

Марија Крстић

*Институ за етнологију и антропологију
Филозофски факултет Универзитета у Београду
marija.krstic@f.bg.ac.rs*

"I'm a poor lonesome cowboy and a long way from home...": српски документарни филмови о гастарбајтерима*

Апстракт: У овом раду, из перспективе визуелне антропологије, анализирам српске документарне филмове из последње деценије XX и прве деценије XXI века који се баве тематиком гастарбајтера. Испитујем популарне културне представе које се везују за гастарбајтере у филмова *Веселје у Ждрелу* аутора Каменка Катића, *Звона позне јесени* Зорана Миленовића, *Кад је Милорад удавао ћерку* Владимира Милисављевића, *Странац тамо, странац овде* ауторке Сандре Мандић и *242 метра живота* Новице Савића. Филмови обрађују неколико тема: економски аспекти гастарбајтерског живота, лиминални карактер, питање друге и треће генерације, одлазак на "привремени" рад и религијски ритуали. Упркос томе што су документарци настали у новијем периоду, сви говоре о влашким и српским, односно југословенским, гастарбајтерима који су 1960-их и 1970-их година одлазили на привремени рад у Западну Европу чиме се избегавају савремени разлози за емиграцију из Србије а тиме и могуће критике актуелних режима, односно владајућих политика из времена када су филмови.

Кључне речи: српски документарни филмови, гастарбајтери, визуелна антропологија, културне представе

Увод

У овом раду се кроз анализу српских документарних филмова о радницима на привременом раду у иностранству, популарно називаним га-

* Текст је настао као резултат рада на пројекту Министарства просвете, науке и технолошког развоја РС: *Идентитетске политике Европске уније: Прилагођавање и примена у Републици Србији (177017)* и пројекта Министарства за културу РС: *"Ни тамо, ни овде" – културно наслеђе и идентитет гастарбајтерске популације*. Желим да се захвалим Шаши Срећковићу из Етнографског музеја и Данијелу Синанију са Филозофског факултета у Београду на помоћи у прикупљању филмова и пратеће документације о филмовима.

старбајтерима, испитују културне представе о њима. Иако су радни мигранти феномен који је карактеристичан за Балканско полуострво још од XIX века, гастарбајтерима (нем. *Gastarbeiter*, гост-радник) се називају само људи који су, у неколико таласа после Другог светског рата, из сиромашних, углавном, европских земаља одлазили на привремени рад у земље Западне Европе. Отишавши као "сиромашни, усамљени" неквилификовани радници, "далеко од куће", на привремени рад, они су углавном остајали тамо до пензије када би се враћали кући или би се трајно настањивали у земљи имиграције. Испитивању културних представа о гастарбајтерима, колико је мени познато, није поклањана велика пажња у домаћим друштвеним и хуманистичким наукама. У свом раду, Предраг Марковић се, успут, бавио представама о гастарбајтерима у популарној култури, кроз испитивања шала и вицева о глупом сељаку и урбаних легенди о гастарбајтерима. Исти аутор тврди да је "имиц гастарбајтера у медијима, на филму и литератури... обично понижавајући" (Marković 2009, 11-12). Марковић објашњава да су у социјализму постојале две представе о гастарбајтерима: 1) гастарбајтери као "трагичне жртве политичког и друштвеног развоја осуђени да припадају између два света, не припадајући ни једном" с обзиром на неблагонаклон пријем у иностранству и подозрења власти у Југославији; 2) гастарбајтер као "комичан јунак-скоројевић". На примеру домаће документарне продукције о гастарбајтерима насталој у периоду последње две деценије (период 1990-2010), проверићу Марковићеву тезу да се гастарбајтери углавном перципирају кроз призму подсмеха и друштвене сатире и испитаћу мотиве који се јављају у документарним филмовима *Веселје у Ждрелу* аутора Каменка Катића (1994), *Звона позне јесени* Зорана Миленовића (2005), *Кад је Милорад удавао ћерку* Владимира Милисављевића (2005), *Странац тамо, странац овде* ауторке Сандре Мандић (2007) и *242 метра живота* филм Новице Савића (2009) насталих у продукцији РТС, односно Б92.

Теоријско-методолошки оквир

Документарним филмовима приступам из перспективе и визуелне антропологије, односно истражујем како су гастарбајтери културно интерпретирани путем употребе филмског медија.

Визуелна антропологија као поддисциплина социо-културне антропологије омогућава широке (мада недовољно познате и недовољно коришћене) могућности за истраживање визуелне културе. Постоји неколико аспеката визуелне културе којима се бави визуелна антропологија. МекДугал (1988, 61) објашњава да визуелна антропологија представља истраживачку технику, поље истраживања, наставно учило или средство публикавања

антрополошког знања. С тим у вези, филм, видео и друге визуелне форме су "препознате као медијум антропологије [и] средство истраживања друштвених феномена и изражавања антрополошког знања (MacDougall 1988, 63). Морфи и Бенкс (1999, 1-2) дефинишу визуелну антропологију двојачко. Визуелна антропологија се бави 1) употребом визуелних материјала у антрополошким истраживањима, 2) истраживањима визуелне, односно, видљиве културе производећи и користећи визуелне записе. Укратко, аутори дефинишу визуелну антропологију као "антропологију визуелних система или видљивих културних форми" (Morphy and Banks 1999, 5). Даље, аутори наглашавају да филм и фотографија нису само "средства за бележење података" већ су "подаци по себи – кроз телевизију, филм, туристичку промотивну литературу" (Morphy and Banks 1999, 14). С обзиром на то да се ова грана социо-културне антропологије бави својствима "визуелних система, како су ствари виђене и како се разуме то што се види" (Morphy and Banks 1999, 21), све више се посвећује пажња културним формама као што су нпр. историјске фотографије, новинске фотографије, спортски догађаји, стрипови, разгледнице, домаћи филмови, народна архитектура, костими, индустријски дизајн, односно "експресивни систем људског друштва који комуницира значења... путем визуелних средстава" (MacDougall 1999, 283). У том смислу, домаћи документарни филмови о гастарбајтерима, као визуелни медиј, представљају интересантно поље за изучавање културних разлика и сличности у Србији.

Документарни филмски стилови

Од краја XIX века и рођења филма у Француској, захваљујући браћи Лумијер који су први успели да направе кратке филмове о свакодневном животу (Barsam 1992; Barbash and Taylor 1997, 15), настали су различити документарни (енг. nonfiction film) филмски стилови (Barnouw 1993).¹

¹ У овом раду не правим разлику између документарних и етнографских филмова с обзиром на то да је понекад јако тешко направити ову дистинкцију. Барбашова и Тејлор објашњавају да иако етнографски филмови имају неке своје посебне одлике, поникли су из традиције европског документарног филма (1997, 4; в. MacDougall 1998, 141; в. Rouch 1975, 90). Слично и Ролваген тврди да "снимање етнографских филмова и писање о 'етнографском' снимању филмова је под јаким утицајем документарних кинематографа" (1988, 290). Будући да је филм *Веселе у Ждрелу* радио етнолог-антрополог, поставља се питање да ли улога етнолога-антрополога као стручног сарадника чини један филм етнографским? Хајдер би се сложио са оваквом дефиницијом (1976). Аутор сматра да је филм "оруђе за нешто" док је етнографија/етнологија/антропологија, као проучавање и анализа људског понашања – циљ (Heider 1976, x-6). На жалост, "шта чини један филм етнографским?" је пита-

Верујем да многи стилови тек "чекају" да буду откривени захваљујући технолошком развоју. Документарни филмови имају ту предност што користећи се визуелним и аудитивним сликама представљају, у односу на академске чланке, другачији начин стицања знања о различитим културама, пределима, догађајима и/или активностима. Како напомињу Илиса Барбаш и Лусјен Тејлор, филм користи језик кретања, гледања и слушања и "користи искуства да би пренео искуство" (1997, 1).

Постоје различите поделе документарних филмова. На пример, Ричард Барсам иако не експлицира поделу нефикцијских филмова, пише о *пропагандним филмовима* који су настали током шпанско-америчког рата, *документарним филмовима* насталим у совјетској Русији као производ друштвених и политичких догађаја после Револуције из 1917. и *романтичним филмовима истраживања* које је установио Флаерти (1992, 41, 66).² Са друге стране, Ерик Барноу прави много детаљнију класификацију (1993) издвајајући дванаест различитих, али преклапајућих документарних филмских стилова. Барноу (1993, 139-340) класификује ауторе филмова према њиховим разлозима за снимање и према историјском пореклу филмова, и самим тим прави следећу поделу: 1) *документариста као истраживач* - филмови који су имали функцију да истраже и покажу Западној публици удаљене области; 2) *документариста као репортер* (рата); 3) *документариста као сликар* заинтересован за уметничке аспекте више него за новинарски садржај; 4) *активистички документариста* и филмови са темама о атомској енергији, нуклеарном оружју и заштити природне средине; 5) *the bugle call films* су немачки филмови настали у Другом светском рату са циљем да верно представе војне акције; 6) *документариста као тужилац* и филмови о ратним злочинима; 7) *поетски документарци* са елементима фикције који су истовремено "служили као позив да се реконструише ратно искуство и да се оно митологизује" (Barnow 1993, 185); 8) *историјске хронике* настале током 1970-их, 80-их и 90-их; 9) *промотивни документарци* у служби спонзора; 10) како истиче Барноу, реакција на промотивне филмове представља *опсервациони биоскоп* (енг. *observation cinema*); и 12) *документарци са герила улогом* који желе да открију и реше светске проблеме.

ње на које не постоји консензуални одговор и с тим у вези ја ћу га у овом раду, колико је то могуће, и прескочити. Поред тога, сматрам да би свака додатна подела само беспотребно закомпликовала анализу (и чини ми се, осиромашила је).

² Филм Роберта Флаертија, полудокументарац/полуфикција/полуетнографија "Нанук са севера" (*Nanook of the North*) из 1922. говори о животу Нанука (Инуити у Канади) на примеру једне породице и често се сматра претечом документарног и етнографског филма упркос романтизираној и идеалозованој радњи и понекад одглумљеним епизодама.

Иако постоји много документарних филмских стилова који упућују на историју настанка документарног филма и потреба за документовањем, за потребе овог рада ћу користити поједностављену класификацију Илисе Барбаш и Лисјена Тејлора (Barbash and Taylor 1997, 17-33) који су издвојили четири најважнија стила:

а) објашњавачки (енг. expository)

Ово је и даље један од најзаступљенијих документарних жанрова који неки аутори, због жанровских карактеристика, називају и "илустровано предавање" (Barbash and Taylor 1997, 19). У питању су документарци који се обраћају директно публици, коментаришући радњу кроз усмене или писане коментаре на екрану, и како истичу Барбашова и Тејлор, не трудећи се да постану део филма. Такође се све чешће у телевизијској продукцији користе интервјуи и архивски снимци. На тај начин коментатор остаје невидљив и сакривен, али одаје утисак "свевидећег и свезнајућег ока". Може се рећи да је циљ овог жанра да информише и даје упутства али не оставља довољно простора за различите интерпретације (Barbash and Taylor 1997, 18-19).

б) импресионистички (енг. impressionistic)

За разлику од излагачких филмова који су дидактички, импресионистички филмови су више поетски, естетски и лирски имајући за циљ да осветле унутрашња стања и субјективна осећања људи. "Они имплицирају више него што информишу и евоцирају више него што тврде" и због тога се може изгубити веза са стварношћу коју желе да представе (и тврде да представљају) (Barbash and Taylor 1997, 20-22).

в) опсервациони (енг. observational cinema)

Барбаш и н Тејлор (1997, 22, 26) истичу да су се опсервациони филмови развили 1950-их и 1960-их захваљујући техничком развоју у снимању и монтажи синхронизованог звука и имали су за циљ да служе као "огледало свету" а не као пропаганда. У том периоду су произведене 16 милиметарске портабл камере високог квалитета што је омогућило да се испитује приватни и домаћи живот. Дејвид МекДугал, један од најпознатијих визуелних антрополога данашњице, тврди да је приступ опсервационог филма такав да снима ствари као да сниматељ није био тамо. "У неким случајевима то је легитимизација, у име уметности или науке, војерове шпијунке" да би се забележио тоталитет догађаја (MacDougall 1975, 114). Унутар овог жанра, развиле су се две школе:³ (1) *direct cinema* - школа која

³ Када су питању *direct cinema* и *cinéma vérité* стилови постоје неслагања да ли су питању две технике или једна с обзиром на сличности међу њима (за детаљнију дискусију в. Banks 1992; Varnouw 1993; Barsam 1992). Поред тога, Барноу сматра да је *direct cinema* техника опсервационог филма, а *cinéma vérité* техника каталистичког филма.

је настала 1960-их у САД, где су документаристи чекали на ситуације тензије и кризе (Barnouw 1993, 254) и трудили се да камера буде невидљива као "мува на зиду" (Barbash and Taylor 1997, 29) да би пренели искуство "бивања тамо" (Winston 1995, 149); (2) у Француској је настала интервенционистичка *cinéma vérité* техника где се камера користила да провоцира и изазове радњу (Barbash and Taylor 1997, 28-30; Barnouw 1993, 255). Обе технике су критиковане али из различитих разлога. Док *direct cinema* превиђа немогућност своје невидљивости, *cinéma vérité* скреће пажњу са питања како би живот изгледао без камере (Barbash and Taylor 1997, 30).

г) рефлексивни (енг. reflexive)⁴

Према Илиси Барбаш и Лисјену Тејлору, рефлексивни филмови се развијају на основама интерактивног карактера *cinéma vérité* стила, док се на филму или у облику наратије у првом лицу појављује документариста (енг. filmmaker). Заступници овог стила су оптуживани за интелектуални елитизам и нарцизам док су критичари овог стила тврдили да рефлексивност (на филму исто као ни у писаном раду) није гарант ауторове моралности (Barbash and Taylor 1997, 31).

На крају се може рећи да су документарни филмови "репрезентација стварности али и репрезентација репрезентације", односно скуп дешавања која се догађају током снимања уклопљених у јединствену причу у зависности од аутора филма (Barbash and Taylor 1997, 8-9) и његове перспективе и жеље шта жели и на који начин да се одређени сегмент социо-културне реалности представи и види.

Гастарбајтери из СФР Југославије

Термин "радници на привременом раду" односи се на неколико таласа миграција који су карактерисали послератну СФР Југославију. Иако је званично термин "лица на привременом раду у иностранству" усвојен пописом из 1971. године, они су углавном називани гастарбајтерима, имигрантима, емигрантима, економским мигрантима, исељеницима или уопштеније, странцима (Ивановић 2008, 275; Vuksanović 1997). После Другог светског рата, дошло је до дискрепанце у потребама и понудама између развијених и неразвијених крајева Европе. Док је Западној Европи, због пада наталитета и великог губитка у људству била неопходна додатна (и јефтинија) радна снага која би радила на обнови тих земаља

⁴ МекДугал (2002, 154) говори о новом филмском жанру, интертекстуалном филму, који културе не представља као монолитне, историјски-непроменљиве и затворене целине.

(финасираних Маршаловим планом), са друге стране неразвијене земље, као СФР Југославија, Италија, Шпанија, Португалија, Турска, Грчка, Ирска, Финска и земље северне Африке су патиле од вишка радне снаге и проблема незапослености (Weiner 1986; Vuksanović 1996; Ивановић 2008, 276). Југословени су се углавном запошљавали у Европи (СР Немачка, Аустрија, Швајцарска и Француска) и у Аустралији (Ивановић 2008, 279; Brunnbauer 2009, 23; в. Крстић 2011; в. Banić Grubišić 2011). Као и друге земље емиграције и у Југославији је шездесетих и седамдесетих година владала економска криза, повећана незапосленост и низак животни стандард (Dobrijević 2007, 89; Селинић 2008, 550). "Појава вишка радне снаге, успорен темпо запошљавања, отпуштања са посла, немогућност запошљавања младих стручњака, повећање личних доходака у иностранству, промена паритета динара - додатно су утицали на повећање интереса радника да потраже запослење у иностранству" (Ивановић 2008, 279). Гордана Вуксановић (1996), Предраг Марковић (2005) и Улф Брунбауер (2009) упозоравају на утицај привредних реформи из 1961. и 1965. године. Реформе су утицале на повећану незапосленост због модернизације радне организације, затварања предузећа и малог броја нових радних места, док је, парадоксално, извоз радне снаге "привремено олакшао проблем незапослености" (Marković 2005, 146; Vuksanović 1996, 296; Brunnbauer 2009, 30). Упркос оваквим подацима, како истиче Брунбауер, наводећи податке из пописа за 1971. годину, мали број незапослених људи је напуштао Југославију. У ствари, највише миграната је одлазило из најбогатијих република, Словеније и Хрватске (Brunnbauer 2009, 31). Шјеруп (1990, 77-78) и Селинић (2008, 552), у складу са тим, наводе да су мотиви углавном били веће плате у иностранству а не незапосленост.

Ивановић (2009, 25-26) је направио класификацију и издвојио три фазе "гастарбајтерског периода" и југословенске миграционе политике према њима:

1. У периоду између 1955-1962, власт жели да "задржи потенцијалне исељенике у земљи". Тада су радне миграције биле забрањене, сматране су издајством и критиком "социјалистичког раја" а мигранти "отпадницима" (Brunnbauer 2009; Marković 2009, 8).

2. 1963. године, Савезни секретаријат за рад доноси, "Упутство о поступању при запошљавању радника у иностранству", којим се регулисао одлазак радника на привремени рад у иностранство (Ивановић 2008, 277). Тада се и званично мења однос власти према радним миграцијама која у њима почиње да види предности: смањење незапослене неквалификоване радне снаге у земљи док дознаке почињу да се сагледавају као важан прилив новца (Радић 1971; Селинић 2008, 571; Драгишић, 2009, 62).

3. Према Ивановићу, период између 1965-1973 представља "фазу максимализације" када се законски регулише број људи који одлазе на привремени рад. Либерализација добијања пасоша, "демократизација" југословенског друштва и "политика отворених граница" су фактори који су утицали на повећање броја радника у иностранству (Селинић 2008, 553).

Међутим, 1970-их година долази до обрта у имиграционој политици Западне Европе. У то време, оне престају из економских разлога да примају неквалификовану радну снагу док југословенска економија није могла да издржи нагли прилив повратника (Dobrijević 2007). Ипак, званична политика према гастарбајтерима током 80-их се мења. Југословенске банке нуде им посебне камате и кредите али је та идеја, да се привуче њихов новац и отворе нова радна места, пропала зато што гастарбајтери нису били задовољни условима размене а јавно мњење таквим давањем привилегија (Marković 2009, 13). Упркос томе што радне миграције и даље постоје, гастарбајтерима се, у начелу, називају људи који су одлазили током 1950-их, 60-их и 70-их година. "Мигранти из осамдесетих и деведесетих ..., деца социјалистичке средње класе, млади стручњаци или студенти, напуштали су Србију, бежећи од беде и рата" (Marković 2009, 14-15), док економске и др. миграције не престају ни после 2000. године (Antonijević et al. 2011, 988-989; Antonijević 2011). После пада комунизма у Југославији и етничких ратова, престају да се разликују "добри" (гастарбајтери) од "лоших" миграната (политички емигранти) (Marković 2009, 13). Анализирани филмови, на пример, потпуно превиђају "нове" радне мигранте и фокусирају се само на емигранте из ранијих деценија.

Документарни филмови о гастарбајтерима

У истраживање културних представа о гастарбајтерима било је укључено пет документарних односно, не-играних филмова, насталих у протекле две деценије (тачније, 1994-2009), који се експлицитно или имплицитно баве темом гастарбајтера. Филмови припадају двама различитим историјско-политичким периодима у Србији, односно периоду 1990-их, Милошевићевог режима и грађанских ратова на територији бивше СФРЈ и периоду после 2000. године, периоду демократских промена.⁵ На пример, 242

⁵ Једна од читих замерки које се могу упутити овом раду јесте зашто нисам објаснила да ли су ово сви филмови о гастарбајтерима настали у овом периоду и, ако нису, зашто нисам анализирала и друге. Разлог је једноставан – не знам! Не постоји ажурирана *on line* датотека филмова. Сви домаћи филмови су архивирани у Филмском архиву Југословенске Кинотеке и да би било могуће да ко-

метра живота (Savić 2009), *Странац тамо-странац овде* (Mandić 2007), *Звона позне јесени* (Миленовић 2005) и *Кад је Милорад удавао ћерку* (Милосављевић 2005) су новијег издања. Периоду 1990-их, припада филм *Веселе у Ждрелу* (1994).⁶ Са друге стране, ниједан филм не спомиње ратове, миграције због ратова нити се бави савременим (радним) миграцијама и садашњим разлозима за емигрирање. С обзиром на то да су гастарбајтери и радни мигранти, углавном, слободном вољом ради сопственог бољитка напуштали Југославију и сада Србију, они последично представљају имплицитну критику политичког система (Ковачевић и Krstić 2011, 970; Antonijević et al. 2011, 984, 988). Филмови, бавећи се периодом према коме постоји извесна временска, историјска и политичка дистанца, безбедно игноришу могућност бављења актуелним темама. Ови документарци говоре о влашким и српским гастарбајтерима који су 1960-их и 1970-их година одлазили на привремени рад у Западну Европу (земље које се углавном спомињу су Аустрија, Швајцарска, Данска, Немачка и Француска). На тај начин се на сигуран (и безболан) начин заобилази питање и могућност миграрања због посла у временима када су филмови били снимани а самим тим и довођење у питање, преиспитивање и критика актуелног стања и времена.

Филмови које сам анализирао су, углавном, излагани на Међународном фестивалу етнолошког филма који се одржава на годишњем нивоу у Етнографском музеју у Београду. На пример, филм *Веселе у Ждрелу* је са III фестивала из 1994. године,⁷ *Звона позне јесени* је учествовао на XIV фестивалу 2005. године, *Кад је Милорад удавао ћерку* на XV фестивалу

ристим (односно, прелистам) њихову датотечку било је потребно да контактирам (путем мејла, како ми је саветовала службеница са којом сам разговарала телефоном) а, затим и, добијем сагласност њиховог директора, господина Александра Ердељановића, који ми никада није одговорио на имејл.

⁶ Иако није укључен у анализу зато што датира из 1984. године, филм *Лето у Љубичевцу* (епизода серије *Узгред буди речено*), Каменка Катића, тематски кореспондира с анализираним филмовима и говори о крштењу бебе, свадби и 40-одневном помену у селу Љубичевац.

⁷ Филм је те године освојио Гран при. Како се каже у одлуци жирија "филм веома доследно прати промене у традиционалном свадбеном ритуалу и обреду крштења. Аутор је успео да језгровито прикаже наше раднике на раду у иностранству који, као нови ситуирани грађани желе у свом завичају да се истакну и остваре нешто по чему ће их завичај памтити, користећи за то наше народне обичаје, али у неком свом сопственом виђењу и схватању. Филм Каменка Катића 'Веселе у Ждрелу' је један од најбољих показатеља културних промена до којих долази у нашем савременом друштву". У ствари, ова рецензија на најбољи начин осликава проблематику која је била центар тадашњих истраживања гастарбајтера: истицање њиховог економског престижа и њихов културни диспарат у односу на негастарбајтерско становништво.

2006., а *242 метра живота* на XIX Међународном фестивалу етнолошког филма. Иако сам се у ранијим поглављима детаљно посветила класификацији документарног филма, те класификације се не могу буквално применити на анализирани филмове. Класификација и описи појединих документарних филмских стилова су имали пре свега дидактичку улогу и самим тим да пруже најосновнији оквир за разумевање датих филмова. Укратко се може рећи да су се анализирани филмови углавном кретали између експозиторског и опсервационог стила. Сви укључују више гласова (самих гастарбајтера и њихових суграђана), а једино филм *Странац тамо, странац овде* укључује и ставове државних службеника задужених за питања и проблеме миграната (у Србији и Аустрији). Ово је једини филм који није у продукцији државне, РТС телевизије, и подсећа више на неку едукативну емисију него на документарни филм. Са друге стране, упркос мултивокалности, избором фолк и класичине музике и специјалних ефеката, филм има суптилно циничан и подсмешљив тон према гастарбајтерима. Остали филмови се баве гастарбајтерима у контексту: тродневно славље једне гастарбајтерске породице (два дана траје свадба и крштење детета је трећег дана) у селу Ждрелу код Петровца на Млави (*Веселје у Ждрелу*); влашки помен који одржава гастарбајтерка свом ујаку који јој је оставио имање у Ковиљу код Пожаревца (*242 метра живота*); прилив гастарбајтерског новца који је од сиромашног села, званог Злокуће, постало богато али празно село, Александровац (*Звона позне јесени*) и свадба у селу Душановац (*Кад је Милорад удавао ћерку*). С тим у вези филмови указују на опозиције између живота и стандарда у **Европи и Србији**, односно на разлику између **тамо: овде**, како се по селима некад живело и славило (**сиромашно и скромно**) и како се данас живи и слави (**богато и раскошно**).

У свим филмовима доминира неколико тема:

Економски аспекти

Економски аспекти гастарбајтерског "арбајтовања" у иностранству се на филмовима представљају углавном кроз следеће аспекте: богаћење и трошење пара у Србији (подизање раскошних кућа, огромне и богате свадбе, крштења и помени). Такав вид трошења се из перспективе мештана (негастарбајтера) сматра расипништвом и беспотребним нагомилавањем новца. Филмови указују на дискрепанцу између малих станова у иностранству у којима живе гастарбајтери и велелепних кућа у којима током године нико не живи. Са друге стране, последицу таквог живота представљало је пуно одрицања, штедње ("шпарања"),⁸ тешког живота у иностранству и чињеница да су гастарбајтери, живећи жељни свега, желели то

⁸ Гастарбајтери употребљавају посрбљени немачки глагол sparen-штедети.

да надокнаде својој деци (*Веселе у Ждрелу, Странац тамо, странци овде, Кад је Милорад удавао ћерку*). Углавном је један део свих филмова посвећен приказивању гастарбајтерске куће (споља и изнутра) и имања и, чини ми се, исмевању гастарбајтерског укуса и избора. На пример, у филму *Веселе у Ждрелу*, наратор (Каменко Катић) се пита да ли су гипсани лабудови "ново народно стваралаштво или антологија светског кича?".

Овај аспект гастарбајтерског животног стила је једно од питања коме је посвећена пажња у домаћој литератури. Аутори који су указали на непродуктивно улагање у куће, славља и раскошне гробнице јесу, пре свега, Добрила Братић и Мирослава Малешевић (1982) и Предраг Марковић (2009). Братићева и Малешевићева објашњавају да су велике куће постале симбол економске емиграције и стеченог материјалног богатства. Куће испољавају неколико манифестних функција, видљивих такође и у филмовима: стамбена функција, функција улагања "трошења" капитала, функција истицања друштвеног статуса, обредно-религијска и естетска функција (Bratić i Malešević 1982, 144, 147). Кућа "комуницира" мештанима "имовну моћ власника", њихов статус, богатство и моћ, представљајући вид "борбе за друштвени престиж" (Bratić i Malešević 1982, 148, 150). И у филмовима су изражени аспекти "надметања", "да виде људи" и "угледања". Са друге стране, постоје и објективни разлози зашто су се гастарбајтери одлучивали да улажу у некретнине. Неда Малетић, државна секретарка Министарства за дијаспору, наглашава да су гастарбајтери одбијали да улажу у Србију због корупције (мита који су власти од њих тражиле) (*Странац тамо, странци овде*). Сами гастарбајтери у кућама виде трајност, могућност да се прикаже и упамти "још невиђено" (*Веселе у Ждрелу*). Марковић тврди да у Југославији, упркос подстицају државних власти, гастарбајтери нису хтели да улажу у ситно предузетништво због административних процедура (2009, 17). Братићева и Малешевићева (1982, 147) указују да с обзиром на неповољни положај пољопривреде, улагање у куће има практичну основу (у потреби да се зарађени новац инвестира у нешто трајно). Са друге стране, аутори (Bratić i Malešević 1982, 147; Marković 2009) закључују да улагање у куће у неразвијеном региону (уместо у неком туристичком крају или у девизну штедњу) не представља профитабилни избор већ начин "трошења" капитала. Упркос наведеном, подизање огромних кућа има рационалан узрок (кога, додуше, гастарбајтери и мештани, могу али не морају бити свесни). У изградњи великих (а већим делом године неупотребљених) кућа, Добрила Братић и Мирослава Малешевић виде начин да се породица интегрише. У тим случајевима, због дуге раздвојености међу члановима, функционисање породице као предвојене заједнице, постоји опасност од дезинтеграције и отуђења. Подизање великих кућа и окупљање у њима током појединих породичних ритуала има латентну функцију одржавања традиционалног облика породице (Bratić i Malešević 1982, 149-150).

Филмови не проблематизују у довољној мери питање зашто гастарбајтери улажу у куће нити остављају довољно простора за другачија ишчитавања њихове економске стратегије (као нпр. "новог стандарда" или једноставно као нечег могућег што не заслужује осуду, критику и подсмех јавног мњења). Такође, гастарбајтери на филмовима остају усамљени са својим гипсаним лабудовима и лавовима, зато што се, на основу филмова, може закључити да само они у Србији (и нико више) улажу (беспотребно) у, за друге, непрофитабилне некретнине. С обзиром да овакав вид улагања за њих има сврху, то је, сматрам, једино и важно.

Лиминални карактер гастарбајтера

Само се филм *Странац тамо, странац овде* "бави" проблемом гастарбајтера – њихове немогућности да се уклопе у земљу домаћина, али и њиховог отуђења од земље матице. Гастарбајтере окружује свеопште неразумеваше и неприхваташе. Како је један гастарбајтер у филму рекао "и тамо си странац и овде си странац. И овде те гледају као шарену овцу". Насупрот томе, сви филмови на посредан начин скрећу пажњу на ово питање. *Веселје у Ждрелу* указује на опозицију између живота "овде" и живота у Европи: другачија су поимања, радне навике, култура. У ствари, на основу филмова се може стећи утисак да су гастарбајтери неко егзотично "мало чудо" из Источне Србије којој истовремено не припадају и које је камера дошла да забележи у њиховој необичности (било да је та необичност тродневна свадба, славље крштења крштеног детета, грандиозни помени уз музику, гипсани украси као што су лавови или лабудови, ентеријер кућа или нешто друго). Каменко Катић, у споменутом филму, коментаришући гастарбајтерску свадбу каже да "каткад и не личи на нашу свадбу. Као да смо негде у иностранству". Гастарбајтери упорно остају у неком вакууму: између села у коме су одрасли али коме више не припадају и коме, на неки начин и не желе да припадају, уводећи нове ритуале, обичаје и трошећи за ту средину незамисливе суме новца; и града у иностранству у коме су радни мигранти, део дијаспоре носталгични за земљом матицом (од које су 30-ак година раније побегли и у коју ће се највероватније вратити тек по одласку у пензију, а можда ни тад). Чини ми се да филмови, трудећи се да објасне ко су гастарбајтери, истовремено их удаљују од гледалаца (негастарбајтера) остављајући их додатно несхваћенима а самим тим и неприхваћенима као један могући и легитимни културни модел.

Друга и трећа генерација

Будући да се филмови баве југословенским послератним мигрантима, питање друге или чак треће генерације постаје неминовно с обзиром да су

они већ одрасли људи, углавном и сами запослени у иностранству. Филм *Странац тамо, странац овде*, осим што је сниман у Србији и Бечу, једини се експлицитно бави питањем шта се дешава са децом гастарбајтера. У филму се долази до закључка да "деца више воле тамо" иако су емотивно везанији за Србију. Како у филму истиче Горан Новаковић из Магистрата у Бечу – Одељење за странце, омладина живи схизофрено зато што су "Аустријанци *de facto* а желе да буду оно што нису. А то друго нису, јер никада тамо нису били". Као ни њихови родитељи, тако више ни њихова деца не припадају сеоској средини. Филмови *Веселе у Ждрелу* и *Кад је Милорад удавао ћерку* такође говоре о гастарбајтерској деци. Филмови показују, пре свега, да гастарбајтери улажу у материјална богатства и веселја ради своје деце. Оно што они нису могли себи да приуште, пружају и надокнађују својој деци. Како се у литератури каже, с обзиром на то да су деца углавном живела са бакама и декама у Србији или су током дана бивала сама у иностранству (јер родитељи дуго раде), гастарбајтери богатством надокнађују родитељска занемаривања (Marković 2009, 20).

Одлазак на "привремену" рад

Филмови приказују парадоксалну природу "привременог" рада с обзиром да се гастарбајтери враћају тек по одласку у пензију, док њихова деца углавном остају заувек да живе у иностранству. У међувремену, у Србију долазе током годишњих одмора (јул и август) или празника. Више филмова приказује носталгију за земљом порекла и њихов вид борбе против тога. Односе "нашу вегету", кисели купус, коре (*Странац тамо, странац овде*). "Овај ваздух и ово сунце што имамо не постоји на кугли земаљској" (*Веселе у Ждрелу*) (в. Antonijević et al. 2011; в. Antonijević 2011).

Религијски ритуали

Венчања и свадбе, крштења детета, помени и свечаности које иду уз такве обреде, представљају један од аспеката путем којих се описују гастарбајтери. Филмови показују новине у односу на традиционалан и устаљен начин обављања тих ритуала с обзиром да представљају мешавину влашких, српских и православних обреда. Свадба се слави два дана, иако младенци живе заједно већ неколико година и имају дете (*Веселе у Ждрелу*), венчања се обављају упркос почетку Великогоспојинског поста (*Веселе у Ждрелу*) и у више филмова је приказано одступање од православних обреда (нпр. *242 метра живота*). Захваљујући грандиозности којима ови обреди обилују, гастарбајтерске свечаности су привукле филмске камере и у *Кад је Милорад удавао ћерку* (свадба). Резултат тога

је да гастарбајтере наратор (Каменко Катић) поистовећује с екстравагантним богатацима са Запада који праве свадбе за 1000 званица.

Објашњавајући статусну улогу коју игра новоизграђена кућа у гастарбајтерским породицама, Братићева и Малешевићева, такође скрећу пажњу да религијски ритуали имају функцију истицања статуса (1982, 148). Ромелићева и Стојановић (1989, 199) описују да се свадбе, крштења, помени и повезане свечаности због гастарбајтерског радног циклуса дешавају само лети, у време годишњих одмора и да имају за циљ показивање благостања и престижа. Иако религијског карактера, ти обреди, у ствари, представљају "показивање стечених материјалних добара" али истовремено служе као средство компензовања некадашњег недостатка пожељног статуса и одржавање везе са локалном заједницом (Ромелић и Стојановић 1989, 201).

У филмовима приказивање религиозних ритуала има сврху само у контексту показивања на шта и како гастарбајтери троше новац. На тај начин се може закључити да је економски аспект обичаја којих се гастарбајтери држе и које сами "дорађују", најбитнији за око филмске камере.

С обзиром на тензију и дискрепанцу коју је могуће уочити између аутора филмова и гастарбајтера на филму, питање, које постављају Барбаш и Тејлор, и овде се може поставити. Да ли се филмом причају приче аутора или њихових субјеката (Barbash and Taylor 1997, 16)? Гастарбајтери, свесно и несвесно, намерно али и под утицајем средине, остају издвојени и, на неки начин, припадају "свом" свету који тече мимо иностранства и мимо Србије. Са друге стране, тражећи своје место у Србији којој се враћају током годишњих одмора и у којој прва генерација жели да проведе пензионерске дане,⁹ они прилагођавају средину својим жељама и хтењима које су у, великом броју случајева, некомпатибилне или несхватљиве њиховим мештанима али и широј популацији. Чини ми се да су филмови, приказујући "другачијост" гастарбајтера, само још више допринели њиховом подругојачењу и поштрили разлику између гастарбајтера и негастарбајтера. Самим тим, гастарбајтери и даље остају за гледаоца странци. Филмови не разматрају неколико веома важних питања као што су храброст да се (илегално) емигрира у непознату земљу, одлучност да се оде из Титове Ју-

⁹ У својим теренским истраживањима из 2011. и 2012. спроведених у Кучеву и околини и Великом Градишту и околини, проф. др Драгана Антонијевић, Ана Банић-Грубишић и ја смо наилазиле на случајеве када супруге желе да остану са децом у иностранству и по одласку у пензију док супруг планира да се врати (в. Антонијевић et al. 2011).

гославије и "социјалистичког раја", сналажљивост да се, упркос ниском образовању и непознавању језика, снађу, истрајност да раде по два-три посла истовремено као и мотив везаности за Србију коју и даље воле (а која им ништа није пружила заузврат). Иако филмови приказују људске судбине, другачије од оних које нас свакодневно окружују (осим ако нисмо гастарбајтери или живимо у њиховом комшилуку) и иако приказују њихов вид борбе против отуђења и носталгије за земљом порекла, не успевају да нам дочарају тешке животне судбине и њихове одлуке. Они су фокусирани на егзотику и одбацивање таквог начина живота као могућег животног опредељења док у неким филмовима доминира сублимирани подсмех према таквом моделу живота.

Такође, иако је тема трајности привременог рада присутна у филмовима, сматрам је недовољно истраженом и недовољно акцентованом из више разлога. Пре свега, зато што филмови недовољно преиспитују аспект одласка "трбухом за крухом" (*Странац тамо, странац овде*) и дали су одлазили заиста они који нису имали ништа или они који су желели више. Иако се само у *Странац тамо, странац овде* на крају филма напомиње да "на годишњем нивоу гастарбајтери у Србији потроше 3-4 милијарде евра", чини ми се да је недовољно указано на значај њихових дознака за развој српске економије, а самим тим људи остају несвесни колико, у ствари, дугују гастарбајтерском новцу.

На крају се може рећи да филмови, упркос квалитетима и могућностима које камера и аудио-визуелни записи доносе, нису успели да прикажу у довољној мери какве су промене гастарбајтери са својим обичајима и навикама донели у своја села и на који начин се те промене одражавају у селу. У литератури је то питање споменуо Марковић. Аутор пише да "гастарбајтери теже стварању ниша контракултуре, или парцијалне културе, које служе као оквир за социјализацију придошних досељеника, као и нових генерација рођених у контексту таквих имигрантских група" (Marković 2009, 15). Подједнако важно, Драгана Антонијевић (2011, 1024) на основу споменутих теренских истраживања међу гастарбајтерском популацијом и њиховом критичком ставу према неуређености, некултурности, непрофитабилности и нефункционалности Србије (коју су покушали углавном безуспешно да промене), закључује следеће: "Вишедеценијски формирана подсмешљива, омаловажавајућа и ругалачка представа 'нас других' о гастарбајтерима вратила нам се као бумеранг - сада су они ти који се о 'нама' пежоративно изражавају, спознавши искуство да постоје много бољи модели понашања и уређенији и култивирани односи у друштву и међу људима него што је то у Србији" (Antonijević 2011, 1022).

Будући да филмови углавном приказују више генерација, и иако се у филмовима углавном јасно указује на генеалогске везе, филмови их све

"Ћутуре" фиксирају и замрзавају, као да су сви такви одувек и као да ће сви (и сви њихови потомци) увек такви остати. С тим у вези, мада можда направљени са циљем да премосте културне разлике, чини ми се да филмови могу да имају обрнути ефекат. Како МакДугал објашњава, технике етнографских филмова "чине да нека друштва изгледају приступачно, рационално и атрактивно гледаоцу, али ако се примене на друштва са веома другачијим културним стилем оне могу да се испоставе као потпуно неадекватне и могу учинити да друштво изгледа чудно" (MacDougall 2002, 149). С друге стране, не треба занемарити ни слободу коју имају гледаоци и њихова могућа разнолика читања и интерпретације.

"I'm a poor lonesome cowboy, and a long way from home": завршна разматрања

У овом раду сам, разматрајући неколико документарних филмова о гастарбајтерима, насталих у протекле две деценије у Србији, испитала неке постојеће културне представе о њима. Тачније, филмове сам користила као основу за разумевање гастарбајтерских пракси, ритуала и стилова живота. За дубље, комплексније, јасније и прецизније разумевање гостујућих радника у иностранству таква анализа је, наравно, недовољна. У неком наредном периоду би било потребно, прво, испитати филмове из ранијег југословенског периода. Такава анализа додатно усложњава истраживачки проблем, али укључује, на пример, могућу паралелу са филмовима о хрватским гастарбајтерима и њихову презентацију. Наредни корак би, последично, представљао истраживање играних филмова о гастарбајтерима и преиспитивање сличности и разлика са приказима гастарбајтера у документарним филмовима. Овај рад представља полазну основу за таква истраживања. Визуелни медији су ми послужили да испитам "културну и друштвену производњу" гастарбајтера у документарном филму, "уклопљених у систем знања и акције", што и јесте један од важних аспеката визуелне антропологије (Morphy and Banks 1999, 17), односно перспективе коју сам овде користила. У раду сам показала да филмови, приказујући навике, животне стилове и ритуале гастарбајтера, додатно их удаљавају од гледаоца који нема такве навике, животне стилове и ритуале или коме су они непознати. Подсмех и друштвена сатира, о којима је писао Марковић (2009) такође се могу ишчитати из ових филмова. Са друге стране, бавећи се гастарбајтерима који су отишли 1960-их и 1970-их година, филмови избегавају могућност бављења сопственим проблемима (актуелним радним мигрантима) и не указују чак ни на могућност њиховог постојања. На тај начин, гастарбајтери остају производ једног времена (послератни период), једне државе (СФРЈ), јед-

ног режима (Титовог пута у социјализам), односно "пасторчад" како милошевићевске тако и демократске Србије. Фокусирањем на "давно прошло" време, мимо ратова, сиромаштва, политичких несугласица и економске кризе, филмови вешто избегавају да се баве разлозима за емигрирање. На тај начин, анализирани филмови не критикују "актуелно златно доба" државе нити владајућу политику, односно период када су филмови снимани, већ се баве "сигурним тереном" који не угрожава, не проблематизује и не доводи под лупу сумње у успешност владајуће политике.

Литература

- Antonijević, Dragana. 2011. Gastarbajter kao liminalno biće: konceptualizacija kulturnog identiteta. *Etnoantropološki problemi* 6 (4): 1013-1033.
- Antonijević, Dragana, Ana Banić Grubišić i Marija Krstić. 2011. Gastarbajteri – iz svog ugla. Kazivanja o životu i socioekonomskom položaju gastarbajtera. *Etnoantropološki problemi* 6 (4): 983-1011.
- Banić-Grubišić, Ana. 2011. Jedna drugačija gastarbajterska priča: Romi gastarbajteri – transnacionalna manjina u transmigraciji. *Etnoantropološki problemi* 6 (4): 1035-1054.
- Banks, Marcus. 1992. "Which Films are Ethnographic Films?" In *Film as Ethnography*, eds. Peter I. Crawford and David Turton, 116-129. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Barbash, Ilisa and Lucien Taylor. 1997. *Cross-Cultural Filmmaking. A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Barnouw, Erik. 1993. *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Barsam, Richard, E. 1992. *Non-Fiction film. A Critical History*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Bratić, Dobrila i Malešević, Miroslava. 1982. Kuća kao statusni simbol. *Etnološke sveske* IV: 144-150.
- Brunnbauer, Ulf. 2009. "Labour Emigration from the Yugoslav Region from the late 19th Century until the End of Socialism: Continuities and Changes". In *Transnational Societies, Transterritorial Politics. Migration in the (Post)Yugoslav Region, 19th-21st Century*, ed. Ulf Brunnbauer, 17-49. München: R. Oldenbourg Verlag.
- Dobrijević, Ivana. 2007. U potrazi za blagostanjem. Odlazak jugoslovenskih državaljana u zemlje zapadne Evrope 1960-1977. *Istorija 20. veka* 2: 89-100.
- Heider, Karl G. 1976. *Ethnographic Film*. Austin: The University of Texas Press.
- Ивановић, Владимир. 2008. "Брантова источна политика и југословенска економска емиграција у СР Немачкој". У *1968 — четрдесет година после*, ур. Радмила Радић, 275-292. Београд: Институт за новију историју Србије.
- Ivanović, Vladimir. 2009. "Zaključivanje sporazuma o angažovanju jugoslovenske radne snage sa SR Nemačkom". *Hereticus. Časopis za preispitivanje prošlosti* VII (4): 25-40.

- Kovačević, Ivan i Marija Krstić. 2011. Između istorije i savremenosti: antropološko proučavanje gastarbajtera u 21. veku. *Etnoantropološki problemi* 6 (4): 976-982.
- Крстић, Марија. 2011. Дијаспора и радници на привременом раду у иностранству: основни појмови. *Етноантрополошки проблеми* 6 (2): 295-318.
- Marković, J. Predrag. 2005. "Gastarworkers as the Factor of Modernization in Serbia". *Istorija 20. veka 2*: 145-162.
- Marković, Predrag. 2009. "Izgubljeni u transmigraciji? Srpski gastarbajteri između svetova". *Hereticus. Časopis za preispitivanje prošlosti* VII (4): 7-24.
- MacDougall, David. 1975. "Beyond Observational Cinema". In *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, 109-124. The Hague, Paris: Mouton Publishers.
- MacDougall, David. 1988. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- MacDougall, David. 1999. "The Visual in Anthropology". In *Visual Anthropology*, eds. Marcus Banks and Howard Morphy, 276-295. New Haven and London: Yale University Press.
- MacDougall, David. 2002. "Complicities of Style". In *The Anthropology of Media. A Reader*, ed. Kelly Askew and Richard R. Wilk, 147-155. Malden, Oxford, Carlton (Australia): Blackwell Publishing.
- Morphy, Howard and Marcus Banks. 1999. Rethinking Visual Anthropology. Introduction to *Visual Anthropology*, eds. Marcus Banks and Howard Morphy, 1-35. New Haven and London: Yale University Press.
- Rollwagen, R. Jack. 1988. "The Role of Anthropological Theory in 'Ethnographic' Filmmaking". In *Anthropological Filmmaking*, ed. Jack R. Rollwagen, 287-315. Amsterdam: Harwood Academic Publisher.
- Ромелић, Живка и Стојановић, Марко. 1989. "Неки елементи културе гастарбајтера ђердапских насеља". *Етнологије свеске* X: 197-202.
- Rouch, Jean. 1975. "The Camera and Man". In *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, 83-102. The Hague, Paris: Mouton Publishers.
- Селинић, Слободан. 2008. "Економска емиграција из Југославије шездесетих година XX века". У *1968 — четрдесет година после*, ур. Радмила Радић, 549-573. Београд: Институт за новију историју Србије.
- Shierup, Carl-Ulrik. 1990. *Migration, Socialism and the International Division of Labour. The Yugoslav Experience*. Avebury: Gower Publishing Company Limited.
- Vuksanović, Gordana. 1996. Stanovništvo Srbije na radu u inostranstvu tokom XX veka. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu* XXIV: 295-307.
- Vuksanović, Gordana. 1997. *Na putu do kuće. Studija o domaćinstvima i porodičnim odnosima povratnika sa rada u inostranstvu*. Novi Sad: Odsek za sociologiju Filozofskog fakulteta u Novom Sadu.
- Weiner, Myron. 1986. "Labor Migrants as Incipient Diasporas". In *Modern Diasporas in International Politics*, ed. Sheffer, Gabriel, 47-74. London: Croom Helm.
- Winston, Brian. 1995. *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*. London: British Film Institute.

Филмографија

- Катић, Каменко. 1984. *Лето у Љубичевцу*. Србија: РТС-ТВБ.

- Катић, Каменко. 1994. *Веселе у Ждрелу*. Србија: РТС-ТВБ.
- Mandić, Sandra. 2007. *Stranac тамо, странс овде*. Dostupno na: http://www.b92.net/video/video.php?nav_category=928&nav_id=346209 [20 Мај 2011]
http://www.b92.net/info/emisije/istrazuje.php?yyyy=2007&mm=12&nav_id=278549
(transkripcija dijaloga) [16 Мај 2011]
- Миленовић, Зоран Д. 2005. *Звона позне јесени*. Србија: РТВ Зајечар.
- Милисављевић, Владимир. 2005. *Кад је Милорад удавао ћерку*. Србија: РТС-ТВБ.
- Savić, Novica. 2009. *242 metra života*. Srbija: RTS-studio Požarevac.

Marija Krstić

Institute of Ethnology and Anthropology
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

"I'm a poor lonesome cowboy and a long way from home...":
Serbian Documentary Films about Guest Workers

In this paper I will analyze Serbian documentary films about guest workers dating from the last decade of the 20th and the first decade of the 21st century, using the perspective of visual anthropology. I question the popular cultural notions about guest workers in films *Веселе у Ждрелу* (A Celebration in Zdrelo) by author Kamenko Katic, *Звона позне јесени* (The Bells of Late Autumn) by author Zoran Milenovic, *Кад је Милорад удавао ћерку* (When Milorad Gave His Daughter in Marriage) by author Vladimir Milisavljevic, *Странац тамо, странац овде* (A Foreigner There, a Foreigner Here) by author Sandra Mandic and *242 метра живота* (242 Meters of Life) by author Novica Savic. The films deal with a number of issues: the economic aspects of guest workers' lives, their liminal character, the issues of the second and third generations of guest workers, going away "temporarily" to work, and religious rituals. Even though the films were made recently, they all follow the lives of Vlach and Serbian, or rather Yugoslav guest workers who left to find temporary work abroad in Western Europe in the 1960's and 1970's. This serves the purpose of avoiding to deal with contemporary reasons for emigrating from Serbia and thus the possible critiques of current regimes or policies in power at the time the films were made.

Key words: Serbian documentary films, guest workers, visual anthropology, cultural notions

"I'm a poor lonesome cowboy, and a long way from home...":
films documentaires serbes sur les travailleurs immigrés

Dans cet article, dans la perspective de l'anthropologie visuelle, j'analyse des films documentaires serbes de la dernière décennie du XX^e et de la première décennie du XXI^e siècle, traitant la thématique des travailleurs immigrés. J'examine les représentations culturelles populaires liées aux travailleurs immigrés dans les films *Fête à Ždrelo* (*Веселье у Ждрелу*) de Kamenko Katić, *Les Cloches de l'automne tardif* (*Звона позне јесени*) de Zoran Milenović, *Lorsque Milorad mariait sa fille* (*Када је Милорад удавао ћерку*) de Vladimir Milisavljević, *Étranger là-bas, étranger ici* (*Странац тамо, странац овде*) de Sandra Mandić et *242 mètres de vie* (*242 метра живота*) de Novica Savić. Les films traitent plusieurs sujets : les aspects économiques de la vie des travailleurs immigrés, le caractère liminal, la question de la deuxième et de la troisième génération, le départ pour un travail "temporaire" et les rituels religieux. En dépit du fait que les documentaires en question aient été tournés à une époque récente, ils parlent tous des travailleurs immigrés valaques et serbes, c'est-à-dire yougoslaves, qui dans les années 1960 et 1970 partaient à la recherche d'un travail temporaire en Europe Occidentale ; c'est ainsi que l'on évite d'évoquer les raisons actuelles d'émigrer et par conséquent d'émettre des critiques éventuelles à l'égard des régimes actuels, c'est-à-dire des politiques dominantes de l'époque où les films ont été tournés.

Mots clés: films documentaires serbes, travailleurs immigrés, anthropologie visuelle, représentations culturelles

Primljeno / Received: 20. 12. 2012.

Prihvaćeno / Accepted for publication: 28.01.2013