



**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

O „gutaičima“ u ruskoj prikazivačkoj kulturi

Burenina-Petrova, Olga

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-44701>
Book Section

Originally published at:

Burenina-Petrova, Olga (2010). O „gutaičima“ u ruskoj prikazivačkoj kulturi. In: Vojvodic, J. Hrana ot gladi do prejedanja. Zbornik znanstvenih radova. Zagreb: DISPUT, 205-232.

O «gutačima» u ruskoj prikazivačkoj kulturi

1.

Émil' Kio, začetnik znamenite dinastije iluzionista, objavio je 1958. godine knjigu „Trikovi i mađioničari“, gdje je u autobiografskoj formi predstavio zanimljive priče iz povijesti trikova. Kio dijeli mađioničare u dvije skupine: manipulatore i iluzioniste:

Tko je to manipulator, a tko iluzionist? Manipulator je umjetnik, kod kojeg sva vještina leži u spretnosti i gipkosti ruku. On manipulira, ili, kako kažu profesionalci, šanžira kartama, kuglicama, cvijećem, maramicama i sličnim sitnim stvarima, smještenim u džepovima. Ponekad manipulator koristi i aparaturu, ali ta je obično malih dimenzija i jednostavna. Pomoću aparature manipulator vadi iz odjeće vazu s vodom i ribicama, ptice itd. Trikovi koji se zasnivaju na vještini ruku zovu se još prestidigitacija i eskamotiranje.

Iluzionist je umjetnik koji radi sa složenom aparaturom, koja se zasniva na širokoj uporabi optike i mehanike. U posljednje vrijeme iluzionisti su posegnuli za radijem i električkom. Bitnu ulogu u radu iluzionista imaju njegovi asistenti, koji se na tren pojavljuju pa na tren nestaju u aparatima. Oni moraju biti vješti i gipki, kako bi se u djeliću sekunde sakrili u aparatu, zauzevši nakratko izuzetno neudoban položaj, ili, kako bi, upravo suprotno, brzinom munje izišli iz njega. To se postiže upornim vježbanjem (Kio 1958: 60-61).

Kio je u potpunosti svjestan uloge trikova i u povijesti cirkusa i u povijesti kulture. Iluzionisti, koji su u svojim predstavama koristili posebne mehanizme, otvore i zrcala, pridonijeli su razvoju ne samo scenskog iluzionizma, već i mehanike kao znanosti u cjelini. Manipulatori, koji nisu pribjegavali uporabi tehničkih pomagala, već isključivo koristili spretnost i gipkost svojih ruku, prstiju, trupa, glave, razvijali su i usavršavali kinetičke sposobnosti tijela. U Kiovoj knjizi postoji i poglavlje o gutaćima mačeva i žaba. Gutači, po Kiovu mišljenju, nisu umjetnici, već svojevrсни vještaci, sposobni upravljati svojim želucem, što se postiže dugotrajnom vježbom unutarnjih organa:

Kojekakvi su mađioničari djelovali po sajmovima. Tu se moglo vidjeti „ljude-akvarije“, „kraljeve vatre“, gutaće mačeva.

„Ljudi-akvariji“ ispijali bi deset boca vode jednu za drugom i odmah, zabacivši glavu, izbacivali je natrag poput fontane. Oni su gutali i žive žabe, ribe, te ih istim

putem izbacivali nazad. Vidio sam jednom čovjeka, koji je progutao cijelo jaje i odmah ga, uz osmijeh, vratio natrag.

Jasno je, da takvo neestetско „gutanje“ nema nikakve veze s umjetnošću. To je prosto demonstracija umijeća upravljanja svojim želucem koja se postiže dugim vježbanjem. Takvim ljudima, na primjer, ne predstavlja nikakav problem izbaciti vodu poput fontane – za to treba samo pritisnuti dijafragmu. Za finale se obično izvodi ovakav trik: odlazeći iza kulisa, izvođač pije petrolej, zatim se ponovo pojavljuje pred publikom, prinosi ustima zapaljenu šibicu i ... pravi-pravcati plamen izbija kao mlaz iz njegovih usta. On usmjerava plameni mlaz prema baklji, i baklja se, prethodno natopljena petrolejem, pali [...]

Uz „ljude-akvarije“ i „kraljeve vatre“ divljenje posjetitelja sajma izazivali su gutači mačeva. Udarajući mačem o mač, izvođač bi privlačio pozornost gledatelja na sebe. Kada bi ih se skupio dovoljan broj, gutač mačeva pokazivao bi da je mač, kojim on barata, pravi. Zatim bi nekoliko puta prešao po vrhu svilenom maramicom, zbacujući glavu i vješto si gurajući mač do drška u jednjak.

Ovaj je trik efektan, ali opasan, te zahtijeva dugotrajnu vježbu. Gutač mačeva najprije priprema svoje grlo na grebanje, zatim počinje tamo unositi predmete, počinjući obično sa svijećom. Kako predmeti ne bi izazvali spazam u grlu, treba ih malo zagrijati. Gutač mačeva uvijek ima spremne maramice, kojima tare vrške i tako ih zagrijava (Kio 1958: 46-48).

Na prvi pogled, u Kiovom su opisu, gutači slični cirkuskim manipulatorima, čije je glavno oruđe njihovo vlastito uvježbano tijelo. Međutim, kod manipulacije značajnu ulogu igra „odvlačenje pažnje“, tj. raznovrsni načini preusmjeravanja pažnje gledatelja s onih mađioničarevih radnji, predmeta ili mjesta, koji prema planu nastupa trebaju ostati neprimijećeni, inače će tajna trika biti otkrivena.

Amajak Akopjan, otkrivajući tajne trikova i majstorija iz repertoara svoje obitelji, sjetio se riječi svoga oca Arutjuna Akopjana, koji je tvrdio da „dobar manipulator svakim prstom svake ruke mora znati postupati istovremeno na razne načine. Slično onome, kako pijanist istovremeno svira desnom rukom melodiju, a lijevom pratnju, očima u to vrijeme prati note, a nogom pritišće pedalu. Tako i manipulator – ne gleda uvijek tamo, gdje se odvija ono najvažnije za uspjeh trika, nego tamo, kuda želi usmjeriti pažnju gledatelja, kako bi ih zbunio“ (Akopjan 2007: 10). Gutači ne koriste odvlačenje pažnje, kao što to čine manipulatori. Zamah ruke, okret tijela, ukazivanje na neki predmet, okret glavom, koncentrirani pogled, „znakovi očima“, lažni pokreti „čarobnim štapićem“ – svega toga nema u repertoaru gutača. Niti za tehnikom oni ne posežu poput iluzionista. Krajnji zadatak njihove predstave ne sastoji se u tome da odvuku, već suprotno – da *privuku* pažnju gledatelja, izazovu kod njih jake emocije: istovremeno uzbuđenje, strah i gađenje.

Artisti, gutajući organske tvari (vodu i druge tekućine, uključujući gorivo) i neorganske (žarulje, kuglice, kamenje) ne pretvaraju u javni čin samo proces gutanja, nego i tradicionalno

intimni, u uobičajenim okolnostima skriven od tuđih očiju proces refleksnog čina, u kojem se sadržaj želuca izbacuje van kroz usta. Čin gutanja i refleksni čin se u vrijeme predstave međusobno dopunjuju. Gutačeva točka demonstrira dinamiku ravnoteže između vanjskog i unutrašnjeg tijela artista. Njegova je točka barijera, koja asocira na život i smrt. Za artista je krajnje nužno očuvanje ravnoteže između unutrašnjeg i vanjskog. Narušavanje ravnoteže može dovesti, kao u slučaju koji je Kio opisao, do smrti izvođača.

Kiovo poglavlje o gutačima otvara crtež, koji je načinio umjetnik G. V. Dmitriev, i koji izvrsno odražava semantiku gutanja mačeva i drugih predmeta (ilustracija. 1) Na jednoj strani crteža prikazan je artist, koji je do drška ugurao mač u svoje grlo. Na drugoj strani crteža blistaju tri prekrížena mača, spremna da postanu novi atributi gutača. Umjetnik Dmitriev nije naprosto ilustrirao jedno od poglavlja Kiove knjige. Njegov crtež, pomno promatrajući, kodira skriveni smisao. Prikaz mačeva podsjeća na ćirilćko slovo Ж (Ž), koje se, kao što se zna, u staroslavenskoj azbuci ćitalo kao „живете“ (živete), što je znaćilo „ostaviti na životu, saćuvati, spasiti, oživjeti, dati novi život, bodriti, obodriti, potkrijepiti“. Glagol se koristio u obliku imperativa množine. U kontekstu ćitanja azbuke, zvućao je kao poziv Boga ljudima da žive u dobru. Osim toga, maćevi, postavljeni u obliku slova Ж, asociraju na tom crtežu prvo slovo rijeći *život* (na ruskom – *trbuh*). Na crtežu Dmitrieva se vidi da je mać (u skladu s njegovim dimenzijama, koje su prikazane s desne strane) prodro u unutrašnji prostor trbuha izvođaća. Gutać maćeva, prikazan pored slova Ж, ima na crtežu sposobnost da kod ćitatelja pobudi sjećanje na etimologiju rijeći *život*. *Život* nije u staroslavenskom i staroruskom jeziku znaćio dio ljudskog tijela, nego *žizn'* (na hrvatskom – *život*), postojanje, zemaljski boravak ćovjeka¹. Upravo u tom znaćenju pojavljuje se rijeć *život* u spomenicima staroslavenske i staroruske pismenosti:

Таче, забывѣ скърбѣ смъртнѹю, тѣшааше сърдѣце свое о словеси божии,
«Иже погубити душою свою мене ради и моихъ словесѣ, обрящети ю' въ
животѣ вѣчнѣмъ сѣхранити ю'»

(Zatim, zaboravivši smrtnu brigu, stade tješiti on srce svoje Božjom rijeći: „Onaj, koji će dušu svoju žrtvovati zbog mene i mog ućenja, steći će i saćuvati nju u životu vjećnom“) (*Skazanie o Borise i Glebe*).

¹ V., na primjer: *Staroslovjanskij slovar' (po rukopisjam X-XI vekov)*. U red. R. M. Cejtlin, R. Većerke, Ё. Blagove. Moskva, Russkij jazyk, 1994., str. 217., takoděr: *Slovar' drevnerusskogo jazyka v desjati tomah(XI-XIV vv.)*. Glavni urednik dopisni ćlan AN SSSR - R. I. Avanesov. tom III, 1990., 257.-258.

Тако же и мужеви: лѣпше смѣртъ, ниже продолженъ животь в нищети.

(Tako i muškarci govore: „Bolje smrt, nego dugi život u bijedi“) (*Molenie Daniila Zatočnika*).

Gutač mačeva je istovremeno subjekt i objekt svoje predstave. Fenomen gutanja mača omogućava pokazati pred gledateljem činjenicu pomičnosti granica subjekta: granica tijela ne podudara se s granicom unutarnjeg i vanjskog. Gutač demonstrira kako majstorstvo svog vanjskog tijela, tako i unutrašnjeg. On uvjerava gledatelja u to, da predmetima ne moraju manipulirati samo ruke ili prsti, tj. dijelovi vanjskog tijela. Analognu sposobnost ima i unutrašnje tijelo.

Svaki artist-gutač stvara mogućnost za objektivaciju „unutrašnjeg tijela“. Osim, možda, osjećanja gastrointestinalnog trakta, pulsiranja srca i ritma disanja, za običnog zdravog čovjeka „unutrašnje tijelo“ praktički ne postoji. Mi ne razmišljamo o tome, kako rade i gdje se nalaze naši unutarnji organi dokle god oni funkcioniraju automatizmom. Gutanje mača je transfiguracija unutrašnjeg tijela i njegova ekspanzija prema van. Unutrašnje se tijelo – želudac – objektivira, dominirajući nad vanjskim tijelom u pojedinim trenucima prikazivačkog akta. Međutim, artist čuva nedjeljivost cjeline. Postojanje čovjeka, kako pokazuje gutač, nezamislivo je bez ravnoteže vanjskog i unutarnjeg. Gutača se može definirati ne samo kao umjetnika „body-arta“, nego i kao svojevrsnog filozofa-demonstratora koji ne spoznaje samo svoju tjelesnost, nego i svoju svijest. Spoznaja se upravo iskazuje u sukobu s *drugim*, nailazeći kod njega na „otpor“ u trenutku kada pokušava „progutati“ to *drugo*. Za vrijeme predstave gledalac postaje svjedok toga, da pred njegovim očima nastaje nadtijelo, koje prihvaća drugo kao svoje². Pavel Antokol'skij u pjesmi posvećenoj Marini Cvetaevoj dodjeljuje lirskom junaku želju za povratkom samom sebi, što je označeno ne samo mladošću, nego i umjetnošću gutanja:

Pust' varvary besnujutsja v stolice,
V tvojih dvorcach razbity zerkala...
Doveril ja šifrovannoj stranice
Tvoj staryj gerb devičeskij – Orla!

Mne nado stat' lgunom, kak Kazanova,

² Bogati ilustrirani materijal o gutačima može se naći na internetskim stranicama: www.ziza.ru/2006/11/20/glotalateli_mechejj_14_foto.html, www.membrana.ru/articles/simply/2007/02/22/180300.html V. također materijal na internetskoj stranici Međunarodne udruge gutača mačeva (Sword Swallowers' Association International) www.swordswallower.org/swordswallowing.html

Perekričat' v palate mjatežej
Vseh sporščikov i prevratit'sja snova
V mal'čišku i glotatelja nožej.
(Anatol'skij 1987: 70)

(Neka barbari mahnitaju u prijestolnici / U tvojim dvorcima razbijena su ogledala / Povjerio sam šifriranoj stranici / Tvoj stari grb djevojački – Orla! // Trebam postati lažov kao Casanova / Nadvikati u palači meteža / Sve svadljivce i pretvoriti se opet / U dječarca i gutača noževa.)

Kio je u pravu, da gutače ne treba miješati s manipulatorima i iluzionistima. Čuvajući sliku identičnosti s tim mađioničarima, artist-gutač utjelovljuje u točki nešto veće. Gutanje je u prikazivačkoj umjetnosti jedini žanr, koji demonstrira majstorstvo kako vanjskog, tako i unutrašnjeg tijela. Balans i složena koordinacija pokreta mađioničara čine specifičan oblik žongliranja, čiji su osnovni instrument unutrašnji organi izvođača. Povjesničar cirkusa Jurij Dmitriev navodi da je:

Egipćanin Aly pušio uzastopce nekoliko cigareta, zatim pio vodu i ispuštao dim koji kao da je izlazio iz dimnjaka. Aly je ispijao četrdeset čaša vode i izbacivao je natrag poput fontane. Gutao bi žabe, guštere, zlatne ribice i ispljunuo ih. Progutao bi tri marame raznih boja i vraćao ih publici. Gutao je dvadeset pet oraha i jedan badem i vraćao ih natrag željenim redoslijedom. Na kraju bi popio bocu petroleja, ispustio ga, približio svijeću i izgledalo je da iz njegovih usta izbija plamen (Dmitriev 1977: 373-374).

Na taj način za artista-gutača nema nesavladive razlike između organskih i neorganskih spojeva. Gutač demonstrira umjetnost koja stvara dinamiku ravnoteže između organskog i neorganskog svijeta.

Prikaz tajanstvenog Egipćanina, fakira i „čovjeka-fontane“ Alyja, kojega je opisao Jurij Dmitriev, sačuvao se na jednom cirkuskom plakatu iz 1915. godine „Flora. Die Sensation im Monat Mai. Aly, der geheimnisvolle Ägypter“. Aly je prikazan za vrijeme izvođenja točke „Flora“ u trenutku kada izbacuje vodu koju je popio³ (ilustracija 2). Vrlo je vjerojatno da je nastup znamenitog artista, ovjekovječen na plakatu, održan u Passage-Panopticum u Berlinu, koji se nalazio na križanju Friedrichstrasse i Behrenstrasse. Upravo su se tamo početkom 20. stoljeća održavale najegzotičnije cirkuske predstave, među kojima i nastupi gutača mačeva i vatre. Na plakatu iz 1920-tih godina, koji reklamira točku gutača vatre pod zajedničkim nazivom

³ Markschiess-van Trix, Junior, Bernhard Nowak. *Artisten- und Zirkusplakate. Ein internationaler historischer Überblick.* Leipzig: Edition Lepzig, 1976., crtež 181.

„Die wilden Feuerfresser“, piše da se nastup artistâ može vidjeti u Passage-Panopticum. Umjetnik, koji je prikazan na plakatu, isпивši upravo petrolej, prinosi baklju i izbacuje iz usta plamen⁴ (ilustracija 3). Pritom je gledatelj postao svjedok ne samo toga, da tijelo artista može prihvaćati drugo kao svoje, već i toga da se progutano vraća iz usta izvođača kao nešto novo. Na primjer, isпивjeni petrolej pretvarao se u vatru, što je za izvođače bilo opasno. Dmitrij Al'perov u knjizi *U areni starog cirkusa*, prisjećajući se nastupa gutača vatre Emel'janova, navodi, da su artisti prije nastupa uvijek ispirali usta i usne stipsom. To ih je i štitilo od opekline.

Naravno, mnogi su artisti, koji su poput Alyja nastupali u berlinskom Panopticum, uspješno gostovali početkom XX. stoljeća i u Rusiji. U to su doba bili popularni i ruski gutači: Ivan Zajcev, Petr Nikitin, Dmitrij Longo. U pravilu su gutači bili svestrani cirkuski artisti. Tako je gutač mačeva Ivan Zajcev, koji je nastupao uglavnom u balaganima i narodnim veseljima, bio plesač u cirkusu Ginne, pa akrobat, gimnastičar na trapezu, trbuhozborac, ekvilibrist, atleta, klaun i izvođač songova na balalajci. Petr Nikitin, najmlađi od braće iz cirkuske dinastije Nikitina, koji su osnovali 70-tih godina 19. stoljeća Ruski cirkus braće Nikitin u Penzi i Saratovu, nije samo gutao mačeve, već je bio i sjajan antipodist u manježu, skakač i gimnastičar na trapezu. Dmitrij Longo ovladao je umjetnošću gutanja mačeva zahvaljujući školi putujućeg talijanskog artista Lionellija. Nakon Lionellijeve smrti, svladavši obuku u Buhari kod derviša Ben-Alija, počeo je izvoditi u balaganima i provincijskim cirkusima i druge točke. Jedna od najefektnijih točaka je bio „pogreb“, kada su artista pred očima publike na pola sata zakapali u zemlju.

Dar gutača, zbog svoje je izražajnosti nesumnjivo privlačio pozornost cirkuskih manipulatora. Budući da nisu bili u stanju gutati i vraćati predmete, mađioničari su u težnji da zadive publiku često posezali za fakirskim trikovima. Jedan od takvih trikova – gutanje žileta – opisan je u „Enciklopediji trikova“ koju je sastavio Vladimir Ponomarev:

Nekoliko žileta stavite u usta jedan po jedan, a nakon toga popijte vode. Ponovite taj postupak dva-tri puta, gutajući žilete i pijući vodu. Odmaknuvši čašu na stranu, uzмите kalem konca i, odmotavši komadić konca, stavite i njega u usta. Sada, napipavši prstima krajičak konca, povucite ga iz usta. Odmah iza konca pokazat će se jedan žilet, pa još jedan itd. U rukama ćete imati cijelu girlandu žileta, nanizanih na konac jedan za drugim (Ponomarev 2007: 169-170).

⁴Markschiess-van Trix, Junior, Bernhard Nowak. *Artisten- und Zirkusplakate. Ein internationaler historischer Überblick.* Leipzig: Edition Leipzig, 1976., crtež 191.

Na prvi pogled, u danom je fragmentu prikazana točka artista-gutača, kojemu je ovaj put pribjegao u pomoć dodatni instrument – konac. Ali, nakon opisa trika, slijedi detaljno objašnjenje, koje otkriva tajnu njegova sadržaja:

Tajna trika. Potrebna su dva kompleta žileta (dvadesetak komada), kalem konca s tajnim otvorom i prozirna čaša s vodom.

Žileti koji se pojavljuju u finalu iz usta, prethodno su međusobno povezani čvrstom tankom niti s razmakom veličine jednog žileta.

Povezavši žilete, složite ih u hrpicu i umetnite u skriveni otvor kalema. Kalem je mali drveni cilindar koji je veličinom identičan pravom kalemu. U njemu je napravljeno pravokutno udubljenje po dimenzijama malo veće od samog žileta. Izvana se na taj „kalem“ namota konac, kako se izvana ničim ne bi razlikovao od običnog.

Izvođeci trik, stavite na jezik 3-4 žileta, a kada pijete vodu, ubacite ih u čašu. Na dnu čaše bit će gledateljima nevidljivi.

Progutavši tako nekoliko porcija žileta, uzmite „napunjeni“ kalem. Odmotavši komad konca, prinesite kalem ustima kako biste pregrizli konac. Istovremeno ispustite povezanu hrpicu žileta u usta. Preostaje da je, napipavši prstima kraj konca (ili žilet koji je na jednom kraju) povučete iz usta. Za njim će odmah izlaziti i drugi žileti, povezani koncem. Izuzetno efektno i ne boli (Ponomarev 2007: 170).

Početnu točku – gutanje – mađioničar je desakralizirao, lišio je prvotne semantike. Gutač privlači pažnju gledatelja, a mađioničar-manipulator, upravo suprotno, gradi svoj nastup na skretanju pogleda, navodeći pozornost gledatelja na lažni put. Kio navodi primjere drugih opsjenarskih trikova pseudogutača: „Ne treba misliti da svi gutači mačeva koriste prave mačeve. Artisti balagana u pravilu su nastupali sa sklopivim mačevima, koji su se neprimjetno uvlačili u drške, ili bi si stavljali brade u koje bi skrivali mačeve“ (Kio 1958: 48). Aktivnosti mađioničara nisu manje važna: ona ruše inertno mišljenje gledatelja, udaljuju se od klišeiziranih predodžbi i postulata. U trenutku kada su gledatelji koji pozorno prate manipulacije artista već sigurni da nisu propustili niti jednu mađioničarevu gestu, nastupa potpuno neočekivani, alogični rasplet. Finale se pokazuje potpuno drugačijim od onoga što se gledatelju činilo prije nekoliko trenutaka. Pa ipak, publika je oduševljena takvim završetkom upravo zato što je zbunjena. I više od toga, maestralno skretanje pogleda omogućava da se mašta razbukta, omogućava da se povjeruje u čudo, nakratko vraća gledateljima crte arhaičkog mišljenja, u kojem se, prema mišljenju Luciena Lévy-Bruhla, „rasplinjuje razlika između prirodnog i natprirodnog, i kao da potpuno nestaje“ (Lévy-Bruhl 1931: 54).

Sjetimo se izražajne ekscentrične točke uz sudjelovanje dva klauna, prikazane u jednom od cirkuskih filmova Oldřicha Lipskog *Bit će predstave (Cirkus bude)*. Točka započinje tako da

jedan od klaunova sjeda za stol s namjerom da pojede ukusnu kajganu. Drugi klaun, sakrivši se prvome iza leđa, gura ispod ruku prvoga naizmjenice svoju lijevu i desnu ruku. Prvi klaun je u nedoumici i ne može se snaći, koja je ruka čija. On ne sumnja da je baš njegova ruka nabola na viljušku sočni komad kajgane. Ali viljuška, zaobilazeći njegova usta, stavlja taj zalogaj u partnerova usta. U finalu te točke tuđa ruka briše salvetom usta prvoga klauna koji nije pojeo ni komadić kajgane. Ovu točku klaunovi često prikazuju u cirkusu u raznim varijantama. Njezine varijante se koriste u filmskim komedijama, pa i onima koje nemaju cirkusku tematiku. Točku s rukama vrlo je efektно upotrijebio u radnji filma *Operacija „BI“ (I)* i druge pustolovine Šurika“ Aleksandr Gajdaj. U epizodi kada Šurik po prvi put dolazi u Lidin stan (novela *Priviđenje*), Šurik i Lida sjede za stolom, čitajući ispitna pitanja i spremajući se pojesti hrenovke. Udubivši se u čitanje, oni ne primjećuju jedno drugo, pa Šurik maže senf na hrenovku, koju tada pokušava nabosti na svoju viljušku. Međutim, Lidina je ruka brža i Šurik ne dobiva ni komadićka. Isto se događa s čašom mineralne vode. Šurik natoči čašu, a Lida popije sadržaj. Gledatelji koji prate zbivanje shvaćaju da su također uvučeni u igru zadirkivanja koja ime se sviđa.

Energija čudesnog oslobađa misao od automatizma prihvatanja i nametanja svijesti uzročno-posljedičnih modela. Klišeje racionalnog iskustva potiskuje kod gledatelja svojevrsna logika „dječjeg“ ili „pralogičnog“ (upotrijebimo li terminologiju Lévy-Bruhla) mišljenja. Nije slučajno u priči Jurija Oleše *Liompa* upravo očima djeteta prikazana optička varka, koju dječak prihvaća kao realnost:

On se okrenuo i počeo hodati po sobi. Vidio je da se pločice parketa slažu i linije raspoređuju, tijela su živjela. Nastala je svjetlosna varka, – dječak je požurio prema njoj, ali tek što bi uspio napraviti korak, pločice, prašina ispod podnih letvica, pukotine na žbuci. Oko njega – kako promjena razmaka razara iluziju, – i dječak se ozirao, gledao gore i dolje, gledao peć, tražio – i izgubljeno širio ruke, ne nalazeći. Svaka sekunda stvarala mu je novu stvar (Oleša 1974: 193).

Za vrijeme mađioničarske predstave psiha gledatelja podvrgnuta je emocijama, a ne razumu, zbog čega se natprirodno prihvaća na određeno vrijeme kao neobična pojava, napokon viđena u „onostranom“ svijetu, tj. kao čudo koje se materijaliziralo. Za svoje ostvarenje trik ne traži iskrivljavanje percepcije. Naprotiv, ona često puta čak ne prihvaća uvjetovanost. Sve, što gledatelj vidi, mora izgledati „stvarno“. Mađioničar ne stvara paralelnu realnost, nego prodire u postojeću, preobražavajući je, izazivajući inertnost gledateljeva mišljenja. Florenskij je smatrao, da se trik eksponira kao čudo. On mijenja svijet i gledaočev doživljaj svijeta. Međutim, za to je

potrebna vjera u čudesno. U članku *Praznovjerje i čudo* Florenskij piše da je čudo svaka činjenica stvarnosti, kao i čitav svijet u cjelini, koji potječu od blage sile, od Božje volje. Praznovjerje je u suprotnosti s vjerom u čudo i osmišljava činjenice kao pojavu zle sile, đavolskog iskazivanja volje:

Čudo se ne sastoji u činjenici. Kako vi, nevjernik, znate da Bog nije htio iskazati Svoju volju upravo na taj način, pa makar i kroz trik? (Florenskij 1994: 52).

U cirkusu, kao i u balaganu, koriste se osnovni postupci magije oponašanja, koja „uvijek počinje s igrom, oponašanjem, zadirkivanjem, da bi zatim prepustila mjesto drugim silama, koje taj način privlači, i koje prihvaćaju izazov i popunjavaju prostor koji im je otvoren“ (Florenskij 1996: 535). Florenskij tvrdi da je umjetnost trika zasnovana na mimetici. Uistinu, manipulatori i iluzionisti samo oponašaju svete rituale, bilo da je riječ o arhaičkom magičnom djelovanju ili crkvenim obredima, na primjer. Sama formula „hokus-pokus“ je imitiranje zvukova izreke *hoc est enim corpus meum*, koju izgovaraju katolički svećenici za vrijeme obreda euharistije⁵. Istodobno je u oponašanju zvukova skrivena semantika, povezana sa srednjevjekovnim imitiranjem Kristovog čina za Posljednjom večerom, tj. prelamanja kruha i izgovaranjem riječi: „Ovo je tijelo moje“, koje prati taj čin.

Promišljajući bitak riječi, koji je istodobno i duhovni i predmetni, „tjelesni“, Florenskij uvodi simboličku etimologiju riječi „*fokusnik*“ (mađioničar; od riječi fokus = trik):

Pogledajmo sada, kako se predstavlja analizirana riječ *kipjatok* (proključala voda) gramatičkome mišljenju. Prvo je pitanje značenja korijena. Riječ *kipjatok* je nastala kasnije, a kako bismo utvrdili korijen, treba posegnuti za glagolom koji leži u osnovi te riječi, a to je *kipet'* ili crkvenoslavensko *кыпѣти*. Glagoli koji imaju isti korijen kao *кыпѣти* i glagoli u srodnim slavenskim jezicima su: sanskrtsko kup-jati — *pokretati se, uzbuđivati se*, latinsko cup-io *žarko želim, kipim od strasti*, njemačko *hüpfen, hupfen*, što znači *skakati*, kao i srodni glagoli njemačkih dijalekata s istim značenjem (donjenjemačko *hüpfen, hupfen, hopsen, hoppan*, istočnoprusko *huppaschen*). Takav spoj grlenog zvuka + o ili u + zubni glas postoji s određenim izmjenama i u grčkom jeziku. Od danas nepostojećeg *κυβίτζω* nastao je glagol *κυβιστάω*, koji znači *strmoglaviti se, bacati se naglavačke, prebacivati se (raditi kolut naprijed), prebacivati se natrag, skakati preko glave, skakati, jahati, plesati*.

⁵ Usp., na primjer, interpretaciju izvođenja etimologije riječi „fokus“ prema navedenoj evanđeoskoj formuli u rječniku: Černyh, P.Ja.: *Istoriko-étimologičeskij slovar' sovremennogo ruskogo jazyka*: U 2. t. 3. izd. tom 1, Moskva.: Russkij jazyk, [1993.], str. 319.

Odatle potječe κυβιστήρ ili κυβιστητήρ — *onaj koji dubi na glavi, onaj koji se prebacuje prema naprijed, akrobat, plesač*. Istoga je korijena grčko κύβη — glava, koje odgovara ruskome КУПА (kupa), tj. *vrh*, na primjer, *vrhovi drveća* i *kupola*. Isti korijen ima i riječ *kub* (kocka), koji je najprije označavala *igraču kost*, koju bacaju u zrak, pa ona tako skače. *Kub*, uz svoje geometrijsko značenje, znači i *skakač, onaj koji leti prema gore, preskakivač*. Potvrdu za to da κύβος stvarno znači igrača kost u smislu zvrk, nalazimo i u staroruskom nazivu toga predmeta *sigā*, od *sigati*: “ни единому или от клирик или от простыць сигами лхкъмь играти” (izraz κυβεύειν prevodi se u 50-toj odluci Trulskog sabora kao *alea ludere* i dodaje: „діякон сигами играя“ (đakon koji se kocka) (κύβοις, aleae)... да извържен будет” (neka bude izbačen) (Florenskij 1999: 223-224).

Riječ se, prema Florenskom, kreće u prostoru kao neka cjelina koja čuva i zadobiva svoj smisao. Upravo taj autonomni, zatvoreni, cjeloviti smisao u svom kretanju i dobiva magičnost djelovanja:

Dakle, korijen *kip cup, кyp, kup, куб* (koji odgovara sanskrtskom $\sqrt{\text{kup}}$ — *izvoditi trikove, opsjene*, po Prelwitzu) znači *brzo kretanje uvis*, koje su u početku odnosilo na skakanje, poskakivanje. Zato *kipet'*, *κυντῆμου* zapravo znači *skakati preko glave, plesati, skakati*. Takvo je objektivno značenje riječi riječi *kipjatok*. Ona, prema tome, ni najmanje na ukazuje na osjećaj topline. *Kipjatok* znači *plesač, skakač, jahač*, koji iznenada i brzo podiže glavu.

To je *glazba* jedne riječi i to je njezin etimon. Teško bi bilo promišljati slučajnost njihove veze, pa bi, zbog neistraženosti simbolike zvukova, teško bilo prikazati unutarnji sklad fonema i morfema. Ali, otprilike bi se moglo skicirati sljedeće:

fonem I II III

$$\left\{ \begin{array}{l} k \\ h \\ r \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} ы \\ o \\ y \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} п \\ 6 \end{array} \right\}$$

od triju < zvukova > mogla bi biti jasna, u kontekstu prirodnog objašnjenja, kao prirodni zvuk skoka, tj. kod poskakivanja. Dok noge već stoje na zemlji, gornji dio tijela, krećući se po inerciji prema dolje, naglo stiže prsni koš. Zrak koji izlazi stvara zvuk približno onakav, kakav stvaraju, kada djetetu rade konjića od koljena: hop, hop, hop ili hup. Zvuk hup, кyp, куб su prirodne posljedice mehanike tijela kod poskakivanja, pri čemu prva skupina zvukova odgovara oslobađanju grla putem struje zraka, druga – samom procesu izdisaja, ali ne aktivno slobodnog, već pomalo nasilnog, kada usnice nastoje ostati zatvorene, a treća skupina – napokon postignutom prekidu struje zraka kroz zatvorene usne. Ako je tako, onda fonem riječi *kipjatok*

uistinu jest adekvatan zvukovni materijal za etimon: *skakun* (*poskakivač*), *prygun* (*skakač*), *kipun* (*kipjelac*) (Florenskij 1999: 224-225).

Mađioničar sintetizira i koristi osnovne moduse karnevalske stvarnosti⁶. Manipulirajući nestankom i pojavljivanjem stvari i pojava, on je istovremeno i „skakač“-akrobat i žongler. U srednjem vijeku žanr trika još je čuvao korelaciju s pojmovima smrti i uskrsnuća, ali je s vremenom stekao i parodijske crte⁷. Bit suvremene umjetnosti trika i iluzije u mnogome je srodna s definicijom simulakruma, koju je dao Jean Baudrillard. Mađioničari i iluzionisti „pomoću modela realnog, koji nemaju vlastite izvore i realnost“ stvaraju hiperrealni prostor, u kojem se potpuno gubi granica između činjeničnog i imaginativnog (Baudrillard 1981: 10). Oni se igraju znakovima realnog, prikazuju odsutnost kao prisutnost i obratno, pretvaraju realnost u šalu, opsjenu, lakrdiju, što gledatelj s druge strane doživljava kao neočekivanu, ali ipak originalnu stvarnost. Savršenim je modelom zapetljanih zakona simulacije Baudrillard smatrao fenomen Disneylanda. Svijet Disneylanda se u početku čini igrom iluzija i fantoma, ali došavši u njega, posjetitelji se uvjeravaju u to, da taj zamišljeni mikrokozmos postoji. Prelazeći s jedne atrakcije na drugu, ljudi gube svaku razliku između realnog i zamišljenog. Disneyland, Connie-Land, Europa-Park i mnogi drugi zabavni parkovi iluzijskih atrakcija predstavljaju isti primjer zatvorenog u sebe svijeta hiperrealnosti, kao i umjetnost trikova i iluzija, dovedena do savršenstva u virtuoznim predstavama Davida Copperfielda ili u iluzijskim avanturama Harry Pottera i drugih mladih čarobnjaka iz škole Hogwarts.

Što se tiče šou-biznisa, koji u sebi sadrži i raznovrsne iluzije, vrlo radikalno je gledište iznio Guy Debord, napisavši da se suvremena šou-kultura usredotočuje na to da uništi povijesnu spoznaju (Debord 1992: 170). Prema mišljenju M. C. Vidala, općenito se cijeli suvremeni svijet pretvorio u Disneyland (Vidal 1993: 172). Naravno da to nije tako. U točkama mađioničara referencijalne veze su samo oslabljene.

Za razliku od mađioničara, gutači čuvaju referencijalnost znaka, zbog čega se u njihovim nastupima toliko snažno osjeća korelacija s pojmovima smrti i ponovnog rađanja; oni sudjeluju u sferi magije, koja je, prema definiciji Bronislawa Malinowskog, od arhaičkih vremena uvijek pripadala području povišenog rizika:

⁶ Usp., na primjer, Jean Eugène Robert-Houdin. *Les secrets de la prestidigitation et de la magie*, 1980; Izmail Urazov. *Fakiry*, 1928; N. Oznobišin. *Illuzionisty (Fokusniki i čarodei)*, 1929; A. A. Vadimov, M. A. Trivas. *Ot magov drevnosti do illuzionistov naših dnei*, Moskva, 1966., str. 134-43 i druga istraživanja o mađioničarima.

⁷ Ova činjenica omogućava nekim etimolozima pretpostavku da je riječ fokus (rus. trik) – prerada latinskog *jocus*, što znači „šala“, „dosjetka“. V. o tome: Černyh, P. Ja.: *Istoriko-etimologičeskij slovar' sovremennogo russkogo jazyka*: U 2. t. 3. izd. tom 1, Moskva.: Russkij jazyk, [1993.], str. 319.

Sfera magije je područje povišenog rizika; tamo, gdje vlada slučaj i neodređenost, gdje ne postoji pouzdani algoritam uspjeha, gdje je velika mogućnost pogreške, tamo čovjeku nerijetko u pomoć priskače magija. Na taj se način magija shvaća u biti kao stvaralački proces, u kojem nije uvijek rezultat zadan i nije poznat zajamčeni put njegovog postignuća, te u tom smislu magija predstavlja povijesno prvi oblik riskantne stvaralačke spoznaje. Pozitivni sadržaj stvaralačkog znanja nazvao bih socijalno-psihološkim projektom izvanredne situacije, emocionalno, racionalno i socijalno opravdanim planom djelovanja u uvjetima načelne neodređenosti i smrtno prijetnje, planom koji aktivira sve socijalne rezerve tijela, duha i društvenog organizma (Malinovskij 1998: 32).

Svoje zanimljive zaključke Malinowski je izveo, promatrajući domoroce na Trobriandskim otocima. Skrenuo je pažnju na to da se magija nije koristila samo prije borbenih djelovanja s ciljem ovladavanja elementima slučajnosti i zle kobi. Magijski su se rituali koristili i u miru, ali selektivno. U ribolovu se, na primjer, magija ticala samo opasnog lova na obali mora, ali se nije primjenjivala za bezopasne oblike ribolova na unutrašnjim obalama lagune, gdje se lovilo lako i potpuno bezopasno – gušenjem ribe otrovom. Za magijskim ritualima se posezalo kako bi lovci bili sigurni i kako bi im bio osiguran dobar ulov. Slično je uočeno u zemljoradnji, gradnji i drugoj svakodnevnoj praksi.

Gutač, demonstrirajući majstorstvo vanjskog i unutrašnjeg tijela u uvjetima gotovo smrtno prijetnje, poput čarobnjaka aktivira sve svoje duhovne i tjelesne rezerve. Povrh toga, kao što se događa i u magijskom ritualu, gutač privlači psihičke rezerve gledalaca, reanimirajući u gledaočevom mišljenju „afektivnu kategoriju natprirodnoga“ (termin Luciena Lévy-Bruhla). Za vrijeme gutačeve predstave gledatelj je u većoj mjeri nego inače podvrgnut emocijama, a ne razumu. Naravno da je genetska srodnost između mađioničara-manipulatora i gutača pritom potpuno očuvana: kada gutač uvježbava i izvodi točku, on, kao i manipulator, razvija i usavršava kinetičke sposobnosti svog tijela. Međutim, riskantni proces spoznaje vlastite tjelesnosti i vlastite svijesti on ostvaruje, kao i čarobnjak, u izvanrednoj situaciji. Uostalom, vrlo je vjerojatno da izreku „hokus-pokus“ nisu prije izgovarali samo mađioničari, već i mnogi izvođači opasnih točaka, među kojima i gutači. Svojim radnjama gutač ostvaruje suradnju raznih stvari i pojava. Njegova gesta je tjelesna metafora, koja spaja međusobno daleke pojmove. U romanu Vladimira Nabokova *Očaj* German, koji je zamislio ubojstvo Feliksa, spaja u jednu cjelinu u svojim vizualnim halucinacijama mađioničara-gutača i automobil. Pritom ostaje otvoreno, personificira li on u liku mađioničara cestu ili depersonificira mađioničara:

Odjednom mi se učinilo, da se vozim luđačkom brzinom, da automobil upravo proždire cestu poput mađioničara, koji guta dugu traku (Nabokov 1990: 431).

Gutač otkriva međusobno prožimanje prvobitnog i suvremenog mišljenja. Kompozicijska shema gutačeve točke bliska je arhaičkim predodžbama o dva svijeta i o čarobnjaku (ili šamanu) kao posredniku među njima.⁸ Za vrijeme predstave odvija se simboličko putovanje čarobnjaka-gutača u drugi svijet. Ako postavimo pitanje geneze gutačeve točke, onda možemo uglavnom ustvrditi da u njezinoj osnovi leži jedan od arhaičnih solarnih mitova – mit o tome, kako božanstvo svakodnevnom rađa i guta sunce. Tako su, na primjer, u staroegipatskoj mitologiji večernji nestanak sunca i njegov jutarnji izlazak tumačeni kao da ga nebo-krava ili nebo-žena Nut gutaju i rađaju. Staroegipatski bogovi Šu (zrak) i Tefnut (vlaga) pojavili su se kao rezultat samooplođivanja sunca, koje je progutalo vlastito sjeme, a ljudi – iz njegovih suza. U nizu junačkih mitova u kojima čudovište proguta junaka i ispljune ga simbolično je prikazan vrhunac inicijacije, koji je uključivao odlazak (ili protjerivanje) junaka iz svog sociuma i skitanja. Ol'ga Frejdenberg je pisala:

U mitu i obredu vidimo gutanje djece, božanstva, čovjeka i u tom se činu gutanja usta metaforički uspoređuju sa zemljom, utrobom, paklom, organom rađanja. Gutajući, čovjek oživljava predmet jela, oživljujući i sam, a „jelo“ je metafora života i uskrsnuća. Prinijeti žrtvu, kako pokazuju Tanatal i Tijest, znači pojesti. I znači „spasiti“, učiniti smrt životom. Uz jelo je, tako povezana predodžba o svladavanju smrti, o obnovi života, o uskrsnuću. Odatle potječe kasnije povezivanje obreda jela s bogovima, koji uskrsavaju, odatle su i drevni „pirovi besmrtnosti“, nektari i ambrozije, koji spašavaju od smrti i daju vječnu mladost. Zato je razumljivo, da su u antici – osobito u Rimu – kada su se događale nesreće (pomor, smrtna opasnost, rat), odmah posezali za pulvinarijama i svakovrsnim kulturnim i društveno-obrednim blagovanjima, što je bila žrtva iskupljenja, koja spašava od smrti (Frejdenberg 1997: 64).

S time u vezi postaje jasno, zašto je Čehov u *Kaštanki* povukao analogiju između zgrade cirkusa i „preokrenutog jušnika“. Slika cirkusa-jušnika kod Čehova upućuje na semantiku arhaičkih obreda jela. Cirkus je predstavljen kao magično mjesto, koje guta gledatelje kako bi se oni, zajedno s artistima, uključili u zajednički obred inicijacije:

⁸ Junna Moric u pjesmi «Pesnja koški» („Mačkina pjesma“) također podcrtava bliskost čarobnjaka i artista-gutača: «Ja očen' černyj, černyj mag, // Glotatel' špag, lošadok i sobak, // Ja prodaju bol'šoj, bol'šoj, bol'šoj sekret, // Sil'nee koški zverja net!» („Ja sam jako crni, crni čarobnjak, // Gutač mačeva, konjića i pasa, // Prodajem veliku, veliku, veliku tajnu, // Jače životinje od mačke nema!“).

Sanjke su se zaustavile pored velike neobične kuće nalik na preokrenuti jušnik. Dugački ulaz te kuće s trima staklenim vratima bio je osvijetljen tucetom blještavih svjetala. Vrata su se otvarala uz zvonjavu i, kao usta, gutala ljude, koji su hodali pored ulaza (Čehov 1976: 445).

Ljudi se nađu pored vrata cirkusa u jednom od najvažnijih trenutaka svog životnog ciklusa: dobrovoljno pristaju da budu progutani. Pomoću mimetičkog obreda gutanja oponašaju se smrt i ponovno rađanje, naglašava se cikličnost vremena.

Mit o gutanju sunca nalazi se u osnovi pjesme Korneja Čukovkog *Ukradeno sunce*:

Solnce po nebu guljalo
I za tuču zabežalo,
Gljanul zain'ka v okno
Stalo zain'ke temno.

A soroki-
Beloboki
Poskakali po poljam
Zakričali žuravljam:
„Gore! Gore! Krokodil
Solnce v nebe proglotil!

Nastupila temnota,
Ne hodi za vorota:
Kto na ulicu popal -
Zabludilsja i propal
(Čukovskij 1992: 27 i 28).

(Sunce je po nebu šetalo // I za oblak zatrčalo // Pogleda zeko kroz prozor // Postade zeki mračno.
// A svrake- // Bijelih bokova // Poskakaše po poljima // Povikaše ždralovima: // Nevolja!
Nevolja! Krokodil je // Sunce na nebu progutao! // Nastupio je mrak, // Ne idi kroz vrata van: //
Tko se na ulici našao // Izgubio se i nestao.)

Medvjed pomaže vratiti sunce, koje je krokodil progutao. Istovremeno s povratkom sunca na nebo

Ispugalsja Krokodil
Zavopil, zagolosil,
A iz pasti

Iz zubastoj
Solnce vyvalilos'
V nebo vykatilos'!

Pobežalo po kustam,
Po berjozovym listam.

Zdravstvuj, solnce zolotoe!
Zdravstvuj, nebo goluboe!
(Isto: 28).

(Uplaši se Krokodil, // Poviče, zajauče, // A iz ralja // Iz zubatih // Sunce se izvali, // Na nebo otkotrlja! // Potrčalo je po grmlju, // Po brezovom lišču. // Zdravo, sunce zlatno! // Zdravo, nebo plavo!)

Aluzija na isti taj mit uključena je u prvi crtani film iz serijala Alekseja Kotenočkina *Nu, pogodi! (Ma, pričekaj!)* (ilustracija 4). Vuk, pokušavajući progutati zeca, umjesto njega guta balon, koji žutom bojom i oblikom podsjeća na sunce.

Važnu ulogu za gutača ima blagovanje. U knjizi Aleksandra Barténa *Pod brezentovym nebom (Pod nebom od cerade)* postoji epizoda, u kojoj pripovjedač, koji proučava svijet cirkusa, dolazi u dom mađioničara Hans Rehrla, koji je nastupao s točkom „čovjek-fontana“ i gleda kako artist uzima hranu:

Hans Rehrl, koga su na oglasima nazivali „čovjek-fontana“, odsjeo je u hotelu pored cirkusa, i već nakon nekoliko minuta, popevši se po stepenicama iza kulisa, stajao sam pred njegovim vratima [...]

Ono, što sam kasnije vidio, nezamislivo bi bilo nazvati večerom u uobičajenom smislu riječi. To je bilo kapitalno zasićivanje, pa i više od toga. Prosudite sami... Bez obzira na svoju mršavu i čak kržljivu građu, Rehrl je uspio pred mojim očima progutati ogromni biftek, uz njega brdo pečenog krumpira, riblju hladetinu s jednako obilnim prilogom i naposljetku veliki puding od jabuka... „Bože moj! – začudio sam se. – Pa to je već krajnje prežderavanje!“ Tek sam kasnije doznao, da artist može jesti samo jedan jedini put na dan, odmah nakon nastupa u manježu, računajući na to da mu do sljedeće večeri želučani trakt bude potpuno prazan.

Večera je napokon završila. Pažljivo obrisavši usta uštirkanom salvetom, Rehrl je ustao od stola. Sistematično je počeo hodati naprijed-natrag po sobi, sliježući na taj način uzeto jelo i pomažući procesu probave. Zatim je, zastavši, oslušnuo svoj želudac. Zadovoljno je klimnuo. I tada se složio da može započeti sa mnom razgovor (Bartèn 1975: 66 i 67).

Epizoda, koju je Bartèn ispričao, pokazuje da za artista-gutača jesti – ne znači samo utažiti glad organizma. Jela, koja Bartèn detaljno nabroja služe artistu kao priprema za predstavu, kao

izvor kreativnog stvaranja, te su zbog toga prikazana kao praznik hrane. Pritom je bitno da artist ne osjeća glad za vrijeme nastupa: glad treba utažiti. Ol'ga Frejdenberg je ukazivala na to, da je u antičkim mitološkim predstavama motiv nezasićenog prejedanja bio metafora za „smrt koja guta sve“:

Junak priče do ženidbe ostaje budala, ali nakon ženidbe se njegov um razbistrava. Uz produktivni čin „glupost-mudrost“ se povezuje s „jelom“ kao jednim od oblika regeneracije. Evo zašto Premudrost gradi kuću, probada žrtvu, razrjeđuje vino i priređuje hranu, naređujući pritom slugama da zovu na gozbu: „tko nije razuman, neka se obrati ovamo“. I ograničenomu ona govori: „Dođite, jedite moj kruh i pijte moje vino, koje sam sama razrijedila...“ itd. Glad je jednako moćna kao smrt, stoga postoji glupost; najesti se znači regeneraciju, i time mudrost. Budalama, glupanima, lakrdijašima metaforički je dodijeljena vječna glad, proždrljivost (svojstvo smrti), nezasićena, neizmjerljiva lakomost za jelom i pićem. U posebnim obredima žderanja, kultnog prejedanja, oni igraju biografiju sunca, kojega je progutao mrak, bilja koje je progutala zemlja; suprotna faza priziva lik „mudroga cara“, onog „razumnog vladara“ za kojega se u predaji veže blagostanje zemlje i podanika. U bajci se dobri car okružuje „mudrim savjetnicima“. Mudrac rješava zagonetke, a to omogućava život; ženik, prije nego što dobije nevjestu, mora riješiti niz zagonetki, a car, odgonetnuvši zagonetke, ovladava carstvom. Mudri Edip činom odgonetanja stječe život, carstvo i ženu; a kada ga, u suprotnoj fazi, mudrost napušta, gubi sve, čak i vid, a zemlju pogađaju slab urod i pomor (Frejdenberg 1997: 131).

Ne dovodi slučajno neutaživo prejedanje četvorice prijatelja iz filma *Veliko žderanje (La Grande Bouffe)* filmskog režisera Marca Ferrerija do samoubojstva prežderavanjem. Prijatelji nisu u stanju najesti se i nužno moraju umrijeti.

Ol'ga Frejdenberg upozorila je da u antičkom satirikonu hrana prati motiv borbe sa smrću. Tako je u jednoj od prvih scena Euripidove *Alkestis*, srodne satirikonu, bila scena Heraklove proždrljivosti, koja prikazuje proces jedenja i pijenja starog dorskog boga. Istovremeno se Heraklo borio prsa o prsa s Tanatosom, smrću, i oslobađao iz zarobljeništva Alkestu. Zanimljivo je da se Heraklo prejedao i napijao izravno na sceni, tj. pred očima gledatelja. Hans Rehr, kojega je opisao Bartèn, nalik je na izvođača uloge Herakla. On stoji pred pripovjedačem kao da se već nalazi na sceni (u manježu), i prikazuje svom gostu predstavu prije predstave, otkrivajući očitu sličnost s narodnim prikazima Rabelaisova *Gargantue*. Prema navodima Dmitrija Rovinskog, jedan je od takvih prikaza dospio u 17. st. iz Francuske u Rusiju, te je bilo obrađeno na luboku (drvorezu) u „Slavnog žderonju i veselog cugonju“. Među ruskim narodnim sličicama, koje je Rovinskij skupio i objavio, postoji i prikaz *Gargantue*, i prikaz ruskog izjelice. Obje slike popraćene su tekstovima. Iako ruska slika doslovno kopira francuski original, tekst ruskog luboka

je potpuno neovisan: "...v odin raz četvert' vina vypivaju, pudovym hlebom zaedaju. Byka počitaju za telenka, kozla za jagenka; cypljat, kur, gusej i porosjat upotrebljaju dlja potehi – gryzu ih, kak orehi..." (... odjednom popijem četvert /= 3 l/ vina, pojedem kruh od jedne pudi /= 16,4 kg/. Bika smatram teletom, jarca janjetom; piliće, kokoši, guske i praščiće jedem iz zabave – grizem ih kao orahe) (*Russkie narodnye kartinki*, 2002: 41 i 42) (ilustracija 5) Lik Gargantue kasnije je bio transponiran u englesku narodnu poeziju kao Robin-Bobin, koji je progutao kravu, tele, jednog i pol mesara, crkvu sa zvonikom, svećenika i sve župljane:

He ate a cow, he ate a calf,
He ate a butcher and a half;
He ate a church, he ate a steeple,
He ate the priest, and the people.

U imenu Robin-Bobin skriven je anagram imena Gargantua. Robin-Bobin je nepotpuna rekombinacija zvukova izvornog onomastičkog prototipa. Zanimljivo je da je Samuil Maršak, prevodeći taj šaljivi tekst na ruski jezik, dodao u njega nekoliko detalja kojih u originalu nema:

Robin-Bobin
Koe-kak
Podkrepilsja
Natoščak:

S"el telenka utrom rano,
Dvuh oveček i barana,
S"el korovu celikom
I prilavok s mjasnikom,
Sotnju žavoronkov v teste
I konja s telegoj vmeste,
Pjat' cerkvej i kolokolen,
Da ešče i nedovolen!
(Maršak 1968: 127).

(Robin-Bobin // kojekako // Okrijepio se // Natašte: // Pojeo je tele rano ujutro, // Dvije ovčice i ovna, // Pojeo je kravu čitavu // I pult s mesarom, // Stotinu ševa u tijestu // I konja skupa s kolima, // Pet crkvi i zvonika, // I još mu nije dosta!)

Istu je pjesmicu preveo Kornej Čukovskij, načinivši od nje dječju rugalicu. Robin-Bobin je kod Čukovskog stekao još jednu onomastičku komponentu – Barabek, koja predstavlja istu onu nepotpunu rekombinaciju zvukova imena Gargantua, kao i Robin-Bobin:

Barabek
(*Kak nužno dražnit' obžoru*)

Robin-Bobin-Barabek
Skušal sorok čelovek,
I korovu, i byka,
I krivogo mjasnika,
I telegu, i dugu,
I metlu, i kočergu,
Skušal cerkov', skušal dom
I kuznicu s kuznecom,
A potom i govorit:
– U menja život bolit!

(Čukovskij 1992: 51).

(Barabek // (Kako se treba rugati izjelici) // Robin-Bobin-Barabek // Pojeo je četrdeset ljudi, // I kravu, i bika, // I ćoravog mesara, // I kola, i luk, // I metlu, i žarač, // Pojeo je crkvu, pojeo je kuću // I kovačnicu s kovačem, // A onda reče: // Boli me trbuh!)

Za gutača, kao i za Robina-Bobina, ne postoje nepomirljive opreke pa, prema tome, ni podjele na logički nezamislive, nespojive stvari. Gutač je „svejed“: on guta kamenje, kućine, kuglice, žarulje, mačeve, raznovrsne tekućine, proizvode, žabe. Robin-Bobin i Barabek, u usporedbi s Hansom Rehrlom, nisu zadovoljeni procesom gutanja. Oni se nisu pripremali za predstavu. Za artista Hansa Rehrla jedenje nosi smisao nastavka rada na tijelu. Gutanje velike količine hrane jednom dnevno nije ništa drugo, nego repeticija-regeneracija, priprema za borbu s vrlo izvjesnim rizikom. Kio je u knjizi o mađioničarima opisao jedan od smrtnih ishoda točke:

Govore o poznatom cirkuskom gutaču mačeva Augustu. On je uguravao mač, na čijem je vrhu bila pričvršćena mala električna žarulja. Svijetleći kroz kožu, ona je izazivala dodatni efekt. Jednom prilikom žarulja se razbila u jednaku. Komadiće stakla nisu mogli izvaditi, te je artist platio životom (Kio 1958: 48).

Za Hansa Rehrla je gutanje i vraćanje predmeta natrag za vrijeme cirkuske predstave čin samospoznaje i spoznaje svijeta u njegovim beskrajnim pojavnostima, raznolikim i beskonačnim oblicima organske i neorganske prirode. Oblici koji nastaju, kako pokazuje Bartèn, istovremeno nude i gledatelju hranu za neočekivane doživljaje. Kao ilustraciju toga, kako gledatelj doživljava točku „čovjek-fontana“, Bartèn navodi primjer, u kojem pripovjedač nastupa zajedno s mađioničarom u ulozi pomagača:

„Čovjek-fontana“! Nije se uzalud tako zvala točka!.. Pred očima je potresenih gledatelja Hans Rehl – čašu za čašom - ispijao deset litara vode, a zatim je izljevao natrag u raznolikom mlazovima: jedan od njih podsjećao je na fontanu, drugi na lepezasti tuš, treći je bio nalik vodovodu... Ali, to je bio najbolji dio točke. Kulminacija bi nastala u trenutku kada bi se Herzog, izlazeći naprijed glasno obratio prisutnima: „Ima li, možda, među publikom netko, tko bi želio oprati ruke? Molim vas, ne sramite se, izvolite u manjež!“ Ne, nije bilo onih koji bi oprali ruke, nitko nije želio imati posla s vodom koja je prije toga bila u želucu Rehrla. I baš se tu tražilo moje sudjelovanje. Ustavši sa svog pomoćnoga sjedala, krenuo sam prema manježu, prelazio barijeru i uz suosjećajne poglede gledatelja podmetao dlanove pod već blago zagrijani mlaz... (Bartèn 1957: 68).

Gledatelj-pomoćnik, perući ruke vodom, izbačenom iz želuca artista, postaje sudionik doživljenog prizora. Dinamika kretanja vode, uvlačeći sve gledatelje u umjetničko djelovanje (potencijalno svatko može oprati ruke u vodi koja je bila u želucu artista), ruši granicu između umjetnosti i stvarnosti, između gledatelja i glumca, između estetskog i neestetskog. Osnovni smisao točke je ostvaren: gledatelji istovremeno osjećaju proturječne, nespojive emocije: interes-uzbuđenje, radost, divljenje, patnju, bijes, odvratnost, prezir, strah, krivicu i sram. Fragment, koji je opisao Bartèn, ima nešto zajedničko s prikazom glazbenika na ilustraciji Aleksandra Zudina za kalendar „Kalendur'-2008“. Glazbenik izvlači iz dubine želuca progutane tipke (ilustracija 6).

Pa ipak, bez obzira na to, kakve emocije – pozitivne ili negativne – osjećali gledatelji, promatrajući deintimizaciju unutrašnje tjelesnosti artista, u određenoj fazi apstrahiranja pretvaraju se u promatrače vlastite anatomije.

Jurij Blagov u priči *Ubojita točka (Smertnyj nomer)* pripovijeda o tome, kako je on, kada je bio artist u cirkusu, radio dvadesetih godina 20. stoljeća u nekom trošnom drvenom cirkusu u trupi koja se gotovo nije ni okupila. Kako bi dobili mogućnost otići na dugu turneju i na taj način zaraditi novac, upravitelj cirkusa predložio je artistima da naprave točku „Jedenje živog čovjeka“. Ideja je bila da se na početku predstave predloži gledateljima (ili jednome od njih) da ih žive pojede artist-gutač, a zatim, opravdano računajući da neće biti kandidata, otkazati „seansu jedenja“. Takav je trik artistima dvaput uspio. Čak je i najodvažnije gledatelje odbijao, kao prvo - zastrašujući izgled fakira koji je vodio seansu, a kao drugo – skup raznih predmeta, među kojima su se nalazili brusilica, stara sablja, nekoliko prljavih noževa, lavor s vodom, velika gruda vate, boca s jodom i, na kraju, ogromna boca sa slikom lubanje i prekrivenih kosti. Međutim, za vrijeme treće predstave iz gledališta je u manjež došao jedan čovjek, koji je želio da ga pojedu. Bio je to mesar, kojega je za dobru nagradu na to nagovorio njegov gazda. Nijedan pokušaj artista da izbjegnu predstavu nije uspio. Junačina je pod svaku cijenu htio sudjelovati u predstavi.

Fakir i gutač Magomet-ogly morao je obaviti tu seansu. Evo kako točku gutača ljudi opisuje Jurij Blagov:

Prišavši mesaru, stavio mu je ruke na ramena i netremice pogledao u oči. Zatim mu je gestom naredio da se skine, a ovaj je poslušno skinuo džemper, potkošulju i ostao gol do pojasa, pokazavši jaka prsa, pokrivena neobičnom tetovažom.

Magomet je, odmjeravajući, počeo hodati oko mesara, a ja sam dao znak orkestru i cirkus je napunilo bubnjanje kao kod izvođenja „ubojitih“ točaka.

Magomet se povukao na nekoliko koraka, bacio se na mesara i zario mu zube u lijevo rame...

Ovaj je zaurlao od boli, okrenuo se i sjajnim udarcem zdesna oborio Magometa tako da mu je turban odletio daleko u stranu.

Bacio sam se iza kulisa, vičući: „Gasi svjetlo“ – i u to je cirkus uronio u potpuni mrak. Očigledno je ta odluka bila donesena i prije moje naredbe...

Bježali smo iz cirkusa koliko nas noge nose, na čelu s Magometom koji nije stigao ni šminku skinuti (Blagov 1957: 32)..

Autobiografske tekstove samih artista cirkusa može se promatrati kao autobiografsku naraciju, u kojoj se procesualnost pripovijedanja širi u ime same priče, zadobivajući posve simboličku funkciju. Međutim, utjelovljenje životnog cirkuskog iskustva u obliku priče dovodi do toga da procesualnost vlastite refleksije postaje za pripovjedača-cirkusanta nezamisliva bez procesualnosti vlastite ekspresije. Tako za pripovjedača pripovjedna stvarnost postaje jednako važna ekspresivnoj stvarnosti, tj. priča cirkuskog artista se gradi po pravilima cirkuske točke, i na kraju joj postaje jednaka. Pritom se ekspresivni efekt takve priče postiže zahvaljujući transplantaciji činjenica u strukturu sižea (usp. White 1978: 83). Karakteristično je da autobiografski tekstovi, koje su napisali cirkuski artisti u cjelini prikazuju sličnu narativnu strategiju: oni čuvaju jasne tragove „žive“ točke, njezino vizualno utjelovljenje.

Cirkuski artist Jakov Šehtman, koji je postao poznat sredinom 20. st. po seansama gutanja i nastupima s točkama „čovjek-vatrena fontana“ i „čovjek-akvarij“, opisao je povijest nastanka svojih sposobnosti u autobiografskoj priči *Čovjek-fontana* (*Čelovek-fontan*). Prisjećajući se, kada je zapravo u sebi osjetio tako radikalni talent gutača, Šehtman smješta početak u djetinjstvo, kada je kao trogodišnjak ili četverogodišnjak ostao bez oca za vrijeme imperijalističkog rata, pa je cijela porodica gladovala:

Mama je od cigli napravila pećicu. Kada bi uspjela nabaviti malo krupice i par krumpira, bila je neizmjereno sretna. Majčino je zdravlje bilo narušeno, sve su je rjeđe

zvali da pomaže, pa je počela prositi milostinju. Mi smo također svaki dan išli uokolo, tražeći komadić kruha.

Jednom sam od nekog veseljaka čuo da vedro vode sadrži u sebi sto grama ulja. Ta mi se priča usjekla u dječje pamćenje pa sam počeo piti vodu. Dnevno sam ispijao, vjerojatno, vedro vode, ali nikako nisam dolazio do ulja. Ali sam naučio izljevati je natrag poput vodoskoka (Šehtman 1971: 88 i 89).

Glad je bila presudni čimbenik da mladić postane gutač. Uostalom, riječ „fakir“ u prijevodu s arapskog znači doslovno „jadnik, sirotan“. Možemo uočiti da su na izbor profesije cirkuskih artista glad i neimaština često izravno utjecali. Artist cirkusa Nikolaj Samohin u pjesmi *Priča starog glumca (Rasskaz starogo aktera)* početak svoje cirkuske biografije također veže uz „komad kruha“:

Ja cirk svoj zapomnil pervyj –
On byl derevjannym, kak korob
(takih uže net, navernoje),
No on mne po-prežnemu dorog.
Menja privezli mal'čiškoj
K hozjainu ètogo cirka.
Na mne byli tol'ko štaniški
V zaplatakah cvetnyh i dyrkah [...]
I slez u menja ne bylo,
Kogda ja proščalsja s bratom, –
On radi kuska hleba
Otdal menja v akrobaty
(Samohin 1961: 18).

(Ja sam zapamtio svoj cirkus prvi - // Bio je drven kao kutija // (takvih više, vjerojatno, nema), // Ali mi je drag kao i prije. // Dovedi su me kao dječaka // K vlasniku tog cirkusa. // Na meni su bile samo hlačice // Sa zakrpama šarenim i rupama [...] // I suza nisam imao, // Kada sam se opraštao s bratom, - // Zbog komada kruha // On me je dao u akrobate.)

Kod Šehtmana je pripovjedač, izgubivši poslije oca i majku, postao beskućnik. No ubrzo je stekao veliki autoritet među kolegama, budući da bi onome, tko bi ga uvrijedio, izbacio fontanu vode direktno u oči, zbog čega su ga i prozvali „Jaška-deva“:

Jednom je neki bistri beskućnik odlučio iskoristiti moje sposobnosti. Na Hreščatiku su u to doba prodavači lutrije koji su prodavali i cigarete. Moj je zadatak bilo sljedeći: popio bih veliku količinu vode i trčao po Hreščatiku, a za mnom bi jurilo pedeset beskućnika. Približivši se prodavaču, zalio bih ga od glave do pete vodom, a dok bi se

on pribrao, moji bi prijatelji pograbili cigarete i pobjegli na razne strane (Šehtman 1971: 90).

Pripovjedač si dodjeljuje zoomorfna svojstva. Deva je životinja koja otjelovljuje u mitološkim predodžbama raznih naroda izdržljivost i stalno samoobnavljanje. U kazahstanskoj mitologiji deva je jedna od četiri životinje (konj, deva, ovan i krava) koje simboliziraju četiri strane svijeta, četiri stihije. Deva je simbol jedinstvenog i nedjeljivog kozmosa. Stvorena od Ničega, ona u sebi nosi sav životinjski svijet. U romanu Muhtara Auèzova *Abaj*, Abajev otac, Kunanbaj osuđuje starca i njegovu mladu nevjestu na smrt vješanjem na devi baš zato, što je deva simbol početka svijeta. Kunanbaj zna da ljudi nisu krivi, ali ih ubija kako bi osvojio dobre pašnjake. On skida sa sebe odgovornost i simbolički je prenosi na devu (usp. Karakuzova; Hasanov 1993).

Struja vode, koja izbija iz unutrašnjosti gutača, u Šehtmanovom je tekstu ekvivalentna zanosu imaginacije. Ono, što kasnije opisuje Šehtman, podudara se s razmišljanjima Gastona Bachelarda. U knjizi *Voda i snovi (Voda i grezy)* francuski filozof tvrdi da imaginacija nije sposobnost stvaranja slika stvarnosti: ona, budući da je radikalnija od volje i životnog elana, stvara slike, koje nadilaze realnost, pa se time pojavljuje kao nositelj funkcije irealnog. „Imaginacija“ prema Bachelardu znači odvajanje od svakodnevice i težnju prema novom životu. Imajući svoju autonomnu dinamiku, imaginacija otvara put prema vječnosti (Bechelard 1942). Na taj način gutanje raznih supstanci i njihovo izbacivanje iz utrobe nije samo majstorstvo unutrašnjeg i vanjskog tijela, koje prikazuje artist, nego i više od toga, njihova materijalizacija, otjelovljenje poetskih slika (Isto). Unatoč zabrani razuma, Šehtman u točki „Ratni huškač“ oživljava metafore. „Riječ-voda“ i „riječ-vatra“ stječu vlastito postojanje:

Moj je nastup izgledao ovako. Manjež je bio okupan jarkim svjetlom. Izlazi Kio i glasno najavljuje: „Sada ću vam demonstrirati govor jednog od najvećih zapadnih stručnjaka po pitanjima mira“.

U arenu donose tribinu. Iza toga izlazim ja, u večernjem fraku, cilindru i bijelim rukavicama. Bez žurbe, važnog izgleda penjem se na tribinu, skidam cilindar i nemarno ubacujem u njega rukavice. S osmijehom se klanjam na sve strane i počinjem ulizički, mimički govor, gestikulirajući ravnomojerno rukama. Klaun Georgij Engel', koji je tada sudjelovao u programu, obraća se iluzionistu: Druže Kio, nekako ne razumijem, o čemu on govori. Da nisam oglušio?“ „Sada ćete razumjeti“ – odgovara Kio.

On brzim koracima prilazi tribini i tankim štapićem lagano me udara po ustima. U istom trenutku ja iz usta izbacujem mlaz vode.

Pa to je sama voda! – poviče klaun. „Da, voda, – slaže se Kio, – ali to nije tako bezopasno, kao što izgleda na prvi pogled. Sada ćete vidjeti što se krije iza ovog govora.“ Na trenutak se saginjem i neprimjetno pijem iz boce petrolej. Zatim uzimam zapaljenu baklju, skrivenu pod tribinom, prinosim je ustima i u manjež prodiरे jaki mlaz vatre (Šehtman 1971: 120) (ilustracija 7).

Točka „čovjek-fontana“ bitna je i stoga, što se u njoj vidi pokušaj stvaranja iluzije toga, kako čovjek osvaja vodeni prostor „iznutra“, kako je vodena stihija dostupna čovjeku. Izvedbe te vrste dopunjavale su vodene prizore, iluzijske imitacije boravka ljudi u vodi kao mediju, kojih je bilo u cirkusu⁹. U određenoj mjeri one su u korelaciji i s vodenim atrakcijama, koje se sve više probijaju posljednjih desetljeća 20. stoljeća u kulturu zabave. U njih ubrajamo oceanarije, tj. posebne prostore sa životinjama, isturene u morske dubine, nastupe ljudi i podvodnih bića u divovskim akvarijima, spektakle u delfinarijima, gdje se prikazuju izravni kontakti čovjeka i bića podvodnog svijeta – kitova, morževa, morskih medvjeda i delfina.

Ako se vratimo na ranije rečeno, da je gutač žongler, čiji su osnovni instrument njegovi vlastiti unutrašnji organi, onda možemo dodati da, zahvaljujući oslobađanju sile imaginacije artistu postaje moguće pustiti na slobodu arhetipove, koji su se skrivali u dubinama nesvjesnoga. Osim toga, gutajući predmete, artist ih može vratiti s novom kvalitetom, ili čak promijeniti njihove vrijednosne karakteristike. Kupujući ulaznicu za predstavu artista-gutača, gledatelj faktički plaća mješavinu pozitivnih i negativnih emocija koju očekuje od predstave. Način njihove prezentacije, uključujući reklamu, zalog je uspjeha. Nakon gutačeve predstave osjećaj za vrijednost novca može se kod gledatelja promijeniti. Šehtman priča kako je neko vrijeme nastupao s točkom „Gutač novca“:

Idući dan izišao sam u manjež u kostimu odrpanca. Ne izgovarajući ni riječi, počeo sam kopati po džepovima, istresati ih i u arenu su ispale tri novčanice. Gledatelji su se nasmijali: „Tresi, tresi, možda još nešto istreseš...“

Pozvao sam k sebi tri mladića i jednu djevojku s crvenim rupcem, koji su sjedili u prvom redu. Na moju zamolbu oni su smotali svaku novčanicu kao cigaretu i stavili oko njih gumice, kako se papirići ne bi odmotali. Djevojka je nešto posumnjala, ponovo razmotala novčanice, uvjerala se da su novčanice prave i rekla to publici.

Zamolio sam djevojku da ponovo smota novčanice. Tada sam izišao na sredinu arene, duboko uzdahnuo i... progutao novac. Nastala je grobna tišina. Netko je iz prvih redova podrugljivo prokomentirao: „Koji trik, daj meni, pa ću i ja progutati!“ Svi su se složno nasmijali. Pričekao sam da se publika smiri. Zatim sam pokazao svojim

⁹ Najpotpunije i najdetaljnije podatke o nastanku i postojanju vodenih arena v. u knjizi: Dupavillon, Christian. *Architectures du cirque des origines a nos jours*, 2001.

dobrovoljnim asistentima da nemam ništa u ustima i upitao: “Koju ćemo novčanicu prvu izvaditi?”

Tada je sve i počelo: jedni viču – daj deseticu, drugi – peticu, treći – trojku...

Sve je smirila djevojka s rupcem: “Izvadi deseticu!”

Napravio sam nekoliko pokreta usnicama, izvadio iz usta smotuljak i pružio ga djevojci.

„Ovo je desetica“ – glasno je uzviknula. – Ona ista.

Iza desetice slijedile su petica i trojka. Publika je oduševljeno pljeskala. U manjež je utrčao gazda, stisnuo mi ruku i odveo me iza kulisa: „Slušaj, Džek, sjajno! Izvanredno! Da li bi želio svaki dan nastupati s tom točkom? Plaćam tripud više...” (Šehtman 1971: 105 i 106).

Gutajući novac, artist mijenja status općeprihvaćenih vrijednosnih karakteristika, sadržanih u simbolici novca. Novac koji je bio u želucu zadobiva pred očima gledatelja neko univerzalno-estetsko značenje, gubeći pritom vrijednosno načelo. Gesta gutača kao da vraća u Novo doba izgublenu univerzalizaciju estetskog pristupa svijetu. U središtu pozornosti gutača, kojega smo već prije okarakterizirali kao filozofa-demonstratora, koji osmišljava svoju tjelesnost i svoju svijest, sada su – vrijednosti i kultura. Gutač guta novac, koji je za gledatelje formalni kriterij vrijednosti, koja je jednaka kako za ljude međusobno, tako i za ljude i stvari. Pritom kao da demonstrira filozofsku strategiju Georga Simmela, koji je smatrao da razvoj novčanih odnosa pojačava prekid između forme i sadržaja, pomažući proces sveopćeg otuđenja (usp. Simmel 2001: 37 i 38). Gutajući papirnate novčanice artist odvaja sebe od novca koji je njegov. Novčanice za artista i za gledaoce gube svojstva novca i prihvaćaju se kao predmeti estetske reprezentacije. Na samom kraju, za vrijeme jedne predstave artist “guta” krupne novčanice, koje mu je prije početka predstave dao vlasnik cirkusa, a zatim inscenira njihovo „nevraćanje“, „zaglavljivanje u truhu“ kako bi zadržao zaradu, koju je posudio od vlasnika. Gutačeva gesta nije pogreška, nego upravo onaj tip reprezentacije, koji simbolizira drugu stranu – prazninu kulturnih oblika i rast moći novca. Novac koji dovodi do kobne otuđenosti, nestaje u želucu gutača i gubi svoju funkciju da kulturu pretvara u prazninu. Gutajući novčanice, artist kao da donosi presudu sadašnjosti i prošlosti, pokušava poljuljati svijest o vrijednosti kod gledatelja, koji su uvjereni da je novac ostao u truhu izvođača. Pojedeni novac prestaje biti formalni kriterij vrijednosti. Pretvorivši se u glumčevoj utrobi u jestivi proizvod, novac napokon dobiva svrsishodan karakter. Odsada je zauvijek povezan sa svojim vlasnikom, ne može ga napustiti i prijeći u novu uporabu.

S ruskoga preveo

Igor Živković

Spisak ilustracija:

1. G. V. Dmitriev. Ilustracija za knjigu Èmil'a Kija *Fokusy i fokusniki (Trikovi i mađioničari)*
2. Aly, tajanstveni Egipćanin, fakir i „čovjek-fontana“
3. Nastup gutača vatre, Berlin, 20-te godine XX. stoljeća
4. Scena iz crtanog filma Alekseja Kotenočkina *Nu, pogodi! (Ma, pričekaj!): Vuk koji guta balon*
5. Lubok (drvorez) *Slavni žderonja i veseli cugonja*, kopiran prema francuskom prikazu Gargantue u XVII. st.
6. Konstantin Melihan, Aleksandr Zudin. Fragment s kalendara *Kalendur'-2008*.
7. Jakov Šehtman u atraktivnoj točki Èmil'a Kija *Ratni huškač*.

Literatura:

- Akompjan, A. 2007. *Bol'saja kniga fokusov i trjukov iz repertuara Arutjuna i Amajaka Akopjana*. Moskva: Èksmo.
- Antokol'skij, P. 1987. *Izbrannoe*. Moskva.
- Bachelard, G. 1942. *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. Paris.
- Bachelard, G. 1972. *L'engagement rationaliste*. Paris.
- Bartèn. 1975. *Pod brezentovym nebom*. Leningrad: Sovetskij pisatel', Leningradskoe otdelenie.
- Baudrillard, J. 1981. *Simulacres et simulations*. Paris
- Blagov, Ju. 1957. *Smertnyj nomer (rasskaz starogo artista)*, u: „Sovetskij cirk“, br. 3 (31-32).
- Debord, G. 1992. *La société du spectacle*. Paris
- Dmitriev, Ju. 1977. *Wirk v Rossii. Ot istokov do 1917 goda*. Moskva: Iskusstvo, str. 373-374.
- Dupavillon, Ch. 2001. *Architectures du cirque des origines a nos jours*. Paris: Edition du Moniteur
- Karakuzova, Ž. K.; Hasanov, M. Š. 1933. *Kosmos kazahskoj kul'tury*. Almaty: Evrazija.
- Kio, È. 1958. *Fokusy i fokusniki*. Moskva: Iskusstvo.
- Lévy-Bruhl, L. 1931. *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*. Paris: Félix Alcan
- Malinovskij, B. 1998. *Magija, Nauka i Religija*. Prev. A. P. Homik. Pod red. O. Ju. Artemove. Moskva: Reffl-buk.
- Markschiess-van Trix, Jun., Nowak, B. 1976. *Artisten- und Zirkusplakate. Ein internationaler historischer Überblick*. Leipzig: Edition Lepzig
- Maršak, S. 1968. *Sobranie sočinenij v vos'mi tomah*. T. 2. Moskva: Hudožestvennaja literatura.
- Molenie Daniila Zatočnika*, u: Pamjatniki literatury Drevnej Rusi. XII. vek. Moskva: Hudožestvennaja literatura, str. 388-399.
- Nabokov, V. 1990. *Otčajanie*, u: V. Nabokov, *Sobranie sočinenij v četyreh tomah*, T. 3. Moskva.
- Oleša, Ju. 1974. *Izbrannoe*. Moskva: Hudožestvennaja literatura.
- Ponomarev, V. T. (Sast.) 2007. *Lučšaja kniga znamenityh fokusov*. Moskva: AST, Doneck: Stalker.
- Samohin, H. 1961. *Rasskaz starogo aktera*, u: „Sovetskij cirk“, br. 10, str. 18.
- Staroslavjanskij slovar' (po rukopisjam X-XI vekov)*. Pod red. R. M. Cejtlin; R. Večerki; È. Blagovoj. Moskva: Russkij jazyk
- Slovar' drevnerusskogo jazyka v destati tomah (XI-XIV vv.)*. 1990. Gl. ur. dopis. Član AN SSSR

- R. I. Avensov. T. 3.
- Russkie narodnye kartinki. Sobral i opisal Dmitrij Rovinskij.* 2002. V dvuh tomah. T. 1-2. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo „Tropa Trojanova“, str. 41-42.
- Robert-Houdin, J. E. 1980. *Les secrets de la prestidigitacion et de la magie.* Genève: Slatkine
- Simmel, G. 2001. *Philosophie des Geldes.* [Reprint der Ausgabe von 1920]. Stuttgart: Parkland Verlag
- Skazanie o Borise i Glebe, u: Pamjatniki literatury Drevnej Rusi. XI-načalo XII veka.* Moskva: Hudožestvennaja literatura, str. 278-303.
- Urazov, I. 1928. *Fakiry.* Moskva.
- Oznobišin, N. 1929. *Illjuzionisty (Fokusniki i čarodei).* Moskva: Teakinopečat'.
- Florenskij, P. 1994. *O sueverii i čude, u: Sobranie sočinenij v četyreh tomah, T. 1.* Mosva: Mysl', str. 44-69.
- Florenskij, P. 1996. *Predislovie k knige N. Ja. Simonovič-Efimovoj „Zapiski petrušečnika“ (GIZ, 1925) (Pis'mo k N. Ja. Simonovič-Efimovoj), u: Sobranie spčinenij v četyreh tomah, T. 2.* Moskva: Mysl', str. 532-536.
- Florenskij, P. 1999. *Mysl' i jazyk, u; Sobranie sočinenij v četyreh tomah, T. 3.* Moskva: Mysl', str. 104-249.
- Černyh, P. Ja. 1993. *Istoriko-ètimologičeskij slovar' sovremennogo russkogo jazyka v dvuh tomah.* 3-e izd. T. 1. Moskva: Russkij jazyk.
- Frejdenberg, O. 1997. *Poètika sjužeta i žanra.* Moskva: Labirint.
- Čehov, A. P. 1976. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30-ti tomah. Sočinenija.* Tom 6. Moskva: Nauka.
- Čukovskij, K. 1992. *Stihi dlja detej.* Moskva: Hudožestvennaja literatura.
- Šehtman, Ja. 1971. *Čelovek-fontan, u: Slavskij, R. Vstreči s cirkovym prošlym. Sborniki memuarov.* Moskva: Iskusstvo, str. 88-89.
- Vidal, M. C. 1993. *The Death of Politics and Sex in the eighties show, u: New lit. History.* Charlottesville. 1993. Vol. 24, № 1, str. 171-194.
- Vadimov, A. A.; Travis, M. A. 1966. *Ot magov drevnosti do illjuzionistov naših dnejj.* Moskva.
- Vadimov, A. A. 1967. *Repertuar illjuzionista.* Moskva: Profizdat.
- White, H. 1978. *Tropics of discourse: Essays in Cultural Criticism.* Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978

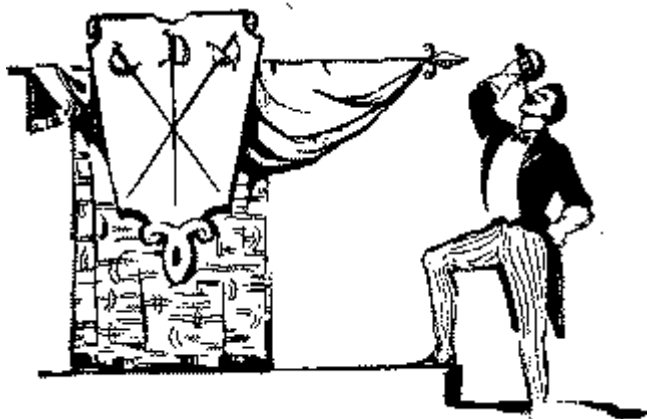
Резюме

О «глотателях» в русской зрелищной культуре

Одной из главных теоретических посылок данной статьи является тезис о том, что динамическое равновесие между отдельными компонентами в культуре понимается **как форма существования культуры, так и основа ее динамики**. ~~является как формой существования культуры, так и основой ее динамики~~. Цирк – искусство, **наглядно ярже** презентующее в каждом своем жанре организмическую и механическую **форму** динамического равновесия. В частности, в номерах артистов-глотателей демонстрируется возможность репрезентации динамики равновесия между органическим и неорганическим **мирами**. Кроме того, глотание – единственный в зрелищном искусстве жанр, показывающий мастерство как внешнего, так и внутреннего тела. Баланс и сложная координация движений фокусника формируют специфический тип жонглирования, основным инструментом которого являются внутренние органы исполнителя. Феномен глотания позволяет продемонстрировать перед зрителем факт подвижности границ субъекта: граница тела не совпадает с границей внешнего и внутреннего. Артист-глотатель убеждает зрителя в том, что не только руки или пальцы, т.е. части внешнего тела, могут манипулировать предметами. Аналогичной способностью обладает и тело внутреннее. Существование человека, как показывает артист, немыслимо без равновесия внешнего и внутреннего. Тем самым, глотателя можно определить не только как художника «боди-арта», но и как особого рода философа-демонстратора, познающего наравне со своей телесностью и свое сознание. Сознание как раз и проявляет себя в столкновении с *иным*, получая от него «сопротивление» в момент попытки «проглотить» это *иное*. Во время представления зритель становится свидетелем того, как прямо на глазах формируется сверхтело, воспринимающее иное как свое.

В выступлениях артистов-глотателей остро ощущается корреляция с понятиями смерти и возрождения; **эти артисты** ~~они~~ причастны к сфере магии, которая, по определению Бронислава Малиновского, с архаических времен всегда относилась к области повышенного риска. Глотатель, демонстрируя мастерство внешнего и внутреннего тела, в условиях почти смертельной угрозы, подобно магу, задействует все свои духовные и телесные резервы. Сверх того, как это происходит и в магическом ритуале, глотатель привлекает психические резервы зрителей, реанимируя в зрительском мышлении «аффективную категорию сверхъестественного» (термин Люсьена Леви-Брюля). Во время представления глотателя зритель в большей степени, чем обычно, подвержен эмоциям, а не рассудку. Артист-глотатель вскрывает взаимопроницаемость первобытного и современного мышления. Композиционная схема его номера близка архаическим представлениям о двух мирах и о маге (или шамане) как посреднике между ними. Если поставить вопрос о генезисе номера глотателя, то в целом можно утверждать, что в его основе лежит один из архаических солярных мифов – миф о ежедневном рождении и проглатывании солнца божеством.

Ilustracije:



Ilustracija 1. G. V. Dmitrijev. Ilustracija za knjigu Èmilja Kija *Fokusy i fokusniki (Trikovi i mađioničari)*, 1958.



Ilustracija 2. Aly, tajanstveni Egipćanin, fakir i „čovjek-fontana“, oko 1915.



Ilustracija 3. Nastup gutača vatre, Berlin, 20-te godine XX. stoljeća



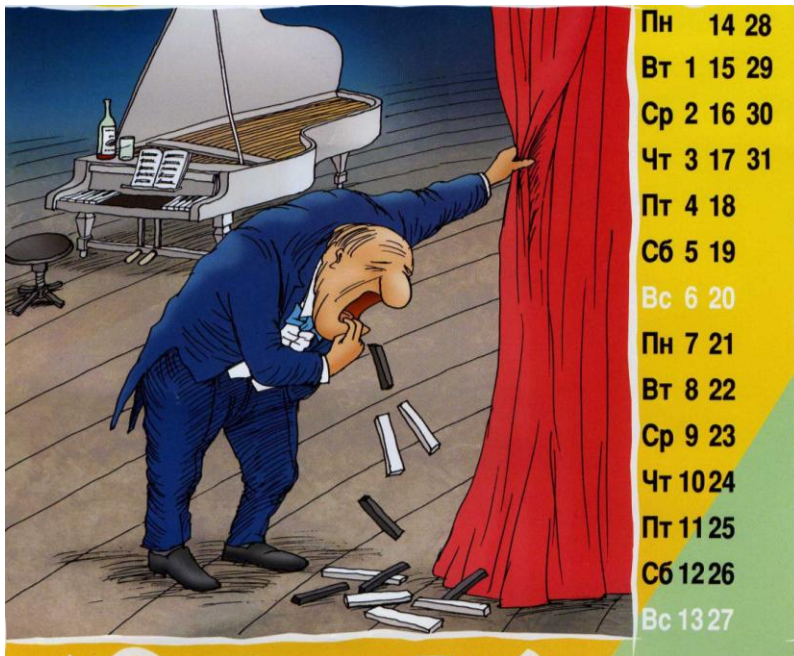
Ilustracija 4. Scena iz crtanog filma Alekseja Kotenočkina *Nu, pogodi!* (*Ma, pričekaj!*)
Vuk koji guta balon.



69. Оригинал французской карикатуры Гаргантюа, Рабле.



Ilustracija 5. Lubok (drvorez) „Slavni žderonja i veseli cugonja“, kopiran prema francuskom prikazu Gargantue u XVII. st.



Ilustracija.6. Konstantin Melihan, Aleksandr Zudin. Fragment s kalendara „Kalendur'-2008“.



Ilustracija 7. Jakov Šehtman u atraktivnoj točki Ėmilja Kija „Ratni huškač“