



**University of
Zurich** ^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2010

Vremje i cirkuska arena (Finale parade Aleksandra Rodčenka)

Burenina, Olga

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-44697>

Book Section

Originally published at:

Burenina, Olga (2010). Vremje i cirkuska arena (Finale parade Aleksandra Rodčenka). In: Vojvodic, J. Kalendar'. Sbornik radova. Zagreb: FF press, 259-277.

Olga Burenina (Zürich)

VRIJEME I CIRKUSKA ARENA
(FINALE PARADE ALEKSANDRA RODČENKA)

Vrijeme ne postoji samo po sebi, ali sama tijela dovode do sjećanja
onog, što se dogodilo kroz vjekove. I mora se priznati, da nitko ne može
osjećati vrijeme samo po sebi izvan kretanja tijela i mirovanja

Tit Lukrecije Kar, *O prirodi stvari*

1. Vrijeme i cirkus

Spoj pojmova «vrijeme» i «cirkus» može se tumačiti na razne načine. Pri tom se može raditi kako o osobitostima predodžbi vremena i o shvaćanju vremena u ovom ili onom kontekstu cirkusa, tako i o promjeni samog cirkusa kroz vrijeme, o mjestu vremena u strukturi cirkusa i ulozi vremenskih predodžbi u organizaciji cirkusa i cirkuskih predstava.

Riječ *vrijeme* dolazi od indoeuropskog *vertmen* – vrtjeti, vraćati, ali ne oslikava pojam *vrijeme* u potpunosti, već odražava samo jedan od modela vremena – cikličku koncepciju vremena. U biti cirkusa (*cirkus* od lat. *curkus*, *curkulus* – prsten (*omnis ambitus vel gyrus*, svaki oblik bez kutova) nalazi se i ideja mandale, okretanja, cikličnosti. U većini cirkusa u svijetu ustalile su se standardne dimenzije arene, najudobnije za jahače, čiji promjer iznosi 13 metara, a opseg – 40,8 metara. Međutim, u početku je cirkus bio hipodrom, izduljena pravokutna arena, čija je jedna stranica bila polukružnog oblika. Cirkusi su bili glavna mjesta za zabavu u Rimu, u njima se koncentrirao društveni život grada i rješavali se važni socijalni sukobi (stvaranje cirkuskih strana). Cirkusi su imali redove sjedala, tribine, lože. Izvana su ih okruživale galerije sa stupovima. Veliki cirkus – Circus Maximus – najstariji i najveći cirkus u Rimu bio je dugačak 600 m i širok 150 m. U carskim vremenima mogao je primiti oko 60.000 gledatelja, a kasnije su ga dogradili, te je mogao primiti 185 000 gledatelja. U cirkusima su se održavale utrke, u kojima je sudjelovalo istovremeno 4-12 kola, svečani mimohodi i trijumfalne procesije.

Kao prvo, suvremeni okrugli oblik cirkuske arene uvjetovan je time, što umjetnost cirkusa ima svoje korijene u školama jahanja i kao takav je pogodan za jahanje u krugu. Okruglu su arenu smislili u džokejskim klubovima u Engleskoj kako jahači ne bi morali uvijek na kraju čistine ili pravokutne arene (*maneža*) u školama jahanja zaustavljati konja i okretati ga.

Osnivačem okrugle stacionarne cirkuske arene smatra se Philipp Astley, koji je 1770. godine otvorio u Londonu školu jahanja, gdje su se održavale i predstave, a zatim 1779. i specijalnu zgradu za školu jahanja, nazvanu «Amfiteatar jahanja». Astley je osnovao i prvu cirkusku dinastiju. Osim točaka s konjskim akrobacijama u programu su se pojavili dreseri pasa, plesači na žici, akrobati, klaunovi, skakači i žongleri, održavali su se spektakli. U Francuskoj je jedan od prvih bio cirkus u Lyonu, koji je osnovao talijanski emigrant Antonio Franconi. On je otvorio cirkus i u Parizu, a 1807. godine. njegovi su sinovi izgradili u glavnom gradu Francuske novu zgradu, na čijem se pročelju po prvi put pojavila riječ «cirkus», izguravši uskoro sve prethodne nazive.

Prvi stacionarni cirkus u Sankt-Peterburgu, cirkus Jacquesa Touriniera, izgrađen 1827. godine po projektu arhitekta S. L. Šustova, bila je drvena zgrada bez posebnih arhitektonskih ukrasa. Za Tourinierovim cirkusom u Peterburgu i Moskvi pojavilo se nekoliko drugih drvenih, stacionarnih i nestalnih, cirkuskih zgrada: peterburški i moskovski cirkusi Louisa Souliera, cirkus Carla Bergamesca u Moskvi, cirkus Karla Ginnea u Peterburgu. Upravo je Karl Ginne 1867. godine prvi predao molbu za dobivanje u najam dijela Inženjernog skvera, kako bi izgradio prvu kamenu cirkusku zgradu u Rusiji. Međutim, projekt prvoga kamenog cirkusa realizirao je tek deset godina kasnije zet Karla Ginnea – Gaetano Cinizelli. Cinizellijev cirkus, podignut na Fontanki po projektu arhitekta V. A. Kennel'ja i otvoren 1877. godine gotovo odmah se izjednačio s Carskim kazalištima. Za projekt raskošne carske lože Nikolaj I. je Kennel'ju darovao briljantni prsten.

Kao drugo, umjetnost cirkusa potječe od predstava na sajmišnim trgovima (u Drevnoj Rusiji – *skomoroha* [v. Dmitriev 1977: 9-23], u Zapadnoj Europi histriona i žonglera [v. Bouissac 1976.], u Srednjoj Aziji – *dorboza* [v. Borovkov 1928.] itd.). Od nastupa u okružju gledatelja suvremeni je cirkus naslijedio i kružnu arenu. Spomenici antičke umjetnosti važan su izvor informacija kako o oblicima cirkuske djelatnosti (siže i na freskama, glinenim vazama, nadgrobnim bareljefima, medaljonima, skulpturama dokazuju da su artisti poznavali akrobatsku umjetnost, žongliranje, antipod, atletiku, ekvilibrizam, akrobacije pri jahanju konja), tako i o simpatijama gledatelja. U galeriji u Veroni, na primjer, postoji diptih na kojem je prikazan nastup žonglera sa sedam lopti. Pri tome se vidi da ga okružuje gomila gledatelja.

I kao treće, okrugli oblik cirkuske arene u korelaciji je s mitološkim *cikličkim* modelom vremena. Ciklična struktura vremena, koja ne dopušta nepovrat, pratila je u književnosti i vizualnim umjetnostima tematiku cirkusa od vremena Antike i Drevne Kine. Umjetnike, koji su

prikazivali cirkuske scene, nije privlačila samo mogućnost prikaza savršenstva ljudskog tijela ili dinamike njegovih pokreta. Privlačila ih je mogućnost da putem cirkuskih sižea prikažu očuvanje svega postojećeg: od nebeskih tijela do društvenih struktura, od prostora do vremena. Nisu se slučajno u Starom Rimu, gdje je nastao posebni praznični kalendar vezan uz kult Herkulesa, prvog veljače posvuda održavale cirkuske igre u čast Herkulova rođendana (Wissowa 1912: 570). Od najstarijih vremena cirkuski nastupi povezivali su se uglavnom s arhaičkim mitom o vječnom vraćanju. Drevni umjetnici su zato mogli povezati prikaz cirkusa s razmišljanjima o zagrobnom životu: tako su u reljefu na stijeni grobnice egipatskog faraona Hnumhotepa II. u Beni Hasanu (1900. pr. Kr.) prikazana žonglerska i akrobatska umijeća djevojaka.

U cjelini možemo reći da se konceptualizacija cirkusa od antičkih vremena do kraja XVIII. st. (u Europi) i do prve trećine XIX. st. (u Rusiji) događala ponajviše u okvirima likovnih umjetnosti, uglavnom slikarstva i grafike. Konceptualizacija cirkusa u kulturi povezivala se s osmišljavanjem procesa kretanja i promjene, s razvojem čovjekovih predodžbi o vremenu, osobito vremenu kulture. Paralelno s cikličkim modelom vremena u prirodnim znanostima i filozofiji razvijale su se i druge predodžbe o vremenu. Svaki od vremenskih modela (supstancijski i relacijski, statički i dinamički), kao i svaka koncepcija svojstava vremena (neprekidnost i diskretnost, povratnost i nepovratnost), nailazili su na zanimljivu podudarnost ne samo u konkretnoj fizikalnoj teoriji, već i u diskurzivnoj praksi, osobito u prikazivačkim oblicima kulture. (Učenje Spenglera o ciklusima koji se ponavljaju realizirat će se, na primjer, u strukturi cirkusa s više arena.) Upravo zato su prikazi cirkuskih sižea u umjetnosti često bili metafora ove ili one koncepcije vremena, koja je postojala ili postoji u prirodnim znanostima i filozofiji. Na slici Hieronymusa Boscha *Šarlatan* (1475.-1480.) (sl. 1) nije prikazan samo nastup mađioničara, koji manipulira kuglicama i čašama: šarlatan-mistifikator doslovno zaustavlja vrijeme, demonstrirajući kako u prirodi ne postoji vrijeme samo po sebi. Vrijeme je osobito iskazivanje svojstava fizičkih tijela i promjena koje ih zahvaćaju, zato je koncept vremena kod Boscha poput cirkuskog trika.

Tematizacija cirkusa u djelima Edgara Degasa, Augustea Renoira, Henrija de Toulouse-Lautreca bila je u skladu s eshatološkom koncepcijom vremena. Ako se povijest čovječanstva, prema danoj teoriji, razvija kao drama (usp. *Blaženi Augustin*), onda se dramatični život cirkuskih artista sa svoje strane može prikazati kao imitiranje Krista, utoliko prije, što se u ranom kršćanstvu cirkuska arena često smatrala mjestom sakralizacije mučenika (usp. *Žitije Svetog Mamanta Kesarijskog* [*Mammesa Kappadokijskog*], koji je umro 275. godine). Degas je na slici

Gospođica Lola u cirkusu Fernando na taj način prikazao gimnastičarku, koja je visjela na zubima ispod kupole cirkusa, što fragment cirkuske točke čini sličnim raspeću (sl. 2). Renoir na slici *Mlade cirkusantice u cirkusu Fernando* (sl. 3) i Toulouse-Lautrec *U cirkusu Fernando* (sl. 4) prikazuju samo dio arene. Lomljenje cirkuskoga kruga na slikama Renoira i Toulouse-Lautreca je anizotropno.

Prema eshatološkoj teoriji vremena, poslije smrti i Kristova uskrsnuća vrijeme se počelo kretati istovremeno u dva suprotna smjera: za mučenike, koji oponašaju Krista, vrijeme je usmjereno prema slavi Grada Božjega, za grešnike pak vrijeme razara Grad Zemaljski i dovodi (nakon Drugog Dolaska i Strašnog Suda) do potpune entropije. U srednjem vijeku i epohi renesanse cirkuski su se sižeji u većini slučajeva podudarali s motivom apokalipse, a umjetnost cirkuskih artista smatrala se sotonskom. Tako je na slici Pietera Bruegela Starijeg *Sv. Jakov zbacuje s trona čarobnjaka Hermogena i tjera vragove* prikazan Sveti Jakov, koji s trona zbacuje čarobnjaka (sl. 5). Kod Bruegela se cirkuski artisti pojavljuju u demonskom obličju: hodač po žici u kostimu demona s ptičjom glavom i dugim balansirom u rukama; akrobat koji visi na žici; žongler koji na vrhu štapa vrti tanjur, lutkar, svirač s gajdama, dresirani majmuni i miševi. Repertoar mađioničara demonstrira demonske čine: «odrubljivanje Ivanove glave», nastup fakira koji probada jezik čavlom i šaku desne ruke nožem, «igra kockama», trik s jajetom i lokotom na ustima.

U Drevnoj Rusiji su prikazi cirkuskih sižea poznati od XI. st. Tako se na freskama Sofijske saborne crkve u Kijevu iz XI. st. može vidjeti utrka konja na hipodromu, koji je, pretpostavlja se, pripadao Kijevskom dvoru (Vsevolodskij-Gerngross 1957: 20-23); na istim se freskama vide lakrdijaši (*skomorohi*) kako plešu, svirači, kao i ekvilibrist koji balansira motkom na ramenu na koju se penje partner. Cirkuski sižeji, posebno prikazi «medvjedeg plesa», postaju omiljena tema narodnog slikarstva na drvetu (*lubok*) u XVIII. st. U XIX. st. jedan od prvih umjetnika koji se prihvatio cirkuske tematike bio je A. P. Sapožnikov, koji je naslikao na 12 litografija cirkuske zvijezde, među kojima jahačice Annu Natarovu, Loru Bassen, Polinu Kjuzan, Kamillu Leru, gimnastičara Viol'a sa svojim učenikom Paćifiko Avin'oli, jahače-žonglere Luia, Bukleja, Šarlja Doverna, Remberta, Šanseleta, Vanderberga i Ležara. Posljednji je pritom prikazan u rijetkoj točki s konjima, nazvanoj *Doručak*: na leđima konja koji skače stoje servirani

stol i stolica na kojoj sjedi jahač, vješto točeći vino iz boce u čašu¹. Međutim, u ruskoj umjetnosti prikazi cirkuskih sižea dugo vremena nisu se poimali kao metafora vremena.

Žicu kao metaforu vremena prikazao je umjetnik L. M. Solomatkin: na nategnutoj žici s motkom u rukama nad glavama promatrača balansira mlada cirkusantica. Stvara se dojam da žica nije nategnuta nad gledateljima već nad samim Svemirom, iznad prostora i vremena (sl. 6.).

U ruskoj likovnoj umjetnosti XX. st. (A. Fonvizin, A. Tyšler, V. Lebedev, D. Daran, A. Semenov, F. Bogorodskij, Ju. Pimenov) cirkuski sižei postaju jednom od omiljenih tema.

2. Cirkus i vrijeme u umjetnosti fotografije Aleksandra Rodčenka

Posebno mjesto u tradiciji prikaza cirkuske umjetnosti XX. st. i istovremeno utjelovljenja vremena zauzima «cirkuska» serija Aleksandra Rodčenka. Rodčenko poseže za cirkuskom tematikom krajem 1920-ih godina i stvara niz djela (*U cirkuskoj sobi za šminkanje, Klaun se šminka*, 1928) (sl. 7). Međutim tih se godina Rodčenko nije prihvatio razrade cirkuske teme. Umjetnik počinje snimati cirkus tek krajem 1930-ih godina i pogotovo 1940., kada je u siječnju predložio uredništvu časopisa «SSSR na gradilištu» («SSSR na strojke») da izdaju posebni broj, posvećen cirkusu. Ali fotografije za taj broj urednici su naručili od Georgija Petrusova, a Rodčenka su zamolili za privremenu suradnju bez ugovora i plaćanja. Krajem travnja Rodčenko i Petrusov odlaze u cirkus, proučavaju program, kao i uvjete i mogućnosti za snimanje. Dana 23. travnja 1940. godine održano je prvo snimanje. Zatim su fotografi nastavili rad na probama, na dnevnim i večernjim predstavama. Maketu broja o cirkusu Rodčenko je pripremao sa svojom ženom, umjetnicom Varvarom Stepanovom, koja je 17. lipnja predala u redakciju jednu od varijanti naslovnice časopisa «SSSR na gradilištu». Upravo taj posljednji broj nije bio objavljen: možda je za to bila kriva cenzura, a možda i činjenica da je 22. lipnja počeo rat.

U tu seriju foto-reportaža, gdje se etide gimnastičara Tarasovih smjenjuju s portretima Durova i točkama Karandaša, spadaju i Rodčenkove «cirkuske» snimke, na kojima Georgij Petrusov gotovo pada u arenu, kako bi snimio Karandaša, a zatim se, poput gimnastičara u zraku, vine pod kupolu cirkusa. Vidi se da je na snimkama iz 1940. godine *Georgij Petrusov snima cirkuske artiste, Georgija Petrusova posjedaju u kabinu, Georgij Petrusov ispod kupole, Georgij*

¹ Vidi litografije u knjizi: *Sceny cirka Rossijskih Imperatorskih Teatrov. Al'bom litografij*. Sankt-Peterburg, 1849.

Petrusov snima Karandaša reporter Petrusov prikazan kao svojevrsan cirkusant s kamerom u rukama (sl. 8). Cirkus se shvaća kao izvanvremenska umjetnost, metafora umjetnosti uopće.

Sergej Ejzenštejn je u radu *Montaža atrakcija (Montaž atrakcionov)* iz 1923. godine razradio pojam atrakcije u kulturi. Navedeni cirkuski postupak projicirao se u Ejzenštejnovoj teoriji na postupke u filmu i fotografiji, poglavito na filmsku montažu i fotomontažu:

Atrakciju u formalnom planu shvaćam kao samostalni i primarni element konstrukcije prizora – molekularnu (to jest sastavnu) jedinicu djelovanja kazališta i teatra uopće. Prava bi analogija bila Grossova «likovna priprema» ili Rodčenkovi elementi foto-ilustracija (Ejzenštejn 1923: 70).

Ejzenštejn ne spominje u tom odlomku slučajno Rodčenka: molekularna jedinica svakog prizora, prema Ejzenštejnu, analogna je montažnim elementima Rodčenkovih foto-eksperimenata. U to je vrijeme Rodčenko stvorio *Lutajuće svirače* – prvi «dvostruki portret» s Varvarom Stepanovom, datiran 1921. godine (sl. 9). U pozadini fotoportreta vide se Stepanovini radovi iz serije u boji uvjetno figurativnih crteža gvašem, nastalih 1920. i 1921. godine (*Lik s trubom, Dva lika s loptom* i dr.). Ovdje se već vidi cirkuski siže: umjetnici se prikazuju kao lutajući cirkuski glumci, a likovi na Stepanovinim crtežima imaju sličnosti s cirkuskim klaunovima, mađioničarima, žonglerima i akrobatima. Godinu dana kasnije na osnovi ovog foto-dueta Rodčenko je stvorio montažni autoportret (v. također sl. 8), koji u cjelini demonstrira konstruktivistički princip prerastanja rada u umjetnost. Umjetnik je izrezao svoju sliku i zatim je spojio s kotačem i zupčanikom. Fotomontaža je za Rodčenka atrakcija, trik koji je preuzeo iz umjetnosti cirkusa. Umjetnik sjedi na kotaču koji leti u beskraj. Zupčanik koji ga krasi poput krune sprema se spojiti ga kroz kretanje s drugim koji ostaje izvan okvira kadra. Činjenicu, da fotografija može postati cirkuski trik iskoristio je Aleksandr Kuprin u pripovijetki *Kći velikog Barnuma (Doč' velikoga Barnuma, 1927)*. Glavni lik, klaun Batisto Piccolo druži se s nekim fotografom Petrovom:

[...] što zajedničko mogu imati klaun i fotograf? Pa fotograf Petrov je bio prosječan i ne baš marljiv. Ali imao je čarobnu svjetiljku neobična naziva. Ta svjetiljka nije odašiljala odraze na ekran samo s prozirnih staklenih negativa, nego i sa svake slike ili kartice. Održavajući seanse čarobne svjetiljke po kućama trgovaca i u školama, Petrov je zarađivao više, nego fotografskim aparatom (Kuprin 1958: 682).

Batisto Piccolo uvjerava gledatelje da će vidjeti dokumentarne snimke stvarnih trikova, a zatim, zahvaljujući fotografskoj umjetnosti svog prijatelja i njegovoj «čarobnoj svjetiljci», klaun

demonstrira foto-siže, gdje on drži slona Jamba od 11 pudi (gotovo dvije stotine kila) na jednoj ruci. Izenađujući efekt, kako se pokazuje, izazvan je fotomontažom:

Najprije je fotograf snimio odvojeno slona i klauna. Zatim njih zajedno: Piccolo hrani Jamba, a ovaj škilji i smješka se. Zatim Piccolo nježno grli slonov trbuh raširenim rukama, i tako dalje.

Malo je teže bilo snimiti klauna kako stoji na rukama, nogu podignutih uvis, a na leđima mu Jambo, pa još sa stolićem na tabanima, a za to je Jambo – sjajni model – bio mnogo manje kriv, nego Piccolo. Ali, Petrov je uspio uhvatiti pravi trenutak i pritisnuti dugme za snimanje (Kuprin 1958: 683).

Tako Piccolo ne samo da zadivljuje publiku demonstracijom novog trika i njegovom istovremenom demistifikacijom, već postiže i to, da se u njega zaljubi kći čuvenog vlasnika cirkusa Barnuma.

3. «Cirkusacija» kulture i «kronomontaža».

Rodčenka na fotografijama na temu cirkusa vodi opća tendencija «cirkusacije», koja je zahvatila rusku kulturu 20-tih i 30-tih godina. Upravo se tih godina u radovima ruskih formalista (Šklovskij, Ėjzenštejn, Mejerhol'd i dr.) i predstavnika semantičke škole (Bahtin, Frejdenberg i dr.) razvija shvaćanje estetske i kulturne vrijednosti cirkusa, osmišljavanje uloge cirkusa u dijalogu kultura, njegova mjesta u vremenu i prostoru, polažu se temelji semiotike cirkusa i oblikuje historiozofija cirkusa (vidi: Burenina 2006).

Godine 1937. na snimci *Piramide* Rodčenko, vođen idejom «cirkusacije» kulturnog prostora, ilustrira Ėjzenštejnovu riječi o atrakciji kao «molekularnoj jedinici djelovanja kazališta», o cirkusu kao molekuli kulture, gradeći molekularne rešetke od gimnastičkih piramida. Izvođenje složenih trikova na toj fotografiji shvaća se upravo kao molekula svake umjetnosti i kulture u cjelini (sl. 10).

U filozofiji XX. stoljeća fotografija se poistovjećuje sa zaustavljanjem kretanja i smrću. Ol'ga Matič, istražujući kulturu pogrebnog obreda, piše sljedeće:

Za Bergsona je reprezentacija vremena u prostornim kategorijama, koju stvara fotografija, sukladna smrti, a ne životu, budući da je uništavanje vremena – svojstvo smrti. Barthes je detaljno pisao o tome, kako se smrt uklapa u fotografiju i povezivao je «mitološko» djelovanje fotografije (osobito senzacionalističkih novinskih

fotografija) s njezinim «traumatskim» efektom. Osim mitologizacije nepovratne prošlosti, fotografija priziva bol gubitka (Matič 1998: 98).

Međutim, na snimkama umjetnika o cirkusu fotografija svojim rakursom, kompozicijom, dvostrukom ekspozicijom aktivira procese kretanja i promjene; ne poništava vrijeme, već naprotiv, zadaje montažu raznih vremenskih modela. Baš zato je Rodčenku bilo principijelno važno prikazati i lik fotografa u areni. Već se u ranim radovima o cirkusu vrijeme istovremeno reprezentira kako pomoću fotografske umjetnosti, tako i kroz umjetnost cirkusa. Na fotografskoj etidi iz 1928. godine *U cirkuskoj sobi za šminkanje* umjetnik stvara originalnu montažu, koja se sastoji od realne fotografije, koju je napravio Rodčenko-fotograf, i dviju fotografija, koje leže na stoliću u sobi za šminkanje. Fotografija, osobito ona, povezana s tematikom cirkusa, kod Rodčenka ne asocira na anuliranje vremena, nego na kretanje i promjenu.

Baveći se 20-tih i 30-tih godina fotografijom, Rodčenko otkriva znamenite konstruktivističke rakurse, kada predmet na fotografiji gubi značenje a cirkuska arena postaje nalik na brojčanik sata. To se dobro vidi na fotografiji iz 1930. godine *U cirkuskoj areni*, gdje Rodčenko, najvjerojatnije dovodi u odnos cirkus s idejom mandale: cirkuska arena na toj fotografiji predstavlja vanjski krug, u koji je, kao u mandali, upisan kvadrat, okrenut prema stranama svijeta, a u sebi sadrži drugi krug – unutarnji (Rodčenko ga čini nevidljivim) (sl. 11). Činjenica da se je Rodčenko tematiku cirkusa povezivao s vremenom, vidi se na fotografijama iz 1940. godine – *Cirkuska artistica pokraj sata* i *Akrobatkinje* (sl. 12). Ovi će kadrovi kasnije biti preuzeti u filmu El'dara Rjazanova *Karnevalska noć (Karnaval'naja noč')*, gdje glavna junakinja Lena Krylova pjeva pjesmicu o vremenu *Pet minuta*.

U čitavom nizu snimaka *Rajnskog kotača* iz 1940. (*Rajnski kotač. Akrobatkinja u kotaču, Rajnski kotač. Ekvilibrist s motkom*) i dr. Rodčenko stavlja cirkusantice u obruč, izomorfan brojčaniku sata. Cirkusku arenu Rodčenko doživljava kao mogućnost da ne govori samo o cikličkom, nego i o linearnom, razgranatom i fraktalnom vremenu. Različiti modeli vremena odgovaraju različitim načinima mjerenja i praćenja vremena, te tako nisu za Rodčenka proturječni.

Fotografije sa satom i *Rajnskim kotačem*, s jedne strane, utjelovljuju za Rodčenka supstancijske koncepcije vremena (Demokrit, Newton), gdje se vrijeme pojavljuje kao samodostatna bit, supstanca posebne vrste, koja postoji usporedno s prostorom, materijom i fizikalnim poljima, te je apsolutna i neprekidna. Sve stvari i pojave podređene su tijeku vremena i nemaju pritom nikakva utjecaja na tijek vremena. Slažući se s Newtonom, Rodčenko pokazuje da

u Svemiru postoji «normalni sat», koji odbrojava tijek «apsolutnog vremena» u svakoj točki. S druge strane, Rodčenkove fotografije o cirkusu ilustriraju relativnu koncepciju vremena, koja se obično povezuje s imenima Aristotela, Leibniza, Einsteina, Minkovskog. Minkovskij u djelu *Prostor-vrijeme* daje postulat:

Odsada vrijeme po sebi i prostor po sebi moraju postati potpune sjene, a samo njihov spoj osobite vrste očuvat će samostalnost (Minkovskij 1911: 26).

Sjene vremena, o kojima je pisao Minkovskij, vide se na fotografiji *Georgij Petrusov ispod kupole*. Ta Rodčenkova snimka ilustrira sedmu Platonovu knjigu *Država*, u kojoj se navodi mit o spilji, koja slikovito predstavlja svijet kao spilju, a ljude kao zatočenike u toj spilji, okovane lancima. Na Rodčenkovoj se fotografiji vidi dio cirkuskog zida, kamo padaju odrazi svjetla reflektora, i fotograf Petrusov, koji podsjeća na okovanog zatočenika. Gledajući sjene, koje fotograf baca, gledatelji uspostavljaju uzroke i posljedice pojava i misle da na taj način spoznaju svijet. Ali, sve spoznano na temelju odraza gotovo da nema nikakve veze sa stvarnošću, jer sjene prikazuju svoje prave slike vrlo izobličanima. Grb Sovjetskog Saveza također se percipira kao jedna od sjena.

Dakle, «cirkusacija» kulture, postavši ishodištem mnogih obnova, nije odredila samo mogućnosti filmske fotomontaže u umjetničkom prostoru, nego i kronomontaže. Cirkus rangira sva događanja na skali vremena: prošla, sadašnja i buduća. Događaji se kreću iz budućnosti u sadašnjost, odlaze u prošlost, a onda se opet vraćaju.

Nekoliko godina nakon što je Rodčenko stvorio «cirkuske» serije fotografija, cirkusu kao elementarnoj strukturi umjetničkog djela, kulture, prostora i vremena okreće se Marc Chagall. Živeći nedaleko od Zimskog cirkusa u Parizu, umjetnik stvara 1957. godine svoj «cirkuski ciklus», koji uključuje četrdesetak radova gvašem. Zanimanje umjetnika za cirkus dijelom je bilo potaknuto sjećanjima na nastupe akrobata i žonglera u djetinjstvu na ulicama Vitebska. Pa ipak se Chagall velikim dijelom okreće cirkusu kao izvorištu kulturnih i socijalnih inovacija. Na slici *Veliki cirkus* umjetnik je prikazao svijet kao cirkusku predstavu, gdje su prostor i vrijeme zatočeni u krug cirkuske arene. U donjem je dijelu prikazan Pariz s Eiffelovim tornjem. Odozgo – redovi sjedala, puni gledatelja. U samoj areni vide se zaljubljeni, klaunovi s cvijećem, lebdeći konji i ljudi, orkestar koji je poletio u zrak. Postavljajući montažu različitih vremenskih modela, Chagall na toj slici ponovno aktivira sjećanje na cirkus kao molekulu kulture.

S ruskoga preveo
Igor Živković

Izvori i literatura:

Borovkov, A., 1928, *Dorboz*. Taškent

Burenina, O., 2006, «Vpervye na arene!»: cirk v russkom kul'turnom prostranstve 1920-1930 gg., u: «Anfang und Archiv». Festschrift für Igor' P. Smirnov zum 65 (Schamma Schahadat, Susi Frank, ur.). Geburtstag. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband. — München (u tisku)

Dmitriev, Ju., 1977, *Cirk v Rossii. Ot istokov do 1917 goda.*. Moskva

Vsevolodskij-Gerngross, V., 1957, *Načalo cirka na Rusi*. «Sovetskij cirk», № 3, 1957, str. 20-23.

Kuprin, A., 1958. *Sobranie sočinenij v šesti tomah*, т. 5. Moskva

Sceny cirka Rossijskih Imperatorskih Teatrov. Al'bom litografij., 1849. Sankt-Peterburg: Izdanie Pol' Pti

Matič, O., 1998, *Uspešnyj mafiozo – mertvyj mafiozo. Kultura pogrebального obryda*, u: «Novoe literaturnoe obozrenie», br. 33, str. 75-107.

Minkovskij, G., 1911, *Prostranstvo-vremja*. Sankt-Peterburg

Èjzenštejn, S., 1923, *Montaž attrakcionov*, u: «Lef», br. 3, str. 70 – 75.

Bouissac P., 1976., *Circus and culture: A semiotic approach*. Bloomington, IN: Indiana University Press

Wissowa G., 1912, *Religion und Cultus der Roemer*. Munchen

Ilustracije:



Sl. 1. Hieronymus Bosch, *Šarlatan* (1475-1480)



Sl. 2. Edgar Degas, *Gospodica Lola u cirkusu Fernando*, 1879.



Sl. 3. Auguste Renoir, *Mlade cirkusantice u cirkusu Fernando*, 1879.



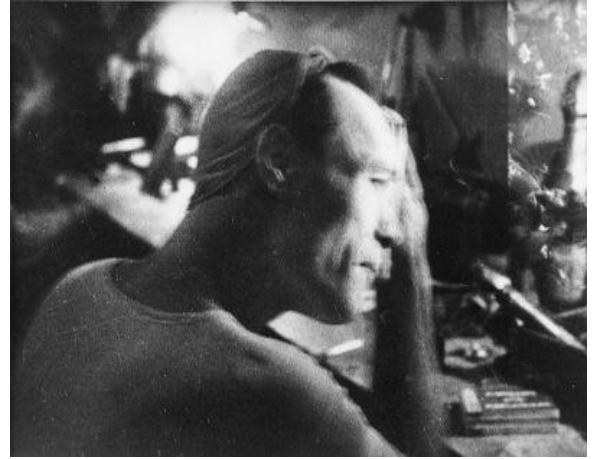
Sl. 4. Henri de Toulouse-Lautrec, *U cirkusu Fernando*, 1888.



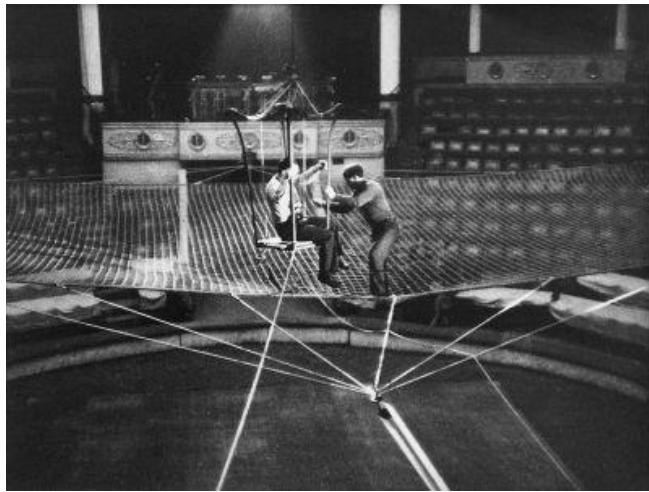
Sl. 5. Pieter Bruegel Stariji *Sv. Jakov zbacuje s trona čarobnjaka Hermogena i tjera vragove*, 1565.



Sl. 6. L. M. Solomatkin, *Na žici*, 1866.

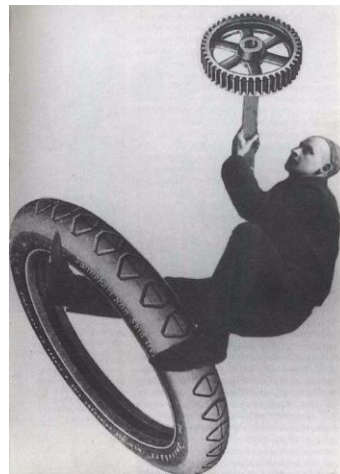


Sl. 7. Aleksandr Rodčenko, *U cirkuskoj sobi za šminkanje; Klaun se šminka*, 1928.

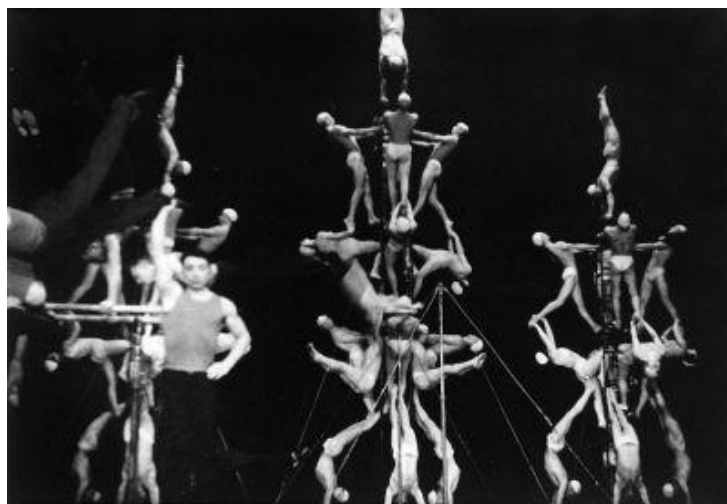




Sl. 8. Aleksandr Rodčenko, *Georgij Petrusov snima cirkuske artiste; Georgija Petrusova posjedaju u kabinu; Georgij Petrusov ispod kupole; Georgij Petrusov snima Karandaša*, 1940.



Sl. 9. Aleksandr Rodčenko, *Lutajući svirači*, 1921.; *Autoportret*, 1922 .



Sl. 10. Aleksandr Rodčenko, *Piramide*, 1937.



Sl. 11. Aleksandr Rodčenko, *U cirkuskoj areni*, 1930.



Sl. 12. Aleksandr Rodčenko, *Cirkuska artistica pokraj sata; Akrobatkinje*, 1940.

Резюме

ВРЕМЯ И АРЕНА ЦИРКА (ПАРАД-АЛЛЕ АЛЕКСАНДРА РОДЧЕНКО)

Концептуализация цирка в культуре была связана с осмыслением процессов движения и изменения, с развитием представлений человека о времени, в частности, времени культуры. Эта концептуализация со времен античности до конца XVIII в. (в Европе) и до первой трети XIX в. (в России) происходила преимущественно в рамках изобразительных искусств, главным образом, живописи и графики. С древнейших времен до начала XX в. цирковые выступления ассоциировались с архаическим мифом о вечном возвращении, а круглая форма цирковой арены соотносилась с мифологической циклической моделью времени. Параллельно с циклической моделью времени в естествознании и философии развивались и другие представления о времени. Каждая из моделей времени (субстанциальная и реляционная, статическая и динамическая и др.) находила соответствие не только в конкретной физической теории, но и в дискурсивных практиках, особенно в зрелищных формах культуры, в цирковом искусстве.

Особое место в традиции изображения циркового искусства и одновременно воплощения времени занимает «цирковая» серия Александра Родченко, которую составляют фотографии периода 1920-1940 гг. Арена цирка воспринимается Родченко как возможность говорить не только о циклическом, но и о линейном, ветвящемся и фрактальном времени. На снимках Родченко о цирке задается монтаж разных временных моделей, определяемый мною как «хрономонтаж».

Родченко ориентируется в фотографиях о цирке на общую тенденцию «циркизации», охватившую русскую культуру 20-30-х гг. именно в эти годы в работах русских формалистов (Шкловский, Эйзенштейн, Мейерхольд и др.) и представителей семантической школы (Бахтин, Фрейденоберг и др.) развивается понимание эстетической и общекультурной ценности цирка, осмысление роли цирка в диалоге культур, его места во времени и пространстве, закладываются основы семиотики цирка, формируется историософия цирка.