

Vilinskij, Sergej G.

Dramata

In: Vilinskij, Sergej G.. *Petko Jur. Todorov : (život a dílo)*. Brno: Filosofická fakulta s podporou Ministerstva školství a národní osvěty, 1933, pp. [74]-108

Stable URL (handle):

<https://hdl.handle.net/11222.digilib/118805>

Access Date: 20. 02. 2024

Version: 20220831

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

III.

Dramata.

Petko Todorov napsal tato dramatická díla:

1. „Zidari“ („Stavitelé“) — drama napsané v r. 1899 v Mnichově jako divadelní hra o třech jednáních a otištěné v r. 1902 („Mysl“, XII); později přidáno ještě čtvrté jednání (viz vydání z r. 1910 a 1930);

2. „Samodiva“ („Vila“) — tříaktové drama, které napsal v Lipsku v r. 1903 a vydal r. 1904 („Mysl“, XIV), potom ve vydáních v r. 1910 a 1930;

3. „Strachil strašen chajdutin“ („Strachil hrozný loupežník“) — jednoaktová hra, kterou básník nazval „dramatickým epilogem“; napsal ji v r. 1903 v Eleně, tiskem vyšla r. 1905 („Mysl“ XV) a ve vydání z r. 1910;

4. „Prvitě“ („Předáci“ anebo „První“) — drama o třech jednáních, napsal v r. 1903 v Eleně; tiskem vyšlo r. 1907 („Mysl“ XVII) a ve vydání v r. 1930 s poznámkou: „Ostrov Capri, březen 1912“;

5. „Nevěsta Borjana“ — jednoaktové drama: napsáno bylo v Mnichově r. 1907, vydáno 1910 („Mysl. Literaturen sbornik“ I);

6. „Změjova svatba“ — drama o dvou jednáních, jež napsal v r. 1910 v Eleně a vydal v r. 1910 („Mysl. Literaturen sbornik“ II); po druhé vyšlo v r. 1930;

7. „V devetija čas“ („O deváté hodině“) — dramatická skizza, která vyšla v časopise „Listopad“, roč. VIII, 1925, str. 65—74;

8. „Majka“ („Matka“) — jednoaktové drama: nebylo skončeno, ani tiskem nevyšlo¹.

¹ Za zprávu o tomto dramatu jsem zavázán p. univ. prof. dr. Christu Todorovovi.

Probereme jednotlivá dramata v tom pořadí, jak vycházela.

Obsah dramatu „Stavitelé“ je tento: mladá dívka Rada má ženicha Christa; miluje ho a Christo její lásku opětuje. Je tu však ještě druhý ji milující jinoch: Dončo, syn zámožných rodičů (kdežto Christo je chudý), který podle vzájemné dohody rodičů je již ve svém dětství určen za muže Radě. Rada však rozhodně odmítá Dončovu lásku. Svatba Christa s Radou má být prvními oddavkami, které se budou konati v novém kostele. Ve vesnici se totiž staví kostel, k jehož postavení dala turecká vláda (děj je položen na konec XVIII. stol.) své svolení s podmínkou, že bude hotov do 40 dní. Proto všichni muži z vesnice, staří i mladí, nešetří ani času ani námahy, jen aby stavba byla do stanovené doby hotova. V těchto dobách měl chrám daleko hlubší význam než jen jako místo modlitby. Vždyť od r. 1393, kdy padla tak zvaná druhá bulharská říše, bulharský národ skoro pět set let úpěl pode jhem tureckým. V té době temna byla pravoslavná církev jediným činitelem, podpírajícím národní vědomí Bulharů; nejenže je duchovně upevňovala v jejich strádáních, nýbrž jim též bránila splynouti s Turky, věrou jim cizími. „Tehdy“, píše A. Protič¹, „bulharský národ, odsouzený k porobě, nalézal jedinou spásu v náboženství a v jeho symbolu: v chrámové budově. Chrám nebyl pouze místem, kde se věřící mohl svobodně modlit k Bohu, ale byl i místem, kde bulharský člověk, co do národnosti a náboženství ne dosti uvědomělý, mohl cítiti svoji víru i svou příslušnost k národu a učiti se za obě umírat.“ Hluboký význam kostela nabádal všechny k práci: „rod a víra“ bylo heslem všech, kdož kostel pomáhali stavěti. Přichází poslední, čtyřicátý den, kdy má být na kostele vztyčen kříž. V tom dochází zpráva, že se blíží loupežnická banda kirdžalů, která loupí a ničí sousední vesnice, odvádí ženy, odhání dobytek a pálí domy. Mládež se rozhodne, že se postaví kirdžalům na odpor, zanechává stavby kostela a odchází pod vůdcovstvím Christovým, aby zabránila přepadení vesnice loupežníky. Jediný Dončo zůstává doma se starci a výrostky, ježto nehodlá bojovat pod vůdcovstvím svého soka Christa. Ti pak, kdož zůstali doma, pracují usilovně na stavbě kostela; než brzy mezi nimi vzniká rozčilení a sváry, zejména pak, když vrátivší se uprchlíci vykládají

¹ Andrej Protič: „Izkusstvo, teatr i literatura“, Sofie, 1907, str. 333.

o ukrutnostech loupežníků. Zedníci již nemohou klidně pracovati; starší počíná jímati strach o osud kostela. A tu právě připomíná staříčkový Dragan dávnou pověru, že každá stavba, zejména pak mající význam všeobecný, jako na př. kostel, jen tehdy může býti trvanlivá, je-li spojena s lidskou obětí, která se položí do základů stavby¹. Na naléhání Draganovo se zedníci zaklínají, že obětují tu ženu (některého z nich), která první přijde na staveniště. Dončovi pak jako svobodnému poručí, aby obešel ženy všech pracujících a vyřídil jim, aby přinesly dnes svým mužům oběd na stavbu, ježto domů neprijdou, dokud nedokončí stavbu. Dončo však posílá ke kostelu Radu nalhav jí, jako by těžce zraněného Christa při-

¹ Tato pověra je rozšířena daleko široko po celém Balkánském poloostrově a shledáváme se s ní v mnoha písničkách a povídkách, jichž část byla dokonce literárně zpracována. Bohatý materiál o tom sebral prof. M. Arnaudov ve své skvělé studii „Vgradena nevěsta“ („Zazděná nevěsta“), v 34. sv. bulh. „Sbornika za nár. umotv.“. Ve své práci na str. 485—510 píše prof. Arnaudov o bulharských literárních zpracováních motivů o zazděné nevěstě. A není jich málo: C. Ginčev-Skiprnev: „Dvě topoli“, Cařihrad, 1872 (zde je motiv o zazděné nevěstě spjat s motivem o dvou topolech, které vyrostly nad hroby dvou nešťastně zamilovaných, jako u Todorova — „Nad kostelem“; P. R. Slavejkov: „Izvor na Bělonogata“ (1873); P. Ivanov: „Pavle Kjoпрjusju“ (1873); N. D. Jurdanov: „Majstor Manol“ (1901); Anna Karima: v legendě „Janin izvor“ (1908) a v povídce „Majstor Manol“ (1912). Je třeba uvésti jednu zajímavost, že totiž zazdívání nebylo skutečné (t. j. že nebyli vždy zazdíváni lidé), nýbrž mnohdy symbolické; zazdívali totiž níti nebo provázky, které byly tak dlouhé, jak byly osoby, určené k oběti. Rozumí se ovšem, že se tak dělo bez vědomí oběti samé. To představovalo smrt oběti. Někdy zazdívali také sošky v podobě oběti. Oběťmi bývaly nejčastěji panny a děti jako bytosti čisté, jež přý země raději přijímala. Jak je známo, bylo ve středověku obětování lidských životů nejen na Balkáně, nýbrž také v ostatní Evropě: nalézáme o tom svědectví v Německu, Dánsku, Rakousku, v Čechách (hradní věž zv. Mučirna blízko zřícenin hradu Hasištejna, hrad Lipnice u Něm. Brodu a j.) a také v mnoha jiných zemích. K. Křivý („Mor. noviny“ ze dne 18. VII. 1931, čís. 164) píše, že při obnově Zderadova sloupu u řeky Svitavy r. 1864 nalezena v základech pomníku lidská lebka se sečnou ranou na čele. Lebka ta (dnes je v Zemském museu v Brně) náležela asi některému bojovníku, jehož život byl při budování základů obětován zemi, aby obětí tou byla stavba památníku trvale zpevněna. Viz ještě Jos. Svátek: „Pražské pověsti a legendy“, v Praze, 1853; dr. Máchal: „O zazdívání lidí do staveb“ (Rožpravy společnosti přátel starožitností českých, III); dr. J. Máchal v knize o eposu slovanském, v Praze, 1894, str. 50—52, a mn. j.

nesli do kostela. Rada utíká do chrámu. V posledním okamžiku chce ji Dončo zadržeti, ona se mu však vytrhne a vběhne do kostela, kde ji zedníci zasypou do kostelních základů. Tím se končí II. jednání dramatu v první redakci (1899 a 1902) nebo III. jednání v druhé redakci (1910 a 1930). Poslední jednání (III. v první nebo IV. v druhé redakci) předvádí nám události po smrti Radině; poražení kirdžali byli zahrání, kostel dostavěn, ale svědomí všech je obtíženo vinou. Hrozná smrt nešťastné Rady nepřinesla ani klidu, ani svornosti; lítost padá na všechny, kdož pomáhali stavěti, a všichni obviňují Donča. Stín Radin se zjevuje za večera u oltáře. Dončovi se kalí rozum, Christo je nešťasten. Tím se končí hra (III. jednání) v první redakci; ve druhé redakci hry (IV. jednání) se Dončo oběsí na kříži kostela¹ a Christo odchází do noční temnoty se slovy: „Nikoho nemám, nikoho nechci! Sám se vyberu do světa, abych hledal Radin stín. Kamení odevšad seberu a ona (Rada) mne naučí, jak s vírou v sebe chrám vystavím... Nový chrám, svůj chrám!“

Pro pochopení smyslu posledních slov Christových je významná tato scéna: Christo: „Bil jsem se s kirdžali, moji však tu mne ubili... Bil jsem se, abych zachránil to místo, aby lehčeji vykopali pro Radu hrob... Živou aby ji pohřbili...“ Dragan (odcházející): „Slabou máš víru, Christo!“ Christo (v pohnutí): „Má víra, můj rod... Tohle mi je víra, tohle mi je rod, pro který jsem pracoval, pro který jsem se bil? Koho jsem bránil, co jsem stavěl zde, aby mi počernili svět, aby mi pohřbili srdce!“²

¹ Chtěl-li se někdo oběsiti na kříži, nemusel lézt příliš vysoko, neboť v dobách turecké nadvlády byly kostely stavěny v zemi jako sklepení, takže kostelní věž byla ve výši prvního patra. Ještě dnes nacházíme takové starobylé kostely, na př. kostel sv. Mikuláše v Sofii (na ulici Cara Kolojana), katedrála sv. Mikuláše v Plevnu a j. Ještě asi před dvěma nebo třemi lety stál podobný kostel, zasvěcený sv. Petce, v Sofii ve třídě Marie-Luisy; pravda, byl již hodně starý; v jiných zemích by byl pod ochranou památkového úřadu, ale v Bulharsku s ním naložili jinak: kostel zbourali a na jeho místě stojí nyní řada židovských a tureckých obchodů!

² Překlad prof. dra Fr. Wollmana: „Bulharské drama“, v Bratislavě, 1928, str. 115—116. Překlad je z první redakce. Ve druhé redakci (z r. 1930, str. 240—241) vedle shora uvedených závěrečných slov dramatu má toto místo poněkud jiné znění: Christo: „Zde není kostel! Je to hrob.... Ti, s nimiž jsem

Správně (a nejednou) bylo poukázáno na to, jak na toto drama působily vlivy Ibsenova „Branda“ a filosofie Nietzschovy, avšak otázka o základní ideji dramatu není dosud zřetelně vyjasněna. O této věci máme trojí mínění: P. P. Slavejkova, dr. Krsteva a prof. Fr. Wollmana.

Penčo Slavejkov¹ připustil, že legenda o zazděné nevěstě je pouze kostrou, oděnou v nový obsah, a při tom pod vlivem západní literatury. Podle mínění Slavejkovova, autor chtěl dáti ideu historické stavby: „Naším otcům (píše Slavejkov) byl ideálem kostel, v něm viděli obroditele a buditele národa... Poté naši otcové založili a vytvořili naše politické obrození. Autor dramatu jako by naši duši symbolickou obnovou naší minulosti položil vážnou, tísnivou otázku: a co, my děti, vytvoříme? Kde je ideál, jenž dává smysl našemu bytí, kde je cíl života, který nám odkázali naši otcové?“

Zcela podstatně odporoval Slavejkovi dr. Krstev² poukázav na poslední jednání, z něhož je zřejmo, jak marná byla oběť, kterou přinesli. Nepřispěla k sjednocení, nýbrž naopak k rozporu. Vyšlo najevo, že tato oběť byla způsobena egoismem (zejména Dončovým) a že se neprojevila jako síla kladná, nýbrž záporná: štěstí Christovo ztroskotalo, Dončo zešlel, ostatní pak jsou sužováni výčitkami svědomí. Se Slavejkovem by bylo možno souhlasiti tehdy, kdyby poslední jednání nám předvádělo splnění národní touhy po sjednocení a síle; ale tomu tak není. Jádro dramatu podle Krsteva³ je třeba hledati v procitnutším svědomí zedníků, tedy v lítosti nad vraždou Rady, což se ostatně muselo projevití netoliko v slovech, nýbrž i v činu. Dr. Krstev podle smyslu III. jednání dále praví,

pracoval, zakopali do něho mou mladost, mé srdce... Pospíšili si ji zazdít, dokud jsem zde nebyl... Kostel — je pro volné lidi, ne jako váš — hrobem pod zemí!... Neznám rodu, neznám víry! Nemám rodu! Zanechte mne v pokojí! Sám budu státi u jejího hrobu. Jedině hrob hlídá mi na tomto světě zbývá!“ Draganovy repliky („Slabou máš víru, Christe!“) ve 2. redakci nenalézáme a slova Christova: „Neznám rodu, neznám víry!“ atd., jsou replikou na prosbu starosty starce Milka za odpuštění: Milko uznává jménem celé vesnice spáchaný zločin a snaží se jej ospravedlniti zájmem o „rod a víru“.

¹ „Bljanove...“ („Sebrané spisy“ VI, č. I, str. 176—178).

² „Mladi i stari“, v Tutrakaně, 1907, str. 55—56.

³ Tamtéž, str. 57.

že „autor chtěl uhájiti právo jednotlivce proti tyranství společnosti a zároveň zachytiti odloučení individua od společnosti i v tom, v čem tkví veliký význam všenárodní; svůj záměr však velice slabě realizoval: prostředky činí dojem, jako by ony byly cílem“¹.

K názoru dr. Krsteva připojuje se také značnou měrou A. Protič², jenž rovněž pokládá poslední jednání za zbytečné, neboť podstata dramatu se končí smrtí Radinou. Protič souhlasí i s myšlenkou protikladu kolektiva (zedníci) a individua; vylíčení kolektivní vůle zedníků shledává zdařilým, naproti tomu individuální typy (jako Christo, Rada, Dončo) má za méně šťastné.

Třetí názor, vyslovený prof. Wollmanem, je tento: „Jádro dramatu je niterný konflikt mladého Todorova, v kterém soudil evropský a kosmopolitický duch nejen pravoslavi svého kmene, leč všecko křesťanství. Proto je přirozené, že v důsledku své vysvětlující ideje nenašel Krstev dramatické akce; ale tato akce není ani v důsledku výkladu, zde podaného: drama Christovo-Todorovo zarazilo se právě popřením náboženství záporu a oběti a nedovedlo vytvořiti jako výslednici aktivní dramatický typ, základ další akce, leč rozpadlo se v baladické mlze, v náladě“³.

K těmto slovům třeba přidati ještě úsudek prof. Wollmana o závěrečných slovech dramatu v I. redakci: „Není pochyby, že je to jeden z nejkrvavějších protestů proti křesťanství jako náboženství oběti a záporu života, jenž byl kdy básnicky Slovanem vyjádřen, a byl-li pronesen Bulharem, musila v tom býti všecka až divoce trpká tragická ironie ‚víry‘, jež odzbrojovala toho svými příkazy oběti, kdo, spojuje s ní rod a národnost, pro ni bojoval“⁴.

O těchto třech názorech mohu říci toto.

Nelze zajisté popírati to, co praví dr. Krstev o vzájemném vztahu individua ke kolektivu, avšak zdá se mi, pokud se týče základní myšlenky, že pravdu má prof. Wollman, a to proto:

1. Todorov napsal drama „Zidari“ v r. 1899, tedy v době, kdy mu bylo 20 let; víme dobře, že se vzdělával v západní Evropě, víme také, která literární díla četl právě v tuto dobu, jež pro něho zna-

¹ Tamtéž, str. 61—62.

² Op. cit., str. 340—341.

³ Op. cit., str. 116—117.

⁴ Tamtéž, str. 116.

menala duševní krizi. Je docela zřejmo, že ho otázky křesťanské morálky vzrušovaly, zejména pak v souvislosti s četbou a se studiem západoevropské literatury, jakož i Tolstého. Vždyť ho tyto otázky zajímají i v dobách pozdějších: vzpomeňte jen idyly „Rajský klíčník“, „Ve stínu Nazaretského“. Nepřekvapí tedy, že se také v dramatu „Zidari“ snaží položit si otázku, jak uvést v soulad náboženský požadavek sebezapření v zájmu obecného blaha s prospěchem jedince. Zajisté lze namítnouti, že pověra není náboženství a že zvyk zazdívatí živé bytosti lidské není zvykem křesťanským. Je ovšem třeba vzpomenouti, že Todorov nepřijímá tento zvyk za pověru, nýbrž že se naň dívá trochu jinak: s obětí živého člověka je spíato přesvědčení (byť mylné) zedníků, že je to — oběť, která uchová a upevní rod a víru. A právě toto přesvědčení vyvyšuje pověru až k pojmu náboženství: pro zedníky je to svého druhu víra, která je podněcuje, aby přinesli krvavou oběť lidskou.

2. Názor prof. Wollmana potvrzuje také dopis samého P. Todorova Iv. Kirilovovi s datem 21. dubna 1899, v němž Todorov docela jasně mluví o „fanatismu“ zedníků, to jest, považuje jejich jednání za záporné, zasluhující odsouzení. Je pravda, že se v dopise mluví jen o plánu dramatu, přece však je z něho zřejmo, že drama nebude reprodukovati ideály minulosti (Slavejkov), ani se nebude zabývati lítostí zedníků (Krstev), nýbrž bude založeno na protestu proti fanatismu ve jménu práva jednotlivce¹.

¹ Dopis P. Todorova ze dne 21. dubna 1898 uveřejňuje Iv. Kirilov v novinách „Zora“, v čís. 2912, ze dne 18. března 1929 a podává jím velice důležité svědectví o původním plánu dramatu „Zidari“, v němž — mimochodem — se hlavní hrdina jmenoval Petko, nikoli Christo. Vzhledem k tomu, že jednotlivá čísla novin se velmi zřídka uschovávají a jsou také málo přístupna badatelům, dovoluji si zde uvést překlad úryvků z tohoto dopisu, týkajících se dramatu „Zidari“. Na počátku svého pojednání uvádí Kirilov, že mu Todorov v létě 1898 vypravoval obsah písně o mistru Manuilovi a že dodal, že tato píseň skýtá materiál pro nové dílo. Nato jsou uvedeny výňatky z dopisu Todorovova ze dne 21. IV. 1899: „... nedávno jsem si objednal spisy Brandesovy, Hauptmannovy, Sudermannovy, Ibsenovy a Artura Schnitzlera. Chci se důkladně obeznámiti se současným dramatem. Napadá mi námět, je obtížný, zde jeho jakási kostra. Drama se nazývá „Kamnari“ („Kameníci“). První jednání uvádí kameníky, kteří v noci stavějí kostel v zemi, strachující se i bouře i Čerkesů. Je slyšet, že se blíží Čerkesi, aby překáželi dřaurům, aby nesměli poskvřniti zemi padišachovu

Teorie prof. Wollmana má ještě další důležitý význam: na jejím základě lze si zcela úspěšně v dramatu vysvětliti poslední jeho jednání, jež někteří kritikové považovali za zcela zbytečné. Vždyť, má-li osnova hry v sobě protest proti „náboženství záporu a oběti“, pak je zejména tento protest jasně zdůrazněn v posledním jednání, které ukazuje naprostý neúspěch a zbytečnost přinesené oběti. Očekávaná jednotnost lidu nenastala; několik osob nevinně strádalo (Rada, Christo a dělníci, kteří zakoušejí muka výčitek svědomí); dokonce i sám mistr Brajno pravil, že by bylo lépe kostel nestavět vůbec, než stavět takto. Zkrátka jasně bylo dokázáno, jak zbytečné bylo zabití Rady. Chtěl bych ještě říci, že prof. M. Arnaudov¹ správně poukázal na to, že Todorov byl v tomto dramatu zcela pod vlivem pochybené teorie o účelu zazdívání živé duše. Podle národních pověstí zazdívají živého člověka proto, aby stavbě opatřili ducha, jenž by byl jejím ochráncem; ovšem, je to přežitek, hluchá ozvěna starobylé slovanské epochy. Proto také samo zazdění (podle lidové pověry) musí být provedeno na počátku stavby, když se kladou základy budovy. Todorov však předvádí zazdění jako spasitelnou oběť Bohu, s tím rozdílem,

podobnými stavbami. II. jednání: vystavené už zdivo bylo Čerkesy rozbořeno a dělníci patří zoufale na tolikrát už přerušenou práci. Mnění mistrů je, že stavba nemůže být skončena dotud, dokud zde nezazdí něčí duši, která by kostel ochraňovala. . . . Po dlouhé rozmluvě a vlivem fanatismu se kameníci rozhodnou, že zabijí tu z žen, která první v příští noci přinese mužovi chléb. III. jednání zachycuje napětí dělníků, z nichž každý řekl své ženě, aby přišla poněkud později. . . . A hle, mladá žena Petkova se neudržela a přišla první s chlebem a se sladkými slovy na rtech. . . . Petko rozřil pláče a nemá sly, aby ji odnesl pod zeď. Ona se ho ptá, proč pláče. — Protože jsem ztratil pod stěnou snubní prsten. . . . — Ona jde hledat prsten a kameníci ji zasypou kamením. IV. jednání: kostel je už dostavěn. Šeří se, procházejí lidé. . . . Petko zešlél; očekává, že přijde jeho žena a bude hledati na zakletém kameni jeho prsten. Blíží se noc, ona se zjevuje. . . . Petko je vzrušen, zjevení mizí a on v halucinaci objímá kámen. To je vše. Nenapsal jsem dosud ani písmene a sotva brzy začnu. Nyní čas od času čtu národní písně, je to tajemná pokladnice bulharské duše. . . .“ Tento dopis skýtá zajisté závažný doklad pro badání o rozvoji tvůrčí myšlenky autorovy; neméně by zajisté přispěly pro takovou mikrologickou práci také náčrtý dramatu. Ale kde je nalézt? Ještě jednou musíme vysloviti politování, že tak důležitý materiál pro badání o činnosti spisovatelově je v soukromém vlastnictví a že je uveřejňován jen příležitostně. . . .

¹ Op. cit., str. 505.

že tato oběť je přinášena nikoli na začátku stavby, nýbrž až při jejím skončení. Ovšem že tato oběť sleduje jiný účel: nikoli vytvoření ducha-ochránce kostela, nýbrž usmíření Boha, ne však krvelačného boha pohanského, nýbrž Boha v křesťanském pojetí. Křesťanství přece nikdy neznalo přinášení lidských obětí a jest zajisté nesprávné, jsou-li mu tyto oběti připisovány. Ovšemže básníku je dovoleno, aby líčil život tak, jak jej vidí on, dokonce i fantasticky. V tomto případě zdá se však nepřirozené, ba dokonce i nepodařené spojení reálné myšlenky o „rodě a víře“ s přinášením lidské oběti, jak je Todorov předvádí. Toto spojení odporuje tomu významu, jež lid připisuje zaldění, a proto porušuje pravdivost v líčení způsobu života: zaldění člověka se podává v dramatu jako nezdařilá oběť, jež měla býti vykoupením, avšak lid podobných obětí nezná. Zkrátka, jestli Todorov v tomto dramatu bojuje proti fanatismu a proti kultu sebezapření a oběti, pak je to boj ne proti reálnému „náboženství“ neboli přesněji řečeno proti fanatismu, nýbrž proti domnělému projevu tohoto fanatismu, vlastně proti představě, že taková oběť, již Todorov neprávem připisuje zedníkům, může býti vykoupením.

Ostatně teorie prof. Wollmana vůbec nevylučuje ten moment v obsahu dramatu, jež vytkl dr. Krstev: střetnutí individua s celkem. Tento moment sám sebou vyvěrá ze základní myšlenky dramatu: kolektivum zdůrazňuje fanatismus, kdežto individuum proti němu protestuje. Kolektivum se nám v této hře vlastně jeví jako nějaký sjednocený zástup, takže můžeme dokonce mluvit o rozvitém charakteru kolektiva. Uvedu momenty tohoto rozviti: sjednocení všech členů kolektiva při stavbě kostela, ideové odůvodnění tohoto sjednocení („víra a rod“), poplach před útokem lupičů, shoda členů kolektiva v tom, aby starší z nich pokračovali ve stavbě kostela, mladší pak aby odrazili nápor kirdžalů, jednotný souhlas starších s návrhem, aby byla přinesena lidská oběť, přinesení oběti a konečně neuspokojení výsledkem oběti. Takovým způsobem podal Todorov obraz kolektiva dosti zdařilý a důsledný.

Ne tak zcela zdařilé již shledáváme individuální charaktery Donča, Rady a Christa. Pokud se týče Donča, vidíme, že se jeho dramatický spor z velké části vyvíjel od začátku hry samé: Rada odmítá jeho lásku a on touží, aby se jí za to pomstil. Podle první reakce Dončo zešílí, podle druhé se oběsí; u obou však spatřujeme v po-

sledním jednání toliko již hotový duševní stav Dončův po smrti Rady a ne ten vnitřní zápas, jenž ho k tomu stavu vedl. Ovšem Donča nelze vůbec považovati za typ individualistický jako Christa: Dončo je jeden z členů kolektiva, jenž je ideově s kolektivem zcela za jedno. Sotva je možno vyřaditi z kolektiva i Radu: ve skutečnosti je svým duševním životem dosti bezvýznamná. Je sice pravda, že je přímého ducha a upřímná (na př. netají se svou láskou k Christovi a neláskou k Dončovi), je důvěřivá (slepě uvěřila lživé zprávě o smrtelném zranění Christově), jeví zájem o postup společného díla — stavby kostela atd. Než to všechno nestačí, abychom ji mohli považovati za hluboký charakter anebo jí mohli přiznati osamocenost individualisty. Dokonce ani Christo v první reakci dramatu nebyl podán jako osoba, která by vynikala svými duševními vlastnostmi. Měl pravdu A. Protič, když tvrdil, že Christo je obyčejný venkovan, toužící po dokončení stavby kostela, aby byl v něm oddán¹, a jenž si až po katastrofě uvědomil, že individuum může býti částí kolektiva jen do té doby, dokud obětuje pro ně část osobních zájmů. Toho Christo nebyl schopen a tím se také liší od ostatních venkovanů, avšak tento obrat v přesvědčení Christově nebyl dán (jako u Donča) vývojem, nýbrž jako holá skutečnost. Ostatně třeba připomenuti: vážné a důkladné posudky dra Krsteva a A. Protiče o Todorovově dramatu, uveřejněné v r. 1907 v knihách, o nichž jsme se již dříve zmínili, vztahují se ovšem k prvnímu vydání „Stavitelů“. Ve druhé redakci (ve vydání z r. 1910 a 1930) přičinil Todorov velké změny a podal individuální charakter Christův mnohem zřetelněji. Zde Christo vyjadřuje myšlenky, jimiž se obíral: jeví se nám jako uvědomělý, hrdý individualista. Jeho prostý plebejský původ nikterak mu nepřekáží v tom, aby vystupoval proti vlivným selským boháčům. Na př. nesouhlasí s místem pro kostel (chtěl by, aby stál uprostřed vesnice a zároveň aby byl důstojný a nikoli jako doupě v zemi). Nepocituje vztah k „rodu a víře“, a to nejen v posledním jednání, kde jeho slova, že neuznává ani víry ani rodu, možno spíše přičísti jeho podrážděnosti proti zedníkům, kteří ubili Radu; ale také v I. jednání se několikrát vyjadřuje právě o této „víře a rodu“, na př.: „nepotřebuji ani vás, ani vašeho kostela! Vyrýli jste doupě v zemi . . . Zboř tento kostel (praví k Draganovi)

¹ Op. cit., str. 345.

a já pak vystavím jiný, lepší... V jiném kostele chtěl bych se s tebou oženiti, Rado, a ne v takovém...“ atd. (str. 193, 194, 197 ve vydání z r. 1930): Miluje Radu, je odhodlán pro ni bojovati s celým světem (str. 196) a vyhrožuje těm venkovánům, v nichž vidí nepřátele Radiny (str. 192). Vysmívá se i Dončovi, jenž se přidržuje více starců, vysmívá se i ostatní mládeži, která podle Radiných slov raději mluví o svých dětech a babkách než o sobě (str. 196). Vesnické kolektivum jeví se mu vůbec shromážděním lidí, lpících na tradičních zvycích a myšlenkách a neschopných svobodného hnutí duševního. Z jeho slov k Radě se odráží jakási naivní neohroženost: „Přeji si, aby se strachovali o tebe malí i velcí... Jak v pohádkách ochraňovali královskou dceru, nechť také tebe tak opatrují a ochraňují... Jakmile budeme svoji, pak celý svět obrátíme. Nechť nás celý svět pozná!“ Jeho vztah ke kolektivu se projevuje zejména v tomto naivním vychloubání, stejně pak i v ostrém, ba spíše drzém tónu, v němž mluví s čorbadží. Zdá se býti povýšen nad ostatní venkovany a dává jim to najevo. Ba snad i v jeho odchodu do boje se projevila spíše jeho vychloubanost a smělost, než snaha ochrániti „víru a rod“. Na čem je založeno toto vědomí povýšenosti nad jinými, čím je způsoben tento krajní individualismus, — to nám autor nevysvětluje. Básník nám však neobjasňuje ani to, proč je vyjádřen tento individualismus pouhým vychloubáním a drzým jedním se starými čorbadží. Ostatně nějakého vysvětlení, jak se zdá, zde není třeba: vždyť Christo je jen pouhý bulharský venkovan a ne nějaký západoevropský inteligent; proto také projevy jeho individualismu jsou hrubší a primitivnější než u člověka vzdělaného. Vedle toho je chudás, venkovský proletář: nemůže nic ztratit, jako kdyby byl boháčem; pro něho skoro neexistuje společenství materiálních a duševních zájmů („rodu a víry“), na němž čorbadží tak lpí. Proto se také Micho v prvním jednání ptá: „Či snad naše víra a kostel nejsou také tvé?“ O rodu se již Micho ani nezmiňuje: jaký pak význam může míti „rod“ pro proletáře bez rodu?

Ovšem chtěl-li Todorov zůstatí věren skutečnosti, tak sotva mohl ještě něčím doplniti charakteristiku svého hrdiny. V prvním jednání naznačil jeho slabý svazek s kolektivem, v posledním pak ukázal jeho rozchod s kolektivem. Tento duševní přelom Christův způsobila lítost nad Radinou smrtí; nelze ovšem nesouhlasiti s míněním prof. Wollmana, že zde postrádá vnitřní dramatické charak-

teristiky a „že jeho přechod z pověrečné masy k vyššímu typu ne-
 prójeví se činem, který by celé třetí dějství oprávnil po jeho ne-
 symbolické stránce“¹. Arciže, jednotlivá vystoupení Christa v I. jed-
 nání již připravily půdu pro závěrečnou scénu v posledním jednání
 a pro ostrá, výše uvedená slova, jež Christo v ní pronáší; ale
 přece je nepochybně, že Christo jedná v posledním aktě pod vlivem
 afektu. Toto pojetí poskytlo autoru úspěšnou možnost zbaviti
 se líčení tragického duševního zápasu Christova. Je ovšem jiná
 otázka, zda autor jednal správně, když na scénu uvedl Christa již
 s hotovým charakterem, aniž ukázal, jak se tento charakter vy-
 tvořil a jak se rozvíjel.

Dříve než skončím rozbor dramatu „Stavitelé“, zmíním se
 ještě o výkladu tohoto dramatu, jaký navrhuje N. Filipov², jenž
 je považuje za drama symbolické. Staří zedníci, jak praví Filipov,
 ukázali se neschopni vykonávati tak veliké dílo; je třeba, aby
 se nové pokolení chopilo této práce; avšak s novou věrou, s no-
 vým světovým názorem a právě ono má vybudovati nový kostel
 pro sobodné lidi. Zosobněním tohoto nového pokolení je Christo.
 Stín Radin, „slunce života“ Christova, bude učít Christa, jak „s vě-
 rou v sebe sama“ vybudovati nový kostel, svůj kostel. „Individua-
 lismus“ se zde proplétá s jinou ideou, a to s ideou o blahodárném
 působení milované ženy na muže, s ideou o tvůrčí úloze lásky,
 probouzející duševní sílu a tvořící vzepětí ideálů — s ideou, která
 je tak jasně vyjádřena u Ibsena a u Hauptmanna.

V podstatě je opravdu nemožno namítati něco proti even-
 tualitě takového závěru o smyslu dramatu, tím více, že i Ibsen a
 Hauptmann byli oblíbenými spisovateli P. Todorova. Ovšemže není
 možno považovati tento závěr za základní ideu hry samé, už z té
 příčiny, že „idea o tvůrčím úkolu lásky, probouzející duševní sílu
 a tvořící vzepětí ideálů“, není v tomto dramatu vůbec rozvedena:
 autor na ni naráží jaksí slabě v závěrečných³ slovech hry, ale to
 ovšem nepostačuje k tomu, aby se celé hře přisuzoval význam
 symbolický.

¹ Op. cit., str. 117.

² „Listopad“, roč. VII, 1925, str. 83.

³ Nelze ovšem k této ideji vztahovati ani Christova slova k plačící Radě
 („jedině proti slzám jsem sláb“ ..., — str. 196) ani jeho touhu ochrániti Radu

V každém případě, ať už je tato hra symbolická nebo ne, přece jednu přednost jí upříti nelze, a to její všelidský charakter. Již A. Protič¹ zcela správně poznamenal, že se Rada nestala obětí slepé náhody, nýbrž mstivosti Dončovy (v národních legendách umírá žena, která náhodně první přichází ke stavbě): z toho plyne, že průběh dramatu je řízen nejen osudem, nýbrž i lidskou vůlí, či přesněji řečeno, věčně lidskými vášněmi: láskou, žárlivostí, pomstou. A právě tyto všelidské vášně zabarvují drama všelidsky, nepřihlízejíc k primitivní výpravě, v níž se vyvíjejí. Tento význam se ještě zvyšuje v posledním jednání, kde zoufalství Christovo nutí nás vidět v něm nejen Bulhara, nýbrž i člověka, strádajícího duševním bolem. Nechť si zůstalo zastřeno, jak došlo k jeho zápornému vztahu ke kolektivu, přece jen obraz jeho zoufalství zůstává pravděpodobný a jasný; je i psychologicky věrný, což svědčí o tom, že se Todorov dovedl povznést k všelidské výši.

Drama „*Samodiva*“ je založeno rovněž na národním podání, jež tu Todorov zachovává ve větší míře než v ostatních svých literárních výtvorech. Stručný obsah hry je tento: ovčák Stiljan okouzluje svou hudbou v pohoří Pirinském přebývající víly, které v nadšení prováděly při jeho hudbě své reje. Gjurga, nejkrásnější z vil, stává se jeho ženou a žije v jeho domě. Přinesla s sebou do tohoto vesnického domku všechno kouzlo mládí: veselí, bezstarostnost a radostný pocit svobody. Chtěla by žít ve vesnici tak, jak žila v horách: zdobí své rusé pletence květy; v zahradě místo cibule zasadila květiny, z nichž vane jaro a radost; účastní se vesnických radovánek a tanců; ve všech lidech vidí své přátele („s ženami — je ženou, s děvčaty — dívkou“); volnost, vzduch, prostřanství a krása jsou jejími živly. To vše se nezamlouvá Stiljanově matce — bábě Petkaně, která je nespokojena s tím, že její snacha nezachovává staré tradiční zvyky. Z toho vznikají mezi Gjurgou a Petkanou stálé hádky a rozepře, při nichž Stiljan nemá dosti síly, aby chránil svou ženu před matkou, a zároveň je příliš slabý, aby matce odporoval. Uštván domácími nesváry odchází Stiljan

proti celému světu (str. 192 a 197): v prvním případě jde spíše o citlivost duše tohoto individualisty než o tvůrčí sílu lásky, v druhém pak o šlechetnou povahu Christovu a opět nikoliv o tvůrčí činnost vlivem lásky.

¹ Op. cit., str. 338.

s ovceci nazpět do hor, právě když Gjurga očekává narození dítěte. Tam v horách opět svou hudbou oživuje tance vil. Tam také přichází Gjurga a celé druhé jednání, jež se odehrává v pohoří Pirinském, je naplněno poetickým kouzlem; zde uprostřed písní a tanců probouzí se láska mezi Gjurgou a Stiljanem. V třetím jednání děj se znovu přenáší do vesnice a znovu se začíná Gjurgino trápení: nespokojenost Petkany, sousedské klepy, povinná práce v domácnosti atd. Gjurgu vábí k sobě venkovské tance a ona jako dítě se oddává radovánkám, nemyslíce na nic než na svobodu a veselí a pranic neuvažuje o tom, že z jejího kamarádského poměru k vesnické mládeži (zejména k ovčákovi Bojkovi) mohou vzniknouti nepřijemné závěry. Když si to všechno uvědomí a vidí, že i Stiljan začíná býti žárlivý na Bojka a že je neschopný zápasu („živá mrtvola“), odchází znovu do svých hor a jak se zdá, navždy.

Bulharští kritikové cení toto drama značně. Tak na př. A. Protič¹ pokládá je za Todorovo hlavní dílo. T. Atanasov² vidí v něm jasné zosobnění individuálnosti Todorovovy (Gjurga — symbol tužby po mládí a svobodě). Dr. Krstev vidí v „Samodivě“ drama svobodné lidské bytosti a spatřuje ve hře svět citů a ideí bytosti osvobozené od pout tradice³.

Ovšemže najdeme v této hře také idealisování individuálního života uprostřed krás přírodních; najdeme tu také vynikající nositelku idealismu v osobě Gjurgy; najdeme tu konečně i konflikt mezi vynikajícím individualismem Gjurginým a kolektivem, t. j. životem bulharské vesnice (jenž mimochodem řečeno je vylíčen dosti jasně a podrobně, že to až ruší mythický styl dramatu). Avšak bulharští kritikové⁴ nesnaží se zakrývat ani nedostatky hry: technika konfliktů je slabou stránkou hry, neboť je příčinou nedostatečné dramatické působivosti. Dr. Krstev na př. Todorovi vytyká to, že skutečně tragický rozpor mezi Gjurgou a Petkanou nerozšířil: tento veliký konflikt rozměnil na drobnou minci. Charaktery jednajících osob, podané na samém počátku v jistých individuálních rysech, se skoro ani nerozvíjejí zároveň s postupem děje, leda snad kromě

¹ Op. cit., str. 369.

² Op. cit., str. 119.

³ „Mladi i stari“, str. 66.

⁴ T. Atanasov, tamtéž, str. 120—121; K. Krstev, tamtéž, str. 72—65 a j.

charakteru Stiljana, jenž se přeměňuje ze svobodného a přírodě blízkého smělce v obyčejného venkovana, otrocky spjatého se svým prostředím a tradicemi své vesnice. Bohužel tento přechod je nedostatečně motivován a vysvětlen, a, jak správně poznamenal prof. Wollman¹, vývoj Stiljanova charakteru je nahrazen v III. jednání — místo dozrávajícího konfliktu mezi Stiljanem a Gjurgou — krisí milostného dramatu, což také autoru vadilo, aby uvedl skutečné rozvití disharmonie v duši Stiljanově.

Ostatně konec konců třeba přiznati, že hra Todorovova je v každém případě půvabná také svou základní náladou radosti ze života a zdařilými obrázky způsobu života (v I. a v III. jednání) a konečně svou romantickou úpravou v části hry (v II. jednání)². Vedle toho svou ideou se blíží jednomu z nejoblíbenějších motivů Todorovovy poesie: odloučení svobodné a silné osobnosti (Gjurga) od kolektiva, jejímu duševnímu osamocení a nakonec jejímu těsnému styku s přírodou. Není možno nevěšimnouti si, že všechno to jsou tytéž motivy, s nimiž jsme se setkali již několikrát v idylách.

„Strachil, strašen chajdutin“ je jednoaktová neveliká hra, zato však jedno z nejlepších děl P. Todorova. Hrdina této hry, Strachil, patří mezi nejoblíbenější reky bulharských písní. Národní legenda přisuzuje mu nezranitelnost: neuškodí mu ani meč, ani koule; dokonce když zradou upadne do zajetí Turků, podaří se mu jako zázrakem zbaviti se pout a přchnouti do hor k svým junákům. Avšak Todorov nám ho tak nelíbí: Strachil vystupuje v dramatu jako zajatec lapený Turky; je v okovech, tuřečtí četníci ho vedou přes nevelikou horskou vesnici; zítra již bude pověšen, ale pro dnešek nechali ho četníci přes noc u místního duchovního; celá vesnice za něho ručí. V domě duchovního se setká Strachil opět s Milkanou, snachou duchovního. Toto se

¹ Op. cit., str. 118.

² Prof. M. Weingart („Přehled literatury bulharské“, str. 59) poznamenal, že v tomto dramatu je patrná alegorie o poměru člověka ke kráse, jakou máme v Heydukově pohádce „Dědův odkaz“, a stejně jako v ní je krása zosobněna vílou, vtělením nepoškrvněné lesní a horské přírody. Ostatně připomenem-li si i ovzduší Kvapilovy „Rusalky“, budeme ve všech těchto náladových alegoriích spatřovati projevy oněch látek pohádkového novoromantismu, jejichž typickým představitelem je Hauptmannův „Potopený zvon“.

tkání na něho těžce zapůsobí: před několika lety vřele miloval tuto Milkanu, ale on, hrozný loupežník, neměl odvalu svěřiti se jí se svými city a zavázati sebe i jí přísahou věrnosti. Milkana se provdala za jiného, za syna duchovního, ale nebyla šťastna; dítě jí umřelo a její muž je stále na cestách, ve světě za svým obchodem. Když se Strachil tenkrát dověděl, že se Milkana provdala, umínil si, že se jí za její zradu pomstí. Avšak v posledním okamžiku se přesvědčil, že nemá vlastně, proč by se jí pomstil: je to docela obyčejná dívka, jakých je mnoho; nemá v sobě oněch rysů silné osobnosti, jaké měl sám Strachil. Tu máchnuv rukou nade vším, začal Strachil hledati duševní klid ve splynutí s přírodou. Práví k Milkaně: „Od té doby již jsem nemyslel na pomstu za černou zradu, která mne vyhnala do hor. Máchnul jsem rukou nad tebou, nad celým světem a odešel jsem do hor. Zde jsem poznal, co je volný život a krása, poznal jsem sama sebe. Díky tobě!“ O Balkáně nemůže Strachil hovořiti bez vzrušení (viz na př. jeho rozhovor s popem Nikolou). Balkánská příroda, vanutí dolnjaka (jižního větru), sotva srozumitelné zvuky a šepot hor — to vše probouzí v duši Strachilově zvláštní klidnou náladu a sny, do nichž býval pohroužen daleko přes půlnoc. Kdysi strašný loupežník se počal odcizovati svým druhům: z těch pak jedni odešli k junákům, aby se mstili na Turcích, druhí zase, aby z hor mohli řídití osud světa, jiní pak, aby zapomněli na nezdary, které je potkaly ve vesnici. Avšak nebylo mezi nimi nikoho, kdo by mu otevřel dokořán své srdce tak, aby bylo možno uslyšeti jeho hlas. Strachil, hrdý samotář, celé dny a noci probděl ve snění. Tu se také stalo, že upadl do zajetí: jeho druhové odešli do vesnice, aby se po veselili, on pak „zůstal sám a sám se svým nelítostným zármutkem, se svými mukami bez stesku: aby s lesem sami dva strádali!“ A Turci ho bez námahy chytili a zítra — bude popraven!

Není sporu o tom, že se Todorovův Strachil nepodobá Strachilu národních písní: i on má cit pro „víru a rod“, o nichž rozmlouvá s popem Nikolou a jistě právě tento cit pro „víru a rod“ přiměl k útěku do hor i Strachila Todorovova a rovněž i mnohé jiné bulharské junáky. V dobách těžkého nevolnictví tyto junáci jednak škodili hmotně Turkům, jednak morálně posilovali Bulhary v jejich boji za národní neodvislost. Arciť legendární Strachil,

stejně jako i jiní junáci, byl především člověkem vůle; Todorovův Strachil je Gemütsmensch, jak ho nazval Protič¹, t. j. člověk citu a nálad, jenž je schopen blouzniti o lásce. Toto blouznění paralyzuje jeho vůli a urychluje jeho tragický pád. Zajisté, že je Strachil osoba poetická, ale, jak výstižně vyjádřil prof. Wollman, „poeta vtělil se v hajduka, a proto hajduk zahynul“². Zůstal pouhým osamělým snilkem — romantikem. Mnohem praktičtější, blíž reálnému životu stojí Milkana: také ona milovala Strachila, ale nepřála si spojití svůj osud s jeho, obávajíc se, že by ji mohl muž opustiti, když by si toho vyžádaly povinnosti junáka: šel by do boje a ona by zůstala sama. Když pak osud ji znovu sblížil se Strachilem, oživily v jejím srdci staré city. Dorozumění Strachila s Milkanou a jejich smíření³ končí elegicky. Strachil odchází na smrt s vidinou o věčné kráse, Milkana zůstává na živu a v písních vzpomíná Strachila.

Tato hra Todorovova plným právem může býti nazvána „dramatem nálady“. Básník jako by úmyslně potlačil bytové podrobnosti a všecek svůj zřetel soustřeďuje na duševní pocity zajatého hrdiny, jenž netoliko že zachovává zmužilost i v sebeovládání před zítřejší popravou, nýbrž cele se oddává vzpomínkám na svou lásku a na přírodu utěšitelku. Celá tato neveliká hra jako by byla obeštěna romantickou náladou, již vyvolal smutný úděl „nesretníka“ Strachila. A je tu skutečně mnoho shody mezi Strachilem a ostatními typy „nesretníků“ v idylách Todorovových: nešťastný osud, hrdé samotářství a styk s přírodou.

Je nezbytně třeba se zmíniti ještě o jednom zajímavém způsobu tvorby, jehož použil Todorov v této hře: paralelně se Strachilem a Milkanou je kreslena ještě druhá dvojice, daleko mladší: Kalina a Ludo Mlado. Tito dva, jimž se život zdá býti plný radosti a štěstí bez jakýchkoli tajností a bez nebezpečností, doplňují Strachilovu a Milkaninu tragedii svým bezstarostným milostným vrkáním. Jejich milostná idyla mocně kontrastuje s tragickými zá-

¹ Op. cit., str. 379.

² Op. cit., str. 119.

³ Dialog Strachilův s Milkanou nazývá (tamtéž) prof. Wollman jedním z nejkrásnějších míst bulharské literatury, jenž snese srovnání s loučením Hektora a Andromachy.

žitky Strachilovými a Milkaninými. Zajímavé pozorování učinil také Dr. Krstev¹, že totiž duchovní Nikola má se Strachilem shodné i odlišné rysy zároveň. Skutečně Nikola, jenž se chová k Strachilovi jako představiteli junáků s velikou vážností a sympatií, zakusil v životě těžká utrpení (zemřela mu mladá žena a dva synové). Strachil dochází svého duševního klidu poetickým vnímáním života a přírody, s níž jako by splýval v pantheistickém sjednocení; avšak Nikola se smiřuje s osudem cestou strádání, náboženské víry a všeobecného odpuštění. Ostatně autor učinil nejasnou narážku na to, že i Nikola ví, jak „pěje Balkán v tajemné době“, t. j. že snad i pop Nikola, nebyl-li kdysi junákem, tu jistě vyhledával styk s tajuplnou mocí přírody; leč tuto narážku Todorov podrobněji nepropracoval.

Ostatně v jediném aktu dramatu by bylo autoru velmi těžko rozvinouti proces dramatického zápasu. Nicméně prvky takového zápasu skrývají se v osobě Strachilové a poměrně nedlouhý dialog mezi Strachilem a Milkanou, předvádějící (ovšem ve vypravování Strachilové a nikoli ve hře samé) duševní drama, jež Strachil prožil, působí skutečně tragickým dojmem. Není proto divu, že tuto hru P. Todorova vysoko cení nejen bulharští kritikové, nýbrž i tak nestranný znalec dramatického umění jižních Slovanů, jako je prof. Wollman.

„Prvité“². Děj této tříaktové hry spadá do poloviny 19. století a odehrává se v kterémsi podbalkánském městě. Jako tehdy všude v Bulharsku, tak i v čele tohoto města stojí místní takřka aristokraté a kapitalisté, t. j. čorbadží. Starost o „víru a rod“ zdá se býti, alespoň podle jejich vlastních slov, hlavním podnětem jejich činnosti. Vystavěli školu a kostel a velice se vychloubají tím, jak jejich prostřednictvím budou v lidu udržovati vědomí o „víře a rodu“ neboli národní vědomí: uchovají-li si svou pravoslavnou víru, odliší se od Turků, a škola pomůže uchovati

¹ „Mladi i stari“. str. 83.

² Titul této hry by bylo možno přeložiti také „Předáci“, poněvadž autor zde předvádí vesnické vůdce, stojící v popředí vesnice; zdá se však, že správnější překlad bude „První“, protože jeden z hlavních rektů — učitel Dimitr — mluví o sobě a o svých lidech jako o „prvních“ činitelích, kteří razí cestu nového života a nové práce také pro jiné.

rodný jazyk a tím také udržovati vědomí „rodu“ (slova „rod“ užívali tehdy Bulhaři ve významu „národ“). Zdá se však, že mezi čorbadží, jak nám je líčí drama, jsou vlastně jen Petko a Milan naprosto čestní lidé; ostatní poskvrnili svou čest nejen vydíráním jiných vrstev občanstva, nýbrž i skutečnými krádežemi: jedni užili pro sebe obecních peněz, druzí opět kamení a jiného stavebního materiálu, určeného na stavbu obecních domů atd. Skrytá nespokojenost, která je mezi obyvatelstvem, zatím nepropuká. Ale tu se objevuje v městě mladý učitel Dimitr, jenž začíná sjednocovati nespokojené „esnafy“ (živnostníky). Děd i otec Dimitrův se kdysi bili za pravdu; děd byl dokonce popraven. V jejich slépějích kráčí také Dimitr, začínající boj proti kapitalistům vyděračům, uče lid, že každý člověk má býti živ jen svou prací (a ne z práce jiných jako čorbadží) a že nemá býti otrokem (nerozumí se otrocké područí turecké, nýbrž hospodářské otroctví pracujícího lidu, který je v područí kapitalistů). Propagace Dimitrova nalézá živý ohlas u obyvatelstva a láká nejen esnafy, nýbrž také některé mladé čorbadžije, mezi nimi i Christa a Milku, syna a dceru čorbadžije Petka. K tomu se ještě Milka a Dimitr do sebe zamilovali a Dimitrovi připadá těžký úkol, aby vedl boj právě s tou stranou, k níž náleží otec milované dívky. Dimitr ví, že Petko sám o sobě je naprosto čestný, avšak hájí zájmy všech čorbadžijů, k nimž patří a s nimiž Dimitr vede boj. Dimitrův poměr k Petkovi (v I. jednání) je vůbec zdrženlivý a shovívavý, avšak s ostatními čorbadží jedná Dimitr odměřeně, hrubě, skoro drze, a to nám maně připomíná chování Christovo k čorbadžijům, stavitelům kostela v „Zidarech“. Konají se volby úředních osob do městské rady a vítězí oposice, organizovaná Dimitrem; celá obecní správa je zvolena z protivníků čorbadžijů: starostou místo Petka je zvolen krejčí Dobri Terzijat. Ale tu právě v době, kdy se konaly volby, Dimitr s bolestí pozoruje, že oposice není tak zcela legálně korektní ve svém vztahu k čorbadžijům, jak si to představoval: mezi nespokojenci se vyskytují demagogové, popuzující lid proti čorbadžijům, odhodlaní zpustošiti jejich domy a dokonce hotovi se rváti; jeden z těchto demagogů, Gančo Kukata, zvolený do obecní rady, požaduje, aby mu bylo okamžitě odevzdáno vyúčtování a zejména peníze. Dimitr, snažící se přivéstí dav k rozumu, cítí svou slabost; dokonce se mu vy-

smívají a jeho umírněný liberalismus zdá se davu podlízáním čorbadžijům. Zkrátka, za této revoluce se přihodilo všechno to, co se stává vůbec za všech revolucí: nejprve bývá moc v rukou bohatých a vynikajících lidí, kteří zneužívají svého postavení; potom přichází s protestem liberální strana, která začíná legální boj se zástupci vlády a připravuje se převrat; a když pak k němu dojde, vynořují se demagogičtí hadi, rozněcující špatné instinkty davu a pokoušející se svést je se zákonité a rozumné cesty liberálů. Je pravda, že se ve hře Todorovově nepodaří demagogickému prvku nabytí prozatím vřohu. Na žádost nedávno zvoleného starosty prohlíží Dimitr vyúčtování a objeví smutné věci: kromě Petka a Milana všichni ostatní čorbadži páchali zločinnosti, o nichž starosta Petko neměl ani tušení. Petko je tímto odhalením zničen; právě tak je zničen rozvratem vlastní rodiny: rozhodne se, že syna Christa pošle na studie do Ruska, neboť vidí, že se Christo nemůže již smířit s tradičním životem čorbadžijů. Avšak ještě tíživěji snáší jinou ránu, kterou mu zasadila jeho dcera Milka, jež opouští tajně rodný dům a bez požehnání rodičů se provdá za Dimitra. Petko prožívá zlý duševní boj: těžce na něho doléhá i rozvrát vlastní rodiny i rozklad a záhuba té společenské třídy, k níž patřil a v jejíhož vlasteneckého ducha upřímně věřil. Ukázalo se, že čorbadži byli zistní egoisti; vlastní děti, třebaž to nebyle docela spravedlivé, odešli od Petka, a jemu hrozí nebezpečí, že přijde na mizinu skrze opatření, jež nová obecní rada zavedla. Petko je blízek zoufalství, ale ovládne se a klidně nařizuje sluhům, aby odvezli jeho dceři výbavu do domu Dimitrova. Petko pak dožívá svůj život se svou plačící ženou Stefanou, přirovnává se k starému vlku, jenž se osaměle ukrývá ve svém doupěti.

„Prvité“ je pokus o sociální drama. Předváděje v jiných dramatech konflikt jednotlivce s prostředím, líčí Todorov v tomto dramatu střetnutí celých vrstev. V době před osvobozením se esnafové posilovali, bili se za svá práva a za svou samostatnost; nebili se však s Turky, nýbrž s Bulhary-čorbadži, kteří měli ve svém područí masy a mohli počítati s tureckou pomocí. Ale dav v tomto zápase nešel vždy za ideovými vůdci, nýbrž se dal často strhnouti demagogy. Drama P. Todorova zůstává takto na půdě reálného života a historické pravdy. V tom tkví jeho přednost. Nelze dále

pominouti uměleckých hodnot hry samé: předvádí nám malebně a plasticky provinciální prostředí; zcela zdařile jsou načrtnuty charaktery jednajících osob a při tom se autoru podařilo charakterizovati každou osobu jejími vlastními ideami a dokonce způsobem vyjadřování těchto ideí. Ústředními osobami jsou Petko a Dimitr. I když jsou tito dva lidé svými názory a charaktery rozdílní, přece je sblízuje společný osud — osamocenenost: po dlouhé době veřejné činnosti stojí Petko osamocen a zneuznáván; ale duchovní osamocenenost je vlastně souzena také Dimitrovi: vždyť se již o tom přesvědčil, že se dav, jsa ve vleku demagogů, od něho odvrátil. Je sto dáti svému protivníku vše, co mu patří, a přiznati, že Petko a Milan jsou lidé čestní, kdežto ostatní jeho nedávní spolupojovníci (zejména Kukata) nejsou zdaleka takoví, a kdoví, nepomohl-li Dimitr, ač si toho nepřál, dosaditi na místo svržené tyranie čorbadžijů ještě horší tyranii demagogů...?

Pokud se týče literárních vlivů, tu i bulharští kritikové¹ i prof. Wollman² dávno již ukázali na vliv Ibsenova „Nepřítele lidu“. Proto tuto otázku pomínu a omezím se jen na všeobecné sdělení, že se tato hra pronikavě liší od Todorovových her, jimiž jsme se již zabývali: je reálná, a ačkoli je obsahově vzata z národního života, ničím se nepodobá hrám předcházejícím, jež jsou psány v duchu novoromantickém.

„Nevěsta Borjana“ je jednoaktová hra, v níž autor (stejně jako v „Prvítě“) staví do popředí vyličení živlu bytového. Její námět není příliš složitý: bednář Nikola, muž mladé Borjany, často opouští rodinu, odchází ze domu na několik hodin, někdy i na celý den. Není však lenoch: sám říká o sobě, že bez práce nemůže žítí³, a opravdu se stará o celou rodinu; ale rodinný život nevyhovuje požadavkům jeho duše a proto, jak se zdá, vyhledává společnost jiných lidí. Hra jako by se dělila příchodem Nikolovým domů na dva momenty. Do návratu Nikolova rozmlouvají Borjana, matka a otčím Nikolův, jakož i matka Borjanina o nenormálním rodinném životě, jehož příčinou je častá nepřítomnost Nikolova.

¹ Na př. N. Atanasov: „Po vrchovetě“, str. 106; Dimitrov: „Ibsen i ibsenismát“, str. 190, a j.

² Op. cit., str. 121—122.

³ „Mysl. Literaturen sbornik“, I, str. 121.

Když se pak Nikola vrátí, činí mu všichni výčitky, že zanedbává rodinu; vysvětluje jim příčinu toho a nakonec rozčilen odchází a Borjana nařiká na svůj smutný osud („orisj“) ženy, na niž muž zapomíná. Ovšem ani malý rozměr hry, ani nejasnosti v charakteru Nikolově neposkytly autoru možnost vytvořit a rozvinouti zde dramatický konflikt. Správněji by se tato hra měla zváti nikoli dramatem, nýbrž „scénou“ (jak se také jmenují některé hry Gorkého).

Jen tu a tam se v této hře zablesknou odrazy oblíbených motivů Todorovových. Na př. Stojka, Borjanina matka, vykládá o tom, jak je osud každého člověka na tomto světě připraven (str. 110); o zlém osudu vypráví i Borjana (str. 130). Dimo, otčím Nikolův, poetickým způsobem rozmlouvá o ohni, o domácím krbu, o klidném, domácím žití (str. 115—116). Motiv touhy po ideálu a nespokojenost s prózou života vnáší Nikola (str. 119—129) do svých mnohých replik se svými rodnými; zdá se, že mu není cizí ani láska k přírodě (str. 125).

Máme dva výklady o této hře. Nikola Filipov¹ spatřuje v „Nevěstě Borjaně“ symbolické drama a shledává, že básník vyjádřil na tomto místě myšlenku blízkou ideji z idyly „Svatba Slunečkova“, totiž: „osobnost, uchvácená velkou ideou a pociťující ve své duši překvapující tvůrčí síly, brzo je syta rodinných radostí a nemůže snést tradičního způsobu života své rodiny, jejíž život je naplněn drobnými starostmi, radostmi a zájmy“. A z toho vyplývá konflikt osobnosti s rodinou.

Jiného mínění je prof. Fr. Wollman², jenž shledává, že ve hře „je bytový živel“ a také poněkud ironicky praví o Nikolovi, že je to „silně problematický charakter vesnického hloubala, který by chtěl postavití bečku, do které by se vešel celý svět“.

Správnější se mně zdá názor prof. Wollmana, a to ze dvou důvodů: za prvé sám obsah hry nám málo připomíná symbolické drama: naopak, charaktery mají zcela reálný a jasný kolorit, a také sujet (rodina a zejména žena, kterou muž opouští) nevybočuje z rámce reálného způsobu života; tímto bytovým živlem je vyplněna zejména první polovina hry (do návratu Nikolova). Za druhé je třeba bez

¹ Stať v časop. „Listopad“, roč. VII, 1925, str. 87.

² Op. cit., str. 120—121.

okolků přiznati, že Nikolovy tužby jsou dosti mlhavé a příšiny, jež ho nutí opouštět rodinu, velmi nejasné a dokonce záhadné. Ovšem prof. Wollman má pravdu, když pojmenoval Nikolu „vesnickým hloubalem“, ačkoli myšlenka o bečce pro celý svět nezdá se dosti přiléhavá. Vždyť na str. 127 mluví Nikola o bečce boží a na str. 119 zřetelně prohlašuje, že „bečka Páně je těsná“. Že bednář mluví o bečkách, třebaš i alegoricky, je pochopitelné; avšak je těžko si domyslit, co se právě tímto slovem myslí. Je-li „bečka Páně“ těsná a myslí-li tím Nikola úzký rámec života, pak je to právě to, co ho jaksi sblízuje s individualisty, kteří stavějí sebe nad život. O tom také by přesvědčovala touha Nikolova postavití bečku pro celý svět: nadčlověk snad i má domyšlivý úmysl napravití dílo Tvůrcovo. Ale jakým způsobem se snaží dosáhnouti svého cíle, to nevíme; rovněž nevíme opravdu nic přesného ani o tom, zda skutečně byl Nikolovi rodinný život tak nesnesitelný proto, že jeho rozum byl zaujat vysokými abstraktními ideami, či jednoduše proto, že je příjemnější ve volné chvíli pohovořit si s kamarády v hospodě, než sedět doma. Zkrátka nemáme důvodů, abychom hru mohli nazvat symbolickou, zejména proto, že není zřejmo, v jaké míře je možno přisoudití Nikolovi „velké idee“ a „překypující tvůrčí síly“.

„Změjova svatba“, drama o dvou jednáních, se obsahově skládá ze dvou prvků. Skoro celé první jednání předvádí řadu bytových obrazů. Děj se odehrává v domě bohatého venkovana děda Slava, v jehož rodině kromě ženy jsou ještě tři dospělí synové a dcera Gena. Rodina je založena patriarchálně: je zde úcta (alespoň zevní) k hlavě rodiny — k otci; vidíme, jak jsou dcery vychovávány v přisnosti a jak jsou omezovány ve styku s ostatními venkovskými děvčaty, a tím spíše s mladými chlapci (str. 297 ve vyd. z r. 1930); vidíme i starosti matčiny, aby dcera měla včas připraveno věno (str. 298) atd. Ale bytový živel se nejvíce projevuje ve vylíčení rodiny děda Slava: básník na př. mluví o národních předpovědech a pověrách (str. 299) a dokonce kreslí venkovskou čarodějnici a zažehnavčku babu Martu Biljarku; na str. 302—310 je podán obraz venkovské „seděny“, táček, které hospodář rozehnal. K projevům bytového živlu třeba také přičísti sociální motiv, jenž není ovšem ostře vyznačen: rodiny Slavova a Damjanova (kterého Ceně její bratři vybrali za ženicha) — jsou rodiny čorbadžijské a

tu je zdroj některých různých mezi nimi a ostatními venkovany; tyto různé projevy se několikrát v replikách venkovské mládeže, jíž je přidělena podřadnější úloha. Ale zejména se projevují tehdy, když Slave rozešel „seděnku“ a hosté v ní ihned pokračují na poli, kam arciť nešli Slavovi synové a dcery: v této chvíli Damjan utěšuje (str. 311) roztrpčenou Cenu slovy: „my a vy (t. j. čorbadží) jsme jiní lidé než oni (t. j. chudobní venkované)“. Ostatně od tohoto nesváru je ještě velmi daleko do třídní nenávisti, a když Změj unesl Cenu, celá vesnice, bohatí i chudí, vypravila se do hor, aby přivedla nazpět uloupenou dívku: zde se projevil nikoli nesvár, nýbrž vzájemná solidarita a sjednocení vesnic proti společnému nepříteli.

Tento bytový živel určuje také formaci Cenina charakteru. Cena, jež vyrostla bez stálého a těsného styku s vesnickou mládeží, sní o neobyčejném rekovi, jež vidí v Změjovi Gorjaninu. Vyprávění vesničanů ji přivedlo k víře v neobyčejnou povahu této bytosti, žijící samotářsky kdesi v osamělé jeskyni v horách, a ačkoli ho nikdy neviděla, zamiluje se do něho. Když se pak doví, že Změj byl viděn v okolí jejich domu, zahoří její srdce vášní k tomuto tajemnému hrdinovi jejího snu...

Zde se vlastně končí bytový živel hry, neboť poslední chvíle I. jednání i celý II. akt jsou již zabarveny mythicky exkursemi někde s filosofickými (lépe řečeno psychologickými) odchylkami. Ke konci I. aktu objevuje se na scéně Změj a od té chvíle jsou ústředními osobami dramatu pouze Cena a Změj.

Již na začátku I. aktu projevuje Cena snahu po samostatnosti: prohlašuje matce, že nepotřebuje výbavy (na niž je matka hrdá) a že se vdá za Změje (str. 298—299); protestuje proti úmyslu bratří, kteří ji chtějí najít ženicha, a třeba na okamžik projeví zájem o jejich úmysl a dokonce se zeptá na Damjana, kterého jí vybrali, přece ihned opakuje, že se provdá jen za toho, koho si sama vyvolí (str. 301); dokonce se rozhněvá, když jí bratr Stamen vytká, že při táčkách pěla o své lásce k Změjovi (str. 312—313). Ovšem je možné, že všechny tyto projevy nestačí, abychom ji mohli nazvat „revoltující individualistkou“, ale nepochybně je daleka ibsenovských typů. Ale přece, máme-li na mysli ovzduší bulharského venkovského života, můžeme právě uvedené rysy Cenina charakteru považovati za projev jejího individualismu. Zvláštní

rys své povahy a zejména poetického snění rozvíjí Cena na konci I. aktu, když ji Změj přemlouvá, aby s ním uprchla do jeho jeskyně. Změj jí vypráví o kráse přírody, o ranní rose, o paloučích, kde tančí víly své reje, o květech na horských stráních, o čarovné kráse tajuplných lesů, o karavanách hvězd na nočních nebi... Tyto uchvacující řeči působí na poetickou povahu snivé Ceny, vzpomíná si na pohádky, které slýchávala v dětství, kouzlo národních mytů se jí zmocňuje, a ona sama prosí Změje, aby ji unesl tam, kam ještě nevkročila noha lidská a kde bude před ní slunce vycházeti a za ní zapadati. Čarovný kůň jako vítr unáší Změje, držícího v náručí Cenu, k jeskyni, jeho obydlí. Tím se končí I. jednání, spojující překrásným způsobem bytový živel (počátek a prostředek) s prvky národně poetické fantasmie.

Avšak celý prvý akt po stránce spádu dramatického děje zdá se toliko prologem nebo v krajním případě zauzlením. Hlavní moment dramatu je teprv ve II. aktu, jehož děj se odehrává v jeskyni Změjově. Zde již není místa pro líčení zápasu romantické fantasmie s praktickým životem a tradicemi; zde jsou toliko Cena a Změj, každý se svou láskou. Jitro zastihne volného Změje při práci v domácnosti: připravuje jídlo (mléko a jahody) pro Cenu, která ještě spí. Usnula mu v náručí, když ji v noci unášel do své jeskyně; opatrně ji uložil na lože ze suchého listí a mechu a nyní čeká, až procitne. Jako by láska přerodila, změnila charakter tohoto hrdého samotáře: je mu třeba lásky a nebývalá dosud něžnost zaplavuje jeho duši. Než tu za jeho nepřítomnosti (když odešel, aby nadobil pro Cenu kozího mléka) Cena jako by se probudila ze svého očarování: vzpomíná na př. se zřejmou nelibostí, že celé tělo Změjovo je pokryto šupinami; chlapci, pasoucí na blízku jeskyně, i baba-zažehnaváčka Marta Biljarka vykládají jí mnoho strašných věcí o Změjovi a Marta jí přímo vyzývá, aby se vrátila domů, připomíná jí rodiče a nakonec jí dává lahvičku s jakýmsi zázračným prostředkem, jímž se může Cena zachrániti před Změjem. Vrátivší se Změj odhání Martu, ale Cena ho prosí, aby ji nechal odejít domů. Všechno kouzlo nočního útěku se Změjem vyprchalo a vyhlídka na to, že s ním zůstane v jeho jeskyni, ji již neláká. Změj je v duchu rozmrzen a uražen, ale přece je ochoten Cenu propustiti a dokonce jí podrobně vysvětluje, jak

najde cestu domů. Síla lásky jej dohání k sebezapření, potlačuje v něm hrdost i schopnost zápasit o své štěstí. Ale Cena na odchodu vyslovuje naději, že se ještě setkají, přijde-li Změj snad někdy do vesnice hledat si práci jako ostatní; a tu se v duši Změjově ozve hrdost individualisty, stojícího proti kolektivu. „Do vesnice!“ praví, „snad si nepřeješ, abych tančil v chorovodech! Nikoli, svou jeskyni bych nezaměnil ani za carský dvorec, Slyš! mé síle se ještě nikdo dosud nedovedl oprít, avšak svou sílu i svou moc, hle, k nohám tvým jsem složil! Řekni mi: lehni, já po tobě půjdu jako po cestě, a já lehnu; jako stín jsem odhodlán se plaziti za tebou. . . .“ (str. 328). V té chvíli v duši Cenině nastává přelom: ona, kterou nepohnula něžnost Změjova, náhle je dojata výbuchem jeho duše. Nejenže se rozhoduje zůstat, nýbrž dokonce objímá Změjovu šíji a líbá ho. Ba prosí, aby jí odpustil, že se dala vyděsiti a znepokojiti lidskými řečmi o něm. V těsném objetí zapomněli na celý svět a neohlížejí se ani na pastýře, kteří na ně hledí, ani na hluk davu, jenž k nim doléhá ze zdola, od úpatí hory. Cena slibuje svému miláčkovi, že zůstane navždy u něho a že nesvolí, aby škodil lidem. Změj slibuje, že bude jiný; je odhodlán smířiti se s celým světem; vzpomíná oněch šťastných chvil, kdy jeho duše splyvala s krásami v přírodě, kdy se kochal vůní květů, naslouchal tajemným hlasům přírody, které s ním beze slov rozmlouvaly, — i odmlčovala se tehdy jeho duše, zapomínal na slova a sladký poloson padal na duši, unášenou přes zemi a vodu. . . .

Ale tento idylický dialog, tato hymna lásky a krásy, netrvá dlouho. Na scénu přicházejí vesničtí obyvatelé; aby Cenu od Změje násilím odvedli. Po nedlouhém sporu mezi nimi a Změjem vychází Cena z jeskyně a prohlašuje všem, že si dobrovolně vyvolila svou cestu a nikomu že po tom nic není, kam ji povede; nepřeje si, aby jí bránili, nebo jí odporovali (str. 335). Jeden z jejích bratří mrští po Změjovi nožem s úmyslem ho zabít, Cena však zakryje Změje svým tělem a nůž ji zasáhne do srdce. Změj se hrozivě blíží k davu, jenž se poděšen rozprchne. Když osamí, odnese Cenino tělo do jeskyně, uloží je na lože, dlouho mlčí a hledí s láskou na mrtvou; nato s tváří slzami skropenou se skloní s polibkem na rozloučenou nad bezduchým tělem Ceniným.

Pokud se týče Ceny, je možno souhlasiti s míněním prof. Wollmana, že „Cena je postava dramatická...“, ale „konflikt individualistky Ceny se societou není řešen ani ideově, tím méně dramaticky“¹. Smrt opravdu rozuzlila dramatický konflikt kolektiva a jednotlivce, jenž chce jíti svou cestou, ale nerozřešila, kde je pravda — zda na straně kolektiva či jednotlivce². Rozřešení této otázky mohla spíše uškoditi nežli pomoci ta okolnost, že konflikt mezi Cenou a společností je spjat s romantickým obrazem hrdiny jejího snu — Změje Gorjanina. Změj je líčen jako „mohutná silná postava s osmahlou tváří a prořidlými nazelenalými vousy; je pokryt šupinami, které při měsíčním světle září a lesknou se na jeho těle“ (str. 313); ale je také mythickou bytostí: jezdí na čarovném zeleném koni; zná léčivé i zhoubné vlastnosti trav a jiných bylin; ví o všem, co se děje ve vesnici, atd. Změj není duch dobrý, je spíše duch zla: ba ani příroda, o níž tak krásně promlouvá a jež mu skýtá někdy uklidnění, nevzbuzuje v jeho duši touhu, aby lidem konal dobro. Toliko cit lásky mohl změnit jeho povahu, mohl ho donutiti k tomu, aby se smířil se světem a sešel s cesty zla. Neočekávaná smrt Cenina ovšem nemůže přispěti k tomuto přelomu v duši Změjově a, jak se zdá, je mu již souzeno, aby zůstal jako dosud nepřitelem lidstva. Protože otázka vlivu lásky na obrození člověka není řešena, nýbrž jen nadhozena, je těžko říci, zda směřuje ke kladnému řešení, neboť přerod v duši Změjově, k němuž mohlo dojiti, zůstává smrtí Ceninou nedořešen.

Zdá se mi, že na komposici této hry měla vliv báseň M. Lermontova „Démon“. Ovšem Změj-Gorjanin není démonem, není také titanskou bytostí. Jeho polomythický obraz připomíná spíše člověka než démonickou bytost. Ale nicméně se podobá lermontovskému Démonu jak svým nepřátelským vztahem k člověku, tak také svou osamoceností. A stejně jako Démon také Změj usiluje

¹ Op. cit., str. 120.

² K tomu lze ještě dodati, že básník ponechal čtenáři, aby si učinil závěr, proč Cena zůstala u Změje a náhle pocítila nečekanou lásku k němu: zda proto, že se jí dotkla bezměrná Změjova láska a že v plné důvěře je ochotna spoutati svůj osud s ním, či proto, že sama svou povahou tihne k těm pohádkovým touhám po volném a krásném životě, třebaš osamělém, jimiž žije duše Změjova?

o ideální hodnoty života a především o lásku, která ho může mravně obroditi; ovšem Démonova idea mravního přerodu záleží ve vzpomínkách na dřívější jeho nadpozemskou blaženost, kdežto Změjova ve vzpomínkách na blahodárny vliv přírody na jeho duši. Proto je Změjovi příroda, přesněji řečeno kult přírody, vysokou hodnotou života, o níž velmi často krásně hovoří jako opravdový básník. Ale vždyť i Démona přechází lhostejnost k přírodě, jakmile v něm počne klíčiti láska k Tamaře! Konečně osud obou je také stejný — nepodařilo se jim mravně se obroditi, navrátiti se na cestu dobra a tak oba zůstávají osamoceni se svou trýzní v duši. Dokonce jednotlivá rčení v Todorovově dramate připomínají báseň Lermontovovu, na př. podrobení síle lásky, smíření se světem, snění o zašlé minulosti atd.

Uvedu několik příkladů¹:

1. Zřeknutí se síly a moci ve jménu lásky:

Todorov, 328: И силата си, и властта си — на, предъ тебе бѣхъ ги сложилъ! (I sílu i moc svou — hle, skládám před tebou!)

Lermontov, 813: Я власть у ногъ твоихъ сложилъ. (Hais 42: Svou moc ti k nohám pokládám.)

2. První moment mravního obrození:

Todorov, 329: Азъ до сега мислѣхъ, че нѣмамъ сърдце. Камъкъ е тука. Ти се докосна и азъ го същамъ сега. Първи път азъ усъщамъ сърдцето си. (Až doposud jsem myslel, že nemám srdce. Je tu kámen. Ale ty ses jen dotkla, a já je nyní cítím. Po prvé jsem pocítil své srdce.)

Lermontov, 629... 636—637: Лишь только я тебя увидѣлъ... въ безкровномъ сердцѣ лучъ нежданный опять затеплила земля. (Hais, 35: Já jedva že jsem tebe viděl... v mém srdci plamen neželaný se živěji zas rozehrál...)

¹ Citáty z Todorova jsou vzaty z vydání z r. 1930, citáty z Lermontova podle Akademického vydání (Akademičeskaja biblioteka russkich pisatelej. Vypusk III Polnoje sobranie sočinenij M. Jur. Lermontova, t. 2, Petrohrad, 1910). České citáty z Démona jsou z překladu F. Haise, Praha 1906 (pořizeno podle vydání Anského, Moskva, 1892). Číslice při českém a bulharském textu označují stránky, při ruském textu verše.

3. Smíření se světem:

Todorov, 331: Азъ други ще стана. Каквото ме искашъ...

И ти друга ще станешъ... Да бѣхъ се отново родилъ, нѣмаше гѣй да се обърна, както ти ме стори. Съ цѣлия свѣтъ, дете на ножъ съмъ билъ до сега, ти ще ме одобришъ. (Stanu se docela jiným, jakým ty si přeješ... I ty se staneš jinou... Kdybych se znova narodil, tak bych se nezměnil tak, jak jsi mne ty změnila. Ty mne smíříš s celým světem, s nímž jsem byl až dosud v nepřátelství.)

Lermontov, 622—623 и 802—804: Меня добру я небесамъ ты возвратить могла бы словомъ... Хочу я съ нефомъ примириться, хочу любить, хочу молиться, хочу я вѣровать добру. (Hais, 35, 41: Mne dobru, nebi navrátit bys mohla jedním milým slovem... Chci Boha opět uznávat, chci modlit se, chci milovat a v dobro věřit chci zas.)

4. Rozkoš v přítomnosti milované osoby:

Todorov, 331: Склони си главата на гърдитъ ми. Искамъ само дъхътъ ти да сѣщамъ... (Sklon hlavu svou na hruď moji. Chci toliko cítiti tvůj dech...)

Lermontov, 794—795: (Клянусь) незлобныхъ усть твоихъ дыханьемъ, волною шелковыхъ кудрей... Hais, 41: (Přisáham na tvá sladká ústa, tvých vlasů vlnu hedvábnou...)

5. Přislíbení blaženosti a zapomenutí světa:

Todorov, 332: Никога нѣма да сѣтишъ самость, нито пкъ нѣкое ще ти дотегнать...¹ И на тебе ще ти притихне душата, ще забравишъ думи, всичко ще забравишъ, дете си приказвала до днесъ... (Ty nikdy nepocítíš osamělosti, nikdy tě nebudou květy nuditi... Uklidní se duše tvoje, zapomeneš na slova, na všechno zapomeneš, o čem jsi dosud mluvila...)

Lermontov, 822—823, 864—865: Безъ сожалѣнья, безъ участя смотрѣть на землю станешъ ты... Возьму съ цвѣтовъ росы полночной, его² усыплю той росой... (Hais, 42,

¹ Mluví se o květech.

² Mluví se o věnci pro Tamaru.

44: Bez soucitu pak lítostného na svět v ten shlížet budeš čas... půlnoční rosou vezmu květu a rosou tou je zavlažím...)

6. Poslední okamžik dramatu Todorovova, kdy Změj zůstává opět osamocen, připomíná verše Lermontovovy, 1063—1065: И вновь остался онъ, надменный, одинъ, какъ прежде, во вселенной, безъ упования и любви! (Hais, 52: A bez naděje, lásky zdroje se vrátil v svět, pln nepokoje, zas nevávistný, neřestný.)

7. Uvedu ještě jeden pěkný obraz (karavanu hvězd): Todorov, 316: Никогда тука въ живота си нѣма да видишь тия кервани звездн. (Nikde zde, za svého života, nespátíš oněch karavan hvězd.)

Lermontov, 11—13: онъ слѣдилъ кочующіе караваны въ пространствѣ брошенныхъ свѣтилъ. (Hais, 7: Sledoval hvězd kočujících karavanu zářivých, jasných nad opál.)

Ovšem Todorov byl zcela samostatný ve vylíčení charakterů, v úpravě detailů a j., a proto jeho hra má specifický bulharský kolorit, leč v základní myšlence hry a zčásti také v detailech přece nalzáme něco, co ji činí příbuznou s básní Lermontovovou; a kdož ví, zda by překrásné dílo Todorovovo nezískalo ještě více, kdyby byl autor místo dramatické formy volil méně nepohodlnou formu básnickou?

Kromě „Demona“ částečný vliv při tvoření tohoto dramatu mohl míti také Alfred de Vigny svou básní „Éloa ou la sœur des anges“. Avšak byl to vliv jen částečný: Cena sama projevuje zájem o osobnost a osud Změjův stejně jako Éloa o Lucifera; a tak pokušitel Lucifer se objevuje až tehdy, kdy půda takřka byla pro pokušení připravena. Rovněž i Změj vystupuje teprve potom, když Cena již vyslovila své blouznivé myšlenky o Změjovi. V tom vidím vliv Alfreda de Vigny, poněvadž Tamara (u Lermontova) neví s počátku nic o vášni Demonově i nejde mu vstříc, jak je tomu u Éloy nebo u Ceny. V dalším zpracování sujetu takových nápadných stop vlivu „Éloy“ již nevidíme.

„V devetija čas“ („O deváté hodině“) není vlastně drama, nýbrž toliko náčrtek dramatu, uveřejněný zároveň s vý-

ňatky z deníku P. J. Todorova v časopise „Listopad“, roč. VII., 1925, str. 65—74. Nalézáme zde jen námět pětiaktového dramatu a charakteristiky význačnějších osob hry.

Děj dramatu má se odehrávat v prvních dnech obrození Bulharska ve velkém přímořském městě. Pokud si lze domyslit ze zlomků poznámek autorových, měla být sujetem dramatu činnost jednoho z bulharských buditelů (nazývali je také někdy „apostoly“ nebo „spasiteli“). Autor chtěl zobraziti „člověka, jenž by každému ukázal své místo a vedl národ“, neboli, jenž by byl duševním vůdcem národa. Proto, jak z dramatu vysvítá, takový člověk („Spasitel“) musel přijíti, ale protože jeho programem pochopitelně byla všeobecná rovnost („jeho touha vyrovnávat“) a čorbadžijové si přáli, aby vůdčí úloha zůstala v rukou „prvních“, — proto mezi nimi a Spasitelem muselo dojít ke konfliktu. V dalším průběhu jednání mělo dojít k zápletkám tohoto konfliktu (k prohlídkám, k srážkám s tureckou policií, k mučednické cestě na šibenici). Jak viděti, k těmto sociálním motivům v dramatu chtěl autor připojiti také drama rodiny bohatého čorbadží Bogdana, jehož syn, jak se ukázalo, byl přívržencem Spasitelovým, kdežto Bogdan byl na straně čorbadžijů. Obchodní lodě Bogdanovy ztroskotaly a on se ocitl na mizině. Na scéně se opět objevuje Spasitel, jenž se za nesváru čorbadžijů s ostatními občany uchýlil do ústraní. Slovy syna Bogdana, že odbila devátá hodina, měla se hra ukončiti.

Opakuji, že plán nebo náčrtek hry je dosti nejasný. Nelze ani přesně zjistiti, proč chtěl autor nazvati hru „O deváté hodině“. Ale přece je tento plán hry zajímavý pro charakteristiku tvorby Todorovy, a to proto, že stejně jako hra „První“ i tato měla vylíčiti vzájemný poměr čorbadžijů a ostatních obyvatelů za časů turecké nadvlády. Stejně jako v dramatu „První“ chtěl autor spojit sociální motiv s vlastním dramatem Bogdanovým (jako ve hře „První“ strádá čorbadží Petko dvojnásob — i jako čorbadží i jako otec).

Avšak i když není zcela jasná osnova hry a dramatický konflikt, přece autor poměrně dosti přesně naznačil, jak si představuje charakter osob. Tak „Spasitele“, „bulharského Krista“ vylíčil Todorov „především jako Bulhara“; měl se podobati V. Levskému nebo P. Karavelovovi, ale jeho charakter měl být spo-

jením přirozené dobroty, jež by k němu vábila srdce, a měl míti dostatečně vyvinutý zdravý rozum, jímž by mohl ovládati jiné. Jemnost povahy Spasitelovy měla mírniti jeho tvrdost — nezbytnou tvrdost, ježto „bezohledné byly podmínky, za nichž bylo, třeba Spasiteli jednatí“. Čorbadží Bogdan měl býti vylíčen jako energický, podnikavý kupec (s výhradou, že obchod tehdy byl jediným zaměstnáním, Bulharu přístupným). Bogdan je povaha pannačá, ale zároveň „chtivý života i práce“. Je stále zaujat prací; pro práci zapomíná i na ženu, na děti a jako by také na všechno bulharské. Avšak když mu oznamují příchod Spasitelův a žádají ho, aby mu poskytl přístřeší ve svém domě, souhlasí s plným vědomím, řka: „Ano, vždyť i já jsem Bulhar!“ Ve svých dětech vidí Bogdan lidi bez praktického smyslu a proto když potřebuje pomocníky při svém rozsáhlém podniku, obrací se na cizí lidi. Nicméně autor praví (str. 67): „Pod touto hrubou, tvrdou a toliko v práci pohříženou povahou se ukrývá dobrá, avšak porobená duše, která sní jen o tom, jak by setřásla se sebe veškeren prach všedních starostí a soustředila se sama v sobě. Hned při prvním návrhu je ochoten přijmouti Spasitele a dokonce ihned se s ním dorozumí. Prostá řeč Spasitelova přes všechny Bogdanovy starosti neočekávaně nalézá cestu k jeho srdci. Bogdan slyší od Spasitele prosté slovo, jaké ještě dosud nikdy neslyšel, a toto slovo ho sblíží se Spasitelem. Bylo to slovo politování. Doposud všichni lidé, s kterými se Bogdan stýkal a obchodoval — svoji i cizí — všichni jím byli nadšeni; a pouze jediný, kdo ho politoval, kdo pochopil, že celý jeho život jsou jen starosti a práce, kdo se konečně také vžil do jeho postavení doma i mimo dům, byl Spasitel. A Bogdan už dávno (podvědomě) chtěl slyšeti slovo pochopení a soucitu.“ V těchto Todorovových slovech se jasně ozývá tolstojovský motiv: shon všedního života ubíjí péči o duši a vůbec vyšší duševní zájmy. Bogdan stejně jako matka rajskeho klíčnicka nemá kdy, aby se vymanil z životních starostí a myslil na svou duši.

Bogdanova žena Stana miluje a chápe svého muže; jest jaksi prostředníkem mezi ním a syny a dokonce cizími lidmi. Trpělivě, pokorně, mlčky prožívá s mužem všechna jeho utrpení a neštěstí. V ní jsou ztělesněny všechny lepší vlastnosti bulharské ženy: je oddanou a rovnoprávnou družkou svého muže; je „domosédka“,

pečuje jen o domácnost (zdůrazňuje autor). Muž je jí něžným ochráncem. Starší syn Bogdanův Slav je člověk pracovitý a obratný, ale povahově hrubý; je mu třeba boje, aby se projevil; je jedním z prvních, kdo se přimkne k Spasitelovi; mladší syn Angel zdědil lepší vlastnosti svého otce: je jemně povahy; nesdílí s bratrem jeho krajní vzněty a nadšení; ale na konci dramatu musí se státi rovněž jedním z přívrženců Spasitelových.

Již méně zajímavé a dosti slabě načrtnuty jsou charaktery jiných osob dramatu: Chadži Stojan, společník Bogdanova podniku, jenž však je daleko opatrnější než Bogdan v obchodních záležitostech; Michail, jenž lační po penězích; řemeslník Jinko a j.

Je jisto, že o nenapsané hře nelze pronést přesný úsudek, ale přece kdyby byl Todorov námět dramatu „O deváté hodině“ rozvedl, tu jistě by bylo drama patřilo do téže kategorie jako „První“ a „Nevěsta Borjana“, t. j. k dramatům; v nichž převládá živel reálně bytový; a proto by mělo (stejně jako „První“) i jistý historický význam jako pokus o uměleckou reprodukci jednoho momentu z minulosti Bulharska v době před osvobozením.

Jednoaktové drama „Majka“ („Matka“) autor nedokončil a proto nebylo dosud nikde otištěno. Obsah tohoto dramatu je tento: „Majkou“ třeba rozuměti bulharskou carevnu Maru, sestru Ivana Šišmana, která po pádu Trnovské říše byla zajata Turky a stala se manželkou sultána Murada. Podle legendy Mara byla matkou sultána Bajazida, který definitivně podrobil pod svou moc Bulharsko. Petko Todorov zamýšlel vyličiti moment slavnostního návratu Bajazidova do Brusy, sídelního města, po vítězství nad Bulhary. Mara, které bylo dovoleno Muradem zůstatí křesťankou, prožívá těžký moment vnitřního konfliktu: cítí hrdost nad tím, že je matkou takového hrdiny jako je Bajazid, ale zároveň lituje, že její vlast, křesťanská země, je porobena od nevěřících Turků.

Z tohoto dramatu P. Todorov napsal před svou smrtí jen několik stránek a proto není možná usuzovati, jak by dopadlo celé drama. Ale sujet byl skutečně zajímavý jednak svým dramatickým rázem, jednak tím, že i zde (jako vůbec v dramatech a idylách) Todorov se neodloučil od Bulharska: zpracovává thema z minulosti své vlasti.

Přehled dramát P. Todorova nás přivádí k tomuto všeobecnému závěru:

I. Sujety pro svá dramata vybíral Todorov ze dvou pramenů, a to:

a) buď z oblasti národní tvorby („Stavitelé“, „Samodiva“, „Strachil strašen chajdutin“, „Změjova svatba“), —

b) nebo z reálného života („První“, „Nevěsta Borjana“, „O deváté hodině“).

Avšak je třeba připomenouti, že i v dramatech první skupiny — nepřihlízejíc k tomu, že jsou prostoupeny prvem mytickým, legendárním a někdy i symbolickým, — přece možno velmi často vycíťti také živel realistický. Bez tohoto živlu se nemohl Todorov obejít, měla-li dramata mít charakter specificky bulharský. V tom, chceme-li, můžeme spatřovati i vliv dětství na Todorova, i snahu odhaliti a osvětliti všelidské motivy v bulharském životě, a konečně i ten cit lásky k všemu rodnému, bulharskému, jenž nutil básníka, aby také idyly obsahově přiblížil bulharskému životu.

II. Slabou stránkou skoro všech dramát Todorovových, na niž poukázala kritika (A. Protič, Wollman a j.), je nedostatek děje a často i slabé rozvíjení dramatického konfliktu. Na druhé straně význačnými přednostmi jeho her jsou: zdařilé a živě vedené dialogy; schopnost básníkovy vylíčení přesně charakter hrdinů; že dovede využití materiálu národní poesie a konečně i lyrického prvku, jenž tak často okouzluje čtenáře, že zapomíná na nedostatky dramatické techniky. Správně usoudil prof. Wollman: „Třeba se nepodařilo Todorovovi dáti v dramatech dílo výsostné čistoty formové — zemřel příliš záhy, sedmatřicetiletý — byla jeho dramatika významné poetické preludium budoucí velké dramatiky bulharské, jež musí z něho vyjít“¹.

Ačkoli je v dramatech Todorovových zastoupen realistický živel nepoměrně silněji než v jeho idylách, přece, srovnáváme-li dramata a idyly vzhledem k jejich obsahu, shledáváme, že se v mnohém shodují. Vždyť i v idylách nalezneme tytéž živly — realistický a poeticko-fantastický (a tu opět převládá živel druhý a často také v symbolickém zpracování). Najdeme pak — tam

¹ Op. cit., str. 122. Tamtéž najdeme také několik cenných srovnání her P. Todorova s dramaty jiných slovanských básníků.

i tu — typy samotářů individualistů a typy „nesrětníků“ — nešťastníků (Změj, Cena, Gjurga, Strachil, Christo a j., pro něž nebylo tak těžko vybrati paralely v osobách Kaliny, Bojka a j.). Cit lásky k přírodě, projevující se někdy u reků v dramatech (Změj, Strachil), objevuje se v idylách tak často, že se s podobnými příklady shledáváme neustále. Romantické touhy po ideálu, třebas jen nejasné, rovněž sblížíjí oba druhy poetické tvorby Todorovy. Lze snad jen dodati, že i zdroje dramát a idyl — vzhledem ke způsobu tvorby a k obsahu — jsou tytéž: národní poesie, literární vlivy a na prvním místě — individuálnost samého P. Todorova. Jemnost ve všem, co je morálně a esteticky překrásné, měkké tóny v uměleckých náčrtech lidských charakterů a v obrazech přírodních a konečně smysl pro humánnost, všelidskost — to jsou hlavní znaky, které charakterisují jak idyly, tak dramata P. Todorova.
