

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra české literatury



ŽIVOTOPIS JÁRY CIMRMANA
(BAKALÁŘSKÁ PRÁCE)

CV OF JÁRA CIMRMAN
(BACHELOR THESIS)

Autor: Klára Zetková

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Dagmar MOCNÁ, CSc.

2011

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury, a potvrzuji, že přiložená elektronická verze je totožná s odevzdanou verzí tištěnou.

V Kladně, 23. června 2011

.....

Klára Zetková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí této práce Prof. PhDr. Dagmar Mocné, CSc. především za její cenné rady a připomínky, zároveň za její vstřícnost a trpělivost po celou dobu vedení práce.

Obsah práce

Úvod	1
1. Literární fikce	2
Co je to literární fikce	2
Postava JC jako nejdůležitější entita cimrmanovské fikce	4
Problematika neúplnosti	5
Teorie pojmenování – jméno jako odkaz k vlastnostem postavy ...	6
2. Mystifikace	8
Co je to mystifikace	8
Jak uchopit mystifikaci, aby byla poznatelná?	10
3. Teorie literární postavy	13
4. Geneze postavy Járy Cimrmana	16
Akt	16
Vyšetřování ztráty třídní	20
Futurismus	21
Separace průtokových poznatků	21
Trestání učitele učitelem	21
Názorné a úlekové fixace	22
Mimoverbální komunikace	22
Oživlé dřevo	22
Hospoda Na Mýtince	23
Vražda v salonním coupé	26
Němý Bobeš	28
Cimrman v říši hudby	28
Dlouhý, Široký a Krátkozraký	30
Posel z Liptákova	31
Lijavec	33
Jára Cimrman ležící spící	34
Dobytí severního pólu	35
Blaník	37
Záskok	39
Švestka	41
Afrika	43
České nebe	45
Jára Cimrman jako největší Čech	47
Dvojitá identita	47

5.	Závěr.....	50
6.	Seznam pramenů a použité literatury	51
7.	Obrazová příloha.....	52
8.	Anotace.....	55
9.	Annotation	56
10.	Klíčová slova/ Key word.....	57

Úvod

16. 9. 1966. To je datum, kdy poprvé zaznělo jméno Járy Cimrmana ve vinárně U Pavouka. Nebyl to však ještě „*génius, který se neproslavil*“ (L. Smoljak, Z. Svěrák, J. Weigel, 2009), byl to jen „*řidič parního válce u národního podniku Stavby silnic a železnic v Hradci Králové a lidový umělec, naivní sochař-samouk vystavující v nafukovacím pavilonu vinárny své plastiky: předměty, které jeho parní válec takřkajíc připravil o třetí rozměr.*“ (L. Smoljak, Z. Svěrák, 2009, 6). Jiný rozměr dostala tato postava při schůzce Jiřího Šebánka, Miloně Čepelky, Ladislava Smoljaka a Zdeňka Svěráka, na které bylo založeno Divadlo Járy Cimrmana. Stalo se tak 29. 10. 1966. O necelý rok později zazněla v Malostranské besedě první hra s názvem Akt. Dnes je tomu 45 let, kdy postava Járy Cimrmana baví publikum, které neustále vyprodává všechna představení tohoto divadla. Za těch 45 let se z Cimrmana stal fenomén: přežil dva režimy a stále k sobě přitahuje mladší a mladší diváky, kteří neváhají každý měsíc trávit celou noc před zahájením předprodeje na dlažbě u Žižkovského divadla Járy Cimrmana.

Toto je důvod, proč jsem si vybrala Járu Cimrmana jako téma své bakalářské práce. Členové divadla (v práci je budu označovat za cimrmanology) o tomto géniovi referují v teoretických seminářích a pak onu teorii převedou do praxe v druhé části představení. Napsali 15 her, které podávají obraz o Cimrmanově životě a já se v práci pokusím všechny jeho životopisné údaje, vědecké poznatky a myšlenky podat v ucelené formě a vystopovat, zda údaje tvoří konzistentní celek, zda byl tvůrcům předem znám koncept postavy či tvořili neplánovaně. Pokusím se vystopovat, zda je Cimrman klasickou literární postavou nebo stojí na opačném pólu a je jen „násadou“ pro humor Ladislava Smoljaka a Zdeňka Svěráka.

Vzhledem k tomu, že většina her je mi dobře známa, troufám si usuzovat, že koncept postavy nebyl vymyšlen dopředu, ale že Jára Cimrman vznikl neplánovaně a že svým tvůrcům slouží především jako záštita pro jejich humor. Následující práce ukáže, zda mé počáteční domněnky jsou mylné nebo zda se blíží pravdě.

Práce bude mít dvě části: teoretickou a praktickou. Teoretická část se bude zabývat literární fikcí, mystifikací a postavou. Z těchto poznatků pak budu vycházet při části praktické. Ta se bude skládat z rozboru jednotlivých her, ve kterém budu aplikovat teoretické poznatky do praxe a zároveň poukazovat na konstrukční postupy při vzniku postavy.

1. Literární fikce

Co je to literární fikce

Literární fikce je pojem, „který označuje umělé světy znázorněné literárními texty i tyto texty samotné. Pomáhá tak odlišit literaturu od skutečnosti/facticity, historie, dokumentu.“ (J. Peterka 2007, s. 50)

S pojmem literární fikce úzce souvisí pojem *licentia poetica*, neboli básnická licence, která autorovi dává tvůrčí svobodu a volnost. Autor může pracovat se svým námětem podle svého tvůrčího záměru. Teorie fikčních světů zbavuje autora povinnosti psát takzvaně „pravdivě“, čili umožňuje mu realitu reflektovat po svém.

„Za rozhodující znak, jímž se fikční svět (...) liší od světa reálného, je považována jeho sémantická neúplnost. Ani ten nejúplnější fikční svět nemůže poskytnout odpověď na všechny otázky související s jeho tématem.“ (J. Peterka 2007, s. 51) Jak píše Ruth Ronenová ve své knize *Možné světy v teorii literatury* na straně 128: *„Každé literární dílo je principálně nehotové a vyžaduje stále pokračující doplňování, které však nemůže být textově nikdy dovedeno do konce.“*

Podle vztahu autora ke čtenáři lze rozlišit fikci iluzivní a antiiluzivní. (J. Peterka 2007, s. 52). Při použití kódu antiiluzivní fikce je čtenáři více než zřejmé, že všechny postavy jsou smyšlené, děje se nikdy ve skutečnosti neodehrály a podobně. Autor může psát třeba o tom, jak jeho dílo vznikalo. J. Peterka v knize *Teorie literatury pro učitele* uvádí příklad tohoto typu fikce na románu *Théta*: *„Smyšlené postavy pana Chauna a pana Petrouška mne usvědčují z toho, že už zase tvořím románovou iluzi.“* (J. Peterka 2007, s. 52)

Cimrmanovská fikce je však dokonalým dokladem fikce iluzivní. J. Peterka dále píše, že *autor iluzivního textu si přeje, aby se jeho tvrzením věřilo, zakrývá nebo alespoň nezdůrazňuje akt vymyšlení. Hojně proto napodobuje formy věcné komunikace jako historické pojednání, reportáž, deník, dopis, paměti, životopis, autobiografie, cestopis, nalezený rukopis. A právě ve fikci s postavou českého génia se to těmito postupy jen hemží. Po způsobu vědecké historie pojednávají o skutečnostech, které vedly Cimrmana ke vzniku jeho her, odvolávají se na citace z místní liptákovské kroniky vedené starostou pojizerské osady, formou dopisů například Ladislavu*

Stroupežnickému či Albertu Einsteinovi citují samotného Cimrmana, pod podlahou Zdeněk Svěrák a jeho bratranec doktor Evžen Hedvábný nalézají Cimrmanovo dílo pedagogické, včetně jeho rukopisu románu Školník. Formou reportáže přibližují divákům výjezd do Liptákova po stopách Járy Cimrmana. V pamětech ředitele solnohradské nemocnice Friedricha Nachtigala dokumentují, jak vzorným vězněm Cimrman byl. Při návštěvě Žižkovského divadla se tak divák může těšit na populárně-vědeckou přednášku o životopise Járy Cimrmana.

Přestože cimrmanovská fikce je iluzivní a na první poslech při premiéře první hry se Jára Cimrman může jevit jako skutečná osoba, v protokolu o vzniku divadla ze dne 1. 9. 1967 jasně autoři vytyčují, že „*divadlo je skupinou, která zakládá svou práci na studiu fiktivní osobnosti „Járy Cimrmana“*“ (L. Smoljak, Z. Svěrák, J. Weigel 2009, s. 61). Přesto někteří diváci objevu Járy Cimrmana uvěřili. Svědčí to o tom, že onu fikci zastřeli dokonale. Dnes, po čtyřiceti letech působení divadla, ví každý, že Jára Cimrman je jen fiktivní osobností.

„*Neustálé mísení faktů a fikcí, střídavé užívání jmen označujících určité referenty a jmen, která nepoukazují k ničemu, je běžným rysem fikčního konstruování světů.*“ (R. Ronenová 2006, s. 146). K tomuto způsobu konstrukce fikčního světa lze vystopovat dva názory. Jeden názor tvrdí, že fikční a faktické entity jsou úplně rozdílné. Druhý názor je přesně opačný: fikční entita a faktická entita jsou na stejné fikční úrovni. (R. Ronenová 2006, s. 146). Ruth Ronenová se odvolává na Parsonsa, který se jednoznačně přiklání k názoru prvnímu a fikční entity označuje jako domácí a faktické entity jako přistěhovalé. Na základě Parsonsovy teorie i v cimrmanovské fikci se vyskytují entity přistěhovalé, které mohou být považovány za zcela úplné. Ukažme si na to příkladu Jana Nerudy. Kdyby Jan Neruda ve fikci byl na stejné úrovni jako fikční entita Járy Cimrmana, nemohli by se tvůrci opírat o reálné skutečnosti ze spisovatelova života. Parsons totiž o přistěhovalých entitách tvrdí, že „*jsou korelovány s reálnými entitami, a tudíž jsou úplné.*“ (R. Ronenová 2006, s. 146). A fikční Jan Neruda je korelován se svojí reálnou entitou. Dobře je to vidět v jeho recenzi na hru Němý Bobeš. Nejenže se pod recenzi podepsal trojúhelníkem, ale při svých formulacích použil i úryvky ze svého díla, jejichž nepatřičné užití se stává zdrojem komiky: „*Jako mladík chodíval jsem pěšky až do Štěchovic. Letošního jara však už mi nohy tuze neslouží, i uvítal jsem nabídku svého přítele doktora Šavrdy k vyjíždě*

fiakrem. V Oujezdské bráně málem jsme se srazili s kočárem polské hraběnky Klotowské. Včas jsem ji však zahlédl a zvolal na vozku: „**Polka jede! Polka jede!**“ (...) doktor Šavrda navrhoval strávit zbytek dne v místním hostinci. Mým cílem byl však hostinec jiný (...), kde se toho večera mělo konati představení kočující herecké společnosti pana Jaroslava Cimrmana. (...). Děj vyprávět bych nesvedl. (...). Hvězdou celého dramatu je Bobeš. Jsou tam však i malé hvězdičky, (...), **kol nichž se velké točí.**“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 163)

Postava JC jako nejdůležitější entita cimrmanovské fikce

V cimrmanovské fikci je mnoho entit, ať už domácích (například Erich Fiedler, rakouský cimrmanolog) nebo přistěhovalých, ale postava Járy Cimrmana je entitou, kterou se cimrmanologové zabývají nejvíce. Ale přestože míra zájmu o tuto postavu je vysoká, nikdy nebude dohotovena do konce. Vyplývá to i z jednoho z hlavních rysů fikce – sémantické neúplnosti. Roman Ingarden shrnul tři základní aspekty způsobu existence ve smyslu neúplnosti fikčních entit takto:

- Reprezentované předměty nejsou nikdy úplně určeny po všech svých stránkách
- Místa nedourčenosti nemohou být z fikčních předmětů nikdy beze zbytku odstraněna
- Při četbě literárního díla si nějaké mezery nebo místa nedourčenosti jen zřídka uvědomujeme (R. Ronenová 2006, s. 128)

Tyto tři body odpovídají i postavě Cimrmana. Ladislav Smoljak a Zdeněk Svěrák Járu Cimrmanovi věnovali 15 her a jeden film, ale nemůžeme tvrdit, že Jára Cimrman je postavou hotovou, která neumožňuje již další rozvinutí. Divák ví mnoho o jeho činnosti vědecké, literární, kriminalistické a podobně, ale jaký byl Cimrman jako člověk? Jaké měl neřesti či záliby? Tvůrci Cimrmana do této soukromé sféry sice občas zasáhli, ale jen zřídka. Autorům to dává tak možnost pokračovat ve své dramatické činnosti dál, ale zdá se, že hrou České nebe se uzavřela poslední kapitola z Cimrmanova života soukromého i veřejného. Vždyť podtitul k českému nebi zní: Cimrmanův dramatický kšaft. Rovněž je to dáno i Smoljakovou smrtí.

S třetím bodem Ingardenovy teorie by se dalo polemizovat, ale to jen skutečně v cimrmanovské fikci. Ta se totiž dostala na úroveň, kdy mnozí diváci jsou Cimrmanem tak posedlí, že jsou schopni odcitovat většinu

přednášek i her. V tomto případě se tak Cimrman vymyká tvrzení o neuvědomování si mezer v životě postavy a divák může začít přemýšlet, co by se dalo doplnit nebo ještě více rozvést. V některých případech tomu jdou tvůrci i naproti. Například ve hře Švestka citují jeden z dopisů Cimrmanovi od jeho ctitelky, kde ho nazývá prevítem. Proč ho nazvala prevítem, už dál nerozvíjejí a nechávají tak prostor pro fantazii diváka.

Problematika neúplnosti

Každá neúplnost má dvě stránky: primárně logickou a sekundárně sémantickou. Logická neúplnost spočívá v tom, že se nedá rozhodnout, zda výpověď o entitě je pravdivá či ne – ovšem pravdivá v rámci pravidel fikčního světa. Sémantická neúplnost nemůže být specifikována v každém detailu. (R. Ronenová 2006, s. 135). Jára Cimrman je tedy logicky neúplný, ale z pohledu sémantiky je úplnější než entity ve skutečnosti, o kterých víme málo. Při srovnání fiktivního Járy Cimrmana s historicky doloženým svatým Václavem, Jára Cimrman co do množství informací vychází vítězně.

Ruth Ronenová se snaží dívat na problematiku neúplnosti fikčních entit z pohledů filozofie, logiky a literární teorie a sama se přiklání k tomu třetímu pohledu. Právě literární teorie se staví do opozice vůči filozofii a logice. Teorie literatury totiž přistupuje k neúplnosti jako k něčemu důležitému, jako k objektu estetické úvahy, jako k něčemu, co je stejně významné jako to, co bylo vyřčeno. (R. Ronenová 2006, s. 143). Zmínila jsem to již výše – v případě cimrmanovské fikce to autorům dává možnosti tvořit další a další hry objasňující další a další momenty z Cimrmanova života.

„Literární teoretici směřují k tezi, že fikční entita je principiálně celek složený z těch vlastností, které mu byly v průběhu narativního textu skutečně přiřazeny. Projevy neúplnosti jsou záležitostí výběru: literární texty mohou buď položit důraz na neúplnou povahu jimi projektovaných světů, nebo ji mohou překonávat a potlačovat.“ (R. Ronenová 2006, s. 144). A přesně takto lze chápat Járu Cimrmana – tedy jako celek, jako postavu úplnou. Přestože hledisko literární teorie přiznává, že entity jsou neúplné, nemusí tak být nutně chápány. Cimrmanův vzhled je určitě neúplný, stejně tak i základní informace o jeho narození a smrti, ale činnost ve veřejném světě je publiku obšírněji představena. Vytržen z kontextu fikce, nedalo by se pochybovat o jeho

úplnosti. Určitou míru vlivu na tento dojem však můžou mít výše zmíněné autentifikační mechanismy, zejména pseudovědecké postupy.

Teorie pojmenování – jméno jako odkaz k vlastnostem postavy

Jméno postavy „slouží jako jednoslovné (či víceslovné) kategorie, kterým čtenář v průběhu aktu čtení přiřazuje jednotlivé explicitně či implicitně interpretované atributy, slouží jako konkrétní „věšáky“ na vlastnosti.“ (B. Fořt 2008: s. 73).

Jméno může skutečně sloužit jako určitý „věšák“ na vlastnosti postavy, ale jen v případě, kdy se postava dostane do kulturního povědomí a stane se symbolem pro své konkrétní vlastnosti. Některá jména již od začátku dokážou charakterizovat postavu, jsou to však jména obecná. Například babička v díle Boženy Němcové. Pojmenování postavy jednoduše Babičkou prozrazuje, jaké vlastnosti bude mít. Téměř každý si spojí výraz babička s laskavou a milující paní. Tento postup však ve většině případů nelze aplikovat na konkrétní vlastní jména. Když Ladislav Smoljak a Zdeněk Svěrák tvořili postavu Járy Cimrmana, netušili přesně, jaký vlastně Cimrman bude. Tušili jen v obrysech, že z něho udělají nepochopeného génia. Jméno postavy se tedy může stát nositelem vlastností až v okamžiku definitivního ukončení díla. Ne před vznikem díla. I když není vyloučeno, že vlastní jméno nemůže naznačit alespoň jednu z mnoha vlastností. Například jméno Matěj Brouček již svým názvem může signalizovat člověka, který se v krajních situacích přikrčí a udělá tzv. mrtvého brouka, aby přežil. Nenaznačí však širší škálu vlastností jednotlivých entit.

Motivujícím prvkem při výběru jména může být i jeho podoba nebo jak jméno samotné zní. V případě Cimrmana autoři záměrně zvolili nám známou podobu a ne podobu Jaroslav Zimmerman.

Proč Jára a ne Jaroslav? Jaroslav zní příliš formálně, odtažitě a nesympaticky. Autoři tvarem Jára dosáhli zlidštění postavy, působí na nás sympaticky a dohromady s dalšími informacemi o jeho životě Jára Cimrman působí milým dojmem. Nehledě na to, že Jaroslav nezní tak umělecky jako Jára.

Proč Cimrman a ne Zimmerman, přestože byl po matce Rakušanem? Autoři tak zřejmě chtěli vyhovět tvrzení, že Jára se cítil být Čechem, ne Rakušanem. Jméno rovněž naznačuje národnost a při hledání diváků pro své divadlo působí Jára Cimrman jako zaštiťující název pozitivněji. Kdo by přišel na představení tehdy neznámého divadla, když by se autoři prezentovali názvem Divadlo Jaroslava Zimmermana?

Fikce je základem umělecké literatury, může se však přesouvat do dalších poloh. Jednou z nich je mystifikace. V dějinách české mystifikace se postava Járy Cimrmana stala jedním z vrcholů českých mystifikačních snah. V tomto případě dostala i jiný rozměr: „*nejenže učinila fiktivního génia součástí „společenské diskuze“, součástí našeho sebevědomí a v tomto smyslu součástí reálných dějin (na důkaz stačí připomenout Cimrmanovo – neuznané – vítězství v anketě o největšího Čecha), ale působí i naopak: z reálných historických osob dělá poněkud fantastická monstra, nápady podezřelých mystifikátorů.*“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 15)

2. Mystifikace

Mystifikace je zvláštním případem fikce iluzivní a rozvádí do krajních detailů postupy, které jsou typické pro tuto fikci.

Co je to mystifikace

Lexikon literárních pojmů uvádí, že mystifikace je „*záměrné uvedení čtenáře v omyl. Zpravidla se tak děje z žertu, nebo také z důvodů ideologických. (...)*“ Autor „*si proto volí různé typy pseudonymů, uvádí na scénu smyšleného autora, maskuje okolnosti, dobu a prostor vzniku díla.*“ (L. Pavera, F. Všeticka 2002, s: 239)

S touto základní charakteristikou si v případě mystifikace cimrmanovské nevystačíme, pro tento případ je definice příliš zjednodušující. Lenka Krausová ve svém článku „Mystifikace jako literárněvědný problém“ odkazuje na autory, kteří se problematikou mystifikace zabírali a kteří tomuto postupu přiřadili charakteristiky další.

Vladimír Macura ve svém semi(o)fejetonu „Mystifikace a národ“ přisoudil mystifikačním podvrhům 19. století (rukopisy Zelenohorský a Královédvorský, píseň Vyšehradská a další) úlohu kulturotvornou a národotvornou. O těchto podvrzích se stále vedou spory, jestli bylo správné nebo nebylo správné vydávat je za pravé památky české literatury. Na tuto otázku kolegiálně ke svým předchůdcům v 19. století odpovídají „cimrmanologové“ ve hře České nebe: „*Aby nám, přátelé, nebylo líto, že je naše literární historie nejspíš poskvrněna podvrhem, je dobré vědět, že nebýt rukopisů, nenapsal by Bedřich Smetana Libuši, výzdoba Národního divadla i Panteonu Národního muzea by vypadala úplně jinak, řada krásných Mánesových obrazů, Alšových kreseb a Myslbekových soch by nikdy nevznikla.*“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 536) Těmito slovy tak potvrzují Macurovu teorii, že mystifikace tvoří kulturu národa.

Dále Macura píše, že „*pravým smyslem mystifikace je spíše demystifikace.*“ (V. Macura 1993, s. 19). K podobnému tvrzení se přiklání i Radko Pytlík. Pro něj je však demystifikace prostředkem cílené kritiky ideologicky mířené mystifikace (Lenka Krausová 2006, s. 295), která není vyloučena ani v mystifikaci cimrmanovské (ne ve všech hrách). Potom se některá představení Divadla Járy Cimrmana můžou jevit jako satirická. Například Cimrmanův varovný telegram Leninovi, aby nezakládal časopis Jiskra: „*Pozor, z jiskry vzejde plamen.*“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 370)

V telegramu jak jiskra, tak plamen jsou psány s malým písmenem, je však zřejmé, že autoři neměli na mysli jiskru a plamen jako jména obecná. Podobných jinotajů by se v cimrmanovských hrách dala najít celá řada.

S Vladimírem Macurou se Radko Pytlík rozchází v tom, zda podvržené rukopisy lze považovat za mystifikaci. Pytlík se „*přiklání nazývat mystifikací až záměny skutečností prodchnuté humorem a odmítá vztahovat tento pojem na romantické podvrhy starých rukopisů (...)*“ (L. Krausová 2006, s. 295). Tento názor koresponduje s definicí mystifikace v Lexikonu literárních žánrů, že „*se tak zpravidla děje z žertu (...)*“ (L. Pavera, F. Všetická 2002, s. 194).

Lederbuchová tvrdí, že komického účinku může být dosaženo metodou kuklení postav. „*Princip kuklení není jen technickou záležitostí, jevištním trikem a intelektuálně pojatou hrou, ale také (a především) zdrojem komického účinku, při němž se odhalují charaktery postav.*“ (L. Pavera, F. Všetická 2002, s. 194). Tento princip pak kulturně znalému divákovi umožňuje nahlédnout pod pokličku hry Ladislava Smoljaka a Zdeňka Svěráka a uvědomit si, že Jára Cimrman je jen výmyslem a fikcí. Princip kuklení totiž z Cimrmana jako génia dělá kulturní a vědecké „monstrum“, které ve skutečnosti ani nemůže existovat.

Dalším, kdo mystifikaci věnoval část své pozornosti, je Eugen Brikcius. Ten mystifikaci rozdělil na tradiční a nového typu. „*Zatímco tradiční mystifikace mystifikuje (elegantní) lži, tj. předstíráním skutečného, jež není fakticky skutečné, nová mystifikace mystifikuje (elegantní) pravdou, tj. předstíráním skutečného, jež je fakticky skutečné, v krásné literatuře faktu dochází k tomu, že pravda buď sama o sobě působí jako zjevná mystifikace, nebo je tak vědomě prezentovaná.*“ (L. Krausová 2006, s. 296). Je zřejmé, že cimrmanologové spojili tyto dva typy dohromady. Tou tradiční mystifikací je sám Jára Cimrman, mystifikace nového typu je dobře vidět v poslední hře – České nebe. V českém nebi (dějiště hry) vystupují osobnosti z českých národních dějin, o nichž by se v důsledku způsobu, jakým jsou zobrazeny, dalo pochybovat, zda skutečně existovaly. Je to způsobeno zúžením jejich vlastností na „*pedagogické minimum: svatý Václav nedává zahynouti, Husovi se stále pletou do řeči metaforou ohně, Komenský poučuje, Havlíček se bouří (...)* Tato redukce vyrovnává rozdíly mezi postavami historickými, legendárními, literárními a samotným Járou Cimrmanem.“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 15)

Lenka Krausová definovala čtyři základní mystifikační principy podle převažujících referenčních složek. Jedná se o:

- *„Mystifikaci operující s pravdivostními hodnotami ve vztahu fikční svět – autentický (aktuální) svět (realita versus fikce)*
- *Mystifikaci danou vztahem dvou fikčních světů (citát versus fiktivní citát, aluze versus kvazialuze)*
- *Mystifikaci jako interní kompoziční princip jednoho textu (...)*
- *Mystifikaci na úrovni vlastních složek literární komunikace (hra na „falešného autora“, „podvržený rukopis“)*“ (L. Krausová 2006, s. 301)

Jára Cimrman byl vybudován na základě prvních dvou mystifikačních principů. Nejenže je Cimrman konfrontován s realitou prostřednictvím například Jana Nerudy či Ladislava Stroupežnického, ale tato konfrontace probíhá rovněž na úrovni dvou fiktivních textů – kromě přistěhovalých entit (přidržíme se Parsonsovy terminologie o entitách), Cimrman vstupuje do vztahu i s ostatními domácími entitami: Jára Cimrman a Erich Fiedler, Jára Cimrman a Friedrich Nachtigal a podobně.

Jak uchopit mystifikaci, aby byla poznatelná?

„Mystifikaci lze považovat za intelektuální mimetickou hru. (...) Tak jako další hry v sobě zahrnuje předpoklad odhalení, tj. metakomunikační potvrzení „hernosti“ (L. Krausová 2006, s. 307).

Každá „nesamotářská“ hra potřebuje své hráče a protihráče, mezi kterými dochází k vzájemné výměně informací. V případě mystifikace tato výměna probíhá na úrovni šifrování informací hráčem a dešifrování protihráčem. Autor mystifikace jako hráč pracuje s jednotlivými prostředky, kterými dává možnost čtenáři (v našem případě divákovi) nahlédnout do svých karet a tak dešifrovat svou hru. Zároveň protihráč musí disponovat určitou tzv. čtenářskou kompetencí k rozeznání herních prostředků autora.

Briekcius přispěl k teorii mystifikace termínem „nový typ mystifikace“. A právě tento typ mystifikace je spojován s novým prvkem, a to mystifikačním indikátorem. Mystifikační indikátor slouží jako jakási indicie pro čtenáře či diváka k možnosti dešifrování podaných informací. Lenka Krausová považuje za nejvýznamnější indikátory tyto. Cituji (L. Krausová 2006, s.300):

- *Faktické – z informací následuje revidování novou, explicitní informací či okolností (...)*
- *Klíčové – zašifrované textové skutečnosti – kombinace metatextů, intertextů, paratextů aj.; recipient k nim musí dospět logickou operací, vyvodit je z náznaků*
- *Kompetenční – závislé čistě na čtenářových vědomostech a zkušenostech, ať už na odborných znalostech z různých oblastí lidského poznání, nebo na znalosti prototextu mystifikace (...)*
- *Kontextové – klíčem k odhalení je kontext (...)*
- *Existenciální – vědomí nemožnosti existence předkládaného spojení dvou prvků (...)*
- *Metatextové – explicitní komentář autora (metoda tzv. nalezeného rukopisu, přiznání autora k mystifikaci, nebo naopak nápadné zdůrazňování demystifikační povahy textu)*

Naskýtá se tu otázka, které z těchto indikátorů používají tvůrci Járy Cimrmana. Asi nejčastěji se uchylují k indikátorům klíčovým, přičemž tyto se aplikací do praxe blíží ke kompetenčním. Bez znalosti skutečností z reálného světa by divák těžko rozeznal mystifikační povahu představení. Hodně patrné je to například v operetě *Hospoda Na Mýtince*, kde si jednoznačně tvůrci vypomohli operetami, které slavily úspěch na reálné scéně vídeňské opery.

Rovněž indikátor metatextový má své pevné místo v cimrmanovské fikci, a to zejména nápadným zdůrazňováním nemystifikační povahy textu. „Cimrmanologové“ se často uchylují ke konfrontaci Járy Cimrmana s reálnými osobnostmi přelomu 19. a 20. století, aby tak jasně dali najevo, kde je pravda. Cimrmana sice označili za génia, ale právě ve srovnání se skutečnými entitami (podle Parsonse s entitami přistěhovalými) vychází Cimrman jako „břídil“.

„*Odhalení skrytého významu (demystifikace) probíhá postupně, anebo naráz.*“ (L. Krausová 2006, s. 299). V případě cimrmanovské demystifikace nemůže probíhat jinak než postupně. Postava Járy Cimrmana totiž nevznikla naráz, nýbrž postupně. Při premiéře první hry Akt si někdo ještě mohl myslet (a skutečně to tak bylo), že Cimrman byla skutečná osoba, ale s dalšími hrami dešifrování skutečnosti bylo nasnadě. Autoři totiž kupili nesmysl za nesmyslem. A jestliže si divák při představení Aktu mohl pomyslet, že „*Etuda pro dvě kisy a škatulku*“ se mohla zrodit v hlavě skutečně zvláštního jedince,

při hře Vyšetřování ztráty třídní knihy po seznámení se s Cimrmanovými pedagogickými zásadami nemůže již být pochyb o fikční povaze představení.

Při každé hře hráč volí strategické postupy, aby zmátl svého soupeře. I tento postup mystifikace umožňuje – „*mystifikace využívá jak defektů v linearitě tvorby významů (informace tvoří posloupnost takovým způsobem, že výsledný význam je zavádějící), tak defektní hierarchizace, subordinace (marginalizování důležité informace, zdůrazňování nepodstatné informace). (...) Čtenář je nucen vytvářet hypotézy a vzápětí je revidovat na základě nových poznatků.*“ (L. Krausová 2006, s. 304) Čím větší využívání těchto postupů, tím větší klade mystifikace nároky na diváka. A ta cimrmanovská tyto nároky předpokládá.

Každá hra je založena na principu kdo nad kým má zrovna navrch. I tento postup by se dal aplikovat na mystifikaci, a to mystifikaci s využitím komična. Borecký se zabýval přístupem ke zdroji humoru a jeden přístup formuloval takto: „*Teorie superiority ho nalézá v získávání převahy nad druhým jedincem (v našem případě empirického autora nad modelovým čtenářem při aktu kódování a empirického čtenáře nad modelovým autorem při aktu dekódování – „To jsme zvědav, jestli na to přijdeš.“ / „To koukáš, jak jsem to prohlédl.“)*“ (L. Krausová 2006, s. 301).

Právě na tomto principu jsou založena veškerá představení Žižkovského divadla Járy Cimrmana. Smích, který zaznívá z publika, je výsledkem úspěšného dekódování. Divák smíchem odpovídá hercům na jevišti: „To koukáš, jak jsem to prohlédl.“

Že tato hra je stále úspěšná, není pochyb. Již přes čtyřicet let je v českém kulturním povědomí Jára Cimrman stále aktuální, a tak měsíc co měsíc se diváci a autoři můžou těšit na další a další hru mezi sebou.

3. Teorie literární postavy

„*Literární postava (někdy též osoba) je každá bytost, která účinkuje v rámci příběhu, zpravidla je určena svým jménem a představuje téma člověka.*“ (J. Peterka 2007, s. 217)

Zkoumání postavy sleduje tři základní aspekty (B. Fořt 2007):

- 1) Vztah postavy s dějem, ve kterém se postava vyskytuje
- 2) Míra nezávislosti postavy na celku, z něhož vznikla
- 3) Interpretace postavy jako takové

Postava a děj (ad 1)

Tyto dva aspekty tvoří osu podřízenosti či nadřízenosti postavy nad dějem či naopak. Bohumil Fořt ve své knize „*Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*“ uvádí dva názory, které tvoří okraje této osy. Začátek osy tvoří Aristoteles se svým pojetím postavy absolutně podřízené ději, osu pak uzavírá Edward Morgan Forster, jenž zastává názor zcela rozdílný od Aristotelova: děj je podřízen postavě.

Je zřejmé, že jen málokteré dílo se přiblíží té či oné hranici, Jára Cimrman se však jako literární postava jednoznačně blíží názoru Forsterovu. Postava Járy Cimrmana je rozvíjena od jeho samého vzniku (tedy v roce 1966, kdy se čtyři přátelé rozhodli založit divadlo se jménem této osoby) až do současnosti. Je to více než čtyřicet let, během kterých v 15 hrách a jednom filmu byla postava doplňována o další informace z jeho bohatého života. A nikdy nebyl JC podřízen ději. Autoři her konstruují svá představení tak, aby vždy byl divák obeznámen s novou informací. Ale nebylo tomu tak vždy. Divadlo nevzniklo z pouhého nápadu vytvořit si postavu a tu pak dotvářet. Již před vznikem divadla existovala osobnost Járy Cimrmana. Této osobnosti se však děj nepodřízoval tak jako v pozdějších letech. Jára Cimrman byl stvořen z potřeby předvést divákovi vinárny U pavouka hru, kterou přišel zhlédnout. V tento moment se postava Járy Cimrmana ještě neblížila Forsterovu pojetí podřízenosti a nadřízenosti, ale na oné pomyslné ose oscilovala někde uprostřed.

Samostatný život postavy (ad 2)

„*Postavy nemají ‚život‘, obdařujeme je ‚osobností‘ pouze do té míry, do jaké je ‚osobnost‘ struktura nám známá ze života i z umění.*“ (B. Fořt 2008, s. 62). Tato citace je odpovědí na otázku, zda je postava závislá na dílech, v nichž vystupuje nebo žije samostatně. Postava Járy Cimrmana je

známa široké obci v Čechách a na Slovensku. Je jedno, zda je milovaná nebo nenáviděná, důležité je, že Jára Cimrman zakotvil v českém povědomí a mohl začít tak žít svůj „život“. Zařadil se tak po bok Josefa Švejka a spolu tak tvoří asi nejslavnější tandem samostatně žijících postav. Těchto postav je více (například Kondelík), ale Švejk a Cimrman jsou asi nejznámější.

Interpretace postavy (ad 3)

Literární postavu lze interpretovat dvěma způsoby. Jedním způsobem postavu charakterizujeme, jako kdybychom popisovali reálného člověka, kterého máme před sebou (přístup mimetický). Druhý způsob interpretace se opírá o literární teorii a jí dané termíny (přístup strukturní)

Charakterizace

„Charakterizace zahrnuje postupy, které postavu profilují.“ (J. Peterka, 2007: s.224)

Podle Patricka O' Neilla postava je charakterizována třemi procesy:

- 1) Proces konstrukce autorem
- 2) Proces rekonstrukce čtenářem (v našem případě divákem)
- 3) Proces pre-konstrukce kontextuálními omezeními a očekáváními

Cimrmanologové vytvořili postavu, jejíž základní charakteristika zní: génius, který se neproslavil. Jednoznačně to shrnuje vše, co bylo doposud o Járu Cimrmanovi řečeno. Pro označení Járy Cimrmana jako génia svědčí mnoho skutečností: vymyslel absolutní rým, do oblasti kriminalistiky vnesl nové vyšetřovací metody, zkonstruoval první elektrickou sesli a valchu, podílel se na výpravě na severní pól, kde objevil druh sněžného muže atd. Génius. Ale jak napovídá film Jára Cimrman ležící spící – neprosravený génius. Na patentní úřad přišel vždy pozdě, jen o malou chvíli než jeho kolegové vynálezci, a tak se musel spokojit jen s patentováním jeho dvoudílných plavek.

Takto by mohla vypadat ona konstrukce autorem, divák však tomuto zjednodušenému pohledu nepodléhá (podle zásad mystifikace). Sám si postavu rekonstruuje a dešifruje. A protože tvůrci jeho vynálezům a objevům dávají absurdní ráz s příděchem komična, sami tak napomáhají divákovi k oné rekonstrukci. Je totiž zřejmé, že vynálezy by v reálném světě neobstály. Jakou hodnotu by měla básnická sbírka psaná jeho absolutním rýmem,

obstály by jeho pedagogické zásady v praxi? Záleží už pak jen na divákovi, na jeho dosavadních zkušenostech z každodenního života a na jeho kulturních a historických znalostech, jak k rekonstrukci přistoupí. Zda skutečně přijmou fakt, že Jára Cimrman byl géniem, nebo jen „*pionýrem slepých uliček*“ (L. Smoljak, Z. Svěrák, 2009: s.130).

To, co se od postavy očekává nebo čím je omezována, má rovněž vliv na charakterizaci postavy. Od postavy Járy Cimrmana se „očekává“ nějaký výrazný průnik do světa české a zahraniční inteligence ještě za jeho života, ale postava Cimrmana je omezována, jak sami cimrmanologové tvrdí, zpuchřelým rakouským mocnářstvím. Nezáleží však na tom, zda splnil nebo nesplnil očekávání, důležité je, jak tento třetí proces (proces pre-konstrukce) ovlivňuje charakterizaci. Dá se říci, že Jára Cimrman byl člověk s předpokladem proniknout výš, ale věčným omezováním se tak nestalo (na patentní úřad docházel pozdě, mnohé z jeho her byly diváky zavrženy za jeho života, snaha o kolonizaci afrického území byla zmařena francouzskými kolonizátory). Tedy: génius, který se neproslavil. Jak ale ukáže praktická část práce, za „neprosravení“ si Cimrman může i sám nesmyslností vynálezů a podobně.

Charakterizace postavy je dvojího typu: přímá definice a nepřímá charakteristika. Nikdy není postava popsána jen tím či oním způsobem, oba dva způsoby se vzájemně doplňují a vytvářejí komplexní pohled na literární postavu a přispívají ke vzniku úplné postavy ve fikčním světě. Přímá charakteristika podává obraz Cimrmana jako obyčejného člověka (víme, že byl lakomý a že měl slabou paměť), s jeho vědeckou, literární či pedagogickou kariérou nemá nic moc společného. S tou nás tvůrci seznamují prostřednictvím nepřímé charakteristiky.

4. Geneze postavy Járy Cimrmana

Dříve než na prknech Malostranské besedy byla uvedena premiéra hry Akt, první samostatná hra věnovaná Cimrmanovu odkazu, měl Jára Cimrman již svého předka vzniklého z nápadu Zdeňka Svěráka a Jiřího Šebánka. Byl to kouzelník Jožka Merano Blažejovský. Tento kouzelník má s dnešní postavou Járy Cimrmana jednu společnou charakteristiku: byl to neúspěšný, ale neúnavný kouzelník podobně jako Cimrman neúspěšný, ale neúnavný všeměl. Toto jméno poprvé zaznělo ve vinárně U Pavouka, stejně tak jako později i jméno budoucího nepochopeného génia. Prozatím Járou Cimrmanem byl „řidič parního válce u národního podniku Stavby silnic a železnic v Hradci Králové a lidový umělec, naivní sochař-samouk vystavující v nafukovacím pavilonu vinárny své plastiky: předměty, které jeho parní válec takřkajíc připravil o třetí rozměr.“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 6)

Poprvé jméno Járy Cimrmana zaznělo v roce 1966, 16. září. Dalo by se říct, že géniem se Cimrman stal jen pouhou náhodou. Zdeněk Svěrák s Jiřím Šebánkem měli uvést ve vinárně dvě hry z vlastního pera. Zdeněk Svěrák přispěl Aktem, Šebánek Domáci zabijačkou, kterou však nestihl napsat v daném termínu. Proto Svěrák rychle připsal ke své hře jakési vědecké symposium pojednávající o nesmírně talentovaném jedinci. Jak se ukázalo, tento model měl úspěch a stál u zrodu dnes nekorunovaného největšího Čecha.

Akt

Z celkového počtu 15 představení tato hra stojí na samém počátku vzniku divadla. Tvoří s ostatními celek věnovaný Cimrmanovi, přesto je s nimi v protikladu. Jak dále uvidíme, od Vyšetřování ztráty třídní knihy až po nejnovější České nebe vždy předcházející seminář má úzkou souvislost se samostatnou hrou. Ne tak Akt. Akt původně totiž nebyl koncipován jako seminář a hra tvořící konzistentní celek, ale seminář byl napsán až posléze, jen aby něčím Svěrák se Šebánkem vyplnili čas.

Jestliže v představení Vyšetřování ztráty třídní knihy pseudovědecký seminář pojednávající o Cimrmanu pedagogovi přechází v hru se stejnou tematikou, není tomu tak v Aktu. Jak sám název napovídá – hra má erotický námět, ten bychom v semináři ale hledali marně. Seminář diváka bere do Liptákova, do světa filozofů, vynálezců, dramatiků, výtvarníků, ale i drezérů.

Úvodní část semináře pojednává o liptákovském nálezu truhly 23. února v deset hodin dopoledne kolem roku 1966 v chalupě Evžena Hedvábného. Aby tento objev učinili cimrmanologové tajemným, truhlu nechali vybuchnout, jelikož se jednalo o bývalé území Sudet.

„Když se prach usadil, ukázalo se, že se podařilo rozmetat rozsáhlou pozůstalost nesmírně talentovaného jedince, jehož význam a šíři duchovního záběru lze přirovnat snad jen k osobnosti Leonarda da Vinciho.“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 22) Tuto větu lze podle mého názoru považovat za jednu z nejdůležitějších. Nejenže tím autoři vytyčili směr, kterým se budou ubírat (směr Jára Cimrman – génius), ale rovněž určili povahu představení, tj. mystifikační povahu. Divákovi dali první indicii ke vzájemné hře: truhla vybuchla, nálož byla silně předimenzována, přesto Evžen Hedvábný a Zdeněk Svěrák (přímní účastníci objevu) jasně stanovili, že zničili pozůstalost talentovaného člověka.

Co do počtu mystifikačních indikátorů stojí Akt rovněž oproti dalším hrám, nejsou totiž tak patrné. I proto někteří diváci z Malostranské besedy, kde hra měla premiéru, odcházeli s pocitem, že Jára Cimrman skutečně existoval, tvořil a že se může jednat o další typ renesančního člověka.

Každá literární postava je více či méně popsána nejen po psychické stránce, ale i vzhledově. O Cimrmanově podobě se autoři zmiňují velmi skoupě. Čas, který vymezili na tuto tematiku, zabírá sice nemalou část semináře, ale informací, týkajících se osobnosti génia, je pramálo. Vše je patrné na příkladu s fotografií, kterou promítají tvůrci v semináři (Obr. 1), ve hře Akt, v části, která se má zabývat Járovou podobou. A přesto první věta, jež k fotografii zazní, je: „*Tak na tomto snímku Cimrman není.*“ A dále pak popisují, jak po Lešnerově pravé ruce je mladší dcera Eliška, která žije dnes v domově důchodců v České Třebové a jak se nepodařilo odehnat Vlastíka Perníkáře. Dozvíme se mnoho o rodině bývalého majitele domu č.p. 12, ale o Cimrmanově osobě zvíme jen to, že nechtěl být zobrazován jako jednotlivý pojem a že se považoval za součást všeho lidstva.

Této Cimrmanově „zásadě“ pak přizpůsobili i další rekvizity a fotografické materiály, které mají rekonstruovat podobu Járy Cimrmana. Kromě leteckého snímku Braniborské brány v Berlíně (Obr. 2) se odvolávají na Cimrmanovu autobustu (Obr. 3), která, bohužel pro diváka, byla poškozena prací kloboučníka Lešnera, jenž na ni za horka napařoval

„pojizerské hučky“ a tím tak podobu zničil. „*Všechny rysy jsou strhané. Patrné jsou pouze dva oční důlky, dva ušní otvory a dvě brady.*“ (Akt, 1967)

Vzhled postavy přímo vyděluje postavu vůči ostatním součástem jeho okolí a pomáhá tak identifikovat postavu napříč vyprávěním. (B. Fořt, 2008: s. 66) A Jára Cimrman je od ostatních fikčních entit vydělen právě tím, že jeho podoba dodnes činí cimrmanologům „potíže“.

Kdokoliv počíná mluvit o známé osobnosti, začíná tím, kým byla, a jinými dalšími drobnými údaji z jeho života, například kdy a kde se narodila. Když Zdeněk Svěrák, Ladislav Smojlak, Jiří Šebánek a Miloň Čepelka představili první hru o Járu Cimrmanovi, tohoto schématu se drželi. Ale protože byli teprve v počátcích svého „bádání“ o této osobnosti, rok narození omezili na přibližný interval 1854- 1872. Prý si nebyli jisti nejistým matrikářovým rukopisem a prý i kvůli tomu, že Jára Cimrman sám měnil svůj datum narození, aby nemohl být tak snadno napodobován. Publikum ale odškodnili přesnými znalostmi o jeho rodičích. Otcem byl český krejčí Leopold Cimrman a matkou rakouská herečka Marlen Jelinková (Obr. 5).

U řečnického pultu autoři pak rozvíjeli myšlenku, že Cimrmanovo dětství nebylo šťastné. Otec totiž usiloval o to, aby navštěvoval českou menšinovou školu ve Vídni, matka prosazovala školu rakouskou. Přes tuto rozdvojenost se Jára Cimrman cítil být Čechem, jak tvůrci dokládají citací z jeho rukopisu: uvidět svou vlast Böhmen.

Neznámou podobou a neznámým datem narození cimrmanologové stanovili, že pro potřeby představení Cimrmana jako génia českému publiku nejsou tyto informace vůbec důležité. A čím víc jsou autoři na této půdě skoupi, tím víc pak diváka odškodňují Cimrmanovou činností. Nejprve činností dramatickou, jejíž plody v době premiéry Akt čítaly na 28 celovečerních her (z toho dvě hry karetní) a 17 her jednoaktových.

Řečník, označován při hře jako znalec Mistrova díla, diváka seznamuje se začátky Cimrmanovy činnosti dramatické. Nejprve působil jako dramaturg v cirkusu Krakowiak, kde inscenoval scénky se zvířaty a lidmi dohromady. V době, kdy cirkus přezimoval v jihoafrickém Johannesburgu, odléval Cimrman z hovězího loje figuríny světově známých osobností a tvořil z nich různá sousoší. Podnětem k psaní her pro živé herce byla přerušovaná dodávka

ledu z johannesburského pivovaru pro jeho stan lojových figurín. Jeho hry však neměly úspěch, setkaly se s nepochopením a nenašlo se jediné kamenné divadlo, které by na svých prknech uvedlo Cimrmanovu hru. Až na sklonku jeho života v obci Liptákov místní dramatické sdružení Jizerére nastudovalo jeho hru „Kleštěncova bronchitida“. Ač z řečnickových úst to nezaznělo, Cimrmana jako spisovatele řadí mezi vizionáře zneužití technického pokroku proti člověku¹, například po bok Čapkova RUR.

V další části semináře je představen Cimrmanův vztah ke zvířatům. Dovíme se, že nenáviděl potkany a naopak nejvíce miloval slepice. Dokonce si svoji slepici Zoru chtěl ochočit k rozvazování tkaniček u bot, ale Cimrman jako drezér se neosvědčil. Tímto přímo naznačují (vedle jiných ukrytých indicií), jak se to ve skutečnosti bude mít s Cimrmanovou genialitou.

Prostřednictvím potkanů se pak tvůrci dostávají k další Cimrmanově činnosti, a to činnosti vynálezecké. Detailně popisují čakovický prak, složitý samostříl na zabíjení nenáviděných potkanů, a v praxi předvádějí elektrickou valchu, o níž výklad zcela zanikne v hluku, který valcha vydává.

Technickou stránku semináře tvůrci opouštějí přechodem k Cimrmanově filozofii – filozofii externismu. Filozofii, která tvrdí, že existuje okolní svět a neexistují já, k filozofii, která je na opačném pólu filozofie solipsistické. Konfrontací externismu s reálně formulovanou filozofií² dodali tvůrci své postavě rovněž ráz reálnosti a ztížili tak svému protihráči (divákovi) nahlédnout do jejich herního pole mystifikace. Diváka se pokusili zmást i odkazy na určité (ne však v reálném světě konkrétní) události jako například filozofický kongres v Basileji, kterého se Cimrman účastnil na obhajobu svých názorů.

Nejen Cimrmana filozofa promítli autoři na úroveň skutečné vědy. Stejným způsobem učinili i v oboru výtvarného umění. Přiřkli jeho dílům smysl pro pohyb a pro akci a pojali ho jako inspirátora Franka Maliny, skutečného vědce – kinetika.³ Bez Cimrmanových názorů „*dnes tolik ceněný (...) Frank Malina (...) by byl možná někým jiným, rozhodně ne však*

¹ <http://www.youtube.com/watch?v=aMDdU7Te0Uw> (od 8:40)

² Solipsismus: krajní forma subjektivismu, založená na myšlence, že existuje pouze moje vědomí a nic jiného

³ Frank Malina: zakladatel JPL (Jet Propulsion Laboratory), firmy, která se zabývá vývojem pohonných jednotek pro sondy a letouny

Malinou,“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 33) tvrdí cimrmanologové jako důkaz o Járově genialitě.

Externismus vs. solipsismus a Cimrman vs. Malina není ničím jiným než v cimrmanovské mystifikaci kompetenčním mystifikačním indikátorem. Bez znalosti výše zmíněných skutečností by divák nemusel prokouknout pravdu a Etudu pro dvě kisky a škatulku⁴ (dílo Cimrmana výtvarníka) považovat za inspiraci pro „nějakého“ Franka Malinu.

Po premiéře hry Akt se obecnost rozdělila na dvě skupiny – na ty, co uvěřili, a na ty, co cimrmanology prokoukli. Přidáváním dalších her už ale bylo zřejmé, že jde jen o pouhý výmysl. Od následující hry, Vyšetřování ztráty třídní knihy, inspirování úspěchem, Zdeněk Svěrák s Ladislavem Smoljakem zároveň prohlubovali mystifikaci do dalších detailů a zároveň dávali více najevo skutečnost. A právě tato hra začala další kapitolu, kapitolu záměrného rozšiřování postavy Járy Cimrmana.

Vyšetřování ztráty třídní

„*Čím nás ještě pojizerský velikán Jára Cimrman překvapí? Až dosud se veřejnost dověděla, že Cimrman má dodnes světu co říci jako dramatik, filozof, výtvarník, básník i jako technik-vynálezce.*“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 55)

Tato úvodní věta další hry jasně napovídá, že sami autoři Járy Cimrmana netušili, k jakému konečnému počtu her se jejich repertoár vyšplhá, a proto hrou Vyšetřování ztráty třídní knihy zvolnili tempo ve výčtu Cimrmanových oborů, do kterých aktivně zasahoval.

Ještě v úvodu hry cimrmanologové navazují na hru Akt, kde citují článek z amerického deníku New York Herald Tribune: „*Spojené státy by měly ex post děkovat Bohu, že Češi objevili svého Cimrmana teprve nyní. Stačilo, aby si pospíšili jen o nějakých padesát šedesát let, a náš Thomas Alva by se musel spokojit s úlohou technika druhé kategorie.*“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 56)

Je patrné, že mystifikační indikátory nabývají na větší míře rozpoznatelnosti a dovádějí diváka k pravému smyslu. Téma představení (Cimrman pedagog) je jedním velkým kompetenčním mystifikačním

⁴<http://www.youtube.com/watch?v=SZVknNgQgcP8&feature=related> (od 2:37)

indikátorem, jelikož každý z nás prošel minimálně povinnou školní docházkou a o pilířích by ze své školní „praxe“ měl něco vědět.

Hra si klade za cíl přiblížit divákovi Cimrmanovy pedagogické zásady při jeho praxi v osadě Struk. Tyto zásady jsou pak divákovi představovány jako „Cimrmanova šesterka“

- Futurismus
- Separace průtokových poznatků
- Trestání učitele učitelem
- Názorné a úlekové fixace
- Mimoverbální komunikace
- Oživé dřevo

Tato šesterka, uvedená do praxe, by jednoznačně úspěch učiteli nezaručila. V čem tedy tyto zásady spočívaly:

Futurismus

Podle této zásady vyučoval své žáky nejen základním disciplínám, ale rovněž své svěřence připravoval na budoucnost, na budoucnost, kdy bude běžné mezi sebou komunikovat prostřednictvím telefonu⁵.

Separace průtokových poznatků

Když Cimrman prováděl namátkovou kontrolu vědomostí, zjistil, že vědomosti, které utkvěly v hlavách jeho žáků, tvoří pouhou desetinu toho, co by měli znát. Na základě této statistiky pak určil, jaké učivo si musí žáci pamatovat (pomněnka) a jaké ne (zapomněnka). Pomněnka pak tvořila právě jednu desetinu, zapomněnka zbylých devět desetin. Chytáky pak přezkušoval své žáky, zda si nepamatují i zapomněnku.

Trestání učitele učitelem

Cimrman předpokládal, že žáci mají mít svého učitele rádi, a proto by je pak mělo mrzet, když učitel trpí. Z tohoto předpokladu vytvořil zásadu trestání sebe samým. Proto, když jeho žáci zlobili, se například nepustil na týden z domu.

⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=X7wBNNh7noA&feature=related>

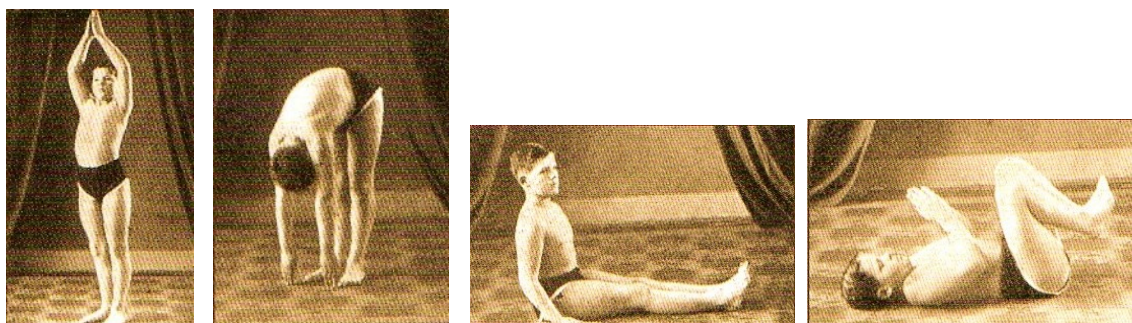
Názorné a úlekové fixace

Ve chvíli, kdy se probírala důležitá informace, Cimrman své žáky vylekal – buď prásknutím biče, nebo sejmutím paruky. Úlek pak u žáka natrvalo zafixuje probírané učivo.

Co se týče fixací názorných, preferoval vše předvést. Dalo by se říct, že inovoval Komenského školu hrou⁶.

Mimoverbální komunikace

Tuto zásadu preferoval zejména při psaní testů, aby vzájemným dorozumíváním s jedním žákem nerušil žáky ostatní. V mimoverbální komunikaci by pak tato věta: „Prosím, Beránek usedavě pláče,“ vypadala takto⁷:



Oživlé dřevo

Při recitacích básní své žáky napojil na vodící šňůrky a těmi pak dotahoval žákovy pohyby rukou tak, aby se to po několikerém opakování žákovi vžilo do krve. Tak prý odchoval řadu skvělých recitátorů.⁸

Z těchto zásad je zřejmé, že aplikovaná šesterka do skutečné pedagogické praxe by učitelovi klid ve třídě nezaručila a vědomosti žáků by nezvýšila. Od tohoto okamžiku všem divákům muselo vysvitnout, že Jára Cimrman je skutečně výplodem fantazie Ladislava Smoljaka a Zdeňka Svěráka. Rozpoznání mystifikačních snah autorů však neztrácí na „kráse“ a na smyslu. Naopak, jelikož je cimrmanovská mystifikace mystifikací humornou, je stále potřeba tyto snahy živit. Vždyť proces dekódování, které vede ke smíchu, je podle Boreckého základem teorie superiority (viz výše).

I ve Vyšetřování ztráty třídní knihy se autoři dále věnují filozofickému odkazu Járy Cimrmana. Jeho externismus rozvádějí do Teorie poznání.⁹ Na

⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=LB6MXUI8CxI&feature=related> (od 5:18)

⁷ Fotky převzaty z: SMOLJAK, Ladislav; SVĚRÁK, Zdeněk; WEIGEL, Jaroslav. *Jára Cimrman: génius, který se neproslavil*. Vydání první. Brno: Computer Press, a.s., 2009. s. 28

⁸ http://www.youtube.com/watch?v=x1yY_TXC04o (od 7:00)

stopu této teorie cimrmanology „přivedla“ korespondence Járy Cimrmana s Albertem Einsteinem. Citování dopisů s předními osobnostmi světa se stalo oblíbeným postupem, jakým vykonstruovali fikční svět tak, aby na první pohled působil jako reálný. S představováním dalších her tyto pseudovědecké postupy budou autoři využívat ve větším množství.

Uvnitř samotného tématu hry *Vyšetřování ztráty třídní knihy* autoři odvíjejí další drobné detaily z Cimrmanova života (vztah s Erikou T., založení pop music). Samostatně tyto informace netvoří žádnou velkou životní kapitolu, pro úlohu mystifikace však hrají významnou roli – dotvářejí jeden velký „podvod“ a zároveň dotvářejí základní charakteristiku Járy Cimrmana: génius, který se neprosлавil.

Touto druhou hrou v pořadí se *Svěrák se Smoljakem* posunuli z úrovně „rozpoznej, že nemluvíme pravdu“ na úroveň „vytvářej si sám obraz Járy Cimrmana“.

Hospoda Na Mýtince

Výše jsem napsala, že *Akt* a *Vyšetřování ztráty třídní knihy* jsou rozdílně pojaté hry, přesto mají něco společného. Spojujícím faktorem je míra absurdity Cimrmanových vynálezů, názorů a myšlenek. Oproti tomu třetí hra v pořadí, *Hospoda Na Mýtince*, ztrácí na předešlé absurdnosti a Jára Cimrman se tak stává realističtější. Realističtější ale v rámci literární fikce, nelze ho považovat za postavu reálnou.

Celé představení by se dalo rozdělit na dvě části. Úvodní část ještě navazuje „ujetostí“ na Cimrmanovy životní okolnosti na předešlé hry a stále poukazuje na to, že přirovnání Cimrmana k Leonardu da Vincimu bylo nadnesené. Kdyby se tento renesanční velikán dal na operetní kariéru, které zasvětili autoři celý seminář, těžko by se spokojil s úlohou řadového nosiče bočních kulis, jímž byl Jára Cimrman v roce 1880 v Theater an der Wien. Nebudu spekulovat, jakou „vychytávkou“ by da Vinci obohatil vídeňskou operetní scénu, je však zřejmé, že by vyšplhal daleko výš než Jára Cimrman. Ten totiž sestrojením klavírního výtahu dosáhl vrcholu svého kariérního postupu, a tak mohl v operetě „Pradlenka z předměstí“ rozsvítit světlo v jeskyňce skřítky.

V absurdním ladění autoři pokračují i nadále, když divákovi představují Cimrmana jako libretistu. Zavádějí pojmy absolutní rým a akustická

⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=Nre7cLBPfvc>

konstanta. Tyto termíny, vytrženy z kontextu, zní celkem fundovaně, jejich uvedením do praxe následnou ukázkou ztrácejí však na odbornosti. Absolutním rýmem Jára Cimrmana rozuměl takový rým, který lze vytvořit opakováním téhož slova. Například: „*Miloval jsem děvče krásné/ měla oči tuze krásné/ vlasy měla jako len/ na políčku plela len.*“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 88)

Je více než zřejmé, že sbírka psaná tímto způsobem by nevzbudila v literárním světě takový ohlas, jaký měli Cimrmanovi reální kolegové spisovatelé přelomu 19. a 20. století. Jak sám Cimrman přiznal, obsah básně použitím absolutního rýmu zaostává za libozvučností veršů. Proto zavedl další pojem, akustickou konstantu. Je to „*stejně znějící a velmi zpěvná skupina slabik, která však nedává v daném jazyce významový smysl*“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 89). Mezi nejúspěšnější patřily konstanty jako *dyja dyja dá, bač bač jucharé, kábrt, joj, hojdaláridý, já já jupy jupy já, a nehru, nehru.*

Do absurda nevyznívá jen fakt, že používání konstant by mělo podobný úspěch jako použití absolutního rýmu, absurdněji spíše vyznívá volba konstant samotných. Nejvýraznější je *nehru nehru*. A ne tím, že byla používána v Indii k provolávání ukončení fotbalového zápasu, ale tím, co ve skutečnosti slovo *Nehru*¹⁰ znamená. Zároveň je to jeden z příkladů hojně používané jazykové komiky.

Vynechám-li obsah operety *Proso*¹¹, které neodhaluje povahu Járy Cimrmana a které slouží spíše jen k pobavení publika, se od Cimrmana jako absurdního libretisty dostaneme k Cimrmanovi realističtějšímu. Cimrmanologové využívají odkazů k reálným osobnostem a událostem, s jejichž pomocí Cimrmana posouvají na tuto úroveň. Divák ale nesmí podlehnout představě, že Cimrman skutečně žil.

Hospoda Na Mýtince byla třetí hrou v pořadí a divák, který navštívil divadlo poprvé, by mohl této představě podlehnout vzhledem k fundovanosti přednášek, na kterou si autoři hrají (viz jejich tituly od magistra až po profesora filozofie). Proto autoři pokračují ve své mystifikaci – skutečnost zasazenou do reálného kontextu záhy vyvrací úplným nesmyslem. Ukažme si to na příkladu s hrabětem Ferdinandem von Zepellinem. S ním se Jára Cimrman údajně přátelil a podnikl s ním cestu stíhací vzducholodí Karel. Tomuto tvrzení by se mohlo věřit. Proto je tato informace hned doplněna

¹⁰Indický politik bojující za indickou nezávislost, indický ministerský předseda

¹¹Opereta o srbském hraběti Nikoličovi

informací absurdní: „*Vzduchoplavci startovali ze Stuttgartu a měli namířeno do Bruselu. Avšak vlivem silného protivětru nechali Stuttgart daleko před sebou a po sedmihodinovém letu na Brusel přistáli nedaleko Varšavy.*“ (L. Smolajk, Z. Svěrák 2009, s. 89) Kdo se jen trochu vyzná v mapě Evropy, tomu musí být hned jasné, že reálný von Zepellin by se nedopustil takového konstrukčního omylu.

Stejný protiklad realističnosti a absurdity můžeme sledovat při líčení vzniku Cimetrmanovy operety Proso. Cimetrmanologové tvrdí, že opereta byla rozkradena v mezinárodní soutěži takovými umělci jako František Lehár, Adolf Piskáček, Johann Strauss, Béla Kálmán a Oskar Nedbal. Tito skladatelé si prý přivlastnili jednotlivé kusy operety a vydávaly je za své. I tomu by se dalo věřit. Cimetrmanologové však jedním souvětím na konci semináře vše vymetou z myšlenek diváků, a to citací z listu Business Times: „*Podarí-li se Čechům začátkem příštího roku před soudem v Haagu obhájit autorská práva jejich nově objeveného skladatele Cimetrmana a vymoci se zpětnou platností proplacení všech ušlých tantiém za operety Veselá vdova, Hrabě Lucemburk, Vinobraní, (...), pak nutno očekávat značný pohyb na burze v důsledku hospodářského zhroucení Rakouska, jehož ekonomika se opírá především o výtěžek z operet.*“

Cimetrmanologové hojně využívají v seminářích nepřímé charakteristiky. „*Nepřímá charakterizace je implicitní, dynamičtější. Vlastnosti postavy, především její povahové rysy, různými způsoby znázorňuje, dokládá, naznačuje, nemusí být tedy zcela jednoznačná.*“ (J. Peterka 2007, 225).

S přihlédnutím k tomu, co bylo v seminářích řečeno, na mnohého diváka Cimetrman může působit dost lhostejně. Jak jinak si lze vysvětlit, že nereagoval na krádež své operety? Dalo by se to vysvětlit například nedostačujícím množstvím zjištěných informací, ale s dalšími hrami se jeho lhostejnost potvrzuje: například v Záskoku na varování Ladislava Stroupežnického, aby mu Cimetrman nepsal a pokud možno nepsal vůbec, reaguje úplně opačně.

Tato vlastnost úzce souvisí i s neúnavností. Spojením těchto dvou vlastností mohl tak vzniknout právě Jára Cimetrman. Kdyby těmito vlastnostmi Cimetrman neoplýval, neměli by o čem cimetrmanologové mluvit (o jeho neúnavnosti viz dále ve hře Záskok)

Vedle této nepřímé charakteristiky autoři využívají i charakterizace přímé. Přímá definice „*výslovně definuje status postavy (psychologický, morální, společenský, literární) pomocí podstatných a přídavných jmen.*“ (J.Peterka, 2007: 224)

Již v první hře byl představen jako osobnost přirovnatelná jedině k da Vincimu a jako osobnost cítící se být Čechem. Do protikladu k této kladné charakterizace se staví charakterizace negativní. A to právě ve hře Hospoda Na Mýtince:

„My už jsme před časem naší veřejnosti otevřeně řekli, že Jára Cimrman měl kupříkladu dosti slabou paměť. Jeho paměťový koeficient činil 0, 03.“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 90) Tato informace nemá v souvislostech za úkol prohlubovat znalosti o géniovi, její skrytý význam má však odhalovat mystifikační povahu představení. Stejně tak jako druhá informace o Cimrmanově škulilství. *„Šel dokonce tak daleko, že plnil obálky vodíkem, aby nemusel platit plnou váhu. Upustil od toho teprve tehdy, když zjistil, že jeho matka dopisy nedostává. Pochopitelně, protože se všechny na poště při prudkém razítkování vznaly.“* (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 90)

Hra Hospoda Na Mýtince podává divákovi základní povahové rysy Járy Cimrmana, které se ho budou držet i nadále. Zároveň Cimrmana posouvá do reality v rámci fikce. Jak si však ukážeme dále, hranice mezi realističností a absurditou osciluje, protože další hra, Vražda v salonním coupé, je opět plná absurdit.

Vražda v salonním coupé

Tato hra by se dala charakterizovat jako jedna veliká absurdita. Už jen samotný podtitul zní dost absurdně: Cimrmanova činnost kriminální a kriminalistická. Z uspořádání adjektiv vyplývá, že Cimrman nejprve působil jako kriminálník, teprve posléze jako kriminalista. V reálném světě je možné z kriminalisty se stát kriminálním, ne však z kriminálního kriminalistou.

Jeho kariéra na tomto poli se začala odvíjet po tom, co použil červotoče k vylehčování továrních mechanismů vyráběných z těžkého dubového dřeva. Po tom, co se zřítíl trámový železniční most u Lince a po řadě dalších podobných událostí, byl Cimrman odsouzen na dva roky do vězení v Salcburku. Po propuštění z věznice se dal na kariéru kriminalistickou využívaje znalostí nabytých z vězení. Hned posléze vyřešil krádež šperku určeného k padesátinám následníka trůnu Františka Ferdinanda.

V dalších vyšetřováních použil svérázných vyšetřovatelských metod: metoda velkého kabátu, metoda gumových hadiček, metoda zhudebněného přiznání. Metody spočívaly na principu zastrašení vyšetřovaného. Například metodu velkého kabátu cimrmanologové vysvětlují citací z Cimrmanovy knihy Poupata pro policejní dorost: „*Mám v kanceláři na věšáku kabát, který si u mne při turné Evropou zapomněl obr Lungström, vysoký 240 cm. Vyšetřovaný se samozřejmě domnívá, že je můj. Potřebuju-li vyšetřovanému dát najevo svou převahu, otevřu okno a po chvíli řeknu: – Je zde zima. Vezměte si můj kabát, ať mi tu nenastydnete. – Obviněný záhy zjistí, že je mu kabát velký. A v té chvíli mu řeknu: - Vidíte, příteli, jak jste proti mně maličký?* –“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 122).

Cimrmanova kariéra na poli kriminalistiky skončila náhle a to po nešťastné snaze chytit kasaře Jirku Zmatlíka. Místo Zmatlíka, který otevíral trezory dámskou sponkou, se do banky dostavil Oldřich Kouba, kterému se prý přezdívalo Olda dynamit. Po propuštění z nemocnice se Cimrman pokusil uplatnit detektivní žánr v literatuře a ve filmu.

A tímto pokračuje série absurdit, které primárně v této hře mají zábavný význam.

Cimrmanovo dílo prozaické sledovalo konkrétní cíl. Po jistou dobu totiž působil ve věznici ve Špilberku jako osvětový dozorce, který má propuštěné kriminálníky připravit na život ve společnosti. Cimrman vycházel z představy, že kriminálního napravit nelze, a proto psal drobné povídky, které mají propuštěného zkazit tak, aby se dal lehko chytit:

„Dobry zvyk kasaře Bouzka

Kasařství je nevděčné řemeslo. Každého brzy chytanou. Jen kasař Bouzek vždycky unikne. Má totiž dobrý zvyk, který mu přináší štěstí. Po každé káče si dýchne na prsty a přitiskne je na nějaké lesklé místo pokladny. Policejní inspektori si marně lámou hlavy. Na Bouzka jsou krátcí.“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 130)

Co se týče filmu, ani ten neunikl Cimrmanově pozornosti. Kriminalistiku uplatnil v hororu „Chtěla bych ženicha mladého s kučeravými vlasy.“¹²

¹²<http://www.youtube.com/watch?v=JN9OaYIhV1M>

Vražda v salonním coupé Járu Cimrmana nikam neposouvá, celý seminář je koncipován na sledu „ujetostí“, které plní primární funkci divadla. Tou je pobavení publika.

Němý Bobeš

Hra Němý Bobeš se svou formou liší od ostatních. Představení je ukázkou rekonstrukce jedné z Cimrmanových her, proto se nedělí na dvě části, seminář a hru, ale na dvě stejné části, v nichž se střídá část rekonstrukční a část s praktickými ukázkami.

Rovněž o Cimrmanově osobě zde nepadne mnoho informací, autoři se věnují tentokrát jiné fikční postavě, a to rakouskému cimrmalogovi, Erichu Fiedlerovi.

Zároveň je tato hra jedinečná oproti ostatním dříve uvedeným (jak si později ukážeme, na podobném principu je založena hra Posel z Liptákova). Autoři hojně využívají parodie na skutečné vědní obory. Opírají se o poznatky z botaniky (houbová úroda z roku 1911), zoologie (odchyt zmije), literární kritiky (recenze Jana Nerudy), historie (uplatnění historické události anexe Bosny a Hercegoviny k dalšímu rekonstrukčnímu postupu) a tak dále.

O samotném Cimrmanovi se autoři zmiňují jen okrajově. Sice okrajově, ale přesto do škály jeho dovedností přiřadili další obor – bylinné lékařství. Příkladem z jeho léčení zase ale dávají najevo absurdnosti kombinace léčivých bylin¹³, jak se to s jeho genialitou má „*Objevil například řadu originálních receptur, kterými zjednodušil bylinné léčení. – Jen tak namátkou: zácpa se tehdy léčila směsí řepíku, pampelišky, zeměžluče a hořce. Cimrmanovi stačil na zácpu rozrazil. Na manželské problémy ordinoval s úspěchem potměchuť a vstavač polní.*“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 167)

Cimrman v říši hudby

Tato hra je doslova nabitá informacemi upřesňující Járovu činnost na poli hudby. Tohoto tématu se drží cimrmanologové ve větší části semináře a dokazují to na mnoha příkladech. Ze vzpomínek Klause Vogela citují, jak dirigent Schmelling objevil Cimrmanův hudební talent již v kočárku, když zaposlouchán do jeho oťukávání předního či zadního blatníku kočárku rozpoznal melodii „Žebráci z Vídně žijí tak bídne“. Na jevišti rekonstruují

¹³ Vedle absurdního ladění Cimrmanovo bylinné léčení je i projevem jazykové komiky, kterou cimrmanologové využívají velmi často

Cimrmanův originální grafický záznam hudby pomocí skleniček a dokládají ho písní, jež Cimrman napsal ve svých pěti letech pro svou sestru Luisu¹⁴.

Dále jeden z členů souboru se pokouší o rozbor básně, kterou Cimrman napsal ve svých deseti letech: „*Jsem synem krejčího. /Co může být lepšího? /Když potřebuji kalhoty, /ušije mi kalhoty. /Když potřebuji vestu, /ušije mi vestu. /Takový synek z hospody/má zase jiné výhody, / chce-li však mít kabát nový/musí přijít k tatínkovi.*“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 189) Recitátor obdivuje Cimrmanův rýmový aparát a to, že ve svém dětském věku ví, co znamená dělba práce.

Cimrmana na základě jeho hudebního talentu přirovnali k Wolfgangu Amadeu Mozartovi, u kterého se stejně jako u Cimrmana objevil hudební talent již v dětském věku. Zároveň si kladou otázku, proč nedosáhl Cimrman světového věhlasu jako jeho hudební kolega. Odpověď lze nalézt jak přímo ve hře Cimrman v říši hudby, tak i ve hře Hospoda Na Mýtince. V Hospodě Na Mýtince diváky autoři seznámili s uměleckou krádeží jeho operety Proso, ve hře Cimrman v říši hudby využívají tohoto motivu a jeho třetí větu opery Kovář Jirsa nechali ukrást Zdeňkem Fibichem: „*Váš Kovář Jirsa mě docela upoutal. Je to svěží, dovedně napsaná věc – až na třetí větu, která je vysloveně špatná. Proto vám ji ani neposílám zpět.*“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 195)

Přirovnáním Cimrmana k Mozartovi a krádeží jeho třetí věty Fibichem ho autoři opět dostávají na ose realita – absurdita blíže k prvnímu bodu. Téměř v závěru semináře ukotvení Cimrmana v realitě dosvědčí jeho inspirací u Jindřicha Šimona Baara, když milostné písně určené pro Rózu Kreibichovou vydává pod souhrnným názvem „Pro vdovičku“¹⁵ Ukázka jedné z milostných písní jasně koresponduje s polohou Cimrmana v následující hře. Píseň vyznívá zcela absurdně, Cimrman totiž na svých milenkách neopěvuje to krásné, ale naopak:

„*Vzácný kámen*“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 196)

Proč máš, milá, na svém líčku

ochlupenou bradavičku?

Je to tvá piha na kráse.

Že odstraniti nedá se?

Dám ti k svátku vzácný kámen,

s výrůstkem hned bude amen.

¹⁴Text písně zní: Sestřičko má rozmilá, nechod' domů opilá. Po víně, po víně, naraziš vždy do skříně.

¹⁵Jedná se však pouze o sekundární záměr, primárním záměrem bylo vyvolat smích. Inspirativním dílem bylo pro Cimrmana dílo „Pro kravičku“

*Ličko tvé bude bezvadné,
bradavka zčerná a odpadne.
Jak ty jsi, jak ty jsi
účinný, lápisi!*

Dlouhý, Široký a Krátkozraký

V tomto semináři, jak název hry sám napovídá, udělali Svěrák se Smoljakem z Cimrmana autora pohádek pro děti. Nejprve cimrmanologové rozvíjejí jeho činnost sběratelskou, a do jeho stínu tak staví Boženu Němcovou, Karla Jaromíra Erbena či bratry Grimmy (přestože na sbírání pohádek byli dva), pak přecházejí k samotné tvůrčí činnosti.

Při tvorbě semináře autoři vycházejí z Cimrmanova náhledu na teorii pohádky. Tímto základem Cimrmanovi opět přiřkli ráz absurdnosti. Citují Cimrmanovu stat' „Sbírejte pohádky“ otištěnou v anarchistickém časopise Doutnák: „*Jak vlastně připravujeme naše děti na život? Čtete jim před spaním příběhy, v nichž nejmladší a odstrkovaný princ dostane nejkrásnější princeznu, hloupý Honza přelstí všechny chytráky a Smolíčka Pacholíčka zachrání na poslední chvíli jelen. Když ale děti vyrostou, vykročí do života, v němž odstrkovaný nakonec stejně ostrouhá, naivní sedne na lep chytrákovi, a zatímco si na člověku smlsne kdejaká havěť, jeleni se klidně pasou. Taková literatura je podle mého soudu pro děti nebezpečnější než alkohol či zápalky.*“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 217)

Aby naplnil Cimrman tuto myšlenku, neváhali ho autoři po vzoru jezuitů nechat pátrat na českém venkově po těchto škodlivých knížkách. „*V chalupách jej nakonec vívalo jen zaryté mlčení a poličky bez jediné knihy. Stačilo však sáhnout za trám nebo vylomit prkno v podlaze, a už lezli na světlo všichni ti Neohrožení Mikešové, Červené Karkulky či Obušky z pytlů ven, a někdy se mu podařilo vytáhnout ze skrýše za hřbet i Chytrou horákyňi.*“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 217)

V dnešní době to mladému divákovi může připadat jako povedená parodie na řádění jezuitů v době pobělohorské, ale divák, který tuto hru zhlédl při premiéře 17. 10. 1974, mohl Cimrmanovo sběratelství považovat za parodii na tehdejší situaci, kdy oficiálně vydávaná literatura byla vystavována nesmyslným nárokům podobným tomu, jemuž Cimrman vystavil teorii pohádky.

Stejně tak na diváka může působit i Cimrmanovo ztvárnění Dědečka podle předlohy Boženy Němcové: Cimrman „*zalidnil dědečkovu údolí řadou půvabných postav, (...), jako jsou například dědeček sám, vnučata*

Bohoušek, Toník, Jiřinka a Vilma, nebo jeho zámecký pan kníže se svým chovancem Narcisem, velice hezká postava je i bláznivý Viktor. (...) Některé pasáže jako by od Němcové přímo opsal – (...) například známé dědečkově vyprávění o tom, že zamlada viděl císařovnu Marii Terezii, jak se nedaleko Hořic dívá trubičkou.“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 218)

Právě Božena Němcová byla jednou z režimem vyzdvihovaných osobností, proto Dědečka divák mohl brát jako jinotaj na tehdejší poměry.

Já osobně nedokážu odhadnout autorské záměry, ale vzhledem k tomu, že Zdeněk Svěrák jako učitel českého jazyka měl k literatuře velmi blízko, mohl pociťovat touhu vyjádřit se ke stavu literatury sedmdesátých let. Pod světlem těchto skutečností se mi jeví hra Dlouhý, Široký, Krátkozraký jako obraz tehdejší doby a Jára Cimrman, posunutý od realističnosti k absurditě, jako vhodný nástroj k tomuto záměru. Absurdní doba, absurdní Jára Cimrman.

Posel z Liptákova

Hra Posel z Liptákova je významná pro posílení mystifikace, kterou autoři využívají. Je to jedna z her, kde je ve velké míře využito pseudovědeckých postupů ke zjištění, jak se Jára Cimrman dostal do Liptákova a jaký měl vliv na život místních obyvatel. Autoři diváka seznamují s postupy, které jim „napomohly“ při pokusech získat další informace o českém velikánovi. Jedná se například o moderní vědecké metody, odkazy na místní liptákovskou kroniku, o průzkum v terénu či o svědectví pamětníků. Tyto postupy by vypadaly i vcelku věrohodně, když by nebyly doprovázeny informacemi budícími smích. Z hlediska teorie mystifikace se jedná o mystifikační indikátory faktické.

Prvotní otázkou se stalo, kdy Cimrman do Liptákova přišel. Jeden z členů se pokoušel měřením rozpadu radioaktivního uhlíku v organické nečistotě na podrážkách Cimrmanových bot zjistit tento příchod. Už jen výsledek tohoto pokusu zní směšně. Dle průzkumu přišel Cimrman do Liptákova v roce 1906 ± 200 let.

S využitím fiktivní kroniky Liptákova cimrmanologové divákovi předkládají „skutečný“ rok příchodu Járy Cimrmana do této pojizerské obce. Citují z kroniky k roku 1902: *„Zima byla letos tuhá, léto horké, ale nikoli suché. Stav dobytka oproti minulému roku nezměněn. Méně krav, zato více volů. Také svini je letos dost. To vše díky dobrému plemennému chovu. Zasluhou sedláků Vzpuřného, Lieslera a Pudila má naše obec tři nejlepší*

kance v okrese. Starostou se stal opět statkář pan Fulín Josef. Jinak se toho roku nic zvláštního nepříhodilo. Zemřela Vávrová Anežka, podružně z č.p. 19, a manželům Henleinovým se narodil syn Konrád. Do obce přibyl z Vídně Cimrman Jaroslav. Ubytoval se v č.p. 12 u J. Lešnera a pobude prý jen krátce, neb jest světoběžníkem.“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 254)

V tomto případě nejdůležitějším indikátorem je osoba Konráda Henleina¹⁶. Nejenže se v roce 1902 nenarodil, ale místo jeho narození rovněž nekoresponduje s obcí Liptákov. Je to jeden z ukazatelů, že Liptákov je jen fikcí. Na druhou stranu se však údaje cimrmanologů od reálného místa a roku Henlienova narození příliš neodchylují, pro méně informovaného diváka tedy může zmínka o Henlienovi fungovat jako autentifikační element.

Autoři kromě svědectví kroniky využívají rovněž svědectví pamětníků. V této hře konkrétně paní Josefy Žaludové: *„Mně bylo tehdy sedm let a byla jsem v tom SUPu nejmladší. SUP, to bylo divadlo, to bylo cvičení, běhali jsme, skákali a při draní peří se toho navyprávělo až hanba. Cvičební úbory jsme neměli, to on nechtěl, on chtěl, aby to bylo jako za života (...).“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 271)*

Tyto odkazy na pseudovědecké postupy dostávají Cimrmana blíž k realitě, na kterou se však odvolávají i Cimrmanovou tělovýchovnou jednotou SUP. V tomto spolku prosazoval Cimrman, aby děti sportovaly tak, aby to bylo jako ze života. Dříve, než tuto informaci autoři opatřili faktickým mystifikačním indikátorem, mohl vzniknout dojem, že Cimrman vytvořil jakýsi konkurenční spolek Tyršovu Sokolu. Sokol byl založen na tradici antické kalokagathie, proto Járova zásada sportovat tak, aby to „bylo jako ze života“, mohla působit jako uvedení kalokagathie do úplné dokonalosti, tedy sportovat nazí. Autoři však nenechávají diváka na pochybách, hned po skončení vzpomínky Josefy Žaludové uvádějí pravou podstatu skupiny SUP. Název nebyl inspirován ornitologickým termínem jako v případě Miroslava Tyrše, je to jen pouhá zkratka pro Sport – Umění – Peří. Co se týče Cimrmanovy zásady sportování, nepreferoval běh bez oděvu, ale naopak, běh napodobující události, které by v běžném životě mohly nastat: *„Bude-li vás honit četník nebo budete-li spěchat na vlak, také neodložíte zavazadla a nepřevléknete se do trenýrek s lampasy.“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 272)*

S využitím vědeckých postupů a s využitím nepřímé charakterizace v Poslu z Liptákova autoři Cimrmana zlidšťují, posouvají z roviny

¹⁶Narozen 1898 ve Vratislavicích nad Nisou

profesionální na úroveň obyčejného člověka, který rád tráví večery ve společnosti.

Dalším vědeckým postupem se stala výzkumná práce v terénu, a to konkrétně výzkum v místní restauraci U Sirotků, kde Cimrman „nemaje peněz, láká z hospodského pivo za různé služby. Zametá lokál, topí v kamnech, pere mucholapky a po zavírací době rozváží na saních opilce. Když sníh slezl, vymyslel opět jiný způsob, jak se bez peněz napít. Uzavřel s důvěřivým hostinským dohodu, že mu za napítí vyzdobí stěny všelijakými říkánkami.“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 254) Těchto říkánek „nalezli“ cimrmanologové celkem osm, z nichž některé z nich můžeme považovat za nepřímou charakteristiku pro jeho oblibu k pivu: „Teplé pivo je horší než studená Němka“ a „Chlast – slast“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 259)

Lijavec

Divadelní hra Lijavec obsahuje opět seminář a následnou hru, přesto je svou koncepcí výjimečná. Seminář totiž nese podtitul „závěrečná beseda“ a má sloužit divákovi k dotazům ke hře, kterou uvidí hned po přestávce. Autoři obhajují představení závěrečné besedy nad hrou na začátek představení tím, že po hře se diváci rozprchnou a autoři nebudou mít s kým besedovat. Ve skutečnosti to však tvůrcům dává možnost odchýlit se od tématu hry – tedy od tématu starobince a stáří. Tvůrci počítali s tím, že žádný z diváků se na nic ptát nebude a seminář proto koncipovali jako sled volně kladených otázek, z odpovědí na ně pak seminář sestavili. Proto Jára Cimrman není představen pouze jako obyvatel starobince a vědec zabývající se problematikou stáří, ale také jako folklorní autor, osvětový dozorce v solnohradské věznici či jako autor psychodramatu.

Nutno podotknout, že cimrmanologové svou postavu opět nikam neposouvají, pořád Jára Cimrman zůstává rádoby géniem, s jehož genialitou se to má přesně naopak než u osobností, které jsou využívány ke zvětšení významu Cimrmanovy „vážnosti“. V této hře využívají spisovatelské geniality Ernesta Hemingwaye, který údajně označil Járova „žebráckou povídku“ za nejsmutnější příběh světové literatury. Povídka se jmenuje Přenošené dítě a zní takto: „*Jsem přenošené dítě, milostpaní. Když jsem se narodil, bylo mi dvanáct let. Od prsu mě matka nemohla odtrhnout, měl jsem již druhé zuby. Do první třídy mě přijali, až když mě matka oholila. V šedesáti jsem šel poprvé do tanečních, v sedmdesáti do učení. Za první vydělané*

peníze jsem si koupil třetí zuby a žebráckou hůl. Krejcárkem nepohrdnu, rád bych si koupil urnu, než je zdražej.“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 294)

Touto povídkou cimrmanologové téměř uzavírají kapitolu o Cimrmanově životě ve starobinci ve Frymburku. Tam se Jára dostal po tom, co byl infikován asijskou chřipkou od ředitele tohoto starobince. Původně byl Jára pozván do sirotčince v Traunu u Lince, kde měl na sirotcích aplikovat své pedagogické zásady, ale právě nákaza chřipkou ho donutila obrátit směr cesty. Brzy však zjistil na základě dotazníkové ankety, že staří lidé se od dětí moc neliší. Výsledky shrnul Cimrman do několika základních poznatků: *„Všichni chovanci ústavu pro přestárlé jsou bez výjimky sirotky. Z četby mají nejraději pohádky, přednost dávají knížkám obrázkovým. Nejoblíbenějším jídlem je krupicová kaše, nejoblíbenější hrou jsou kuličky (...).“* (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 293)

Problematika stáří Járu dále inspirovala k napsání gerontologické práce „Poslední profese“, ve které se zabýval zaměstnáním, jež prý starcům zbývá – a to profese žebráka. Proto rozpracoval metodiku žebrání a neváhal napsat příběhy, které by měl znát každý žebrák k obměkčení srdcí movitých lidí. Právě jednou z těchto povídek je výše zmíněná „Přenošené dítě“.

Další reálnou osobností, o kterou se cimrmanologové opřeli, byl Jacob Levy Moreno. L. J. Moreno byl rakousko-americký psychiatr a sociolog a připisuje se mu založení psychodramatu, jež má psychické problémy jedince odbourávat zahráním jeho problémů v divadle. A právě objev psychodramatu ve hře Lijavec autoři přisuzují Járu Cimrmanovi. Hra, která totiž následuje po semináři, není ničím jiným než psychodramatem z doby Rakouska-Uherska.

Jára Cimrman ležící spící

Lijavec, devátá hra věnovaná Járovi Cimrmanovi potvrdila, že autoři využívají reálných osobností k ukotvení Cimrmana v historické realitě. V době premiéry v roce 1982 muselo být každému divákovi zcela jasné, že Jára Cimrman neexistuje, ale Zdeněk Svěrák s Ladislavem Smoljakem pořád dodržovali pravidla mystifikace, nastavená v době, kdy to nutně zcela jasné nebylo. V pozdějších hrách však strategie odkazování k reálně žijícím osobnostem ustupuje do pozadí a stává se spíše zdrojem komiky. Nejpatrnější je to ve filmu *Jára Cimrman ležící spící*, který byl do českých kin uveden v roce 1983. Svěrák se Smoljakem nechali v tomto filmu Cimrmana vynalézt telefon, kinematograf, pojistku, žárovku, akumulátor, dynamo, elektroměr a

dynamit. Bohužel měl vždy smůlu, že na patentní úřad přišel jen o malý kousek později než jeho kolegové vynálezci. Tak se Jára Cimrman musel spokojit jen s vynálezem dvoudílných plavek¹⁷.

V tomto filmu se autoři dopustili i dvou odchylek co se týče životopisných údajů. Údaje ve filmu se totiž neshodují s údaji z divadelních představení: Josef Abrahám se průvodkyně po Liptákové ptá, jakou národnost Cimrman preferoval. Ona, jako pamětnice té doby, odpověděla, že se cítil být výlučně Čechem, nejsou však na to důkazy. Tato informace se vylučuje s informací ve hře Akt, kde se jedna část semináře zabývá tím, kým se cítil Jára Cimrman více: zda Čechem nebo Rakušanem. Odvolávají se na jeho rukopisnou pozůstalost, ve které jedna věta upomíná na tuto problematiku. Jára Cimrman chtěl „*uvidět svou vlast- Böhmen.*“ Film, natočen v roce 1983, se tak neopřel přesně o dříve vyslovené informace.

Ale nejen v tomto se film neshoduje s divadlem. V Hospodě Na Mýtince cimrmanologové tvrdí, že rodiče až do jeho 15 let tajili, že je chlapcem, aby tak donosil šatstvo po své starší sestře Luise. Film a divadelní představení se liší v tom, kdy došlo k prozrazení, že je chlapcem a rovněž v tom, jak k tomu došlo. V Hospodě Na Mýtince mu to jednoduše spolužačky prozradily v jeho 15 letech, ve filmu zcela náhodou. Cimrman končil poslední rok svého studia na dívčím gymnáziu Minerva, když při tradičním pouštění věnečku jedna z jeho učitelek spadla do vody. Jára Cimrman, jako nejzdatnější žákyně v tělocviku, běžel pro suché oblečení. Při předání oděvu došlo k oné chvílce, kdy se prozradilo jeho skutečné pohlaví. Po tomto incidentu byl Cimrman z Minervy vykázán.¹⁸

Dobytí severního pólu

V této hře je informací o Cimrmanovi velice poskrovnu. S narůstajícím počtem her už není tak důležité klást důraz na mystifikační indikátory, ale spíše důraz na pobavení publika. Samozřejmě, o Cimrmanovi se mluví, ale v jeho charakteristice není patrný žádný posun.

Svěrák se Smoljakem rádi využívají herního potenciálu českého jazyka a ve hře Dobytí severního pólu to autoři demonstrují na rekonstrukci hry Přetržené dítě. Využívají změny ve výslovnosti hlásky **n** a **m** „*v důsledku*

¹⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=rAL1g2FdWxE>

¹⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=jCMIFY7X-kU&feature=related>

neprůchodné nosní dutiny.“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 335) Snaží se vystopovat neúspěch této hry a docházejí ke zjištění, že za tímto neúspěchem může právě změna výslovnosti. Tvrdí, že Jára Cimrman tuto hru diktoval svému sousedovi Padevětovi hned po tom, co se vrátil nastydlý z cesty po Arktidě. Proto některé pasáže hry Přetržené dítě transkribují do správné podoby. Už samotný název Přetržené dítě nenaznačuje újmu na zdraví dítěte, ale ve skutečnosti se jedná o hru Přetržené nitě. Když herečka Jelinková vypráví o své premiéře svému choti, nechce naznačit, co si o svém manželovi myslí: *„Všichni byli na mé prebiéře, jenom ty jsi debyl.“* (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 335)

V této hře je patrné i druhé specifikum humoru Smoljaka a Svěráka – práce s fakty, zejména s těmi historickými a kulturními. Demonstrují to prostřednictvím Cimrmanových živých obrazů. Jára Cimrman jich zkonstruoval hned několik:

- Sokolové vyprovázejí Jana Amose do vyhnanství
- Historický triptych „Naše slavné prohry“ obsahující „Bitvu u Lipan“, „Bitvu na Bílé hoře“ a „Sedláci u Chlumce“
- Dále pak komorní obrazy pro předvádění v domácnostech pro jednu osobu:
 - o „Jirásek se dívá do minulosti“
 - o „Libuše se dívá do budoucnosti“
 - o „Koniáš se dívá do díry“
- Obrazy pro početnější rodiny
 - o Bez krbu: „Hus před koncilem kostnickým“
 - o S krbem: „Hus po koncilu kostnickém“
- Pro lid na samotách:
 - o „Lomikare, do roka a do dne“
- Živé obrazy seriály:
 - o Trojdílný „Palacký“ – „Byli jsme před Rakouskem“, „Budeme i po něm“, „Kdoví jestli“

Domnívám se, že hra *Dobytí severního pólu* byla přelomová. Přelomová v tom smyslu, že Jára Cimrman se stal zaštiťujícím názvem a nástrojem pro humor Smoljaka a Svěráka využívající herního potenciálu jazyka a historických a kulturních skutečností, které by měl návštěvník tohoto divadla ovládat. Divák bez těchto znalostí by se nudil a představení by se pro něj stalo skutečně jen přednáškou o Cimrmanovi. Ale toto podstata Divadla Járy Cimrmana není.

Blaník

Ve hře „Blaník“ autoři spoléhají více než kdy jindy na znalosti historie svých diváků. Například využívají Járovy polemiky s Aloisem Jiráskem o pověsti „Blaničtí rytíři“ k vyslovení názoru na vpád sovětských vojsk do Československa. Hra byla uvedena až po revoluci 1989, přesto autoři ponechávají textu jinotajnou formu.¹⁹

Jára Cimrman polemizuje s Aloisem Jiráskem o smyslu této pověsti, že deprimuje český národ tím, „*že to, co prožívá, není ještě nic proti tomu, co teprve přijde.*“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 377) Dále autoři do úst Cimrmana vkládají slova, že pověst by byla musela být vyvrácena dějinnou praxí, kdyby byla nebyla vymyšlena tak rafinovaně. Výjezd rytířů z Blaníku je totiž podmíněn napadením našeho státu ze čtyř světových stran, což autor dávné pověsti sám považoval za zcela nepravděpodobné. A v tomto momentě vystupují sami autoři ze stínu Járy Cimrmana a dokládají, že „*teprve naše doba podala úplný důkaz neplatnosti blanického mýtu: byli jsme napadeni ne ze čtyř, ale dokonce z pěti stran, a v Blaníku se nepohnula ani myš.*“²⁰ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 377)

Zároveň při rozboru průřezu horou Blaník²¹ je narážka na událost ze dne 21. srpna 1968: „*Vidíte, že vlastní blanické vojsko odpočívá ve třech slujích. Jsou to bojovníci padlí v nejvýznamnějších prohraných bitvách českých dějin. V levé enklávě je vojsko z Moravského pole, střední skupina vojsk²² je od Lipan a v pravé sluji leží vojsko pobělohorské.*“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 377)

¹⁹Může to být dáno tím, že hra byla rozpracovaná ještě před revolucí

²⁰Do Československa vpadly vojenské jednotky Bulharska, Maďarska, Východního Německa, Polska a Sovětského svazu

²¹Vnitřní struktura hory vymyšlena právě Járou Cimrmanem

²² Střední skupina vojsk – vojenské seskupení armády, které v Československu pobývalo až do 21. Června 1991

Kromě narážky na událost, jež ovlivnila osud Československa na dalších 20 let, cimrmanologové právě polemikou s pověstí upevňují to, co o Cimrmanovi naznačili ve hře Lijavec, když z něho udělali folklorního spisovatele. Cimrmanův „vědecký instinkt mu velel nevolit tvůrčí oblast náhodně. Jasnozřivě rozpoznal, že moderní doba odsoudí k zániku lidovou tvořivost v takových oblastech, jako je národní píseň, pohádka, pověst, přísloví či pranostika. Jediné, co z folklorní tvorby zůstane živé, je anekdota.“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 299)

Tento trend je patrný už hrou Dlouhý, Široký, Krátkozraký, kde pohádku pro děti Cimrman jednoznačně odsoudil jako škodlivou. Proto také jeho vlastní pohádková tvorba se skládá z děl jako Kašpárkův hrobeček, Jak chudák do ještě větší nouze přišel či pohádkový horor O třinácti tchyních. Této myšlence zůstal poplatný i ve hře Blaník, ve které odsouzení pověstí demonstroval na rozboru blanického mýtu. Cimrmanologové pak divákům představují v semináři pověst v loutkovém provedení²³ (údajná původní verze), které mělo za úkol zpopularizovat pověst do podoby, aby napáchala co nejméně škod. Blaník z Cimrmanova pera je tedy jen noclehárnou mytického vojska a hřmění z Blaníku Cimrman interpretoval jako hry rytířů s kuželkami.

Cimrmanologové dále využívají pedagogických zásad uvedených ve hře Vyšetřování ztráty třídní knihy. Sumarizováno, jeho zásady ve školství vyznívají do podoby, jak žákovi co nejvíce ulehčit studium (pomněnka a zapomněnka, názorné a úlekové fixace ...). Cimrmanovy pedagogické zásady jsou rozvíjeny v Blaníku ve formě problematiky zapamatovatelnosti historických dat. Jára Cimrman se ve své knize History and Memory zabýval funkcí historie. Ta podle něj je dvojí. „*Za první: událost ovlivňuje chod dějin. Za druhé: událost se stává dějepisným učivem. (...) Spočítali jste padlé, - volá Cimrman na adresu historiků, - ale spočítal někdo i ty statisíce dětských traumat, rodinných tragédií, zákazů vycházení, tělesných trestů, disciplinárních řízení s učiteli, sebevražd školních inspektorů? Ne, pánové. Historická bitva napáchá často větší škody v učebnici než na válečném poli.*“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 369) Proto Cimrman rozjel jakousi kampaň, aby významné osobnosti, které vejdou do historie, měly ohled na budoucí žáky a studenty. Například s blížícím se rokem 1900 přemlouval Františka Josefa I., aby buď odstoupil, nebo zemřel. Maxi Planckovi pomohl s jeho kvantovou teorií, aby ji v roce 1900 stihl zveřejnit. Na Cimrmanovu radu

²³ <http://www.youtube.com/watch?v=41buKlzytfo>

v Anglii založili Labour party a v Austrálii tohoto roku vznikl australský stát. Na druhé straně se opřel do císaře Ferdinanda II, když podle něj zvolil zcela nevhodné datum pro popravu 27 českých pánů. Dle Cimrmana měl císař buď počkat o šest let a šest dní, nebo popravit o šest pánů méně, aby buď číslovka 21 či 27 korespondovala: 21. 6. 1621 popraveno 21 pánů nebo 27. 6. 1627 popraveno 27 pánů. „*O mládež by nám mělo jít především,*“ napsal ve výše zmíněné knize *History and Memory*.

Hra *Blaník* je typická svým prolínáním absurdního vidění s ukotvováním Cimrmana do reality. Už jen tím, že z Aloise Jiráska se stal přítel Járy Cimrmana, posouvají autoři Cimrmana blíže k realitě, ale myšlenkové vyznění je zcela absurdní. Na stejném principu je založena hra *Záskok*.

Záskok

Cimrman je v této hře představen jako principál kočovné společnosti Lipany. Z jeho pera vznikly mimo jiné i předělávky známých autorů. Lipany se totiž potýkaly s nedostatkem herců, proto Cimrman uváděl například Samotáře Alibabu, počet sester v Čechovově dramatu snížil na jednu a v době, kdy se herecké společnosti nedostávalo ženských hereček, uváděl Ibsenovo drama pod názvem *Nor*. V městečku Kupidno chtěl uvést hru *Hamlet* bez jeho hlavního hrdiny. V cimrmanovské mystifikaci to není nic jiného než hra mezi divákem a autorem, i když hodně dávno již prokouknutá. Je zřejmé, že úprava *Hamleta* bez *Hamleta* by se ve skutečně geniální hlavě nemohla zrodit:

Originální verze:

Král: Co ty, Hamlete, synovče a synu? Co že tě obestírá chmura?

Hamlet: Naopak, vždyť jsem na výsluní přízně.

Královna: Hamlete, odlož konečně tu čerň a přátelsky hled' na dánského krále! Nepátrej po svém otci. Je to tak běžné, živí musí zemřít.

(...)

Předělaná verze:

Královna: Zlá novina, králi! Hamlet se nám zase schoval.

Král: Škoda, chtěl jsem mu zrovna říct: „Co ty, Hamlete, synovče a synu? Co že tě obestírá chmura?“ Ale jako bych slyšel, co na to řekne: „Naopak, vždyť jsem na výsluní přízně.“

Královna: Ano, to je celý on. A víš, co já bych mu na to řekla? Řekla bych: „Hamlete, odlož konečně tu čern a přátelsky hled’ na dánského krále! Nepátrej po svém otci. Je to tak běžné, živí musí zemřít.“

Toto představení skončilo fiaskem, když se diváci nedočkavší se Hamleta rozzuřili a chtěli Hamleta sami najít. Podobně dopadlo Cimrmanovo ztvárnění Našich furiantů, které sehrál ve třech lidech. Ladislav Stroupežnický spor hnal až k soudu, který Cimrman prohrál.

Postava Ladislava Stroupežnického je ve hře využita ještě jednou. Cimrmanologové předčítají fiktivní korespondenci mezi ním a Járou Cimrmanem. Je to opět prostředek jak Cimrmana přiblížit blíže k realitě, ale obsah dopisů je zcela absurdní. Spisovatelé se v nich baví o Cimrmanově nové hře Čechové na Řípu. Jeden dopis Stroupežnického vystihl absurditu hry a tím i absurdní ladění postavy Járy Cimrmana:

„V Praze 6. února 1890

Vážený pane, Váš dramatický pokus jsem bohužel četl. Nevím věru, co Vám vytknouti dříve, zda chatrný děj, mátožnost postav, či veškeré prohřešky proti zákonům dramatu, které jste stihl učiniti již během prvního jednání. A to nemluvím o tom, co by řeklo publikum Vaší svérázné představě o úsvitu naší národní historie. Tomu, jak na posvátnou horu přichází nejen praotec Čech, ale i praotec Žid a praotec Němec. Když se v závěru Vaší hry Čechové dovědí, že od Roudnice míří k hoře také praotec Cikán, byl jsem konsternován. Uvědomujete si mimo jiné, že tenkrát ještě žádná Roudnice nebyla? Nevím, čím jste vyučen či v jakém oboru vyškolen, ale s čistým svědomím Vám mohu doporučit, abyste pokusů dramatických zanechal a věnoval se práci jakékoli, ale jiné.“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 412)

Korespondence zároveň posloužila i jako nepřímá charakterizace. Z odpovědí Ladislavu Stroupežnickému vyplývá, že Jára Cimrman byl skutečně neúnavný:

„V Čimelicích 10. března 1890

Vážený pane Stroupežnický, Váš dopis z 6. února mne utvrdil v tom, že ani Vy, tak dobrý spisovatel, jste mou hru Čechové na Říp nepochopil. My, kteří táhneme káru Tylovu po venkově, vidíme arci život jináč než vy, co v Praze sedíte jako ve skleníku. Že jsem nechal přijíti na horu Říp i praotce Němce, praotce Žida a blížiti se i osmahlého praotce cikána v krytém voze plném kradených slepic, má svůj výchovný smysl. V české kotlině, jestli Vám to neušlo, nežijeme jen my Čechové. V pospolitosti zde musí žít i potomci jiných praotců. Také oni jsou v mém divadle vítáni a přál bych Vám viděti, jak radostně můj výklad dějin přijímají.

Jsem Vám velice vděčen za postřeh o Roudnici. Ta tenkrát ještě nebyla a já uznávám, že je to kravina.“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 412)

Jiný by po neustálé kritice na jeho díla, po spoustě krádeží (viz Proso, třetí věta opery Kovář Jirsa) a po neustálé pozici druhého v pořadí (viz film Jára Cimrman ležící spící) zanechal veškeré činnosti. Pro fungování divadla to je ale zásadní vlastnost. Kdyby Jára takový nebyl, nemohlo by být napsáno 15 her. Navíc tento popis přesně odpovídá i Cimrmanovu předchůdci ve vinárně U Pavouka, ze kterého Cimrman vznikl. Tím byl kouzelník Jožka Merano Blažejovský, přímo charakterizován jako neúspěšný, ale neúnavný.

Hra Záskok představila Cimrmana i jako zakladatele rozhlasové hry, ale nepřízeň poměrů mu nedovolila pokračovat. Na konci 19. století byla divadla již elektrifikována, docházelo však k častým poruchám proudu a představení musela být z tohoto důvodu pozastavena. Jára Cimrman využil této pauzy a uváděl v naprosté tmě hry pro tyto přestávky určené. Jednou z nich byla i „Tma jako v pytli“. V ní hlavní hrdina František Křížík je představen jako milenec ženy krejčího a záměrně nechává proud vysadit, aby tak po tmě mohl za svou milenkou. Představení se údajně setkávalo s úspěchem až do doby, kdy představení navštívil sám Křížík se svou chotí. Manželka pak zakázala tuto hru uvádět, a Cimrmanovi tak nebylo dopřáno rozvíjet svůj talent v takovéto tvůrčí oblasti.

Švestka

„Jsem bezvýhradný ateista; až se bojím, že mě pánbůh potrestá,“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 301) odpověděl jeden z cimrmanologů v semináři ve hře Lijavec na otázku, zda byl Jára Cimrman věřící. Je to zcela

nejednoznačná odpověď, která by si zasloužila v dalších hrách rozvinout. Stalo se tak ve hře Švestka, myslím si ale, že nechtěně. Tato hra je tematicky zaměřená na dentistickou kariéru Járy Cimrmana. Ten se po svých lékařských zkušenostech ve své knize „Zuby, pohroma huby“ obořuje rovnou na Boha jako na chybujiícího stvořitele: „ (...) lidské tělo jako celek je dokonale fungujícím agregátem, až na jedinou součástku, a tou je právě chrup. Proč by zuby (...) nemohly být nějakým druhem necitlivé rohoviny, jakou je třeba kopyto či kravský roh? Kousáním by se takové zuby obrušovaly, ale stejně jako například nehty by neustále dorůstaly.“ (L. Smoljak 2009, Z. Svěrák 2009, s. 445)

Oslovení Boha v knize může naznačovat, že Jára Cimrman byl spíše věřícím než ateistou. Jsou to však jen mé dohady, cimrmanologové tuto knihu necitují, aby objasnili Cimrmanovo náboženské vyznání, ale aby diváka následně seznámili s jeho zubní náhradou, kterou se snažil lidem ulehčit bolesti zubů. Nejdříve se pokoušel implantovat ocelovou zubní náhradu, ta však v ústech vypadala nevlídně při úsměvu a navíc vylučovala odporné látky do úst. Pak se pokoušel o spojení hliníku s alpakou²⁴, ale mezi těmito dvěma látkami vznikal elektrický náboj.

Cimrmanologové jsou tímto vyprávěním poplatní základní charakteristice, kterou vytvořili během svého působení na scéně Divadla Járy Cimrmana: Cimrman měl možná myšlenku dobrou, ale výsledky nebyly dobré.

Zároveň pokusem o dokonalou zubní náhradu se mění postoj diváka k postavě. Až do této hry v divákovi Cimrman vzbuzoval spíše soucit nad jeho věčnými neúspěchy, ale hrou Švestka se soucit u mnohých může měnit v sympatie. Vždyť téměř každý z nás pocítil, že zuby jsou skutečně „pohromou huby“ a každý by si přál zuby bez nervů, aby byly opravdu jen kusem jakési necitlivé rohoviny, jak naznačoval Cimrman.

Smoljak se Svěrákem nechali svou postavu odcestovat i do Japonska, kde měl přesvědčovat jako zástupce firmy Nerez Trutnov Japonce o výhodách klasického příboru. V zemi vycházejícího slunce se Jára Cimrman seznámil se scénickou novinkou, kterou pak uplatnil ve své herecké kočovné společnosti Lipany. Novinkou byly ženské masky pro mužské herce, jež se mu velice hodily pro jeho protagonistu ženských rolí, Otu Plka, kterého s přibývajícímí léty bylo stále obtížnější zamaskovat. Škála masek, kterou si Cimrman po

²⁴Alpaka proto, že kompenzovala měkkost hliníku

svém příjezdu vytvořil, je jen předvedením typického humoru Smoljaka a Svěráka: hra s jazykem a hra s kulturně historickými skutečnostmi. Cimrmanův sklad masek byl totiž vykraden bandou Zeno Fifky, jenž divadelní rekvizity použil pro svou ilegální činnost. V „dobovém tisku“ se tedy dalo přečíst: „*Nevinný kvítek znásilnil nezletilou. Šilhavá Olina trefila omylem svého komplice. Jana z Arcu přepadla listonoše z Dobrušky. Do trezoru agrární banky se úspěšně protunelovala Blbá Julča*²⁵.“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 451)

Cimrmanologové i v této hře využili reálné osobnosti, aby tak snížili dojem absurdnosti například zubních náhrad a aby dotvořili obraz osobnosti žijící na přelomu 19. a 20. Století. Tentokrát jim posloužila korespondence s Thomasem Alvou Edisonem: „*Kdy zase budeš skákat po Státech, prevíte?*“ napsal Edison Cimrmanovi. Tento dopis plus pak ještě dopis od Emilie Weberové²⁶ předznamenává další poznatek k Cimrmanově podobě. Jak Edison, tak Weberová naráželi na Cimrmanův devadesáticentimetrový krok (na milimetr přesně). Jeho obří krok nebyl ničím jiným než důsledkem jeho cestování s pojízdnou zubní vrtačkou M-šestkou po vechtrovnách na tehdy 6 820 kilometrů měřící rakousko-uherské železniční síti. Vzdálenost mezi pražci činila 90 cm.

Možná chtěli autoři Cimrmana zlidštit a vypomohli si chorobou z povolání.

Afrika

Hra Afrika je více než všechny předchozí hry zaplněna skutečnými osobnostmi, které vešly do historie – buď světové, nebo jen té české. Prvním z nich je Vojta Náprstek, který odsoudil Cimrmanovy zápisky z jeho cesty po Africe ke spálení. V těchto svých vzpomínkách Cimrman polemizoval s Darwinovou teorií o přirozeném výběru a o Pavlovových podmíněných reflexech. Cimrman v prvním případě totiž nedokázal pochopit tuto teorii. Nepochyboval o tom, že dikobraz ve vývoji přežil jen díky svým bodlinám, nešlo mu však do hlavy, jak mohl přežít pštros, který při jakémkoliv nebezpečí strká hlavu do písku.

²⁵Tučně zvýrazněná jména jsou názvy Cimrmanových masek

²⁶„...nemohu s Tebou jít životem pro Tvou směšnou chůzi, prevíte.“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 443)

Rovněž Pavlovovo učení mu nešlo na mysl, jelikož sám tuto teorii prověřoval na svém boxerovi – když psovi nesl jídlo, pokaždé zazvonil a sledoval, zda začne slintat podobně jako psi při výzkumu I. P. Pavlova. Boxer slintal, kýžený výsledek pochopení teorie se však nedostavil, jelikož Cimrmanův boxer slintal pořád.

Při své africké anabázi se Cimrman snažil o rozšíření českého území připojením území kmene Duru-Buru pod českou koloniální nadvládu. Kolonizací chtěl oddálit svou svatbu s dcerou Malá domů, jejíž otec Malý u krku dceru nabídl Cimrmanovi v záchvatu náklonnosti. Bohužel, Járovi se však líbila její sestra Malá dává. Ale protože nechtěl náčelníka urazit, oddaloval sňatek pod nejrůznějšími záminkami. Jednou z nich byla právě kolonizace, kterou započal počestvováním místních názvů: Pohoří Mula-Ula pojmenoval jako Malé Krkonoše a osadu, v níž měl sídlo sám náčelník, přejmenoval na Malou Prahu. Cimrmanovi ale nebylo dopřáno štěstí začlenit Duru-Buru pod českou správu, jelikož „(...) francouzský četník dorazil na kole do Malé Prahy na Václavské náměstíčko s vyhláškou o sčítání obyvatel. A tak se Cimrman dověděl, že jeho Malé Čechy jsou již osmdesát let součástí Francouzské rovníkové Afriky.“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 488)

Ale v každém neštěstí je ukryto kousek štěstí – alespoň se Cimrman nemusel ženit s Malou domů.

Další osobou, kterou cimrmanologové využili, byl Josef Václav Sládek, kterého si Cimrman vážil nejvíce i přes to, že mu Sládek například nechtěl otisknout jeho báseň Cizina²⁷ v Lumíru a to i přes to, že lumírovci byli kosmopolitní odnoží české literatury.

Přes prvotní Sládkovu nepřízeň se však oba dva stali přáteli. A to ve Zbizoze, kde Cimrman jako poštmistr pomohl Sládkovi s jeho básní Lesní studánka. Sládek totiž tuto báseň odesílal telegramem do zářijového vydání Lumíra. Když Cimrmanovi diktoval poslední čtyřverší, Cimrman se ohradil: „*To snad ne, Mistře! Taková krása nemůže přece skončit tak pokleslou erotikou.*“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 494) Sládek se tehdy údajně zarazil a zeptal se, jak by Cimrman báseň tedy ukončil on. A tak místo původní Sládkovy verze:

²⁷Cizino, cizino/drahá a vzdálená/jak je mi těsná/ta domácí halena. / Jinde jsou krásnější/jinde jsou šťastnější/například v Japonsku/poznal jsem dvě gejši (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 494)

*Když usnou lesy hluboké
a kolem ticho jest
tu starý vodník s Rusalkou
chce do studánky vlézt*

dnes v čítankách čteme:

*Když usnou lesy hluboké
a kolem ticho jest
i nebesa i studánka
jsou plny zlatých hvězd*

České nebe

Hra České nebe je poslední hra, která byla dosud napsána a dá se říct, že smrtí Ladislava Smoljaka se stala posledním článkem k dotvoření Cimrmanovy osobnosti.

Tato hra stojí na opačném pólu k dřívějším hrám, které jednoznačně byly absurdní. České nebe, kromě již zažitě mystifikace o Cimrmanovi, podává i některé skutečné události, především proto, aby divák byl seznámen s dějinnými fakty, jež zaznívají v samotné hře. Ve hře totiž přišla řeč (mimo jiné) na problematiku rukopisných padělků a na postavu českého vojevůdce Josefa Václava Radeckého. Tvůrci zřejmě předpokládali, že znalosti této problematiky nemusí být v obecném povědomí, proto seminář zčásti koncipovali jako přednášku popularizovanou formou²⁸. Jejich rozehraná hra s mystifikací se však vryla do podvědomí diváků natolik, že někteří jim skutečné informace o Hankovi, Lindovi a Radeckém nevěří a například náhodné objevení rukopisů považují za povedený žert.

Do tohoto množství reálií včlenili i Járu Cimrmana, který se díky tomu poslední hrou dostal na realističtější úroveň, než tomu bylo v předchozích hrách. I množství skutečných osobností jednoznačně převyšuje jejich počet v dosud napsaných seminářích. Například hru České nebe poslal k přečtení Josefu Svatopluku Macharovi. Machar mu pak odpověděl, že za neúspěchem jeho her stojí jeho nebásnické jméno a rovnou mu navrhl pseudonym Jaroslav Budivoj Tesař. Přestože sám Cimrman užíval pseudonymů běžně (ale to jen

²⁸ Vysvětlování dějinných událostí v semináři nebylo vůbec běžné v předešlých hrách, proto v Českém nebi je to podstatná změna. Dá se spekulovat, co Smoljaka se Svěrákem k tomu vedlo. Mě osobně napadá, že publikum omládlo a že výkladu problematiky rukopisů se nevěnuje v hodinách tolik pozornosti jako dříve. Ne každý totiž studuje českou literaturu, a musí se proto spokojit se středoškolským výkladem, že rukopisy existovaly díky Hankovi a Lindovi.

z důvodu, aby nebylo tak nápadné, že Stroupežnickému posílá obrovské množství her²⁹), zkritizoval současnou módu užívání nevlastních jmen: „Každý by měl nosit jméno, se kterým se narodil. Prosím, když se někdo jmenuje Václav Jebavý a chce být básníkem symbolistou, nedivím se, že píše pod jménem Otokar Březina. I když nevím, co mu vadilo na jméně Václav.“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 530)

V Českém nebi se stal Cimrman kamarádem Fráni Šrámka, Stanislava Kostky Neumanna, Františka Kupky, Otto Guttfreunda, Františka Langera, Rudolf Medka a Josefa Kopty. Z Jaroslava Haška autoři udělali Cimrmanova kavárenského společníka³⁰. S těmito spisovateli si Cimrman totiž dopisoval během první světové války, kterou on pro svou jaterní chorobu strávil v obci Dymokury, kde vedl alespoň tajný odboj proti císaři pánu. V této obci napsal totiž svou hru České nebe, která svou základní myšlenkou³¹ brojí proti rakousku-uherskému trůnu a povzbuzuje k úsilí o samostatné české království.

Ve hře samotné³² se hovoří o Járu Cimrmanovi. Ten o jediný hlas prohrál při volbě krále s T. G. Masarykem³³. V tomto bodě dochází ale k rozporu. Uvědomíme-li si, že hra České nebe je prezentována jako hra Járy Cimrmana, je až s podivem, že Cimrman o sobě hovoří jako o možném králi obnoveného českého království. Ve hře Posel světla (Posel z Liptákova) taky o sobě Cimrman mluví v souvislosti s Cimrmanovou třídou³⁴, ale to si autoři v semináři obhajují slovy citací z Cimrmanova dopisu: „V jednom místě hry nechávám postavy, aby hovořily také o mně. O tom, jak tu budou snahy mou památku zneuctít, ale jak se mě mládež budoucnosti zastane. Někteří mi to vytýkají jako samochválu. Ale, Stanko, nepochválím-li se sám, nikdo to za mne neudělá.“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 260) V poslední hře v semináři není žádné vysvětlení pro tento jev, dá se tedy pouze spekulovat, jaký byl záměr Smoljaka se Svěrákem.

²⁹ Adalbert Kolínský a Eliška Kutnohorská

³⁰ Označení Jaroslava Haška kavárenským společníkem jednoznačně svědčí o tom, že i když autoři některé skutečné momenty osvětlují z řečnických pultů, i nadále spoléhají na divákovu znalost, která povede ke smíchu i v nedůležitých místech semináře

³¹ Zde nutno hru České nebe brát jako dílo Járy Cimrmana, ne jako dílo Smoljaka se Svěrákem

³² Hra jako dílo Smoljaka se Svěrákem

³³ Nebeská komise navrhla tři kandidáty: kohokoliv z Poděbrad v rámci národní tradice, Járu Cimrmana a T. G. Masaryka

³⁴ Cimrmanova třída – dnešní Národní třída

Járu Cimrmana nechali i tvůrci vyjádřit se k problematice rukopisů a tím ho dostali po bok osobností, které vedly boj proti padělkům³⁵. Ve své knize „Rukopisy dnes a kdysi“ hájil názor, že. *„básničky jsou to pěkné a muselo jim to dát, pacholkům práci, ale podvádět se nemá. Já sám jsem se ve finanční tísní drobného literárního podvodu také dopustil, když jsem prodal Bezručovi své Slezské písně. A dodneška mě to mrzí.“* (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 536)

Na to autoři navazují i svým pseudonázorem a uzavírají³⁶ tak jednu velikou mystifikační kapitolu: *„Jak se na morální aspekt literární mystifikace díváme my cimrmanologové? My dobré úmysly falzifikátorů do jisté míry chápeme. A dovedeme dokonce i pochopit, že je taková práce těšila. Ale vymýšlet si události, které se nikdy nestaly, a postavy, které nikdy nežily, a po léta mystifikovat celý národ, to se nám opravdu, ale opravdu přičí.“* (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 536)

Jára Cimrman jako největší Čech

V roce 2005 Česká televize uspořádala anketu Největší Čech. Přestože zvítězil Karel IV., jeho vítězství nebylo jednoznačné. Opět se ukázalo, že český národ má smysl pro humor, a tak spousta diváků hlasovala pro Járu Cimrmana. Přestože získal největší počet hlasů, jako vítěz uznán nebyl. Má to však jedno velké pozitivum pro cimrmanovskou mystifikaci, která se tímto dostala do skutečné reality. Jára Cimrman totiž jednou sám napsal, že se ho jednou mládež budoucnosti zastane. Fiktivní slova se stala skutečností.

Dvojí identita

Dnes, po více jak čtyřicetileté existenci Divadla Járy Cimrmana, lze podat relativně ucelený obraz této postavy tak, že by se co do množství informací podobal životopisu konkrétní žijící postavy. Identita Járy Cimrmana je však dvojí.

Inscenační model jednotlivých představení se skládá ze semináře a následné hry, ve které teoretické východisko semináře převádějí tvůrci do praxe. A na základě těchto dvou odlišných částí lze vystopovat dvojí Cimrmanovu identitu. Zatímco ze seminářů je postupně Cimrman jasně

³⁵Antonín Vašek, Jan Gebauer, Jaroslav Goll, TGM

³⁶Sám Ladislav Smoljak se vyjádřil v televizním rozhovoru, že České nebe je s velkou pravděpodobností poslední hrou vzhledem k jejich stáří a k době tvorby jedné hry, která činí zhruba pět let

identifikován jako génius, který se neprosлавil, a zařazen na přelom století 19. a 20., z her vyplývá, že si Zdeněk Svěrák s Ladislavem Smoljakem s Cimrmanovou identitou nedělali starosti, „daleko překračovali i ty volné časoprostorové limity, jimiž ho původně vymezili.“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 9). Ve světě literární fikce je možné všechno, proto některé hry svou charakteristikou můžou překračovat jasně stanovený časový rámec a blížit se zastaralejším či modernějším tendencím v dramatické tvorbě.

Asi nejčastěji je Cimrman dramatik představen jako pokračovatel národního obrození, který ve svých hrách použil tehdejší kliše k povzbuzení sebevědomí národa. V některých případech vlastenecké myšlenky „cimrmanologové“ vystupňovali až do patosu. Nejpatetičtěji vyznívá árie plukovníka Colónela ve hře Úspěch českého inženýra v Indii. Po tom, co inženýr Vaněk Krišnovi představí svůj plán vařit v Indii české pivo, Colonel uzavírá svou árií celou operu slovy: „*My dear, vždy jsem byl hrdý, že jsem Britem/ nyní však povím vám o svém přání skrytém. / Já pevně věřím ve stěhování duší. / Až padnu, zastřelen domorodou kuší, / a rov můj zaroste mechem, / chtěl bych se narodit Čechem, narodit Čechem.*“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 213)³⁷

Ale nejen v těchto dvou hrách se dá vystopovat vlastenecké povzbuzování k velkým činům našeho utiskovaného národa. I díla jako Dobyetí severního pólu, Němý Bobeš, Afrika a opereta Hospoda na Mýtince v sobě mají kus národně-obrozeneckých kliše.

Oproti tomu jiné hry polemizují s tímto pojetím. Například hra Dlouhý, Široký a Krátkozraký je ostře kontrastní s výše zmíněnými hrami. Je to „pohádka deformovaná logikou a zkušeností dospělých, je s naivně senilním myšlením pozdního obrození už ve zřejmém rozporu; Cimrman tu zaútočil právě na ty poklady lidové slovesnosti, k nimž obrozenci vzhlíželi s úctou až kultovní.“ (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 9)

Tuto polemiku autoři vystupňovali až v polemiku s národními mýty. Konkrétně ve hře Blaník. Dá se říci, že Blaníkem se Cimrman přiblížil parodii na Staré pověsti české Aloise Jiráska – neváhal totiž interpretovat hřmění v Blaníku jako hru blanických rytířů s kuželkami a ne jako přípravu blanického vojska k vyjetí z hory.

V konfrontaci s autorskými typy naznačenými výše se může jevit jako absurdní, že by Jára Cimrman byl autorem hry Akt, kterou Přemysl Rut

³⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=3GxN0BpKsms>

v předmluvě k úplnému vydání her a seminářů označil jako téměř bulvární frašku „francouzského“ stříhu. (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 9). Již na první pohled je hra lehčí, erotičtější a lechtivější (snad za to můžou uvolněnější poměry před nocí z 20. na 21. srpna).

Jiný typ hry spatřujeme ve hře Vyšetřování ztráty třídní knihy, která se svým pojetím blíží tehdy aktuálnímu absurdnímu dramatu. *„Děj vyšetřování se točí v kruhu, situace i repliky se nejen opakují, ale střídají se v různých ústech, demonstrujíce „dramatické osoby“ jen jako média „společenských rolí“, čím debilnější, čím výše postavená.“* (L. Smoljak, Z. Svěrák 2009, s. 9).

Tato nejasná identita Járy Cimrmana zakrývá zcela jasnou identitu tehdy nově vzniklé autorské dvojice Ladislava Smoljaka a Zdeňka Svěráka, kterým Jára Cimrman sloužil jako „násada“ na jejich nápady. Proto s každou novou hrou vznikal jiný Jára Cimrman – Jára Cimrman pedagog, hudebník, lékař, konstruktér, vynálezce apod.

5. Závěr

Cílem mé práce bylo vyextrahovat životopisná data Járy Cimrmana, a podat tak ucelený pohled na jeho životní peripetie. Tento pohled mi pak měl sloužit k posouzení, zda tyto údaje tvoří konzistentní celek, a jak cimrmanologové při tvorbě postavy postupovali. Vzhledem k tomu, že nikdo nemohl tušit, že se jejich nápad setká s takovým úspěchem a že se divadlo dočká velice úspěšné kariéry, kdy po celých čtyřicet let bylo vyprodáno téměř na každé představení, myslím si, že jasný koncept této postavy Svěrák se Smoljakem alespoň v počátcích neměli. Pro ně byl Jára Cimrman jen způsobem, jak prezentovat svůj humor založený na hře s jazykem a s kulturně historickými skutečnostmi. I proto postavu umístili na přelom 19. a 20. století a zkoušeli, co všechno se dá nalézt v tomto období. Prostředkem k vyjádření humoru se staly všechny činnosti, kterými Járu Cimrmana obdařili. Volba těchto témat nebyla závislá na postavě jako takové, tj. nesloužila k dotvoření jejího uceleného konceptu v rámci budované fikce, ale plynula z možností, jež ona témata nabízela pro jejich hru s jazykem a kulturně historickými skutečnostmi. Proto je Jára Cimrman nehotovou postavou (nehotovou v literární fikci). V jeho životopise je řada prázdných míst: nevíme, jak se třeba cítil, jak přemýšlel, jak hovořil, ale zato víme, jakými směry se vydával v tvůrčí oblasti. Proto se z Járy Cimrmana stala literární postava vpravdě fantomatická, nemající do té doby v literatuře obdoby.

Járu Cimrmana tudíž nelze řadit k postavám tradičního typu. Vznikal totiž jiným způsobem než postavy jiných autorů, vznikál jako záštita hravosti svých stvořitelů. Potvrdila se tak moje domněnka zmíněná v úvodu mé práce.

6. Seznam pramenů a použité literatury

Prameny:

SMOLJAK, Ladislav; SVĚRÁK, Zdeněk; WEIGEL, Jaroslav. *Jára Cimrman: génius, který se neproslavil*. Vydání první. Brno: Computer Press, a.s., 2009. 64 s. ISBN 978-80-251-2762-9.

SMOLJAK, Ladislav; SVĚRÁK, Zdeněk. *Divadlo Járy Cimrmana : Hry a semináře*. 1.vyd. Praha : Paseka, 2009. 563 s. ISBN 978-80-7185-973-4.

Sekundární literatura:

PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. Třetí vydání. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment s.r.o., 2007. 346 s. ISBN 978-80-239-9284-7.

FOŘT, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Vydání první. Brno: Host, 2005. 148 s. ISBN 80-7294-165-8.

RONENOVÁ, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Vydání první. Brno: Host, 2006. 296 s. ISBN 80-7294-180-1.

FOŘT, Bohumil. *Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praga: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i., 2008. 111 s. ISBN 978-80-85778-61-8.

KRAUSOVÁ, Lenka. *Mystifikace jako literárněvědný problém*. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica. Philologica, sv. 91. Studia bohemica, sv. 10, Olomouc: VUP, 2007, s. 295nn

MACURA, Vladimír. *Masarykovy boty a jiné semi(o)fejetony*. 1. vyd. Praha: Imaginace, 1993. 96 s.

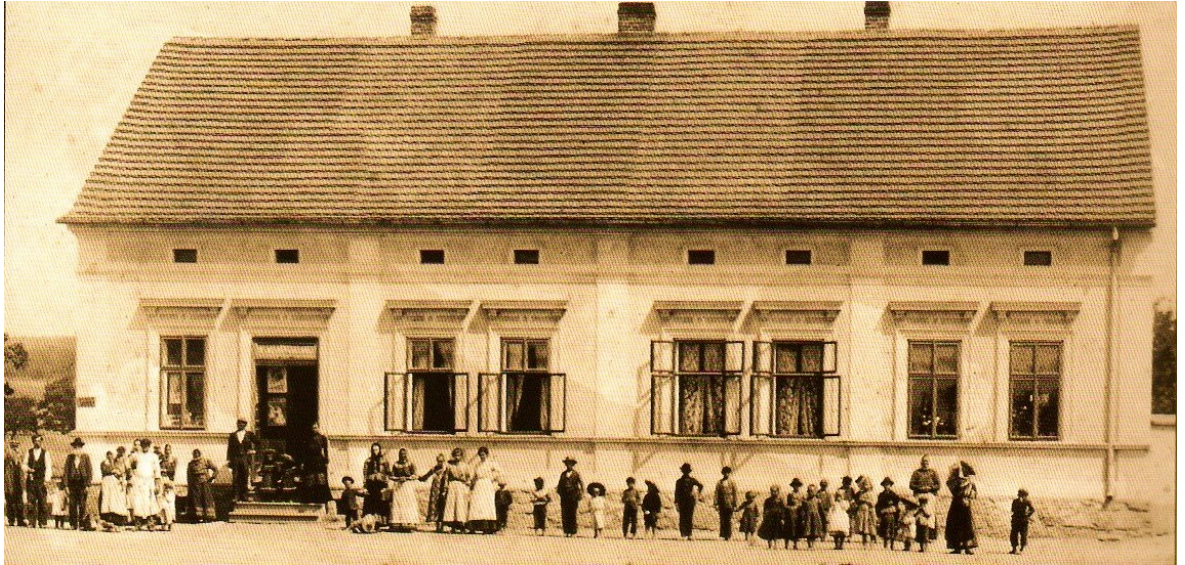
PAVERA, Libor; VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. 1. vyd. Olomouc : Nakladství Olomouc, 2002. 422 s. ISBN 80-7182-124-1.

Internetové zdroje:

YouTube [online]. 2011. Dostupné z WWW: <www.youtube.com>.

7. Obrazová příloha

Obrázek 1: Rodina kloboučníka Lešnera



Převzato z: SMOLJAK, Ladislav; SVĚRÁK, Zdeněk; WEIGEL, Jaroslav. *Jára Cimrman: génius, který se neproslavil*. Vydání první. Brno: Computer Press, a.s., 2009. s.5

Obrázek 2: Cimrman v Braniborské bráně z profilu



Převzato z: SMOLJAK, Ladislav; SVĚRÁK, Zdeněk; WEIGEL, Jaroslav. *Jára Cimrman: génius, který se neproslavil*. Vydání první. Brno: Computer Press, a.s., 2009. s.8

Obrázek 3: Cimrmanova autobusta



Převzato z: SMOLJAK, Ladislav; SVĚŘÁK, Zdeněk; WEIGEL, Jaroslav. *Jára Cimrman: génius, který se neproslavil*. Vydání první. Brno: Computer Press, a.s., 2009. s.11

Obrázek 4: Cimrmanova matka Marlen Jelinková



Převzato z: SMOLJAK, Ladislav; SVĚRÁK, Zdeněk; WEIGEL, Jaroslav. *Jára Cimrman: génius, který se neproslavil*. Vydání první. Brno: Computer Press, a.s., 2009. s.5

8. Anotace

Práce pojednává o genezi postavy Járy Cimrmana. Východiskem se staly teoretické pasáže o mystifikaci, literární fikci a literární postavě. Z těchto poznatků jsem pak čerpala při praktické části práce a snažila se je aplikovat na cimrmanovskou mystifikaci. Věnovala jsem se rozboru jednotlivých her, chronologicky řazených od Aktu až po České nebe, a jednoho filmu. Chronologické řazení se mi jevilo jako nejvýhodnější pro poznání vývoje postavy, vzájemným porovnáním her jsem mohla alespoň zčásti usuzovat na myšlenkové postupy tvůrců. Z každé hry jsem se pokusila vyzvednout to nejdůležitější, na čem by se daly demonstrovat mystifikační úmysly tvůrců a zároveň postupy při tvorbě postavy Járy Cimrmana.

9. Annotation

This writing deals with the genesis of characters of Jára Cimrman. From his plays arranged chronologically are extracted the most important points of his life, which should be used to assess, if it creates consistent, finished komplex of literary figure in the literary fiction. At the same time, the data are used to assess how the character was developing, if Mr. Zdeněk Svěrák and Mr. Ladislav Smoljak had predetermined direction, which they could take or if they had not and Jára Cimrman was developed play by play. Before the practical part there is mentioned in the writing theoretical part, dealing with literary fiction, literary mystification and literary figure.

Translation © Ing. Markéta Kroftová, 2011

10. Klíčová slova/ Key word

Literární fikce/ Literary fiction

Literární mystifikace/ Literary mystification

Literární postava/ Literary figure

Divadlo/ Theatre

Jára Cimrman

Ladislav Smoljak a Zdeněk Svěrák