

Patrycjusz Pająk

Uniwersytet Warszawski

Cyrk i polityka w dwóch filmach Dušana Makavejeva

Cyrkowe inspiracje

Relacja między cyrkiem a polityką stanowi, zdaniem Ranka Muniticia, jeden ze stałych motywów twórczości Dušana Makavejeva (Munitić, 2014). Od początku lat sześćdziesiątych do początku lat siedemdziesiątych XX wieku ten serbski reżyser współtworzył jugosłowiańską czarną fałę i z tego właśnie okresu pochodzi większość jego najbardziej intrygujących dzieł fabularnych i dokumentalnych, utrzymanych w poetyce modernistycznej, którą przyswoił w latach pięćdziesiątych, gdy pod urokiem międzywojennej francuskiej i radzieckiej awangardy (głównie filmów Luisa Buñuela, Dzigi Wiertowa i Siergieja Eisensteina) realizował utwory krótkometrażowe, jeszcze amatorskie. Wkrótce potem – po studiach w belgradzkiej szkole filmowej (wcześniej ukończył psychologię) – stał się twórcą profesjonalnym. Od tego momentu z filmu na film coraz śmielej stosował typowe dla modernizmu środki estetyczne, zwłaszcza metodę kolażu i esyzację narracji. Cezurę w jego życiorysie artystycznym stanowi rok 1973, gdy wyemigrował do Paryża po tym, jak spotkał się z ostracyzmem ze strony jugosłowiańskich komunistów, którzy wyreżyserowane przez niego dwa lata wcześniej dzieło *WR – tajemnice organizmu* (*WR – misterije organizma*) uznali za politycznie obrazoburcze¹.

¹ Na emigracji Makavejev wykładał sztukę filmową we Francji i w Stanach Zjednoczonych. Jednocześnie realizował filmy w różnych krajach europejskich, a także w Ameryce i Australii. Pod koniec lat osiemdziesiątych wrócił do rodzinnego Belgradu. Swoje ostatnie filmy nakręcił w połowie lat dziewięćdziesiątych. Zmarł w roku 2019. Większość jego utworów z okresu po wyjeździe do Paryża utrzymana jest w bardziej tradycyjnej poetyce. W licznych publikacjach na temat twórczości Makavejeva filmoznawcy skupiają się najczęściej na jego wcześniejszych, modernistycznych filmach, podkreślając ich prowokacyjność estetyczną, obyczajową i polityczną. Jedyną jak na razie przeglądową monografię o dziele Makavejeva napisała Lorraine Mortimer (2009).

Inspirując się sztuką cyrkową, Makavejev sięgał do początków sztuki filmowej, gdy kino było traktowane jak nowoczesne technicznie przedłużenie cyrku, ponieważ w pewnym stopniu się z niego wywodziło (wystarczy przywołać popularne w tamtych latach burleski). Jak twierdzi Helen Stoddart, u podstaw cyrku i kina leży wspólne marzenie – o przewyciężeniu grawitacji – tyle że cyrk je pokazuje (*showing*), igrając z przestrzenią, a kino pokazywanie zastępuje opowiadaniem (*telling*), manipulując nie tylko przestrzenią, lecz także czasem (Stoddart, 2015, s. 2, 6). Wraz z postępującą autonomizacją artystyczną kina jego więź z cyrkiem się rozluźniała i stawała się mniej widoczna, jednak do dziś powstają filmy, które o niej przypominają i ją uaktualniają, jeśli tylko nawiązują do sztuki cyrkowej tematycznie lub swoim stylem przywodzą na myśl widowisko cyrkowe.

Zdarzają się też reżyserzy, dla których cyrk stanowi nieprzerwane natchnienie, które można rozpoznać w co najmniej kilku ich filmach w wymiarze tematycznym bądź stylistycznym, bądź jednym i drugim jednocześnie. Najśłynniejszym przykładem jest Federico Fellini. Makavejev również należy do tej kategorii filmowców, aczkolwiek nie we wszystkich jego utworach estetyka cyrkowa jest jednakowo czytelna, dostrzeżenie jej wymaga niekiedy intuicji². Najczytelniejsza bywa wtedy, gdy reżyser łączy montaż atrakcji (polegający na asocjacyjnym i dynamicznym zestawianiu elementów rozmaitego, często opozycyjnego charakteru, by jak najmocniej pobudzić zainteresowanie odbiorcy)³ z motywem widowiska (wyjątkowego bardziej z uwagi na kontekst jego prezentacji niż autonomiczną specyfikę artystyczną) i eksponowaniem tandety (która w niektórych utworach Serba osiąga natężenie typowe dla kampu).

Dla Makavejeva cyrk i pokrewne mu zjawiska, jak pokazy iluzjonistyczne czy seanse hipnotyczne, stanowią klucz do zrozumienia mechanizmu oddziaływania polityki na społeczeństwo. Jak wyjaśnił w jednym z wywiadów, politycy to swego rodzaju prestidigitatorzy, którzy w masce naiwności uwodzą ludzi, by nimi manipulować w celu realizacji swoich poważnych, a nawet niebezpiecznych zamiarów (Ciment, 1969, s. 521–522). W innym komentarzu prasowym określił socjalistyczną Jugosławię mianem mieszaniny więzienia i cyrku, co – jego zdaniem – odzwierciedlało się chociażby w niespodziankach i sprzecznościach cechujących funkcjonowanie jugosłowiańskiej kinematografii (Makavejev, 2001, s. 1).

² Warto wspomnieć o cyrkowym epizodzie z życia Makavejeva. Jak podaje Marija Ivanović, Makavejev w połowie lat pięćdziesiątych, gdy studiował psychologię i kręcił filmy amatorskie w Klubie Filmowym Belgrad (Kinoklub Beograd), zakupił wóz cyrkowy i przez pewien czas w nim mieszkał. W ten sposób manifestował swoją niezależność, oryginalność i kreatywność (Ivanović, 2019).

³ Technikę montażu atrakcji Makavejev przyswoił od Siergieja Eisensteina, który w roku 1923 opracował ją teoretycznie, a następnie zastosował w swojej twórczości (Eisenstein, 1959).

W obydwu wypowiedziach cyrkowi zostaje przyznany sens w przeważającym stopniu negatywny. Jego pojmowanie wyłącznie jako metaforycznej analogii dla inżynierii społecznej bądź chaosu twórczego byłoby jednak niepełne, gdyż w filmach Makavejeva ma on również wymowę pozytywną. Cechuje go dwuznaczność, która ujawnia się właśnie w politycznym kontekście jego prezentacji. W nawiązaniu do rozważań Hannah Arendt można przyjąć, że uprawianie polityki polega na kształtowaniu relacji między władzą a wolnością (Arendt, 2005, s. 93–200). Podobny sąd mógłby wygłosić Makavejev, który w wielu swoich utworach zajmuje się – jak uważają filmoznawcy – rozdzwiekiem między autentyczną indywidualną wolnością a zideologizowanymi instytucjonalnymi formami życia polityczno-społecznego (Eagle, 1983, s. 132; Levi, 2009, s. 48; Lazarević Radak, 2016, s. 71–72).

Najbardziej klarowną egemplifikację użycia estetyki cyrku w celu unacznienia wspomnianego rozdzwieku stanowią dwa dzieła serbskiego reżysera, w których inspiracji sztuką cyrkową – zwłaszcza tematycznej, w mniejszym stopniu stylistycznej – nie sposób przeoczyć, występują w nich bowiem cyrkowcy. Mowa o jego pełnometrażowym debiucie fabularnym pt. *Człowiek nie jest ptakiem. Film o miłości* (*Čovek nije tica. Ljubavni film*, 1965) i długometrażowym eseju dokumentalnym pt. *Bezbronna niewinność. Nowe wydanie starego dobrego filmu* (*Nevinost bez zaštite. Novo izdanje jednog dobrog starog filma*, 1968). Cyrk ma w nich podwójne znaczenie polityczne: w znaczeniu pierwszym jest alegorią metod i rezultatów uprawiania polityki w systemie totalitarnym, w znaczeniu drugim stanowi ich alegoryczną opozycję.

Robotnicy na trapezie

Człowiek nie jest ptakiem rozgrywa się w niewielkim mieście Bor, położonym na wschodzie Serbii – w regionie o nazwie Timočka krajina. Znajduje się tam potężny kombinat górniczo-hutniczy. Reżyser, wykorzystując znany z kina socrealistycznego motyw spektakularnego zadania produkcyjnego wypełnianego przez robotniczy kolektyw, podejmuje w stylu po części neorealistycznym, po części modernistycznym temat zależności między zaangażowaniem zawodowym robotników a ich sytuacją w życiu prywatnym. Zadaje ironiczne pytanie: czy deklarowane przez komunistów zwiększenie wpływu robotnika na produkcję przemysłową pociąga za sobą zwiększenie jego wpływu na własne życie? Odpowiada na nie w konwencji melodramatycznej, na którą składają się perypetie miłosne doświadczonego montera maszyn hutniczych, szczytującego się statusem przodownika pracy, i dużo młodszej od niego beztroskiej fryzjerki.

Reżyser nie stosuje jeszcze montażu atrakcji, który będzie charakteryzował jego kolejne filmy, lecz narrację symultaniczną, zapożyczoną – jak sam wyznaje –

z powieści *42 równoleżnik* (*The 42nd Parallel*, 1930) Johna Dos Passosa (Ciment, 1969, s. 528). Dlatego równoległe do głównej linii narracyjnej prowadzi drugą, obrazującą bardziej prozaiczne, pozbawione melodramatycznej otoczki problemy małżeńskie innego przodownika pracy zatrudnionego w hucie. Obydwie linie urozmaica scenami dygresyjnymi prezentującymi życie fabryczne i małomiasteczkowe. W materiał fabularny wplata epizody nakręcone w stylu dokumentalnym.

Pomysł na film opiera się na konfrontacji socjalistycznej nowoczesności, reprezentowanej przez kombinat górniczo-hutniczy, z prowincjonalną mentalnością społeczeństwa, które w tamtym regionie żyje. Warto napomknąć, że region ów ma wśród Serbów opinię najbardziej anachronicznego kulturowo, a to z powodu Wołochów – mniejszości etnicznej, która go w niewielkim procencie zamieszkuje. Przypisuje im się kultywowanie pogańskich zwyczajów, np. w dziedzinie medycyny ludowej⁴. Co prawda Makavejev nie porusza kwestii wołoskiej, jednak unaocznia swoistość kulturową Boru, portretując jego zwykłych mieszkańców jako ludzi prostych, gruboskórnych i bezpruderyjnych, żyjących w zapyziałej, biednej i zdewastowanej przez przemysł okolicy, w której nie ma warunków dla rozwoju duchowego.

Na tym społeczno-krajobrazowym tle Makavejev przedstawia funkcjonowanie kombinatu niczym widowisko, które można określić mianem cyrku przemysłowego, wypełniającego zadania tyleż gospodarcze, co polityczne. Jak cyrkowcy biją rekordy siły, odwagi i zręczności, tak robotnicy biją rekordy wydajności produkcyjnej. Znamienna jest pod tym względem scena, w której kombinat odwiedza wycieczka szkolna. Dzieci podziwiają jednego ze stachanowców, który niczym rozjuszone zwierzę miota się po placu fabrycznym, wykonując ciężką pracę fizyczną. Cyrkowej tresurze dzikich zwierząt odpowiada w kombinacie sterowanie olbrzymimi maszynami i obrabianie bezkształtnych surowców. Najdobitniej analogię cyrku i kombinatu Makavejev uwidacznia w innej scenie, w której pewien robotnik huśta się na drabince zwisającej z rusztowania, przyjmując akrobatyczne pozy i chwając się, że w dzieciństwie występował w najsłynniejszym jugosłowiańskim cyrku o nazwie Colorado. Cyrkową zwinnością wykazują się także robotnicy, którzy wykradają kabel z fabrycznego magazynu.

Nowoczesność cyrku przemysłowego wiąże się nie tylko z jego technicznym zaawansowaniem, któremu towarzyszą ponadprzeciętne umiejętności niektórych robotników, lecz także z celem jego działania, czyli masową produkcją. Modernizacja i związana z nią intensyfikacja produkcji zasługuje na uroczyste uwznio-

⁴ Problem stereotypowego postrzegania Wołochów jako zapóźnionej cywilizacyjnie grupy etnicznej naświetlają Biljana Sikimić (2002, s. 187–203) i Slavoljub Gacović (2016).

ślenie, które w dziele Makavejeva przyjmuje formę koncertu muzyki poważnej zorganizowanego w kombinacie z okazji ukończenia montażu turbosprężarek. W zestawieniu z tak ukazanym cyrkiem przemysłowym cyrk tradycyjny wydaje się emblematem mentalnego zacofania, proponuje bowiem staroświecką rozrywkę, nielicującą z komunistyczną ideą produktywnego społeczeństwa, bo odpowiadającą jedynie na pierwotne, irracjonalne i egoistyczne ludzkie pragnienia (jak np. pragnienie latania), które władza państwowa próbuje wytłumić, by nie zakłócały procesu produkcji, i zastąpić sztucznie wytworzonymi i wpojonymi pragnieniami ideologicznymi nasilającymi zaangażowanie w kolektywną pracę.

Realizacja wspomnianego zadania socjotechnicznego przez komunistów zostaje w alegorycznym skrócie zobrazowana w postaci seansu odprawionego dla okolicznych mieszkańców przez słynnego w latach sześćdziesiątych hipnotyzera Slobodana Ćirkovicia (znanego pod pseudonimem Roko). W otwierającym film przemówieniu do publiczności Roko przedstawia hipnozę jako nowoczesną, niemal naukową metodę walki z zacofaniem, polegającą na sięganiu w głąb ludzkiego umysłu, by ośmieszyć irracjonalne złudy, przesady, wierzenia, na jakie jest on podatny, i odsłonić prawdziwe motywy postępowania człowieka. W kulminacyjnym momencie seansu, zaprezentowanej w środkowej części filmu, uczestniczą ochotnicy z grona publiczności. Wprowadzeni w hipnotyczny trans zachowują się w sposób zasugerowany im przez Roka. Pokaz jego umiejętności jest parodią spektaklu cyrkowego: tak manipuluje on ochotnikami, by wyśmiać te ich namiętności, które sztuka cyrku sublimuje, czyli strach przed dzikimi zwierzętami, pragnienie unoszenia się w powietrzu czy posiadania niezwykłej siły, jak również marzenia seksualne⁵.

W zamykających film pożegnalnych słowach skierowanych do widowni obserwującej seans (i jednocześnie do widzów filmu) Roko odkrywa mroczną stronę hipnozy, zdradzając, że jest ona nienaturalnym stanem ludzkiego umysłu. Człowiek pod jej wpływem zachowuje się niczym pozbawiona własnej woli, posłuszna rozkazom marionetka, zdolna nawet do zabijania. W komentarzu prasowym Makavejev odnosi tę ostatnią informację do brutalnych przejawów fanatyzmu politycznego, typowych dla najbardziej mrocznych okresów funkcjonowania państw totalitarnych. Uściśla, że hipnoza jest w jego filmie synonimem hipnozy ideologicznej, czyli silnego, choć pozornie niewidocznego wpływu ideologii na ludzkie życie (Ciment, 1969, s. 522, 529).

Definicja hipnozy przedstawiona przez Roka przywodzi na myśl wypracowaną przez Karola Marksa i Fryderyka Engelsa definicję ideologii jako fałszywej

⁵ O seksualnej treści widowiska cyrkowego pisze Paul Bouissac (2012, s. 170–180).

świadomości, wpojonej społeczeństwu przez władzę. Marks i Engels tak postrzegali przede wszystkim ideologię kapitalistycznej burżuazji, widząc wyzwolenie od jej wpływu w naukowym podejściu do życia, inspirującym do przeprowadzenia rewolucji komunistycznej (Marks i Engels, 1961, s. 13–55; Kołakowski, 2009, s. 149–152). W istocie rzeczy proponowana przez nich krytyka ideologii sama miała ideologiczny charakter. Działanie hipnozy w utworze Makavejeva odzwierciedla tę sytuację. Hipnoza, podobnie jak komunizm, mieni się terapią społeczną o podstawach naukowych, która leczy umysły z wpływów ideologii o podłożu religijnym, a następnie zajmuje jej miejsce, zyskując nad tymi umysłami kontrolę. Staje się w konsekwencji nową formą fałszywej świadomości.

Należy zaznaczyć, że w dziele serbskiego twórcy hipnoza jest synonimem nie tylko ideologii komunistycznej, lecz także kultury patriarchalnej w jej wymiarze sankcjonującym bezpośrednią i symboliczną dominację mężczyzn nad kobietami. Żona jednego z przodowników pracy zatrudnionych w kombinacie po obzerzeniu spektaklu Roka uświadamia sobie, że podporządkowana despotycznemu i wiarołomnemu mężowi nie żyje tak, jakby naprawdę chciała, i postanawia uwolnić się od jego wpływu. Przywołując ten motyw, Greg DeCuir przypomina, że Fryderyk Engels przypisywał patriarchalizmowi znaczenie ideologiczne, uznając go za formę ucisku klasowego (DeCuir, 2011, s. 82; Engels, 1912, s. 66–96, 187–188). O ile Engels wiązał patriarchalizm z kulturą tradycyjną, zapowiadając jego przezwyciężenie przez rewolucję komunistyczną, o tyle Makavejev kojarzy go właśnie z komunizmem, który co prawda głosi równouprawnienie kobiet, wspiera ich emancypację i liberalizację sfery obyczajowej, lecz w życiu codziennym respektuje patriarchalne obyczaje jako normę w relacjach męsko-damskich i rodzinnych, zakorzenioną szczególnie mocno na prowincji.

Znaczenie przeciwstawne do alegorycznie rozumianego cyrku przemysłowego oraz służącej mu niczym narzędzie propagandowe hipnozy ideologicznej ma spektakl romskiego cyrku Union w końcowej partii filmu. Romów, jak wspomnianych wcześniej Wołochów, Serbowie postrzegają w przeważającej mierze jako niedopasowanych do współczesności⁶. Takie też wrażenie wywołują wykonywane przez nich numery cyrkowe: polykanie węży, miotanie nożami, wyginanie ciała, chodzenie po linie, akrobacja na drążku. Nie mają one w sobie nic z nowoczesnego socjalistycznego show – z technologicznej wzniosłości kombinatu górniczo-hutniczego czy z psychoterapeutycznej niesamowitości seansu hipnotycznego. Prezentowane na błotnistym i ciasnym placu położonym na obrzeżach miasta stanowią przestarzałą i tandetną rozrywkę pozbawioną ambicji propagandowo

⁶ Na temat takiego postrzegania Romów przez Serbów piszą Bora R. Kuzmanović (1992, s. 119–126) i Sandra Radenović (2001, s. 319–332).

-ideologicznych, nieingerującą zatem w ludzkie życie i ludzki umysł. Urozmaicają brzydką, przyziemną, nędną codzienność, lecz niewiele się od niej różnią, dlatego są estetycznie i emocjonalnie bliskie oglądającym je widzom.

W kontraście do iluzji, która rządzi sensem hipnotycznym, reżyser podkreśla autentyczność numerów wykonywanych przez cyrkowców (konferansjer komentujący ich występy wielokrotnie powtarza, że wszystko, co widzi publiczność, dzieje się naprawdę – bez stosowania trików). Inaczej niż podczas seansu hipnotycznego granica między widownią a sceną w przedstawieniu cyrkowym pozostaje nienaruszona, mimo to cyrkowcy łatwo wyzwalają w widzach spontaniczne reakcje świadczące o wzajemnym zrozumieniu i oswojeniu. O ile hipnotyzer Roko czynił pośmiewisko z uczestników pokazu, których wprowadzał w trans, o tyle w cyrku to publiczność może sobie pozwolić na żarty z artystów (jeden z widzów przedrzeźnia akrobatkę spacerującą po linie). Cyrk nie hipnotyzuje, lecz odwrotnie – odpręża. Nie wymaga nawet, by go oglądać, dlatego na widowni panuje atmosfera pikniku.

Cyrk przemysłowy obarcza robotników odpowiedzialnością polityczną, wręczając im w realizację zadań, które wykraczają swoim znaczeniem poza przestrzeń pracy, są bowiem ideologicznie ukierunkowane na zmianę zastanej rzeczywistości. Tymczasem cyrk tradycyjny – z jego infantylnym repertuarem – od takiej odpowiedzialności uwalnia, ponieważ zachowuje autonomię względem rzeczywistości. Proponuje ucieczkę od niej w krainę dziecięcych fantazji o lataniu i innych niezwykłych umiejętnościach, a zarazem uzmysławia ich naiwność, pozwalając widzom pogodzić się z własną kondycją. Do tego stanu świadomości odnosi się tytułowa fraza *Człowiek nie jest ptakiem*, która ironicznie kwestionuje postulat władzy komunistycznej, by przewyciężanie ograniczeń (czyli metaforyczne bycie ptakiem), równoznaczne z nabywaniem nowej, pożądanej ideologicznie tożsamości, stało się obowiązkiem społecznym.

Reżyser sceptycznie ocenia szanse na urzeczywistnienie idei nowego socjalistycznego człowieka, którego indywidualne pragnienia byłyby doskonale zestrojone z potrzebami politycznymi partii komunistycznej. Tak film interpretuje Božidar Zečević, uwydatniając przy tej okazji jego tematyczną zbieżność z socrealistycznym filmem Siergieja Eisensteina pt. *Stare i nowe* (*Staroje i novoje*, 1929) (Zečević, 2002, s. 442–443, 445, 474). O ile w przywołanym utworze modernizacja rosyjskiej prowincji pomimo przeszkód postępuje, o tyle w filmie Makavejeva serbską prowincję komuniści są w stanie unowocześnić jedynie wycinkowo i powierzchownie, ponieważ nie potrafią zniwelować rozdzwisku między gospodarzo-technicznym i społeczno-obyczajowym aspektem modernizacji.

W tym niedoskonałym świecie socjalistycznej nowoczesności tradycyjny cyrk odgrywa rolę azylu indywidualnej wolności i naturalności, w którym ciało artysty, chwilowo uwolnione od grawitacji i innych ograniczeń fizycznych, koresponduje z analogicznym stanem umysłu widzów, uwalniających się od nacisku zobowiązań politycznych. Pod tym względem znamionuje on nie zacołanie, lecz nowoczesność, tyle że odmienną od socjalistycznej – liberalną, przejawiającą się głównie w sferze prywatnej, co reżyser podkreśla, skupiając szczególną uwagę na dwóch wyemancypowanych – każdej na swój sposób – kobietach obecnych na pokazie cyrkowym. Obydwie porzuciły mężczyzn (jedna kochankę, druga męża), którzy w życiu zawodowym osiągnęli status przodowników pracy, wzorowo wypełnili więc postulaty ideologiczne, jednak w relacjach z kobietami okazali się niezdolni do wykroczenia poza konserwatywne, patriarchalne nawyki. Skojarzenie sztuki cyrkowej z emancypacją kobiet służy w filmie Makavejeva zarysowaniu sytuacji na serbskiej prowincji z perspektywy rewolucji obyczajowej i seksualnej lat sześćdziesiątych.

Król Powietrza

W jeszcze większym stopniu polityczną interpretację cyrku rozwija Makavejev w *Bezbronnej niewinności*, będącej hołdem dla innej *Bezbronnej niewinności* – pierwszego serbskiego (i jednocześnie jugosłowiańskiego) dźwiękowego filmu fabularnego z dialogami, nakręconego w warunkach amatorskich w czasie okupacji hitlerowskiej (w 1943 roku) przez ulicznego akrobatę i atletę Dragoljuba Aleksicia, z zawodu ślusarza. Nie mogąc znaleźć pracy w dobie kryzysu ekonomicznego pod koniec lat dwudziestych, Aleksić zatrudnił się w cyrku, by wkrótce potem zacząć samodzielną karierę. W latach trzydziestych zdobył sławę spektakularnymi akrobacjami na dużych wysokościach. Nazywano go wtedy Królem Powietrza, Człowiekiem z Żelaza i Serbskim Houdinim. Swoje najśmielsze wyczyny z lat 1929–1940 zapisał na taśmie filmowej.

Wedle danych Miroslava Savkovića nagrania obrazujące pięć najsłynniejszych akrobacji Aleksić samodzielnie zmontował w jeden film dokumentalny pt. *Król Powietrza (Kralj vazduha)*, który miał premierę na początku 1942 roku, a zatem już w okresie okupacji (Savković, 1994, s. 43–44). W tym czasie nie mógł już występować publicznie, ponieważ Niemcy zakazali większych zgromadzeń. Postanowił więc, nie pytając okupantów o zgodę, nakręcić film fabularny na podstawie własnego scenariusza i ze sobą w roli głównej. W realizacji tego przedsięwzięcia pomógł mu finansowo i organizacyjnie mechanik samochodowy Ivan Živković, który również wystąpił w filmie. Pozostałe role

także odtwarzały osoby bez doświadczenia filmowego. Jedyнным profesjonalistą w ekipie Aleksicia był operator Stevan Mišković⁷.

Bezbronna niewinność z 1943 roku znakomicie egzemplifikuje przywołaną na wstępie tezę, że sztuka filmowa to przedłużenie sztuki cyrku. Melodramatyczna fabuła, która rozgrywa się w latach trzydziestych – szczytowym okresie kariery Aleksicia – stanowi pretekst i ramę kompozycyjną dla pokazu jego akrobatycznych umiejętności. Film opowiada o dziewczynie z bogatego domu, która wbrew woli macochy odrzuca zaloty starszego wiekiem adoratora, ponieważ kocha słynnego akrobatę. Intryga kończy się bójką między adoratorem a ukochanym, który uwalnia dziewczynę z matrymonialnego potrzasku. Aleksić uzupełnia wydarzenia fabularne, pod względem aktorskim i inscenizacyjnym utrzymane na poziomie amatorskiego teatru, o partie śpiewane w wykonaniu własnym oraz Any Milosavljević (występującej w roli dziewczyny) oraz o takie materiały wizualne jak: dokumentalny zapis jednej z jego podniebnych akrobacji z lat trzydziestych, przegląd artykułów prasowych na temat różnych jego osiągnięć z tamtego czasu, kulturową prezentację własnej muskulatury, a także dwa nakręcone samodzielnie krótkie fragmenty animowane ilustrujące wykonywane przez siebie numery akrobatyczne.

Amatorsko-kiczowaty charakter utworu Aleksicia nie przeszkadza, by uznać go za dzieło nowatorskie pod względem technicznym i estetycznym, bo zrealizowane w stylu montażu atrakcji, aczkolwiek reżyser nie miał pełnej świadomości tego nowatorstwa (chętnie chodził do kina, nie znał jednak awangardy filmowej). Ponadto o oryginalności *Bezbronnej niewinności* przesądza jej autobiograficzne podłoże (Aleksić przywołuje w filmie nie tylko własne sukcesy akrobatyczne, lecz także aluzyjnie odnosi się do swojego życia intymnego) współlistniejące z autokreacją reżysera-aktora. Wszystkie te cechy czynią z niej wyjątkowy przykład filmowej sztuki naiwnej.

Makavejev wykorzystuje większą część tego około 45-minutowego filmu, by opowiedzieć o czasach okupacji, w których go nakręcono, oraz – w mniejszej mierze – o czasach przedwojennych, o których opowiada utwór Aleksicia, jak również – ogólnie – o czasach socjalizmu, w których *Bezbronną niewinność* skazano na zapomnienie jako utwór nieprawomyślny ideologicznie, choćby z uwagi na moment jego realizacji. Rekonstruuje okoliczności, w jakich film powstawał, i portretuje jego twórcę. Przy tej okazji – na co zwraca uwagę Dominique Noguez

⁷ Jak podaje Miroslav Savković, po ukończeniu filmu Aleksić i Živković wystąpili do serbskich władz kolaboracyjnych o pozwolenie na jego dystrybucję kinową, którą to po koleaudacji uzyskali. *Bezbronną niewinność* wyświetlano w Belgradzie i kilku mniejszych serbskich miastach. Wszędzie cieszyła się dużym powodzeniem (Savković, 1994, s. 44–48).

– w awangardowym duchu rewaloryzuje sztukę jarmarczną: cyrkową i filmową (Noguez, 1970, s. 58). Jak Aleksić, tak i Makavejev stosuje montaż atrakcji, tyle że w nieporównywalnie większym nasileniu. Poszczególne partie cytowanego filmu przeplata z archiwalnymi urywkami niemieckich oraz serbskich kronik filmowych z okresu drugiej wojny światowej, jak również – choć w mniejszym stopniu – ze zdjęciami serbskich plakatów kolaboracyjnych z tamtego czasu.

Kroniki i plakaty określają kontekst polityczny artystycznej aktywności Aleksicia, a jednocześnie ich montażowe skojarzenie z tą aktywnością sprawia, że zarysowany w nich obraz wojny i okupacji nabiera cyrkowego charakteru, o czym decyduje także ich odpowiedni dobór, typowe dla nich propagandowe przerysowanie oraz kolażowy sposób ich prezentacji. Ewidentnym przykładem porównania wojny i okupacji do cyrku jest przejęta z kroniki frontowej scena z dwoma psami, które stają na dwóch łapach, by wskoczyć do stojącego na lotnisku niemieckiego bombowca. Sytuację panującą wówczas w Serbii Makavejev przedstawia jako alegorycznie rozumiany cyrk okupacyjny, którego istotą jest ideologiczna tresura serbskiego narodu.

Najbardziej spektakularnymi numerami w cyrku okupacyjnym są rozmaitego rodzaju uroczystości o ideologicznej wymowie. Reżyser pokazuje np. występ niemieckiej orkiestry wojskowej przygrywającej na miejskim placu, pogrzeb pułkownika Miloša Masalovicia (członka serbskiego rządu kolaboracyjnego) czy przemówienie lidera serbskich faszystów Dimitrije Ljoticia oraz wiec nacjonalistyczny z udziałem premiera rządu kolaboracyjnego – generała Milana Nedicia. Ideologiczny sens zostaje nadany także produkcji pasów napędowych oraz wina – ujęcia przedstawiające te czynności, wyjęte z kroniki filmowej, mają świadczyć o sile serbskiego przemysłu i rolnictwa rozwijających się pod niemiecką opieką.

Cyrkową aurę patronującą wymienionym wydarzeniom reżyser wzmacnia, wprowadzając w ich sąsiedztwo fragment rosyjskiego filmu *Cyrk (Cirk, 1936)* Grigorija Aleksandrowa, obrazujący akrobację o „militarnym” charakterze: cyrkówka wystrzelona z olbrzymiego działa zawisa na trapezie zawieszonym pod kopułą cyrkowego namiotu. Zacytowany fragment ma kluczowe znaczenie jako łącznik między trzema podstawowymi kontekstami filmowej wypowiedzi Makavejeva: artystycznym (Aleksić zainspirował się utworem Aleksandrowa, by pod koniec lat trzydziestych wykonać podobny numer cyrkowy), nazistowskim (numer z działem można traktować jako prześmiewczą satyrę na niemiecki militarizm) i komunistycznym (film Rosjanina powstał w okresie, gdy w Związku Radzieckim przybrał na sile stalinowski terror). W skondensowanej formie *Bezbronna niewinność* opisuje piętno, jakie na karierze akrobata odcisnęły dwa totalitaryzmy – brunatny i czerwony – wskazując jednocześnie na podobieństwo

między nimi, dotyczące zwłaszcza sytuacji artysty w świecie totalitarnym, tak jak ją symbolicznie ujmuje scena z działem wystrzeliwującym akrobatkę.

W partiach współczesnych, nakręconych pod koniec lat sześćdziesiątych, Makavejev przedstawia Aleksicia i innych członków jego ekipy twórczej wspominających realizację filmu. Przy tej okazji akrobata prezentuje swoją muskulaturę i wykonuje kilka mniej skomplikowanych numerów, z których słynął w młodości. Niektóre sceny z jego udziałem reżyser poetycko stylizuje, wprowadzając na ścieżkę dźwiękową poświęcony mu hymn (stworzony przez dramaturga Aleksandra Popovicia i kompozytora Vojislava Vokiego Kosticia), przywołujący na myśl hymny śpiewane na cześć komunistycznych przywódców, takich jak Josip Broz Tito.

W ostatniej sekwencji filmu Aleksić przemawia zresztą na tle portretu Tity, by – jak zauważają Daniel J. Goulding i Pavle Levi – widz mógł uświadomić sobie zbieżność między tymi postaciami (Goulding, 1994, s. 227–228; Levi, 2009, s. 36–37). I Tito (urodzony w 1892 roku), i Aleksić (urodzony 18 lat później) wywodzą się ze wsi i są z zawodu ślusarzami. Obydwaj robią karierę w okresie przedwojennym i okupacyjnym, dokonując spektakularnych wyczynów: Tito – konspiracyjnych i militarnych, Aleksić – akrobatycznych i filmowych. W konsekwencji zyskują status bohaterów kulturowych posiadających niemal nadludzkie umiejętności. Według Herberta Eagle’a i Sanji Lazarević Radak zaproponowane przez Makavejeva zestawienie Alesicia z Titą ma służyć sparodiowaniu przywódcy Jugosławii jako narcystycznego politycznego cyrkowca, budującego mit własnej osoby w duchu bałkańskiego patriarchy (Eagle, 1983, s. 140; Lazarević Radak, 2016, s. 71).

W odróżnieniu od Tity Aleksić swojego awansu społecznego (od bezrobotnego ślusarza do showmana) nie zawdzięcza rewolucji, działa bowiem bez wsparcia jakiegokolwiek ideologii, a nawet wbrew jakiegokolwiek ideologii. Można więc na niego patrzeć nie tyle jak na bohatera podobnego do Tity, ile alternatywnego względem niego, o czym w największym stopniu decyduje jego stosunek do przeszłości przedsocjalistycznej – głównie okupacyjnej, po części także przedwojennej. Jej obraz w filmie Makavejeva jest odmienny od tego szerzonego przez propagandę komunistyczną, skupioną na budowaniu między innymi mitu partyzanckiego. Reżyser ignoruje ów mit, zwraca za to uwagę na fakty, które komuniści pomijali, marginalizowali lub deprecjonowali jako niepożądane politycznie. Bohaterowie jego dokumentu, realizując w trudnych warunkach okupacyjnych pierwszy w pełni udźwiękowiony serbski film fabularny, wyrażają wiarę w siłę swojego narodu inaczej, niż zyczyliby sobie tego komuniści. Ich postawę można nazwać kontestacyjną, oznaczającą – jak powiedziałyby Aldona

Jawłowska – odmowę uczestnictwa w zideologizowanej rzeczywistości (Jawłowska, 1975, s. 6–7).

Kontestują oni nie tylko serbski nacjonalizm, rozwijający się w cieniu nazizmu, lecz także jugosłowiański komunizm. Na przekór polityce historycznej prowadzonej przez komunistów z nostalgią wspominają okres przedwojenny i okupacyjny jako czasy swojej młodości, artystycznego wstępu i sławy. Makavejev nie bez ironii podkreśla nostalgiczną tonację ich wypowiedzi, koloryzując wybrane rekwizyty (godło Serbii, strój ludowy, krzesło w gospodzie, butelkę na stole, portret na ścianie itp.) pojawiające się w wykorzystanych przez siebie czarno-białych materiałach fabularnych (wyjętych z melodramatu Aleksicia) i dokumentalnych (pochodzących z kronik niemieckich i serbskich). Zachowują się zatem – zwłaszcza Aleksic – niczym akrobaci balansujący między totalitarnymi ideologiami bez ulegania jednej czy drugiej. W tym świetle tytuł *Bezbronna niewinność* odnosi się nie tyle do filmu Aleksicia, ile do samego Aleksicia i jego współpracowników. Przybliżając ich postawę, lecz jej nie oceniając, reżyser zadaje pytanie, czy w świecie totalitarnym – skrajnie spolityzowanym – można zachować polityczną niewinność.

W końcówce filmu Makavejev politycznie rehabilituje członków ekipy Aleksicia, informując o ich zaangażowaniu w różne – pochwalane przez komunistów – formy oporu wobec okupantów w okresie po nakręceniu *Bezbronnej niewinności*. Samego Aleksicia rehabilituje już wcześniej, lecz w bardziej aluzyjny sposób, a mianowicie przez reinterpretację jego filmu, pod względem gatunkowym zakorzenionego w tradycji kina klasycznego, przedwojennego, czyli – mówiąc językiem propagandy komunistycznej – burżuazyjnego. Sugeruje mianowicie – za pomocą asocjacji montażowych – że melodramatyczna intryga, opowiadająca o zwycięskiej walce akrobaty ze środowiskiem mieszczańskim, reprezentowanym przez niecną macochę, podstarzałego zalotnika i współpracującą z nimi policję, ma ukryte rewolucyjne przesłanie. W kolażowym ujęciu reżysera patriarchalna represja burżuazji względem osieroconej dziewczyny zostaje powiązana z niemiecką agresją na Jugosławię i Związek Radziecki oraz propagandą serbskich kolaborantów. Służący pracujący w domu macochy odzwierciedla postawę prostego serbskiego ludu. Cyrkowe popisy Aleksicia Makavejev kojarzy z rewolucją komunistyczną, opatruje bowiem scenę prezentującą jedną z jego akrobacji wykonywanych na dużej wysokości (akrobata uwalnia się w niej z kajdan) muzycznym komentarzem w postaci hymnu komunistów – *Międzynarodówki*. Na możliwość takiego odczytania intencji reżysera wyczuła Yuejin Wang, analizując sposób, w jaki melodramat cyrkowy Aleksicia zyskuje w interpretacji Makavejeva znaczenie alegorii politycznej (Wang, 1993, s. 87–97).

Trzeba jednak mieć na uwadze, że jest to interpretacja naznaczona ambiwalencją, o czym z kolei pisze Pavle Levi. Jego zdaniem postawę odważnego i uczuciowego akrobaty można z jednej strony uważać za formę oporu wobec przesyconej śmiercią rzeczywistości okupacyjnej oraz manifestację indywidualnej wolności, nie tylko politycznej, lecz także społecznej i seksualnej, z drugiej strony zaś za przejaw egocentryzmu i eskapizmu ukierunkowanych na kreowanie i idealizowanie własnego wizerunku bez oglądania się na realia polityczno-społeczne (Levi, 2009, s. 35–36). Pamiętając o wspomnianej ambiwalencji, należałoby w wyczynach cyrkowo-filmowych Aleksicia widzieć zarówno alegoryczną adorację rewolucji komunistycznej, jak i jej zawołowaną krytykę jako mistyfikacji politycznej, która olśniewa rozmachem, nie liczy się jednak ze swoimi następstwami. W rzeczy samej rewolucja jugosłowiańska, która rozpoczęła się w czasie wojny, nie przyniosła autentycznej wolności, zmieniła jedynie warunki zniewolenia. Makavejev tej kwestii z oczywistych politycznych względów otwarcie nie artykułuje, jednak – eksponując nazistowskie i nacjonalistyczne materiały propagandowe – pozwala uważnemu widzowi, uwrażliwionemu na aluzyjny charakter prowadzonej w filmie narracji, dostrzec stylistyczne, a częściowo i tematyczne podobieństwo między wzmiankowanymi materiałami a propagandą komunistyczną.

Wyrazistszą sugestią na temat niepokojącej dwuznaczności cechującej komunizm reżyser wprowadza w końcowej partii filmu, gdy okazuje się, że dla Aleksicia większym zagrożeniem od nazistów byli właśnie komuniści. Akrobata opowiada, jak po wojnie wytoczyli mu proces sądowy, twierdząc, że realizacja *Bezbronnej niewinności* i jej publiczne pokazy w okresie okupacji nie byłyby możliwe bez jego kolaboracji z Niemcami. Ostatecznie wspomniane oskarżenie oddalono. To jedyna w filmowym eseju Makavejeva podana wprost informacja o sytuacji Aleksicia bezpośrednio po zakończeniu wojny (w sekwencjach nakręconych u schyłku lat sześćdziesiątych jest już emerytem). Skądinąd wiadomo, że w socjalistycznej Jugosławii występował jeszcze przez pewien czas jako uliczny akrobata, lecz reżyser przemilcza ten fakt⁸. Nie podaje też, jak potoczyły się losy pozostałych twórców *Bezbronnej niewinności*. Wydają się ożywionymi przez reżysera relikami minionej epoki. Nie przypadkiem w eseju Makavejeva niektórzy z nich spotykają się na cmentarzu – przy grobie jednego z aktorów-amatorów (Bratoljuba Gligorijevicia), zmarłego kilka miesięcy po premierze filmu. Alek-

⁸ Dostępne dane na temat powojennej kariery Aleksicia są skromne, szczątkowe i niedokładne. Można przyjąć, że w tym czasie największym sukcesem akrobata był udział w pokazach lotniczych zorganizowanych w roku 1952 w pobliżu angielskiego miasta Leeds. Jedną z atrakcji imprezy stanowił sprowadzony z Jugosławii stary radziecki dwupłatowiec zwany powszechnie kukuruźnikiem. Aleksić uświetnił jego prezentację, wykonując swój koronny numer akrobatyczny: przeleciał nad lotniskiem, zwisając z samolotu na linie trzymanej w zębach.

sić wraz z operatorem Miškovićem i współproducentem-aktorem Živanovićem roztrzaskując wydarzenia z przeszłości, spacerując po dachu belgradzkiego hotelu Balkan – to jeszcze jedna przestrzeń budująca dystans do socjalistycznej współczesności i wzmacniająca nastrój nostalgii, której utwór Aleksicia jest w ujęciu Makavejeva głównym źródłem jako ostatni w kinie serbskim akord kultury przedsocjalistycznej.

Duch nowej lewicy

Zarówno w filmie *Człowiek nie jest ptakiem*, jak i w *Bezbronnej niewinności* reżyser zestawia ze sobą dwa rodzaje cyrku: alegorycznie rozumiany cyrk polityczny, który polega na tresurze ludzi, by swoje indywidualne potrzeby podporządkowali potrzebom panującej ideologii, z cyrkiem tradycyjnym, rozrywkowym, który pozbawiony jest ambicji politycznych, lecz zyskuje doraźny sens polityczny, gdyż wyraża wartości, takie jak wolność czy indywidualizm – opozycyjne względem ideologicznego kolektywizmu. Za taką semantyzacją cyrku kryje się dwuznaczny stosunek Makavejeva do polityki, zwłaszcza komunistycznej, w którą był zaangażowany od wczesnej młodości. W roku 1946 został członkiem Związku Komunistycznej Młodzieży Jugosłowiańskiej, a następnie – w roku 1949 – wstąpił do Związku Komunistów Jugosławii. W 1954 roku usunięto go z partii za sympatyzowanie z Milovanem Đilasem, serbskim rewizjonistą komunistycznym, krytykującym dogmatyzm, autorytaryzm i biurokracizm partyjny. Pod koniec lat pięćdziesiątych ponownie zapisał się do Związku Komunistów Jugosławii, tym razem – jak wyznaje w rozmowie z Nenadem Polimacem – nie z powodów ideowych, lecz koniunkturalnych. Otrzymał bowiem – jak każdy młody mężczyzna po ukończeniu studiów – wezwanie do odbycia obowiązkowej służby wojskowej. Dzięki przynależności do partii komunistycznej służył w wojsku o pół roku krócej (Polimac, 2007). W 1972 roku stracił partyjną legitymację po raz drugi w następstwie wspomnianych na wstępie kontrowersji politycznych, jakie wywołał filmem *WR – tajemnice organizmu*.

Trochę wcześniej – w latach sześćdziesiątych, gdy w Jugosławii postępowała odwilż polityczna – Makavejev zbliżył się ideowo do nowej lewicy, która doszła wówczas do głosu w różnych zakątkach Europy. W ojczyźnie reżysera nowolewicowe środowisko skupiło się wokół wydawanego w Zagrzebiu dwumiesięcznika filozoficznego „Praxis”. Myśliciele nowej lewicy reinterpretowali wczesne prace Karola Marksa oraz pisma Zygmunta Freuda, marząc o takiej syntezie komunizmu z demokracją, która by poszerzyła pole wolności indywidualnej. Filmy Makavejeva z okresu jego pracy w Jugosławii utrzymane są w duchu tych poglądów. Wyrażają rozczarowanie co do kierunku, w jakim rozwinął się jugosłowiański

komunizm. Otwarcie lub bardziej aluzyjnie krytykują opresyjną i wyobcowaną rzeczywistość realnego socjalizmu. Jednocześnie tli się w nich tęsknota za ideą rewolucji jako przemiany prawdziwie wolnościowej, która ułatwiałaby spełnianie zróżnicowanych ludzkich potrzeby. W utworach *Człowiek nie jest ptakiem* i *Bezbronnej niewinności* przyjmują one formę potrzeb intymnych (uczuciowych czy seksualnych), w drugim filmie także artystycznych. By uwypuklić ich znaczenie kontestacyjne względem panującej ideologii, reżyser przełamuje konwencje służące propagandzie ideologicznej, takie jak film produkcyjny w *Człowiek nie jest ptakiem* i kronika filmowa w *Bezbronnej niewinności*, za pomocą konwencji melodramatu (w *Bezbronnej niewinności* potraktowanej metaartystycznie).

Makavejev traktuje tęsknotę za rewolucją wolności autoironicznie, świadomy niemożności jej urzeczywistnienia w realiach socjalistycznych. Cyrk polityczny obrazuje w jego dziełach rewolucję zdradzoną przez własne następstwa polityczne. Z kolei cyrk tradycyjny przypomina o zdradzonych rewolucyjnych ideałach. Daje namiastkę pełni życia, które zbliża się do swoich granic, zatrzymując się na granicy śmierci. Jest zatem sztuką ryzyka, tak jak w świecie polityki ryzykiem jest rewolucja. Fascynacja cyrkiem w twórczości Makavejeva stanowi przedłużenie awangardowej fascynacji cyrkiem z czasu, gdy awangarda artykułowała rewolucyjne treści. W tej perspektywie cyrk jest w filmach *Człowiek nie jest ptakiem* i *Bezbronna niewinność* sztuką rewolucyjną, bo symbolizującą idealistycznie rozumiane postulaty komunistyczne, i zarazem kontestacyjną, bo w tej swojej wolnościowej funkcji nieprzystawalną do świata realnego socjalizmu, który wspomniane postulaty zdewaluował.

Bibliografia:

- Arendt, H. (2005). *The Promise of Politics*. New York: Schocken Books.
- Bouissac, P. (2012). *Circus as Multimodal Discourse. Performance, Meaning, and Ritual*. London–New York: Bloomsbury Academic.
- Ciment, M. (1969). *Razgovor o nevinosti*, „Filmske sveske. Časopis za teoriju filma i filologiju”, vol. 2, br. 8.
- DeCuir Jr., G. (2011). *Jugoslovenski crni talas. Polemički film od 1963. do 1972. u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji*, prev. G. Baškot. Beograd: Filmski centar Srbije.
- Eagle, H. (1983). *Yugoslav Marxist Humanism and the Films of Dušan Makavejev*, [w:] D.W. Paul (ed.), *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*. London–Basingstoke: The Macmillan Press Ltd.
- Eisenstein, S. (1959). *Montaż atrakcji*, przeł. M. Kumorek, [w:] idem, *Wybór pism*, R. Dreyer (red.). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

- Engels, F. (1912). *Pochodzenie rodziny, własności prywatnej i państwa (początki cywilizacji). W związku z badaniami Lewisa*, przeł. J. Warska. Kraków: Wydawnictwo „Życie”.
- Gacović, S. (2016). *Od povlašenih Srba do vlašskog jezika. O poreklu i postojbini, o seobama, o srbizaciji i asimilaciji, o maternjem jeziku i popisima Rumuna (Vlaha) istočne Srbije*. Beograd–Negotin: Centar FABULA NOSTRA, Književno-izdavačko društvo LEKSIKA.
- Goulding, D.J. (1994). *Makavejev*, [w:] D.J. Goulding (ed.), *Five Filmmakers. Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ivanović, M. (2019). *Makavejev i anatomija ideološkog orga(ni)zma*. <https://www.portalanalitika.me/clanak/324885--makavejev-i-anatomija-ideoloskog-orga-ni-zma> (dostęp: 14.03.2021).
- Jawłowska, A. (1975). *Drogi kontrkultury*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kołąkowski, L. (2009). *Główne nurty marksizmu*, t. 1. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kuzmanović, B.R. (1992). *Stereotipije o Romima i etnička distanca prema Romima*, „Sociologija”, vol. 34, br. 1.
- Lazarević Radak, S. (2016). *Film i politički kontekst: o jugoslovenskom i srpskom filmu*. Pančevo: Mali Nemo.
- Levi, P. (2009). *Raspad Jugoslavije na filmu. Estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu*, prev. Ā. Grbić, S. Glišić. Beograd: Knjižara Krug.
- Makavejev, D. (2001). *Parallel Realities*, „Afterimage. The Journal of Media Arts and Cultural Criticism”, vol. 28, no. 4.
- Marks, K., Engels, F. (1961). *Ideologia niemiecka. Krytyka najnowszej filozofii niemieckiej w osobach jej przedstawicieli – Feuerbacha, B. Bauera i Stirnera, tudzież niemieckiego socjalizmu w osobach różnych jego proroków*, [w:] eidem, *Dzieła*, t. 3, przeł. K. Bleszyński, S. Filmus. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Mortimer, L. (2009). *Terror and Joy. The Films of Dušan Makavejev*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Munitić, R. (2014). *Makavejev za početnike*, „Mediantrop. Regionalni časopis za medije i kulturu” (*Mediantrop specijal – MAK*). <https://www.mediantrop.rankomunitic.org/mediantrop-specijal-mak/157-makavejev-za-pocetnike> (dostęp: 21.11.2020).
- Noguez, D. (1970). *Kino odnalezione*, przeł. D. Knysz-Rudzka, „Kultura Filmowa”, nr 11.
- Polimac, N. (25.08.2007). *Dušan Makavejev – veliki povratak filmskog ‘unutarnjeg neprijatelja’*, „Jutarnji list”. <https://www.jutarnji.hr/arhiva/dusan-makavejev-velik-povratak-filmskog-unutarnjeg-neprijatelja/3955422/> (dostęp: 3.09.2018).
- Radenović, S. (2001). *Ljudska prava i stereotipije o Romima*, „Sociologija”, vol. 43, br. 4.
- Savković, M. (1994). *Kinematografija u Srbiji tokom Drugog svjetskog rata 1941–1945*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Ibis.
- Sikimić, B. (2002). *Etnički stereotipi o Vlasima u Srbiji*, [w:] L.R. Mitrović, D.B. Đorđević, D. Todorović (red.), *Kulturni i etnički identiteti u procesu globalizacije i regionalizacije Balkana*. Niš: Centar za balkanske studije, Jugoslovensko udruženje za naučno istraživanje religije.

Stoddart, H. (2015). *The Circus and Early Cinema: Gravity, Narrative, and Machines*. „Studies in Popular Culture”, vol. 38, no. 1.

Wang, Y. (1993). *Melodrama as Historical Understanding. The Making and Unmaking of Communist History*, [w:] W. Dissanayake (ed.), *Melodrama and Asian Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press.

Zečević, B. (2002). *Ogled o pravoj antropologiji filma*, „Yu film danas” (*Svođenje računa. Jugoslovenska filmska misao 1896–1996. Antologija*), br. 1–2.

Abstract

Dušan Makavejev is a politically engaged director – most of his films have a critical message against the prevailing ideology. In this message, thematic and stylistic references to the circus art often play a key role. Makavejev gives circus the meaning of an ironically ambiguous political allegory. Such a relationship between politics and circus can be seen best in his feature debut *Man Is Not a Bird* (1965) and in his feature-length documentary essay *Innocence Unprotected* (1968).

Keywords: Serbian film, Makavejev, circus, politics