

Amalija Zoričić Elias Canetti "Svadba"

mr. Amalija Zoričić, Gimnazija "Dr. Antun Barac", Crikvenica, pregledni članak, Ur.: 25. lipnja 1993.

UDK: 830-2:830::929 CANETTI, E.

Groteskni svijet mladoga Canettia jest bez nade. U njegovoj je Svadbi uočljivo snažno alegorijsko ocrtavanje asocijalnih izražajnih oblika i središnji položaj temeljne misli vodilje.

Tako kuća postaje jasna konkretizacija građanske težnje, do ludosti izdignut objekt oko kojeg se ovdje vrti sve željeno i planirano.

Svi se društveni odnosi razotkrivaju kao posjedovni odnosi, seksualni promiskuitet ili bračna vjernost. Ta spolna i materijalna požuda postaje najočitija u društvenoj igri u kojoj svatko treba razmisliti kako bi u slučaju potresa pomogao najdražoj osobi, međutim ona ne mijenja temeljno ništa kada do potresa doista dođe.

Likovi ove drame koja "ima vlastito lice i ne ovisi ni o kakvom uzoru" govore najvećim dijelom bečkim narječjem. Osim toga svaka osoba nosi svoju akustičnu masku, što znači da svatko posjeduje vlastite riječi koje se pojavljuju razlikovno poput fiziognomija. Time je značenjski idiom "preobrazba" doveden u svezu s pojmom "dramski".

Praiskonski gnjev Eliasa Canettia pokreće riječi velike i teške poput kamenih blokova starozavjetnih hramova. To kamenje kojim se David baca na Golijata jest utjelovljenje snage. Canetti u smrti mrzi upravo njenu nesavladivu moć.

Odatle potječe i sav književnikov bijes.

I. Komunikacijska nekroza I uloga literature kao socijalne terapije

Kada je 23. prosinca 1990. godine Canettieva Svadba (Hochzeit), inače napisana 1932. godine, doživjela svoju premijernu izvedbu na velikoj sceni zagrebačkog HNK, publika je, zahvaljujući trudu scenografa Jozefa Cillera, kostimografa Ingrid Begović, redatelja Joška Juvančića i brojnog glumačkog ansabla (Špiro Guberina, Zvonimir Torjanac, Etta Bortolazzi, Marija Kohn, Branka Cvitković, Kruno Šarić, Ivo Grgurević, Alma Prica, Dragan Despot...), prilično dobro primila ovu impresivnu ansambl-predstavu kaleidoskopske širine koja opominje, ostaje u sjećanju i tako životno korespondira s našom zbiljom.

Iako u slijedu Canettievih (Elias Canetti, Russe, Rustschuk, 1905) djela autorov dramski ciklus ne zauzima mjesto mjerljivo s onim njegovih socio-filozofskih studija, eseja ili proze autobiografskog karaktera, on barem zaslužuje spomena vrijedan osvrt, posebice prva od triju drama, *Hochzeit*, napisana u formi "bečkog pučkog komada" ("*Wiener Volksstück*").

Mnogi Canettievi suvremenici svrstavaju to nadasve zanimljivo djelo u raspon između ekspresionističke drame i drame apsurdna, poglavito Theodor W. Adorno.

Premda se radnja odvija u spomenutom gradu, što je naglašeno i upotrebom bečkog dijalekta, ona je simptomatična, jer prenesena u bilo koju sredinu kao literarni tekst može posvuda jednakopravno fungirati.

Canetti, ostajući na razini ontološkog poimanja svijeta, ljubavi, života i smrti, ne kritizira ljude već njihove postupke, jer sve je relativno, samim time podložno promjeni nabolje, što se prvenstveno odnosi na čovjeka. Na neki način ova drama, razumljivo uz potpuno uvažavanje autorove originalnosti, varira probleme apstrofirane u još 1836. godine napisanu Büchenerovu *Woyzecku*, komadu koji od Canettieve dvadeset i šeste godine, kada se prvi put susreo s tim djelom, postaje njegovo njegovo nezaobilazno štivo.

Za razliku od ostalih dviju drama *Komedije taštine* (*Komödie der Eitelkeit*, 1933/34) i *Oročenih* (*Befristeten*, 1952) *Svadba* jest djelo napisano s težom, odnosno određenom porukom upućenom čitaocu i gledaocu.

Jednočinka s predigrom u pet slika *Svadba* poslužila je autoru kao zgodan motiv za objelodanjenje mnogo "rafiniranijih" postupaka svaće - grupe malograđana opsjednute prvenstveno seksom i požudom za posjedom, u ovom slučaju kućom.

Njihove bolesti, nastrane užitke, poroke, licemjerje a nadasve narcisiodnost Canetti gradira i razotkriva akustičnom maskom, funkcijom imena i tretmanom masovnosti, kategorijama kojima ću se u daljnjem razmatranju više pozabaviti.

Radnja se odvija u kratku vremenskom razdoblju u jednoj gradskoj višekatnici. Odnosi koji u kući vladaju objelodanjeni su već u prvoj slici dijalogom što se vodi između stanodavke, stare, bolesne Gilze i njezine unuke Toni. Kakofonično kriješteći u toj sceni papagaj Lori ponavlja riječi "Haus, Haus, Haus" ("Kuća"), koja će se poput **lajmotiva** ili *idée fixe* provlačiti cijelom dramom. To je, naime, izvor konflikata i ključna tema koja osim seksa zaokuplja stanare zgrade jer je svatko za sebe želi naslijediti.

Mladog gimnazijskog profesora Thuta i njegovu suprugu Leni, protagoniste druge slike drame, prividna želja da svome prvijencu stvore "materijalnu osnovu" nagoni na pomisao o izdržavanju onemoćale Gilze. No zapitajmo se: dokle mogu sezati granice lažne roditeljske ljubavi? Ta "ljubav" na plitici humanističke vage započinje gubiti na težini od trenutka kada se Thut i Leni namjerno nastanjuju u sobi do Gilze iz jednostavna razloga kako bi mogli prisluškiivati njezine razgovore, ne vodeći računa o tome da kriještanje papagaja ozbiljno narušava miran san njihova djeteta. Konac svega, koji nas pomalo podsjeća na Brechtov *Kavkavski krug kredom* (1944/45), za razliku od spomenuta djela nema presedana:

LENI: "Das Kind stürzt zusammen.
THUT: Du meinst das Haus...
LENI: Wir müssen laufen, komm...
THUT: Du bist beinahe kindisch.
LENI: Es schläft so 3üs. Solien wir es nehmen?
THUT: Es wird sich verkühlen... Pack es warm ein!

LENI: Ich werde es fallen lassen.
THUT: Halt es fest!
LENI: Ich bin zu schwach... Nimm dus!
THUT: Ich bin zu stark. Ich werde es zerdrücken...
LENI: Hältst du es?
THUT: Nimm dus!... Du verstehst dich drauf.
LENI: Doch nich beim laufen.
THUT: Nimm die Hälfte.
LENI: Die hab ich.
THUT: Jetzt nimm die andere Hälfte!
LENI: Die trägst du.
THUT: Ich sage nein. Ich sage rundweg nein.
LENI: Dann laß ich meine Hälfte fallen.
THUT: Eine gute Mutter!
LENI: Du warst nei ein Vater!
THUT: Und der Einfall mit dem Haus?
LENI: Es fällt! Es fällt!
THUT: Kannst du nicht aufpassen?
LENI: Durchs Loch! Durch das Luch! Jetzt ist es tot!"
(E. Canetti, *Hochzeit*, str. 66-67)

Canetti ovdje navodi destruktivnu krajnost bez alternative ali ne i bez perspektive čovječanstva, ako gledalac navrijeme osluhne autorovu poruku.

Dok kod obitelji Segenreich teku posljednje pripreme za svadbu o kojoj će u jednom činu drame biti riječ, u susjednom je stanu locirana treća, ujedno centralna slika predigre - prošnja.

Taj inače uzvišen trenutak gubi na svojoj važnosti dočim uočimo ekstremnost i ispraznost obostranih odnosa i osjećaja zaljubljenika - Anite i Petera Hella. Iz dijaloga mladog para očito je da se ti ljudi međusobno ne poznaju niti se trude da na tom planu išta izmijene. Njihov se razgovor svodi na monolog u kome netko više, a netko manje govori, ali oboje dovoljno kazuju o sebi. Ako je ljubav, fromovski rečeno, aktivna zaokupljenost životom i rastom onoga do koga nam je stalo, sama od sebe nameće se potreba za poznavanjem toga bića, za odgovornošću, brigom i respektom prema njemu. Volja kao važan faktor ljubavi uključuje odluku, obećanja, spremnost, za što Peter i Anita nisu sposobni. Rezultat takva kvaziodnosa jest razilaženje do čega će naknadno i doći.

Poduzetna, beskrupulozna Gretchen i kolebljivi Max poslovni su partneri. Njihov je razgovor u četvrtoj slici usmjeren k dobro nam znanoj temi drame. Ono što na neki način predstavlja skrivenu žaoku svim potencijalnim interesentima i nasljednicima koji o Gizelinim namjerama nemaju pojma jest vijest, a čujemo je od dugogodišnjeg stanara Maxa, da ona namjerava prodati kuću. Iskusna ga Gretchen savjetuje što treba poduzeti kako bi se jeftino domogao posjeda. Izazvan u tijeku razgovora Max svoju poslovnu neinicijativnost nastoji ispraviti, a povrijeđenu muškost dokazati na pogrešan način - vodeći ljubav s Gretchen.

Posljednja se slika predigre odvija u stanu pazikuće Kokosch Franza. Bijedan je sobičak u kome on životari s umno poremećenom nijemom kćeri Pepi i ženom na umoru. Danonoćno naglas čitajući Bibliju on vjeruje da će produžiti agoniju već napola mrtve žene. Za Franza izjednačenja nema ni u smrti. Siromahu i umiranje, uz sve troškove koji slijede, predstavlja luksuz. Stoga je jeftinije moliti se:

KOKOSCH: "Beten kommt billinger, die Herrschaften, beten kommt billinger!"

Kroz biblijsku priču o Samsonu Franz izriče katastrofu koja će zadesiti kuću i stanare na kraju čina:

KOKOSCH: "Du fiel das Haus auf die Fürsten und auf alles Volk, das drinnen war..."

(E Canetti, *Hoschzeit*, str. 25 i 25)

Veza između predigre i jedinog čina drame uspostavlja se kada Pepi na očev nagovor odlazi u stan Segenreichovih da ih zamoli za mir. Sve što se od tog trenutka nadalje događa u stanu nevjeste vodi nas korak po korak od već postojeće psihičke i moralne katastrofe pojedinih likova do elementarne nepogode koja okončava materijalnim uništenjem - rušenjem kuće - i fizičkim - smrću prisutnih gostiju i stanara.

II. Nomen est omen

"Jeder Mensch ist ein Abgrund.
Es schwindelt einem, wenn man
hinunterschaut..."
G. Büchner, *Woyzeck*

Beskrupuloznost, licimjerje i proračunatost svijeta, čija je deviza prokockani moral, požuda za nastranim užicima, iznad svega koristoljublje, značajke su domaćina i uzvanika peteročlane obitelji Segenreich. U ustalasaloj masi nadmenih mediokriteta od kojih jedan drugoga nastoji nadmudriti, izigrati, prevariti, a što je najgore, to im i polazi za rukom, ističu se otac obitelji, viši građevinski savjetnik, majka Johanna, njihova kći Christa (nevjesta), sin Karl (student), najmlađa sestra, četrnaestogodišnja Mariechen, direktor Schön, idealist Horch, udovica Zart, kućni liječnik Bock, apotekar Gall sa suprugom, tvorničar lijesova Rosig, mladoženja Michel, Christina prijateljica Anita.

U svadbenom karuselu ispraznih osjećaja i laži improvizirana igra koja bi trebala predočiti potres, naposljetku, uz pitanje što bi svatko pojedinačno u datom momentu učinio za najdražu osobu, prerasta u odgovor sročeni u Heseevim poetskim slogom:

"Seltsam im Nebel zu wandern:
Leben ist Einsamsein.
Kein Mensch kennt den andern,
Jeder ist allein."

(H. Stupan, *Nemško literarno berilo*, str. 286)

Davnih tridesetih godina ovoga stoljeća prorekao je Canetti našu sadašnjost - svijet koji ne priznaje humanost zaslužuje uništenje. Možda je vjerovao da čovjek nakon tolikih nedaća što ga stoljećima pritišću ipak nije u stanju promjene u svome životu, prema Kierkegaardu vazda zasnovane na kvalitativnoj odluci pojedinca, usmjeriti u pogrešnom pravcu. No on to iz dana u dan čini.

Spomenuh već da jednu od prepoznatljivih komponenti karakterizacije Canetievih likova predstavljaju imena i njihova upotreba. U *Svadbi* on nagovještava motiv koji će postati temom njegove, zasada, posljednje drame *Oročeni*.

Prema staroj latinskoj izreci *nomen est omen*, ime je znak, što bi otprilike trebalo značiti da Dobrišu krase atributi dobrote. Srećka sreće, Canetti nekolicini svojih likova daje imena poput Schön (lijep), Bock (bik), Rosig (raspoložen, ružičast), Zart (nježan), Gall-e (žuč), Segenreich (Segen - blagoslov, reich - bogat), ističući oprečnost u vladanju i psihološko-moralnim značajkama tih ljudi u odnosu na njihova imena. Kroz mnoštvo scena jedinog čina oni se kreću ritmom sna poput Krausovih junaka u *Posljednjim danima čovječanstva* (Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, 1915-1921), ili Strindbergovih likova u *Sablanoj sonati* (1907) čineći tako zatvorenu masu. Određene su konotacije s potonjim djelom evidentne, a s obzirom da je spomenuti pisac bio omiljen autor Canettieve majke čiji utjecaj na sina nije bio zanemariv, one su i razumljive.

Brtbljava žena koja doživljava permutaciju od mumije do dosadnog govorljivog čudovišta, otmjene obitelji susjedstva što se decenijama skupljaju na "sablanoj večeri" očitavajući pritom vlastite tajne sramote i bolesti uveliko asociraju na sličnu svatovsku atmosferu u obitelji Segenreich.

Očito je da kataklizma kojom Strindbergovo djelo započinje, a Canettievo završava predstavlja vrtnju u krug iz kojeg jedini izlaz može pronaći razum, a on nas ne vara, ili to barem ne bi smio. Stvoriti slobodan svijet (*liber mundus*) pa makar samo u knjigama (*mundus liber*) predstavlja svojevrsnu težnju i nastojanje za uspostavljanje istoga odnosa u zbilji (Stefan H. Kaszynski, *Die Lesbarkeit der Welt*, UAM Poznan 1984; poglavlje Martina Bollachera, *Mundus liber*, str. 63).

Kao što ne odlučuje o svom začecu ni rođenju, tako niti ime pojedinca ne predstavlja njegov slobodan izbor. U svijet stupamo sputani i zavisni. Svi pokušaji da se oslobodimo okova ostaju uglavnom bezuspješni. "Pojedinaac je uveden u model konformnosti u dobi od tri ili četiri godine i otada nikad ne gubi vezu s gomilom. (...) Čovjek postaje 'devetica do petice', on je dio radne snage (...). On ima malo inicijative, njegove zadatke propisuje radna organizacija (...). Čak su i osjećaji popisani: veselost, tolerantnost, pouzdanost, ambicioznost i sposobnost da se družimo (...). Knjige izabiru čitalački klubovi, filmove vlasnici kinematografa (...). I ostalo je uniformirano: nedjeljna vožnja autom, gledanje televizije, igranje karata, društveni sastanci. Od rođenja do smrti, od ponedjeljka do ponedjeljka, od jutra do večeri sve aktivnosti su rutinizirane i unaprijed smišljene. Može li čovjek, uhvaćen u tu mrežu rutine, ne zaboraviti da je čovjek, jedinstveni individuum, biće kojemu je dana samo ova jedina šansa života, s nadama i razočarenjima, sa žalošću i strahom, s čežnjom za ljubavlju i grozom pred ništavilom i odvojenošću?" (Erich Fromm, *Umijeće ljubavi*, 1985, str. 21-22).

Uvijek robujemo nekoj navici ili potrebi, nekom obziru ili osjećaju. Koncentrični se krugovi naših želja i nastojanja neprestano umnažaju slično onima u Rilkeovoj pjesmi:

"Ja živim u kruzima koji se šire,
i njima sve više obuhvatiti žudim.
Ja možda i neću polučiti zadnji,
konačni krug, no ja se trudim."

(R.M. Rilke, *Arhajski torzo*, 1979, priredio Ante Stamać, str. 27)

Canettieva namjera da ne osuđuje ljude već njihove postupke, jer svaki čovjek nosi dio blagosti, dobrote, ali isto tako zloće i pokvarenosti, dolazi svjesno potencirana

vrlo često do izražaja, kao i podudarnosti karakternih osobina, vrlina ili poroka pojedinaca s imenima koje nose u zbilji u ovom "komadu o ljudima".

Prisjećajući se djetinjstva, ljudi, krajolika, bajki i junaka prvih pročitanih knjiga, Canetti će u svojoj romansiranoj autobiografskoj prozi *Die gerettete Zunge*, 1977 (*Spašeni jezik*), koja je, zajedno s 1980. godine nastalim djelom *Die Fackel im Ohr* (*Baklja u uhu*), 1981. godine bila povodom dodjeljivanja mu najvećeg odličja za književnost - Nobelove nagrade, zapisati:

"Uopće su mi imena mnogo značila, bilo je likova koji su mi bili toliko mrski samo zbog svojih imena, i drugih koje sam volio iz istog razloga. (...) Ne bih znao reći kad je nastala ta moja ovisnost o imenima. Ona je bila upravo presudna kod starih Grka, njihovi su se bogovi dijelili za mene u dvije skupine, u koje sam ih svrstavao po njihovim imenima, a rjeđe samo po karakteru. (...) Konflikt između imena i djela stvarao je za mene bitnu napetost, i nikad se nisam oslobodio potrebe da ih nekako dovedem u sklad. Bio sam naklonjen nekim živim ljudima, kao i likovima, zbog njihovih imena, a razočarenje u njihovu ponašanju navodilo me na zamršene pokušaje da ih promijenim i uskladim s njihovim imenima."

Obilno se koristeći iskustvima o ljudima koje poznaje ili ih je poznavao on oblikuje likove vlastitih drama. Tako je kućni liječnik Canettievih, doktor Weinstock, "čovječuljak s majmunskim licem koji je vječito pomalo žmirkao", mnogo poslije u *Svadbi* postao osamdesetogodišnjak, dr. Bock (*Spašeni jezik*, str. 101-102). Autoru očito nije bilo teško pronaći adekvatno ime da bi okarakterizirao senilna Metuzalema gladna seksa koji isprva napastvuje svoje pacijentice, a zatim i uništava vlastitu nerođenu djecu.

Poslovne smicalice apotekara Galla, već spomenuta liječnika Bocka i tvorničara lijesovima Rosiga frapantno podsjećaju na beskrupulozne zavrzlake ratne mašinerije i ratno profiterstvo. Njih trojica suptilno razrađuju "business" ciklički izmjenjujući bolesnike koji uvijek ponovo vraćaju apotekaru po krive doze pogrešnih lijekova dok naposljetku ne završe u jednom od lijesova. Napuštanjem "igre" jednog od sudionika, koji to čini više ogorčen vlastitom zdravstvenom i familijarnom situacijom, negoli prvljavim poslom što ga obavlja, ništa se bitno ne mijenja. Bock i Rosing spremni su još za Gallova života na njegov nestanak, a dosljedna bi zamjena postala mlada udovica.

Bjelodana je činjenica kako o prijateljskim odnosima ili poštovanju u ovoj grotesknoj farsu nema zбора. Ona se izdiže kao opomena današnjem materijaliziranom svijetu.

Izgrađujući prijateljstvo, njegujući ljubav na putu od subjektivnosti do objektivnosti života valja zastati na prvoj postaji, o čemu je Goethe davno izrekao lijepu refleksiju:

"Mogu obećati da ću biti iskren, ali da
ću biti nepristran, to ne mogu."

(Viktor Žmegač, *Goethe. Izbor iz djela*, 1963, str. 205)

Upravo ono u razumskoj mjeri pristrano u nama, svjedoči da smo još uvijek ljudi i baš zato ne posve oslobođeni mimikrijskih vidova uspostavljanja obrambenog mehanizma kako bi intimitet naše ljuštore ostao što zaštićeniji. Često prilagođavanja i pretvorbe nadilaze fundamentalna darvinistička poimanja egzistencije i prirodnog poretka svijeta budući da se javljaju iz puke objesti i nepotrebne težnje pojedinca za nadmoći i pobjedom.

III. Akustična maska

*"Ich bin genau, was du siehst,
sagt die Maske, und alles,
was du fürchtest, dahinter"...*

Elias Canetti, *Masse und Macht*

Kao dio svakodnevnice našim licem prolijeću bezbrojne maske. Njima se priključuje i ona koju je prema Krausovu "akustičnom citatu" Canetti nazvao "akustičnom maskom" i tzv. "*Maskensprung*".

Pokušaj je to "demaskiranja", "razotkrivanja" ili zadiranja u nutrinu pojedinca, svojevrsan put u ponor o kojem govori Büchnerov Woyzeck ("Jeder Mensch ist ein Abgrund.").

Govorna, zvučna komponenta po kojoj se razlikuje osoba od osobe pa i u momentu kada govori književnim jezikom jer rabi vlastiti vokabular, riječi imaju jedinstven i neponovljiv ritam i intonaciju svojstvenu isključivo toj jedinki, ostaje zanimljiv psihološko-lingvistički pokušaj budući da su slojevi svijesti, isto kao i maske koje ih prikrivaju, vrlo brojni.

Akustična je maska djelomično usporediva s naturalističkom dramaturgijom "četvrtoga zida" ("*vierte Wand*") koju u nas susrećemo u nekim Kriežinim, a u njemačkoj literaturi prvenstveno u Hauptmannovim dramama.

U toj se dramaturgiji glumci ne trude da sadržaj djela pošto-poto približe gledaocu, već se nastoje ponašati kao u svakodnevnim situacijama, okrećući publici leđa ako je to nužno, ne respektirajući njezinu radoznalost i interes. Ta se dramaturgija proširuje i na jezično područje, što je u ovom slučaju za nas mnogo zanimljivije. Vrlo se često govore čitavi pasusi na nekom drugom jeziku od uobičajenog ili u dijalektu i žargonu, što znači da takve rečenice može razumjeti ograničen broj ljudi. Zapravo se ovdje približavamo Canettievu temeljitu objašnjenje "akustične maske" iz lista "Wener Tag" br. 101. od 18.4.1937. godine:

"(...) Denn für das wichtigste Element dramatischer

Gestaltung halte ich die akustische Maske. (...)

Gehen Sie in Volkslokal, etwa das allbekannte

(...) und machen Sie da die Bekanntschaft eines

Ihnen wildfremden Menschen. (...) Sobald er (...)

richtig ins Sprechen gekommen ist (...) halten

Sie einmal kosequent den Mund und hören Sie ihn sich

einige Minuten hindurch genau an. (...)

Führen Sie sich nicht in ihm ein - achten Sie ganz

einfach auf das Außere seiner Worte. Dieser Rat (...)

dient nur dazu, (...) rasch das zu erleben, was

soeben als akustische Maske bezeichnet wurde. Da

werden Sie nun finden, daß Ihr neure Bekannter eine

ganz eigentümliche Art des Sprechens an sich hat.

(...) Seine Sprecheweise ist einmalig und unverwechsel-

bar. (...) Sie hat ihren eigenen Rhythmus. (...) Worte

und Wendungen kehren immer wieder. Uberhaupt besteht seine Sprache aus nur funfhundert Worte. Ein anderer, auch wortarm, spricht in anderen funfhundert. Sie konnen ihn, wenn Sie ihn gut zugehort haben, das nachste Mal an seiner Sprache erkennen, ohne ihn zu sehen. (...) **Diese sprachliche Gestalt eines Menschen**, das Gleichbleibende seines Sprechens, diese Sprache, die mit ihm entstanden ist, die er fur sich allein hat, die nur mit ihm vergehen wird, nenne ich seine akustische Maske."

Akustična je maska, međutim, sve rjeđe odraz iskrenih emotivnih i moralnih osobina pojedinca. Štoviše, usudujem se ustvrditi da sve češće fungira kao surogat nečeg što se kreće na granici zbiljskih osjećaja, stavova, težnji i prikrivenih, izvještačenih reakcija. Zaleđeni je to akvarel iza čijih kristala-riječi stoji dugotrajno samosavladvanje i samokontrola. Ona može biti svedena i na neartikulirane šenbergovski kakofoničke zvukove poput onih koje ispušta nijema Pepi Kokosch. Njen nastup, razumljivo naznačen didaskalijama, uvelike asocira na velika Ionescova govornika u *Stolicama*. U momentu kada bismo trebali izreći važnu misao ili poruku, govor je kao vid komunikacije dokinut. Nije li to svojevrsna opomena svijetu da ne gubi riječi zavaravajući sebe i druge nevažnim i ispraznim rečenicama? Naime, moglo bi se dogoditi da na putu od pošiljaoca do primaoca prava poruka zastane iz jednostavnog razloga jer je nestalo povjerenje u njezinu istinitost što Canetti u djelu *Das Gewissen der Worte* (*Savjest riječi*, str. 263) i napominje:

"(...) denn eine Überzahl der Menschen heute ist des Sprechens kaum mehr mächtig, sie äußern sich in den Phrasen der Zeitungen und öffentlichen Medien und sagen, ohne wirklich dasselbe zu sein, mehr und mehr dasselbe."

IV. Tretman masovnosti i individualne odgovornosti u Svadbi

Čitajući Canettieve autobiografske zapise *Die gerettete Zunge*, *Die Fackel im Ohr*, *Das Augenspiel* (*Spašeni jezik*, *Baklja u uhu*, *Igra očiju*), socio-filozofska djela i eseje uočavamo autorovu sklonost promatranju i analizi ljudi i njihovih postupaka u najrazličitijim situacijama. Posebno poglavlje zauzima njegovo bavljenje masom (*Masse und Macht*, 1960 - *Masa i moć*), elementima uvjetovanosti njezina nastanka i raspada.

Prva iskustva o poimanju te kategorije sežu u davne godine bezbrižna djetinjstva u Ruščuku. U godini kada nas je Halleyev komet po tko zna koji put zbunjivao i zanosio svojim neobičnim posjetom, očevicima je zasigurno postalo jasno kako je dječaćić Canetti, promatrajući iz obiteljskog dvorišta zajedno sa svojima golemu repaticu, morao proživljavati taj trenutak čija se napetost kao nedefiniran fluid prenosila s odraslih na djecu:

"To je potrajalo prilično dugo, nitko se nije mogao nagledati repatice, ljudi su i dalje stajali gusto zbijeni jedan do drugoga. Ne vidim među njima ni oca ni majke, ne vidim nikog pojedinačno od onih koji su mi bili najbliži. Vidim ih samo sve zajedno, i da nisam poslije tako često upotrebljavao tu

riječ, rekao bih da ih vidim kao masu -
ukočenu masu iščekivanja."
(E. Canetti, *Spašeni jezik*, str. 29)

Veoma je zanimljiv prikaz mase prisutan i u njegovu dramskom opusu. Razlikujući otvorenu od zatvorene mase autor napominje kako se zatvorena masa (...) "Odriče rasta. Ono što kod nje uočavamo jest granica (...) koja se uvažava." (E. Canetti, *Masse und Macht*, str. 10-12). Slikovito ilustrirano takva bi skupina nalikovala posudi u koju ulijevamo tekućinu. U jednom momentu neminovno dolazi do prelijevanja: "Kada se prostor jednom posve ispuni, nitko u nj više ne može prodrti", kaže Canetti.

U *Svadbi* nije riječ o masi koja se trenutačno formira isključivo zbog svečanog čina. Skupina je to ljudi koje inače povezuju zajednički interesi, način života, moral, odnosno nemoral. Navedenu grupu povezuju norme malograđanskoga svijeta koje se prvenstveno svode na seksualnu razvratnost i promiskuitet te na izraženu želju i težnju za materijalnim posjedom (kućom). Definitivno rasulo mase uslijedit će i fizičkim uništenjem u potresu, no ono je u moralnom pogledu prisutno i nagoviješteno mnogo ranije. Od pojedinaca koji tu nepripadnost grupi decidirano izražavaju inzistirajući svo vrijeme na svojoj nezavisnosti, najuočljiviji je lik apotekara Galla.

Nepovjerenje i negodovanje pojedinih članova, određenu nesigurnost u kompaktnost i nepovredivost ove skupine nosi dolazak bolesne Pepi Kokosch. Ali ponešto zbog specifične svatovske atmosfere, zatim zbog pripitosti i požudnih želja pojedinaca, ona ipak ostaje u masi koja je naposljetku i prihvaća iako samo prividno. Kako je jedno od pravila zatvorene mase jednakost koja u njoj vlada, od trenutka kada se pojavljuje Pepi, jedinstvo su i zatvorenost ionako već natruple mase ozbiljno narušeni budući da su mnogi od njezinih članova svjesni gdje se na društvenoj ljestvici nalazi pridošlica.

Dakle masa je to koja svjesno ili nesvjesno podliježe samouništenju i degradaciji. Izdvajanjem iz te i takve mase pojedinac postiže vlastiti dignitet, ili pak ne, ovisno o njegovim ljudskim kvalitetama.

Ne treba nas iznenaditi što je papagaj čije nesnosno kriještanje traje do samoga finiša jedino živo biće koje preživljava kataklizmu. Njegovi su postupci nesvjesni i mehanički. Stoga ne zaslužuje osudu i nasilno uništenje. Čovjek, naprotiv, kao svjesno biće mora biti kažnjen za svoja nedjela i neljudskost, za sve što je mogao i morao učiniti da bi opravdao svoj opstanak. On za svoje postupke ostaje trajno odgovoran.

ZAKLJUČAK

I da zaključimo. Canetti se u svom dramskom prvijencu, uostalom kao i sljedećim dvjema dramama, okomljuje na sve oblike egzistencije koji dokidaju humanost. Mržnja i osveta su, isto kao i rezignacija, njemu strani pojmovi. Prije bismo mogli reći da se autor rukovodi strašću i čulnošću, osobiro kada zbori u ime neuništivosti života.

Ulogu oblikovanja egzistencijalnih zakonitosti pri dostizanju vječnih estetsko-etičkih vrednota u ovoj drami preuzimaju ljudi, čak i onda kada se stupnjevanje njihove nominacije kreće od negativno utopijskih predodžbi do adoracije jastva i rasula.

Jezično prepoznatljiva i lajtmotiv psihološke karakterizacije lika jest "akustična maska" koja se na filozofsko-sociološkoj razini sukobljava s masom ustrajno podržavajući osobnost.

IZBOR IZ LITERATURE

1. Bachmann, Claus-Hening, *Am Rande der Utopie*, Theater 1964-66: Eckartjahrbuch 1965/66.
2. Bachmann, Claus-Hening, *Katastrophe, Massenwahn und Tabu*, Wort in der Zeit X, 11.12.1964.
3. Barnouw, Dagmar, *Elias Canetti*, Stuttgart 1979.
4. Barnouw, Dagmar, *Der Stachel des Zweifels*, Literatur und Kritik VII, 1972.
5. Bischof, M. Alfons, *Elias Canetti (Stationen zum Werk)*, Frankfurt/M. 1973.
6. Burgstaller, Erich *Zur Behandlung der Sprache in Elias Canettis frühen Dramen*, Wien 1974.
7. Curtius, Mechthild, *Die Rolle der extremen Charaktere für Canettis Dichtung*, Wien 1975.
8. Durzak, Manfred, *Elias Canetti*, u *Deutsche Dichter der Gegenwart*, Berlin 1973.
9. Durzak, Manfred, *Elias Canettis Weg ins Exil*, Literatur und Kritik XI, Wien 1976.
10. Durzak, Manfred, *Versuch über Elias Canetti*, Akzente XVII, 1970.
11. Göpfert, G. Herbert, *Canetti lesen*, München 1975.
12. Hädecke, Wolfgang, *Die moralische Quadratur des Zirkels*, Text und Kritik, H. 28, 1970.
13. Kaszynski, H. Stefan, *Die Lesbarkeit der Welt*, UAM Poznan 1985.
14. Maleš, Branko, *Elias Canetti - socijalni mislilac i poetski antropolog*, časopis RINS "Moša Pijade" (15 dana), Zagreb 1981.
15. Piel, Edgar, *Elias Canetti - Autorenbücher 38*, Edition Text u. Kritik, München 1984.
16. Schickel, Joachim, *Aspekte der Masse, Elemente der Macht*, Text und Kritik, Wien 1973.
17. Stieg, Gerald, *Canetti und Brecht oder So wird kein rechter Chor daraus...*, AUSTRIACA 2, Wien 1973.
18. Urbach, Reinhard, *Der präsumptive Todestag*, Literatur und Kritik III, 1968.
19. Völker, Klaus, *Elias Canetti - Die Dramen, Tekst und Kritik*, H. 28. Wien 1970.

Zusammenfassung

Elias Canetti: "Die Hochzeit"

Die groteske Welt des jungen Canetti ist ohne Hoffnung.

In seiner "Hochzeit" ist auffällig die scharfe allegorische Konturierung der a-sozial handelnden bzw. sprechenden Figuren und der zentrale Impuls eines Grundeinfalls.

So wird das Haus, jene deutliche Konkretisierung bürgerlichen Sicherungsbestrebens, das zum Wahn verhärteten Objekt, um das hier alles Wünschen und Planen kreist.

Alle sozialen Beziehungen entpuppen sich als Besitzverhältnisse, sexuelle Promiskuität und so gut wie eheliche Treue. Diese sexuelle und materielle Besitzer enthüllt sich aufs deutlichste durch ein Gesellschaftsspiel, in dem sich jeder ausdenken sollte, wie er den ihm liebsten Menschen bei einem Erdbeben retten würde, ändert sich aber nicht grundsätzlich, als das Erdbeben sich tatsächlich ereignet.

Die Figuren diesen Dramas, das sein "eigenes Gesicht hat und von keinem Vorbild abhängig ist", sprechen zum größten Teil in Wiener Mundart. Außerdem trägt jedes Individuum seine akustische Maske d.h.: jeder hat seine eigenen Wörter, die sich in Variationen wie eine Physiognomie ergeben. Damit ist der Bedeutungskomplex "Verwandlung" mit dem Konzept "dramatisch" in Verbindung gesetzt.

Der Bibelzorn des Elias Canetti bewegt Worte in der Größe der Quader alttestamentarischer Tempelbauten. Es sind die Steine, die ein David auf Goliath schleudert, die Verkörperung der Macht.

Im Tod haßt Conetti die Macht, die nicht besiegtbar ist. Von daher stammt die Wut dieses Schriftstellers.