

# kako je karl kraus čitao offenbacha

## georg knepler

Kako je Karl Kraus mogao čitati Offenbacha? Kako se uopšte mogu čitati opere? To se ne može. To da je to bilo moguće Karlu Krausu imalo je niz pretpostavki koje teško mogu da se reprodukuju, ali je ipak postojala želja da se to pokuša. Najpre: javna čitanja pozorišnih komada Karl Kraus je priredivao već od svoje mladosti. Godine 1893. on je čitao Hauptmannovo delo *Weber* (Tkač), koje je tek godinu dana ranije bilo izšlo iz štampe, a pola godine ranije bilo prvi put izvedeno u Berlinu. U literaturi o Karlju Krausu stalno se ponavlja tvrdnja da je neuspeh koji je Kraus doživeo iste godine, sa nepunih 19 godina, igrajući Franza Moora u jednoj izvedbi *Razbojnika* u jednom bečkom periferijskom teatru, bio povod za napuštanje glumačke profesije. To, doduše, nije pogrešno; sam Kraus potvrđuje (F 912, 1935, 46/47) da od tada više nije imao nameru da koristi rekvizite i šminku. Ali, varav se onaj ko misli da je psihički šok, koji je taj dogadjaj besumnje izazvao u Krausu, bio najdublji uzrok za njegovu odluku da napusti pozornicu. Moraju se razmotriti i drugi motivi koji su doprineli toj odluci, kao i prednosti koje je ona pružala. Prešavši iz uloge glumca u ulogu predavača, Kraus je u velikoj meri postao nezavisan od spoljašnjih faktora. Svoj repertoar sačinjavao je sam, i to prema sopstvenim gledištima. Mozganja o tome kako da direktorima pozorišta nameće odluke nisu ga više opterećivala. Da li je neki komad po volji cenzure, da li će se dopasti publici, nije li njegova postavka preteška, njegova produkcija preskupa, svih tih briga bio je oslobođen. Finansijski troškovi su se reducirali na iznajmljivanje sale i na oglašavanje. Otpalo je strahovanje da bi pesnička reč mogla biti oštećena kompleksnim tehničkim zahtevima pozorišta i interpretacijom od možda neadekvatnog glumca. Da dekoracija, kostimi i rekviziti mogu i da smetaju, pokazalo se ne samo kod one izvedbe *Razbojnika*, kada su preveliki kostim i prevelika perika izazvali smeđ u publici delovali kao da negiraju pitanje Franza Moora, upućeno njegovom ocu, da li je i njemu dobro. Podjednako je važno i sledeće: Kraus je već tada (F 912, 1935, 46) mislio da bolje može da izloži »jednu celinu nego jednu ulogu«. Njegova metoda u tome je, u 20-tim godinama, kada sam ga slušao, bila potpuno razvijena; verovatno je to bila već odavno. Kraus (slika 2) je sedeо za jednim stočićem, čiji prekrivač je padaо do tla. Na tom stočiću nema ničega drugog sem teksta. Sve je bilo koncentrisano na jednog predstavljača *Teatra poezije*, što je oznaka koju je Kraus, od oktobra 1925, dao svojim čitanjima dramskih dela Shakespearea, Goethea, Hauptmanna, Nestroya, Gogolja, kao i svojih sopstvenih. Kurt Krolop (1979, 57) je predistoriju *Teatra poezije* skicirao na sledeći način: ona seže unatrag do jednog predavanja iz 1912. godine, u kome je Kraus samo u drugom delu programa čitao svoje komade, dok je u prvom delu čitao jedan tekst Jean-Paula, a u trećem isključivo scene iz Shakespearea. »Do 1916. bio je dramski repertoar predavanja obogaćen još daljim scenama iz Shakespearea, Raimunda, Ibsene i, pre svega, Nestroya, ali tek u ovoj ratnoj godini Karl Kraus je uzeo 300-godišnjicu Shakespeareove smrti za povod da u 88. (35. bečkom) predavanju, od 24. maja 1916, izloži jedno potpuno pozorišno delo, i to *Vesle žene vindzorske*. U dvadeset godinama, sve do svoje smrti, on se sa sve većim intenzitetom posvećivao ovom području svoje izlagачke delatnosti i sve više je smanjivao ideo čitanja iz sopstvenih spisa. Od ukupno 700 predavanja, oko polovine bile su večeri *Teatra poezije*, a u poslednjoj deceniji one su činile čak okruglo tri četvrtine.« Treba pokazati zašto je to bilo tako.

Krausova sposobnost da različite likove karakteriše pomoću načina govora, glasa, izraza lica, pokreta ruku, ramena, držanja gornjeg dela tela, bila je izuzetna. On je mogao sebi dozvoliti da imena likova koje je trebalo predstaviti, po pravilu, navede samo prilikom prvog nastupa; svojim sredstvima on im je davao obliče koje se nije moglo pobrati. Pri tome je sopstveni glas – koji je zvučao nešto dublje od glasova likova koje je trebalo predstaviti – zadržavao za režijske primedbe. Kao pripovedač bajki, on je vodio svoje slušaoce kroz zbijavanja, objavljujući gde se odigrava scena, da li sija sunce, ili trešte gromovi, kako reaguju epizodni likovi, i sve ono što se inače u scenarijima u zagradama saopštava kao uputstva glumcima, dekorateru, rekviziteru. Teško je povjeravati šta se sve čitanjem režijskih primedbi može preneti slušaocima! Istopajući iz svojih različitih uloga – ili, na početku neke operete, pre nego joj se preda – do reči je dolazio sam predavač, kao posrednik između realnog sveta sale i sveta svog teatra, gradeći okvire u kome su njegovi likovi postajali živi. A pošto režijske primedbe stalno prekidaju dijalog, one su mogle delovati kao refren koji razduže poeziju. Iluzionistička bina tu nije postavljana. Tu je govorio sam Karl Kraus, tu su bili sto, stolica, tekst, svetlo, a pročitane scenske slike i režijska uputstva gradili su, doduše, jednu binu pred slušaocima, ali jednu zamisljenu binu, binu koja je davala krila fantaziji, ali je bila bez iluzija. Čarolija teatra nije se gubila, ali je moralna biti uvek iznova prizivana. Tu se dobro u sliku uklapalo to što je Kraus uvek pred sobom na stolu, ili čak u ruci, imao tekst. On je čitao. Ali, on je čitao napamet. Inteligentno je primećeno da pismeno fiksirana reč za Krausa nije imala nikakvu drugačiju funkciju od funkcije usflera za glumca. To je proizlazilo i iz toga što je Kraus ponekad za predavanja koristio i rukopisne tekstove. Naravno, svoje sopstvene tekstove on je mogao da čita bolje od potonjih dešifro-

ra koji često očajavaju. Ali, ni on u trenutnim reakcijama, kakve ponekad zahteva tekst koji treba izložiti, nije mogao pročitati sva svoja sićuna slova; samo jedna reč – npr. prva reč neke rečenice – čak mala grupa slova. Morali su mu prizvati u sećanje ceo odeljak teksta. Kraus je citao uvek cele, neskraćene dijaloge i izlagao je sve muzičke komade. Pošto je on sedeći čitao, pevao, glumio, kao glumac je mogao koristiti samio ruke, ramena, telo i svoje lice. A kako mu je to samo uspevalo!

*„da je istina, da rekvizitom  
kažiprsta punim scenu  
akrobatima koji vrte tanjure...“*

(F 810, 1929, 5)

To je bila istina.

Karl Kraus je mogao biti siguran da će u svojim čitanjima imati pred sobom jedan krug učesnika, voljnih i sposobnih da zajedno »prelaze« njegov ne tako jednostavan put. Ne samo u Beču, nego i u Berlinu, Minhenu, Hamburgu, u Pragu, Teplitz-Schönauu, Mährisch-Ostrauu, u Parizu, postojali su krugovi ljudi koji su redovno čitali njegov *Fackel*, čekali na njegova javna izlaganja, delili njegove predstave o svetu i o ulozi umetnosti u njemu. Naravno, ovi krugovi nisu bili veliki. *Die Fackel* je po svojoj pojavi bio prodavan u 30000 primeraka (Jenaczek, 1965, 124). Sasvim je moguće da je ovaj relativno veliki tiraž ponovo dostignut posle svetskog rata, a posebno u kriznim godinama dvadesetih i ranih tridesetih godina. Kada je Karl Kraus držao izlaganja iz sopstvenih spisa u Beču, on je retkim povodima mogao bez teškoća da napuni veliku koncertnu dvoranu koja može da primi preko 2000 ljudi. Ali, svoje cikluse *Teatra poezije* on je čitao u daleko manjim salama. Premijere Offenbacha Kraus je rado održavao u Srednjoj koncertnoj dvorani, koja prima nepunih 900 ljudi, ali je već za druga predstavljanja novih opereta, kao i za kasnija, po pravilu birao salu u kojoj su održane većina poetskih izlaganja i više od polovine Bečkih predstavljanja Offenbacha – svečanu salu Udrženja arhitekata. Obložena drvetom, bojena tamnim toplim bojama, sa udobnošću koja je već tada delovala pomalo starinski, sala Udrženja arhitekata imala je i izvanrednu akustiku, primala je samo 270 ljudi. (Sva ova svojstva ona ima i danas – slika 3.) Tek u kasnijim godinama, i iz razloga koji će još biti razmatrani, ova sala izgubila je svoje povlašćeno mesto.

Ovoj slici pripada i to da je Offenbach najpre (1926) bio uklopljen u okvire jednog »ciklusa«, upravo u *Teatru poezije*. »Teatar poezije, III ciklus: Shakespeare, Goethe, Nestroy, Offenbach, Niebergall, Gaerhart Hauptmann, Frank Wedekind, Karl Kraus, u svečanoj sali Udrženja arhitekata« – moglo se čitati na objavama i programima. Tu su očekivanja odmah usmerena u odredenom pravcu. Karl Kraus je pozivao svoje slušaoce da sudeluju u jednom krugu uzvišenih duhova koje je on u potpunosti smatrao za uzore, za idealne likove (što ga, uostalom, nije sprečavalo da povremeno otrežnjujuće ukazuje na karakterne slabosti npr. Goethea ili Hauptmanna). Tek postepeno je Offenbach po omiljenosti dostigao i premašio druge autore *Teatra poezije*. Uskoro su Offenbachove operete predstavljane u posebnim ciklusima od tri, četiri, pa i sedam večeri.

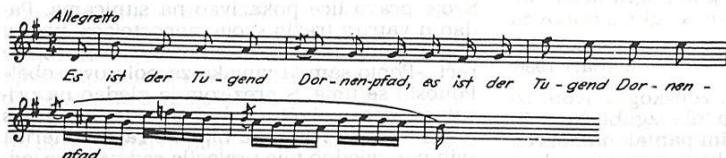
I programi, koje su slušaoci jeftino mogli kupiti pre predavnja, korišteni su kao informaciono sredstvo između Krausa i njegovog kruga. Skoro uvek, oni su, pored najava budućih predavanja ili novih knjiga predavača, sadržali i eseje, često duge, koji su pripremili za to što se očekivalo. Tačno program prvog izlaganja Offenbacha, izlaganje *Plavobradog* od 20. februara 1926, upoznaje sa nekim motivima koji su Krausa pokrenuli da se prihvati svoje velike avanture sa Offenbachom. Tamo je odštampan register ličnosti bečke premijere ovog komada iz 1866. godine, a u svom komentarju Kraus primećuje da su se medu tadašnjim izvodačima nalazila »velika pozorišna imena – Geistinger, Rott, Albin Swoboda, Szika itd.« A pri tome on nije naveo i ime čuvenog komičara Blasela koji je igrao kralja Bobécha. Sve to Kraus nije čuo (»Geisi nger samo kao starica koja se vraća«, F 864, 1931, 25), nego je zaista i video te »izvrsne nove postavke« bečkog Carl-teatra 19. 1. 1897., koje su isto tako pomenuće u programu, kao i »još zaista pristojeće izvedbe« koje su odžavane u bečkom teatru 1906, pa još i 1916. Očuvati ovu tradiciju bio je jedan od Krausovih glavnih motiva. U operetskim pozorištima njegovog vremena oštri satirično-kritički stil tradicije Nestroy-Offenbach uzimao je pred jednim alkavim, površno sladunjavim manirom koji je, dobro prilagođen funkciji zabave i odvlačenja u novoj opereti, u svakom detalju protivrečio Krausovim intencijama. Tako je ovaj motiv otvoreno naveden odmah na prvom programskom listiću Krausovog *Plavobradog* (F 717, 1926, 99): »S obzirom na dostignuto nisko stanje... nove operete« koja za »čaroliju muzike besmisao burleske« više nema sluha, »dozlaži do postavke ovog vrhunskog dela vedre pozornice u Teatru poezije«.

Offenbach svojim izvodačima postavlja sasvim drugačije zahteve muzičke i pevačke prirode nego što je to Kraus bio navikao od raimunda i Nestroya, i moguće je da je Kraus – vidi o tome II. 4. – pred samim sobom morao da rasprši početne sumnje takve vrste. I na programima svojih predstavljanja Offenbacha on je više puta ukazivao na to da ne vlasti notnim pismom, te da njegovo čitanje »treba shvatiti kao recitatorski prikaz, poput prikaza nekog Nestroyevog dela, bez pretensiona da se dostigne efekat umetničkog pevanja« (F 717, 1926, 99). Franz Mittler, koji je od 1930. bio stalni Krausov pratilac, opisao je metodu (1956, 225) pomoću koje je Kraus proučavao muziku: »On nije čitao note, a ritmičke suptilnosti bile su mu nedostupne. Ovaj nedostatak on je uravnotežavao sasvim izuzetnim umećem da sve što mu je odsvirano na klaviru odmah može da prati pevajući. Za njega se uvek morala svirati melodija i pratnja...« Zahteva da nauči notno pismo – koji su bili pojmljivi, pošto Kraus, istina, jeste počeo sa dobro mu poznatima Offenbachovim operetama, ali kasnije je morao da uči nove – odbijao je. To bi ga samo udaljilo od reči, mislio je on s pravom, – od reči koja je za njega uvek bila u središtu. Tako su, dakle, i operete »čitane« kao da su drame, i to ili iz rukopisnih primeraka koje je Kraus sam pripremio prema postojćim prevodima iz Offenbachovog bečkog perioda, ili iz tekstova kuca-

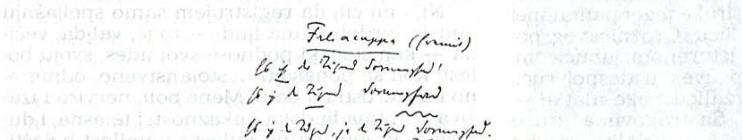
nih na pisaćoj mašini, koji su pripremani po njegovim preciznim uputstvima. Dva rukopisa izlaganja, jedan za *Briganten*, a drugi za *Princezu od Trapezunta*, sačuvala je bečka Gradska biblioteka. Da je Kraus ove primerke koristio u najmanju ruku za probe, a verovatno i za predstave, proizlazi iz dirljivo nespretnih znaka neke vrste muzičkog pisma koje je on tu i tamo unosi u ove primerke: naglašeni slogovi (tamo gde muzika zahteva naglašavanje koje je drugačije od onoga koje bi se očekivalo prema tekstu) podvlače se, slogovi uz koje se pevaju melizmi ili kolorature dobijaju jednu talasastu liniju, pauze se notiraju kao kuke, a ponekad se uz to nalaze pribeleške poput »Četiri note«, što znači da izlagač treba da sačeka četiri tona klavira. Dajem jedan primer: u *Briganten* voda razbojnika Falacappa nastupa odmah u svojoj prvoj sceni preobučen u pobojnog pustinjaka koji u logor razbojnika dovodi jednu grupu mlađih devojaka. Na bojažljivo pitanje devojaka kuda vodi vrletna putanja, Falsacappa odgovara:

to je trnovita staza vrline,  
to je trnovita staza vrline...

Notni primer 1:



Kao što se vidi, muzika zahteva naglasak na »ist« u prvom redu, a na »Tu« u drugom, a melodisko vodenje sloga »pfad« podjednako je uvijeno kao tok misli lažnog pustinjaka. U Krausovoj muzičkoj notaciji to izgleda ovako:



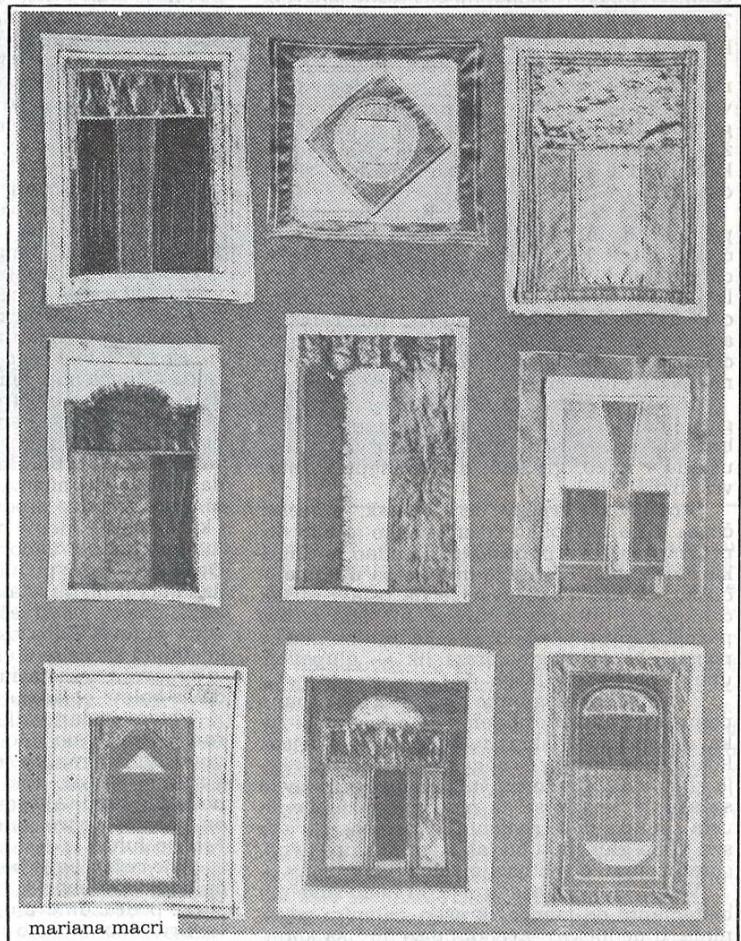
Kraus je imao ambivalentan stav prema pevanju. Imao je dobar snažan tenor koji je u povoljnim uslovima — npr. u kreščendu nekog finala — bez teškoća dostizao ton G. I lirske komadi zvučali su dobro u njegovim ustima, a u tehnički brzog govora, koja je tako važna za Offenbachove raspojasane komade, bio je sasvim na svom terenu. Naravno, njegov glas nije bio školovan i kada što nikada nije pohadao obuku glume, tako bi mu izgledala apsurdna pomisao da se obučava u pevanju. Zastrašujući primer bili su, naravno, oni tipovi pevača koji su specijalizaciju opere odavno zaboravili da njihov posao ima išta zajedničko sa prikazivanjem ljudi. Jedan čuveni tenorista njegovog vremena nazvao je Krausa »grkljanom« (F 751, 1927, 77) (Paul rilla je u jednom pasažu, koji je citiran na str. 230, govorio o »prominentnom tenorskom stomaku«). A Kraus je sa zadovoljstvom citirao Offenbacha koji je, kada je angažovan jednu od svojih najboljih izvodačica, Hortensu Schneider, mislio da bi bila nesreća da je ona pohadala obuku. Sasvim iz srca rečene bile su za njega i Offenbachove reči kojima je on odbio ponudu da za dve glavne uloge jedne svoje jednočinke angažuje dva čuvena tenorista; zahvaljujući na takvoj ponudi, Offenbach je pisao: »... moji tenoristi za Trubača i švalju su gospoda Blasel i Knaack (čuveni komičari), koji pevaju moju muziku onako kako je to meni potrebno, a tenoristi bi je samo mukali« (F 852, 1931, 47). — Kasnije će dati reč ozbiljnim muzičarima (Steuermann, Alban Berg, Frnšt Krenek) koji su puni pohvala za muzičku dimenziju ostvarenja Karla Krausa; dimenzija pevača bila je za njega u pozadini. Da se nije mogao osloniti na svoju prirodnu muzikalnost, na svoje instinkтивno pronicanje u mimetičke i gestičke kvalitete muzike i na svoje fenomenalno pamćenje, njegova predstavljanja Offenbacha bila bi nezamisliva.

A uza sve ove kvalitete, jedan veliki ideo u oblikovanju Offenbachove muzike pripadao je, naravno, njegovim pijanistima; mislim da je taj ideo bio veći nego što je sam Kraus bio toga svestan. Dužnost pijanista bila je da određuju i održavaju tempo komada, da u silovitom procesu dramskog toka dovode muzičke likove do reči, da elaboriraju, za Offenbacha tako važne, sukcesivnosti kontrastirajućih deonica, na primer u strukturi finala. Višeglasni komadi, scene sa ansambalom i horanske scene morali su se odgovarajuće obradivati, a poneki komadi transponovati u tonalitet koji je bio adekvatan tenoru pevajućeg ne-pevača. Klavir je ostajao napola zatvoren da ne bi »pokrivaо« glas prdstavljača. I prilikom muziciranja morala je svaka reč ostati razumljiva, tekst ostati u središtu. »Atake« muzičkih komada, kao kod pozorišnih izvedbi, sledile su nakon utvrdenih šlagvorta. Krausova izvodačka disciplina bila je zaplanjujuća; na probama obradene i utvrđene nijanse »dolazile su«, kako se to kaže u pozorišnom žargonu, nepogrešivo. Kada je jednom u nekoj predstavi neki detalj u mojoj svirci ispašo drugačije nego što je bilo utvrđeno, Kraus je kasnije citirao Goethea: »A slučaj ostaje omrznut«. Sebam se da mi je Kraus, prilikom jedne probe *Madame L'Archiduc*, skrenuo pažnju na prvu od dve apozicione zapete u zaključnom kpletetu Mariette (na zapetu posle »I« u drugom redu naredne strofe), koju je on u predstavi označavao zastojem u melodiji stiha. Druga zapeta se svejedno poklapala sa krajem stiha i nije iziskivala nikavu posebnu pauzu:

»Jer, uklonili su mi ga  
I, sa diplomatskim pasošem  
Nedavno odaslati u Napulj,  
siromah to nije saznao od mene!«

A isto onako kako prilikom operske ili pozorišne predstave pozornica stoji u centru pažnje — »nevidiljiva bina« kakvu je šaljivo prizelj-

kivao Richard Wagner još uvek nije otkrivena, a Kraus je ne bi pozdrovio da je bila otkrivena — isto tako je Karl Kraus postavljao stotič za kojim je sedeо u središte svog podijuma. Klavir a pijanist bio je paravonom odvojen od pogleda (većine, ne svih) prisutnih (slika 4). Iz postjećenog materijala proizlazi da je, od svih svojih pratilaca, Kraus najčešće harmonizirao sa Franzom Mittlerom; razloge za to sam podrobni obrazložio u II. 4. Mittlerova prilagodljivost i mnogostranost, njegovi kvaliteti aranžera (tamo gde su opere, kao na primer *Most uzdisaja*, oblikovane iz više verzija), improvizatora (prevashodno u predstavama Shakespearea), dirigenta (kada je berlinski radio, vidi o tome II. 5, emitovao više opereta u verziji Karla Krausa i uz njegovo učešće), kao i Mittlerova lojalnost i otvorenost prema Krausovom delu — sve to činilo ga je za Krausa neophodnim u poslednjim godinama. I rukopisne posvete dveju izdatih knjiga tekstova — a posvećivanje knjige bilo je priznanje koje je Kraus dao malom broju — jasno pokazuju kako je Kraus visoko cenio Mittlera (slika 5). Kao što se vidi, bilo je potrebno više pretpostavki da bi Krausova prikazivanja Offenbacha postala ono što su bila: predstave neopisive fascinacije. — Brecht (ca. 1984, 207) daje tačnu primedbu da karakteristična metoda Karla Krausa (naime, citiranje bez komentara u *Fackel-u*) pretpostavlja »izgradnju jednog prostora u kome sve postaje sudski proces«. U analogiji sa ovom primedbom, može se reći da Krausove predstave Offenbacha imaju za pretpostavku izgradnju prostora u kome sve postaje kopija gradanskog sveta. Uz fizički prostor koji mu je bio potreban — stotič na uzdignutom podijumu pred redovima slušalaca — dolazio je duhovni prostor *Teatra poezije*. Iako on nije uvek govorio i pisao o tome, reč pesnika izgledala je Krausu kao da dolazi iz jednog drugog sveta, iz sveta koji je on nazivao »izvorom« (i kojim ćemo se još baviti). Poesija je za Karla Krausa uvek aktuelna, uvek vezana za savremenost, bilo da kritikuje savremenost, bilo da stavlja pred nju protivliku, idealnu predstavu o onome što bi moglo biti, pošto je u njegovoj predstavi — na »izvoru« — jednom bilo tako. Prostor u kome je Karl Kraus predstavljao Offenbacha, tako vedar, neopterećen, pa ma se to se u njemu dešava i neobuzданo, bio je prostor u kome su velike zamisli ideale oblikovale horizont.



Uz sve to, neizbežno je pitanje da li je onaj Offenbach koga je Karl Kraus dočaravao pred svojim slušaocima, identičan sa onim Offenbachom koji je, ravno dve generacije pre Karla Krausa, u Parizu došao na pozornicu. Na ovo pitanje ne može se jednostavno odgovoriti ni potvrđeno, ni odrično. Moraće se pokazati u čemu su bile sličnosti ove dvojice ljudi i njihovih umetničkih svetova, u čemu su se oni razlikovali i šta je bilo ono što je Kraus video u Offenbachu.

(Georg Knepler, *Karl Kraus liest Offenbach*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1984, str. 12–18.)

Preveo: Pavluško Imširović

Prezentovani tekstovi će se pojaviti u zborniku *Karl Kraus: Glasovi odsutnog diskursa* (priredio Obrad Savić) u izdanju IICSSO Srbije.