

## Jára Cimrman, geniusz urojony? Kilka uwag o najwybitniejszym Czechu i czeskiej tożsamości narodowej

**Keywords:** Jára Cimrman, mystification, Czech national revival, Czech national identity

**Słowa kluczowe:** Jára Cimrman, mistyfikacja, czeskie odrodzenie narodowe, czeska tożsamość narodowa

### Abstract

The main aim of the paper is to present Jára Cimrman, a forgotten and underestimated Czech genius, the fictional literary character which has become very popular in Czech culture in the second half of XX century. The paper is an attempt to reconstruct the genesis of the character and to describe its role and function in the Czech culture. The study analyses the literary traditions connected with Cimrman (such as the writings of Karel Havlíček-Borovský or Jaroslav Hašek, especially in the context of the anecdote as a literary material), the role of the political context in Czechoslovakia in the second half of the 20<sup>th</sup> century is also emphasized. The author also describes Cimrman as an embodiment and personification one of the Czech self-stereotypes and focuses on his connection with myths and narratives from the period of Czech national revival.

Celem artykułu jest prezentacja postaci Járy Cimrmana, zapomnianego i niedocenionego czeskiego geniusza, postaci literackiej bardzo popularnej w Czechach w drugiej połowie XX w. Tekst stanowi próbę rekonstrukcji genezy tej postaci oraz opisanie jej miejsca i roli w czeskiej kulturze. Analizie poddane zostają między innymi czeskie tradycje literackie związane z Cimrmanem (takie jak twórczość Karela Havlíčka-Borovskiego oraz Jaroslava Haška, rozpatrywane zwłaszcza w kontekście anegdoty jako ich zasadniczego twórcy literackiego), a także kontekst polityczny Czechosłowacji w drugiej połowie XX w. Autor opisuje wreszcie Cimrmana jako uosobienie i personifikację jednego z czeskich autostereotypów i zajmuje się jego związkami z mitami i narracjami czasów czeskiego odrodzenia narodowego.

Jára Cimrman nie jest postacią literacką w Polsce zupełnie nieznaną, doczekał się on kilku naukowych i popularnonaukowych analiz (Firlej 2008, 2010, Kardyni-Pelikánová 2008, 2009, Czaplińska 2009, Balík 2010), a Cimrmanowskie sztuki były przekładane na język polski i w Polsce wystawiane<sup>1</sup>. Trudno jednak porównywać to z popularnością, którą cieszy się on w Czechach: gdy w 2005 roku Czeska Telewizja zorganizowała ankietę dotyczącą najwybitniejszej czeskiej osobistości, Cimrman prawdopodobnie wygrał, pokonując m.in. Karola IV, Tomáša Garrique’a Masaryka, Václava Havla, Jana Amosa Komenského, Jana Žižku czy Jana Husa, prawdopodobnie, ponieważ organizatorzy ostatecznie nie dopuścili do udziału w konkursie osoby fikcyjnej, a liczby oddanej na nią głosów nie ujawnili.

Cimrman to żyjący na przełomie XIX i XX wieku czeski geniusz i wynalazca, filozof, artysta, pisarz, aktor, konstruktor (pojawia się też jako Jára da Cimrman na wzór Leonarda da Vinci). To człowiek, który wynalazł (na przykład) jogurt czy prototyp pralki elektrycznej, jako pierwszy wpadł na pomysł przekopania Kanału Panamskiego, odkrył śnieżnego człowieka w Arktyce, reformował galicyjskie szkolnictwo, udoskonalął techniki dentystyczne, próbował stworzyć teatr bez aktorów i dokonał teatralnej adaptacji Szekspirowskiego *Hamleta bez Hamleta*. Pomagał Ferdynandowi von Zeppelinowi w udoskonaleniu sterowca. Współpracował z Marią Skłodowską-Curie. Korespondował i utrzymywał kontakty z czołowymi przedstawicielami nauki i sztuki w Czechach (Josef Václav Sládek, Ladislav Stroupecký) i na świecie (Tomasz Edison, Alexandre Gustave Eiffel, George Bernard Shaw, Antoni Czechow). Był twórcą filozofii eksternizmu (który miał być przeciwieństwem solipsyzmu, a więc „istnieje otaczający świat, ale nie istnieją ja”<sup>2</sup>; por. Cimrman, Smoljak, Svěrák 2010, s. 32). Był także podróżnikiem i obieżyświatem, który zapuszczał się w najodleglejsze

<sup>1</sup> Wystawiała je krakowska grupa teatralna Teatr Tradycyjny (Balík 2010, s. 258).

<sup>2</sup> Cytaty z publikacji i opracowań czeskojęzycznych podaję we własnym przekładzie.

sze zakątki kuli ziemskiej (Afryka, wspomniana Antarktyka, Japonia, Peru), wszędzie pozostawiając ślady swojej bytności i swego geniuszu.

Natomiast w czeskiej kulturze i literaturze Cimrman pojawił się po raz pierwszy w roku 1966: Radio Praga w audycji *Bezalkoholowa Wiśniarnia pod Pajkąm* podało informację o odnalezieniu rękopisu nieznanego wcześniej czeskiego geniusza (Firlej 2008, s. 37). Postać tę wymyślili Zdeněk Svěrák, Ladislav Smoljak i Jiří Šebánek (trzeci z wymienionych tu twórców porzucił następnie projekt, a znakomitą większość wystawianych w Teatrze Cimrmana sztuk napisał duet Svěrák–Smoljak<sup>3</sup>). W ten sposób zaczęła się zabawa, która trwa już ponad pół wieku.

Postać Cimrmana jest oczywiście mistyfikacją literacką, ma ona jednak specyficzny charakter. Badacze tego fenomenu (między innymi Sylvie Richterová, a za nią Joanna Czaplińska) zwracali uwagę, że „mystyfikacja Smoljaka i Svěráka nie polega na oszukiwaniu odbiorcy, ale na zawarciu z nim niepisanej umowy, w której obie strony są świadome podejmowanej gry” (Czaplińska 2009, s. 10). Jest to więc mistyfikacja jawna, taka, która nieustannie obnaża (na różnych poziomach) swój własny kod, a jej zasadniczą funkcją jest w związku z tym oddziaływanie demystyfikacyjne i antyiluzyjne; zresztą według wybitnego czeskiego semiotyka Vladimíra Macury wszystkie mistyfikacje pełnią zasadniczo taką właśnie rolę (Macura 1993, s. 19).

Sens, znaczenie i miejsce Cimrmanowskiej zabawy w czeskiej kulturze oceniano różnie. Jak pisze Agata Firlej, w osobie Cimrmana dopatrywano się „karykatury czeskich aspiracji” (Firlej 2010, s. 9), dla niej samej natomiast czeski geniusz był dowodem czeskiej samoświadomości i autoironii. Polska badaczka pisze:

Jára Cimrman ucieleśnia marzenie małego narodu o byciu wielkim, a jednocześnie oczyszcza poprzez śmiech. Ukryte marzenia i ambicje, które nie mają szans na re-

---

<sup>3</sup> W zasadzie wszystkie poza utworem *Domáci zabijačka* autorstwa Šebánka, która zresztą nie była w Teatrze Járy Cimrmana długo wystawiana, nie znalazła się również w całościowym wydaniu Cimrmanowskich sztuk z roku 2010 (Cimrman, Smoljak, Svěrák 2010).

alizację, zostają wypowiedziane głośno, więcej: zamienione w radosny karnawał. Nie będziemy wielcy, ale możemy pożartować sobie na ten temat – podpowiadają twórcy Járy Cimrmana. W niepoważnej formie zadają to samo pytanie, które dręczyło czeskich intelektualistów spod znaku Huberta Gordona Schauera: „i na cóż Cześci Europie?”. Od takiego pytania może zacząć się mesjanizm: legenda Járy Cimrmana stanowi swoistą parodię mesjanizmu. Pragnienie misji i wielkości, które tak łatwo może przeistoczyć się w egzaltację i egocentryzm (a w przypadku narodu – w nacjonalizm), tutaj zmienia się w chóralny śmiech. (Firlej 2010, s. 10).

Inni badacze zwracali też uwagę na historyczny kontekst, w którym powstaje Teatr Járy Cimrmana (okres komunistyczny), i z tym faktem łączono zasadniczy wydźwięk i znaczenie tego projektu. Krystyna Kardyni-Pelikánová stwierdza:

Powołanie do istnienia Teatru Járy Cimrmana spowodowane było przez – prawdopodobnie ogólnonarodową – potrzebę doznania komizmu w obliczu odczuwanej i stwierdzanej mistyfikacji, nie tylko już literackiej, w obliczu manewrów ideologii, mistyfikacji politycznej i medialnej. Wtedy to objawiła się w pełni nie tylko absurdalność ludzkiej egzystencji, ale równocześnie zaistniała konieczność wywołania śmiechu terapeutycznego (Kardyni-Pelikánová 2009, s. 86).

Nie jest to pogląd odosobniony, ze współczesnym kontekstem politycznym powstanie Teatru Járy Cimrmana łączył też na przykład Jan Kebr, który uważał, że „okrucieństwo obu totalitarnych reżimów XX wieku w naszym regionie wywołuje również retro-sentyment” (Kebr 1994, s. 88), i przypisywał mu eskapizm. Dla przywoływanej już Sylvii Richterovej był on z kolei zjawiskiem opozycyjnym wobec władzy (podają za: Czaplińska 2009, s. 10). Spostrzeżenia te można doprecyzować – niewątpliwie nie da się w odniesieniu do omawianego tu fenomenu zignorować czeskiej sytuacji społeczno-politycznej: rok 1966 to moment znacznego ożywienia w czeskiej kulturze (tzw. *zlatá šedesátá*, złote lata sześćdziesiąte, których apogeum stanie się Praska Wiosna), ożywienia związanego ze znaczącym uwolnieniem atmosfery politycznej po okresie socrealizmu, który w Czechosłowacji trwał dłużej, niż w Polsce (należy pamiętać, że w czeskim kontekście odwilż po roku 1956 w zasadzie się nie pojawia). Lata 70. i 80., kiedy powstaje większość scenariuszy duetu Svěrák–Smoljak, to z kolei okres tak zwanej normalizacji i w zasadzie powrotu do warunków sprzed

Praskiej Wiosny (dwudziestolecie to bywa niekiedy nazywane okresem neostalinizmu, Lehár [et al.] 2000, s. 845). Bezpośrednich nawiązań do tego okresu w Cimrmanowskich sztukach nie znajdziemy, ale za symptomatyczne należy uznać fakt, że w dużym stopniu nawiązują one do epoki czeskiego odrodzenia narodowego (ich akcja rozgrywa się co prawda u schyłku XIX wieku, ale wiele biograficznych rysów Cimrmana – aktor teatru obwoźnego, zbieracz ludowego folkloru – nawiązuje do aktywności czeskich budzicieli z pierwszej połowy stulecia<sup>4</sup>). Oba te okresy, odrodzeniowy i socrealistyczny, mają pewien rys wspólny (dopatrywał się go i analizował przywoływany już powyżej Vladimír Macura): były to bowiem w czeskiej kulturze dwa przypadki świadomego aktu kulturalnej kreacji, aktu konstruowania czeskiej kultury, arbitra alnego określenia jej charakteru, dobrania odpowiednich dominant, odpowiednich tradycji założycielskich, które w przekonaniu jej ówczesnych kreatorów były dla niej istotne, oraz odrzuceniu innych – nieprawomyślnych, heretyckich, sprzecznych z ówczesnym rozumieniem narodowego ducha<sup>5</sup>. Podobny, sztuczny charakter ma świat Cimrmanowski, to świat na swój sposób wymarzony, z tym, że proces jego kreacji potraktowany został w sposób parodystyczny, karykaturalny i ironiczny. Cimrman podważa „powagę uświęconego zadania”, wyśmiewa „geniusz narodu”, jest swego rodzaju odtrutką na budowany raj, neguje oficjalność, hierarchiczność, postępowość. Istotą tego zjawiska, jak była już mowa, jest demistyfikacja i antyiluzyjność, i nie chodzi tu tylko o parodystyczne potraktowanie narodowych mitów – w sztukach Teatru Járy Cimrmana dekonstruowane i podważane są wszelkiego rodzaju tradycyjne reguły, dyrektywy i normy: ideologiczne (wspominane narodowe mity: postacie, zdarzenia), językowe (parodia dyskursu naukowego czy lite-

<sup>4</sup> Zauważ to również Agata Firlej, pisząc o „kpiarskim potraktowaniu idei Odrodzenia Narodowego” (Firlej 2008, s. 37), kilkakrotnie wspomina o tym fakcie także Přemysl Rut (Cimrman, Smoljak, Svěrák 2010, s. 7, 9).

<sup>5</sup> Opisywałem to szerzej w artykule *Czeskie sny Vladimíra Macury* (Gierowski 2012).

rackiego, zwłaszcza odrodzeniowego), gatunkowe (parafrazy i trawestacje różnych tradycyjnych, XIX-wiecznych form gatunkowych, towarzyszą im też niekiedy metatekstowe pasaże na ich temat<sup>6</sup>). Charakter antyiluzyjny w Cimrmanowskim teatrze ma już sama charakterystyczna dwuczęściowa budowa tych przedstawień: tradycyjnie część pierwszą tworzy quasi-naukowe seminarium, które stanowi wprowadzenie do sztuki teatralnej, której autorem ma być Cimrman. Owa druga część przedstawienia (wspomniana sztuka teatralna) utrzymana jest w konwencji teatru amatorskiego – świadomie podkreślana jest tu umowność teatralnych konwencji, wprowadzony i wyeksponowany zostaje ich jakoby nieprofesjonalny, prowizoryczny czy wręcz dyletancki charakter, pojawiają się też chwytły takie jak motywy teatru w teatrze (zwłaszcza widoczne w sztuce *Záskok*, w której możemy mówić wręcz o wykorzystaniu zabiegu *mise en abyme*, niekończącego się powtórzenia), niekiedy w tok przedstawienia wprowadzane są metakomentarze dotyczące treści danej sztuki (por. np. w utworze *Dlouhý, široký a krátkozraký* uwagi o praktycznym znaczeniu finałowej uczt, kończącej odgrywaną historię, której celem było zaspokojenie głodu przez występujących w niej aktorów, Cimrman, Smoljak, Svěrák 2010, s. 246). Jak już podkreślałem, teatr ten nieustannie odkrywa swój własną teatralność, sytuuje się na pewnym poziomie „meta”, obnaża mechanizmy, reguły i zasady nim rządzące.

<sup>6</sup> Można tu dla przykładu przytoczyć uwagi Cimrmana dotyczące bajki: „Poglądy Cimrmana na temat bajki były dość specyficzne. W swoim studium *Zbierajcie bajki* [...] pisze: »Jak właściwie przygotowujemy nasze dzieci na to, co przyniesie życie? Czytamy im przed zaśnięciem opowieści, w których najmłodszy i poniżany książę dostanie najpiękniejszą księżniczkę, głupi Honza przechytry wszystkich spryciarzy a Smolíčka Pacholíčka w ostatniej chwili uratuje jeleni. Kiedy jednak dzieci dorosną poznają życie, w którym ten poniżany zostanie z niczym, naiwny da się wystawić do wiatru spryciarzowi, a kiedy nad człowiekiem znęca się jakaś hołota, jelenie pasą się w spokoju. Taka literatura według mego osądu jest dla dzieci bardziej niebezpieczna niż alkohol i zapalki«” (Cimrman, Smoljak, Svěrák 2010, s. 217).

Owo dążenie do negacji i podważania różnego rodzaju norm i zasad połączone zostaje z ludycznym śmiechem. Pozwala to rozpatrywać Teatr Járy Cimrmana również w kontekście Bachtinowskiego terminu karnawalizacji. Jest to niewątpliwie swego rodzaju świat na opak, ściśle związany z kulturą ludowego śmiechu, opozycyjny w stosunku do świata kultury wysokiej (czy też może lepiej oficjalnej), który zawiesza i znosi panujące w niej prawdy, stosunki społeczne, istniejący ustroj, normy, zakazy. I w tym sensie jest to świat wolny i antytotalitarny – jak pisał Bachtin: „W czasie karnawału można żyć tylko wedle jego praw, to znaczy praw karnawałowej wolności” (Bachtin 1975, s. 64)<sup>7</sup>.

Zwłaszcza dobrze widać to w odniesieniu do wspomnianych parodystycznych quasi-naukowych seminariów. Pełnią one rolę szczególną (choć pojawiły się w zasadzie przez przypadek, gdy przedstawienie okazało się być zbyt krótkie i trzeba było wymyślić jakiś dodatek). Składają się na nie quasi-naukowe referaty, w których wybitni cimrmanolodzy prezentują kolejne aspekty i szczegóły z życia i twórczości czeskiego geniusza. Są one w istocie parodią naukowego dyskursu, z pozorowaną dbałością o ścisłość, o najdrobniejsze, pedantycznie gromadzone quasi-fakty, z przerysowanymi postaciami pseudouczonych. To właśnie ten element pełni zasadniczą funkcję w konstruowaniu (i dekonstruowaniu) Cimrmanowskiego mitu, w kolejnych utworach konsekwentnie budując coś na kształt Cimrmanowskiej semiosfery. Seminaria te przeplatane są także prezentacjami różnego rodzaju Cimrmanowskich dokumentów – jego utworami, dzieła-

---

<sup>7</sup> Dodajmy, że ów ludyczny śmiech w okresie komunistycznym nie był zjawiskiem ideologicznie neutralnym – J. J. Szczepański tak np. wspominał jeden wieczór autorski S. Lema, na którym ten prezentował swoje humorystyczne opowiadania: „Było kilku młodych krytyków z „Życia”. Śmieli się bardzo, ale w pewnej chwili zaczęli spoglądać po sobie i coraz bardziej sztywnieć i surowieć. W dyskusji napadli zgodnie na Lema, że taki bezprzedmiotowy humor to zjawisko społecznie groźne. Gdzie dydaktyka postępuje? My się tu śmiejemy, ale co z tego? Jednak to nie frazes, że śmiech podejrzewany jest o kontrewolucyjność” (cyt. za: Orliński 2017, s. 126).

mi sztuki, wynalazkami, korespondencją, cechuje je swoista wielojęzyczność – na różne sposoby aktualizują one (głównie za pomocą parodii, pastiszu, trawestacji) tradycyjne literackie i teatralne formy gatunkowe i językowe, charakterystyczne zwłaszcza dla czeskiej kultury XIX wieku, takie jak na przykład pieśni jarmarczne, różnego rodzaju deklamowanki, piosenki, gatunki literatury popularnej (horror), żywe obrazy. Drugim elementem składowym owych seminariów, który również decyduje o ich charakterze, funkcji i aktualności jest anegdota – składają się one w zasadzie z kompilacji różnego rodzaju historyjek i opowiadań o Cimrmanie. Przytoczmy tu mały, przykładowy fragment poświęcony Cimrmanowi jako dentyście:

Jego marzeniem była doskonała proteza zębowa. Problem stanowił materiał. Pierwsze próby Cimrman podjął ze stałą. Stałowe uzębienie gryzło dobrze, było jednak ciężkie, żelazo uwalniało do ust nieprzyjemne w smaku substancje, a stalowy uśmiech sprawiał wrażenie mało przyjazne. Lepsze wyniki osiągnął Cimrman stosując aluminium, którego miękkość kompensował za pomocą alpaki na powierzchniach gryzących. Proteza ta miała lepszy wygląd, była lżejsza, dobrze rozdrabniała potrawę, niestety aluminium połączone z alpaka stwarzało ogniwo elektryczne. W ustach wywoływało to nieprzyjemne drętwienie, a w nocy takie zęby wręcz świeciły. Było to z jednej strony praktyczne, bowiem wystarczyło, że użytkownik takiej protezy otworzył usta i bez problemu mógł czytać, z drugiej strony czytelnicy tacy budzili u pozostałych członków rodziny, a zwłaszcza u dzieci, strach. Wnuczeta wołały: Babciu, już nie czytaj. Albo: Dziadku, zgaś już... i tym podobne. (Cimrman, Smoljak, Svěrák 2010, s. 446).

Przykładów takich wskazać można oczywiście dużo więcej, anegdotyczne dykteryjki, jak stwierdzono już powyżej, stanowią zasadniczą częścią składową Cimrmanowskich seminariów. Mają one przy tym pewne elementy charakterystyczne, które warto są podkreślenia w kontekście rozważanego tu problemu – jak pisał Josef Kroutvor anegdota:

[...] pierwotnie oznaczała nie publikowane, bo zakwestionowane przez cenzurę teksty dotyczące wydarzeń historycznych. Pojęcie anegdoty obejmowało wszystko co marginalne, nieistotne, ale jednocześnie wadliwe, nieprzystające do oficjalnej interpretacji. W tym pierwotnym znaczeniu anegdota jest historyjką wydaloną z wielkiej historii. (Kroutvor 1998, s. 70).

Za symptomatyczny można tu uznać zwłaszcza wskazywany aspekt wykluczenia, który charakteryzować ma anegdotę (do tego problemu jeszcze powrócę). Według Kroutvora jest ona zarazem formą charakterystyczną dla regionu Europy Środkowej, stanowi ludową reakcję na absurdalność historii, na środkowoeuropejski brak historii – stwierdza on:

Typ ludowy reaguje nieco inaczej: zastępuje historię historyjką. Z absurdalnej sytuacji rodzi się typowy ludowy zmysł anegdotyczny (Kroutvor 1998, s. 37)

czy w innym miejscu:

Dla Europy Środkowej anegdota jest klasyczną postawą wobec wszelkich spraw. Z ludowych pogwarek anegdota przechodzi do literatury, historyjka staje do konfrontacji z historią (Kroutvor 1998, s. 66).

Pisarzem, który ucieleśnia to zjawisko i którego twórczość jest wręcz archetypicznym przykładem wykorzystania anegdoty w literaturze jest Jaroslav Hašek. Należy tu zaznaczyć, że w rozmaitych analizach i interpretacjach postać Cimmrmana często umieszczano w kontekście jego twórczości, choć zazwyczaj punktem odniesienia dla badaczy były mistyfikacyjne zabawy czeskiego pisarza (artykuły o nieistniejących stworzeniach dla „Świata Zwierząt”, historia Partii Umiarkowanego Postępu w Granicach Prawa)<sup>8</sup>. Natomiast specyficzny status anegdoty jako literackiego tworzywa bardzo wyraźnie łączy postać czeskiego geniusza z dobrym wojakiem Szwejkiem<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Švejka i Cimmrmana porównuje w swoim artykule *Dva géniové českého literárního humoru 20. století: Josef Švejk a Jára da Cimrman* Bohuslav Hoffmann (Hoffmann 2001).

<sup>9</sup> Przywoływany już Kroutvor pisał o Szwejku: „Jest niezborny, rozproszony, podzielony na niezliczoną ilość banalnych faktów lub historyjek. Nie da się go ująć w konkretne ramy – jego byt to mistyfikacja” (Kroutvor 1998, s. 47) – zdanie to pasuje również doskonale do postaci Cimmrmana. Ową niezborność, rozproszenie, swoistą nieuchwytność i nieookreśloność obu bohaterów współtworzy i podkreśla także brak bliższych informacji o ich wyglądzie: w przypadku Cimmrmana wyraźnie i wielokrotnie sygnalizowany jest fakt, iż nie zachowała się żadna jego podobizna (zaznacza to m.in. Přemysl Rut i łączy to z głównym chwytem Cimmranowskiej mistyfikacji,

Ale sięgnąć można również do czeskiej tradycji literackiej nieco starszej: do satyrycznej twórczości Karel Havlíčka-Borovskiego z połowy XIX wieku, która silnie zakorzeniona była w folklorze miejskim, aktualnym, reprezentowanym właśnie przez anegdotę – tak pisał o jego epigramatach na przykład Alexander Stich (Stich 1990, s. 275). Cechą charakterystyczną twórczości Havlíčka, którą także należy podkreślić, jest również specyficzna wielojęzyczność i dialogowość: wykorzystywanie i mieszanie różnych gatunków literackich czy gatunków mowy, różnych stylów językowych, różnych języków (makaronizmy w heroikomicznym poemacie *Křest svatého Vladimíra*), nieustanna konfrontacja przeszłości i teraźniejszości, sfery *sacrum* i *profanum* (por. Červenka [et al.] 1990, s. 113–115). Są to niewątpliwie elementy i zabiegi, które odnaleźć można także w Teatrze Járy Cimrmana. Pamiętać należy także o kontekście, w jakim powstawała twórczość Havlíčka-Borovskiego, o jej wymiarze aktualnym i politycznym, związanym z nasilającymi się prześladowaniami czeskiej inteligencji epoki odrodzenia narodowego przez aparat policyjny państwa Habsburgów – tu również odnotować można pewną paralelę do sytuacji czeskiej w drugiej połowie XX wieku, kiedy powstała postać Cimmrmana. Utwory Haška i Havlíčka-Borovskiego nie są oczywiście jedynymi kontekstami literackimi, z którymi łącono to zjawisko<sup>10</sup>, przywołuję je tu ze względu na specyficzny status anegdoty w ich twórczości.

---

który nazywa „drogą do nikąd” – wszelkie oczekiwania, cele i dążenia głównego bohatera spełniają na niczym, prowadzą w próżnię, Cimmrman, Smolják, Svěrák 2010, s. 8, 14); z kolei zewnętrzny wygląd Szwejka wykreowany został nie tyle przez Haška, co przez ilustratora jego dzieła, Josefa Ladę (jak pisze Jacek Baluch, stworzony przez niego plastyczny wizerunek dobrego wojaka „utrwał się w szerokim odbiorze w kraju i za granicą i z równą siłą narzucił się także wyobraźni reżyserów teatralnych i filmowych oraz aktorów wcielających się w rolę Szwejka”, Baluch 2018, s. VII).

<sup>10</sup> W kontekście Cimmranowskiego fenomenu wspomina się np. tradycję czeskiej awangardy i Devětsilu, Teatru Wyzwolonego Wericha i Voskovca, Semaforu, przywołuje się też nazwiska takich twórców jak Alfred Jarry czy André Breton (Firlej 2008, s. 37; Kardyni-Pelikánová 2009, s. 86; Czaplíńska 2009, s. 9).

Zaznaczyć wreszcie należy, że byli i tacy czescy krytycy i interpretatorzy, którzy spoglądali na Cimrmana z pewną nieufnością i wysuwali wobec tej postaci dość zasadnicze zastrzeżenia. Jak podaje Krystyna Kardyni-Pelikánová, np. czeski krytyk teatralny Vladimír Just

[...] wyraził obawę, że droga, jaką poszedł teatr Járy Cimrmana, jest w rzeczywistości drogą donikąd. W sztukach pokazuje się przecież (...), że cel, rzecz, wynik, rozwiązanie – nie istnieją. Cimrman jest ikoną człowieka zredukowanego i bezradnego. Wyraźna i nieodparcie śmieszna w przedstawieniach „wulgarność brzucha”, związana ze sztuką naiwną, z czystym ludyzmem, ma więc i swoją odwrotną stronę: pustkę duchową (Kardyni-Pelikánová 2009, s. 87).

Czy rzeczywiście można tu mówić o „duchowej pustce”? Zanim odpowiem na to pytanie chciałbym jeszcze pokrótce przedstawić genezę tej postaci i wspomnieć o osobach, które uznawane są za jej pierwowzory. Są to: Alois Beer<sup>11</sup>, Václav Svoboda Plumlovský<sup>12</sup>, Jakub Hron Metánovský<sup>13</sup> i Jan Eskymo Welzl<sup>14</sup> (w większości są to przed-

---

<sup>11</sup> Alois Beer (1833–1897), czeski pisarz i malarz (z zawodu rzemieślnik, tokarz), jeden z najważniejszych przedstawicieli czeskiej sztuki i literatury naiwnej, odkryty w latach 30. XX w. przez czeską awangardę: w 1937 r. w Uměleckiej besedzie w Pradze odbyła się wystawa jego rysunków, przy okazji której prelekcję wygłosił Vítězslav Nezval (Nezval 1974), wydany został też katalog ze wstępem Josefa Čapka (*Alois Beer: kresby* 1937).

<sup>12</sup> Václava Svoboda Plumlovský (1872–1956), czeski pisarz i poeta, jeden z głównych przedstawicieli czeskiej literatury naiwnej. Życie spędził w Plumlovie na Morawach, w dość ciężkich warunkach, utrzymywał się z niewielkiej renty i darowizn, zmarł w szpitalu psychiatrycznym w Kromieryżu. Był twórcą oryginalnej koncepcji Lamezonu – instytucji, która stanowić miała połączenie kościoła i gospody. W polskiej literaturze bohemistycznej wspomina o nim Zofia Tarajło-Lipowska (2014).

<sup>13</sup> Jakub Hron Metánovský (1840–1921), czeski uczonek, wynalzca, nauczyciel, filozof i pisarz, autor prac naukowych, których cechą charakterystyczną był specyficzny, groteskowy język, pełen oryginalnych neologizmów tworzonych przez Hrona, co nadawało im niezamierzony efekt komiczny. Autor poezji naiwnej. Uznawany jest za prekursora patafizyki, dadaizmu, happeningu (Borecký 2007).

<sup>14</sup> Jan Eskymo Welzl (1868–1948), czeski podróżnik, polarnik, poszukiwacz złota, łowca przygód, eskimoski naczelnik, „pabitel”, który znaczną część życia spędził na Wyspach Nowosyberyjskich. Dużą popularnością cieszyły się jego wspomnienia

stawiciele czeskiej sztuki i literatury naiwnej – związki fenomenu Cimrmana z tą tradycją podkreśla Kardyni-Pelikánová 2008, s. 133). Wspólnym rysem łączącym te postacie jest fakt, że w czeskiej kulturze wszyscy oni byli swego rodzaju *outsiderami* – ich zasadniczą cechą konstytutywną stanowi atrybut wykluczenia, który wyznacza ich kulturową „treść” w czeskim kontekście (osoby te traktują w tym momencie jako specyficzne teksty kultury, swego rodzaju indywidualne mity funkcjonujące w ramach czeskiej świadomości kulturalnej). Atrybut ten w sposób wyjątkowo wyrazisty zaktualizowany został również w osobie Cimrmana – zapomnianego i odrzuconego czeskiego geniusza. Decyduje on o jego swoistości, jest jednym z zasadniczych źródeł oryginalnego komizmu tego bohatera literackiego. Przypomnijmy też aspekt sygnalizowany już powyżej, że i forma podawcza charakterystyczna dla omawianego tu fenomenu – anegdota – jest z wykluczeniem ściśle związana, jest, zacytujmy jeszcze raz Kroutvořa, „historyjką wydaloną z wielkiej historii”. Cimrman niewątpliwie łączy w sobie cechy charakterystyczne dla postaci stanowiących ikony (czeskiej) historii i kultury (wielki, narodowy geniusz) z lokalnością, prowincjonalnością oraz związanym z nimi wykluczeniem; jest mitem równocześnie tworzonym i dekonstruowanym. Można odwołać się w tym momencie do charakterystyki związku mitu i bajki magicznej dokonanej przez Eleazara Mioletinskiego, według którego bajka stanowi mit poddany derytualizacji i desakralizacji (Mioletinski 1981, s. 326). Postać Cimrmana w takim ujęciu uznać można niewątpliwie za „bajkowy” odpowiednik narodowych bohaterów (a więc ujawnia on związki z mitem lecz zarazem związany jest z typową dla bajki demitologizacją, sygnalizuje przejście od religii do literatury, od prawdy do mistyfikacji); bohaterowie bajek, jak pisze Mioletinski, to bardzo często osoby społecznie upośledzone, prześladowani i poniżani członkowie rodziny czy rodu (Mioletinski 1981, s. 329) – wykluczenie staje się tu jedną z ich cech swoistych.

---

opracowane najpierw przez R. Těsnohlídka (Eskymo Welzl, *Paměti českého polárního lovce a zlatokopa*), potem przez B. Golombka i E. Valentę (*Třicet let na zlatém severu* oraz *Po stopách polárních pokladů*).

Równocześnie – i to może w kontekście rozpatrywanego tu problemu bardziej istotne – Cimrmana potraktować można jako swego rodzaju specyficzną kwintesencję czeskości, jako aktualizację jednego z czeskich (auto)stereotypów. Przechodzimy tu więc od poziomu jednostkowego, indywidualnego do poziomu bardziej ogólnego, społecznego, a wykluczenie staje się w tym wypadku atrybutem czy cechą przypisywaną całemu narodowi i jego kulturze. Na ile uzasadniony jest taki wniosek? Wydaje się, że w pewnym stopniu można mówić o kulturze czeskiej jako kulturze naznaczonej wykluczeniem (a przynajmniej w ten sposób się postrzegającej), kulturze o tożsamości chwiejnej i niepewnej. Historycznym świadectwem tego stanu są różnego rodzaju narodowe dyskusje takie jak np.: spór o sens czeskich dziejów<sup>15</sup> (poszukiwanie sensu własnej egzystencji jest ze swej natury uwarunkowane świadomością jego braku, wyobcowaniem), pytania o miejsce i znaczenia małego narodu oraz o jego kulturalny wkład w kulturę europejską, XX-wieczne dyskusje o Europie Środkowej, z których przebija się wyraźne poczucie alienacji, ‘bycia poza’ (historią, Europą) – np. słynne eseje: Milana Kundera *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej* (Kundera 1984) czy przywoływany już tekst Josefa Kroutvora *Europa środkowa, anegdota i historia* (Kroutvor 1998); czy też różnego rodzaju narodowe mity i wyobrażenia o XIX-wiecznej, odrodzeniowej proweniencji, np. analizowany przez Vladimíra Macurę mit o narodzie zrodzonym w chałupce, mit o czeskim zdrowym rozumie przeciwstawianym filozofii i Niemcom jako narodowi filozofów, itp. (Macura 1998b). Jak pisał wspomniany Macura:

Cechą szczególną czeskiego postrzegania własnej tożsamości od czasów odrodzenia narodowego jest specyficzne, nieoczywiste spojrzenia na narodową egzystencję. O ile świadomość własnej tożsamości jest generalnie dla innych narodów świad-

---

<sup>15</sup> Terminem tym określa się dyskusję toczoną w czeskiej kulturze od lat 80. XIX w., której zasadniczym problemem była kwestia istoty i celu istnienia Czechów jako samodzielnego i autonomicznego narodu (głównymi protagonistami byli Tomáš Garrique Masaryk i Josef Pekař). Historię sporu szczegółowo rekapitułuje Aleksandra Paják (2006, s. 15–52).

mością naturalnego zakorzenienia, respektowania danego stanu, u Czechów często bywa inaczej. (Macura 1993, s. 11)<sup>16</sup>.

Równocześnie owo wykluczenie staje się konstytutywnym składnikiem czeskiego mesjanizmu (dość specyficznego, bo związanego głównie ze sferą działalności literackiej, Macura 1998a, s. 144), którego jednym z przejawów był odrodzeniowy mit o narodzie, „który powstał z dołów, z chatki, analogii stajenki betlejemskiej”, narodził się biednym, „ale tym bardziej wartościowym, ponieważ nie skalany materializmem tego świata” (Macura 1998a, s. 145). Atrybut wykluczenia traci tu więc w zasadzie swój wydźwięk negatywny stając się specyficzną wartością – trwałym, pozytywnym i konstytutywnym elementem składowym czeskiej tożsamości.

Wydaje się więc, że postać Cimrman nie tylko uosabia „duchową pustkę”, ale ma ona również pewien aspekt pozytywny, budujący. Tworzy fundament czeskiej tożsamości w oparciu o przywołany powyżej mit „narodu ze stajenki” – jest nie tyle (bądź nie tylko) parodią mesjanizmu, ale w istocie wpisuje się w pewnym stopniu w jego pewną szczególną, czeską odmianę; zasadniczo podważa mity i marzenia epoki odrodzenia narodowego, ale zarazem, po cichu, niektóre z nich aktualizuje. Przywoływany już wielokrotnie Macura wskazywał na pewien charakterystyczny rys kultury czeskiej, który wyraził się w okresie odrodzenia narodowego: koegzystencji marzeń i snów o narodowej potędze i wielkości oraz towarzyszących im sceptycznych i ironicznym spojrzeń na owe dążenia. Czeski badacz pisał:

---

<sup>16</sup> Źródłem tego poczucia jest według czeskiego semiotyka dokonany w XIX wieku świadomy akt wyboru czeskiej tożsamości (Macura 1993, s. 12) – nie była ona dana, ale świadomie stworzona i wybrana, a więc w efekcie nie do końca naturalna i oczywista. Podkreślał to również Milan Kundera pisząc: „W siedemnastym i osiemnastym wieku naród czeski znajdował się na granicy unicestwienia. Czesi wiedzą, że z łatwością mogli byli pogodzić się z całkowitym pochłonięciem ich narodu przez Niemców, i że jeśli istnieją, to dlatego, że istnienie wybrali. I tu trzecia, paradoksalna uwaga: ich istnienie dziś jest wyborem, zadaniem, lub też, posługując się wyrażeniem Pascala, zakładem” (Kundera 1983, s. 26).

Patetycznym marzeniom o sławnej czeskiej przeszłości i sławnej przyszłości towarzyszyło niekiedy autoironiczne podejrzenie o marności tego wielkiego i w znacznym stopniu sztucznego zadania. Apoteozy czeskiej wielkości – a obok nich, najczęściej w prywatnych, niepublicznych tekstach – przejawy sceptycyzmu. Niekiedy utrzymane są w tonie tragicznej powagi, kiedy indziej wyróżniają się dowcipem i autorodrią (Macura 1993, s.18).

Ów drugi, ironiczny biegun czeski semiotyk uważa za życiodajny i uzdrawiający, choć początkowo stanowił jedynie „ukryty podton odrodzeniowej euforii”. Teatr Jára Cimrmana odwraca te proporcje: głośno i wprost wyśmiewa owe „sny o potędze”, kreując zarazem, w tle, pewien utajony wzór pozytywny – małego czeskiego człowieka, marzyciela, idealisty i indywidualisty, poszukiwacza przygód, który niestrudzenie realizuje swe kolejne (nieudane i odrzucone) projekty i pomysły, konsekwentnie dążąc do obranego przez siebie (choć, jak wskazywano, niemożliwego do osiągnięcia) celu; człowieka, dla którego czescy widzowie mają bez wątpienia mnóstwo sympatii i w którym niewątpliwie odkrywają cząstkę samych siebie.

#### Literatura

- Alois Beer: *kresby*, 1937, Praha: Umělecká beseda.
- Bachtin M., 1975, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniowie, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Balík Š., 2010, *Czeska tradycja humoru i »mystyfikacji«*, „Teksty Drugie”, nr 4, s. 247–266.
- Baluch J., 2018, *Wstęp*, [w:] J. Hašek, *Przygody dobrego wojaka Szwajka czasu wojny światowej*, przeł. A. Kroh, wstęp i oprac. J. Baluch, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, s. III–CXXXIV.
- Borecký V., 2007, *Legenda o Hronu*, Praha: Gutenberg.
- Červenka M. [et al.], 1990, *Slovník básnických knih: díla české poezie od obrození do r. 1945.*, Praha: Československý spisovatel.
- Cimrman J., Smoljak L., Svěrák Z., 2010, *Hry a semináře: úplné vydání*, Vyd. 2., dopl., Praha: Paseka.
- Czaplińska J., 2009, *Czeskie mistyfikacje (nie tylko) literackie jako czynnik kulturo- i kultotwórczy*, „Pamiętnik Słowiański” LIX, z. 2, s. 3–13.
- Firlej A., 2008, *I na což ten národ w Europie?*, „Tygodnik Powszechny”, 24.02., s. 37.

- Firlej A., 2010, *Nie wierzcie im! O českých mystifikacích*, „Literatura Ludowa”, nr 1, s. 3–13.
- Gierowski P., 2012, *Czeskie sny Vladimíra Macury*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Slavica Wratislaviensia”, tom 155, s. 355–362.
- Hoffmann B., 2001, *Dva géniové českého literárního humoru 20. století: Josef Švejk a Jára da Cimrman*, „Stylistyka” X, s. 9–19.
- Kardyni-Pelikánová K., 2008, *Divadlo Jára Cimrmana – přešmívná iluzja českého arcygeniusza. O českých mystifikacích literackích (3)*, „Twórczość”, nr 8, s. 130–135.
- Kardyni-Pelikánová K., 2009, *Mystifikacje literackie jako czeski sposób przekraczania granicy opresyjnej rzeczywistości*, [w:] *Podzwonne dla granic. Polsko-czeskie linie podziałów i miejsca kontaktów w języku, literaturze i kulturze*, red. J. Lipowski, D. Żygadło-Czopnik, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 81–89.
- Kebr J., 1994, *Cimrmani v roce 93*, „Světa a divadlo” V, č. 2., s. 80–96.
- Krouťvor J., 1998, *Europa Środkowa: anegdota i historia*, przeł. J. Stachowski, Izabelin: Świat Literacki.
- Kundera M., 1984, *Zachód porwany albo tragedia Europy środkowej*, tłum. M. L., [w:] M. Kundera, A. Zagajewski, L. Szaruga, *Zachód porwany. Eseje i polemiki*, Wrocław Wydawnictwo Oświatowe BiS, s. 3–20.
- Kundera M., 1983, *Zakład czeski*, tłum. A. Kołakowska, „Zeszyty Literackie” nr 1, s. 26–31.
- Lehár J. [et al.], 2000, *Česká literatura od počátků k dnešku*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Macura V., 1993, *Masarykovy boty a jiné semi(o)fejetony*, Praha: Pražská imaginace.
- Macura V., 1998a, *Czeski świat w XIX wieku oczyma polskiej szlachcianki*, [w:] *Czechy i Polska na szlakach ich kulturalnego rozwoju*, red. J. Grell, Kraków: Wydawnictwo Antykwa, s. 135–145.
- Macura V., 1998b, *Český sen*, Praha: Lidové noviny.
- Mieletinski E., 1981, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, przedmową opatrzyła M.R. Mayenowa, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Nezval V., 1974, *K výstavě Aloise Beera*, [w:] idem, *Dílo*, sv. 25: *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*, ed. M. Blahynka, Praha: Československý spisovatel, s. 323–331.
- Orliński W., 2017, *Lem. Życie nie z tej ziemi*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Pająk A., 2006, *Jaroslav Durych a spór o sens českých dějův*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Stich A., 1990, *Básník Havlíček*, [w:] *Karel Havlíček Borovský: Stokrát plivni do moře*, red. J. Korejčík, A. Stich, Praha: Československý spisovatel.

Svoboda Plumlovský V., 1996, *Co složil, to mám*, k vydání připravil  
Vladimír Borecký, Praha: Torst.

Tarajło-Lipowska Z., 2014, *Tryumf Bohumila Hrabala: w setną rocznicę  
urodzin*, „Odra”, nr 3, s. 44-47.