Smyšlené jazyky a literární text

PETR MAREŠ
(Praha)

0. Tento článek představuje další položku v řadě příspěvků snažících se zmapovat problematiku interjazykové textové heterogennosti, tedy uplatnění několika jazyků v rámci textu. První pokus o teoretické postižení dané problematiky byl publikován před několika lety právě v tomto časopise (Macurová – Mareš 1996). Články, které pak následovaly, byly věnovány jednak zpřesňování načrtnuté koncepce, jednak analýze konkrétních textů (srov. např. Mareš 1998a, 1998b). Objevily se i studie jiných autorů, jež byly danou koncepcí alespoň do určité míry inspirovány (Stolac 1997; Debická 1999).

Předmětem pozornosti bude tentokrát zvláštní forma vícejazyčnosti, která byla v rámci východiskové klasifikace (Macurová – Mareš 1996: 170) označena jako konstrukce jazyka: text obsahuje prvky smyšleného jazyka, tedy jazyka, který v reálné komunikaci neexistuje, ale byl (zpravidla ovšem jen v podobě více či méně rudimentární) pro potřeby daného textu vytvořen.

1. Zapojování smyšlených jazyků do textu je postupem, který má v literatuře dlouhou tradici. W. T. Elwert (1960: 431-432, 1972: 525-526) upozorňuje na jejich přítomnost v Dantově *Božské komedii* (*La divina commedia*, 1307-1321) a v románu Françoise Rabelaise *Gargantua a Pantagruel* (*Gargantua et Pantagruel*, 1532-1564). Zároveň se smyšlené jazyky staly frekventovaným prostředkem ve fantastických a imaginárních cestopisech, pojednávajících o vzdálených nebo zcela evidentně fiktivních zemích: tyto jazyky nacházíme např. v tzv. *Mandevillově cestopise* z druhé poloviny čtrnáctého století, zřejmě nejproslulejším příkladem jsou pak *Gulliverovy cesty* Jonathana Swifta (*Gulliver's Travels,* 1726). Později se smyšlené jazyky příznačně uplatnily zejména v textech patřících k žánru science-fiction, kde jimi komunikují příslušníci mimozemských civilizací (jazyk Marťanů v dílech Edgara Rice Burroughse či Roberta A. Heinleina, jazyk obyvatel planety Arrakis v *Duně* Franka

Herberta [*Dune*, 1965])[1], a v textech žánru fantasy, situovaných do pohádkových a mytických zemí (prózy J. R. R. Tolkiena, Andrzeje Sapkowského aj.). V dalším aspektu představují sféru výskytu smyšlených jazyků díla dějově zasazená do dávné minulosti (konstrukce jazyků prehistorických lidí, příp. předchůdců člověka), nebo naopak do budoucnosti (např. *Mechanický pomeranč* Anthonyho Burgesse [A *Clockwork Orange*, 1962])[2].

2. Z nástinu hlavních oblastí výskytu smyšlených jazyků v literatuře v zásadě vyplývá jejich základní charakteristika. Ve vztahu k recipientovi textu jsou především reprezentanty radikální jinakosti a cizosti, vzdálenosti prostorové, časové, kulturní; tento rys zároveň zasahuje alespoň některé vnitrotextové subjekty, v textech se tematizuje více nebo méně zvládnutá konfrontace s ním. V opozicích, které determinují textovou vícejazyčnost (Macurová – Mareš 1996: 167), se tak zřetelně aktualizuje rys neznámosti, nesrozumitelnosti a často také exotičnosti, tajemnosti, hrozivosti a nebezpečnosti. Prvky smyšlených jazyků se současně pro recipienty stávají výrazným zdrojem budování napětí (Elwert 1972: 526); to může přejít v uvolnění – pokud vypravěč nebo postava převede vyjádření v tomto jazyce do jazyka „našeho", resp. ozřejmí jeho význam – nebo naopak – zůstávají-li pasáže ve smyšleném jazyce bez jakéhokoliv vysvětlení – trvá a nejednou se ještě stupňuje.

Oscilaci smyšlených jazyků v literárním textu mezi proniknutelností a neproniknutelností dobře ukazuje už zmíněná Dantova *Božská komedie*, analyzovaná W. T. Elwertem (zvl. 1972: 525-526). Na začátku sedmého zpěvu *Pekla* vykřikuje démon Pluto: „Pape Satan, pape Satan aleppe!" (Dante 1996: 17). Jde o jazyk pekelného strážce, bytosti od člověka nekonečně vzdálené. Dante není schopen porozumět, ale jeho průvodce Vergilius jako obyvatel pekla evidentně ví, o co jde; vyplývá to z jeho uklidňující promluvy k Dantovi i z jeho odpovědi démonovi (zprostředkovaně tak chápe smysl výkřiků i recipient textu). Ve třicátém prvním zpěvu Pekla pak vystupuje biblický Nimrod, který podle tradice dohlížel na stavbu babylonské věže: „`Raphel mai amech zabi aalmi´, / rozeřvala se ta divoká huba" (65; zvýraznil Dante). Nimrodův jazyk pochází ještě z doby před babylonským zmatením jazyků, a proto nikdo nemůže postihnout smysl pronesených slov. Jak praví Vergilius, „každá řeč je mu cizí, to byl účel, / tak jako jemu nelze rozumět" (66); lze jen ze situace uhadovat, o co asi jde – „Sám proti sobě svědčí" (66).

Můžeme dodat, že konstrukce jazyků nadpřirozených bytostí, ďáblů a démonů, představovala dost rozšířený postup ve středověké literatuře (hlavně v dramatech, mysteriích a miráklech) i potom v barokním dramatu, přičemž do popředí vystupovala groteskност a komický účinek (Elwert 1972: 526).

Novodobým ohlasem této zvyklosti jsou např. promluvy v ďábelském jazyce užité – výlučně s důrazem na komický efekt a jazykovou hru – v pohádkové komedii Jana Drdy *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert* (1960).[3] Povšimněme si scény, v níž se farář, ve skutečnosti převlečený ďábel, dorozumívá na dálku s peklem a náhodně narazí na potulného komedianta:

FARÁŘ [...] (Zazátkuje [láhev, do níž diktoval zprávu pro peklo], odemkne mříž, otevře okno) Maledýke infernále. Piston klejte rekomando! (Vyhodí láhev do tmy)
LUPINO: (venku za oknem) Elá hop! Trefil!
FARÁŘ (trhne sebou, naléhavě): Kropoto varmi? Estáre!
LUPINO (vyskočí na okno s lahví a rancem v rukou): Dežené! Dyné! Mandžáre!
FARÁŘ (myslí, že je to čert, pánovitě): Tyja chabre mortuláno? Soldo brante perkutičar!
LUPINO: Že ne kompránd! Nyx ferštéhen! No kapišto, siňore!
FARÁŘ (zafrká po čertovsku): Obyčejný chlápek! A ke všemu nemytý! (Drda 1960: 38.)

Za pozornost zde stojí nejen samotný smyšlený jazyk, ale také chování komunikačního partnera. Jehozřejmě příznačnou – reakcí na neznámé a nesrozumitelné je mobilizace vlastních (evidentně fragmentárních) znalostí různých jazyků, snaha nalézt nějaké propojení s tím, co proti němu stojí jako cizí a vzdálená síla.

Je ale třeba poznamenat, že jako reakce na cizí a neznámé může vystupovat i záměrné budování jazyka, který je nutně stejně neznámý a nesrozumitelný, tedy zdůraznění bariéry místo hledání styčného bodu. Film italských režisérů Paola a Vittoria Tavianiových *Ty se směješ* (*Tu ridi*, 1998), inspirovaný povídkami Luigiho Pirandella, obsahuje scénu, v níž se bývalý operní zpěvák Felice dostává do prudké hádky s manželkou Marikou. Rozhořčená Marika přejde v řeči do svého rodného jihoslovanského jazyka a stále znovu vykřikuje jakési výčitky a obvinění. Felice ji nejprve prosí, aby mluvila italsky, ale pak jí začne odpovídat jazykem, který si sám v daném okamžiku vymýšlí; proti řeči, jíž nerozumí, staví shluky slabik beze smyslu.

Konečně může být smyšlený jazyk rovněž výrazem niterné cizosti individua, jeho neschopnosti nebo neochoty komunikovat se společností, přijmout za svůj některý z jazyků, které běžně slouží k dorozumívání. To je případ jednoho z hrdinů románu Vladimira Nabokova *Bledý oheň/Bledý svit* (*Pale Fire,* 1962),[4] Vseslava Botkina, který se ve svém schizofrenním vědomí pokládá za muže jménem Charles Kinbote a jako Kinbote užívá smyšlenou zemblanštinu: „Soukromý jazyk, do něhož vše překládá, je tím nejbytostnějším vyjádřením jeho úniku ze světa, se kterým si nerozumí, je to skutečný a hlavně jediný *příbytek jeho bytí*" (Sýkora 1999: 43; zvýraznil Sýkora).[5]

3. Prvky smyšleného jazyka představují právě pro svou zdůrazněnou cizost a neobvyklost velmi nápadnou složku literárního textu. Jejich výrazová i

významová stránka tak získávají v textu alespoň latentně důležitost; sémantika se ovšem nejednou prosazuje v negativní podobě, závažné je tedy právě to, že významy jsou pro určité subjekty v rámci textu (vypravěč, postavy) a v návaznosti na to zpravidla i pro mimotextové subjekty (recipienty) nedostupné. Způsobem uplatnění výrazové a významové stránky smyšlených jazyků se literární texty zřetelně diferencují.

Jednu krajní polohu představují případy, kdy smyšlený jazyk vystupuje pouze jako zvuková, příp. grafická materie, na níž jsou (pro subjekt přicházející „zvenčí") vnímatelné jen určité fyzické kvality – významy zůstávají nedosažitelné. Tak je tomu v románu maďarského spisovatele Ference Karinthyho *Epepe* (1970), jehož hrdina Budai se na základě omylu na letišti dostává do neznámé země, v níž se mluví záhadným, zcela zvláštním jazykem. Zde je tématem díla konfrontace s neproniknutelnou cizostí, jazykovou, ale ve spojitosti s tím také společenskou a kulturní. Intenzitu konfrontace zvýrazňuje fakt, že i když je Budai lingvista ovládající mnoho různých jazyků a zvyklý jazyky analyzovat, nedokáže vnímaný řečový proud (resp. nápisy) rozčlenit na dílčí jednotky a jednotkám přisoudit významy: řeč je „úplná hatlanina" a písmo „nerozluštitelné klikyháky" (Karinthy 1981: 25). Zůstávají tak jen pokusy o záznam slyšeného, které nikdy nelze označit za přesné, pocity, jež zcela nesrozumitelná řeč vyvolává, a odhady smyslu promluv podle situace a reakcí „zasvěcených":

> Pokaždé se mu dostalo téže nesrozumitelné, kdákavé a nečleněné odpovědi: ebebe, pepepe, etětět či cosi na ten způsob (9).
>
> [Číšník] znovu jen cosi brebentil s prudkou gestikulací a zjevně pohoršen (11).
>
> Tu jako by mu ten druhý náhle porozuměl a opětoval mu otázku ve své řeči velmi hlasitě a téměř hrubě, nějak takto:
> „Paťaďaďabu? Veve terepleböbö?"
> Ale dost možná, že to řekl úplně jinak, artikuloval zrovna tak divně jako všichni ostatní (18).
>
> Hovořil stručně, rázně, velitelsky [...]: nejspíš vyzýval přítomné, aby se rozešli (178).

Neuchopitelnost jazyka, který hrdinu románu obklopuje, v hutné zkratce dokládají a symbolizují neustálé proměny předpokládaného jména ženy, s níž se Budai setkává v hotelovém výtahu: *Epepe, Bébé, Tetete, Epepep, Deded, Veved, Ebede, Pepe, Bebebe* atd.[6]

Určitá sémantizace smyšleného jazyka užitého v literárním textu je často podnícena tím, že tento jazyk poukazuje na jazyky existující a aktualizuje asociace s nimi spjaté. V románu britského spisovatele Malcolma Bradburyho *Výměnné kursy* (*Rates of Exchange,* 1983), satiricky popisujícím pobyt

západního intelektuála (opět jde o lingvistu) v imaginární socialistické zemi jménem Slaka, zahrnuje místní jazyk elementy, které lze vztahovat k některým charakteristickým rysům ruštiny, rumunštiny a – alespoň pokud jde o způsob grafického zápisu – maďarštiny: *Plazsci P'rtyii, fytygryfici, P'rtyii Populatiii, Manifustu* apod. (Bradbury 1983: 4, 18, 30)[7].

Asociace s existujícími jazyky vnášejí do radikální cizosti smyšleného jazyka (alespoň pro ty recipienty, u nichž se dané asociace mohou prosadit) rys známého. Tento rys se ještě stupňuje tehdy, je-li existující jazyk v jazyku smyšleném „přítomen" i sémantikou svých prostředků, především prostředků lexikálních. Ve výše citované pasáži z Drdovy komedie *Dalskabáty, hříšná ves* nalézáme vedle výrazů zcela neproniknutelných a působících hlavně svou zvukovou bizarností jednotlivé „ostrůvky" známého, v nichž se v humorném kontrastu jednak objevuje poukaz na pekelný původ nepravého faráře (*infernále*), jednak se svět démonů výslovně spíná s běžnou institucí lidského světa (*rekomando*).

W. S. Bainbridge (1994: 1760) upozorňuje na to, že v *Duně* Franka Herberta se jazyk pouštního národa z planety Arrakis přibližuje arabštině, a vyvolává tak představu exotického a zároveň vznešeného pouštního národa. Jak dokládá slovník s názvem *Terminologie impéria*, který tvoří jednu z příloh k románu (Herbert 1999: 614-637), většina specifické slovní zásoby užívané na Arrakisu má arabský základ; v řadě případů ovšem dochází k výrazové deformaci a významovým posunům a někdy i k úplnému rozchodu s arabským východiskem (tak spojení *ibn kirtaiba* nese význam „takto svatá slova plynou", ale arabskému slovu *ibn* odpovídá význam „syn"). Spojení s arabštinou přitom zvýrazňuje přítomnost pojmenování, která mohou být povědomá příslušníku západní kultury čtoucímu např. arabské pohádky a sledujícímu dění v islámských zemích (*džihád, džubba, hadždž, hidžra, mahdí, ramadán, súk, šaría* apod.).

Osobitým způsobem je ztvárněn smyšlený jazyk (či možná spíše slang) mladistvých násilníků pohybujících se po velkoměstě budoucnosti v Burgessově *Mechanickém pomeranči*. Až na malé výjimky (anglický argot, zkomoleniny anglických slov) je založen na propojení anglické ortografie a gramatiky a lexikálních jednotek ruského původu (příznačně je podle zakončení ruských číslovek 11-19 označován jako *nadsat language*). Tento způsob budování smyšleného jazyka má účinky několikerého druhu (srov. Dudek 1993, Schmidt 1989: 309): Ve vizi budoucnosti navzájem srůstají jazyky mocností bipolárně rozděleného světa; neobvyklý *nadsat language* přispívá k budování jisté distance od hrdinů a jejich násilných skutků, s postupujícím navykáním recipienta na něj však paradoxně podněcuje identifikaci; do popředí vystupuje výrazová

odlišnost a otevírá se prostor pro různé hry s jazykem (uveďme alespoň přepis ruského *chorošo* v podobě *horrorshow*):

> There was me, that is Alex, and my three droogs [...], and we sat in the Korova Milkbar making up our rassoodocks what to do with the evening [...]. The Korova Milkbar was a milk-plus mesto, and you may, O my brothers, have forgotten what these mestos were like, things changing so skorry these days [...] (Burgess 1977: 5)[8].

V případech, kdy je významová stránka smyšleného jazyka v plné nebo alespoň ve velmi podstatné míře recipientům zpřístupněna – prostřednictvím různých forem vnitrotextového překladu v řeči postav či vypravěče, za pomoci poznámek pod čarou, připojeného glosáře (ten se objevuje v *Duně* nebo v *Mechanickém pomeranči*) apod. –, nabývá tato stránka nejednou postavení nositele závažné informace; uvedené a zároveň vysvětlené výrazy se podílejí na budování určité sémantické sítě, která má vypovídat o jazyce, ale také o jeho uživatelích. Smyšlený jazyk pak vystupuje jako podstatná charakteristika představené cizí společnosti a kultury, jako determinanta a současně vyjádření jejího obrazu světa (např. v *Duně* se výrazy v místním jazyce týkají především náboženství, válečnictví, výstroje umožňující přežití v poušti a specifického způsobu dopravy na planetě Arrakis, jízdy na písečných červech; srov. též níže výklad o novele Jiřího Gruši *Mimner aneb Hra o smrďocha*).

4. Smyšlený jazyk představuje, jak už bylo řečeno, v literárním textu prvek velmi nápadný a funkčně nejednou značně vytížený, přitom se ale může snadno stát i činitelem retardujícím, překážkou, která by mohla narušovat rozvoj narace. Vyvinuly se tak postupy, které míru uplatnění smyšleného jazyka „omezují".

Patří k nim např. vybavení hrdiny přicházejícího do cizích a vzdálených zemí až takřka zázračnou schopností osvojit si tamní jazyky (hrdina je přitom zpravidla zároveň vypravěčem referujícím o svých příhodách); promluvy ve smyšleném jazyku pak bývají podávány prizmatem hrdinova vědomí, v transpozici do jazyka „našeho" a jen jednotlivé – charakterizační a atmosférotvorné – výrazy a výpovědi se objevují v „autentické" podobě. Instruktivním příkladem zde je klasický reprezentant žánru fantastického cestopisu, *Gulliverovy cesty* Jonathana Swifta. Hrdina-vypravěč už od počátku textu stále znovu poukazuje na to, že mu dobrá paměť umožňuje rychle a lehce zvládat cizí jazyky. Na jednotlivých zastávkách svého putování pak vždy konstatuje, že po krátké době do místního jazyka pronikl:

> Za nějaké tři měsíce jsem učinil v jejich řeči velké pokroky (Swift 1958: 41).
> Řeč už jsem uměl dosti dobře a rozuměl jsem každému slovu, které mi řekli (135).
> Brzy jsem uměl požádat o chleba a pití a všechno, čeho se mi zachtělo (226).
> Za pět měsíců od příjezdu [jsem] rozuměl všemu, cokoliv řekli, a obstojně se vyjadřoval (332).

Prvky smyšlených jazyků se tak objevují především v partiích, jež zachycují počátky Gulliverova pobytu v jednotlivých zemích a zaznamenávají jeho sluchový dojem z řeči („Brzo jsem uslyšel všeobecný pokřik, v němž se ozývala slova `Peplom selan´" – 30), a dále tehdy, když mají doložit specifické rysy popisované společnosti („Požádali mě jen o slumskudask neboli dárek na památku" – 303).

Modernizovanou obdobu tohoto postupu představuje využití fantastických pomůcek, jež v dílech žánru science-fiction umožňují porozumět jazykům mimozemských civilizací, resp. převést je na jazyk známý. Tuto úlohu plní např. babylonská rybka působící jako univerzální tlumočník, která řeší veškeré komunikační problémy v humoristickém románu Douglase Adamse *Stopařův průvodce po Galaxii* (*The Hitchhiker's Guide to the Galaxy,* 1979).

„Ale já vogonsky neumím!"
„Nemusíš nic umět. Strč si tuhle rybku do ucha."
[...]
Uvědomoval si, že to, co slyší, je stále ono chrochtavé vytí, jenže teď nějakým záhadným způsobem nabylo podoby dokonale srozumitelné angličtiny.
Slyšel asi tohle...
„Hůůii hůii chrchly hůůii chrchly hůůii hůůii chrchly hůůii hůůii chrchly hůůii hůůii chrchly hůůii chrchly chrchly chrchly hůůii srrrky grrrrr měl užívat. Opakuji. Mluví k vám váš kapitán, tak přestaňte dělat, co právě děláte, a dávejte pozor [...]. Konec hlášení" (Adams 1998: 53).

Vedle toho se pochopitelně ve značném rozsahu používá postup, který jsme v rámci typologie forem textové vícejazyčnosti označili jako evokaci (Macurová – Mareš 1996: 169). Promluvy postav, příp. řeč vypravěče obsahují jen jednotlivé výrazy a skupiny výrazů ve smyšleném jazyce, jež poukazují na to, že i další pasáže, uvedené v základním, „našem" jazyce, jsou „vlastně", ve fiktivním světě budovaném textem, formulovány v onom smyšleném jazyce:

„Hraje ještě Basik na kasap?" (Gruša 1991: 22).
„Jsi atmaha, Saikaku, nebojím se" (22).
„Mhane," povídám a zrozpačitím, „pověz mi, mhane, kolikrát ještě budu večeřet" (23).
„Ovšem, musíš ale vypsat také oskut a musíš vyzvat muže traómy, aby postavili svoje déhony proti tvému" (35).

5. Právě citovaná novela Jiřího Gruši *Mimner aneb Hra o smrďocha* (samizdatově vydaná v roce 1973, knižně publikovaná v roce 1991) si zasluhuje důkladnější pozornost, neboť v novodobé české literatuře představuje zřejmě nejobsáhlejší a nejdůslednější rozvinutí motivu smyšleného jazyka.[9] Próza navazuje na tradiční žánr fantastického cestopisu s jeho alegorickou platností: Hrdina-vypravěč se ocitl v zemi obývané národem Kalpadoků (příčiny a motivy

jeho pobytu v této zemi, Kalpadocii, zůstávají neznámé); o svých zážitcích a poznatcích podává sérii zpráv, které dohromady vytvářejí text novely. Hrdina, jehož Kalpadoci nazývají Saikak (tj. Třešnička), má v tamní společnosti postavení cizince, zároveň však jeho chování a činy stále více ovlivňuje neúprosný řád, jenž tuto společnost ovládá. Je to řád, který zcela popírá lidskou individualitu a lidské soukromí; o životě a smrti každého jednotlivce rozhoduje soubor daných příkazů a rituálů, nadosobní autorita, jíž se obyvatelé Kalpadocie zcela samozřejmě podřizují. Saikak se dostává do velmi obtížné pozice: na jedné straně je neustále vystavován situacím, v nichž musí reagovat bez jakéhokoliv povědomí o tom, co je očekáváno a pokládáno za správné, na druhé straně si postupně uvědomuje, že jeho rozhodnutí jsou součástí jakési předem určené cesty, osudu, z něhož se nelze vymanit. Přijetí přidělené role pak s sebou přináší degradaci a redukci duchovní i fyzické složky jeho osoby.

Za těchto podmínek získává kalpadocký jazyk zvlášť podstatné místo (jeho postavení podtrhuje např. i to, že v kalpadočtině je uveden podtitul novely a názvy všech kapitol). Saikak už od počátku příběhu přes potíže s vnímáním mluvené řeči tento jazyk v zásadě ovládá („Kalpadocky jsem se naučil od Kalpadoků, co k nám zajížděli" – Gruša 1991: 11) a ve svých zprávách mu věnuje velkou pozornost. V uváděných promluvách se velmi často objevují kalpadocké výrazy a obraty (zpravidla jde o už výše zmiňovanou evokaci) a mnohé prvky kalpadočtiny se dostávají i do řeči vypravěče. Přitom se klade velký důraz na vysvětlování významů, které někdy nabývá až podoby odborného pojednání. Porozumění specifice kalpadočtiny má přispět k porozumění kalpadocké společnosti: jazyk se jeví jako vyjádření obrazu světa, který rozhodujícím způsobem determinuje myšlení a chování jeho uživatelů.

Z uvedených dokladů je ovšem zřejmé, že jako uchopitelnější se jeví formální struktura kalpadočtiny, byť je samozřejmě představena jen v určitých výřezech. Vidíme například, že kalpadocká slovesa jsou zakončena na *-im* (*elim, ruhim, sótim, urumhim* atd.) a některá substantiva mají zakončení *-um* (*panum, nokum*). Systémové zákonitosti kalpadočtiny se také reflektují mj. ve způsobu tvoření slov: *atmar* „vzkaz" – *atmaha* „člověk, který přináší vzkazy", *uzma* „druh nápoje" – *uzman* „kdo přiděluje uzmu", *tarma* „maska" – *tarman* „kdo nosí masku" apod.

Kalpadočtina se tedy po této stránce představuje jako jazyk vnitřně utvářený, ne jen jako změť nesouvisejících prvků. Naproti tomu sémantika kalpadockého jazyka se pokusům o objasňující systematizaci vzpírá, zůstává unikavá, i když se Saikak neustále snaží o postižení a klasifikaci významů; úsilí o „domestikaci" kalpadočtiny, o její ovládnutí prostřednictvím sémantiky vlastního jazyka stále

naráží na těžko překonatelné obtíže, nehledě na „vstřícné kroky" v podobě neologismů: „Hmyzátko, kistam, tak překládám jméno strojku, který se tu používá k pohánění koní" (36-37).

Kalpadocké výrazy se ukazují jako výrazně polysémní, oscilující mezi několika často protichůdnými významy; záleží na kontextu a situaci, ale to jsou právě pro člověka přicházejícího zvenčí faktory těžko postižitelné. Slova mnohdy kolísají mezi významem konkrétním a abstraktním:

> Není si jist, jestli snad [...] jsem neřekl něco, co by za určitých okolností mohlo být pravda, tedy *umhar*, prolévadlo. Slovo se hlavně užívá ve významu krev, a teprve ze souvislosti a za předpokladu, že prolitím vznikne osobní užitek, i ve významu „souhlas se skutečností" (20; zvýraznil Gruša).

Jako prvek výrazně ztěžující rozumění vystupují rovněž zvláštní přechody a záměny mezi činitelem a objektem děje:

> Obrat zní: pije mě alsé, nikoli já piju alsé (21).
> Lahdem je formule o mnoha významech, obsahuje v sobě jak možnost vzdát se práva, tak i možnost, že se právo vzdá nás (30).

Neméně výrazným (a příznačným) rysem kalpadocké sémantiky je tendence k odosobněnému pojetí lidských činností danému tím, že není speciálně artikulován lidský a především etický rozměr: Tak Saikakovi přidělenou nevěstu jeho štolba „přistaví", „dodá do domu" (*ruhim*) – (37); pro chladnokrevné zabití jiného člověka se užívá sloveso *urumhim*, tedy „rozčlenit jiné tělo" (107). Zároveň je vyjádření, které nějakým způsobem vyzdvihuje jedince, pociťováno jako něco nenáležitého a hrozivého:

> *Mirahim mjart*, doslova zbývající vyčnívání, protože slovo čas v našem smyslu se zde užívá jenom pro velké celky a vždy neosobně. Má-li jedinec pocit, že se čas týká i jeho, vnímá se to jako nepříjemné čnění a jako svého druhu hrozba (12; zvýraznil Gruša).

Protějškem nepřehledné polysémie se stává nedostatek stylově zvrstvené synonymie, který neumožňuje odstínit vyjádření:

> Nelíbilo se mi, že křičeli „stehim" (což znamená mrdat) [...].
> Jenže – jak by to vlastně vyjádřili jinak, když nemají pro tuto činnost žádný zvláštní výraz? (45).

Důsledkem je, že přes velké úsilí vložené do sémantických analýz nelze naplnit hlavní cíl: při pohledu zvnějška jazyk neumožňuje překonat cizost, proniknout do cizího myšlení a modelů chování. Jazyk je naopak integrální součástí nemilosrdné cizí síly, je složkou pasti, z níž není úniku. Saikak si stále znovu musí přiznávat, že není schopen vyznat se v jazykových i behaviorálních hrách, do nichž je vtahován („nerozumím tomu nejjednoduššímu" – 18).

Je tu ale ještě jeden aspekt: Snahu o proniknutí do kalpadočtiny provází pasivní a nakonec až rezignované její přejímání, které se stává výrazem smiřování s nepochopitelným, avšak neodvratným osudem. Nikoli náhodou tvoří poslední slova hrdiny, redukovaného na živou hlavu oddělenou od těla, verš kalpadockého předsmrtného zaříkávadla („Ok athilar" – 125).

Vedle vztažení smyšleného jazyka k hrdinovi-vypravěči, především v podobě rozvinutí vnitrotextového pokusu o rekonstrukci systému kalpadočtiny (který zároveň je – to je východiskový paradox literárního smyšleného jazyka – v rámci textu důmyslně konstruován), nabývá tento jazyk nemenší důležitosti jako součást struktury textu novely, jako prostředek její celkové výstavby.

Na nejobecnější rovině je činitelem podtrhujícím tendenci k jazykové heterogennosti textu. Ta je založena už v jeho základním jazyce, v němž se projevuje zřetelný sklon k překvapivé konfrontaci neutrálních a příznakových výrazů, zvláště slov expresivních („zezadu ho prošáhnul čvachtnutím vpichu" – 26; „objali mě a pomuckali" – 37) a vulgarismů, zejména ze sexuální oblasti.

Ve vztahu k recipientovi utvářejí prvky kalpadočtiny síť napětí spojených s možností porozumět. Vypravěč sice vynakládá velké úsilí na překládání, nejde ale o mechanické přiřazování složek dvou jazyků. Kalpadocký a překladový výraz jsou někdy odděleny menším nebo větším úsekem textu (např. jeden z klíčových termínů, *barsgun*, je poprvé uveden na s. 31, avšak vysvětlen až na s. 67) a při opakovaném výskytu téhož slova se ne vždy opakuje i překlad. Recipient se tak stále pohybuje na hraně mezi (alespoň částečně) zpřístupněným a nezpřístupněným, srozumitelným a nesrozumitelným.

Z opakování kalpadockých slov a obratů vyrůstá další jejich funkce: ty nejfrekventovanější (*ervet, edempten, ol, uli* aj.) se stávají nápadnými ukazateli podstatných návratných motivů, některé další obohacují sémantickou výstavbu textu tím, že propojují různé kontexty. Např. výraz *uzbatam* („pomalu") je nejprve užit v souvislosti s tempem řeči (11), potom v rámci rituálu soudního řízení (34) a nakonec jako požadavek při sexuálním aktu (96); výraz *memset* („dar") se při svém prvním výskytu vztahuje ke zbrani, jíž pak Saikak zabije svého hostitele-věznitele Basika (17), a později je takto pojmenována Saikakova manželka („drahá"), která zase podstatně přispěje k destrukci osobnosti samotného Saikaka (51); výraz *tjos* („rybička") navzájem spíná sféru erotickou a sféru náboženskou (52, 61-69).

Kalpadočtina se tak v Grušově novele stává činitelem mnohotvárně strukturujícím text a determinujícím jeho recepci. V celkovém aspektu vytváří rys zvláštnosti a neobvyklosti vyjádření, produkuje distanci od vzdáleného a

nepřekonatelně cizího světa, ale také dokumentuje snahu – byť marnou – vyrovnat se s cizostí, navázat dialog.

6. Cílem našeho přehledu a výkladu bylo ukázat, že konstrukce (prvků) smyšlených jazyků představuje v umělecké literatuře prostředek, jenž má sice dílčí a možno říci výlučné postavení, avšak v rámci některých konkrétních textů a některých žánrů může mít výrazný dosah jak pro stylovou výstavbu, tak pro budování smyslu.

Poznámky

[1] Srov. k tomu výklad o českých povídkách řadících se do žánru science-fiction v článku Aleny Macurové (1986).

[2] Stručný přehled užívání smyšlených jazyků v literatuře – s důrazem na science-fiction – podává W. S. Bainbridge (1994).

[3] Na to, že představa zvláštního ďábelského jazyka má v kultuře značně pevné místo, poukazuje též výrok obsažený v pohádce Jamese Joyce *Kočka a čert* (*The Cat and the Devil,* 1936): „Čert mluví většinou svým vlastním jazykem zvaným belzebubština, který si sám vymýšlí, jak tak chodí po světě" (Joyce 1974: nestr.).

[4] Titul Nabokovova románu je citátem ze Shakespearovy tragédie *Timon Athénský.* V češtině se někdy užívá doslovný překlad (*Bledý oheň*), někdy podoba, která je obsažena v překladu Timona Athénského od Josefa Václava Sládka (*Bledý svit*).

[5] K postavení jedince užívajícího vlastní smyšlený jazyk srov. další citát ze studie Michala Sýkory: „Botkin jako ruský emigrant nemá angličtinu za svůj jazyk, je to jazyk, který mu byl vnucen. Na druhé straně není jeho jazykem už ani ruština, protože v anglicky mluvícím prostředí je pro něj komunikačně neplatná. Ocitá se tak někde mezi těmito dvěma jazyky" (Sýkora 1999: 44). K Nabokovovu románu srov. dále např. monografii Leszka Engelkinga (1997: 120-130).

[6] K románu srov. výklad Ladislava Nebeského (1995), který poukazuje i na důležitost sítě míst (linky metra a plánek těchto linek), do níž se Budai – stejně jako do sítě znaků – beznadějně zaplétá.

[7] Tento román nebyl přeložen do češtiny.

[8] V českém překladu Burgessova románu bylo napětí zakládající *nadsat language* bohužel závažně narušeno. Je sice pravda, že ve vztahu k češtině a českému kulturnímu kontextu má ruština podstatně jiné postavení než ve vztahu k původně vystupující sféře anglické, překladatel ovšem ztvárnil *nadsat language* (v české verzi *jazyk Týnů*) v podobě značně konfuzní směsi prvků anglického, německého a ruského původu. Ztratila se tak relativní důslednost a „čistota" původního nadsat language a asociace, které

vyvolává, se rozbíhají různými směry (srov. Dudek 1993; Doležalová 1996). Pasáž originálu citovaná výše vypadá v českém překladu takto: „To jsem byl já, teda Alex, a tři moji frendíci [...], a seděli jsme v mlíčňáku Korova a decidovali se, co budem ten večer dělat [...]. Mlíčňák Korova byl typickej plac plus-mlíko, a vy jste už, bratři moji, snad pozapomněli, jak tyhle placy vypadaly, věci se dnes tak kvikle měněj" (Burgess 1992: 7).

[9] K této Grušově próze srov. zejména Fišer 1994; Pechar 1996: 162-165.

Prameny

Adams D., 1998, *Stopařův průvodce po Galaxii*, Praha, Hynek (přel. J. Hollanová).
Bradbury M., 1983, *Rates of Exchange*, London, Secker and Warburg.
Burgess A., 1977, *A Clockwork Orange*, Harmondsworth, Penguin.
Burgess A., 1992, *Mechanický pomeranč*, Praha, Volvox Globator (přel. L. Šenkyřík).
Dante Alighieri, 1996, *Božská komedie. Peklo*, Mělník, Novanta (přel. V. Mikeš).
Drda J., 1960, *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert*, Praha, Orbis.
Gruša J., 1991, *Mimner aneb Hra o smrďocha (Atmar tin Kalpadotia)*, Praha, Odeon.
Herbert F., 1999, *Duna*, Praha, Baronet (přel. J. Smékal a K. Blažek).
Joyce J., 1974, *Kočka a čert*, Praha, Albatros (přel. J. Rosíková).
Karinthy F., 1981, *Epepe*, Praha, Mladá fronta (přel. P. Rákos).
Swift J., 1958, *Gulliverovy cesty,* Praha, SNKLHU (přel. A. Skoumal).

Literatura

Bainbridge W. S., 1994, *Invented Language in Literature. – The Encyclopedia of Language and Linguistics*, ed. R. E. Asher et al., Oxford (etc.), Pergamon Press, s. 1759-1761.
Debická A., 1999, *Vícejazyčnost a styl – Marie Stryjová: Nad rovinou. – Jinakost, cizost v jazyce a v literatuře*, Ústí nad Labem, UJEP, s. 45-55.
Doležalová P., 1996, *„Vy gražny bračny..." Mechanický pomeranč Anthonyho Burgesse v českém překladu,* „Čeština doma a ve světě", IV, s. 246-248.
Dudek P., 1993, *Porouchaný mechanismus pomeranče*, „Literární noviny", IV, č. 5, s. 12.
Elwert W. T., 1960, *L'emploi de langues étrangères comme procédé stylistique*, „Revue de littérature comparée", XXXIV, s. 409-437.
Elwert W. T., 1972, *Fremdsprachige Einsprengsel in der Dichtung. – Festschrift Wilhelm Giese. Beiträge zur Romanistik und allgemeiner Sprachwissenschaft,* Hamburg, Buske, s. 513-545.
Engelking L., 1997, *Vladimir Nabokov. Podivuhodný podvodník*, Olomouc, Votobia.

Fišer Z., 1994, *Jiří GRUŠA: Mimner aneb Hra o smrďocha (Atmar tin Kalpadotia). – Slovník české prózy 1945-1994*, red. B. Dokoupil, M. Zelinský, Ostrava, Sfinga, s. 91-93.

Macurová A., 1986, *Poznámky ke stylizaci komunikace ve vědeckofantastické próze*, „Slovo a slovesnost", XLVII, s. 36-41.

Macurová A. – Mareš P., 1996, *Soužití a střet. Ke stylu vícejazyčného textu*, „Stylistyka", V, s. 164-182.

Mareš P., 1998a, *K vícejazyčnosti v uměleckém textu (Cizojazyčné prvky v českých uměleckých textech). – Česká slavistika 1998. České přednášky pro XII. mezinárodní sjezd slavistů Krakov 1998*, Praha, Euroslavica, s. 25-30.

Mareš P., 1998b, *Poněvač hír vír in Keneda. Jazyk a jazyky v Příběhu inženýra lidských duší*, „Česká literatura", XLVI, s. 498-517.

Nebeský L., 1995, *Voda, která ukazuje směr. – Slavica Pragensia XXXVII. Ab imo pectore. K sedmdesátinám Petra Rákose*, Praha, Univerzita Karlova, s. 107-109.

Pechar J., 1996, *Nad knihami a rukopisy*, Praha, Torst.

Schmidt J. N., 1989, *Didaktische Fabel und Kinofaszination: A Clockwork Orange. – Literaturverfilmungen*, ed. F.-J. Albersmeier, V. Roloff, Frankfurt a. M., Suhrkamp, s. 300-323.

Stolac D., 1997, *Riječka polilingvnost u Danuncijadi Viktora Cara Emina*, „Književna Rijeka", II, č. 3, s. 40-44.

Sýkora M., 1999, *Román kentaur: hra světů a falešné odrazy. K románu Bledý oheň Vladimira Nabokova*, „Svět literatury", č. 18, s. 31-53.

Erfundene Sprachen und literarischer Text

Der Aufsatz befasst sich mit einer besonderen Form der Mehrsprachigkeit in literarischen Texten, die als Konstruktion einer Sprache bezeichnet wurde: Im Text kommen Elemente einer erfundenen Sprache vor, die nur im Rahmen des jeweiligen Textes funktioniert. Die erfundenen Sprachen werden vor allem in phantastischen Reisebeschreibungen und in Werken, die zu den Gattungen Science-Fiction und Fantasy gehören, verwendet. Diese Sprachen sind meistens Repräsentanten von Alterität und Fremdheit, sie produzieren Spannung zwischen Bekanntem und Unbekanntem, Verständlichem und Unverständlichem. Sowohl ihre Ausdrucks- als auch Bedeutungsseite kann zur stilistischen Spezifik und zur Sinnkonstitution des literarischen Textes wesentlich beitragen. Bedeutungsvoll ist die erfundene Sprache auch dann, wenn sie nur als lautliche bzw. graphische Materie auftritt. Wird auch Semantik der erfundenen Sprache im Text exponiert, so erscheint sie oft als Ausdruck eines spezifischen Weltbildes, das das Leben der jeweiligen Sprachgemeinschaft determiniert. Die Formen und Funktionen von erfundenen Sprachen werden im Aufsatz an Beispielen aus verschiedenen Werken erläutert, systematisch wird Jiří Grušas Novelle Mimner aneb Hra o smrďocha (deutsch unter dem Titel *Mimner oder Das Tier der Trauer*) analysiert.