako dobro primijeniti i na film. Prilog *itak* koji je proglašen problematičnim, u filmskom je podslovu preveden prilogom iako, što potvrđuje sljedeći navod s kraja filma:

„Za vas smo **ionako** samo glupi **došljaci** i nije vas bilo **briga**. **Ionako** smo za vas mi samo oni na –ić.“

„Ampak vi ste mislili da smo mi **itak** samo glupi **čefurji** in da **ko nas jebe**. **Itak** smo za vas samo oni na –ić.“

S obzirom na postavke članka Nataše Pavlović i navedenih postupaka u prevođenju slenga u podslovima bit će analiziran video zapis najave filma *Čefuri raus*⁴⁸ koji sadrži podslove na engleskom jeziku. Zapis stranog jezika bit će uspoređen s govornim jezikom izvornika s obzirom na iznesene postupke u prevođenju. Ispisane su govorene replike iz najave filma koje sadrže neki oblik slenga i koje se nalaze između scena popraćenih glazbenom podlogom pjesama „Princi Fužinci“⁴⁹ i „Da me vidi babo“.⁵⁰ Od svake je replike prvo naveden tekst podslova, zatim govorni dio na izvornom jeziku.

1. Are you from Ljubljana?

- Mhm.

You're Janez then?

-Janez, yeah.

-Jesi ti iz Ljubljane?

-Aha.

-Znači Janez.

-Janez, ja.

⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=039iJKGQz14> (29.4.2020.)

⁴⁹ Redak pjesme koji se pojavljuje glasi: Princi Fužinci nismo primitivci čilamo na sončku kontamo na biznis. (izvođač Zlatan Čordić – Zlatko)

⁵⁰ Redak pjesme koji se pojavljuje glasi: A da me vidi babo, a da me vidi babo, da se opijam, da se opijam, sedam nedjelja. (izvođač Marko Bulat)

U ovom je dijalogu iz vlaka zanimljiva riječ *Janez*, koju je suputnik upotrijebio kako bi Marka svrstao među slovensko stanovništvo. Označava pogrđan izraz za Slovence s kojim su mnogi vrlo dobro upoznati i koji se rabi u neformalnim razgovorima, dakle dio je slenga. Vidimo kako je u originalu i u prijevodu podslova termin *Janez* ostao isti, no ipak se ne radi ni o jednom od prethodno navedenih postupaka. Riječ je ostala ista jer nije moguće pronaći ekvivalent u engleskom jeziku te su prevoditelji smatrali kako je najbolje da ostave izvorni jezik, tako da će se gledatelji koji nisu s jugoslavenskih prostora, a zanima ih značenje riječi ionako sami potruditi da saznaju njezino značenje.

2. You've got the chance to do something with your life and you fuck up! Look at me when I'm talking to you!

-Tebi se sad namjesti da postaneš čovjek i ti se nešto kurčiš. Vamo me gledaj kad ti govorim, pička ti materina!

U navedenom se primjeru vidi upotreba vulgarnijeg leksika, prilikom čijeg prijevoda su se prevoditelji morali odlučiti o postupku kojega će koristiti. Tako su u prvoj rečenici preveli slengovsku riječ također se koristeći slengom, k tome još najčešćim engleskim primjerom koji gotovo da i više nije vulgaran zbog svoje široke rasprostranjenosti, jednako kao što je hrvatski primjer pojedincima postao posve svakodnevnan i prirodan. Dakle, možemo zaključiti kako su prevoditelji postigli ekvivalenciju u prijevodu.

U drugoj pak rečenici nailazimo na izostavljanje vulgarnog izraza na hrvatskom u podslovljenom prijevodu na engleski. Izraz gubi na ekspresivnosti zbog izbacivanja poštapalice u prijevodu, no prevoditelji su zaključili kako ona ne bi bila presudna za razumijevanje te replike.

3. Motherfucker!

-Pička ti mater'na!

Za razliku od izostavljanja u prethodnom primjeru, ovdje prevoditelji nisu mogli posegnuti za jednakim postupkom. Acin uzvik u srdžbi, vrlo čestu hrvatsku kletvu, preveli su najčešćom karakterističnom kletvom za engleski jezik. Ono što se u prijevodu nije moglo postići, jest da bude vidljiv strani, neizvorni izgovor kojemu nedostaje jedan samoglasnik.

4. I've had enough of you, your father and fucking Fužine!

-Dost mam tebe, tvojega fotra in teh klinčevih Fužin!

Vulgarni pridjev koji se opisuju Fužine u iskazu Dejanove majke već je u izvorniku ublažena, neutralnija verzija onoga što je ustvari moglo biti izrečeno. Budući da se riječju *fucking* može obuhvatiti širok spektar raznih pojmova, prevoditeljima bi ionako bilo svejedno o kojoj se varijanti riječi radi pa ni ovaj prijevod nije predstavljao preveliki izazov.

5. You didn't wanna be a sportsman, be a farmer. But you won't hang out with those dimwits.

-Jebiga, kad nisi htio biti sportista, budi seljak. Ali se meni s onim bilmezima nećeš družiti.

Postupak izostavljanja vidljiv je čim se usporede ova dva iskaza. Izgovorena poštapalica u prevedenom je podslovu ispala viškom kojeg nije bilo nužno prevoditi kako bi se iskaz mogao razumjeti. Zanimljiv je odabir riječi *bilmezi* , ne tako učestale, mnogima čak i nepoznate, koju su prevoditelji vrlo dobro preveli jednako tako specifičnom engleskom inačicom.

6. These are not Tito's times when one could mess about and stil live well.

-Nisu ovo Titina vremena, kad se moglo i zajebavati i dobro živjeti.

U posljednjem primjeru na snazi je jasno vidljiva neutralizacija. Glagol *zajebavati* koji pripada razgovornom jeziku preveden je strukturom *mess about* , koja prenosi očevu poruku, no ne toliko ekspresivno. Prevoditelji su u ovom slučaju prosudili, da iako ekvivalentna riječ postoji, ona nije prihvatljiva na ovome mjestu, gdje se eufemizmima lako može izreći varijanta koju će gledatelji jednako dobro razumjeti.

U analizi ovih nekoliko replika vidljivo je kako su prevoditelji težili smanjiti zastupljenost vulgarizama u prijevodu na najmanju moguću mjeru, odnosno, gdje god su mogli postići ekvivalenciju u prijevodu koristeći se nevulgarnim istoznačnicama, ondje su ih i upotrijebili. No sudeći prema leksiku korištenom u filmu, u mnogim slučajevima ipak takva neutralizacija ili izostavljanje jednostavno nisu bili mogući. Ondje su se prevoditelji služili najbližim i najučestalijim ekvivalentima između dva jezika.

4. Zaključak

Cilj diplomskog rada bio je usporediti značajke romana i filma *Čefuri raus* kako bi se utvrdile sličnosti i razlike između dvaju načina prezentiranja istoga sadržaja. Roman je podvrgnut tematskog analizi iz perspektive Drugog, odnosno osoba koje su doselile u državu koju ni nakon mnogo godina provedenih ondje ne mogu nazivati svojim domom. Pripovjedač zauzima poziciju u kojoj se priklanja svojim i diferencira se od Drugih (za njega su Drugi pripadnici domaćeg stanovništva).

Diferenciranje je jasno vidljivo preko jezične barijere koja postoji između dviju skupina, pri čemu se pripadnici prve generacije doseljenika slovenskim služe samo kada je to prijeko potrebno, nastojeći sve jezične izazove savladati svojim materinskim jezikom. Kod mlađe generacije vidljiva je veća raznovrsnost u pogledu korištenja jezikom koji čini svojevrsnu mješavinu materinskog, slovenskog i engleskog jezika uz dodatke razgovornog stila, jezičnih elemenata s ulice. Upravo zbog te činjenice zadatak postavljen pred prevoditelja nije nimalo lak. Treba imati na umu da se prevođenjem u južnoslavenske jezike gubi ekspresivnost koju u izvornik na slovenskom jeziku unose umeci na bosanskom ili hrvatskom.

U prikazu svakodnevnog života čefurskih obitelji lako se prepoznaju vrlo disfunkcionalni odnosi, kako u obiteljima međusobno, tako i u široj zajednici. Odnosi s ostatkom stanovništva prikazani su kroz prizmu nemogućnosti asimiliranja, kao i nedostatka želje za time zbog nenaklonjenog ponašanja domaćeg stanovništva koje im već od samih početaka suptilno, no vrlo učinkovito daje do znanja kako ne pripadaju u njihov svijet. Zato i Vladanović (2009) tvrdi da: „...kulturalna prtljaga matične države i njeno odbijanje bilo kakvog oblika suradnje ostaje glavnom temom čitavog pripovijedanja.“ Pripovjedač i „glavni junak Marko Đorđić iznosi svoje osebujne opservacije o slovenskom Ministarstvu unutrašnjih poslova“ (Dežulović u Vojnović 2009: 156 – 157) i o mnogim drugim stvarima iz svoje okoline, o kojima čitatelji spoznaju istinu gledajući njegovim očima i slušajući riječi njegova pripovijedanja.

U filmskoj inačici romana Marko postaje narator i ponovno vodi gledatelje kroz svoju svakodnevnicu, sve do neuspjelog ostvarenja vlastitog potencijala koji se vidi u stihovima izrečenim prije jedne utakmice: *tko igra za raj u i zanemaruje taktiku, završice karijeru u nižerazrednom Vratniku*. Jasenka Alić-Tadić⁵¹ u filmu primjećuje osobitu mladenačku pasivnost, koju bi se s druge strane mogla interpretirati i dobrom uklopljenosti u okrutnu zbilju, čije zakonitosti dobro poznaju te zbog toga ni ne pokušavaju ništa promijeniti. Jednako

⁵¹ Jasenka Alić-Tadić objavljuje svoju kritiku romana Gorana Vojnovića na internetskim stranicama Gradske knjižnice Rijeka, 19.10.2017.

pasivnim glumce doživljava i Peter Kolšek⁵², koji osim što kritizira vidno 'ostarjele' tinejdžere, navodi da su oni prikazani kao umorni predstavnici svoje generacije koji ne mogu, ne žele, odnosno ne znaju kako da što god poduzmu, kako bi poboljšali svoju poziciju.

Vojnovičeva su djela iz područja filma već na samom početku vrlo dobro kotirala, a jednak je uspjeh ostvario i na polju književnosti. *Čefuri raus*, njegovo prvo prozno djelo, nagrađivano je i iznimno dobro prihvaćeno na slovenskoj književnoj sceni, jednako kao i njegova ekranizacija. Iz perspektive slovenske kinematografije, film *Čefuri raus* samo je još jedan u nizu ostvarenja koji se, prema dugogodišnjoj tradiciji, oslanja na književni predložak. No ipak, u posljednjih 20-ak godina ta činjenica više nije tako negativno gledana, već kritika ovakvih radova upravo daje pravovaljanost filmovima. Bez obzira na to, Rudolf (2014) nije zadovoljan Vojnovičevim filmskim ostvarenjem, za koje smatra da mu nedostaje više umjetničke kreativnosti u prikazu tragične priče. Slično mišljenje ima i Peter Kolšek(2013), koji neimpressioniran filmom govori o nedostatku truda pri prijenosu iz književnog u filmski žanr, a njegov će film nazvati 'normalnim' filmom o čefurima iz Fužina.

Filmski žanr svakako ima veće mogućnosti prijenosa sadržaja od književnog djela te je upravo zato češći izbor od čitanja romana. No, gledatelji trebaju biti svjesni kako gledanjem filma zapravo gledaju autorovu osobnu viziju, dok bi čitanjem svaki čitatelj bio u mogućnosti uspostaviti vlastito viđenje sadržaja, odabrati svoje omiljene likove i postaviti ih u zamišljeni prostor po svojoj mjeri. Čitanje romana i gledanje filma može omogućiti usporedbu njihova gradivnog materijala, no također, može pružiti drugačiji i potpuniji pogled na isti sadržaj koji je s jedne strane izražen riječima, a s druge strane slikom.

⁵² Peter Kolšek objavljuje svoju kritiku filma *Čefuri raus* na internetskim stranicama slovenskih novina *Delo*, 5.10.2013.

5. Literatura

- Alić-Tadić, Jasenka. 2017. „Čefuri raus!“ *Gorana Vojnovića: Pišonja i Žuga u paklu tranzicije*. <https://gkr.hr/Magazin/Prikazi/Cefuri-raus-Gorana-Vojnovica-Pisonja-i-Zuga-u-paklu-tranzicije> (pristupljeno 20.6.2020.)
- Bijelić, Angelina. 2009. *Razgovorni stil. Hrvatistika: studentski jezikoslovni časopis*. 3.3. 57 – 66.
- Bobaš, Krešimir. 2014. *Interkulturalna konstelacija vlastitog i stranog u romanima Gorana Vojnovića*. Diplomski rad. Zagreb: Filozofski fakultet.
- Gilić, Nikica. 2007. *Filmske vrste i rodovi*. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima.
- Hutcheon, Linda. 2012. *A theory of adaptation*. Routledge.
- Katnić-Bakaršić, Marina. 1999. *Lingvistička stilistika*. Budimpešta: Open Society Institute.
- Kolšek, Peter. 2013. *Ocena filma Čefurji raus*. <https://www.delo.si/kultura/film-tv/ocena-filma-cefurji-raus.html> (pristupljeno 20.6.2020.)
- Kovač, Maša. 2015. *Čefurji raus! in Jugoslavija, moja dežela Gorana Vojnovića*. Diplomski rad. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Lučić, Krunoslav. 2015. *Artikulacije tijela i tjelesnosti u filmu. Filozofska istraživanja* 35. 521 – 531.
- Marok, Nina. 2013. *Roman Čefurji raus!: Pridobljeno ali izgubljeno s prevodom v bosanski jezik?*. Diplomski rad. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Milinković Fimon, Dragan. 1999. *Roman u jugoslovenskom filmu 1945-1990*. Beograd: Institut za film.
- Pavlović, Nataša. 1997. *Prevođenje slanga u podslovljavanju za televiziju*. Zagreb: Tekst i diskurs. Zbornik radova savjetovanja HDPL. 349 – 358.
- Rudolf, Matevž. 2014. *Spremembe v recepciji filmskih adaptacij literarnih del v slovenski kinematografiji. Primerjalna književnost*, 37.2. 181 – 193.

Skoko, Božo. – Brčić, Tihoni. – Gluvačević, Dejan. 2012. *Uloga igranog filma u brendiranju država, regija i gradova, Međunarodne studije: časopis za međunarodne odnose, vanjsku politiku i diplomaciju*, 12.3/4. 9 – 36.

Smolej, Mojca. 2010. *Prvine govorenega jezika kot temeljni stilemi v sodobni slovenski prozi*. *Sodobna slovenska književnost (1980-2010)*, 275 – 282.

Stabej, Marko. 2010. *Prišleki in čefurji*. *Sodobna slovenska književnost (1980-2010)*, 297 – 304.

Stam, Robert. 2005. *Introduction: The theory and practice of adaptation*. A guide to the theory and practice of film adaptation. 1 – 52.

Strsoglavec, Đurđa. 2009. *Zakaj je voditeljica v trenerki čisto druga oziroma ali (oblečeno) telo naredi čefurja?* 45. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Telo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi, 85 – 91.

Strsoglavec, Đurđa. 2010. *Kako se govori v sodobni slovenski prozi*. *Sodobna slovenska književnost (1980-2010)*, 311 – 318.

Strsoglavec, Đurđa. 2010a. *Še sreča da je slovenščina (južno)slovanski jezik*, 46. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Slovanstvo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi, 83 – 94.

Vižitin, Marijanca Ajša. 2010. *Podobe priseljencev in etičnih skupnosti v sodobni slovenski mladinski književnosti*. *Sodobna slovenska književnost (1980-2010)*, 363 – 369.

Vladanović, Matko. *KRITIKA 39: Goran Vojnović*. <https://booksa.hr/kolumne/kritike/kritika-39-goran-vojnovic> (pristupljeno 20.6.2020.)

Vojnović, Goran. *Čefurji raus!* 2008. Ljubljana: Studentska založba.

Vojnović, Goran. 2009a. *Ko pišem dialoge, si jih govorim naglas*. Intervju Vesne Milek z Goranom Vojnovićem. Ljubljana: *Delo*. Sobotna priloga. 16.5.2009, 25-27.

Vojnović, Goran. 2009. *Čefuri raus!* prevele sa slovenskog Anita Peti – Stantić i Jagna Pogačnik, pogovor Boris Dežulović. Zagreb: Novi liber.

Video:

Trailer *Čefuri raus*, YouTube video, 1:56, najava filma u režiji Gorana Vojnovića, objavljuje Dinotti, 1. srpnja 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=039iJKGQz14> (pristupljeno 29.4.2020.)

Film:

Došljaci van! video, 1:34:27, objavio HBO Go, 2013. <https://hbogo.hr/filmovi/dosljaci-van> (pristupljeno 29.4.2020.)