

Pivoda, Ondřej

**"... přesto bych se nikdy nerozhodl pro libreto, které by mne přímo nerozpálilo."
: spleťtá cesta Pavla Haase k libretu Šarlatána**

Musicologica Brunensia. 2024, vol. 59, iss. 2, pp. 141-151

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/MB2024-2-7>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.80864>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 04. 01. 2025

Version: 20241231

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

„... přesto bych se nikdy nerozhodl pro libreto, které by mne přímo nerozpálilo.“ Spletitá cesta Pavla Haase k libretu *Šarlatána*

“... yet I would never choose a libretto that didn't directly fire me up.” Complicated Path of Pavel Haas to the libretto of *The Charlatan*

Ondřej Pivoda / opivoda@mzm.cz

Department of the History of Music, Moravian Museum, Brno, CZ

Abstract

Pavel Haas' only opera *Šarlatán* (*The Charlatan*), composed in 1934-1937, is the composer's most extensive work and in many ways the culmination of his interwar output. The creation of *The Charlatan* was preceded by a series of plans and unfinished opera attempts, but these mostly failed in negotiations with the authors of the subjects. These included Stanislav Lom's play *Kající Venuše* (*Penitent Venus*), Karel Čapek's *Loupežník* (*The Robber*) and Salomon Anski's *Dybbuk*. In 1932 Haas also negotiated about a libretto for an opera with the poet Vítězslav Nezval. Sometime around this time, probably during the summer months of 1933, Pavel Haas got his hands on a novel by the German writer Josef Winckler, *Doctor Eisenbart*, which he decided to adapt as an opera. The newly discovered correspondence of Pavel Haas from 1933–1934, addressed to Josef Winckler, helps to reveal the reasons that complicated the negotiations between the artists. Due to the political situation in Hitler's Germany, the negotiations did not reach a final agreement, so Pavel Haas, who himself had adapted the libretto from the novel, had to conceal the name of the author of the novel's subject during the premiere production in Brno in April 1938.

Key words

Pavel Haas, Josef Winckler, *Šarlatán*, *The Charlatan*, opera, *Doctor Eisenbart*

Článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury (DKRVO, MK000094862).

Jediná opera Pavla Haase Šarlatán, kterou komponoval v letech 1934–1937, je skladatelským vůbec nejrozsáhlejším dílem a do značné míry vrcholem jeho meziválečné tvorby. Šarlatán, jehož úspěšná premiéra se uskutečnila v Brně 2. dubna 1938, byl také vůbec poslední Haasovou kompozicí, která mohla svobodně zaznít před tím, než Čechy a Moravu zasáhla v březnu 1939 německá okupace. Vzhledem k významu této opery a jejímu centrálnímu postavení v Haasově tvorbě, byla Šarlatánovi věnována již celá řada muzikologických pojednání. Patrně nejpodrobněji se historii vzniku díla a jeho hudební a dramatické charakteristice věnoval Haasův žák a životopisec Lubomír Peduzzi,¹ na nějž podrobným výzkumem dobové recepce navázali Michael Losen² a Linda Mitrychová.³ Z novějších prací se pokusil Michael Beckerman interpretovat Šarlatána jako hru předtuch, která skrytě předpovídá nástup nacistické totality.⁴ Propracovaný výklad literárních zdrojů opery pak nabídl Martin Čurda, jehož studie se pokouší popsat míru a způsob adaptace literární předlohy a rozkrýt síť intertextuálních referencí, k nimž libreto a jeho zhudebnění odkazují.⁵ Tato studie si především klade za cíl doplnit a případně poopravit známá fakta týkající se vzniku libreta. Zakládá se zejména na studiu Haasovy korespondence s Josefem Wincklerem, kterou se mi podařilo před nedávnem vypátrat v archivu německé Nyland-Stiftung. Tento pramen nově osvětluje Haasovo vyjednávání s autorem předlohy a pomáhá tak pochopit problematiku vzniku libreta této opery.

Anonymní článek, který v březnu 1938 – tedy necelý měsíc před premiérou Šarlatána – na stránkách Divadelního listu, vydávaného ředitelstvím Zemského divadla v Brně, informoval čtenáře o skladateli a jeho novinkové opeře, přinesl zároveň řadu podrobností o Haasových dřívějších neuskutečněných operních záměrech a plánech.⁶ Vzhledem k obsahu anonymního článku je téměř jisté, že zdrojem uvedených informací byl skladatel sám a formu uceleného textu mu vtisknul pravděpodobně redaktor listu. Dozvídáme se tak o námětech, o jejichž operním ztvárnění Pavel Haas uvažoval přibližně v době od druhé poloviny let dvacátých až do počátku let třicátých: „Před několika lety chtěl komponovat Čapkova Loupežníka, ale jednání s autorem nevedlo k cíli, podobně jako později, kdy se rozhodl pro Anského Dybuka. (Tento námět zhudebňoval v té době italský skladatel Rocca.) Po novém nezdaru jednání se St. Lomem a jeho Kajkí Venuši do-

1 PEDUZZI, Lubomír. Haasův Šarlatán. *Opus musicum*, roč. 17, 1986, č. 10, s. 293–300; PEDUZZI, Lubomír. *Pavel Haas: Život a dílo skladatele*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 1993.

2 LOSEN, Michael. *Pavel Haas: die Rezeption seiner Werke bis zum Aufführungsverbot 1939*. Magisterská práce. Wien: Universität Wien, Geistes- und Kulturwissenschaftliche Fakultät, 2006.

3 MITRYCHOVÁ, Linda. *Pavel Haas: Šarlatán: Kapitoly ke genezi a recepci díla*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2008.

4 BECKERMAN, Michael. Haas's Charlatan and the Play of Premonitions. *The Opera Quarterly*, roč. 29, 2013, č. 1, s. 31–40.

5 ČURDA, Martin. Haasův Šarlatán: tragikomédie o starých komediantech, moderních individualistech a podivných dvojnicích. *Hudební věda*, roč. 55, 2018, č. 3–4, s. 391–427. 2018; publikováno též v angličtině in: ČURDA, Martin. *The Music of Pavel Haas: Analytical and Hermeneutical Studies*. Abingdon – New York: Routledge, 2020.

6 ANONYM. Pavel Haas a jeho opera Šarlatán. *Divadelní list Zemského divadla v Brně*, roč. 13, 1938, č. 15, s. 349–353.

stává se Haas počátkem r. 1934 k zajímavému námětu o pestrém, tragikomickém životě lékaře-šarlatána ze XVII. století.⁷

Jak ukázal podrobnější výzkum,⁸ o zhudebnění uvedených divadelních her Pavel Haas uvažoval v letech 1927–1929. Jednání s autory následovala těsně po sobě a není proto divu, že v článku uveřejněném s devítiletým odstupem není přesně uvedena časová posloupnost těchto jednání. K Lomově divadelní hře *Kající Venuše* byl přiveden někdy krátce po její premiéře na scéně Vinohradského divadla, tedy někdy na přelomu srpna a září 1927. Na hru byl upozorněn při návštěvě Prahy při setkání s režisérem Janem Borem, hercem Zdeňkem Štěpánkem a svým bratrem Hugem. Na Stanislava Loma se Pavel Haas obrátil dopisem z 12. září 1927 a jednání s ním pokračovala pravděpodobně až do poloviny roku 1928, kdy z neznámých příčin zkrachovala. Posledním dokladem jsou Haasovy poznámky k předehře a prvnímu jednání *Kající Venuše*, které si skladatel načrtnul při návštěvě Kroměříže 28. května 1928. Pravděpodobně až poté následovala jednání s Karlem Čapkem o jeho *Loupežníkovi*. Kromě kraťoučkové nedatované skici sice nemáme k těmto jednáním žádné doklady, je nicméně pravděpodobné, že Haasův zájem o *Loupežníka* vyvolala některá z inscenací uskutečněných v roce 1928: 26. května byla uvedena nová inscenace této hry v režii Vladimíra Šimáčka v Národním divadle v Brně (hlavní role ztvárnili Gustav Ekl a Marie Waltrová) a 26. září v režii skladatelova přítele Bohuše Stejskala v Městském divadle na Královských Vinohradech (v hlavních rolích s Olgou Scheinpflugovou a Zdeňkem Štěpánkem). Nelze ale vyloučit, že jednání mezi Haasem a K. Čapkem se odehrálo ještě dříve. Hlavní hudební motiv z notové skici k *Loupežníkovi* skladatel na počátku prosince 1928 zapracoval do první věty svého *Dechového kvintetu*, op. 10. Zdá se tedy, že tou dobou již jednání s Čapkem definitivně zkrachovala. Zřejmě někdy poté objevil skladatel drama *Dybuk* Salomona Anského, k jehož opernímu zpracování si načrtl scénické poznámky do jednoho ze svých skicařů. Zda byl Pavel Haas přítomen dvěma uvedením hry moskevským židovským hereckým sdružením *Habima* na scéně Divadla na Královských Vinohradech ve dnech 24. a 26. února 1928, nevíme. Nicméně v sezóně 1929/1930 plánovalo *Dybuka* v českém překladu uvést Národní divadlo v Brně. Tomu, že Haasův úmysl zhudebnit *Dybuka* vznikl v souvislosti s plánovaným brněnským nastudováním, nasvědčuje i Haasovo sdělení, že začal vyjednávat s překladatelkou dramatu.⁹ Od záměru ustoupil poté, co se dozvěděl, že operu na stejný námět právě dokončil italský skladatel Lodovico Rocca. Spíše než prostřednictvím drobné noticky uveřejněné v Národních listech na konci ledna 1929 byl Haas na Roccovo dílo upozorněn až zprávou publikovanou v dubnovém čísle *Divadelního listu Národního divadla v Brně*.¹⁰ „Bohužel jsem přišel pozdě, neboť výhradní právo na kompozici získal před časem nějaký italský skladatel“, vysvětloval Haas později Vítězslavu Nezvalovi.

7 Ibid., s. 349–350.

8 PIVODA, Ondřej. Nedokončené operní náčrty a neuskutečněné operní plány Pavla Haase. *Opus musicum: hudební revue*, roč. 50, 2018, č. 6, s. 64–80.

9 Dopis Pavla Haase Vítězslavu Nezvalovi, 9. 8. 1932, Literární archiv Památníku národního písemnictví, č. př. 21/71, i. č. 9147.

10 *Divadelní list Národního divadla v Brně*, roč. 4, 13. 4. 1929, č. 42, s. 622.

Po nezdaru s Dybukem Pavel Haas na hledání operních námětů na nějakou dobu rezignoval. Od května 1929, kdy dokončil svůj mužský sbor *Karneval*, op. 9, se také z neznámých důvodů více než na rok skladatelsky odmlčel. Ke skladatelské práci jej znovu přiměla teprve objednávka brněnského *Radiojournalu*, z jejíhož popudu začal 26. září 1930 skicovat svou *Předehru pro rozhlas*, op. 11. Po ní v letech 1931 následoval *Žalm 29 pro varhany, zpěv a malý orchestr*, op. 12 a na počátku roku 1932 drobný hudební doprovod k rozhlasové hře Oldřicha Zemka *Sestra Jaeko*. Vedle toho, že na otcův obchod s obuví, který byl zdrojem obživy také pro Pavla Haase, začala doléhat tvrdá konkurence Baťovy tovární výroby a nepříjemné důsledky světové hospodářské krize, onemocněla někdy na přelomu let 1931 a 1932 skladatelova matka Olga rakovinou kostí a páteře.¹¹ Péči o ní na počátku roku 1932 převzala praktická lékařka Soňa Jakobsonová, která se právě přistěhovala z Prahy. Mezi mladou lékařkou a Pavlem Haasem se záhy vyvinul milostný vztah; zpočátku tajný, vzhledem k tomu, že Soňa Jakobsonová byla vdaná. Její manžel Roman Jakobson byl významným filologem, který se přátelil s řadou předních českých literátů. A pravděpodobně prostřednictvím manželů Jakobsonových měl Pavel Haas možnost se o prázdninách roku 1932 setkat v Dalešicích s básníkem Vítězslavem Nezvalem, který mu při té příležitosti slíbil operní libreto.

Dopisem z 9. srpna 1932 Pavel Haas Nezvalovi tento slib připomněl. Haasovy řádky adresované Nezvalovi jasně dokumentují, že skladatel nelpěl na určitém žánru a neměl ani žádné konkrétní obsahové požadavky či představy: „Moje touha po kompozici dramatické hudby (ať už tragédie nebo psiny) je úžasně mocná, ale přesto bych se nikdy nerozhodl pro libreto, které by mne přímo nerozpálilo. [...] Může to být sociální drama, fraška, pestrá, ale ukázněná (formově) směs všeho, jen jediná věc musí proudit celým dílem: životnost, pohyb, děj. Pak jsem přesvědčen, že se mi dílo podaří. [...] Překvap mne, a doufám, že uděláme spolu mimo kumšt i dobrý kšeft.“¹² Výběr námětů, které Haase v letech 1927–1929 zaujaly, skutečně představuje žánrově pestrou paletu: *Lomova Kající Venuše* je hlubokomyslným ideovým dramatem založeným na biblické látce, *Čapkův Loupežník* představuje vitalistickou milostnou komedii a konečně *Anského Dybuk* reprezentuje rozsáhlou dramatickou legendu z lidového prostředí východních židů. Jak vidno, důležitější pro skladatele byl osobní poměr ke zpracovávané látce.

Vítězslav Nezval nakonec pro Haase libreto nevytvořil. Byl příliš zaměstnán vlastní prací (během léta a podzimu 1932 tehdy napsal básnickou sbírku *Zpáteční lístek*, román *Jak vejce vejci* a 1. akt dramatu *Delfy*), v říjnu 1932 pak stěhoval rodiče z Dalešic do Brna a navíc kromě Jiřího Mahena a Romana Jakobsona, pro které se na Brno těšil, neměl v úmyslu v Brně „navazovat nová velká kamarádství, člověk od určité doby má své přátele spočítány“.¹³

Po fiasku vyjednávání s Nezvalem se Pavel Haas od myšlenek na kompozici opery zase na nějaký čas vzdálil. V první polovině roku 1933 jej zaměstnávaly naplno jiné záležitosti

11 PEDUZZI 1993, op. cit., s. 64

12 Dopis Pavla Haase Vítězslavu Nezvalovi, 9. 8. 1932, op. cit.

13 Dopis Vítězslava Nezvala Jiřímu Mahenovi, 21. 9. 1932, in: KRULICHOVÁ, Marie, ed., VINAŘOVÁ, Milena, ed. a TOMĚK, Lubomír, ed. *Depeše z konce tisíciletí: korespondence Vítězslava Nezvala*. Praha: Československý spisovatel, 1981, s. 303.

osobní i pracovní. Matčina nemoc se neodvratitelně zhoršovala, složitě se vyvíjel i jeho milostný vztah se Soňou Jakobsonovou. Otcův obchod čelil důsledkům hospodářské krize a Pavel Haas byl nucen si na živobytí přivydělávat soukromým vyučováním kompozice a hudební teorie. Čas bezesporu zabrala i finalizace hudby k filmu Život je pes pro její červencové nahrávání a následnou synchronizaci.

Někdy v této době, patrně během letních měsíců roku 1933, se Pavlu Haasovi dostal do rukou román německého spisovatele Josefa Wincklera (1881–1966) o životě barokního kočovného lékaře Johanna Andrease Eisenbarta (1663–1727). Wincklerův román jej zaujal natolik, že se rozhodl jej zpracovat do podoby operního díla. Přivábil jej bezpochyby dramatický potenciál řady pasáží, avšak odůvodněně se můžeme domnívat, že zde svou roli hrály i pohnutky osobní. Román do značné míry korespondoval s Haasovou životní situací, kdy byl v souvislosti s matčinou nemocí obklopen lékařským prostředím, a poskytoval i některé paralely k jeho vztahu se Soňou Jakobsonovou. Nebyl by to ostatně první případ, jelikož spojitost s intimními prožitky můžeme sledovat u několika dřívějších Haasových kompozic (*Zesmutnělé scherzo*, *Fata morgana*). Román o doktoru Eisenbartovi publikoval Josef Winckler poprvé v roce 1929. Jak však ukázal výzkum Lubomíra Peduzziho,¹⁴ skladatel pracoval se zkráceným lidovým vydáním díla, které pod názvem *Des verwegenen Chirurgus weltberühmbt Wunder-Doktor Johann Andreas Eisenbart Zahnbrechers, Bänkelsängers, Okulisten, Steinschneiders Tugenden und Laster auf Reisen und Jahrmärkten, mancherley bewährteste Artzneyen in Not und Tod smabt vielen Orakeln, Mirakeln, Spektakeln, insonderheit auch philosophische, politische, moralische, mythische Tractata und sehr bedeutsame Mitteilungen zahlloser erschrocklicher und lustiger Begebenheiten* vydala Deutsche Buch-Gemeinschaft v Berlíně roku 1933.

Josef Winckler, původním povoláním zubař, započal svou spisovatelskou dráhu před první světovou válkou jako básník. Wincklerovy verše upoutaly pozornost Richarda Demhela, který se stal jeho mentorem. První výrazný úspěch však zaznamenal Winckler teprve anekdotickým románem *Der tolle Bomberg*, jenž se stal dobovým bestsellerem. Jeho vydání během tří let dosáhlo přes 100.000 exemplářů a přineslo spisovateli kromě slávy také finanční nezávislost. Na tuto knihu navázal Winckler dalšími humoreskně laděnými díly. V tehdejší německé literatuře zastával pozici jednoho z úspěšných konzervativních autorů, jehož díla byly vlastní regionální motivy čerpající zejména z prostředí jeho rodného Vestfálska a Porýní. Do tohoto okruhu spadá i další z Wincklerových děl: románová kronika *Doctor Eisenbart*. Po svém vydání si nezískala jen úspěch čtenářů, ale také nadšená slova literárních kritiků. Slova obdivu o tomto díle vyjádřil také německý spisovatel Thomas Mann: „Obdivuhodně jste viděl tohoto člověka a ztvárnil ho v jeho jazyce, v jazyce jeho doby, jež ovládáte, ano, dobu samu, německé baroko v jeho bídě i síle [...] – s touto řadou geniálně-groteskních lékařských dobrodružství, která nechávají skrze humor a bombastičnost prosvítat tolik opravdové a vážné vášně hrdiny a jeho autora pro medicínu, jste již podruhé či potřetí vytvořil skutečnou, nefalšovanou německou lidovou

14 PEDUZZI 1986, op. cit., s. 293.

knihu, kterou budou hltat mladí i staří a pro kterou Vás mladí i staří budou nazývat básníkem.“¹⁵ Zaujetí Pavla Haase Wincklerovým románem se tedy nelze divit.

Jednání mezi Pavlem Haasem a Josefem Wincklerem, která až doposud byla předmět pouhých spekulací, lze nyní objasnit na základě nově objevené korespondence Pavla Haase adresované Josefu Wincklerovi. Ta je součástí pozůstalosti Josefa Wincklera uložené v Nyland-Stiftung v německém Ahlenu. Z ní vyplývá, že skladatel písemně oslovil autora románu s žádostí o operní zpracování předlohy přibližně někdy v říjnu či listopadu 1933. První z dochovaných dopisů je datován 22. listopadu, dopisu ovšem předcházela další korespondence. Jak vyplývá z textu, Josef Winckler informoval Haase o čerstvé dramatické adaptaci jeho románu o Eisenbartovi z pera Ernsta Fürsta.¹⁶ Její vydání mu dal zaslat a sdělil mu zároveň patrně také své výhrady k Fürstově drammatizaci. Ani skladatel ovšem nebyl s uměleckou úrovní Fürstovy hry nijak spokojen:

„Fürstovu divadelní hru „Doktor Eysenbarth“ jsem obdržel a nejenže s Vaším názorem na ni plně souhlasím, ale Vaše slova považuji za příliš skromná. Postava Vašeho „Eisenbarta“ pochází z rodu Fausta, Dona Quijota, Dona Juana, Hamleta atd. Ve Fürstově drammatizaci je tento velký muž a člověk zploštěn na postavu. Dále nechápu, proč je z paní Amaranthy udělána mladá dcera profesora L. A ten jazyk! Z hlediska skladatele zde byly vynechány ty nejkrásnější a nejpůsobivější scény.“¹⁷

Jako libreto Pavel Haas Fürstovu hru tedy nepoužil. Její exemplář, který se dochoval v Haasově pozůstalosti,¹⁸ neobsahuje ani žádné poznámky, vyjma krátké noticky na poslední volné straně knižního bloku, v níž si zaznamenal myšlenku na využití baskického bubnu ve scéně s hadem. Již v této rané fázi tak intenzivně přemýšlel jak o dramatické koncepci svého operního díla, tak neméně o jeho hudební podobě. Nápad s baskickým bubnem, na nějž na jevišti hraje člen Eisenbartovy družiny, pronikl až do finálního znění partitury Šarlatána, kde jako součást zmíněné scény figuruje v I. obraze I. dějství.

Po odmítnutí Fürstovy drammatizace se Haas vrátil zpět k Wincklerově román, který znovu přečetl a pokusil se vybraná místa rozdělit do jednotlivých scén. Jejich výčet sděloval Haas nadšeně Wincklerovi: „Opuštěný mlýn, (kapitola VII), božský klid vánoční scény (kapitola XI), hudebně groteskní hostina v domě nenasytného knížete (kapitola XXIII), živelně dynamické stupňování nádherné hospodské scény (kapitola XXVII), to vše jsou skutečné umělecké skvosty. Nesmí chybět ani výrazná postava žárlivé Rosiny.“¹⁹

15 DELSEIT, Wolfgang, ed. a MENNE, Franz Rudolf, ed. *Josef Winckler: 1881–1966: Leben und Werk: Arbeitsbuch zur Ausstellung*. Köln: Nyland-Stiftung, 1991, s. 66. Překlad z němčiny O. P.

16 FÜRST, Ernst. *Doctor Eysenbarth in einer tragischen Komödie vorgestellt: nach Motiven aus der gleichnamigen Romanchronik von Josef Winckler*. Stuttgart – Berlin: Chronos Verlag, 1932.

17 Dopis Pavla Haase Josefu Wincklerovi, 22. 11. 1933, Archiv der Nyland-Stiftung, Nachlass Josef Winckler, Korespondenz, Karton H II, Nr. 257. Překlad z němčiny O. P.

18 Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby, sign. G 9.052.

19 Dopis Pavla Haase Josefu Wincklerovi, 22. 11. 1933, Archiv der Nyland-Stiftung, Nachlass Josef Winckler, Korespondenz, Karton H II, Nr. 257. Překlad z němčiny O. P.

Toto prvotní hrubé rozdělení scén²⁰ počítalo s členěním opery do čtyř dějství a zakládalo se na následujících kapitolách Wincklerova románu:

1. jednání

1. obraz – kapitola I: Die Kuren beginnen
2. obraz – scénická mezihra
3. obraz – kapitola IV: Die Krinoline

2. jednání

1. obraz – kapitola VII: Die Erlebnisse in der alten Mühle und Welch eine Verwirrung der Geister hier aufsprang. Ach, dass wir einen der ältesten Gefährten schon verlieren müssen und auch Amaranthe auf heimlichen Abschied sinnt
2. obraz – kapitola X: In der Metropole des Barock

3. jednání

1. obraz – kapitola XI: Die Geburt der Winterkälte, der Hauskauf in Magdeburg und Eisenbarts abermalige Flucht
2. obraz – kapitola XIX: Eisenbart als Schützenkönig. Alle einstige Angstlichkeit scheint zu schwinden. Immer höheres Renommee, immer vornehmere Reputation
3. obraz – kapitola XXIII: Wie Eisenbart den freßsüchtigen Fürsten heilt. Es geht im Galopp voran

4. jednání

1. obraz – kapitola XXVI: Jochimus jammervolles Schicksal
2. obraz – kapitola XXVII: Die Entstehung des weltberühmten, tausendfältig noch heut' in lustiger Korona gesungenen Eisenbartliedes und wie dennoch sein Sinn von urtragischer Verzweiflung stieg

Dramatizaci románu v češtině chtěl Haas svěřit „významnému dramatikovi“²¹, avšak pod tlakem okolností se tohoto úkolu později ujal sám. Cesta k hotovému opernímu libretu si vyžádala ještě několik měsíců. V prosinci byl skladatel zaměstnán prací na rozhlasové objednávce hudby k rozhlasovému eposu Františka Kožíka Cristobal Colón. Tu však nedokončil, jelikož se dramaticky zhoršil zdravotní stav jeho matky Olgy, která 25. prosince 1933 zemřela. V lednu a únoru následujícího roku pak Haasovo tvůrčí úsilí zaměstnala kompozice hudby k filmové komedii Mazlíček. Odpověď Josefa Wincklera na Haasův listopadový dopis pak postavila skladatele do bezvýhodné situace, takže do tvorby libreta se prozatím nepouštěl. Ocítal se tvář v tvář politickým poměrům v hitlerovském Německu: „Čtěný Mistře! [...] Obsah vašich milých řádků mě na jednu stranu velmi potěšil, zároveň však i zarmoutil. Jsem totiž Žid, a proto vidím, že mé velké plány jsou nyní

20 HAAS, Pavel. *Náčrt libreta k opeře Šarlatán*, ms., Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby, nezpracováno.

21 Dopis Pavla Haase Josefu Wincklerovi, 22. 11. 1933, Archiv der Nyland-Stiftung, Nachlass Josef Winckler, Korespondenz, Karton H II, Nr. 257. Překlad z němčiny O. P.

zcela bezvýhodné. Nevzdávám se však naděje. Snad přijdou jednou klidnější časy, kdy mi bude umožněno uspokojit své umělecké touhy. Vaše skvělé dílo obsahuje tak nesmírně mnoho všelidského, že se může v každé době objevit jako moderní opera. Nyní mám jednu prosbu! Proším, nedávejte tuto knihu nikomu, abych mohl dál žít svou nadějí.²²

Přestože tzv. Norimberské zákony tehdy ještě nebyly v platnosti, už v průběhu prvního roku nacistického režimu vstoupila v platnost řada protizidovských zákonů a opatření. Josef Winckler musel v říjnu 1933 vstoupit do Říšského svazu německých spisovatelů (Der Reichsverband deutscher Schriftsteller, e. V.),²³ nuceného národně socialistického spisovatelského sdružení, jenž byl jako nástupce Ochranného svazu německých spisovatelů (Der Schutzverband deutscher Schriftsteller) zároveň ochranným autorskoprávním svazem. Podle zákona o Říšské kulturní komoře (Reichskulturkammer) z 22. září 1933 bylo podmínkou členství prokázání árijského původu, nečlenství pak znamenalo veřejný zákaz práce a vystupování v oblasti literatury. Vyplácení tantiémů z provádění opery by tak nutně muselo projít přes Říšský svaz spisovatelů, oficiální spolupráce tedy nebyla možná. Spolupráce Wincklera s židovským skladatelem by nevyhnutelně ohrozila jeho spisovatelskou kariéru. Winckler byl navíc od roku 1919 ženatý s Adele Gideonovou, která pocházela z rodiny kolínských židovských továrníků.²⁴ To byla pro spisovatele další přítěž. S manželkou se za žádnou cenu nechtěl dát rozvést a podařilo se mu ji později dokonce zachránit před transporty do koncentračních táborů.

Zůstává nejasné, kdy Josef Winckler odpověděl na lednový dopis Pavla Haase. Vyjednávání zkraje roku bezpochyby zpomalila nehoda Josefa Wincklera při lyžování ve švýcarských Alpách, kdy musel být hospitalizován a valnou část února a března 1934 strávil na lůžku v nemocnici v Churu.²⁵ V době Wincklerova mlčení Pavel Haas pravděpodobně prostudoval dostupnou historickou literaturu o postavě Johanna Andream Eisenbarta, kterou mu doporučil brněnský muzikolog Robert Smetana.²⁶ Z posledního dochovaného Haasova dopisu Wincklerovi z 12. července 1934 vyplývá, že se Winckler nebál vyjít skladateli v otázce jeho požadavku do určité míry vstříc a psal mu nejspíše, aby o díle v klidu uvažoval a že se snad poměry brzy změní.²⁷ Se zpracováním lákavého námětu ovšem Pavel Haas nehodlal čekat na autorovo svolení a ani záležitost dále prodlužovat a komplikovat hledáním vhodného českého dramatika – libretisty. Rozhodl se proto, že si operní libreto z románu vytvoří sám.

22 Dopis Pavla Haase Josefu Wincklerovi, 10. 1. 1934, Archiv der Nyland-Stiftung, Nachlass Josef Winckler, Korrespondenz, Karton H II, Nr. 257. Překlad z němčiny O. P.

23 DELSEIT, Wolfgang, ed. a MENNE, Franz Rudolf, ed. *Josef Winckler: 1881–1966: Leben und Werk: Arbeitsbuch zur Ausstellung*. Köln: Nyland-Stiftung, 1991, s. 8 a 70.

24 Ibid., s. 70.

25 Ibid., s. 8.

26 *Lístek se seznamem doporučené literatury o Johannu Andream Eisenbartovi*, pozůstalost Pavla Haase, ms., 1 fol., Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby, nezpracováno.

27 Dopis Pavla Haase Robertu Smetanovi, 22. 9. 1934, Archiv Národního muzea, fond Robert Smetana, karton 4, i. č. 178.

První rukopisná verze libreta vznikala od počátku května do 7. června 1934.²⁸ Během června pak Pavel Haas tento prvotní rukopis ještě revidoval a vznikla tak druhá verze – čistopis, který posloužil jako podklad pro prvotní hudební skicu opery.²⁹ V rozvrhu se Pavel Haas přidržel své původní čtyřaktové koncepce z podzimu 1933. Pouze 2. obraz 3. jednání se nakonec proměnil ve scénickou mezihru, v níž neviditelný vypravěč za scénou měl zpívat Haasův vlastní veršovaný text („song“) o Eisenbartově cestě ke slávě a úspěchu.³⁰ Už v první verzi libretního textu počestil skladatel jak jména členů Eisenbartovy družiny (Jean Potage – Kyška, Spinnenfresser – Pavučina, Bakkalareus – Bakalář, Pickelhering – Štika/Zavináč, Feuerschlucker – Ohnižer), tak i jméno hlavního hrdiny, který se proměnil z Eisenbarta v Bledovouse. Při zpracování libreta se Pavel Haas v naprosté většině přidržel originálních dialogů Wincklerova románu, zbylý text pak zapracoval do scénických poznámek, případně jej vynechal. V druhé verzi se také rozhodl pro vypuštění geografických názvů, které děj lokalizovaly do německého prostředí.

O tom, že libreto je již prakticky hotovo, se ovšem skladatel ve svém dopise z 12. července Wincklerovi nezmínil a takticky mu pouze sdělil, že už učinil „přesný výběr v úvahu připadajících scén, tak i jejich pořadí, takže dílo už stojí před čistě technickou dramaturgií (v českém jazyce).“³¹ Spisovatele zároveň informoval, že se hodlá pevně přidržel románových dialogů (až na eventuální krácení) a poskytne mu přesný popis scén. Zdá se tedy, že snad došlo mezi Pavlem Haasem a Josefem Wincklerem k domluvě, že tvorby libreta se nakonec zhostí sám skladatel. Napovídalo by tomu i Haasovo naléhání na získání Wincklerova definitivního svolení a zaslání smluvního ujednání: „Předtím než však přistoupím k této definitivní práci, rád bych měl Vaše konečné svolení a žádám Vás v případě Vašeho souhlasu o laskavé zaslání smlouvy, která bude obsahovat udání procentuální výše Vašeho podílu, pokud dojde k provedení jevištního díla (oper). Co se mne týče, jsem skálopevně přesvědčen, že se dílo podaří, neboť na něm lpím s nesmírnou láskou.“³²

Zda se Pavel Haas dočkal nějaké další Wincklerovy odpovědi, nevíme. Pravděpodobnější však je, že Winckler s Haasem přerušil kontakt, neboť udržování korespondence s židovským skladatelem se již pro něj stávalo nebezpečné. Ještě 22. září 1934 psal Pavel Haas Robertu Smetanovi: „[...] bojím se jen, aby mi to autor románu nezakázal. Psal mi sice již dávno, abych jen klidně o díle přemýšlel, že už přijde doba... atd., ale jistě si nemyslel, že já se chopím práce tak brzy a tak houževnatě.“ Haas na opeře mezitím skutečně začal usilovně pracovat. Hudební skicu započal 21. srpna 1934 a koncem září měl již zhudebněnu více než polovinu prvního a část druhého obrazu 1. dějství. Kompozice celé opery ovšem trvala Haasovi téměř tři roky. Během těchto let přezval svého Bledovouse

28 HAAS, Pavel. *Šarlatán*, libreto, I. verze, ms., Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby, sign. B 832_a.

29 HAAS, Pavel. *Šarlatán*, libreto, II. verze, ms. Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby, sign. B 832_b.

30 Třetí jednání, které je součástí I. a II. verze libreta, Pavel Haas ze své opery později vypustil.

31 Dopis Pavla Haase Josefu Wincklerovi, 12. 7. 1934, Archiv der Nyland-Stiftung, Nachlass Josef Winckler, Korespondenz, Karton H II, Nr. 257. Překlad z němčiny O. P.

32 Ibid.

na Pustrpalka a text libreta podrobil řadě dalších – větších i drobnějších – zásahů, jejichž zhodnocení již leží mimo rámec této studie. Při nastudování v roce 1938 bylo Wincklerovo jméno z pochopitelných důvodů zamlčeno. „Text dle starého námětu napsal Pavel Haas“, oznamovala tehdy návštěvníkům divadelní cedule. Řada lidí ze skladatelova okolí byla však o skutečné předloze bezpochyby informována a zpráva, že se jedná o „libreto, jež si upravil sám skladatel podle nejmenovaného německého románu“, pronikla také do tisku.³³

Závěr

Nově nalezené prameny dokládají, že cesta k *Šarlatánovi* rozhodně nebyla jednoduchá. Každý z Haasových předchozích operní plánů, o nichž uvažoval na konci 20. let, představoval žánrově zcela odlišný svět. To do značné míry poukazuje na to, že při výběru námětu pro svou operní prvotinu nesledoval žádný konkrétní, předem promyšlený dramaturgický záměr (jako tomu bylo např. u Bohuslava Martinů), ale že hlavní roli hrálo v jeho případě osobní zaujetí pro danou látku. „Nikdy [bych se] nerozhodl pro libreto, které by mne přímo nerozpálilo.“, byla ostatně jeho slova adresovaná roku 1932 Vítězslavu Nezvalovi.³⁴ To byl i případ *Šarlatána*. Zájem o Wincklerova *Doctora Eisenbarta* se u Haase nenápadně klouobil se vztahem k lékařce Soně Jakobsonové. Jednání s autorem románové předlohy však komplikovala politická situace v Německu, které od 30. ledna 1933 ovládala Hitlerova NSDAP se svou totalitní antisemitskou politikou. Díky objevené korespondenci Pavla Haase Josefu Wincklerovi bylo možné alespoň přibližně časově určit počátek i konečné „vymizení“ kontaktu mezi oběma umělci a propojit ho jak s událostmi z politického, tak i jejich osobního života. Podařilo se tak podrobněji zmapovat spletité cesty Haasových operních snah, na jejichž konci stálo hotové operní libreto *Šarlatána*, připravené ke zhudebnění skladatelem.

Bibliography

Department of the History of Music of the Moravian Museum in Brno, Pavel Haas estate.

The Museum of Czech Literature Literary Archive, Vítězslav Nezval estate.

Archive of the Nyland Foundation in Ahlen, Josef Winckler estate.

Archive of the National Museum in Prague, Robert Smetana estate.

ANONYM. Pavel Haas a jeho opera *Šarlatán*. *Divadelní list Zemského divadla v Brně* 13, 1938, č. 15, s. 349–353.

BECKERMAN, Michael. Haas's Charlatan and the Play of Premonitions. *The Opera Quarterly* 29, 2013, č. 1, s. 31–40.

³³ *Tempo: list pro hudební kulturu*, roč. 17, 16. 4. 1938, č. 12, s. 131.

³⁴ Dopis Pavla Haase Vítězslavu Nezvalovi, 9. 8. 1932, op. cit.

- ČURDA, Martin. Haasův Šarlatán: tragikomédie o starých komediantech, moderních individualistech a podivných dvojnících. *Hudební věda* 55, 2018, č. 3–4, s. 391–427. 2018.
- DELSEIT, Wolfgang, ed. a MENNE, Franz Rudolf, ed. *Josef Winckler: 1881–1966: Leben und Werk: Arbeitsbuch zur Ausstellung*. Köln: Nyland-Stiftung, 1991.
- Divadelní list Národního divadla v Brně* 4, 13. 4. 1929, č. 42, s. 622.
- FÜRST, Ernst. *Doctor Eysenbarth in einer tragischen Komödie vorgestellt: nach Motiven aus der gleichnamigen Romanchronik von Josef Winckler*. Stuttgart – Berlin: Chronos Verlag, 1932.
- KRULICHOVÁ, Marie, ed., VINAŘOVÁ, Milena, ed. a TOMEK, Lubomír, ed. *Depeše z konce tisíciletí: korespondence Vítězslava Nezvala*. Praha: Československý spisovatel, 1981, s. 303.
- LOSEN, Michael. *Pavel Haas: die Rezeption seiner Werke bis zum Aufführungsverbot 1939*. Master's thesis. Wien: Universität Wien, Geistes- und Kulturwissenschaftliche Fakultät, 2006.
- MITRYCHOVÁ, Linda. *Pavel Haas: Šarlatán: Kapitoly ke genezi a recepci díla*. Bachelor's thesis. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2008.
- PEDUZZI, Lubomír. Haasův Šarlatán. *Opus musicum* 17, 1986, č. 10, s. 293–300.
- PEDUZZI, Lubomír. *Pavel Haas: Život a dílo skladatele*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 1993.
- PIVODA, Ondřej. Nedokončené operní náčrty a neuskutečněné operní plány Pavla Haase. *Opus musicum: hudební revue* 50, 2018, č. 6, s. 64–80.
- PIVODA, Ondřej – SPURNÝ, Lubomír. *Pavel Haas. A Catalogue of the Music and Writings*. Praha: Bärenreiter, 2022.
- Tempo: list pro hudební kulturu* 17, 16. 4. 1938, č. 12, s. 131.
- WINCKLER, Josef. *Des verwegenen Chirurgen weltberühmt Wunder-Doktor Johann Andreas Eisenbart Zahnbrechers, Bänkelsängers, Okulisten, Steinschneiders Tugenden und Laster auf Reisen und Jahrmärkten, mancherley bewährteste Artzneyen in Not und Tod smabt vielen Orakeln, Mirakeln, Spektakeln, insonderheit auch philosophische, politische, moralische, mythische Tractata und sehr bedeutsame Mitteilungen zahlloser erschrocklicher und lustiger Begebenheiten*. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1933.



Toto dílo lze užit v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-SA 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.

