

**Univerzita Karlova**

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Obecná a srovnávací literatura (komparatistika)

Jiří Jelínek

**Konstruované jazyky v literatuře**

**Constructed Languages**

**in Literature**

Disertační práce

Vedoucí práce – Mgr. Josef Hrdlička, PhD.

2018

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 17. 6. 2018

Jiří Jelínek

## **Abstrakt**

Disertační práce „Konstruované jazyky v literatuře“ se zabývá fenoménem vědomě sestrojovaných nebo navrhovaných jazyků a jejich užitím v literárních textech. První kapitola práce nabízí úvahy nad vymezením konstruovaného jazyka, zejména z hlediska do velké míry zdánlivého protikladu přirozenosti a konstruovanosti. Předkládá také problémy glosolálie a šifrování či kódování textu v přirozeném jazyce, přičemž navrhuje tyto dva způsoby vytváření nové výpovědi chápat spíše jako možné výchozí body pro jazykovou konstrukci než coby zcela odlišný fenomén. Následující kapitoly se pak obracejí ke konkrétním příkladům a představují rozsáhlé skupiny konstruovaných a virtuálních jazyků – jazyky zvířat, utopické a dystopické jazyky, posvátné a božské jazyky a konstruované a virtuální jazyky v poezii. V rámci těchto kapitol se mísí jazyky zevrubně propracované s jazyky pouze načrtnutými, aby tím spíše vynikla charakteristická imaginace s jednotlivými skupinami spojená.

## **Klíčová slova**

konstruované jazyky, fiktivní jazyky, konlangy, umělé jazyky, glosopoeia, glosolálie, zvířecí jazyky, posvátné jazyky, utopické jazyky, dystopické jazyky

## **Abstract**

The PhD thesis "Constructed Languages in Literature" focuses on the phenomenon of consciously designed or drafted languages and their usage in literary texts. The first chapter of the thesis offers reflections on the delimitation of constructed languages, especially from the perspective of the mostly illusory opposition of natural and constructed. It also puts forth the problems of glossolalia and encryption or encoding of a text in a natural language, while suggesting these two ways to create a new utterance should be perceived as possible starting points for language creativity, rather than a completely different phenomenon. The subsequent chapters then turn to individual cases and introduce extensive groups of constructed and virtual languages – animal languages, utopian and dystopian languages, sacred and divine languages and constructed and virtual languages in poetry. In those chapters examples of both elaborated and drafted languages appear, so that the imagination characteristic of each group comes out.

## **Keywords**

constructed languages, fictitious languages, fictional languages, conlangs, artificial languages, glossopoeia, glossolalia, animal languages, sacred languages, utopian languages, dystopian languages

## Obsah

1. Úvod.....	9
2. Konstruované a virtuální jazyky obecně.....	14
2.1. Otázka materiálu a poznámka k metodě.....	14
2.2. Jazyk obecně.....	17
2.3. „Jazyk světa“ .....	23
2.4. Konstruovaný jazyk.....	28
2.5. Vymezení jazyka vůči jiným jazykům .....	37
2.6. Vztah konstruovaného jazyka a jazykové kreativity .....	44
2.7. Virtuální jazyk.....	48
2.8. Glosopoeia a glosolálie (glosografie).....	51
2.9. Jazyk a šifrovaný nebo kódovaný text .....	56
3. Zvířecí jazyky .....	60
3.1. Vymezení zvířete.....	60
3.2. Zvířata a jazyk.....	63
3.3. Zvířecí jazyk a individualita.....	65
3.4. Univerzální jazyk zvířat .....	67
3.5. Mezijazyky .....	70
3.6. Zvířecí jazyk a překlad z něj .....	72
3.7. Jazyk lidský a jazyk zvířecí.....	73
3.8. Zvířecí řeč, ráj a Zlatý věk .....	76
3.9. Ptačí řeč .....	78
3.10. Zvířecí řeč ve folkloru.....	91
3.11. Tarka, vodní poutník .....	95

3.12. Zvířecí jazyk u E. T. Setona .....	99
3.13. Těsnohlídkovy zvířecí jazyky .....	101
3.14. Daleká cesta za domovem a jazyk králíků .....	103
3.15. Internetové jazyky zvířat .....	108
4. Posvátné a božské jazyky .....	112
4.1. Charakterizace posvátných jazyků .....	112
4.2. Příběh o původu jazyka .....	116
4.3. Posvátné jazyky a poezie .....	119
4.4. Navazování na starší pojetí .....	124
4.5. Performativita posvátných jazyků .....	126
4.6. Posvátné jazyky a stáří .....	131
4.7. Neměnnost posvátných jazyků .....	136
4.8. Skrytost posvátných jazyků .....	140
4.9. Nedořčenost posvátných jazyků .....	143
4.10. Výrazový plán posvátných jazyků .....	145
4.11. Jazyky géniů a šílenců .....	146
4.12. Jazyky andělské a ďábelské .....	147
4.13. Dekonstrukce posvátného jazyka ve vybraných prózách 19. století ....	157
4.14. Aklo .....	160
4.15. Elantris .....	163
5. Utopické a dystopické jazyky .....	167
5.1. Vymezení utopických a dystopických jazyků .....	167
5.2. Dosavadní úvahy o utopických a dystopických jazycích .....	169
5.3. Funkce utopických a dystopických jazyků .....	171

5.4. Neměnnost utopických jazyků .....	173
5.5. Dokonalé odrážení skutečnosti v utopických jazycích.....	175
5.6. Jazyk Swiftových <i>Hvajninimů</i> .....	178
5.7. Dokonalé odrážení skutečnosti v prózách 20. století .....	186
5.8. Souvislost myšlení a jazyka .....	188
5.9. Jazyk a vnímání času.....	191
5.10. Satirizace přirozených jazyků na příkladu <i>Utopie a Erewhonu</i> .....	195
5.11. Zdokonalení přirozených jazyků .....	197
5.12. Dystopické jazyky úpadku .....	199
5.13. Pojmenovat znovu květiny .....	203
5.14. Jazyky sociálních kategorií .....	205
5.15. Konstruovaný jazyk jako nástroj utopické rovnosti.....	208
5.16. Jazyky sociálních skupin .....	209
5.17. Mezinárodní pomocné jazyky .....	211
5.18. Konstruované a přirozené utopické jazyky .....	213
5.19. Grušův <i>Mimner</i> a jazyk paradoxu .....	214
5.19.1. Grušův <i>Mimner</i> jako výpověď o stavu duše .....	214
5.19.2. Kalpadocie kafkovská .....	216
5.19.3. Kalpadočtina jako nástroj destrukce jedince.....	218
5.19.4. Atmar tin Kalpadotia.....	220
5.19.5. Polysémie v kalpadočtině.....	223
5.19.6. Polysémie a významové rozvrstvení pojmů.....	228
5.19.7. Srovnání polysémie kalpadočtiny a přirozených jazyků.....	230
5.19.8. Polysémantičnost jako zdroj tísně.....	231

6. Konstruované a virtuální jazyky v poezii .....	234
6.1. Charakteristika básnických konstruovaných a virtuálních jazyků .....	234
6.2. Typologie poezie spojené s konstruovanými jazyky.....	238
6.3. Báseň v konstruovaném jazyce v rámci fikce .....	239
6.4. Samostatná báseň spojená s jazykem .....	247
6.5. Samostatná báseň ve virtuálním jazyce.....	258
6.6. Zvuková a grafická poezie .....	267
6.7. Experimentální poezie s asémantickými aspiracemi jako výpověď v neznámém jazyce .....	270
6.8. Experimentální poezie jako projev expresivity .....	273
6.9. Rozdělení experimentální poezie .....	274
6.10. Experimentální poezie a textové světy.....	275
6.11. Hugo Ball a báseň Gadji Beri Bimba .....	277
6.12. Poezie bez konvenčních hlásek a písmen.....	285
6.13. Lettrismus a hypergrafie.....	287
6.14. Text bez rozeznatelných znaků .....	293
7. Závěr .....	296
8. Bibliografie .....	301
8.1. Primární literatura.....	301
8.2. Sekundární literatura .....	316



## 1. Úvod

Když se v románu *Pán prstenů* chce hobit Frodo blýsknout před elfem Gildorem, zdraví jej slovy quenijského jazyka: „Elen síla lúmenn’ omentielvo“, hvězda svítí na hodinu našeho setkání. V etologickém románu *Tarka, vodní poutník* vyhrožuje lasička ostatním zvířatům slovy „iss-iss-ik-jank“, což má znamenat „jdi, jinak se napiji tvé krve“. Borgesův hrdina Tzinacán čte boží zprávu v jaguářích skvrnách. Ženský jazyk Láadan spisovatelky Suzette Hagen Elgin slovesem „ásháana“ vyjádří radostné měsíční krvácení, zatímco slovesem „husháana“ bolestivé. „Kikakoku! Ekoralaps!“ křičí ve své básni Paul Scheebart. Josef Hanys střídá česká slova se záhadnými hieroglyfickými znaky.

Na první pohled je zřejmé, že tyto jazykové projevy, sesbírané z literatury různých dob a žánrů, netvoří žádnou jednotnou historickou řadu. Lze je však poměrně snadno provázat úvahou nad obecnější motivací tvůrců – a sice na základě vracející se fascinace neznámými, novými jazyky a s ní související touhou po jazykové konstrukci či experimentu.

Materiálu, který lze propojovat a srovnávat, je velké množství, neboť západní kulturou idea zvláštních, nelidských jazyků rezonovala odedávna. Představa, že jazyk může mít pouze jedinou podobu, nutně bere zaskvě při kontaktu s jinou jazykovou variantou, a to jakoukoliv – ať už jde o předpokládaný jazyk zvířat, jazyky jiných civilizací nebo i archaickou podobu běžné řeči.

Ve starověké a později ještě silněji ve středověké literatuře se setkáváme s interpretací zvířecí komunikace coby jazyků fungujících podobně jako jazyky lidské, byť jsou pro člověka zcela nesrozumitelné. Ve starých textech se objevovaly také představy o posvátných jazycích, jimiž se měla dorozumívat božstva či nadpřirozené bytosti; od zmínek v Homérově *Iliadě*, až po jazyk „lingua ignota“, zaznamenaný ve 12. století jeptiškou Hildegardou z Bingeny a právem považovaný za jeden z prvních konstruovaných jazyků. Od raného novověku se pak rozšiřovaly utopické a antiutopické jazyky, a to jak v rámci narativní fikce, tak coby ambiciózní projekty proměny lidské společnosti a vědy. A poetická moderna na přelomu 19. a 20. století a posléze avantgarda rozšířily ideu „nového jazyka“, vycházející z odmítnutí tradice a z pokusu

dekonstruovat zaběhlé řečové konvence. Pohlédneme-li na věc takto širokým způsobem, ukazuje se, že prvky jazykové konstrukce a kreativity lze v literatuře hledat a nalézt téměř všude.

K tomu je však nutné připodotknout, že ne ve všech případech je takové hledání pro dějiny literatury a pro díla samotná relevantní. Každý literární text je sice nutně vytvořen v jazyce, velmi snadno však může většinu jazykových otázek ignorovat a svou jazykovost netematizovat či přímo zakrývat. Vychází-li například z představy, že existuje předjazykové členění skutečnosti a že jazyk toto členění člověku pouze prostředkuje, může s jazykem nakládat jako s médiem, jež je sice nutně přítomné, ale nestojí za větší pozornost.

Absolutně průzračný či průhledný jazyk je samozřejmě utopií, jak ostatně poznamenává i Michel Foucault.<sup>1</sup> To však neznámá, že této utopie nebylo dosaženo přinejmenším konvencí či „dohodou“, jež i z přirozeného jazyka (který na sebe vždy nutně alespoň částečně upozorňuje) učinila médium neviditelné a jakoby neexistující. Mimo uměleckou literaturu, například při běžné komunikaci, funguje ostatně tato konvence dosud naprosto přirozeně a téměř vždy.

V beletrii se věci mají poněkud jinak. Lze hledat epochy, směry či individuality, u kterých „konvence průzračného jazyka“ docházela značného narušení. Za typický příklad takového období ve starších dějinách můžeme považovat manýrismus: „Manýristická poezie (Luis de Góngora, Giambarrista Marino, William Shakespeare, John Donne ad.) dosahuje efektu neobvyklou volbou slov, především cizími slovy, archaismy, ad hoc vymyšlenými ozvláštňujícími efekty a neobvyklými výrazy (neologismy), tzv. ingeniózními slovy, jejichž smysl spočívá v neobyčejné, extravagantní metaforičnosti“ (Vojvodík 2010: 174). Nejvýznamnější dějinné přelomy v oblasti vnímání jazyka ovšem nastávají teprve se zavedením standardizovaných národních jazyků a posléze s rozšířením modernistických a avantgardních idejí.

---

<sup>1</sup> „Velká utopie dokonale průhledné řeči, kde by věci samy mohly být pojmenovány naprosto jasně buď na základě naprosto libovolného, avšak dokonale reflektovaného systému (umělý jazyk), anebo na základě řeči tak přirozené, že by vyjadřovala myšlené stejně dobře, jako tvář dokáže vyjádřit emoce (právě o této řeči vytvořené z bezprostředních znaků snil Rousseau v prvním ze svých *Dialogů*).“ (Foucault 2007: 97)

Ustavení standardizovaných jazyků můžeme považovat za významný a společensky i politicky neobyčejně vlivný projev jazykové konstrukce, či lépe řečeno jazykového dotváření. Benedict Anderson se pokusil ve své interpretaci zrodu nacionalismu zachytit sociální posun od posvátného jazyka, vnímaného coby univerzální, k exkluzivním vernakulárním jazykům, tištěným a standardizovaným, jež pomáhají vytvořit ohraničené společenství (Anderson 2008: 59–62).<sup>2</sup> Kromě národů to platí také pro jazykové menšiny v jejich rámci.<sup>3</sup> Je však možné zajít ještě dále a vidět v rostoucí popularitě jazykových experimentů a jazykové konstrukce snahu se z pout standardizovaných národních jazyků vyvazovat a vytvářet další, užší a ještě exkluzivnější komunity.

Vhodnou plochou pro tyto snahy jsou přirozeně umělecké texty. Zejména nástup moderny na konci 19. století znamenal radikální změny v používaném jazyce, ať už tím myslíme doslova jazyk literárních děl, nebo „jazyk“ výtvarného umění či hudby. V tomto smyslu znamená „nový jazyk“ samozřejmě něco jiného než např. u Tolkiena, jedná se však o příbuzný jev; domnívám se dokonce, že právě modernou zpopularizovaný důraz na jazyk je jednou z příčin neobyčejného rozšíření konstruovaných jazyků v beletrii 20. a 21. století.

S modernou a radikálním přehodnocením způsobu pohledu na věci dochází k výrazné tematizaci jazyka jako média (což se, jak ukazují, jistě dělo i předtím, ale vždy více či méně okrajově). Filosofické spojení „obrat k jazyku“<sup>4</sup> je možné vztáhnout i k umělecké literatuře.<sup>5</sup> Od tematizace média pak již není daleko k jeho razantnímu

---

<sup>2</sup> „Vždycky je chybou považovat jazyky za to, za co je považují jisté nacionalistické ideologie – totiž za *emblémy* národní identity, stejně jako vlajky, kroje, lidové tance a tak podobně. Na jazyce je mnohem důležitější jeho schopnost vytvářet představy konkrétního společenství a v důsledku toho i *konkrétní* soudržnost.“ (Anderson 2008: 145)

<sup>3</sup> Například pro Neslyšící, jak uvádí Josef Fulka. V okamžiku, kdy byl znakovému jazyku přiznán status jazyka, vynořila se „nová jazyková menšina“, jejíž dějiny bylo možné psát (Fulka 2017: 21–22).

<sup>4</sup> Filosofickým obratem k jazyku rozumím přesvědčení, že „filosofické problémy mohou být rozřešeny (či odstraněny) buďto reformováním jazyka nebo lepším porozuměním tomu jazyku, který v současnosti užíváme“ (Rorty 1967: 3).

<sup>5</sup> Nicholas Birns hovoří o třech fázích tohoto obratu v literatuře: první z nich byla reakcí na romantické užívání jazyka a je reprezentována Eliotem či Hofmannstahlem, druhá fáze se zaměřila

přetváření. Zejména avantgardní směry znamenaly tematizaci samotného jazyka coby úrovně, v níž je uskutečňován experiment a která stojí ve středu uměleckého díla.<sup>6</sup>

Ani tyto zásadní posuny ve funkci jazyka v umělecké tvorbě nicméně nezpůsobily, že by výše zmiňovaná „konvence průzračného jazyka“ zcela zmizela. Můžeme nanejvýše prohlásit, že byla oslabena implicitnost této konvence a že v moderní literatuře bývá otázka média tematizována stále častěji. Otázka jazyka (a tedy i jazykové kreativity a jazykové konstrukce) se z oblasti okrajových jevů a letmých zmínek přesunula do centra pozornosti. Důkazem budiž v současné literatuře hojně se vyskytující odpovědi na otázku, proč vlastně může čtenář cizojazyčným postavám či vypravěči rozumět. Topoi fiktivního překladu, univerzálního překladače, obecné řeči a podobně se objevují i tehdy, kdy dílo na otázky jazyka primárně zaměřeno není.

Ač byl tedy problém jazyka byl alespoň partikulární součástí literatury prakticky vždy, teprve v posledním století nicméně lze hovořit o jeho neobyčejné popularizaci. V souvislosti s tím dochází také k obrovskému nárůstu počtu konstruovaných jazyků. V posledních padesáti letech se v umění začínají častěji objevovat rovněž propracované kvazipřirozené jazyky a v posledních letech si tyto fenomény vysloužily též odpovídající pozornost badatelů. Ta se přitom obvykle koncentruje na nejvýraznější a nejkompexnější konstruované jazyky – Orwellův Newspeak, Tolkienovy elfské jazyky, jazyky *Gulliverových cest* a další výrazné projevy jazykové konstrukce.

V následujících kapitolách se mimo jiné pokusím postihnout tento přechod (z periferie do centra) v oblasti jazyka zvířat, posvátných jazyků, utopických a dystopických jazyků a lyrických jazyků – a to jednak zachycením historických kořenů těchto představ o „jiných“ jazycích a současně ve všech případech zevrubnou interpretací moderních děl, z těchto kořenů vyrůstajících.

---

sémantiku a vyrovnávala se s jazyky totalitarismu a konečně třetí fázi představovaly myšlenky dekonstrukce (Birns 2017: 291–313).

<sup>6</sup> „Dada představuje radikální posun v rodícím se diskurzu avantgardy, protože je důsledně antiartifeciální, důsledně kritické vůči veškeré tradiční mimesi, jež vyznačovala hodnotovou strukturu starého světa. Nyní stojí umělec sám v nedůvěře ke skutečnosti, která ho svádí, aby jí uvěřil, a ve směsi ironie, černého humoru a hry tuto skutečnost nově označuje po svém. Jako osobnost i jako umělec je zcela svobodný. Volí svou řeč, svou strukturu znaků nevázanou na tradiční kódy. Reprezentací tohoto principu se stanou performance parafrázující dosavadní estetickou i společenskou tradici, v textech pak novotvary a nově tvořená slova vyjadřující ‚jiný‘, autonomní jazyk.“ (Papoušek 2010: 279).

Hlavní záměr této práce je nicméně širší než interpretace typických současných konlangů (neboli konstruovaných jazyků) – dává si za cíl předvést tento fenomén v celé jeho současné šíři a výbojnosti, s některými výraznými historickými souvislostmi a také s možnými přesahy a vlivy. Proto přiřazuji ke konstruovaným jazykům také jazyky z hlediska aktuálního světa virtuální, tedy takové, které jsou z pohledu čtenáře pouze načrtnuté a v nichž na základě dostupných informací není možné učinit výpověď.

Domnívám se totiž, že některé motivace a postupy bývají u jazykové konstrukce podobné, ať už jde o jazyk dlouhodobě a důkladně promyšlený, nebo jazyk jen zlehka načrtnutý či silně aposteriorní, vzniklý modifikací základního přirozeného jazyka.

## 2. Konstruované a virtuální jazyky obecně

### 2.1. Otázka materiálu a poznámka k metodě

Vzhledem k rozsahu tématu je množství materiálu, s nímž se tato práce musí potýkat, ať už tak, že jej přímo analyzuje, nebo tak, že jej alespoň mlčky předpokládá, samozřejmě obrovské.<sup>7</sup> Nalezení vhodného přístupu ke změti jednotlivých jazyků, děl, tradic a idejí se pro komplexní uchopení tématu zdá být klíčovým.

Inspiraci k třídění materiálu je možné čerpat z již existující literatury. Projdeme-li starší texty věnující se konstruovaným jazykům, zjistíme, že k tématu obvykle přistupují buďto pouze obecně<sup>8</sup> nebo kazuisticky, s tím, že se zaměří pouze na jediný typ konstruovaných jazyků, nejčastěji jazyky utopické a dystopické,<sup>9</sup> či nabízejí spíše nesystematizovaný encyklopedický přehled většího množství jazyků, někdy doplněný o základní kategorizaci.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Arika Okrent se pokusila pro svou knihu *In the Land of Invented Languages* (2009) sestavit co nejuplněnější seznam konstruovaných jazyků, včetně jazyků pouze letmo načrtnutých; tato ambice se však ukázala být nenaplnitelnou, vzhledem k tomu, že seznam by obsahoval tisíce položek a jeho úplnost by tak jako tak byla přinejmenším diskutabilní, i kdybychom nebrali v potaz přehlédnuté jazyky – v internetovém prostředí se, jak uvádí Okrent, objevují nové konstruované jazyky každý den. Autorka nakonec do dodatku k publikaci zařadila pouze 500 vybraných jazyků (Okrent 2010: 295–314).

<sup>8</sup> Jako Peter Stockwell v hesle „Invented Language in Literature“ v *Encyclopedia of Language & Linguistics* (Stockwell 2006: 3–10) nebo Douglas Ball v kapitole „Constructed Languages“ *The Routledge Handbook of Language and Creativity* (Ball 2015: 143–157).

<sup>9</sup> Jako například Meyersova *Aliens and Linguists: Language Study and Science Fiction* (1980), knihy Mariny Yaguello, počínaje *Les fous du langage. Des langues imaginaires et de leurs inventeurs* (1984), nebo Dunja M. Mohr s článkem „The Tower of Babel? The Role and Function of Fictive Languages in Utopian and Dystopian Fiction“ (2009).

<sup>10</sup> Rogersův *The Dictionary of Made-Up Languages: From Elvish to Klingon* (2011) nebo Albanioho a Buonarrotiho *Aga Magéra Difúra: Dizionario delle lingue immaginarie* (1994) a do jisté míry také Adamsova *From Elvish to Klingon: Exploring Invented Languages* (2011), která sice obsahuje úvodní kapitolu o širokém spektru motivací pro jazykovou tvorbu, doplňuje ji však jen případovými studii.

Mám v úmyslu v této práci uvedené postupy sladit a nabídnout poněkud odlišný pohled na problematiku v podobě postupného zaostřování obrazu. První část práce nabídne vymezení pole bádání a shrnující pohled na fenomén literárních konstruovaných a virtuálních jazyků s jeho nejasnými hranicemi. Pozornost bude upřena především na otázky, zda bychom k projevům jazykové konstrukce měli počítat také idiolekty výrazně se odlišující od běžné mluvy (jako jazyk „nadsat“ v Burgessově *Mechanickém pomeranči*), glosolalické promluvy a texty (například charismatické „mluvení jazyky“ či poezii některých experimentálních básníků, jako Ballova „Gadji Beri Bimba“) a šifrované přirozené jazyky (což je případ Goodwinova „měsíčního jazyka“, v němž jsou ve skutečnosti hlásky pouze převedeny do not). Na tento obecnější úvod navážou následující kapitoly zkoumáním některých významných skupin konstruovaných a virtuálních jazyků, s nimiž se v rámci tohoto fenoménu často a dlouhodobě pracuje a jež vytvářejí oporu pro tvůrce a čtenářská očekávání (zvířecí, posvátné, utopické jazyky a jazyky spojené s poezií). Součástí těchto kapitol bude pak také „close reading“ některých důležitých děl a jazyků příslušejících k vymezeným kategoriím nebo pohybujících se na jejich rozhraní – jako je jazyk králíků v Adamsově *Daleké cestě za domovem*, systém aonů v Sandersonově románu *Elantris*, kalpadočina v Grušově próze *Mimner* nebo Ballova báseň „Gadji Beri Bimba“.

Úkolem úvodní kapitoly bude, jak již bylo naznačeno, v první řadě vymezení pole bádání, a sice úvaha nad hranicemi jazykovosti a konstruovanosti (zejména v protikladu k přirozeným jazykům), a následně rovněž stanovení vzájemného poměru konstruovaných jazyků k jevům, které s nimi sousedí či se s nimi prolínají, především k obecněji pojaté jazykové kreativitě, virtuálním jazykům, glosolalii a šifře či kódu. Zmíněné fenomény, s konstruovanými jazyky neoddělitelně spojené, ovšem nebudou násilně vykázány za hranice problematiky. Místo toho se pokusím je pojmut coby pouze poněkud odlišný projev jazykové konstrukce – s tím, že autor může i těmito způsoby vytvořit pro literární dílo samostatný jazyk a jeho projevy pak z hlediska funkce v textu a recepce nejsou odlišitelné od konstruovaných jazyků v užším slova smyslu.

Další kapitoly pak na této rozsáhlé ploše načrtnou některé nejvýraznější tvary či gestalty, do nichž je možné konstruované jazyky sdružit – a sice jazyky zvířat, posvátné a božské jazyky, utopické a dystopické jazyky a jazyky užívané v poezii. Vzhledem ke značné různorodosti jednotlivých jazyků se nebudu pokoušet o jejich rozřazení podle

dílčích vlastností (například dle zevrubnosti, s níž byly autorsky zpracovány, média, kterého využívají, jejich postavení ve fikční společnosti a četných dalších možných kritérií), byť i tento přístup by byl samozřejmě možný a některé starší práce k němu sahají. Místo toho se pokusím charakterizovat rozsáhlé a vnitřně poměrně různorodé kategorie, jež sdružují jednotlivé konstruované jazyky především ideově – jako výrazné a často tradiční soubory představ ovlivňující mnohé jazykové tvůrce.

Je ovšem třeba mít na paměti, že jen málokterý zvířecí, posvátný, utopický či poetický jazyk se vyznačuje všemi charakteristickými vlastnostmi své kategorie. Každá kategorie obsahuje velmi odlišné konstruované jazyky, a teprve díky vzájemným souvislostem jednotlivých případů je možné načrtnout a určit soudržný tvar celé kategorie, s centrem (či více centry), periferiemi a zvláštními případy. Nelze přitom nepřiznat, že stanovení přesné podoby těchto tvarů je badatelskou konstrukcí, ač založenou na recepci velkého množství materiálu. Přestože chápu utopické a dystopické jazyky jako jednu kategorii a posvátné jazyky jako jinou kategorii, bylo by také možné vést hranici jinudy a například spojit do jediného tvaru jazyky utopické, božské a andělské a proti nim postavit jazyky dystopické, démonické a ďábelské.

Uvedené rozřazení volím zejména proto, že zde dochází k jistému odstupňování podle postavení jazyka vůči člověku. Zvířecí (nebo obecněji přírodní) jazyk se nejčastěji objevuje v prózách coby kulisa. Přitom funguje jakožto pohled do jiného světa, avšak takového, který je lidskému světu hierarchicky podřízený a může jím být snadno zkoumán a popisován. Objevuje-li se takovém textu v nějaké podobě nadpřirozeno či fantastično, je to obvykle proto, aby bylo vysvětleno, jak je možné, že postava či vypravěč zvířecímu jazyku rozumí. Posvátné a božské jazyky jsou naopak běžné lidské zkušenosti a přirozeným lidským jazykům ve fikci nadřazené – může se přitom jednat například o sociální nadřazenost (jejich mluvčími jsou uctívané bytosti či božstva) nebo vyšší performativní sílu (jejich užitím je často možné přímo proměňovat fyzický svět). Utopické a dystopické jazyky pak nejčastěji předpokládají lidský zásah do jazyka, tedy jazykovou konstrukci nejen na autorské úrovni, ale také v rámci fikčního světa. Role jazyka v textu je pak silnější než v obou předchozích případech, neboť velmi často determinuje společnost fikčního světa nebo je alespoň s její povahou úzce svázán a ilustruje ji. A konečně jazyky poezie zařazuji na sám konec práce, neboť v jejich případě jde mnohdy o text napsaný přímo v neznámém jazyce (či přinejmenším je toto zdání vyvoláno), a proto je pro dílo tento jazyk zcela určující.



Ve druhé části jednotlivých kapitol, po představení znaků a charakteristik příslušných kategorií, se pak nacházejí podrobnější analýzy jednotlivých děl obsahujících konstruované či virtuální jazyky.

## 2.2. Jazyk obecně

Než přistoupíme k jakémukoli hlubšímu zkoumání konstruovaných jazyků a jejich role v literatuře, je samozřejmě nutné vymezit, co vše konstruovanými jazyky rozumíme a co vše jimi rozumět lze.

V první řadě je problematická již sama otázka jazyka – jak pole bádání ohraničit, když je jazyk více či méně spojen s každým literárním dílem? Nalézt objektivní definici jazyka je samozřejmě nemožné – a jak říká George Steiner, na otázku, co je to jazyk, „neexistuje jediná uspokojivá nebo obecně uznávaná odpověď“ (Steiner 2010: 27).

Úvaha nad jednotlivými vymezeními, lingvistickými a filosofickými, může nicméně napomoci při stanovení mezí, čím se coby konstruovaným jazykem zabývat a čím již nikoli.

Známa Saussurova definice říká, že jazyk je „znakový systém vyjadřující ideje“ (Saussure 1989: 52) a „princip klasifikace“ (Saussure 1989: 46). Noam Chomsky ve své přelomové práci o generativní lingvistice za jazyk považuje „soubor vět (ať už konečný nebo nekonečný), z nichž každá je konečná a sestavená z konečného množství prvků“ (Chomsky 2002: 13), přičemž za větu bychom měli v tomto smyslu považovat jakoukoliv konečnou sekvenci fonémů či písmen. Roger Brown tvrdí, že mezi tři základní vlastnosti, které odlišují jazyk od neязыkových forem komunikace, patří produktivita (tvořivá schopnost kombinace), nahrazování (schopnost referovat o nepřítomných věcech) a sémantičnost (Brown 1973). Charles F. Hockett dospěl až k šestnácti konstitutivním rysům (Nöth 1995: 235–237). Jak vidíme, klasické lingvistické definice se snaží vymezit jazyk spíše úzce, coby přirozený lidský jazyk. To může být v některých úvahách či studiích velmi výhodný přístup, zejména když je cílem

dokázat jazykovost jevu, který je obecně chápán jako nejazykový.<sup>11</sup> Uvedené vymezení však platí jen pro určitou část konstruovaných jazyků, kterými se budu zabývat, nikoliv pro všechny – smyšlené mimozemské nebo posvátné jazyky mohou být zcela jiného druhu.

Inspirativní uchopení jazyka nabízí sémiotika. Roman Jakobson usiloval o pochopení fenoménu jazyka „ve všech jeho projevech“ a ukazoval, že jej „není možné vyčlenit z ostatního lidského chování“ (Eco 2000: 14) Předmět samotné sémiotiky přitom definuje jako „komunikaci jakýchkoli zpráv“ (Jakobson 1969: 662). Jurij Lotman pak ve své studii o uměleckém jazyce pod jazyk zahrnuje všechny sémiotické systémy, když říká, že za jazyk můžeme označit „jakýkoliv systém, jehož cílem je komunikace mezi dvěma jedinci“ – s tím, že v rámci autokomunikace může jít i o komunikaci jedince se sebou samým. Kromě přirozených jazyků zmiňuje Lotman i „umělé jazyky“ vědy (jako např. algebra), jazyky zvyklostí, rituálů, obchodu, náboženských konceptů či umění. Všechny sémiotické systémy jsou modelovány podle jazyka – ale to neznamená, že musejí mít všechny rysy přirozených lidských jazyků (Lotman 1977: 7–9). Je možné hovořit o jazyku umění, stejně jako o specifickém jazyku literatury, malby nebo hudby. Také každé období či umělecký sloh má vlastní „jazyk“ – jazyk romantismu kóduje jak literární díla onoho období, tak romantické umění neverbálního typu (Lotman 1977: 20). Hranice sémiotiky jsou nicméně dané, vždy musí jít o vztah znaku a označovaného předmětu – vzájemně totožných a zároveň rozdílných. Umberto Eco shrnuje věc slovy, že „sémiotiku nelze definovat jinak než jako disciplínu, která studuje všechny fenomény, které jsou založeny na vztahu zpětného odkazu k něčemu jinému“ (Eco 2000: 17).

Jazyk je také častou součástí metafor či přirovnání, ať už jde o přirovnání jazyka k nejazykovému jevu,<sup>12</sup> nebo naopak, což je ještě častější případ.<sup>13</sup> Díky přirovnání

---

<sup>11</sup> Jak uvádí Josef Fulka, William Stokoe dokázal, že znakový jazyk patří mezi jazyky a není pouhou gestikulací, zejména proto, že je plně gramatizovaný a disponuje dvojitou artikulací (Fulka 2017: 10).

<sup>12</sup> S touto možností se hojně setkáváme u Wittgensteina; gramatiku staví do analogie s „dynamickou strukturou hry“, slova přirovnává k nástrojům, jazyk k městu (s bludištěm uliček, rozrůzněnými čtvrtěmi a různě starými domy/slovy) či k labyrintu nebo bludišti (Blair 2006: 133–155).

<sup>13</sup> Zůstaňme pro přehlednost u Wittgensteinovy analogie s městem – blízkost těchto dvou jevů, města a jazyka, naznačuje například Walter Benjamin, když si poznamenává, že město je díky názvům,

nejazykového jevu k jazyku lze vystihnout jeden komplikovaný fenomén pomocí jiného, důvěrně známého a filosoficky často zkoumaného. Oblíbené je spojení jazyka a města nebo spojení jazyka a živého organismu.<sup>14</sup> Na tento jev upozorňují zejména proto, že přirovnání může volně přecházet ve ztotožnění – s pojetím DNA jako specifického jazyka se může pojít představa, že Bůh pomocí „jazyka živých tvorů“ zakódoval tajnou zprávu do jaguára, jak je tomu v Borgesově povídce „Boží nápis“.

S nejširším užitím pojmu jazyk se setkáváme ve filosofii jazyka. Její úvahy často vycházejí z rozsahu řeckého pojmu logos, který může znamenat jak jazyk, tak řád nebo systém idejí (Gadamer 1999: 24). Klíčovým lze zde nazvat Gadamerův výrok, že „bytí, kterému lze porozumět, je řeč“ (Gadamer 1990: 478). Další tázání po hranicích jazyka by patrně vedlo k poznání, že jazyk je možné chápat i jako zcela všezahrnující označení pro vše, co je možné vyslovit, a že vše ve světě je jazykem či řečí (nebo jím přinejmenším v některých interpretacích může být). Jak říká Gadamer, „řeč není žádná uzavřená oblast vyslovitelného, kolem níž by byly jiné oblasti nevýslovného, nýbrž ona zahrnuje všecko. Není nic, co by se zásadně vymykalo možnosti vyslovení, jakmile jen moje mínění něco míní. Je to univerzálnost rozumu, s níž možnost vyslovení neúnavně

---

zejména pak názvům ulic, „jazykovým vesmírem“ (Benjamin 1991: 650). Sociolog Jean Duvignaud pak přímo říká, že „město je jazyk“ a že „být obyvatelem Athén, Korintu, Sieny nebo Amsterdamu znamená být obyvatelem diskurzu“ (Duvignaud 1977: 39), Roland Barthes v eseji „Sémiologie a urbanismus“ tvrdí, že „jazyk města“ není metaforou, nýbrž popisem, že „město je diskurzem a tento diskurz je vpravdě jazykem: město promlouvá ke svým obyvatelům, my promlouváme jej, to město, v němž jsme, prostě tím, že v něm žijeme“ (Barthes 2002: 441), architekt a teoretik Charles Jencks pojmenoval svou populární knihu *Jazyk postmoderní architektury* (Jencks 1977) a tak dále. Obvykle jde o strukturní podobnost, město se podobá jazykovému systému s jeho gramatikou a morfologií, neboť i ono samo je systematizováno a „něco sděluje“.

<sup>14</sup> V českém prostředí se tématu věnuje zejména publikace *Jazyková metafora živého* (Markoš 2010). Tento sborník označuje analogie mezi jazykem a životem za izomorfie; tento původně přírodovědecký termín znamená „vzájemné zastupování obdobného“. *Jazyková metafora živého* dokazuje, že spojování jazyka a života je tradičním postupem, objevujícím se v úvahách Romana Jakobsona nad DNA: „DNA pro Jakobsona nemá jen jazykové charakteristiky. DNA je jazyk. V DNA nalézá možný výkladový princip.“ (Faltýnek 2010: 194) V současnosti je však, v souvislosti s rozvojem biohermeneutiky, toto spojování stále rozšířenější: „Moderní biologie se sémiotizuje, buď metaforickým přenášením z lingvistiky/sémiotiky, nebo přímo znakovým výkladem života.“ (Faltýnek 2010: 201)

drží krok. Tak má také každý rozhovor svou vnitřní nekonečnost a žádný konec.“ (Gadamer 1999: 28)

Jako určitý literární podtyp tohoto užití pojmu jazyk existuje pojetí „nového jazyka“ jako jakéhosi jednotčího plánu či osobního diskurzu, který se manifestuje ve slovesném díle. Takto specificky používá termín „jazyk“ Roland Barthes ve svých studiích o logothétech (tedy „tvůrcích jazyka“). Těmi jsou pro něj Sade, Fourier a Loyola. Barthes tvrdí, že každý z této trojice „založil umělý jazyk“, který není „jazykem lingvistickým, jazykem komunikace“ – má jít o těžko polapitelný nový jazyk, „kterým přirozený jazyk prochází (anebo který prochází jím)“ (Barthes 2005: 8). Ve zkratce lze říci, že jde o sekundární systém, který je s běžným přirozeným jazykem provázán, přebírá jeho vlastnosti, ale zároveň jej ovlivňuje.

Tyto Barthesovy „umělé jazyky“ jsou dále charakterizovány izolovaností (od starších jazyků a myšlenek), artikulovaností (parcelace vášně, rozkoše, těla apod.) a tím, že zahrnují a skrze regulátora uspořádávají vše, s čím se člověk „může setkat“. Vybraná část života či světa získává jazykovou systematizaci a jazykovou univerzalitu; člověk přistupuje ke věcem výhradně prostřednictvím tohoto nového sekundárního systému. Aby se však nejednalo o pouhý myšlenkový či filosofický systém, je podle Barthesa nutná ještě teatralizace: neomezenost řeči, absolutní důraz na styl (formu) a absence snadno vyjádřitelného a shrnutelného „smyslu“ (Barthes 2005: 8–11). Zatímco „myšlenkový systém“ je možné zkoumat prostřednictvím jazyka a porovnávat jej s ostatními systémy (byť je řečeným systémem způsob uvažování a užívání přirozeného jazyka nutně alespoň částečně ovlivněn), „umělý jazyk“ si svou absencí jednoznačného smyslu v Barthesově chápání činí nárok na univerzalitu a rovnocenné postavení s běžným jazykem.

Barthesovo užívání pojmu „umělý jazyk“ lze, podobně jako u jeho výše zmíněného „jazyka města“, spíše než jako pouhou metaforu chápat jako popis umožněný stejnou povahou dvou jevů, na první pohled různých. Klíčová je strukturní shoda – jak přirozené a smyšlené jazyky v lingvistickém smyslu, tak barthesovské „umělé jazyky“ umožňují artikulovaný pohled na svět.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> V Sadově „jazyce zločinu“ například existují „lexikální“ jednotky (pozice, figury, epizody), které se spojují „sadowskou gramatikou“. Výrazem přitom není slovo, nýbrž čin: „U Sada erotika existuje jen tehdy, když se ‚rozvažuje o zločinu‘; rozvažovat znamená filozofovat, rozprávět, kázat, zkrátka

Nemám v úmyslu s tímto Barthesovým svérázným pojetím bez dalšího pracovat a stavět jeho „umělé jazyky“ na stejnou úroveň se smyšlenými jazyky například Tolkienovskými. Některé utopické či dystopické jazyky, jako například „jazyk žen“ Suzanne Haggette Elgin, však mohou fungovat podobně jako „umělé jazyky“ v Barthesově pojetí. Také tyto jazykovo-myšlenkové komplexy nabízejí univerzalitu, nové a utopické artikulování světa a zároveň přinejmenším jistou teatralizaci.

Taktéž myšlenka „jazyka za jazykem“ nebo „jazyka působícího skrze jazyk“ je podnětná a k úvahám o praktické jazykotvorbě může mít blízko. Ukazuje se například, že tvůrčí motivace některých jazykových konstruktérů se může přibližovat motivaci tvůrců nového chápání světa prostřednictvím řeči, tedy „logothétů“ v barthesovském smyslu. Obě formy tvůrčí existence konstruuji své jazyky nikoliv primárně proto, aby „něco“ řekly („něco“ říci je možné zcela nekomplikovaně přirozeným jazykem), leč proto, aby „neřekly nic“, aby zachovávaly určitou prázdnotu a umožňovaly rozkoš ze zakladatelského textu, z nového, fantasmatického řádu (Barthes 2005: 12).

Různá pojetí jazyka, o nichž hovořím, je nakonec možné seřadit od úzkého vymezení až po nejširší pojetí: na jednom pólu osy se nachází přirozený či kvazipřirozený jazyk v lingvistickém smyslu (přičemž nemusí jít nutně o jazyk mluvený či psaný), v jejím středu se nalézají znakové systémy, které se jazykům blíží a pojem „jazyk“ se pro ně používá, i když jsou jednodušší (například jazyk odívání či květin<sup>16</sup>),

---

podřizovat zločin (generický termín označující všechny sadovské vášně) systému artikulované řeči; zároveň to však také znamená kombinovat specifické úkony chlípnosti podle přesných pravidel, takže se z těchto posloupností a seskupení stává nový ‚jazyk‘, nikoli již jazyk mluvený, ale vykonávaný; ‚jazyk‘ zločinu či nový kód lásky, stejně propracovaný jako kód kurtoazní.“ (Barthes 2005: 29) Rovněž „umělý jazyk“ Ignáce z Loyoly je Barthesem nazýván jazykem pro strukturní podobnost s jazyky přirozenými: Ignác pracuje s obrazy, které rozčleňuje (artikuluje), a tím jim dává jazykovou povahu (Barthes 2005: 68). Božská odpověď je pak tvořena jediným znakem, odpovědí na exercitátorovu otázku, buď „ano“, nebo „ne“ (Barthes 2005: 72).

<sup>16</sup> Vladimír Macura označuje květomluvu za „zvláštní komunikační systém“, který, ač nyní stojí spíše stranou odborného zájmu, byl v době českého národního obrození v samém centru kulturního dění, jakožto „celospolečensky ovládaný jazyk“ a „nástroj neverbální milostné komunikace“ (Macura 1979: 111). Květinová symbolika nicméně není ohraničena místně ani časově, je jednou ze stálic západní kultury. Jednu z nejslavnějších floriografických promluv nalezneme ve čtvrtém dějství Shakespearova Hamleta: „Tady máš rozmarýnku, na, na památku, na. Myslí na mě, lásko. A tady violku, to abys na mě nezapomněl. [...] A tobě dám fenykl a orlíček, na. A tobě routu, na. Já si vezmu taky. Můžeme jí říkat

na opačný pól osy pak můžeme umístit znakové systémy s omezenějšími gramatickými a sémantickými možnostmi – kupříkladu libertinský „jazyk zločinu“ či „kurtoazní kód lásky“. K nim je možné přiřadit „jazyk světa“ a podobné jevy, které ještě zmíním dále. Přechod po této ose je plynulý a v rámci jednotlivých typů „jazyka“ je často možné provádět překlad.<sup>17</sup>

Ač skutečně nelze nalézt obecně uspokojivou definici, můžeme přinejmenším určit takové vymezení jazyka, jež bude uspokojivé pro potřeby a dosahy této práce. Patrně nejschůdnějším způsobem, jak zdánlivou bezbřehost jazykovosti omezit, je vytvořit výčet několika nejdůležitějších distinktivních rysů, které lze nalézt u velké většiny jazyků, i těch zcela spekulativních a ne-lidských – s tím, že pokud některý z rysů chybí, nemusí to nutně znamenat, že daný „jazyk“ bychom coby jazyk vnímat neměli, jedná se však přinejmenším o jeho netypickou podobu.

Ve středu mého bádání budou proto stát jazyky definované zejména svou znakovostí, strukturovaností a sociální rovinou. Znakovost chápu jako skutečnost, že výrazový plán se liší od obsahového plánu – výjimkou mohou být některé čistě výrazové „jazyky světa“, o nichž pojednávám dále v této kapitole, případně expresivní

---

bylina lítosti. Ale ty ji nenos z lítosti, ty ne. A tady je sedmikráska, sedmilhářka lásky. Dala bych ti fialky, ale jak umřel otec, všecky zvadly, všecky.“ (Shakespeare 2011: 1069). Jiným slavným příkladem je Balzakova *Lilie v údolí* (1835). V ní popisuje vypravěč (pisatel dopisu), jak své milé sestavoval kytice, které „měly smysl“. „Je-li barva organizované světlo, proč by neměla mít smysl, jako mají smysl kombinace melodií?“ (Balzac 1976: 97). Smysl má v tomto případě celá kytice, nikoliv jednotlivé květy; tím se tyto výpovědi poněkud podobají glosolálii (viz dále). V každém případě tento způsob květinového vyznávání lásky nazývá vypravěč „společným jazykem“ (Balzac 1976: 102). S řečí květin do jisté míry souvisí také jazyk králíků v prózách *Daleká cesta za domovem a Příběhy z Kamenitého vrchu* (viz kapitolu o jazycích zvířat).

<sup>17</sup> Zde ovšem stojí za zmínku, že jakkoliv může „jiný jazyk“ znamenat v určitých případech odlišnost a zároveň příbuznost (související s možností překladu, jež je jazykům vlastní), bývá někdy „jiný jazyk“ užíván jako obraz čehosi zásadně a nepřekonatelně cizího – nejčastěji zásadně odlišného prožívání, vnímání, artikulace světa. V povídce Pat Cadigan „Pečovatelky“ přemýšlí vypravěčka o své mladší sestře: „Koneckonců jsme byly z odlišných generací; prakticky jsme hovořily každá jiným jazykem.“ (Cadigan 2015: 570) V Echegarayově dramatu *Šílený bůh* hrdinka staví na představě různých jazyků různých složek lidské osobnosti: „Done Leandře, miluji Gabriela, jak jsem vám řekla; ne, jak jsem neřekla, ba ani nemohu vysvětlit; není slov, není přízvuků vysvětliti to: řeč úst není řečí srdce.“ (Echegaray 1937: 139)

zvířecí jazyky (například zpěvný jazyk užívaný ptáky v Aristofanových *Ptácích* nebo Morgensternův „Noční rybí zpěv“). Strukturovanost znamená, že výpovědi musejí být vnitřně obsahově členitelné, přičemž výjimkou může být charismatická glosolálie (tento typ glosolálie dává smysl jako celek, ale nelze z ní dost dobře vyjmout slovo a ptát se po jeho významu) nebo některé jazyky zvířat (v etologických románech, jako je *Tarka, vodní poutník*, bývá někdy zachycena „výpověď“ zvířete v podobě citoslovce a její význam, ale obvykle ji nelze dále členit nebo naopak skládat). Pod sociální rovinou rozumím to, že jazyk musí být ovládán a užíván pro funkční předávání informací přinejmenším dvěma jednotlivci. Výjimkou zde může být stvořitelství jazyk, který nalezneme v náboženských či mytopoetických textech.

Ve shodě s filosofií 20. století a jejím „obratem k jazyku“ se navíc navíc nedomnívám, že by primární otázka měla znít „co je jazyk?“, nýbrž „co rozumíme pod pojmem jazyk?“, či dokonce „co jsme učinili jazykem?“.

Toto přeformulování přitom není pouhým uznáním hranic našeho poznání (tedy faktu, že bez jazyka nelze uvažovat o světě a že veškeré uvažování je uvažováním o pojmech, nikoliv o „světě samém“), má také závažné důsledky pro úvahu nad předmětem bádání – a sice v tom smyslu, že jako „jazyk“ (či přinejmenším jako nápodobu jazyka) bychom měli při bádání nad textem, a zejména textem uměleckým, přijímat nejen to, co podle našeho zkoumání vykazuje znaky jazyka, ale rovněž to, co je textem za „jazyk“ označeno.

Pravidla fikčních, textových světů se od sebe v tomto ohledu mohou značně lišit, podobně jako různé koncepce jazyka v našem aktuálním světě – mnohé prózy pracují s čistě lingvistickým pojetím jazyka, jindy se objevuje chápání jazyka jako pojmu zahrnujícího vše, co může jazyk v úzkém slova smyslu připomínat.

### **2.3. „Jazyk světa“**

Jedním z výrazných a zajímavých vybočení z výše stanoveného užšího chápání jazyka je „jazyk světa“. Pohybuje se na hranici metafory a velmi specifického chápání jazyka a v mé práci se uplatní zejména v kontextu posvátných a božských jazyků.

Toto pojetí světa jako jazykového projevu se v dějinách myšlení objevuje už od starověku, nejčastěji v podobě světa coby knihy. Ernst Robert Curtius zařazuje „knihu přírody“ či „knihu stvoření“ mezi významná topoi latinského středověku a mapuje její výskyt až k německým romantikům (Curtius 1998: 344–351). V českém prostředí z myšlenek jazyka věcí a světa coby knihy hojně vycházel Jan Amos Komenský (Pavlas 2012: 18–19).<sup>18</sup>

Umělecká literatura samozřejmě nezůstává stranou. Idea „jazyka světa“ se v ní nejčastěji objevuje v podobě náhlého uvědomění, že věci kolem promlouvají. Vypravěč či postava v okamžiku epifanie rozpoznává ve světě kolem sebe jazykový projev, ten však na první pohled postrádá jak mluvčího, tak rozlišitelný obsah a výraz.

V idylickém vzpomínkovém románu *Jablečné víno s Rozárkou* (1959) narazíme například na tuto pasáž: „Ty suky na stropu ložnice, to byl celý širý svět, a mé oči po něm donekonečna bloudily v tom pravěkém světle probuzení, k němuž je odsouzeno dítě. To byly ty poloostrovy v moři krvavě červeného laku, to byla ta vojska sešikovaná a spojená proti mně, to byla ta abeceda morbidního jazyka, první kniha, v níž jsem se naučil číst.“ (Lee 2002: 12)

Takovou část textu je možné interpretovat několika způsoby. Prvním z nich je vyložit si „morbidní jazyk“ jako projev expresivity věcí. Hlavní postava románu sice „čte“ v sucích na stropě, tyto skvrny však vyjadřují pouze sebe sama, neukazují ani neodkazují na nic jiného. Přestože jsou výpovědi v „morbidním jazyce“, neobsahují žádné další sdělení kromě své vlastní existence a podoby. Jazykové výpovědi se podobají zejména vnějškově, neboť připomínají písmena.

Jinou možností je přijmout představu, že suky na stropě na něco skutečně odkazují, ač román nespécifikuje nač. Na čtenáři pak zůstává, aby tento význam buď sám doplnil, anebo alespoň přijal jeho fikční či hypotetickou existenci. Tento výklad souzní s Peircovým a Derridovým tvrzením, že „označovaná věc sama je znakem“ a že „od okamžiku, kdy je význam, není nic než znaky“ (Eco 2000: 45). Hrdina si znakovost věci, kterou vidí, uvědomuje zejména díky svému stavu po probuzení. Potenciál být čten coby znak má nicméně cokoliv ve světě, aktuálním i fikčním.

---

<sup>18</sup> Dějiny této ideje jsou dlouhé a rozsáhlé a na tomto místě je možné se jí pouze letmo dotknout. Podrobněji van Berkel, Vanderjagt 2006.



Podobný pseudojazyk se objevuje v mikrobiologickém sci-fi románu *Hudba krve*: „Oknem vlezlo dovnitř město, obrovský, ježatý, rozzářený zvěd, který něco bručí nesrozumitelným jazykem složeným z klaksonů, hluku davu a vřavy stavebních prací.“ (Bear 2004: 102) Na rozdíl od pasáže objevující se v *Jablečném vínu s Rozárkou* je zde jazykový projev zvukový, což více odkazuje k lidské řeči (a představě, že svět či některá jeho neživá část je komunikujícím živým tvorem) než ke světu jako knize. Také v tomto případě ovšem můžeme pasáž vykládat různými způsoby a ptát se, zda město zde označuje jen sebe sama a svou přítomnost, nebo zda zvuky města chápat coby zvláštní „jazykovou“ výpověď o tom, že město je hlučné. Pseudojazyk je v každém případě nesrozumitelný zejména proto, že jej nelze rozebrat na žádné nižší jednotky ani uvažovat o jeho gramatice. Jinak řečeno, lze jej pouze vnímat jako celek, nikoliv jej analyzovat a porozumět mu. Kromě toho zde „jazyk světa“ funguje jako předzvěst – v pozdějších pasážích románu se města mění v kolonie mikroorganismů, ožívají a stávají se schopnými jazykové komunikace.

Bylo by možné uvést ještě množství dalších příkladů. Lze dokonce říci, že zmínka o šifře či výpovědi, kterou svět „cosi“ sděluje, ale my mu nerozumíme, přežívá až do současnosti coby topos – funguje nalezneme ji v překvapivě mnoha dílech, od románů Charlese Dickense<sup>19</sup> až po literárně méně ambiciózní popkulturní prózy 20. století<sup>20</sup> a postmoderní experimenty.<sup>21</sup> Původ bychom patrně měli hledat v archaickém čtení znamení, v západní kultuře především řeckém.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> „Ale protože pan Grewgious nic nepostřehl, dokonce ani světlo v příslušných oknech, jeho pohled od nich putoval ku hvězdám, jako by z nich četl něco, co mu jinak zůstávalo utajeno. Mnoho by nás udělalo totéž, kdybychom to uměli. Zatím ovšem nikdo z nás ve hvězdách nerozezná ani písmenko – a není pravděpodobné, že je pozná za této existence – a málokterá řeč se dá číst, neovládne-li její abecedu.“ (Dickens 2008: 242)

<sup>20</sup> „Hvězdy pomrkávaly záhadnou morseovkou, jejíž klíč mu [Jamesu Bondovi] zůstával utajen.“ (Fleming 1998: 130)

<sup>21</sup> V *Chazarském slovníku* se objevuje tato pasáž: „Připadlo mu, že se celá budova podobá knize psané jakýmsi neznámým jazykem, jemuž se ještě nenaučil, její chodby pak větám toho jazyka a místnosti cizím sloům, která nikdy neslyšel.“ (Pavić 2011: 78)

<sup>22</sup> Problematiku podrobně kriticky zpracoval Tomáš Vítek. K otázce, kdo všechno mohl znamení vidět a interpretovat, připomíná: „Teoreticky mohl věštbu nebo znamení vyložit každý, ale v praxi představovala náležitá interpretace velký problém. Vždy existoval rozdíl mezi více či méně učenými

Jazyk světa ovšem nebývá spojován pouze se zvuky, které věci světa vydávají (či obecně se znaky, kterými s člověkem komunikují), ale také s jeho mlčením – nepřítomnost znaků je svébytným jazykem. Ve *Zmaticích chovance Törlesse* například čteme: „[Törless říká:] Jednou, to jsem byl ještě úplně malý, jsem si v tuhle hodinu hrál v lese. Služebná se ode mě na chvíli vzdálila; nevěděl jsem to a myslel jsem si, že ji mám pořád někde poblíž. Najednou mě něco přinutilo vzhlednout. Ucítíl jsem, že jsem sám. To ticho, zničehonic! A když jsem se rozhlédl, připadalo mi, že kolem mě stojí do kruhu stromy a mlčky přihlížejí. Rozbrečel jsem se; cítil jsem se velkými tak opuštěný, vydaný těm neživým bytostem napospas... Co je to? Často to zase cítím. To nenadálé mlčení, které je jako řeč, ale my ji neslyšíme? [Beineberg odpovídá:] Nic takového, co máš na mysli, neznám; ale proč by nemohly mít věci svou řeč? Vždyť nemůžeme ani s určitostí tvrdit, že jim nenáleží nějaká duše!“ (Musil 2011: 28)

„Jazyk světa“ či „jazyk věcí“ lze interpretovat nejen jako jev spjatý s „významem“ věcí (a jejich případným odkazováním k něčemu jinému, než jsou ony samy), ale také vůbec se „smyslem“ věcí, s jejich sebevyjádřením. Filosof Raymond Ruyer ve svých úvahách hovoří o expresivitě, tedy o tom, co by věci samy jakoby „chtěly říci“: „Lákavá krása květu, honící se mraky, hrozivá obloha před bouřkou, strom, který se kymácí ve větru, hejno ptáků táhnoucí po nebi, vytí osamělého zvířete – to všechno jsou expresivní projevy, protože vypadají, jako by chtěly něco říci. Vyvolávají v nás otázky, protože samy vypadají jako zajímavé odpovědi na neurčité otázky.“ (Ruyer 1994: 194) Tato expresivita je přitom „protopatická“, prvotnější,

---

amatéry a skutečnými profesionály, který vystával zejména v závažnějších a problematictějších případech. [...] Staří si byli dobře vědomi, že smysl některých znamení a věštev mohou zjistit i věštcí jen zčásti a s velkými obtížemi.“ (Vítek 2010: 25) Ke vztahu věšebných aktů a božstev a k otázce případného mluvčího říká: „Ne každý věšebný akt byl nicméně pokaždé prováděn s ohledem na bohy nebo s vědomím, že to oni dávají odpověď, protože v rolích patronů a sesílatelů znamení či věštev vystupovali i démoni, mrtví, živly, zvířata nebo vlastní duše. Některé techniky byly nastaveny – a patrně i prováděny – tak, že poskytovaly výsledky i bez pomoci nadlidských sil (např. palmomancie, kléromancie aj.). Těžko rozhodnout, zda v takových případech prosvítá původní magická povaha věštění, která stavěla na neosobní sympatii spojující podobné věci a bohy využívala jen jako jednu z položek, anebo tu máme co do činění s úpadkem a nepochopením původně náboženské povahy mantiky.“ (Vítek 2010: 127)

surovější, na nižší úrovni – ale z kultického a uměleckého hlediska lákavější<sup>23</sup> – než „epikritický“, duchovní význam, označování. Vztah mezi různými mody vyjadřování je velmi křehký a nefunguje automaticky. Expresivita se sice podobá mlhavému významu, nelze ji však na význam převést, nelze ji vysvětlit, aniž by přitom byla zničena (Ruyer 1994: 195). Expresivní dílo dokáže „obdivuhodně vystihnout“ slova (a naopak), ztratí-li se však například báseň, je nemožné ji rekonstruovat na základě jejího zhudebnění (Ruyer 1994: 219).

Konkrétní realizací expresivity u živých tvorů se pak zabývá například studie „Neznačící gesto živého těla“, která je součástí již zmíněné publikace *Jazyková metafora živého*. Alice Koubová v ní vychází z teze Jeana-Luka Nancyho o zkušenosti moderního tance a říká, že podobně jako taneční umění, které sestává z „čistě nereprezentativních gest, tj. pohybů, které dávají smysl, ale o ničem nejsou“, také živý tvor disponuje určitou auto-referencí, „k ničemu svými gesty neukazuje, a přesto *dává smysl*“ (Koubová 2010: 332).

Případnou námitku, že v těchto případech není legitimní hovořit o jazyce (i zmiňovaný Ruyer staví do protikladu „jazyk“ a „jiné mody vyjadřování“), protože zcela chybí znakovost, lze zpochybnit poukazem k citovaným pasážím z uměleckých děl. V nich se v této souvislosti slova jako „řeč“, „jazyk“, „kód“ apod. neustále a dlouhodobě vracejí. To přinejmenším znamená, že pro mnohé beletristické autory je toto označení relevantní, ať již doslova, nebo metaforicky. Sémantičnost ani gramatičnost pro ně patrně nejsou určujícími vlastnostmi, jimiž by použití pojmu „jazyk“ podmiňovali, důležitá je pouze (zdánlivá) vůle sdělovat. Věci sice svůj jazyk nemají a svou expresivitou nic říci nechtějí, z hlediska člověka (pozorovatele) se věci mají stejně, jako by svůj jazyk měly a něco vědomě říci chtěly – a pro tvůrce uměleckých textů, kteří ke světu ve svých románech přistupují právě prostřednictvím jazyka, je tento fenomén fascinující zřejmě i proto, že „řeč věcí“ ve světě souzní s „řečí slov“ v textu.

---

<sup>23</sup> „I v primitivních a chudých společnostech se vynakládá nesmírné úsilí na vyjádření nevyslovitelného. Skupiny megalitů, pyramidy, chrámy a paláce jsou toho dokladem. A lidským ideálem, jak se projevuje v utopiích, je stav, kdy dokonalé stroje zbaví všechny lidi břemene užitečných činností, aby se mohli věnovat hrám, sportu, kultuře, cestování, obřadům, společnosti, umění, zahrádkářství, flirtu, zkrátka věcem, které ‚nic neznamenaají‘.“ (Ruyer 1994: 198)

Pokládám za nutné zde na „řeč světa“ upozornit zejména proto, že interpretace různých jevů prostřednictvím jazyka přispívá k problematizaci našeho chápání jazyka a rozšiřuje pole toho, co chápeme jako jazyk – podobně jako to činí konstrukce smyšlených jazyků.

## 2.4. Konstruovaný jazyk

Ve svém bádání mám v úmyslu zabývat se konstruovanými jazyky; potíže s hranicemi „jazyka“ jsem již alespoň částečně vysvětlil, adjektivum „konstruované“ ovšem může být přinejmenším stejně nejasné.

Budu se přidržovat širokého významu tohoto pojmu – snaha vyloučit z okruhu konstruovaných jazyků jazyky jen letmo načrtnuté, se totiž setkává, zejména analyzujeme-li literární díla, s četnými obtížemi. Jeden z významných současných tvůrců konstruovaných jazyků, David J. Peterson, například charakterizuje konstruovaný jazyk (conlang) jako „jazyk úmyslně vytvořený jedincem nebo více jedinci, pokud cílem nebo výsledkem tohoto tvoření je plně funkční jazykový systém“ (Peterson 2015: 18). Za konstruované jazyky naopak nepovažuje „falešné jazyky“, kódy, šifry a jazykové hry (Peterson 2015: 19–20). Takové dělení je nicméně v praxi neudržitelné. Abychom se jím mohli beze zbytku řídit, museli bychom za všech okolností znát intenci autora a vědět, zda byl jeho cílem „jazyk plně funkční“.

Objeví-li se v literatuře (nebo i mimo ni) výpověď, kterou nelze přiřadit k žádnému nám známému jazyku, obvykle existenci příslušného jazyka v pozadí předpokládáme – podobně jako předpokládáme hypotetickou existenci všech dalších aspektů fikčního světa, s nímž se setkáváme. Způsob, jak byly jednotlivé výpovědi v aktuálním světě utvořeny, pak nemusí hrát roli. Tolkienovy elfské jazyky, obvykle uváděné jako typické příklady propracovaných literárních konstruovaných jazyků, by Petersonově definici zcela neodpovídaly, kdybychom ji brali přísně doslova – neboť ani ony nejsou (a patrně ani nebyly zamýšleny) jako jazyky „plně funkční“ v tom smyslu, v němž toto spojení používáme pro běžně užívané přirozené jazyky. Jistě lze hovořit o estetických, experimentálních a zábavních funkcích: quenijštinu a sindarštinu je

možné se prakticky učit, je možné v ní psát poezii, užívat ji jakou součást literárních děl umístěných do Tolkienova smyšleného světa a do jisté míry také komunikovat s jinými studenty. Avšak právě jen do jisté míry: hovořit o současné politice nebo si objednat jídlo v restauraci v těchto jazycích není možné, neboť lexikum odpovídá fikčnímu světu s jeho vlastními dějinami a pohledem na svět. V rámci řečeného světa jsou pak tyto jazyky samozřejmě „plně funkční“, avšak totéž lze prohlásit o smyšleném kvazipřirozeném jazyce, z něž nám literární dílo prozradí jedinou větu, či ani tu ne.

Kam tedy hranice konstruovanosti umístit? Patrně nejjednodušší definice by mohla vycházet z předpokladu, že existují-li jazyky přirozené a jazyky konstruované, pak konstruované jazyky jsou všechny jazyky, které nejsou přirozené, tj. konstruovanost vlastně znamená ne-přirozenost. Někdy však bývá označení „nepřirozený“ vyhrazeno pouze pro jazyky počítačové či mimozemské komunikace, případně pouze ty zvukové prvky přirozeného jazyka, které nejsou pro člověka běžně vyslovitelné (například hlásky, které předpokládají přítomnost dřevěné destičky ve rtu) – přičemž přirozenost je chápána coby vlastnost všech lidských jazyků vůbec (Laycock, Mühlhäusler 1990: 457). Lze též vyjít z myšlenky, že přirozený jazyk je pro jedince jazyk mateřský; setkali se pak člověk s cizí řečí, vnímá ji, přinejmenším zpočátku, jako nepřirozenou. A stranou nemůže zůstat ani Tolkienův názor, že veškeré naučené jazyky (i ten mateřský) jsou člověku vnucené – tedy vlastně nepřirozené (Tolkien 2006b: 210). Nejvýraznější slabinou tohoto binárního pojetí je ovšem skutečnost, že mnohé jazyky, jež nemají všechny znaky přirozených jazyků, zároveň konstruovanými nejsou – například mrtvé přirozené jazyky bez rodilých mluvčích (ale přesto v nějaké podobě naučitelné a oživitelné) nebo přirozené jazyky, jež se hypoteticky mohou vyvinout z jazyků konstruovaných. Ačkoliv tedy z hlediska vzniku jazyka mohou přirozenost a konstruovanost tvořit dva výrazné póly jazykového spektra, nejsou při úvahách nad jazyky ani zdaleka póly jedinými.

Odhlédneme-li od otázky přesného vymezení přirozenosti, spočívá další zásadní obtíž dělení jazyků na „přirozené“ a „konstruované“ v nemožnosti nalezení exaktní hranice mezi nimi – existující jazyky, jak ty běžně používané v aktuálním světě, tak ty na první pohled zcela smyšlené a literární, se obvykle nacházejí mezi těmito dvěma extrémy, tj. mezi dokonale přirozeným jazykem a dokonale konstruovaným jazykem.

Dokonale přirozený jazyk je v tomto smyslu výsledkem „přirozeného“ vývoje a o vzniku jednotlivých jeho prvků nevíme nic, respektive nemůžeme ukázat na jednoho konkrétního tvůrce, který daný prvek vytvořil záměrně.<sup>24</sup> To by teoreticky mohlo platit pro nově objevený jazyk etnika, jež dosud nepřišlo do styku se západní civilizací, ale pro naše moderní, dekadentní, dlouho sledované a obrušované indoevropské jazyky samozřejmě nikoliv.

Derek Bickerton například v souvislosti se svou hypotézou jazykového bioprogramu tvrdí, že nejpřirozenějšími jazyky jsou kreolštiny, tedy jazyky vzniklé, když si druhá generace osvojí coby mateřský jazyky pidžin (dorozumivací jazyk složený z více přirozených jazyků) a plně ho gramatizuje. Podle Bickertona se gramatiky kreolských jazyků podobají jak navzájem, tak gramatice „dětské řeči“, a tudíž odpovídají hypotetické univerzální gramatice (Bickerton 1984: 173–188). Přirozený vznik jazyka prostřednictvím jeho osvojení novou generací se v tomto pojetí pojí s jeho přirozeností strukturní.

Čeština naproti tomu patří mezi jazyky, které (v důsledku obrozeneckých zásahů a umělých lexikálních rozšíření zejména v 19. století) se řadí mezi typické příklady zmíněné „přešlechtěnosti“ – a přestože je považována za jazyk přirozený (a v jádru jím opravdu je), blíží se pólu „konstruovanosti“ více než některé jiné přirozené jazyky.

Jak by na druhou stranu vypadal dokonalý konstruovaný jazyk? Tento pól je představou patrně ještě utopičtější než idea dokonalé přirozenosti, neboť jakýkoliv

---

<sup>24</sup> Problematičnost takového rozdělení je nejen praktická – jak ukazují dále v textu – ale vlastně i teoretická. Podobně jako dělení literatury na „lidovou“ a „autorskou“ umísťuje toto členění určující znak do „oka pozorovatele“. Dva různí empiričtí badatelé pak mohou tentýž jev označit jak za konstruovaný/autorský, tak za přirozený/lidový – záleží přitom na tom, do jaké míry jsou dostupné informace o genezi jazyka/textu. Rozhodující roli pak může hrát i náhoda. Dovedeme-li pak tuto úvahu až do absurdních konců, mohli bychom tvrdit, že všechny jazyky jsou ze své podstaty konstruované a všechna díla autorská. Možné řešení je dvojí: buďto nedokonalost dělení jednoduše přijmout a při bádání si ji uvědomovat (což učiním), nebo se pokusit o alternativní definici konstruovanosti. Ta by mohla být založena například na převažující funkci jazyka, s tím, že přirozený jazyk slouží především ke komunikaci a kulturnímu přenosu, zatímco u konstruovaného jazyka v uměleckém díle převažují funkce estetické, zábavní, experimentální apod. Ani takové dělení ale nepřináší jednoznačnou hranici; přirozené jazyky (obzvláště v uměleckém díle) nemají jen komunikační funkci, zatímco konstruované jazyky mohou v některých případech vytvořen tak, aby sloužily (či přinejmenším mohly sloužit) též ke komunikaci a udržování kulturní identity (viz jazyky Tolkienovy).

konstruovaný jazyk více či méně navazuje na jazyky přirozené; a v tom smyslu obsahuje přinejmenším stopu přirozenosti.

Jazyky, které můžeme označit za aposteriorní, vycházejí z přirozeného jazyka či přirozených jazyků dokonce přímo a přiznaně – u nemalé části literárních konstruovaných jazyků jde o transformaci přirozeného jazyka prostřednictvím zavedení neologismů nebo nových gramatických pravidel (jako v případě Orwellova Newspeaku vycházejícího z angličtiny). Někdy je přirozený jazyk coby základ nově představené řeči prezentován jako součást fikce – v tom smyslu, že ve fikčním světě došlo k jazykovému vývoji, ať už přirozenému („nadsat“) nebo umělému (Newspeak). Tolkienovy elfské jazyky jsou sice ve fikčním světě jazyky samostatnými a nepříbuznými přirozeným jazykům našeho světa, podobnost slov v těchto jazyků a slov některých přirozených jazyků (finštiny, latiny, řečtiny, velštiny apod.) je však úmyslná a autorem přiznaná. A rovněž v případě, že je přímá návaznost zastřena, se může jednat o analogii – struktura konstruovaného jazyka je vytvořena podle vzoru přirozeného jazyka. Ajvazova yggurština tímto způsobem vychází z češtiny, byť se jí fonologicky nikterak nepodobá.

Apriorní jazyky, nebo jazyky na aprioritu přinejmenším aspirující, se pólů čisté konstruovanosti blíží více, také ony však obsahují prvky přirozených jazyků. Většina takových jazyků, například Quijadův Ithkuil nebo Tolkienova valarština se snaží od přirozených jazyků aktuálního světa odlišit, přesto často využívá důvěrně známé a „přirozené“ hlásky (či dokonce umožňuje zápis v latince), případně strukturuje skutečnost podobným způsobem jako přirozené jazyky.

Ale i v případě, že se pokusí od všech vlivů oprostit, zůstává faktem, že o tvorbě nového jazyka přemýšlí jeho konstruktér opět v jazyce; není možné vystoupit z jazyka a pozorovat svět „objektivně“. Žádný (či přinejmenším prakticky žádný) autor není schopen vytvořit nový jazyk a v tomto jazyce pak také přirozeně přemýšlet – pohlédneme-li na věc z tohoto úhlu, musejí být všechny pasáže v konstruovaném jazyce nějakým způsobem vycházet z přirozeného jazyka autora, a to i takové, jež se pokoušejí strukturovat obsah alternativně. Přirozený jazyk je pro jazykového konstruktéra vždy výchozím bodem, od něj se pak může více či méně vzdálit, ovšem nikdy se od něj zcela neodstříhne – i když vytvoří pro své dílo jazyky silně neobvyklé. Jorge Luis Borges například v povídce „Tlön, Uqbar, Orbis tertius“ pracuje s jazyky,

v nichž se užívají pouze slovesa či pouze adjektiva, což na první pohled působí cize a originálně; ovšem vůbec samo tradiční evropské rozlišování slovních druhů, jakkoliv použitelné a užitečné, je založené na konvenci, která by mohla vypadat také jinak,<sup>25</sup> a Borges tudíž jejím využitím navazuje na známé přirozené jazyky a úvahy o nich. Skutečně cizí jazyk bez vztahu k existujícím jazykům našeho aktuálního světa by ovšem mohl fungovat na zcela jiných základech.

Celý problém lze shrnout slovy, že jazykotvorba – stejně jako jakákoliv autorská tvorba – staví na zkušenostech a je v konečném důsledku vždy tvorbou pouze do jisté míry; vždy je částečně přetvářením zažitého. A to i v případě, že k přetváření dochází zcela podvědomě.<sup>26</sup>

Za skutečně apriorní a nenavazující na přirozené jazyky aktuálního světa můžeme považovat snad jen některé jazyky výrazem i obsahem radikálně se lišící od přirozených lidských jazyků. V textech však z pochopitelných důvodů nejsou rozpracovány, jen naznačeny, a jde tedy spíše o virtuální jazyky. Typickým příkladem je komunikace pomocí „složitých nestabilních stavů atmosférické dynamiky“ balonovců z vědeckofantastického románu *Schismatrix* (Sterling 2006: 358–359).

Z těchto příčin můžeme v souvislosti s konstruovaným jazykem téměř vždy uvažovat o bázovém jazyku či jazycích. V některých případech, často u fiktivních dialektů, je bázový jazyk totožný s jazykem díla (jako u Čechovy „měsíční češtiny“) nebo s jazykem čtenáře (v anglickém vydání *Mechanického pomeranče* jsou bázovými jazyky vypravěčova „nadsatu“ angličtina a ruština, v českém vydání čeština a angličtina). V jiných případech je bázovým jazykem cizí přirozený jazyk, čtenář si však souvislost pravděpodobně uvědomí, i když tento cizí jazyk neovládá – kupříkladu

---

<sup>25</sup> Platí to i tehdy, přijmeme-li teorie Chomského a jeho následovníků, tedy přiznáme-li platnost tvrzení, že všechny přirozené jazyky fungují v zásadě stejně a liší se jen některé „volné parametry“. Chomského škola to chápe jako potvrzení myšlenky, že mechanismus jazyka je biologický; ovšem v takovém případě je možné hranice „nejzákladnějších jazykových pravidel“ překračovat, řekneme-li například, že se jedná o jazyk mimozemského druhu – popřípadě vůbec v okamžiku, kdy je neobvyklý jazyk součástí fikčního světa, neboť fikční svět se může od našeho aktuálního světa libovolně lišit, například i biologickým ustrojením člověka. Jestliže odpovídá Chomského teorie skutečnosti, pak by ovšem dítě v aktuálním světě nebylo schopno se takový radikálně cizí konstruovaný jazyk naučit (nebo přinejmenším ani zdaleka tak snadno jako přirozené jazyky).

<sup>26</sup> O souvisejícím fenoménu kryptomnézie více v podkapitole „glosopoeia a glosolálie“.



Tolkienova quenijsčina vychází především, jak poznamenává autor sám, z finštiny, latiny a řečtiny (Tolkien 2006a: 176). Často však dochází také k situaci, kdy je obtížné odhalit jeden báзовý jazyk (či několik málo báзовých jazyků), zejména nenabízí-li text dostatek materiálu k posouzení, případně u konstruovaných jazyků snažících se být apriorními. Spojení s báзовými jazyky je pak dáno hláskovou shodou (jazyk je možné zapsat v latině nebo jej do ní přepsat, což znamená, že užívá stejné či alespoň podobné hlásky jako evropské jazyky), popřípadě alespoň podobnou gramatickou či sémantickou strukturou či užívaným kanálem. U Grušovy kalpadočtiny z prózy *Mimner* lze například podle fonetiky uvažovat o souvislosti s orientálními (snad nejvíc altajskými) jazyky; u Lovecraftova téměř nevyslovitelného jazyka R'lyehu je možné spekulovat o ovlivnění dojemem, jakým na mluvčího angličtiny působí zápis starobylých jazyků semito-hamitských (zejména egyptštiny), ale také gaelštiny, velštiny a podobně (Duncan 2014: 15–17).

Při rozhodování, zda je jazyk spíše přirozený, či spíše konstruovaný, je nutné mít na paměti také fakt, že jazyk je diachronním jevem a jeho historie je jeho nepominutelnou součástí; k češtině patří nejen to, jaká je „nyní“ (nehledě na to, že – jak poznamenávám dále – je vlastně nemožné takové statické „nyní“ zachytit), ale také to, jaká byla před deseti lety, před sto lety, před pěti staletími. Lze říci, že vytváříme-li jazyku smyšlenou historii v rámci fikčního světa (ač se třeba jedná o „přirozený“ jazyk převzatý bez dalšího z aktuálního světa), je takový jazyk přinejmenším částečně konstruovaný. Hovoří-li známým jazykem, například angličtinou, postavy příběhu odehrávajícím se na cizí planetě nebo v alternativní historii světa (jak tomu je v případě Chiangovy povídky „Sedmdesát dva písmen“ zasazené do alternativní Anglie<sup>27</sup>), je nutné připustit, že alternativní angličtina se do své „současné“ podoby nutně musela vyvinout jiným způsobem než angličtina aktuálního světa – a jako takovou je možné ji chápat coby fiktivní a konstruovaný jazyk.<sup>28</sup> Lépe řečeno: pólu konstruovaných jazyků

---

<sup>27</sup> Postavy v povídce hovoří standardní angličtinou, jen s tím rozdílem, že užívají také některé neologismy označující skutečnosti, které se v aktuálním světě neobjevují, například „etyma“ (Chiang 2011: 147). Důležitá je rovněž skutečnost, že povídka není koncipována jako fiktivní překlad z alternativní angličtiny.

<sup>28</sup> Tuto úvahu je možné vztáhnout na fikční světy obecně. V extrémním případě – ze kterého ovšem ve svém bádání vycházet nebudu – by bylo možné za konstruovaný jazyk považovat kterýkoliv jazyk objevující se ve fikčním světě. Vzhledem k tomu, že „fikční světy jsou soubory nerealizovaných

se přibližuje více než angličtina aktuálního světa, jejíž minulost sice filologicky rekonstruujeme, ale nikoliv libovolně. Z úvah o konstruovaných jazycích by proto vyloučena být neměla.

Nemám v úmyslu se zabývat podrobným zkoumáním, kde přesně mezi póly přirozenosti a konstruovanosti se jednotlivé jazyky nacházejí; pro otázku jejich fungování v literatuře či v umění vůbec je to věc spíše marginální. Nevyhnu se nicméně stanovení alespoň přibližné hranice, abych vydělil ty jazyky, v nichž je konstruovaných prvků tak málo, že srovnávání s jazyky blízcími se ideálu konstruovanosti by nemělo smysl. Při těchto úvahách mohou napomoci některé již zmíněné aspekty, zejména intencionalita vytvoření a neproměnlivost, jejichž přítomnost posouvá jazyk na ose blíže jednomu z pólů – každý z nich sám o sobě ovšem může být zavádějící.

V první řadě se lze jistě ptát po případných záměrech tvůrců: přirozené jazyky a dialekty vznikají z velké části neplánovaně, zatímco konstruované předpokládají intenci. Jak už ale naznačuji výše, tento způsob dělení při bližším pohledu naráží na četné potíže.

Především je to skutečnost, že v předmoderní době byly různé variety jednoho jazyka vnímány jako jazyky samostatné: fakticky existovalo množství angličtin, francouzštin, češtin atd. Ke skutečnému sociálnímu ustavení určitého jazyka v jeho standardizované a obecně přijímané podobě došlo teprve v souvislosti s vybráním „správných“ gramatických pravidel a lexika (což je svého druhu konstrukce) a současně s rozšířením tisku (Anderson 2008: 60). Jazykové variety samozřejmě existují i v současnosti, vztahují se však ke spisovné podobě jazyka a celý jazyk je společenstvím jeho mluvčích vnímán jako jednotný.

Přirozené jazyky bývají také mnohdy zcela úmyslně rozšiřovány, a někdy skutečně s ambicí vytvořit „nový jazyk“ – jak říká Dante, básník vytváří „vulgaris illustris“, brilantní volgare (Dante 2004: 117). Ale i tehdy, jde-li o „pouhou“ jazykovou kreativitu v rámci přirozeného jazyka, jsou do něj vnášeny konstruované prvky. Čapkův

---

možných stavů věcí“ (Doležel 2003: 30), ani přirozený jazyk objevující se v tomto fikčním světě přesně neodpovídá přirozenému jazyku aktuálního světa, byť rozdíly mohou být pranepatrné a mohou se týkat například jen drobnosti ve vývoji jazyka, popřípadě dokonce jen jiným souhrnem výpovědí, jež se s daným jazykem pojí. Pracovat s tímto východiskem by ovšem bylo pro účely bádání o konstruovaných jazycích neplodné.

pojem „robot“ byl vymyšlen pro účely literárního díla, později se však stal součástí češtiny a dalších jazyků; Shakespeare je tvůrcem velkého množství úspěšných i neúspěšných neologismů.<sup>29</sup> Zatímco Shakespearova angličtina za konstruovaný jazyk považována není, Burgessův jazyk „nadsat“ z románu *Mechanický pomeranč* ano. V obou případech přitom jde o využití existujícího přirozeného jazyka a rozšíření jeho slovní zásoby. Rozdíl nalezneme teprve ve výsledku činnosti těchto dvou konstruktérů: zatímco Shakespearovy neologismy byly často přijaty a staly se součástí přirozeného jazyka, v případě Burgessovy upravené angličtiny k tomu nedošlo.

Rovněž by se mohlo na první pohled zdát, že proměnlivost a vývoj je typickou vlastností přirozeného jazyka – že živý přirozený jazyk se proměňuje a vyvíjí neustále, zatímco možnosti konstruovaného jazyka jsou v tomto směru omezené. Není to však tak jednoduché: konstruovaný jazyk mění svou podobu nejen se svým tvůrcem (jak už jsem uvedl výše), ale také s proměnami přirozených jazyků, s nimiž je spjat (a tudíž také s proměnou empirických čtenářů). Být s nimi spjat být bezpodmínečně musí, neboť konstruovaný jazyk je v textu přiblížen pomocí přirozeného jazyka, kterým čtenář hovoří; je to nutné, máme-li se o smyšleném jazyce vůbec nějaké podrobnosti dozvědět. Prakticky může být takové sepětí mezi konstruovaným a přirozeným jazykem realizováno například prostřednictvím popisu gramatiky smyšleného jazyka nebo klasickými slovníkovými hesly, popřípadě výkladem, co který pojem v konstruovaném jazyce znamená – ať už tato sdělení proběhnou v dodatcích k textu nebo i v jeho rámci (vysvětluje-li pravidla jazyka vypravěč nebo jedna z postav). Dozvíme-li se například ve slovníčku na konci Ajvazovy *Lucemburské zahrady*, že „otuna“ znamená „dům“ (Ajvaz 2011: 171), bude se chápání tohoto slova měnit s tím, jak se bude vyvíjet čeština – konotace, které vzbuzovalo slovo „dům“ v roce 2011, kdy kniha poprvé vyšla, se může lišit od těch, které bude probouzet v budoucích letech a staletích.

Kromě toho se u konstruovaných jazyků můžeme setkat i se změnou danou používáním. Z historie mezinárodních pomocných jazyků jsou známy situace, kdy po vytvoření jazyka začaly z řad jeho studentů přicházet návrhy na změny nebo vylepšení. Tento osud postihl Volapük, jeden z prvních úspěšných mezinárodních jazyků,

---

<sup>29</sup> Otázka, proč některé výrazy a gramatické jevy v jazykovém výběru uspěly a jiné nikoliv, ovšem patří ke komplikovaným filologickým problémům, které v těchto úvahách není prostor řešit. Pro podrobnější pohled na tento problém viz například Keller 2014.

rozšířený zejména v osmdesátých a devadesátých letech 19. století. Část mluvčích s postupnými proměnami jazyka souhlasila, jiní veškerý vývoj odmítali. Volapük se pak fakticky rozdělil na několik větví (Smith 2011: 29–31). V umělecké tvorbě pak můžeme s rozvojem konstruovaných jazyků do budoucna očekávat také důraz na konstruovanou diachronicitu: lze si představit, že zejména v rozsáhlých a ambiciózních fikčních světech, na nichž spolupracují desítky tvůrců (jako *Forgotten Realms* nebo *Star Wars*), vzniknou v budoucnu jazyky s propracovaným smyšleným vývojem – nehledě na to, že u fiktivních přirozených jazyků je diachronicita nevyřčeným předpokladem a čtenář si ji může domýšlet podobně, jako si domýšlí dětství postavy, která v románu vystupuje dospělá.

Alternativním způsobem, jak odlišit přirozený a konstruovaný jazyk, je říci, že přirozený jazyk používá nebo někdy používal alespoň jeden člověk jako svou mateřskou řeč. Tento silně empirický způsob rozlišování by měl jistě své výhody, především pak v případě, že přijmeme Chomského teorii „jazykového instinktu“; lidský mozek by se stal oprávněným soudcem přirozenosti jazyka, neboť kdyby byl vytvořen v nesouladu s „univerzální gramatikou“, jednoduše by nebylo možné jej dítě naučit. Nevýhody však převažují. Rozhodnout, zda je konkrétní jazyk přirozený, či nikoliv, by vyžadovalo rozsáhlá sociologická pátrání mimo oblast literatury. Jednotlivé jazyky by mohly přecházet z oblasti konstruovaných do oblasti přirozených pouze na základě toho, že by je některý zapálený znalec či konstruktér předal svému potomku. Tohoto způsobu se proto přidržovat nebudu, byť jej uvádím jako zajímavou možnost.

Problém konstruovanosti jazyků také úzce souvisí také s otázkou jejich vztahu k fikci na jedné straně a k aktuálnímu světu na straně druhé. Mohlo by se zdát, že konstruovaný jazyk objevující se primárně v literárním díle bude nutně jazykem fiktivním, věc je však komplikovanější.

Například mnohé zvířecí jazyky, jež rozebírám v příslušné kapitole, mají mimetickou ambici zachycovat a interpretovat skutečnou zvířecí komunikaci, byť zde při převodu do lidských měřítek nutně dochází k částečné konstrukci či re-konstrukci. Posvátné jazyky mohou vycházet z náboženských zkušeností jejich tvůrce a literární dílo má být vnímáno pouze jako médium jejich předání. Taktéž u některých utopických jazyků není jasné, zda je chápat primárně coby literární fikci, nebo coby utopický projekt mající za cíl fungovat zejména v aktuálním světě.

Většinu konstruovaných a virtuálních jazyků, které se v literatuře objevují, tudíž patrně nelze zkoumat výhradně coby textový jev; kromě jejich funkční úlohy v díle se proto také do jisté míry zabýváme jejich vztahem k jazykovým jevům aktuálního světa a jejich případnému vlivu na konstrukci představ o skutečnosti.

## 2.5. Vymezení jazyka vůči jiným jazykům

Definice jazyka jako shrnujícího označení (či ideje), zkoumaná na začátku, se úzce pojí s vymezením jazyka coby jednoho konkrétního fenoménu, hraničícího s jinými jazyky. Také zde jsou rozhraní neostrá, ba ještě mnohem neostřejší. Mezi přirozenými jazyky lze jeden konkrétní, samostatný jazyk vymežit jeho uznáním společenským a politickým, což je leckdy podpořeno kodifikací,<sup>30</sup> smyšlené a literární jazyky či jazykové útvary však s takovou výpomocí počítat nemohou.

Kromě toho je třeba mít na paměti, jak upozorňuje Petr Mareš, že mezi útvary jednoho přirozeného jazyka mohou být výraznější rozdíly než mezi jednotlivými „oficiálními“ jazyky. Přitom neustále probíhá přejímání jazykových prostředků (zejména lexikálních) z jednoho přirozeného jazyka do druhého (Mareš 2003: 13).<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Připomeňme, že z ryze lingvistického hlediska (strukturního a promluvového) neexistuje objektivní rozdíl mezi jazykem a dialektem. Termín dialekt se používá pro jazyky, které jsou pro své mluvčí alespoň částečně vzájemně srozumitelné (což je ale například i ruština a běloruština nebo dánština a norština) nebo které jsou příbuzné (všechny slovanské jazyky jako dialekty jediného slovanského jazyka, všechny indoevropské jazyky jako dialekty indoevropského jazyka). Populární konotace pak ovšem přisuzují dialektu nižší hodnotu, nedokonalost ve srovnání se „správnou“, kodifikovanou jazykovou normou (Sapir 1985: 83–84), popřípadě jsou chápány jako kulturně méně prestižní nářeční struktury (Chloupek 1971: 22). Praktické rozdělení jazyků a dialektů je pak víceméně sociolingvistickým a politickým problémem; rozlišení jazyka a dialektu bývá obvykle otázkou vůle jejich mluvčích a politické moci (Davies 2002: 52), popřípadě věcí antropologů a etnologů.

<sup>31</sup> Může být proto těžké rozhodnout, kdy se ještě jedná o prvek cizího jazyka a kdy o pouhou cizojazyčnou výpůjčku, která se však již stala součástí určitého jazyka (Mareš 2003: 13). To platí zejména pro styk dvou přirozených jazyků, avšak i slova konstruovaných jazyků mohou pronikat do slovní zásoby mluvčích přirozených jazyků. Jedním z případů je slovo „silflej“ (v originále „silflay“, venkovní pastva

Otázku, kde „začíná“ a kde „končí“ přirozený jazyk si klade například Daniel Heller-Roazen v knize *Echolalias*: „V kterém bodě se například hebrejšтина proměnila v aramejštinu a kdy přesně se z latiny znějící ulicemi starověkého Říma stal moderní evropský jazyk, jež nyní nazýváme italštinou?“ (Heller-Roazen 2005: 67) Není přitom snadné ani určit přibližné časové rozmezí, neboť záleží na tom, které aspekty jazyka považujeme za určující. Vycházíme-li ze systému deklinací, proměnila se latina ve francouzštinu mezi 1. a 5. stoletím, považujeme-li za nejdůležitější skladbu sloves, pak k tomu došlo mezi 6. a 10. stoletím, chápeme-li jako nejdůležitější vymizení koncových samohlásek, umístíme přechod do 8. století a podobně (Heller-Roazen 2005: 69). Slovem „čeština“ nebo „angličtina“ pak prakticky rozumíme poměrně rozsáhlou kategorii, množinu různých „jazyků“ (dialektů), dialektové kontinuum – podobně jako označujeme slovem „zelená“ různé odstíny z určitého výřezu barevného spektra, nikoliv pouze jeden specifický odstín. Může se zde uplatnit jak pojem rodinné příbuznosti, tak pojem prototypu: řekne-li se čeština, vybaví se většině lidí pravděpodobně její současná spisovná podoba, a nikoliv valašské nářečí nebo jazyk Jana Husa.<sup>32</sup> Definovat „češtinu“ (se všemi jejími hypotetickými podobami) patrně není o mnoho snazší než definovat obecně „jazyk“ nebo slavnou Wittgensteinovu „hru“. Vzájemná srozumitelnost

---

králíků). To se rozšířilo ve Spojených státech i mezi lidmi, kteří nečetli román *Daleká cesta za domovem*, v němž je toto slovo součástí smyšlené králičí řeči (Murray 1985: 372–375). Ještě rozšířenějším termínem je pak Tolkienův „Orc“ (v českém překladu „skřet“). V tomto případě jde o ovlivnění konstruovaného jazyka jazykem přirozeným a následný zpětný vliv řečeného konstruovaného jazyka na jazyk přirozený. V angličtině se slovo „Orc“ používalo pro označení démonů – v *Beowulfovi* se objevuje staroanglické „orcneas“, ve smyslu zlých duchů či revenantů (Klaeber 1950: 183). Tolkien začal pojem uplatňovat pro humanoidní nestvůry příbuzné elfům – vlastně jako synonymum zaběhlého slova „goblin“, které v tomto významu znal z děl George MacDonalda – a to, podle vlastního tvrzení, pro jeho „fonetickou vhodnost“ (Tolkien 2006: 177–178). Slovu nicméně vytvořil také fiktivní etymologii z elfských jazyků, kde „démonické“ konotace zohlednil: slovo „Orc“ (quenijsky „orco“, sindarsky „orch“) vychází ve fikčním světě z kořenů RUK (Tolkien 2002b: 384), ve smyslu „démon“, či RUKU (Tolkien 2002b: 389–391, 415), ve významu „strašidlo“, „Melkorův služebník“ nebo „hrůza, něco, co vzbuzuje hrůzu“. Časem se pojem „Orc“ (počeštělou variantou je „ork“) rozšířil zejména ve fantastické literatuře, kinematografii a počítačových hrách, ale i v běžné mluvě. Setká-li se nyní čtenář v Tolkienově díle s tímto výrazem, nevnímá jej v první řadě jako prvek cizího, konstruovaného jazyka, nýbrž jako důvěrně známé anglické lexikum. Také k těmto posunům je třeba přihlížet při úvahách, co chápat jako konstruovaný jazyk či jeho prvek.

<sup>32</sup> K využití prototypů v sémantice viz Wierzbicka 2014: 166–188.

a gramatická a lexikální podobnost jiným dialektům češtiny je pro češtinu charakteristickým znakem, ne však nezbytnou součástí všech denotátů. Středověká čeština a hypotetická čeština budoucnosti mohou být velmi rozdílné a pro své mluvčí nesrozumitelné. Další vlastností prototypu pak může být fakt, že čeština je mateřský jazyk majoritního etnika žijícího v oblasti českých zemí – ale je zjevné, že ani toto určení neobstojí jako součást definice platné za všech okolností.

Jednoduché vymezení konkrétního jazyka je komplikováno především skutečností, že v přirozeném jazyce dochází k nepopíratelným změnám i za poměrně krátkou dobu. Ne nutně v jeho fonetických či morfologických aspektech (a dokonce i základní slovní denotace mohou zůstat stejné či podobné), přinejmenším co v ohledu konotací dochází při střídání generací k značným posunům – George Steiner se nerozpakuje napsat, že napsat zevrubný komentář k pasáži z románu Jane Austenové je obtížné zejména proto, že slova, která používá, sice působí nadčasově a srozumitelně, „ve skutečnosti jsou ale pevně zakotvena v pomíjivém, zčásti uměle vytvořeném jazyce [sic!] dobového povědomí“ (Steiner 2010: 29). Je důležité mít na paměti, že jazyk, ať už ho chápeme jakkoliv, je jev neustále proměnlivý. V jednu chvíli je vždy nepatrně odlišný, než byl před okamžikem.<sup>33</sup>

I přes neustálou proměnlivost ale textům v „jazyce minulosti“ dokážeme porozumět, přinejmenším v hrubých obrysech – když už nedokážeme číst román Jane Austenové naprosto stejně jako člověk počátku 19. století, přesto jej nějakým způsobem číst dokážeme. Jaroslav Peregrin to stručně vyjadřuje slovy, že „jazyk není prakticky ničím jiným než určitou rovnováhou mezi stabilitou, zaručující kontinuitu porozumění a variabilitou, která z jazyka dělá víc než jen sadu symbolů“ (Peregrin 2003: 192).

Můžeme v zásadě tvrdit, že jazyk má své „podstatné“ části (jádro, střed), které se obvykle nemění, nemá-li být zcela znemožněno porozumění, a „okrajové a příležitostné“ části (periferie, okraj), které se měnit mohou a které se také mění, nejen v čase, ale také mezi jednotlivými mluvčími.

---

<sup>33</sup> „Jazyk – jak zní klíčový postulát některých moderních sémantických škol – je ukázkový případ herakleitovské proměnlivosti. Mění se v každém okamžiku zachytitelného času. Suma jazykových událostí nejen roste, ale stává se kvalitativně jinou. Žádné dva výroky pronesené v časové posloupnosti nejsou naprosto totožné. I když si vzájemně odpovídají, oboustranně na sebe působí.“ (Steiner 2010: 37)

Mějme přitom na paměti, že bohatství jednotlivých částí jazyka může být zcela bez hranic, zejména počítáme-li například u jednotlivých lexémů ne pouze s jejich slovníkovými definicemi (nutně omezenými), nýbrž se všemi hypotetickými představami a asociacemi, které mohou vyvolat. Žádné dvě osoby nevnímají jedno a totéž slovo zcela stejným způsobem; i jediné slovo proto stačí k ustavení zásadní odlišnosti mezi dvěma pojetími jazyka. Jak říká Umberto Eco, „existuje podivná představa, podle níž čím více toho řeknete ve verbálním jazyce, tím hlubší a vnímavější to bude. Mallarmé nám říká, že stačí vyslovit ‚une fleur‘ a vybaví se nám celý vesmír vůní, tvarů a myšlenek.“ (Eco 2000: 122)

Bylo by jistě nesprávné (či přinejmenším odvážné) tvrdit, že každý idiolekt je svébytným jazykem, vycházejme tedy z předpokladu, že ke změně přirozeného jazyka v jiný může dojít pouze tehdy, promění-li se jeho alespoň částečně „podstatné“ části – gramatický systém, lexikální jádro apod. I potom je ale samozřejmě potřeba ještě vědomí sounáležitosti či politická vůle daný dialekt prosadit coby samostatný jazyk.

Přísná aplikace těchto poznatků na jazyky v literárních dílech by i s touto výhradou mohla vést k úvaze, že jakákoliv próza zasazená do minulosti či budoucnosti obsahuje „konstruované“ jazyky (či lépe řečeno „rekonstruované“). Podoba jazyka, jíž se hovořilo dříve, pro nás sice může být dobře srozumitelná, ve své úplnosti je ale již fakticky ztracená,<sup>34</sup> lze ji pouze s různou mírou úspěchu napodobovat pomocí vzpomínek, dobových pramenů a imaginace. U románu odehrávajícího se v minulé dekádě je ještě možné tuto skutečnost ignorovat, popřípadě je možné říci, že „podstatné“ části jazyka zůstaly stejné a případné drobné odlišnosti bychom stejně nevnímali; avšak čím dál od naší doby (či lépe: našeho okamžiku) se ocitáme, tím spíše je nutné brát jazykové změny v úvahu. V případě románu zasazeného například do baroka nebo středověku, činí-li si nárok na mimezi oné doby,<sup>35</sup> stává se jazyková otázka

---

<sup>34</sup> Tato úvaha nikoliv náhodou připomíná Derridův názor, že „každý znak je čitelný, i když moment jeho vzniku je neodvolatelně ztracen a i když nevím, co jeho domnělý autor-skriptor vědomě zamýšlel říci v tom okamžiku, kdy jej psal, tj. ponechal jej jeho esenciálnímu uplývání“ (Eco 2000: 44).

<sup>35</sup> Mnohé prózy si takový nárok samozřejmě nečiní a vystupují jako fiktivní překlad, popřípadě „dobovou“ mluvu neberou v potaz proto, že je pro jazyk díla (včetně jazyka postav) rozhodující jazyk autorského vypravěče. V takovém případě je asi nasnadě se tázat, jaký způsob čtení vlastně takový text implikuje – vezmeme-li do ruky Dumasovu *Královnou Margot*, jsme vedeni k tomu, abychom použítý jazyk četli jako jazyk 16. století (kdy se odehrává děj románu), jako jazyk roku 1845 (kdy Dumas román



nepřehlédnutelnou. Čtenář sice vychází z konvence, že se jedná o stejný jazyk jako jeho vlastní, přesto pocítuje odlišnosti a musí text „překládat“. Není-li umělecký text pouhým přepisem pramenů, pak často vytváří fikční svět minulosti, přiznaně odlišný od minulosti aktuálního světa – a jevy v tomto světě se objevující, včetně jazyka, pak bývají skutečnou minulostí pouze inspirované. Když Pavel Eisner ve své „Poznámce o archaismu“ srovnává různé druhy archaického jazyka v české próze, zjišťuje, že se mnohdy jedná o archaickou mluvu pouze částečnou či občasnou, popřípadě jde například o zasazení archaického lexika do vět utvořených podle současné syntaxe; u Zikmunda Wintra se pak dokonce táže, „zda si leckterý ze svých frapantních archaismů frastických nestvořil v duchu lidové mluvy sám“ (Eisner 1992: 572). Takové svěbytné způsoby práce s jazykem, mají-li navíc příznak vzdáleného času či místa, je také možné považovat za konstruované či smyšlené dialekty<sup>36</sup> – a budu-li tento projev

---

napsal a vydal), nebo jako jazyk současný či zcela nečasový a průzračný? Tuto otázku nelze jednoznačně rozsoudit. Lze nalézt argumenty pro kteroukoliv ze tří odpovědí, proto je patrně nejvhodnější zůstat u tvrzení, že dílo je v tomto ohledu otevřené různým čtením a interpretacím – jak těm, kdy o žádné „jazykové rekonstrukci“ vzhledem ke konvenci jazyka jako pouhého média nelze mluvit ani v hyperbole, tak těm, kdy recepcí *Královny Margot* „vynalzáme“ zašlé řeči hned několika epoch. Záleží zejména na dobovém čtenářském úzu. V současné literatuře si ovšem otázky jazyka díla odehrávajícího v minulosti často všímají i sami autoři. Umberto Eco například do svých románů odkazy k jazykovým konvencím různých dob přímo vkládá: „Ve *Jménu růže* se příběh odehrává v době poměrně vzdálené, v níž se však mluvilo církevní latinou, jazykem, který tu tak často (a podle některých hlasů příliš často) je od toho, aby nám připomínal, že právě o dobu v čase vzdálenou se jedná. Proto tu také stylistickým modelem latina tehdejších kronikářů byla jen nepřímá – a přímo pak moderní překlady jejich děl, které čítáme nejčastěji (proti případným námitkám jsem se předem ohradil upozorněním, že pouze přepisují překlad středověké kroniky pořízený někdy v devatenáctém století). V *Ostrově* naopak hlavní postava nemohla mluvit jazykem jiným než barokním, zatímco já jsem jí mohl mluvit jen na způsob parodie rukopisu, kterou Manzoni odmítá na začátku svého přepisu. Neboli jsem musil mít k dispozici vypravěče, který se na svou postavu kvůli jejím verbálním výstřednostem občas rozhněvá, někdy se stane jejich obětí a jindy je zase krotí poukazem na čtenáře.“ (Eco 2000: 138)

<sup>36</sup> George Steiner, který tyto mé úvahy inspiroval, tak daleko nezachází. Chápe sice interpretaci jako překlad, rozlišuje však překlad z jazyka do jazyka a překlad „vnitrojazykový“ – ač podle něj někdy může jít o jevy téměř totožné. „Kdykoli slyšíme nebo čteme jakoukoli jazykovou výpověď vyslovenou v minulosti, bez ohledu na to, zda máme před sebou *Leviticus* nebo loňský bestseller, překládáme. Čtenář, herec i editor překládají jazyk z hlubin času. Podle schematického modelu překladu se sdělení z výchozího jazyka přenáší do jazyka cílového prostřednictvím transformačního procesu. Překážkou je přitom očividná skutečnost, že se jeden jazyk odlišuje od druhého, že k interpretačnímu přenosu, který bývá někdy, byť nesprávně, popisován jako kódování a dekodování, musí dojít tak, aby

jazykové kreativity ve své práci opomíjet, je to zejména proto, že proto, že přijetí i takto vzdáleně příbuzných jevů by činilo záběr textu příliš širokým.

V této souvislosti se nicméně nabízí otázka, do jaké míry lze o proměnlivosti hovořit v případě konstruovaných jazyků, obzvláště pak u jazyků spíše apriorních, tedy se slabými nebo téměř žádnými vazbami na bázový jazyk či jazyky. Neproměnlivost bývá sice často chápána jako jedna z charakteristických vlastností konstruovaných jazyků (Baker, Hengeveld 2012: 13), smyšlené přirozené jazyky však mívají také svůj konstruovaný (nebo alespoň v rámci fikce předpokládaný) vývoj.

Je také dobré si povšimnout, že ke změně konstruovaného jazyka může docházet také ve zcela jiném ohledu, a sice v souvislosti s proměnami jazykového konstruktéra v aktuálním světě. Napíše-li tentýž autor jedno dílo a o deset let později jiné dílo, přičemž v obou užije „stejného“ konstruovaného jazyka, jedná se skutečně vždy o tentýž jazyk? Na první pohled by se mohlo zdát, že ano, předpokládáme-li, že chronotop díla se nemění a daný konstruovaný jazyk je v obou případech označován stejným jménem – nelze nicméně popřít, že se autorovo pojetí konstruovaného jazyka změnilo (nebo přinejmenším mohlo změnit) s tím, jak jej promýšlel. Je možné hledat určité analogie se změnami a posuny v přirozených jazycích, i když se samozřejmě jedná o zcela jiný typ změny, protože jazyk se nemění užíváním a předáváním, nýbrž vědomými rozhodnutími a myšlenkovým vývojem tvůrce. Značný je také rozdíl v rychlosti změny, jde o proměnu myšlení jednotlivce, nikoliv o kolektivní jev.

Vhodným ilustrujícím příkladem jsou Tolkienovy jazyky: v případě tohoto nejslavnějšího jazykového konstruktéra probíhala práce na proměňování a vylepšování smyšlených jazyků prakticky neustále. Nelze například říci, že v roce 1937, kdy Tolkien začal pracovat na svém románu *Pán prstenů*, vypadaly jazyky quenijština a sindarština

---

sdělení ‚prošlo na druhou stranu‘. Stejný model – a to se málokdy zdůrazňuje – funguje i v rámci jednoho a téhož jazyka. V tomto případě je však překážkou či vzdáleností mezi východiskem a cílem čas. [...]

V pasáži z doby historicky vzdálené, kupříkladu z Chaucera, se práce na vnitrojazykovém překladu blíží překladu z jazyka do jazyka: oko i ucho bděle zkoumají, kde je co třeba rozluštit. Čím se jazyk napohled blíží našim normám – od Drydena dál se vnějšková modernost velmi rychle dere kupředu –, tím jsou známky sémantického zastarávání skrytější. Čteme, jako by se byl čas zastavil. Notná dávka našeho divadelnictví a velký kus našeho běžného literárního vzdělání stojí na vodě překladatelské lenosti.

Sdělení, které si k nám prorazí cestu, je okleštěné a pokroucené. Lépe se mu ale obvykle nevede ani při převodu z jazyka do jazyka.“ (Steiner 2010: 44–45)

stejně jako v roce 1954, kdy byl román konečně vydán; a totéž samozřejmě platí o těchto jazycích v době posmrtného vydání knihy *Silmarillion* (1977), popřípadě v ranějších obdobích jejich vývoje, kdy dochází někdy k tak radikálním změnám, že se proměňují i názvy těchto jazyků (připomínám, že je zde myšlen vývoj autorský, nikoliv pseudopřirozený vývoj v rámci fikce). Nic z toho pochopitelně z vydaných próz vyčíst nelze (pomineme-li poznámky a komentáře Christophera Tolkiena v *Dějínách Středozeemě*, v nichž vyšla většina drobnějších, překonaných nebo nedokončených textů jeho otce). Přesto je dobré mít tento fakt neustále na zřeteli, už jen proto, že nás nutí uvědomovat si jednu z důležitých charakteristik jazyků přirozených i konstruovaných – a sice neustálou proměnlivost. U konstruovaných jazyků to platí zejména v případě, že na nich jejich tvůrce pracuje dlouhodobě – a zkoumání jednoho konkrétního jazyka tudíž může být zkoumáním různým jeho podob.

Jisté rozdíly mezi jazyky přirozenými a konstruovanými jsou ovšem také v tomto ohledu nepopíratelné – zatímco přirozené jazyky jsou vždy proměnlivým společenským jevem rozprostřeným v čase i prostoru, s nejasným začátkem a koncem a hranicemi vůbec, konstruované jazyky výše popsané pravidlo rozvolněných hranic alespoň částečně narušují. Také u nich je sice možné uvažovat nad příbuzenstvím s jinými jazyky (i když zde nejde o kontinuum rovnocenných jazyků a případná příbuznost je obvykle dána odvozeností aposterioriálního konstruovaného jazyka), je však snazší určit okamžik jejich faktického vzniku.<sup>37</sup>

V každém případě je na literární konstruované jazyky při určování jejich případné samostatnosti nutno užívat jiná kritéria než na jazyky přirozené. Zatímco u přirozených jazyků jde u blízkých dialektů především o otázku sociolingvistickou (jazyk je samostatný, je-li takto vnímán společností a státem a plní-li příslušné funkce coby jazyk úřední apod.), u konstruovaných jazyků by bylo podobně jednoznačné rozhodování o samostatnosti jazyka nejen obtížné, ale také víceméně bezpředmětné.

---

<sup>37</sup> Hraničním pásmem mezi přirozeným a konstruovaným jazykem jsou v tomto ohledu kreoly. Také ony mohou vznikat „skokově“ (v rámci jedné generace), poté, co si jazyk osvojí děti v komunitě používající pidžin (Kouwenberg, Singler 2008: 2) U generativních lingvistů se někdy setkáváme doslova s tvrzením, že tyto děti kreol při jeho akvizici doslova „konstruují“ (Kouwenberg, Singler 2008: 246), byť je jasné, že se jedná o konstrukci jen částečně vědomou. Tvrdit, že umělecká jazyková kreativita a konstrukce funguje analogicky ke vzniku nových přirozených jazyků, by patrně bylo až příliš odvážné; některé aspekty obou jevů nicméně stojí za srovnání.

Ve fikčním literárním díle má smysl o konstruovaném jazyce uvažovat vždy, když jako jazyk tematizován, ať už explicitně nebo jen náznakově, a jeho specifika a odlišnosti hrají roli při dějové nebo motivické výstavbě díla. Proto zařazují do oblasti konstruovaných jazyků také fiktivní nářečí, fiktivní slangy a jiné fiktivní jazykové variety. Mám na mysli například Burgessův „nadsat“, Sandersonovu staroříštinu a četné jiné případy, zejména z fantastické literatury. Nutnou podmínkou je skutečnost, že jde o jev společenský, zahrnující více subjektů, které daný dialekt ve fikčním světě užívají ke komunikaci, jak tomu je u výše zmíněných příkladů, a nikoliv idiolekt užívaný jednotlivcem (ať už jde o postavu nebo neosobního vypravěče).

## 2.6. Vztah konstruovaného jazyka a jazykové kreativity

Jednou z možností, jak zkoumat hranice konstruovaných jazyků v literatuře, je zkoumání jeho poměrů k příbuzným jevům, které sice za jazyk v díle označeny nejsou, avšak na jazyce díla participují.

Někteří badatelé, například Peter Stockwell, označují konstruované jazyky za extrémní případ jazykové kreativity a v podstatě tvrdí, že chceme-li se jim věnovat, pak se musíme zabývat jazykovou kreativitou jako takovou. Jazyková kreativitu chápe Stockwell jako široký jev typický pro literární díla a sahající od neologismů a poetického způsobu vyjadřování až k „zevrubně propracovaným a systematickým lingvistickým strukturám“ (Stockwell 2006: 3). V publikaci *Příručka k jazyku a kreativitě* je kapitola věnovaná konstruovaným jazykům zařazena do sekce „dimenze jazyka a kreativity“. Její autor, Douglas Ball, uvádí, že konstruované jazyky poskytují badatelům v oboru kreativity další pole, v němž mohou být zkoumány tvůrčí postupy (Ball 2015: 155).

Také Daniel Heller-Roazen uvažuje o překvapivé síle jazykové kreativity, když říká, že všechny subjekty schopné hovořit jsou zároveň schopné přetvářet jazyk. Jazyk se podle jeho úvah štěpí nejen od přirozenosti, ale také uměle, vlivem „vůle a umění“. Jazykovou kreativitou mohou pak vznikat nová slova, slovní spojení, fonémy, způsoby

skloňování, formule nebo celé věty – a přetvořená řeč je najednou „stejně cizí jako cizí jazyk“ (Heller-Roazen 2013: 16–17).

Takové úvahy nicméně zásadně rozšiřují pole potenciálního bádání. Například v monografii *Zkoumání smyšlených jazyků*, která se jinak zabývá převážně konstruovanými jazyky jako komplexními celky, hovoří jedna z kapitol o Joycově, Beckettově a Muldoonově jazykové kreativě a jejich práci s angličtinou (Watt 2011: 167–182).

S tímto širokospektrálním přístupem k problematice by pak možné za projev fenoménu konstruovaných jazyků označit vůbec jakékoliv neologismy, originální metafory nebo neobvyklou syntax; za konstruovaný jazyk by bylo nutné označit styl prakticky každého spisovatele. Bádání nad konstruovanými jazyky by se v takovém případě odchýlilo od analýzy specifického jevu a rozšířilo by se na vytváření zastřešující literární teorie. Ač je takovéto zobecnění zajímavou a ambiciózní možností, soustředím se v první řadě na užší (byť ne nejužší možný) význam jazykové konstrukce.

Nabízí se tudíž otázka, zda lze vytyčit jednoduchou a nespornou hranici mezi „prostou“ jazykovou kreativitou a konstruovanými jazyky „v pravém slova smyslu“.

Projevy jazykové kreativity v literatuře je přinejmenším možné odstupňovat. Nejjednodušším, v jazyce inherentně přítomným typem kreativity, je schopnost na základě daných jazykových pravidel vůbec vytvořit výpověď a případně ji zapojit mezi výpovědi v tomto jazyce učiněné dříve, například odpovědí na otázku.<sup>38</sup> Tato základní, každodenní kreativita smyslu patří mezi běžné funkce jazyka.

Složitějším typem kreativity je neologizace podle pravidel jazyka. V některých případech je obtížné vystopovat, kdy přesně a díky jakému původci se začal nový výraz používat; zejména to platí pro slova přebíraná z cizích jazyků. Často je ale vytvoření a rozšíření nového slova důsledkem vědomého rozhodnutí. Zde je pak obvykle možné vysledovat původní text, ať už žurnalistický, vědecký či umělecký. V literatuře nalezneme mnohé příklady, od četných a různým účelům sloužících neologismů Shakespearových (Salmon 2004: 79–100) až po novotvary v současné populární tvorbě,

---

<sup>38</sup> Podrobnější úvahy, co k „jazykové kreativě všedního dne“ zařazovat, nabízí Janet Maybin. Jako kreativní však nechápe jakékoliv vytvoření výpovědi, nýbrž jen novátorské užití jazyka. Jako příklad uvádí žertovné nebo hravé rozhovory, vtip, ironii či důmyslné hříčky (Maybin 2015: 25).

omezené často jen na jeden fikční svět, například „čarostrom“.<sup>39</sup> Vždy však zůstáváme v rámci daného jazykového systému.<sup>40</sup>

Věc se ovšem komplikuje, když je vztah nového pojmu k bázovému jazyku nejasný nebo když pracuje s fikcí cizího původu. Například výraz „famfrpál“ (v angličtině „quidditch“), název fiktivního sportu z populární fantasy série „Harry Potter“, zapadá foneticky do češtiny (angličtiny), avšak jednoznačné určení slovních kořenů je bez dalších indicií nemožné. Nabízí se jen volné asociace se expresivními výrazy jako „famfárum“ nebo „zfamfrnět“ a zamyslí-li se čtenář nad slovem, zůstává na pochybách, zda jde o pojem (smyšleně) převzatý, nebo o pojem vzniklý například onomatopoicky.<sup>41</sup> Dahlovi „Umpa-Lumpové“<sup>42</sup> pak sice také hláskově zapadají do české (původně anglické) výpovědi, avšak slovo svým vnitřním rýmem a dvojhláskami „mp“ připomíná spíše exotické jazyky. Vzhledem k napůl žertovné zmínce o umpalumpštině, jež se v textu prózy také později objevuje, je zjevné, že jde

---

<sup>39</sup> Označení smyšleného druhu stromu v populární fantasy sérii „Píseň ledu a ohně“. V originále „weirwood“. Vypravěčovo vysvětlení není zapotřebí, neologismus se skládá ze dvou známých slov přirozeného (bázového) jazyka a recipient při čtení z kontextu rychle a snadno pochopí, že jde o strom: „Prastarý čarostrom uprostřed háje rozjímal nad hladinou malého jezírka, jehož voda byla černá a studená.“ (Martin 2011: 30).

<sup>40</sup> Miloš Dokulil o tomto typu neologizace dokonce tvrdí, že „není ve skutečnosti nových slov a není tvůrčích činů ve vlastním smyslu tohoto slova v oblasti jazyka. Vytvoříme-li nové slovo, realizujeme tím jen jednu z nespočetných možností slovtvorných, které čekají na svou chvíli, aby se staly skutečnými“ (Dokulil 1995: 5).

<sup>41</sup> V knize *Famfrpál v průběhu věků* (2001), která vyšla po čtvrtém dílu série, se posléze objevila fiktivní etymologie podle prvního sportoviště. V anglickém originálu se „quidditch“ jmenuje podle „Queerditch Marsh“, v české verzi je „famfrpál“ zkomoleně pojmenován podle „Amphorpoole Marsh“ (Rowling 2001: 15–16).

<sup>42</sup> Smyšlené etnikum zpívajících trpaslíků z Dahlových próz *Karlík a továrna na čokoládu* a *Karlík a velký skleněný výtah*, původně z africké džungle, v pozdějších verzích z tichomořského ostrova. V českém překladu vystupují jako černoši: „Musí to být nějací trpaslíci,“ řekl Karlík. „Správně!“ vykřikl pan Wonka. „Jsou to trpaslíci! Dovezení přímo z Afriky! Patří k trpasličímu kmeni, známému jako Umpa-Lumpové. Objevil jsem je já sám. A sám jsem je také přivezl z Afriky – celý jejich kmen, celkem tři tisíce lidí. Narazil jsem na ně v nejhlubším a nejtemnějším koutě afrického pralesa, kam přede mnou nevzkročil jediný běloch.“ (Dahl 1992: 58)

o cizojazyčný prvek. Pro jeho žertovnou a exotizující funkci není nicméně důležité, zda pochází z přirozeného jazyka, anebo ze smyšlené kvazipřirozené řeči.

V některých případech je pak zařazení takového slova otázkou interpretace. Maupassantův neologismus „horla“ může vycházet z francouzštiny („hors“ a „là“, tedy víceméně „ten zvenčí“, popřípadě anagram slova „cholera“), ale zároveň ho lze vykládat jako slovo konstruované téměř ex nihilo – nový pojem pro novou bytost. Překlady do jiných jazyků, například do češtiny, toto pojetí posilují, neboť spojení se známými výrazy je v nich méně zřetelné (Maupassant 2012).

Důležitá je samozřejmě i četnost, s jakou se prvky nového lexika v díle objevují. Projevem jazykové kreativity, jenž se již blíží novému jazyku „v pravém slova smyslu“, je pak opakované použití slov, která jsou patrně vzájemně příbuzná a vztah k bázovému jazyku přitom zdánlivě nemají. Obvykle jde o vlastní jména. V Beckfordově *Vathekovi* nalezneme orientálně znějící jména (Vathek, Nuronihar, Bababaluk apod.), za nimiž lze tušit jazyk, ale dílo samo se k této otázce ani v nejmenším nevyjadřuje.

V každém případě je určení jasné hranice mezi jazykovou kreativitou a konstruovaným jazykem obtížné, byť v mnoha případech lze hovořit o zjevném případě konstruovaného jazyka (Tolkienovy jazyky a jiné zevrubně propracované systémy) nebo evidentní „pouhou kreativitu“ (jazyk většiny uměleckých textů). Při úvaze nad hranicemi obou jevů potom mohou pomoci distinktivní rysy, jejichž přítomnost napovídá, že označení „konstruovaný jazyk“ je oprávněné.

Mezi základní distinktivní rysy patří kreativita nejen lexikální, ale také gramatická (užívaný jazyk se liší od běžného jazyka také morfologicky a syntakticky), zvláštní označení pro užívaný jazyk či dialekt a fakt, že je vnímán coby zvláštní jazyk také v rámci fikčního světa; jako pomocný rys může sloužit kvantita nově vytvořených výrazů (je-li v díle přítomen pouze jeden či několik málo, lze předpokládat, že cílem je spíše aktualizace stávajícího přirozeného jazyka než vytváření nového dialektu).

Za typický příklad hraničního fenoménu můžeme označit již výše několikrát zmíněný jazyk „nadsat“, který se objevuje v *Mechanickém pomeranči* Anthonyho Burgesse. Jedná se o fiktivní angličtinu budoucnosti doplněnou mnoha novými výrazy z ruštiny.<sup>43</sup> „Nadsat“ ještě patří do okruhu jevů, které za konstruovaný jazyk označují –

---

<sup>43</sup> V českém překladu se místo rusismů objevují převážně anglicismy.

pojí se téměř se všemi zmíněnými rysy a *Mechanický pomeranč* by byl bez slovníčku na konci knihy téměř nečitelný.<sup>44</sup>

Příbuzný, těsně za hranicí se nacházejícím fenoménem je pak svébytný styl jazykově kreativního spisovatele (ne nutně pouze Joyce nebo O'Brien, ale kupříkladu také Mácha nebo Winter). Tyto případy se mohou pojit s některými ze zmíněných distinktivních rysů (syntaktická a lexikální kreativita), avšak nikoliv všemi – užívaná řeč není prezentována jako projev „jiného jazyka“ a množství neologismů je ve srovnání s „nadsatem“ nižší.

## 2.7. Virtuální jazyk

Kromě konstruovaných jazyků se tato práce zabývá také jazyky virtuálními. Toto označení užívám pro jazyky, které není z dostupných materiálů možné poznat, byť předpokládáme jejich existenci a úplnost, ať už fikční nebo zasazenou do minulosti aktuálního světa. V kontextu smyšlených literárních jazyků by bylo stejně dobře možné hovořit o jazycích načrtnutých nebo neúplných.

Podobně jako u konstruovanosti se také u virtuality jedná spíše o extrém, kterému se je možné pouze přiblížit. O dokonale virtuálním jazyku vlastně nevíme nic, jen to, že existuje. U konstruovaných jazyků v literatuře tedy virtualita jazyka znamená poměr toho, kolik se o něm čtenář může dozvědět z textu, a toho, kolik zůstává utajeno, avšak předpokládáno. Za virtuální budu ovšem dále označovat především ty jazyky, u kterých je k dispozici pouze název nebo několik málo výpovědí v tomto jazyce učiněných.

Přitom se nabízí jednoduše zařadit virtuální jazyky pod jazyky konstruované a říci, že přirozené jazyky virtuálními být nemohou; tato úvaha je však platná pouze částečně. Virtuálnost bychom spíše měli chápat nezávisle na konstruovanosti, jako třetí vrchol pomyslného trojúhelníku. Jazyk, který má své mluvčí, je jimi vnímán jako úplný, nezávisle na tom, zda vznikl přirozených jazykovým vývojem, nebo konstrukcí.

---

<sup>44</sup> Tím překvapivěji pak působí fakt, že některá anglická vydání vokabulář vypouštějí.



Z tohoto hlediska nepovažuji za jazyk ani částečně virtuální například esperanto nebo klingonštinu, neboť oba tyto jazyky fungují do jisté míry jako jazyky přirozené a v aktuálním světě existují lidé, kteří je dovedou používat.

Na druhou stranu se přirozený jazyk také může stát do jisté míry jazykem virtuálním, pokud vymizí jeho mluvčí. Prakticky pro všechny mrtvé jazyky (či dialekty) platí, že naše poznání jejich někdejší podoby je omezené. A také mezi již neužívanými přirozenými jazyky se můžeme snadno setkat s takovým, o kterém nevíme takřka nic, například pouze to, že existoval, ať už k tomuto poznání dojdeme například na základě zmínky v historickém prameni nebo jeho existenci a podobu odvodíme filologicky, jako v případě praindoevropštiny.<sup>45</sup>

V literatuře se může užití takového virtuálního jazyka pojit s jazykovou kreativitou. Robert E. Howard užívá v povídce „Nekopejte mi hrob“ jednu větu ve starověké feničtině (Howard 2010: 117). Z tohoto jazyka se však nedochovaly téměř žádné záznamy a autorem sestavená výpověď je smyšlená.<sup>46</sup> Přesto nelze jednoznačně hovořit o jazykové konstrukci v užším slova smyslu. Spíše se také zde, podobně jako u praindoevropštiny, jedná o rekonstrukci, byť čistě uměleckou či zábavní a zcela nevědeckou. Na pomezí mezi filologickou a uměleckou rekonstrukcí stojí pak zpracování historické češtiny ve výše zmíněných prózách Zikmunda Wintra. Sředověkou či raněnovověkou češtinu není možné z pramenů poznat v úplnosti a nelze rozhodnout, zda některé výpovědi v těchto textech zaznívající mohly skutečně historicky zaznít. A ačkoliv má Wintrova podoba historické češtiny k historické češtině aktuálního světa jistě blíže než Howardova feničtina k zaniklé feničtině aktuálního světa, v prozaickém díle mají oba tyto rekonstruované jazyky do jisté míry podobnou funkci.

---

<sup>45</sup> Přestože nemáme žádné písemné záznamy jazyka Praindoevropanů, je možné částečně pomocí různých metod rekonstruovat jeho podobu. Jak však upozorňují četní badatelé, tyto rekonstruované jazyky jsou pouze hypotetickým konstruktem a v té podobě, v jaké jsou předkládány, pravděpodobně nikdy neexistovaly; nelze například vyloučit, že rekonstruované podoby slov existovaly v různé době a „nemohly se potkat“ (Winter 1999: 80–81), že rekonstruovaný jazyk minulosti obsahoval dnes již nezjistitelné nepravidelnosti a dialekty nebo že slovo dnešního jazyka je výpůjčkou a v prajazyce se nevyskytovalo (Lyons 1981: 200–201) a podobně.

<sup>46</sup> K této povídce se dále vracím v kapitole o posvátných a božských jazycích.

Zůstaneme-li u fiktivních jazyků v literárních dílech, je nutné poznamenat, že téměř v každém z nich nalezneme prvky virtuality, zejména jde-li o jazyky kvazipřirozené. Sebedůkladněji zkonstruovaný jazyk není vytvořen v úplnosti, dokud neopustí prostor literárního díla a nezačne být užíván coby prostředek dorozumívání v aktuálním světě. Jinak řečeno, každý smyšlený jazyk, jenž je součástí literárního textu, obsahuje ingardenovská „místa nedourčenosti“, která si čtenář sám doplňuje (Ingarden 1989: 254); jazyk sice není možné pokládat bez dalšího za „předmět“ znázorněný v literárním díle, avšak princip zůstává stejný. Snad jen s tou výhradou, že dotváření jazyka není automatické ani samozřejmé a v míře konkretizace se od sebe mohou jednotliví empiričtí čtenáři silně lišit – podobně jako se liší míra jazykové kreativity v přirozeném jazyce.

Je-li jazyk virtuální, přenáší se téměř všechny možnosti jeho konstrukce z tvůrce díla na recipienta. Čtenář o virtuální, „tajemné“ řeči ovšem vždy musí něco vědět, aby ji vůbec vzal na vědomí – může to být několik slov, třeba i bez znalosti jejich významu, samotný název jazyka, sporá informace o něm nebo alespoň kontext, v němž se řeč objevuje. Snění nad neznámým jazykem pak může vést k jeho konstrukci či rekonstrukci. Vhodná zmínka o jazyce může být postačující. V Lovecraftově *Snovém putování k neznámému Kadathu* (napsáno 1926–1927, publikováno 1943) se dozvídáme, že psohlaví ghúlové komunikují kuvíkaním a bubláním a že tuto řeč je možné se naučit (Lovecraft 2011: 202–205); konkrétní realizace může být v představě recipienta velmi různá, od děsivé až po roztomilou. Typičtější je ovšem případ, kdy se čtenář (a ještě spíše posluchač) setká s několika slovy exotického jazyka. Poté je možné snít nad jazykem a jeho mluvčími.

Vybízejí k tomu zejména „skutečná“ – byť literárně přetvořená – etnika a jazyky. V Aristofanově dramatu *Acharňané* promlouvá Pseudartabas pseudoperštinou: „I artamane Xarxas apiaona satra“ (v českém vydání „Jartmai exarx anapissonai satra“), což je falešně vydáváno za tvrzení o tom, že „nám zlato pošle král“ (Aristofanés 1954: 8), v Moliérově komedii *Měšťák šlechticem* zase užívá Covielle smyšlená slova turecká, například „mamamouchi“ (v českém vydání „mamamuši“), smyšlený panovnický titul

(Molière 1960: 78), „cacaracamouchen“ (v českém vydání „kakaraka mušem“), s údajným významem „má drahá duše“ (Molière 1960: 76).<sup>47</sup>

Nový jazyk a nový svět však může vyrůst téměř z jakékoliv nesrozumitelné výpovědi. Tolkien psal, neboť chtěl stvořit svět, v němž se může objevit pozdrav „elen síla lúmenn’ omentielmo“ (Tolkien 2006a: 265), Ajvazův román *Lucemburská zahrada* začíná podivným, omylem napsaným slovem „okitubis“ (Ajvaz 2011: 9) a podobně.

## 2.8. Glosopoeia a glosolálie (glosografie)

V úvahách nad jazykovou konstrukcí a kreativitou lze často narazit na výrazy glosopoeia a glosolálie. Jejich rozlišování (či naopak nerozlišování) má přitom pro vymezování pole bádání značný význam.

Pojem „glosopoeia“ lze chápat v několika významech – buďto v prostém „tolkienovském“<sup>48</sup> smyslu jako plánované vytváření jazyků, nebo s odkazem na Jacquesa Derrida coby kreativní zakladatelskou svobodu řeči.<sup>49</sup> V každém případě ji můžeme chápat jako jistou protiváhu glosolálie.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Jazykem tureckých promluv v této komedii je obvykle středomořská lingua franca, pidgin spojující francouzštinu, italštinu, španělštinu a arabštinu; Moliérovu publiku byla srozumitelná. Část tureckých promluv nicméně kombinuje slova turecká, arabská, hebrejská a zcela smyšlená, komediální (Ward 2010: 203). Nelze proto zcela vyloučit, že slova „cacaracamouchen“ nebo „mamamouchi“ pocházejí z některého dobového dialektu turečtiny (Molière 1960: 104). Nejběžněji přijímaným vysvětlením pro „mamamouchi“ (které se díky své popularitě stalo reálně užívaným francouzským slovem) je ovšem zkomolení arabského „ma menou ši“, budižkničemu (Hall 1990: 83).

<sup>48</sup> Ač je zavedení tohoto pojmu Tolkienovi často přisuzováno, ve skutečnosti jej v žádném svém textu neužívá; rozšířil se pravděpodobně až po jeho smrti. V tomto smyslu používá pojmu „glosopoeia“ například Carl F. Hostetter (Hostetter 2006: 332)

<sup>49</sup> Když Derrida v návaznosti na Artauda uvažuje o nereprezentujícím dionýském jazyce divadla, vysvětluje, že glosopoeia „není jazyk nápodoby ani vytváření jmen. Přenáší nás do onoho hraničního okamžiku, kdy se ještě nezrodilo slovo, kdy artikulace není již zvukem, ale ještě není ani diskurzem, kdy je opakování *téměř* nemožné, stejně jako jazyk v obecném slova smyslu – tedy rozdělování pojmu a zvuku, rozdělování označovaného a označujícího, rozdělování duchovna a gramatiky, překladatelská

Glosolálii lze naopak charakterizovat jako spontánní projev v neznámém či mystickém jazyce (ve smyslu biblického a charismatického „mluvení jazyky“), případně jako pseudojazykový projev. Interpretována bývá třemi základními způsoby: teologicky, coby spojení s Bohem, psychologicky či antropologicky, coby rituál, trans či patologický stav, a lingvisticky, coby jazyková či pseudojazyková tvůrčí činnost, při níž dochází k vytváření „fasády“, ale chybí strukturní pravidla či referenční funkce jednotlivých prvků (Feinsod 2012: 572). Jedním z výrazných teoretiků glosolálie je Roman Jakobson. Ten si všímá, že přestože glosolalická promluva po celou dobu svého pronášení postrádá význam, je komunikačně směřována k jiným lidem nebo k božstvu (Jakobson 214–218).<sup>51</sup> V této práci budu termín glosolálie užívat pro označení nejen glosolálie v biblickém slova smyslu, ale pro jakékoliv pseudojazykové jevy s glosolalickými prvky – Samarin uvádí jako příklad improvizovanou ukolébavku nebo Chaplinovo napodobování jazyka (Samarin 1972: 149) – a rovněž pro pseudojazykové projevy psané (literární).

Kromě náboženských a duchovních konotací může mít glosolálie kořeny umělecké, psychoanalytické či utilitární – může se jednat o snahu vytvořit pasáž textu, která bude připomínat projev v konstruovaném či cizím přirozeném jazyce, aniž by bylo nutno tento jazyk vytvářet či vyhledávat. Výzkumy doložily, že mezi záznamy náboženské a nenáboženské glosolálie nelze nalézt žádné formální rozdíly (Samarin 2013: 109) V některých ohledech se však literární glosolálie od lépe prozkoumané glosolálie charismatické významně odlišuje. U literární glosolálie především chybí jednoznačná spontaneita; o konkrétní genezi jednotlivých promluv či slov v publikovaném textu víme obvykle jen málo, není tedy jisté, zda je autor napsal „na první dobrou“ či se k nim vracel a dopracovával je, což může mít pro úspěšné připodobnění jazyku významné důsledky. Odlišný je také kontext promluvy: tvůrce literárního díla pracuje obvykle osamoceně, zatímco „mluvení jazyky lidskými

---

svoboda, tradice, interpretační pohyb, rozdíl mezi duší a tělem, pánem a otrokem, Bohem a člověkem, autorem a hercem.“ (Derrida 2001: 302–303)

<sup>50</sup> V některých textech se objevuje také zápis „glossolálie“.

<sup>51</sup> Mezi významné badatele, kteří se glosolálií zabývali, patří kromě Jakobsona také Tzvetan Todorov, Antoine Compagnon, Michel de Certeau, Jean-Jacques Lecercle a další (Tomiche 2011: 165). Otázky náboženské glosolálie nejdůkladněji zpracoval William Samarin (Samarin 1972). Český výbor Samarin 2013: 105–144.

a andělskými“ probíhá zásadně ve vhodnou, emocionálně vypjatou chvíli ve shromáždění věřících (Samarin 2013: 135–138).

Na první pohled by se mohlo zdát, že glosolálii můžeme formálně od konstruovaného jazyka „v pravém slova smyslu“ snadno odlišit, skutečnost je však jiná. Text napsaný konstruovaným jazykem málo poučeného nebo netalentovaného tvůrce může působit dojmem zcela nesystematického blábolení; naproti tomu i text stvořený automatickým psaním coby glosolálie může nést některé znaky promluvy v existujícím jazyce – obvykle je to způsobeno mimovolním kopírováním struktury mluvčímu známého jazyka či jazyků. Slavným příkladem je Hélène Smith, francouzské médium a „múza automatického psaní“ – Théodore Flournoy pomocí frekvenční analýzy a zkoumání syntaxe dokázal, že její „řeč Marťanů“ vychází z francouzštiny a dalších jazyků, se kterými se setkávala, jakkoliv mohou být konkrétní zdroje na vědomé úrovni zapomenuty. Pro tento jev zavedl Flournoy termín kryptomnézie (Draaisma 2015: 98–106). Zkoumání charismatické glosolálie objevilo, že u mluvčích drtivě převažují hlásky z rodného jazyka, výjimečně se objevují fonémy z cizích jazyků, s nimiž je hovořící obeznámen (Samarin 2013: 113). Jazyk je pro člověka natolik určující, že je nejen nepravděpodobné, nýbrž prakticky nemožné, aby vyprodukoval něco zcela náhodného (Samarin 2013: 128)

Způsobů, jak odlišit glosolálii od výpovědi s jazykovým systémem v pozadí, se nabízí vícero. Jejich nedostatečnost nicméně prozrazuje, že ostré oddělování glosolálie od jazykové konstrukce nemá v literárním bádání – na rozdíl od lingvistiky či psychologie – valný smysl.

Jako první se nabízí zkoumání autorského záměru – mnoho jazykových konstruktérů, obzvláště v posledních dekadách, proces tvorby konstruovaného jazyka reflektuje a sdílí ho, ať už prostřednictvím esejů, korespondence či internetových fór věnovaných tvorbě jazyků. Není to však pravidlem, nehledě na to, že autor může úmyslně mystifikovat či některé aspekty svého vlastního díla jednoduše přehlížet.

Druhým způsobem, vhodným obzvláště pro delší pasáže, obzvláště pak, máme-li k dispozici i překlad, je zevrubná jazykovědná analýza. Nepominutelnou výhodou tohoto přístupu je fakt, že vychází pouze z textu samotného a vylučuje možnost neopodstatněných spekulací. Ke slabým místům patří již zmíněná nutnost dostatečného vzorku textu. Mnohé glosolalické jazyky jsou tvořeny jen několika pojmy či vlastními

jmény, o nichž nelze objektivně rozhodnout, zda mohou být produktem uvěřitelného systému, nebo ne.

Třetí možností je vycházet z modelové recepce a z dojmu, který má výpověď vzbuzovat ve čtenáři. V tomto případě ovšem musíme mezi smyšlené jazyky řadit i takové jevy, které jsou jazykem pouze na úrovni fikčního světa, zatímco na úrovni našeho aktuálního světa jazykem nejsou, respektive jejich jazykovost je neprokazatelná. Glosolálie je jednoznačně rozpoznatelná pouze v takových textech, kde coby glosolálie vystupuje také na úrovni fikce – tj. je řečeno nebo alespoň naznačeno, že se nejedná o jazyk, ať už tím, že mluvčím je například mentálně vyšinutá postava, nebo tím, že „neznámým jazykem“ hovoří podvodník.<sup>52</sup> Jinak ovšem působí výpověď nepodložená jazykovým systémem velmi podobně jako výpověď učiněná v neznámém, pro recipienta nesrozumitelném jazyce. V obou případech stojí v centru pozornosti zvuková kvalita výpovědi a případná podobnost s přirozenými jazyky.<sup>53</sup>

Klíčová je zde funkce výpovědi „ve smyšleném jazyce“ v textu. Vystupuje-li v roli promluvy vycházející ze skutečně existujícího jazyka (byť jen ve fikci), pak není pak důležité, že z formálního hlediska jde o glosolálii a často je možné ponechat tuto otázku stranou – zejména proto, že promluvy v jazycích z velké části virtuálních jsou téměř vždy fakticky glosoláliemi. Tato skutečnost nicméně umožňuje vícero rovin výpovědi a následně čtení. Říkají-li Liliputi v *Gulliverových cestách* „Hekina degul!“ a „Borach mivola!“ (Swift 2004: 21), lze tyto výpovědi jednoduše chápat jako výpovědi v konstruované (a prakticky virtuální) liliputštině; stejně dobře je ale můžeme vnímat coby glosolálii a ptát se po původu jednotlivých výrazů. Liliputská slova mohou být zcela smyšlená, bez narážky na cokoliv, jak se domníval Isaac Asimov (Asimov 1980: 11), mohou být zkomolenými hebrejskými slovy, jak tvrdí Irving N. Rothman (Rothman 2015: 160–175), může ale jít také o důmyslnou, dosud nerozluštěnou šifru a podobně. Také je možné, jak zmiňuji na konci předchozí podkapitoly, aby z výpovědi, původně glosolalické, postupně vyrostl jazyk.

---

<sup>52</sup> Tento motiv se objevuje například u alchymisty ve filmu *Císařův pekař*.

<sup>53</sup> Nerozeznatelnost glosolálie a výpovědi v jazyce, kterému recipient nerozumí, je mimoto vhodnou ilustrací k již probrané šířce pojmu jazyk, zejména, přijmeme-li tezi, že jde o „smysl“, ale nikoliv nutně o „význam“. Jazykem pak může být každý systém a za výpověď lze označit každý ornament či expresi.

Specifická situace panuje v otázce glosolálie v lyrice. Přestože – jak tvrdí Miroslav Červenka – vnímatel lyrické poezie konstituuje „situační rámce dlouhodobé i okamžité“ (Červenka 2003: 58), bylo by takový rámec jistě přinejmenším obtížné vytvořit v případě, že je celá báseň (například Morgensternovo „Veliké Lalulá“) napsána nesrozumitelnou řečí. Situaci, v níž je taková báseň „vyřčena“ si čtenář obvykle vůbec nekonstruuje a vnímá ji čistě zvukově – popřípadě má při jejich situačních rámců takovou volnost, že asi nelze ani říci, že vychází z textu. U zmíněného „Velikého lalulá“ lze říci jen tolik, že má formu písně – na konci každé ze tří strof se opakuje hypnotické „lalu lalu lalu lalu la!“ (Morgenstern 1958: 43). Svůj nepopíratelný vliv mohou mít také jiné Morgensternovy básně, v nichž zpívají ryby nebo hovoří stromy. I tak ale může recipient přisoudit „Veliké lalulá“ jakýmkoliv bytostem v jakékoliv situaci – píseň může být slavnostní i žalostná, může se jednat o jednorázovou promluvu i o pravidelný rituál cizího národa či zvířat apod. Název může mnohé napovědět, v tomto případě to však nečiní. Proto může být báseň interpretována jako jazykový projev, ale stejně dobře jako glosolálie.

Přijmeme-li glosolalickou interpretaci, pak se recepce takových básní bude podobat spíše vnímání neprogramové hudby nebo abstraktní malby či grafiky. Obzvláště analogie s hudbou stojí za pozornost – někteří badatelé (Wray, Mithen) považují melodické zvuky jako „oh“, „wow“ a „hey“, objevující se populární hudbě za výrazy přibližující se hypotetickému zpívanému „protojazyku“. Nejsou to podle nich jen volná slova s chybějící gramatickou strukturou, nýbrž komplexní, nedělitelná vyjádření emocí (Honing 2014: 40). Vnímá-li čtenář dílo tímto způsobem, pak jej přijímá skutečně jako glosolálii a jako smysluplnou promluvu bez jazykového systému.

Na druhou stranu však můžeme také argumentovat, že zvuková či grafická báseň je ze své podstaty pečlivě sestrojená a systematizovaná, a tudíž jazykovému projevu (stejně jako hudbě) blízká. Recipient pak existenci jazyka, jehož je báseň promluvou, může předpokládat, aniž by o tom musel být přímo přesvědčován (jak se to obvykle děje v epické próze), popřípadě báseň čte jako jazykový projev, i když si zároveň „objektivně“ uvědomuje, že text je pravděpodobně z lingvistického hlediska glosolalického charakteru.

Úvahy výše lze uzavřít poněkud zjednodušujícím prohlášením, že hranice mého bádání jsou vymezeny dvěma velkými skupinami „glosolalických“ jazyků, které sousedí s konstruovanými jazyky v užším slova smyslu.

První skupinu tvoří jazyky, jež jsou za jazyk v rámci textu označeny, a jsou tudíž jazykem na úrovni fikce, ač lze třeba v mnoha případech důvodně předpokládat, že při tvorbě dané části textu nedošlo k žádné plánované jazykové konstrukci. Ukázkou takového jazyka je Drdův „jazyk čertů“. Texty naznačují fikční existenci takového jazyka a poskytují několik málo výpovědí v něm, například „Ramade chaimi, morderváro uçar!“ (Drda 1961: 16). Tyto výpovědi přitom velmi pravděpodobně vznikly jako glosolálie, bez jasného a strukturovaného významu a bez jakékoliv hlubší úvahy o gramatice či lexiku. Přesto tento „jazyk čertů“ vnímám v rámci této práce jako jev na pomezí neúplného konstruovaného jazyka a virtuálního jazyka; dalším rozšiřováním a doplňováním by z něj bylo možné plnohodnotný konstruovaný jazyk vytvořit.

Druhou ze zmíněných skupin jazyků tvoří ty jazyky, které v textu samotném za jazyk označeny vůbec nejsou, vzhledem k přítomnosti kvazijazykové výpovědi je však možné si jejich existenci při čtení domýšlet. Příkladem může být hypotetický jazyk, v němž je napsána Ballova báseň „Gadji Beri Bimba“ (Ball 2007: 67) a její adaptace – při interpretaci těchto děl je možné pracovat s jazykovostí, jak to činím v závěrečné kapitole této práce, ale stejně dobře by bylo možné zkoumat ji v kontextu umělecké glosolálie.

## **2.9. Jazyk a šifrovaný nebo kódovaný text**

Výpovědi v konstruovaných jazycích bývají někdy vymezovány také proti šifrovaným a kódovaným textům (Peterson 2015: 20). Tato opozice má sice smysl, neboť text v neznámém jazyce jistě není totéž, co text zakódovaný či zašifrovaný, zamlžuje ji však – jak už tomu v uměleckých dílech často bývá – fakt, že většina případů se nalézají kdesi na rozhraní mezi těmito dvěma ideálními póly.



Šifru můžeme definovat jako kryptografický algoritmus, jehož pomocí je prostý (srozumitelný) text transformován do zašifrované podoby. Kódem v této souvislosti nemíním kód v širším sémiotickém nebo kulturním smyslu, nýbrž pravidlo pro převádění informací do jiné podoby (například do Morseovy abecedy).

Jako příklad může posloužit již zmíněná „řeč květin“. V Evropě se rozšířila na přelomu 18. a 19. století, zejména díky sentimentálním „orientálním“ románům a zprávám z cest – obecně se věřilo, že tzv. sélamy využívaly dívky uzavřené harému pro tajnou komunikaci s milenci venku (Seaton 1995: 61–63). V tomto smyslu je květomluva typickou šifrou. Mluvčí si nejprve v přirozeném jazyce ujasní, co chce říci, posléze jednotlivá slova výpovědi „zakóduje“ prostřednictvím objektů (květin). Slovníky květomluvy takovému počínání nahrávají; jedna květina v nich odpovídá jednomu jazykovému pojmu. Vyhledáme-li, čemu odpovídá růže, dozvíme se z dobových publikací, že její význam je „krása“ (La Tour 1858: 303) nebo „láska“ (Greenaway 1884: 36). V současném slovníku květin se pak setkáme s celou větou („Vyznávám ti lásku.“) a kolonkou „symbolika“, v níž je uvedeno „láska, krása, radost“ (Klempera 1996: 121). Ocitneme-li se však mimo rámeček kodifikované „řeči květin“, je přiřazení jediného významu růži nemožné. V umění funguje růže – vzhledem ke svému ústřednímu a zároveň proměnlivému postavení v evropské tradici<sup>54</sup> – jako komplexní symbol umožňující velmi různá, ba až protikladná čtení. Jak tvrdí Umberto Eco, „růže je symbolická figura napěchovaná do té míry významy, že skoro už žádný nemá“ (Eco 2014: 497). V tomto smyslu je pak často obtížné růži jednoznačně a jednoduše převést do přirozeného jazyka jinak než jako růži. Lze se pouze pokusit ji vyložit, se všemi jejími možnými denotacemi a konotacemi, jako když se pokoušíme vysvětlit slovo přirozeného jazyka. Takto chápaná není růže pouze zašifrovaným slovem „láska“ – jakkoliv může tato konvence v našem vnímání růže hrát svou roli. Vnímáme-li ji v rámci uměleckého díla, zapadá do jazyka uměleckých symbolů. Přitom nemusí být vždy snadné rozlišit, zda máme v konkrétním textu chápat růži jako znak v „uměleckém

---

<sup>54</sup> Těchto proměn si všímá Vladimír Macura, když říká: „Růže patřila vůbec k nejběžnějším symbolům orientu jako znamení dosažené dokonalosti a lásky, křesťanská ikonografie ji převzala jako znamení svatého grálu, Kristova srdce, kříže, jako alegorii panny. Obrozenecká lyrika z těchto i jiných pramenů stále ještě tu a tam v jisté míře čerpá. V zásadě tu však podobně jako u lilie, tradičního symbolu čistoty, panenství a nevinnosti pokračuje zesvětšťování výchozího symbolismu a jeho spojování s pozemskou erotikou.“ (Macura 1995: 22)

jazyce květů“, nebo ve významu konvenční květomluvy – a je samozřejmě možné číst ji oběma způsoby současně.

Jiným vhodným příkladem, který poslouží k problematizaci rozlišování mezi šifrou a jazykem, je utopický cestopisný román *Člověk na Měsíci* (*The Man in the Moone*, 1638) britského biskupa a myslitele Francise Godwina. Protagonista příběhu, Domingo Gonsales, se díky létacímu stroji dostane na Měsíc a pozná lunární společnost. Tamější dokonalý jazyk, zcela odlišný od těch pozemských se „neskládá ani tak ze slov a písmen jako z tónů a hrubých zvuků, které nemohou být vyjádřeny žádnými písmeny. Neboť tam máte málo slov, ovšem každé označuje mnohé a různorodé věci a rozlišují se pouze podle tónů, které se při vyslovování zazpívají; a mnoho slov sestává pouze z těchto tónů, takže lze vyjádřit své myšlenky tónově, bez použití slov“ (Godwin 35–36).

Tento měsíční jazyk byl dlouho chápán jako dosti typická ukázka raně novověkého fiktivního jazyka. Paul Cornelius se domníval, že idea tónové řeči důsledkem poznávání čínské kultury a jazyka; Godwin pravděpodobně četl deníky jezuitského misionáře otce Ricciho, které vyšly roku 1615 (Cornelius 1965: 45–51). James Knowlson nicméně dokázal, že ačkoliv čínský vliv nelze vyloučit jako inspiraci, má Godwinovo pojetí měsíčního jazyka kořeny spíše v kryptografických dílech, jež na počátku 17. století zaznamenávala neobyčejný vzmach (Blaise de Vigenère, Daniel Schwenter, Gustav Selenus). Godwin podle něj nejpravděpodobněji čerpal z návodu na „hudební šifru“ z díla Joana Baptisty Porty *De occultis literarum notis* (1606, původní vydání 1563). Dva výrazy v hudebním jazyce, které se v románu objevují (jedním z nich „Glorio deo soli“, druhým jméno „Gonsales“) jsou vlastně zašifrovanými slovy přirozených jazyků – každému písmenu odpovídá jedna nota (Knowlson 1968: 360). Godwinův měsíční jazyk se nicméně od šifry v pravém slova smyslu liší tím, že zašifrované, jen vybraným čtenářům srozumitelné texty produkuje pouze na úrovni našeho aktuálního světa – na úrovni fikce naopak slouží jako obecný prostředek komunikace celé lunární společnosti.

Měsíční jazyk v *Člověku na Měsíci* ukazuje, že také snaha o oddělování konstruovaných jazyků a šifer či kódů naráží na problém se specifickými poměry fikčního světa. Vyloučíme-li hru se čtenářem, v okamžiku, kdy je v textu oznámena existence jazyka, je tento jazyk pro recipienta konstituován a v rámci fikčního světa je

nutné o něm uvažovat jako o jazyku. U jednotlivých výpovědí je pak dokonce možné zamýšlet se, do jaké míry jsou vlastně šifrou.

Nejblíže k pouhému zašifrování či zakódování má pouhá změna výrazové substance: totiž proměna hlásek v tóny, písmen v noty či odstíny barev nebo jednoduše nahrazení jedné abecedy jinou. Jiným častým způsobem, jak pomocí šifrovacích či kódovacích postupů jednoduše „vytvářet“ nový jazyk, je nahrazovat existující slova přirozeného jazyka smyšlenými výrazy; přitom je ale zachováno původní strukturování skutečnosti (obsahového plánu). Příkladem může být jazyk „lingua ignota“ Hildegardy von Bingen. Jeden z jejích chvalozpěvů obsahuje pět slov v tomto jazyce: orzchis, caldemia, loifolum, crizanta, chorzta (von Bingen 1998: 252); každý z nich má přitom ekvivalent v latině a jsou bez problémů zasazeny do latinské výpovědi. V takovýchto případech je možné říci, že text byl napsán v přirozeném jazyce, přičemž do konstruovaného jazyka byl pouze slovo po slovu převeden, zakódován. Zároveň by ale bylo možné namítat, že se nejedná o šifru, nýbrž o překlad mezi dvěma podobně strukturovanými jazyky.

V každém případě lze o šifrování či kódování výpovědi v přirozeném jazyce lze uvažovat jako o jednom z nejrozšířenějších způsobů, jak vytvářet výpovědi v literárních konstruovaných jazycích – vedle glosolalického tvoření a komplexní jazykové konstrukce.

### 3. Zvířecí jazyky

#### 3.1. Vymezení zvířete

Do první skupiny jazyků, o níž bude v této práci pojednáno, patří jazyky, jimiž v literatuře promlouvají zvířata. Vycházím přitom jak z archaických děl (Bible, Korán a jiné starověké a středověké texty), tak z moderních textů, zejména fantastických, které četné staré ideje přebraly (MacDonald, Kipling, Těsnohlídek, Adams) Větší pozornost pak ovšem věnuji etologickým prózám, zejména Williamsovým a Setonovým. Poněkud stranou budou stát bajky a alegorické texty, v nichž zvířata obvykle slouží pouze jako alegorické zpodobnění nějaké vlastnosti či typu.

Vymezení jazyka skupinou jeho mluvčích se zdá na první pohled bezproblémovým, zde však naráží na otázku, co všechno lze v literárním textu za zvíře označit. Pojem zvířete, jak ho známe, je především jazykovým a literárním konstruktem.<sup>55</sup> A zatímco v kontextu aktuálního světa je vymezení pojmu zvíře otázkou především biologickou, právní a do velké míry také filosofickou, fikční světy jsou často obydleny tvory, jejichž zvířecnost zůstává nejistou – například mimozemšťany, nadpřirozenými bytostmi nebo hybridy mezi zvířetem a člověkem.

V běžné řeči bývají za zvířata často označováni všichni obratlovci kromě člověka či všichni savci kromě člověka. Někdy ovšem bývá zvíře chápáno také coby obdoba pojmu živočich; v tomto smyslu je mezi zvířata specificky řazen i člověk, což je pro potřeby této kapitoly pochopitelně nepoužitelné. Coby biologické východisko si proto stanovuji, že zvířetem je jakýkoliv pozemský tvor říše Animalia, s výjimkou rodu Homo.

Biologické vymezení je však pro literaturu v mnoha ohledech nedostačující a je nutné sáhnout také po filosofických úvahách. Západní myšlení je patrně nejsilněji

---

<sup>55</sup> Tuto tezi obhájí Mario Ortiz Robles v knize *Literatura a Animal Studies* (Ortiz Robles 2016).

ovlivněno biblickou představou zvířat coby člověkem ovládaných stvoření.<sup>56</sup> Aristoteles, Descartes, Heidegger, Lacan a další důležití myslitelé pak definují zvíře primárně negativně, v protikladu k člověku (Morton 2013: 105), což vede k hierarchickému pojetí. Podoba hranice mezi oběma kategoriemi může být ovšem stanovena různě. U Aristotela například v *Politice* nalezneme definici člověka coby živočicha mluvícího a rozeznávajícího dobro, zlo, právo apod.<sup>57</sup> Tato definice byla později zpopularizována coby „zoon logon echon“ (bytost mající logos, tj. jazyk či rozum). Ve spise *O duši* uvádí Aristoteles, že některé stránky duše má člověk společné se vším, co žije, včetně rostlin (vyživování), zatímco vnímavost a žádostivost, které u rostlin chybějí, má společné se zvířaty. Myšlení a rozum jsou však vyhrazeny pouze lidem a „snad ještě jiným bytostem stejného druhu nebo vyššího“ (Aristoteles 1995: 56).

Pro účely této kapitoly vycházím také z Derridových a Laclauových myšlenek o politice moci a identitě „jiného“, které úvahu nastíněnou v předchozím odstavci ještě rozšiřují. Podle nich je identita založena na vyloučení něčeho a následném vytvoření násilné hierarchie mezi dvěma póly (muž – žena, bílý – černý, člověk – zvíře) (Laclau 1990: 33). Důsledkem tohoto hierarchického poměru je pak rozdělení „my“ (lidé) a „oni“ (zvířata) chápáné coby „přirozené“ ve společnosti i v sociologii (Peggs 2012: 40). Na těchto úvahách se ukazuje, jak určující je pro případnou „zvířeckost“ vztah lidské společnosti k danému tvor. Je-li o nějaké bytosti vypravěčem řečeno, že je zvířetem, pak ho v rámci vyprávění coby zvíře chápeme a stavíme ho do podřazené opozice vůči lidským postavám v daném textu (nebo i vůči člověku vůbec) – a naopak, udržuje-li si vyprávění od dané bytosti nadřazenou distanci z antropocentrických pozic,

---

<sup>56</sup> Známa pasáž z knihy Genesis říká: „Když vytvořil Hospodin Bůh ze země všechnu polní zvěř a všechnu nebeské ptactvo, přivedl je k člověku, aby viděl, jak je nazve. Každý živý tvor se měl jmenovat podle toho, jak jej nazve. Člověk tedy pojmenoval všechna zvířata a nebeské ptactvo i všechnu polní zvěř. Ale pro člověka se nenašla pomoc jemu rovná.“ (Gn 2, 19–20) Všechny biblické citace v této práci pocházejí z ekumenického překladu.

<sup>57</sup> „Avšak ze živočichů má řeč pouze člověk. Hlas je ovšem znamením bolesti a slasti, a proto ho mají i jiní živočichové (neboť jejich přirozenost dospěla až k tomu, že mají pocit bolesti i slasti a že si to navzájem oznamují). Ře je však určena k tomu, aby objasňovala, co je prospěšné a co škodlivé, a tedy i co je spravedlivé a co nespravedlivé. To je totiž zvláštností člověka proti ostatním živočichům, že jedině on má smysl pro dobro a zlo, pro to, co je spravedlivé a co nespravedlivé, a pro podobné věci; společenství v těchto věcech vytváří domácnost a obec.“ (Aristoteles 1999: 91–93).

pak má daná bytost v textu funkci zvířete. Tentýž tvor může a nemusí být zvířetem, záleží na jeho postavení a funkci ve vyprávění.

Předchozí úvahy lze shrnout takto: hovoří-li tato kapitola o zvířatech, pak jsou tím myšleni především biologicky vymezení vyšší živočichové, včetně lidoopů a některých předchůdců člověka, s výjimkou člověka samotného. Mezi zvířata však zahrnují všechny pozemské živočichy (opět přirozeně s výjimkou člověka) a všechny živé tvory, kteří svými vnějšími znaky připomínají pozemské živočichy. Zvířetem v tomto pojetí pro mne tudíž může být nejen běžné zvíře v realistické próze (zde se uplatní v první řadě biologické hledisko), ale také fantastické myslící zvíře (jako kočky a psi v Hoffmannových *Životních názorech kocoura Moura*), člověk proměněný ve zvíře (jako hrdina *Zlatého osla* nebo Řehoř Samsa z Kafkovy „Proměny“) nebo mimozemská bytost, která pozemské zvíře pouze připomíná svou tělesnou stavbou. Problematickými skupinami ve vztahu ke zvířecosti jsou přitom tyto čtyři: silně antropomorfovaná zvířata (některé bajky a dětské příběhy), zvířata hypoteticky vyvinutá k lidským či nadlidským rozumovým schopnostem či hybridi mezi člověkem a zvířetem (*Planeta opic*, *Ostrov doktora Moreaua*), mimozemští tvorové a nadpřirozené bytosti. Za pozornost stojí, že někdy je otázka, zda je tvor zvířetem, přímo součástí tematiky díla.<sup>58</sup> U všech těchto sporných skupin se uplatní především žánrové hledisko (jde-li o bajku), sociální hledisko (je-li daná postava obecně vnímána jako zvíře ve fikčním světě) nebo literárněfunkční hledisko (funguje-li postava v textu coby obraz zvířete a zastává-li role obvykle zvířatům přisuzované).

Přestože je ovšem zvíře obvykle vnímáno coby člověku hierarchicky podřízené, u zvířecích jazyků ve vztahu k jazykům lidským tento vztah platit nemusí – kupříkladu ptačí zpěv rozebíraný dále se v některých pojetích blíží posvátným jazykům a důležitá je pouze je ne-lidskost.

---

<sup>58</sup> Aldissův sci-fi román *Temné světelné roky* se točí kolem podivných mimozemských utodů, kteří se dorozumívají „pískáním, výkřiky, mlaskáním a chrochtáním“ (Aldiss 2009: 33). Někteří pozemšťané s nimi jednájí jako se zvířaty, hrdina knihy však zůstane na jejich planetě, aby se jejich řeči naučil. Podobnou otázku řeší také fiktivní učebnice *Fantastická zvířata a kde je najít*, kterou J. K. Rowling napsala jako přílohu románů o Harry Potterovi. Úvodní kapitola zkoumá problém, zda tvory jako vlkodlaky, kentaury nebo duchy zařazovat mezi fyzické osoby, nebo mezi zvířata, zde v originále „beasts“ (Rowling 2002: 11–14).

### 3.2. Zvířata a jazyk

Ačkoliv jsou jak vzájemná komunikace zvířat, tak komunikace zvířete s člověkem existujícími a popsánymi fenomény aktuálního světa, v literatuře bývá konkrétní podoba užívaného „jazyka“ často předmětem imaginace.

Na zvířata užívající pro dorozumívání složitě strukturovanou řeč narazíme z různých důvodů zejména ve starších textech.<sup>59</sup> Ovšem nikoliv pokaždé, když „němé tváře“ promluví, se musí nutně jednat o zvířecí jazyk – v nemalém množství případů jde jednoduše o postavu, která, ač je zvířetem, užívá přirozeného lidského jazyka. Nabízí se proto otázka, jak stanovit hranici, za níž má již smysl se jazykem zvířat zabývat v kontextu jazykové konstrukce.

Jisté rozlišení je možné na základě míry antropomorfizace zvířecích postav. Funguje-li zvíře v díle pouze jako obraz či alegorie lidského charakteru, využívá často jednoduše existující jazyk, byť třeba určitým způsobem upravený; a naopak, má-li jít o čistě mimetické zachycení zvířecího chování, pak popis jeho komunikace nebude obsahovat příliš mnoho typických aspektů jazykové tvořivosti či konstrukce.

První uvedený krajní případ se pojí s žánrem bajky, neobyčejně silným v evropské literární tradici od starověku. Od Ezopa přes Jeana de La Fontaine až do současnosti setkáváme se zvířaty jako s antropomorfizovanými, alegorickými bytostmi, jejichž způsob dorozumívání je buďto zcela lidský nebo přinejlepším dvojaký (zvířata vydávají zvuky příslušející jejich plemeni, tj. hýkají, krákorají apod., a zároveň hovoří lidskou řečí). V každém případě je pro autory i čtenáře bajek otázka jazyka druhořadá. Tuto velkou a silnou tradici však nelze zcela pominout, neboť s díly obsahujícími smyšlené jazyky zvířat velmi úzce souvisí – s dvojakostí řeči a jistou mírou alegoričnosti se setkáváme i v dílech, která bajkami nejsou.

---

<sup>59</sup> Související otázkou, proč jsou vlastně „mluvící“ zvířata tak oblíbená, se zabývala Sarah Tsiang. Jako možné příčiny uvádí antropomorfizaci za účelem morálního poučení; zavedení existence jiného světa či způsobů, jak zvířatům porozumět (ve fantasy a sci-fi literatuře); snahu ukázat zvířecí pohled za účelem poučení čtenářů nebo zlepšení zacházení se zvířaty; a v neposlední řadě zamlžování nebo překračování hranic mezi zvířetem a člověkem (Tsiang 2009: 279).

Opačným pólem je snaha o minimální antropomorfizaci zvířat v textech, které popisují zvířecí chování. Zejména mají-li vědecké ambice, je polidšťování – i co do použitého slovníku – vnímáno jako hrozba objektivitě (Spada 1997: 39). Jde-li však o narativní prózu z pohledu zvířete, je zvíře antropomorfizováno už jen tím, že se stává vypravěčem či reflektorem příběhu, protože jeho myšlenky jsou strukturovány lidským způsobem; a nahlížíme-li na zvíře očima lidského vypravěče, dochází nutně k výběru některých aspektů zvířecího chování a jejich interpretaci sítím lidské kultury. Proto se jisté míře polidštění v beletrii prakticky nelze vyhnout. I tak se však v některých zvířecích příbězích setkáváme se snahou o etologickou objektivitu nebo alespoň její iluzi. K otázkám zvířecí komunikace a případného zvířecího jazyka pak autoři přistupují s přihlédnutím k moderním etologickým a lingvistickým poznatkům.<sup>60</sup>

Od 17. století obecně převládá názor, že u zvířat o jazyku hovořit spíše nelze (Kiriazis, Slobodchikoff 1997: 365). Někteří lingvisté, například Noam Chomsky, argumentují zásadní odlišností zvířecí komunikace a lidských jazyků. Chomsky přitom vychází z představy biologické univerzální gramatiky a mozkového mechanismu LAD (language acquisition device), díky kterému je jazyková akvizice možná specificky u člověka (Chomsky 1990: 69). Lingvistika se v této souvislosti zabývá také otázkou, v čem přesně výjimečnost lidské řeči spočívá. Významným je v tomto ohledu strukturalista Charles F. Hockett, který vymezil lidský jazyk proti ostatním způsobům komunikace prostřednictvím postupně rozšiřovaného seznamu šestnácti konstitutivních rysů jazyka (design features of language). Zvířecí komunikace může mít některé z nich, nikdy však všechny najednou (Salzmann, Stanlaw, Adachi 2014: 157–161). Hockettovo pojetí je sice podnětné, spíše než o univerzální vystižení rozdílů se jedná o popis existující podoby lidského jazyka, bez přihlédnutí k hypotetickým možnostem, které se nabízejí – hned první z konstitutivních rysů, hlasově-sluchový kanál, například nutnou podmínkou existence jazyka jako takového není.<sup>61</sup> Jan Pokorný hovoří o „propastném rozdílu“ mezi lidskou a zvířecí komunikací zejména v tom smyslu, že zvířecí řeč je reakcí na momentální podmínky a de facto neprobíhá záměrně. „Lidská řeč je mimo jiné nástrojem pojmového myšlení (ideační funkce), u zvířat však tuto funkci

---

<sup>60</sup> Pro podrobnější rozbor otázek zoologické kritiky („zoocriticism“, teorie zvířecích narativů) a problému, jak se znalost zvířecího světa odráží v dobových textech, viz Barcz 2017: 89–108.

<sup>61</sup> K podrobnější kritice Hockettova pojetí viz Čadková 2015: 35–70.



pravděpodobně nemá. Z nejdůležitějších strukturních vlastností lidského jazyka, který v zvířecí komunikaci chybí, je to například dvojí artikulace (rozdělení na fonémy a morfémy), skládání slov ve věty a vět v promluvy.“ (Pokorný 2010: 95)

Beletristické texty o zvířatech, byť třeba s etologickými ambicemi, se nicméně převládajícími názory řídit nemusejí a často ani neřídí. Systémy zvířecího dorozumívání jsou ve fikčním světě často přímo vypravěčem za jazyk označeny. Takové označení je samozřejmě možné chápat jako metaforu nebo rozšířené užití pojmu „jazyk“. Někdy jsou ale – pro lepší porozumění recipienta – jednotlivé znaky těchto systémů dokonce převáděny či překládány do podoby lidského jazyka, čímž jsou stavěny s lidskými jazyky na stejnou úroveň; v těchto případech jistě není od věci hovořit o smyšlených či konstruovaných jazycích zvířat.

### 3.3. Zvířecí jazyk a individualita

Jednou z nejcharakterističtějších vlastností zvířecí komunikace v literárních dílech je pnutí mezi individuálním sebevyjádřením a projevy, jimiž zvířata dávají najevo příslušnost ke svému druhu. V tomto ohledu vychází často literární zpracování zvířecích jazyků spíše z historických představ než z moderního etologického pohledu na živočichy. Jako příklad takové tradiční představy může posloužit Danteho domněnka, že zvířata spolu nekomunikují jazykem, neboť si nemají co důležitého sdělit: „Ani nižší živočichové, vzhledem k tomu, že se řídí pouze přirozeným pudem, nemuseli být vybaveni řečí; jsou-li téhož druhu, jednají stejně a mají stejné prožitky, a tak mohou prostřednictvím sebe sama poznat druhé. A mezi jedinci odlišných druhů jazyk nejenže nebyl nutný, ba byl by býval dokonce škodlivý, poněvadž mezi nimi nebyl žádný přátelský kontakt.“ (Dante 2004: 55)

Patrně v důsledku silné tradice bajek a vůbec chápání zvířat jako figur znázorňujících alegoricky lidské vlastnosti přežívá typizovanost a ne-individualita zvířat i v dílech, v nichž jsou zvířata pojímána jako jedinci, s nimiž se lze dohovorit. Někdy se ovšem přesunuje do roviny tématu, o němž lze s tvorem mluvit. V utopickém díle *Vyprávění o světě Merkuřanů* (*Relation du Monde de Mercure*, 1750), vydaném

pod jménem „chevalier de Béthune“, popisuje vypravěč návštěvu Merkuru a říká, že fauna na této planetě je obdařena rozumem a vlastním jazykem a lidé běžně se zvířaty rozprávějí. Možnosti hovoru jsou ovšem stále omezeny druhem zvířete: „Pravda, konverzační témata jsou přizpůsobována živočichu, se kterým je rozmlouváno. Rozhovor se slavíkem se kupříkladu nebude zabírat morálkou nebo politikou; řeč bude o počasí, o kráse krajiny, o jeho oblíbených stromech a květinách, o jeho přátelích a milostných dobrodružstvích.“ (Ouředník 2010: 102)

S podobným místem se setkáme také v textu MacDonalduvých *Snílků* (1858) – hovořit s MacDonalduvou pohádkovou veverkou o politice by bylo neplodné a příslušné pojmy pravděpodobně ani nezná. Pasáž je zde ovšem oslabena tvrzením, že lidé vlastně z praktického hlediska nejsou o nic lepší: „K vlastnímu překvapení jsem se několikrát přistihl, že například jakoby nic naslouchám rozpravě dvou veverek. Nediskutovaly o nijak zajímavých tématech, pouze o sobě a svých každodenních záležitostech: o tom, kde v okolí se prý dají najít nejchutnější oříšky a kdo je umí nejlépe louskat, o tom, kdo má největší zásoby na zimu a tak podobně; jen se nikdy ani slovem nezmínily, kam své nashromážděné poklady ukrývají. Mezi jejich rozmluvou a běžnou lidskou konverzací nebyl valný rozdíl. Některá jiná zvířata jsem neslyšel mluvit vůbec a zřejmě to ani nemívají ve zvyku, pokud zrovna nejsou rozrušená. Myši živě brebentily, zatímco ježci vypadali poněkud netečně; a ani krtci, když už tu a tam vykoukli na zem, neprohodili jeden s druhým slova.“ (MacDonald 2012: 52)

Schopnost zvířete používat jazyk jakožto individuum úzce souvisí také s otázkou, může-li zvíře přemýšlet a má-li duši. Tato otázka se dočkala četných úvah zejména v raném novověku.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Na jedné straně stálo Descartesovo pojetí zvířete jako stroje; Descartes považoval zvířata za mechanismy bez duše právě proto, že by nedokázala obstát v jazykovém testu, tedy, že „by nedokázala sestavit různá slova a složit z nich řeč, jíž by sdělila své myšlenky“ (Descartes 2016: 44). Za opačný extrém lze považovat myšlenky panpsychismu, které schopnost myslet a cítit (a tudíž teoreticky také používat jazyk) přisuzovaly všemu, tedy například i kameni (Skrbina 2005: 15–22). Jakkoliv mohou být myšlenky panpsychismu považovány za překonané, je nutné s jeho východisky v literatuře stále počítat. Vypravěčem experimentálního příběhu může být koneckonců například strom, mince nebo červená barva, jako v Pamukově románu *Jmenují se Červená* (Pamuk 2007). Současná věda už s takovými představami samozřejmě nepracuje. V 18. a 19. století začal převládat názor, že živočichové jsou víc než pouhé stroje a že mohou chápat a mít vůli, ač postrádají jazyk; a ve 20. století pak problém duše ustoupit do pozadí a při interpretaci zvířecího chování získaly hlavní slovo behaviorismus a kognitivní etologie (Herrmann

Určité dědictví představuje, že zvířata téhož druhu nemusejí komunikovat, protože mají totéž myšlení, v současnosti přežívá především v beletrii určené dětem. Je běžné, že celý zvířecí druh zastupuje v dětském příběhu jediný tvor (Cosslett 2006: 1975). Zde jde nicméně v první řadě o zjednodušení – zvíře reprezentuje celý svůj druh, jmenuje se podle něj a s jinými jedinci k němu příslušejícími se zkrátka nemůže potkat. Například v populárním románu *Vitr ve vrbách aneb Žabákova dobrodružství* (1908) Kennetha Grahama se kromě hrdiny Žabáka objevují jeho přátelé Jezevec, Krtek a Krysa (Grahame 2001); a dalších podobných příkladů by bylo možné nalézt bezpočet. Zjevná je přitom souvislost s alegorickými texty, zejména bajkami – v těch zastupují zvířata určitou lidskou vlastnost nebo charakterový typ a bývají obvykle označena nikoliv vlastním jménem, nýbrž názvem živočišného druhu, který je s touto vlastností či typem spojen (Bartoňková 1976: 9–10).

Mimo dětskou a alegorickou literaturu potlačení individuality ve prospěch druhu uplatňuje spíše zřídka, a pokud už přece jen, je často transformováno a namísto zvířat užívá smyšlené kouzelné či mimozemské bytosti. Ve sci-fi románu *Enderova hra* (1985) a navazujících prózách Orsona Scotta Carda se kupříkladu objevuje rasa „termiřanů“, inspirovaná pozemskými hmyzími kulturami. Tito termiřané neexistují jako individuální myslící osoby, nýbrž jako pouhé výhonky jediného vědomí (Card 1994).

### 3.4. Univerzální jazyk zvířat

Jiným příznačným rysem zvířecí řeči je její univerzalita – ať už úplná nebo přinejmenším částečná – napříč jednotlivými živočišnými druhy.

V prózách založených alespoň částečně na etologických poznatcích (jako jsou Williamsonovy nebo Setonovy texty) přitom jde o popis reálného zvířecího chování, neboť v aktuálním světě k mezidruhové komunikaci někdy skutečně dochází. Nejčastěji

---

2016: 7). Staré myšlenkové vzorce se ovšem v umělecké literatuře, zejména fantastické, stále mohou objevovat, ať už bezděky nebo úmyslně.

jde o naslouchání jako způsob ochrany před predátory; jedinec jednoho druhu využívá varovných výkřiků, jimiž se dorozumívají tvorové jiného druhu, aby sám rozeznal nebezpečí, popřípadě vnímá prostředí jako bezpečné, protože slyší běžné kontaktní signály jiného druhu (Goodale, Beauchamp, Ruxton 2017: 113). V některých případech ale může jít také o komunikaci úmyslnou ze strany mluvčího. Bývá uváděn příklad pyskouna rozpuštěného, „čistící rybky“, která k sobě láká zákazníky tanečnými pohyby (Pokorný 2010: 94). Mezi další příklady mezidruhové komunikace bychom mohli zařadit například aposémantismus, snahu kořisti přesvědčit případného predátora jasným zbarvením (nebo jinými způsoby), že je nebezpečná nebo jedovatá (Komárek 2004: 61–64).

Ve všech těchto případech se ale pro označení zvířecího chování hodí spíše pojem „exprese“ než „řeč“ či „jazyk“. Většinou tedy nejde o komunikaci v užším slova smyslu, s mluvčím a adresátem. Začne-li zvíře jednoho živočišného druhu prchat po zaslechnutí varovného výkřiku zvířete jiného druhu, nejedná tak proto, že „dešifrovalo něčí zprávu“, jako spíše proto, že reaguje instinktivně, případně užívá naučený vzorec chování. Objeví-li se však taková situace v narativu etologického románu, obzvláště je-li přítomno zvířecí „vypravěčské vědomí“, pak se interpretace této situace často přesouvá směrem k antropomorfismu a mezidruhové komunikaci, při níž si jedno individuum uvědomuje druhé individuum a jeho zprávu, jako by šlo o lidi.

Díla založená na mýtickém nebo fantastickém pojetí zvířat pak často pracují, ať už přiznaně nebo nepřiznaně, s myšlenkou, že u zvířat se neodehrálo babylónské zmatení jazyků (nebo jsou dokonce obrazem rajskeho věku člověka<sup>63</sup>), a dovedou si tudíž bez potíží porozumět – přestože z pohledu člověka stojícího mimo jejich společenství vydává každý tvor jinak znějící zvuky. Tento druh próz se obvykle příliš nezabývá otázkou, jak je vzájemné porozumění možné, je-li výrazová substance u různých druhů odlišná; obvykle vychází z předpokladu, že naučení se řeči jednoho druhu vede k pochopení „podstaty divočiny“, a tedy k možnosti dorozumět se s jakýmkoliv zvířetem.

---

<sup>63</sup> V tradičním západním umění a náboženském myšlení se ovšem pracuje obvykle s premisou, že zvířata padla společně s člověkem; hlavním strůjcem vyhnání z ráje v Genesis je koneckonců jedno ze zvířat, had (Apostolos-Cappadona, Hadromi-Allouche 2017: ix–xii).

Burroughsův Tarzan, přestože je vychováván opicemi a naučí se jejich řeči, je například schopen komunikovat a spřátelit se i s jinými obyvateli pralesa. V dopise poručíku Paulu D'Arnotovi píše: „Já mluvím jen řečí svého kmene – kmene velkých opic, kde vládne Kerchak. Rozumím řeči slona, lva a jiných zvířat.“ (Burroughs 1991: 148)

Podobně je na tom Kiplingův Mauglí. Zvířecí druhy užívají v prózách, v nichž vystupuje, patrně stejného jazyka, jen ho jiným způsobem vyslovují. Proto může moudrý medvěd Bálú hrdinu naučit mluvit ke všem zvířatům – tedy používat „jazyky džungle“, jak je hrdina nazývá, když se chlubí, že zná všechny. Důležité je, že „klíčová slova džungle“ jsou pro každý zvířecí druh totožná: „Vy a já jsme z jedné krve.“ Mauglí tato slova pronáší nejprve „po způsobu lovících šelem s medvědí výslovností“, poté použije ptačí řeč a „zahvízdá na konci každé věty jako luňák“ a nakonec po hadím způsobu řekne zmíněná slova „přímo nepopsatelným sykotem“ (Kipling 1976: 27). Přímá řeč v jazyce všech zvířat je přitom do lidského jazyka převedena jako spojení vysoké, poetické angličtiny s indickými výrazy (Cosslett 2006: 139).

Svérázně se s otázkou vzájemného dorozumění různých druhů zvířat vyrovnává Adamsova *Daleká cesta za domovem*, vyprávěná z pohledu králíků – v románu se objevuje „nářečí živých plotů“, jakási lingua franca všech zvířat. Ve srovnání s řečí králíků z téhož románu jde o jazyk jednoduchý až primitivní.

Ač je však univerzální jazyk zvířat častým motivem, v žádném případě jej nelze označit za všudypřítomný. Užití zvířecí říše jako obrazu světa lidí někdy vede k tematizaci jazykové rozrůzněnosti také mezi jednotlivými živočišnými druhy. Zejména v pověstech se objevuje představa „zvířecího Babylonu“. Filón Alexandrijský ve svém textu *O zmatení jazyků* zmiňuje příběhy o tom, jak byla mluvící zvířata potrestána ztrátou univerzálního jazyka proto, že se domáhala nesmrtelnosti (Gera 2003: 31). Například v lotyšském prostředí pak odpovídá vyprávění o zmatení jazyků zvířat biblickému mýtu téměř dokonale, jen místo budování vysoké stavby zvěř s ďáblou pomocí lopotně hloubí jámu. Andrejs Pumpurs tuto pověst zabudoval do „národního eposu“ *Lāčplēsis* (1888); v přebásnění Radegasta Parolka a Vojtěcha Jestřába znějí příslušné verše takto:

Kdysi dávno oplývali zvěř a ptáci darem řeči  
a bůh hromu přikázal jim vyrýt cestu Daugavě.  
[...]  
„Jenom pojd'!“ řek čert a sešli po srázu až dolů k řece  
a tam dole u Daugavy strašnou jámu vyryli.  
V okamžení do té jámy vtekla řeka mocnou silou.  
Zvěř a ptáci samou hrůzou navždy zapomněli řeč,  
začli motat se a skákat, trkali a hryzali se,  
jejich hrdla vydávala náhle divné pazvuky.  
Psi a vlci táhle vyli, medvědi se rozbručeli,  
vepři začli zlostně chrochtat, býci bučet splašeně,  
kočky zlobně zamňoukaly, koně začli prudce řehtat,  
všechny sovy zahoukaly, všichni drozdi pískali,  
holubi se rozvrkali, kukačky se rozkukaly,  
malí droboulincí ptáčci k tomu všemi tíkali.

(Parolek 1987: 19)

### 3.5. Mezijazyky

Již zmíněné prózy *Daleká cesta za domovem* a *Tarzan z rodu Opů* se vyznačují rovněž tím, že využívají k přiblížení animálního jazyka čtenáři jakési „mezijazyky“, ani zcela lidské, ani zcela zvířecí.

Tarzan znamená v opím jazyce „bílá kůže“ (Burroughs 1991: 29); jméno Tarzanova nepřítele Tublaka má význam „zlomený nos“ (Burroughs 1991: 25) a spojení „ka goda?“ se z řeči opů překládá jako „vzdáváš se?“ (Burroughs 1991: 74).

V Adamsově řeči králíků se setkáváme s termíny jako „hrér“, tedy mnoho či tisíc (Adams 2010: 9), „silflej“ ve významu pastvy venku nad zemí (Adams 2010: 76) nebo dokonce celým popěvkem „Hej, hoj, ú emblív Hrér, m'sejon úlé hraka vrér“ čili „Hej, hej, smradlavé Tisícero, ani pustit bobky nemůžeme, abychom na vás nenarazili“ (Adams 2010: 44).

Jak je vidět, se zvuky vydávanými reálnými zvířaty nemají tyto mezijazyky společného nic – s výjimkou své zdánlivé cizosti. Spojení mezijazyků s lidskou řečí je také spíše nejasné. Pracují sice s fonémy lidského přirozeného jazyka (v obou popsaných případech jde o angličtinu) a zapisují se latinkou, jinak jsou však spíše apriorní, než že by přímo a otevřeně navazovaly na přirozené jazyky. Jazyk králíků z *Daleké cesty za domovem* bývá sice někdy srovnáván s arabštinou, i proto, že Richard Adams se arabsky učil (Cain, Conley 2006: 211–212), nebo s velštinou, irštinou, skotštinou a gaelštinou, neboť to jsou lidské jazyky, které ve fikčním světě „museli králíci v minulosti slyšet a které je ovlivnily“ (Rogers 2011: 125), a sám autor *Daleké cesty za domovem* v předmluvě k novějšímu vydání románu přiznává lehkou inspiraci arabštinou u některých slov, především však prohlašuje, že mu šlo o to, aby slova králíčího jazyka zněla „chlupatě a huňatě“, v originále „wuffy, fluffy“, tedy o to, „jak by králíci mluvili, kdyby mluvit mohli“ (Adams 2005: xiv). To naznačuje, že jde o hlubší vystižení „králíkovitosti“, že vychází z autorovy „ideje“ králíka, nikoliv pouze z představy jeho zvukových orgánů. Jako určující vidí u králíka jeho huňatost (fluffiness), proto se ve slovech v králíčí řeči často objevuje hláska „f“ – viz slova jako silflej (v originále silflay) (Adams 2010: 76), Efrafa (Adams 2010: 207) nebo Frix (v originále Frith) (Adams 2010: 29) a další. Jinou hojně se vyskytující hláskou je „r“ – hraka (Adams 2010: 119), emblív (emleer) (Adams 2010: 37), hrududu (Adams 2010: 48) a tak podobně. Zde je vazba na přirozený jazyk méně jasná, ale lze uvažovat například o spojení s drápy a škrábáním (scratch).

U Tarzana se věci mají podobně. Jak naznačuje slovník „jazyka opů“, jsou výrazy v této řeči povětšinou jednoduché a krátké, často jednoslabičné a obvykle nanejvýš dvouslabičné – „po“, „so“, „ta“, „ug“, „kudu“ a podobně (Ullery 2001: 39–48), a lze tudíž předpokládat, že opičí „mezijazyk“ má být pokusem o vystižení jazyka, kterým by podle jeho tvůrce lidoopi mluvili, „kdyby mluvit mohli“. Text vnímá lidoopy jako tvory blízké lidem, avšak primitivní, rychlé a násilnické; jednoslabičné výrazy posilují tento dojem.

### 3.6. Zvířecí jazyk a překlad z něj

Zvířecí hlas může samozřejmě stejně dobře zaznívat v nepřímé řeči nebo být přímo hlasem vypravěče, zejména v případě smyšlených zvířecích autobiografií a podobných žánrů. Někdy je otázka, jak vlastně může čtenář rozumět tomu, co vypráví zvíře, opomíjena, často je však přinejmenším zmíněno, že jde o přetlumočení (Cosslett 2006: 81). Například na titulní straně „koňského románu“ *Černý krasavec* (1877) anglické spisovatelky Anny Sewell se dozvídáme, že kniha je „překladem z koňského jazyka“ (Sewell 2012: xliv).<sup>64</sup>

U Rudyarda Kiplinga je otázka překladu rozpracována ještě důkladněji (Cosslett 2006: 130). V *Knihách džunglí* narazíme na smyšleného „redaktora“, jenž zná různé zvířecí jazyky a jejich vyprávění převádí do angličtiny. V povídce „Služebníci Jejího Veličenstva“, posledním příběhu *První knihy džunglí* (1894), je potom vysvětleno, jak je možné, že redaktor různým tvorům rozumí – jazyky ochočených (nikoliv divokých) zvířat se naučil od domorodců. Jazyky zvířat se propojují s pohledem kolonizátora na domorodé jazyky – a nadvláda bílého muže nad domorodcem je stejně přirozená jako nadvláda člověka nad „služebnými“ zvířaty (Curtin 2005: 25). V příbězích o Mauglím Kipling dokonce vkládá do zvířecích promluv indická slova, s následnou vysvětlivkou v závorce, jako by řeč zvířat překládal nejprve do indického jazyka a teprve z něj pak do angličtiny – a tudíž docházelo k postupnému přechodu od „zvířeckosti“ k „civilizovanosti“ (Kipling 1976: 8).<sup>65</sup>

Se dvěma zásadními otázkami najednou – totiž, proč zvířatům rozumí čtenář a proč jim rozumějí postavy – se potýkal Lewis Carroll. Ve férickém románu *Sylvie a Bruno* navštíví hrdinové území ovládané antropomorfizovanými psy. Bruno a Sylvie se nimi dají do řeči hafmatilkou (v anglickém originále „Doggee“) protože, jak se vysvětluje v textu, všechny víly tento jazyk samozřejmě ovládají. První přímá řeč je vlastně jen prepisem štěkání: „Úúch, hou, bochojouch! Uouch jouch ouúú! Bou wouchá uouú? Bóúú woúú?“ (Carroll 1996: 99) Krátce poté se dočkáme překladu, aby lidský čtenář neměl problémy, jak tvrdí vypravěč. Rozumí se pak samo sebou, že všechny

---

<sup>64</sup> České vydání (Sewell 1972) podtitul a další paratexty vypouští.

<sup>65</sup> Pro podrobnější analýzu tohoto přístupu v koloniálních souvislostech viz Walsh 2016: 57–70.



následující bude nadále překládat rozhovory do lidského jazyka, i když jsou dál vedeny v hafmatilce – byť s výjimkou jednoho případu už není přepis štěkotu a vytí uveden (Carroll 1996: 100–101).

Zcela odlišná situace panuje samozřejmě v okamžiku, kdy jako fikční východisko přijmeme možnost, že zvíře dokáže komunikovat lidským jazykem. Antropomorfizovaný kocour v botách Charlese Perraulta běžně hovoří s lidmi jejich řečí (Perrault 2001: 207–217); otázka zvířecího jazyka je prakticky nepřítomná, stejně jako problém zvířecího vědomí a případné schopnosti vyprávět svůj příběh. Hoffmannův kocour Mour sice nemůže promluvit, díky pilnému studiu pánových knih se ale naučí psát vybraným stylem a drápkem pak naškrábe svůj životopis na makulaturu životopisu Johanna Glucka (Hoffmann 1979: 9–10). V tomto případě se ale ideje textu jako překladu – alespoň částečného – nezbavíme. Mour s jinými kočkami komunikuje mňoukáním (kočičím jazykem) a objevuje se zmínka i o jazycích jiných zvířat, například pudlovštině (Hoffmann 1979: 58). Kočičí životopisec se sice umí vyjadřovat lidskou řečí (německy), ale veškeré reprodukované výroky zvířat jsou tak jako tak fiktivním překladem.

### **3.7. Jazyk lidský a jazyk zvířecí**

Oblíbenou rolí, kterou filosofové a spisovatelé řeči zvířat prisuzují, je její protikladnost k lidskému jazyku (či všem lidským jazykům jako celku).

Tato binární opozice na sebe často bere tvářnost dvou pólů, civilizovaného lidství a animálního divořství. Jedinec má k dispozici buď jedno, nebo druhé; zvířecí jazyk je vlastně úpadkem, antitezí rozumu, nepřítomností lidského logu. Když chce například americký spisovatel Ambrose Bierce vyjádřit v povídce „Chickamauga“ zděšení hluchoněmého chlapce nad hrůznou scénérií, používá k tomu právě obrazy travesticky spojující lidské a zvířecí – neopomíjeje ani d'ábelský prvek, který proměně člověka ve zvíře prisuzuje křesťanská tradice: „Chlapec pohyboval malýma rukama, dělal divoké, neurčité pohyby. Vypravil ze sebe řadu nelidských a nepopsatelných

skřeků – něco mezi breptáním opice a hudrováním krocana – podivný, bezduchý, pohanský zvuk, řeč d'ábla.“ (Bierce 2007: 47)

Druhým projevem binarity je představa, že utopické (rajské) dokonalosti lze v jazyce dosáhnout teprve tehdy, mluví-li lidé oběma řečmi, lidskou i zvířecí, a to nejlépe současně. „V řadě tradic představuje přátelství se zvířaty a porozumění jejich jazyku příznačný symbol spojení s rájem. Na počátku, to znamená v bájných časech, žil člověk se zvířaty v míru a rozuměl jejich jazyku. Teprve následkem jakési prvotní katastrofy srovnatelné s biblickým ‚pádem‘, se stal člověk tím, čím je dnes: smrtelným, pohlavním, nuceným pracovat, aby získal obživu, a žijícím v konfliktu se zvířaty. Během příprav k extázi i během ní ruší šaman současnou formu lidství a přechodně se vrací k původnímu stavu. Přátelství se zvířaty, znalost jejich jazyka, proměna ve zvíře svědčí o tom, že se šaman vrátil do ‚rajského‘ stavu, který byl ztracen na úsvitu věků.“ (Eliade 1997: 95)

V literatuře je již od starověku popis lidí schopných mluvit dvěma řečmi najednou oblíbeným toposem spojeným s exotickými místy – buď proto, že jejich ústa obsahují dva jazyky či jeden rozeklaný jazyk, nebo proto, že mají dvě tváře či dvě hlavy a každá je schopná komunikovat samostatně. Diodórovo dílo *Historická knihovna* obsahuje fragment staršího vyprávění řeckého kupce Iambula o cestě na východ; v této utopické próze jsou popsáni obyvatelé ostrova hojnosti s rozdvojeným jazykem. Díky této zvláštnosti dokáží napodobit jakýkoliv artikulovaný lidský jazyk, ale také cvrlikání ptáků a vůbec všechny možné zvuky. Zároveň jsou schopni vést dva rozhovory najednou, každým jazykem jeden (Diodorus 1967: 69–71).

V renesanci se s představou dvojího jazyka spojeného se schopností mluvit „zvířecky“ setkáváme ještě častěji. Konrád Gessner ve své jazykovědné publikaci *Mithridates: de differentiis linguarum* (1555) vychází z Diodóra a prakticky jej cituje (Gessner 2009: 102). Na Diodóra i Gessnera odkazuje *Lanehamův dopis* (1580) popisující zábavu na dvoře anglické královny Alžběty. Jeho pisatel se na ostrovany se dvěma jazyky a schopností „zpívat jako ptáci“ rozpomíná při výstupu nadlidsky obratného italského akrobata (Laneham 1822: 26). Tomasso Porcacchi pak umísťuje ve svých *Nejslavnějších ostrovech světa* (1590) domorodce s „rozeklaným jazykem“ a schopností mluvit se dvěma lidmi najednou na bájnou Taprobané (Eco 2013: 100). Alternativní pojetí – objevující se u Sebestiana Münstera v *Cosmographii* (1544) nebo

u Josepha Halla v satirické dystopii *Mundus alter et item* (asi 1605) – představují tvorové, kteří sice mají dva obličejy a dva jazyky, obě tváře jsou však zvířecí – jedna je opičí, druhá psí (Fokkema 2011: 64).

V literatuře však narazíme také na relativizaci tohoto tradičního binárního pojetí lidského a zvířecího – který jazyk je lidský a který zvířecí, to záleží na úhlu pohledu. Typickým příkladem je Cyranova *Cesta na Měsíc* (1657). Čtvernožci obývající lunární svět považují dvounohého hrdinu za zvíře a jeho pozemský jazyk za „neartikulované chrochtání“ (Cyranova 1959: 67). Vypravěč se však zároveň domnívá, že kdyby se některý z měsíčanů ocitl na našem světě a měl by tu odvahu tvrdit, že je člověk, „dali by ho učenci zaškrtili jako netvora nebo ďáblem posedlou opici“ (Cyranova 1959: 62).

Další zajímavou úvahou je v tomto kontextu hledání zvířecího aspektu v jazyce. Deleuze a Guattari v úvaze o menšinové literatuře a Kafkově němčině docházejí právě k tomuto obrazu: „Je třeba uvést němčinu do pohybu po únikové linii; nasytit se pústem; vytrhnout pražské němčině všechny zaostalé prvky, které chce skrývat, donutit ji ke střízlivému a přesnému křiku. Vydobýt z ní psí štěkot, opičí kašel a bzučení chroustů.“ (Deleuze, Guattari 2016: 49). Tato pasáž je pochopitelně do jisté míry metaforická, ukazuje však znovu na silný náboj, který zvířecost v lidském jazyce může mít.

Německá básnířka Nelly Sachs zpracovává podobnou představu umělecky, byť zvířecí aspekt slyší v řeči cizinců. Její báseň „Přijde člověk“ začíná těmito verši:

Kdosi přijde  
z daleka  
a spolu s ním řeč,  
v níž jsou možná hlásky  
zakončeny  
řehtáním klisny  
nebo  
pípáním  
malých černých kosátek

(Sachs 1972: 36)

### 3.8. Zvířecí řeč, ráj a Zlatý věk

Vzájemné dorozumění lidí a zvířat, o němž hovoří Eliade, je prastarou představou. Jak v obrazech rajské zahrady, tak u idylického Zlatého věku je pevně ukotvena představa lidí a zvířat bez obtíží a harmonicky spolu komunikujících – ač není zcela zjevné, zda bychom si měli představovat spíše lidi mluvící „jako zvířata“ nebo zvířata mluvící „jako lidi“ (Gera 2003: 29–67).

Obraz člověka hovořícího se zvířetem nalezneme také v hagiografických spisech a v životopisech světců. Nejslavnějším případem je bezpochyby sv. František. V legendách o jeho životě se často objevuje kázání zvířatům, obvykle ptákům či cikádě. František ovšem mluví lidským jazykem, nikoliv zvířecím. Z Boží milosti se oba světy nakrátko propojí a zvířata porozumí, co je jím řečeno – „jakoby nadána rozumem“ (Štivar 2008: 287). Obraz rozhovoru se zvířaty najdeme ovšem i u dalších světců, například u Jany od Kříže (1666–1736) (Cooper-Rompato 2010: 182). David Salter si všimá, že Františkovi životopisci rozhovory se zvířaty spojují se stavem svatosti a nevinности před Pádem; zároveň dokládá, že podobně se zvířaty pracují také středověké romány (Salter 2001: 7–8).

Toto pojetí přežívá až do moderní literatury. Nathaniel Hawthorne například tradici ztracené jednoty člověka a přírody (přirozenosti), v tomto případě s křesťanským nádechem, umně využívá v románu *Mramorový faun* (1860). Hřích a vina odcizují člověka přírodě a brání mu v komunikaci se zvířaty. Adamův pád se opakuje v každém člověku – děti a nevinní ještě žijí v harmonii s přírodou, civilizovaní hříšníci toho už ale schopni nejsou. Tuto ideu Hawthorne ilustruje dvěma zrcadlově si odpovídajícími scénami.

Mladý italský šlechtic Donatello – i jinak často chápaný jako obraz Adama (Lewis 2009: 121) – se v Římě dopustí zločinu a uprchne na rodné sídlo v Apeninách. Tam jej vyhledá sochař Kenyon a na procházce lesem jej vyzve, aby se pokusil navázat komunikaci se zvířaty. Donatello pochybuje, že se mu to podaří; není již, jak říká, chlapcem, nýbrž mužem a má jiný hlas. „Protože však k nejlepší vlastnosti mladého hraběte patřila dobrosrdečnost a snadná přemluvitelnost, uvolil se, že Kenyonovi vyhová. Ten vzápětí uslyšel ze svého úkrytu v křoví jakýsi modulovaný výdech, divoký, drsný, a přece harmonický. Připadl mu jako ten nejzvláštnější a zároveň nejpřirozenější

hlasový projev, jaký kdy dolehl k jeho uším. Zdálo by se, že skoro stejný zvuk může vydat každý klouček, který si popěvuje a skládá písničku beze slov na nápěv vlastního bušení v žilách, a přece byl jedinečný jako ševel vánku. Donatello jej zkoušel znovu a znovu, počátku přerývaně a s jistými odmlkami, pak s větší jistotou a plnějším zvukem, jako když poutník tápe z šera ke světlu a pohybuje se stále volněji, jak se kolem něho rozjasňuje. Vzápětí jako by byl jeho hlasu plný vzduch, a přece nezněl rušivě. Zvuk byl šeptavý, měkký, přitažlivý, vmlouvavý, přátelský. Sochaře napadlo, že takový mohl být původní hlas a řeč přirozeného člověka, než vyspělost lidského intelektu vytvořila to, čemu nyní říkáme jazyk. Snad právě tímto nářečím – širokým jako srdce přírody – hovořival lidský bratr ke svým nevýmluvným bratříčkům, kteří se plíží v lesích nebo vzlétají na křídlech, a bylo jim natolik srozumitelné, že si získal jejich důvěru.“ (Hawthorne 1999: 197) Jakkoliv se zpočátku zdá, že se Donatellovi podaří obnovit harmonii dětství, zařaduje nakonec vědomí spáchaného hříchu. Donatello již není nevinný a nedokáže již mluvit zvířecí řečí; lesní tvorečkové – s výjimkou „ještěrky z rodu škorpionů“ – před ním uprchnou.

Ve druhé scéně vystavěné kolem zvířecí řeči vystupuje Novoangličanka Hilda, dokonale nevinná a čistá – podobně jako Hesper Prynne je andělem, na rozdíl od hrdinky *Šarlatového písmena* se však do tohoto stavu nedopracuje spácháním hříchu (McWilliams 1984: 124). Právě naopak, když se stane svědkem Donatellova zločinu, začíná chřadnout, protože je narušena její nevinnost. Sama nemusí zlo spáchat, stačí, že si uvědomí jeho přítomnost ve světě. Ztráta dokonalé nevinnosti ji odcizí od holubic, s nimiž se přátelí – a teprve když se, ač puritánka a „kacířka“, vyzpovídá katolickému knězi, obnoví se její klid duše, a tudíž i schopnost komunikace se zvířaty: „Když došli na Via Portoghese a přiblížili se k Hildině věži, holubice, které vyčkávaly nahoře, se vrhly do vzduchu a snesly se jí kolem hlavy. Dívka je laskala a svými rty odpovídala na jejich vrkání podobnými zvuky a lichotivými slůvky.“ (Hawthorne 1999: 294)

Podobně – byť často méně zjevně – se motiv zvířecího jazyka uplatňuje v mnoha dalších prózách. Spíše volná je návaznost na Zlatý věk například ve *Studni osamění* (1928), slavném „queer románu“ Radclyffe Hall. Hlavní hrdinka Štěpa hovoří se svým koněm Rafterym, nikoliv náhodou pojmenovaném po básníkovi, „tichoučkým jazykem, který má velice málo slov, ale zato mnoho něžných zvuků a mnoho něžných pohybů“ (Hall 1992: 58). Části rozmluvy s koněm jsou následně přetlumočeny do jazyka srozumitelného čtenáři. Zatímco v běžné komunikaci s lidmi zažívá Štěpa povětšinou

zklamání a ústrky, je hovor s Rafterym vracejícím se okamžikem porozumění a přiznání vlastní přirozenosti; pro oba tvory, koně i člověka, není způsob jejich komunikace naučenou řečí, nýbrž idylickým jazykem vycházejícím z jejich podstaty.

Ve fantastických prózách navazujících na pohádkovou tradici se porozuměním zvířecímu jazyku setkáme samozřejmě nejčastěji – oním Zlatým věkem v těch případech může být sama říše pohádek, do níž postavy nějakým způsobem proniknou. V MacDonaldově pohádkové romanci *Snílci* (1858) je vypravěčem člověk, jehož babičkou byla víla, a jednoho rána se do Pohádkové země jednoduše přemístí. Poté, co zažívá dobrodružství a bloudí nějakou dobu lesem, si najednou uvědomí, že má ke zvířatům mnohem blíže než předtím – má na tom podíl jak fakt, že v Pohádkovou zemi uvěřil (což lze chápat jako jistý návrat do dětství), tak to, že jedl tamní divoké plody. Hovor některých tvorů je pro něj zcela srozumitelný, například přízemní a prozaická rozprava dvou veverek. Je zajímavé, že zpěv ptáků pro něj ovšem stále zůstává čímsi neproniknutelným a uměleckým. „Zdalo se mi navíc, že do určité míry rozumím zpěvu ptáků, ač bych jej nedokázal do slov přeložit o nic lépe než třeba ráz krajiny.“ (MacDonald 2012: 52). Později, když hrdinu obelstí a svede Olšová panna a málem jej ve spolupráci se zlým Jasanem zahubí, ztratí poutník dobrou náladu a s ní také schopnost porozumění. „Ptáci sice zpívali, ale ne pro mne. Zvířata hovořila vlastním jazykem, jemuž jsem nerozuměl a už ani rozumět nechtěl.“ (MacDonald 2012: 67)

### 3.9. Ptačí řeč

Zvláštní postavení ve vztahu k jazyku zaujímá mezi zvířaty ptactvo. Je tomu tak nejen proto, že někteří představitelé ptačí říše (papoušci, krkavci, vrány a straky) dokáží úspěšně napodobovat lidský hlas, nýbrž zejména z té příčiny, že pění opeřenců okouzlovalo lidstvo od nepaměti coby vzor dokonalého a čistého způsobu projevu. Svou muzikálností budí čírikání představu dokonalého jazyka, jazyka Adamova – a vlastně jazyka božského. Schopnost létat a „navštěvovat nebesa“ koneckonců ptáky připodobňuje andělským bytostem (Jung 2014: 539) a duším zemřelých (Rowland 1978: xiii–xiv)

Někteří badatelé, například Václav Flajšhans nebo Irena Vaňková, upozorňují na antropocentrickou interpretaci ptačích zvuků (Vaňková 2003: 57–59). Flajšhans v článku „Naše řeč – ptačí“, dokonce s trochou nadsázky hovoří o ptačí řeči jako o součásti lidského jazyka. „Všimněme si jen, jak národ náš – spolu s ostatními – stvořil svou *ptačí řeč*, jak ji rozvinul; je stará jako národ sám i rozšířena po celém jeho území. Neznají-li ji naše slovníky, zná ji každý z nás od malička.“ (Flajšhans 1940: 33) Za zdroj ptačí řeči považuje onomatopoická citoslovce, v každém jazyce zapisovaná poněkud odlišně – tudíž lze rozlišit tolik ptačích (a obecně zvířecích) řečí, kolik je jazyků přirozených. „Ale i jen hrubé napodobení těch zvuků ptačích vyjadřuje každý národ jinak: náš kohout zpívá *kikiriki*, francouzský *kokoriko* – ale jeho zpěvu říkáme *,kokrhání‘*; podle Jungmanna jména ptačí *,čečetka‘*, *,čejka‘* vznikla ze zvuků, jež vydávají, *,če-če‘* a *,čej-čej‘*:“ (Flajšhans 1940: 34) Pouhý přepis zvuků vydávaných ptáky ovšem ještě není ptačí řečí. Zachycené zvuky lze podle Flajšhansse považovat za řeč teprve v okamžiku, kdy „nějakou úpravou dostanou smysl“ – myšleno smysl v rámci nějakého přirozeného lidského jazyka. „České děti si upravily celou rozprávku s vránou: ptají se jí (podle zápisu Erbenova) *,Kam, kam‘* – tu máme další napodobení zvuku onoho – a ona odpovídá: *K vám! K vám!* Tu je tedy již hotová *česká ptačí řeč*.“ (Flajšhans 1940: 34–35)

Je zjevné, že hranici mezi lidským a ptačím lze překonávat oběma směry: zvuky, které vydávají ptáci, vstupují přes citoslovce do lidského jazyka – a zároveň se někteří ptáci mohou alespoň zčásti učit lidskému jazyku a užívat jej. Toto úzké sepětí ptačího a lidského jazyka je přespříliš lákavým jevem, než aby jej literatura dokázala dlouho ignorovat; již ve starověku se setkáváme s díly, v nichž ptáci promlouvají nikoliv lidským jazykem, nýbrž jazykem ptačím, lidské řeči ve své podstatě podobným.

Jedním z nejstarších dochovaných děl, která se přímo točí kolem řeči ptáků, je starořecká komedie *Ptáci*. Tato Aristofanova hra byla poprvé předvedena v roce 414 př. Kr. a dodnes patří k nejoblíbenějším, nejhranějším a nejkomentovanějším řeckým komediím. Ptáci tvoří jak většinu postav, tak chór, hromadnou, kolektivně promlouvající postavu – podobně jako žáby ve hře *Žáby* nebo porotci převlečení za vosy ve hře *Vosy*. V *Ptácích* však Aristofanés věnoval řeči ptáků a jejím magickým konotacím obzvláště mnoho prostoru.

Hra může na první pohled působit jako vcelku jednoduchá alegorie soudobých athénských poměrů a významných osobností, nabízí však široké pole možností i pro jiné interpretace. Peter Levi tvrdí: „Zápletka hry spočívá ve vybudování města ptáků. Jednou z nejlibějších pasáží je jedna velmi dlouhá árie, rozsáhlá lyrická báseň v řadě poutavých meter. Zpívá ji postava dudka, když volá ostatní ptáky jejich napodobováním, mimikrami, kterých by snad mohl použít ptáčník. Kromě *Vos*, které jsou melodické v podání Vaughana Williamse, ale u Aristofana nikoliv, je to první zvířecí chór, kterého se nám od Aristofana dostalo. Nápodoba ptáků je pozoruhodná. Je samozřejmě nepřeložitelná, neboť je vychází z onomatopoických slov v řečtině. Co se živosti a lehkosti pera týče, Aristofanés tuto svou scénu pravděpodobně již nikdy nepřekonal.“ (Levi 2001: 204)

Ptačí řeč jako by měla v *Ptácích* dvojí přirozenost. Na jednu stranu představuje barborské jazyky, které je nutné opustit ve prospěch řečtiny, aby jedinec vůbec mohl začít skutečně přemýšlet a uvědomovat si svět. Jak píše Umberto Eco, „o jazyce barbarů se toho moc nevědělo, a proto se jeho prostřednictvím nedalo myslet, ačkoli se například připouštělo, že Egypťané mají vlastní prastarou moudrost“ (Eco 2001b: 19). Když se hrdinové hry setkají s dudkem, jenž je vlastně původně člověkem, králem Téreem, do ptačí podoby proměněným, sdělí jim tento chocholatý pták: „Bývali předtím barbari, teď, co jsem zde, / jsem do nich vtloukl za tu dobu lidskou řeč.“ (Aristofanés 1970: 11) V původním textu jsou použity výrazy „βάρβαρος“ (barbaros) a „φωνέω“ (fóneó). Ptáci byli původně barbary a opakovali nesrozumitelné, neartikulované zvuky, kterým pouze dávali najevo svou přítomnost a vzájemně se volali. Teprve enkulturačním zásahem athénské aristokrata se naučili vydávat zvuky artikulované, používat řeč v pravém slova smyslu, to jest filosofickém, nikoliv „magickém“.

Když ale dudek volá zbytek ptactva na sněm, začíná ptačí řečí, pak plynule přechází do řečtiny, tu doplňuje občasným onomatopoickým ptačím citoslovcem, a nakonec se opět nechá strhnout svou ptačí podstatou a volá ostatní ptáky různým houkáním a čířikáním. V překladu Václava Renče zní konec dudkovy pasáže takto: „Tak všichni k veliké radě, / je sněm, je sněm, je sněm, je sněm! / Turytyrutyrytyks, / dadylí, dydylí, / tyrutyryrutujítyks!“ (Aristofanés 1970: 13) Překlad Ferdinanda Stiebitze nabízí tato slova: „Přijď tedy do sněmu, do sněmu vše! / Jen dále, jen dále, jen



dále! / Crlink, crlink, crlink! Huhu hú, huhu hú! Crlicrlicrlicrlicrlink!“ (Stiebitz 1954: 263).<sup>66</sup>

Jak je vidět, „barbarská“, onomatopoická řeč ptáků svou zvláštní a fascinující magičnost přece jen částečně zachovává. Ptačí volání je v magickém chápání světa spojeno s tvorem, ke kterému patří, a tak je pro dudka možné k sobě ptačím voláním přivolat všechny své poddané, jako by pronášel zaklínadlo.

V pozdějších představách, zejména v kulturách spojených s náboženstvími knihy, patří k oblíbeným topoi zpodobnění mudrce jako někoho, kdo rozumí ptačí řeči (nebo jí dokonce dokáže hovořit). V židovské a islámské tradici je ptačí řeč spjata s králi Davidem a Šalomounem.

Jak je řečeno již na začátku kapitoly, ptáci mají díky létání tradičně blízko k duchům či andělům, ptačí jazyk pak k jazyku duchovnímu či andělskému<sup>67</sup> – promluva v ptačím jazyce je chválením Boha. Proto může král David ovládat ptačí řeč vlastně lépe než ptáci sami. David chválí a ostatní stvoření se k němu přidává, je mu podřízeno. V Koránu Bůh říká: „A darovali jsme kdysi Davidovi milost Svou řkouce: ‚Hory, pějte s ním slávu Boží, a taktéž vy, ptáci!‘“ (súra 34,10)<sup>68</sup> Davidův syn a nástupce Šalomoun je pak spíše mudrcem než pěvcem. Zatímco David ptačí řeči spíše hovoří, pro Šalomouna je důležité, že je osvíceným, vědoucím a chápajícím. „A vnukli jsme Šalomounovi pochopení věci té [jak rozsoudit spor] a oběma jsme darovali osvícení a vědění. A donutili jsme hory a ptáky, aby spolu s Davidem Naši pěli chválu. A tak jsme učinili.“ (súra 21,79)

V Koránu má ptačí jazyk význam jak přenesený (znalostí ptačí řeči, stejně jako ovládním větrů a dalšími schopnostmi, je přeneseně vyjádřena výjimečnost a povolání k vládě), tak i doslovný. Protože je Šalomoun schopen s ptáky

---

<sup>66</sup> Na rozdílných překladech se zde mimochodem ukazuje, jak silně se od sebe mohou lišit různá pojetí překladu ptačí řeči. V řeckém originále se objevují slova „κικκαβαῦ κικκαβαῦ“ – „kikkabau kikkabau“. Renčův překlad tohoto místa se přiklání k nápodobě dudkova českého označení („dadylí, dydylí“), Stiebitz naproti tomu napodobuje hlas skutečného dudka („huhu hú, huhu hú!“).

<sup>67</sup> Toto spojení se později obzvláště rozvíjí v křesťanské teologii, u Řehoře Velikého a jiných (Maggi 2001: 36).

<sup>68</sup> Tato citace Koránu, jakož i všechny následující, pocházejí z překladu Ivana Hrbka.

komunikovat, jsou mu poddáni a slouží mu – tak jako druhdy sloužila všechna zvířata Adamovi. „Šalomoun pak stal se dědicem Davidovým a pravil: ‚Lidé, byli jsme naučeni řeči ptactva a byli jsme zahrnuti věcí všech hojností. A věru je toto zjevné dobrodiní!‘ A shromáždila se u Šalomouna vojska jeho z džinů, smrtelníků a ptáků a všichni po oddílech kráčeli.“ (súra 27,16-17) Následuje pak příběh o tom, jak Šalomoun s pomocí dudka objeví a naváže spojení s královnou ze Sáby. Dudek nejprve s Šalomounem hovoří a sdělí mu, kde se královna nachází. Šalomoun pak po dudkovi posílá vzkaz, musí ho však napsat, dudek sám jej vyřídit nemůže, neboť kromě Šalomouna nikdo ptačí řeč neovládá, a to ani pasivně. Sám dudek však lidskému jazyku rozumí, a proto může Šalomoun říci: „Odleť s tímto dopisem mým a shod’ jim jej, potom se stranou drž a vyčkávej, co v odpověď učiní!“ (súra 27, 28) Ptačí řeč je lidským jazykům nadřazena a je vyhrazena pouze vyvoleným.

Ptáci jsou pak s mystikou v islámském – zejména sufickém – prostředí spojováni i nadále. Již jeden z prvních velkých sufických básníků, Bábá Kúhí Širází (přelom 10. a 11. století), chápe ptačí zpěv jako vyslovování posvátných Božích jmen (Reisner 2004: 39). Jiný významný perský básník, Saná’í (zemřel roku 1131), je autorem kasídy *Ptačí modlitba (Tasbih at-Tujur)*; když v tomto díle vydává čáp zvuk „lak, lak“, chválí ve skutečnosti Boha arabským „al-mulk lak, al-amr lak“, tedy „tobě náleží kralování, tobě náleží vláda“ (Asani 2009: 171). Nemusí však nutně jít o zpěv k poctě Boha. Slavičí tlukot („bul bul“) je v perské tradici chápán jako vyjadřování lásky k růži, v perštině „gul“ (Asani 200: 171). Patrně nejslavnějším sufickým dílem tematizujícím „mluvící“ ptactvo je pak *Ptačí sněm* (v originále *Mantiq at-Tajr*) z roku 1177. V tomto veršovaném vyprávění, jehož autorem je Faríduddín Attár, se skupina opeřenců pod vedením dudka<sup>69</sup> vydává na cestu za nalezením tajemného ptáka Simorga (Asani 2009: 172–174). V českém prostředí inspirovala tato orientální báseň básníka Petra Síse a jeho *Ptačí sněm* (2011).

Kromě duchovního potenciálu nabízejí různá shromáždění zvířat samozřejmě i možnosti alegorické, což je koneckonců zjevné z oblíbenosti a rozšířenosti bajek. Alegorické sněmy zvířat – a obzvláště ptáků – se během evropského středověku stávají

---

<sup>69</sup> Není náhodou, že také zde, stejně jako v Aristofanových *Ptácích*, hraje důležitou roli dudek. Tento pták byl tradičně považován za tajemného a posvátného, a to již v Egyptě, kde byl pro svou „paprscitou“ chocholku spojován se sluncem. Podrobněji viz Dawson 1930.

takřka samostatným žánrem. Za všechny lze jmenovat Chaucerovo dílo *Sněm ptáků* (asi 1382) (Chaucer 2017).

V českém prostředí se středověká tradice sněmů či rad zvířat projevila ve známých didaktických dílech *Nová rada* (Smil Flaška z Pardubic, 1394), *Rada zvířat* (Jan Dubravius, 1520) a *Ptačí zahrádka* (Bartoloměj z Chlumce zvaný Klaret, před rokem 1366). Poslední jmenované dílo, v latinském originále nazvané *Ortulus phisologie*, je v souvislosti s jazyky zvířat nejzajímavějším, neboť v něm zvířata nejsou pouze alegoriemi osob či pojmů – jednotlivými létavými tvory se v některých případech zabývá takřka přírodovědně. U mnohých z nich (čejka, havran, holub, housata, slepice, vrána aj.) se Klaret dokonce pokouší o vystižení hlasu a uvádí jejich „lidský výklad“ (Nechutová 1991: 97). V případě čejky znějí verše v překladu Jany Nechutové takto: „Čejka když vznáší se polem / jen ‚knihy! knihy!‘ zní kolem: / s knihami pod paží spěcháš, / leč zhusta je nečteny necháš.“ (Klaret 1991: 48) V originálním latinském textu křičí čejka „libri! libri!“.<sup>70</sup> Čejčino volání je ovšem natolik neurčité a neartikulované, že je možné jej spojovat téměř s jakýmkoliv slovem přirozeného jazyka. V češtině se pro napodobení hlas tohoto ptáka skutečně používá slov „knihy! knihy!“, je ale možné, že k připodobnění čejčího volání k těmto substantivům došlo pod vlivem latiny. Václav Flajšhans hovoří v těchto případech o „české ptačí řeči v rouše latinském“ (Flajšhans 1940: 37). Flajšhans však uvádí také příspěvatele Květů z roku 1867, který v hlase čejky rozeznává „prchni“, dále pak, že Moravan slyší „stíží“, zatímco Slezan „čej, čej“ a tak dále (Flajšhans 1940: 40–41).

Představa ptačího jazyka, ve kterém se propojuje výrazový plán (samotný zvuk vydávaný ptákem) s kulturně konstruovaným obsahovým plánem (vyšší smysl, morální, náboženský či alegorický, jehož zprostředkování ptáku umožňuje Bůh či příroda a který

---

<sup>70</sup> Zajímavé je srovnání s moderními přepisy. *Atlas ptáků České a Slovenské republiky* o čejce říká, že „se velmi často ozývá zvučným poplašným *kíj-ha*, v tokovém letu *knui kvíjuchuiich* ap.“ (Dungel, Hudec 2001: 100) Publikace *Ptáci: příručka k určování* naproti tomu tvrdí, že hlas čejky chocholaté je ostré „ki-ví“, zpěv je pak podobný v různých obměnách (Hammond 2007: 60). V angličtině bývá hlas čejky často popisován jako lkavý; Michael Shrubbs jej zapisuje jako vysoké „pee-wip“, s dlouhou první slabikou a krátkou druhou (Shrubbs 2010: 18). V mnoha jazycích je čejka pojmenována onomatopoicky, a přesto velmi různorodě – česky „čejka“, anglicky lidově „peewit“, v němčině „Kiebitz“, rusky „чиби́с (čibis)“ a podobně (Kleewein 2011: 22). Různé zápisy se shodnou patrně jen na tom, že čejčino volání je dvojslabičné, a možnosti připodobňování k různým slovům různých jazyků jsou proto takřka neomezené.

člověk následně odhaluje) patří mezi neustále se vracející topoi. V tomto případě nelze mluvit o fiktivním či konstruovaném jazyce v užším slova smyslu, spíše jde – z hlediska konstrukce – o spojení „skutečné“ ptačí řeči, tj. odposlechnutého zvuku ptačího zpěvu (jakožto součásti namlouvacího rituálu), s lidskou řečí, která je v projevech ptactva zdánlivě ukryta. Tento postup úzce souvisí s akustickou pareidolií, tedy výkladem náhodných zvuků coby smysluplné promluvy (McDowell 2015: 15). Interpret ptačí řeči si přitom uvědomuje, že nekomunikuje s ptákem jakožto s individuem, místo toho na pozici autora výpovědi v ptačím jazyce zcela vědomě dosazuje Boha, popřípadě „Boží plán“, přírodu a podobně.

Tento způsob interpretace zvuků se ostatně neomezuje pouze na ptactvo, byť se u něj objevuje nejčastěji – může se objevit prakticky u kteréhokoliv zvířete schopného vydávat rozeznatelný zvuk. V některých případech nemusí jít ani o zvíře; stejným způsobem mohou fungovat jakékoliv zvuky přírody, vítr, vlny, hromobití a další (viz podkapitolu o „jazyce světa“ výše).

Přesto je ptačí řeč ze zvuků přírody zdaleka nejoblíbenějším cílem náboženských a alegorických interpretací. Bylo by možné jmenovat i mnohé další příklady zdůrazňující významnou úlohu ptačí řeči ve starověkém a středověkém myšlení. Jazyk užívaný ptáky a jazyk umění k sobě mají velmi blízko a jedno je obrazem druhého – starořecké básnictví, počínaje Homérem a Hésiodem, například pracuje s metaforou básníka jako slavíka.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Na ztotožnění básníka (ale i rapsóda) se slavíkem v díle Homérově a Hésiodově upozorňuje Gregory Nagy. V *Odyseji* (zpěv 19/20 – verš 521) užívá Homér pro slavíka epiteton „polydeukés“, mnohotvárný či splétající různé vzory. V *Práci a dnech* se pak objevuje „poikilódeiros“, mající rozličné [rozličně znějící] hrdlo. Tato epiteta vycházejí z příběhu o Prokné. Král Téreus, Proknin manžel, znásilní Prokninu sestru Filomelu a vyřízne ji jazyk, Filomela však utká látku, která její příběh vypovídá. Poté, co Prokné svou sestru pomstí, promění se ve vlaštovku, Téreus získá tvářnost dudka a z Filomely se stane slavík. Příběh spojuje slavíkovskou metaforu splétání různých not do písně s jinou tradiční metaforou, tkaním různobarevných vláken do osnovy příběhu. Metafora slavíka jako pěvce, který z různých zdrojů vytváří jednotu, přežívá do pozdní antiky středověku (nalezneme ji například u sv. Paulina z Noly (zemřel 431) nebo u Johna z Howdenu (zemřel 1278)) a dál až do moderní doby (Nagy 1996: 59–66). Četní novodobí básníci – Wordsworth, Keats, Mácha, Seifert a další – ztotožňují ve svých básních slavičí zpěv s hudbou.

Přirovnání lidského hlasu k ptačímu (nejčastěji slavičímu) patří také k oblíbeným středověkým topoi – ačkoliv situace je zde o něco komplikovanější než ve starověku. Zvuky přírody, mezi něž patří i ptačí zpěv, bývají obvykle od lidského „racionálního“ zpěvu oddělovány.<sup>72</sup>

Nepřímé spojení lze hledat v novozákonních textech. Duch svatý je dárce jazyků, a to i takových, kterým lidé nemohou porozumět: „Vždyť kdo ve vytržení mluví jazyky, nemluví k lidem, nýbrž k Bohu, a nikdo mu nerozumí. Je puzen Duchem, ale to, co říká, zůstává tajemstvím.“ (1. Kor 14,2) S nadsázkou lze Ducha svatého dokonce označit za neviditelný univerzální překladač (Cooper-Rompato 2010: 191). Zároveň se Duch svatý ve všech čtyřech evangeliích zjevuje v podobě holubice.<sup>73</sup>

Pozoruhodné využití této tradice představuje dílo Flaubertovo. Gustave Flaubert si sílu motivu „ptačí řeči“ uvědomoval, s ironií sobě vlastní jej však transformoval do podoby jednoho z ptáků, který je schopen skutečné řeči: papouška. V novele *Prosté srdce* se služka Blažena pozastavuje nad tím, že Otec by sotva zvolil jako ohlašovatele své vůle a dárce jazyků mlčenlivou holubicí; domnívá se, že „Otec si nemohl přece vybrat holubicí, aby se projevil, holubice nemají hlasy, ale spíše nějakého Luluova [papouščího] předka“ (Flaubert 1958: 52).<sup>74</sup> Úlohy zprostředkovatele řeči a dárce

---

<sup>72</sup> Středověkým vztahem hudby a ptačího zpěvu – tématem pro tuto práci příliš obsáhlým a komplikovaným – se podrobně zabývá Elizabeth Eva Leach v publikaci *Zpívání ptáci: Hudba, příroda a poezie v pozdním středověku*: „Teologická ortodoxie středověké hudební teorie odlišuje vox (‘hlas‘ nebo ‚tón‘) od zdánlivě muzikálních, avšak s jazykem nesouvisejících hlasů ptáků na základě racionality, jež je přirozenou pouze člověku. Hudebněteoretické prameny nicméně přinášejí svědectví také o nutkání právě opačném: chválit hlas zdatného pěvce jeho přirovnáním k ptačí písni, která je pozitivně přijímána jakožto hudba přírody, a charakterizovat pěvce coby ptáky.“ (Leach 2007: 55)

<sup>73</sup> „Když byl Ježíš pokřtěn, hned vystoupil z vody, a hle, otevřela se nebesa a spatřil Ducha Božího, jak sestupuje jako holubice a přichází na něho.“ (Mt 3,16) „Vtom, jak vystupoval z vody, uviděl nebesa rozevřená a Ducha, který jako holubice sestupuje na něj.“ (Mk 1,10) „...a Duch svatý sestoupil na něj v tělesné podobě jako holubice a z nebe se ozval hlas: ‚Ty jsi můj milovaný Syn, tebe jsem si vyvolil.‘ (Lk 3,22) „Jan vydal svědectví: ‚Spatřil jsem, jak Duch sestoupil jako holubice z nebe a zůstal na něm...‘ (Jan 1,32)

<sup>74</sup> Bernard Siegert dodává, že Lulu „spojuje středověkou funkci *nuncia*, karteziánskou definici ptáka coby jazykového stroje a úlohu Svatého ducha zjevovat, vytvářející protiklad k pouhopouhé napodobitelské řeči“ (Siegert 2015: 66).

jazyků však papoušek získává i v románu *Salambo*, kde jej nalezneme vytetovaného na hrudi kartaginských tlumočnicků coby odznak jejich povolání (Flaubert 1973: 59).

V moderní próze se povědomí o posvátných kvalitách ptačí řeči vytrácí, i když představa čehosi tajemného a exotického zůstává s tímto motivem spojena. Když chce například Robert Louis Stevenson v románu *Pán z Ballantrae* (1889) zdůraznit, jak cize na Skota působí hindština, použije právě přirovnání ke zdánlivě „neartikulovanému“ čířikání ptáků. „Chvílemi, když cesta stoupala a kola se točila pomalu, zaslechl jsem hlasy z vozu, jak rozmlouvají tropickou řečí, jež mi zněla stejně neartikulovaně jako ptačí štěbetání.“ (Stevenson 1964: 160) Ve 20. století, zejména v jeho druhé polovině potom zmínky o „jazyce ptáků“ přežívají v próze již povětšinou jen jako relikty, se kterým lze pracovat v historických či z historie čerpajících románech. Umberto Eco se dlouhodobě odborně zabýval různými podobami dokonalého jazyka, a proto není divu, že ve svém barokizujícím *Ostrově včerejšího dne* (1994) užívá právě ptačího motivu: „Když bylo po tanci a naši plavci neslyšeli pronést nikoho jedno jediné slovo, tu v domnění, že se tu mluví jazykem odlišným od jejich, začali klást otázky pomocí rukou, v univerzálním jazyce, s jehož pomocí se dá domluvit i s divochy. Odpověděl jim však jeden muž a jeho jazyk se podobal vyhynulému jazyku Ptáků, byl samý trylek a pípání, a oni mu přitom rozuměli, jako by mluvil jejich mateřštinou.“ (Eco 2001a: 393)

Poezie naproti tomu představu ptačí řeči jako absolutní či božské formy komunikace využívá i nadále. Zájem o ptačí řeč významně ovlivnil Františka Halase a podepsal se na některých jeho básních, počínaje „Přivítáním v lese“. Fascinace měla vyvrcholit rozsáhlou skladbou „Ptačí sněm“, která vzhledem k básníkově smrti zůstala jen v rukopise (Kundera 1983: 450–451). Patrně nejvýraznější stopou ptačího jazyka v Halasově poezii tak zůstává báseň v próze „Já se tam vrátím“ (napsáno 1939). Tato báseň, která je vyznáním lásky krajíně v okolí Kunštátu na Moravě, vyhrazuje schopnost rozumět ptačí řeči „dětskému srdci“. Zahrnuje četné personifikace, které „jsou jakoby odrazem magického myšlení dítěte a pozůstatkem mýtického, pohanského výkladu světa“ (Fišer 1992: 108). Ptáci vystupují de facto v roli úst, jimiž země hovoří k člověku: „Víte, že u nás rozumíme ptačí řeči? Musíte ale umět poslouchat, abyste můj kraj nepoplašili a aby vás nevyhodil. To není jen tak! Už čížek bude varovat: Ci-zí, ci-zí! a pěnkava zanádvává: Rr-ošťák, Rr-ošťák!“ (Halas 1978: 248) „Ale až se tam vrátím

navždycky, nepřestanu, dokud se neskamarádím i s tím sýčkem, který mě vyzve: Půjd'!  
Půjd'! Naposledy! Proto se tam vrátím, proto se tam vrátím!“ (Halas 1978: 250)

Patrně nejproslulejším případem moderní ptačí řeči v poezii jsou nicméně zaumné básně ruských futuristů, zejména Velemira Chlebnikova a Alexeje Kručonycha. Ti kromě „jazyka ptáků“ pracují také s „jazykem bohů“ nebo „jazykem hvězd“. „Jazyk ptáků“ je sice spíše záznamem onomatopoických citoslovcí, v některých textech ale projevy v něm mohou skrývat podstatný význam. Tak je tomu například v případě Kručonychovy básně „Jarní husa“ (Весна гусиная) ze sbírky *Prasátka (Поросята)*, vydané roku 1913.

Весна гусиная

Vesna gusinaja

те ге не

tě ge ně

рю ри

rju ri

ле лю

le lju

бе

be

тылк

t'lk

тылко

t'lko

хо мо ло

cho mo lo

ре к рюкпль

re k rjukpl'

кръд крюд

kr'd krjud

нтр

ntpr

иркью

irk'ju

би пу

bi pu

(Kručonych 1913: 11)

Gerald Janecek, odmítaje starší výklady, že jde o naturalistický záznam ptačích zvuků, chápe tento text jako „stín básně“, tedy o básně, z níž byly vybrány hlásky odstraněny – podobně jako je Kručonychova básně „Univerzální jazyk“, složená pouze ze samohlásek, „stínem otčenáše“. Výrazy „ТЪЛК“ (tl’k) a ТЪЛКО (tl’ko) vykládá Janecek jako stažení slova „ТОБЛКО“ (tol’ko), tedy „jenom“; možnost takového výkladu nabízí i pro jiná slova, jako například „НТТР“ (ntrp), které by mohlo být stínem slova ИНТЕРПРЕТАЦИЯ (interpretace), tedy „interpretace“ (Janecek 1996: 85–86). Přijmeme-li toto vysvětlení, pak lze říci, že v této básni je výpověď husy vlastně jen zašifrovanou lidskou řečí. Právě díky zašifrovanosti a hermetičnosti se nicméně nabízí srovnání s posvátnými jazyky, o nichž bude řeč dále; v obou případech je promluva srozumitelná pouze vyvoleným.

V šedesátých letech 20. století použil ptačí jazyk ruských kubofuturistů spisovatel Vasilij Aksjonov v novele „Ocelový pták“ (Стальная Птица). Tato protistalinská satira, dokončená v roce 1965, nesměla v Sovětském svazu vyjít a poprvé byla otištěna až roku 1977 ve Spojených státech. Ocelovým ptákem je jistý Popenkov, napůl živý, napůl mechanický tvor, který ovládne bytový dům a tyranizuje jeho obyvatele. Když Ocelový pták poprvé promluví svým jazykem, připomíná rytmus jeho švitoření („A-ta-ta-ta-ta-ta, A-ta-ta-ta-ta-ta“) nejen ptačí píseň, ale také zvuk kulometu. V jeho řeči se pak nejčastěji objevuje zvuk připomínající chlípný hlas kukačky („kukubu“). Aksjonov z kubofuturistického ptačího jazyka sice čerpá, ale deformuje ho, aby tak vyjádřil Popenkovovu nestvůrnou podstatu (Aksjonov 1977; Ryan 2009: 113).

Kubofuturisté a autoři na ně navazující ovšem nejsou jedinými tvůrci, kteří ze starobylé tradice čerpali. Řeč ptáků, ať už vnímaná jakkoliv, v poezii nepřestala hrát významnou roli nikdy, obzvláště pak v poezii zvukové, písňové nebo prostě neologizující.

V českém prostředí patřila k nejvýznamnějším umělcům pracujícím s „ptačí řečí“ Olga Karlíková. Ve svých kresbách zachycovala mimo jiné zpěv ptáků v průběhu dne. Hlasu sledovaného ptáka přiřadila určitý znak, který pak při zaslechnutí zpěvu umístila na papír – její díla díky tomuto přístupu fungují jako „časové mapy“, které mapují audiální průběh dne, zároveň ale mohou připomínat psaný text. Symboly pro jednotlivé ptačí hlasy přitom nevycházejí z latinské (ani jiné známé) abecedy a lze je



nazvat apriorním zápisovým systémem. Pro zpěv drozda například používala „egyptský znak“, připomínající poněkud svým tvarem číslo sedm (Pánková 1995: 59).<sup>75</sup>

Novější příklad poskytl Petr Borkovec, když využil přepisu ptačích hlasů v básni „Čížba“, zařazené do sbírky *Milostné básně*. „Možná bys to popsala téměř studenými slovy: ci-ci-be ci-ci-be ci-ci-be ci-ci-be errr errr errr čidydým čidydým cilp-calp sib-sib-sib-sib-sib-srrrrr podnebí-podnebí tik-tik-tik podnebí-podnebí cilp-calp tabía-tabía-tabíaia tabía-tabía-tabíaia ci-ci-be ci-ci-be ci-be ci-be je-črrr je-črrr fiu-fiu-fiu rrrrrr-čaf-čaf-čaf-rrrrrajčák cilp-calp sib-sib-sib-srrrrr sib-sib--sib-sib-srrrrr pirri-pirri kli-kli-kli-kli-kli cilp calp maria-rí maria-rí mariaria-rí bu-hu bu-hu.“ (Borkovec 2012: 20) Rozdíl mezi ptačí a lidskou řečí se zde částečně stírá. Člověk může užívat slova ptačího jazyka a ptačí hlasy lze naopak interpretovat coby lidské: „Jiný den vstanu v pět, otevřu okno a připravím roli papíru. Jakmile se ozve první pták, bývá to kos, zapíšu jeho frázi. Stojím u okna celý den, vedu zahradě pečovatelský díř. V noci, když dva výři vysílají signály, zaznamenávám jejich hlasy jako změny tvého dechu.“ (Borkovec 2012: 27) Celý svět je možné číst prostřednictvím záznamu ptačí řeči. Vést pečovatelský deník zahradě je smysluplnější než vést ho člověku – také proto, že v ptačím jazyce se v tomto pohledu vše prostupuje vším a hejno se může stát básní: „Pták přirovnaný k hadovi. Had k myši. Myš k ptáku. Strom přirovnaný ke keři. Pásmo přirovnané k partituře. Kresba přirovnaná k písmu. Zvuk k čáře. Hejno prostupující hejno. Je básní, nežli ji napíšu.“ (Borkovec 2012: 28) Ptačí hlasy jsou chápány coby spojení s nadpřirozenem; nikoliv přímo jako opakování Božích jmen, jak tomu bylo u súfických básníků, nýbrž jako něco, co spojuje lidi, včetně těch zdánlivě zavržených – jako „podsvětní vzkazy, podpisy těch, kteří *ztratili schopnost upamatovat se, hledí jako by stranou, lhostejní...*“ (Borkovec 2012: 28)

Jiným současným českým básníkem využívajícím „ptačí řeči“ je Radek Fridrich. Jedna z jeho sbírek se příznačně nazývá *Ptačí řeči* (2017) a kombinuje transkripci ptačích hlasů s jejich charakterizací a místním a časovým určením v přirozeném jazyce. Místní a časové určení se nejčastěji nachází v názvu básně, jako „ve vlhkém lesním stanovišti“ (Fridrich 2017: 27) nebo „při hledání semen“ (Fridrich 2017: 56). Charakterizace zvuků je spojena s citoslovci samotnými, například v básni „V úkrytu“

---

<sup>75</sup> Kromě zpěvu ptáků Olga Karlíková kresebně zaznamenávala i jiné přírodní jevy. Podrobněji se jejímu dílu věnuje Miroslava Hlaváčková (Hlaváčková 2011).

se objevuje „varovné pink“ a „měkké uid“ (Fridrich 2017: 17). Nelze zde hovořit o žádné na první pohled zřetelné vazbě na posvátno či nadpřirozeno, ptačí řeč je pojímána v souladu s nepřikrášleným viděním zvířecího života. Má povahu rudimentární komunikace, často se objevují „rozhovory“ samce a samičky nebo jsou vyjadřovány jednoduché city. Spojení s lidskými jazyky je však zřetelné – v audioverzi knihy se neobjevují záznamy skutečných ptačích hlasů, jsou reprodukovány lidským recitátorem. Jeden jazyk pak může splývat s druhým. Člověk citoslovci odpovídá zvířecí stránce své povahy, například když v reakci na ptačí hlasy „ve mně“ (v lyrickém subjektu) zaznívá „výhružné dejíiiiiiiiiiiiiirrrrrrrrrrr“ (Fridrich 2017: 26); a pták se naopak téměř stává lidským mluvčím, když jsou vedle sebe postaveny ptačí citoslovce a jednoduché pojmy z lidského jazyka. Patrně nejsilněji lze toto spojení vycítit v básni „K snědku“:

K snědku

*v mokřých lukách*

Grok  
mršina  
rak klong  
rak long  
larvy larvy larvy

Grok  
myšina  
rak klong  
rak long  
červi červi červi

Grok  
mušina  
rak klong  
rak long  
plži plži plži

(Fridrich 2017: 59)

Podrobně rozepsaný ptačí zpěv ovšem není jediným ptačím zvukem, který se může v básni uplatnit – stejně výraznou významotvornou roli může hrát i „pouhý“ výkřik. Ve sbírce *Krooa krooa* (2011) Radka Fridricha se havraní volání „krooa krooa“ opakuje v různých básních a je jedním z jednotlicích prvků. Tentýž výkřik nesoucí se nad krajinou přitom může podle kontextu nabývat zcela odlišných podob: lze ho chápat jako emblém děčínské krajiny, jako výsměšný komentář básníkův ke své tvorbě nebo také jako vyznání lásky: „Volám tě zpět, havranko, krooa krooa!“ (Fridrich 2011: 63).

### 3.10. Zvířecí řeč ve folkloru

Zvířecí řeč a komunikace se zvířaty vůbec je tradiční součástí lidové slovesnosti. V mnoha případech však o svébytném zvířecím jazyce nelze vůbec uvažovat, zejména tehdy, hovoří-li zvířata bez dalšího upřesnění stejným jazykem jako člověk. Od dob křížových výprav se v evropských pohádkách například objevuje kůň jako hrdinův pomocník mluvící lidským hlasem.

Opačným případem je porozumění řeči zvířat, zejména ptáků. Tato schopnost může být – bez dalšího vysvětlení – jednoduše odznakem neobyčejné moudrosti. V židovské a islámské tradici touto schopností slují králové David a Šalamoun, jak uvádím v předchozí podkapitole. Do západních příběhů proniká ve středověku také Iskander (neboli Alexandr), kterému znalost řeči ptáků umožní zachránit krále před pomstychtivými havrany pátrajícími po ztracené koruně (Brouček, Jeřábek 2007: 1228).

Topos jedince vyvoleného pro komunikaci se zvířaty prostřednictvím moudrosti či urozeného původu funguje v pohádkách období jako ve starších, mýtických textech. Ve folkloru je však představa vyvoleného vládce slabší a někdy ustupuje ve prospěch jednoduché sympatetické a zcela nehermetické magie.

Jeden typ takového magického příběhu reprezentuje grimmovská pohádka „Bílý had“, v Aarne-Thompsonově klasifikaci uváděná pod číslem 673. Schopnost rozumět řeči zvířat v ní hrdina získá díky své zvědavosti způsobem takřka zločinným: ochutná bílého hada, kterého jinak smí konzumovat pouze „moudrý“ panovník. Mýtický motiv tu má přízemní podobu: znalost zvířecí řeči přichází jako důsledek magického úkonu, který může provést naprosto kdokoliv. „Je tomu už dávno a dávno, kdy žil král, jehož moudrost byla proslavena v celé zemi. Nikdy před ním nic nezůstalo utajeno a zdálo se, jako by mu zprávy o nejtajnějších věcech přilétaly vzduchem. Ten král měl ale jeden podivný zvyk. Každé poledne, když sluhové odnesli všechno se stolu a všichni už odešli, musel mu jeden z jeho osobních sluhů přinést mísu. Ta mísa byla však zakryta, a ani ten sluha nevěděl, co v ní je, a nevěděl to vůbec nikdo, protože král ji neodkryl dříve a dříve si z ní ani sousto nevzal, dokud nebyl docela sám. Tak to trvalo už dlouhé roky. A tu se jednou jednoho sluhy, který mísu odnášel se stolu, zmocnila zvědavost a on nemohl odolat a odnesl mísu do své komůrky. Když pečlivě uzavřel dveře, pozvedl poklici a tu uviděl, že v míse leží bílý had. V té chvíli neodolal a ochutnal hada; uřízl z něho kousek a dal si jej do úst. Sotva se ten kousek hadího masa dotkl jeho jazyku, zaslechl sluha od okna zvláštní šumot podivných hlasů. Přistoupil blíž a naslouchal, a tu si všiml, že jsou to vrabci, kteří spolu mluví a vyprávějí si všechno možné, co viděli na lukách a v lese. To sousto z bílého hada způsobilo, že začal rozumět řeči zvířat.“ (Grimm, Grimm 1961: 73–74) Hrdina následně splní úkoly, jež jsou mu uloženy, právě díky možnosti dohovorit se s kachnami, rybami, mravenci a krkavci.

V některých příbězích tohoto typu je porozumění zvířecí řeči vázáno na konzumaci jiného zvířete než hada. Sága o Vølsunzích obsahuje vyprávění o tom, jak Sigurd zabije draka Fáfnira; trpaslík Regin pak vypije dračí krev a nechává si od Sigurda opéct dračí srdce. Když Sigurd do orgánu dlobne, aby zjistil, zda je již propečený, spálí se a přitom mu skápne na palec trocha dračí krve. Spálený palec si i s dračí krví vstrčí do úst; právě díky tomu porozumí řeči zvířat (Kadečková, Dudková 2011: 75). Zajímavé je, že se tato schopnost pravděpodobně stává dědičnou: vládne jí i Sigurdova dcera Áslaug, vystupující v sáze o Ragnarůvi Lothbrokovi (Larrington 2010:

56).<sup>76</sup> U draka je souvislost s hadem zjevná, tito dva tvorové mnohdy nebývali vůbec rozlišováni. K výraznější změně dochází v případě, že se hrdina naučí animální řeč ochutnáním ryby, například tuku z pečeného lososa v irské pověsti o Finegasovi (Scott 1996: 56–60) nebo dokonce byliny. Tato představa se objevuje v nizozemském středověkém eposu *Karel ende Elegast* z 12. či 13. století (Vorrink 1921: 62–63), ale i jinde. Frazer ve *Zlaté ratolesti* zmiňuje jihoslovanské vyprávění o pasáčkovi, který porozuměl zvířecí řeči, protože se mu o slunovratu dostalo do boty semeno (tedy vlastně spóry) kapradiny, spojované i s mnoha jinými magickými účinky (Frazer 2012: 66). Ve variantě AT 671 („Tři jazyky“) se hrdina jazyk psů, jazyk ptáků a jazyk žab naučí blíže neupřesněným způsobem „ve světě“.

Jiným tradičním způsobem, jak hrdina získává schopnost komunikovat se zvířaty, je záchrana ohroženého tvora a následné odměnění. Tento typ pohádky, v Aarne-Thompsonově klasifikaci lidových příběhů označované číslem 670, je rozšířený v Evropě i v Orientu. Jako příklad jejího zpracování může posloužit bulharská pohádka „Zvířecí řeč“, zapsaná Karlem Jaromírem Erbenem. V ní je ovčák vyznamenán za záchranu hadího prince z plamene. „Když hadí cař je spatřil, tázal se syna svého, kde tak dlouho byl? a ten mu vypravoval, jak a co bylo, a kterak ho ovčák zachránil. ‚Řekni, synku!‘ pravil hadí cař k ovčákovi, ‚co ti mám za to dáti, že’s mi dítě vysvobodil?‘ – ‚Nechci nic, než abys mi dal takovou řeč, abych mohl vyrozuměti všem zvířatům.‘ – Hned cař mu domlouval, aby žádal jiného něco, to že je nebezpečná věc; ale když ovčák přece na svém stál, plivnul mu hadí cař a ten zase jemu, třikráte v ústa, a potom řekl: ‚Nyní máš, co jsi chtěl, jdi s Bohem! ale ať toho nikomu nevyjevíš, sic musíš umřít.‘“ (Erben 1907: 30–31)

Nejčastěji bývá dárce podivuhodné schopnosti plaz.<sup>77</sup> Je tomu tak i v nejstarší doložené verzi příběhu, kterou je džátaka (příběh z minulého života Buddhy) z 5. století; může přitom pocházet až z 3. století př. Kr. Král Senaka v této džátace zachrání nâgu, hada s kouzelnými schopnostmi. Nâga ho na oplátku naučí magickou

---

<sup>76</sup> K ptačímu jazyku v norské tradici dále viz Bourns 2012.

<sup>77</sup> Výjimečně se o schopnost rozumět řeči zvířat podělil s člověkem pták (ve variantě AT 517 jde čistě jen o ptačí řeč) nebo nadpřirozená bytost. V indickém příběhu „Ovčákovo putování“ například vystupuje v roli dobrodinky bohyně Ganga, která hrdinovi napíše na jazyk magická písmena, aby „porozuměl jazykům osmnácti milionů tvorů“ (Ramanujan 1997: 191).

formuli (mantru) umožňující rozumět zvířecímu jazyku (Chraibi 2014: 20). Variantou je konzumace hadího srdce a jater (Chraibi 2014: 24). Kromě Indie můžeme pátrat po původu představy kouzelného hada také v židokřesťanských a řeckých tradicích. James Frazer se domníval, že klíčem k porozumění této otázce je Démokritova představa (zachycená Pliniem), že hadi vznikají smícháním krve různých ptáků. „To vysvětluje, proč hadi rozumějí řeči ptactva: dokáží to, protože jsou pokrevními příbuznými ptáků, v jejich žilách koluje ptačí krev“ (Frazer 1888: 180–181).

Plazi jsou však z hlediska mýtických představ pozoruhodnými zvířaty i sami o sobě. Biblického hada a Strom poznání jistě není nutné připomínat. Had (či drak) byl považován za strážce vědění a hermetických tajemství – a schopnost rozumět zvířecí řeči lze za takovou moudrost považovat. Otázku shrnuje Mircea Eliade v knize *Šamanismus a nejstarší techniky extáze*: „Magie‘ a ‚zpěv‘ – zejména ten, který napodobuje zpěv ptáků – bývají často označovány tímž slovem. Germánský výraz pro magickou formuli je *galdr*, což je odvozeno od slovesa *galan*, ‚zpívat‘, tedy od výrazu, kterého se užívá především v souvislosti s ptačími skřeky. (...) Naučit se jazyku zvířat, zejména ptáků, znamená na celém světě totéž jako poznat tajemství přírody, a tedy dokázat věštit. Jazyku ptáků se obvykle naučíme tak, že sníme hada nebo jiné zvíře známé svými kouzelnými schopnostmi. Tato zvířata mohou odhalovat tajemství budoucnosti, protože jsou chápána jako jakési nádoby schraňující duši nebo epifanie bohů. Naučit se jejich jazyku, napodobovat jejich hlas znamená komunikovat s oním světem a s nebesy.“ (Eliade 1997: 94–95)

Současně býval had zvířetem, které má k člověku paradoxně blízko, a sice proto, že svým tvarem připomíná střeva. Egyptský bůh Apep, největší z nepřátel slunečního boha Ra, měl podobu velkého hada „připomínajícího vnitřnosti“ (Budge 1930: 169). V gnostické tradici (obzvláště u ofitů) je lidský trávicí trakt spojován s hadem jakožto ozvukem rajské moudrosti (Rasimus 2009: 219). Tato představa se udržela dlouho: zachycuje a paroduje ji mimo jiné Cyrano z Bergeracu (Cyrano 1959: 54–55). Od starověku lze také vysledovat pověru, že hadi a obojživelníci mohou do těla vniknout, přežívat v něm a způsobovat svému hostiteli zdravotní obtíže. V podobě městské legendy se s ní můžeme setkat i v současnosti (Bennett 2005: 3–22). Vzhledem k těmto představám snad dává smysl, že právě had – jakožto zvíře spojované s moudrostí a zvláštním způsobem člověku blízké – je tvorem, jenž hrdinu naučí zvířecí jazyk.

Z mýtického a pohádkového substrátu často čerpá soudobá fantastická tvorba. Jako typická ukázka mohou posloužit příběhy Harryho Pottera, v nichž hraje hadí jazyk (v originále „parseltongue“) významnou roli. Někdy bývá černokněžnický hadí jazyk interpretován jako aluze na Lucifera a rajského hada – svůdce (Mulholland 2006: 223), jindy jako odkaz k postavám řecké mytologie jako Helenus, Melampus a Cassandra (Spencer 2015: 217). Jako pravděpodobnější se však jeví spíše návaznost na severské příběhy – zejména proto, že nepracuje s hadím jazykem jako s jazykem, kterému se lze naučit, nýbrž jako s pokrevně předávnou schopností, kterou oplývají pouze potomci černokněžníka Salazara Zmijozela (Rowling 2008: 168–169) – podobně jako ji dědí výše zmíněná Sigurdova dcera Áslund. V některých pozdějších verzích příběhu mají Áslund a její syn znamení hada na oku či poblíž oka (Larrington 2010: 60), což připomíná Potterovu ikonickou klikatou jizvu na čele. Když se ukáže, že Harry Potter dokáže rozmlouvat s hadem, neřekne mu spolužák Ron, že „umí hadí jazyk“, nýbrž že „má hadí jazyk“ (Rowling 2008: 167–168).<sup>78</sup> Ve filmové adaptaci hadí jazyk přímo zazní: obsahuje velké množství sykavek (zejména „s“ a „š“), na rozdíl od běžného hadího syčení je ale artikulovaný a lze jej zapsat latinkou (Rowling, Kloves 2002).

### 3.11. Tarka, vodní poutník

Mnoho moderních literárních děl, v nichž vystupují a komunikují zvířata, nevychází již z klasického mýtického pojetí, nýbrž z moderních vědeckých poznatků; ke změně dochází v druhé polovině 19. století v návaznosti na objevy Charlese Darwina a jeho následovníků. Obzvláště zajímavé pro otázky jazyka jsou příběhy vyprávěné z pohledu samotných zvířat. K těmto dílům lze zařadit například texty Jacka Londona, Henryho Williamsona nebo E. T. Setona.

Jedním z nejvlivnějších a nejpopulárnějších „etologických“ románů tohoto typu je *Vodní poutník Tarka* (1927). Napsal jej Henry Williamson, spisovatel přiřazovaný k anglickému ruralismu; kromě života vydry zachytil ve svých dílech i jiná zvířata,

---

<sup>78</sup> V originálním anglickém textu je použit obrat „you’re a Parselmouth“ (Rowling 1999: 195).

z nich patří mezi k nejznámějším *Nesmrtelný losos* (*Salar the Salmon*, 1935, česky 1936) a *Starý jelen* (*The Old Stag*, 1926). Williamsonova díla ovlivnila celý žánr a dodnes zůstávají zejména ve Velké Británii populárními a vydávanými. Román propojuje poutavé vyprávění ve svižném tempu s přírodovědnými popularizačními snahami.

Oblíbenou antropomorfizaci zvířat omezuje na minimum a pokouší se pojmout život vydry takřka naturalisticky: jako záznam zvířecího života od narození až do poměrně dramatické – avšak z hlediska druhu nikterak neobvyklé – smrti v souboji se psem.

Funkci vypravěče na sebe bere po většinu času vydrák Tarka, nikoliv však neustále. Při setkávání s jinými zvířaty (nebo dokonce lidmi) se hledisko dočasně přesouvá. Lidské hledisko do románu zároveň neustále proniká přítomností dalšího, nepojmenovaného, ale zjevně autorského vypravěče. Jeho prostřednictvím jsou zprostředkována nejen geografická, ekologická a evolučně-biologická fakta, o nichž vydra nemůže mít ponětí, ale také výrazový plán celého díla, tj. text psaný v angličtině.

S tímto pronikáním lidského vidění světa do zvířecího narativu souvisejí úzce také jména tvorů vystupujících v románu.<sup>79</sup> Přestože zvířata jinak komunikují pomocí zvuků svého živočišného druhu, jejich jména jsou uváděna v rámcovém jazyce vyprávění. Nejpřirozeněji působí tento postup v případě psů cvičených k lovu vyder (např. Deadlock, Bite nebo Pitiful), neboť člověkem trénovaná zvířata si svá jména se pamatují a patrně si je také spojují sami se sebou. Druhým případem jsou divocí tvorové, kteří se s lidmi sice setkávají, ale přestože je lidé nějak nazývají, tyto tvorové o tom vědět nemohou; do této skupiny se řadí například volavka Old Hog nebo vydry Greymuzzle, White-Tip a další. Zvířata – přinejmenším v tomto románu – mají sice jistý koncept či představu sebe sama, tato představa je však příliš mlhavá a neurčitá, než aby ji bylo možné vyjádřit v jazyce zvířat, tj. prostřednictvím zvuků, které každé zvíře v určitých situacích vydává, proto musí být „přeložena“ do angličtiny. Tento překlad či převod je proveden stejným způsobem jako naučné vsuvky a pasáže týkající se života zvířat a lidí, s nimiž se Tarka setkává – prudkou a dočasnou změnou narativní

---

<sup>79</sup> České vydání nepříliš citlivě některá jména překládá (například vydří samec Honza z bažin – v originále Marland Jimmy), zatímco většinu ostatních ponechává v anglickém originále (Greymuzzle, White-Tip), čímž celý problém jmen ještě poněkud zamotává.



perspektivy. Ba ještě prudší a dočasnější, neboť probíhá v rámci jediné věty, nikoliv v rámci delších bloků textu. Lze to ukázat hned na první větě románu: „Soumrak zahaluje louku a vodu, večernice září nad horou a Old Nog, volavka, křičí *kra-a-ark!*, když ji její temné peruti zvolna unášejí k ústí řeky.“ (Williamson 1969: 7) Tato výpověď kombinuje dvě vyprávěcí perspektivy: na jedné straně volavka a její pohled na krajinu, na druhou stranu obecnější pohled lidského obyvatele oblasti, který zná jména hvězd (večernice) a zvířat (Old Nog).

Jméno samotného Tarky (stejně jako jméno jeho syna Tarkvola<sup>80</sup>) je v tomto ohledu v rámci románu jednou z mála výjimek. Udělí mu jej sám autorský vypravěč, a to prostřednictvím historického exkurzu. „Jmenoval se Tarka. Toto jméno dali vydrám lidé, kteří před pradávnými lety sídlili v chatrčích kolem bažin; značí Malý vodní poutník nebo Putující jako voda.“ (Williamson 1969: 16) Tato etymologie je patrně zcela smyšlená, přestože naráží na fakt, že anglické slovo „otter“, stejně jako české „vydra“, vychází z indoevropského pojmu \*udrā, tedy „vodní zvíře“, odvozeného od \*uodr, tedy „voda“ (Rejzek 2001: 725). Díky svému jménu a odkazu k dávnému lidskému osídlení se Tarka stává jakýmsi geniem loci, ztělesněním ducha oblasti Dvou řek. Kromě Tarky a Tarkvola se tento typ jména objevuje ještě u sovice přilétající do oblasti v zimě. „Zavalitý pták byla sovica sněžná a jmenovala se Bubu, což znamená Hrozná.“ (Williamson 1969: 98) Jméno je zjevně odkazem na latinské označení rodu zvířete (Bubo). To vychází z indoevropského výrazu pro sovu a „hrozná“ ve skutečnosti neznamená – s hrůzou si sovici spojují pouze tvorové, které sovica loví. Svět zvířat je sice sémanticky strukturovaný, u mnoha pojmů však chybí výrazová stránka znaku. Zvířata mohou o některých věcech uvažovat, nedovedou je však sdělit. Aby mohly jejich myšlenky být v próze zobrazeny, musí pro ně vypravěč nalézt ta správná slova sám – v případě Bubu přichází rovnou se dvěma jmény, jedním, které odkazuje na lidský jazyk (Bubu), druhým, který odkazuje na pocit, který sovica v některých zvířatech vyvolává (Hrozná).

---

<sup>80</sup> Na rozdíl od Tarkova jména není ke jménu jeho syna přiřazen žádný konkrétní význam. Dozvídáme se pouze, že Tarkvol (v anglickém textu „Tarquol“) je nejstarším mládětem a samečkem (Williamson 1969: 193); lze se ovšem domýšlet, že jméno by se nejspíše mohlo překládat jako „Tarka mladší“ nebo „Tarkův syn“.

Ačkoliv se *Vodní poutník Tarka* tradiční a zjednodušující antropomorfizaci zvířat snaží vyhýbat, lidský svět do vyprávění proniká právě prostřednictvím samotného faktu vyprávění – tedy tím, že je vybíráno to, co je pro lidského čtenáře důležité, a tím, že vyprávění užívá přirozeného lidského jazyka. Lidský jazyk se přitom na stránkách knihy střetává s „jazykem“ zvířat v pravém slova smyslu – mezi sebou navzájem zvířata v románu komunikují pomocí zvuků, které jsou schopna vydávat. Možnost skládání znaků a vytváření složitějších výpovědí (tedy vlastně diskretnost/nespojitosť jazyka) je omezená, nikoliv však zcela vyloučená. Lze vlastně říci, že zvířata v románu jsou schopna komunikovat o čemkoli, co je pro ně důležité. Někdy znamenají zvuky, které zvířata vydávají, prostě jen pobouření nebo upozornění na nebezpečí, jako když kachní matka upozorňuje svá mláďata na přítomnost vyder: „Varovala je něžným voláním qua-qua-a-a-az-quaz.“ (Williamson 1969: 45) Jindy odpovídá zvuk, jež vydávají, poměrně složité představě. To je případ lasičího pokřiku „iss-iss-ik-jank“, vyjadřujícího vylučovací spojení, dvě varianty toho, co se může v nejbližších okamžicích stát. „Zpychl úplně nad svou kořistí, a když k němu přiběhla matka, křičela: *Iss-iss-ik-jank*, což jest prastará hrozba v kolčavím rodu, která, přeložena do lidské mluvy, znamená asi toto: ‚Jdi, nebo se napiji tvé krve.‘ (Williamson 1969: 30)

Jazyk zvířat je v románu pojat jako jazyk v absolutním sepětí se skutečností, jako jazyk, ve kterém není možné lhát, neboť každá promluva je determinována realitou a zároveň tuto realitu vyjadřuje pro ostatní tvory; jazyk je primárně výrazem, nikoliv sdělením. „Hvizd Tarku rozzušil, takže vykřikl *Ik-jank*, a když vydrák takto vykřikne, není již mládětem, ale dospělým samcem.“ (Williamson 1969: 75) Když Tarka vykřikne „ik-jank“, dává tím najevo, že je již dospělým vydřím samcem – a pouze dospělý vydří samec může tato slova (či spíše zvuky) vykřiknout. Zvířetem vydávaný zvuk je na stejné úrovni jako jeho velikost, zbarvení apod. Úmyslná lež je pro jedince fyzicky nemožná.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> V žánru sci-fi pracuje se srovnatelnou ideou jazyka natolik spjatého s realitou, že v něm není možné lhát, britský spisovatel China Miéville. Také u něj se nejedná pouze o vlastnost jazyka, ale také mluvčích s jazykem spojených a jejich biologického ustrojení. V románu *Ambasadov* představuje rasu mimozemšťanů zvaných Hostitelé, kteří, ač inteligentní, působí vzhledově dojmem jakýchsi poměrně těžkopádných zvířat. Tito Hostitelé nemohou za běžných okolností mluvit o něčem, co se nestalo: ve své práci s jazykem vycházejí natolik ze skutečných událostí, že – aby rozšířili možnosti jazyka – nechávají

Jakkoliv je *Vodní poutník Tarka* románem etologickým a zcela prostým nadpřirozených prvků, má jeho pojetí jazyka jako činitele podílejícího se na tvorbě skutečnosti styčné body s mýtickými a magickými představami. Nabízí se srovnání s Aristofanovými *Ptáky*, v nichž jsou opeřenci přivoláváni zvukem svého onomatopoického jména; zkušenosti s lovem a pozorováním zvířat se v obou dílech mísí s hluboko zakořeněnou představou slova (či vůbec zvuku) coby základního kamene reality. Tato idea je také úzce spojena s představou dokonalé Adamovy řeči – řeči, již se první člověk dorozumíval s faunou a zároveň jí rozkazoval. Když se v Cyranově *Cestě do Sluneční říše* vypravěč dozvídá o existenci takového jazyka, dokonale jasného a bez učení srozumitelného všem organismům, uvědomuje si, že jej Adam mohl používat jako řeč moci: „Aha! Tedy prostřednictvím této vysoce účinné řeči,“ zvolal jsem, „bezpochyby náš praotec kdysi mohl hovořit se zvířaty a ona mu rozuměla? Bylať mu udělena vláda nad všemi zvířaty a ona ho poslouchala, protože jim poroučel v jazyce, který jim byl znám; a proto také (neboť tento základní jazyk člověk ztratil) dnes nepřijdou na zavolání jako kdysi, protože nám již nerozumí.“ (Cyrano 1959: 199–200) Ve *Vodním poutníku Tarkovi* člověk ani magie do hry nevstupuje, zvířata si při „vytváření reality“ a „rozkazování“ pomocí jazyka vystačí sama. Tarka je přivoláván voláním vydří samičky, a naopak musí prchat, zaslechne-li štěkání psa – nemůže zareagovat jinak, protože se řídí instinktem.

### 3.12. Zvířecí jazyk u E. T. Setona

Podobně jako u Henryho Williamsona nalezneme snahu o relativně objektivní zachycení života zvířat také v prózách angloamerického spisovatele a ilustrátora Ernesta Thompsona Setona.

Ač se jedná o vyprávění z pohledu třetí osoby, mnohdy se objevují záznamy zvířecích myšlenek, které samozřejmě nikdo objektivně nemůže znát. Tyto myšlenky přitom mnohdy pronikají do polopřímé řeči – v povídce „Tulačka, příběh kočky

---

lidi, aby před nimi provedli určitou specifickou činnost. Lidé se pak stávají pojmy nebo přirovnáními jako „Dívka, která snědla to, co jí bylo dáno“ nebo „Muž, který plave s rybami“ (Miéville 2012).

z periferie“ (1905) je například vlak vždy nazýván „obludou“; že jde o železnici, poznává čtenář z kontextu (Seton 1998: 36–39). V některých povídkách pak „foneticky“ zachycuje zvuky vydávané zvířaty. V povídce o Tulačce je to například nepřeložený výhružný rozhovor dvou kocourů: „Jau – jau – au!“ – „Vau – va – va!“ – „Ja – vau – va – va!“ – „Jau – jau – au!“ a dál podobně (Seton 1998: 17).

Toto striktní rozdělování zvířecího jazyka na rovinu výrazovou (nepřeložené zvířecí zvuky) a rovinu obsahovou (myšlenky vyjádřené nikoliv zvířecím hlasem, nýbrž lidskou řečí) je u Setona obvyklým postupem, nikoliv však bez výjimky. Někdy se setkáváme také s představením zvířecího jazyka v pravém slova smyslu. Na rozdíl od Kiplinga, jehož vypravěč bývá poněkud fantastickým znalcem zvířecích jazyků a jejich překladatelem, překládá Setonův autorský vypravěč díky své přírodovědecké odbornosti a dlouhodobému pozorování. Jak říká vypravěč na začátku povídky „Natrhouško, příběh králíka s chundelatým pírkem“: „Králíci ovšem nemají řeč v našem slova smyslu, ale dorozumívají se celou soustavou zvuků, znamení, pachů, doteků vousků, posuňků a předvádění; to všechno jim nahrazuje řeč – a já důrazně připomínám, že třebaže v tomto vyprávění volně překládám z králíčí řeči do lidské, *neuvádím tu nic, co nevyjádřili oni sami.*“ (Seton 1968: 43).

Patrně nejdál dovádí Seton toto pojetí v povídce „Stříbrňák, příběh havrana“ (1898). U jednotlivých „výpovědí“ skřehotavých havrany se nalézá notace zachycující „exaktně“ jejich hlas a následné převedení do lidské řeči (Seton 1968: 31–33). Způsob zápisu může trochu připomínat „měsíční jazyk“ Francise Godwina, princip je nicméně zcela odlišný. Jednotlivé tóny neodpovídají hláskám, spíše jednoduchým významům či celým výpovědím. Nebezpečí je například označováno pouze jediným kráknutím (jednočárkované h). Zároveň ale můžeme nalézt prvky diskrétnosti (nespojivosti), typické jinak spíše pro přirozené jazyky lidské; více jednoduchých znaků se skládá v jiný, komplikovanější znak či výpověď. Například výraz „pozor, puška“ není tvořen jediným tónem, místo toho je rozšířením běžného „pozor“. Přesněji řečeno, tón, jehož zakrákáním vyjadřuje Stříbrňák „pozor“, se několikrát zopakuje (což vlastně znamená „velké nebezpečí“) a doplní se stejně vysokým, ale delším tónem ve významu „puška“ (Seton 1968: 32). Rozkaz „čelem vzad“ je pak lehce pozměněnou kombinací „káně“ a „nebezpečí“ (Seton 1968: 33). Protože je však vypravěč „pocitivý přírodovědec“, nikoliv čaroděj, rozumí jen základním zakrákáním, ne všemu – když Stříbrňák

vychovává mláďata, vypravěč netuší, co jim říká, jen má dojem, že to musí být „něco úžasně vtipného“ (Seton 1968: 36).

Jopi Nyman dokládá povídkou o Stříbrňákovi, jak úzce souvisí znalost jazyka s mocí. Vypravěč (a s ním i čtenář) je schopen „jazyku vran“ porozumět, nalézá se v pozici překladatele. Vrány naproti tomu nemohou porozumět lidem jazykově – musejí vycházet z pozorování a ze zkušenosti (Nyman 2003: 88). V jiných prózách (obvykle těch, které jsou vyprávěny z pohledu zvířete, jako například Kiplingův *Tvůj sluha pes*) je však poměr sil zcela obrácený: zvířata bez potíží rozumějí lidské řeči a jsou limitována pouze rozsahem své slovní zásoby, zatímco lidé zvířatům rozumějí jen chabě.

### 3.13. Těsnohlídkovy zvířecí jazyky

V českém prostředí se literární zpracování zvířecí řeči objevuje v prózách Rudolfa Těsnohlídka. Zejména kniha *Čimčirínek a chlapci: povídka jednoho léta* (1922) využívá mnoha zavedených motivů.

Kromě zvířat slyší dětský hrdina přezdíváný Strukavinka díky divotvornému kapradí také flóru a některé předměty (například kliku studny, větrný mlýn, potůček). Důraz je nicméně kladen na řeč ptáků, zejména vrabců: „Ťurýk,“ řekl starý vrabec potichu a podíval se na svou ženu. Ale ona se bála, až se třásla. „Ťurýk,“ povídal znovu a to znamená v řeči vrabčí tolik, jako byste řekli: „Neboj se!“ (Těsnohlídek 1973: 9) Dalšími používanými ptačími výrazy jsou „čijík“ – děkuji (Těsnohlídek 1973: 14), „brrrk, brrrk, brrrk“ – hrubý posměšek znamenající „zalez“ (Těsnohlídek 1973: 30), „frrráu – frrráu“ – nadávka, jejíž význam vypravěč ani nechce prozradit (Těsnohlídek 1973: 31) „ijau, ťuhýrý, čarčar“, tedy „kocour, schovejte se, nemluvit“ (Těsnohlídek 1973: 29) a další. Na rozdíl od většiny próz pracujících se zvířecí řeči s v *Čimčirínkovi* objevují i náznaky gramatiky: „čijíír, čijíír“ znamená „podívej se“, „čijíír či“ má význam „podívej se sem“, „čír čír“ znamená „dívám se“ (Těsnohlídek 1973: 120–121)

Podobně jako u starších zpracování zvířecích řečí existuje u Těsnohlídka spojitost mezi zvukem, které zvíře vydává, a jménem tohoto zvířete; přitom ale není

zcela přehlížen fakt, že jedno zvíře není uzpůsobeno vydávat zvuk jiného zvířete, když o něm chce hovořit. Vypravěč například vysvětluje, že vrabci neumějí vyslovit m, proto říkají kocourovi jen „ijau“, nikoliv „mňau“ (Těsnohlídek 1973: 29). Obvykle je zvířecí řeč propojena s bázovým jazykem (češtinou) – projevy zvířat jsou sice uvedeny v češtině, převládají v nich však ty hlásky, které odpovídají zvukům vydávaným daným tvorem. Kocour Mates o sobě kupříkladu prohlašuje, že se stane inženýrem; pak se lísa lidem k nohám a přede: „Inžinýýýrrr! Inžinýýýrrr!“ (Těsnohlídek 1973: 62). Prostřednictvím jazyka je interpretováno i kocourovo jednání, zejména jeho pyšnost, velkopanskost – hraje si na inženýra, používá německá slova, která připomínají předení, a mňoukavou moravskou koncovku „-ijou“, když se dožaduje, aby byl osloven v třetí osobě plurálu, a mňouká: „Vijou, vijou?“ (Těsnohlídek 1973: 136)

Ačkoliv chlapec Strukavinka řeči zvířat díky kouzlu rozumí, sám zvířecí řeči mluvit nedovede; když se chce zeptat prasátka a telátka, proč „zdrhají“, musí požádat vrabce Čimčírínka, schopného rozumět lidem a zároveň hovořit s jinými zvířaty (Těsnohlídek 1973: 78–79). Občas nicméně hovoří na Čimčírínka i vrabčím cvrlikáním, což dále posiluje vazbu mezi lidským a ptačím jazykem (Těsnohlídek 1973: 121).

Vrabci a špačci jsou schopni se dohovět, i když každý mluví jinou varietou ptačího jazyka, mezi vrabcem a slepicí je ovšem domluva nemožná: „Ona [slepice] však rozuměla jen slepičí řeči a říkala píp, píp a on [vrabec] křičel čimčirim.“ (Těsnohlídek 1973: 74). Hloupá zvířata (například zmíněná slepice) znají jen řeč vlastního druhu, zatímco inteligentní zvířata spolu komunikují bez ohledu na taxonomické hranice. To souzní se základním a neustále se vracejícím tématem díla, jímž je nutnost moudrosti a vzájemného pochopení. Otázka rozumění je pak podtržena též v samém závěru – končí prázdniny, hoši se loučí a porozumění řeči přírody se transformuje v nutnost porozumění „dospělým“ jazykům lidí: „A chlapci chápali jeho [Čimčírínkův] žal. Věděli, že se již snad nikdy nesejdou po tomto večeru. Věděli, že si nikdy asi nebudou již rozumět, že půjdou do škol, že se budou učit cizím lidským řečem, a proto zapomenou navždy snad řeč zvířat a věcí.“ (Těsnohlídek 1973: 140).

Zdůrazňování jazyka jako základního principu světa dochází vrcholu v kapitole „Noc o žních“, kdy chlapci prožívají mystický okamžik. Pomocí jazyka je vyjádřeno setkání s transcendentem. V tuto chvíli jde ale o řeč, jež je tak radikálně odlišná, že jí – na rozdíl od jazyka zvířat – nelze porozumět ani pomocí kouzla. „V ohromné zátopě

tmy bělaly se snopy a kopky a hoši měli pocit, že tudy kráčejí řady duchů milých a vlídných a kynou jim a hovoří tiše k nim neznámou řečí. Bylo cosi mimo zvířata a věci, co žije mezi námi a čemu člověk neporozumí nikdy.“ (Těsnohlídek 1973: 113)

Motiv porozumění zvířecímu jazyku nalezneme i v dalších Těsnohlídkových prózách, ovšem méně výrazný. V *Příhodách lišky Bystroušky* si zvířata povídají navzájem a lidskou řeč znají, ale lidé rozumí zvířatům jen vzácně – jak porozumění, tak neporozumění je přitom zdrojem komiky. Když pes Lapák „zpívává smutné písně“, revírník jeho umění nechápe a spráská ho (Těsnohlídek 2013: 33); podroušený farář naproti tomu rozumí bzučení komára a slyší v něm „starou, zbožnou píseň“ (Těsnohlídek 2013: 10).

### 3.14. Daleká cesta za domovem a jazyk králíků

*Daleká cesta za domovem*, v anglickém originále *Watership Down* (1972), je dobrodružný román popisující cestu skupiny středoanglických králíků za založením nové kolonie. Úspěch románu vedl k vytvoření dvou animovaných adaptací; z roku 1996 pak pochází pokračování nazvané *Příběhy z Kamenitého vrchu*.

Podobně jako *Vodní poutník Tarka* vychází i *Daleká cesta za domovem* ze skutečných zvyklostí zvířecího druhu, v mnoha ohledech však zvířata výrazně silněji antropomorfizuje – zejména v otázce myšlení a komunikace mezi jednotlivými králíky. Autor Richard Adams vycházel z publikace *Soukromý život králíka* (1965) velšského přírodovědce Ronalda Lockleyho a také z Lockleyho osobních připomínek; ke zrealňujícím zásahům se nicméně dostal až v průběhu psaní (Adams 2005: xiii), a přestože od Lockleyho načerpal četné detaily, některé důležité aspekty králíčího chování v *Daleké cestě za domovem a Příbězích z Kamenitého vrchu* reálné králíčí etologii neodpovídají – zejména v případech, kdy by stály v cestě dobrodružnému příběhu.

Tess Cosslett vidí *Dalekou cestu za domovem* jako návrat ke starším modům psaní o zvířatech; spíše než moderní etologické romány připomíná *Knihy džunglí*,<sup>82</sup> *Vitr ve vrbách* nebo knihy Beatrix Potter. *Daleká cesta za domovem* je podřízena stejnou měrou realitě jako pohádkovosti (Cosslett 2006: 181). Jak upozorňuje Greg Garrard, přestože se román podrobně věnuje králičí „sociologii“, kritici jej čtou jako fantasy tolkienovského typu a/nebo nové ztvárnění tradičního eposu či ságy spíše než coby pokus o zachycení skutečného života králíků (Garrard 2014: 411). F. C. Rodríguez dokonce v románu nachází Campbellovo monomytické schéma (Rodríguez 1980: 39–42).

Kromě četných citací z klasických literárních děl je jednou z příčin, proč takové čtení převládá, přítomnost králičí mytologie, zejména pak příběhů o vychytralém hrdinovi El-hréranovi, od kterého si „možná pár lstí vypůjčil i sám Odysseus“ (Adams 2010: 27). Od skutečných králíků nelze očekávat, že by si vyprávěli příběhy o stvoření světa a dávných hrdinech, pro vykreslení „králičí povahy“ (fikční, ale s ambicí vypovídat alespoň částečně o aktuálním světě) jsou však v tomto díle pověsti zcela klíčové – stejně jako králičí jazyk. Přítomnost pověstí tento jazyk oživuje a dodává jednotlivým pojmům různé konotace; fikční svět *Daleké cesty za domovem* funguje ve shodě s Tolkienovou tezí, že jazyk bez vlastních bájí by byl jazykem mrtvým. Nejlépe to lze ukázat na slově hrér (v angličtině hrair), které znamená „více než čtyři“, tedy „mnoho“ nebo „tisíc“. To v prvním plánu vypovídá o omezené králičí schopnosti počítat. Román však s pojmem pracuje i dále: Ú Hrér (U Hrair), tedy Tisícero, se užívá jako souhrnné označení všech králičích nepřátel (Adams 2010: 9). El-hréran (El-ahrairah), „králičí Robin Hood“, je doslova „Elil-hrér-ran“ (Elil-Hrair-Rah), Princ Tisícera nepřátel, neboť dokáže – jak se dozvídáme z vložených vyprávění – všechny zlosyny díky své inteligenci nakonec převzt. Číslovka „hrér“ se však objevuje i u jednoho z hrdinů, Pětíka (anglicky Fiver). Jehož jméno zní v jazyce králíků „Hrérú“ (Hrairoo) a znamená, že byl ve vrhu o více než pěti mládřatech nejmenším (Adams 2010: 27). Už tak poněkud tajuplný králík obdařený vizemi a někdy přirovnávaný k trójské Kassandře tím ještě získává na záhadnosti a do jisté míry i na zlověstnosti: v jeho jméně je slyšet jak hrdina El-hréran, tak také Ú Hrér, strašlivé Tisícero králičích nepřátel. Čtenář díky tomuto propletenci zjišťuje o „králičí povaze“ mnoho: jak králíci

---

<sup>82</sup> Sám Adams se ke Kiplingovu odkazu koneckonců otevřeně hlásí (Adams 2005: xiii).



počítají, jak vnímají okolní svět a jeho hrozby, jak se s těmito hrozbami vypořádávají a v neposlední řadě také to, jak se staví ke svému poněkud podivnému druhu, králíku Pětíkovi.

Přestože se však Adamsovi králíci chovají v mnoha ohledech jako lidé, stojí za povšimnutí, v kterých oblastech se autorovi podařilo zachovat jejich králíčí povahu, a tím probouzet dojem, že hrdinové jsou skutečně zvířata. Odhlédneme-li od takových samozřejmostí, že nechodí po zadních, nenosí oblečení a nepoužívají nástroje, je právě jazyk jedním z nejvýznamnějších původců této imprese. Nemám teď na mysli pouze „králíčí řeč“, ale jazyk díla vůbec – zejména pak to, co je ve vyprávění zdůrazňováno či opomíjeno.

V návaznosti na Kiplinga je autorský vypravěč stylizován do pozice překladatele ze zvířecího jazyka, i když zde méně zřetelně – na jeho osobu není upřeno příliš mnoho pozornosti a nesetkáme se s žádným (smyšleným) vysvětlením, kde se králíčímu jazyku naučil. Jeho překladatelská pozice je zřejmá pouze z toho, že jednotlivé „do lidského jazyka obtížně převoditelné“ termíny králíčí řeči, jsou-li někde poprvé použity, obvykle „redaktorsky“ vysvětluje v poznámce pod čarou.

Co tedy text prozrazuje o smyšleném králíčím jazyce a kultuře? Jedním z klíčových bodů je blízkost zvířat a země, zejména pak rostlinné říše. Během králíčího putování je podrobně a přednostně popisována flóra, na niž ušatí hrdinové narazí – místa jsou v první řadě definována tím, co na nich a v jejich okolí roste. Již začátek první kapitoly *Daleké cesty za domovem* je symptomatický: „Prvosenky už odkvetly. Při okraji lesa, na volném prostranství svažujícím se k starému plotu a příkopu zarostlému ostružiním, zbylo mezi bažankou a kořeny buků už jen pár vybledlých skvrnek žlutí.“ (Adams 2010: 8) V obou knihách o králících se pak velmi často objevují obsáhlé popisné pasáže.<sup>83</sup> Postupně jsou zmiňovány desítky názvů bylin, keřů a stromů, přičemž některé z nich čtenář (zejména dětský) ani nemusí znát. Zdá se tedy, že králíčí jazyk je

---

<sup>83</sup> „Když se probudil, začal si rozlehlou louku důkladněji prohlížet. Byla plná květů: pryskyřníků a kopretin, hluchavek, vstavačů i komíníčků.“ (Adams 1998: 39) „Nakonec jednoho dne došel na rozlehlá lada s černou rašelinovou půdou a donekonečna se táhnoucím porostem vřesu, jalovců a zakrslých bříz. Na bažinatých místech tu sem tam vyrážely stonky hmyzožravých rosnatek a rašeliníků.“ (Adams 1998: 59) „El-hrérán a Cupydup přecházeli nízké sedlo mezi dvěma pahorky v travnaté končině, kterou putovali k domovu. Sem tam už rozkvétaly trsy kopretin a místy i nafialovělé ostrůvky vičence.“ (Adams 1998: 99)

velmi jemně rozvrstvený v oblasti flóry, zatímco nejružnější „lidské vynálezy“ příliš nerozlišuje – například „hrududu“ je onomatopoický termín pro automobil (Adams 2010: 48–49), ale králíci ho užívají i pro popis vlaku a dalších podobných strojů (Adams 2010: 214).

Zaměření králíčího jazyka na rostlinstvo je zřetelné také ve jménech samotných hrdinů. Ač jsou někteří králíci pojmenováni podle charakteristických osobních vlastností nebo okolností svého života (Stříbrák, Hlavoun, Pětík), jména drtivé většiny z nich vycházejí z rostlinné říše: Lískáč, Pampeliška, Čistec, Hvozdík, Řešetlák, Lopuch, Ořešák, Zvonek, Žalud, Ovsík, Jahodník, Sporýš, Psárka, Silenka a mnozí další. Někteří králíci jsou pro ozvláštňení označováni jménem v králíčím jazyce – vrchní králík Treran (Threarah) nebo ramlice Sisusinna (Thethuthinnang). Zároveň se však dozvídáme, že „Treran“ znamená „vládce (-ran) Jeřáb (Trer)“ (Adams 2010: 15), zatímco Sisusinnino jméno má význam „Pohyb listoví“ (Adams 1998: 234).

Z románu zcela jasně nevyplývá, jaký vztah existuje mezi konlangem prezentovaným v knize a zvuky, která zvířata vydávají. Na některých místech *Daleké cesty za domovem* se objevuje popis zvuku vydávaného zvířetem; pak následuje přímá řeč v angličtině, popřípadě v angličtině doplněné slovy z králíčí řeči. Když se například králíci setkají s rackem Kehárem (Kehaar), je racčí křik interpretován jako řeč: „V odpověď se mu ozvalo drsné zaskřehotání, v němž všichni okamžitě vycítili exotičnost. Ať už se tu ten pták vzal odkudkoli, určitě pocházel zdaleka. Měl zvláštní hrdelní přízvuk a zkomolenou výslovnost. Rozuměli jen tu a tam nějakému slovu. ‚Vy přijít zabit – Ká! Ká! – vy přijít vyržít...‘“ (Adams 2010: 165) Čtenář si tedy nemá představovat, že králíci skutečně vyslovují hlásky, z nichž se skládá jejich jazyk. Jedná se pouze, jak už bylo zmíněno na začátku kapitoly, o jakýsi vypravěčský „mezijazyk“. Převedením do podoby cizího jazyka zapisovaného latinkou je zvířecí řeč částečně antropomorfizována, což recipientovi usnadňuje rozlišení jednotlivých pojmů.

Jak je zjevné z pasáže o rozhovoru s rackem, také v *Daleké cestě za domovem* se – podobně jako v *Tarzanovi* nebo *Tarkovi* – objevuje představa, že všechna zvířata se dokáží navzájem dorozumět. *Daleká cesta za domovem* se však mechanikou této komunikace zabývá podrobněji. Za pozornost stojí již jen fakt, že králíci dovedou mluvit pouze s vyššími živočichy (myši, rackem, ježkem, psem apod.), nikoliv již například s hmyzem. V králíčích pověstech o El-hréranovi se ovšem dorozumění

s nižšími živočichy objevuje – při svém pátrání po věčném mládí se El-hrérán vyptává „ptáků, brouků, žab, a dokonce i žlutohnědých housenek na listí starčku“ (Adams 1998: 35). Tento fakt lze číst jako vynalézavou analogii k dílu samotnému: tak, jako si lidé vyprávějí příběhy o mluvících králících, vyprávějí si králíci o mluvících broucích.

Při komunikaci s jinými tvory používají králíci jazyk nazvaný „nářečí živých plotů“ (v originále „hedgerow“; pro nářečí či dialekt je v této souvislosti použit výraz „patois“). Lingvista Stephen Pit Corder se zabýval „přeloženou“ podobou tohoto jazyka, tedy tím, jak zní „nářečí živých plotů“ v angličtině. Všiml si, že ač je jazyk racka Kehára zjednodušený, vykazuje pravidelnost – lze ho tedy označit za poměrně zdařilé zachycení pidžinizované angličtiny jakožto redukováného jazyka (Corder 1977: 1). Že Kehárovy promluvy odpovídají lingvistickým poznatkům o „cizinecké řeči“ (jednoduché věty, absence spony, zjednodušení zájmen, téměř neustálé opakování čtyř základních sloves apod.), může být dáno promyšleným rozhodnutím, ale stejně dobře i podvědomým procesem (Corder 1977: 12). Albert Valdman zkoumal vzájemný poměr jazyků v románu ze sociolingvistického hlediska a ukázal, že králíčí jazyk je ze sociálního hlediska na vrcholu žebříku; různé varianty „nářečí živých plotů“ stojí níže (Valdman 1981: 44–47). Jedním z vysvětlení tohoto elitního postavení králíků a jejich kultury může být fakt, že jiná zvířata, zejména ptáci, užívají ve fikčním světě jiných forem komunikace než klasického jazyka – racek Kehár například tvrdí, že „u ptáků žijících v hejnech jako mořští rackové je přenos myšlenek běžný úkaz“ (Adams 1998: 175). Příčinou je samozřejmě také volba vyprávěcí perspektivy – ve fikčním světě *Daleké cesty za domovem* spolu králíci hovoří řečí podobnou té lidské, neboť jsou ze všech zvířat coby hrdinové románu nejvíce antropomorfizovaní. Jiní tvorové pak užívají odlišné formy komunikace, byť se s polidštěnými králíky dokáží do jisté míry dorozumět i jazykově.

Králíci se v Adamsových prózách díky své „lidskosti“ nacházejí ve zvláštním postavení. Ač pronásledovaný druh s „tisícícerem nepřátel“, jazykově dominují. Nářečí živých plotů, které je pokleslou podobou králíčí řeči, je užíváno k mezidruhovému domluvě. Toto výsadní postavení králíčtiny je samozřejmě dáno zejména narativními potřebami (králíci se musejí domluvit s jinými zvířaty). Zároveň je zjevně inspirováno fungováním prestižních jazyků v aktuálním světě, především rolí latiny ve středověku, či ještě spíše angličtiny v současnosti – tedy jazyka, který je na jednu stranu vnímán a užíván svými mluvčími jako přirozený, na druhou stranu fungující ve zjednodušené podobě („Simple

English“) jako lingua franca, přičemž je často i přes své zjednodušení deformovaný nebo nedokonale užívaný.

Badatelé si všímají i jiných jevů spojených s králíčí řečí. Patrně nejpozoruhodnějším z nich je pronikání některých slov z tohoto jazyka do angličtiny. V článku „Lapine Lingo in American English: *Silflay*“ zmiňuje Thomas E. Murray situaci, kdy člověk s románem neobeznámený použil slovo „silflay“ (venkovní pastva, v českém vydání „silflej“). Pojem přebral od svého souseda. Dotazníkový průzkum posléze odhalil, že termín „silflay“ je rozšířen mezi střední a nižší střední třídou zejména na Středozápadě USA, tedy v té části země, kde se lidé prakticky setkávají s králíky (Murray 1985: 372–375). Ti, kdo *Dalekou cestu za domovem* neznali, jednoduše převzali od čtenářů románu a patrně se domnívali, že jde o běžné anglické slovo a nad jeho etymologií se nezamýšleli. Slovo „silflej“ používá také populární Stephen King v románu *Pistolník* (King 2016: 154).<sup>84</sup> Noel Perrin v eseji „Zvířecí epos“ anekdoticky vzpomíná, jak v době vydání a obrovské popularity *Daleké cesty za domovem* používal v hovorech se svou dcerou nejen „silflej“, ale například i „hrududu“ pro auto. Když si pak pořídil poznávací značku HRAKA (v králíčím jazyce „bobek“), ostatní řidiči na něj troubili a mávali (Perrin 2003: 161).

### 3.15. Internetové jazyky zvířat

S popularizací internetu ve 21. století se rozšířily také některé nové drobnější hybridní žánry kombinující obrázky či fotografie s psaným slovem, rychle a bez nutnosti tisku šířené mezi uživateli sítě. Některé z nich využívají také specifické konstruované jazyky či dialekty.

V anglicky mluvícím prostředí je z nich patrně nejpopulárnějším LOLspeak, neoddělitelně spjatý s fenoménem tzv. LOLCATs – tedy fotografiemi koček

---

<sup>84</sup> Český překlad větu bez vysvětlení vypouští.

doplněnými krátkým textem právě v LOLspeaku, někdy také nazývaným „catois“ (DeMello 2012: 340).<sup>85</sup>

LOLCATs vznikly v roce 2006 na internetových fórech a značný nárůst jejich oblíbenosti je spojen se vznikem weblogu „I Can Has Cheezburger“ v roce 2007. Jedná se o typický příklad internetového memu. Pojem mem (anglicky meme) vychází z řeckého termínu „mimema“, tedy „něco, co je napodobováno“; termín pro popis kulturní evoluce zavedl a zpopularizoval Richard Dawkins (Shifman 2014: 10). Internetový mem definuje Patrick Davison jako „kulturní prvek, obvykle vtip, jehož vliv roste prostřednictvím síťové komunikace“ (Davison 2012: 122). Limor Shifman zařazuje LOLCATs mezi tzv. egalitární memy, čili takové, u kterých se nešíří pouze původní verze – namísto toho je popularita rozdělena mezi početné, neustále nově vznikající podoby memu. Internetoví uživatelé tyto verze vytvářejí modifikacemi textu na základě dané formule (Shifman 2014: 59). V případě LOLCATs je touto formulí snímek kočky (či koček) a text napsaný LOLspeakem, obvykle prezentovaný jako výpověď samotného zvířete. Názvy LOLCAT a LOLspeak jsou vytvořeny spojením zkratky LOL (laughing out loud – směji se nahlas), používané v digitální komunikaci, s anglickými slovy „cat“ (kočka) a „speak“ (řeč).

Od většiny zvířecích jazyků zmíněných v této kapitole se LOLspeak liší tím, že není pouze součástí fikčního světa, byť tuto roli zastává také. Kočky tímto jazykem ve fikčním světě „memů“ mluví na jednu stranu mezi sebou, popřípadě se obracejí přímo na čtenáře – avšak zároveň (a patrně v první řadě) LOLspeak funguje jako svébytný jazyk tvůrců kočičích memů – zajišťuje soudržnost komunity a určuje pravidla pro kreativitu členů. Kate Miltner považuje LOLCATs za jev vytvářející a udržující sociální hranice: příznivci LOLCATs se oddělují od zbytku společnosti svou obeznámeností s tímto specifickým žánrem a jeho jazykem (Shifman 2014: 111). Pro osobu, která se s LOLCATs a LOLspeakem setkává poprvé, může být porozumění specifickému „internímu“ humoru založenému na již poměrně dlouhé tradici mluvících koček zprvu obtížné. Proto lze tyto memy chápat mimo jiné jako řečové akty, jimiž se jeden člen komunity obrací k ostatním. Deformace jazyka je motivována fikčně (kočky komolí jazyk, protože jako lidé mluvit neumějí či nechtějí), ale zároveň ne-fikčně (porozumění jazyku a pochopení vtipu je vstupenkou do „exkluzivního“ klubu).

---

<sup>85</sup> Spojení slov „cat“ (kočka) a „patois“ (nářečí, dialekt).

LOLspeak je – podobně jako například jazyk *Oprásků české historie* – konstruován jako dialekt (nikoliv ve smyslu geografickém) či varieta přirozeného jazyka. S jistou výhradou je možné LOLspeak označit také za fiktivní pidgin. Kočičí jazyk však není náhodným komolením angličtiny, jak by se mohlo na první pohled zdát. Má systém, je tudíž možné se ho naučit a používat ho správně nebo nesprávně. Je nutné také zmínit, že je napůl přirozeným jazykem (dialektem): známe sice konstruktéry základních principů, avšak do LOLspeaku postupně pronikají nové prvky. Je přitom obtížné zjistit, ve které konkrétní podobě memu se nový prvek objevil poprvé.

Patrně nejvýraznějším rysem LOLspeaku je úprava výrazu, tedy buďto zkomolení celého slova (zápisu i výslovnosti) nebo – častěji – změna pouze v rovině ortografické. Příkladem kompletního zkomolení, které vychází z dětského žvatlání nebo chybné výslovnosti cizinců, jsou slova jako „furst“ (místo „first“) nebo „pwease“ (místo „please“). Příkladem pouhého pozměnění pravopisu může být slovo „cheezburger“ místo „cheeseburger“, „awesum“ místo „awesome“. V některých případech se objevuje prosté přehození písmen („liek“ místo „like“). Druhým charakteristickým znakem LOLspeaku je změna gramatických pravidel, a to jak morfologických, tak syntaktických: obojí se objevuje v obratu „I can has“ místo „can I have“. Třetím důležitým rysem je přítomnost frazémů: objevují se ustálená slovní spojení, jimiž se popisují situace na fotografiích časté. Skupina koťat je kupříkladu vždy označována jako „itteh bitteh kitteh committeh“.<sup>86</sup> V tomto ohledu se LOLspeak podílí na specifické strukturaci obsahového plánu: o koťatech není možné mluvit jinak než jako o „výboru“. To je na jednu stranu roztomilé a humorné (spojením koček s pojmem majícím spíše administrativní konotace), na druhou stranu je pak tímto způsobem spoluvytvářen „narativ“ či „mytologie“ fikčního světa LOLCATs – sdružením koťat do „výboru“ je jim přiřčena schopnost kooperace (ba až konspirace) za účelem dosažení nejrůznějších cílů.

Kromě koťat patří do „mytologie“ také pseudonáboženská dualistická soustava – na jedné straně „ceiling cat“ (doslova „stropní kočka“, světlá kočka zírající z otvoru ve stropu, ztělesnění „dobra“ a přísné morálky), na druhé straně „basement cat“ (doslova „sklepní kočka“, černá kočka, obvykle na snímku na schodišti nebo ve tmě, ztělesnění

---

<sup>86</sup> Tento frazém vychází ze staršího „itty bitty titty committee“ označující ženy s malými nadry; návaznost je však čistě zvuková.

„zla“, krutosti a chaosu). Oblíbenou postavou je také „monorail cat“, tj. kočka ležící s tlapkami pod tělem a připomínající rychlovlaky jezdící po jedné koleji. Jména postav jsou obvykle založená na fikčním (a pochopitelně zjednodušující) kočičím vidění světa – nebe a peklo jsou nahrazeny stropem a podlahou, neboť kočky žijí převážně v domě; jak však dokazuje „monorail cat“, toto hledisko není absolutní.

Kočíčí „mytologie“ vznikala živelně a postupně došlo k ustavení kánonu. LOLCATs jsou sice epizodické a s jejich sledováním je možné začít u kterékoliv z tisíců podob memu, jde však o velice úzce propojený systém. Stane-li se některé konkrétní ztvárnění memu populárním, začnou s ním tvůrci nových podob memu počítat a odkazují na něj, přičemž ignorují ty podoby memu, které mu odporují; to ostatně platí jak pro „mytologii“, tak pro jednotlivé aspekty CATspeaku.

Zajímavé je také zdvojení mluvčího, jev obvyklý ve standardních narativních dílech, ale neprozkoumaný v žánru memů: jak si povšiml Margo DeMello, LOLCATs vyjadřují jak životní postoje koček samotných, tedy „postav“, tak humorné a temné postřehy tvůrců, tedy „autorských vypravěčů“ (DeMello 2012: 340).

Že LOLspeak není jen ojedinělou vlašťovkou, nýbrž spíše předvojem stále oblíbenějšího fenoménu „internetových“ jazyků, to dokazuje úspěch zvířecích memů na LOLCATs navazujících. Nejvýznamnějším z nich je patrně „doge“, populární od roku 2013. Spočívá v jednoslovných a dvouslovných výrazech (jako „wow“, „very art“ nebo „so mystery“) umístěných na fotografii psa rasy šiba inu.

Důležitá je nejen „chybná“ gramatika, ale také grafická stránka výrazové substance: jednotlivé výrazy jsou vyvedeny různými barvami ve fontu „comic sans“. Ve dvouslovných výrazech stojí na prvním místě vždy číslovka nebo příslovce: mezi nejoblíbenější patří „many“, „much“, „so“, „such“, „very“ (mnoho, moc, tak, takový, hodně). Na pozici druhého slova je korektní umístit pouze takové výrazy, u kterých by to ve spisovné angličtině bylo naopak nepřipustné. Řeč, která se v tomto memu používá, je tedy spíše „antijazykem“ než jazykem: vychází z převrácení gramatických pravidel angličtiny. Není nicméně zcela jasné, zda bychom měli předpokládat, že fikční šiba inu mluví tímto způsobem schválně, aby se odlišil od lidí, nebo zda jde pouze o vnější deformaci – specifický autorský způsob výpovědi.

## 4. Posvátné a božské jazyky

### 4.1. Charakterizace posvátných jazyků

Druhou výraznou skupinou jazyků, jimiž se tato práce zabývá, jsou jazyky posvátné a božské. Jejich vliv na ideové zakotvení jazykové konstrukce je značný, neboť kromě jazyků výslovně označené za posvátné nalezneme jisté konotace posvátna či nadpřirozena také u mnoha smyšlených jazyků, které do této skupiny bez dalšího zařadit nelze.

Vymezení posvátných a božských jazyků je přitom problematické zejména proto, že jim – na rozdíl od jazyků zvířat, zkoumaných v předchozí kapitole – schází uzavřená skupina mluvčích či původců. Kromě jazyků užívaných božstvy lze mezi jazyky vnímané jako posvátné zařadit také některé jazyky nadpřirozených či přinejmenším ne-lidských bytostí. Poněkud odlišným typem posvátných jazyků jsou původně přirozené jazyky, získaly-li atribut posvátnosti například tradicí – funkci v uměleckém textu mohou přitom mít podobnou.

Samotná posvátnost bývá chápána různými způsoby. Vzhledem k různorodosti materiálu nechci zavrňovat ani jeden ze dvou převládajících konceptů, tedy ani Rudolfovo pojetí posvátna zdůrazňující zejména přítomnost iracionální složky, ani Durkheimův racionální sociologický model.

Otto Rudolf v knize *Posvátno: Iracionalita v ideji božství a její poměr k racionalitě* (1917) chápe posvátno jako apriorní jev, jehož podstatou je pohnutí zakoušené jedincem při setkání s posvátným. Jmenuje pak pocit úděsu (mysterium tremendum), vznešenosti (posvátné je naprosto jiné a nelze se mu přiblížit) a energie (stojící v protikladu k filozofickému pojetí boha); všechny tyto momenty mohou být přítomny v různých podobách, od démonických až k božským (Rudolf 1998: 25–36). Většina božských či posvátných konstruovaných a virtuálních jazyků je s těmito pocitu spojena, zejména s iracionálním, nepopsatelným pocitem naprosté jinakosti a vznešenosti. Tyto pocity mohou být spojeny přímo s danými jazyky, případně s jejich tvůrci či mluvčími. Mluví-li pak Rudolf o tom, že prostředky k navození posvátna



v evropském umění jsou tma a mlčení (Rudolf 1998: 74), lze u posvátných jazyků hledat konkrétní projev těchto postupů ve skrytosti a nedořečenosti.

Durkheimovský model se snaží posvátno racionalizovat tím, že jej vysvětluje prostřednictvím jeho funkce ve společnosti. V knize *Elementární formy náboženského života* (1912) chápe Durkheim posvátno jako kolektivní ideál společnosti (Durkheim 2002: 457). Posvátnost je především ztělesněním hodnoty. Toto pojetí se pro účely zkoumání uměleckých děl obsahujících posvátné jazyky může zdát méně užitečným, v některých prózách je však úloha společnosti zjevná. Příkladem může být Sandersonova staroříština nebo Tolkienovy elfské jazyky. Na některých místech fikčního světa (a v některých místech textu) jsou tyto jazyky vnímány jako posvátné, neboť je do této pozice postavila společnost a její představa o světě; v jiných případech mohou být zcela profánními.

Jisté spojení obou konceptů nabízí Mircea Eliade. O posvátnu hovoří jako o duálním protikladu profánního, jako o něčem „zcela jiném“; zdůrazňuje ale zároveň, že v předmoderních společnostech je posvátno zároveň spojeno s mocí a bytím (Eliade 1994: 10–11). Na základě této úvahy přiřazuji k posvátným a božským jazykům také magické jazyky či jazyky moci, tedy jazyky ve fikčním světě obdařené schopností proměňovat skutečnost.

Máme-li shrnout předchozí úvahy, nejčastějšími dvěma příčinami, proč chápou konstruovaný jazyk v literatuře coby posvátný, je zaprvé posvátnost jeho tvůrce či původních mluvčích (ať už v podobě iracionálně vnímané absolutní nedosažitelnosti pro postavy nebo v podobě sociálního ideálu) a zadruhé přímá moc tohoto posvátného jazyka ve vztahu ke skutečnosti fikčního světa.

Co se prvního případu týče, může jít o jazyk, jímž hovoří monoteistický bůh (ať již ve smyslu „stvořitelského Logu“ z knihy *Genesis* nebo Tolkienova „Ainulindalë“ či ve smyslu „jazyka světa“, jímž prostřednictvím znamená promlouvá ke smrtelníkům); dále pak mocné nadpřirozené, ne-lidské bytosti jako božstva či andělé (Deeův henochiánský jazyk, Tolkienova valarština), popřípadě také démoni či ďáblové (Drdův „jazyk čertů“, *Verbis Diablo*); a též někteří nadpřirození tvorové nižšího řádu jako elfové, víly a další (Tolkienova quenijština, zvonečkový jazyk víl v *Petru Panovi*); a konečně dávní předkové, posvěcující jazyk užívaný v minulosti, obvykle ve spojení s texty, jež v tomto jazyce byly vytvořeny (sumerština, řečtina, latina, arabština, ze

smyšlených jazyků pak Sandersonova staroříšтина<sup>87</sup> – jazyk může být tímto způsobem valorizován i bez jakéhokoliv využití nadpřirozených prvků).

Druhý případ zahrnuje jazyky moci. Kromě již zmíněných stvořitelských jazyků patří do této skupiny též příbuzné jazyky magické (starořeč Ursuly Le Guin), zaklínadla a v širším smyslu také výrazně performativní jazyky vůbec (například slib učiněný ve starodávné quenijštině v *Pánovi prstenů* je společensky závaznější a posvátnější, než by byl běžný slib; a to zejména proto, že slavná minulost je ve smyšlené gondorské společnosti sakralizována coby nejvyšší hodnota). Svou performativitou a možnou úlohou při formování skutečnosti se posvátné jazyky přibližují utopickým a dystopickým jazykům. Ty jsou častěji prezentovány jako schopné formování pohledu na skutečnost, nikoliv o formování skutečnosti samotné, ovšem v konkrétních případech může být někdy rozlišení posvátného a utopického jazyka obtížné.

Jak naznačuji již v předchozím oddílu práce, posvátné jazyky mají blízko také k jazykům zvířat a v některých aspektech se jim mohou přibližovat. Některé zvířecí jazyky mohou dokonce být zároveň posvátnými nebo mít přinejmenším silné posvátné prvky, což se ukazuje zejména v podkapitole o „jazyce ptáků“. Zejména v mýtickém pojetí se setkáme s ideou Zlatého věku, kdy zvířata, lidé i bozi hovořili stejnou řečí, někdy se však tato představa vynořuje i později. Podle Jakuba Böhma, významného mystika raného novověku, se smyslovým jazykem přírody, člověku nesrozumitelným, dorozumívá jak „ptactvo nebeské a zvěř polní“, tak „všichni duchové“ (Eco 2001b: 165). Pozdější literární fikce, zejména fantastická, z těchto tradic čerpá, ale zároveň do nich často vnáší nové prvky.

Úkolem této kapitoly je popsat literární využití především uctívaných, ctěných, posvátných a s nadpřirozenem spojených jazyků, její teze jsou nicméně aplikovatelné na některé jazyky v textech prezentované coby dokonalejší než běžné lidské jazyky.

---

<sup>87</sup> V prvních třech dílech série *Mistborn* je tento jazyk směšným dialektem, který užívá jedna z vedlejších postav, Špuk. Další díly se pak odehrávají po dramatické proměně světa a uplynutí několika staletí – Špuk je viděn coby významná historická postava a dříve směšný dialekt je vnímán jako prastarý jazyk, v němž se „v době Počátku psaly dokumenty a vedly vládní ceremonie.“ Překladatelka se rozhodla napsat na pistoli v tomto jazyce napsaný („wasing the where of needing“) převést do českého vydání jako staroslověnské „izbavi ny ot neprijazni“, zbav nás od zlého (Sanderson 2013: 212). V českém vydání se proto ztrácí humorná disonance mezi podobou jazyka (v němž čtenář rozpoznává slang) a jeho statutem ve fikčním světě.

V rámci fikce je možné mluvit o setkání s takovým jazykem, který v postavách vyvolává pocit úděsu, vznešenosti či energie, popřípadě pro ně představuje významnou společenskou hodnotu.<sup>88</sup> Příkladem mohou být například některé mimozemské jazyky ve vědeckofantastické literatuře, které ovšem mohou být vnímány a interpretovány také jako utopické. Jmenovat lze Chiangovu heptapodštinu nebo Miévíllův ariekánský Jazyk.

Posvátnost jazyka je přitom v literatuře, která se pokouší konstruované jazyky systematizovat, často chápána jako silný distinktivní rys, přestože třeba není nijak exaktně definována – rozsáhlá italská encyklopedie smyšlených jazyků *Aga Magéra Difúra* rozděluje jazyky v první řadě na posvátné a profánní (ne-posvátné), teprve v rámci těchto skupin pak provádí další dělení (Albani, Buonarotti 1994: 8);<sup>89</sup> antologie textů *Představy jazyků (Imagining Language)* vyhrazuje těmto řečem kapitolu „božstva a mimozemšťané“, přičemž hovoří o „jazycích s transcendentálními vazbami“ (Rasula, McCaffery 2001: 127–129). Posvátné jazyky většinou stojí v poměrně ostrém protikladu k jazykům přirozeným. Zejména ve starší literatuře je oblíben obraz slov přirozeného jazyka jako čehosi matoucího a nutně nepravdivého, s tím, že teprve božský či andělský jazyk je „objektivní jazyk věcí“.<sup>90</sup>

Na rozdíl od obvyklých literárních jazyků zvířat, pro něž je často prvotním a nejdůležitějším východiskem materiální zvuková stránka, je určující vlastností posvátných jazyků jejich úzké spojení s nejazykovými jevy. Jinak řečeno, posvátné jazyky často přesahují rámec jazyka, jak bývá běžně chápán, nebo jsou jim dokonce

---

<sup>88</sup> Je však přitom nutné rozlišovat, zda jsou tyto pocit spojeny s jazykem samotným, nebo s mluvčím a s jeho konkrétní promluvou v jazyce jinak zcela přirozeném a běžném. Případy, kdy božstvo či jiná podobná bytost vzbuzuje pocit posvátna pronášením výpovědi v přirozeném jazyce, ponechávám spíše stranou.

<sup>89</sup> Albani a Buonarotti se odvolávají na Alessandra Bausaniho, který v starší knize *Smyslené jazyky: Jazyky umělé, tajné a univerzální* (Bausani 1974) také vychází ze základního rozdělení konstruovaných jazyků na sakrální a profánní (Albani, Buonarotti 1994: 8).

<sup>90</sup> Typickým příkladem tohoto pojetí je barokní „Život“, jedna z pindarovských ód anglického metafyzického básníka Abrahama Cowleyho. V ní se říká, že jsme „hrůzně zneužívání slovy“ a náš jazyk je zcela nesmyslný – v kontrastu k jazyku andělů, kteří „hovoří věcmi a vysmívají se jejich špatně načrtnutým obrazům, našim slovům“ (Cowley 2014: 209). Poznámky k básni odkazují jak na Homérův „jazyk bohů“ z Iliady, tak na další starověké autory, včetně proroka Izajáše, jenž praví o Hospodinu, že „vyvádí zástupy hvězd a všechny volá jménem“ (Iz 40, 26) (Cowley 2014: 210–211).

podřízena pravidla světa. Konkrétní výrazová substance je pak obvykle upozaděna nebo může téměř zcela absentovat, ať už pouze v jeho popisu v textu, nebo u daného jazyka vůbec (v případě telepatické komunikace).

V každém případě je třeba mít na paměti, že pod posvátné jazyky mohou spadat velmi rozrůzněné jevy, jde o skupinu výrazně heterogennější, než jsou jazyky zvířat či utopické a dystopické jazyky.

## 4.2. Příběh o původu jazyka

Protože jde v případě posvátných a božských jazyků obvykle o jazyky oddělené od přirozených jazyků nejen svou funkcí v textu, ale také skupinou původních mluvčích a svým původem vůbec, bývá často tematizována také historie daného posvátného jazyka.<sup>91</sup> Z ní pak zejména otázka, jakým způsobem se jeho znalost dostala k subjektu, který o něm hovoří, to jest k vypravěči, autobiografickému subjektu či k lyrickému subjektu.

Tento příběh o původu jazyka může být vyprávěn coby přiznaná součást autorské literární fikce, může být součástí dobového kulturního povědomí (obvykle mýtického), nebo může být neverifikovatelným autobiografickým tvrzením.

V prvním případě, totiž ve fikčních epických dílech, obvykle funguje konstruovaný posvátný jazyk jako standardní fiktivní jazyk, tedy coby přiznaně smyšlený fenomén fikčního světa. Přítomné samozřejmě může být také smyšlené zdůvodnění autorského vypravěče, jak daný text obsahující zmínky o posvátných jazycích získal. I za této situace je však dílo čteno coby přiznaná fikce a příslušný posvátný jazyk coby fiktivní. Zmínky o posvátných a božských jazycích

---

<sup>91</sup> Paradoxně může však dojít také k situaci, kdy je běžně užívaný přirozený jazyk skupiny osob vnímán jako „posvátný“ – tedy jako výlučný a oddělený od ostatních jazyků, které jsou „pokažené“. Věci si všimá již Dante, když v *De vulgari eloquentia* píše, že každá vesnice považuje svůj dialekt za „původní Adamův jazyk“ (Dante 2004: 63). Pro otázky posvátných jazyků v literatuře je však tato tendence spíše marginální.

v Tolkienových textech (a jiných dílech fantastiky) jistě jen málokdo skutečně čte coby reference k reálným jevům, i když se jedná o fiktivní překlady „nalezených rukopisů“. Hranice oddělující fikční a nefikční texty může být sice teoreticky zpochybňována, v praxi je však zpravidla poměrně zřetelná.

U velmi starých textů je interpretace často obtížnější. V indoevropských tradicích byl kladen důraz na jazykovou hierarchizaci a existovala představa jazyka bohů coby jazyka odděleného od běžné lidské řeči; k jednomu referentu se vztahují dvě různé jazykové jednotky, jedna běžně používaná lidmi, druhá hermetická, spojená s božstvy (Bader 2007: 1377; West 2007: 160–162). Říká-li se pak v *Iliadě*, že řeku tekoucí kolem Tróje, nazývají bohové Xanthos a lidé Skamander (kniha XX, verš 74; Homér 2010: 469), nesmíme zapomínat, že bohové, kteří se stýkali s lidmi a podělili se s nimi o části svého jazyka, jsou součástí dobového diskurzu. Není přitom důležité, zda autoři těmto mýtům věřili nebo nikoliv. Zmínky o jazyce bohů jsou především odkazem ke kulturní skutečnosti, která existovala i mimo jejich dílo, a tím se liší od většiny moderních fantastických fikcí.

Osobnější vztah nalezneme u pozdějších jazyků, o kterých ti, kdo je zveřejnili, prohlásili, že jim byly zjeveny – patří mezi ně například „lingua ignota“ Hildegardy von Bingen (12. století) nebo andělský jazyk („henochiánština“) Johna Deeho a Edwarda Kelleyho (16. století) a další jazyky spojené s magickou či náboženskou vírou.<sup>92</sup> Jako modernější příklad může pak posloužit německá básnička Else Lasker-Schüler. V knize *Uklízím! (Ich räume auf!, 1925)* říká, že své rané básně psala v orientálním „prajazyce“ (Ursprache), a tvrdí přitom, že jej „pravděpodobně přijala dechem ve snu“ (Lasker-Schüler 2001: 58).<sup>93</sup> Příběh o původu jazyka je zde představen v textu nefikční povahy – kromě autobiografie by se mohlo jednat také o esej, deník, interview nebo jiný

---

<sup>92</sup> Problémy „jazyka náboženství“ (zejména jazyka katolicismu), včetně otázek tabuizovanosti, performativity nebo ticha, řeší Pavel Šidák ve své disertační práci *Literatura architextového pnutí: poetika posvátného* (Šidák 2008). Ve své práci ponechávám stranou některé jím tematizované fenomény – zejména „jazyk o posvátnu“, umožňující vypovídat o zkušenostech s posvátnem a „performativní posvátnou mluvu“ v přirozeném jazyce (Šidák 2008: 78). Přestože jde o jevy funkčně příbuzné posvátným jazykům, chybí jim prvek odlišnosti od přirozeného jazyka v míře, která je klíčová pro posvátné jazyky v této práci.

<sup>93</sup> Podrobněji se Else Lasker-Schüler a jejímu prajazyku věnuji v kapitole o konstruovaných jazycích v lyrice.

podobný žánr. Tyto jazyky autobiografického původu přitom obvykle nemají ambici stát se součástí obecně přijímaného pohledu na svět, jsou ryze individuálním projevem (byť často navazujícím na tradici, například křesťanskou). Některé linie bádání se pokoušejí „zjevené jazyky“ interpretovat psychologicky či psychopatologicky<sup>94</sup> – z hlediska fungování textu je také zde však víceméně nepodstatné, zda jde o vědomě vymyšlený, nevědomě vymyšlený nebo skutečně zvnějšku přijatý jazyk. S příběhem o původu jazyka proto v těchto případech pracuji coby s neverifikovatelným narativním tvrzením autobiografického typu.

Původ jazyka může být přitom tematizován v několika rovinách současně. Tolkienova sindarština je například v rámci fikčního světa přirozeným jazykem, vyvinuvším se ze starších elfských jazyků a majícím pro lidi ve fikčním světě posvátný status podobný latině – v autobiografickém rámci je ovšem jazykem přiznaně konstruovaným, kvazipřirozeným a vycházejícím zejména z velštiny (Tolkien 2006a: 219), mimo jiné proto, že Tolkiena, jak on sám tvrdí, v dětství ovlivnily velšské nápisy na vagonech s uhlím a nádražních štítech (Tolkien 2006a: 212). Úkolem analýzy jazyka může být v těchto případech odhalit další zdroje inspirace, o kterých v autobiografických textech autora řeč nebyla.

V návaznosti na tuto úvahu se nabízí otázka, kam zjevené jazyky nebo řečové projevy zařadit na ose přirozenosti a konstruovanosti. Přiznáme-li některým posvátným jazykům zjevenost, ať už skutečně transcendentní nebo psycho(pato)logickou, je zjevné, že je nemůžeme jednoduše označit za přirozené ani za konstruované. V mnoha případech nelze hovořit ani o glosolálii, neboť existují slovníky těchto jazyků, „byla zjevena“ i gramatika a podobně – jako například u Lukešovy iškovštiny.

---

<sup>94</sup> Jaroslav Stuchlík, český psychiatr, který se zabýval fenoménem jazykové kreativity u osob trpících mentální poruchou, zkoumal takzvané „neofázie“ z lékařského hlediska – zaměřoval se přitom na glosolálie a neofázie schizofrenních pacientů (Borecký 2006: 34). Mohl přitom vycházet i ze starší medicínské literatury na toto téma, zejména z konkrétní glosolalické a neofatické kazuistiky, totiž zejména z Flournoye, Henryho, Pfistera a Maedra (Borecký 2006: 36). Také zahraniční badatelé ovšem uvádějí vytváření neologismů či „řečové projevy připomínající soukromý jazyk“ za jeden z možných příznaků poruchy myšlení (Marengo, Harrow, Edell 1993: 29). K postavení „schizofreničtiny“ na hranici jazyka a soukromého (ne)jazyka viz také Beran 2012: 57–67. Systematicky se tímto typem jazykových projevů zabývá Roy Wolcott (Wolcott 1970: 126–134). V této souvislosti je také nutné připomenout, že také v obecnějším smyslu bývají šílenství a svatost (a hraniční fenomény mezi nimi) často zkoumány vedle sebe (Drury 1973: 115–137).

Jistým řešením je úvaha, že tyto jazyky – ač ne typicky konstruované – mají přece jen blíže k pólu konstruovanosti, neboť byly obvykle vědomě sestrojeny, ať už člověkem nebo hypoteticky božstvem či jinou bytostí, a navíc jsou obvykle neměnné a stojící mimo čas (s tím, že případné změny jsou přitom chápány jako změna lidské interpretace, nikoliv změna „objektivních vlastností“ jazyka), čímž se přirozeným jazykům vymykají. Došlo-li k nevědomé konstrukci, kupříkladu následkem psychické nemoci, pak můžeme patrně také mluvit o konstruovaném jazyce neobvyklého typu.

Kromě transcendentního zjevení a psychické poruchy mohou být nicméně posvátné a dokonalé jazyky člověkem konstruovány i zcela úmyslně a vědomě, a přesto nebýt jazyky fiktivními – pokusy o znovunalezení ztraceného Adamova jazyka prostřednictvím hebrejštiny, latiny nebo i vernakulárních jazyků bychom měli chápat spíše jako ranou filologii, příbuznou pozdějším snahám o rekonstrukci například praindoevropštiny, než jako projev jazykové kreativity (Eco 2001b: 105–106),

### 4.3. Posvátné jazyky a poezie

Jednou ze situací, kdy je výše zkoumaná otázka původu jazyka nejčastěji problematická, je užití posvátných či božských jazyků v poezii, tedy obvykle situace, kdy posvátným jazykem hovoří básnický subjekt. V praxi se setkáváme jak s básněmi zcela vytvořenými v řeči označované za božskou či za prajazyk (jako u Else Lasker-Schüller a jejího „Elbanaff“), ale také s pouhým občasným využitím údajně posvátného slova v básni jinak psané přirozeným jazykem (jako u Hildegardy von Bingen, která spojuje latinu a zjevený jazyk *lingua ignota*).

U tohoto typu básní se pak můžeme setkat se situací, kdy je otázka původu jazyka rozebírána v textech autobiografické povahy, zatímco sama báseň tyto „vnější“ prvky využívá. Obvykle se pochopitelně jedná o tradiční osobní lyriku, v níž jsou vazby lyrického subjektu na autora (respektive autobiografický subjekt) úzké.<sup>95</sup> Nemusí být

---

<sup>95</sup> Zejména v tradici goethovské (Martínéz 2001: 384–385). Baudelairem začíná odosobnění moderní lyriky a narušení romantického spojení básnictví s empirickou osobou (Friedrich 2005: 34). Názor, že lyrický subjekt a básníka lze ztotožnit, je obecně považován za překonaný, nicméně i ve

proto jasné, zda jazyk v díle použitý čístej coby fikci, mystifikaci nebo součást autorovy víry.

Vhodným příkladem posvátného jazyka užitého v poezii je „lingua ignota“, duchovní jazyk Hildegardy von Bingen, jeptišky a mystičky z 12. století. Tento jazyk, jeden z prvních dochovaných evropských konstruovaných jazyků, byl Hildegardou von Bingen označen nikoliv za její vlastní dílo, nýbrž za jazyk zjevený.<sup>96</sup> Chvalozpěv, v němž Hildegarda von Bingen uplatnila slova svého jazyka, zní takto: „O orzchis Ecclesia, armis divinis praecineta, et hyacinto ornata, tu es caldemia stigmatum loifolum et urbs scienciarum. O, o tu es etiam crizanta in alto sono, et es chorzta gemma.“ (von Bingen 1998: 252) Krátký latinský text obsahuje celkem pět výrazů v „lingua ignota“ – orzchis, caldemia, loifolum, crizanta, chorzta. V překladu do češtiny: „Ach, orzchis církvi, opásaná božskými zbraněmi a hyacintem kráslená, jsi caldemia ran loifolum a město vědění. Ach, ach, také jsi crizanta hlasem vznešeným a chorzta klenot.“

Bez dalších informací o tvůrci bychom mohli jen těžko rozhodnout, zda nad tímto hymnem uvažovat jako nad jevem v první řadě náboženským, nebo uměleckým – a zda nám neznámá slova chápat jako projev literárního konstruovaného jazyka, sestrojeného pro účely básně, nebo primárně mimoliterárního fenoménu, jež autor textu pouze využívá. Protože je však obecně známo, že Hildegarda byla abatyše a „lingua ignota“ jí byla podle jejího vlastního tvrzení zjevena, budeme při čtení vnímat slova v neznámém jazyce spíše jako náboženský než umělecký fenomén. Jako taková je pak budeme srovnávat spíše s glosoláliemi charismatiků než s Tolkienovou valarštinou – a to zejména proto, že zatímco v náboženských textech mají konstruované jazyky duchovní funkci (pronášení příslušných slov má usnadňovat modlitbu či meditaci, umožňovat jedinci pocítovat blízkost božstva, umožňovat snazší vyznání víry

---

20. století proti ostrému rozlišení básníka a lyrického subjektu vystupovali někteří významní badatelé, např. Käte Hamburger (Hamburger 1968: 227). Podrobněji Buddeus 2010: 154–173.

<sup>96</sup> V dopise papeži Anastáziovi III. napsala: „Ale Ten, který je veliký a bez poskvrny, se nyní dotkl jedné pokorné tělesné schránky, aby tato dokázala vidět zázraky a črtat neznámá písmena a promlouvat neznámým jazykem. A toto bylo té nepatrné schránce řečeno: ‚Napsala jsi tyto věci jazykem, který ti byl dán shůry, a ne běžnou lidskou řečí, jelikož v té ti zjeveny nebyly, nýbrž ať ten, kdo má pemzu, ať je uhladí a učiní srozumitelnými lidstvu.‘“ (von Bingen 2006: 11)



a podobně), v nenáboženských uměleckých textech převažuje funkce estetická (popřípadě zábavní, experimentální či jiná).<sup>97</sup>

Ať už však chápeme „lingua ignota“ jako primárně náboženský jev, nebo jako umělecký fenomén, je vždy možné uvažovat nad tím, jaké inspirace hrály při jazykové konstrukci roli. Slovo „crizanta“, objevující se v chvalozpěvu, znamená podle glosy v jednom zachovaném kodexu „zdobená“, podle jiné glosy „pomazaná“. Sarah Higley se na základě použití v textu domnívá, že správnější je druhý význam, neboť „zdobená“ je v básni použito krátce předtím (latinské „ornata“). Výraz „crizanta“ se kromě toho pro pomazání hodí, neboť na něj pravděpodobně vliv latinské slovo „crisma“, tedy „křížmo“. Nabízí se také spojitost s výrazem „Crizium“, znamenající v Hildegardině jazyce „církev“. Obecně lze vysledovat, že pro slova v „lingua ignota“ jsou využity první slabiky latinských a německých slov téhož významu, jakož i další zjevné inspirace přirozenými jazyky (Higley 2007: 30), což dokazuje, že tento typ analýzy má smysl. Jazykem „lingua ignota“ se nicméně dále zabývat nebudu, neboť byl již několika badateli poměrně podrobně rozebrán.<sup>98</sup>

Jiným typem poetického projevu souvisejícího s posvátnými jazyky jsou záznamy tradiční glosolálie (náboženské či experimentální). Glosolálie sice není z přísně lingvistického hlediska jazykovým projevem, je však performativním jazykovým aktem či řečovou hrou.<sup>99</sup> Z estetického hlediska není příliš velkého rozdílu

---

<sup>97</sup> Skutečnost, že je dílo zamýšleno jako fikce, ovšem nemusí být za všech okolností určující, neboť může být i tak recipováno jako náboženský text. Zmíněné Tolkienovy texty se staly východiskem pro některé současné spirituální proudy; jejich členové uvádějí, že komunikují s Tolkienovými božstvy (Davidsen 2016: 15–30).

<sup>98</sup> Pro nejpodrobnější informace o jazyku Hildegardy von Bingen viz zejména Higley 2007, dále Schnapp 1991 a Green 2005.

<sup>99</sup> Zejména proto, že jednotlivá „slova“ a jejich části v glosolálii nemají žádný význam – není přítomen „systematický vztah mezi segmenty orálně artikulovaných zvuků a v mozku uloženými pojmy vztahujícími se ke kognitivně vnímané objektivní i subjektivní zkušenosti“ (Samarin 2013: 113). Sdělení a smysl nicméně nese sama volba glosolálie, a nikoliv projevu v přirozeném jazyce. „Tak některý glosolalický diskurs by mohl ‚znamenat‘ třeba radost; dal by se přeložit jedinou oznamovací větou: ‚Jsem šťastný.‘ Právě proto bychom měli říkat, že glosolalická promluva je spíše aluzí k významu, než že by svůj význam přesně určovala.“ (Samarin 2013: 116–117) Mezi další činitele významné pro konstrukci „smysluplné“ glosolalické výpovědi patří její expresivnost (tón hlasu, užívané hlásky) a kontext (například shromáždění věřících).

mezi některými básněmi kupříkladu Morgensternovými a přepisem glosolálie. William Samarin zachycuje modlitbu reverenda d'Esprit, začínající slovy „1. kupóy shändré filé sundrukumã lása hóya táki. 2. fozhõn shětírěloso kumó shändré palasó shäntré kamóyentru“ (Samarin 2013: 110) a záznam promluvy nenáboženského glosolalika: „Etce ce Tera. Lute te turo scente. / Inke runo tere. Scete inte telee turo. / Oru imbe impe iste. Simpe, simpe. Simpe.“ (Samarin 2013: 115). Oba texty můžeme vnímat jako umělecká díla – jak modlitba, tak experimentální glosolalická báseň jsou koneckonců obecně přijímanými uměleckými žánry. Teprve na základě kontextu identifikujeme první jako náboženský projev (a tedy text zamýšlený jako „projev posvátného jazyka“), zatímco druhý jako projev nenáboženský (a tedy text zamýšlený jako „projev neposvátného pseudojazyka“).

Zkoumání, jaké postavení mají posvátné jazyky v poezii, je komplikováno také zvláštním posvátným statutem, který bývá někdy básnictví přisuzován – poetická inspirace bývá výrazně spjata s náboženským životem jednotlivých kultur (Fischerová, Starý 2006: 12). Marcel Detienne hovoří v kontextu indoevropských kultur o „magicko-náboženském slovu“.<sup>100</sup> Někteří básníci ve zdůrazňování posvátných konotací poetického jazyka pokračují; lze si pak klást otázku, zda je pro ně poezie posvátná, protože je psána posvátným jazykem (stylem), nebo zda sám žánr posvěcuje užitý jazyk (styl).

Charakteristické je například rozjímání Jaroslava Durycha: „Mateřská řeč jest básníkovi obrazem a podobou řeči rajské; žádná jiná řeč než mateřská. Zbyla mu z řeči rajské, pro něho jest jeho rajským dědictvím. Tak také s ní má zacházeti. Z ní mu zaznívá též původní rajský hlas a má ji slyšeti se zbytky rajské výslovnosti; má s ní zacházeti tak, aby jeho slova vyvolávala tyto vzpomínky. Každé slovo má svůj zbytek původní vladařské moci a původního zvukového valoru. Řeč jest posvátná až do svých nejmenších částic. Úkolem básníkovým jest, aby osvobodil všecku rajskou krásu, která

---

<sup>100</sup> „Vzájemná spjatost věstců, králů-soudců a básníků představuje zřejmě figuru indoevropskou, jak dokazují analýzy Calverta Watkinse a řady dalších badatelů. Tato spjatost je dána jednotou nástroje, který všechny tři skupiny používají, a jednotou cíle. Nástrojem není nic jiného než slovo – avšak nikoli slovo ledajaké. Podle Marcela Detienna lze hovořit přímo o ‚magicko-náboženském‘ slovu, jež je vymezeno v prvé řadě svým protikladem vůči obyčejné, každodenní řeči.“ (Fischerová 2006: 54)

v jeho mateřštině jest skryta.“ (Durych 2000: 86) Nebylo by asi na místě tyto úvahy bez dalšího přijmout, naznačují však jistou spřízněnost básnického jazyka a posvátného jazyka, přinejmenším v tom, že v obou případech jde obvykle o výrazné odchýlení od běžných norem a konvencí.

Mezi mnoha moderními básníky přežívá názor, že svou tvůrčí činností vykonávají cosi transcendentního a že jimi užívaný jazyk nevychází od nich, nýbrž ze spojení s božstvem. Interpretační posouzení je pak obzvlášť obtížné. Zejména u těch typů poezie, které se programově hlásí k experimentu a k odmítání petrifikovaných podob jazyka, narazíme pak někdy na myšlenku, že básnický jazyk není jen transformací mateřštiny a obrozováním její podstaty, ale sakrálním či božským jazykem v pravém slova smyslu. Velemir Chlebnikov například tvrdil, že zatímco slova „jsou lidská“, jejich kořeny pocházejí „od Boha“ (Chlebnikov 1940: 323) – a v některých svých básních (např. ve slavném „Zakletí smíchem“<sup>101</sup>) proto pracoval se slovními kořeny.<sup>102</sup>

Nad božským jazykem v kontextu poetické tvorby dlouhodobě uvažovali také četní další básníci, ne nutně avantgardní experimentátoři. Známa je tato tendence u Williama Butlera Yeatse a Ezry Pounda (Pryor 2016: 54–55). Při čtení Swedenborgových pasáží o andělském jazyce se Pound „rozhodl andělský jazyk interpretovat coby umělecké vyjádření“ (Pound 1972: 109). Yeats říká: „Alegorie, a ještě mnohem více symbolismus, jsou přirozeným jazykem, jehož prostřednictvím duše – ve vytržení, ale i během docela obyčejného spánku – rozmlouvá s Bohem a s anděly. Jsou schopni hovořit o věcech, o jakých by v žádném jiném jazyce mluvit možné nebylo“ (Yeats 2007: 265). Sean Pryor hovoří o rané Poundově a Yeatsově poezii jako o „výpravě za božským jazykem“. Vycházejí z této teze, interpretuje pak dokonce „Plavbu do Byzance“ (Yeats 1961: 88) coby příslib ráje prostřednictvím „jiného“ (protože ráj je „věčně to jiné“), a zejména „jiné básně“ – ta je zprostředkována

---

<sup>101</sup> Chlebnikov zde různě variuje slova vytvořená z ruského смех (smech), totiž „smích“.

V českém překladu: „Ó rozesmějte se, smáči! / Ó zasmějte se, smáči! / Co smějí se smíchy, co smávají se smějavě. / Ó zasmějte se usměvavě! / Ó těch smáček nadsměvných – smích úsměvných smáčů! / Ó vysměj se rozesmáté smíchu nadsměvných smáčů! / Smějživě, smějživě, / usměj se, osměj se, smíšku, smíškové, / smíšečkové, smíšečkové! / Ó rozesmějte se, smáči! / Ó zasmějte se smáči!“ (Chlebnikov 1975: 39)

<sup>102</sup> Viz také Cooke 1987: 69–70.

nejprve pějícími ptáky na stromě, poté umělým výrobkem řeckého kováře, zpívajícím na větvi (Pryor 2016: 107). Na další básníky, u nichž lze tyto konotace hledat, jako jsou Else Lasker-Schüler, Hugo Ball nebo Isidore Isou, se podrobněji zaměřím později, v kapitole o konstruovaných a virtuálních jazycích poezie.

Naopak v této kapitole se nadále budu věnovat především posvátným jazykům v rámci epiky. Přesto je dobré mít na paměti, že v poezii se představa posvátného, božského či rajskeho jazyka často objevuje také a pravděpodobně častěji, jen obvykle v poněkud odlišné podobě.

#### 4.4. Navazování na starší pojetí

Představa posvátného jazyka je v západním myšlení spojena s myšlenkou „dokonalého“ a „původního“ Adamova jazyka, rajske řeči, kterou hovoří Bůh, člověka i zvířata. Historií těchto představ se zabýval již Umberto Eco v důkladné monografii *Hledání dokonalého jazyka v evropské kultuře* (2001, originál 1993) a také další badatelé.<sup>103</sup>

Přiblíženy budou proto pouze ty posvátné, magické a dokonalé jazyky, které úzce souvisejí s literaturou, a ty, jejichž prvky využívá moderní tvorba. Také mýtickými posvátnými jazyky se v této kapitole budu zabývat jen v míře nezbytně nutné pro porozumění pozdější literární tradici. Ač je totiž v současnosti význam posvátných a magických jazyků v běžném lidském životě spíše malý, o to častěji se posvátné jazyky

---

<sup>103</sup> Mýtickým pojetím božských jazyků (u Homéra a v Eddě) se zabýval Hermann Güntert, v publikaci *O jazyku bohů a duchů* (*Von der Sprache der Götter und Geister*) (Güntert 1921). Mystickým jazykům je věnována kniha *Mysticismus a jazyk* (*Mysticism and Language*) (Katz 1992). Andělské jazyky v myšlení středověku a raného novověku, včetně jejich významného vlivu na otázky jazyka myslí, teorii řečových aktů a filosofii jazyka vůbec, rozebírá Bernd Roling v knize *Locutio angelica* (Roling 2008). Je nutné také poznamenat, že posvátné jazyky nemizí ze západního myšlení ani v moderní éře; i v nepříteliš dávné době nalezneme myslitele, kteří ideu posvátného či magického jazyka rozpracovávají esotericky nebo filosoficky – má své místo například v dílech Rudolfa Steinera či Waltera Benjamina (viz Ritter 2009).

objevují ve fantastických fikčních světech. Vycházejí přitom z historického pojetí jazyka do takové míry, že alespoň letmá obeznámenost s minulými paradigmaty je pro porozumění textu nezbytná.

Typickým příkladem takového navazování na starší ideje může být povídka Teda Chianga „Sedmdesát dva písmen“ (2000), situovaná do alternativního 19. století, v němž mnohé zastaralé a překonané myšlenky objektivně platí – od zásad kabalistické renesanční magie až po mesmerismus a přírodovědné teorie 18. století. Nejočividnější je zde odkaz k židovské „jazykové“ mystice: v příběhu vystupují nomenklátoři, kteří vyrábějí amulety a automata, přičemž účinnost těchto objektů vychází ze jmen složených ze sedmdesáti dvou písmen, napsaných na svitku a do předmětu vložených.

Povídka však opuštěné myšlenky a paradigmata nejen využívá, ale také dál rozvíjí. Klasický motiv kabalistického oživení golema pomocí skrytého Božího jména (šemhamforáš) je rozšířen jak v oblasti konkrétního, praktického fungování této magie, tak v jejím vlivu na každodennost světa. O jménech se například dozvídáme, že každé z nich je „kombinací řady epitet, která všechna popisují konkrétní rys nebo schopnost: jde o slova příbuzná a etyma, a to z jazyků živých i mrtvých“ (Chiang 2011: 147). Stará kabalistická představa světa stvořeného prostřednictvím písmen a slov a související možnost užívat písmena a slova k druhotnému stvoření<sup>104</sup> je zde doplněna moderními lingvistickými poznatky. Především zde neexistuje jediný „původní“ a „posvátný“ jazyk, ale moc mají slova jazyků, která se fakticky užívají nebo užívala. Reflektována je přitom skutečnost jazykového vývoje – „slova příbuzná a etyma“ mají moc pravděpodobně proto, že zachycují výrazovou podobu daného slova v různých časových údobích a v různých vývojových větvích jazyků. Tím je demonstrována příbuznost všech jazyků ve fikčním světě a možnost jejich pojímání coby jediného Jazyka.

Chiang dále myšlenku rozpracovává zejména tím, že popisuje jazykovou magii pojímanou vědecky, ba až průmyslově. V povídce existují techniky nominální integrace (vytváření jmen z mnoha různých epitet – jména pak na první pohled vypadají jako náhodné sledy písmen) a faktorizace (zjišťování, z jakých epitet se skládá jméno).

---

<sup>104</sup> V kontextu židovské kabaly se tabulky s písmeny objevovaly v propracované podobě od Eleazara z Wormsu (asi 1176–1238), šlo však čistě mystickou záležitostí: užívaly především k zařikávání a vyvolávání paranormálních stavů vědomí, čímž se židovská mystika příliš nelišila od mystiky nežidovské (Idel 2004: 129–136).

Golemové stvoření šémhamforášem slouží v průmyslu a v domácnostech, jednotlivá jména jsou patentována a mezi jejich vynálezci a výrobci zuří konkurenční boj.

Věc lze shrnout tvrzením, že text je postaven na kombinaci předmoderního (posvátná moc jazyka) a moderního (vědecké a technické myšlení, industrializace): jak uvidíme na dalších příkladech, v případě posvátných jazyků v novějších textech je tento postup velmi častý, byť mnohdy méně zřetelný než v „Sedmdesáti dvou písmenech“.

#### 4.5. Performativita posvátných jazyků

Nepominutelnou součástí mnohých posvátných jazyků je jejich performativní schopnost, totiž schopnost vyslovením nějaké výpovědi ne pouze konstatovat, nýbrž přímo jednat, něco „slovy udělat“.<sup>105</sup> V aktuálním světě se k performativním řečovým aktům obvykle užívá běžná výpověď v přirozeném jazyce. Ve správném kontextu je možné uzavřít nákupní smlouvu nebo se zavázat slibem různými způsoby, mnohdy je ale podoba performativního projevu přesně určena: například u výroků soudu nebo u některých úkonů (jako křest či oddavky) v církevním společenství. Některé příležitosti také vyžadují projev v jiném jazyce než mateřském, typické je kupříkladu odříkávání slov akademického slibu v latině.

U posvátných jazyků může realizace tohoto úkonu proběhnout dvěma způsoby: buďto tak, že daný výrok vnímají jiní lidé a následně podle řečeného přemýšlejí a jednají (což je typ performativity přítomný také u přirozených jazyků), nebo tak, že vyřčení dané výpovědi objektivně změní svět. Zatímco první způsob se objevuje převážně u jazyků spíše jen ctěných než přímo posvátných v užším slova smyslu, performativita fyzicky proměňující svět je vyhrazena magickým a božským jazykům –

---

<sup>105</sup> John Langshaw Austin, veden těmito úvahami, vnesl do lingvistiky pojmy „konstativ“ a „performativ“ (Austin 2000: 19–28). V návaznosti na ně pak rozvíjí teorii řečových aktů – lokuční akt znamená referenci, akt „řečení něčeho“, samo užití řeči, ilokuční akt je aktem, jenž se uskutečňuje v okamžiku, „když se něco říká“, neboť má konvencionální platnost (informování, příkazování, zavazování se), a konečně perlokuční akt, zamýšlený efekt výpovědi (Austin 2000: 101–122) Na Austina později se svou typologií navázal John Searle a další badatelé.

s tou výhradou, že coby magický jazyk někdy vystupuje některý společensky a historicky významný jazyk, nejčastěji latina či pseudolatina.

Také obyčejná performativita posvátných jazyků se nicméně od performativity přirozených jazyků v některých ohledech liší. Zatímco ve výpovědích v běžně užívaném jazyce se indikátor ilokuční síly („slibuji, že...“), často nachází na jiném místě než indikátor propozičního obsahu („...něco udělám“), jak dokládá Searle (Searle 2000: 258), u výpovědi v posvátných jazycích může ilokuční sílu stejně dobře indikovat pouze samotné použití jazyka.

Například v románu *Pán prstenů* Aragorn během své korunovace cituje Elendilova slova v quenijštině a říká „Sinome maruvan ar Hildinyar tenn’ Ambar-metta“, tedy v překladu „Zde budu bydlet já a mí dědicové do skonání světa“ (Tolkien 1992a: 216–217). Tento výrok funguje jako slib (či obnovení Elendilova slibu), nikoliv však pouze na základě typických ilokučních prostředků. Důležitý je pochopitelně kontext, okamžik korunovace, obzvláště závaznou a téměř „osudovou“ sílu však prohlášení dává teprve použití quenijštiny, jazyka ve fikčním světě vnímaného jako starobylý a posvátný. V aktuálním světě má tento stav věci četné obdoby, v evropském prostředí jde zejména o použití latiny, například při promočním slibu „spondeo et polliceor“ (Holubová 2008: 52–54).<sup>106</sup>

V populárním fantasy cyklu „Píseň ledu a ohně“ se objevuje věta „valar morghulis“. Arya, jedna z hrdinek, zachrání život nájemnému vrahovi Jaqenovi; na oplátku od něj dostane železnou minci a výše uvedená slova. Přestože jim nerozumí (čtenář i postava se až mnohem později dozvedí, že věta znamená „všichni musejí zemřít“), v duchu si je opakuje a při komunikaci s lidmi z východu je užívá jako heslo. Vyslovením této věty mění svůj status: z osoby, o niž nikdo nedbá, se stává v očích Essosanů osobou spřízněnou, neboť zná slova ve vznešené valyrijštině – díky nim je vpuštěna na loď (Martin 2011: 1064) a později do chrámu (Martin 2012: 118).

Jak již bylo řečeno, uvedené příklady se týkají jazyků, které jsou ve fikčním světě vnímány jako posvátné či obzvláště společensky a historicky významné, nikoliv ovšem vysloveně božské či magické – jejich síla spočívá v tom, jak jsou veřejně přijaty

---

<sup>106</sup> Podobnou ilokuční sílu jako užití posvátného jazyka může ovšem samozřejmě mít například archaizující styl nebo ustálená formule v přirozeném jazyce.

a pochopeny. Mění společenský či právní status mluvčího, popřípadě nějakého objektu, nedochází však k přímému fyzickému ovlivnění světa.

Někdy doprovázejí posvátné a společensky ctěné jazyky magický úkon, aniž by samy o sobě byly přímo prezentovány coby nositelé této kouzelné moci. Toto pojetí stojí na hranici mezi společenskou silou jazyka a „magií slov“. Za příklad poslouží již zmíněná zařikávání v latině nebo pseudolatině – ve fikčním světě Harryho Pottera existuje latina i mimo zařikávací a vše, co je řečeno latinsky, ještě nemusí být magickým úkonem. Jazykový projev je pouze jednou třetinou úspěchu – použití magie je podmíněno osobou, přičemž lidé jsou rozděleni na kouzelníky a osoby kouzlení neschopné (Rowling 2015: 50), předmětem, zejména kouzelnou hůlkou (Rowling 2015: 79–80) a teprve ve třetí řadě správným zařikáváním či gestem (Rowling 2015: 116).

V románu *Pán prstenů* doprovází čaroděj Gandalf svá kouzla slovy v elfském jazyce. Když zahání vlky ohněm, volá: „Naur en edraith ammen! Naur dan i ngaurhoth!“ (Tolkien 2002c: 282) Přestože tento výrok není v dané pasáži románu přeložen, lze ho se znalostí Tolkienovy sindarštiny přeložit jako svého druhu vzývání ohně k pomoci proti vlkodlakům (Tańczuk 2011: 106). Proč je zde použita právě sindarština, když na většině jiných míst Gandalf zařikává v obecné řeči (v románu zastoupené jazykem vyprávění), není zcela jasné. Užití čtenáři nesrozumitelného jazyka má zřejmě posílit tajemnost čarodějovy moci. Naproti tomu v jiných částech textu, například když Gandalf zápolí s démonem balrogem nebo s černokněžným králem, už toto jazykové zdůraznění není nutné, neboť nadpřirozená povaha těchto střetů je zřejmá, a navíc posílená vypravěčovým popisem dění – proto může být u kouzelných slov naopak kladen důraz na obsah výpovědi. Z toho lze vyvodit, že magie v Tolkienově fikčním světě vychází téměř výhradně z jejího uživatele, a ačkoliv je doprovázena zařikáváním, není důležité, v jakém jazyce „slova moci“ zaznějí.

Silnější variantou tvořivé moci jazyka je idea jazyka schopného působit na realitu na základě sympatetické magie – vychází se přitom z představy, že jména věcí a věci samotné jsou spolu svázány natolik pevně, že nakládám-li nějak s jedním, ovlivňuji tím zároveň druhé. Zejména v moderní fantastice se objevuje představa „jazyka moci“ jako přírodní zákonitosti, kterou je možné předvídatelně a takřka vědecky využívat za účelem vytváření nových věcí, jejich proměn nebo donucení k poslušnosti. Přímé spojení s nadpřirozenými duchovními bytostmi přitom není nutnou



podmínkou. To je případ „starořeči“ v prózách Ursuly le Guin nebo „jmen věcí“ v textech Patricka Rothfusse (Jelínek 2016: 133–148).

V některých případech však musíme použití slova, po jehož vyřčení se něco stane, chápat nikoliv jako „magii slov“ nebo „jazyk moci“, nýbrž spíše coby prostou, předvídatelně fungující magii předmětu, funkčně připomínající spíše technologii.<sup>107</sup> Když Gandalf v *Pánovi prstenů* otevírá dveře pomocí slova „mellon“ (přítel), nejde o projev jeho čarodějně moci – slovo mohl použít kdokoliv (Tolkien 2002c: 290). Jeden z rozhodujících rozdílů je také ten, že slovem „mellon“ by neotevřel jakékoliv dveře; vyřčené heslo fungovalo pouze na jednu konkrétní bránu, jež byla za tímto účelem úmyslně vyrobena. Pohádkový motiv D1552.2 ostatně funguje na stejném principu: „Sezame, otevři se!“ otevírá v Příběhu o Alíbabovi a čtyřiceti loupežnících pouze a jen vchod do jeskyně s pokladem (Tisíc a jedna noc 5 1975: 10). Ač má tedy institut „magické formule odemykající horu“ k magickým a posvátným slovům blízko, odlišuje se od nich svou pragmatičností a svázaností s konkrétním místem či předmětem.

Zcela specifickým typem je pak stvořitelský jazyk v pravém slova smyslu, totiž jazyk užívaný božským tvůrcem (či tvůrci) světa. Již jsem zmiňoval Tolkienův text „Ainulindalë“, podobnou roli jazyka nicméně nalezneme prakticky ve všech dílech, která nějakým způsobem reflektují logocentrickou kosmogenezi v duchu židokřesťanských tradic. Typickou ukázkou je Miltonův *Ztracený ráj* (originál 1667), konkrétně sedmý zpěv, v němž archanděl Rafael vypráví Adamovi o stvoření světa. V jedné pasáži hovoří Bůh takto:

„Zatím poklidně přebývejte, vy mocnosti nebes;  
a ty, mé Slovo, můj synu, tvým prostřednictvím  
to všechno činím; ty promluv a ono ať se stane!“

(Milton 2003: 350)

---

<sup>107</sup> Například v Neffově povídce „Bílá hůl ráže 7.65“ dochází u lidí po přijetí zrakového vjemu k jejich proměně v nestvůry – ale protože se jedná o mimozemskou technologii, nikoliv o nadpřirozeno, uvádím zde tento případ pouze pro srovnání. Přítomen je motiv slova, které proměňuje svět, povídka však nabízí vědeckofantastické vysvětlení, byť jen povrchní – informace v mozku spustí transformační proces celého těla, přičemž při částečném zhlédnutí je transformace neúspěšná a projeví se pouze rakovinným bujením (Neff 2004: 338–371).

Angela Esterhammer, která se zabývala performativitou jazyka u Milтона a Blakea, uvádí, že jazyk, který Bůh ve *Ztraceném ráji* užívá, představuje „fenomenologický performativ, tedy takový typ promluvy, která působí a vytváří na základě transcendentní autority hovořícího hlasu a kreativního potenciálu samotného jazyka“ (Esterhammer 1994: 99).

Z pochopitelných příčin není „stvořitelický jazyk“ po výrazové stránce obvykle nijak zobrazen, můžeme proto mluvit o jazyce spíše jen virtuálním. Není ostatně ani jasné, zda by znaky takového jazyka vůbec nějak mohly být ukázány (jinak než v překladu do přirozeného jazyka, jako když Bůh říká „budiž světlo“), nebo zda Boží slovo chápat spíše metaforicky, coby popis dynamiky geneze – a jde spíše o přirovnání k jazyku než o jazyk. V každém případě zde jde o zjevnou inspiraci začátkem Janova evangelia a gnostickou tradicí či přímo jejich parafrázi.

Za pozornost stojí, že stvořitelický jazyk nemusí být vždy spojován s monoteistickým božstvem; ve fantastické literatuře může být touto schopností obdařena také bytost, která na první pohled není obdařena absolutní mocí. V MacDonaldově pohádkové próze „Zlatý klíč“ (1867) se hlavní hrdina setkává s vílou, která tvrdí: „Nemohla bych [lhát], ani kdybych chtěla. Kdybych řekla lež, stala by se hned pravdou, a to by byl pro mě dostatečný trest.“ (MacDonald 2004: 47) Zatímco typické magické jazyky dávají možnost svému uživateli měnit svět, v tomto případě se jedná spíše o stvořitelickou kvalitu, která do jazyka přechází z jeho mluvčího. Záhadná víla rozmlouvá s hrdinou běžným přirozeným jazykem; ale ať už říká cokoli, nemůže ustát ve vytváření světa. Lze dokonce uvažovat o metaliterární motivaci pro zařazení této postavy do románu: víla nemá být součástí smyšleného panteonu, její primární úlohou je dost možná zobrazení samotného autora, obývajícího jím vysněný svět.

Utopická a zejména dystopická literatura se pak myšlenky „tvarování světa prostřednictvím jazyka“ chápe odlišným způsobem, méně magickým a více jazykovědným či filosofickým. Přesto však má k posvátným a magickým jazykům blízko.

#### 4.6. Posvátné jazyky a stáří

Jedním z nejvýznamnějších atributů posvátných jazyků je jejich (přínejmenším údajné) stáří. U „rajského Adamova jazyka“ nebo „jazyka Zlatého věku“ je příčina nasnadě. Buď jde o univerzální jazyk z počátku dějin, nyní již vinou božského zásahu ztracený a nedostupný, nebo o jazyk eliadovského „onoho času“, užívaný v rituálu, zatímco každodenní jazyk je vyhrazen profánním činností.<sup>108</sup>

Kromě tohoto zjevného pravidla však můžeme uvažovat také o hlubší motivaci. Zdá se totiž, že situovanost do minulosti může do jisté míry sakralizovat i „běžný“ přirozený jazyk. Tuto myšlenku se pokusím doložit nejprve na příkladu klasických starověkých posvátných jazyků, posléze se zaměřím zaměřit na tento projev posvátných jazyků v moderní tvorbě a lidském uvažování vůbec.

V Egyptě se představa prapůvodního posvátného jazyka, Thothovy Ursprache, objevila v období Nové říše v souvislosti s křikem, který vydávají paviáni (duše východu, synové boha Re), při východu a západu slunce. Paviání volání bylo interpretováno jako projev tajemného božského jazyka „duší“ (ba) a Reových mystérií. Panovník byl do tohoto jazyka zasvěcován, aby mohl provádět náboženské úkony. Henk te Velde upozorňuje, že k posvátnému jazyku patří nejen výkřiky paviánů, ale také jejich extatický pohyb, tanec (te Velde 1988: 130–131). V pozdějších pramenech jsou paviání spojováni rovněž s hieroglyfickým písmem.<sup>109</sup> Pozoruhodná je metaforika, která se ve staroegyptských textech u paviánů objevuje: v Harrisově papyru se objevuje invokace paviána, „jehož rty jsou oheň a jehož každé slovo je žhnoucí plamen“ (te Velde 1988: 131). V posvátném paviáním jazyce je řeč významná sama o sobě – je

---

<sup>108</sup> O různé hodnotě a funkci jazyků v závislosti na jejich časoprostorovém postavení vůči skupině osob hovoří také Deleuze a Guattari v návaznosti na Henriho Gobarda: místní jazyk užívaný rurálním společenstvím je *zde*, dorozumívací státní jazyk je *všude*, referenční jazyk smyslu a kultury je *tam* a mytický jazyk duchovní a náboženské reteritorializace je *za* (Deleuze, Guattari 2016: 44).

<sup>109</sup> Hórapollón, který ve 4. či 5. století po Kr. napsal spis *Hieroglyfika*, dochovaný v řeckém překladu, mluví o paviánech – vzhledem k tématu svého díla pochopitelně – pouze v souvislosti s písmem. Uvádí, že existuje zvláštní, písma znalý druh těchto primátů; kněží v chrámu zvířeti nabídli tabulku, pero a inkoust a na základě jeho reakce pak poznali, zda k řečenému druhu patří (te Velde 1988: 32).

ztotožněna s ohněm, a nelze proto mluvit o pouhém praktickém nástroji komunikace s božstvem. Jak bude ukázáno dále, se tento význam řeči samotné se objevuje také u smyšlených posvátných jazyků v moderních prózách.

Jako pravděpodobné se uvádí, že idea zvláštního jazyka bohů (kteří do té doby hovořili egyptsky, ale byli schopni se dorozumět i s „barbary“) vznikla v důsledku jazykového vývoje. Každodenní mluvená egyptština té doby se v době Achnatonově stala psaným jazykem literatury a administrativy, zatímco klasická egyptština Střední říše, používaná do té doby jako psaný jazyk, zůstala vyhrazena kněžským a rituálním účelům; běžný Egypťan s ní pak již nepřišel do styku a byla pro něj stejně nesrozumitelnou jako paviání výkřiky (Traunecker 2001: 40).

I v dalších starých kulturách se setkáme se zbožštěním starého jazyka – ať už se jedná o starší, již nesrozumitelnou podobu současného přirozeného jazyka nebo o jazykový substrát (původní jazyk území, nahrazený jazykem nového etnika). Kromě Egypta lze jako příklad uvést Řecko: v homérských eposech nalezneme celkem šest zmínek o řeči bohů. Nejslavnější z nich je patrně zmínka, že řeku tekoucí kolem Tróje, nazývají bohové Xanthos a lidé Skamander (Homér 2010: 469); je přitom možné, že „jazyk bohů“ je pozůstatkem staršího jazyka, podle některých hypotéz starší podoby řečtiny, podle jiných jde o slova původu nikoliv řeckého, například blízkovýchodního (Gera 2003: 53). Kromě Homéra takto pracují i další starořeční básníci, například Hésiodos nebo Pindaros (Bader 2007: 1398–1399). Benedict Anderson dokonce tvrdí, že svůj starobylý posvátný jazyk měla všechna „velká klasická společenství“.<sup>110</sup>

Později se tendence přijímat starobylý jazyk (nebo jen slova z něj) coby posvátný projevuje v podobě zvýšené úcty vůči „klasickým“ jazykům – v evropském prostoru zejména latině, řečtině a hebrejštině, tyto tři jazyky chápe jako „svaté“ například Isidor ze Sevilly (Eco 2001b: 23). Můžeme ale narazit také na snahu polemicky se s posvátností těchto tří jazyků vyrovnat. Mnich Chrabr ve svém obranném textu „O písmenech“ připomíná těm, kdo zpochybňují slovanská písmena s tím, že „ani

---

<sup>110</sup> „Všechna velká klasická společenství se považovala za střed kosmu prostřednictvím média posvátného jazyka spojeného s nadzemským řádem moci. V souladu s tím bylo územní rozšíření psané latiny, pálí, arabštiny či čínštiny teoreticky neomezené. (Čím mrtvější byl ve skutečnosti tento jazyk – čím více se vzdálil od mluvené řeči –, tím to bylo výhodnější: k čistému světu znaků má přístup v zásadě každý.“ (Anderson 2008: 29)

Bůh jich nestvořil, ani andělé, ani nejsou od prvopočátku jako židovská, řecká a římská, jež jsou odpočátku a jsou přijata Bohem“ (Chrabr 2014: 27), že Bůh koná věci postupně a že „slovanská písmena jsou posvátnější a úctyhodnější, neboť svatý muž je vytvořil, kdežto řecká Helénové pohané“ (Chrabr 2014: 28).

Hovoříme-li o posvěcujícím působení starobylosti, je nutné připomenout, že nemusí nutně jít o klasický, běžně nepoužívaný jazyk – jistou svatost (nebo alespoň ctihodnost) v sobě nese také starší podoba běžně mluveného přirozeného jazyka. Prakticky v každé kultuře se setkáváme s názory, že jazyk je třeba chránit, vycházejícími z konzervativního myšlení a představ, že každá změna je k horšímu. Už ve starověku narážíme na tvrzení, že správnost jazyka je dána mimo jiné jeho starobylostí: „Stará slova doporučuje jakási důstojnost a abych tak řekl posvátnost.“ (Quintilianus 1985: 54) S rozvojem vernakulárních jazyků přichází i jejich „zbožštění“<sup>111</sup> a snaha o obranu národní řeči před cizími vlivy a novými slovy. To je ostatně zcela přirozené: je-li jazyk posvátný a blízký Bohu, pak jakékoliv prvky jazyků neposvátných tento atribut narušují.<sup>112</sup> Samuel Johnson hovořil – s jistou dávkou ironie – o snaze lexikografů „nabalzamovat“ jazyk a uchránit ho před „pokažením a rozkladem“ (Curzan 2014: 3). Obvykle pak jde o stanovení „nedotknutelné“ či „standardní“ podoby jazyka, o které se od raného novověku staraly jazykové akademie – nejvěhlasnější z nich jsou patrně francouzská a italská. V českém prostředí je obecně známa činnost tzv. puristů a brusičů; teprve Pražský lingvistický kroužek ve třicátých letech 20. století se jasně přihlásil k názoru, že „není účelné bránit se vývojovým tendencím a že úkolem lingvistů je především informovat o stavu jazyka“ (Sgall, Hronek 2014: 68).

Jakkoliv se však současná lingvistika k tvrzení, že starší a klasičtější podoby jazyka jsou nějakým způsobem objektivně kvalitnější, staví skepticky (Lyons 1968: 42–

---

<sup>111</sup> Podle Martina Luthera je „Bohu nejbliže“ němčina, respektive její durynsko-hornosaský dialekt; božskou podstatu vyjadřuje dokonce lépe než hebrejščina, latina a řečtina, další svaté jazyky. Bohuslav Balbín zase tvrdí, že do čtveřice svatých jazyků patří slovanština. Jiná raněnovověké teze přisuzují statut božského jazyka toskánštině, gaelštině, kastilštině, antverpskému dialektu holandštiny, švédštině a mnohým dalším (Ouředník 1997: 22–25).

<sup>112</sup> Například podle G. P. Harsdörffera (17. století) si němčina uchovala svou posvátnou čistotu právě proto, že Němci nebyli jako národ nikdy poraženi a nemuseli přijmout prvky jazyka vítězů (Eco 2001b: 93–94).

44), tvrzení o „pokaženém jazyku naší doby“ často přežívají v lidovém prostředí – a představa nutného jazykového úpadku má dosud pevné místo v literatuře.

Z množství dokladů o spojení posvátnosti a starobylosti jazyků ve fikci vybírám opět Tolkienovy elfské jazyky – v době, kdy se ve fikčním světě odehrává román *Pán prstenů*, se quenijština ani sindarština, vnímané coby hierarchicky vyšší, již sedm tisíc let prakticky nezměnily. Vznešená quenijština je jazykem elfů přebývajících na nesmrtelném Západě a obcujících s božstvy; v *Pánu prstenů* zaznívá jen na několika místech a vypravěčský komentář jí dává punc nesmírné starobylosti.<sup>113</sup> Sindarština, obvyklý jazyk středozemských elfů, se objevuje častěji, v hierarchii jazyků však přesto stojí nad obecnou řečí a také její použití je příznakové. Ve fantastické literatuře vůbec (jak ve fantasy, tak v science fiction) se často setkáváme s motivem jazykového úpadku, často zakomponovaného do atmosféry světa, jenž chřadne a šedne, jak se vzdaluje od svého zlatého věku.<sup>114</sup>

Spojování posvátnosti jazyka a jeho stáří navíc funguje obousměrně – když autoři vytvářejí pro své dílo smyšlený posvátný či magický jazyk, označí ho obvykle za prastarý; ale zároveň často čerpají z těch reálných přirozených jazyků, jež jsou obecně přijímány jako starodávné. Jako příklad lze uvést latinu, a to zejména poté, co ve 20. století přestala být běžně vyučovaným jazykem a kromě starobylosti jí začalo být přičítáno i postavení řeči nesamozřejmé a pouze povrchně známé.<sup>115</sup> Současná

---

<sup>113</sup> Píseň v quenijštině je textu uvedena těmito slovy: „Nyní však zpívala prastarým jazykem elfů ze Zámorí a on slovům nerozuměl.“ (Tolkien 2002: 353) Na konci románu, v dodatku F, se pak píše: „Z *eldarských* jazyků se v této knize vyskytují dva: Vznešená elfština čili *quenijština* a Šedá elfština čili *sindarština*. Vznešená elfština byla dávným jazykem Eldamaru za Mořem, prvním, který byl písemně zaznamenán. Nebyla to již rodná řeč, ale stala se jakousi ‚elfí latinou‘, dosud užívanou při obřadech a pro vysoce učené mudrosloví a písně Vznešenými elfy, kteří se vrátili jako Vyhnanci do Středozezemě na konci Prvního věku (Tolkien 1992a: 381).

<sup>114</sup> Podrobněji se tomuto tématu věnuji v knize *Na pomezí světů*, kapitola „Fiktivní jazyky ve fantastice“ (Jelínek 2016: 133–148).

<sup>115</sup> Stáří a výsadní postavení latiny v evropské kultuře není pochopitelně jedinou příčinou jejího vnímání jako „jazyka moci“. Přinejmenším stejnou úlohu hraje tradiční vnímání latiny jako magického jazyka; v minulosti se však mnohem častěji setkáváme s latinou běžnému mluvčímu odcizenou – ať už jejím zkomolením, kombinací s jinými jazyky, zápisem v řecké abecedě apod. (Adams 2003: 193–196; Versnel 2002: 135–138). V extrémních případech mohly být např. i latinské modlitby vnímány de facto

popkultura využívá toto vnímání latiny (či jakéhokoliv jazyka, jež se latině podobá) velmi často a s velkou samozřejmostí. Za všechny jmenujme populární příběhy o kouzelnickém učni Harry Potterovi (autorka J. K. Rowling) nebo hard-boiled paranormální detektivní příběhy o čaroději Harry Dresdenovi (autor Jim Butcher). V prvních jmenovaných prózách se objevují čarodějná slovní spojení jako „Wingardium Leviosa“ (Rowling 2015: 148) nebo „Locomotor mortis“ (Rowling 2015: 187); také křestní jména velké části postav jsou latinská (Severus, Sirius, Albus apod.). Ve druhém případě narazíme na pasáže, kdy hrdina „mumlá pořád dokola náležitou kvazilatinskou litanií“ (Butcher 2008: 99), magická slova jako „vento servitas“ (2008: 168) nebo „fuego“ (Butcher 2008: 233) a také na fakt, že latina je běžným dorozumívacím jazykem čarodějů; klasický motiv je ovšem humorně oslabován faktem, že vypravěč příliš dobře latinsky neumí, jak sám přiznává, a informací, že samotná latina ve skutečnosti důležitá není – jde jen o kulturní zvyklost. Časté je užití latiny (ať už skutečné nebo zkomolené) i ve filmové a televizní produkci, například v seriálech *Buffy, přemožitelka upírů* (*Buffy the Vampire Slayer*) nebo *Lovci duchů* (*Supernatural*).

Kromě latiny mohou podobným způsobem samozřejmě fungovat i jiné jazyky, v evropském a americkém kontextu zejména blízkovýchodní. Tyto asociace využívá například Robert E. Howard ve faustovské povídce „Nekopejte mi hrob“ (publikováno 1937). Jistý John Grimlan uzavře v této próze smlouvu s okultními mocnostmi a po jeho smrti má být nad jeho tělem přečteno zaříkávadlo, jehož část je napsána ve smyšleném starodávném jazyce: „Další text se změnil v jakousi barbarskou hatmatilku a Conrad se pracně potýkal se zcela nepovědomým jazykem – s jazykem matně připomínajícím feničtinu, přitom však podivně roztřeseným a působícím dojmem strašlivé starodávnosti, sahající daleko před všechny dochované pozemské jazyky.“ Posléze zazní přímo několik slov: „Co přísahou jsi přislíbil, to také splníš. *Augantha ne shuba*–“ (Howard 2010: 117)

Vypravěč naznačuje, že je pro něj starobylost jazyka zjevná již jen z jeho zvuku, přesto však musí být tento dojem ještě posílen přirovnáním k feničtině. Howard, patrně pod vlivem archeologických objevů dvacátých a počátku třicátých let, sahá po jazyku, o němž jistě víme, že existoval, avšak kromě několika nápisů a glos se nezachoval

---

jako zaříkadla (Thomas 1971: 179). Kromě toho stojí za zmínku, že latina je jazykem vědy a nomenklaturní systematizace; její ambicí je (nebo přinejmenším bylo) popsat vše.

(Ostler 2007: 95). Sám o něm pravděpodobně nic nevěděl; hláska „š“ (sh) snad ještě může udržovat dojem, že jde skutečně o semitský jazyk, avšak „augantha“ připomíná spíše řečtinu.<sup>116</sup>

Jak uvidíme, prakticky všechny jazyky, o nichž bude v této kapitole ještě řeč, s motivem starobylosti nějakým způsobem pracují – ať už jde o vysloveně božské jazyky, nebo o jazyky, které se ideji posvátného jazyka pouze přibližují.

#### 4.7. Neměnnost posvátných jazyků

Hodnota starobylosti, zkoumaná v předchozí podkapitole, se úzce pojí s hodnotou neproměnlivosti. Čeština (nebo kterýkoliv jiný přirozený jazyk) je diachronní jev – jev dlouhodobý, s ne zcela jasnou dobou vzniku a poněkud odlišnou podobou ve všech svých fázích, s archaismy a historismy a také s dialektami, které jsou nutným důsledkem historického vývoje. Typické konstruované posvátné jazyky,<sup>117</sup> jako například valarština a další jazyky božstev, jsou naproti tomu ve fikčním světě neměnné, i když jsou kvazipřirozené, protože jsou koncipovány jako dokonalé. Nemohou se měnit, neboť jakákoliv změna by (v rámci fikce, ale i pro čtenáře) oslabila dojem posvátnosti a dokonalosti; a zároveň těmto jazykům jejich tvůrčové tendenci se měnit ani nepřisuzují, pokud jsou v tomto ohledu ve fikčním světě stanovena stejná

---

<sup>116</sup> Vzhledem k tomu, že z jazyka jsou odhalena pouze tato tři slova, je ovšem možné zde hledat téměř libovolný vliv či úmyslnou aluzi. „Augantha“ může například odkazovat také k indické mýře *Nemophora augantha*, či dokonce k francouzskému „au gant“ (k rukavici), „shuba“ se může vztahovat k božstvu jménem *Shub-Niggurath* z povídek Howardova přítele Lovecrafta a podobně.

<sup>117</sup> Přestože mluvím především o konstruovaných posvátných jazycích v literatuře, je možné i srovnání s posvátnými jazyky vnímanými coby posvátné v aktuálním světě. Také u nich může docházet k úmyslnému udržování kodifikované podoby. Extrémním případem je indický sanskrt. Jak zmiňuje Lubomír Ondračka, „sanskrt byl kodifikován zhruba v 5. st. př. n. l., a to natolik pevně a detailně, že od té doby je prakticky nemožné stanovit stáří textu na základě podoby jazyka“ (Ondračka 2007: 226); zajímavější skutečností je však v této souvislosti zcela doslovné, přesné a dlouhodobé předávání orálních textů (Ondračka 2007: 235–237).



pravidla jako ve světě aktuálním, neboť nejsou užívány v běžné komunikaci a neučí se je děti jako rodnou řeč.<sup>118</sup>

S neměnností často souvisí skutečnost, že posvátné jazyky jsou ve fikci prezentovány coby jazyky božstev, andělů, démonů či jiných nesmrtelných bytostí. Již zmíněná quenijština a sindarština, které patří k nejklassičtějším a nejoblíbenějším smyšleným jazykům a které v některých ohledech (svou starobylostí a ctihodností) de facto jako posvátné jazyky v Tolkienových prózách fungují, se s otázkou jazykových změn musejí také vypořádávat – právě proto, že jejich mluvčími jsou neumírající elfové. V takovém případě se zcela logicky nabízí otázka, jak je možné, že došlo k proměnám a ke vzniku dialektů. Tolkien na tuto otázku odpovídá ve smyšleném dopise „Dangweth Pengoloď“ („Odpověď Pengoloďova“). Fiktivní elfský mudrc Pengoloď v něm vysvětluje Aelfwinovi, že elfské jazyky se také proměňují, protože proměnlivost je základem bytí (Eä) a že elfovi se může přihodit, že ve stáří hovoří zcela jinou řečí než v mládí. Na rozdíl od lidí však Tolkienovi elfové provádějí změny úmyslně – „s obratností řemeslníků“ vynalézají nová slova nebo způsoby mluvy či dokonce provádějí systémové změny. Zároveň tyto vynálezy u jiných obdivují a šíří mezi ostatní, líbí-li se jim nebo mají-li jiné důvody je propagovat (Tolkien 2002a: 397–402). Konkrétní realizaci ukazuje stat’ „The Shibboleth of Fëanor“ („Fëanorův šibolet“). Popisuje, jak se elf Fëanor, mimo jiné přední jazykovědný učenec, pokusil zabránit tomu, aby jeho lid (Noldor) přešel od užívání „þ“ (staroanglické písmeno „thorn“, th) k hlásce „s“. Byl přitom ovšem motivován zejména láskou ke své matce, vyslovující hlásku starým způsobem. Text uvádí, že se Fëanorovi, uznávanému pro „moudrost a vkus“, téměř podařilo přesvědčit Noldor o své pravdě. Protože však v té době došlo válkám a Fëanor se dopustil ukvapených a zlých činů, nedbali Noldor ani jeho lingvistického názoru a v quenijštině se začalo používat „s“ (Tolkien 2002b: 331–339). Tímto vysvětlením se Tolkienovi podařilo sladit ideu neumírajících elfů s myšlenkou jazykového vývoje, která mu jako filologovi byla blízká.

Zdá se však, že „Dangweth Pengoloď“ bezděky odhaluje také hlubší příčinu, proč se jazykové proměny s myšlenkou posvátného jazyka špatně snášejí. Nikoliv

---

<sup>118</sup> U jazyků, jež atribut posvátnosti či ctihodnosti získaly teprve časem (jako quenijština v Tolkienově světě nebo latina v aktuálním světě), je ovšem nutné brát v potaz, že v minulosti, ať už fikční nebo nefikční, byly přirozenými a proměnlivými jazyky.

pouze proto, že vůbec dochází k proměně, ale zejména z té příčiny, že jazykové změny jsou často obtížně předvídatelné; lze nanejvýš určit, k jakým hláskovým změnám v budoucnosti pravděpodobně dojde, ale nikoliv kdy a zda vůbec; tím spíše pak nelze odhadnout, jaká slova, obraty nebo kalky přijme „neviditelná ruka jazykové změny“ z cizích jazyků (Lass 1980, Keller 2014). Jazykový vývoj přirozených jazyků v našem světě je plný náhod a nepředvídatelných událostí; a protože probíhá nepravidelně a nerovnoměrně, mluvíme v případě přirozených jazyků spíše o dialektovém kontinuu než o jednoduše uchopitelném jazyce. Změny se prosazují postupně a jedinec je až na výjimečné případy nemůže ovlivnit. Změny v Tolkienových elfských jazycích jsou naproti tomu výsledkem plánování a společenského konsensu: nejsou prezentovány jako chaos, nýbrž jako řád vyššího stupně.

V Tolkienově díle se také objevuje božský či andělský jazyk v užším slova smyslu, tedy jazyk jednorázově stvořený, nevyvíjející se a nevytvářející dialekty – a sice valarština, kterou spolu hovoří Valar (mocní duchové) v Blažené říši. Ve stati „Quendi and Eldar“ se objevuje zmínka, že si Valar, poté, co přijali tělo, vytvořili také jazyk, „Lambe Valarinwa“, i když jej nepotřebovali (Tolkien 2002b: 397). Je pozoruhodné, že v otázce božského jazyka sám Tolkien několikrát změnil názor. Nejprve jej do svého díla implantoval coby předchůdce elfských jazyků (Tolkien 1993: 168) – analogicky k dantovské ideji mocného Adamova jazyka, z něž se postupným kažením a úpadkem stala hebrejšтина (Eco 2001b: 47). Posléze valarštinu úplně vyškrtl, vycházející z předpokladu, že mocné bytosti duchovní podstaty ke komunikaci jazyk vůbec nepotřebují, a dokonce ani nemají jména, pouze identity (Tolkien 2006b: 282), což odpovídá dantovské představě komunikace na duchovní úrovni, bez „přízemní“ substance, kterou by jeho výraz tvaroval. Nakonec byl ovšem andělský jazyk Valar znovu vytvořen, avšak v podobě zcela nové a velmi odlišné od elfských jazyků. Konečná verze valarštiny je pro uši elfů (a tím spíše lidí) cizí, nepříjemná (Tolkien 2002b: 398), byť kořeny některých slov (zejména jména bohů) quenijština převzala. Jazykové ovlivnění je však pouze jednostranné.

Kromě elfských jazyků a valarštiny pak Tolkien využívá také představu stvoření hmotného světa prostřednictvím artikulovaného projevu. Ideu rozpracovává zejména v textu „Ainulindalë“ („Zpěv Ainur“).

Triádu posvátných jazyků v jeho díle pak můžeme chápat jako „jazyk božský“ (jazyk stvoření), „jazyk andělský“ (jazyk duchovních bytostí) a „jazyk posvátný“ (jazyk starobylý, hodný obzvláštní úcty, s určitými oslabenými aspekty předchozích dvou skupin). V prvním případě je jakákoliv změna zcela vyloučena, jazyk je svázán s existencí světa, ve druhém případě je změna teoreticky možná, ale prakticky neprobíhá, ve třetím případě je změna nežádoucí a prakticky probíhá jen málokdy nebo je specificky omezená. Tato tři pojetí svatého jazyka se v různých podobách objevují mimo Tolkienovy práce i v jiných literárních dílech, málokdy však všechna tři najednou.

Ačkoliv se, jak uvádím výše, neměnný posvátný jazyk obvykle pojí s neměnností (nesmrtelností) jeho mluvčích, nejčastěji božstev, může být idea neproměnlivosti realizována také jinak – věčným trváním výpovědi v posvátném jazyce učiněné. To je případ Borgesovy povídky „Boží nápis“ (1949), v níž aztécký kněz vypráví o své výpravě za magickým nápisem boha Qaholoma. „Bůh, jenž předvídal, že konec věků přinese mnohá neštěstí a mnohou zkázu, napsal prvního dne Stvoření magickou větu, kterou bylo možno ty pohromy zažehnat.“ (2009: 314) Hrdina pak vzpomíná na své úvahy, kam mohl bůh svou stvořitelkou větu zapsat, aby byla věčná – kdyby byla znakem hora, řeka, říše nebo seskupení hvězd, mohlo by dojít k jejich změně. Nakonec se dozvídáme, že hledaná věta je zapsána do jaguářích skvrn. Jaguáři se rozmnožují a šíří po zemi, a když zemře jeden, žije dál jiný. Slova v božském jazyce jsou de facto vepsána do jejich DNA, ačkoliv tohoto výrazu aztécký vypravěč pochopitelně nežívá. Protože jde o posvátný jazyk, hrdina jeho slovům porozumí, jakmile si uvědomí, že se jedná o slova, a nemusí se mu tedy učit jako přirozeným jazykům. Z toho ostatně vyplývá, že věčná a neproměnná musí být nejen „magická věta“, ale i příslušný jazyk sám, jinak by větě nikdo neporozuměl – protože „stvořitelská věta“, jak tvrdí vypravěč, zahrnuje totalitu bytí a času, musí nutně zahrnovat také jazyk, v němž byla učiněna.

Na závěr této podkapitoly je nutné ještě poznamenat, že neměnnost posvátných jazyků bývá významná také tím, že funguje coby distinktivní rys vůči démonickým a ďábelským jazykům, o nichž pojednávám dále.

#### 4.8. Skrytost posvátných jazyků

Jiným často užívaným atributem božských či andělských jazyků je skrytost a nepřístupnost. Zejména komunikace s božstvem je úzce spojena s okultismem: porozumění řeči vyšších bytostí je vyhrazeno pouze zasvěcenému, knězi či mágovi, který dokáže rozluštit řeč symbolů. Mezi klíčové metafory, jimiž je vztah člověka k těmto jazykům popisován, patří temnota a chtoničnost.

S těmito aspekty obratně pracuje například Thomas de Quincey, když hovoří v esejistické básni v próze „Levana a matky žalu“ (původně součástí sbírky *Suspiria de Profundis*, 1845) o třech sestřích, které doprovázejí římskou bohyni Levanu: „Nemluvily slovy, když rozmlouvaly s Levanou, nešeptaly; nezpívaly, ač se mi často zdálo, že by byly *mohly* zpívati: neboť já zde na zemi jsem slyšel často, jak jejich tajemství byla odhalována harfou a tamburínou, cimbálem a varhanami. Jako Bůh, jehož služebnicemi jsou, projevují svou radost ne zvuky, které pomíjejí, nebo slovy, která bloudí, nýbrž znameními na nebi, proměnami na zemi, vlněním v skrytých řekách, znaky, malovanými na temnotě, a hieroglyfy psanými na deskách mozku. Ony obíhaly v bludištích; já jsem sledoval jejich kroky. Ony telegrafovaly z dálky; já jsem chápal jejich znamení. Ony se tajně umlouvaly; a na zrcadlech temnoty stopovalo mé oko jejich záměry. Jejich byly symboly, slova jsou má.“ (De Quincey 1927: 13)

Kromě již řečených vlastností stojí za pozornost také jednostrannost těchto jazykových projevů: zasvěcenec s božstvem nehovoří (a pokud ano, nikoliv jeho jazykem), nejde o dialog – důležité je pouze porozumění a případné předání zprávy dalším lidem.

Skrytost má v zásadě dvě základní podoby; v de Quinceyho básni se setkáváme s oběma. První z nich je utajenost řečových projevů, božstvu je možné naslouchat jen na vyhrazených, nepřístupných místech – u „skrytých řek“ nebo „zrcadel temnoty“. Druhou podobou skrytosti je utajenost jazyka (ve smyslu správného dekodování). Samotné božské výpovědi jsou přitom paradoxně všem na očích – „znamení na nebi a proměny na zemi“. Takové pojetí posvátného jazyka se může přibližovat myšlence „jazyka světa“, rozebírané v první kapitole této práce. Je zde nicméně přítomen jasně vymezený mluvčí (tři matky žalu), který chce posluchači (mluvčímu básně) něco sdělit.

V některých případech je dáána do ostrého protikladu příroda, prostřednictvím které Bůh promlouvá k lidem, a lidská kultura, u které k tomu nedochází, ač se třeba k Bohu snaží obracet prostřednictvím svých institucí. V Coleridgově<sup>119</sup> básni „Mráz o půlnoci“ jsou jako „významově prázdné“ odsouzeny klášterní ambity, zatímco krajina mimo město v sobě významy nese; skrytost jazyka je přitom pouze částečná, „věčná řeč“ je odhalena nevinnému dítěti:

„(...) Já vyrůstal  
ve velkém městě, v temných ambitech  
a radost měl jen z oblohy a z hvězd.  
Ty, děťátko, však budeš jako vánek  
u jezer, v písku břehů, pod srázy  
prastarých hor a také pod mraky,  
jež zrcadlí jezera se břehy  
i srázy hor: tak uslyšíš a spatříš  
srozumitelný hlas a krásné tvary  
té věčné řeči, kterou mluví Bůh,  
který nás celou věčnost učí znát  
jak jeho ve všem, tak i všechno v něm.“

(Coleridge, Wordsworth, Southey 1999: 120–121)

Mluvcím však nemusí nutně být Bůh, setkáváme se i s případy, kdy prostřednictvím přírody promlouvají různé abstraktní síly, popřípadě jasný mluvčí zcela chybí a jde pouze o řeč. Německý romantik Ludwig Tieck tuto myšlenku zpracovává v povídce „Runová hora“ (1804). Rozervaný hrdina této prózy dovede slyšet hovořit svět kolem sebe, avšak zde nejde o mluvu stvořitele prostřednictvím jeho stvoření, nýbrž o zvláštní souboj o nešťastníkovu duši. Již na začátku se objevuje všeríkající pasáž: „Zaposlouchal se do proměnlivé melodie vod, a zdálo se, jako by mu vlny nesrozumitelnými slovy vypovídaly o tisícířech, pro něho tak důležitých věcech,

---

<sup>119</sup> Topos „božského jazyka přírody“ ostatně fascinoval Coleridge dlouhodobě a užíval jej i v jiných básních a jazykovědných úvahách, viz McKusick 1986.

a v nitru se rmoutil, že nerozumí jejich řeči.“ (Tieck 1974: 63) Později však hrdina začíná rozumět lépe a lépe a o jeho duši se utkají rostliny a nerosty. Hrdina slyší hovořit ty i ony, zpočátku se staví na stranu vegetace (a domácího života), protože však navštívil Runovou horu, tíhne jeho srdce ke kamení a horám (a jejich vznešené kráse) – rostlinstvo považuje za známku rozkladu, za vetřelce a uchvatitele. Z povídky není jasné, jakým jazykem vlastně květiny a kameny hovoří, zda jde o tutéž řeč a zda vůbec opravdu mluví nahlas, nebo zda hovoří přímo k hrdinově mysli a zmínky o hlase či křiku jsou pouze metaforami. Řeč „horstva“ či „rostlinstva“ zde v každém případě funguje v mnoha ohledech podobně jako řeč bohů (či Boha) v jiných textech.

Podobně jako stáří je skrytost či utajenost nejen vlastností posvátných jazyků, ale také náznakem, že by přirozený jazyk mohl skrývat nadpřirozená tajemství. Umberto Eco si toho všímá ve starověkém prostředí, když mluví o fascinaci klasické antiky „nesrozumitelným hieroglyfem“ egyptské kultury, vytlačené řeckými a římskými dobyvateli. „A nic nevábí více než utajená moudrost: víme, že existuje, ale neznáme ji, a proto se domníváme, že je nesmírně hluboká“ (Eco 2001b: 21). Ve *Foucaultově kyvadle* dokonce slova vypravěče tuto přirozeně lidskou tendenci „pozitivisticky“ zesměšňují, kladouce přitom vedle sebe magické zaříkávadlo, vzkaz Boží ruky z biblické knihy Daniel, Dantův smyšlený d'ábelský jazyk a verš Mallarméův: „Dělej ze sebe hlupáka a nikdo tě neprokoukne. Abrakadabra, Mene Tekel Fares, Pape Satan Pape Satan Aleppo, le viérge le vivace et le bel anjourd'hui, zkrátka stačí, aby nějakému básníkovi, kazateli, šefovi nebo kouzelníkovi jen zakručelo v břicho a lidstvo to pak po staletí dešifruje jako poselství.“ (Eco 2005: 95). Octavio Paz se vydal podobným směrem úvah, když v eseji o poezii napsal, že „Mallarméův jazyk je jazykem zasvěcenců“ a že „čtenáři moderních básníků tvoří jakousi tajnou společnost“ (Paz 1992: 34); a také, že „jazyk sekt a okleštěných společenství je příznivý básnickému tvoření. Situace exilu dává slovům vyhoštěné skupiny zvláštního napětí a účinnosti. Každý posvátný jazyk je tajný. A naopak: každý tajný jazyk – včetně jazyka spolčených a spiklenců – hraničí s posvátným. Hermetická báseň hlásá velikost poezie a bídu dějin.“ (Paz 1992: 38)

Jak je vidět, tím, kdo dešifruje, nemusí být literární postava – text může být „výpovědí v tajném jazyce“ i na úrovni čtenářské, a to nejenom u zmíněných moderních básníků. Existují také díla, označitelná patrně nejvhodněji za alegorická, které lze číst jako fikci, ale jejich primárním účelem je předávání okultních informací těm, kdo „znají

jazyk“ a dovedou porozumět poměrně složité soustavě užívaných znaků. Konkrétním dílem tohoto typu je *Chymická svatba Christiana Rosenkreutze* (1616), původně anonymní spisek, připisovaný obvykle německému protestantskému mysliteli Johannu Andraeovi. Kromě kódu, v němž jednotlivé postavy či barvy reprezentují alchymistické skutečnosti, v něm za účelem utajení letopočtů najdeme i tradiční šifru v podobě neznámých grafických znaků (Andrae 1992).

Motiv vyvolence pronikajícího do tajného a pro ostatní nesrozumitelného jazyka, aby jeho prostřednictvím získal moc (v širokém slova smyslu), je však natolik rozšířený, že jej můžeme v různých podobách hledat též u jiných žánrů a témat, ne nutně pouze v souvislosti s posvátnými jazyky. Typickým příkladem mohou být některé moderní detektivky či thrillery – úlohou detektiva někdy bývá naučit se „tajný jazyk“ zločince.<sup>120</sup>

#### 4.9. Nedořečenost posvátných jazyků

Se skrytostí je úzce svázán obraz jazyka příliš dokonalého či složitého, než aby jej člověk dokázal pochopit a používat. Konstruktor vytvoří pouze několik konkrétních řečových projevů, s tím, že jména a pojmy jsou pouze intuitivně načrtnuty; popřípadě vytvoří popis vlastností tohoto jazyka, aniž by se v textu objevila jakákoliv výpověď v něm. Jazyk musí zůstat silně nedořečený i pro čtenáře, neboť kdyby byl zkonstruován v úplnosti, narušilo by to obraz jazyka nacházejícího se mimo dosah člověka.

Použijeme-li znovu příklad Tolkienových jazyků: elfské jazyky jsou sice ve fikčním světě vnímány jako ctihodné a posvátné, přesto však jsou autorem rozpracovány do detailů. U neměnné „Lambe Valarinwa“, jazyka božstev, se již věci

---

<sup>120</sup> Populární thriller *Sběratel kostí* (autor Jeffery Deaver) je postaven na myšlence, že vrah zanechává na každém místě činu předměty – slouží jako znaky, které mají detektivovi pomoci odhalit místo příští vraždy a zabránit jí (Deaver 1998). V norském detektivním románu *Netopýr* (autor Jo Nesbø) je tato tendence přímo reflektována jednou z postav: „Vrahovo jednání je [podle kriminalistické literatury] vlastně voláním o pomoc, že dotyčný zanechává drobné kódované zprávy a stopy, které jsou výrazem jeho nevědomého přání, aby ho někdo zastavil.“ (Nesbø 2013: 106)

mění. Tolkien uvažuje, zda jej do svého díla vůbec zařadit, a nakonec jej spíše jen povrchně naznačí. Známe význam a etymologii některých slov, u jména „Tulukhedelgorûs“, valarského jména zlatého stromu Laurelin (Tolkien 2002b: 401) například tušíme, že obsahuje slova „tulukha(n)“, žlutý, a „(a)šata“, vlasy (Tolkien 2002b: 399), nevíme však nic bližšího o gramatice. Jazyk je koncipován jako vzdálený a cizí, informací o něm je poskrovnu – a v Tolkienových populárních prózách ani nezazní, leda jako vzdálená ozvěna v některých quenijských slovech. Obzvláště silně to vyniká ve srovnání s podrobnými elfskými jazyky, kolem nichž je dílo postaveno. A konečně u Tolkienova hudebního jazyka stvoření – „nejvyššího stupně jazyka“ – jsou popsány pouze dojmy, jež vzbuzuje (bohatost, nekonečnost, krása). Nejsou uvedeny žádné konkrétní výrazy, přestože jde o „nespočetné sbory zpívající slovy“ (Tolkien 1992b: 11). Jde tedy o jazyk v podstatě zcela virtuální – a to nikoliv pouze proto, že jeho projevy nejsou ukázány v textu, ale proto, že se v něm objevit vůbec nemohou. Text naznačuje, že jazyk stvoření vůbec nemusí mít adresáta, popřípadě je tento adresát a posluchač božský. Čtenář, protože je člověkem, by naproti tomu vůbec nebyl schopen projevy v „jazyce stvoření“ vnímat jako řeč, a proto může pouze sledovat jejich účinky.<sup>121</sup>

Nedořčenost či virtualita posvátných jazyků bývá často ještě podtržena jejich přehnanými, často až absurdními vlastnostmi. Hudební jazyk utopických podzemních Megamikrů z Casanovova díla *Icosameron čili příběh Eduarda a Elizabety (Icosameron ou histoire d'Edouard et d'Elisabeth, 1787)* se skládá „výlučně ze samohlásek“ a obsahuje „29479 slov“ (Ouředník 2010: 106). Jinou vlastností tohoto jazyka má být skutečnost, že Megamikrům proniká „do duše“ skrze kůži (Fitting 2004: 86).

---

<sup>121</sup> Neschopnost člověka přinejmenším během svého života číst „jazyk světa“ v úplnosti se objevuje i v náboženských textech, například v biblické 1. epistoletě Korintským: „Láska nikdy nezanikne. Proroctví – to pomine; jazyky – ty ustanou; poznání – to bude překonáno. [...] Nyní vidíme jako v zrcadle, jen v hádance, potom však užíme tváří v tvář. Nyní poznávám částečně, ale potom poznám plně, jako Bůh zná mne.“ (1. Kor 13, 8–12)



#### 4.10. Výrazový plán posvátných jazyků

Jak píši v úvodu této kapitoly, konkrétní výrazová substance bývá u jazyků prezentovaných coby posvátné, často spíše upozaděována. Obzvláště jde-li o božskou stvořitelenskou řeč, tajná znamení nebo „hieroglyfy na deskách mozku“, je jeho zobrazení prakticky nemožné nebo přinejmenším velmi problematické.

Obtíže s konkrétním zpodobněním posvátného jazykového projevu mohou ovšem nastat i tehdy, jde-li o jazyk přenášený zvukovým kanálem. Protože je posvátná řeč příliš vznešená či zvláštní, než aby mohla být zachycena psanými znaky, setkáváme se mnohdy s metaforou nebo přirovnáním. Komunikace víl v Barrieho slavné dětské knížce *Petr Pan* je kupříkladu popisována jako „cinkání malých zvonečků“ (Barrie 2015: 31–32).

Řešením bývá využití toposu božstva (či jiné bytosti) hovořícího lidským hlasem a jazykem, aby jí bylo rozuměno – to je případ nedokončené Keatsovy poémy *Hyperionův pád* (1819). Na počátku druhého zpěvu odhaluje bohyně Moneta spícímu posluchači, že „svá slova polidšťuje“ a „činí přirovnání k věcem pozemským“; lidem je totiž „pověstmi ztěžklý jazyk větru“ pouhým hlukem, ač vypráví o zármutku a útrapách Titánů, „příliš velkých pro smrtelný jazyk nebo písařovo pero“ (Keats 1901: 182).

Přímé uvedení výpovědi v posvátném, magickém a božském jazyce pak věc ještě dále problematizuje, neboť autor musí určit konkrétní, zapsatelnou výrazovou podobu. Dojem posvátnosti bývá vzbuzován tím, že se výpověď vztahuje k reálným uctívaným jazykům (jako výše zmiňovaná pseudolatina), obzvláštní snahou o zvukovou krásu (jako Tolkienovy elfské jazyky) nebo naopak pokusem vytvořit jazyk co nejčizejší a nejvzdálenější přirozeným lidským jazykům (Tolkienova valarština se slovy jako „Tulukhedelgorûs“, Lovecraftův jazyk Prastarých a slavná věta „Ph'nglui mglw'nafh Cthulhu R'lyeh wgah'nagl fhtagn“ a podobně).

#### 4.11. Jazyky géniů a šilenců

Na pomezí explicitně božských jazyků a utopických řečí lze umístit jazyky bytostí nadaných extraordinární inteligencí, které však nemusejí být nutně bytostmi nadpřirozenými. Zařazují je však k jazykům posvátným, neboť kromě zvláštní moci, kterou jsou tyto jazyky ve fikčním světě často nadány, se k nadpřirozeným jazykům přibližují také svou údajnou nesdělitelností. Geniální lidský vypravěč, který ve fikčním světě běžně pracuje s mnohem pokročilejšími a praktičtějšími soustavami znaků, než je jeho původní přirozený jazyk, je nucen ke čtenáři hovořit „zastaralou“ řečí.

Jedním z konkrétních případů je Chiangova povídka „Pochopit“ (1991). Představuje se v ní pacient, obdařený po zranění mozku a následné novátorské hormonální léčbě extrémně vysokou inteligencí. Aby mohl uvažovat o nově získaném pochopení řádů a gestaltů ve světě kolem sebe, vytváří si nové jazyky. Jazyk je zde úzce provázán s vědomím; zatímco sebeuvědomění lidského vědomí je předpokladem funkčního přirozeného jazyka, další stupně sebeuvědomění (tj. uvědomění si uvědomění, uvědomění si faktu, že je uvědomováno uvědomění atd.) vyžadují příslušný jazyk: „Fiat logos. Znam vlastní mysl prostřednictvím jazyka výmluvnějšího než kterýkoli z těch, jež jsem si dřív vysnil. Jako když Bůh slovem tvoří řád z chaosu, tak tímto jazykem obnovuji sám sebe. [...] Díky tomu jazyku už chápu, jak pracuje moje mysl. [...] Pozoruji sám sebe při myšlení, vidím rovnice, jež moje myšlení opisují, a vidím sám sebe, jak ty rovnice chápu, a vidím, jak rovnice definují to, že byly pochopeny.“ (Chiang 2011: 57)

Chiang zde pracuje, stejně jako také v některých jiných svých prózách, s jazykem jako středobodem lidského postavení ve světě. Jakkoliv však jazyky géniů z povídky „Pochopit“ nejsou jazyky magickými, lze je označit za „jazyky moci“, podobně jako epiteta v povídce „Sedmdesát dva písmen“ nebo heptapodštinu B v povídce „Příběh tvého života“, zmíněné dále. Hrdina povídky „Pochopit“ svět kolem sebe objektivně nevytváří ani nepřetváří, je ale strůjcem nového pohledu na něj, nové artikulace a struktura. To postačuje, aby své postavení ve světě interpretoval jako pozici „tvůrce řádu“, Boha Stvořitele.

Za povšimnutí stojí také neobyčejný umělecký potenciál, který někdy těmto smyšleným virtuálním jazykům bývá tvůrci textů přisuzován. Když hrdina povídky

„Pochopit“ hovoří s jiným, podobně inteligentním jedincem, říká text: „Budeme mluvit nahlas, protože somatický jazyk nemá technické výrazy. Reynolds pronese pět slov, rychle a tiše. Jsou těhotnější významem než jakýkoli verš poezie: každé slovo je jako logický úchyt, po kterém můžu vystoupit, jen co z toho předchozího extrahuji vše, co z něj implicitně plyne.“ (Chiang 2011: 66) Již přinejmenším posledních padesát let nicméně vládne v lingvistice konsensus, že všechny přirozené jazyky (dialekty) jsou, co se týče komunikačních možností, rovnocenné a že neexistují „primitivní“ přirozené jazyky (Edwards 2009: 59). Autoři literárních textů však mohou pracovat s představou, že se spekulativní jazyky génů přirozených jazyků v tomto ohledu významně odlišují. Jejich dokonalost má být přitom většinou úzce spojena se zdokonalením mluvčího: není možné se takový jazyk prakticky naučit, aniž bychom zdokonalili svou mysl – bez ohledu na to, zda je řeč o zdokonalení „mystickém“ nebo čistě fyziologickém.

Důsledky dokonalých „nadjazyků“ mohou být ve fikčním světě výrazné také v negativním ohledu, zejména proto, že mohou odhalovat „zapovězené“ vědomosti nebo umožňovat pochopení otázek příliš složitých pro lidskou mysl. Důsledkem může být i šílenství. Tento motiv nalezneme jak v soudobé fantasy literatuře, tak ve sci-fi. V povídce „Dělení nulou“ ohrožuje hlavní hrdinku, geniální matematicku, šílenství: „Ztratila schopnost soustředění a včera v noci se jí zdál zlý sen o tom, jak objevila formalismus umožňující převádět náhodné pojmy do matematických vyjádření: následkem toho prokázala, že život a smrt jsou ekvivalentní.“ (Chiang 2011: 85) Matematický jazyk se touto svou fiktivní vlastností přibližuje nadpřirozeným okultním jazykům jako Aklo, o němž bude ještě pojednáno dále.

#### **4.12. Jazyky andělské a d'ábelské**

Ač může být mluvčím „jazyka moci“ také modifikovaný člověk, jak uvádím výše, předpokládá posvátný jazyk v pravém slova smyslu obvykle nadpřirozenou či přinejmenším neobvyklou bytost; ať už se jedná o Stvořitele, různá božstva nebo „pouhé“ víly a elfy. Poměrně specifickým, avšak výrazným druhem těchto bytostí jsou andělé, a to včetně andělů padlých. Myšlenka jak andělských, tak d'ábelských jazyků

přítom pochází z hluboce zakořeněné tradice, především křesťanské, kterou je pro interpretaci pozdějších uměleckých děl dobré alespoň povrchně znát.

Jistě nepřekvapí, že andělské a démonické jazyky se v některých ohledech zcela shodují, zatímco v jiných jde o jevy protikladné. Zpěv dobrých andělů byl v teologické literatuře (zejména renesanční) konvenčně přirovnáván ke „zpěvu ptáků“ a „odrazu harmonického pohybu nebeských sfér“, hlas padlých andělů byl nazýván „skřípáním“ a „kakofonickými zvuky“. V obou případech však jde o expresivní zpěv, který nemá „význam“ – renesanční teolog Sylvester Mazzolini jej přirovnává k dětskému pláči nebo lidskému smíchu (Maggi 2001: 36).

V některých případech mohl však v těchto jazycích promlouvat i člověk – oslovení démona „v jeho vlastním jazyce“ bývalo například oblíbeným způsobem, jak zjistit, zda je někdo posedlý, či nikoliv (Caciola 2006: 245–246). Příslušná zaříkávání byla nesrozumitelná, opakováním, aliterací, rýmy navozovala dojem „zakázané a tajemné moci“ a připomínala latinu – například „abre monte abrya abremonte consacramentaria sypar ypar ytumba opote alacent alafie“ (Caciola 2006: 247–248).

Historické představy o andělských jazycích byly samozřejmě výrazně složitější, většinu dalších aspektů andělské a ďábelské řeči lze však v této souvislosti opomenout, neboť pro pozdější literární tradici mají spíše menší dosah.<sup>122</sup>

V Dantově *Božské komedii* je zmíněná podobnost a zároveň protikladnost svatých a nesvatých jazyků velmi zřetelná. Na ďábelský jazyk narazíme hned na dvou místech, v obou případech na začátku zpěvu. Poprvé se smyšlený jazyk objevuje v úvodu sedmého zpěvu *Pekla*. „Pape Satàn, pape Satàn aleppe!“ řve Pluto „chraplavým hlasem [voce chioccia]“ (Dante 2009: 36). Tato pasáž již po staletí setrvale vzbuzuje zájem interpretů a komentátorů; od snahy odhalit původ jejich jazyka či dialektu se přesunula k fascinaci Dantem jako jedním z prvních tvůrců konstruovaného jazyka (nebo alespoň promluvy v takovém jazyce).<sup>123</sup> Robert Hollander se domnívá, že jde o převrácení výroku svatého Pavla; v epistoletě Korint'anům říká, že „raději řekne pět

---

<sup>122</sup> Podrobně k renesanční představě představě andělského a ďábelského jazyka viz Maggi 2001. Historií představ o komunikaci lidí s anděly se zabývá také publikace sestavená Joadem Raymondem (Raymond 2011).

<sup>123</sup> Pro výčet alespoň některých současných textů, které se tímto Dantovým veršem zaobírají, viz Gilson 2015: 154.

slov srozumitelně než tisíce slov ve vytržení“ (Kor 14, 19), čímž kritizuje příliš častou glosolálii ve shromáždění (Hollander 1992). Výrok podobně nedešifrovatelný jako Plutonův výkřik pronáší v *Pekle* také Nimrod, viník babylónského zmatení: „Rafel mai maech izabi almi!“ (Dane 2009: 157). Simon A. Gilson si všímá celkové degradace schopnosti používat jazyk v sedmém zpěvu: mučenci křičí, štěkají, vzdychají a v zpěv jim bublá v hrdle, nedokážou však utvořit slova (Dante 2009: 40) – jazykový úpadek je přímo spojen s morálním a spirituálním pádem nešťastníků v pekle (Gilson 2015: 154–155) „Děblové mluví jazyky zmatení,“ vystihuje situaci lakonicky Umberto Eco (Eco 2001b: 41). Děblův jazyk je řeč bábelská, chaotická, překrucující a parodující skutečné lidské jazyky, a to dokonce ty „nejposvátnější“ z nich (Plutonova slova trochu připomínají latinu, Nimrodova znějí jako hebrejšтина).

V sedmém zpěvu *Ráje* opěvuje císař Justinián Boha a spojuje přitom slova latinská a hebrejská: „*Hossana, sanctus Deus sabaoth / superillustrans [neologismus] claritate tua / felices ignes horum malacoth!*“ (Dante 2009: 377). Všimněme si, že jde o tytéž jazyky jako v *Pekle*, mění se pouze fakt, že nyní jsou používány „správně“ – tj. výpovědi jsou správně utvořeny (jsou srozumitelné) a správně zacíleny (opěvování Boha). Jakkoliv však v tomto případě probíhá rozdělení mezi dobrým a zlým souběžně s rozhrančením srozumitelného a nesrozumitelného, nejde ani zdaleka o univerzální pravidlo. Nesrozumitelné může být zkrátka jen „skryté“, což je, jak píše výše, jednou z obvyklých charakteristik pro jakoukoliv metafyzickou komunikaci, božskou nebo d'ábelskou.

Od pozdní antiky, ale především ve středověku a raném novověku se otázkou andělského jazyka zabývalo mnoho významných učenců, včetně takových osobností jako Tomáš Akvinský (Roling 2008: 79–88) nebo Gottfried Wilhelm Leibniz v souvislosti s monadologií (Roling 2008: 666–677) Pozdější literární zpracování andělské řeči nicméně ovlivnil zejména britský okultista John Dee se svým „henochiánským jazykem“ a švédský mystik Emanuel Swedenborg. Jejich přitažlivost byla patrně dána tím, že své poznatky označovali za „zjevené“; oba tvrdili, že s anděly přímo komunikují, což byl pro umělce patrně lákavější podnět než teoretické úvahy teologů a filosofů.

John Dee je znám koncepcí svého „dokonalého“ univerzálního symbolu zvaného „Monáda“, nad kterým uvažoval v díle *Monas hieroglyphica* (1564) a jenž měl sloužit

k vytváření abeced všech jazyků a odhalení všech tajemství (Eco 2001b: 167–169). Ještě významnější je pak Deeova údajná komunikace s anděly pomocí média Edwarda Kelleyho a křišťálové koule – Dee o sobě prohlašoval, že je prvním člověkem od doby apokryfního Henocha, kterého andělé naučili dokonalý Adamův jazyk (Szőnyi 2013: 494–499). V Deeově textech nalezneme zapsaná „dokonale tvarovaná svatá písmena“ (Dee 2013: 133). K jeho spisům patří také dvě knihy údajně nadiktované v enochiánském jazyce, *Liber Loagaeth* a *48 Claves angelicae*. Časem se Dee stal v umění archetypálním obrazem faustovského alchymisty. Jako literární postava se Dee objevuje u Johnsona nebo Butlera, později u Meyrinka, Eca, Ackroyda a mnoha dalších. Přes Crowleyho „henochiánskou magii“ ovlivnil i LaFeyův „satanismus“ (Szőnyi 2013: 508).<sup>124</sup> Samotný henochiánský jazyk je z lingvistického hlediska spíše úpravou angličtiny než nově zkonstruovaným jazykem – s angličtinou sdílí například fonologii nebo gramatiku (Laycock 2001: 43) Někteří badatelé dokonce označují Deeův jazyk za šifru (Laycock 2001: 54–58). Estetika jmen andělů a složitých henochiánských slov se nicméně podepsala na výrazové kvalitě pozdějších fantastických jazyků – symptomaticky znějí například slova „donasdogamatastos“, pekelný oheň (Laycock 2001: 103), nebo „Lavavoth“, jméno jednoho z andělských králů (Laycock 2001: 128). Podobnosti můžeme hledat u Lovecrafta, Tolkiena a dalších autorů.

Také Swedenborg zužitkoval a svým nástupcům – ať už z řad okultistů či literátů – předal mnohé z klasických topoi andělské řeči.<sup>125</sup> Andělský jazyk je u Swedenborga univerzální pro všechny anděly, je niternější a bohatší než lidský, přestože se mu podobá. Dokonalost andělské řeči je podle jeho spisů založena na její nearbitrárnosti, „zvuk andělské řeči je souvztažný s jejich pohnutkou a myšlenkou“ (Swedenborg 2011: 153). Totéž platí pro padlé anděly, avšak pro ně je řeč založena na zlých pohnutkách, nikoliv dobrých – pekelní a nebeští andělé svůj jazyk navzájem nemohou snést, ač je vlastně podobný (Swedenborg 2011: 158). Andělé tedy nemohou říkat něco, co si nemyslí, což jejich jazyk v tomto pojetí na jedné straně přibližuje expresivním jazykům

---

<sup>124</sup> Podrobněji k Deeově magickému myšlení a dobovému kontextu viz Szőnyi 2010. K vlivu henochiánského jazyka a magie na pozdější okultismus viz také Asprem 2012.

<sup>125</sup> Leckteré propracované představy na druhou stranu nevyužil. Jak píše Bernd Roling, „Swedenborgův andělský jazyk „jž není žádná *lingua mentalis*, žádný jazyk zjevených pojmů nebo *signa intelligibilia*, vychází z jiných premis, které svým skrývaným antropomorfismem a upomínají spíše novoplatónské teoretiky démonické řeči.“ (Roling 2008: 653–654)

zvírat, na druhé straně smyšleným antiutopickým novořečem, které formují lidské myšlení. Obzvláštní důležitost přikládá Swedenborg hudebnosti. Proto klade důraz na samohlásky, které pro něj „nepatří k jazyku“ (vychází přitom z hebrejštiny, kde se nezapisovaly). U, O a do jisté míry A pomáhají vyjadřovat dobro a používají je nebeští andělé, naproti tomu samohlásky E a I vyjadřují pravdu, pročež převládají v řeči duchovních andělů (Swedenborg 2011: 156–157). Chtějí-li rozmlouvat s člověkem, musejí se s ním spojit a promlouvat jeho ústy, neboť jsou tvory duchovními, nikoliv přírodními – andělskou řeč však slyší jen hovořící člověk sám. Ve Zlatém věku patriarchů na počátku dějin však spolu lidé a andělé rozmlouvali běžně (Swedenborg 2011: 160–162).

Swedenborgovy myšlenky inspirovaly umělce, zejména básníky – například Pounda nebo Yeatse, jak zmiňuji výše, ale také Charlese Baudelaira nebo Honoré de Balzaca.<sup>126</sup> Za andělský jazyk bývá v různých souvislostech označován posvátný jazyk poezie – Marina Cvetajeva například chápala Rilkeho pozdní zájem psát francouzsky o touhu po „andělském jazyce“, po „jazyce jiného světa“ (Rilke, Zvetajeva, Pasternak 1983: 100). Protože jde však nejčastěji o jazyk lyrické výpovědi, může být obtížné rozeznat ideu „andělského jazyka“ od příbuzných typů dokonalé řeči – božské, rajske, múzické apod. – a vůbec od metaforického užití tohoto slovního spojení.

U nesrozumitelných démonických jazyků je situace výrazně přehlednější. V moderní literatuře se s jejich tematizací se často setkáváme v gotických románech. V Lewisově *Mnichovi* (1796) je hloubka pádu mnicha Antonia změřena mimo jiné výšinami a hlubinami jazyka. První kapitola románu představuje mnicha Antonia, jak káže „pádným, prostým a jasným jazykem o krásách náboženství“ (Lewis 1971: 28). Dábelský jazyk je pak povahy právě opačné – nejasný a nesrozumitelný. Když žádá čarodějnice Matylda, toužící po Ambrosiovi, o pomoc Lucifera, vyvolává ho nejprve „nezřetelnými větami“ (Lewis 1971: 325); poté, co se padlý anděl objeví, mluví k němu „jeho vlastním jazykem, jemuž mnich nerozuměl“ (Lewis 1971: 327). Na konci knihy, v zoufalé situaci ve vězení, se mnich s pomocí knihy obrátí k pekelnému knížeti sám –

---

<sup>126</sup> Swedenborgovým vlivem na francouzskou kulturu 19. století se zabývali Paul Valéry a Lynn Rosellen Wilkinson. Baudelairův slavný sonet „Correspondances“ (do češtiny překládáno jako „Shody“, „Souzvuky, „Spojitosti“ či „Vztahy“) vychází ze swedenborgovského pojetí „jazyka přírody“, ve Francii 19. století velmi populárního (Wilkinson 1996: 217–248). Balzacova inspirace Swedenborgem se projevuje v andělském románu *Séraphîta*, ale i v jiných dílech (Wilkinson 1996: 147–216).

čte zaklínadlo psané jazykem, „jehož smysl mu je zcela neznámý“, kouzlo se však přesto zdaří a Lucifer se objeví (Lewis 1971: 504–505). Jak ctnostný jazyk kazatelův, tak jazyk užívaný k povolávání d'ábla mají k sobě blízko „magičností“ a performativitou svých výpovědí.

Beckfordův *Vathek* (1786) se zaměřuje na jiné (i když příbuzné) aspekty démonického jazyka, a sice na jeho falešnost a nezachytitelnost. Představuje d'ábla jako podvodníka a svůdce, lovícího svou obět' pomocí tajemství a příslibu jeho odhalení. Džaur (d'ábel) navštíví chalífu Vatheka, chtivého moci a vědění, a mezi poklady, které nabízí, jsou také zvláštní zdobené šavle „s neumělými znaky vyrytými po obou stranách“ (Beckford 1970: 383). Protože však džaur odmítá odpovědět na Vathekovy otázky, nechá ho chalíf uvrhnout do vězení. Z toho d'ábel přes noc uprchne a Vathek nemá nikoho, kdo by pro něj záhadné nápisy rozluštil. Nakonec díky moudrému starci objeví, že text na šavlích se ze dne na den mění. Poprvé přeloží mudrc slova jako „Byly jsme zhotoveny tam, kde vše je zhotoveno dobře: jsme nejmenší div v místech, kde vše je divuplné a hodné pohledu největšího mocnáře na zemi.“ (Beckford 1970: 388) Druhého dne mluví šavle „jinou řečí“ a v hieroglyfech se píše: „Běda smělému smrtelníku, který se pídí po tom, co mu má zůstat utajeno; a usiluje o to, co je nad jeho síly.“ (Beckford 1970: 388)

Ďábelský jazyk je zde, jako tradičně, nesrozumitelný, chaotický a proměnlivý. Moudrý stařec dokáže jednotlivé jeho výpovědi rozluštit jen z titulu své moudrosti, což je v souladu s orientálním duchem díla (tento typ vědění poněkud připomíná „překladatelskou“ moudrost Davidovu a Šalamounovu, byť v jejich případě šlo o ptačí či andělský jazyk). Roberts a Robertson chápou neustálou proměnlivost šavle jako „mise en abyme“ narativní strategie díla – šavle ukazují tajuplné hieroglyfy a slibují transcendentní označované, ale svému slibu nedostojí, což se opakuje v chalífově následování džaura (Roberts, Robertson 1996: 99). Skutečná (božská) a d'ábelská (falešná) moudrost mohou v tomto pojetí na první pohled vypadat stejně, liší se pouze v tom, že ta d'ábelská je uvnitř prázdná. Totéž platí pro jazyk, bez ohledu na to, zda džaur hovoří přirozeným jazykem chálifovým nebo využívá „tajuplné hieroglyfy“.

Konkrétní realizace nesrozumitelnosti může být různorodá. Často jde o pouhé „bábelské blábolení“, častěji se však setkáváme s pokřivením reálných přirozených jazyků, jak jsme viděli u Danta.



Mezi tradiční představy spojované s d'áblem patří pozpátku vyřčené či napsané jazykové projevy, a to zejména výpovědi s posvátnou hodnotou; v tomto případě tedy nejde o konstrukci nového jazyka, ale spíše kódování či šifrování jazyka starého. A konotace nemusejí být exkluzivně démonické – slova pozpátku jsou tradiční proprietou jak v magických a okultních kruzích,<sup>127</sup> tak v oblasti komiky a jazykových her.<sup>128</sup> V souvislosti s d'áblem na tento postup narazíme kupříkladu ve významném hororovém románu *Exorcista* (1971). Posedlá dvanáctiletá Regan odpovídá postavám na jejich otázky v jazyce, kterému nerozumějí a jež zprvu považují za cizí řeč. V psané podobě však samozřejmě není pro čtenáře nikterak obtížné d'áblově řeči porozumět: „Kdo jste?“ – „Odkinmesj,“ odpověděla hrdelním hlasem. [...] „Jste muž?“ – „Ona,“ ozvala se. [...] „To mluvíte cizím jazykem?“ – „Ona.“ – „Odkud jste se tu vzal?“ – „Hub.“ – „Tím chcete říct, že přicházíte z úst?“ – „Ahobzmízáhčirpen,“ odpověděla Regan. (Blatty 2009: 116) Jakmile si hrdinové díla uvědomí, že d'ábel hovoří jejich vlastním jazykem, jen pokřiveným, „dešifrují“ Reganiny výroky pomocí zpětného přehrávání magnetofonových záznamů (Blatty 2009: 251–252).

Nonsensualita a grotesknost d'ábelské řeči vedla k jejímu využití i v jiných žánrech. Tradici můžeme sledovat od středověkých dramát, mystérií a miráklů přes drama barokní (Elwert 1972: 526). V českém prostředí je dobře známa Kopeckého loutková hra o Faustovi, v níž Kašpárek volá „piluke! a „padluke!“ – těmito magickými formulami přivolává a zase zahání d'ábla, který musí poslechnout (Kopecký 1943: 197–198). Slova „Hama fuje mena flije“, jimiž se Faust upisuje (Kopecký 1943: 196), jsou zjevně zkomolenou latinou. Původní „homo, fuge“ v Marloweově hře mělo však naopak

---

<sup>127</sup> Ukázkou může být knih *Soyga* (též *Aldaraia*), anonymní pozdně středověké či raně novověké hermetické dílo, poprvé se objevující v knihovně výše již zmíněného Johna Dee (Dee 2013: 57). Sám název knihy (*Soyga*) je obrácením řeckého „agyos“; dále narazíme na magické obraty jako „retap retson“ (*pater noster*) (Reeds 2006: 179).

<sup>128</sup> Jazyková hra či herní jazyk jsou založeny na přirozeném jazyce, z jehož výpovědi jsou výpovědi herního jazyka odvozeny pomocí série definovatelných kroků (Sherzer 1976: 19–20). Neobyčejně populární hra „verlan“ je například založena na obrácení pořadí slabik ve francouzštině (Lefkowitz 1991: 1–2). Název vychází z francouzského „l'envers“ (opačně), po verlenizaci „versl'en“, a tudíž „verlan“. Slova ve verlanu jsou vnímána jako domácká, hovorová a komická (Lefkowitz 1991: 119).

být biblickou citací, varováním a výzvou k útěku.<sup>129</sup> Ve 20. století se bábelský jazyk čertů objevuje v autorských pohádkách a tvorbě pro děti obecně – ruku v ruce s definitivním přerodem nebezpečného d'ábla ve směšného čerta. V Joycově pohádce *Kočka a čert* „čert mluví většinou svým vlastním jazykem, zvaným belzebubština [bellsybabble], který si sám vymýšlí, jak tak chodí po světě“ (Joyce 2011: 31) Neustálá proměnlivost zde není pouze inherentní vlastností d'áblova jazyka, má svoji jasně pojmenovanou příčinu v kreativité čerta – belzebubština je tím „polidštěna“. Lingvista John Haiman říká, že „přísné rozlišení mezi sdělením a kódem je v naší gramatické tradici natolik pevně ukotvené, že Joycovi belzebubštinu považujeme jen za vynalézavý nesmysl. Ve skutečnosti je však belzebubština dvojnásobně klamná a ve skutečnosti má blízko k přirozeným jazykům. Také v nich se jazyk (kód) neustále proměňuje pod tlakem výpovědi (sdělení), zatímco pro tyto výpovědi zároveň stanovuje hranice.“ (Haiman 1998: 178–179)

V Drdově pohádkové komedii *Hrátky s čertem* (1946) pronáší d'ábel Lucius zaříkávadla, která zcela či částečně vycházejí ze známých magických formulí, často jsou ale doplněny dalšími smyšlenými slovy. Když proměňuje loupežníka v kámen, říká Lucius „šanžé pasé“ (Drda 1965: 15), v čemž lze snadno rozeznat v češtině zaužívanou kouzelnickou formuli vycházející z francouzských sloves „changer“ a „passer“. Toto zaříkávání pak v průběhu hry ještě několikrát zopakuje. Mísu s pečením ovšem Lucius přivolává těmito slovy: „Stryx romiló káram pluto! Abra kadabra šmé!“ (Drda 1965: 16) Kromě tradičního, již starověkého „abrakadabra“<sup>130</sup> se zde objevují slova s podsvětními konotacemi jako „pluto“ (připomínající římského Plutona) nebo „stryx“ (připomínající řeku Styx, hranici řeckého podsvětí). Zcela primární motivací je však zvukomalebnost a jevištní působivost, jak naznačuje koncové „šmé“. Na začátku druhého obrazu Lucius znovu přivolává pečení, a sice zaříkávadlem: „Hama fuje, kapre duro, piston klejte fakundátum!“ (Drda 1965: 19) Zde lze rozpoznat faustovské „hama fuje“ (založené na „homo fuge“) a „piston klejte“, které se později uplatní také

---

<sup>129</sup> „Homo fuge! Whither should I fly?“ ptá se Faust v Marloweově hře (Marlowe 2007: 108). Latinské „Homo fuge“ se objevuje ve Vulgátě v prvním listu Timoteovi (1Tim 6, 11), myšlen je útěk člověka před pokušením.

<sup>130</sup> Toto slovo se poprvé objevuje jako součást římského amuletu proti horečce, popsaného u Quinta Serena Sammonica. Je patrně blízkovýchodního původu, z hebrejštiny nebo jiného semitského jazyka (Skemer 2010: 25).

v *Dalskabátech*. Během přemístování říká čert slova „rixum fixum terafixum“ (Drda 1965: 27). Též v tomto případě se kromě zvučný a rytmický zvuk čarodějně formule pojí s naznačeným, byť ne zcela zjevným významem. Lze uvažovat o inspiraci latinou („tera“ jako latinské terra, země; „fixum“ jako připevnění přemístujícího se čerta k danému místu), stejně dobře se však může jednat o pouhou zvukovou hru inspirovanou zaklíním „(kruci)fix“. Tomu by napovídá i fakt, že – stejně jako v *Dalskabátech* – je čertovský jazyk nejen jazykem magickým, ale někdy také jazykem čistě zlolajným – Lucius ho používá i v případě, když nečaruje a pouze nadává čertům nižších kategorií: například „omaj durman pajte fáro“ (Drda 1965: 34), tyja trunde hukydáto“ (Drda 1965: 43) nebo „hama fuje kapre duro“ (Drda 1965: 42), což je zároveň první část výše zmíněného zaříkávadla. Poetická povaha čertovského jazyka je zjevná z toho, že mnoho jeho pasáží je odříkáváno jako čtyřstopé verše – například výše zmíněné klení nebo Luciovo přivolávání nadřízeného pekelníka Solferna: „Mala dýke infernále [...] eston drante kuparvilo" [...] „dronde váro ustan patro“ (Drda 1965: 43). Některé výroky v čertovském jazyce se od jiných liší jen velmi málo; Luciova kletba se například silně podobá Solfernovu zaříkávání „dorde váro trestopanto“, po němž se objeví mučící nástroj (Drda 1965: 74). Tento postup také přispívá k vybudování matoucí povahy čertovské řeči. Objevují se navzájem velmi podobné varianty výroků a pro člověka, který by chtěl ďábelskou mluvu napodobit, by bylo obtížné rozhodnout, zda „správně“ mělo říci „dronde“, nebo „dorde“, případně zda pronést „patro“, nebo „panto“. Divák či čtenář může také nabýt dojmu, že si čerti svůj jazyk – podobně jako tomu bylo u Joycovy belzebubštiny – na místě vymýšlejí.

*Hrátky s čertem* ostatně nejsou jediným Drdovým dramatem, v němž využívá „blábolivého“ čertovského jazyka nadaného čarodějnou mocí. Také *Hříšná ves Dalskabáty aneb Zapomenutý čert* (1960) tento motiv rozvíjí. Vzdaluje se od latinské inspirace a často pracuje s hláskami jako „č“ nebo „ch“. Výpovědi jako „Ramade chaimi, morderváro uçar!“ (Drda 1961: 16) nebo „Tyja chabre mortuláno? Soldo brante perkutičar!“ (Drda 1961: 50) užíváním těchto hlásek připomínají romštinu nebo spíše parodii na ni, čímž je ještě podrženo zesměšnění čertů jako bytostí nikoliv skutečně nebezpečných nebo záhadných.<sup>131</sup> V mnoha ohledech však na *Hrátky s čertem* přímo

---

<sup>131</sup> Práce se stereotypem cikánů, „černých“, divokých a svobodných má u nás silné historické kořeny v 19. století (Soukup 2013: 55–63). Stejně stará je patrně i cikánská ďábelskost či démoničnost – Lindův *Jaroslav Šternberk v boji proti Tatarům* (1823) v postavě cikána Zatrána „mísí lidské, zvířecí

navazuje, takže je zřejmé, že jde o stejný jazyk – „mala dýke infernále“ z *Hrátek* se v *Dalskabátech* objevuje jako „maledýke infernále“ (Drda 1961: 41, 108). V obou případech ve slově vycítíme zkomolené latinské „maledicte“, tedy „proklatče“ či „zlořečenče“. Petr Mareš si v Drdově komedii všímá reakce potulného komedianta na ďábelský jazyk – je jím „mobilizace vlastních (evidentně fragmentárních) znalostí různých jazyků“ (Mareš 2003: 49). Užití fonetické němčiny, francouzštiny a španělštiny (Drda 1961: 50) je zcela v souladu s babylónskými konotacemi čertovské řeči.

Jak je z uvedeného patrné, převrácenost a nesrozumitelnost ďábelské řeči může mít výrazně humorný příznak – ale stejně dobře může vystupovat coby zcela vážně míněný dramatický prvek. Mezi nejzajímavější současná využití této podoby „ďablový řeči“ patří „Verbis Diablo“, objevující se v televizním seriálu *Penny Dreadful*. Autorem konkrétní podoby jazyka je lingvista David J. Peterson, spoluzakladatel Language Creation Society, tvůrce mnoha jazyků pro filmová a televizní díla (zejména pro seriál *Hra o trůny*, filmy *Warcraft* a *Thor: Temný svět* a další produkci) a mimo jiné také autor publikace *The Art of Language Invention* (Peterson 2015a), v níž reflektuje svou práci. Verbis Diablo nepatří k jeho propracovanějším jazykům, i tak však poskytuje více materiálu, než je u uměleckých konstruovaných jazyků obvyklé: na svých internetových stránkách uvádí pro jednotlivé projevy v ďablově řeči jak běžný zápis, tak fonetickou transkripci a zvukovou nahrávku (Peterson 2014).

V epizodě „Verbis Diablo“ se od postav lušticích středověké artefakty popsané ďablovým jazykem dozvídáme, že jde o amalgám různých řečí (Logan 2015a). Autor jazyka na internetové stránce *Goodreads* vysvětluje svůj postup: kromě užívání různých jazyků prováděl také obracení slov, někdy spojené s převrácením jejich smyslu – latinský výraz „justa“, spravedlivý, například nahradil výrazem „atsüü“ ve významu „hanebný“. Jazyk však úmyslně porušuje pravidla: jeho vzorce se nepředvídatelně mění, slova se z okamžiku na okamžik vyslovují jinak nebo mají jiný význam a podobně; hlavní ideou je představa, že takový jazyk se nelze racionálně naučit a člověk jej může

---

a démonické rysy“ (Soukup 2013: 66). V zahraniční literatuře, zejména německé a angloamerické, se setkáme také s častým spojováním cikánů a elfů; tento postup se objevuje například v povídce „Elfové“ (1812) Ludwiga Tiecka (Tieck 2004: 17–38) nebo v povídce „Stříbrná past“ (1919), kterou napsala Gertrude Barrows Bennett pod pseudonymem Francis Stevens (Stevens 2004: 377–404). V poválečném Československu nicméně z tradice zbývá jen stín; postava ďábla i postava cikána v kulturním povědomí upadly z obdivovaných a obávaných jedinců na předmět přehlížení a karikaturizace.

poznat pouze spojením s ďáblem (2015b). Podobně jako u Danta jde o „jazyk zmatení“ – smyšlený jazyk má být stejné podstaty jako ďábel, to jest chaotický, proměnlivý a nepochopitelný.

Epizoda „The Nightcomers“ pak odhaluje, že *Verbis Diabolo* je jazyk performativní nejen v tom smyslu, že jej lze užívat k rituálům černé magie (především ovládnutí „stvoření noci“), ale zejména se jeho používáním člověk vzdává ďáblu. Lidská vůle je přitom omezena do té míry, že se „ústa, která používají *Verbis Diabolo*, stávají ústy ďáblými“ (Logan 2015b). S jistou nadsázkou lze tedy říci, že ďáblovým jazykem může promlouvat pouze on sám – a člověku je tato řeč pouze dočasně propůjčena.

#### 4.13. Dekonstrukce posvátného jazyka ve vybraných prózách 19. století

19. století přináší do té doby nebyvalý rozvoj filologie a zároveň fascinaci jak možností jazykového universalismu, tak myšlenkou tajných elitních jazyků tajných společností. Tradice posvátných božských jazyků žije dál, je však zastíněna posvátnými jazyky vytvořenými člověkem. Některé realistické prózy pracují s metaforou tajného znaku či hieroglyfu, mnohdy ji však jen využívají pro své účely, než že by ji dále rozvíjely – a často tak činí s nádechem humoru, nebo alespoň lehké ironie. Charakteristická je přitom bezradnost vypravěče, který již není zasvěcencem, co si se záhadnými výpověďmi počít. Jsou pro něj neproniknutelné, stejně jako pro ostatní postavy a pro čtenáře.

V Melvillově *Bílé velrybě* (1851) se například setkáme s nerozluštitelnými znaky v souvislosti s velrybami. Když vypravěč popisuje linie na kůži tohoto živočicha, říká: „Tyto kresby jsou hieroglyfické; totiž, nazýváte-li ony tajemné znaky na stěnách pyramid hieroglyfy, je toto slovo pravým výrazem pro náš případ. Moje spolehlivá paměť si zvláště dobře udržela vzpomínku na hieroglyfy jednoho vorvaně, a tak jsem byl velmi překvapen deskou zobrazující staré indiánské znaky, vytesané na pověstných hieroglyfických palisádách na březích horního Mississippi. Jako ony tajemné skály zůstávají i velryby tajemně poznamenané nerozluštěny.“ (Melville 1956: 350) Jazyk velryb je zde srovnáván se starodávnými zaniklými jazyky, které sice byly přirozené,

ale pro současného člověka jsou hádankou. Nesrozumitelné, záhadné hieroglyfy cizích (a zejména zaniklých) civilizací jsou ostatně, jak již bylo zdůrazněno výše, od starověku ztělesněním „mystického poznání“ a „utajené moudrosti“ (Eco 2001b: 21).

Kromě hieroglyfických symbolů se ale jistá posvátnost velrybí komunikace projevuje také v gestech těchto zvířat: „V mohutném stádu bývají někdy jeho záhadná gesta tak neobyčejná, že jsem slyšel, jak lovci ukazovali na příbuznost se znameními a symboly zednářskými; velryba prý se tak inteligentně dohovoruje se světem.“ (Melville 1956: 433) Je samozřejmě možné tyto pasáže číst jako specifickou podobu zvířecího jazyka. Spíše se však nabízí záhadné velrybí symboly chápat jako součást tradice „jazyka světa“, kterou zmiňuji v úvodní kapitole, s tím, že ve fikčním světě mluví vše, ne pouze k člověku, ale i mezi sebou navzájem. Námořník na velrybářské lodi pak dění na moři může interpretovat jako výpověď v jazyce, kterou je mu sdělováno, co se bude dít: blízkost pevniny, hrozbu bouře, přítomnost velryb a podobně. Výpovědi samotných velryb jsou nicméně nedešifrovatelné – a záhadný, starobylý jazyk napomáhá budovat obraz velryby jako transcendentního netvora.

Rysů víc absurdních než vyloženě humorných nabývají projevy dokonalého posvátného jazyka v Hamsunově románu *Hlad* (1890). Narušená psychika hlavního hrdiny vede ke spontánním výronům jazykové kreativity a roztržení obsahového a výrazového plánu znaků.

Spouštěčem je hrdinův pobyt v cele – je unavený a hladový, stráví nějakou dobu v černočerné tmě a nic nevidí a téměř nic neslyší. „Pak zničehonic několikrát lusknu prsty a rozesměju se. Ke všem čertům, to je trefa! – Zazdalo se mi, že jsem objevil nové slovo. Zvednu se na posteli a říkám si: V tomhle jazyku se nevyskytuje, to já je vynalezl, *Kuboå*. Skládá se z písmen jako každé slovo, přísámbohu, člověče, ty jsi vynalezl slovo... *Kuboå*... velkého gramatického významu. To slovo přede mnou stálo zřetelně napsáno ve tmě.“ (Hamsun 2016: 81) Scéna zřetelně paroduje instituci „zjeveného“ textu, vypravěčův záchvat tím však nekončí. Ve stavu horečky a bujarého šílenství následně uvažuje, co by mohlo ono nové slovo znamenat: bůh, zábavní park, výstava dobytka, emigrace, továrna na tabák, příze na pletení, „něco duševního“? Nic však pro toto skvělé, „gramaticky významné“ slovo není dost dobré a přiléhavé. Je patrné, že *Kuboå*, ač se „skládá z písmen jako každé slovo“, do lidského světa nepatří – slov posvátného jazyka nelze užívat k popisování lidských konceptů.

Ještě téže noci pak dojde v románu k jevu právě opačnému – hrdina si uvědomí, že nedokáže výstižně označit tmu kolem sebe, že dokáže vnímat, ale ne již o vnímaném hovořit. Je popisováno nikoliv medicínské šílení, nýbrž blouznění, které můžeme označit za jurodivé: „Kolem mě se rozkládala stále stejná tma, stejná nevyzpytatelná, černá věčnost, k níž se upínala moje mysl, leč nebyla s to ji obsáhnout. Čemu bych ji asi tak mohl připodobnit? Zoufale jsem se namáhal, abych objevil nějaké slovo, dostatečně černé, aby tuhle tmu označilo, slovo tak strašlivě černé, že by mi při vyslovení začernilo ústa.“ (Hamsun 2016: 83–84) Tma je v této pasáži *Hladu* katalyzátorem šílenství vyvolaného únavou a prázdným žaludkem, a proto pro ni hrdina hledá „ideální“ či dokonalé označení, z hlediska touhy po posvátném, adamovském jazyce ovšem není rozhodující, že hledá přiléhavý výraz právě pro temnotu – stejně dobře by mohl pást po přesně odpovídajícím slovu například pro hlad. U hrdiny dochází k jisté epifanii, nechápe věc jako jazykovou konvencí vymezený předmět, nahlíží za jazyk a vidí věc jako věc samu – a uvědomuje si, jak je pro ni běžný výraz omšelý a nedostatečný. Chce vyslovit temnotu, ale žádný přirozený lidský jazyk pro to není dostatečně průzračný; božského jazyka však použít nemůže, neboť kdyby spojil jakýkoliv výraz s věcí, kterou chce vyslovit, stal by se tento nový pojem okamžitě lidskou konvencí.

Dobovou zálibu v tajných společnostech a hermetických způsobech komunikace paroduje také August Strindberg v románu *Červený pokoj* (1879). Několik postav stráví noc v dobré pospolitosti a vytržení bezmála mystickým – teoreticky spolu reformují náboženství. „Skulinami v okenicích vnikalo dovnitř denní světlo, dlouhé paprsky se lomily v oblacích kouře a uprostřed mezi oběma hrdiny víry, kteří právě přepracovávali augšpurské vyznání, tvořily na ubruse kabalistickou figuru.“ (Strindberg 1990: 55) Tuto „kabalistickou figuru“ není třeba nijak konkretizovat, spíše naopak, zůstává nejasnou, nepřeloženou a nedokončenou, stejně jako snahy samozvaných reformátorů. Prostředí samo se přidává k postavám v jejich neplodné hře na náboženství – přítomnost kabalistické figury sice naznačuje sice přítomnost „velkých tajemství“, ale o tato tajemství nakonec nikdo nestojí. Posvátný jazyk, ač je přítomen, nemůže ve světě moderních žurnalistů říci nic důležitého; je prakticky vyprázdněný.

#### 4.14. Aklo

S univerzalitou posvátných jazyků je spojena představa, že není potřeba je nijak specificky pojmenovávat – protože všichni bohové, andělé či d'áblové hovoří stejnou řečí, stačí obvykle označení jako „božský jazyk“, „andělský jazyk“ či „d'ábelský jazyk“. Proto je možné pátrat po návaznosti mezi jednotlivými autory spíše na rovině ovlivnění než na rovině přímého navazování a odkazů. Výjimečně ovšem narazíme na specificky pojmenovaný posvátný či dokonalý jazyk, který se stane natolik populárním, že je užíván v dílech různých tvůrců – v mnoha současných popkulturních dílech se například setkáme s Deceovou andělskou „henochiánštinu“.

Jedním z těchto poměrně řídkých případů je také magický jazyk zvaný „Aklo“<sup>132</sup>. Na rozdíl od výše zmíněné henochiánštiny však nejde o různé zpracovávání oblíbeného konceptu či dokonce pouhé využívání povědomého jména – ve všech dílech, která s Aklem pracují, má jít o stejný jazyk.

Poprvé jej na scénu přivedl Arthur Machen v novele *Bílí lidé* (1904). Tato próza je rámována rozhovorem dvou postav, Ambrosia a Cotgravea, o podstatě „skutečného zla“ či „skutečného hříchu“. Ambrosio, aby podpořil své názory, dá svému společníku k přečtení záhadný zelený zápisník, jenž prý patřival dívce propadlé metafyzickému zlu, magii a pověrám. Text pak silně staví na náznaku a nedořečenosti. Na první stránce dívčiny zповědi se píše: „Mám ještě jiné zápisníky plné tajemství, které jsou ukryty na bezpečném místě. V tomto chci popsat mnohá stará tajemství a některá nová; ale jsou také taková, která v žádném případě neuvedu. Nesmím zapsat skutečná jména dní a měsíců, která jsem objevila před rokem, ani způsobem, kterým se píší písmena Aklo, ani jazyk Chian, nesmím psát o velkých krásných kruzích, ani o hrách Mao, ani o nejdůležitějších písních. Něco o všech těchto věcech napsat smím, ale ne o způsobu, jakým se provádějí, má to své zvláštní důvody. A nesmím psát o tom, kdo jsou víly, d'óls, jeelo, anebo co znamená voolas. Toto vše jsou nejvyšší tajemství, a já jsem šťastná, když si uvědomím, co jsou a kolik zázračných jazyků znám.“ (Machen 1994: 17–18) Machen pak využívá dalších pojmů odkazujících k jazykům prakticky zcela

---

<sup>132</sup> Český úzus pro názvy jazyků velí zapisovat „Aklo“ s malým počátečním písmenem, v překladech je nicméně uváděno vždy s velkým písmenem, proto se tohoto zápisu budu přidržovat také v této práci.



virtuálním. Fiktivní pisatelka zeleného zápisníku tvrdí, že „mluvila jazykem Xu“ (Machen 1994: 18) a že „se zvláštním způsobem dotýkala svých očí, rtů a vlasů a řekla ta stará slova v tajném jazyce, aby se ubezpečila, že ji nic neodnese pryč“ (Machen 1994: 32). Také se z reprodukováného vyprávění chůvina dozvídáme o čarodějnici, která „se jmenovala lady Avelin, ale její lidé z hor ji nazývali Cassap, to ve starodávném jazyce znamenalo někdo velmi moudrý.“ (Machen 1994: 39) Z textu nevyplývá, zda je řeč o různých podobách jednoho tajného a pradávného jazyka, nebo zda jde o různé smyšlené řeči a magické tradice. Pro vyznění prózy to není příliš důležité. V každém případě bylo „Aklo“ pro Arthura Machena jen jedním z mnoha smyšlených výrazů, jejich působivost a hrozivost spočívala v tom, že se nepodobaly žádnému známému výrazu v angličtině. Některé z nich (jako Mao nebo Xu) nesou sice zřetelnou orientální (čínskou) inspiraci, „Aklo“ však patrně vzniklo zcela apriorně.

H. P. Lovecraft se o téměř třicet let později této letmé narážky chopil a začal ji využívat v některých svých prózách, poprvé v povídce „Hrůza v Dunwichi“ (1929). V tomto textu dešifruje profesor Armitage deník Wilbura Whateleye, v němž se „spojuje nedostatek základního vzdělání s hlubokými okultními znalostmi.“ V první přeložené pasáži jsou dvě poměrně mlhavé zmínky o jazyce Aklo – nejprve o tom, že se pisatel naučil Aklo pro Sabaotha, patrně v tom smyslu, aby jej mohl rituálem v Aklo přivolat, posléze pak, že Sabaoth přišel „s Aklo“ (Lovecraft 2012a: 120–121).<sup>133</sup> Podobně jako Machen užívá Lovecraft narážky na Aklo jen zřídka a krypticky. Také u něj je vypravěč tváří v tvář „nalezenému rukopisu“ stejně zmatený jako čtenář. Obtížně postřehnutelná aluze na *Bílé lidi* však vytváří dojem ještě hlubšího tajemství – jako by se oba autoři letmo dotýkali téhož zakázaného poznání, které je od obou jejich textů oddělené a předchází je (i když taková představa je samozřejmě pouze přijetím

---

<sup>133</sup> Vzhledem k absenci interpunkce a úmyslně zjednodušenému jazyku je zde obtížné pochopit, co jednotlivé pojmy znamenají. Že Aklo je jazyk, nelze rozpoznat, neznáme-li Machenovu novelu. „Sabaoth“ by pak mohl být vykládán jako hebrejský přívlastek „pán zástupů“, jež zde ovšem pisatel neužívá pro Boha, nýbrž pro mocnou bytost, s níž komunikuje, popřípadě pro sabat. České vydání pasáž „Today learned the Aklo for the Sabaoth“ poněkud zmateně překládá jako: „Dnes se Aklo dozvěděl o Sabaothovi“ (Lovecraft 2012c: 179). Překladatelovo neporozumění nicméně ukazuje, že Lovecraftova narážka na Aklo byla určena jen sečtělým a zapáleným milovníkům okultních próz; pro ostatní bylo „Aklo“ prostě jen záhadným termínem a součástí přinejlepším zpola srozumitelného Whateleyova deníkového blábolení – v tomto smyslu zde Aklo zastává stejnou úlohu jako v Machenových *Bílých lidech*.

mystifikace či fikce vyššího řádu). Těsně před smrtí využil Lovecraft Aklo ještě dvakrát. Poprvé v česky nevydané povídce „Deník Alonza Typera“ (1935), sepsané ve spolupráci s Williamem Lumleyem. Zde pisatel smyšleného deníku hovoří o tom, že cítí přítomnost zlé, nelidské bytosti, která svou mohutností „potvrzuje to, co se říká v rukopisech napsaných v Aklo“ (Lovecraft 2012b: 398); a později zaznamenává nález záhadných knih v truhle na půdě, obsahujících „pro něj dosud neznámé formule v Aklu“ (Lovecraft 2012b: 400). Podruhé pak v povídce „Přízrak z temnoty“ (1936). Také zde se zmínka o Aklu objevuje ve smyšleně nalezeném rukopise – celá povídka je převyprávěním deníku záhadně zesnulého Roberta Blakea. Pisatel deníku nalezne v sakristii podivného kostela kožený svazek obsahující kryptogram. „Brzy zjistil, že nejde o žádnou jednoduchou šifru, a po dlouhém snažení si byl jist, že není psána ani anglicky, ani latinsky, řecky, francouzsky, španělsky, italsky nebo německy. Zřejmě bude muset načerpat z nejhlubších studnic svého podivného vzdělání.“ (Lovecraft 2013: 426). Později je Blake skutečně úspěšný: „V červnu Blake zanesl do svého deníku zprávu o vítězství nad kryptogramem. Zjistil, že text je psán v temném jazyce Aklo, užívaném jistými dávnými zločinnými kulty: znal tento jazyk jen částečně ze svých předchozích výzkumů.“ (Lovecraft 2013: 427) Deník však mlčí o tom, co přesně Robert Blake rozluštil – jen naznačuje, že to bylo patrně cosi o Přízraku temnoty a „černých propastech chaosu“, z nichž vzešel.

Lovecraft jazyk Aklo zpopularizoval natolik, že jej začali užívat také další tvůrci. Robert Shea a Robert Anton Wilson jej uplatnili v satirické trilogii *Illuminatus!* (1975), v níž mísí reálné události, mystifikace, fikci a teorie spiknutí. Aklo se v této knize poprvé objevuje v poznámkách nalezených letuškou na sedadle letadla: „S. M. R. T. – Slyš, mravenče, rozkaz Trouby. Ví o tom Pynchon? Simon mi musí vysvětlit to Žluté znamení a zpěvy Aklo. Možná potřebuje ochranu.“ (Shea, Wilson 1998: 128) Později se zmínky o Aklu objeví v jiné nalezené sadě poznámek a ukazuje se, že ve fikčním světě trilogie *Illuminatus!* existuje jak Aklo, tak Machenovy a Lovecraftovy literární zmínky o něm: „Počátek všeho: Huysmansovo *Là-Bas*, dělá za satanisty hrdinu. Machen v Paříži v 80. letech 19. století, setkává se s Huysmansovým kroužkem. ‚Dolové‘ a ‚dopisy z Aklo‘<sup>134</sup> v následujících Machenových ‚fikcích‘. [...] Lovecraft po

---

<sup>134</sup> V anglickém originále „Aklo letters“ (Shea, Wilson 2010: 295), správnější překlad ve shodě s Machenem by tedy měl znít „písmena [jazyka] Aklo“.

roce 1923 zavádí Hali, doly, Aklo a Cthulhu. Lovecraft nečekaně umírá roku 1937.“ (Shea, Wilson 1998: 309)

Dalším autorem, který Aklo použil, je americký komiksový tvůrce Alan Moore. Poprvé se v jeho díle objevuje v povídce „Nádvoří“ („The Courtyard“, 1994), vzdávající hold dílu H. P. Lovecrafta. Hrdina této prózy, agent FBI vyšetřující podivné vraždy, se nejprve domnívá, že „Aklo“ je droga pozměňující vnímání. Svůj omyl si uvědomí, když mu člověk jménem Johnny Carcosa začne šeptat slova pocházející z Aklo do ucha – u vypravěče pak nastává psychická transformace, hlubším způsobem si uvědomuje svět kolem sebe a tento prožitek zachycuje v první osobě: „Aklo není droga. Na světě není droga, která by se jen způlky tak účinně proměňovala lidské myšlení. Aklo je jazyk. Pra-syntax: dávná slova dávají tvar předvědomým uspořádáním vymáčknutým ze žhavé změti hvězd, z našich rodných blátivých tůní v pramateřské laguně; strohá, omezená sada nejranějších dojmů, ztracené barvy, zapomenuté vášně.“ (Moore 1994: 145) Moore dále užívá Aklo v komiksu *The Courtyard* (2003), který je grafickým zpracováním výše zmíněné prózy, a v navazujících komiksech *Neonomicon* (2010–2011) a *Providence* (2015–2017).

Lze patrně očekávat, že se i v budoucích textech hlásících se k Lovecraftovi bude Aklo objevovat, přestože název jazyka je původně vynálezem Machenovým – stalo se jazykem postupně konstruovaným různými tvůrci, fenoménem propojujícím různé texty.

#### 4.15. Elantris

Jako závěrečnou ukázkou magického chápání znaků v současné popkulturní tvorbě je možné předložit román *Elantris* (2005) oblíbeného amerického autora Brandona Sandersona.

Kolem tzv. aonů – v podstatě magických znaků – je v této próze postaven nejen systém kouzel, ale také vnímání a strukturování světa vůbec. Nikoliv náhodou se na scéně znovu objevuje již zmíněná fascinace asijským ideografickým písmem, tentokrát silně autobiograficky motivovaná. Sanderson strávil dva roky v Koreji jako misionář

Církve Ježíše Krista svatých posledních dnů a tamější psaná podoba jazyka jej, jak sám přiznává, obzvláště zaujala a myšlenka aonů vychází právě z něj (Sanderson, Moher 2007). Možná je i inspirace čínskou *Knihou proměn (I t'ing)*.

Aony lze považovat, jak říká Raoden, jeden z hrdinů románu, za abecedu, „akorát trochu zvláštní“ (Sanderson 2006: 153). Jejich názvy jsou základem aonštiny, jazyka země, v níž se odehrává valná část děje; tento jazyk můžeme označit za současnou – a poměrně originálně pojatou – variantu tradičního „jazyka moci“.

Seznam aonů – z hlediska fikčního světa ovšem nikoliv vyčerpávající – včetně jejich vyobrazení a významů se nachází na konci knihy. Ve jménech postav, geografických prvků, magických jevů apod. je pak tyto aony možné identifikovat. Jméno hrdiny Raodena například obsahuje aon RAO a jméno hrdinky Sarene v sobě nese aon ENE, máme-li jmenovat dvě ze tří nejdůležitějších postav (třetí postava, gyorn Hrathel, je cizího původu). Díky seznamu aonů je pak možné k jednotlivým jménům přiřadit i význam: k aonu ENE jsou například přiřazeny významy „vtip, chytrost“ (Sanderson 2006: 549), což odpovídá charakteru postavy princezny Sarene. Aon RAO znamená „duch, podstata“ (Sanderson 2006: 550), což jsou pojmy, které jako by předurčovaly Raodenův osud v románu. A základní aon jménem AON nese významy „prvotní, jazyk“ (Sanderson 2006: 548), čímž je polysémanticky naznačena určující role jazyka pro celou smyšlenou zemi i román samotný.

Vzhledem k roli aonů na utváření výrazové složky textu je s nimi čtenář konfrontován prakticky neustále a některé obvyklejší znaky si pak dokonce pamatuje. Tím je posílen zájem o jejich magické fungování; Raodenovo postupné zjišťování, jak s aony pracovat, tvoří významnou část románu. V těchto pasážích je nejprve nastolena otázka „praktického“ nakládání s magií, ve fantasy literatuře nikoliv neobvyklý topos: „Bylo zřejmé, že aony jsou jen výchozím bodem – nejzákladnějšími písmeny, která se kreslí proto, aby se docílilo určitého efektu.“ (Sanderson 2006: 249–250) Postupně se čtenář dozvídá, že přidávání čar a bodů vede k posilování a usměrňování síly, která prostřednictvím aonů proudí – že aony jsou „spíše matematické výpočty než mystické symboly“ (Sanderson 2006: 250).

Jak se však román blíží k závěru, je odhalována role aonů jakožto posvátných symbolů v pravém slova smyslu. Ukazuje se, že aony odrážejí uspořádání světa. Jako první se objeví informace, že aony září na noční obloze: „Sarene začala očima hledat

souhvězdí aonů. Přímo nad hlavou jí vítil Rao, velký čtverec se čtyřmi kruhy po stranách a tečkou uprostřed. Její vlastní aon, Ene, se ztrácel kdesi na obzoru.“ (Sanderson 2006: 356) Souhvězdí jsou přítom i v aktuálním světě tradičním zdrojem úžasu, obrazem božstev a mytologických postav a jevem, který má nadpřirozený vliv na lidské životy.

Nejzásadnějším zjištěním o aonech je ovšem informace, že odrážejí nejen to, co je nahoře (na nebi), ale také to, co je dole (na zemi) – a že všechny aony jsou obrazem Arelonu, tj. smyšlené země, ve které se *Elantris* odehrává: „Každý aon začínal tím, že jste nakreslili obraz Arelonu. [...] Vidíte? Všechny aony začínají stejně – ta čára nahoře, to je pobřeží, ta čára dolů vypadá jako Atadské hory a ta tečka uprostřed je jezero Alonoe.“ (Sanderson 2006: 436–437) Magické působení různých aonů se přitom liší podle toho, který aspekt země je u nich zvýrazněn: „Studoval aon za aonem a všiml si podobnosti jejich tvarů s arelonskou krajinou. Aon Eno, znak pro vodu, obsahoval vlnitou čáru přesně stejných tvarů jako meandry řeky Aredel. Znak pro les a dřevo, aon Dii, obsahoval několik kruhů, které představovaly lesy na jihu Arelonu. Aony byly svým způsobem mapy země a každý z nich byl vlastně trochu jiným podáním téhož obrazu. Každý měl tři základní čáry – čáru pobřeží, čáru hor a tečku jezera Alonoe. Mnoho jich mělo čáru nahoře, která představovala řeku Kalomo, oddělující Arelon od Duladelu. Některé znaky ho však zcela mátlly. Proč má aon Mea, znak pro myšlení, křížek někde uprostřed hrabství Eon? Proč má aon Rii po sobě dva tucty zdánlivě neuspořádaných teček? Odpovědi mohly být ukryté kdesi ve svazcích knihovny, zatím však žádné vysvětlení nenašel.“ (Sanderson 2006: 450)

Román sice přímo neodpovídá na otázku, co bylo dříve, zda aon, nebo jemu odpovídající krajina, objevují se nicméně četné náznaky, že prvotní je sama země: jak se říká v citaci výše, aon, který magicky přivolává vodu, zdůrazňuje pozici řeky v krajině. Zároveň platí, že čím je kouzlicí osoba dále od Arelonu, tím je působení aonu slabší; a dojde-li v krajině ke změně, musí se změnit také zpodobnění příslušného aonu; pokud osoba kreslí aon tuto změnu nereflexuje, kouzlo se nezdaří. Zároveň však lze zemi Arelon číst jako „mateřský“ aon. Jak napovídají významy základního aonu AON („prvotní“ a „jazyk“), je sama země chápána jako prvotní a zakládající jazykový projev.

Stvořitelská moc jazyka je zdůrazněna jeho propojením se zemí, ale také přiznanou literárností díla. Aony nejenže prostupují takřka vše ve smyšlené zemi

Arelon, zároveň jsou využity pro výzdobu knihy coby média. Vyobrazení aonu se nachází na začátku každé kapitoly, a ač je většina čtenářů bude na těchto místech patrně vnímat spíše jako prosté ornamenty označující předěl a tvořící grafickou kostru knihy, lze je chápat i jako jistou formu vnějšího komentáře knihy, ať už vysloveně autorského, nebo vypravěčského. Složitost zobrazených aonů se v knize postupně zvyšuje, od nejjednoduššího aonu AON (dvě čáry a tečka) na začátcích prvních tří kapitol, až po poměrně složité ornamenty ke konci románu. Tři po sobě jdoucí kapitoly jsou vždy uvedeny stejným aonem, což zjevně souvisí s triadickou kompozicí knih, přesněji řečeno s pravidelným střídáním pohledů tří postav (Raoden – Sarene – Hrathel). Až do samého závěru románu, kdy se pravidelné střídání pohledů rozvolní a zrychlí, znamená změna aonu také začátek nového „cyklu“. Aony na začátcích kapitol je také možné, s větším či menším úspěchem, vykládat v souvislosti s dějem románu; k úmrtí důležité postavy dojde například v kapitole „pod patronací“ aonu SHEO – jeho význam je přitom „smrt“ (Sanderson 2006: 551).

## 5. Utopické a dystopické jazyky

### 5.1. Vymezení utopických a dystopických jazyků

Třetí kapitola práce je věnována jazykům, které označuji za utopické a dystopické. Na rozdíl od jazyků zvířat, kde byla pro vymezení typu určující skupina mluvčích, a jazyků posvátných, u nichž bylo rozhodující jejich zvláštní oddělené postavení a vazby na nadpřirozeno, jsou utopické a dystopické jazyky vymezeny svým spojením se smyšlenou společností – ať už tak, že tuto společnost pomáhají ve fikčním textu konstruovat a udržovat, nebo tak, že její utopickou či dystopickou povahu pro čtenáře přinejmenším ilustrují.

Cílem této kapitoly je popsat nejběžnější podoby a charakteristiky konstruovaných jazyků v utopických a dystopických dílech, ovšem stejně tak konstruovaných jazyků, jež lze za utopické či dystopické označit, aniž by přitom byly součástí textu zapadajícího do příslušného žánru a předkládajícího celistvý anti(utopický) projekt.

Protože se jedná o literární zkoumání, ponechávám spíše stranou reálné utopické tendence v oblasti jazykové konstrukce, jako jsou snahy o „očistu“ jazyka nebo zavádění mezinárodních pomocných jazyků – byť některé návrhy, projekty a pokusy z fikčních utopií vycházejí nebo jsou pro ně naopak zdrojem inspirace.

Jednoznačné vymezení utopie je problematické.<sup>135</sup> Volnější definicemi lze založit buď na úvaze o neuskutečnitelnosti utopie, nebo na jejím pojetí coby něčem, co „má být lepší“. Jako zásadně neuskutečnitelnou chápe utopii Karl Mannheim, když ji staví do jistého protikladu k ideologii, přičemž ale upozorňuje, že rozlišení mezi utopií a ideologií může být v konkrétních případech téměř nemožné. Záleží přitom na hledisku posuzovatele, zda se domnívá, že nějaký sociální a duchovní řád je principálně neuskutečnitelný (utopický) nebo uskutečnitelný (ideologický) (Mannheim 1991: 239–240). Ruth Levitas naproti tomu pracuje s tezí, že zatímco „obsah, forma a funkce“

---

<sup>135</sup> Mnohé texty, které se různými aspekty utopie a utopičnosti zabývají, k jasnému vymezení ani nepřistupují. Jak upozorňuje Patrik Ouředník, „ve studiích a monografiích o utopii zůstává předmět bádání zpravidla nedefinován, jako by otázka, co je utopie, byla nadbytečná“ (Ouředník 2010: 9).

utopií se od sebe mohou lišit, vždy zůstává shodný jeden prvek, který je přítomen ve všech utopiích, a sice „touha po lepším bytí a žití“ (Levitas 2010: 9).

Ve své práci se pokusím vyhnout nástrahám restriktivních definic a budu stavět na širokém a neuzavřeném chápání utopie a dystopie, přičemž předmětem mého zájmu budou především institucionální koncepty. Jako utopii chápu takové dílo, v němž je popisována společnost uspořádaná výrazně jinak, než je uspořádána společnost naše. Nutné je přitom hodnocení tohoto uspořádání jakožto lepšího; to přitom platí jak pro klasickou utopii (kde je dokonalost, adekvátnost a harmoničnost společenského uspořádání hlášána vypravěčem narativního textu či předkladatelem projektu), tak pro antiutopie či dystopie (v nichž je systém obvykle označován za dokonalý ze strany vládnoucího subjektu či oficiální propagandy, zatímco ze strany vypravěče či hrdiny nikoliv).<sup>136</sup> Jistou výjimku tvoří ty dystopické texty, v nichž je negativně akcentované uspořádání společnosti dáno změnou přírodních podmínek proti aktuálnímu světu.

Charakteristickým znakem jak utopických, tak antiutopických společností je pak často totalitní pojetí – centrální plánování, umělost uspořádání a jeho zasahování do většiny aspektů lidské společnosti. Za (anti)utopický prvek považuji jakýkoliv element, který má k vybudování takové společnosti přispívat, ať už je přítomno vypravěčovo tvrzení, že daný aspekt je harmonizující (jak se říká o jazyku v původní Moreově *Utopii*), nebo o tvrzení, že prvek umožňuje snadnou manipulaci (jak je tomu v případě jazyka v Orwellově románu *Devatenáct set osmdesát čtyři*).

Jak předchozí řádky naznačují, bývá právě jazyk často jedním z konstitutivních utopických či dystopických prvků. Může přitom jít o jazyk zcela konstruovaný i ve fikčním světě (Elginin Láadan), přirozený jazyk upravený za snazším dosahováním utopických či dystopických cílů (Orwellův Newspeak), nebo dokonce smyšleně přirozený jazyk (Grušova kalpadočtina).

---

<sup>136</sup> Zejména v moderní literatuře je ovšem hranice mezi utopií a dystopií mlhavá a četná díla nelze jednoznačně začlenit ani do jednoho z těchto dvou žánrů, neboť často obsahují prvky obou z nich. Kromě toho je takřka nemožné vytvořit ideál vhodný pro všechny členy společnosti a utopičnost či dystopičnost sporného díla je určována recipientem. Dunja M. Mohr zavedla pro tento subžánr označení „transgresivní utopická dystopie“; v současnosti jde zejména o „dualistické“ dystopické narativy, jejichž součástí jsou utopické strategie překračující řečený dualismus (Mohr 2005).



Utopickým jazykům je příbuzný pojem „dokonalý jazyk“; někdy je „dokonalý jazyk“ chápán jako nadřazené označení. Umberto Eco, který s tímto pojmem pracoval, sice nepředkládá jasnou definici, u „uměle vytvořených“ dokonalých jazyků si nicméně všímá tří možných cílů, a sice „funkční a strukturní dokonalosti, sloužící k dokonalému vyjádření myšlenek (a případnému nalezení nových vztahů mezi aspekty skutečnosti)“, „univerzálnosti“ a „praktické dokonalosti (v případě polygrafii)“; hovoří také o „víceméně magických“ jazycích a jejich usilování o dokonalost prostřednictvím mystické vyjádřitelnosti či iniciačním utajením (Eco 2001b: 12). Ne všechny tyto cíle se na první pohled nutně musejí pojít s utopiemi – mystická dokonalost se váže spíše k posvátným jazykům a hledání „praktické dokonalosti“ může být vedeno snahou zjednodušit mezinárodní komunikaci a obchod, bez jakýchkoli společenských utopických ambicí. Lze však také namítat, že jakákoliv úprava, oprava, hledání či vytváření jazyka za účelem nalezení „vyšší kvality“ či přímo „dokonalosti“ v sobě nese utopické konotace (a téměř každý jazyk je v tomto smyslu utopickým projektem).

Dokonalé jazyky proto chápu do jisté míry jako synonymum k jazykům utopickým – s tím, že samo jejich označení neklade důraz na jejich plánované vytvoření či společenské udržování (v rámci utopie), ale spíše na jejich povahu (dokonalou a již nezlepšitelnou). Sama dokonalost pak může být manifestována různě – nejčastěji, jak uvádím dále, jde o dokonale přesné odrážení skutečnosti nebo o praktickou dokonalost umožňující nejsnazší komunikaci a „nejlepší možnou“ společenskou stabilitu.

## **5.2. Dosavadní úvahy o utopických a dystopických jazycích**

Utopické a antiutopické jazyky tvoří nepřehlédnutelnou součást moderní literární tvorby, umělecké i popkulturní, zejména ve 20. století. Na rozdíl od jazyků zvířat a posvátných jazyků, kde šlo především o jazyky ve své podstatě nelidské, jde v případě jazyků utopických a dystopických nejčastěji o jazyky vytvořené a používané lidmi – byť ne bez četných výjimek v podobě jazyků utopických mimozemských společností.

Jak uvádím výše, tento typ jazyků lze interpretovat jako součást utopie a dystopie coby literárních žánrů, ale také jako směřování, které se může projevat v jazykové konstrukci obecně. Dvěma póly utopické dokonalosti jsou na jedné straně ztracený ráj a ztracený dokonalý Adamův jazyk (který má zároveň blízko k ideálům dokonale přirozeného jazyka zvířat a posvátného jazyka), coby zaměření k ideální minulosti, obvykle k „onomu času“ před počátkem dějin; na druhé straně pak myšlenka dokonalého umělého jazyka jako završení vývojového optimismu a nasměrování k ideální budoucnosti.<sup>137</sup>

Coby součástí populárního a často zkoumaného tématu utopičnosti byla také smyšleným utopickým a dystopickým jazykům již v minulosti věnována pozornost.

Walter Earl Meyers rozděluje jazyky na ideální jazyky utopické, dokonale naplňující potřeby lidské komunikace, a zneužívané jazyky dystopické, sloužící zejména k ovládnutí mluvčích a společnosti a udržování stability dystopického řádu. Přitom naráží na problém nejasného rozlišení mezi utopií a dystopií v moderní literatuře – mnohé „utopické“ prózy, například *Walden Dvě* (*Walden Two*, 1948) amerického psychologa Burrhuse Frederica Skinnera nebo román *Vydědělec* (1974) Ursuly Le Guin, by podle tohoto rozlišení měly být považovány za dystopické (Meyers 1980; Mohr 2009: 227).

Za pozornost stojí také úvahy Donalda C. Laycocka o „jazycích utopie“ (Laycock 1987: 145–169), a to zejména díky šíři autorovy odbornosti – zabýval se papuánskými jazyky, ale také například Deeovou enochiánštinou.

Donald Sisk se ve své monografii o proměně jazyka v moderních dystopiích zabývá téměř výhradně britskou dystopickou literaturou (Burgess, Butler, Huxley, Orwell, Wells), jen s malým přesahem k literatuře světové (Elgin, Zamjatin). Vychází z poměrně rigidního předpokladu, že žánr dystopie je s ideou manipulace společnosti prostřednictvím jazyka neodmyslitelně spojen, a tvrdí, že vzestup tohoto žánru ve 20.

---

<sup>137</sup> Dokonalá přirozenost na samém počátku a dokonale promyšlený a umělý jazyk na samém konci jsou ostatně dvě podoby ideálu, jež mají své místo v tradičním přemýšlení o jazyce vůbec. S podobnou úvahou pracuje již Giambattista Vico v *Základech nové vědy o společné přirozenosti národů* (1744), když uvažuje o vývoji jazyka od prostých a přirozených „božských“ a posléze „herojských“ jazyků raných stádií vývoje, až po prozaické a nanejvýš praktické „epistolární“ jazyky konečné vývojové fáze (Vico 1991: 73–193).

století byl způsoben rozšířením informačních technologií a masmédií umožňujících šíření propagandy a jazykové ovlivňování (Sisk 1997: 164).

Dunja M. Mohr pracuje s rozdělením na rané utopie (vycházející z představy opětovného zavedení všem srozumitelného protojazyka) a moderní sci-fi (stavějící do popředí mimozemské jazyky či mody nonverbální komunikace a zabývající se otázkami překladu). Konkrétními příklady, jež ve svých úvahách rozebírá, jsou dystopie *Jazyky Pao* (*The Languages of Pao*, Jack Vance, 1958), román *Babylon-17* (*Babel-17*, Samuel R. Delany, 1966), román *Včlenění* (*The Embedding*, Ian Watson, 1973) a utopicko-dystopická feministická trilogie *Rodná řeč* (*Native Tongue*, Suzette Hagen Elgin, 1984–1994) (Mohr 2009: 225–248).

Ve frankofonní oblasti se utopickým jazykům věnuje podrobněji Marina Yaguello ve své knize o „jazykových blouznivcích“, přeložené také do angličtiny (Yaguello 1984, Yaguello 1991), a v její přepracované podobě, jež se zabývá „jazykovými mýty, utopiemi, fantaziemi, chimérami a smyšlenkami“ (Yaguello 2006). Na Marinu Yaguello pak navázala Nicole Guilleux s články o obecném vztahu jazyků a utopie (Guilleux 2010a) a o „jazyku Jiného“ v řecké literatuře a utopických reflexích (Guilleux 2010b).

V českém prostředí utopické jazyky zmiňují Patrik Ouředník (Ouředník 2010: 132–137) a Petr Hrtánek (Hrtánek 2004: 107–110).

### 5.3. Funkce utopických a dystopických jazyků

Ptáme-li se po funkci utopických jazyků, je třeba v první řadě rozlišit funkci jazyka v literárním textu a funkci jazyka ve fikčním světě. V rámci textu mohou mít konstruované utopické jazyky podobnou roli jako jiné konstruované jazyky – estetickou, zábavní, experimentální apod. Za poměrně exkluzivní pro utopické jazyky můžeme ovšem považovat funkci programovou a propagační. Nový jazyk je sestrojen coby myšlenkový konstrukt primárně určený pro společnost aktuálního světa. Umělecké dílo pak využívá jako médium, díky kterému se má dostat do širšího povědomí a být reálně používán. Tato situace má následně vést k vybudování skutečné utopie či alespoň

k utopickému zlepšení společenské situace, jako například v případě „ženského jazyka“ Láadan americké feministky Suzette Haden Elgin (Jones, Singh 2005: 169). Takové pokusy jsou však relativně řídké.

Zajímavější otázkou je funkce či úloha utopického jazyka ve fikčním světě. Výrazným specifikem utopických a antiutopických jazyků je totiž skutečnost, že jde nejčastěji o jazyky konstruované nejen na úrovni aktuálního světa (obvykle autorem textu), ale zároveň o jazyky konstruované také na úrovni fikce. A zatímco přirozené jazyky mají funkce navzájem víceméně podobné (s tím, že převládá funkce komunikační), může být úloha utopického jazyka originální a specifická – nejčastěji u jazyka smyšlené utopické společnosti převládá sociální funkce.

Peter Mühlhäusler uvádí, že značná část konstruovaných jazyků v utopické fikci má za úkol buďto napomáhat rovnosti mezi lidmi nebo alespoň umožňovat komunikaci ve skupině osob stejného postavení (jakou je například mezinárodní vědecká komunita), nebo naopak udržovat nerovnost, jak to má činit například Orwellův *Newspeak* (Mühlhäusler 2004: 3617). Toto pozorování je sice poměrně přesné a zahrnuje velkou většinu utopických jazyků, neříká však nic o konkrétních podobách této (ne)rovnosti a způsobech, jakými má být dosažena.

Umberto Eco si u dokonalých jazyků všímá, že mohou být buďto univerzální a určené každému, nebo naopak elitní a exkluzivní (Eco 2001b: 171). O utopických jazycích, které jsou v jistém smyslu podtypem jazyků dokonalých, platí totéž, s tou výhradou, že nejčastějším případem je kompromis mezi těmito dvěma možnostmi: a sice utopický jazyk, který stejným způsobem (bez sociální a geografické stratifikace) užívá celá obec (ostrov, město, země apod.), ale který není univerzální ve smyslu zahrnutí veškeré lidské populace. Jazyk se v rámci komunity podílí na rovnosti tak, že na základě způsobu jeho užívání nelze posoudit původ jedince a jeho sociální postavení. Užívání stejného jazyka napříč společnostmi bývá ale některými teoretiky a autory utopií chápáno právě opačně – jako zvýhodňování té sociální kategorie či skupiny, které je obecně užívaný jazyk „střížen na míru“, například mužům. Utopickým impulsem je pak buď reforma jazyka nebo častěji vytvoření menšinových jazyků, například „jazyka žen“ (jak dále ještě rozvedu v podkapitole o jazycích sociálních kategorií a skupin).

Kromě toho lze věc zobecnit tak, že většina utopických a antiutopických jazyků v pravém slova smyslu (od jazyka Hvajninimů až k Orwellovu *Newspeaku*) má za úkol

zajišťovat společenský a kulturní status quo. Nezáleží přitom na tom, zda řečená společnost a kultura sdružuje dokonale rovnoprávné jedince (jako v případě Hvajninimů), nebo zda ve společnosti existuje vládnoucí vrstva či strana (jako u Newspeaku a společnosti Angsocu). Rovnost (nebo také nerovnost) je pak jazykem udržována nepřímo: jazyk pomáhá udržovat konformitu a stávající společenské zřízení – a teprve to je pak zdrojem rovnosti či nerovnosti.

#### 5.4. Neměnnost utopických jazyků

Jak naznačuji již v předchozí kapitole, bývá – podobně jako posvátné jazyky – také u jazyků utopií a dystopií zdůrazňován aspekt neměnnosti. S utopickými jazyky, které by se dále měnily, se setkáváme spíše zřídka. Skutečnost jazykového vývoje bývá většinou v textu buďto zcela ignorována, nebo je přítomno vysvětlení, proč ke změnám nedochází.

Zdůvodnění ovšem nestojí na nadpřirozené podstatě mluvčích nebo na tvrzení, že lidé danou řeč neužívají coby přirozeného jazyka v běžném životě. Neproměnlivost jazyka je téměř vždy popisována jako důsledek aktivní snahy konstruktérů či mluvčích – obvykle je přítomna lidská společnost, která se pokouší jazykové změně (jakož i jiným změnám) bránit. Omezený styk s cizími jazyky je pak vedle centralizovanosti a jednotné výuky nových generací patrně nejsilnějším argumentem, proč by si přirozeně užívaný jazyk alespoň ve fikčním světě mohl svou neměnnost skutečně zachovávat.

Typickou ukázkou může být původní *Utopie* Thomase Mora (1516), v níž je země Utopie zasazena na ostrov (původně poloostrov) a chráněna horami – jistá komunikace s okolním světem je pro udržení utopické společnosti sice nezbytná, v zásadě však jde o extrémně protekcionistický stát.<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> V případě jazyka Utopie nicméně narážíme na jistý paradox. Ač se podle tvrzení Rafaelova jedná o nejlepší přirozený jazyk, je zároveň zřejmé, že jistému vývoji podléhá nebo přinejmenším podléhal: ve vyprávění se objevují zmínky o „starém jazyce“ a „novém jazyce“. Například vládce nazývají obyvatelé Utopie ve své staré řeči barzenem, v nové řeči adémem (More 1978: 67). Věc lze chápat tak, že jazyk nepatří v *Utopii* mezi utopické prvky – zatímco společenské uspořádání je podle Rafaela „nejlepší

Ještě vyhocenější podobou snahy zabránit jazykové změně a ovlivnění cizinou jsou pak Swiftovi Hvajninimové v *Gulliverových cestách* (1726); žijí na malém ostrově a se světem se nejen nestýkají, ale ani o něm nic nevědí.

V moderní literatuře se případné působení cizích jazyků na utopickou řeč řeší obvykle jinak, vzhledem k tomu, že v současnosti – na rozdíl od raného novověku – nenalezneme na planetě Zemi mnoho neprozkoumaných, pro tvůrce inspirativních izolovaných míst. Autoři utopií proto své smyšlené společnosti zasazují na současnou Zemi jen zřídka a utopie v pravém slova smyslu se vlastně již příliš neobjevuje. Nahradila ji uchronie (v širším slova smyslu), tedy zasazení smyšlené dokonalé společnosti nikoliv na ne-místo, nýbrž do ne-času, nejčastěji do neupřesněné budoucnosti naší planety (Milner 2012: 90).<sup>139</sup> Možné je také vytvoření zcela jiného světa, bez přímého časoprostorového vztahu k aktuální realitě. Utopická společnost pak obvykle zahrnuje celou lidskou společnost a problém komunikace s „jinými“ není třeba zohledňovat. Aby byla zajištěna stabilita uspořádání se všemi jeho kvalitami, je ovšem nutné bránit rozrůžňování jazyků (a pokud možno jazykovým změnám vůbec). To předpokládá přítomnost moderních komunikačních technologií nebo přinejmenším neobyčejně direktivního řízení, které neměnnost jazyka zajišťuje.

Také některé dystopické texty odpovídají na tuto otázku, tedy jak je možné, že postupem času nedochází k přirozené proměně jazyka užívaného smyšlenou společností. Ve srovnání s utopiemi je ovšem tato odpověď zpravidla snazší. Dystopická vláda vědomě brání jazykové změně, protože právě rigidní a kontrolovaný jazyk je pro ni jedním z prostředků, jak udržet stabilitu lidem nepřátelského režimu a společnosti.

Typickým a slavným případem „udržovacího“ jazyka je Orwellův Newspeak. Ten má být konstruován tak, aby v něm některé ideje nebylo možné vyjádřit – a tudíž

---

možné“, jazyk je pouze „nejlepší“ – a jeho kvalita je spíše důsledkem ideální společnosti než nutnou podmínkou pro vytvoření a udržení této společnosti. Jakkoliv *Utopie* předjímá mnohé prvky pozdějších utopií, jsou některé z nich v podobě dosud zárodečné. Přesto stojí za pozornost, že jazyk je již zde tematizován, stejně jako některé jeho utopické vlastnosti, zejména kvalita či jednotnost v rámci celého ostrova – pouze nehraje ústřední roli, jako u většiny Moreových pokračovatelů.

<sup>139</sup> Amy Ransom rozlišuje uchronii v minulosti (alternativní historii) a budoucí uchronii (Ransom 2010: 259–260).

aby nebylo možné vzbouřit se proti establishmentu, jenž Newspeak prosadil. Orwellův jazyk je ovšem pouhým teoretickým náčrtem toho, co má přijít v budoucnosti; v románu *Devatenáct set osmdesát čtyři* (1948) se pak čtenář stává svědkem zavádění raných verzí tohoto jazyka, přičemž „obcovacím jazykem“ společnosti zůstává dosud běžná angličtina. Ani ve fikčním světě proto není jasné, zda se pomocí jazyka a dalších společenských institucí podaří vytvořit zcela neproměnlivý a nezničitelný režim – některé pasáže textu napovídají, že spíše nikoliv. Winston na začátku své převýchovy koneckonců vyslovuje tuto neurčitou naději: „Nějak pohoříte. Něco vás porazí. Život vás porazí.“ (Orwell 2015: 267)

Kalpadočtina v Grušově próze *Hra o smrd'ocha* (1968–1969) je naproti tomu sice zjevně živým, měnícím se jazykem, jeho „duch“ však zůstává přes všechny změny a dialektizaci zachován, neboť je v souladu s drsnou kalpadockou kulturou. Změny v charakteru jazyka (který podrobně rozebírám na konci kapitoly) jsou pak podobně nemyslitelné jako u centrálně řízeného, konstruovaného jazyka, jakým je například právě Newspeak.

Zcela specifickými případy, které naopak stavějí na rozbití centrální moci a rozrůžňování jazyků, jsou některé katastrofické dystopické prózy, například Aldissovo *Pokolení starců* (1964). Podrobněji se této otázce věnuji v podkapitole o „jazycích úpadku“.

## 5.5. Dokonalé odrážení skutečnosti v utopických jazycích

Jednou z možných podob utopické dokonalosti jazyka je jeho přesné zrcadlení světa kolem mluvčích. Benedict Anderson používá v souvislosti s tímto aspektem, byť v kontextu jazyků posvátných, pojem „jazyk pravdy“.<sup>140</sup>

---

<sup>140</sup> „Ideogramy čínštiny, latiny či arabštiny byly emanací skutečnosti, nikoliv její náhodně vymyšlenou reprezentací. [...] Nepůsobí zde představa světa, jenž je natolik oddělený od jazyka, že se od něj všechny jazyky zcela shodně vzdalují (a jsou tudíž vzájemně nahraditelné) jakožto znaky, které ho označují. Ontologickou realitu lze ve skutečnosti uchopit pouze prostřednictvím jediného,

Tato představa, že slova jazyka jsou vlastně obrazem věcí, je velmi stará a velmi vytrvalá. Ovlivňovala úvahy o jazyce po většinu historie a setkáme se s ní ještě na začátku 20. století, například u raného Wittgensteina v jeho *Traktátu* (1921).<sup>141</sup> Moderní filosofie jazyka však již přiznává jazyku samostatný status; řečové projevy nejsou pouze věcmi proměněnými do podoby slov, nýbrž produktem komunikačního systému, který může chápat a rozdělovat svět různým způsobem – žádný není „předem daný“ nebo „správný“. Řečeno s Wittgensteinem *Filosofických zkoumání* (1953), význam pojmu význam je nejčastěji „použití slova v řeči“ a správnost můžeme posuzovat v rámci jednotlivé jazykové (řečové) hry, nikoliv absolutně. Problematické je také nalezené jednoduchého „předmětu“, kterému by bylo možné dát jméno.<sup>142</sup> I kdybychom připustili existenci objektivního světa, nelze již jednoduše říci, že jazyk je jeho obrazem. Vytváří strukturu, která odpovídá určitému chápání světa, je však relativně samostatná a nejde o pouhou verbální reprezentaci objektivních věcí; svět vnímaný smysly se na „jazykovém světě“ nepochybně výrazně podepisuje, zároveň však je způsob našeho vidění a členění světa do nějaké míry ovlivněn naším jazykem.<sup>143</sup>

---

privilegovaného systému re-prezentace – skrze jazyk pravdy, jakým je církevní latina, arabština Koránu nebo čínština císařských zkoušek.“ (Anderson 2008: 30)

<sup>141</sup> Viz zejména část 4.01 a dále. „Věta je obrazem skutečnosti. Věta je model skutečnosti, tak jak si ji myslíme. Na první pohled nevypadá věta – tak jak je třeba vytištěna na papíře – jako obraz skutečnosti, o níž pojednává. Jenže ani notový zápis nevypadá na první pohled jako obraz hudby a naše fonetické (písmenové) písmo se nezdá být obrazem naší mluvy. A přesto i v obyčejném smyslu se ukazují tyto znakové jazyky jako obrazy toho, co představují. [...] Věta *ukazuje* svůj smysl. Věta *ukazuje*, jak se věci mají, *je-li* pravdivá. A *říká*, že se věci takto mají. Skutečnost musí být větou fixována na ano nebo ne. Proto musí být větou úplně popsána. Věta je popisem stavu věcí. Tak jako popis popisuje předmět podle jeho vnějších vlastností, tak popisuje věta skutečnost podle jejích vnitřních vlastností.“ (Wittgenstein 1993a: 47–48)

<sup>142</sup> „Jaké jsou ony jednoduché součásti, z nichž se realita skládá? – Co jsou jednoduché součásti nějaké židle? Kusy dřeva, z nichž je sestavena? Nebo molekuly, nebo atomy? [...] Ale není např. šachovnice něčím zjevně a v absolutním smyslu složeným? – Myslíš zajisté na složení z 32 bílých a 32 černých čtverců. Ale nemohli bychom např. také říci, že je složena z bílé a černé barvy a ze schématu čtvercové sítě? A když tu existují zcela rozdílná pojetí, řekneš i pak ještě, že šachovnice je něčím v absolutním smyslu ‚složeným‘?“ (Wittgenstein 1993b: 34–35)

<sup>143</sup> Viz například esej Adama Schaffa „Jazyk a skutečnost“. Schaff v jejím závěru dovozuje, že jazyk skutečnost ani doslova nevytváří, ani není jejím odrazem – vytváření a odrážení jsou komplementární aspekty (Schaff 1970: 174).



Tyto poznatky jsou ve filosofii jazyka obecně známy a nebudu je dále rozvádět. Je však nutné upozornit, že mají významné důsledky nejen pro filosofii poznání nebo teorii překladu, ale také – obzvláště v kontextu utopických jazyků – pro úvahy nad dokonalým jazykem. V moderním myšlení již není „dokonalý jazyk“ obvykle vnímán jako jediný správný „Adamův jazyk“, ten, který dokonale vystihuje strukturu světa (neboť to není nikdy možné), nýbrž jako ten, který svět nejpragmatičtěji strukturuje a prakticky napomáhá cílům, kterých chce společnost dosáhnout (a ty mohou být velmi různorodé). Hledání ztraceného rajskeho jazyka se proměnilo v konstrukci co nejpraktičtějších mezinárodních pomocných jazyků, strojových jazyků, jazyků mezidruhové komunikace apod. (Eco 2001b: 272–298).

U většiny starších děl a prakticky u všech starších utopií se ovšem setkáme spíše s tradičním způsobem pohledu na vztah jazyka a skutečnosti (samozřejmě pouze tehdy, je-li otázka jazyka v díle vůbec nějak tematizována) – utopický jazyk je „lepší“ nebo „správnější“ než ostatní jazyky, protože dokonale přiléhá na skutečnost, a tím brání nedorozumění mezi lidmi.<sup>144</sup>

Jako typický zástupce předmoderní utopické literatury mohou v tomto případě posloužit *Gulliverovy cesty* (1726) Jonathana Swifta. Nejzřetelněji pracuje Swift s ideou jazyka odpovídajícího skutečnosti na dvou místech: v pasáži o univerzálním jazyce učenců na létajícím ostrově Laputa, zmíněném dále v této podkapitole, a v oddíle týkajícím se mluvících koní Hvajninimů a jejich řeči, ke kterému se dostanu v podkapitole následující.

Když Swift paroduje Leibnizovy úvahy (Lieberman 1984: 80) a zesměšňuje univerzální jazyk založený na fyzických předmětech, bere představu, že slova mohou objektivně zobrazovat věci ve světě, víceméně jako fakt – předmětem jeho satirických šlehů jsou spíše postupy, které na tomto základě Lapuťané vyvinuli. Problémem není pomýlenost základní ideje, nýbrž pouze její praktická aplikace dovedená do absurdna: „Druhý návrh byl odstranit všechna slova vůbec; ten plán doporučovali v zájmu zdraví i stručnosti. Neboť je jasno, že každým slovem, které promluvíme, ztravují se nám

---

<sup>144</sup> Samotná Moreova *Utopie* (1516) je v tomto ohledu překvapivě moderní, neboť snadnost komunikace je v utopijštině zajištěna spíše tím, že její mluvčí mohou snadno vyjádřit své myšlenky. Vypravěč o utopijštině říká, že „je stejně bohatá slovní zásobou jako příjemná na poslech, a není jazyka, který by byl věrnějším tlumočnickem lidského myšlení“ (More 1978: 78).

poněkud plíce a ubývá jich a život se nám tím ukracuje. Vymyslili tedy vhodný prostředek proti tomu; ježto slova jsou jen názvy věcí, bude lidem pohodlnější nosit s sebou věci potřebné na vyjádření každého předmětu, o němž chtějí právě rozmlouvat. Tento vynález by se byl jistě zavedl k pohodlí i zdraví jednotlivců, kdyby nebyly ženy spolu se sprostáky a negramotnými lidmi pohrozily, že se vzbouří, nebudou-li směti volně mluvit jazykem po způsobu předků; takovým nenapravitelným a nesmiřitelným nepřítelem vědy je prostý lid. Avšak mnozí největší učenci a mudrci přidrží se nové soustavy vyjadřování věcmi, která má jen jednu nevýhodu, že když je totiž předmět něčí řeči příliš veliký anebo rozmanitý, musí podle toho nezbytně nosit na zádech větší ranec věcí, nemá-li dosti peněz na to, aby ho provázeli dva silní sluhové. Viděl jsem často dva takové mudrce, kteří se prohýbali pod tíhou svých uzlíků jako podomní obchodníci u nás; když se setkali na ulici, složili svá břemena, otevřeli pytle a hodinu spolu rozmlouvali; potom si složili náčiní, pomohli si naložit svá břemena a rozloučili se. [...] Jinou předností tohoto vynálezu bude, že se stane mezinárodní řeči srozumitelnou všem kulturním národům [...]. A tak budou vyslanci s to vyjednávat s cizími knížaty nebo ministry, i když jim bude jejich mluva naprosto neznámá.“ (Swift 2004: 155–156) Text sám upozorňuje na nesmyslnost této „řeči“ – je jistě možné se do jisté míry dorozumívat pomocí předmětů v otázkách denní potřeby, ale diplomatická jednání o válce, míru a mezinárodních vztazích, která jsou označena za hlavní cíl laputského univerzálního jazyka, tímto způsobem řešit nelze, neboť vyžadují použití gramaticky složitých výpovědí a velkého množství abstraktních pojmů.

## 5.6. Jazyk Swiftových *Hvajninimů*

Komplikovaněji se věci mají u jazyka Hvajninimů, rozumných a mluvících koní, jejichž civilizace je prostředím poslední části Gulliverova světoběžnictví. Jakkoliv bývají *Gulliverovy cesty* právem interpretovány coby satira na soudobou britskou společnost, kniha vyprávějící o pobytu u Hvajninimů je z tohoto hlediska patrně nejobtížnější a nejproblematictější částí, neboť se u ní setkáme se dvěma zcela protikladnými výklady. Buďto má jít o skutečně dokonalou, osvícenou a rozumnou společnost, která je ovšem nelidská a slouží jako další prostředek odhalování nešvarů

lidské společnosti – nebo můžeme ušlechtilé komonstvo číst jako další ztvárnění lidské civilizace, v tomto případě takové, jak by vypadala, kdyby byly naplněny všechny cíle osvícenské racionality.<sup>145</sup> Tento druhý výklad je zřejmě nosnější: selský rozum Hvajninimů vede k systematickým a podivuhodným krutostem, na kterých „objektivně“ nelze najít nic špatného.<sup>146</sup> George Orwell, který se Swiftem zabýval v eseji „Politika versus literatura: pohled na *Gulliverovy cesty*“ chápe věc tak, že hvajninimovská společnost je „nejvyšším stupněm totalitní organizace“ a „v málokterém čtenáři vzbudila ta otravná zvířata jiný cit než nechut“; Swift je však považuje za ideální společnost, protože je „rasistickým a aristokratickým toryovským anarchistou“ (Orwell 1997: 395–397). Swift tedy, jako většina utopistů, poskytuje obraz kruté totality, ač se primárně snaží o pravý opak – i když, jak říká Orwell, z hlediska svého misantropického a pesimistického náhledu na svět je vlastně ve vymyšlení nejlepší možné společnosti úspěšný.

Je nutné poznamenat, že jazyk Hvajninimů není úhelným kamenem koňské civilizace a funguje spíše jako součást opakujícího se vzorce „Gulliver přijíždí do cizí země a neobyčejně rychle se naučí tamní jazyk“. Hvajninimovština sice slouží jako ilustrace některých aspektů koňské společnosti, není však nutnou podmínkou, bez níž by tato smyšlená společnost nemohla ve fikčním světě existovat. Hvajninimy hovořící stejnou řečí jako čtenář si lze snadno představit, na rozdíl například od románu *Devatenáct set osmdesát čtyři* bez Newspeaku nebo Grušovy prózy *Mimner* bez kalpadočtiny. Tímto aspektem se *Gulliverovy cesty* od většiny moderních antiutopií odlišují – vzhledem k jeho vlivu však můžeme Swifta označit za otce či kmotra pozdějších děl.

---

<sup>145</sup> Otázka, na kterou stranu daný text vlastně útočí, je ve Swiftově parodickém diskursu překvapivě živá; neexistuje například dosud shoda, „zda Hvajninimové jsou ideální tvorové, nebo netvoří, zda *Pohádka o kádi* útočí na anglikánskou zbožnost, nebo ji obhajuje, a zda *Rozprava o zrušení křesťanství v Anglii* hovoří ve prospěch nominálního křesťanství, nebo v jeho neprospěch.“ (Phiddian 1995: 1)

<sup>146</sup> Existuje také výklad, který tvrdí, že Hvajninimové jsou parodií na tehdejšího anglického krále a jeho dvůr. Gulliver říká, že „když [Hvajninimové] mluví, vyslovují nosem a hrdlem. Jejich řeč má ze všech evropských řečí, které znám, nejblíže k hornoněmečtině, jenže je mnohem půvabnější a výraznější. Téměř totožné pozorování učinil císař Karel V., když pravil, že kdyby měl mluvit s koněm, mluvil by hornoněmecky.“ (Swift 2004: 196) Hannoverský dvůr krále Jiřího I. byl přitom znám svým kladným vztahem k racionalismu; Richard Nash tento satirický podtón označuje za jeden ze způsobů, jímž Swift podkopává Gulliverovu chválu hvajninimské společnosti (Nash 2003: 123).

Významnou ideou (kterou později Orwell převzal a rozvinul ve svých úvahách o jazyce, a ještě později v Newspeaku) je omezené množství slov. Pasáž u Hvajninimů navazuje nepřímo na laputské učence – ti se pokoušeli mechanicky „opravit řeč“ stažením mnohoslabičných slov v jednoslabičná a vynecháním sloves a příčestí, případně dokonce vynecháním slov vůbec (Swift 2004: 155). Výsledkem tohoto umělého a vědeckého nakládání s jazykem je ve Swiftově podání nesmyslné užívání věcí místo jejich jmen, jak ukazují výše. Hvajninimové naproti tomu neomezují výrazovou stránku jazyka (některá jejich slova jsou naopak dosti dlouhá), strohost a stručnost je aplikována na obsah jazyka – nevypouštějí všechna slova, nýbrž jen ta, jež nejsou v souladu s rozumem a pravdou. „Jejich řeč neoplývá totiž rozmanitostí slov, neboť mají méně potřeb a náruživostí než my.“ (Swift 2004: 202) Když Gulliver v zemi Hvajninimů vypráví o svých cestách, musí mnohá slova (zejména negativní) složitě opisovat, aby mu vůbec bylo rozuměno: „Sahal jsem k mnoha opisům, když jsem mu líčil povahu rozličných zločinů, pro něž musela většina našeho mužstva uprchnout z vlasti. Nemohl a nemohl pochopit, jaký mají ty neřesti smysl a co k nim ponouká. [...] Moc, vláda, válka, právo, trest a tisíce jiných věcí nemělo v té řeči vůbec názvů, jimiž by se vyjádřily, takže svízel vpravit mému pánovi pojem o tom, co chci říci, byla skorem nepřekonatelná.“ (Swift 2004: 204)

Přestože není hvajninimský jazyk rozpracován nijak podrobně, zjišťujeme při čtení, že některá slova mají více významů. Počítá se přitom, že jeden z nich byl prvotní – a že jazyk se do své současné podoby vyvinul. Obzvláště zajímavé (a do jisté míry dokonale protikladné) jsou výrazy „Hvajninim“ a „Jahu“.

Text uvádí, že „slovo Hvajninim znamená v jejich jazyce koně a původně znamenalo přírodní dokonalost“ (Swift 2004: 197). Sám jazyk tímto spojením dokazuje, že pouze kůň může být přirozeně dokonalý. Na rozdíl od mnohých pozdějších konstruovaných jazyků (zejména dystopických) zde ovšem autor přímo nepracuje s myšlenkou, že tato pojmová srostlice je něčím uměle vytvořeným a vnuceným společností. Status Hvajninimů není falešný, aby si jej museli udržovat pomocí jazyka – jejich jazyk jde v Gulliverově fikčním světě skutečně až na dřevě věci a dokonale lícuje skutečnost. Realita je však ve Swiftově pojetí chladná a bezútěšná; nejvyšší možná dokonalost je pouhé fyzické přežívání druhu, s potlačením individuality a většiny citů; v podání Hvajninimů je jedinou „rozumnou“ touhou, jak poznamenává Orwell, touha po smrti (Orwell 1997: 397).

Protikladem Hvajninimů jsou Jahuové. Toto slovo označuje lidi, zejména pak divošské lidi sloužící Hvajninimům, odporná, zvrhlá a surová zvířata. Jak zmiňuji už výše, nejrůznější zvrhlosti a krutosti (vše, co se přičí „rozumu“) je Hvajninimům obtížné vysvětlit, protože pro tyto jevy „nemají slova“. V závěru deváté kapitoly, nedlouho před Gulliverovým odjezdem, je nicméně odhaleno, že jedno vhodné slovo se v jejich jazyce přece jen vyskytuje, a sice právě Jahu: „Nevím, stojí-li za zmínku, že Hvajninimové nemají ve své řeči slova na označení něčeho zlého. Odvozují je z vad a špatných vlastností Jahuů. A tak opisují nejpapstovnější sluhovu, nedopatření dítěte, kámen, který se jim zaryl do nohy, trvale bídné nebo převrácené počasí tím, že přidají přívlastek Jahu. Tak třeba: Hhnm Jahu, Whnaholm Jahu, Ynlhmdwihlma Jahu, nebo špatně zbudovaný dům: Ynholmhmrohlnw Jahu.“ (Swift 2004: 227) Když se však Hvajninimové s Gulliverem loučí, volá za ním ryzák: „Hnuj illa nyha, madža Jahu!“ Věta je pak okamžitě přeložena jako: „Buď na sebe opatrný, ušlechtilý Jahu!“ (Swift 2004: 234) Ve světle předchozích informací o významu slova „Jahu“ zní spojení „ušlechtilý Jahu“ téměř jako oxymoron. Ve skutečnosti jsme spíše svědky jazykové změny: začíná se oddělovat „Jahu“ ve smyslu „zlý“ od „Jahu“ ve smyslu „člověk“. Rozlišení je otázkou pragmatiky – „madža Jahu“ zde logicky znamená šlechetného člověka, nikoliv šlechetné zlo (či zlou šlechetnost).

Ačkoliv je jazyk Hvajninimů představován v zásadě jako dokonalý (totiž dokonale odpovídající hvajninimské povaze a potřebám), neznamená to, že je ve všech ohledech úplný a že jej již nelze doplnit. V souhrnu na začátku se ostatně pasáž o nemožnosti rozlišování jednotlivých druhů zla (či „nerozumu“) označuje jako „the defectiveness of their language“ – Aloys Skoumal do češtiny obezřele překládá jako „kusost jejich řeči“ (Swift 2004: 224). Jednotlivá slova jazyka tedy sice správně přiléhají ke skutečnostem ve světě, neznamená to však ještě, že dokáže zachytit vše – spíše bychom měli říci, že dokáže zachytit vše „správné, přirozené a dobré“ či vše „hvajninimské“. Zároveň jde o smyšleně přirozený jazyk, který je jiný, když Gulliver přijíždí, a jiný, když se vydává na cestu zpátky.

Andrei Reznikov si všímá, že ze tří základních funkcí jazyka (komunikační, kognitivní a emocionální) je přítomna pouze první z nich – tvrdí, že kognitivní funkce chybí, neboť Hvajninimové nepředávají příští generaci nic, co sami zjistili o světě, a emocionální funkce je nepřítomna, protože racionální koňský národ neprožívá žádná citová hnutí. Také sama komunikační funkce je oslabena (Reznikov 2001: 5–6) Ačkoliv

s tímto náhledem nelze bezvýhradně souhlasit (jak ukazují výše, kultura Hvajninimů se v čase vyvíjí, byť velmi pomalu, stejně jako jejich jazyk; text sice říká, že necítí příliš emocí, ale zároveň, že jejich řeč zároveň „výborně vyjadřuje prudké vzrušení“ (Swift 2004: 189)), ukazuje se na něm, jak důležité jsou pro hvajninimovský jazyk omezenost a lakoničnost. Projevují se nejen ve slovní zásobě (s tím, že není nutné mít dva pojmy tam, kde pro základní porozumění postačuje jeden), ale prakticky ve všech ohledech: jazyk je užíván jen v nejnútnejších případech, jako by si Hvajninimové uvědomovali možné nebezpečí, které jejich dokonalé „kultuře smrti“ od řeči hrozí.

Stručnost je také významnou kvalitou jednotlivých promluv. Řeč Hvajninimů se omezuje jen na nejnútnejší sdělení a mnohdy je preferovaným typem komunikace mlčení. „Zato jsem si nadmíru liboval své postavení skromného posluchače při oněch rozmluvách, v nichž se probíraly tolik věci užitečné, vyjadřované co nejstručněji a nejprípadněji. Drží při nich, jak už jsem řekl, hodně na slušnost, ale na obřadnost ani dost málo. Každý mluví jen pro potěšení sobě i společníkům. Není při tom skákání do řeči, rozvláčnosti, nakvašenosti ani různosti v názorech. Jsou toho mínění, že když se lidé sejdou, chvilka mlčení hodně povznáší rozhovor. Za těch krátkých pomlček v řeči vynořují se jim v hlavě nové myšlenky, které velmi osvěžují hovor. Obyčejně pojednávají o přátelství a blahovůli nebo pořádku a šetrnosti, někdy o viditelných zjevech v přírodě nebo o dávných podáních, o hranicích a mezích ctnosti, o spolehlivých vodítkách rozumu nebo o nějakém usnesení, které se má stát na příštím valném shromáždění. Často též o rozmanitých přednostech básnictví.“ (Swift 2004: 229)

Z uvedené pasáže vyplývá, že po většinu času je komunikační funkce jazyka upozaděna; lze bezmála říci, že se výraněji uplatňuje pouze tehdy, mluví-li některý z Hvajninimů s Gulliverem. Ve vzájemné komunikaci většinou Hvajninimové jen nahlas vyslovují to, co všichni vědí. Neznamená to, že by se nevztahovali k aktuálnímu dění: jelikož se však jedná o tvory dokonale rozumné, okamžitě vědí, co si mají o různých věcech myslet. Konverzují-li pak spolu „o viditelných zjevech v přírodě“, nemá taková konverzace většinou instrumentální povahu, je to „hovor pro hovor“, příjemné sebeutvrzování hvajninimského národa v harmonii. Z běžně přijímaných funkcí jazyka se zde nejsilněji prosazuje funkce fátická; míněno spíše ve smyslu Mukařovského či Mathesia než v původním Jakobsonově vymezení (Hoffmannová 1996: 191–192).

Z uvedené pasáže by se mohlo zdát, že jazyk je pro Hvajninimy něco velmi zbytného a že bez konverzací, u nichž víceméně předem vědí, co bude zhruba řečeno, by se mohli snadno obejít. Taková pragmatická interpretace nebere nicméně v potaz, že hvajninimský jazyk není sice nutným předpokladem fungování jejich společnosti, je však jejím nutným důsledkem. Swiftovi utopičtí koně nemohou nemluvit o tom, co je rozumné a řádné, protože je k tomu přirozeně nutí jejich rozum: konverzací vlastně vyjevují svou dokonalou podstatu. Jsou rozumem zcela ovládnuti: „Ti ušlechtilí Hvajninimové jsou už od přírody obdařeni obecným sklonem ke všem ctnostem a nemají ani potuchy o tom, co je zlo u rozumného tvora. Nejvyšší zásadou je jim pěstovat rozum a dát se jím úplně ovládat. Rozum jim není ničím pochybným jako u nás, kde se lze hladce přit pro i proti. Vždyť rozum člověka rázem přesvědčuje.“ (Swift 2004: 221)

Jak vidíme, rozumem v této souvislosti není míněn pouhý logický postup, ale pořádkový princip vůbec – bylo by jej možné dost dobře nahradit pojmy jako „pravda“, „řád“ nebo „logos“. Uvidí-li pak Hvajninim, že tráva je zelená, sdělí ostatním, že „tráva je zelená“, prostě jen proto, aby znovu zjevil zjevnou pravdu – či, lépe řečeno, aby byla zjevná pravda znovu zjevena skrze něj.

Na stejných principech, to jest na stručnosti a na opakování pravdivého, staví také hvajninimské vědění a umění. Především se jedná o čistě orální kulturu: „Hvajninimové nemají písmena, a tak jejich vědomosti vycházejí vesměs z podání. Ale protože se u národa tak sjednoceného, už od přirozenosti nakloněného ke ctnostem, úplně řízeného rozumem a odloučeného od všeho styku s jinými státy zběhne jen málo význačnějších událostí, ten zlomek dějin se lehce uchová, aniž si tím příliš zatěžují paměť“ (Swift 2004: 225). Hvězdářství je omezeno na pohyb Slunce a Měsíce, protože více pro spokojený život není potřeba; podobně není nutné zabývat se lékařstvím, obzvláště, když Hvajninimové netrpí chorobami a vystačí si s bylinkami. Orálním předáváním veškeré kultury je zajištěno, že se uchová jen to důležité a příkaz stručnosti je dodržen.<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> Terry Castle podrobně rozebírá kritiku textuality ve Swiftových textech v derridovské eseji „Proč Hvajninimové nepíší“ (1980). Kritiku psaného slova a „gramafobii“ považuje za konstantu Swiftova psaní; psaná tvorba je „úpadková“, spojená s fyzickou i mravní degenerací a hermeneutickou nerozhodnutelností (Castle 2016: 390). Jinými slovy, literatura je nespolehlivá a neustále proměnlivá,

Podobný motiv orálního předávání vědění se v utopické literatuře objevuje poměrně často. Ve Wellsově raném sci-fi románu *První lidé na měsíci* (1901), který lze číst jak utopicky, tak dystopicky, je společnost hmyzovitých Selenitů biologicky i sociálně rozdělena podle schopností a funkcí (dělníci, myslitelé, vládce a další). Jedním zvláštním stavem obyvatelů měsíce je pak kasta určená k pamatování. Veškeré informace, jež má jejich kultura k dispozici, jsou shromažďovány v paměti těchto jedinců, a veškerý jazyk Selenitů proto existuje pouze v mluvené podobě, totiž jako zvláštní pískání, „mohutné huhňání a cvrččí švitoření“ (Wells 1964: 130); lze jistě namítat, že mozky selenitských „pamatovačů“ jsou svého druhu zápisovým médiem, jde zde však především o skutečnost, že zapsané není nikdy odtrženo od živoucí mysli a neexistuje samostatně. Tento „dokonalý“ stav naruší až pozemská návštěva. Vynálezce Cavor vysílá informace o selenitském jazyce a společnosti z Měsíce na Zemi, aby mohly být zapsány. Dokonce zachycuje latinkou některé jejich pojmy, například názvy nestvůr „raffa“ nebo „cív“ (Wells 1964: 124). Ač Cavor vystupuje jako obránce Selenitů proti pozemské invazi, svou přítomností rozkládá ideálně pragmatický koncept měsíční společnosti.

V *Gulliverových cestách* je ovšem tento topos nikoliv vedlejším prvkem a tradiční utopickou proprietou, nýbrž klíčovým bodem hvajninimské společnosti. S negativním postojem Swiftových koní k psaní souvisí také jejich výmluvný vztah ke slovesnému umění – je lyrické a převládají v něm ódy: „Ty [jejich] verše obsahují zpravidla velebení přátelství a blahovůle nebo oslavu vítězů při závodech a při jiných tělesných cvicích.“ (Swift 2004: 225) Vztah Hvajninimů k fikci je na druhou stranu stejný jako jejich vztah ke lži. Když Gulliver rozmlouvá se svým pánem, zjišťuje, že koncept úmyslné nepravdy naprosto nechápe. „Uvažoval totiž takto: užívání řeči je na to, abychom jeden druhému rozuměli a nabývali poučení o skutečnostech. Když tedy někdo řekne něco, co není, maří se tím ten cíl, protože nelze vlastně říci, že mu rozumím. A mám tak daleko k poučení, že naopak tonu ještě v něčem horším, než je nevědomost. Svádí mě totiž věřit, že je něco černé, když to bílé, a krátké, když je to dlouhé.“ (Swift 2004: 201).

---

neboť každé čtení je nové přistoupení k významotvornému procesu (jímž je psaný text sám), a odhalení „původního“ významu je tudíž nemožné.



Jistě nikoliv náhodou tato pasáž trochu připomíná Platónovu *Ústavu a její výhrady* vůči básnictví, byť základní argument je zcela odlišný. V *Ústavě* je vyhnání umělců z ideální obce zdůvodněno nikoliv tím, že říkají nepravdu, nýbrž tím, že nepracují ve shodě se zájmy obce, protože šíří „city, slasti a strasti, ne zákon a zásadu“. Hvajninimská společnost se Platónově ideální obci zcela připodobňuje pouze tím, že „z básnictví jest přijmouti do obce jedině hymny na bohy a chvalozpěvy na dobré muže“ (X, 607a; Platón 2001: 319–320), což je pravdivé a užitečné zároveň. V hvajninimské společnosti užitečnost nestačí, či lépe řečeno je od pravdy ideově neoddělitelná. Každý řečový projev se zde má aktivně vztahovat k rozumu a pravdě; epika je nepřipustná, neboť je „lživá“ (nikoliv v souladu s pravdou). Jistou ironickou pikantností tomuto hvajninimskému náhledu přináší fakt, že jejich společnost je fakticky možná pouze prostřednictvím Swiftova epického díla.

Přestože se, jak uvádím výše, hvajninimský jazyk může pod tlakem okolností měnit, je vše v jejich společnosti uzpůsobeno tomu, aby něčemu takovému docházelo co nejméně. Můžeme předpokládat, že Swift se (poměrně správně) domníval, že hlavním zdrojem jazykové změny je oddělenost jednotlivých skupin obyvatel (proto se Hvajninimové pravidelně scházejí), kontakt s vnějším světem (proto žijí Hvajninimové na izolovaném ostrově) a slovesné umění (proto Hvajninimové pěstují jen klasický žánr ódy). Stručně řečeno, hvajninimská kultura je tyranií apollinské uměřenosti, v jazyce i mimo něj.

Nepopíratelná hvajninimská krutost (některými autory srovnávaná s nacistickým Německem<sup>148</sup>) pak vychází ze zachování extrémně konzervativního, avšak „objektivně pravdivého“ řádu. Gulliverův pobyt v zemi je narušitelským, nerozumným prvkem a Hvajninimové tento fakt opakují na svém shromáždění: „Je prý známo, že se mnou [můj pán] často rozmlouvá, jako by z mé společnosti mohl mít nějaký prospěch nebo potěšení. Takové jednání se prý neshoduje ani s rozumem, ani s přírodou a je to věc u nich doposud neslýchaná. Shromáždění prý mu domlouvá, aby mě buďto zaměstnal jako ostatní příslušníky mého druhu, nebo mi doporučil odplavat zase zpátky,

---

<sup>148</sup> Kromě již zmíněného Orwella označujícího postavení Jahuů v hvajninimské společnosti za „dost podobné místu Židů v nacistickém Německu“ (Orwell 1997: 397) rozvíjí analogii nacismu a rozumářsky-eugenické hvajninimské totality například Claude Julien Rawson v publikaci *Bůh, Gulliver a genocida* (*God, Gulliver, and Genocide*, Rawson 2002).

odkud jsem přišel. [...] Pán podotkl, že naň okolní Hvajninimové denně naléhají, aby vyhověl domluvě shromáždění. Nemůže to prý již déle odkládat. [...] Připomněl bych zde čtenáři, že se nařízení valného shromáždění v té zemi vyjadřuje slovem hnhloajn, což znamená, lze-li to tak přeložit, domluvu. Ani je nenapadá, že by se mohl rozumový tvor k něčemu nutit. Lze mu jen radit nebo domlouvat. Vždyť nikdo nemůže neposlouchat rozumu, aniž by se vzdával nároku býti zván rozumovým tvorem.“ (Swift 2004: 231) Gulliverovo tvrzení, že Hvajninimové nemohou mít rozdílné názory, se tedy nezakládá zcela na pravdě – rozdílné názory jsou nicméně vzácné, a když už se objeví, nechá si Hvajninim s menšinovým názorem rychle „poradit“, neboť prostřednictvím společnosti pozná, co velí pravda a rozum (byť sám předtím z jakéhokoliv důvodu selhal).

Také Gulliver se pokouší proniknout do koňského myšlení, ale uvědomuje si svou omezenost: „Nemohu ovšem kárat to shromáždění za jejich domluvu ani přátele za jejich naléhání. Přesto by se podle mého slabého a zvrhlého úsudku snad lépe srovnávalo s rozumem, kdyby nebyli až tak neúprosní.“ (Swift 2004: 231–232) Stejně neúprosná jako hvajninimská rada je Swiftovo satirické založení: jakkoliv je s jeho přístupem hvajninimský kult rozumu, stručnosti a smrti pravděpodobně „nejlepším možným světem“, neopomíjí jej podřývat absurdním přeháněním chvály, a to i v okamžiku, kdy Gulliver koňskou „dobrotou“ sám trpí a jde na téměř jistou smrt.

### **5.7. Dokonalé odrážení skutečnosti v prózách 20. století**

S myšlenkou utopické jazykové struktury dokonale kopírující strukturu světa se běžně setkáme ještě ve 20. století. Autoři ji mohou přijímat za svou proto, že moderní názory na jazyk příliš neznají a jejich vlastní úvahy je vedou ke svůdné, jednoduché a veskrze harmonické ideji přímé jazykové reprezentace skutečnosti – ale také proto, že se jim jazyk objektivně strukturovaný podle skutečnosti do fikčního světa hodí coby

zajímavá spekulace nabízející mnohé možnosti, ač se třeba sami nedomnívají, že by některý jazyk mohl v mezích našeho světa tímto způsobem fungovat.<sup>149</sup>

Zároveň však mnohá utopická a dystopická díla přijímají za své mínění, že dokonalý jazyk nejenže neexistuje, ale ani existovat nemůže; s myšlenkou jazyků jako rovnocenných „konstruktů“ dávajících (či dokonce vnucujících) světu svůj řád se pak často pojí různě silné podoby takzvané Sapir-Whorfovy hypotézy, včetně lingvistického determinismu (viz dále). Tato dvě pojetí, totiž připouštění jazyka objektivně odrážejícího jednotlivé prvky světa na jedné straně a jazyková rovnocennost na druhé straně, existují vedle sebe a nelze dost dobře říci, že by druhá zcela vytlačovala první.

Důkazem toho, že jazyková objektivita stále přežívá coby myšlenkový podklad četných moderních děl utopických a obecně vědeckofantastických je oblíbenost „univerzálního překladače“, zejména v televizních seriálech jako *Star Trek* nebo *Doctor Who*, ale také v literatuře.<sup>150</sup> Pojmy mimozemského jazyka víceméně přesně odpovídají pojmům lidského jazyka; a smyšlený jazyk pak funguje spíše jako zašifrovaný přirozený jazyk čtenáře. Text předpokládá, že existuje objektivní předjazykové členění skutečnosti, které sice může být kódováno různým způsobem, ale každý jazyk z něj čerpá.<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> Zajímavou analogii k této zásadní změně ve vnímání utopie tvoří kniha Renata Giovanoliho *Elementare, Wittgenstein!* (2007). Autor v ní přirovnává proměnu detektivního žánru, od klasické detektivky k modernímu akčnímu thrilleru, k přechodu od „dedukčního“ paradigmatu hledání příčin (které je reprezentováno Wittgensteinem *Logicko-filozofického traktátu* a předpokládá harmonické uspořádání světa) k „pragmatickému“ paradigmatu založeném na vyvolávání následků; toto paradigma je reprezentováno Wittgensteinem *Filozofických zkoumání* (Giovanoli 2007; shrnutí a komentář Eco 2016: 313–315). Připomeňme, že oba žánry, klasická detektivka i moderní thriller, se těší značné popularitě – a v obou případech jde o spekulaci, jak by za „jistých podmínek“ mohlo fungovat pátrání a odhalování tajemství, byť jen málokterý čtenář se asi domnívá, že se při čtení seznamuje se skutečnou kriminalistickou prací. Podobně je možné rozdělovat klasickou utopii a moderní utopii – tedy jako dvě různé podoby spekulace o hypotetickém fungování společnosti, v obou případech determinované především vnímáním jazyka a světa.

<sup>150</sup> Známou parodií na tento postup je dorozumění umožňující „bábelská rybka“ v románu *Stopařův průvodce Galaxií* (1979) (Adams 2002: 44).

<sup>151</sup> Podrobněji tuto linii argumentace rozvíjí Peter Stockwell v publikaci *The Poetics of Science Fiction*. (Stockwell 2014: 50–55)

Představa jazyka „správně“ popisujícího svět ovšem úspěšněji než u utopických jazyků přežívá ve sféře posvátných a magických jazyků, například u starořeči ve fantastickém světě Zeměmoří Ursuly Le Guin: „Hardština, kterou se mluví v Archipelu, nemá v sobě víc kouzelné moci než kterýkoliv jiný lidský jazyk, její kořeny však sahají až do starořeči, jazyka, v němž jsou věci nazývány pravými jmény – a cesta k pochopení této řeči začíná runami, jež byly poprvé sepsány, když se ostrovy světa vynořily z moře“ (Le Guin 1992: 19). Za utopický prvek lze nicméně v těchto příbězích považovat dračí společnost. Draci vystupují v knihách o Zeměmoří jako bytosti spjaté se světem v harmonii, již lidé ztratili, a starořeč je pro ně mateřským jazykem – neučí se ji však, neboť „drak a řeč draků jsou jedno a totéž“ (Le Guin 2003: 296).

### 5.8. Souvislost myšlení a jazyka

Jazykový determinismus, tedy představa, že jazyk je prvotním činitelem, a teprve na jeho základě se ustavuje lidské myšlení a vnímání světa (a tudíž vlastně to, jakým svět pro jedince mluvícího daným jazykem jest), je východisko úzce spjaté zejména s vědeckofantastickou literaturou po druhé světové válce, s raným vrcholem v Orwellově dystopickém románu *Devatenáct set osmdesát čtyři* (1948). Často bývá nazýván Sapir-Whorfovou hypotézou, což je sice zažité, avšak ne zcela šťastné označení; zejména proto, jak poznamenává Julia Penn, že z Whorfových úvah nevyplývá jednoznačně, jaký postoj vlastně k problematice přesně zastával (Penn 1972: 1), tím méně pak konkrétně formulovaná hypotéza. V současnosti je obecně přijímáno rozdělení na extrémní „jazykový determinismus“ (jazyk determinuje myšlení) a „jazykový relativismus“ (jazyk ovlivňuje myšlení a je jím ovlivňován), vycházející z článku Joshuy Aarona Fishmana (Fishman 1960: 336)

Ačkoliv však Sapirovy a Whorfovy úvahy daly vzniknout četným literárním dílům a jazykům (v čele s Newspeakem), nelze říci, že by ve starší literatuře myšlenky jazykového relativismu či determinismu zcela absentovaly. Penny Lee uvádí, že představa, že z různých jazyků vycházejí různé pohledy na svět (Weltanschauungen) existovala již přinejmenším v 17. století (Lee 1996: 84). V různé podobě a nesoustavně

ovšem nalezneme představu souvislosti jazyka a lidského myšlení (či ducha) i hlouběji v historii; Umberto Eco uvádí případ hermetického pojednání *Picatrix*, známého již ve středověku.<sup>152</sup> Souvislost mezi národností (kulturou, specifickým viděním světa) a jazykem má pak silnou tradici zejména v 18. a 19. století, nejsilněji u Johanna Gottfrieda Herdera a Wilhelma von Humboldta. George Steiner shrnuje a vyjadřuje Herderovy teze výrokem, že „národní povaha má svůj otisk v jazyce a na oplátku sama nese jeho pečeť“ (Steiner 2010: 84). Humboldt říká, že „řeč je ústrojí vytvářející myšlenku“ a že „i když je jazyk zcela vnitřní, má přesto zároveň nezávislou, vnější totožnost a bytnost, znásilňující samotného člověka“ (Steiner 2010: 87). „Uvádí se, že od Herdera a Humboldta k Benjaminu Lee Whorfovi vede nepřerušovaná linie. Myšlenkově tomu tak je. Skutečné dějiny jazykové relativity vedou přes dílo Heymanna Steinthala (editora Humboldtových fragmentárních textů) k antropologii Franze Boase. Odtud dospívají k etnolingvistice Sapirové a Whorfově.“ (Steiner 2010: 89). Jost Trier pak ve třicátých letech mluví o řečovém poli (das sprachliche Feld) a říká, že mluvčí odlišných jazyků obývají odlišné „mezisvěty“ (Zwischenwelten) (Steiner 2010: 90).

Představu, že mluvíme-li určitým jazykem, dává tento jazyk úzké mantinely našemu myšlení a chování, lze proto samozřejmě nalézt už v klasických raněnovověkých utopiích. Lze například říci, že také u Hvajninimů se jejich jazyk podílí na jejich kultuře a vidění světa. Teze, že lze nalézt jazykovou „správnost“ a „objektivitu“ (pokud ne na výrazové rovině, pak alespoň v obsahovém plánu a jeho rozčlenění) ovšem Swifta značně ovlivňuje a omezuje případnou pluralitu – dokonalému, ideálnímu jazyku se mohou různé lidské (a nelidské) řeči sice různě blížit či vzdalovat, objektivní pravda je však pouze jedna. Blíží-li jazyk pravdivému členění skutečnosti, jak je tomu u jazyka Hvajninimů, pak to znamená, že skupina hovořící

---

<sup>152</sup> „Na druhé straně se dochovala podivuhodná pasáž jistého arabského hermetického pojednání, známého už ve středověku v latinské verzi pod názvem *Picatrix* (III, 1,2, srov. Pingree 1986), v němž je saturnský, a tedy melancholický duch spojován s hebrejským a chaldejským jazykem. Saturn symbolizuje především znalost tajných, hlubokých věcí a výřečnost, ovšem nelze pominout ani negativní konotace židovského zákona, kde je s ním spojováno černé sukno, tmavé řeky, hluboké studny a osamělá místa, z kovů pak ‚olovo, železo a všechno černé a páchnoucí‘, rostliny s hustým listím a ze zvířat ‚černé velbloudy, prasata, opice, medvědy, psy a kocoury (sic)‘. Tato pasáž je velmi příkladná, protože spojuje saturnského ducha, který bude v renesanci tak oblíbený, se svatými jazyky, ale ty zase s místy, zvířaty a praktikami připisovanými černé magii.“ (Eco 2001b: 115)

daným jazykem vidí svět „správně“. A vidí-li ho správně, může jednat v souladu s jeho objektivními pravidly: totiž chladně, racionálně a krutě.

Zásadním obratem se stává teprve myšlenka, že různá vidění světa mohou být do stejné míry adekvátní. Sociolingvistické úvahy Sapira a Whorfa pak hrají zejména popularizační úlohu a na jejich úvahy o jazykovém determinismu a relativismu (ve více či méně zkomolené podobě) se odvolávají mnozí autoři dystopické a sci-fi literatury ve druhé polovině 20. století.<sup>153</sup>

Lingvistický pohled na takzvanou Sapir-Whorfovou hypotézu byl vždy spíše kritický, obzvláště v případě jazykového determinismu – proto se lákavé myšlenky jazyka určujícího lidské myšlení uplatnily více ve fikci než ve vědeckém bádání. Zřejmým pozitivem tohoto spojení literatury s „lidovou lingvistikou“ je rozšíření tematického i dějového záběru sci-fi děl, především dystopických próz; negativem, jak tvrdí Susan Mandala, je skutečnost, že literární díla vycházející ze Sapir-Whorfovy hypotézy se zdají být méně přesvědčivými, začneme-li je analyzovat z pohledu lingvisty (Mandala 2010: 27). Tatáž autorka se také domnívá, že jazykově deterministická východiska ve fikčních dílech ovlivnila také mnohé literárněvědné úvahy o těchto dílech a že pak „nekritické přijímání sapir-whorfovského vnímání jazyka zamlžovalo pohled na styl ve science fiction a fantasy literatuře“ (Mandala 2010: 26).

Jakkoliv je tato kritika z lingvistických pozic oprávněná, lze ji zároveň odsunout zcela stranou, přijímáme-li vědeckofantastickou a utopickou literaturu nikoliv coby rozvažování možností lidské společnosti, nýbrž spekulativní fikci v pravém slova smyslu.

Příslušné pasáže dystopie *Devatenáct set osmdesát čtyři* lze číst coby zamyšlení nad tím, jak by mohl vypadat svět, kdyby myšlenky jazykového determinismu byly skutečně alespoň zčásti platnými a zneužitelnými (Jones, Singh 2005: 170; Jackson 2011: 62–63; Fokkema 2011: 355) nebo kdyby v ně přinejmenším smyšlená Strana věřila do té míry, že by se pokusila se o jejich praktické využití (Bloom 2007: 106).

---

<sup>153</sup> Podrobněji se vlivem Sapir-Whorfovy hypotézy ve fantastice obecně, nikoliv pouze v utopických a dystopických prózách, zabývám také v kapitole „Fiktivní jazyky ve fantastice“ v publikaci *Na rozhraní světů* (Jelínek 2016: 133–148).

To, že bychom měli funkční jazykový determinismus vnímat ve fikčních dílech spíše coby spekulativní východisko než coby ilustraci tvůrceva pohledu na jazyk, pak platí obzvláště u děl popisujících nikoliv smyšlené společnosti na jiných místech či v jiných dobách, nýbrž kultury mimozemské a od lidské zcela odlišné. V takových dílech je hypotetičnost biologického a kulturního ustrojení nepopíratelná. Mimozemští tvorové mohou ve fantastice nahlížet na svět jinak než lidé, a zda je role jazyka v takovém případě marginální nebo vše určující, to záleží pouze na uměleckém záměru tvůrce.

### 5.9. Jazyk a vnímání času

Opakujícím se tématem ve vědeckofantastické literatuře jsou utopické mimočasové bytosti, které nevnímají čas a souslednost věcí, a takový pohled na svět se pak nutně odráží také v jejich jazykových projevech. Jejich společnost pak řadím mezi utopické zejména proto, že nelineární čas by logicky měl znamenat (a v příkladech, které uvádím, také znamená) absenci strachu a konfliktu mezi jedinci; zároveň lze v překonání času vysledovat spojení s představami o předhistorickém Zlatém věku či s představou nebeské blaženosti stojící mimo čas (Claeys, Sargent 1999: 6). Sám lidský vypravěč, který o těchto tvorech podává zprávu, je přitom obvykle také z linearitě času vyvázán.

Ve Vonnegutově knize *Jatka č. 5, aneb Křížová výprava dětí – povinný tanec se smrtí* (1969) se objevují Tralfamadořané, mimozemšťané žijící ve čtyřech rozměrech a prožívající vždy vybraný úsek svého již prožitého života.<sup>154</sup> Když hlavní hrdina Billy Pilgrim získá z Tralfamadoru knížечky psané v tralfamadorštině, ukazuje se, že bezčasý pohled na svět se pochopitelně projevuje také v tralfamadorském umění a patrně také v jazyce. Knížечky jsou tvořeny krátkými, hvězdičkou oddělenými sekvencemi znaků

---

<sup>154</sup> Vonnegut užíval planetu Tralfamador ve svých prózách poměrně často, byť pokaždé jiným způsobem; Tralfamadořané coby bytosti mimo čas se objevují pouze v *Jatkách č. 5*. Kromě tohoto románu Tralfamador vystupuje v knihách *Sirény z Titanu* (1959), *Pánbůh vám požehnej, pane Rosewatere aneb perly sviním* (1965), *Hokus Pokus* (1990) a *Časotřesení* (1997).

a Billymu připomínají telegramy. Jeden z Tralfamadořanů mu pak sdělí: „Na Tralfamadoru nic takového jako telegramy neexistuje. Ale máte pravdu: Každá skupina znaků je stručným, naléhavým sdělením — popisem situace, místa děje. My Tralfamadořané je čteme všechny najednou, nikoli jednu po druhé. Mezi jednotlivými sděleními žádný určitý vztah není, tedy krom toho, že je autor pečlivě zvolil tak, aby v souhrnném pohledu vytvářely obraz života, jenž je krásný, překvapivý a hluboký. Nemají začátek, střed ani konec, nenajdete v nich napětí, morálku, příčiny ani následky. Co na svých knihách milujeme, jsou hlubiny mnoha skvělých okamžiků, viděných v jednu jedinou chvíli.“ (Vonnegut 1973: 78) Billy tralfamadorské knihy číst nemůže, neboť neumí tralfamadorsky, je však schopen „skákat časem“ a prožívat různé okamžiky svého života v nenavazujícím pořadí. Celý román je vyprávěn nelineárně; o okolnostech Billyho smrti se čtenář – stejně jako Billy sám – dozví dlouho před koncem knihy (a dlouho před koncem Billyho života). Proto je možné s nadsázkou říci, že *Jatka č. 5* jsou „psána v tralfamadorštině“ – smyšlený jazyk se stává metaliterárním prostředkem, jehož pomocí recipient nahlíží na dílo.

S představou mimozemského druhu, který nahlíží na všechny okamžiky svého života najednou, pracuje také Ted Chiang v povídce „Příběh tvého života“ (1998). Tato próza však otázku vzájemných vztahů jazyka, myšlení a světa zkoumá podrobněji – a vychází z deterministického předpokladu, že naučením mimozemského jazyka je možné přijmout také mimozemský způsobu náhledu na svět.

Utopickou, mimo čas stojící mimozemskou společnost tvoří v tomto případě takzvaní heptapodi. Vypravěčka, lingvistka Louise Banksová, se jejich jazykem zabývá poté, co přistanou na Zemi a pokusí se komunikovat s lidmi. Jakmile se naučí psanou formu jejich jazyka, heptapodštinu B, začne nahlížet na svůj život jako na celek – a tudíž si vzpomíná také na věci, které se (z pohledu ostatních lidí, žijících v lineárním náhledu na čas) „teprve stanou“. Velká část povídky je tvořena komunikací vypravěčky s implikovaným čtenářem a snahou zodpovědět otázky či námitky, které by proti takovému pojetí jazyka a jeho „vlivu na skutečnost“ (či správněji „vnímání skutečnosti“) mohly být vzneseny.

Některými svými aspekty se heptapodština B podobá tralfamadorštině, zejména tím, že jde o výlučně psaný jazyk. Nemá žádnou mluvenou podobu a chtějí-li se heptapodi dorozumívat zvukovým kanálem, užívají heptapodštinu A. Také



tralfamadorštinu vidíme v románu pouze v psané podobě; s Billym komunikují jeho jazykem a o běžném dorozumívání mezi nimi navzájem se nic neříká. Příčina, proč je psaná podoba v případě „mimočasových“ jazyků tak preferována, je nasnadě: akustická komunikace se vyznačuje „rychlým mizením“ či „pomíjivostí“ (Charles F. Hockett se dokonce domníval, že jde o jeden z konstitutivních rysů jazyka vůbec, když právě o akustické komunikaci uvažoval jako o primárním způsobu jazykového dorozumívání (Hockett 1963: 7)). Celý akustický komunikační kanál je vždy zaplněn jediným znakem, a aby mohl přijít znak nový, musí předchozí zmizet – vyslovit několik výpovědí v jediném okamžiku nevede zpravidla k porozumění. Jak tralfamadorské „telegramy“, tak heptapodské „semgramy“ se naopak čtou jediným pohledem na prostor, který zabírají. V „Příběhu tvého života“ je tato vlastnost jazyka tematizována velmi podrobně, přičemž semgram je nejen možné, nýbrž též nutné číst jako celek. Je nejmenší jazykovou jednotkou a na rozdíl od výpovědí v lidských přirozených jazycích jej nelze rozdělit na několik částí a ty pak analyzovat nezávisle na sobě: „V závislosti na skloňování semgramu mohly být flexe vyjádřeny variací v křivce jisté linky anebo v její tloušťce anebo ve stylu zvlnění; nebo také obměnami velikostí dvou kmenů nebo jejich vzdáleností od jiného kmene anebo jejich orientací; také ale různými dalšími prostředky. Tyto grafémy byly nesegmentové; nešlo je oddělit od zbytku semgramu. A přes to, jak se podobné rysy chovají v lidském písmu, nemělo tohle nic společného s kaligrafií; význam určovala konzistentní a jednoznačná gramatika.“ (Chiang 2011: 112) Že jde o grafické znaky ovšem vychází z ustrojení lidských smyslů a z lidských komunikačních konvencí, konkrétně pak z výše zmíněné představy, že zrakem lze obsáhnout mnoho znaků najednou, zatímco při užití akustického kanálu nutně přicházejí sekvenčně, protože člověk by neporozuměl celé naráz vyslovené výpovědi.

Autor by si nicméně stejně dobře mohl vymyslet bytosti, které by byly schopné přijímat komplexní znaky podobné semgramům prostřednictvím zvukového kanálu. Vizuální semgramy jsou pro účely povídky pouze praktičtější: dva druhy jazyka jsou od sebe zřetelně odděleny a pro přiblížení představy jazyka fungujícího mimo čas může text využít důvěrně známého dělení na prostorová a časová umění. Že je heptapodština B založena právě na zrakových vjemech, je zároveň dokladem pro tvrzení, že přes veškerou vynalézavost a novátorství bývá v oblasti konstruovaných jazyků vždy přítomna apriorita a nevyslovené předpoklady vycházející z nám známých přirozených jazyků.

Druhou výraznou vlastností heptapodštiny je důraz na performativitu – ta se stává nejdůležitější jazykovou funkcí, neboť informativní či komunikační úloha jazyka je v případě celostního pohledu na čas pochopitelně potlačena. „Kdybych to měla popsat nějaké osobě, která to ještě neví, ta osoba by se třeba zeptala, proč heptapodi vůbec používají nějaký jazyk, když tak jako tak znají všechno, co kdy řeknou nebo uslyší? Rozumná otázka. Jenže jazyk neslouží jen ke komunikaci: je to také forma činu. Podle teorie řečového aktu jsou všechny výrazy jako ‚Jste zatčen‘, ‚Křtím tuto loď‘ nebo ‚Slibuji‘ performativní: mluvčí může provést čin jedině tak, že ta slova pronese. A u takových činů předběžné vědomí toho, co bude řečeno, nemění vůbec nic. Všichni svatebčané očekávají slova ‚Prohlašuji vás za muže a ženu‘, ale dokud je oddávající skutečně nepronese, obřad není platný. Co se týče performativního jazyka, říct rovná se udělat. A u heptapodů je veškerý jazyk performativní. Místo aby používali jazyk k informování, používají ho k aktualizaci. Jistěže dopředu vědí, co budou ve kterém rozhovoru říkat, ale aby toto jejich vědění bylo skutečné, rozhovor se musí uskutečnit.“ (Chiang 2011: 134–135) Nabízí se pak samozřejmě otázka, jak přesně rozlišit zcela performativní jazyk bez komunikační funkce od jakéhokoliv konání vůbec. Heptapodština B se mezi jazyky zařazuje vzhledem ke svým vnějším znakům a také proto, že je za jazyk označována v rámci fikčního světa; skutečnost, že coby vypravěč vystupuje vynikající lingvistka, pak tomuto přiřazení dává přinejmenším zdánlivou váhu.

Třetí a patrně nejzajímavější výraznou vlastností heptapodštiny B je její schopnost měnit vnímání světa do té míry, že člověk nahlíží svůj život jako celek, nikoliv jako na sled postupně přicházejících okamžiků. Nejde však o aplikaci Sapir-Whorfovy hypotézy v nejjednodušším slova smyslu, jak je známá z většiny vědeckofantastických próz pracujících s jazykem. Změny v obsahovém strukturování skutečnosti nejsou důležité, čtenář se nedozví, zda heptapodi chápou například svobodu a otroctví jako dvě různá slova, nebo jako jediný pojem, jako v Newspeaku. Odlišnost jejich jazyka spočívá v odlišném vidění vztahů mezi událostmi a jevy ve světě – kauzalita je nahrazena teleologičností. Vypravěčka věc shrnuje těmito slovy: „Hmotný vesmír, to je jazyk s naprosto víceznačnou gramatikou. Každá reálná událost je výrok, který lze rozebrat dvěma rozdílnými způsoby, jedním kauzálním a druhým teleologickým, oba jsou rozumné a ani jeden nelze zavrhnout bez ohledu na to, kolik kontextu je k dispozici.“ (Chiang 2011: 131)

Má-li člověk v mysli heptapodské semgramy, nejedná se o klasické myšlení v pravém slova smyslu, o myšlení coby intelektuální postup, sled úsudků a soudů. Hrdinka povídky uvažuje nad skutečností, že když přemýšlí v heptapodštině B, jsou to úvahy v psaném jazyce a vždy vidí celý sled myšlenek naráz, začátek uvažování i jeho konec – tyto pojmy pak samozřejmě ztrácejí smysl. Více než rozumové úvaze se její myšlení blíží intuici, vnuknutí či mystickému zážitku. Aby byl v jednotné myšlence zahrnut veškerý čas, minulý i budoucí, musí být sama tato myšlenka nečasová. „Ještě zajímavější bylo, že heptapodština měnila moje myšlení. [...] Často jsem si říkala, jaké asi je, když má někdo myšlenky zašifrované manuálně [znakovým jazykem], jaké je uvažovat pomocí páru rukou, ne vnitřního hlasu. S heptapodštinou B jsem prožívala cosi právě tak cizího: moje myšlenky začaly být zašifrované graficky. Přes den jsem zažívala okamžiky podobné transu, kdy moje myšlenky už nevyjadřoval vnitřní hlas a kdy jsem místo toho viděla vnitřním zrakem semgramy, které se rozvíjely jako námraza na okně. [...] Vypadalo to, že semgramy jsou něco víc než jen jazyk; byly skoro jako mandaly. Ocitala jsem se v meditativním stavu, kdy jsem hloubala nad tím, že předpoklady a závěry jsou zaměnitelné.“ (Chiang 2011: 124–125) Chiang se zde odchyluje od evropské tradice vnímání jazyka coby základu racionality a logického systému. Ačkoliv se však pohybuje na hranicích toho, co bychom měli z lingvistického hlediska za jazyk označit, překračuje je pouze opatrně a vazba na tradiční jazykovost zůstává vždy silná – jak říkají slova povídky, v případě heptapodštiny má jít o „více než jazyk“, nikoliv o „něco jiného než jazyk“.

### **5.10. Satirizace přirozených jazyků na příkladu *Utopie a Erewhonu***

Jak píše v úvodní kapitole této práce, konstrukce nových jazyků je prakticky nemyslitelná bez alespoň minimálního navazování na jazyky starší, přirozené. Utopické a dystopické jazyky nicméně tento vztah často přímo přiznávají a staví na něm.

V mnoha případech jde o šifru či jazykovou hru. Moreova *Utopie* (1516) pracuje s tímto postupem velmi jednoduše – mnohé názvy a označení, která se v textu objevují, nesou význam v řečtině, a jsou proto vzdělaným čtenářům srozumitelné. Kromě slavné „Utopie“ (ne-místa) se v díle se objevuje například také řeka „Anydros“ (ne-voda) nebo

označení vládce „adémus“ (ne-lid) a další. Řecký význam obvykle funguje podvrtně a satiricky a naznačuje, že daná věc je opakem toho, zač je označována.

Aby byla jazyková hra čtenářem odhalitelná, nebývá obvykle ani v pozdějších utopiích příliš rafinovaná. V Butlerových knihách *Erewhon* (1872) a *Druhá návštěva Erewhonu* (*Erewhon Revisited*, 1901), oblíbených satirách na utopie 19. století, jsou anglická jména často zapisována pozpátku: titulní Erewhon je „nowhere“ (anglicky „nikde“), dívka Yram je vlastně „Mary“, Marie (Butler 1872: 65), Senoj Nosnibor je po obrácení „Robinson Jones“ (Butler 1872: 82) a podobně. U některých jmen ovšem o pouhé převrácení nejde a otázka, nač Butler naráží, je pak předmětem interpretačních sporů – Arowhena, mladší dcera Nosniborů, může být narážkou na maorské sídlo u řeky Waikato, variantou názvu nejvyšší hory Havaje, opakem Scottovy slavné hrdinky Roweny („a-Rowena“) nebo dokonce hrubostí (předpokládané původní „Erowhena“ je anagramem pro „Anewhore“) (Daniels 1969: 129). Pozdější *Druhá návštěva Erewhonu* odhaluje, že Arowhenino skutečné jméno znělo Nna Haras (převrácení „Sarah Ann“). V pokračování se také s dalšími jazykovými hříčkami, zejména s překladem některých jmen. Kupříkladu profesoři Hanky a Panky se v erewhonském jazyce jmenují „Sukoh“ a „Sukop“ (převrácení „Hokus Pokus“) (Butler 1901: 27). Butlerův postup při práci s obrácením jmen je možné zobecnit jako spojení dvou opačných způsobů satirizace – Erewhon je buďto místem, kde vše probíhá opačně než ve viktoriánské Anglii, a proto se typicky anglická jména zapisují pozadu (Robinson Jones, Sarah Ann), nebo je Erewhon neskutečným, efemérním místem, a zápis pozadu je pouhou šifrou zakrývající toto „tajemství“ (Erewhon, Sukoh a Sukop).

Je zjevné, že vzniká-li konstruovaný jazyk takovýmto pravidelným odvozováním od jazyka přirozeného, jde spíše o zakódování či zašifrování, nikoliv o nový jazyk se vším všudy – to však samozřejmě nebrání tomu, aby ve fikci takto vystupoval a aby se mu postavy učily jako každý jiný cizí jazyk.

Kromě využívání zvukové a grafické podoby přirozených jazyků může být satirizace čtenáři známého přirozeného jazyka realizována tak, že je utopickému či dystopickému jazyku přisouzena stejná role ve společnosti. Výše zmíněný Butlerův *Erewhon* nabízí takzvaný „hypotetický jazyk“, hypotetickou obdobu latiny, kterou se Erewhonané učí, aby zvýšili svůj společenský statut – kdo se tento mrtvý, dávno již neužívaný jazyk naučí, získá zajištění na zbytek života a je vnímán jako „učený

a vznešený člověk“ (Butler 1872: 182). Příslušné pasáže lze snadno rozklíčovat jako výpad proti přehnané adoraci latiny. Užití smyšleného jazyka však dává satirikovi nové způsoby, jak stav věcí zesměšnit a dohnat do větší absurdity. Tímto způsobem využívá zejména sám název jazyka – označení „hypotetický jazyk“ zřetelně vyvolává dojem plané učenosti.

### 5.11. Zdokonalení přirozených jazyků

Specifickou variantou utopické práce s jazykem je zdokonalení (či obecněji úprava) známého přirozeného jazyka takovým způsobem, aby lépe odpovídaly utopické společnosti. Fikce zde navazuje na navrhované a v některých případech i úspěšně prováděné manipulace s jazykem, jak je známe z aktuálního světa.

Ze skutečně provedených zásahů lze uvést zejména sjednocování dialektů a vytváření spisovné variety národního jazyka (v rámci formování moderních národů) či snahy o konzervaci jazyka prostřednictvím jazykových akademií či ústavů (obvykle proto, že stáří a tradičnost je v jazyce pocíťována coby hodnota, jak podrobněji nahlížím v kapitole o posvátných jazycích). Jednou z podob tohoto jevu je také neologizace mající za úkol jazyk obohatit natolik, aby mohl sloužit složitějším uměleckým a vědeckým potřebám mluvčích.<sup>155</sup>

Teoretické úvahy o vylepšení současného stavu některého přirozeného jazyka nabízejí obvykle rozsáhlejší, systematizované změny a vzhledem k nemožnosti prosazení zůstávají většinou nerealizovány. Velmi známým případem jsou Orwellovy převážně stylistické návrhy a rady, jak správně užívat angličtinu, z eseje „Politika a anglický jazyk“ (1946). Orwell navrhuje, aby se používalo pro vyjádření myšlenky

---

<sup>155</sup> Za všechny zde jmenujme Jungmanna, Plesla a další osobnosti v době, kdy byla čeština rozsáhle doplňována o mnohé nezbytné pojmy v souvislosti s vytvářením „utopického“ projektu moderní české společnosti. Jako další příklad mohou posloužit Shakespearovy četné úspěšné neologismy v době největšího renesančního rozšiřování angličtiny; jazyk byl jím doplňován zejména proto, aby mohl dosahovat silnějších dramatických účinků a aby se snáze naplňovalo básnické metrum (Salmon, Burness 1987: xvi).

„co nejméně slov“ a vždy se dalo přednost slovu krátkému před dlouhým (Orwell 1997: 372–373). Poněkud tím připomíná Swiftovy Hvajninimy. Požadavek jasnosti a stručnosti pak z jazyka vylučuje mnohá slova latinského původu a „vědecký žargon“, od něž se má upustit ve prospěch „každodenních anglických ekvivalentů“. Jiným poměrně známým případem nikdy nerealizovaných návrhů na vylepšení jazyka jsou aposteriorní mezinárodní pomocné jazyky. Ty vycházejí ze stávajících přirozených jazyků, aby se usnadnilo učení, je však zjednodušená gramatika a slovní zásoba. Typickým příkladem je Peanova „latino sine flexione“, latina bez deklinací (1903). Mezinárodní společenství však tento jazyk téměř bez gramatiky nezačalo používat a, jak říká Eco, „zůstal jen vědeckou kuriozitou“ (Eco 2001b: 287). Více se prosadila Odgenova „Basic English“ (1925) se zjednodušenou gramatikou, 850 základními slovy a z toho pouhými 18 slovesy. Tato podoba angličtiny se ve 20. století stala častým terčem kritiky, ale zároveň našla uplatnění v utopické a dystopické fikci. Jako jazyk budoucnosti ji vnímá například H. G. Wells v románu *Podoba věcí příštích* (1933) a Orwell, původně její obhájce, ji využil coby inspiraci pro svůj slavný antiutopický Newspeak v románu *Devatenáct set osmdesát čtyři* (1948).

Pro potřeby fikce jsou upravené přirozené jazyky vhodné zejména proto, že je – na rozdíl od konstruovaných jazyků, u nichž převládá apriorní složka – není nutné překládat nebo vysvětlovat. Mluvíci přirozeného jazyka, z něž nový jazyk vychází, výpovědím v tomto novém jazyce porozumí a může si učinit vlastní úsudek bez větších vypravěčských zásahů.

Příznačnou ukázkou nalezneme v Křesadlově smyšlené urogalštině, objevující se v dystopickém díle *Fuga trium* (1988) a v několika zmínkách také v *Kravexu5* (2002). Urogalština vychází z románských jazyků a pro kohokoliv, kdo je s nimi alespoň povrchně obeznámen, jsou jednotlivé pojmy – jako například „hochpítal dzenerál“ pro obecní nemocnici (Křesadlo 1990: 14) – snadno srozumitelné. Největší rozdíl proti čtenáři známým přirozeným jazykům spočívá v zápisu; pravidla výslovnosti jsou však vypravěčem objasněna hned na začátku románu: „Všechno se čte víceméně jako v češtině; *ts* se čte jako *c*, *ch* jako *š*, *kh* bývá tam, kde bylo v latině *ch*, ale čte se *k*; *c* se čte vždycky jako *k*, *qu* jako *kw*, má-li se před se *i* a *e* vyslovit *k*, napíše se tam i písmeno *k*, z historických důvodů, protože zvuk, vzniklý z *k* před *i* a *e* se píše *ts*; *ũ* s kroužkem se v dnešní urogalštině čte skoro jako *o*, ale píše se tak dál. Skupina *aũ* se čte jako dlouhé *ó*, např. *aũtru*, jiný, se čte *ótro*; *y* před a po samohlásce vyslovuje *j*.

Přízvuk je u slov končících na samohlásku na předposlední slabice, u slov na souhlásku, kromě *ch, n, y*, na poslední; je-li jinde, značí se čárkou, kromě koncovky infinitivu sloves *-ar, -er, -ir*. Je to tedy podobné jako ve španělštině.“ (Křesadlo 1990: 13). Lehce deformované, a přesto srozumitelné výrazy jsou pak zdrojem poměrně přímočaré jazykové komiky – a zároveň umožňují vzdělanému čtenáři pociťovat spříznění s jazykově vybaveným autorem. S podobnou intelektuální hrou se ostatně v Křesadlově díle setkáváme v různých podobách – prostřednictvím latinských či řeckých výrazů nebo prostřednictvím českého textu psaného cyrilicí, jež šifruje erotické pasáže v již zmíněném *Kravexu5*.

V případě *Fugy trium* je urogalština přirozeným jazykem „zrcadlové Země“ a nikterak nesouvisí s dystopickým laděním díla. U jiných autorů, v dílech, která jsou dystopická zřetelněji, je ovšem stav společnosti či vlády se stavem jazyka přímo spojen. Často jde o fiktivní státní zásahy do existujícího přirozeného jazyka; to je případ výše zmíněného Orwellova *Newspeaku*. V jiných případech jsou jazykové změny důsledkem zasazení děje románu do budoucnosti, obvykle dystopické, jako v případě jazyka „nadsat“, v němž je vedena vypravěčova řeč v Burgessově románu *Mechanický pomeranč* (1962). A konečně se také objevují takové modifikované jazyky, u nichž by otázka, zda je jejich podoba výsledkem politického tlaku nebo přirozených změn, byla z hlediska díla zcela bezpředmětná. Tak tomu je v „měsíční češtině“ v Čechově *Pravém výletu pana Broučka do měsíce* (1888), jazyce veršovaném a velebném.

## 5.12. Dystopické jazyky úpadku

Dystopičnost smyšleného prostředí se může projevit nejen totalitarismem a zneužíváním jazyka k politickým cílům, ale také pravým opakem, totiž rozpadem centrálních společenských institucí, včetně spisovného jazyka. Zejména v dílech zasazených do postapokalyptického světa se setkáváme s různými variantami jazykového úpadku a tříštění – s jakousi novodobou, do budoucnosti zasazenou a veskrze racionální obdobou babylónského mýtu.

Tyto představy se objevují již v raných postkatastrofických dílech. *Šarlatový mor* (1912) Jacka Londona je koncipován jako vyprávění starce, který přežil katastrofickou epidemií. Ukazuje se, že vypravěčovi vnukové jsou již z generace, která upadla do barbarství nejen společenského, ale také jazykového. Poté, co se objeví přímá řeč jednoho z nich, je připojeno vysvětlení: „Hoch nepronel vlastně právě tato slova, nýbrž cosi, co se jim jaksi zdaleka podobalo, co však bylo daleko hrdelnější, trhanější a také úspornější při tvoření vět. Jeho řeč měla vzdálenou příbuznost s řečí starcovou, jež zase byla sice angličtinou, avšak angličtinou již pokaženou mnohaletým neužíváním.“ (London 1924: 9)

Po druhé světové válce se idea úpadku řeči vzhledem k rostoucí popularitě postapokalyptického žánru objevuje častěji. Typickou ukázkou ochuzení jazyka vlivem změněných podmínek je Aldissův sci-fi román *Nonstop* (1958): obyvatelé mnogogenerační vesmírné lodi přijdou o svou civilizovanost a upadnou do stavu primitivní lovecko-sběračské společnosti. Přestanou si předávat nejen technické dovednosti, ale také většinu kultury. Slova označující příslušné abstraktní pojmy pak přestanou existovat nebo se v jazyce uchovávají, ale pouze jako zvuky s určitým statutem. Jejich význam je ztracen a užívají se pouze jako zaklení – tento osud potká například pojem Bůh: „Měl jakési nedefinovatelné vztahy se rčením přísámvuch, které znělo rázně, i když nic konkrétního neznamenovalo. Bůh skončil jako průměrná kletba.“ (Aldiss 2008: 36) Jazyk a kulturu „lodních divochů“ přitom nemůžeme označit za podřadné, v mnoha jejich aspektech pouze došlo k proměně. Zaniklá pozemská náboženství byla například nahrazena specifickou mytologií a pověrami vycházejícími z nového způsobu života. Román se přitom pohybuje mezi dvěma póly: na jedné straně tematizuje pocit ztráty pozemského jazykového bohatství a znechucení z barbarství, na druhé straně ovšem nabízí naději v podobě často reflektované schopnosti lidského jazyka a kultury přizpůsobit se jakýmkoliv podmínkám, ať jsou sebepodivnější.

V románu *Pokolení starců* (1964) využívá Brian Aldiss představu světa po jaderných zkouškách, jež zapříčinily mimo jiné sterilitu většiny zemského obyvatelstva. Hlavní hrdina, padesátník, který patří k nejmladším lidem na Zemi, pak spolu s hrstkou dalších putuje po pomalu odumírajících státečcích a obcích na území někdejší Velké Británie. Zjišťuje přitom, že pouhých několik dekád izolace stačilo k tomu, aby se vzájemné dorozumění anglických mluvčích stalo obtížným: „Mnohému z toho, co ta žena říkala, příliš nerozuměli. Jako by mlha, rozprostírající se v tomto ročním období



nad vodou, obestřela také jejich chápání. Nebylo však těžké si domyslet, že u malé skupinky lidí, odříznuté od sousedů, se bude zvýrazňovat přízvuk a budou používat slova, příznačná pouze pro ně. Přesto je však překvapilo, jak intenzivně tento proces probíhá.“ (Aldiss 2010: 249) Autor pracuje s rozrůžňováním jazyků (dialektů) na geografickém základě, typickém zejména pro starší dějiny. Jednotlivé skupiny lidí však staví do zcela nové, z historie neznámé situace – společenský kontakt je omezen nejen neexistencí dálkových komunikačních prostředků a nebezpečím spojeným s cestováním, ale také fyzickými omezeními stárnoucí a nemocné populace.

Z lingvistického hlediska je ovšem takový vývoj velmi nepravděpodobný, vzhledem k tomu, že rozrůžňování jazyků vždy probíhalo velmi pomalu a bylo spojeno s generačními výměnami.<sup>156</sup> Lexikální změny by ještě bylo možné přičíst na vrub změnám bezprostřední reality, rychlé fonetické změny již nikoliv – a to působí nápadně zejména proto, že jinak je množství fantastických a spekulativních prvků v románu spíše nízké a fikční svět svým fungováním odpovídá světu aktuálnímu.

Román je samozřejmě možné v tomto ohledu číst jako hyperbolizaci; v jediné generaci a na ploše jediného románu dochází pro zjednodušení a vyšší dramatickosti k událostem a změnám, které by v aktuálním světě vyžadovaly generací přinejmenším několik. Tento posun lze ovšem vnímat také jako odkaz k tradičním, magickým vyprávěním o fungování světa: jak neplodnost, tak rychlý vznik nových dialektů působí spíše dojmem nadpřirozeného trestu než nevyhnutelného a přirozeného dění – do vědecké fantastiky zde alespoň zdánlivě pronikají prvky mýtu. Hrdinové románu se mimo jiné setkávají s pastorem, který dění ve světě interpretuje jako opakování biblického Božího hněvu: „On kdysi dávno očistil Zemi od hříchů lidstva potopou. Tentokrát odejmul našim pohlavním orgánům shůry danou schopnost rozmnožovat se. Pokud si myslíte, že je to ještě strašnější trest než potopa, pak vězte, že hříchy našeho jednadvacátého století jsou rovněž strašnější než kdysi. On má moc smazat všechno, kolikrát se Mu jen zlíbí, a začít zase znovu.“ (Aldiss 2010: 117)

---

<sup>156</sup> Děti jsou dlouhodobě nejvýznamnějšími strůjci jazykových změn (Romaine 1989: 199–226). Další výraznou příčinou změn v jazyce je styk různých jazyků/dialektů (Trudgill 1989: 227–238), ovšem v případě *Pokolení starců* jde o velmi izolované komunity, a změna v rámci několika dekad jedné generace, i přes tzv. „age-grading“, by měla být spíše minimální.

*Pokolení starců* je však v první řadě uměleckým textem, nikoliv odbornou a na měření založenou studií možné budoucnosti, a tak nezáleží na tom, že jde o kontroverzní spekulaci, hyperbolu, či dokonce výpůjčku z mýtu; důležité je, že jazykové tříštění zdařile přispívá k budování atmosféry rozpadu globalizované společnosti – příběh o úpadku a pádu lidské pýchy by byl v západní kultuře neúplný alespoň letného bez odkazu k Babylónské věži.<sup>157</sup>

Viktor Pelevin využívá tuto dlouhou tradici ve svém sarkasticky laděném utopicko-dystopickém románu *S.N.U.F.F.* (2011). Všeobecný úpadek jazyků není dán jejich přirozenou proměnou – probíhá na základě politických her, v nichž se vnučování různých jazyků územním celkům děje za účelem jejich znesváření dle principu „divide et impera“. Zároveň je tradice úpadkových jazyků převrácena tím, že nejde o barbarské, primitivní řeči, jen málo odlišné od zvířecí komunikace, ale naopak jazyky přejemné, dekadentní a absurdně komplikované: „Před rozpadem Ameriky a Číny žádná hornostředosibiřština jednoduše neexistovala. Tu si vymyslela rozvědka narkostátu Actlan – když už bylo jasné, že čínská ekokrálovství, bojující všechna se všemi za Velkou zdi, rozhodně nezasáhnou, pokud se actlanští nagualové pokusí Sibiřskou republiku zardousit. Actlan se přitom vydal tradiční cestou: rozhodl se rozvrátit Sibiř na několik bantustanů a každý z nich donutil mluvit vlastním nářečím. Byla to doba všeobecného úpadku a degenerace, a tak si hornostředosibiřštinu vymýšleli zhulení podvodníci, kteří přitáhli odkudsi z černomořského pobřeží a kteří, jak se to tenkrát v Actlanu nosilo, byli placeni v drogových naturáliích. Ti vyznávali kult Druhého Mašiacha a na jeho památku upekli tu hornostředosibiřštinu na základě ukrajinštiny, protkané jidišismy, jenže neznámo proč (zřejmě pod vlivem těch specifických naturálií) ji obtěžkali velmi složitou gramatikou, bludným tvrdým znakem a sedmi minulými časy. A když vymýšleli fonetický systém, dodali ještě ‚úkání‘ – nic lepšího už je zřejmě nenapadlo.“ (Pelevin 2016: 15–16)

Ačkoliv jazyky v tomto románu nestojí v centru pozornosti coby hlavní způsob ovládnutí společnosti, jak tomu bývá v některých jiných moderních dystopiích, je jejich role přesto nezanedbatelná. Snad lze dokonce hovořit o zásadním posunu ve vnímání

---

<sup>157</sup> Využití tohoto mýtu ve fikci je neobyčejně rozsáhlou otázkou. K jeho uplatnění v poválečné sci-fi literatuře viz Chilton 1988. Úvahu nad zpracováním babylónského příběhu v současné české próze nabízí Hrtánek 2011.

antiutopického jazyka. Představa dokonalého, totalitního ovládní lidské řeči, a jejím prostřednictvím také lidského života (čímž se dystopické ideje přibližovaly utopickým projektům) se proměňuje v prosté pojetí jazyka coby nenápadně podsunutého zdroje chaosu v hybridní válce.

### 5.13. Pojmenovat znovu květiny

Utopické tendence jsou klíčové také pro texty pracující se „zakladatelským“ mýtem v podobě pojmenování věcí – či s „obrodným“ mýtem v podobě nového pojmenování věcí. Primární je zde sám akt nového označení, jímž se dokazuje, že jednotlivec, který jej provádí je „novým Adamem“ (případně „novou Evou“) a zakládá nový svět a nový počátek historie. Pojmenováním jsou věci vyděleny ze svého okolí, je jim dán nový řád (nová artikulace) a jazyk znovu získává bezprostřednost, zbavuje se historických, kulturních a etymologických nánosů.

Pro otázku utopické jazykové konstrukce je více než původní adamovský mýtus důležité jeho pozdější uchopení, které jej z oblasti ontologicko-mýtické převádí do oblasti umělecké. Nejsilněji se s touto tendencí setkáváme v manýrismu, romantismu a zejména v moderně – umělec „volí svou řeč, svou strukturu znaků nevázanou na tradiční kódy“ (Papoušek 2010: 279).

I když současná filologie dává zapravdu mnohem spíše Georgi Steinerovi, když říká, že jazyk byl „nový a neobnošený“ leda v samých prvopočátcích civilizace a slovesného umění (Steiner 2010: 40), než Gertrudě Stein, která se domnívala, že kulturní „zatížení“ jednotlivých slov je záležitostí teprve moderní (Stein 1940: 100), je představa „očistění jazyka“ či „nalezení původní síly řeči“ stále velice silnou idejí. Obzvláště ve zmiňovaném období moderny byla motivací pro umělecké snahy mnoha tvůrců a fungovala a stále funguje jako působivé místo ve fikčních dílech. V Hölderlinově románu *Hyperion* se kupříkladu objevuje pasáž, kdy hrdina v dopise říká o své drahé Diotimě: „Uprostřed květin bylo její srdce doma, jako by bylo jednou z nich. Všem jim dávala jména, z lásky jim tvořila nová a hezčí a přesně znala nejlepší dobu života každé z nich.“ (Hölderlin 1988: 101)

Je samozřejmě obtížné rozhodnout, zda o takovém jazyku uvažovat v první řadě jako o jazyku posvátném, nebo o jazyku utopickém, případně zda má v tomto případě vůbec takovéto rozlišení smysl. Zjevně jde o navázání na představu jazyka Zlatého věku či rajske řeči, koneckonců Adam pojmenovávající zvířata a odkazující svá slova budoucím generacím je výrazným biblickým obrazem. Utopický náboj nového pojmenovávání je však nepominutelný – nová slova v moderních zakladatelských mýtech obvykle povstávají ze síly lidského ducha a schopnosti svobodně tvořit, což může být spojeno také s představou postupného vývoje lidské společnosti směrem k utopii.

Nejčastěji se jedná o utopickou společnost situovanou do minulosti, popřípadě o utopický potenciál svěřený jistému národu či společnosti. Tak je tomu také v případě Hölderlinova románu. Diotima je sice primárně milostným objektem a využitím toposu ideální dívky, bývá však interpretována také jako symbol řecké antické minulosti nebo jako její lidská obdoba (Ankersmit 2005: 380; Guardini 1955: 402) – a Diotiminu jazykovou kreativitu lze proto chápat jako projev řecké (potažmo německé) geniality a důkaz kulturního poslání těchto národů.

Tento typ utopie zasazené do minulosti se samozřejmě nemusí nutně vztahovat k Ráji, Zlatému věku či rousseauovskému harmonickému období před počátkem organizované společnosti (Rousseau 1949: 42–48), může být ztotožněna také s raným, „heroickým“ obdobím dějin. Jistě pak není překvapením, že s postavou zakladatele pojmenovávajícího věci ve svém okolí, zejména geografické útvary, a de facto konstruuujícího jazyk (nebo alespoň jeho podstatnou část) se vůbec nejčastěji setkáváme ve zpracováních národních mýtů a v prózách z nich vycházejících. Přítomná je také v americkém pojetí pohraničí (frontier), neobydlené země, kterou je možné obsadit, pojmenovat a využít coby základnu pro nový začátek. Josef Čapek tuto tendenci zachycuje v dramatu *Země mnoha jmen* (1923), v níž novou zemi s potenciálem hostit utopickou společnost pojmenovává každý objevitel a dobyvatel jinak (Čapek 1923).

V moderní literatuře se tento topos objevuje v *Krhútské kronice* (1967), Hrychově parodii na české dějiny vycházející z činnosti přátel a následovníků T. R. Fielda. Je zřetelný tím spíše, že jej parodická povaha díla dovádí do absurdna. Navíc jej nezastírá přítomnost přirozeného jazyka – nedochází tedy ke střetu přirozeného jazyka (či jazyka vnímaného coby přirozený) a jazykové konstrukce jednotlivce. Krhútština je

v našem aktuálním světě konstruovaný jazyk a její konstruovanost se odráží také v okolnostech jejího vzniku ve fikčním světě. Okamžik utopické jazykové tvorby vyvstává zřetelně – pojmenováváním je vytvářen jazyk, a prostřednictvím jazyka pak vzniká také národ, vyvolený a dokonalý. „Statečný bujar Krhút unesl plavou dívku Mrzenu z jejího otcovského domu nedaleko Prahy. Kráčeli zvolna jako svobodní ptáci, celá zem se před nimi vlnila a nesla je, jak moře kolébá rozpustilý člun. Věděli všechno a vše znali, protože si všechno dovedli pojmenovat. Co je to za květinku? Kde jsi ji našla? Hele, budeme jí říkat třeba trefulka. Tak vznikla krhútská řeč, jen málo se lišící od češtiny.“ (Hrych 1991: 37)

#### 5.14. Jazyky sociálních kategorií

Přestože je většina utopických a dystopických jazyků konstruována coby jazyky celého národa či společnosti, nelze opomíjet ani výraznou skupinu jazyků určených pro specifickou sociální skupinu (obvykle elitní) či sociální kategorii.

Typickým příkladem jazyka sociální kategorie je „jazyk žen“, zpracovaný v podobě jazyka Láadan v díle Suzette Hagen Elgin. Na rozdíl od většiny ostatních konstruovaných jazyků druhé poloviny 20. století zde ještě zaznívá utopický podtón. K vytvoření Láadanu vedlo přesvědčení, že jazyk uzpůsobený potřebám žen povede k jejich emancipaci a k osvobození od „mužského“ způsobu strukturování skutečnosti – Dunja M. Mohr hovoří o utopickém, transgresivním projektu konstruovaného ženského jazyka, který je postaven proti dystopické terranské společnosti vystavěné kolem zdánlivě přirozeného a přísně dichotomického jazyka, jenž staví muže do centra dění a marginalizuje ženy (Mohr 2009: 238)

Konstrukce jazyka Láadan byla pak motivována nejen snahou o vytvoření komplexního fikčního světa, ale především nadějí, že by Láadan mohl být coby ženský jazyk za účelem „mentální dekolonizace“ užíván také ženami v našem aktuálním světě (Mohr 2005: 72). S touto nenaplněnou ambicí jazykové konstruktérky je v souladu také skutečnost, že ač jde o propracovaný systém s rozsáhlou slovní zásobou a podrobnou

gramatikou, v samotných románech se výpovědi přímo v Láadanu objevují poměrně zřídka – zpočátku jde o tajný jazyk (Mohr 2009: 238).<sup>158</sup>

Utajení je u jazyků sociálních kategorií často nezbytným atributem – možnost předávat tajné informace je ospravedlněním jejich existence, popřípadě příčinou, proč zůstávají od jazyka zbytku společnosti oddělené a nesmí se s ním. Zůstaneme-li u jazyka žen, lze jmenovat také matriarchální antiutopii *Konec dnešní směny* (*The End of This Day's Business*, napsáno 1935, vydáno 1989). V něm coby ženský jazyk funguje latina. Tento jazyk se ve vzdělávacím procesu učí pouze dívky – vlastně jde o paradoxní převrácení středověkých institucí „mateřského jazyka“ a „otcovského jazyka“. V latině, tedy ženském jazyce, jsou pak tištěny veškeré knihy, a pouze ženy mají tudíž prostřednictvím „tajného jazyka“ přístup ke vzdělanosti (Burdekin 1989: 89).<sup>159</sup> V menší míře pak na tento motiv narazíme i v dílech, jež primárně utopická ani dystopická nejsou, například v románu *Jak se štěpí třešeň* (1989) Jeanette Winterson, spadajícím spíše do magického realismu a čerpajícím z barokní imaginace: „A zjistil jsem, že ženy mezi sebou mluví soukromým jazykem. Jazykem, jenž nezávisí na mužských konstrukcích, ale je vystavěn z posunků a výrazů tváře a užívá obyčejných slov jako šifer pro jiné významy.“ (Winterson 2004: 29)

Konstruované jazyky sociálních kategorií obvykle reagují na přirozené jazyky sociálních kategorií a na jazykovou stratifikaci vůbec. Jistě nelze říci, že lidé v každé sociální kategorii hovoří vlastním dialektem, výchova a prostředí má však na jazyk nepřehlédnutelný vliv. Jak od šedesátých let 20. století dokazují sociolingvisté (Labov, Gumperz a další), i v monolingvních oblastech existují jazykové variety korelující se sociální stratifikací společnosti. Rozdělení však není absolutní, jednotlivec má přístup k repertoáru kódů a může je střídat podle řečové situace (Duranti 2009: 18–19).

Badatelé si na druhou stranu všímají také skutečnosti, že stratifikace jazyka je někdy natolik výrazná, že jednotlivé sociální variety (či dialekty) jsou pro své mluvčí

---

<sup>158</sup> Další a podrobnější zkoumání Láadanu, včetně lacanovské interpretace, jsou k nalezení u Dunji M. Mohr (Mohr 2009: 237–245).

<sup>159</sup> Podrobnější informace o dystopických románech Katherine Burdekin, mezi něž patří *Konec dnešní směny*, (*The End of This Day's Business*, 1935) a slavnější *Noc svastiky* (*Swastika Night*, 1937), zejména v kontextu Orwellovy věhlasné dystopie *Devatenáct set osmdesát čtyři* (1948) a dalších dobových děl, lze načerpat z práce Anny Reading *Gender a paměť v globitálním věku* (*Gender and Memory in the Global Age*; Reading 2016: 61–90).

navzájem jen obtížně srozumitelné. Zejména to platí pro některé významné sociální kategorie (jako děti nebo ženy) v tradičních společnostech. Znamé studie (Maltz, Borker 2013: 153–171) například z nasbíraných dat vyvozují, že přinejmenším ještě v sedmdesátých letech fungovalo v americké společnosti rozdělení na dva světy. Rozdílná socializace v rámci mužské a ženské výchovy vedla k rozdílnému užívání jazyka a četným nedorozuměním – autoři studie uvádějí jako typický příklad význam přitakávání, které ženy chápou jako „poslouchám tě“ a muži jako „souhlasím s tebou“ (Maltz, Borker 2013: 153–154). Ačkoliv někteří pozdější badatelé, například Deborah Cameron, se proti „mýtu Marsu a Venuše“ stavějí a s výsledky nesouhlasí (s tím, že údajná mezipohlavní nedorozumění v současném světě jsou spíše předstírané a „taktické“ povahy (Cameron 2013: 180)), je nepopíratelné, že výrazné dialekty celých sociálních kategorií v minulosti existovaly a stále existovat mohou – zejména v těch společnostech, nejčastěji tradičních, kde jsou světy jednotlivých kategorií, kupříkladu právě mužů a žen nebo různých majetkových tříd, ostře oddělené a málo prostupné. V současné západní společnosti pak sice může někdy docházet k mezigenderovým nedorozuměním, avšak „mužský“ a „ženský“ dialekt jsou si již fakticky natolik blízké, že komunikace mezi mužem a ženou je většinou možná bez větších problémů.<sup>160</sup> Feministické myslitelky a myslitelé, počínaje Robin Lakoff a *Jazykem a místem ženy* (1972), nicméně upozorňují, že ženami přijímaná a používaná „ženská řeč“ napomáhá budování a udržování rigidního místa ženy ve společnosti (Lakoff 2004: 38–118). V tomto smyslu lze dialekt vnucený sociální kategorii srovnávat se smyšlenými dystopickými jazyky ovlivňujícími myšlení, jako je například Orwellův Newspeak.

Autoři utopických děl, vnímají-li sociální stratifikaci jazyka jako důležité téma pro své texty, potom s těmito skutečnostmi obvykle pracují buďto popsáním reformovaného jazyka, jenž je pro všechny stejný (ať už jde o modifikovaný přirozený jazyk nebo o jazyk od našich zcela odlišný, jde-li o vzdálenější budoucnost), či rozdělením jazyka na několik na sobě nezávislých jazyků (jako v díle Suzette Hagen Elgin).

---

<sup>160</sup> V některých kulturách dokonce nalézáme ženám vyhrazený jazyk (či jazykovou varietu), například sumerský emesal. V jeho případě ale šlo spíše o rituální a literární jazyk, zatímco v běžné mluvě užívali ženy i muži tutéž řeč (Haarman 2007: 150–152). Protože jde v případě emeselu o náboženský prvek, nikoliv o snahu přetvářet či řídit společnost, nemůžeme u něj asi o utopických konotacích hovořit.

### 5.15. Konstruovaný jazyk jako nástroj utopické rovnosti

Příkladem díla obsahujícího utopický jazyk zahlazující genderové nerovnosti může být Banksův *Hráč her* (1988). V něm se ve společnosti budoucnosti zvané Kultura setkáváme s jazykem nazvaným „marain“. Protože součástí necentralizované společnosti je devět humanoidních ras a stroje opatřené umělou inteligencí, byl by například koncept jazykového rodu v marainu těžko udržitelným anachronismem – jediné osobní zájmeno zahrnuje „ženy, muže, intergender osoby, kleštěnce, děti, drony, Mysli a jiné stroje s vědomím“ (Banks 1988: 99). Ačkoliv tedy ve společnosti Kultury sociální kategorie existují, své specifické dialekty nemají. Utopičnost tohoto pojetí vyniká obzvláště díky skutečnosti, že v románu se objevuje také Kultuře protikladná společnost – dystopické Azadské impérium, jehož jazyk, eáščina (Eächic), je naopak přísně rodová. Pomocí jazyka rozděluje své obyvatele na ženy, muže a apexy. Apexové jsou přitom prostředním genderem, dominantním, sociálně nejvýše postaveným – „muži jim slouží jako vojáci a ženy jako majetek“ (Banks 1988: 74–75). Banksův postup v tomto románu zřetelně odpovídá na otázku, jak jazykem napomoci utopické rovnosti. Klíčem je v tomto podání omezení jazykového škatulkování členů společnosti – pluralita a jedinečnost osob nicméně dál existuje ve „skutečnosti“ fikčního světa a paradoxně je ještě výraznější. Mezi obyvateli Kultury existuje mnoho různých genderů, v běžné řeči však není gender k osobě přiřazován (a nemůže být tedy opatřen konotacemi, jež by se aktivovaly u každého použití zájmena či slovesa v určitém tvaru, jak se to děje například v češtině).

S těmito idejemi může autor nicméně pracovat pouze tehdy, chápe-li jazyk jako něco, co kulturu, společnost a myšlení nanejvýš lehce ovlivňuje, co však není nejdůležitějším výchozím bodem či determinantou. Kdyby Iain Banks vycházel ze silné verze takzvané Sapir-Whorfovy hypotézy, tedy myšlenky, že veškerý pohled na svět je determinován jazykem, musely by se genderové kategorie po vymizení z jazyka postupně vytrácet také z myšlení jedinců žijících v Kultuře. Utopická jazyková rovnost by se proměnila ve vnucenou dystopickou stejnost. S úvahou tohoto typu pracuje Hortense Calisher v románu *Deník z Ellipsie* (*Journal from Ellipsia*, 1965), když uvádí na scénu mimozemšťana, na jehož planetě kromě konceptu genderu vymizel z jazyka i ze skutečnosti vůbec také koncept individuality – obyvatelé Ellipsie nemají v jazyce



rod ani první osobu, a v průběhu pobytu na Zemi musí mimozemšťan teprve postupně přijmout koncept „jáství“ (I-ness) (Calisher 1965). V tomto případě nejde o jednoznačnou dystopii, spíše o společnost, kterou nelze snadno označit za utopickou či antiutopickou, neboť je především odlišná od známých lidských kultur. Hrozbu „stejnosti“ nicméně často nalezneme i ve starších dystopických textech, kde nejde o mimozemskou civilizaci, nýbrž o přetváření lidského druhu a potlačování jeho přirozenosti. Typickým dokladem této tendence jsou Zamjatinovi *My* (1921), v nichž je potlačení individuality prostřednictvím jazyka prováděno mimo jiné tak, že jednotlivcům není přidělováno jméno, pouze označení v podobě písmena a čísla (Zamjatin 2006: 6).

### 5.16. Jazyky sociálních skupin

Za případ poněkud odlišný od jazyků sociálních kategorií musíme považovat jazyky sociálních skupin. Ty jsou na rozdíl od sociálních kategorií vnitřně provázané; zejména vzájemnou komunikací, ale také dalšími vazbami – společnými normami a cíli, vědomím sounáležitosti apod. (Novotná 2010: 7–8) Proto sociální skupina mnohem spíše než sociální kategorie akceptuje nový jazyk, jehož užíváním se vyděluje ze zbytku společnosti – či, lépe řečeno, pro čtenáře je uvěřitelnější, že jej dobrovolně přijme sociální skupina ve fikčním světě.

Jazyky sociálních kategorií jsou ostatně někdy uváděny na scénu coby jazyky sociálních skupin v rámci řečených kategorií. Elginin ženský jazyk Láadan nejprve vytvoří skupina feministických lingvistek a hovoří jím mezi sebou (začíná tudíž jako jazyk sociální skupiny, ač je zamýšlen jako univerzální pro celou kategorii); teprve později se jejich angažovanou prací rozšíří ve fikčním světě budoucnosti mezi ženy obecně.

V obou případech – u jazyků sociálních kategorií i sociálních skupin – bývá někdy tematizováno odmítnutí zvenčí instalované řeči. Ať už proto, že naučit se ji prakticky není možné, jak je tomu u jazyků *ptydepe* a *chorukor* vytvořeného pro

úředníky v Havlově hře *Vyrozumění* (1965), nebo ze vzdoru proti vnějšímu zasahování do jazykových záležitostí, jako v Čapkově *Válce s mloky* (1935–1936).

U jazyků, které jsou ve fikčním světě přijaty a užívány, bývá jejich přijetí vysvětleno nejčastěji dvěma pohnutkami. Jednak je to ideologická motivace – a sice, že konstruovaný jazyk skutečně umožňuje dané sociální skupině (či častěji kategorii) získat rovné postavení, umožnit lepší sebevyjádření apod., jak se to děje ve smyšlené budoucnosti u Suzette Hagen Elgin.

Druhou výraznou motivací, objevující se u jazyků sociálních skupin, jsou praktické vlastnosti tohoto jazyka – užívaného často nikoliv místo jazyka přirozeného, nýbrž jako jeho doplněk, je-li třeba hovořit o specifických, jinak nepopsatelných věcech, nebo není-li užití přirozeného jazyka z jakékoliv příčiny možné či vhodné.

Funkčně se takové „pomocné jazyky“ podobají různým způsobům kódování přirozených jazyků, známých a užívaných také v našem aktuálním světě – například šifrářů nebo Morseově abecedě. Ve sci-fi románu *Schismatrix* se – kromě mnoha jiných smyšlených jazyků – objevuje také „jazyk pohledů“, velmi charakteristický a úspěšný jazyk sociální skupiny. Jedná se o výlučný způsob dorozumívání, mezi jehož výhody patří zejména rychlost a utajení. Lze jej také použít, je-li blokován zvukový kanál. V textu je vždy zmiňován ve spojení se vzdělanými elitami smyšlené budoucnosti: „Starší genikové seděli u intarzovaného stolu, v jehož středu stála investorská plastika. Komunikovali výhradně Pohledy, jazykem, který necvičenému pozorovateli připadal pouze jako sled kosých pohledů.“ (Sterling 2006: 198)

Takové elitní jazyky se svou povahou často blíží posvátným jazykům, o nichž jsem pojednával v předchozí kapitole. Možnost jejich naučení je vázána na příslušnost ke skupině, jsou esoterické – na rozdíl od exoterických univerzálních jazyků, které v rámci utopie tvoří těmto elitním řečem protipól. Aby byla výlučnost těchto elitních jazyků zachována, musí být jejich naučení obtížné, jak je tomu například u Sterlingova jazyka pohledů; konkrétní realizace jazyka pak často není v textu přítomna, aby iluze esoteričnosti nebyla narušena.

### 5.17. Mezinárodní pomocné jazyky

Mezi významný utopický fenomén v jazykové konstrukci patří takzvané mezinárodní pomocné jazyky, jejichž cílem je univerzalita a snadné porozumění mezi národy a libovolnými jednotlivci ve světě. Již filosofické jazyky v 17. století byly vytvářeny s těmito ambicemi, za skutečnou zlatou éru konstruovaných mezinárodních pomocných jazyků lze nicméně považovat až poslední dekády 19. století, kdy vznikly volapük (1879), esperanto (1887), ido (1900) a četné další. Mezinárodní pomocné jazyky bývají někdy řazeny vedle fiktivních literárních jazyků coby další možný projev fenoménu jazykové konstrukce (Smith 2011: 17–48). Od literárních jazyků se tyto jazyky nicméně liší ve více ohledech, než v kolika se jim přibližují: nejsou obvykle pevně spojeny s žádným uměleckým dílem ani fikčním světem, jsou v rámci možností relativně kompletní (virtuálnost nepřichází z praktických ohledů v úvahu), nebývá konstruován fiktivní vývoj atd.

Existuje nicméně zvláštní skupina, která propojuje mezinárodní pomocné jazyky a konstruované jazyky v literatuře. V některých dílech, zejména utopických či antiutopických, se setkáme se smyšlenými mezinárodními pomocnými jazyky (či přinejmenším takovými jazyky, které se snaží překlenout jazykovou bariéru dvou či více skupin osob). V těchto dílech autoři mnohdy odkazují na skutečné pokusy o vytvoření univerzálního jazyka, ačkoliv konkrétní realizace těchto smyšlených pomocných jazyků pochopitelně musejí brát v potaz možnosti a omezení jazykové konstrukce v rámci literárního díla. Na rozdíl od mezinárodních pomocných jazyků aktuálního světa, které musejí být co možná nejkompletnější a nejpoužitelnější, bývají tyto smyšlené mezinárodní jazyky často jazyky virtuálními.

Karel Čapek ve *Válce s mloky* (1935–1936) například využívá situace na poli mezinárodních pomocných jazyků coby zdroje komiky, když otázku rozebírá otázkou obcovacího jazyka mloků: „Na vzorných Ecoles Zimmermann se Mloci vyjadřovali v řeči Corneillově, nikoli ovšem z důvodů nacionálních, nýbrž proto, že to náleží k vyššímu vzdělání; naproti tomu na reformních školách se učili esperantu jako jazyku dorozumívacímu. Mimoto vzniklo v té době asi pět nebo šest nových Univerzálních Jazyků, které chtěly nahradit babylónský zmatek řečí lidských a dát jednu společnou mateřtinu celému světu lidí i Mloků; bylo ovšem mnoho sporů o to, který z těchto Mezinárodních Jazyků je nejúčelnější, nejlibozvučnější a nejuniverzálnější. Nakonec to

ovšem dopadlo tak, že v každém národě byl propagován jiný Univerzální Jazyk.“ (Čapek 2009: 156) I přes odlehčenost této pasáže je silně cítit skepse vůči umělému zdokonalování lidské (a mločí) přirozenosti. Civilizace se přes veškerou snahu – nebo vinou přemíry snahy – vrací kruhovitým pohybem do výchozího bodu. Od států, které propagují svůj přirozený jazyk, se dostáváme ke státům, jež se snaží ostatním vnutit svůj konstruovaný Univerzální Jazyk. Univerzalita takových jazyků je pochopitelně stejná jako u jazyků přirozených, ne-li menší; Čapek pak ještě podtrhává směšnost tohoto návratu do výchozího bodu užitím velkých písmen v pojmu „Univerzální Jazyk“.

Všimá si také jisté násilnosti a nesmyslnosti faktu, že nový jazyk je společnosti vnucován a že do ní proniká jako cizorodý prvek. To samozřejmě platí pro všechny mezinárodní pomocné jazyky – v případě mločího jazyka ovšem věc ještě vyhrocuje skutečností, že jde o jazyk konstruovaný lidmi a vnucovaný jinému živočišnému druhu: „Naproti tomu jistý lotyšský telegrafní úředník, jménem Wolteras, spolu s pastorem Mendeliusem vynalezl a vypracoval zvláštní řeč pro Mloky, nazvanou řeč pontická (puntic lang); použil pro ni prvky všech jazyků světa, zejména nářečí afrických. Tato mločtina (jak se jí také říkalo) dosáhla jistého rozšíření zejména v severských státech, bohužel však jenom mezi lidmi; v Uppsale byla dokonce zřízena stolice pro jazyk mlocký, ale z Mloků, pokud je známo, nemluvil touto řečí ani jediný. Po pravdě řečeno, nejvíce se mezi Salamandry vžilo Basic English a později se stalo oficiálním jazykem Mloků.“ (Čapek 2009: 157)

Tato pasáž je zřejmou parodií na naivní nadšení jazykových tvůrců – zejména pak s přihlédnutím ke skutečnosti, že případné prosazení univerzálního jazyka není otázkou kvalit daného konlangu, ať už je poměrujeme jakkoliv, nýbrž především otázkou sociální a politickou. V Čapkově době již zažívala oblast mezinárodních pomocných jazyků období vystřízlivění po velkých úspěších a popularitě na konci 19. století a do jisté míry počátku 20. století (Smith 2011: 37). Ve dvou vynálezcích mločího jazyka jsou nicméně poměrně zjevně zašifrováni dva významní myslitelé. Wolteras skrývá Voltaira (jméno tohoto francouzského filosofa se v polštině zapisuje právě jako „Wolter“; „-as“ je pak typicky lotyšská koncovka), „pastor Mendelius“ pak v sobě nese narážku na augustiniánského přírodovědce Johanna Gregora Mendela. Snaha velice periferních osob (lotyšského telegrafního úředníka a pastora) vytvořit nový jazyk pro početný národ, s nímž nemají nic společného, je sice komická, ale současně dojemná. Podobně lze nahlížet také na snahu o skutečné univerzální jazyky – Zamenhof (tvůrce esperanta) byl chudý židovský lékař, Schleyer (tvůrce volapüku) německý

katolický kněz apod.

Obtížnější je interpretace faktu, že se mezi mloky vžila Basic English (které se „také začalo říkat Salamander English“) – podobně jako Čapkův přítel Wells v *Podobě věcí příštích* (která vyšla dva roky před napsáním *Války s mloky*) je zde zjednodušené angličtině prorokována možná budoucnost praktického komunikačního jazyka. Tento předpověděný úspěch je však hodnotově neutrální. Na jednu stranu Mlokům umožňuje vzájemnou komunikaci i dohovoření s lidmi; zároveň však svou jednoduchostí vede k dalšímu posílení a sjednocení lidem nebezpečného plemene. Tím, že Čapek ve své smyšlené budoucnosti přisoudil Basic English právě Salamandrům, a nikoliv lidem, mohl proti Wellsovi silněji podtrhnout dvojsečnost tohoto jazyka – jazyka, který sice alespoň částečně odstraňuje „babylónské zmatení“, ale zároveň ničí historickou a významovou bohatost lidské řeči.<sup>161</sup>

### 5.18. Konstruované a přirozené utopické jazyky

Ačkoliv bývá v klasických utopických a dystopických prózách často prezentován příslušný (anti)utopický jazyk coby konstruovaný, a to nikoliv pouze na úrovni našeho světa, nýbrž také přiznaně konstruovaný v rámci fikce, nemusí tak tomu být vždy. Mezi jazyky, jež se pólu konstruovanosti blíží také ve fikčním světě, patří z jazyků zmíněných v této kapitole ženský jazyk Láadan (*Rodná řeč*) či Čapkova mločtina (*Válka s mloky*).

Na pomezí mezi pólem konstruovaného a pólem přirozeného jazyka stojí silně modifikované přirozené jazyky, zejména Orwellův Newspeak (*Devatenáct set osmdesát čtyři*), který vznikl na základě angličtiny, a Pelevinova hornostředosibiřština (*S.N.U.F.F.*), vycházející z ukrajinštiny.

---

<sup>161</sup> Na tomto místě je pochopitelně nutné zdůraznit, že kdyby se Basic English skutečně stala přirozeným jazykem, nebyla by již více „basic“. Jakmile by začala být užívána coby přirozený jazyk, vznikly by rozmanité idiolekty a dialekty, vznikala by nová slova a ta stará by získávala nové denotace a konotace. Nelze ovšem předpokládat, že by tento aspekt Čapek v krátké pasáži o mločích jazycích zvažoval.

Mezi jazyky fiktivně přirozené a zároveň (anti)utopické pak můžeme zařadit jazyk Moreovy *Utopie*, řeč *Hvajninimů*, Borgessův „nadsat“ (*Mechanický pomeranč*), Chiangovu heptapodštinu („Příběh tvého života“) a další.

Zatímco u jazyků, jež se přiklánějí na stranu konstruovanosti také ve fikci, bývá obvykle zdůrazňován proces jejich zavádění a střet s přirozenými jazyky, vycházejí utopické a dystopické jazyky, které jsou v rámci fikce přirozenými, z úzkého propojení daného jazyka s kulturou a myšlením. Aby se mohl přirozený jazyk do své utopické podoby vyvinout prostřednictvím jazykové změny, musí se společně s ním proměňovat také kultura – obvykle je pak zdůrazňován střet vypravěče přicházejícího odjinud a utopického či dystopického společenství.

Typickým příkladem smyšleného přirozeného jazyka, jenž je zároveň jazykem dystopickým, je kalpadočtina v Grušově novele *Mimner aneb Hra o smrd'ocha* (1968–1969). Následující podkapitoly budou věnovány podrobnějšímu rozboru tohoto díla.

## 5.19. Grušův *Mimner* a jazyk paradoxu

### 5.19.1. Grušův *Mimner* jako výpověď o stavu duše

*Mimner aneb Hra o smrd'ocha* (*Atmar tin Kalpadotia*) je experimentální próza Jiřího Gruši; pod pseudonymem Samuel Lewis ji Gruša publikoval v časopise *Sešity pro literaturu a diskusi* v letech 1968 a 1969. Vydávání *Sešitů* bylo posléze státní mocí pro údajnou „tiskovou nedbalost se znaky porušení mravnosti“ zastaveno. Celá novela *Mimner* vyšla v samizdatové edici Petlice v roce 1973. V roce 1986 se objevila přepracovaná německojazyčná verze (*Mimner oder Das Tier der Trauer*).<sup>162</sup> Oficiálního

---

<sup>162</sup> Text přeložil do němčiny sám Jiří Gruša. Dalibor Dobiáš ve studii „Gruša překládá Grušu“ upozorňuje na některé rozdíly v ladění díla, zejména na to, že německý *Mimner* je sevřenější, psychologičtější a dramatičtější. Kalpadočtina je zachycena jasněji, zdůrazněn je filosofický odstup. Hrdina „vystupuje více jako literární postava, jsou omezeny jeho původní spojnice s autorem a okolním světem“. Také se zdá být dystopické společnosti důstojnějším protivníkem. „Jasněji tak vystupuje vedle ideového pozadí především jeho konflikt kalpadockého hráče na kasap – spisovatele, který usiluje zachovat si dialogickou

vydání v češtině se kniha dočkala až v roce 1991. V roce 2014 vyšla próza znovu v rámci prvního svazku *Díla Jiřího Gruši*, přičemž v tomto vydání je doplněna o *Nejdůležitější výrazy*, autorem sestavený slovníček vybraných kalpadockých termínů.

Vypravěčem je hrdina novely, kalpadockými domorodci nazývaný Saikak (Třešnička) – jednotlivé kapitoly, pojmenované pokaždé jiným slovem z fiktivní kalpadočtiny, se zároveň tváří jako dopisy popisující Saikakovy osudy v Kalpadocii. Text se vyznačuje širokým jazykovým záběrem, kromě různých vrstev spisovné češtiny využívá také slov z fiktivního kalpadockého jazyka. Olga Špilarová tento jazyk označuje za „rudimentární“, připomínající amalgám sánskrtu, indiánských a starých nordických jazyků (Špilarová 1990: 18).

Novelu je možné číst jako obraz zvrácené, antiutopické společnosti, nejde však o jednoduchou alegorii československého totalitního režimu. Jak zmiňuje v úvodním slovu Ludvík Vaculík, *Mimner* je spíše strohou zprávou o stavu duše přinucené žít v nehumánním systému. Spíše důsledek totality než pokus o její zachycení. „Co nám ta Grušova kniha říká, přesněji řečeno, co jí autor chtěl říci? – Nic. Co tím míníte, spustí-li se vám krev? Nic, ale ti nadaní a duchapřítomní mezi vámi začnou tím čůrkem psát do prachu. Tak duše v jistém stavu vypouští svou povahu, látku (ervet). Ke čtení to přímo určeno není. Však to nikdo nečetl, tehdy. A dnešní vydání? Jen opožděná hromadná informace o té události. Ta kniha mě opravdu rozčilila, nemohl jsem na ni zapomenout. Vznela se vysoko nad svůj terén, protože autor s ní neměl žádného úmyslu: satirického, pedagogického, literárního ani politického. Narostla mu jako boule: ze stravy, z podnebí, z životních podmínek. Bude-li teď někdo dosazovat sem ještě talent, hloupost! Vždyť to je ta boule.“ (Vaculík 1991: 9)

Také Olga Špilarová tvrdí, že z temného, vražedného ladění primitivní společnosti sice probleskuje spojitost s aktuálním světem, že však spíše než o satiru či alegorii jde o jakousi společenskou možnost. „Obludně zkřivené rysy kalpadocké společnosti – jejímž ideálem a dovršením je sebevražda – postupně vnukají dojem, že právě tak jako o zašlou civilizaci by mohlo jít o zvrácenou utopii budoucnosti, kombinaci minulých a současných společenských forem, které se přetaví v jedinou totalitní Kalpadocii. Grušova zpráva se ovšem vymyká rámci konkrétní politické satiry

---

řeč a rozšířit ji i mezi Kalpadoky, veden všudypřítomnými obavami, aby se nestal pouhým zvířetem ve smutku a udržel si poctami posedlou ulir.“ (Dobiáš 2011: 8–9)

či gulliverovské alegorie: je to konstrukce čiré fikce, v níž je imaginárních a racionalistických prvků využito k vyličení modelu jisté společenské možnosti.“ (Špilarová 1990: 4)

Milan Exner považuje Kalpadocii za „regres současnosti do středověké mentality a samu esenci orientu vystupňovanou na hranici zrůdnosti“ (Exner 1992: 11).

Milan Uhde označuje *Mimnera* za „černou grotesku romantickou“ (Uhde 2014: 329). Uznává sice, že je možné hovořit o inspiraci komunistickou diktaturou, polovojenskou okupační správou nebo o dokonce o dystopické představě globalizovaného kapitalismu stavícího účelnost nade vše. *Mimner* ovšem všechny alegorie přesahuje. Jeho dosah je osobní, intimní. „Jsem naproti tomu přesvědčen, že mladý básník na sebe svou kalpadockou metaforou prozradil, že jeho ledví je romantické: obává se o osud toho, co dělá člověka člověkem, totiž o lidskou schopnost vztahů, mezi nimiž je romantikovi zvlášť drahá schopnost milovat. *Mimner* je podle mě zamlčené vzývání lásky. Může ji ztratit člověk, může se vytrácet a nadobro vytratit ze světa. Ve Starém zákoně je takový svět charakterizován obrazem, který použil Ingmar Bergman v komentáři ke svému filmu *Mlčení*: jde o situaci, kdy Bůh mlčí.“ (Uhde 2014: 333)

### 5.19.2. Kalpadocie kafkovská

Jaké je lokální určení Kalpadocie? Vlastně žádné – z prvního Saikakova listu lze vyčíst jedině to, že Kalpadocie nemůže ležet příliš daleko od jeho domova, jelikož „k nim“ Kalpadokové zajížděli (Gruša 2014: 69). Milan Uhde to shrnuje tvrzením: „Země zvaná Kalpadocie leží na autorově vnitřní mapě. Žádný atlas světa ji nezaznamenal.“ (Uhde 2014: 330) Vstoupit do Kalpadocie je, zdá se, více než snadné. Když se naproti tomu hrdina pokouší odejít, bloudí sanhou, „travnatým a křovinatým krajinným útvarem s malým množstvím srážek“ (Gruša 2014: 368). Domnívá se, že se mu již za svítání podaří tuto oblast opustit a z Kalpadocie uniknout (Gruša 2014: 106), zabloudí však a jeho pokus o útěk skončí fiaskem. Spíše než geografickými hranicemi je Kalpadocie vymezena existenciálně – jako stav duše. Saikak nemůže území opustit, protože již



přijal kalpadocké myšlení a kalpadocký jazyk za své. S trochou nadsázky lze Kalpadocii označit za „černou díru“. Lze sice vstoupit, návrat je ovšem vyloučen. Přijmeme-li tuto představu, je pobyt v Kalpadocii jen nutným spěním k předem danému konci.

Nabízí se srovnání s hrdiny románů Franze Kafky, k jehož překladatelům Gruša patřil – Saikak se svými marnými pokusy o vyváznutí a posléze přijímáním pokřivených pravidel podobá jak zeměměřiči K. z románu *Zámek*, tak Josefu K. z románu *Proces*. K prvnímu z nich jej přibližuje motiv příchodu do neznámého prostředí, které je však – z metaliterárního pohledu – přes všechny své zvláštnosti vlastně obrazem aktuálního světa, žádnou exotickou cizinou. Druhého z uvedených kafkovských hrdinů je možné za Saikakova duchovního otce označit ještě spíše: Josef K. sice prožívá události románu ve městě, kde bydlí a pracuje, na temná podkrovní místa a podivné existence advokátů, soudců a dalších „Kalpadoků“ však začne narážet teprve poté, kdy na proces se sebou samým přistoupí, začne hrát podle zvrácených pravidel, a rozšíří tak své vědomí (podobně jako jej hrdina *Mimnera* rozšíří svým příjezdem do Kalpadocie). Sebezničení obou nešťastných hrdinů je zdánlivě zapříčiněno vnějším vlivem, jeho původcem jsou však v konečném důsledku jen oni sami. Terminologií Ludvíka Vaculíka lze asi říci, že Kafkovy prózy jsou (stejně jako *Mimner*) „krvácením“. Spoutání člověka byrokracií se ostatně od spoutání společenskými konvencemi v principu nijak zvlášť neliší. Jak Saikakův postupný pád, který končí naložením do medu, tak úpadek obou nejslavnějších Kafkovských hrdinů nenastávají bez příčiny, jak by se mohlo zejména u Josefa K. zdát – jsou důsledkem „stravy, podnebí, životních podmínek“, ve kterých autoři žijí a o jejichž důsledcích podávají svou beletristickou činností zprávu.

Nabízí se otázka, zda o Kalpadocii a jejích traomádiích vůbec uvažovat jako o svébytném, vnitřně konzistentním světě. Petr Hrtánek si kromě lokální neurčitosti všímá také „nekonečného vyprázdnění“ času.<sup>163</sup> Kalpadocie nejenže není konstruována jako konzistentní svět, jejím úkolem není ani nic symbolizovat, totalitní režim ani cokoliv jiného. Je sice znakem, ale nikoliv symbolem: mnohem spíše lze mluvit

---

<sup>163</sup> „Pro odsouzence na doživotí je plynutí času jedním souvislým intervalem, který není možné beztestně změnit. Hrdina se tomu přizpůsobuje a brzy zjišťuje, že hodnota času je nepodstatná, upouští od počítání dnů strávených v Kalpadocii, místo toho vnímá čas jako něco libovolného, jako bezobsažnou kategorii.“ (Hrtánek 2004: 45) Může se sice zdát, že kalpadocké rituály jsou součástí jakéhosi opakujícího se cyklu, pro hrdinu i čtenáře však vždy přicházejí nečekaně.

o indexu – Kalpadocie je „krváčení“, které ukazuje na předchozí nesnesitelný tlak odlidštěné totality (podobně jako se, jak říká obvyklý příklad, podle kouře usuzuje na přítomnost ohně). V tomto smyslu by byla konstrukce Kalpadocie jako konzistentního druhotného světa vlastně nejen zbytečná, ale dokonce nadbytečná. Podstatné jsou pouze ty její rysy či vlastnosti, které se podílejí na destrukci vypravěčovy osobnosti. Ze zcela odtrženého hlediska by mohly působit zcela nesourodě, jejich sourodost však spočívá právě v jejich literární funkci – vše, co se Saikakovi v Kalpadocii přihodí, slouží k postupnému ničení jeho zpočátku „civilizované“ osobnosti, případně jako ilustrace tohoto ničení a úpadku.

### 5.19.3. Kalpadočtina jako nástroj destrukce jedince

Ke zmíněnému ničení osobnosti přispívá velmi významnou měrou kalpadočtina. Právě použití kalpadockých výrazů a slovních spojení zároveň patří k nejvýraznějším rysům díla. Nejedná se však o pouhé jiné „označující“ či jiné výrazy znaků, které nalezneme v češtině (či němčině), kalpadočtina pracuje s odlišným „označovaným“, respektive jinak strukturuje skutečnost (obsah). Kalpadocká slova označují jevy, pro něž v české slovní zásobě příslušný termín chybí – není dost dobře možné vysvětlit kalpadocké slovo jedním příslušným českým termínem, jak je ostatně vidět při pouhém nahlédnutí do *Nejdůležitějších výrazů*. Slovníček však nestačí: alespoň částečné pochopení kalpadočtiny je umožněno teprve proniknutím do kalpadocké kultury prostřednictvím prozaického textu. V tomto smyslu jsou rozdíly mezi kalpadočtinou a moderními evropskými větší než rozdíly mezi dvěma moderními evropskými jazyky. Kalpadočtina pomáhá konstruovat alternativní vidění světa.

Že je otázka jazyka a porozumění pro *Mimnera* jedním z klíčových témat, to dokazují výpovědi, jimiž je text rámován. První věta zní: „Jejich jazyku jsem zpočátku rozuměl jen špatně.“ (Gruša 2014: 69) Závěrečná věta je naproti tomu veršem kalpadocké modlitby: „(Ok athilar.)“ (Gruša 2014: 150) Významné role jazyka si všímají mnozí komentátoři. Milan Exner jej vnímá v souvislosti s vlastním smyslem hrdinova pobytu v cizí kultuře. „Cizí jazyk‘ má zde důležitou funkci: představuje šifru, v níž je zakódován smysl Saikakova kalpadockého pobytu, šifru, které náš hrdina

nerozumí, ale s níž je srozuměn. Vedle toho je tu funkce aktualizační: Gruša obdařuje běžné pojmy mnohovýznamovostí, kterou v normálním jazyku nemají. Mnohovýznamovost je ostatně také příčinou vzniku ‚šifry‘. Konečně má ‚cizí jazyk‘ funkci eufemizační: byl-li Gruša svého času nařčen z obscénnosti, byl to výraz prudérní účelovosti. Ve skutečnosti autor ‚překladem‘ obscénní momenty neutralizuje.“ (Exner 1992: 11) Petr Mareš vyzdvihuje význam kalpadočtiny jako prvku „mnohotvárně strukturujícího text a determinujícího jeho recepci“ (Mareš 2003: 57).

Určující význam jazyka pro kalpadockou kulturu ostatně prozrazuje i samotná titulní hra *mimner*, tedy „hra o smrd'ocha“. Spočívá v kladení dovršenců (mrtvých) do obrazců, jež „mají svůj původ v nejstarší verzi kalpadockého písma a jejich přesný smysl je předmětem sporů“ (Gruša 2014: 120). Kalpadokové se po smrti stávají součástí jazykového projevu; text, který naskládá mrtvolu vytvářejí, je však víceznačný. V této souvislosti pak neudiví, že slovo „mhan“ označuje nejen Kalpadoka, nýbrž je současně názvem kalpadockého písmene (Gruša 2014: 367). Petr Hrtánek nalézá pravý smysl „hry o smrd'ocha, která se hraje nejen v Kalpadocii, ale v každé totalitní zemi“, právě ve složitosti sémantických, syntaktických a pragmatických pravidel. Ta jsou natolik komplikovaná, že jim nakonec nerozumí ani sami rodilí mluvčí (Hrtánek 2004: 110).

Na rozdíl od většiny antiutopických děl (jako Orwellův román *Devatenáct set osmdesát čtyři* nebo Havlova hra *Vyrozumění*) ovšem není kalpadočtina ve fikčním světě uměle zkonstruovaným jazykem, nýbrž jazykem přirozeným. Musel se do své současné podoby vyvinout; jeho diachronicita je sice zamlčená, avšak přítomná už jen faktem, že existují kalpadocké dialekty. Přesto působí kalpadočtina jako jazyk uměle vytvořený (ostatně jako celá kalpadocká společnost), a to zejména svou přísnou funkčností. Vše v kalpadočtině jako by směřovalo k jedinému cíli, destrukci kultivované osobnosti, jako by byla důsledně sestrojeným mučícím nástrojem. V autorské rovině takovým nástrojem skutečně je, avšak tím, že svou tvářnost nijak nezastírá ani ve světě fikčním, kde vystupuje v roli přirozeného jazyka Kalpadoků, posiluje ještě dojem výsměšné svévole světa vymknutého z kloubů. Rozklad duše probíhá prostřednictvím toho, co je pro ni nejpřirozenější a nejjintimnější: totiž řeči, pohlavního styku a umírání.

Petr Hrtánek interpretuje fiktivní cizí jazyk v negativní utopii jako fiktivní onomaziologickou konstrukci autora fiktivní utopie. „Nevzniká tentokrát sémantickou

deformací roviny ‚označované‘ platných znaků. Je to novořeč realizující se v rovině ‚označující‘, takže narace negativní utopie v sobě zahrnuje jakoby překladové pasáže.“ (Hrtánek 2004: 107) Typickým zástupcem negativní utopie, v níž se fiktivní jazyk realizuje v rovině výrazu (označující), je již zmíněný Křesadlův román *Fuga trium*. V tomto díle se objevuje aposteriorní urogalština založená na románských jazycích, a čtenáři proto přinejmenším částečně srozumitelná a snad i směšná: „Oválná tabulka se státním znakem, znázorňujícím stylizovaného tetřeva, hlásala, že je to ‚hochpítal dzenerál‘ (mimochodem, zapomněli jsme uvést, že ‚h‘ se v urogalštině nečte), tedy všeobecná nemocnice. A vskutku, skrze mříž je vidět obvyklé špitální hemžení.“ (Křesadlo 1990: 14) Grušova Kalpadočtina se však takovému pojetí vzpírá. Její výrazový plán je apriorní, nevztahuje se k žádnému přirozenému jazyku aktuálního světa a svým výrazem k ničemu neodkazuje; nejdůležitějším prvkem kalpadočtina jazyka je proto jeho svébytné členění obsahové formy, tedy „označovaného“. Kalpadočtina v sobě spojuje prvky objevující se v dystopických prózách (deformace platných znaků na jedné straně, cizí fiktivní jazyk na straně druhé) a tvoří originální amalgám.

#### 5.19.4. Atmar tin Kalpadotia

Za stejně neurčitý a záhadný jako sama kalpadočtina sama můžeme považovat bázevý jazyk vyprávění. Na první pohled je jím čeština, respektive němčina, vypravěč se však o svých rodných končinách nezmiňuje nijak podrobně – hovoří sice o „svém vlastním jazyce“ a „své matce“, čímž je naznačena neurčitá spřízněnost s jazykem a kulturou recipienta, přesnější určení se ale v textu neobjevuje.<sup>164</sup> Význam vypravěčova jazyka je zdůrazněn tím, že se zvláštnosti kalpadočtiny vyjevují pouze ve srovnání s ním – tím spíše tedy není a nemůže být pouhým kódem. Právě naopak,

---

<sup>164</sup> Na jednom ze strojopisů románu z autorovy pozůstalosti se nachází přípisek „přeložil Jiří Gruša (z kalpadočtiny)“ (Gruša 2014: 359). Tato slova ve finální verzi přítomna nejsou, naznačují však něco, co se při zamyšlení nad fiktivní genezí listů rozumí samo sebou, a sice že přinejmenším některé části (rozhovory) musely být nutně vedeny celé v kalpadočtině. Po překladu do bázevého jazyka „zůstalo“ z původních kalpadočtina vět jen to, co dost dobře přeložit nelze: zvláštní polysémantické termíny.

vzhledem k přítomnosti fiktivního jazyka se bázový jazyk vyprávění stává jedním z témat díla – výše zmíněný jev funguje oboustranně, a tudíž se nevyjevují pouze zvláštnosti kalpadočtiny ve srovnání s bázovým jazykem vyprávění, nýbrž i zvláštnosti (či charakteristické rysy) bázového jazyka ve srovnání s kalpadočtinou.

O čem tedy vypravěč hovoří, když mluví o „svém vlastním jazyce“? Tento problém, to jest problém jazyka vyprávění, je úzce spjat s formou prózy a s otázkou, jakého adresáta text implikuje. Jak už bylo řečeno, text na začátku navozuje dojem, že jde o epistolární román.<sup>165</sup> K takové představě vede čtenáře jak původní podtitul *Listy z Kalpadocie*, tak vyprávění v první osobě a v neposlední řadě i scéna, v níž hlavní hrdina sepisuje dopisy domů „svým vlastním jazykem“. Už sama tato scéna se však vyznačuje zvláštní distancí vypravěče od vyprávěné události – nevzpomíná si totiž, jak událost přesně proběhla. „Říkám mu tedy, abych ho uklidnil, že dneska odjíždím a že píšu (nevím už, zda jsem přímo použil slova matka) domů. Nato se loučím.“ (Gruša 2014: 101) Přítomný čas na jednu stranu naznačuje, že hrdina hovoří o svých zážitcích takřka „v přímém přenosu“ nebo přinejmenším jako o něčem, co má dosud v živé paměti; poznámka v závorce ovšem svým obsahem i použitým časem tento dojem částečně ruší. Vypravěč v Kalpadocii zažívá proměnu a zároveň je jakýmsi bezmocným pozorovatelem a komentátorem této proměny. *Mimmer* se i proto vyznačuje silnou vypravěčskou nedourčeností a nekonzistencí fikce – není jasné, kde vlastně vypravěč stojí a jak a s kým se pokouší komunikovat.

Pochybnosti o epistolární formě začínají narůstat s tím, jak se Saikakův pobyt v Kalpadocii prodlužuje. Po kapitole Samhat, v níž zaženou psi hrdinu nazpátek do traomádie, začíná být zjevné, že podivnou říši neopustí ani vypravěč, ani jeho dopisy, a nebude se tedy jednat o oblíbenou „fikci nalezeného rukopisu“. V samém závěru prózy je hrdina mumifikován v medu a může pouze pozorovat, již ne jednat nebo psát. Epistolární forma kapitol („listů“) však zůstává stejná jako na začátku vyprávění. Čtenář je přinucen zpětně přehodnotit chápání úvodních kapitol – zjevně se nejedná o listy

---

<sup>165</sup> Z hlediska geneze textu je namístě poznamenat, že oslabení a narušení epistolárního charakteru díla původně vycházejícího časopisecky je záležitostí finálního strojopisu. „Jiří Gruša tu zrušil číslování listů, jednotlivé části pojmenoval kalpadockými výrazy a vůbec upozadil původní epistolografickou formu díla, přičemž omezil i distanci autorského vypravěče od děje (príznačně odstranil apostrofu **Příteli, když jsem míjel první kalpadocký dům, pocit’oval jsem nepřijemné mrazení...** v původním *Prvním listu*).“ (Gruša 2014: 359)

v pravém slova smyslu, nýbrž o výpověď, jež není (v rovině vyprávění) zapsána, která ovšem na sebe přesto bere přinejmenším částečnou tvářnost dopisu.

Zvláštní pojetí textu jako nikdy nedeslaných dopisů, které postupně – a bez zřetelné hranice – přecházejí ve vyprávění osoby, která vlastně nemůže vyprávět, se ukáže být méně nezvyklým, když jej srovnáme s Grušovým textem *Dámský gambit: Il ritorno d'Ulisse in Patria* (1972). Touto prózou prolínají dopisy vypravěče beroucího na sebe rozličné identity a píšícího různým osobám, a to i takovým, kteří se do pozice adresáta dostávají málokdy – například mrtvému kamarádu Bendovi, fiktivnímu detektivu A. C. Dupinovi nebo psu Alfovi von Högerhaus. Jazyk dopisů je pak přizpůsobován adresátovi. Například v dopise zmíněnému psu německého původu se makarónsky prolíná čeština s němčinou: „Ostatně píšu jen těm, die ich liebe, jen oni dostanou podrobné varování, neboť se blíží velmi zlý čas, Neptun je v konjunkci s Marsem a Saturn v kvadrátu s Venuší, zvlášť jste-li březnovej, máte se čeho bát, Saturn ist das Blei, už teď je potřeba být unerschütterlich, stark, kräftig.“ (Gruša 2014: 193) Adresát, kterému ovšem dopis z logiky věci stejně nemůže být doručen, se zde ovšem stává spíše jakousi ozvučnou deskou než skutečným adresátem – česko-německý text je srozumitelný pouze tomu, kdo ovládá oba jazyky (tj. zamýšlenému čtenáři). Coby ústupek germanofonnímu psu by takové spojování češtiny a němčiny bylo samozřejmě nesmyslným gestem, porozumění je tím spíše ztíženo než usnadněno. Dopisem v závěru ve skutečnosti vstupuje do prózy hlas psa, tj. psův svébytný makarónský idiolekt. V případech předcházejících dopisů je tento princip sice slabší, ale také přítomný – adresát se podepisuje na stylu dopisu. Psaní pro faráře Velebila se vyznačuje lexikální bohatostí (pluviál, citýruju, gehenna) a uctivostí, zatímco list určený „Anastázii z Chlumce, té kurvě“ je svým stylem značně lidovější: „...že prej mi dá! Když já to chci od tebe!! Zasyč na ni, až zdrhne...“ (Gruša 2014: 180)

„Listy z Kalpadocie“, z nichž se skládá próza *Mimner*, jsou konstruovány podobným způsobem, s tou výhradou, že adresát je zde pouze jediný (nebo naopak neurčitý) a určený pouze svou kulturností a civilizovaností. Přestože příjemce dopisů není znám, ovlivňuje způsob vypravěčova psaní zásadním způsobem: pro něj hrdina překládá rozhovory z kalpadočtiny, pro něj vysvětluje jednotlivé pojmy, pro něj ospravedlňuje své jednání. Přináší zprávu o totalitě osobě, která stojí mimo, a tak si je v každém okamžiku svého přerodu vědom, co se s ním děje. Klíčovým pojmem celého díla se stává kalpadocké slovo atmar – „vzkaz, zpráva, zvěst“. Příbuznými termíny,

které nalezneme v kalpadockém slovníku, jsou atmin, „vzkázat s důrazem na kořen slovesa, tj. *kaz*, neboť atmin podobně spojuje *kázat* i *kazit*, čili předpokládá, že zpráva na dálku může být v jistém smyslu i nebezpečná“, a atmaha, „ten, kdo přináší vzkaz, tj. vzkazovač (nepřekládat jako posel)“ (Gruša 2014: 364). Vzhledem k podtitulu „Atmar tin Kalpadotia“ (Zpráva z Kalpadocie) lze vlastně atmar chápat jako žánrové určení. Kalpadočtina vystupuje z roviny prózy a vstupuje do roviny metatextu. Próza je pro čtenáře „nebezpečím“, s nímž se musí potýkat.

Stejně jako je jistou hrou a maskou forma dopisů, je jistou hrou a maskou také identita vypravěče. *Hru o smrd'ocha* můžeme číst jako výpověď Saikakovu, ale stejně dobře jako výpověď autorského vypravěče – umělce. V takovém případě najednou získává „vlastní jazyk“ zcela jiný smysl: je to autentický, pravdivý, citlivý a předrážděný jazyk tvůrčí svobody stojící v opozici k vyprázdněnému jazyku přetvářky a oficiálních norem (a nutně na tento „kalpadocký“ jazyk reagující). Milan Uhde charakterizuje Grušův osvobozený jazyk slovy: „Grušův jazyk se nevyhýbá žádnému slovu a žádnému obrazu, jež vyžaduje autentické pojmenování hrdinova prožitku. Jako by po česku naplňoval pradávnu Rabelaisovu představu, kterou ve 20. století připomněl a ve své poválečné románové trilogii *Od zámku k zámku, Sever a Skočná* uplatnil Louis-Ferdinand Céline a které posléze ovládla nejen evropskou a světovou literaturu, ale i rock a pop: představu ‚řeči, kterou se skutečně mluví‘.“ (Uhde 2014: 337) Vydáním *Mimnera, Dámského gambitu a Modlitby k Janince* v samizdatové edici Petlice si Gruša odřízl cestu zpátky do socialistické vlasti, pod dohled cenzury. „Dospěl k postoji, který spisovatelé nedovoluje psát jinak než neúprosně ‚vlastní řečí‘.“ (Uhde 2014: 338)

#### **5.19.5. Polysémie v kalpadočtině**

Souvislá pasáž v kalpadočtině se v Grušově novele nikde neobjevuje, vždy se setkáváme pouze s jednotlivými pojmy zasazenými do českého textu. Dlužno podotknout, že úloha češtiny jako jazyka, k němuž se fiktivní jazyk vztahuje, není zanedbatelná, přestože (když pomineme fakt, že k jejímu zápisu používá vypravěč latinku) z češtiny nijak nevychází ani na ni neodkazuje. Kalpadocké pojmy jsou totiž

používány zejména v případech, kdy je čeština na vyjádření popisované skutečnosti krátká; a tak, přestože je v rovině fikce (či přesněji v rovině dění) kalpadocktina samostatným jazykem s vlastním vývojem, gramatikou, slovní zásobou apod., z hlediska funkce literárního textu ji můžeme s trochou nadsázky označit za jakési rozšíření češtiny. Použití kalpadockého slova v textu signalizuje, že kalpadocké vidění světa se v tomto bodě nejsilněji vymyká tomu, co čtenář považuje za běžné a přirozené, a prolamuje některé z tabu západní civilizace.

Obzvlášť důležité je, že kalpadocká slova jsou často polysémantická, přičemž genetická souvislost jejich významů je v některých případech zjevná a pro nás přirozená. Používá se například téhož označení pro rostlinu, nápoj z ní vyráběný i zařízení pro jeho přípravu (Gruša 2014: 69). Jindy je spojení neobvyklé a překvapivé: existuje stejné slovo pro bolest jako pro nedostatek dechu, záduchu, neboť „bolest a záducha jsou nakažlivé (chars), proto mají z člověka hlavně sesednout, nejezdit na něm dál“ (Gruša 2014: 102), slovo „starý“ má zároveň význam „splasklý“ (Gruša 2014: 98) a podobně. Petr Mareš si všímá, že slova často kolísají mezi významem abstraktním a konkrétním (Mareš 2003: 55).

Nečekaná spojení odlišných pojmů vypovídají mnohé o fiktivní kalpadocké kultuře – vypravěč nemusí způsob uvažování Kalpadoků objasňovat, čtenář se s ním setkává bez prostředníka a jen s občasným vysvětlením. Vypravěč je ovšem v Kalpadocii zároveň přece jen cizincem a jazyk se postupně učí (Gruša 2014:69), vždy tedy přetrvává prvek nejistoty, zda nám fiktivní jazyk reprodukuje správně a zda u zmíněných slov nejde místo polysémie o zcela náhodnou homonymii. Už sám kalpadocký jazyk a jeho pojmy zrcadlí dvě nejvlastnější vlastnosti Grušovy prózy; jak cizost a absurditu kalpadocké kultury, tak i nepředvídatelnost a nejistotu, jež ji při pohledu zvnějšku prostupují.<sup>166</sup>

---

<sup>166</sup> Těchto vlastností textu si všímá i Ludvík Vaculík v předmluvě k prvnímu porevolučnímu vydání: „Po celou dobu psaní nekmitla se Grušovi myšlenka na nějaké příznivější vyvíjení příběhu. Když se situace hrdinova zdála úplně bezvýchodná, Gruša mu ovšem vždy východ našel, jenže do prdele (har), a hrdina říká, jak byl poctěn. Až budete tuto jeho ‚zprávu‘ číst v napětí, zkuste hádat, jak to může pokračovat, a neuhádnete nikdy: bude to vždycky ještě horší, a hrdina si oddechne, že vyvázl. Abych nic neprozrazoval z děje, uvedu příklad smyšlený: Stalo by se vám třeba, že byste zapomněli ohradit výkop a někdo by do něho spadl a zabil se. Když za tuto nedbalost půjdete před soud, jak se budete hájit? Ne, nehledejte omluvu, nevytácejte se, ale řekněte: Chtěl jsem ho ulovit. Situace se rázem změní, obvinění



Také zde se, podobně jako u Orwellova Newspeaku, nabízí srovnání se skutečnou řečí totalitní moci a jejími pojmovými srostlicemi, jak je popsal Petr Fidelius. Ty jsou postaveny na principu, že jeden pojem (například socialismus) znamená totéž, co pojmy jiné (v tomto případě lid, strana a demokracie).<sup>167</sup> Kalpadočtina funguje na podobném principu, je ale úspornější. Místo vytváření sériově řazených řetězců (mír a socialismus jsou neoddělitelné) vzniká významový paralelismus (starý a splasklý nejsou pouze neoddělitelné, jejich oddělení je zcela nemyslitelné). Jedno slovo se vztahuje k vícero denotátům a naznačuje tak jejich hlubší spřízněnost. Takový postup by samozřejmě nebyl možný bez přítomnosti fiktivního (nebo alespoň obecně cizího) jazyka<sup>168</sup> – teprve v konfrontaci dvou různých jazyků, zde kalpadočtiny a češtiny, je možné polysémii snadno ukázat. Recipient je kromě toho postaven před otázku, jak si v tomto ohledu stojí jeho rodný jazyk a zda by polysémie, kterou on sám považuje za přirozenou a běžnou, nepůsobila na hypotetického kalpadockého návštěvníka stejně zvláště jako kalpadocká polysémie na českého čtenáře.

Polysémie může navíc být, vzhledem k tomu, že se vypravěč s kalpadockou kulturou teprve seznamuje, i když je vždy o krok napřed před čtenářem, odhalována postupně. V nové situaci sdělí vypravěč recipientovi nový význam slova, což zároveň vrhá nové světlo na situace starší.

Zřetelně je tento postup využit v případě předmětu, který se v Kalpadorii nazývá „ol“, tedy česky „čepec“. Poprvé se s čepecem setkáváme těsně po zabití Basika, tedy

---

odpadá, soud jednomyslně ocení vaši hvastip (prosmýklost). A tak to jde dál, do neuvěřitelné hloubky a šířky!“ (Vaculík 1991: 8)

<sup>167</sup> „Zmáčkneme třeba tlačítko ‚mír‘: rozsvítí se světýlko a naskočí ‚demokracie‘ a vzápětí nato ‚socialismus‘. Jiný možný řetězec: ‚mír‘ – ‚pokrok‘ – ‚lid‘ – ‚strana‘ – ‚socialismus‘. (...)

‚Socialismus a demokracie jsou neoddělitelné.‘

‚Mír a socialismus jsou neoddělitelné.‘

‚Náš lid bytostně srostl se socialismem.‘

Všimněme si, jak nejrůznější pojmy *sruůstají*, takže jsou *neoddělitelné*.“ (Fidelius 1998: 184–185)

<sup>168</sup> V beletrii není použití tohoto postupu v souvislosti s jazykem novinkou. Když Henry Miller v románu *Obratník kozoroha* (1939) vykresluje „židovskou invazi“, píše, že „nebylo slyšet nic než jidiš, ten dávivý, drnčivý, syčivý jazyk, v němž výrazy Bůh a shnilá zelenina znějí stejně a znamenají totéž“ (Miller 2006: 186). Dál však už s tímto postupem nepracuje; Grušova neobvyklost spočívá v postavení polysémantického principu do samého středu díla.

v situaci, kdy vypravěč zpečetil své spojení s Kalpadocií a jejími zvyky. „Seděl jsem na ní [lavici] nejméně tři, možná i čtyři hodiny, než se objevil vousatý mhan a poručil mi, abych si pokryl hlavu. Podal mi pro ten účel tzv. ol, kalpadocký čepec, a já měl takto vystrojen jít do protějších dveří. Tupě odevzdaný (to je vliv olu) jsem vstoupil do přítmi, které tam panovalo, a postupně rozeznával, že přede mnou někdo stojí.“ (Gruša 2014: 81) Čepec ol se pak znovu objevuje v případech, kdy se vypravěč poddává cizím zvyklostem, účastní se dostihu a posléze zabíjí koně (Gruša 2014: 89–91). Když obyvatelé Kalpadocie čepec odloží, stávají se nevázanými a bezprostředními, polehávají, močí na veřejnosti a „mají ervet“ (Gruša 2014: 105). Čepec je odstraňován také mrtvým Kalpadokům, tedy takovým, kteří dosáhli „dovršení“ (Gruša 2014: 117). Pro čtenáře je nový pojem úspěšně konstruován jak svou denotací (čepec jakožto část oděvu), tak konotacemi (povolnost, poslušnost zvykům, ztráta individuality) a lze jej využít pro komplikovanější hru s významy.

Dokud je ol označením pro kus oděvu, je možné jeho výskyt v textu chápat jako běžné užívání literárního motivu. V závěru novely se ale právě díky polysémantičnosti výrazu „ol“ ukazuje, že propojování čepece s povolností a s ochotou jít předem danou cestou není něčím, co vnímá pouze čtenář díla, nýbrž že má svou úlohu přímo ve fikčním světě. Zjišťujeme, že toto spojení vnucuje obyvatelům Kalpadocie sám jejich jazyk. Vychází totiž najevo, že slovo ol má také význam negativní částice „ne“,<sup>169</sup> popřípadě „vlevo“; hodí se jako méně obvyklá a očekávaná možnost do každé binární opozice. Nemusí být dokonce ani jasné, která z možností je „skun“ a která „ol“, důležitý je jen fakt, že stojí proti sobě: na jedné straně samozřejmě, na druhé straně vymanění ze samozřejmosti. Vypravěč táhne vozík se svou těhotnou ženou (uli) a v textu stojí: „Říká mi ‚ol‘ nebo ‚skun‘, vlevo či vpravo, čehý – hot, ale co je v tu chvíli která z těch stran, ví jenom uli a vždycky tím směrem hodí hlavou.“ (Gruša 2014: 141) Ve skutečnosti jde u výrazů „skun“ a „ol“ o opak pouze zdánlivý. Skun i ol znamenají „požadované a užitečné stanovisko k pojmu“ a svou syntézou vytvářejí kalpadocké pseudodialektické

---

<sup>169</sup> „S chocholem se vrátí k ostatním, kteří se znovu usazují na svých stoličkách, podává jim ho a chochol putuje od jednoho k druhému, přičemž každý, kdo si ho potěšká, řekne buď *skun* nebo *ol*. Jsem vzrušen, neboť *skun* a *ol* jsou více než ano či ne, zvláště v tuto chvíli, kdy to Kalpadoci pronášejí přímo, sami za sebe, což se děje jenom při tomto obřadu kolování, kdy si na skunu s olem nábožně a poučeně smlsávají, neboť jindy jsou ta slůvka vyslanci traómy. Přicházejí a usedají před nebo za některá jména a těch se pak navždy drží. Ol-x je jedlé x, kdežto x-skun pálí jak prašivka.“ (Gruša 2014: 137)

vidění světa. Ve slovníčku na konci díla je ol definován jako „salutování, resp. traómičká předpona vyjadřující požadované a užitečné stanovisko k pojmu, který uvozuje; tomu viz *skun*, kalpadocká pokrývka hlavy, k níž se salutuje a v níž se dovršuje (viz *elim*)“ (Gruša 2014: 368). O pojmu *skun* slovníček říká, že je to „traómičká popíravá přípona vyjadřující požadované a užitečné stanovisko k pojmu, který doprovází (x-skun, y-skun...)“ (Gruša 2014: 368).<sup>170</sup>

V závěru novely se tak pomocí polysémie odhaluje (nebo lépe řečeno poodhaluje) složitost kalpadockého vnímání světa. Důležité je, že kalpadočtina je sice fiktivní jazyk, ale v rámci fikčního světa je prezentován coby jazyk přirozený – nebyl zkonstruován coby „ideální“ a vnucen Kalpadokům totalitní mocí. Tím se odlišuje od úvah o nacistickém či komunistickém nakládání s přirozeným jazykem<sup>171</sup> nebo od Orwellova Newspeaku – Kalpadocie je sice dystopický svět, jeho obyvatelé však nejsou v zajetí vnější moci, nýbrž v zajetí vlastní kultury a sebe samých. V tomto ohledu nastoluje Kalpadocie zásadní otázky týkající se povahy totality – do jaké míry vlastně musí být totalita důsledkem působení vnější moci a do jaké míry je k udržování nelidského systému nutné aktivní přičinění jeho členů. Jinak řečeno, zda bychom neměli totalitu charakterizovat spíše jako stav mysli než jako vnější podmínky, které tento stav mohou, ovšem také nemusejí vyvolat.

---

<sup>170</sup> Další příklady tohoto postupu nalezneme u Petra Mareše: „Např. výraz *uzbatam* (pomalu) je nejprve užít v souvislosti s tempem řeči (s. 11), potom v rámci rituálu soudního řízení (s. 34) a nakonec jako požadavek při sexuálním aktu (s. 96); výraz *memset* (dát) se při svém prvním výskytu vztahuje ke zbrani, jíž pak Saikak zabije svého hostitele-vězněte Basika (s. 17), a později je takto pojmenována Saikakova manželka (drahá), která zase podstatně přispěje k destrukci osobnosti samotného Saikaka (s. 51); výraz *tjos* (rybička) navzájem spíná sféru erotickou a sféru náboženskou (s. 52, 61–69).“ (Mareš 2003: 56–57)

<sup>171</sup> Kromě Fidelia se jazykem totalitní moci zabýval například Victor Klemperer, Imre Kertész nebo Michał Głowiński. Přestože se tato studie zajímá spíše o elementy, jimiž se kalpadočtina od jazyka skutečných totalit liší, bylo by možné hledat i shody. Ze čtyř základních vlastností, které jsou podle Głowińského charakteristické pro polskou komunistickou novořeč, je pro kalpadočtinu nejpřiléhavější druhá z nich, syntéza pragmatických a rituálních prvků. Rituálnost jazyka znamená, že hranice jazyka nesmějí být překročeny a že v daných situacích je možné mluvit jen určitým způsobem (Głowiński 2009: 13). Kalpadočtina dovádí tuto vlastnost totalitárního jazyka do extrému: jedinec sice může hovořit, o čem chce, polysémie však vede k tomu, že každá promluva v sobě nutně nese i jiné, vážné významy. Každý jazykový projev je rituálem a napomáhá konstrukci světa tísnivého a krutého ve všech ohledech.

Ještě lepší ilustrací kalpadockého vnímání světa je pojem „ervet“ se širokou škálou významů. „Vlastně by se tohle ervet mohlo v určitých souvislostech překládat jako bůh, kdyby to právě nebyli mhani, kdo je dovršují, přesvědčeni, že má být krmeno zejména mrtvými, uhynulými, aby neodešlo, aby nevzalo roha, kdyby se cítilo někdy snad hladové. Nakrmit ervet je totéž, co splnit úkol. A proto spíše než bůh bude ervet znamenat nadvěc, anebo ještě líp ‚mrtvinu‘, ale také (v něžnějších polohách) studnu a rozinky (tj. hlubinu, sladkost) – a ze všeho nejvíc *správnou věc*, čili klid uvnitř, neboť ervet je v mhanově mysli přítomné vědomí, že co vidí, existuje, a že co dělá, je správné. Bez ervetu například nikdy nezabíjejí.“ (Gruša 2014: 103) V tomto případě je polysémie představena jiným způsobem, vypravěč veškeré významy vysvětluje v jediném odstavci. Rozdíl v metodě nicméně neznámá rozdíl ve funkci – také zde se má čtenář dozvědět, že kalpadocká „totalitární“ kultura je podivná a cizí, zároveň ovšem dostatečně smysluplná a přirozená, aby ji mohla lidská mysl pochopit. Když text odhalí veškeré denotace a konotace najednou, znamená to podtržení kalpadocké cizosti, naproti tomu postupné odhalování polysémie klade větší důraz na fakt, že i přes tuto cizost se Saikak do kalpadockého jazyka a způsobu myšlení dokáže postupně zanořovat.

#### 5.19.6. Polysémie a významové rozvrstvení pojmů

Opakem kalpadocké polysémie, v novele méně často se objevujícím, ale i tak přítomným, je jemnější rozvrstvení významů u některých pojmů. Pro pyj se podle kontextu mohou používat různá slova s vlastními konotacemi: „Dham je tam sám – bez pouzdra. Visací. Můj trochu úzký, můj dlouhý, můj vytrvalý dham, můj všehlt (igaril), můj vymetač (zenhil), můj tryskač (entum), opuštěný, sám.“ (Gruša 2014: 147)

Množství různých pojmů pro jevy související se smrtí a sexualitou odrážejí „rudimentární“ kalpadockou kulturu – tak, jako mají Kalpadokové mnoho výrazů pro pyj, mají například arabští nomádi mnoho výrazů pro velblouda.<sup>172</sup> Louis Hjelmslev

---

<sup>172</sup> „Jistě víte, že různé jazyky mají různé lexikony a užívají různé syntaktické (resp. gramatické) struktury. Tyto rozdíly často odrážejí odlišnosti přírodního a kulturního prostředí, v němž jazyky vznikly a vyvíjely se. Například národ Garo žijící v Barmě lexikálně rozeznává řadu druhů rýže. Což je pochopitelné, vždyť jde o kulturu, která ji pěstuje. Arabští nomádi užívají více než 20 různých výrazů pro

hovoří o amorfním kontinuu, které pokrývá tutéž smyslovou oblast, ale do kterého jazyky kladou hranice na různých místech, což dokazuje pomocí oblíbeného lingvistického příkladu odlišného vnímání barev v různých jazycích. „Paradigma v jednom jazyku a odpovídající paradigma v jiném jazyku lze chápat tak, že pokrývá tutéž smyslovou oblast, jež abstrahována z těchto jazyků je neanalyzovatelným, amorfním kontinuem, do něhož jsou ukládány hranice především jazykovým formováním. Za paradigmata, jež jsou v různých jazycích vytvářeny označeními barvy, můžeme odečítáním rozdílů takové amorfní kontinuum odkrýt, totiž barevné spektrum, do kterého každý jazyk arbitrárně vkládá své hranice.“ (Hjelmslev 1972: 58–59)

Z pohledu Hjelmslevovy teorie znaku je pro kalpadockou kulturu nejdůležitější forma obsahu, zejména sémantická struktura. To, že některá slova v kalpadočtině jsou až extrémně polysémantická, zatímco jiné skupiny pojmů jsou neobyčejně jemně významově rozvrstvené, vede ke střetům a nedorozuměním mezi vypravěčem (původně vychovaným v češtině) a kalpadockými domorodci, přestože svět (obsahová substance), v němž žijí, je pro obě strany stejný. Výraz (jeho substance i jeho forma) stojí přitom spíše stranou, aby vyniklo toto pnutí mezi formou a substancí obsahu.<sup>173</sup>

---

velblouda. Tito lidé vytvářejí pro rýži a velbloudly přesnější pojmy, a to složitějším způsobem, než činí lidé žijící mimo jejich kulturní rámec. Uvažují však v důsledku těchto lingvistických odlišností lidé národa Garo o rýži a Arabové o velbloudech jinak, než o nich přemýšlíme my?“ (Sternberg 2002: 350) Podobné tvrzení o eskymácích a sněhu je však jen mýtus: „Kupříkladu řada sociologů vřele přivítala a nadšeně propagovala představu, že eskymáci mají pro jediné anglické slovo *sníh* velký počet výrazů. Antropoložka Laura Martinová (1986) tento mýtus popírá, tvrdíc proti všemu rozšířenému mínění, že eskymáci pro sníh početné výrazy *nemají*.“ (Sternberg 2002: 351)

<sup>173</sup> O výslovnosti nářeční kalpadočtiny víme z textu *Mimnera* jen to, že může být zavádějící. „Basik vskutku mluvil spisovně, i když také on měl ten zadopatrový způsob výslovnosti ‚an‘, zvuk, který v jejich ústech málo obeznámenému posluchači dělá velké potíže. Při rozhovoru vzniká totiž dojem jakési rozšafnosti, ačkoliv význam může být přímo výhrůžný.“ (Gruša 2014: 69) O jazyce, stylu, syntaxi se toho dozvídáme překvapivě málo, a když už přece jen ano, obvykle je to v těsném sepětí se sémantickou strukturou. Jednou s výjimek je proces po zabití Basika: „Traómaseleity to pobouřilo. Taková troufalost! Pravili, že je neslýchané, aby zde mluvil, kdo není tázán. Otázka patřila *Basikovi*. Jeho se ptali. Já jsem jen v rozrušení zaměnil gramatické pády, což se našinci ve větné vazbě tohoto typu může snadno stát.“ (Gruša 2014: 82)

### 5.19.7. Srovnání polysémie kalpadočtiny a přirozených jazyků

Představovat cizí kulturu prostřednictvím polysémie vybraných pojmů není metodou vyhrazenou jen dílům obsahujícím fiktivní jazyky. Nabízí se srovnání s některými díly tematizujícími exotické země. Podobného postupu používá například nigerijský prozaik Chinua Achebe v románu *Svět se rozpadá*, když přibližuje prostředí vesnice Umuofia před začátkem bělošské kolonizace a v jejím průběhu. Maskulinní kultura je reprezentována nejen válečnickým hrdinou Okonkwem, ale také výrazy, které obyvatelé vesnice užívají pro různé skutečnosti a které jsou v románu ponechány v původním znění. Objevuje se slovo „agbala“, které znamená nejen ženu, ale i neúspěšného muže, muže, který nezískal žádný titul (Achebe 2003: 17). Slovo a jeho významy pomáhají vybudovat představu o přísně hierarchizované kultuře, jež se později s příchodem bílého muže rozpadá. Pojem „běloch“ je ostatně v umuofijské řeči ztotožněn s pojmem „malomocný“ (Achebe 2003: 61); i proto většina vesničanů zprvu kolonizátory podceňuje a považuje je spíše za politováníhodné než nebezpečné.

Od Grušova *Mimnera* se Achebeho román liší svým záměrem; oba autoři „vydávají svědectví“, avšak zatímco Chinua Achebe hovoří o proměně společnosti (a není vlastně až tak důležité, že jde o společnost nigerijskou), zpráva Jiřího Gruši se týká proměny jednotlivce. Saikak je zpočátku kalpadockou společností zhrozen, časem však její hodnoty přijímá za své – provádí se svou ženou veřejný pohlavní styk (nazývaný edempton, vkládání), hraje s mrtvými těly „hru o smrd'ocha“ a sám je nakonec zaživa „mumifikován“ v medu. On sám se, stejně jako kalpadocká společnost a kalpadocký jazyk, stává spojnicí sexuality a morbidity. V románu *Svět se rozpadá* je naopak hrdina typickým reprezentantem své společnosti. Ta se ovšem proměňuje pod tlakem bělošských hodnot a hranice, které v amorfním kontinuu světa načrtl její jazyk, se pod tlakem bělošské řeči mění nebo zcela ztrácejí původní smysl.

Funkce polysémičnosti cizojazyčných termínů je v obou prózách víceméně stejná, odlišnosti můžeme hledat v čtenářské recepci. Hypotetický čtenář, který by nevěděl nic o Africe, popřípadě čtenář, který uvěří v existenci Kalpadocie, může samozřejmě jazyk vesnice Umuofia vnímat stejným způsobem jako kalpadočtinu. Avšak modelový čtenář, v obou dílech implicitně přítomný, vnímá Achebeho román jako text v „realistickém“ modu – zatímco Grušův *Mimner* obsahuje indicie naznačující,

že jeho svět je nejen fikční, ale také fiktivní.<sup>174</sup> Vypravěč textu *Svět se rozpadá* stojí mimo společnost, která se proměňuje, a slova exotického jazyka zachycuje zvnějšku. *Mimner* je proti tomu výpovědí o stavu a proměně duše, nejen duše vypravěčovy, ale i duše modelového autora žijícího pod tlakem totalitního režimu. Polysémantické, specifické vnímání světa ustavující slova fiktivního jazyka jsou – parafrázujeme-li Ludvíka Vaculíka – krví vytékající z nosu.

### 5.19.8. Polysémantičnost jako zdroj tísně

K pochopení podstaty tísně, kterou *Hra o smrd'ocha* vyvolává, může pomoci pojem *unheimlich* (uncanny). Tento termín vnesli do širšího povědomí Ernst Jentsch a Sigmund Freud. Ernst Jentsch jej charakterizuje jako intelektuální nejistotu, nejistotu jedince, jak smýšlet o objektu, se kterým se setkává. Nicholas Royle vysvětluje pojem *unheimlich* jako spojení důvěrně známého a neznámého. Spojení přitažlivosti a odpudivosti vede ke kognitivní disonanci.<sup>175</sup> Na podobném principu je založena velká

---

<sup>174</sup> Nabízí se otázka, zda by bylo možné využít Achebeho „realistický“, popisný postup, ale pracovat s jazykem fiktivním. Patrně ano, v takovém případě by šlo o specifickou mystifikaci. Za jejího patrně nejslavnějšího představitele lze považovat George Psalmanaazara (1679–1763). Tento podvodník francouzského původu se vydával za prvního návštěvníka Evropy pocházejícího z Formosy (dnešní Tchaj-wan) a o zvycích ve své „vlasti“ vydal v Británii dokonce knihu. Šarádu doplnil konstruovaným jazykem (včetně abecedy), který vydával za přirozený jazyk domorodců z Formosy (Ouředník 2010: 107).

<sup>175</sup> „„Uncanny“ znamená krizi patřičnosti, krizi představy, že je něco něčemu vlastní: způsobuje kritické narušení toho, co je patřičné (anglicky proper, z latinského *proprius*, vlastní), narušení samotné ideje osobního či soukromého vlastnictví včetně patřičnosti vlastních jmen, jména, které člověku patří, ale také jmen ostatních, jmen míst, institucí a událostí. Je to krize všeho přirozeného a dotýká se všeho, co by člověk mohl považovat za „součást přirozenosti“: svou vlastní přirozenost, lidskou přirozenost, přirozenost skutečnosti a světa. Ale „uncanny“ není prostě zážitkem cizoty či odcizení. Je to svébytné spojení známého a neznámého. Může na sebe brát podobu něčeho známého, co se nenadále objeví v cizím a nezvyklém kontextu, nebo čehosi cizího a nezvyklého, co se objeví v kontextu důvěrně známém. V jistém smyslu jej může tvořit vykořeněná domáckost, odhalení něčeho nevšedního v samém srdci domova.“ (Royle 2003: 1)

část kalpadocké polysémie – v kalpadočtině se pojí příjemně a „bezpečně“ působící denotace s denotacemi nepříjemnými, pro čtenáře tabuizovanými, nelibost či stud vzbuzujícími. Již uvedené slovo „ervet“ v sobě například spojuje vcelku přívětivý a nevinný význam „rozinky“ a znepokojivé slovo „mrtvina“ (které může znamenat jak neúrodnou vrstvu půdy, tak mrtvolu či mrtvolný zápach).

Polysémantičnosti jako zdroje tísnivé hrůzy si všímá i Viktor Klemperer ve své analýze nacistického jazyka. „Příbuznost sloves ‚odvést‘ a ‚hlásit se‘ v LTI tedy spočívá v tom, že se na jedné straně dva hrůzné akty s těžkými následky skrývaly za bezvýznamným a všedním pojmenováním. Na druhé straně se tyto události staly tak k otupění všedními, že se oba případy za právě všední a obvyklé pokládaly, místo aby se zdůrazňovala jejich hrůznost.“ (Klemperer 2003: 194)

Polysémie fiktivního jazyka je pro využití tohoto principu obzvláště příhodná, neboť umožňuje spojit přitažlivé s odpudivým přímo v samotném jazyce, přesněji řečeno v jeho sémantické struktuře (která je součástí formy obsahu). *Mimner* přitom vzbuzuje pocit unheimlich i jinými prostředky, a to takovými, které se řadí do tematické struktury nebo do obsahové substance díla – celý fiktivní svět Kalpadocie i celý narativ jsou konstruovány v tomto duchu. Prakticky kterýkoliv čtenáři příjemný motiv (například kočky nebo hudba) je spojen s motivem nepříjemným. Přítomnost koček a hudebního instrumentu je například spojena s faktem, že nejdůležitější součástí nástroje – kasapu – jsou týrané „mňučky“; jejich drážděním je dosaženo toho, že kladívka udeří do strun, hudbou ale zároveň prolíná skučení nešťastných zvířat (Gruša 2014: 71–72).

Znepokojení je klíčovým pocitem, který kalpadočtina v implikovaném čtenáři probouzí, není však pocitem jediným. Vytváření nezvyklých spojnic mezi významy, a tudíž nutně nezvyklé rozvrstvování obsahové formy, vede recipienta k novému, neotřelému pohledu na svět. Tento pohled sice může být tísnivý, ale v některých případech jej můžeme označit spíše za ozvláštňující a estetizující. Cílem polysémantičnosti je – řečeno kalpadocky – panum, tedy „nečekané objasnění čili výstraha“ (Gruša 2014: 368). Toto slovo si velmi případně vybral i Ludvík Vaculík jako titul své předmluvy k *Mimnerovi*.

Grušova próza vlastně dovádí do krajnosti postup, který není literatuře neznámý. Americký kritik Cleanth Brooks tvrdí, že paradox je samou podstatou poetického (či



obecně uměleckého). Odkazuje k teoriím Viktora Šklovského a právě textovou kontradikci či konfliktnost chápe jako ozvláštnění, o kterém ruský formalista hovoří. U poezie hovoří Brooks přímo o „jazyku paradoxu“, jenž je pro poetické vyjadřování čímsi nepostradatelným a vhodným, paradoxy však hledá i v tematické rovině prozaických děl (Brooks 1975: 3–21).

Může se zdát podivným, že se právě kalpadočtina, onen hrůzu a tíseň budící „rudimentární jazyk“ upomínající na odlidštění člověka, podílí na uměleckosti díla. *Mimner* ale nevypráví pouze o zániku osobnosti a vytrácení citu, nýbrž také o vzdoru vůči těmto nepříznivým jevům. Nikoliv náhodou je vypravěč Saikak v Kalpadocii cizincem, tím, kdo přináší zprávu („atmahou“), člověkem, který se sice kalpadocky naučí, avšak s jazykem (a kalpadockou kulturou) neustále zápasí. Jazyk Kalpadoků je zároveň obrazem světa bez citu a současně prostředkem autentické a citlivé umělecké výpovědi – i sama kalpadočtina se tedy stává paradoxem, a možná dokonce paradoxem nejvýraznějším.

## 6. Konstruované a virtuální jazyky v poezii

### 6.1. Charakteristika básnických konstruovaných a virtuálních jazyků

Poslední velkou oblastí, kterou se v této práci budu zabývat, jsou konstruované a virtuální jazyky spojené s poezií, především pak s poezií lyrickou a s experimentální poezií s asémantickými aspiracemi; do této druhé jmenované skupiny zahrnuji zejména zvukové a grafické básně.

Na rozdíl od předchozích kapitol, v nichž se jednalo o tematické vymezení, nyní přistupuji k na základě literárního druhu textů, jejichž prostřednictvím je čtenáři jazyk představován. Činím tak zejména proto, že většina „básnických“ jazyků má některé společné rysy: je přítomen text (báseň), nikoliv pouze vnější komentář k jazyku; ten naproti tomu zhusta zcela absentuje. Především však poezie nabízí množství materiálu, jež se smyšlenými jazyky sice na první pohled nespojují, avšak je možné jej v této souvislosti zkoumat. Vycházejí z této úvahy načrtnu v průběhu kapitoly osu, na niž lze umístit básně pro čtenáře nepochopitelné tím, že nejsou napsány v žádném přirozeném jazyce – a sice od básní v propracovaných konstruovaných jazycích (jako quenijština nebo esperanto), přes básně vydávané za jazyková díla, ač čtenář žádný jazyk v pozadí k dispozici nemá, až k poezii, která se k jazykovosti nehlásí, nebo se jí dokonce pokouší popírat, avšak recipient může mít sklon ji coby projev v neznámém konstruovaném či virtuálním jazyce číst.

Zatímco v předchozích kapitolách zkoumané jazyky téměř vždy zároveň jazyky fiktivními, u jazyků v poezii tomu tak často být nemusí. O fiktivním jazyce můžeme mluvit asi jen tehdy, vytváří-li báseň vlastní fikční svět – pak můžeme například předpokládat smyšlenou společnost, která „jazykem básně“ hovoří. To platí zejména pro epice blízké básně vnímané coby dramatický monolog.<sup>176</sup>

Pokud však poezii v konstruovaném jazyce čteme spíše jako výpověď o aktuálním světě – jak v návaznosti na Hegela a Käte Hamburger navrhuje pro většinu lyriky Jonathan Culler (Culler 2015: 107–108) – pak může být jazyk v pozadí sice

---

<sup>176</sup> V anglosaském prostředí však existuje silná tradice chápání všech básní tímto způsobem (Culler 2015: 110).

konstruovaný či virtuální, nikoliv ale už fiktivní. Experimentální poezie s asémantickými aspiracemi je často psána a vnímána coby „antilyrická“ (Mocná 2004: 385), ve vztahu k fikci ovšem může stát v podobně dvojakém postavení jako lyrika. Pro interpretaci jednotlivých básnických děl to může mít významné důsledky: je například výrazný rozdíl mezi chápáním Ballovy „Gadja Beri Bimba“ coby projevu fiktivního domorodce v nějakém africkém jazyce a coby téměř glosolalického projevu performující osoby, případně jako shluku hlásek bez jasného mluvčího.

Jazyk nesrozumitelné básně lze ovšem vnímat také jako „soukromý“ jazyk existující jen u jeho stvořitele, respektive jako jazyk žijící pouze ad hoc mezi básníkem a čtenářem. Takový osobní konstruovaný jazyk, obzvláště je-li jeho systém jen velmi letmo načrtnutý (například pouze existencí předpokladu, že v něm dominují jisté hlásky), se pak zjevně blíží více pólu virtuálního jazyka než jazyka konstruovaného.

Často jde přitom o pokus prostřednictvím jazyka lépe zachytit skutečnost či jinak řečeno nalézt takový jazyk, který bude mít úzký vztah k realitě. Není přitom rozhodující, zda je tato činnost popisována coby „hledání dokonalého Adamova jazyka“ (jak o něm psal Umberto Eco), nebo v pozadí stojí dantovská myšlenka básníka coby „nového Adama“, vynalézajícího v nějakém ohledu lepší jazyk.

Hledání takového „prajazyka“ či „elementárního jazyka“ nemusí být nutně literární fikcí – je v první řadě činem tvůrčího subjektu, činem, který může předcházet samotnému napsání básně. Poezie se stává laboratoří či dílnou jazykové obnovy (White 2012: 29).

S podobnými úvahami o univerzálním jazyce se často setkáváme například v ruském futurismu. Alexej Jelisejevič Kručonych v manifestu „Vyhlášení slova jako takového“ (Deklaracija slova kak takovogo) staví do kontrastu neměnnou objektivní skutečnost a proměnlivý jazyk, když říká, že lilie je sice krásná, ale „slovo lilie bylo ušpiněno a zneuctěno“. Následně prohlašuje, že obnoví její původní čistotu tím, že pro ni použije zcela nové a ničím nezátížené slovo „eui“ (Kručonych 1923: 43). Stejně dobře by samozřejmě mohl sestrojít jakékoliv jiné dosud neznámé slovo. Ale že jde o tři samohlásky, není náhoda – zatímco souhlásky Kručonych označuje za nositele každodennosti, národnosti a tíhy, samohlásky vidí jako „univerzální jazyk“. Předkládá také samohláskovou báseň (vlevo originál, vpravo převod do latinské abecedy):

о е а  
и е е и  
а е е Ъ

о е а  
і е е і  
а е е Е

(Kručonych 1923: 44)

Báseň stojí na rozhraní mezi nesrozumitelností a univerzální srozumitelností. Nesrozumitelnost je zastoupena odtržením od všednodennosti a národního jazyka a skutečností, že neexistuje žádná interpretace básně, na které by se většina čtenářů shodla. Text lze dokonce zcela zavrhnout jako nesrozumitelnou hříčku.

Univerzální srozumitelnost má naproti tomu plynout z obcházení jazykových konvencí a přímého působení na smysly, z hudebnosti (či dokonce tonality, vzhledem k tomu, že jde o samohlásky) a z rozrušení komunikačních bariér mezi národy. Báseň má ambici působit podobně jako abstraktní malba nebo hudba. Zamýšlenou univerzalitu může podporovat také spojení s náboženstvím. Badatelé si všímají, že „о е а“ odpovídá prvním třem samohláskám ve staroslověnském otčenáši (Crnković 2010: 128); uvažovat lze rovněž o vlivu glosolalické tradice.

Kručonychův text je samozřejmě pouze jednou z podob, jak může vypadat pokus o vytvoření či nalezení univerzálního jazyka. U jiných tvůrců s touto aspirací mohou díla vypadat naprosto odlišně, byť některé aspekty často vracejí. Obvyklý je „kratylóvský“ étos, tedy aspirace na objektivní či prapůvodní sepětí zvuku a významu a snaha překročit hranice pouhé jazykové racionality směrem ke „smyslu“. Asi nejlépe tuto vlastnost popisují různé pokusy přeložit pojem „zaum“ – objevují se pojmy jako „transmentální“, „transracionální“, „transmyslový“, „metalogický“, „nonsensuální“ jazyk (Janecek 1996: 1). Slovo tvořičství ovšem v teoriích zaumných básníků neznamená svévoli, nýbrž „oživování mrtvých původních slov“, a tedy navázání na objektivní jazykové zákony, přesahující člověka a jeho rozum.<sup>177</sup>

Překvapivě často je u konstruovaných jazyků poezie, a to zejména poezie experimentální, přítomen posvátný rozměr – kromě „zaumných“ básníků zmíněných

---

<sup>177</sup> „Nové slovo musí být nejen vysloveno, ale i být zacíleno k nazývané věci. Slovo tvořičství neporušuje zákony jazyka. Jiná cesta slovo tvořičství je – vnitřní skloňování slov. Osidluje-li soudobý člověk zblázněné vody řek mračny ryb, pak řečedělství opravňuje zabydlování zehudlých vln jazyka novým životem, vymřelými nebo neexistujícími slovy. Věříme, že v nich znovu procitne život jako v prvních dnech stvoření.“ (Chlebnikov 1975: 124)

výše to na následujících stranách dokládám také na příkladech Hugo Balla a Isidora Isoua. V těchto případech se sami autoři stylizují do náboženské či mesiášské role – ideologické podloží jejich děl není striktně antijazykové, spíše obrodné, s poukazem na prapůvodní božskou řeč. Ale i když autor tyto ambice nemá nebo s nimi čtenář není seznámen, může se objevit sklon číst experimentální básně coby texty spojené s božskou či posvátnou sférou. V kapitole o posvátných jazycích ostatně zmiňuji, že je posvátnost tradičně spojena s tajemností a nesrozumitelností – texty a znaky „bez významu“ či „beze smyslu“ má člověk tendenci číst jako texty, jejichž význam či smysl není schopen postihnout, protože jde o „tajnou posvátnou moudrost“ (Eco 2001b: 21).

Jistý protiklad k „soukromým“ virtuálním jazykům lyriky či experimentu tvoří ty konstruované jazyky, které byly sestrojeny před napsáním básně a je možné je studovat samostatně (jako v případě jazyka ithkuil), nebo mezinárodní pomocné jazyky jako esperanto, fungující jako rozsáhlý sociální fenomén a umožňující mimo jiné psaní poezie.

Načrtnuté jazyky však převažují. Jejich výrazným specifikem je skutečnost, že dílo samo málokdy obsahuje naznačení, že jde o „jiný“ jazyk, a pokud ano, většinou jde o naznačení nepřímé, například prostřednictvím identifikace mluvčího v názvu, jako u Hejdovy básně „Až mrtvý promluví“ (Hejda 2013: 120) nebo Morgensternova „Nočního rybího zpěvu“ (Morgenstern 1958: 52). Samozřejmě pak není k dispozici ani název řečeného jazyka (v uvedených případech můžeme uvažovat o „jazyce mrtvých“ či „jazyce ryb“, jindy není možné ani to), natožpak jeho charakterizace a podobně. Je-li celý text napsán „v nesrozumitelné řeči“, nebylo by ostatně předání těchto informací ani možné.

Identifikovat jazyk, v němž je lyrické dílo napsáno, coby konstruovaný, pak může sám tvůrce v jiných textech. Tyto texty mohou být fikční povahy, jde-li například o píseň z fantastického světa vybudovaného románem, nebo charakteru nefikčního, například v deníku nebo interview, vyjadřuje-li se v nich tvůrce k povaze své poezie. K přiřazení díla mezi tvorbu v konstruovaných jazycích může ovšem dospět sám čtenář či posluchač na základě skutečnosti, že dílo výpověď v jazyce připomíná.

Zařazení díla mezi texty v konstruovaných nebo přinejmenším virtuálních jazycích je nicméně v mnoha případech spíše jedním z možných modů čtení než objektivním faktem platným pro jakoukoliv recepci – třebaže některá díla a někteří

čtenáři jsou mu více nakloněni. Dále v textu se pokusím tento sklon k jazykové interpretaci nesrozumitelného textu popsat.

## 6.2. Typologie poezie spojené s konstruovanými jazyky

Na rozdíl od epické fikce, v níž se promluvy, které na první pohled připomínají smyšlený jazyk, vztahují obvykle ke konstruovanému jazykovému systému (ať už proto, že je řečený jazyk skutečně zkonstruován, nebo proto, že je vytvářena fikce jazyka, více či méně virtuálního), jsou promluvy v lyrické a experimentální poezii velmi často přiznanými glosoláliemi.

Jak poznamenávám již výše, neplatí to ovšem zcela. Některé básně s konstruovaným jazykem počítají nebo v něm dokonce byly přímo napsány. Básně lze rozdělit – samozřejmě jen přibližně a s přihlédnutím k existenci možných hraničních a sporných případů – do pěti základních typů.

První dva typy tvoří básně v rámci epického fikčního díla – s realizovaným konstruovaným jazykem v pozadí (jako Tolkienova „Namárië“ či „A Elbereth Gilthoniel“ či s pouze virtuálním jazykem v pozadí (jako Landolfiho „Aga mažéra“). Od ostatních typů básní je odděluji, protože jejich mluvčím je fiktivní osoba (postava či vypravěč), která jazyk v rámci fikčního světa „ovládá“. Často jde o jazyky kvazipřirozené či pseudopřirozené, což je druh konstruovaných jazyků, který je prakticky vždy spojen s fikcí.

Za třetí typ pak označuji báseň, která je napsána v existujícím a zveřejněném konstruovaném jazyce. Nejčastěji jde o mezinárodní pomocné jazyky či experimentální jazyky; řeč je tedy například o básních v esperantu. Čtvrtý, příbuzný typ je tvořen básněmi ve virtuálních jazycích, tedy takových, jejichž systém nebyl zkonstruován (nebo byl zkonstruován jen z tak malé části, že nezávislý překlad do přirozeného jazyka či psaní další poezie v daném jazyce nejsou prakticky možné). Od třetího typu se liší zejména skutečností, že ač jazyk zkonstruován nebyl, autobiografický subjekt tvrdí, že řečený jazyk má k dispozici a tvoří v něm – v tomto smyslu jde o specifický typ fikce či mystifikace. K tomuto typu se řadí například báseň „Elbanaff“ Else Lasker-Schüler.

Konečně pátým typem je zvuková či grafická poezie neukotvená zdánlivě v žádném jazykovém systému, avšak přesto se k jazykovosti vztahující či z ní čerpající. Zařazuji sem díla od Ballových zvukových básní až ke grafikám Jiřího Balcara nebo Olgy Karlíkové.

### 6.3. Báseň v konstruovaném jazyce v rámci fikce

Prvním typem je báseň zasazená do fikčního narativu a napsaná v konstruovaném jazyce, který je alespoň částečně realizovaný. V Tolkienově *Pánu prstenů* (1954) například narazíme na několik básní v jeho zevrubně rozpracovaných konstruovaných jazycích – zejména „A Elbereth Gilthoniel“ napsanou v sindarštině (Tolkien 2002: 224) a „Namárië“ napsanou v quenijštině (Tolkien 2002: 353–354). První jmenovanou báseň je možné částečně přeložit díky zmínkám roztroušených po románu a v dodatcích na konci,<sup>178</sup> pro úplný překlad by musel čtenář nicméně sáhnout po jiných Tolkienových spisech nebo po sekundární literatuře.<sup>179</sup> Ke druhé zmíněné básni, „Namárië“, je v textu samém uveden překlad. Případné učení se konstruovanému jazyku pomocí tohoto překladu by nicméně bylo takřka nemožné – zejména proto, že anglický (či český) překlad fungují jako umělecké texty, nikoliv jako doslovné převedení. Jakkoliv je překlad jako celek přesný, rozdělení do veršů neodpovídá quenijškému originálu (překlad je ovšem prozaický; odsazení veršů není

---

<sup>178</sup> Jedno z použitých slov, „galadhremmin“ je například možné částečně dešifrovat díky zmínce v dialogu, kdy jedna z postav říká, že „Galadhrim“ znamená „stromový lid“ (Tolkien 2002c: 321); v dodatku E se pak během vysvětlení výslovnosti spřežky „dh“ objevuje tvrzení, že „galadh“ je „strom“ (Tolkien 1992a: 365). V poznámce ke spřežce „mm“ je pak spojení „galadhremmin ennorath“, objevující se v básni, přeloženo jako „stromotkané země Středozeď“ (Tolkien 1992a: 367). Pouze ze samotného románu však nelze vyvodit například gramatická pravidla nebo význam některých jiných slova, kupříkladu předložky „nef“.

<sup>179</sup> Překlad a rozbor básně „A Elbereth Gilthoniel“, stejně jako básně „Namárië“ nalezneme v publikaci *Cesta jde pořád dál* (*The Road Goes Ever On*, 1962); Tolkien zde poskytl lingvistické texty doplňující zhudebnění jeho poezie Donaldem Swannem (Tolkien, Swann 1962: 65–73). Je však možný i samostatný překlad čtenářem na základě textů jako „The Etymologies“, třetí části knihy *Ztracená cesta a jiné texty* (*The Lost Road and Other Writings*, Tolkien 1993: 341–400) a dalších.

součástí románu a zde jsem jej provedl pouze pro snazší ověření tvrzení o rozdílném řazení slov a rozdělení do veršů).

Báseň „Namárië“ zní v quenijském originále takto:

Ai! laurië lantar lassí súrinen,  
yéni únótimë ve rámar aldaron!  
Yéni ve lintë yuldar avánier  
mi oromardi lisse-miruvóreva  
Andúnë pella, Vardo tellumar  
nu luini yassen tintilar i eleni  
ómaryo airetári-lírinen.

Sí man i yulma nin enquantuva?

An sí Tintallë Varda Oiolossëo  
ve fanyar máryat Elentári ortanë,  
ar ilyë tier undulávë lumbulë;  
ar sindanóriello caita mornië  
i falmalinnar imbë met, ar hísië  
untúpa Calaciryo míri oialë.

Sí vanwa ná, Rómello vanwa, Valimar!

Namárië! Nai hiruvalyë Valimar.

Nai elyë hiruva. Namárië!

(Tolkien 2002: 353–354)

Dále pak uvádím Tolkienův převod básně do anglického jazyka. Za povšimnutí stojí občasná netypická syntax, umožňující zrcadlové sledování jednotlivých slov či slovních spojení v obou jazycích:

Ah! like gold fall the leaves in the wind,  
long years numberless as the wings of trees!



The years have passed like swift draughts  
of the sweet mead in lofty halls beyond the West,  
beneath the blue vaults of Varda  
wherein the stars tremble in the song of her voice, holy and queenly.

Who now shall refill the cup for me?

For now the Kindler, Varda, the Queen of the Stars,  
from Mount Everwhite has uplifted her hands like clouds,  
and all paths are drowned deep in shadow;  
and out of a grey country darkness lies on the foaming waves between us,  
and mist covers the jewels of Calacirya for ever.

Now lost, lost to those from the East is Valimar!

Farewell! Maybe thou shalt find Valimar.

Maybe even thou shalt find it. Farewell!

(Tolkien 1991: 398)

Český překlad básně je pochopitelně pořízen z anglické verze, což nutně vede k ještě vyšší míře odlišnosti od quenijského originálu. Pro případné doslovné srovnávání je problematické především odlišné pořadí slov, takže pro českého čtenáře může být obtížné dohledávat, které quenijské slovo či slovní spojení odpovídá českému – například „yéni únótímě“ na začátku druhého verše je do angličtiny přeloženo jako „long years numberless“ (yéni – long years; únótímě – numberless), zatímco do češtiny jako „nesčetné dlouhé roky“. Celkově má český překlad tuto podobu:

Ach! Jak zlatě padají listy ve větru,  
nesčetné dlouhé roky, jako křídla stromů!  
Pominuly dlouhé roky  
jak rychlé doušky sladké medoviny  
ve vysokých síních nejzazšího Západu,  
pod blankytnými klenbami Vardy,

kde hvězdy se chvějí v písni jejího hlasu,  
svatého a královského.

Kdo mi teď znovu naplní číši?

Vždyť nyní Rozsvětitelka, Varda,  
Královna hvězd, pozvedla  
z Věčně bílé hory ruce jako oblaky,  
a všechny cesty utonuly v hlubokém stínu;  
a ze šedivé země lehla na pěníci vody mezi námi tma  
a mlha navždy kryje drahokamy z Calaciry.  
Teď ztracen, ztracen je těm na Východě Valimar!

Sbohem! Snad najdeš Valimar.  
Snad právě ty jej najdeš. Sbohem!

(Tolkien 2002: 354)

Básně v *Pánu prstenů* jsou součástí prozaického textu a spojeny s postavami, které je zpívají. Výše citovaná „Namárië“ a její překlad jsou uvedeny slovy: „Potom se Frodovi zdálo, že zvedla paže v posledním loučení, a zdaleka, avšak pronikavě jasně donesl vítr její zpívající hlas. Nyní však zpívala prastarým jazykem elfů ze Zámoří a on slovům nerozuměl: byla to líbezná hudba, neutěšila ho však. Přesto mu, jak tomu s elfími slovy bývá, zůstala vryta v paměti a dlouho poté si je přeložil, jak nejlépe dovedl: jazyk patřil elfím zpěvům a vyprávěl o věcech málo známých ve Středozemi.“ (Tolkien 2002: 353) Ač je queniština konstruovaným jazykem, ve fikčním světě je jazykem přirozeným: a čtenář románu k ní přistupuje prostřednictvím reflektující (a překládající) postavy.

Přesto lze tuto poezii vnímat stejně dobře jako samostatnou lyriku – tím spíše, že Tolkienovy básně vycházejí někdy samostatně, v češtině byla takto vydána sbírka *Básně z trilogie Pán prstenů* (Tolkien 2001), a lze je také slyšet ve zhudebněné podobě.<sup>180</sup>

Nabízí se přirozeně též srovnání s jinými díly, která zasazují básně do prozaického textu. Taková díla se objevují v celé historii literatury, počínaje starověkem

---

<sup>180</sup> Donald Swann, The Tolkien Ensemble, Laura Bishop, Martin Romberg a další. Podrobněji se vztahem Tolkienova díla a hudby zabývají Eden 2010, Kazimierzak 2009 nebo Kokot 1987.

a menipejskou satirou, s kulminací v románech období preromantismu a romantismu (Goldsmith, Radcliffe, Goethe, Mácha a další). Marshall Brown dokonce mluví o “romantickém světě prostoupeném poezií“ a prozaickém světě realistických románů (Brown 2008: 124). V tomto smyslu můžeme chápat román *Pán prstenů* jako novoromantické dílo. Důležitá je skutečnost, že básně zaznívají uvnitř fikčního světa a nedochází ke střídání literárních druhů na vypravěčské rovině; kdyby báseň v konstruovaném jazyce, pro většinu čtenářů nesrozumitelném, sdělovala nezbytné narativní informace, porozumění textu by se stalo výrazně obtížnějším.

Očekávaným způsobem recepce básní v Tolkienově románu je jejich čtení v rámci románu a vnímání v kontextu ostatních projevů v sindarštině a quenijštině, jež se v *Pánu prstenů* objevují. Avšak zároveň je nutné brát v potaz nezanedbatelné množství čtenářů a posluchačů, kteří „A Elberth Gilthoniel“, „Namárië“ a další Tolkienovy básně ve smyšlených jazycích vnímají především jako libozvučnou lyriku, bez přímého vztahu k románovým postavám – podobným způsobem, jakým jsou čteny a chápány experimentální básně zmiňované dále.

Přítomnost existujícího a zkoumatelného jazykového systému v pozadí nicméně umožňuje vnímat quenijské verše téměř jako poezii v přirozeném jazyce – nebo si přinejmenším všimnout, jakým způsobem je poetická výpověď vystavěna. Již první verš nabízí informovanému čtenáři četné gramatické jevy: citoslovce („ai“), příslovce („laurië“, zlatě, od „laurë“, zlato; možná ovšem plurál adjektiva „laurëa“, zlatý), sloveso v plurálu („lantar“, padají, od „lanta“, padat), plurál substantiva („lassi“, listy, od „lassë“, list) nebo substantivum v instrumentálu („súrinen“, větrem, ve větru, od „súre“, vítr) (Strack 2017). Použitá slova pak ve čtenáři znalém Tolkienova díla – a některá z nich i v prvočtenáři – vyvolávají konotace v rámci fikčního světa, neboť tatáž slova či slova se stejným kořenem se u Tolkiena vyskytují také jinde. Slovo „laurië“ upomene čtenáře *Silmarillionu* na zlatý strom Laurelin; v samotném *Pánu prstenů* se objevuje název Laurelindórenan (jiné označení lesa Lórienu). Sloveso „lantar“ snad přivolá vzpomínky na „Atalantë“, Padlou, označení potopeného ostrova Númenoru, jehož historie je zařazena do *Nedokončených příběhů*. Ve slově „súrinen“ (respektive „súre“, vítr) může všímavý čtenář odhalit podobnost se sindarským Amon Súil, Větrov, na němž se odehrávají dramatické okamžiky první knihy *Pána prstenů*. Podobně by bylo možné pokračovat i dalšími verši a dalšími gramatickými a sémantickými jevy.

Vztahem jazyka „Namárië“ ke starším podobám queništiny a otázkou, do jaké míry by býval čtenář, hypoteticky seznámený s předchozími Tolkienovými pracemi, mohl Namárii porozumět, kdyby nebyl k dispozici překlad, se zabýval Christopher Gilson (Gilson 2007: 124–141). Všimá si přitom zejména skutečnosti, že již v době vzniku básně byly prakticky všechny použité lexikální kořeny (kterých je v básni 60 až 70) a gramatické předpony a přípony (jichž je okolo 30) již „kodifikované“ ve starších textech (Gilson 2007: 125–126). Namárië byla napsána pomocí prostředků, které měl Tolkien k dispozici dlouho předtím, nešlo o vytváření nových prostředků „ad hoc“, což je ostatně „pokušení nejvyššího tyрана“, před kterým autor varuje v eseji „Tajná neřest“ (Tolkien 2006a: 242). Důsledkem je pak skutečnost, že čtenář, který by měl v době vydání *Pána prstenů* tyto starší Tolkienovy texty k dispozici (jakkoliv je takový předpoklad nepravděpodobný, jelikož v té době nebyly vydány tiskem), mohl by báseň „Namárië“ s jejich pomocí přeložit, jako by s pomocí slovníků a příruček překládal poezii z jakéhokoliv přirozeného jazyka.

Jak poznamenávám výše, tento typ poezie v konstruovaném jazyce má největší rozpětí možné recepce. Text samotný neimplikuje čtenáře, který by dokonale ovládal queništinu, ani čtenáře, pro kterého by byla zcela cizí, byť je obojí možné – povšechná znalost a jistá povědomost o elfských jazycích nicméně odpovídá literární postavě, která funguje jako reflektor. V případě *Pána prstenů* je to hobit Frodo, za jehož fiktivně převyprávěné zápisky se román vydává. Čtenář má v každém případě podobnou možnost básně dešifrovat a přeložit jako sama postava. Také ona může sáhnout po jazykovědných spisech a přeložit si slova písně, „jak nejlépe dovede“ – a také tak činí. Možnosti hrdiny překládajícího přímo ve fikčním světě jsou samozřejmě větší než u recipienta, jenž přistupuje „zvenčí“ a má k dispozici pouze vybrané texty, přesto však tato možnost zásadně napomáhá iluzi skutečnosti a „plnosti“ druhotného světa.

Vzhledem ke skutečnosti, že zevrubně propracovaných konstruovaných jazykových systémů je poměrně málo, nenajdeme kromě Tolkienových básní mnoho dalších příkladů. Mimo literaturu lze uvést písně v jazyce Na’vi, zaznívající ve filmu *Avatar* (2009) – v tomto případě byl ale originál napsán v angličtině režisérem Cameronem, a do konstruovaného jazyka následně přeložen lingvistou Paulem R. Frommerem, který pro film jazyk Na’vi vytvořil (Tzanelli 2013: 171).

Druhým typem poezie spojené s konstruovanými jazyky jsou básně ve fiktivních jazycích, které se sice objevují v rámci prózy a mají být výpovědí v konkrétním jazyce,

tento jazyk je však téměř nebo zcela virtuální – víme jen o jeho fikční existenci a popřípadě známe jeho název, nikoliv však již gramatiku. Jako charakteristická ukázka může posloužit báseň v jazyce Tommasa Landolfiho z povídky „Rozprava o vyšších systémech“.

V italském originálu se její název zapisuje jako „Aga magéra“, v českém překladu zní „Aga mažéra“ – je transkribována tak, aby ji italský a český čtenář vyslovovali podobně, což je jistě vhodný postup, uvážíme-li, že ve fikčním světě je báseň původně psána také příslušným písmem, „prapodivnými maličkatými písmeny s různými čárkami a háčky“ (Landolfi 1997: 22) a teprve později ji autor-básník přepíše do latinky pro své italské známé. Báseň je výpovědí ve smyšleném jazyce, který ve fikčním světě existoval jen krátkou dobu: hrdina povídky se jej naučil od starého kapitána v domnění, že se učí perštině, kapitán jej však naučil směs různých jazyků a později pravidla tohoto „nově vzniklého“ jazyka zapomněl. Jazyk se proto stal pro básníka jazykem fakticky soukromým, neboť zcela postrádá sociální dimenzi a básník sám je jediným garantem toho, že jeho básně skutečně znamenají to, co mají znamenat – ostatní postavy povídky ani čtenář nemohou posoudit, zda je básníkův překlad správný. Čtenář by se ovšem ve velmi podobné pozici nacházel i v případě, že by jazyk byl ve fikčním světě stále existujícím, známým a používaným a text by o něm z jakékoliv příčiny nic nebo téměř nic neprozrazoval. Báseň a její český překlad jsou zapsány takto:

Aga mažéra difúra natun gua mešún  
Sányt gužérnys soe-wáli trusán garýgur  
Gúnda bandura kutávol jerís-ny žilára.  
Lávi žeréšeň sultenár lunabinýtur  
Gues itanóben katýr ma ernáuba gadún  
Vára ješkýla sytaránar gund mizagúr,  
Táher kybíl garanóbeven líxta mahára  
Gaj muzašár guen dyvrés kóes jenabinýtur  
Soé guadrápútmijen lóeb sjerákar mazašúsk  
Sám-jab dovár-jab miguégasúta mihúsk  
Šú munu lúsut junášru gurúlka varúsk.

(Landolfi 1997: 22)

A také plakala štěstím ta znavená tvář  
Zatímco žena mi svůj život líčila  
A ujišťovala mne bratrskými city  
Pinie s modřínou se jemně ohýbaly v aleji  
Za nimi soumrak teple růžový  
A z vilky s vlajkou vetknutou v průčelí  
Vypadaly jako zbrzděná tvář ženy, která si nevšimla  
Že se jí leskne nos. A onen světlý záblesk,  
Potutelný a jízlivý, jsem potom dlouho do noci  
Cítil jak mrštnou loutku pitvornou rybku plovoucí  
V hlubokých temnotách mé duše horoucí.

(Landolfi 1997: 23)

Čteme-li „Aga mažéra“, činíme tak s fikčním předpokladem systému v pozadí. Na rozdíl od „Namárië“ nicméně nemůžeme rozeznat a ověřit jednotlivé významy slov či gramatické jevy – můžeme na základě srovnání s překladem pouze odhadovat, podobně jako jedna z postav díla, „velký kritik“, když se po vyslechnutí překladu rozplývá, že „nyní chápe všechna ta *ou* v posledních verších“ (Landolfi 1997: 23). Je přitom samozřejmě možné hledat i další pravidelnosti. Kromě koncovky „-úsk“ na koncích veršů, překládané jakou „ou“, jsou to ještě například časté koncovky „-ar“, „-ur“ „-ára“ a „-úra“ nebo skutečnost, že některá slova (jako „jenabinýtur“ či „guadrapútmijen“) jsou natolik dlouhá, že pravděpodobně obsahují více slovních kořenů či gramatických kategorií a že se jedná o jazyk aglutinační.

Nelze tedy říci, že by se v případě „Namárië“ jednalo o „úplný jazyk“ (konstruovaný jazyk) a v případě „Aga mažéra“ o „nepřítomný jazyk“ (virtuální jazyk). V obou případech jde o jazyky částečně zkonstruované. Quenijština se sice více blíží pólu úplnosti, zatímco pseudoperština se blíží pólu virtuality, v obou případech však proběhl akt vědomé autorské konstrukce směrem ke komplexnímu jazyku – akt, na který by bylo možné navázat v rámci další práce s fikčním světem.

#### 6.4. Samostatná báseň spojená s jazykem

Za třetí typ označuji poezii napsanou v jazyce samostatném, nespojeném přímo s žádným fikčním světem. Podmínkou je, aby informace o příslušném konstruovaném jazyce byly čtenářům přístupné, alespoň do té míry, aby bylo možné základní porozumění básni, případně její překlad do přirozeného jazyka. Není přitom rozhodující, zda jde o konstruovaný jazyk, který je obecně známý (jako mezinárodní pomocné jazyky nebo některé experimentální jazyky), či zda podrobnosti o gramatice a lexiku jazyka zveřejnil sám autor, před vydáním básně nebo i po něm.

Tento typ poezie není častý, s výjimkou případů, kdy je konstruovaný jazyk primárním dílem a napsání básně následuje teprve poté – jako v případě mezinárodních pomocných jazyků.

Mezi funkce básně se pak kromě estetického účinku může řadit také snaha prokázat, že nově zkonstruovaný jazyk je možné používat.<sup>181</sup>

---

<sup>181</sup> Je možné srovnání také s „přirozenými jazyky jednoho autora“ – totiž takovými idiolekty, které jsou sice rodnou řečí básníkovou a v nějaké době a na nějakém místě coby přirozené jazyky skutečně existovaly, avšak vzhledem k tomu, že nebyly kodifikovány, neměl autor kromě vlastní zkušeností kam sáhnout po jasne stanovených pravidlech a zvyklostech. Do jisté míry to samozřejmě může platit pro jakýkoliv jazyk, u nekodifikovaných jazyků však do hry může vstupovat ještě umělcova snaha dokázat, že jeho rodný jazyk existuje a je možné jej používat (podobně, jako se o to snaží výše zmínění tvůrčové konstruovaných jazyků). Typickým příkladem může být Ervín Goj, tvořící ve Slezsku v laštině pod jménem Ondra Łysohorsky. Jak říká Jiří Marvan, „Łysohorsky svou básnickou laštinou nejen své jazykové prostředí vyjádřil, ale dokonce jej spoluvytvořil“ (Marvan 2008: 13). Grażyna Balowska uvádí, že „lašský jazyk“ je „svérázný jazykový útvar vytvořený ve třicátých letech 20. stol. na základě hornoostravského nářečí“ (Balowska 2008: 19). Łysohorsky nevypracoval žádnou mluvnici nebo slovník či jinou kodifikační publikaci (Balowska 2008: 20), jen stručné slovníčky a popisy v doslovecích (Balowska 2008: 31). Łysohorského kreativní podíl spočívá ve skutečnosti, že musel z dialektového kontinua vybrat ty prvky, které mu byly nejbližší, a rovněž musel stanovit pravopis. Vzhledem k rozrůzněnosti dialektů však jeho podoba lašské řeči zůstala literárním jazykem jediného člověka; další regionální autoři dali přednost jiné, jim bližší podobě „laštiny“ (Balowska 2008: 31–32). Zdenka Bergrová to komentuje slovy, že se mu nepodařilo natrvalo povýšit lašské nářečí na samostatný jazyk „jako kdysi Puškinovi, Ševčenkovi a Mistru Janu Husovi“ (Bergrová 2005: 108). Závěrečné verše Łysohorského významné básně „Poručénstwo“ znějí pro ukázkou takto: „Wybili noród, no poeta žyje. / Prysroda wěčno spjéwo jeho spěwy, / bo w jeho spěwach słyši sama sebe.“ (Łysohorský 2005: 59).

Tvůrce esperanta L. L. Zamenhof umístil do publikace *Unua Libro* (1887), první brožury propagující tento nový univerzální jazyk, kromě překladů hned dvě původní básně v esperantu: „Mia penso“ (Má myšlenka) a „Ho, mia cor“ (Ztiš se mi, srdce!). Druhou zmíněnou báseň uvádím v Zamenhofově originálním znění a pro srovnání v českém překladu Miloše Lukáše:

Ho, mia kor', ne batu maltrankvile,  
El mia brusto nun ne saltu for!  
Jam teni min ne povas mi facile,  
Ho, mia kor'!  
Ho, mia kor'! Post longa laborado  
Ĉu mi ne venkos en decida hor'?  
Sufiĉe! trankviliĝu de l' batado,  
Ho, mia kor'!

(Boulton 1960: 37)

Ó, ztiš se, srdce, nebuš v nepokoji,  
jak prolomit bys chtělo svoji skrýš!  
Již tlumím stěží dávnou tíseň svoji,  
ó, ztiš se, ztiš!  
Zda po všech trudech z rozhodného boje  
přec vyjdu vítězně – či padnu spíš?  
V svém tepu bouřném ustaň, srdce moje,  
ó, ztiš se, ztiš!

(Lukáš 1977)

Nejčastěji je také v těchto případech básníkem sám konstruktér jazyka. Kromě toho, že autor jazyka je obvykle nejsilněji motivován zasazovat se o jeho popularizaci, je příčinou také skutečnost, že zná jazyk nejlépe a jednotlivá slova jsou pro něj důvěrně známá a spojená s řadou konotací a asociací (jako by se jednalo o přirozený jazyk).

Nemusí tomu tak nicméně být vždy. Zejména esperanto se pojí, díky své popularitě, s desítkami dalších významných uměleckých tvůrců jako Edmond Privat (Sutton 2008: 54–57) nebo Baldur Ragnarsson (Sutton 2008: 320). Literaturu v esperantu je možné srovnávat s národními literaturami. Objevují se u ní její vlastní převraty a směry a esperantisté navazují především na starší esperantisty, nikoliv pouze na tvorbu v národních jazycích; esperanto získalo vlastní „poetický jazyk“ (Auld 1976). Toto postupné přibližování přirozeným jazykům se projevuje také v oblasti jazykové změny: umělecká tvorba je jedním z hlavních zdrojů neologismů. Lze pak dokonce říci, že zatímco se konstruovaný jazyk vyvíjí samostatně a získává některé rysy přirozených jazyků, klesá míra jeho aposteriority. O Balduru Ragnarssonovi tvrdí William Auld, že díky složeninám, slovesům vytvořeným z přídavných a podstatných jmen a díky přímočarému vytváření metafor se zbavil myšlenkových struktur národních jazyků a že



jeho „ryzí esperanto“ zpochybňuje často opakovanou tezi, že esperanto patří mezi indoevropské jazyky (Auld 1976: 7).

Z významných českých esperantských básníků je možné jmenovat například Eli Urbanovou. Její báseň „Chladná žena“ cituji z dvojjazyčné esperantsko-českého výboru *Peza vino / Těžké víno*, převod do češtiny provedl Jiří Rumler:

#### FRIGIDA EDZINO

Nenio lia ŝin ekscitas:  
nek la okul' trankvile blua,  
nek buŝo, ĉiam predikpreta.  
Kondut' entute tro kvieta  
ŝin laca lasas kaj enua.  
Jen kion diri ŝi hezitas.

Malvarma kiel mem marmoro  
glitadas ŝi el vestkiraso...  
Nur kiam ŝi en lito kuŝas  
kaj suverene li ektuŝas  
dum ama akto sen ekstazo,  
en ŝi eksplodas muta ploro.

(Urbanová 1996: 10–11)

#### CHLADNÁ ŽENA

Nic už ji na něm nedojímá:  
ani to klidné modré oko  
a ústa – k čemu – ke kázání.  
A jeho sebeovládání,  
to ji tak nudí, mrzí, zmáhá.  
Tohleto sama říct se zdráhá.

Chladná jak mramor, jako kámen,  
svůj těsný krunýř vysvléká si...  
Až když se k spánku poukládá  
a on tak suverénně zvládá  
detaily aktu – s city amen –  
v ní němý pláč se o své hlásí.

Existuje nepochybně výrazný rozdíl mezi básněmi, které napíše sám tvůrce jazyka před jeho zveřejněním, a básněmi, které vytvoří poté, co je jazyk „oficiálně“ ustaven, popřípadě básněmi, jejichž autory jsou pozdější studenti a uživatelé jazyka.

Tvoří-li jazykový konstruktér v soukromé fázi jazyka, je jeho psaní vlastně pokračováním prvotní jazykové konstrukce. Během básnické tvorby zároveň stanovuje či potvrzuje jazyková pravidla; z této příčiny nemůže tvořit „chybně“, ledaže by se později rozhodl báseň pozměnit a vytvořil její „správnou“ (novou) a „chybnou“ (starou) podobu. Jak již bylo zmíněno výše, Tolkien v této souvislosti hovoří o „pokušení

nejvyššího tyрана“ a tvrdí, že teprve tehdy, stanoví-li si tvůrce nejprve pravidla a pak podle nich postupuje, lze „vytvářet jakous takous poezii“ (Tolkien 2006a: 242).

Situace se mění v okamžiku zveřejnění jazyka, tedy v momentu ustavení závazné a objektivní sady pravidel. Konstruovaný jazyk se stává jevem společenským a sám tvůrce může být jinými konfrontován s tím, že tvoří „nesprávně“. Přestože jeho projev může mít, zejména zpočátku, stále značnou jazykotvornou autoritu, tato autorita se postupně vytrácí, když jazyk funguje delší dobu coby společný majetek a je případně rozvíjen jinými autory nebo je v něm umělecky tvořeno.

Lze ovšem asi odhadovat, že rozdíl mezi tvůrcem jazyka a jeho následovníky obvykle přetrvává. Pro konstruktéra je nový jazyk důvěrně známý, funguje coby druhý „rodný“ či „mateřský“ jazyk – a při zavádění nových prvků do jazyka má jeho hlas velkou váhu. Pro ostatní básníky se tvorba v naučeném konstruovaném jazyce (a zejména v takovém, který je již dlouhou dobu zavedený a má svou literaturu) nemusí na druhou stranu příliš lišit od tvorby v naučeném cizím přirozeném jazyce, jímž básník běžně nekomunikuje. To znamená, že nesprávná tvorba je možná velmi snadno a neologismus, metaforu nebo specifické užití slova nemusejí ostatní mluvčí přijmout; ale může se také stát, že texty takového autora se stanou úspěšnými a vlivnými.

Zajímavou otázkou je vliv silné aposteriority esperanta na tvorbu a následnou recepci těchto básní, a to jak jinými nadšenými esperantisty, tak začínajícími studenty tohoto jazyka nebo zejména čtenáři esperantem takřka netknutými. Skutečnost, že esperanto čerpá své lexikální kořeny z různých evropských jazyků, vede k tomu, že tvůrcové, jejichž rodný jazyk je v esperantu do jisté míry obsažen, mohou do básní vnášet asociace z těchto svých jazyků. V esperantské poezii můžeme sledovat pnutí mezi „ryzím esperantem“, jak o něm hovořil William Auld, a vlivem přirozených jazyků – různých mateřských jazyků tvůrců.

Kromě „čistého esperanta“ pak můžeme hovořit o různých esperantech „národních“. V tomto ohledu se esperanto blíží postavení středověké latiny, v níž se také rozlišují jednotlivé národní variety. V dílech napsaných například v „české latině“, jakkoliv mohla být celoevropsky srozumitelná a čtená, potom také nalezneme spojení či asociace determinované vernakulární zkušeností; nebo vůbec stopy jazykové interference (Adams 2002: 525).

Spojování prvků různých jazyků v esperantu vede především k tomu, že text působí mnohojazykově a mnohokulturně a má možnost vyvolávat sledy asociací, které by pro text v jednom národním jazyce byly nemožné.

Kromě možností, které tyto skutečnosti dávají autorům při tvorbě, je dobré sledovat také měnící se recepci esperantských děl v různých jazykových oblastech. Jinými způsoby čtou esperantskou báseň esperantista anglický a esperantista český. To je samozřejmě dáno už jen faktem, že každý z nich báseň vnímá v odlišném kulturním kontextu, ale také složením samotného jazyka: když se v esperantské básni objeví slovo „prava“ (správný), budou asociace a konotace českého (či vůbec slovanského) čtenáře výrazně bohatší nežli u anglicky hovořícího čtenáře.

Mezi přirozenými jazyky mohou jistě fungovat podobné vztahy – například Francouz, jenž ovládá angličtinu, může při čtení anglické básně rozeznávat některá „důvěrně známá“ slova a být při jejich interpretaci ovlivněn svou mateřštinou. V případě esperantské poezie je však tento jev mnohem častější a silnější. Pro každého čtenáře je esperanto až druhým jazykem; a kromě toho je řečený čtenář velmi pravděpodobně rodilým mluvčím některého z evropských jazyků, a tudíž v esperantské poezii naráží na mnoho známých prvků.

Spojování různých jazyků je klíčové také pro makarónské poezii; ta však funguje poněkud odlišně, jakkoliv se v souvislosti s esperantskými básněmi může jednat o zajímavé srovnání. Jako příklad makarónštiny lze uvést žakovskou báseň „Detrimentum pacior“, která pravidelně střídá části veršů v latině a v češtině a její zamýšlení čtenáři ovládali oba jazyky. Je známa z přípisu ve Vyšehradském sborníku prací Tomáše ze Štítného a její první strofa zní takto:

„Detrimentum pacior nynie i v každém času  
Usque ad mortem quacior vše pro její krásu“  
(Pražák 1982: 396–397)

Největší rozdíl proti esperantu samozřejmě spočívá ve faktu, že v poezii užívající různé jazyky dochází ke střídání kódů,<sup>182</sup> zatímco mezinárodní pomocné

---

<sup>182</sup> V uvedeném příkladu „Detrimentum pacior“ je tato skutečnost zjevná, kódy se střídají po polovině verše; v případě, že jde o kombinaci lexika jednoho jazyka s koncovkami jazyka jiného, jak bývá makarónská poezie také někdy definována (Brogan, Goldsmith 2012: 837), může být věc spornější. Nelze asi zcela zavrhnout chápání tohoto pojetí makarónštiny jako specifického jazyka, avšak rozdíly

jazyky jsou zamýšleny coby kód jediný – ač etymologicky často čerpají z různých zdrojů. Věc je dále posílena sociálním statutem esperanta, které se proslavilo za více než století své existence jako nejvěhlasnější konstruovaný univerzální jazyk. Proto je nepravděpodobné, že by mu byl čtenářem status jazyka upírán – což se může velice snadno stát u „makarónštiny“, která jako jazyk běžně chápána není a která s sebou může nést také konotace humoru,<sup>183</sup> nebo dokonce podřadnosti či ohrožení pro přirozený jazyk.<sup>184</sup>

Na pomezí mezi esperantem a makarónštinou pak stojí básně, které využívají prvků různých jazyků, nejde však o prosté humorné střídání kódů, nýbrž o syntézu s ambicí vytvoření „prajazyka“ či „nadjazyka“ zahrnujícího více dialektů, nebo přinejmenším o obraz takového jazyka. Takto se věci mají například u Larbaudovy básně „La neige“ (v českém překladu Josefa Hrdličky „Sníh“). Její úvodní verše znějí takto:

---

proti konstruovaným jazykům v užším slova smyslu jsou značné. Zejména jde o fakt, že makarónštině se nelze samostatně naučit, nebo jen velmi obtížně – porozumění je umožněno pouze tím, že čtenář zná oba jazyky, z nichž se skládá. Člověk ovládající všechny evropské jazyky by naproti tomu esperantu sice zřejmě do velké míry rozuměl, ale nikoliv zcela.

<sup>183</sup> Makarónština jako zdroj či prostředek komiky je typická zejména pro středověkou literaturu (Mareš 2003: 20), přežívá nicméně až do současnosti. Někdy bývá makarónský jazyk dokonce přímo označen za „druh humoru“ (Aarons 2012: 180). I když je obvykle snadné rozlišit, ve kterém případě je přítomnost jazykového mísení motivována snahou o komický efekt, a kdy nese spíše estetické či experimentální funkce, může vědomí humorné tradice do jisté míry recepci vážné poezie narušovat.

<sup>184</sup> Četné studie ukázaly, že střídání kódů je společensky často přijímáno negativně, s lítostí, pohrdáním nebo nepřátelstvím; bývá chápáno jako projev nedostatečného vzdělání a jako potenciální zdroj ohrožení pro ideál jazykové čistoty (Gardner-Chloros 2009: 81–82). V případě čtení poezie se jedná samozřejmě o dramaticky odlišnou situaci než u každodenní ústní komunikace, přesto nelze vyloučit, že se negativní postoje přenesou také do oblasti literární recepce.

*Chansos, vos poguetz ir por tot lo mon...      Chansos, vos poguetz ir por tot lo mon...*

Un año más und iam eccoti mit uns again	Další rok a jsi zase s námi,
Pauvre et petit on the graves	Chudá a tenká prachová přikrývko,
dos nossos amados édreton	na hrobech našich milovaných,
E pure piously tapándolos in their sleep	A přesto je oddaně kryješ v jejich spánku,
Dal pallio glorios das virgens und infants.	Blahoslaveným palliem panen a dětí.

(Larbaud 2016: 12)

Báseň je napsána v „evropštině“, která pokrývá a spojuje krajinu podobně jako tematizovaný sníh. Tato ambice či idea v pozadí odlišuje Larbaudův text od makarónské poezie, byť je při čtení možné postupovat podobně a každý prvek neznámého kódu si překládat. Od esperanta (a podobných aposteriorních mezinárodních pomocných jazyků) se pak „Sníh“ liší tím, že nevytváří komplexní jazykový systém, a báseň je příliš krátká na to, aby bylo možné takový systém odvodit.

Zcela odlišný charakter mají básně, které jsou napsány v jazyce apriorním – nebo přinejmenším apriornějším, než je esperanto, neboť, jak dokládám v úvodní kapitole, úplná apriorita jazyka není prakticky možná.

Mezi takzvané apriorní jazyky patří filosofické a logické jazyky, v nichž nebývá poezie psána tak často jako v jazycích aposteriorních. Přesto lze i na takové případy narazit. Jako ukázkou lze uvést písňové texty, které v experimentálním jazyce „ithkuil“ pro progrockovou kapelu „Kaduatán“ napsal sám jeho tvůrce, John Quijada. Píseň „Ozkavarkúí“ pojednává o propadnutí šílenství a opětovném nabytí přičetnosti. Z poměrně dlouhé skladby cituji pouze prvních osm veršů:

Ozkavarkúi

Afkamta ti átaca ümt eavàštûs  
ekšiarmé im ovarpiňžañúd  
Ulalirñielarkardh ku íxtoilîpa  
Fkasa ki uikšálasqa ta ur  
Uss uextarp tu pšaluëlceptu  
Oan-n ti azgoc<sup>h</sup>alisqoa  
Obal /atrei řalařtaň ˘ça ěišlalûňň  
Veolizrišší odroustassurn

(Quijada 2014: 1)

Ve volném převodu do angličtiny, jež učinil sám autor John Quijada, by slova písňe zněla takto:

Guessing Games

I'm beginning to think that life is a circus  
full of clowns, nothing but a chaotic house of game  
No matter what you say, you do otherwise  
You think I'm just a fool, indeed you do  
Everything I do seems to happen by chance  
I don't know whether to laugh or cry  
I want this, I try that, but it's a joke  
Like a perverse game with ever-changing rules

(Quijada 2014: 1)

Pro orientaci přikládám také českou podobu textu:

Hry na hádání

Začínám si myslet, že život je cirkus  
plný klaunů, nic než zmatený dům her,  
ať řekneš, co řekneš, jednáš jinak,  
myslíš si, že nejsem nic než tupec, opravdu si to myslíš.

Přijde mi, že vše, co dělám, děje se náhodou,  
Nevím, zda se smát, anebo plakat.

Chci něco, vyzkouším to, ale je to  
jako zvrácená hra s neustále proměnlivými pravidly.

Ithkuil je velmi složitý jazyk, jehož gramatické kategorie se nepodobají evropským jazykům. Ač bývá obvykle pro přehlednost transkribován do latinky, má rovněž vlastní písmo umožňující ještě vyšší stupeň kondenzace. Cílem je maximální zhuštěnost informací na malé ploše. Jan Pokorný uvádí jako příklad větu „şqo’wameñteştü ñiñëkş issthafûmsíğ“, která znamená: „S pomocí hlouposti samotného ptáka ho muž neočekávaně a nechtěně zabil, když ho nevědomky vyhnal z domu, aniž by si toho vůbec povšiml.“ (Pokorný 2010: 157)

Užití tohoto jazyka v improvizované plynulé mluvě je proto pro člověka nemožné – stejně jako je prakticky nemožné, a to i pro člověka znalého ithkuilu, při poslechu slyšené dekódovat v tempu běžného přednesu. Smysluplně lze v ithkuilu komunikovat patrně pouze v psané podobě.

V návaznosti na tyto skutečnosti lze pak uvažovat o dvou základních modech vnímání písňe: recepce čistě zvuková či fonetická na jedné straně a na druhé straně pak recepce vycházející z předchozího důkladného studia dané výpovědi, díky kterému při pozorném vnímání posluchač registruje všechny významy.

Jakkoliv však ithkuil dokáže sdělit velmi mnoho informací na velmi malém prostoru, nepřekonává v tomto ohledu přirozené jazyky, pouze postupuje jiným

způsobem. Výpovědi v přirozeném jazyce jsou bohatší, než by se na první pohled mohlo zdát, byť nejde o bohatost denotační, nýbrž konotační a asociativní. Srovnání můžeme provést pro jednoduchost pouze na samotném názvu písně.

„Ozkavarkúí“, je autorem morfologicky analyzován následujícím způsobem: „P2S1/STA-inc.stem:,guess'-P1S1/IFL-,game'-OBL-U/ASO/AGG-ISR/FNC-FML“ (Quijada 2014: 3). Vyjdeme-li z Quijadovy práce o ithkuilské gramatice, lze uvedený řetězec vysvětlit zevrubně.

Úvodní „O-“ vyjadřuje vzor, kmen a funkci; použitý foném zde odpovídá druhému vzoru, prvnímu doplňkovému kmeni a statické funkci (P2S1/STA). Kořen „-zk-“ může v základní podobě znamenat „hádání“ (spekulaci), „odhadnutí (připuštění coby možnosti) na základě faktů“ či „domněnku“ (presumpci). Protože se však jedná o druhý vzor, nejedná se o holistický typ významu, nýbrž o konkrétní podobu hádání – a sice spekulaci s důrazem na sám myšlenkový proces (který je při rekreační činnosti zjevně důležitější než dosažené či zvažované řešení, na nějž by kladl důraz třetí vzor). První kmen (doplňkový) znamená, že nejde o fakty podložené odhadováním, ani o domněnku (příčemž fakty by u tohoto kmene bylo možné podložit jak tuto domněnku, tak domněnku jinou), nýbrž že jde o hádání ve smyslu „vytváření závěru bez faktického materiálu vedoucího k tomuto či jakémukoliv jinému závěru“, totiž vlastně „nazdařbůh“. Statická funkce znamená, že jde o ne-kausální, ne-dynamický stav hádání – hádání existuje coby skutečnost; tato funkce také v zásadě odpovídá „substantivům“, známým z většiny přirozených jazyků. Akcent na předposlední slabice formativu pak znamená neformální určení „hádání“ (ve formální podobě by se jednalo o teorém, postulát či hypotézu, pojmy formalizované vědeckým kontextem).

Kořen „-v-“ pak znamená hru, rekreaci či odpočinkovou aktivitu; „-a-“ nacházející se před ním upřesňuje první vzor (ne-doplňkový, holistický; tedy „hra“ ve smyslu rekreační činnosti, nikoliv „hra“ ve smyslu „krabice s hracím plánem a pravidly“, ani ve smyslu „pocit pobavení a radosti“) a první kmen (tedy „hra“ v užším slova smyslu, nikoliv „relaxační aktivita“ jako tanec nebo rybaření, a nikoliv koníček). Následující „-a-“ pak vyjadřuje „oblique“ (sémantický pád). Poté se objevuje „-rk<sup>h</sup>-“, znamenající neohraničenou (unbounded) perspektivu, asociativní vztah (affiliation) a agregační konfiguraci. Skutečnost, že jde o neohraničenou perspektivu, v tomto případě upřesňuje, že se jedná o prostorově a časově neohraničenou entitu, entitu ne-monádickou; tedy vlastně plurál („hry“), byť tomuto označení se gramatika ithkuilu



vyhýbá. Asociativní vztah naznačuje, že jednotky řečené ne-monádické sady sdílejí tutéž funkci, stav, účel nebo výsadu. Agregační konfigurace znamená, že jde o skupinu entit, které nejsou totožné, ale patří k sobě (jako stromy v lese nebo houf lidí, či v tomto případě sadu her). A konečně závěrečné „-uí“ vyjadřuje instrumentační formát a funkční kontext. Instrumentační formát naznačuje, že hry budou realizovány prostřednictvím inkorporovaného kořene (tedy „hádání“), totiž že ono „hádání“ bude instrumentem „hraní“. Pod funkčním kontextem je třeba si představit skutečnost, že nejde o to, co pojem existenciálně „je“, že je nějak identifikován, nýbrž o to, že je svým smyslem, významem či účelem důležitá v kontextu (v tomto případě například proto, že mluvčí má specifický vztah ke hrám, ať už kladný, nebo záporný). Tato kombinace je běžně vyjadřována příponou „-uí“, v tomto případě je však ve hře ještě formálnost určení, vyjádřená akcentem na závěrečné slabice – proto „-uí“; rozdílem proti neformálnímu určení je skutečnost, že jde o formální aktivitu založenou na pravidlech (jako stolní hry nebo sport), zatímco neformální hrou by bylo například „hraní si“ s hračkou (Quijada 2012).

Chtěli-li bychom název převést do češtiny přesně a doslova, zněl by patrně takto: „Odpočinkové herní aktivity s danou sadou pravidel, odehrávající se nespojitě ve vyšším počtu, avšak patřící k sobě osobou mluvčího, prováděné prostřednictvím aktu vytváření závěru bez faktického materiálu vedoucího k tomuto či jakémukoliv jinému závěru, přičemž nejde o pouhé oznámení jejich existence, nýbrž o podtržení jejich významu v kontextu promluvy“. Exaktní překlad celé ithkuilské písně by si pak vyžádal mnoho stránek textu.

V české podobě názvu, „Hry na hádání“, většina těchto upřesňujících významů pochopitelně chybí, i když si je čtenář pravděpodobně pragmaticky domyslí. V některých případech to však není možné: v anglické či české podobě písně například nelze určit, je-li „hrami na hádání“ myšlena množina těchto her, jichž se účastnil mluvčí, nebo všechny hry na hádání vůbec, nebo obojí.

To však znamená pouze jinou strukturu podávaných informací, nikoliv jejich menší množství nebo kvalitu. V přirozeném jazyce, zejména v poezii, tvoří víceznačnost a nejrůznější konotace a asociace značnou část recepce. Ačkoliv „hry“ v této situaci pochopíme pravděpodobně jako „soutěžní činnosti vykonávané pro zábavu“, na vnímání slova se nutně podepíše také povědomí o hrách divadelních a jiných. Také slovo „hádání“ čtenář přečte jako na základě svého idiolektu a situace,

v níž se nachází, komplikovaněji, než jako pouhé „zkusmé odhadování informace, kterou neznáme“, což je zamýšlený význam. Hádání lze chápat také coby spor, hádku nebo disputaci, či dokonce na této situaci postavený středověký literární žánr. Recepti může ovlivnit bezděčná vzpomínka na „hádání“ coby věštění budoucnosti nebo podobnost s etymologicky nepříbuzným pojmem „had“ – nemluvě o nesčetných vedlejších významech a asociacích individuálních, které slovo dále může mít. Jakkoliv si čtenář uvědomuje, že jde o tvůrcem nezamýšlené souvislosti, alespoň v malé míře se přesto podílejí na náladě či dojmu, který básně vyvolává. V anglické podobě textu je situace samozřejmě podobná a není potřeba ji zde podrobně rozvádět.

V ithkuilu ovšem tyto druhotné významy, konotace a asociace absentují, nanejvýš lze hovořit o asociacích čistě fonetických nebo o občasné náhodné spodobě ithkuilských slov s výrazy z přirozeného jazyka (například „obal“). Příčinou je kromě vysoké míry jeho exaktnosti samozřejmě fakt, že jde o jazyk konstruovaný, nikoliv přirozený; je možné se jej částečně naučit, není však možné v něm „žít“ a není spojen s kulturou a s individuálními lidskými vzpomínkami.

Sémantická zhuštěnost ithkuilu proto nevede k tomu, že by výpovědi v tomto jazyce byly bohatší, nýbrž k tomu, že jsou užší a přesnější. Tato skutečnost se na ithkuilské poezii (a patrně umění vůbec) silně podepisuje: sníženy jsou možnosti sémantické víceznačnosti (jež bývá právě v poezii v přirozených jazycích často užívána), zůstává pouze víceznačnost pragmatická (co vlastně má být touto výpovědí v této situaci řečeno a čeho má být dosaženo).

### **6.5. Samostatná básně ve virtuálním jazyce**

Za čtvrtý typ lze považovat poezii napsanou v jazyce, který básník zná, nebo přinejmenším tvrdí, že jej zná, čtenář však nikoliv. Kromě tvrzení autobiografického subjektu, že jde o výpověď v konkrétním jazyce (ať už je toto tvrzení součástí paratextu samotného díla, nebo je vysloveno mimo něj), by měl i sám text básně jazyk připomínat – v nejlepší případě být analyzovatelný po jednotlivých sémantických jednotkách. Uvěřitelnosti takové básně jako jazykového projevu může napomoci také autorův překlad, je-li k dispozici. Všechny řečené podmínky splňuje poezie v „lingua romana“

německého básníka Stefana George nebo básně v „orientálním prajazyce“ Else Lasker-Schüler. Srovnání těchto dvou umělců je zajímavé také pro jejich časovou a jazykovou blízkost.

Stefan George, o necelý rok starší než Else Lasker-Schüler, psal některé své rané básně v konstruovaném jazyce a následně je překládal do němčiny; postupoval takto u cyklu *Zeichnungen in Grau* (1889) a pravděpodobně u většiny básní z cyklu *Legenden* (1889) (Radaelli 2015: 60).

Georgeova lingua romana je ovšem jazykem výrazně aposteriorním, neboť čerpá zejména ze španělštiny, italštiny a vulgární latiny (Radaelli 2016: 63).<sup>185</sup> Georgeovi životopisci spojují jeho románskou (a nejsilněji iberskou) jazykotvorbu s jeho fascinací Španělskem, které v mládí uchváceně procestoval a do kterého se posléze již nikdy nevrátil (Norton 2002: 55–56). Puzení vytvářet jazyky se ovšem nepojí pouze s Georgeovým sklonem k experimentu, k hledání nejčistšího poetického výrazu a obnově jazyka.<sup>186</sup> Podobně jako u mnoha jiných tvůrců jazyků u něj můžeme vysledovat celoživotní zájem o jazykovou konstrukci, o „tajnou neřest“, jak tuto zálibu nazýval Tolkien.<sup>187</sup> Sám George o své „lingua romana“ prohlásil, že „nijak nesouvisí se smyšlenými jazyky jeho dětství“ (Norton 2002: 55); má na mysli zejména jazyk zvaný „Imri“, který jako devítiletý vynalezl s ostatními chlapci v rámci hry na smyšlené království „Amhara“ (Norton 2002: 22). Georgeovi žáci (Ernst Morwitz a Friedrich Gundolf) pak tvrdili, že George přeložil do dalšího konstruovaného jazyka (neologie) první knihu Homérovy *Odyssey* a že překlad však před smrtí spálil, aby se jeho

---

<sup>185</sup> Jiní badatelé označují Georgeův jazyk za spojení různých románských jazyků. Steven G. Kellman hovoří o „soukromé směsi [macédoine] latiny, provensálštiny, katalánštiny a španělštiny“ (Kellman 2000: 18), George Steiner mluví o prvcích francouzských, španělských a italských (Steiner 2010: 176). Claudio Guillén upozorňuje na blízkost kastilštiny (Guillén 1993: 262). Na jiných místech se zdůrazňuje, že jde o španělská a latinská slova zasazená do německé syntaxe (Emmons, Lewis 2008: 191).

<sup>186</sup> Paul de Man mluví v této souvislosti o romantické touze zbavovat se metaforických nánosů a potřebě obnovovat tělesnost a konkrétnost jazyka. Podobně jako George hovoří ve svých verších o nových slovech také Mallarmé nebo Hölderlin. Zatímco v běžné mluvě jde o to primárně o to, abychom se dorozuměli, v básnické řeči se „slova nepoužívají jako znaky, a dokonce ani jako jména, používají se proto, aby proběhlo pojmenování“ (Man 2000: 3), tedy abychom se vrátili k počátku a zdroji jazyka.

<sup>187</sup> Jazykovými ambicemi raného George se podrobněji zabývá také Arbogast 1961.

tajemství nezmocnili obhroubí badatelé (Steiner 2010: 177). Ač je tento příběh pravděpodobně smyšlenkou, vypovídá mnohé o Georgeově ambicích a jeho vztahu k jazyku. Jak sám George napsal v cyklu *Rok duše* (Das Jahr der Seele, 1897):

Všem zřídka slovo Vidoucího patří:

když přicházela první přání smělá,  
on v říši vzácné, sirý a bez vášní  
pro věci vynalézal vlastní jména.<sup>188</sup>

Nemůžeme samozřejmě vědět s jistotou, zda v pozadí básní v lingua romana skutečně stojí jazykový systém, jež George vytvořil a z nějž při psaní vycházel – nemáme k dispozici slovník nebo přehled gramatiky. Georgeův příběh o původu jazyka můžeme chápat primárně jako tvrzení autobiografického subjektu, ne nutně jako objektivní skutečnost. Tento příběh je však jiný, méně „posvátný“, než jaký uvidíme u Lasker-Schüler. George netvrdí, že jazyk „přijal ve snu“ nebo jiným nadpřirozeným způsobem, jedná se o přiznanou jazykovou konstrukci na základě znalosti ostatních románských dialektů.

„Lingua romana“ bývá také srovnávána s mezinárodními pomocnými jazyky, které vznikaly a šířily se v téže době (Radaelli 2016: 75). Souvislost je zde zřetelná: většina mezinárodních pomocných jazyků je aposteriorních, tedy vychází z existujících přirozených jazyků, zjednodušuje je a optimalizuje. Románské jazyky přitom hrají prim – při vytváření slovní zásoby esperanta hledal Zamenhof společný kořen, aby usnadnil učení mluvčím evropských jazyků; nemohl-li využít společného kořene, upřednostňoval jazyky románské, následované jazyky germánskými a slovanskými (Eco 2001b: 290). Rovněž jazyk interlingua měl ambici mezinárodní srozumitelnosti; v praxi se uplatňovala tím, že do něj byla zařazována slova existující v románských jazycích a angličtině, románským lexikem také ovlivněné (Smith 2011: 41). Ne všechny mezinárodní pomocné jazyky jsou nutně aposteriorní, a ne všechny musejí čerpat

---

<sup>188</sup> „Des sehers wort ist wenigen gemeinsam: / Schon als die ersten kühnen wünsche kamen / In einem seltnen reiche ernst und einsam / Erfand er für die dinge eigne namen“ (George 1928: 51).

z latiny či románských jazyků, v evropském prostředí nicméně z románských základů čerpají velmi často.

Skutečnost, že je *lingua romana* silně aposteriorní, vede k její srozumitelnosti. Na rozdíl kupříkladu od básní Lasker-Schüler jsou Georgeovy „cizojazyčné“ verše víceméně pochopitelné pro kohokoliv, kdo je obeznámen s některým románským jazykem. V „*lingua romana*“ zní báseň „Gelbe Rose“, Žlutá růže, takto (přepis z rukopisu pořídila Giulia Radaelli):

### Rosa galba

En la atmosfera calida tremulante de odores  
En la luz argentea de un di fallaz  
Ella respira circunfundida de un galbo fulgor  
Envelata toto en una seta galba  
Multo vagamente con aria extranea  
No lassando devinar distinctas formas  
Que si sua boca se contracta in moriento subridet  
E suas spatulas o suo seno en un leve altiar  
Dea misteriosa de Brahmaputra o Gange  
Parecesta creato de cera inanimata  
Sin tuos oculos densamente adumbratos  
Quando lassos del reposo subito de levaron  
(Radaelli 2016: 62)

V Georgeově vlastním překladu do němčiny má pak báseň tuto podobu:

### Gelbe Rose

Im warmen von gerüchen zitterngen luftkreis  
Im silbernen licht eines falschen tages  
Hauchte sie von gelben glanz umgossen  
Ganz gehüllt in gelbe seide.  
[Fast gestaltlos mit fremdem aussehn]<sup>189</sup>  
Nur lässt sie bestimmte formen ahnen  
Wenn sich ihr mund zu sterbendem lächeln verzieht  
Und ihre schulter ihr busen zu leichtem zucken.  
Göttin geheimnisvoll vom Brahmaputra vom Ganges!  
Due schienest aus wachs geschaffen und seelenlos  
Ohne dein dichtbeschattetes auge  
Wenn es der ruhe müde sich plötzlich hob.  
(Radaelli 2016: 62, George 1927: 91–92)

Do češtiny bychom pak z němčiny, s přihlédnutím k originálnímu znění, mohli báseň převést takto:

### Žlutá růže

V teple chvějivého ovzduší plného aromat  
Ve stříbrném světle nepravého dne  
Dýchala, žlutou září zalitá

---

<sup>189</sup> Tento verš je přítomný pouze v rukopisu (1899), v tištěné podobě je vypuštěn (Radaelli 2016: 62).

Celá zahalená do žlutého hedvábí.  
[Téměř beztvará, cizokrajného vzezření]  
Dává toliko tušit určitých tvarů  
Když zmírajícím smíchem kříví svá ústa  
A její rámě, její poprsí se zlehka chvěje.  
Tajuplná bohyně od Brahmaputry, od Gangy!  
Zdáš se být z vosku uhnětenou a bez duše  
Postrádáš-li svých hlubokostinných očí  
Poté, co únava odpočinku prudce se pozvedla.

Giulia Radaelli nabízí srovnání verze v „lingua romana“ s překladem básně do španělštiny (Radelli 20016: 63) – ve stručnosti lze poznamenat, že větná stavba a do značné míry i obsahová složka jsou v obou jazycích shodné, na první pohled se liší zejména foneticky. Vzhledem ke Georgeově pečlivosti však věc jako pouhou úprava vnější podoby odbýt nelze. To, že jsou výrazy v „lingua romana“ příbuzné více různým románským jazykům, umožňuje spojovat množství poněkud odlišných tradic. Na jednu stranu tak vzniká univerzální románský jazyk, na druhou stranu pak jazyk individuální, který jeho tvůrce vytvořil s ohledem na své sklony a záliby.

Ač je však „lingua romana“ originálním jazykem těchto básní, není zamýšleným jazykem cílovým. Při vytváření jazyka a jeho užívání postupoval George podobným způsobem jako Lasker-Schüler, jak ukáži dále. George vytvořil jazyk, který mu byl osobně blízký, byť část jeho kouzla vycházela z nesamozřejmosti a exotičnosti této „nové řeči“ – Španělsko, na rozdíl například od Itálie, tradičního cíle poznávacích výprav, bylo i podle postřehů samotného George pro dobové Německo „skutečnou cizinou“ (Norton 2002: 56). Své cizojazyčné básně však oba básníci následně přeložili do mateřské řeči (v obou případech do němčiny).

Nabízí se proto interpretace, že nejdůležitější motivací pro psaní poezie v konstruovaném jazyce je v těchto případech obohacení či individualizování procesu tvorby; Robert E. Norton například chápe Georgeovo užití „lingua romana“ coby „další, a v žádném případě poslední, pokus vytvořit si prostor a způsob vyjádření, jež by mohl

vzít za svůj a který by mohl postavit jako zeď mezi sebe sama a skutečná či vysněná nebezpečí vnějšího světa“ (Norton 2002: 55). Poté, co je báseň napsána, může ji tvůrce přeložit do svého rodného jazyka a předložit čtenářům – báseň již byla díky konstruovanému jazyku „získána“.<sup>190</sup>

Mohlo by se zdát, že tato interpretace – tedy chápání německé podoby básně jako rovnocenné cizojazyčnému „originálu“ – jde proti výše řečenému zdůrazňování i oněch poměrně malých rozdílů, jimiž se Georgeův konstruovaný jazyk odlišuje od ostatních románských dialektů, coby klíčových pro smysl a tvar celé básně. Tento zdánlivý protimluv lze ovšem vysvětlit tvrzením, že obě podoby, jak „Rosa Galba“, tak „Gelbe Rose“ jsou součástí finální básně. Akt překladu je součástí uměleckého díla a přečtení pouze jedné z verzí nutně znamená neúplnou recepci. Přítomnost konstruovaného jazyka byla pro mladého George – nerozhodnutého tehdy, kterým jazykem vlastně chce a má psát, zda francouzsky, nebo německy (Vallentin 1967: 36) – zdrojem takřka neomezené tvůrčí svobody, jakou by mu němčina (ale ani francouzština, španělština nebo latina) nabídnout nemohla. Pečlivě konotačně a zvukově odstíněná báseň v „lingua romana“ funguje coby základ a východisko pro báseň německou.

Druhým typickým příkladem básně v téměř virtuálním jazyce je báseň „Elbanaff“ již několikrát zmíněné židovskoněmecké autorky Else Lasker-Schüler. V autobiografické publikaci *Uklízím! (Ich räume auf!, 1925)*, jíž si vyrovnává účty s vydavateli, autorka tvrdí, že své rané básně psala v „orientálním prajazyce“ (Ursprache) z doby Saulovy. Prohlašuje, že tímto jazykem dovede mluvit ještě dnes a že jej „pravděpodobně přijala dechem ve snu“ (Lasker-Schüler 1925: 12–13). Posvátné konotace tohoto prajazyka jsou zjevné, byť v tomto případě nejde o přiznanou literární fikci, nýbrž o autorčinu (přinejmenším předstíranou) dokumentaci procesu tvorby.

Lasker-Schüler báseň „Elbanaff“ přeložila do němčiny a ta se pak jako „Weltflucht“ objevila v její první básnické sbírce *Styx* (1902). Zní takto (vpravo německá verze, níže pak překlad do češtiny):

---

<sup>190</sup> Do protikladu k tomuto přístupu bychom mohli postavit výše zmíněného Tolkiena, jehož překlady básní „Namárië“ nebo „Markirya“ jsou především překlady informativními. Autorským záměrem je, aby byl čten především jejich cizojazyčný originál. A například u básně „O Elbereth Gilthoniel“, objevující se v románu *Pán prstenů*, překlad vůbec připojen není (Tolkien 2002: 224).



Elbanaff  
Min salihhi wali kinahu  
Rahi hatiman  
fi is bahi lahi fassun –  
Min hagas assama anadir  
Wakan liachid abtal,  
Latina almu lijádina binassre.  
Wa min tab ihi  
Anahu jatelahu  
Wanu bilahum.  
Assama ja saruh  
fi es supi bila uni  
El fidda alba hire  
Wa wisiru – elbanaff!

(Lasker-Schüler 1925: 13)

Útěk ze světa  
Chci nazpět do bezhraničí  
sebe samotné  
rozkvétá už ocún podzimní –  
duše mé  
Snad na návrat je pozdě již,  
zmírám mezi vámi!  
Neboť jsem vámi zadušena.  
Do vláken chtěla bych se celá zamotat  
zmatek tím ukončit!  
A být zavádějící,  
pro vás matoucí,  
abych tak uprchla  
k sobě.

Weltflucht  
Ich will in das Grenzenlose  
Zu mir zurück  
Schon blüht die Herbstzeitlose  
Meiner Seele,  
Vielleicht ists schon zu spät zurück,  
O, ich sterbe unter euch!  
Da ihr mich erstickt mit euch.  
Fäden möchte ich um mich ziehen  
Wirrwar endend!  
Beirrend,  
Euch verwirrend,  
Zu entfliehn  
Meinwärts.

Srovnáním německého a prajazykového textu zjistíme, že se nejedná o prostou glosolálii či čistě zvukovou báseň; některé úseky zjevně sémanticky odpovídají slovům či veršům v němčině (nebo se jim přinejmenším blíží, jak je to jen v rámci překladu možné).

Těchto momentů všímá Vivian Liska: podle shodných kořenů lze například odhadnout, že slovo „bilahum“ v devátém verši a „bila“ v jedenáctém verši mají svůj protějšek v německých „Wirrwar“ (zmatek) a „verwirrend“ (matoucí). Vysvětlení některých dalších výrazů pak hledá ve vlivu přirozených jazyků. Ve slově „anahu“ rozpoznává řeckou předponu „ana-“ (nahoru) a konotace pojmu jako „anagram“ nebo „anastrofa“, jež chápe jako nové uspořádání, a tedy „konec zmatku“. Vysvětlení pojmu „assama“ v desátém verši („assama ja saruh“, v němčině „beirrend“, překládám jako „a být zavádějící“) nalézá v názvu vzácného východoasijského motýla rodu *Faunis assama* – v návaznosti na představu larvy zamotávající se do vláken v osmém verši (Liska 2009: 350). Tato interpretace je přínosná zejména proto, že chápe „Weltflucht“ jako přebásnění, nikoliv doslovný překlad – a jednotlivé motivy, jimž rozumíme v německé (či české) podobě básně, je proto možné v prajazykovém textu hledat na různých jiných místech. Pokusíme-li se však dešifrovat jednotlivé prajazykové výrazy čistě na základě jejich pozice ve verši, lze také o „starobylém orientálním jazyce“ leccos zjistit – slovo „min“ v prvním a třetím verši je například zjevně spojeno s první osobou (zájmeno „já“ v prvním verši, „můj“ ve třetím verši, „mě“ v šestém verši). Předpokládaný význam „min“ je pak potvrzen skutečností, že evropské jazyky obvykle užívají podobně znějící zájmena pro první osobu (vycházejíce z předpokládaného praindoevropského \*me-) a Else Lasker-Schüler při tvoření jazyka z této tradice vyšla, ať už vědomě nebo podvědomě.

Nina Bermann hledá v prajazyce spojení s hebrejštinou a arabštinou – tu a tam se objevuje slovo, které v jednom z těchto jazyků nese význam, někdy se objevují části slov, jež na hebrejštinu či arabštinu alespoň upomínají, jiné jsou pak zcela fantazijní (Bermann 1996: 320). Tato interpretace je nicméně možná z velké části díky mimotextovým informacím o autorce textu (víme o židovském původu a blízkosti k orientálním kulturám) a o jazyce básně vůbec (sama autorka jej označuje za orientální). Bez nich – a bez překladu do němčiny – by byla interpretace básně mnohem obtížnější. Dokonce by bylo možné v ní hledat a nacházet slova či prvky téměř jakéhokoliv jazyka, třeba i češtiny (například si povšimnout, že předposlední slovo

jedenáctého verše je „bila“, zatímco předposlední slovo dvanáctého verše „alba“, tj. bílá v latině – ovšemže jde o náhodné, autorkou nezamýšlené spojení!).

Opodstatněné je také upozorňovat na dobový kontext vznikající zvukové poezie. Elbanaff ukazuje již směrem k dadaismu a lze ji srovnávat se slavnou Ballovou „Karavanou“ (1916) nebo Scheerbartovou básní „Kikakoku Ekoralaps“ (1897) (Henneke-Weischer 2003: 134).<sup>191</sup>

Zvukovou a grafickou poezii v pravém slova smyslu lze nicméně považovat již za pátý typ básně spojené s konstruovaným jazykem. V něm má báseň sice vnější podobu jazykového projevu, avšak povaha tohoto případného virtuálního jazyka není nijak specifikována – ani autorským komentářem, ani zasazením do fikčního textu, ani nijak jinak. Jak se pokusím doložit dále, úplné oproštění od jazykovosti ovšem ani v tomto případě patrně není možné.

## 6.6. Zvuková a grafická poezie

Než však bude možné přejít ke konkrétním úvahám, je nutné učinit alespoň krátkou poznámku k terminologickému a obecně teoretickému zakotvení.

Především je nutné poznamenat, že experimentální poezie s asémantickými aspiracemi je zejména v moderní době (po celé 20. století a obzvláště pak od šedesátých let dále) jak mezi tvůrci, tak mezi literárními vědci neobyčejně populární; George Steiner tvrdí, že co se týče teoretických děl zkoumajících avantgardní poezii, bylo by možné sestavit nikoliv pouze bibliografii, nýbrž „bibliografii bibliografií“ (Steiner 2010: 177). V této kapitole se proto budu věnovat pouze možnostem interpretace těchto básní prizmatem úvah o konstruovaných jazycích a pseudojazycích. Zájemce o zevrubnou analýzu asémantické experimentální poezie lze odkázat především na publikaci Klause Petera Denckera *Optická poezie (Optische Poesie, 2011)*.

Vysoká míra pozornosti věnovaná tomuto typu poezie není ovšem dána pouze atraktivitou tématu, ale také skutečností, že jakožto jediný fenomén či směr je vnímán

---

<sup>191</sup> K úloze prajazyka v díle Else Lasker-Schüler viz také Himl 1998: 128–134.

široký záběr idejí, možností a postupů. Je možné sledovat vývoj pojmů od Mallarmého „constellation“ (1897), přes Marinettiho osvobozená slova (1912), Chlebnikovův a Kručonychův zaum (1913), lettrismus a konkrétní poezii padesátých let až po nedávný Denckerův ambiciózní shrnující pojem „optická poezie“ (2011). Je-li kladen důraz na vizuální stránku básně, objevují se kromě „grafické poezie“ také pojmy jako „vizuální poezie“, v případě zvukových básní se kromě označení „zvukové poezie“ narazíme také na pojmy „fónická poezie“, „fonetická poezie“ nebo „akustická poezie“. K oběma aspektům se může vztahovat Chopinův pojem „prostorová poezie“. Hiršal a Grögerová navrhli pojem „umělá poezie“, postavený na předpokladu potlačení subjektu (Hiršal, Grögerová 1967: 105). Můžeme se setkat také s velmi obecným pojmem „experimentální poezie“. Příbuzným jevem je poezie nonsensuální, která se s konkrétní poezií může částečně překrývat, přestože co do historie a ideového zakotvení jde o zásadně odlišný jev.

Zároveň existují pokusy postavit užívané pojmy do hierarchické struktury. Například zmíněný Henri Chopin v textu „První stanovisko mezinárodního hnutí“ (1963) užívá pojmu „prostorová poezie“, pod něj následně podřazuje poezii konkrétní (která „pracuje s jazykem jako s materiálem, vytváří struktury a předává informaci především estetickou“), fonetickou (v níž jsou „fonémy zpracovávány prostřednictvím magnetofonu a směřují k vytváření zvukového prostoru“), objektivní („malířské, grafické, sochařské, hudební aranžování“), vizuální („slovo nebo jeho prvky jsou pojímány jako objekty a centra vizuální energie“), fonickou („slovo a věta jsou pojímány jako centra audiální energie“) a konečně také poezii kybernetickou, seriální, permutační, verbofonii a další (Chopin 1967: 98–99). Německý teoretik Klaus Peter Dencker se pokusil zavést zastřešující pojem „optická poezie“, pod který zařadil poezii akustickou, kinetickou, konkrétní a vizuální a četné další experimentální subžánry (Dencker 2011: 17–42).

Nemám v úmyslu zcela přijmout či zavrhnout žádné ze zmiňovaných řešení, pro přehlednost však mám v úmyslu využívat zejména pojmy „zvuková poezie“ a „grafická poezie“, případně „experimentální poezie s asémantickými aspiracemi“ coby shrnující, byť nutně nepřesné označení.

Zbývá ještě vysvětlit, co míním, hovořím-li o „asémantických aspiracích“. Jiří Valoch rozdělil „experimentální poezii“ na sémantickou a asémantickou, přičemž k asémantické poezii patří také mimoverbální sémantika a přibližné významové určení

u „nesrozumitelných“ textů, které mají znakovou strukturu (Valoch 2013: 237; Krátká 2016: 102–103). Tato dichotomie je inspirativní, ovšem z mnoha důvodů problematická: zejména pak proto, že sémantika bývá často na jednu stranu potlačována i v „běžné“ lyrické poezii, ovšem na stranu druhou je jen obtížně představitelné literární dílo, u něž by sémantický rozměr byl nejen nepřítomný, ale také zcela vyloučený.

Nelze sice popřít, že ambicí mnoha experimentálních básní je vymezení proti sémantické dimenzi, jde však v první řadě o potlačení sémantických konvencí – jak si všimá také Václav Havel, jde o „generální intelektuální analýzu všech možností jazyka“, nikoliv o úplné odstranění sémantické dimenze užívaného kódu.<sup>192</sup>

Vytváření nových sémantických vazeb (či lépe řečeno nacházení a objevování nabízejících se, avšak dosud neužívaných sémantických vazeb) může být tvůrčím postupem podléhajícím plánování během všech svých fází, ale také činností do jisté míry náhodnou (jako automatické psaní) nebo též zcela náhodnou, nastolováním nových sémantických významů bez předchozího úmyslu (jako v případě dadaistických básní z rozstříhaných článků a podobných postupů).

Ve všech případech je nicméně značně posílena role recepce. Protože u tohoto typu „jazyků“ neexistuje společnost, která by sankcionovala významy a způsoby užití pojmů, nedochází nikdy k přechodu od osobního pojetí jazyka k jeho společenské systematizaci (Blasing 2007: 45–52). Ač se v případě hypotetických jazyků experimentální poezie často jedná o radikálně cizí jazyk, je svou otevřeností a individualizovaností paradoxně jazykem čtenáři bližším a méně cizím, nedochází k vnucování významů a diskurzu. Čtenář či posluchač celou dobu zůstává v „dětském“

---

<sup>192</sup> „Nejdál – i když zároveň asi v nejspeciálnějším pojetí – reagují na tuto situaci [automatizaci a fetišizaci kódu] různé tendence konkrétní a umělé poezie: cílevědomě ruší všechny zkonvenčené a znehodnocené vazby mezi jazykem a jeho sémantickou kvalitou, aby se pokusily o průzkum jazyka jako jazyka, v jeho nejrůznějších vrstvách a perspektívách. Jako by se tu poezie rozhodla – poprvé ve svých dějinách – systematicky prověřit primární rovinu svých komunikačních konvencí: jazyk. Jazyku tím není upírána jeho sémantická funkce, je pouze zbaven své zkonvenčené sémantiky, aby byl podroben jakési generální intelektuální analýze všech svých možností a aby byl cele pochopen jako fakt o sobě (což ostatně velice často už v této fázi vede ke konstituci mnoha nepřipravených a jaksi ‚o sobě‘ se nabízejících nových sémantických významů). Jestli některé tendence moderního umění (Chlebnikov, Joyce atd.) prověřovaly jazyk v jeho platnosti ‚čistě emocionální‘ a pociťové, pak tyto tendence jdou ještě dál a prověřují ho prostě jako to, čím je a čím bezpečně provždy zůstane, totiž jako jazyk, jako určitou bohatou kódovací strukturu.“ (Havel 2013: 171)

sémiotickém (předsémantickém) stádiu, kdy nerozumí, ale všímá si vztahů mezi fonémy (Blasing 2007: 61).

### **6.7. Experimentální poezie s asémantickými aspiracemi jako výpověď v neznámém jazyce**

Stručně lze říci, že experimentální poezie může mít tři základní aspirace. První z nich je zcela jazyk popřít a ve všech aspektech, zejména výrazových, se od něj vzdálit, jak se o to pokusil například futurista Vasilisk Gnědov. Tuto ambici můžeme označit za prakticky nenaplnitelnou. Poezie je tradičně spojovaná s jazykem, je, jak prosazoval Jakobson, „jazyk ve své estetické funkci“ a „vyjádření samotné podstaty jazyka“ (Doležel 1996: 162). Jakmile se umělecké dílo od jazyka dostatečně vzdálí (a zároveň není označeno za poezii, ať už názvem nebo například umístěním do básnické sbírky), pak není implicitně coby poezie čteno.

Kromě toho bývá pojem jazyka v některých pojetích velice široký, jak dokládám v první kapitole – v širším slova smyslu lze hovořit o „jazyku malby“ či „jazyku hudby“. Umělecké dílo se pak sice může vzdalovat od existujících, přirozených jazyků (a zcela je ignorovat, dekonstruovat či „popírat“), avšak i tak se vztahuje k některému sémiotickému systému, a jako takové má ke koncepci jazyka přinejmenším blízko. Je-li tedy text označen za báseň, byť by se na první pohled jednalo o grafiku, může být přirozenou reakcí čtenáře hledání (a také nacházení) znaků coby stop jazyka, známého či neznámého. Koneckonců také Gnědovova slavná „Báseň konce“ (Поэма Конца), umístěná na konci sbírky *Smrt umění* (Смерть Искусства, 1913) a tvořená pouze prázdnou stránkou (Gnědov 1913), si určité stopy jazykovosti ponechává – už jen tím, že je přítomen název básně a kontext ostatních, v ruštině napsaných textů ve sbírce; a prázdnou stránku lze také považovat za znak.

Druhou možnou aspirací experimentální poezie je experiment s předpoklady a možnostmi přirozeného jazyka. Zde může jít o snahu dostat se „před jazyk“ nebo vůbec o využití jazykové substance coby materiálu. Experiment s možnostmi přirozeného jazyka pak většinou staví na přirozeném jazyce, proměňuje ho, rozšiřuje a ověřuje jeho meze. Umírněným příkladem tohoto postupu je nonsensuální poezie,

volně k experimentálním textům přiřaditelná. „Žvahlav“ Lewise Carrollova, začíná verši „Je svačvečer. Lysperní jezeleni / se vírně vrtáčeji v mokřavě“ (Carroll 2010: 107) a v básni „Starý slovník“ Josefa Hiršala znějí úvodní verše takto: „Úžera jak peroutný pauček / se boucal pazuchami“ (Hiršal, Grögerová 1968: 38). V obou uvedených případech jde o využívání zvukových, lexikálních a morfologických kvalit přirozeného jazyka a jeho rozšiřování.

Třetí možností je pak vytváření díla, které má působit jako text v novém, neznámém jazyce, a tímto způsobem tento nový jazyk konstruovat – pokud již nikoliv systematicky (tedy tak, aby byl čtenář seznámen s gramatikou, lexikem atd.), pak přinejmenším partikulárně a ideově (tedy tak, aby bylo možné vysledovat nějaký dílčí jev, ladění jazyka, převažující hlásky a podobně).

Druhá a třetí možnost se přitom obvykle prolínají – jak píšou v úvodní kapitole, domnívám se, že každé přetváření přirozeného jazyka má v sobě jazykotvorný potenciál a aspiraci a zároveň každá konstrukce nového jazyka nutně čerpá více či méně ze známých jazyků přirozených. Napětí mezi „řečí experimentální poezie“ a „řečí jazyka“ bývá vždy přítomné a zkoumáním souvztažností se odhaluje jak vztah k jazyku obecně, tak vztah ke konkrétním přirozeným jazykům. Čtení přinejmenším některých experimentálních básní coby výpovědi v jazyce, kterému pouze nerozumíme, je proto nepochybně jednou z legitimních způsobů recepce. Uvedené verše Carrollovy a Hiršalovy lze číst také coby básnické výpovědi ve smyšlených dialektech, byť s češtinou spřízněných. Daleko obtížnější a patrně nemožné by ovšem bylo toto čtení například v případě „strojových“ básní, opakujících na ploše básně jediné písmeno, a podobných experimentů.

Jak již uvádím výše, základní spojnicí mezi zvukovou a grafickou poezií a jazykem je kontext výsostně jazykového jevu, poezie, k němuž se experimentální básnická tvorba hlásí. Tato souvislost experimentální poezie a jazykových projevů bývá pak obvykle ještě posílena vnější strukturní podobností básnického díla s analyzovatelnou jazykovou výpovědí.

Podobnost se projevuje jak při vytváření díla (báseň je autorem přinejmenším členěna po způsobu jazykových textů), tak v recepční oblasti (dílo čteme jako jazykový text, protože jej chápeme jako báseň). Ať už jde o důvěrně známá písmena či hlásky vytvářející neznámá slova, anebo o neznámé znaky grafické i zvukové, vždy je možné

v jakémkoliv poli, které není jednoduší, rozpoznávat (třeba i „mylně“) jednotlivé oblasti, tvary či znaky, které lze pak interpretovat jazykově, jako lexémy a morfémy.

Jak naznačuji, básně experimentální poezie mohou coby jednotlivé znaky využívat hlásek užívaných v přirozených jazycích, respektive jejich písemného záznamu (jako například u dadaistů), případně znaků připomínajících písmena, i když nespojených s žádnou konvenční výslovností (jako u některých hypergrafických lettristických básní) nebo postupovat i jinak. Důležité je, že recipient nevnímá básně jako nedělitelný celek, nýbrž jako sled znaků, z nichž každý má vlastní význam, což vyvolává asociace s jazykovým textem.

Od „klasické“, psychologicky popsané pareidolie<sup>193</sup> se vnímání zvukové a grafické poezie coby neznámého jazyka liší samozřejmě tím, že nejde o pouhé hledání vzorů v náhodném seskupení dat – s výjimkou některých druhů experimentu využívajících prvek náhody v procesu tvorby. Během recepce básně si čtenář uvědomuje, že se jedná o uměleckou výpověď, dílo, které má svého autora – a také často subjekt, ať již lyrický subjekt nebo „subjekt díla“ (Červenka 1992: 109). Proto je hledání a případné vidění spojitostí a tvarů ospravedlnitelné v poezii spíše než v případě rozeznávání výpovědí ve tvarech a zvucích přírody (například u interpretování zvířecích hlasů, obvykle fungujících na bázi expresivity, coby slov přirozeného jazyka; o tomto jevu se zmiňuji také v kapitole o jazycích zvířat).

Tento způsob čtení experimentální poezie se přibližuje tradičnímu náboženskému vnímání glosolálie v užším slova smyslu – také v případě „mluvení jazyky“ obvykle přítomní věřící předpokládají, že hovořící jedinec užívá jazyka, ač jej sám nezná. Nezáleží přitom na tom, zda má jít o jazyk andělský či lidský, o jazyk dosud existující či již zaniklý a zapomenutý, důležitý je pouze fakt, že coby jazyková výpověď by měl být tento typ glosolálie rozdělitelný na menší celky a hypoteticky sémanticky a gramaticky analyzovatelný – byť objektivně, v rámci řeči, funguje jako nedělitelná výpověď.

---

<sup>193</sup> „Pareidolie je schopnost vytvářet z nepřesně ohraničených počitků jasné vjemy. Při vytváření je vědomí aktivní a uplatňuje se i fantazie. Subjektivně jim není přisuzován charakter skutečnosti. Mají určitý vztah k pseudoiluzím (v neurčitých skvrnách jedinec vidí obrazy lidí, zvířat, v hučení vlaku slyší příjemnou hudbu). Využívá se jich i v Rorschachově testu.“ (Dušek, Večeřová-Procházková 2015: 45)



Čtení nesrozumitelné výpovědi coby neznámého jazyka samozřejmě není jediným způsobem recepce. Poezii, obzvláště experimentální básně blížíci se hudbě nebo grafice, ale do jisté míry také „běžnou“ lyriku, lze chápat také coby asémantické, neanalyzovatelné expresivní vyjádření. Recepce poezie obvykle spojuje oba způsoby a jde o jejich vzájemný poměr. Přestože se v této práci zabývám především konstruovanými jazyky a možnostmi a dosahy jazykového čtení, je nutné se krátce zmínit také o potenciálu expresivity, neboť ta je od jakékoliv jazykové výpovědi neoddělitelná.

### 6.8. Experimentální poezie jako projev expresivity

Raymond Ruyer hovoří o expresivitě věcí, o jejich jevení se „jako by chtěly něco“ říci, přičemž však protopaticky vyjadřují samy sebe – nejde o „označování“ a není možné tuto expresi převést či přeložit na „význam“ (Ruyer 1994: 194–195). V úvodní kapitole této práce se zabývám otázkou, zda se v případě expresivity zvířat či věcí také možné hovořit o jazyce. Otázku je ovšem možné nastavit též zcela převráceně a ptát se, zda není chápání experimentálních básní coby projevů expresivity silnou konkurencí pro jejich čtení coby sémantické výpovědi v jazyce, který neznáme.

Expresivita je alespoň v malé míře přítomná v jakékoliv jazykové výpovědi, v experimentální poezii však vzhledem k oslabené přítomnosti konvenčního významu může vystupovat ostřeji než jinde a je zapotřebí nad ní uvažovat jako nad klíčem k porozumění, konkurujícím „jazykovému čtení“ v užším slova smyslu.

Jako příklad básně silně (ačkoliv nikoliv výhradně) expresivní může posloužit Holanova „Modlitba kamene“:

Paleostom bezjazy,  
madžhun at kraūn at tathaūn at saūn  
luharam amu-amu dahr!  
Ma yana zinsizi? Gamchatatmy! Darsk adon darsk bameuz.  
Veoskresajet at maimo šargiz-duz  
chisoh ver gend ver sabur-sabur.

Theglathfalasar,  
bejjazy munay! Daba! Gamchatatmy!

(Holan 2000: 92)

Přestože je sémantická dimenze potlačena, není a nemůže být zcela nepřítomná. Jiří Opelík poznamenává, že „jediným srozumitelným slovem“ je zde rusismus „voskresajet“, vzkříšení (Opelík 2004: 86). Lze však rozeznat i další slova či části slov nesoucí lexikální význam v různých jazycích – slovo „paleostom“ obsahuje řecký složky „paleo“ (starý) a „stoma“ (ústa), v „bejjazy“ lze slyšet slovanské „bez jazyka“, v „gent“ můžeme nalézt stopu latinského „gens“ (kmen, lid) a tak dále. Čtení básně jako textu „v jazyce kamene“ je proto jednou z možných interpretací.

Jak ale naznačuji, kromě „filologického“ čtení se nabízí možnost jazykovost zahrnout a vnímat báseň na základě jejího názvu coby expresivní zvukové sebevyjádření kamene, bez mezičlánku v podobě jazykové výpovědi. Zvuk v tomto smyslu není spojen s „významem“, je protopatickým vyjádřením existence jevu, a přestože „něco říká“, není možné ho jednoduše převést do jazykové roviny.

U dalších básní se věnuji především jejich sémantickým a pseudosémantickým možnostem, také u nich je však nezbytné podržet si coby alternativu interpretaci básně z hlediska expresivity.

## 6.9. Rozdělení experimentální poezie

Zůstaneme-li u jazykové interpretace, můžeme experimentální poezii rozdělit do několika základních typů.

První z nich užívá hlásky či písmena známých systémů (nanejvýš je do určité míry deformuje), nevznikají však slova a výpovědi známé z přirozených jazyků. Druhý typ pracuje s neznámými písmeny či symboly, popřípadě zvuky, které však lze od sebe rozeznat. A konečně třetí typ využívá nepřerušenu linii písma či zvuku, jednotlivá písmena či symboly (nebo zvukové znaky), ač jejich přítomnost předpokládáme, od sebe nelze objektivně rozlišit, nebo jen částečně a s obtížemi.

Všemi popsanými typy se budu postupně zabývat. Vzhledem k již avizovanému rozsahu materiálu však nemám v úmyslu podávat široký přehled – ke každému typu básně, který lze číst prizmatem jazyka, podávám nanejvýš několik příkladů: Ballovu básně „Gadji Beri Bimba“ jako ukázkou zvukové poezie složené z hlásek a slov, „tabuli C“ z Lemaîtreova „hypergrafického románu“ jako příklad textu složeného z částečně srozumitelných piktogramů, Honysovu „Konverzaci“ coby exemplář básně částečně napsané znaky neznámé abecedy a konečně některé grafiky Jiřího Balcara a Olgy Karlíkové jako příklad děl připomínajících svým celkem psané textové dílo, avšak neumožňujících dost dobře oddělení a zkoumání jednotlivých písmen či symbolů.

### **6.10. Experimentální poezie a textové světy**

V úvodu této kapitoly zmiňuji také otázku, zda básně vytváří vlastní fikční svět, nebo nikoliv; v případě experimentální zvukové a grafické poezie se tento problém ještě více komplikuje.

Miroslav Červenka ve svých úvahách o fikčních světech lyriky tvrdí, že vnímatel lyrické poezie má tendenci k lyrickému subjektu konstruovat příslušná nezbytná dějiště (Červenka 2003: 58). O těchto dějištích následně uvažuje v rámci teorie fikčních světů.

Jonathan Culler, který chápe lyrickou poezii coby „fundamentálně nemimetický, nefikční, svébytný jazykový projev“, vychází z myšlenky, že lyrická poezie, ač primárně nefikční, zahrnuje pnutí mezi fikčními a rituálními prvky, mezi rekonstruováním hypotetické původní situace a důrazem na přítomný přednes (Culler 2015: 7; 105–128).

Lze také uvažovat o úzkem spojení jazyka s „dějištěm“ či „světem“ básně. Rüdiger Zymner tvrdí, že textové světy jsou uváděny v život „grafickou či vokální manifestací jazyka“ – z toho následně vyvozuje, že čtenářova či posluchačova možnost vytvořit textový svět může být omezena malým množstvím sémiotických jednotek a jejich nejasností (zastřeností) pro recipienta (Zymner 2016: 152–153). Prakticky platí, že u rozsáhlých a jednoznačných textů, jako jsou realistické romány, je vytvoření fikčního světa primární součástí čtení, zatímco v případě poetických děl může být

„konstrukce příslušného světa“ pouze možností, kterou ne každý čtenář využije nebo vůbec může využít. Coby příklad básní, u nichž je tato vlastnost lyrické poezie omezena na minimum, uvádí Zymner jednoslovné (v čínštině dokonce jednoznakové) a dvouslovné básně či slovní hříčky (Zymner 2016: 154–155).

V běžné poezii může být přemítání o hypotetickém dějišti na místě. Čteme-li například báseň o podzimní krajině, je možné během recepce konstruovat fikční situaci, v níž jsou slova básně pronášena, například jejich přednes fikční postavou coby reakci na podzimní přírodu kolem ní. Experimentální básně však tuto iluzi ruší, neboť případná shoda čtenářů na „situaci básně“ prakticky není možná – i pokud empirický čtenář nějaké k nějakému dějišti dospěje, bude se patrně lišit od těch, k nimž dojdou jiní čtenáři.

To však neznamená, že úvahy o dějištích a fikčních světech nelze u asémantické poezie vůbec rozvíjet. U některých básní se může implikované dějiště přece jen vynořit během vícenásobného čtení, rozebírání básně či po jejím zasazení do kontextů aktuálního světa; a chápání takové básně jako výpovědi v nesrozumitelném (nebo jen částečně srozumitelném) jazyce potom může ke konstrukci dějiště přispět. Toto tvrzení by mělo být podpořeno mimo jiné následující podkapitolou o Hugo Ballovi.

Než k ní přistoupíme, je nutné ještě upozornit na skutečnost, že jedním z mála klíčů k interpretaci básně bývá u mnohých asémantických experimentálních děl jejich název. I ve standardních básních jde o jedno z interpretačně nejexponovanějších míst, a jeho schopnost stabilizovat kontext pak vyniká tím spíše, jde-li o jedinou srozumitelnou část textu.

Zatímco u předcházejících typů básní spojených s konstruovanými jazyky je v daném jazyce často vytvořen také název básně („Namárië“, „Aga mažera“, „Frigida Edzino“, „Ho, mia cor“, „Ozkavarkúi“ atd.), u experimentální poezie bez alespoň částečně zpracovaného jazyka v pozadí převažují názvy básní v přirozeném jazyce čtenářově („Noční rybí zpěv“, „Zpráva“, „Ptačí zpěvy“ a podobně). Důležitou motivací pro tento postup je fakt, že bez kontextového naznačení čtenáři, aby dílo četl jako jazykovou výpověď, mohl by jej – zejména u asémického psaní – chápat coby text zcela neязыkový, a tudíž jej interpretovat například coby náhodnou glosolálii nebo mimetickou či ornamentální malbu.

To samozřejmě neznamená, že by název básně neuvedený v přirozeném jazyce byl zcela výjimečným jevem – zejména u básní, které mají úzké (ač třeba zároveň na první pohled zastřené nebo nepřímé) vazby na přirozené jazyky. Příkladem budiž právě Ballovo „Gadji Beri Bimba“ nebo Scheebartovo „Kikakoku“. Také přítomnost nesrozumitelného názvu je však pro recepci básně významná, už jen proto, že název, ať již v jakékoliv podobě, bývá součástí standardní kompozice básně, a směřuje tudíž čtení textu k jazykové interpretaci.

### 6.11. Hugo Ball a báseň Gadji Beri Bimba

„Gadji Beri Bimba“, podobně jako „Karawane“ a další vlivné dadaistické básně poprvé zazněla v curyšském Cabaret Voltaire v roce 1916. Autor ji zapsal, tiskem však poprvé vyšla až roku 1928, po Ballově smrti. Převedením do tištěné podoby získala také specifickou typografickou podobu; ta však bývá někdy pomíjena. Báseň zní takto:

Gadji Beri Bimba

gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori  
gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini  
gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim  
gadjama tuffm i zimzalla binban gligla wowolimai bin beri ban  
o katalominai rhinozerossola hopsamen laulitalomini hoooo  
gadjama rhinozerossola hopsamen  
bluku terullala blaulala loooo

zimzim urullala zimzim urullala zimzim zanzibar zimzalla zam  
elifantolim brussala bulomen brussala bulomen tromtata  
velo da bang band affalo purzamai affalo purzamai lengado tor  
gadjama bimbalo glandridi glassala zingtata pimpalo ögrögöööö  
viola laxato viola zimbrabim viola uli paluji malooo

tuffm im zimbrabim negramai bumbalo negramai bumbalo tuffm i zim

gadjama bimbala oo beri gadjama gaga di gadjama affalo pinx  
gaga di bumbalo bumbalo gadjamen  
gaga di bling blong  
gaga blung

(Ball 2007: 67)

Je zjevné, že možnosti konstrukce jakéhokoliv „dějiště“ nebo dokonce „jazyka v pozadí“ jsou na první pohled oslabeny. Jak již zdůrazňuji výše, na rozdíl od mnohých raných textů zvukové poezie (jako Ballovy „Karavany“, Morgensternova „Velikého Lálulá“ nebo Schwittersovy „Prasonáty“ a dalších) postrádá „Gadji Beri Bimba“ jedno ze základních situačních určení a interpretačních východisek básně, a sice alespoň částečně srozumitelný název.<sup>194</sup> Čteme-li báseň pak v dnešní době samostatně, může se zdát, že jde o zcela neprůhledný text, bez jakýchkoli zřetelných vodítek k interpretaci. Sám Ball ve svém deníku píše, že vynalezl nový básnický žánr, verše beze slov („Verse ohne Worte“) nebo také fónické (zvukové) básně („Lautgedichte“), ve které se vyváženost vokálů volí a rozvrhuje pouze podle hodnoty fonační řady (Ball 2016: 131–132); absence „slov“ a přítomnost „zvuků“ by na první pohled měla naznačovat potlačení významu.

Pojmem „slova“ zde však Ball patrně míní výrazy s konvenčním významem – jak uvidíme dále, slovům v širším slova smyslu se nebrání, a naopak považuje jejich znovuobjevení za cíl své umělecké práce. Zkoumáme-li pak dále okolnosti slavného přednesu, během kterého báseň de facto vznikla, Ballovu osobní historii a historii hnutí dada vůbec, zjišťujeme, že idea jazyka v pozadí se zřetelně – i když nevysloveně – rýsuje. Tím nemá být řečeno, že povědomí o okolnostech vzniku by mělo být sine qua non pro interpretaci jakékoliv básně, jako spíše upozorněním, že v případě některých specifických druhů poezie je způsob a situace přednesu součástí díla samého a že kdybychom text četli bez tohoto kontextu, patrně by uniklo mnohé ze zamýšleného významu. Psaná podoba text funguje spíše jako partitura, která odkazuje k původnímu

---

<sup>194</sup> Nepřijmeme-li interpretaci, že jde o citoslovce zvuku zvonů (White 1998: 109–110). Ačkoliv jsou ale název básně a některé opakující se motivy v básni samé zvukem zvonů skutečně motivovány, rozhodně se nejedná o bezproblémově identifikovatelné a srozumitelné ideofony.

dílu (jímž je přednes v kabaretu Voltaire) a pomocí které je možné toto dílo alespoň částečně reprodukovat.

Důležitý kontext pro recepci „Gadji Beri Bimba“ tvoří básně, které Ball recitoval v průběhu večera (zejména „Karawane“ nazývaná někdy také „Zug der Elefanten“ nebo „Elefantenkarawane“, tedy „Průvod slonů“ či „Karavana slonů“, a začínající slovem „jolidanto“ (Ball 2007: 68), jistě nikoliv náhodou podobným výrazu „elefantolim“ v „Gadji Beri Bimba“), dobové dadaistické výstupy vůbec (zejména v červnu předváděná vánoční hra o narození Krista, v níž jsou přicházející sloni reprezentováni citoslovcem „bim“),<sup>195</sup> dále pak Ballův „biskupský“ převlek a jeho vztah k náboženství, a v neposlední řadě také jeho vážný a pomalý způsob přednesu, „vleklý sloní rytmus“ (Ball 2016: 133). Kromě náboženských konotací stojí za zmínku také konotace magické – Erdmute Wenzel White tvrdí, že „báseň evokuje moc napůl zapomenutých kouzelných slov“ jako „simsallabim“, v básni v podobě „zimzalla zam“ (White 1998: 110).

Z pozdějších záznamů v Ballově deníku se navíc dozvídáme, že recitace „Gadji Beri Bimba“ se pro autora stala silným náboženským zážitkem, snad dokonce glosolalickým, v užším slova smyslu.<sup>196</sup> Někteří badatelé proto „Gadji Beri Bimba“ chápou coby avantgardního pokračovatele katolických zpěvů a *canta plana* (Elderfield 1974: 46; White 1998: 126). Souvislost lze hledat i s některými velmi starými

---

<sup>195</sup> V této hře se objevuje pasáž, kdy sloni tří králů cinkají zvonečky. Herci zvonivé zvuky podle zápisu předvádějí následujícím způsobem: „Bim bim bim bim bim bim bim bim“ (Ball 2008: 200). V „Gadji Beri Bimba“ je „bim“ často užívanou slabikou; její spojení se slony je pak ještě podtrženo slovem „elefantolim“ na začátku druhého verše druhé strofy. Protože je „bim“ také součástí názvu básně, získával název – navzdory tomu, co uvádím výše – pro jistý okruh posluchačů alespoň částečný význam (Sheppard 2000: 137).

<sup>196</sup> „Těžké řady vokálů a táhlý, vleklý sloní rytmus mi dovolily poslední gradaci. Ale jak to celé zakončit? Vtom jsem si všiml, že můj hlas přešel v prastarou kadenci kněžské lamentace, onen styl mešního zpěvu, nařikající všude v západních i orientálních katolických kostelech. Nevím, co mi tuto hudbu vnuklo. Ale začal jsem řady vokálů zpívat po recitativním církevním způsobu a snažil jsem se vážným nejen zůstat, ale také si vážnost vynutit. Na chvíli jsem měl dojem, jako by se v mé kubistické masce vynořil bledý, rozrušený chlapecký obličej, ten napůl vyplašený, napůl zvědavý obličej desetiletého chlapce, který při zádušních a velkých mších domovské farnosti visí knězi na rtech, rozechvěle a dychtivě. Vtom zhaslo elektrické světlo, jak jsem si předem objednal, a já – zalitý potem – jsem byl snesen z pódia do propadliště jako magický biskup.“ (Ball 2016: 133)

a tradičními projevy posvátné jazykové konstrukce. Jak dokládá White, Hugo Ball byl obeznán s tvorbou Hildegardy von Bingen, spojené s jazykem „lingua ignota“ (White 1998: 127). Posvátnost okamžiku recitace měla pro básníka překvapivě velký osobní dosah – Ball později, mimo jiné na základě své poetické epifanie, konvertoval nazpátek ke katolicismu, v němž byl vychován (Mann 1976: 43–52; Mann 1987: 81–108).

Tvorbu zvukových básní Hugo Ball vnímá jako „sestup“ k původním významům slov – podobně, jako k nim „sestupovali“ ruští zaumní básníci, kteří dadaismus a Balla ovlivnili prostřednictvím Kandinského (Kahn 2012: 444). V Ballově deníku nalezneme úryvky rezonující s touto ideou „znovuobjevení“ a „osvobození“ slova: „Dohnali jsme tvárnost slova až k bodu, který lze už jen stěží překročit. [...] Nabili jsme slovo silami a energiemi, které nám umožnily znovuobjevit evangelický pojem ‚slova‘ (logos) jako magického komplexního obrazu. Zřeknutím se věty ve prospěch slova začal okruh kolem Marinettiho rezolutně s ‚parole in liberta‘. Vyvázali slovo z rámce věty (obrazu světa), jenž mu byl bezmyšlenkovitě a automaticky přidělen, sytili to neduživé velkoměstské slovo světlem a vzduchem, navrátili mu teplo, pohyb a původní bezstarostnou svobodu. My ostatní jsme zašli ještě o krok dál. Snažili jsme se izolovanému slovu propůjčit plnost zařikání, žár hvězdy. A světe div se: magií zrozené slovo vzývalo a zrodilo *novou* větu, která není podmíněná a svázaná konvenčním smyslem.“ (Ball 2016: 128)

Ballova zvuková poezie tedy ideově nemá být vykročením za jazyk vůbec, nýbrž vykročením k božské řeči. Poetický jazyk se v této oblasti překrývá s posvátnými jazyky, jimiž se zabývám ve třetí kapitole této práce.<sup>197</sup> Tato skutečnost nabízí pro úvahy o konstruovaných jazycích a pseudojazycích v poezii cenné poučení: idea experimentální básně jako pokusu o proniknutí k „jinému“ jazyku (posvátnému či utopickému) se nemusí vždy objevovat v podobě explicitních tvrzení o „básni v cizím jazyce“. Stejně dobře může být více či méně zastřeně přítomna v podobě kulturních východisek a vůbec básnické tradice, která poučeného tvůrce nutně ovlivňuje; a někdy je možné ji odhalit nepřímou, jako v Ballově případě. Tatáž kulturní východiska a básnická tradice jsou pak zároveň příčinou, proč je čtení experimentálních básní

---

<sup>197</sup> Ballovými křesťanskými inspiracemi a dosahy se zabývá Jonathan A. Anderson (Anderson 2015; Anderson, Dyrness 2016: 227–241).



určitého typu prizmatem „pronikání k jinému jazyku“ legitimním modem četby i tehdy, když o okolnostech vzniku básně čtenář nic neví nebo ani nechce vědět.

Tento přístup k věci je dále podporován skutečností, že zejména starší zvuková a grafická poezie na jazyk často odkazuje také svou strukturou a podobou. I kdybychom výše zmíněné ideové základy, jakkoliv jsou pro náležitou recepci nepostradatelné, odložili stranou, tak jako tak bychom nemohli „Gadji Beri Bimba“ označit za zcela neязыkovou. Důsledná analýza samotného textu básně také naznačuje, že má jít spíše o obrodu jazyka než o jeho úplné popření.

Především je přítomná zřetelná vazba na přirozené jazyky. Je dána jak foneticky (Ball nevydával neartikulované zvuky, použil známé, rozlišitelné hlásky a jeho recitaci bylo možné zapsat a následně tiskově rozmnožit) a syntakticky (verše evokují věty přirozeného jazyka), tak do jisté míry významově. Steve McCaffery ve své monografii o protosémantice upozorňuje, že nejen dadistická poezie, ale i ranější pokusy o zvukové básně, jako Scheerbartovo „Kikakoku“ (1905) nebo Morgensternovo „Kroklokwarz“ (1905) nebo ruský zaum nedokáží uniknout jazykové uspořádanosti – protože k základnímu uspořádání dochází na úrovni označujícího; jde o nápodobu semiózy (McCaffery 2001: 170). Do kakofonie nebo blábolení se pak jazyk vrací prostřednictvím povědomých slov nebo srozumitelné „syntaxe“, která naznačuje přítomnost neznámého jazyka. McCaffery přitom hovoří o „potenciálním významu“ či „virtuální sémantice“ (McCaffery 2001: 166), stejně dobře by ale bylo možné použít slovního spojení „sémantika virtuálního jazyka“.

V případě „Gadji Beri Bimba“ ovšem jistě není dojem přítomnosti neznámého, nesrozumitelného jazyka autorským neúspěchem, ale naopak úmyslnou strategií. Některé části textu připomínají slova přirozených jazyků. Zejména koncovky některých slov napovídají vlivy řeckých (katalominai, negramai) a latinských (lualitalomini) gramatických morfémů.<sup>198</sup> Objevují se i některé slovní kořeny z klasických jazyků: „gramma“ je řecké označení pro písmeno či psaný text, „rhinozerossola“ může

---

<sup>198</sup> Částečně latinského charakteru si všímá také Susan Stewart a upozorňuje navíc na střídání koncovek „a“ a „i“, které se zdá odrážet latinské koncovky určující rod a číslo u podstatných jmen a zájmen. K tomu dodává, že když na báseň „Gadji Beri Bimba“ narazí člověk zabývající se historickou lingvistikou, bude okamžitě vědět, že má blíže k italštině, francouzštině a japonštině než k angličtině, a to pro svůj důraz na slabičnost – neboť „mysl je nástroj tvořící gramatiku a je obtížné ji vypnout“ (Stewart 2002: 73).

obsahovat řecké „rhino-“ („rhis“, nos), „elifantolim“ upomíná na slony, „negramai“ v sobě nese obecně známé latinské označení černé barvy („negr“) a tak dále.

Těchto podobností je příliš málo a jsou příliš roztříštěné na to, aby se recipient mohl domnívat, že čte či poslouchá řeckou nebo latinskou báseň. Mohou nicméně vzbuzovat dojem, že jde o jazyk, který z řečtiny a latiny vychází, podobně jako například Moreova utopijština vychází z řečtiny a perštiny. More ostatně užívá podobnou strategii – v utopijštině se objevují slova upomínající na řečtinu („gymnosophas“) a perštinu („mythra“), i když jazyk celkově vyznívá jinak. Kdybychom naslepo srovnali „Gadji Beri Bimba“ se známým čtyřverším z *Utopie*, nebylo by možné rozlišit, kdy jde prostě o oportunistické využití slov z různých jazyků (Ball) a kdy o snahu naznačit smyšlený kvazipřirozený jazykový vývoj (More).<sup>199</sup>

Přestože výrazový plán vyjadřuje jistou spřízněnost s klasickými evropskými jazyky a některá slova (jako „gramma“ či „glassala“) naznačují tematizaci jazyka či textuality,<sup>200</sup> nalézají se v básni – přiznáme-li jí tuto sémantičnost – také značné množství exotických motivů. Kromě již zmíněných výrazů jako „negramai“ nebo „zanzibar“ obsahuje báseň slova evokující africká zvířata, a sice „rhinozerosola“ (nosorožec, německy „das Rhinoceros“), elifantolim (slon), affalo (opice, německy „der Affe“) nebo „zimbrabim“ (zebra). Přítomné jsou také výrazy jako „hoooo“ nebo „loooo“ nebo „ögrögööö“, jež lze číst jako onomatopoické (Scher 2004: 446).

Také proto bývá někdy „Gadji Beri Bimba“ interpretována jako text v (pseudo)africkém jazyce. Tato skutečnost je ovšem spojena zejména se zhudebněním Ballova textu americkou rockovou kapelou Talking Heads v roce 1979 jako skladby „I zimbra“. Skladatel David Byrne v té době poslouchal nahrávky africké populární hudby a hry na bubny a pokusil se stvořit píseň v podobném duchu. Spojení s Ballovou básní je patrně spíše dílem náhody, než že by v „Gadji Beri Bimba“ bylo přítomno

---

<sup>199</sup> Shodou okolností je také v „Gadji Beri Bimba“ přítomno přinejmenším jedno slovo perského původu, a sice „zanzibar“, původně znamenající „země černých“. Ball si této etymologie pravděpodobně nebyl vědom, avšak pokud ano, bylo by možné uvažovat, zda se podobně jako v *Utopii* nejedná o kombinaci – třeba i podvědomou – řečtiny (jako emblematického jazyka západu) a perštiny (jako emblematického jazyka orientu).

<sup>200</sup> Možnou interpretací je také tematizace glosolálie s „fonosymbolickými motivy“ jako „galassassa“, „glassala“ nebo „sassala“; lze pak říci, že báseň funguje jako metaglosolálie (Feinsod 2012: 573).

cokoliv inherentně afrického – použití Ballova textu navrhl Eno, textař skupiny, který se dadaistickými básněmi zabýval ve škole (Steenstra 2010: 53). Pro srovnání vypadá text „I zimbra“, proti originálu zjednodušený a upravený, takto:

I zimbra

Gadji beri bimba clandridi

Lauli lonni cadori gadjam

A bim beri glassala glandride

E glassala tuffm i zimbra

Bim blassa galassasa zimbrabim

Blassa glallassasa zimbrabim

A bim beri glassala grandrid

E glassala tuffm i zimbra

Gadji beri bimba glandridi

Lauli lonni cadora gadjam

A bim beri glassasa glandrid

E glassala tuffm i zimbra

(Scher 2004: 445)

Nový způsob podání dramaticky mění recepci. Badatelé, kteří čtou původní „Gadji Beri Bima“ prostřednictvím skladby od „Talking Heads“ rozpoznávají text jako projev afrického jazyka. Americký spisovatel a esejista Jonathan Lethem přiznává, že když skladbu slyšel poprvé, domníval se – ovlivněn rytmickým duněním kong – že zpěv je falešným kmenovým zařikáváním v nějakém africkém jazyce, svahilštině nebo zuluštině, nebo, hůře, v nějakém smyšleném jazyce uga-buga, intelektuálské období kanibalského chrochtání a skučení z písničky „Stranded in the Jungle“ od The Cadets (Lethem 2012: 4). Steven Paul Scher mluví o „ne-západním nádechu“, u slov jako „tuffm“ a „gadjam“ vidí africké či blízkovýchodní souhláskové spřežky, zatímco samohlásky „e“ a „i“ naznačují spojitost s indickou řečí. Ballovu báseň pak Scher čte coby „zápis monologu nějakého nervózního afrického domorodce vyprávějícího o události v džungli v nějakém zcela vymyšleném pseudoafrickém jazyce“, přičemž

v onom vyprávění na základě částečného porozumění slovům dešifruje náznaky konfliktu („rhinozerossola hopsamen [...] loooo“), klimax („ögrögöööö“) a konečný příchod rozkladu a smrti v podobě zkracujících se slov a veršů (Scher 2004: 446–447).

To, že se báseň „Gadji Beri Bimba“ stala součástí obecnějšího povědomí, přinejmenším v uměleckých a vzdělaneckých kruzích, vede až k situaci, že se jisté předpokládané významy staly takřka obecně přijímanými. Ivan Wernisch využil úryvků z Ballovy básně coby mott pro jednotlivé oddíly a básně ve sbírce *Cesta do Ašchabadu neboli Pumpke a dalajlámové*, hojně zpracovávajících africké a asijské motivy. Například báseň „Zimník“ je uvedena citací posledních tří veršů první strofy: „o katalominai rhinozerossola hopsamen laulitalomini hoooo / gadjama rhinozerossola hopsamen / bluku terullala blaulala loooo“ (Wernisch 1997: 26). Některé pasáže Wernischovy básně se pak k těmto slovům vztahují. Když se objeví verše „často jsme stáli a pískali parní píšťalou / neboť bylo třeba rozehnat stádo hrochů“ (Wernisch 1997: 27), je zjevné, že Ballovo „hoooo“ má označovat parní píšťalu, „rhinozerossola“ hrochy<sup>201</sup> a „hopsamen“ jejich útěk před parníkem.

Jinou zajímavou interpretací je nečíst „Gadji Beri Bimba“ jako text v jediném jazyce, nýbrž jako projev jazykového vícehlasí. Andreas Kramer se domnívá, že rozpoznatelná, povědomá slova jsou důležitým prvkem „odstředivé struktury“ básně, podobně jako ve slavné trojjazyčné a třemi osobami (Tzara, Huelsenbeck, Jancko) přednášené básni „Admirál hledá dům k pronajmutí“ („L’amiral cherche une maison à louer“, 1916). Částečná sémantičnost veršů vede k tomu, že v básni není přítomno žádné centrum – klíčovým bodem básně může být kterékoliv z použitých slov<sup>202</sup>

---

<sup>201</sup> Přestože „Rhinozeros“, jak připomínám výše, znamená v němčině nosorožce. Velká africká zvířata jsou však z evropského pohledu jedno jako druhé – obzvláště v *Cestě do Ašchabadu*, která je z nemalé části postavena na výsměchu nevzdělaným dobytčím a kolonizátorům.

<sup>202</sup> Kramer si zejména všímá výrazu „gramma“ ve druhém verši, přičemž písmena a jejich obměnu lze chápat jako klíčové pro strukturu psané podoby básně, a také výrazu „zanzibar“ v prvním verši druhé strofy, coby odkaz na Apollinairovy *Prsy Tirésiovy* nebo na dobovou válečnou situaci v Africe (Kramer 2011: 206). Jak však upozorňuji výše, kromě těchto dvou slov, která nesou konkrétní sémantický význam (byť jejich interpretace může být sporná), obsahuje báseň také četné další povědomé kořeny slov a gramatické přípony z různých jazyků; přijmeme-li Kramerovy pojmy, pak musíme také podotknout, že „Gadji Beri Bimba“ je decentralizovaná a „odstředivě strukturovaná“ výrazně více (a na více úrovních) než „Admirál hledá dům k pronajmutí“ a srovnání může fungovat přinejlepším velmi přibližně.

a možnosti čtení jsou si navzájem rovnocenné; podobně jako jsou v básni o admirálovi rovnocenné použité jazyky (Kramer 2011: 204–206). Je otázkou, zda tato interpretace není příliš silná – v každém případě nás ale přivádí ke klíčovému recepčnímu protikladu, a sice, zda chápat básně napsané v „neznámém“ jazyce jako monolingvní dílo (jako v esperantských básních výše, čte-li je neesperantista), nebo zda je chápat jako dílo mnohojazyčné a obsahující různé hlasy (jako v makarónských básních založených na střídání kódů). White například chápe Ballovu poezii jako „smísení starobyklých a moderních jazyků“ (White 1998: 112). Toto pojetí pak přibližuje „Gadji Beri Bimba“ básním, jako je Larbaudův „Sníh“, tedy poezii psané v univerzálním „prajazyce“ či „nadjazyce“ stvořeném z mnoha různých zdrojů.

## 6.12. Poezie bez konvenčních hlásek a písmen

Prozatím jsem se zabýval možností interpretovat prostřednictvím jazykovosti rané zvukové básně, konzervativně se držící ustáleného hláskového systému záznamu – latinskou abecedu užili pro záznamy své experimentální poezie Scheerbart, Morgenstern, Ball, Schwitters, Cummings a mnozí další. Tento postup je v první polovině 20. století zcela logický: má-li být umělecké dílo masově reprodukovatelné a šířitelné, musí se, ač experimentální, přizpůsobovat technologickým možnostem své doby. V předmoderních časech narazíme na zvukovou poezii spíše jen zřídka.<sup>203</sup>

Po první a zejména druhé světové válce se situace poměrně radikálně proměňuje. Zejména díky vzestupu nových technik tvorby (lepší možnosti záznamu a následné manipulace s nahrávkou) a šíření (rozhlas, gramofonové desky,

---

<sup>203</sup> Zvukovou poezií před rokem 1900 se zabývá Dick Higgins v jedné kapitole své monografie jinak věnované „tvarové“ poezii (*carmina figurata*). Coby příbuzný žánr jmenuje onomatopoické texty v hudebních dílech, jako nápodobu zvířecích hlasů ve *Vynuceném manželství* (*La Mariage Forcé*, 1671, text Molière, hudba Charpentier) nebo nápodobu zvuků boje v Janequinově chansonu „Válka: bitva u Marignana“ („La guerre: la bataille de Marignan“, asi 1549) (Higgins 1987: 192). Především však hledá spřízněnost se zvukovou poezií u tradičních aliteračních textů (s totožnou hláskou na začátku všech slov) a tautogramů (s totožným písmenem na začátku všech slov), počínaje pasáží z Enniovy *Análů* (2. století před Kristem) až k nesčetným kusům barokním; a rovněž u „nesémantických“ textů jako je Góngorovo „A lo mismo“ (1615) (Higgins 1987: 193).

magnetofonové pásky, digitální datová média, internet) získávají umělci možnost osvobodit se od tradičních, s jazykem spojených symbolů označujících zvuky vydávané lidským hlasovým ústrojím. To samozřejmě neznamená, že by experimentální poezie pracující s latinkou vymizela, jen ztratila převahu.

V oblasti grafické poezie můžeme pozorovat podobný vývoj, byť pozvolnější. Možnosti záznamu a případné tiskové reprodukce byly v minulosti ve srovnání se záznamem zvuku mnohonásobně větší. V evropské hermetické tradici, v Číně, ale i jinde existuje tisíce let trvající tradice „pseudopsaní“ (Elkins 2001: 155–157). Experimenty s písmem, byť ne nutně poetické, se ve větší míře objevují od raného novověku, zejména jde o texty kryptografické (ve smyslu znaků sloužících jako substituce běžně užívaných písmen za účelem zašifrování), pazigrafické (symbolické písmo srozumitelné mluvčím všech jazyků), a polygrafické (ve smyslu jazyka určeného pouze pro písemnou komunikaci) (Eco 2001b: 171–182). Podobně jako u zvukových básní nastává skutečný rozkvět až v literatuře po první světové válce, byť v tomto případě je věc zapříčiněna mnohem spíše myšlenkovým a uměleckým posunem tvůrců než novými technologiemi (Bohn 2001: 15–22).

Vzhledem ke snazší reprodukovatelnosti a popsatelnosti se v následujících podkapitolách zaměřím právě na grafickou poezii, zejména pak na poezii vycházející více či méně z písma a dojmu písmovosti; připomínám však, že podobně lze uvažovat také nad zvukovou poezií.

V první řadě s pokusím „jazykové čtení“ aplikovat na některá díla lettrismu, pro něž je klíčovým důraz na nejmenší segmenty řeči, hlásky či písmena, nikoliv slova; blíže se zaměřím pouze na hypergrafický lettrismus pracující s nově vytvořenými písmeny či hieroglyfy. Pro účely čtení těchto děl prizmatem konstruovaných jazyků je důležité, že se v grafické podobě lettrismu – kromě nejrůznějších manipulací se znaky běžně užívaných písem – objevují také nová písmena či nové soustavy písmen.

Jako další krok od lettrismu směrem k abstraktnu pak představím nepřerušenu a objektivně těžko dělitelnou rukopisnou linii. Tento způsob tvorby již nelze považovat za lettrismus, ani v nejširším pojetí, neboť se oprošťuje od důrazu na jednotlivé písmeno a vydává se směrem právě opačným.<sup>204</sup>

---

<sup>204</sup> Někteří tvůrcové, například český grafik a typograf Jiří Balcar, uváděný jinak coby jedno z velkých jmen českého lettrismu, se v některých svých dílech – právě vzhledem ke vzájemné

### 6.13. Lettrismus a hypergrafie

Samotný pojem „lettrismus“ pochází ze čtyřicátých let, kdy Isidore Isou založil po svém příchodu do Paříže první lettristickou skupinu (Holubová Mikulášová 2009: 21–35). Původní francouzský lettrismus lze považovat za přímého nástupce předválečných avantgardních směrů – futurismu, dadaismu a surrealismu. Ve své první fázi se věnoval především práci s hláskami, a nikoliv s písmeny, jak by napovídala název směru (Holubová Mikulášová 2008: 24). Později však, zejména pod hlavičkou hypergrafie či metagrafie, došlo k využití psaných či tištěných znaků; v českém prostředí je v tomto směru významným tvůrcem Josef Honys. Eva Krátká hovoří o lettrismu jako o „velmi osobité formě kaligrafie a grafiky, která kvůli opakovanému pokusu dosáhnout symbiózy textu a obrazu je považována za jeden z nejdůležitějších předchůdců vizuální poezie“ (Krátká 2016: 72). V současné terminologii se pod lettrismus ovšem může řadit poezie využívající písmen či hlásek, jakožto protiklad k poezii pracující s celými slovy – tímto způsobem pojem interpretuje zejména Richard Grasshoff (Grasshoff 2000: 276; Holubová Mikulášová 2008: 75). Také v této práci mám v úmyslu chápat lettrismus jako shrnující pojem pro určitý typ poezie, který se objevuje již dlouho před Isouovým vystoupením – zároveň však k původnímu francouzskému lettrismu přihlížím coby k typickému zástupci, a proto nad ním uvažuji nejzevrubněji.

Nemám nicméně v úmyslu se na tomto místě podrobně zabývat všemi tezemi a východisky původního lettrismu; takový rozbor by byl pro potřeby této práce příliš rozsáhlý, nehledě na to, že lze odkázat na české i zahraniční publikace.<sup>205</sup> Je však

---

nerozlišitelnosti tušených znaků – od idejí lettrismu vzdaluje, neboť klade důraz na vnímání textu jako celku.

<sup>205</sup> V češtině můžeme připomenout příslušnou krátkou kapitolu v monografii Evy Krátké *Vizuální poezie* (Krátká 2016: 70–72) nebo disertační práci Lenky Holubové Mikulášové *Lettrismus – akademická avantgarda* (Holubová Mikulášová 2009), pro stručné shrnutí pak též článek „Na počátku bylo písmeno: Několik poznámek k Isouově lettrismu“ (Holubová Mikulášová 2008: 72–78). U zahraničních studií a monografií převažují francouzské texty jako *Lettristická poezie (La poésie lettriste*, Curtay 1974), *Lettrismus: tvorba a tvůrčové (Le lettrisme: les créations et les créateurs*, Sabatier 1989) nebo *K historii lettrismu (Pour une histoire du lettrisme*, Bandini 2003). V angličtině jsou dostupné publikace *Lettrismus: Do současnosti (Lettrisme: Into the Present*, Foster 1983) a *Mesiáš v předvoji:*

namísto upozornit na dva důležité momenty, a sice na metafyzický prvek francouzského lettrismu a také na vztah lettristů k jazyku.

Co se metafyzického přesahu týče, můžeme jej nalézt zejména u zmíněného Isidora Isoua (1925–2007). Isou, vlastním jménem Jean-Isidore Goldstein, byl zakladatelem lettrismu a jednou z jeho nejvýznamnějších postav. Ve svých textech se uváděl označoval za mesiáše, srovnatelného s Ježíšem, Mohamedem či Buddhou; uvádí se dokonce, že „ani dadaismus, ani futurismus, ani surrealismus neprezentoval svůj vznik tak mýtický, jako tomu bylo u lettrismu“ (Holubová Mikolášová 2009: 21). Velmi výrazně se projevuje navazování na tradici židovské mystiky. Isou v lettristické poetice uplatňuje kabalistické textové postupy (permutace, glosolálie, prázdná sémantická místa); mesiánské zaměření do smysluplné budoucnosti vede k tomu, že zdánlivě „nesmyslné“ lettristické básně obsahují příslib „budoucího smyslu“ a „budoucího překonání dichotomie jazyk – realita“ (Sjöberg 2015: 12–13). Sjöberg upozorňuje také na shody mezi Isouovými ideami a myšlením Abrahama Abulafii, židovského kabalistického mystika ze 13. století (Sjöber 2015: 58–66). Vzhledem ke kabalistickým konotacím je představa božského jazyka v pozadí přítomna ještě silněji než u „katolického“ Balla.<sup>206</sup>

Vztah lettristů k jazyku můžeme však označit za přinejmenším ambivalentní. Úhlavním nepřítelem lettrismu je nikoliv překvapivě konvence (Holubová Mikolášová 2009: 105); lettristé odmítají konvenční jazyk do té míry, že chtějí „osvobodit písmena z tyranie slov“ (Krátká 2016: 71). Po nahlédnutí do avantgardních manifestů a textů se ukazuje, že toto „povstání proti jazyku“, zejména pak proti „běžnému jazyku“ či „každodennímu jazyku“ není v různých proudech evropské avantgardy ničím

---

*Lettrismus mezi židovským mysticismem a avantgardou (The Vanguard Messiah: Lettrism between Jewish Mysticism and the Avant-Garde, Sjöberg 2015), v němčině lze odkázat na kapitulu v Optické poezii (Optische Poesie, Dencker 2011: 386–391) a na disertační práci Richarda Grasshoffa Osvobozené písmeno: O lettrismus (Der Befreite Buchstabe: Über Lettrismus, Grasshoff 2000).*

<sup>206</sup> Metafyzické ambice nalezneme ovšem nejen u původního francouzského lettrismu, ale v nějaké podobě pravděpodobně u většiny uměleckých úvah nad rozkládáním a skládáním jazykových prvků. Richard Grasshoff, ač obecně rozděluje lettrismus na mystický, ludický (hravý) a dekompoziční (Grasshoff 2000: 28–46), přiznává, že také ludický lettrismus má mnohdy magické konotace, v raném novověku, ale též u Rimbauda (Grasshoff 2000: 38–40), a dekompoziční lettrismus se může pojit s „mystickým balastem“ (u Marinettiho nebo Balla) (Grasshoff 2000: 47).



výjimečným, byť obvykle chybí jasná definice, co je vlastně „každodenním jazykem“ míněno (Sjöberg 2015: 11; Bru 2006: 11).

Podle lettristů je v umění nepřijatelnou konvencí především slovo – prakticky jakékoliv slovo. Správným „materiálem“ pro psaní poezie jsou pouze nejmenší jednotky, tedy jednotlivé zvuky (slabiky, tóny, hlásky apod.), jako v raném zvukovém lettrismu, popřípadě grafické znaky (písmena, symboly, piktogramy, hieroglyfy). Tento postoj dokládá, že jde především o rebelii proti evropským přirozeným jazykům v jejich moderní podobě – tedy proti složitým soustavám s rozsáhlou kulturní a historickou „zátěží“, již je při psaní nutné brát v potaz. Přitom se i mezi přirozenými jazyky najdou takové, které se lettristickým ideálům přinejmenším přibližují. Izolační jazyky se jim blíží užíváním velmi krátkých, jednoslabičných slov a myšlenky hypergrafie částečně naplňují logografická či piktografická písma.

Jako příklad „jazykového“ hypergrafického textu lze uvést třetí část „hypergrafického románu“, který vydal Maurice Lemaître v rámci knihy *Lettristická a hypergrafická plastika (La Plastique lettriste et hypergraphique)* roce 1956, a sice piktografický text o cestě do Itálie na tabuli C, třetí z pěti tabulí (Lemaître 1956: 25–35). V tomto případě jde sice o „prózu“ a „epiku“, svou podobou se však natolik vymyká ustáleným formám těchto literárních druhů, že ji lze stejně dobře označovat za poezii a lyriku. Do jisté míry návodné – avšak nikoliv determinující – je pouze autorské žánrové označení (totiž „roman hypergraphique“, hypergrafický román). Řady piktogramů (či hieroglyfů) mohou ovšem být interpretovány jak coby prozaické řádky, tak coby verše; a záleží pouze na čtenáři, zda „cestu do Itálie“ bude chápat coby dějovou souslednost, nebo jako pásmo vzpomínek, asociací a pocitů. Lemaîtreův „román“ stojí rozkročen nejen mezi druhy literárními, ale také mezi druhy uměleckými (literární text a grafika).

Text sestává z devadesáti znaků, popřípadě devadesáti a jednoho znaku (deset řádků po devíti znacích; není přitom jasné, zda piktogram otevřených očí mezi čtvrtým a pátým řádkem je součástí řádku pod sebou či nad sebou, nebo zda jde o samostatný znak). Od komiksu se tento text liší skutečností, že jednotlivé piktogramy jsou silně schematizované a mnohé z nich se opakují ve stejném významu.<sup>207</sup>

---

<sup>207</sup> Jistou blízkost nicméně vyzorovat můžeme. Neil Cohn zařazuje „jazyky komiksu“ mezi vizuální jazyky, kam patří také psaná podoba přirozeného jazyka. Ta je ovšem zvláštním případem, neboť jde o přesazení mluvené řeči do grafické podoby a naučenou graficko-zvukovou synestézii (Cohn 2013:

Lemaître vytváří nové konvence, platné pouze pro jeho text. Mnohé z nich jsou odvoditelné z textu a ze znalostí aktuálního světa. Některé znaky mají podobu šipek směřujících zprava doleva, což naznačuje, že stejným směrem by měl být čten i text. Přijmeme-li tuto tezi, začíná text piktogramem slunce, napůl zakrytého obzorem. Tento znak se v textu ještě několikrát zopakuje a střídá se s piktogramem začerněného slunce. Je tedy zjevné, že jde o střídání dne a noci. Prázdné slunce pak identifikujeme jako východ – bílá barva souvisí s denním světlem, a kromě toho můžeme očekávat, že se vypravěč či subjekt na cestu vydává za úsvitu. Podobně zjevné jsou piktogramy zavřených očí (spánek) nebo dopravních prostředků (užití daného prostředku k dopravě); obtížnější je dešifrování například prázdných, začerněných či napůl začerněných karetních „trèfles“, křížů (snad štěstí či neštěstí ve hře), jiné znaky vyžadují specifické znalosti (města jsou například vyjádřena svým půdorysným tvarem – Paříž připomíná ledvinu propíchnutou čarou Seiny; pro cizince nemusí být tato spojitost samozřejmá).

Johanna Drucker, která se Lemaîtreovým „hypergrafickým románem“ zabývala, k tabuli C poznamenává, že „tyto malé ikony nenahrazují žádné běžné jazykové prvky, ani slova, ani písmena, a pouze neurčitě odkazují k představám, myšlenkám, činům či událostem interpretovatelným jazykově“ (Drucker 2013: 218). Tento výrok je patrně ve většině případů platný, nikoliv však absolutně – bude-li se například čtenář domnívat, že jde o šifru nebo kód, přičemž každý znak je odkazem na právě jedno slovo přirozeného jazyka, je možné si text vykládat také takto. Interpretace hypergrafického textu coby šifry dává přitom smysl, neboť jedna z částí Lemaîtreova „románu“, tabule D, je takto opravdu koncipována.

V každém případě může vést podobnost hypergrafického textu k nutkání překládat jej do známých znakových systémů; to je pak možné po výpovědích či představách (jak navrhuje Drucker) nebo „slovo od slova“. Srovnáme-li oba pokusy překladu, zjistíme, že se úzce pojí s otázkou žánru – před čtením předpokládaného a během čtení vyvozeného. První řádek textu by bylo možné „přeložit“ do přirozeného jazyka takto: „Když vyšlo (1) slunce (2), vydal jsem se na cestu (3), po moři (4) směrem (5) do Itálie (6). Překročil jsem (7) hranice (8) a slunce zapadlo (9).“ Čísly v závorkách

---

2–7). Lemaîtreův vizuální jazyk bychom měli také počítat mezi vizuální jazyky a umístit jej na pomezí mezi komiks a písmo.

zde určuji, ke kterému piktogramu se předchozí slovo či slovní spojení vztahuje. Stejně dobře ovšem může být zmiňovaná pasáž přeložena jako tato řada pojmů: „Východ – slunce – cesta – moře – směr – Itálie – překročení – hranice – soumrak.“ Jak je vidět, působí první varianta jako poměrně standardní vyprávění, zatímco druhá vyvolává dojem asociativnosti, volného spojování představ, které je bližší poezii. V obou případech se ovšem samozřejmě mnohé z originálního textu ztrácí.

V každém případě je asi namístě interpretace, že v tomto případě dochází k jazykové konstrukci – tedy nikoliv pouze k hypotéze předpokladu jazyka ze strany recipienta, ale skutečně k vytvoření znaků sloužících ke komunikaci. Pomocí „Lemaîtreova znakového systému“ by bylo hypoteticky možné napsat další díla, přičemž člověk, který se s danými konvencemi seznámil, by je četl rychleji a obratněji.

V souvislosti s lettristickými úvahami o jazyku je nutné také upozornit, že v Isouových teoretických textech nejde o to, zda je jazyk přítomný (a pouze nesrozumitelný) nebo zcela nepřítomný – důležitý je zde pouze „způsob vnímání“. Proto v *Poetických a hudebních principech lettristického hnutí* (1946) mimo jiné píše, že si přeje, „aby byla poezie vnímána jinak, nově; jde o sluchový vjem, upínající pozornost ke kráse písmen a zvuků, postrádající jakýkoli logický význam, zato plný troufalé magie“. O této nové technice vnímání pak prohlašuje, že „již existuje jako kapalina, bez souvislostí protékající mezi lidmi; to když jsou okouzleni krásou některých slov, některých výrazů, které nic neznamenaají, mají radost z toho, že naslouchají jazyku, kterému nerozumějí (Tahiti, Swedenborg, Colorado, Ramonadina atd.)“ (Holubová Mikolášová 2009: 110). Lze asi říci, že klíčové zde není nalezení uměleckých výpovědí, které nemají žádný význam a smysl – něco takového by ostatně ani nebylo možné. Poezie má podle Isoua stát na pomezí hudby a výpovědí v cizím jazyce; význam je přítomen, pouze není „logický“.

Proto bychom měli mluvit spíše o jazykových výpovědích, jejichž význam je hypoteticky nekonečný, neboť jsou otevřeny téměř jakékoliv interpretaci – a právě v tom má spočívat jejich smysl.

Z českých hypergrafických lettristů můžeme pro srovnání jmenovat Josefa Honyse (1919–1969). Ten obohacuje jazyk o nové znaky a mísí se je známými písmeny; tak je tomu například v básni „Konverzace“ (Krátká 2016: 162). V básni „Řetězec III“ postupuje Honyš podobným způsobem, avšak do řady slov, abecedně po

sobě následujících, vkládá nerozlučitelné znaky, které mají zjevně zastupovat celý pojem (Honys 2011: 59). Na rozdíl od Lemaîtreova hypergrafického románu zde nejde o piktogramy, nýbrž o znaky nepřipomínající nic v aktuálním světě – či, přesněji řečeno, je jakákoliv inspirace či mimeze co nejdůsledněji zastřena. Znaky jsou od sebe nicméně zřetelně odděleny a střídají se s písmeny latinské abecedy, čteme je proto jako symboly či o nápodobu symbolů. Je evokována vazba k neznámému označovanému. Nabízí se přitom dvojí interpretace: buďto prolnutí českého textu s neznámým cizím jazykem, nebo odhalení dosud skrytých součástí češtiny.

Tímto silným důrazem na motiv tajemství a na hieroglyfičnost se navracíme k představě neznámého písma jako elitního či dokonce posvátného způsobu komunikace. Ač v Honysových úvahách není tento směr myšlení nijak zvlášť silně přítomen (zejména ve srovnání s Ballem, Isouem nebo ruskými futuristy), během recepce se mu nelze dost dobře vyhnout. Eva Krátká například říká, že „Honysovy obrázkové znaky by mohly mít blízko k hieroglyfickému písmovému charakteru, někdy však svou syrovostí hraničí až se zastřenou osobní mytologií“ (Krátká 2016: 162).

Ještě o krok dále pak jdou některé surrealistické „básně“, v nichž je písmeno či psaný znak nahrazen předmětem, třeba i hmotným. To je sice velký posun co do použitého média, text je však v zásadě strukturován podobným způsobem, znak po znaku.

Jako charakteristická ukázka poslouží výtvoř typy „kniha-objekt-báseň“ Jindřicha Heislera z padesátých let 20. století. V díle věnovaném André Bretonovi („L'Amour fou“) například nalezneme různé předměty (zápalky, kámen, štítky s číslicemi, kuličky) řazené za sebou na dvou stranách v řádcích (Heisler 1999: 252–253). Přestože se jedná o artefakt na pomezí uměleckých druhů, také zde lze vzhledem k žánrovému určení („báseň“) a ke struktuře připomínající verše uvažovat o možnosti čtení coby „jazykové“ výpovědi, v níž jsou jednotlivá písmena, slova či pojmy nahrazeny právě objekty. Zda však jednotlivým předmětům, kupříkladu zápalce, přisoudíme nějaký konkrétní sémantický obsah, je již věcí individuální recepce.

## 6.14. Text bez rozeznatelných znaků

Přestože základem lettrismu v širším slova smyslu je důraz na jednotlivý, dále nedělitelný znak, nalezneme u některých tvůrců, označovaných za lettristy, také díla monadické povahy, připomínající text (soubor znaků), ale neumožňující odlišení jednotlivých znaků.<sup>208</sup> Někdy bývá tento postup označován jako asémické psaní (Brownie 2014: 54–56). Eva Krátká se zmiňuje o možnostech „vytváření neverbálních, nesémantických grafických textů“ buďto pomocí destruování abecedních typů pomocí psacího stroje nebo „využitím těch povahových dominant ikonizace písmového materiálu, kterými jsou artikulace gesticko-skripturálních kvalit rukopisného zápisu“ (Krátká 2016: 155).

V českém prostředí nalezneme tento typ grafické poezie například u Jiřího Balcara. Podobně jako u jiných typů experimentální poezie bývá určujícím prvkem také název díla. Grafiky jako *Zpráva*, *Zpráva II* (1961), *Zpráva III* (1961) nebo *Recept* (1961) jsou tvořeny několika řádky horizontálního „rukou psaného textu“ – ten je tvořen na sebe různě navazujícími a do různých úhlů orientovanými čarami, převážně vertikálními. Na většině plochy grafiky nelze rozlišit, kde jedno (hypotetické) písmeno končí a kde jiné začíná. Iluze nesrozumitelného textu je přitom posilována občasnou přítomností písmen, která lze přiřadit k některému ze znaků latinské abecedy, byť dohromady netvoří žádné známé slovo. Kupříkladu ve *Zprávě III* je možné rozeznat na začátku textu písmena VIRN; později zřetelně vystávají písmena M a F.

Podobně jako lettrismus čerpá asémické psaní z estetiky „setkání s nesrozumitelným“ – přesněji řečeno s něčím, co je jazykové (a tudíž našemu způsobu vnímání světa blízké), ale zároveň nesrozumitelné (a tudíž do jisté míry cizí či odlišné, avšak nikoliv absolutně cizí či zcela odlišné). U asémického psaní však často nelze

---

<sup>208</sup> Přestože pro účely této práce rozdělují umělecké texty pouze na texty s rozeznatelnými znaky a na texty, u nichž takové rozdělení prakticky nelze provést, jedná se ve skutečnosti o mnohem jemněji odstupňovaný žebříček. James Elkins rozděluje způsoby grafického záznamu na „pravé psaní (abecední)“, glottografii (glottogramy zde ve smyslu neikonických znaků), semasiografii (semasiogramy zde ve smyslu ikonických znaků, ikonů), pseudopsaní (ve smyslu nehotových systémů zápisu), subgrafémii (ve smyslu obrázků postrádajících syntax, tj. jasné uspořádání, jak následují jeden za druhým), hypografémii (znaky jsou navzájem propojené a nerozlišitelné) a konečně „pravé obrázky“ (Elkins 2001: 165–166). Elkins se v monografii zabývá také možnostmi rozlišení písma a obrazu.

rozhodnout, zda máme viděný text chápat pouze coby nečitelnou deformaci rukou psané latinské abecedy, anebo zda využívá jiných grafických znaků pro záznam našeho jazyka, či je dokonce psán v jiném, nám neznámém jazyce s vlastním způsobem zápisu.

Podobným způsobem lze interpretovat některé básně Ladislava Nováka nebo Jiřího Koláře. Interpretačně obzvláště podnětné jsou v této souvislosti Kolářovy „analfabetogramy“ (básně, jak by je napsal člověk, který neumí číst a psát – „bezobsažený kvazitext“ inspirovaný uměním přírodních národů) a „cvokogramy“ (básně člověka s porušenou myslí – se zjevnou souvislostí se „schizofreničtinou“) (Krátká 2016: 155–158). V těchto případech můžeme básně snadno číst v příslušném fikčním rámci. Smyšlený psychotický tvůrce vytváří neofázie; příslušný schizofrenický jazyk přitom samozřejmě Kolářem ani částečně konstruován není, odhalen je pouze jeden z jeho projevů. Recipient díla (včetně autora samotného) se staví do pozice psychiatra, pro nějž je dílo nesrozumitelné, avšak který si zároveň uvědomuje, že pro jeho pacienta má text patrně své významy i smysl.

Poněkud odlišně musíme přistupovat k dílům, která písmo svou podobou sice na první pohled připomínají, jejich název či zpráva o jejich genezi však toto čtení buď nepodporují nebo se přímo staví proti němu. Typickým případem jsou grafiky Olga Karlíkové, kterou zmiňují také v kapitole o jazycích zvířat. Její díla často připomínají psané listiny, jedná se však o záznamy ptačího zpěvu, žabích zvuků, ale i různých přírodních jevů jako vodního vlnění. Nejsilněji upomínají na písmo její „Ptačí zpěvy“ z roku 1982 (Hlaváčková 2011: 54–55), „Žáby“ z roku 1993 (Hlaváčková 2011: 58) a některé záznamy zpěvů jednotlivých ptáků. V případě drozda jde pak přímo o partituru, zachycenou na notové osnově (Hlaváčková 2011: 38). Stojí za pozornost, že sama Karlíková nesouhlasila se chápáním záznamu ptačích zpěvů jako kaligrafie či vůbec jako naplnění možnosti psaného písma; namísto toho tvrdila, že jde o „převod hudby do výtvarného jazyka“ (Hlaváčková 2011: 49). Toto distancování však zároveň potvrzuje, jak silně „písmově“ (a jazykově) mohou její grafiky na nezasvěceného recipienta působit.

Díla Olgy Karlíkové můžeme samozřejmě číst jako výpověď subjektu o jevech, které vidí a slyší, a coby mluvčího chápat člověka. Stejně platnou interpretací je však přistoupení na tezi, že jde o zachycení zvířecí výpovědi, ač třeba fikční. Mohou tudíž zaznívat tvrzení, že jde o zaznamenání „řeči ptáků“ (Hlaváčková 2011: 40), „žabích rozprav či chorálů“ (Hlaváčková 2011: 43) nebo „jazyka velryb“ (Hlaváčková 2011:44)

– a že mluvčími těchto grafických básní jsou v první řadě zvířata, popřípadě dokonce sama příroda, jako v případě záznamu pohybu větru nebo vody.

Přírodu Olgy Karlíkové pak můžeme pojímat jako svébytnou fikci. To přitom nemusí znamenat, že jde o klam či nepravdu, spíše o jednu možnou interpretaci a zpodobnění aktuálního světa – podobně, jako když je v případě posvátných a božských jazyků při komunikaci s nadpřirozenými bytostmi fikce založena na víře. Přijmeme-li toto pojetí, zjišťujeme, že experimentální grafické básně (či grafiky), byť sémanticky omezené, vytvářejí svébytný svět, který je možné označit za fikční. Z toho pak plyne, že jazyk, jímž „je promlouváno“, je jazykem virtuálním, existujícím ve fikčním světě. Takový jazyk pak samozřejmě nelze bez dalšího zařadit mezi typické konstruované jazyky, jímž se lze učit a naučit, podobá se však konstruovaným jazykům pouze načrtnutým či naznačeným, známým z epické fikce.

## 7. Závěr

V úvodu práce byl rozměr tématu naznačen výčtem možných projevů fascinace neznámým jazykem a jazykovou konstrukcí: od quenijského pozdravu až k Hanysovým hieroglyfům. Jednotlivé kapitoly pak přinesly ještě značné množství dalších jazyků a způsobů práce s jazykem, kterými je možné se v souvislosti s fenoménem konstruovaných a virtuálních jazyků zabývat. Ačkoliv však mezi jednotlivými projevy jazykové konstrukce a kreativity, jež tento text zkoumá, existují četné partikulární vazby, ovlivnění a inspirace, celistvé dějiny konstruovaných jazyků by nutně musely být poměrně odvážnou konstrukcí a bylo by nutné pro ni nalézt jednotící úhel pohledu.

Záměrem této práce bylo proto nebylo vytvořit vzájemně provázaný přehled klíčových myšlenek, děl a přelomových okamžiků v historii jazykové konstrukce, ač se k určité podobě historického vývoje tématu na některých místech vztahuje. Text se zaměřil spíše na určitá obecnější schémata myšlení, které se v různých podobách v jazykové konstrukci vždy projevovala a objevovala, ač třeba nezávisle na sobě. A přestože ve 20. století došlo spolu s celkovým „obratem k jazyku“ k neobyčejnému rozkvětu jazykové konstrukce a v této práci byla většina pozornosti věnována právě moderním textům, měly četné exkurzy do starších období posloužit coby důkaz, že různorodá jazyková konstrukce, s níž se lze ve 20. století setkat, není přes svou značnou tematickou bohatost ničím zcela originálním a bezpříkladným. V některých případech je možné uvést starší texty jako náhodné obdoby, v jiných dokonce jako přímé a přiznané inspirace.

Zkoumání bylo umožněno především pečlivějším prozkoumáním mezí tématu. V úvodní kapitole práce představila problém nepřiliš jasných hranic jazykovosti a konstruovanosti, s tím, že projevy jazykové kreativity (a do určité míry také projevy jazykové konstrukce) můžeme nalézt téměř v každém literárním díle. Teprve moderní éra však přináší masovou popularizaci fenoménu konstruovaných a virtuálních jazyků v literatuře; tato změna způsobu uvažování vede zároveň k novému pohledu také na starší texty. Je přitom pravděpodobné, jak jsem naznačil již na samém začátku, že to byl vliv standardizovaných národních jazyků a národních společenství, co vedlo k silící snaze po vymanění z norem a konvencí a „zakládání nových jazyků“ – ať již ve smyslu přetváření pravidel stávající řeči nebo pokusů o vytvoření zcela nového jazyka. Úvodní



kapitola také ukázala obtížnost rozlišování výpovědí v konstruovaných jazycích v literárních dílech od výpovědí zašifrovaných a glosolalických. Navrženým řešením je nechávat šifry a glosolálie (jsou-li pasáže jejich pomocí utvořené v textu prezentovány coby jazykové projevy) jako protiklady konstruovaných jazyků, nýbrž spíše jako možné způsoby vytváření výpovědí ve smyšleném jazyce, s tím, že kolem nich je pak případně možné vystavět komplexní konstruovaný jazyk.

Po obecnější úvodní kapitole následovaly kapitoly zaměřené na autorem práce zvolené (a do jisté míry také dotvořené) kategorie konstruovaných jazyků. Ty byly postaveny kolem klíčových charakteristik a textových funkcí, podílejících se na specifčnosti daných kategorií.

Kapitola o jazycích zvířat upozornila na oblíbený typ postavy, která rozumí zvířecí řeči, díky čemuž může být v textu význam zvířecích zvuků fiktivně přeložen do přirozeného jazyka vyprávění – jak je tomu u Kiplinga nebo Setona. Porozumění zvířecí řeči se zároveň úzce pojí s tradiční ideou Zlatého věku. Kapitola konstatovala také častou přítomnost „mezijazyků“, které se svým výrazovým plánem nacházejí na rozhraní mezi lidskou a zvířecí řečí. Ty nalezneme v typické podobě u Tarzana nebo v *Daleké cestě za domovem*. Jazyky zvířat v literárních textech stojí v protikladu k jazykům lidským a často jsou postaveny hierarchicky níže, ale ne vždy – v některých případech, například u zpěvu ptáků, mohou fungovat jako prvek hierarchicky vyšší. V těchto případech se jazyky zvířat přibližují posvátným jazykům.

U posvátných a božských jazyků byl položen důraz na jejich obvyklé oddělení od běžných, přirozených jazyků prostřednictvím neproměnlivosti, nepochopitelnosti a skrytosti – všechny tyto vlastnosti má jazyk bohyně v de Quinceyho básni „Levana a matky žalu“. Důležitá je také performativní schopnost přetvářet svět, kterou lze chápat také jako nadpřirozenou hyperbolizaci reálně existující vlastnosti přirozených jazyků; nejčastěji se tato schopnost objevuje v moderní fantastice, ale v podobě stvořitelského jazyka ji nalezneme i v mýtických textech.

V další kapitole následovaly utopické a dystopické jazyky, étosem dokonalosti či schopnosti přetvářet svět podobné posvátným jazykům, ale současné do jisté míry protikladné – zejména tím, že proti mýtickému či fantastickému nadpřirozenou postavily artificialitu vytváření nových jazyků v rámci vědecké fantastiky. Utopické jazyky mají především sloužit k dokonalému naplnění potřeb lidské komunikace (jak je tomu do

jisté míry již v Moreově *Utopii*), zatímco dystopické jsou ve fikčním světě užívány coby prostředek ovládnutí. V obou případech je možné přetváření vnímání světa – ve smyslu jako utopickým (Chiangova heptapodština), tak dystopickým (Orwellův Newspeak). Závěrečné pojednání o kalpadockém jazyce v Grušově próze *Mimmer* nicméně ukázalo, že kromě fiktivně konstruovaných jazyků mohou v rolích utopických a antiutopických jazyků ve specifických případech sloužit vystupovat také kvazipřirozené jazyky, konstruované a umělé jen na úrovni aktuálního světa. Jejich příslušnost ke kategorii utopických jazyků je pak dána především žánrově.

Kapitola o konstruovaných a virtuálních jazycích v poezii byla rozdělena na básně v rámci fikce, spojené s jazykem fiktivním, ať už zevrubně zpracovaným (Tolkienovy básně) nebo jen načrtnutým (Landolfiho „Aga mažera difúra“), a na samostatně stojící básně, buďto spojené s konstruovaným jazykem (esperantské básně) či alespoň virtuálním jazykem (George, Lasker-Schüler), nebo přinejmenším připomínající dílo v neznámém jazyce (Ball, Lemaître a mnozí další). Na rozdíl od předchozích kapitol, v nichž byly zpracovávány jazyky téměř vždy fiktivními, je status jazyků spojených s poezií méně zřejmý; příběh o původu jazyka je často koncipován jako autobiografická výpověď, někdy dokonce s posvátnými či utopickými prvky. Báseň v takových případech bývá často napsána až poté, co je zkonstruován jazyk, přičemž on sám je primárním, řídicím dílem. Poezie v konstruovaném jazyce potom může fungovat jako důkaz, že je v nově sestrojeném jazyce možné psát umělecké texty (jako v případě mezinárodního pomocného jazyka esperanto nebo experimentálního, silně sémanticky kondenzovaného jazyka Ithkuil) – motivace jazykového tvůrce ke konstrukci je úzce propojena s literárním druhem, jež si pro představení svého jazyka čtenářům vybere.

Jedním ze záměrů, které si tato práce na začátku stanovila, bylo dokázat a alespoň částečně zmapovat historickou a tematickou rozprostraněnost fenoménu konstruovaných a virtuálních jazyků. Možný materiál samozřejmě nebyl ani zdaleka vyčerpán, a přes velké množství zmíněných uměleckých textů, smyšlených a předpokládaných jazyků se stále jedná o pouhý výběr. Tento výběr byl motivován především snahou o předvedení některých zřetelných tendencí, které se v souvislosti s jazykovou konstrukcí a kreativitou objevují.

Ze shromážděných příkladů vyplývá, že v jazykové konstrukci lze odhalit přinejmenším dva základní postupy. Tím očekávanějším je vytváření zcela nového jazyka nebo jazykových prvků, konstrukce v užším slova smyslu, glosopoeia tolkienovského typu. Druhým typem, který se objevil zejména v prvních dvou kapitolách této práce (tedy u jazyků zvířat a posvátných jazyků), je konstrukce prostřednictvím jazykové interpretace fenoménů aktuálního světa. Může přitom jít o zvuky vydávané zvířaty, nebo dokonce zcela obecně o jakékoliv znaky rozpoznávané ve světě a interpretované coby řeč – ať už řeč božská nebo řeč zcela bez původce.

Oba zmíněné postupy jazykové konstrukce se přitom mohou v jednotlivých kategoriích prolínat – funkce jazyka v díle zůstává stejná či podobná, liší se pouze způsob jeho utvoření. Mezi jazyky zvířat patří jak typické konstruované jazyky jako králičtina z *Daleké cesty za domovem* nebo řeč opů z Tarzanových příběhů, ale stejně tak jazyková interpretace mimeticky zachycených zvířecích zvuků, jak bylo ukázáno na etologických textech Setonových nebo Williamsonových. K posvátným jazykům řadím jak jazyk „lingua ignota“ se zcela novými slovy, ale současně také posvátné čtení znaků aktuálního světa, kupříkladu „tajemných symbolů“ na hřbetech velryby v *Bílé velrybě*.

Ve všech kapitolách se také projeví nepříliš jasné hranice mezi kategoriemi, se kterými text pracoval. Zvířecí jazyky mají v některých ohledech blízko k jazykům posvátným – tradici jazyka ptáků by například bylo možné zařadit do obou jmenovaných skupin. Podobné propojení nalezneme mezi a konstruovanými a virtuálními jazyky užívanými v poezii, neboť mnozí básníci (jako Chlebnikov, Ball nebo Isou) využívali pro svá díla v nesrozumitelné řeči představu nadpřirozeného či božského původu. Výraznou spojnicí mezi posvátnými a (anti)utopickými jazyky se ukázala být zejména schopnost přetvářet svět. Zatímco u posvátných a božských jazyků je spojena s nadpřirozeným zásahem, v případě utopických jazyků je tento atribut vysvětlován vědeckofantasticky – ať už jde o lingvistickou fantazii jazyků dokonale uzpůsobených k určitému účelu, a tím přetvářející společnost, jako například Orwellův Newspeak, nebo o jazyky zcela a na neurologické úrovni proměňující lidské vnímání světa, jak tomu je u Chiangovy heptapodštiny a dalších smyšlených řečí.

Na vícero místech textu vyvstala také důležitost propojení umělecké a společenské dimenze konstruovaných jazyků. Konstruované jazyky objevující se v uměleckých dílech se někdy stávají společenským jevem a přestávají být čteny nutně

jen v kontextu původního díla, jak se ukazuje například na Tolkienových jazycích, Adamsově řeči králíků nebo klingonštině, v této práci nerozebírané; jazyky pak mohou být upravovány, rozšiřovány a mají své studenty a mluvčí. Někdy je tento přechod z literárního díla do komunity (nejčastěji fandomu, ale může se jednat i o rozsáhlejší skupinu) dokonce záměrem tvůrce, více či méně úspěšným, jako v případě „ženského jazyka“ Láadan, zmiňovaného v kapitole o utopických jazycích. Může nicméně docházet též k opačnému procesu, když je nově sestrojený, primárně ne-umělecký a ne-fiktivní konlang použit jako kód pro napsání uměleckých děl, ať už samotným tvůrcem jazyka nebo jinými autory. V některých případech může v konstruovaném jazyce vzniknout celá nová svébytná literatura či poetická tradice, jak bylo ukázáno na příkladu esperanta.

V průběhu celé práce – ale zejména v poslední kapitole, v prostoru poezie – se pak vracela tematizace vazeb mezi jazykovou kreativitou a jazykovou konstrukcí. Blízkost a prostupnost těchto dvou fenoménů se projevuje především v experimentální poezii, coby žánru nejsnáze přístupného razantním proměnám kódu – možná je přitom práce s východisky přirozeného jazyka (jak bylo ukázáno u Carrolla nebo Hiršala), ale také se zcela novými znaky nebo asémickým psaním (jako u českých lettristů).

Závěrečná kapitola zároveň představila tendenci ke čtení nesrozumitelných textů, v tomto případě básnických, jako by se jednalo o výpovědi v čtenáři neznámých konstruovaných či virtuálních jazycích. Přestože se člověk může takřka u jakéhokoliv vjemu domnívat, že má před sebou smysluplnou, jazykově strukturovanou výpověď, je tato tendence přirozeně silnější, když jsou přítomny také indicie, které tento způsob chápání naznačují či potvrzují – například skutečnost, že má před sebou dílo prezentované coby básnický text. Tato tendence by si nepochybně zasloužila ještě hlubší zkoumání, jak z čtenářského hlediska, tak z pozice autorských strategií.

Totéž ostatně platí i pro mnohé další fenomény spjaté s jazykovou konstrukcí, v této práci mnohdy pouze letmo dotčených. Také proto lze doufat, že konstruované a virtuální jazyky si udrží pozornost badatelů i nadále – ať již coby komplexní problém nebo coby zdroj případných dílčích studií.

## 8. Bibliografie

### 8.1. Primární literatura

Adams, Douglas (2002): *Stopařův průvodce Galaxií* (Praha: Argo), 144 s. ISBN 978-80-7203-438-3.

Adams, Richard (1998): *Příběhy z Kamenitého vrchu*, přel. Jitka Minaříková. (Praha: Mladá fronta), 235 s. ISBN 978-80-204-0709-2.

Adams, Richard (2005): *Watership Down: A Novel* (New York – London – Toronto – Sydney: Scribner), 476 s. ISBN 978-0-7432-7770-9.

Adams, Richard (2010): *Daleká cesta za domovem*, přel. Jitka Minaříková (Praha: Mladá fronta, 2010. 408 s. ISBN 978-80-204-2171-5.

Achebe, Chinua (2003): *Svět se rozpadá*, přel. Vladimír Klíma (Praha: BB art), 166 s. ISBN 978-80-7341-031-5.

Ajvaz, Michal (2011): *Lucemburská zahrada* (Brno: Druhé město), 172 s. ISBN 978-80-7227-312-6.

Aksjonov, Vasilij Pavlovič (1977): „Stalnaja ptica“, *Glagol* vol. 1 (Ann Arbor, Michigan: Ardis), s. 25–95.

Aldiss, Brian Wilson (2008): *Nonstop*, přel. Jaroslav Veis a Veronika Veisová (Plzeň: Laser), 255 s. ISBN 978-80-7193-250-5.

Aldiss, Brian Wilson (2009): *Temné světelné roky*, přel. Naděžda Paboučková (Plzeň: Laser), 173 s. ISBN 978-80-7193-281-9.

Aldiss, Brian Wilson (2010): *Pokolení starců*, přel. Vít Kabelka (Plzeň: Laser), 286 s. ISBN 978-80-7193-299-4.

Andreae, Johann Valentin (1992): *Chymická svatba Christiana Rosenkreutze roku 1459*, přel. Jan Dostal (Praha: Baltazar), 135 s. ISBN 978-80-900307-1-8.

Aristofanés (1954): *Acharňané*, přel. Ferdinand Stiebitz (Praha: Dilia), 63 s.

- Aristofanés (1970): *Ptáci*, přel. Václav Renč (Praha: DILIA), 68 s.
- Ball, Hugo (2007): *Gedichte*, ed. Eckhard Faul (Göttingen: Wallstein Verlag), 335 s. ISBN 978-3-89244-775-7.
- Ball, Hugo (2008): *Dramen*, ed. Eckhard Faul (Göttingen: Wallstein Verlag), 339 s. ISBN 9783892447139.
- Ball, Hugo (2016): *Útěk z doby*, přel. Nikola Mizerová a Pavel Novotný (Praha: Rubato), 390 s. ISBN 978-80-87705-50-6.
- Balzac, Honoré de (1976): *Lilie v údolí*, přel. Drahoslava Janderová (Praha: Svoboda), 291 s.
- Banks, Iain (1988): *The Player of Games* (London: Macmillan), 309 s. ISBN 978-0-333-47110-4.
- Bear, Greg (2004): *Hudba krve*, přel. Petr Kotrle (Plzeň: Laser), 315 s. ISBN 978-80-7193-178-2.
- Beckford, William (1970): „Vathek“ in Horace Walpole, Clara Reeve, William Beckford, Ann Radcliffe: *Otrantský zámek, Starý anglický baron, Vathek, Sicilský román*, ed. Jaroslav Hornát, přel. Emanuel Tilsch, Taťána Tilschová, Hana Skoumalová (Praha: Odeon), s. 377–488.
- Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih: český ekumenický překlad* (2013), přel. ekumenické komise pro Starý a Nový zákon (Praha: Česká biblická společnost), 1387 s. ISBN 978-80-87287-66-8.
- Blatty, William Peter (2009): *Exorcista: souboj s ďáblem*, přel. Hana Parkánová-Whitton (Praha: XYZ), 310 s. ISBN 978-80-7388-273-0.
- Borges, Jorge Luis (2009): *Fikce; Alef*, přel. Kamil Uhlíř (Praha: Argo), 384 s. ISBN 978-80-257-0146-1.
- Borkovec, Petr (2012): *Milostné básně* (Praha: Fra), 72 s. ISBN 978-80-87429-32-7.
- Burdekin, Katherine (1989): *The End of Today's Business* (New York: The Feminist Press), 208 s. ISBN 978-1558610095.

Butcher, Jim (2008): *Bouřková fronta*, přel. Pavel Toman (Praha: Triton), 359 s. ISBN 978-80-7387-022-5.

Butler, Samuel (1872): *Erewhon or Over the Range* (London: Trübner & Co.), 246 s.

Butler, Samuel (1901): *Erewhon Revisited* (New York: E. P. Dutton & Company), 304 s.

Cadigan, Pat (2015): „Pečovatelky“ in George Raymond Richard Martin, Gardner Raymond Dozois (eds.), *Nebezpečné ženy*, přel. Hana Březáková (Praha: Motto), s. 555–594. ISBN 978-80-267-0503-1.

Calisher, Hortense (1965): *Journal from Ellipsia: A Novel* (Boston: Little, Brown), 375 s.

Card, Orson Scott (1994): *Enderova hra*, přel. František Nešpor (Plzeň: Laser), 290 s. ISBN 978-80-85601-72-5.

Caroll, Lewis (1996): *Sylvie a Bruno*, přel. Markéta Cukrová (Praha: Trigon), 219 s. ISBN 978-80-85320-84-8.

Carroll, Lewis (2010): *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*, přel. Alyos a Hana Skoumalovi (Praha: Sloart), 192 s. ISBN 978-80-7391-361-8.

Claretus (1991): *Ptačí zahrádka*, přel. Jana Nechutová (Brno: Petrov), ISBN 978-80-85247-09-1.

Coleridge, Samuel Taylor, Wordsworth, William, Southey, Robert (1999): *Jezerní básníci*, ed. a přel. Zdeněk Hron (Praha: Mladá Fronta), 214 s. ISBN 978-80-204-0790-0.

Cowley, Abraham (2014): *Poems*, ed. Alfred Rayney Waller (Cambridge: Cambridge University Press), 476 s. ISBN 978-1-107-43275-8.

Cyrano de Bergerac, Savinien de (1959): *Cesta na Měsíc; Cesta do Sluneční říše*, přel. Luděk Král (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění), 319 s.

Čapek, Josef (1923): *Země mnoha jmen: hra o třech dějstvích a proměně* (Praha: Otakar Štorch-Marién), 78 s.

Čapek, Karel (2009): *Válka s mloky* (Voznice – Praha: Leda – Rozmluvy), 276 s. ISBN 978-80-7335-176-2 / 978-80-85336-65-8.

Dahl, Roald (1992): *Karlík a továrna na čokoládu*, přel. Jaroslav Kořán a Pavel Šrut (Praha: Winston Smith), 119 s. ISBN 978-80-900912-7-6.

Dante Alighieri (2009): *Božská komedie*, přel. Vladimír Mikeš (Praha: Academia), 2009. 637 s. ISBN 978-80-200-1762-8.

De Quincey, Thomas (1927): *Levana a matky žalu* (Stará Říše na Moravě: Marta Florianová), 19 s.

Deaver, Jeffery (1998): *Sběratel kostí*, přel. Michal Švejda a Jiří Kobělka (Ostrava: Domino), 387 s. ISBN 978-80-86128-18-4.

Dee, John (2013): *Deníky Johna Deeho*, ed. Edward Fenton, přel. Marcia a Zdeněk Patonovi (Praha: Academia), 589 s. ISBN 978-80-200-2304-9.

Dickens, Charles (2008): *Záhada Edwina Drooda*, přel. Jarmila Emmerová (Praha: Albatros), 343 s. ISBN 978-80-00-01992-5.

Diodorus (1967): *Diodorus of Sicily in Twelve Volumes with an English Translation* (London: William Heineman Ltd), 539 s.

Drda, Jan (1961): *Dalskabáty, hříšná ves, aneb Zapomenutý čert: komedie o osmi obrazech* (Praha: Československý spisovatel), 111 s.

Drda, Jan (1965): *Hrátky s čertem: komedie o deseti obrazech* (Praha: Československý spisovatel), 174 s.

Eco, Umberto (2001a): *Ostrov včerejšího dne*, přel. Zdeněk Frýbort (Praha: Argo), 453 s. ISBN 978-80-7203-395-9.

Eco, Umberto (2005): *Foucaultovo kyvadlo*, přel. Zdeněk Frýbort (Praha: Český klub), 566 s. ISBN 978-80-85637-89-2.

Echegaray, José (1937): *Šílený bůh*, přel. Jaromír Borecký (Praha: Nakladatelské družstvo Máje), 271 s.

Flaubert, Gustave (1958): *Prosté srdce*, přel. Vendulka Tůmová (Praha: Československý spisovatel), 63 s.



- Flaubert, Gustave (1973): *Salambo*, přel. Jiří Konůpek (Praha: Práce), 275 s.
- Fleming, Ian (1998): *Žít a nechat zemřít*, přel. Ivan Němeček (Praha: Delfin), 164 s. ISBN 978-80-902314-3-6.
- Fridrich, Radek (2011): *Krooa krooa* (Brno: Host), 63 s. ISBN 978-80-7294-507-8.
- Fridrich, Radek (2017): *Ptačí řeči* (Praha: Dybbuk), 60 s. ISBN 978-80-7438-166-9.
- George, Stefan (1927): *Die Fibel. Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 1* (Berlin: Georg Bondi), 141 s.
- George, Stefan (1928): *Das Jahr der Seele. Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 4* (Berlin: Georg Bondi), 141 s.
- Gessner, Conrad (2009): *Mithridates. Travaux d'Humanisme et Renaissance* (Librarie Droz), 407 s. ISBN 978-2-600-01285-0.
- Gnědov, Vasilisk (1913): *Smert' Iskusstvu* (St. Petěrsburg: Petěrburskij glašataj).
- Grahame, Kenneth (2001): *Vítr ve vrbách, aneb Žabákova dobrodružství*, přel. Míla Grimmichová a Jaroslav Seifert (Praha: Albatros), 174 s. ISBN 978-80-00-00960-5.
- Greenaway, Kate (1884): *Language of Flowers* (London: George Routledge and Sons), 80 s.
- Grimm, Jacob Ludwig Karl, Grimm, Wilhelm Karl (1961): *Německé pohádky*, přel. Helena Helceletová (Praha: SNKLU), 547 s.
- Gruša, Jiří (2014): *Prózy. I, Povídky a novely*, ed. Dalibor Dobiáš (Brno: Barrister & Principal), 399 s. ISBN 978-80-7485-029-5.
- Halas, František (1978): *Básnické dílo*, ed. Břetislav Štorek (Praha: Československý spisovatel), 452 s.
- Hall, Radclyffe (1992): *Studna osamění*, přel. Vladimír Vendyš (Praha: Československý spisovatel), 429 s. ISBN 978-80-202-0349-6.

Hamsun, Knut (2016): *Hlad*, přel. Helena Kadečková (Praha: Dybbuk), 237 stran. ISBN 978-80-7438-142-3.

Havel, Václav (1965): *Vyrozumění: hra o dvanácti obrazech* (Praha: Dilia), 95 s.

Hawthorne, Nathaniel (1999): *Mramorový faun: romance z Monte Beni*, přel. Stanislava Pošustová (Praha: Mladá fronta), 368 s. ISBN 978-80-204-0774-0.

Heisler, Jindřich (1999): *Z kasemat spánku*, eds. Fratišek Šmejkal, Karel Srp, Jindřich Toman, přel. Magdaléna Fričová, Věra Linhartová, Miroslav Petříček jr., Jindřich Toman, Miroslav Topinka (Praha: Torst), 466 s. ISBN 978-80-7215-100-4.

Hiršal, Josef, Grögerová, Bohumila (1968): *Job – Boj* (Praha: Československý spisovatel), 130 s.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1979): *Životní názory kocoura Moura: spolu se zlomky životopisu kapelníka Johanna Kreislera, tak jak se náhodou zachovaly v makulatuře*, přel. Hanuš Karlach (Praha: Mladá fronta), 389 s.

Holan, Vladimír (2000): *Ale je hudba* (Praha: Paseka), 285 s. ISBN 978-80-7185-287-2.

Hölderlin, Friedrich (1988): *Hyperion, aneb Eremita v Řecku*, přel. Antonín Pešek (Praha: Odeon), 350 s.

Homér (2010): *Ilias*, přel. Vladimír Šrámek (Praha: Academia), 582 s. ISBN 978-80-200-1839-7.

Honys, Josef (2011): *Nesmelián: aneb Do experimentálních textů vstup nasmělý* (Praha: Dybbuk), 352 s. ISBN 978-80-7438-061-7.

Howard, Robert Ervin (2010): *Krok ze tmy: strašidelné povídky z let 1925-1932*, eds. Pavel Medek a Ondřej Müller, přel. Pavel Medek (Praha: Plus), 179 s. ISBN 978-80-00-02495-0.

Hrych, Ervín (1991): *Krhútská kronika: paměti prarapla středního věku* (Praha: Marsyas), 121 s. ISBN 978-80-900262-1-6.

Chaucer, Geoffrey (2017): *Ptačí sněm / The Parliament of Fowls* (Praha: Argo), 316 s. ISBN 978-80-257-1608-3.

Chiang, Ted (2011): *Příběhy vašeho života*, přel. Richard Podaný, Pavla Horáková, Robert Hýsek (Praha: Plus), 267 s. ISBN 978-80-259-0017-8.

Chlebnikov, Velemir (1940): *Neizdannye proizvedeniia*, eds. Nikolaj Chardžiev, Teodor Grits (Moskva: Khudozhestvennaia Literatura), 490 s.

Chlebnikov, Velemir (1975): *Zakletí smíchem*, ed. a přel. Jiří Taufer (Praha: Československý spisovatel), 136 s.

Joyce, James (2011): *Kočka a čert*, přel. Ivana Pecháčková (Praha: Meander), 2011. 31 s. ISBN 978-80-86283-89-0.

Kadečková, Helena, Dudková, Veronika (eds.) (2011): *Sága o Völsunzích a jiné ságy o severském dávnověku*, přel. Helena Kadečková a Veronika Dudková (Praha: Argo), 221 s. ISBN 978-80-257-0400-4.

Keats, John (1901): *The Complete Works of John Keats: Posthumous poems, 1812-1820. Essays & notes* (Glasgow: Gowers & Gray), 291 s.

King, Stephen (2016): *The Dark Tower I: The Gunslinger* (New York: Simon & Schuster), 288 s. ISBN 978-1-5011-4351-9.

Kipling, Rudyard (1976): *Knihy džunglí*, přel. Aloys a Hana Skoumalovi (Praha: Odeon), 285 s.

Klempera, Josef (1995): *Květomluva aneb Řekni to květinou* (Praha: Horizont), 173 s. ISBN 978-80-7012-085-9.

Kopecný, Matěj (1943): *Komedie a hry*, ed. František Jungmann (Praha: Pavel Prokop), 224 s.

*Korán* (1972), přel. Ivan Hrbek (Praha: Odeon), 797 s.

Kručonych, Alexej Jelisejevič (1913): *Prosojata* (Petrohrad: T-vo „Svět“), 15 s.

Kručonych, Alexej Jelisejevič (1923): *Apokalipsis v ruské literatuře* (Moskva: MAF), 46 s.

Křesadlo, Jan (1990): *Fuga trium* (Brno: Host), 371 s. ISBN 978-80-85233-00-1.

Křesadlo, Jan (2002): *Kravex5, aneb Potíže stavu bez tíže* (Olomouc: Periplum), 165 s. ISBN 978-80-86624-07-5.

La Tour, Charlotte de (1858): *Le Langage des Fleurs* (Paris: Garnier Frères), 308 s.

Laneham, Robert (1822): *Laneham's letter describing the magnificent pagents presented before Queen Elizabeth, at Kenilworth Castle* (Philadelphia: Hickman and Hazzard), 113 s.

Larbaud, Valery (2016): „Soukromé zbožnosti“, ed. a přel. Josef Hrdlička, *Plav – měsíčník pro světovou literaturu*, 2016/01, s. 9–12.

Lasker-Schüler, Else (1925): *Ich räume auf!: Meine Anklage gegen meine Verleger* (Zürich: Lago Verlag), 38 s.

Lasker-Schüler, Else (2001): *Werke und Briefe, Kritische Ausgabe 4.1: Prosa 1921–1945. Nachgelassene Schriften* (Frankfurt am Mein: Jüdischer Verlag), 523 s. ISBN 978-3-633-54166-9.

Le Guin, Ursula K. (1992): *Čaroděj Zeměmoří*, přel. Petr Kotrle (Brno: AF 167), 167 s. ISBN 978-80-85384-07-9.

Le Guin, Ursula K. (2003): *Příběhy ze Zeměmoří*, přel. Petr Kotrle (Praha: Triton), 328 s. ISBN 978-80-7254-276-5.

Lee, Laurie (2002): *Jablečné víno s Rozárkou*, přel. Břetislav Hodek (Praha: Academia), 179 s. ISBN 978-80-200-1049-0.

Lemaître, Maurice (1956): *La Plastique lettriste et hypergraphique* (Paris: Caractères), 68 s.

Lewis, Matthew Gregory (1971): *Mnich. Romantický román*, přel. František Vrba (Praha: Odeon), 525 s.

Logan, John (2015a): „Verbis Diablo“, *Penny Dreadful*, série 2, epizoda 2, vysíláno 10. 5. 2015 [televizní seriál].

Logan, John (2015b): „The Nightcomers“, *Penny Dreadful*, série 2, epizoda 3, vysíláno 17. 5. 2015 [televizní seriál].

London, Jack (1924): *Šarlatový mor; Kosti Kahekiliovy; Když se Alice zpovídala*, přel. Karel Koschin (Praha: B. Kočí), 127 s.

Lovecraft, Howard Phillips (2011): *Volání Cthulhu 1: příběhy a novely z let 1926–1927*, přel. a ed. Ondřej Müller (Praha: Plus), 344 s. ISBN 978-80-259-0114-4.

Lovecraft, Howard Phillips (2012a): *The Complete Fiction Collection, vol I* (Ulwencreutz Media), 600 s. ISBN 978-1-4092-1883-8.

Lovecraft, Howard Phillips (2012b): *The Complete Fiction Collection, vol III* (Ulwencreutz Media), 566 s. ISBN 978-1-300-41427-8.

Lovecraft, Howard Phillips (2012c): *Volání Cthulhu 2: příběhy a novely z let 1927–1930*, přel. a ed. Ondřej Müller (Praha: Plus), 320 s. ISBN 978-80-259-0115-1.

Lovecraft, Howard Phillips (2013): *Stín z času: příběhy a střípky z let 1931–1935*, přel. a ed. Ondřej Müller (Praha: Plus), 467 s. ISBN 978-80-259-0130-4.

Lukáš, Miloš (1977): *Kolora Kalejdoskopoj: Elektitaj tradukajoj*, ed. Miloš Lukáš (Praha: Ceha Esperanto Asocio), 73 s.

Lysohorský, Óndra (2005): *Poručénstwo* (Praha: Univerzita Karlova v Praze – Filozofická fakulta), 112 s. ISBN 978-80-7308-096-9.

MacDonald, George (2004): „Zlatý klíč“ in Anderson, Douglas Allen (ed.), *Otcové Prstenu: kořeny moderní fantasy před Tolkienem* (Praha: Baronet), s. 39–68. ISBN 978-80-7214-717-5.

Machen, Arthur (1994): *Bílí lidé*, přel. Jaroslav Kučera (Praha: Volvox Globator), 58 s. ISBN 978-80-85769-26-5.

Marlowe, Christopher (2007): *Doctor Faustus. A 1604-Edition (Second Edition)*, ed. Michael Keefer, (Peterborough, Ontario: Broadview Press), 320 s. ISBN 978-1-77048-118-3.

Martin, George R. R. (2011): *Hra o trůny*, přel. Hana Březáková (Praha: TALPRESS), 848 s. ISBN 978-80-7197-412-3.

Martin, George Raymond Richard (2011): *Bouře mečů*, přel. Hana Březáková (Praha: Talpress), 1197 s. ISBN 978-80-7197-436-9.

Martin, George Raymond Richard (2012): *Hostina pro vrány*, přel. Hana Březáková (Praha: Talpress), 860 s. ISBN 978-80-7197-446-8.

Maupassant, Guy de (2012): *Horla / Le Horla*, přel. Oskar Reindl (Praha: Argo), 37 s. ISBN 978-80-257-0551-3.

Miéville, China (2012): *Ambasadov*, přel. Milan Žáček (Plzeň: Laser), 383 s. ISBN 978-80-7193-348-9.

Miller, Henry (2006): *Obratník kozorooha*, přel. Pavel Dominik (Litomyšl: Paseka), 301 s. ISBN 978-80-7185-730-3.

Milton, John (2003): *The Complete Poems and Major Prose* (Indianapolis – Cambridge: Hackett Publishing), 1088 s. ISBN 978-1-62466-585-1.

Molière (1960): *Měšťák šlechticem: komedie s tanci o pěti dějstvích*, přel. Svatopluk Kadlec (Praha: Dilia), 107 s.

Moore, Alan (1994): „The Courtyard“ in David M. Mitchell (ed.), *The Starry Wisdom: A Tribute to H.P. Lovecraft* (London: Creation Books), s. 147–154. ISBN 978-1-871592-32-0.

More, Thomas (1978): *Utopie*, přel. Bohumil Ryba (Praha: Mladá fronta), 156 s.

Morgenstern, Christian (1958): *Šibeniční písně*, přel. Josef Hiršal (Praha: SNKLHU), 140 s.

Musil, Robert (2011): *Zmatky chovance Törlesse*, přel. Radovan Charvát (Praha: Argo), 192 s. ISBN 978-80-257-0136-2.

Neff, Ondřej (2004): *Dvorana zvrhlosti*, ed. Vlastimil P. Fiala (Praha: Mladá fronta), 371 s. ISBN 978-80-204-1105-1.

Nesbø, Jo (2013): *Netopýr: první případ Harryho Holea*, přel. Kateřina Křišťůvková (Zlín: Kniha Zlín), 397 s. ISBN 978-80-7473-048-1.

Orwell, George (2014): *Devatenáct set osmdesát čtyři*, přel. Petra Martínková (Praha: Argo), 315 s. ISBN 978-80-257-1325-9.

Pamuk, Orhan (2007): *Jmenuji se Červená*, přel. Petr Kučera (Praha: Argo), 497 s. ISBN 978-80-7203-945-6.

Parolek, Radegast (1987): *Souboj nad propastí aneb Hrdinský příběh o lotyšském silákovi Láčpléšisovi a jeho moudré nevěstě, sličné Laimdotě* (Praha: Albatros), 108 s.

Pavić, Milorad (2011): *Chazarský slovník: román lexikon v 100 000 slovech*, přel. Stanislava Sýkorová (Praha: Mladá fronta), 237 s. ISBN 978-80-204-2101-2.

Pelevin, Viktor Olegovič (2016): *Snuff: utopie*, přel. Libor Dvořák (Praha: Dokořán), 411 s. ISBN 978-80-7363-777-4.

Perrault, Charles (2001): *Francouzské pohádky & bajky*, přel. František Hrubín a Gustav Franc. (Praha: Brio), 366 s. ISBN 978-80-86113-51-7.

Pound, Ezra (1972): „Letters to Viola Baxter Jordan“, ed. Donald Gallup, *Paideuma* 1, 1 (Spring–Summer 1972), s. 107–111.

Quijada, John (2012): *A Grammar of the Ithkuil Language* (Lulu), 448 s.

Quijada, John (2014): „Song Lyrics in Ithkuil“ in John Quijada, *Ithkuil: A Philosophical Design for a Hypothetical Language* [online], dostupné z: [http://www.ithkuil.net/song\\_lyrics\\_1.pdf](http://www.ithkuil.net/song_lyrics_1.pdf) [cit. 31. 5. 2018].

Ramanujan, Attipate Krishnaswami (1997): *A Flowering Tree and Other Oral Tales from India* (Berkeley – Los Angeles: University of California Press), 270 s. ISBN 978-0-520-20399-0

Rousseau, Jean Jacques (1949): *O původu nerovnosti mezi lidmi* (Praha: Svoboda), 119 s.

Rowling, Joanna Kathleen (2015): *Harry Potter a Kámen mudrců*, přel. Vladimír Medek (Praha: Albatros), 253 s. ISBN 978-80-00-04039-4.

Rowling, Joanne K. (2001): *Famfrpál v průběhu věků*, přel. Pavel Medek (Praha: Albatros), 65 s. ISBN 978-80-00-01008-3.

Rowling, Joanne Kathleen (1999): *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (New York: Scholastic Press), s. 343. ISBN 978-0-439-06486-6.

Rowling, Joanne Kathleen (2002): *Fantastická zvířata a kde je najít*, přel. Pavel Medek (Praha: Albatros), 69 s. ISBN 978-80-00-01020-5.

Rowling, Joanne Kathleen (2008): *Harry Potter a tajemná komnata*, přel. Vladimír Medek (Praha: Albatros), 286 s. ISBN 978-80-00-02223-9.

Rowling, Joanne Kathleen, Kloves, Steve (2002): *Harry Potter a tajemná komnata* [film] (Velká Británie – USA – Německo: 1492 Pictures – Heyday Films – MIRACLE Productions – Warner Bros.).

Sachs, Nelly (1972): *Ausgewählte Gedichte* (Frankfurt am Mein: Suhrkamp), 95 s.

Sanderson, Brandon (2006): *Elantris*, přel. Milena Poláčková (Praha: Talpress), 551 s. ISBN 978-80-7197-290-7.

Scott, Michael (1996): *Hrdinové irských bájí*, přel. Renata Kamenická (Brno: Ando), 119 s. ISBN 978-80-902032-6-6.

Seton, Ernest Thompson (1968): *Divoké děti lesů*, přel. Eva Korelusová (Praha: Mladá fronta), 160 s.

Seton, Ernest Thompson (1998): *Zvířata hrdinové*, přel. Miloš Zapletal (Praha: Leprez), 220 s. ISBN 978-80-86061-14-6.

Sewell, Anna (1972): *Černý krasavec*, přel. Jana Cahová (Praha: Svoboda), 211 s.

Sewell, Anna (2012): *Black Beauty* (Oxford: Oxford University Press), 256 s. ISBN 978-0-19-163578-6.

Shakespeare, William (2011): *Dilo*, přel. Martin Hilský (Praha: Academia), 1677 s. ISBN 978-80-200-1903-5.

Shea, Robert Joseph, Wilson, Robert Anton (1998): *Illuminatus! I, Oko v pyramidě*, přel. Tomáš Hrách (Praha: Maťa), 319 s. ISBN 978-80-86013-29-9.

Shea, Robert Joseph, Wilson, Robert Anton (2010): *The Illuminatus! Trilogy: The Eye in the Pyramid, The Golden Apple, Leviathan* (New York: Dell Publishing), 816 s. ISBN 978-0-307-56964-6.

Sterling, Bruce (2006): *Schismatrix plus*, přel. Radim Rouče, Petr Kotrle, Josef Dušek (Plzeň: Laser), 531 s. ISBN 978-80-7193-213-0.



Stevens, Francis (2004): „Stříbrná past“ in Anderson, Douglas Allen (ed.), *Otcové Prstenu: kořeny moderní fantasy před Tolkienem* (Praha: Baronet), s. 377–404. ISBN 978-80-7214-717-5.

Stevenson, Robert (1964): *Pán z Ballantrae*, přel. Ivan Slavík (Praha: Lidová demokracie), 233 s.

Strindberg, August (1990): *Červený pokoj*, přel. Josef Vohryzek (Praha: Odeon) 307 s. ISBN 978-80-207-0179-4.

Swedenborg, Emanuel (2011): *Nebe a peklo dle viděného a slyšeného*, přel. Lenka Máchová (Praha: Volvox Globator), 428 s. ISBN 978-80-7207-806-6.

Swift, Jonathan (2004): *Gulliverovy cesty*, přel. Aloys Skoumal (Praha: Albatros), 263 s. ISBN 978-80-00-01368-8.

Těsnohlídek, Rudolf (1973): *Čimčirínek a chlapci: Povídka jednoho léta* (Praha: Albatros), 143 s.

Těsnohlídek, Rudolf (2013): *Liška Bystrouška* (Voznice: Leda), 231 s. ISBN 978-80-7335-315-5.

Tieck, Ludwig (1974): „Runová hora“ in Jiří Stromšík, Hanuš Karlach (eds.), *Život básníka*, přel. Hanuš Karlach (Praha: Odeon), s. 63–86.

Tieck, Ludwig (2004): „Elfové“ in Douglas Allen Anderson (ed.), *Otcové Prstenu: kořeny moderní fantasy před Tolkienem* (Praha: Baronet), s. 17–38. ISBN 978-80-7214-717-5.

*Tisíc a jedna noc 5* (1975), přel. Felix Tauer (Praha: Odeon), 611 s.

Tolkien, John Ronald Reuel (1994): *Nedokončené příběhy*, ed. Christopher Tolkien (Praha: Mladá fronta), 507 s. ISBN 978-80-204-0453-4.

Tolkien, John Ronald Reuel (1991): *The Lord of the Rings* (New York: HarperCollinsPublishers), 1200 s. ISBN 978-0-261-10230-9.

Tolkien, John Ronald Reuel (1992a): *Návrat krále*, přel. Stanislava Pošustová (Praha: Mladá Fronta), 413 s. ISBN 978-80-204-0373-5.

Tolkien, John Ronald Reuel (1992b): *Silmarillion*, ed. Christopher Tolkien, přel. Stanislava Pošustová-Menšíková (Praha: Mladá fronta), 313 s. ISBN 978-80-204-0336-0.

Tolkien, John Ronald Reuel (1993): *The Lost Road and Other Writings*, ed. Christopher Tolkien (London: HarperCollinsPublishers), 464 s. ISBN 978-0-261-10225-5.

Tolkien, John Ronald Reuel (2001): *Básně z trilogie Pán prstenů*, přel. Petr Štěpán (Praha: Mladá fronta), 93 s. ISBN 978-80-204-0889-1.

Tolkien, John Ronald Reuel (2002a): *The People of Middle-Earth*, ed. Christopher Tolkien (London: HarperCollinsPublishers), 494 s. ISBN 978-0-261-10348-1.

Tolkien, John Ronald Reuel (2002b): *The War of the Jewels*, ed. Christopher Tolkien (London: HarperCollinsPublishers), 482 s. ISBN 978-0-261-10324-5.

Tolkien, John Ronald Reuel (2002c): *Společenstvo Prstenu*, přel. Stanislava Pošustová (Praha: Mladá Fronta), 384 s. ISBN 978-80-204-0362-9.

Tolkien, John Ronald Reuel, Swann, Donald (1967): *The Road Goes Ever On* (Boston: Houghton Mifflin), 75 s.

Urbanová, Eli (1996): *Peza Vino / Těžké víno*, přel. Josef Rumler (Dobřichovice: KAVA-PECH), 40 s. ISBN 978-80-85853-21-6.

Von Bingen, Hildegarda (1998): *Symphonia: A Critical Edition of the Symphonia Armonie Celestium Revelationum (Symphony of the Harmony of Celestial Revelations)*, ed. Barbara Newman (Ithaca – London: Cornell University Press), 328 s. ISBN 978-0-8014-8547-3.

Von Bingen, Hildegarda (2006): *The Personal Correspondence of Hildegard of Bingen*, ed. Joseph L. Baird (Oxford: Oxford University Press), 208 s. ISBN 978-0-19-029473-1.

Vonnegut, Kurt (1973): *Jatka č. 5, aneb Křížová výprava dětí – povinný tanec se smrtí*, přel. Jaroslav Kořán (Praha: Mladá fronta), 180 s.

Vorrink, Johan (1921): *Veertien liederen, vijf verhalen en één toneelspel uit de Middeleeuwen* (Amsterdam: S. L. van Looy), 178 s.

Wells, Herbert George (1964): *První lidé na Měsíci*, přel. Dagmar Knittlová (Praha: SNKLU), 152 s.

Wernisch, Ivan (1997): *Cesta do Ašchabadu neboli Pumpke a dalajlámové* (Brno: Petrov), 111 s. ISBN 978-80-7227-008-8.

Williamson, Henry (1969): *Vodní poutník Tarka*, přel. Markéta Slonková (Praha: Albatros), 226 s.

Winterson, Jeanette (2004): *Jak naštěpit třešeň* (Praha: Argo), 137 s. ISBN 978-80-7203-542-7.

Yeats, William Butler (1961): *Slova snad pro hudbu*, přel. Jiří Valja (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění), 142 s.

Zamjatin, Jevgenij Ivanovič (2006): *My*, přel. Vlasta Tafelová a Jaroslav Tafel (Praha: Euromedia Group), 157 s. ISBN 978-80-86938-62-2.

## 8.2. Sekundární literatura

Aarons, Debra (2012): *Jokes and the Linguistic Mind* (New York – London: Routledge), 288 s. ISBN 978-1-136-70932-6.

Adams, James Noel (2003): *Bilingualism and the Latin Language* (Cambridge: Cambridge University Press), 836 s. ISBN 978-0-521-81771-4.

Albani, Paolo, Buonarotti, Berlinghiero (2011): *Aga magéra difùra. Dizionario delle lingue immaginarie* (Bologna: Zanichelli), 480 s. ISBN 978-88-08-05911-6.

Anderson, Benedict (2008): *Představy společnosti. Úvahy o původu a šíření nacionalismu*, přel. Petr Fantys (Praha: Karolinum), 274 s. ISBN 978-80-246-1490-8.

Anderson, Jonathan A. (2015): „Hugo Ball and the Theology of Zurich Dada“, *CIVA conference, Theology and the Visual Arts track* (Grand Rapids, MI: Calvin College). Internetový zdroj. Dostupné z: <http://civa.org/sitecontent/wp-content/uploads/CIVA-Between-Two-Worlds-1A-Jonathan-Anderson-The-Theology-of-Protest-Hugo-Ball-and-Zurich-Dada.pdf> [31. 5. 2018].

Anderson, Jonathan A., Dyrness, William A. (2016): *Modern Art and the Life of a Culture: The Religious Impulses of Modernism* (Downers Grove, IL: Intervarsity Press), 380 s. ISBN 978-0-8308-9997-5.

Ankersmit, Franklin Rudolf (2005): *Sublime Historical Experience* (Stanford, California: Stanford University Press), 481 s. ISBN 978-0-8047-4936-7.

Apostolos-Cappadona, Diane, Hadromi-Allouche, Zohar (2017): „All Creatures High and Low: Seeing Fallen Animals in Religion and the Art“ in Zohar Hadromi-Allouche (ed.), *Fallen Animals: Art, Religion, Literature* (Lanham, Maryland: Lexington Books), s. ix–xx. ISBN 978-1-4985-4397-2.

Arbogast, Hubert (1967): *Die Erneuerung der deutschen Dichtersprache in den Frühwerken Stefan Georges. Eine stilgeschichtliche Untersuchung* (Köln – Graz: Böhlau), 176 s.

Aristoteles (1995): *O duši*, přel. Antonín Kříž (Praha: Petr Rezek), 297 s. ISBN 978-80-901796-4-6.

Aristoteles (1999): *Politika I*, přel. Milan Mráz (Praha: OIKOYMENH), 159 s. ISBN 978-80-86005-92-8.

Asani, Ali (2009): „Oh that I could be a bird and fly, I would rush to the Beloved: Birds in Islamic Mystical Poetry“ in Paul Waldau, Kimberley Patton (eds.), *A Communion of Subjects: Animals in Religion, Science, and Ethics* (New York: Columbia University Press), 720 s. ISBN 978-0231136433.

Asimov, Isaac (1980): „Hekinah Degul“ in Jonathan Swift, *The Annotated Gulliver's Travels*, ed. Isaac Asimov (New York: Clarkson N. Potter), s. 11. ISBN 978-0-517-53949-1.

Asprem, Egil (2012): *Arguing with Angels. Enochian Magic & Modern Occulture* (Albany: State University of New York Press), 220 s. ISBN 978-1-4384-4191-7.

Auld, William (1976): „The Development of Poetic Language in Esperanto“, *Esperanto Documents 4* (Rotterdam: Universal Esperanto Association), ISSN 0165-2575.

Austin, John Langshaw (2000): *Jak udělat něco slovy*, přel. Alena Bakešová, Jiří Pechar at el. (Praha: Filosofía), 172 s. ISBN 978-80-7007-133-5.

Bader, F. (2007): „The language of the gods in Homer“ in Anastasios-Fivos Christidis, Maria Arapopoulou, Maria Chriti (eds.), *A History of Ancient Greek: From the Beginnings to Late Antiquity* (Cambridge: Cambridge University Press), s. 1377–1399. ISBN 978-0-521-83307-3.

Baker, Anne E., Hengeveld, Kees (eds.) (2012): *Linguistics* (Chichester: Wiley-Blackwell), 449 s. ISBN 978-0-631-23036-6.

Ball, Douglas (2015): „Constructed Languages“ in Rodney H. Jones (ed.), *The Routledge Handbook of Language and Creativity* (London – New York: Routledge), s. 143–157. ISBN 978-0-415-83973-0.

Balowska, Grażyna (2008): *Lašské dílo Óndry Lysohorského* (Praha: Univerzita Karlova v Praze – Filozofická fakulta), 184 s. ISBN 978-80-7308-215-4.

Bandini, Mirella (2003): *Pour une histoire du lettrisme* (Paris: Jean-Paul Rocher), 112 s. ISBN 978-2-911361-49-4.

Barcz, Anna (2017): *Animal Narratives and Culture: Vulnerable Realism* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing), 195 s. ISBN 978-1-4438-7549-3.

Barthes, Roland (2002): *Œuvres complètes II. Livres, textes, entretiens, 1962-1967* (Paris: Éditions du Seuil), 1350 s. ISBN 978-2-02-056727-5.

Barthes, Roland (2005): *Sade, Fourier, Loyola* (Praha: Dokořán), 190 s. ISBN 978-80-7363-019-5.

Bartoňková, Dagmar (1976): „Předmluva“ in Václav Bahník, Rudolf Kuthan, Rudolf Mertlík (eds.), *Svět ezopských bajek* (Praha: Svoboda), s. 9–20.

Bausani, Alessandro (1974): *Le lingue inventate. Linguaggi artificiali, linguaggi segreti, linguaggi universali* (Roma: Astrolabio Ubaldini), 156 s. ISBN 978-88-340-0387-9.

Benjamin, Walter (1991): *Gesammelte Schriften, Fünfter Band, Erster Teil* (Frankfurt am Mein: Suhrkamp), 1354 s. ISBN 978-3-518-28535-0.

Bennett, Gillian (2005): *Bodies: Sex, Violence, Disease, and Death in Contemporary Legend* (Jackson: University Press of Mississippi), 313 s. ISBN 978-1-57806-789-3.

Beran, Ondřej (2012): *Soukromé jazyky* (Praha: Filosofia), 181 s. ISBN 978-80-7007-386-5.

Bergrová, Zdenka (2005): „Pokus Óndry Łysohorského o lašský jazyk“ in Óndra Łysohorský, *Poručénstwo* (Praha: Univerzita Karlova v Praze – Filozofická fakulta), s. 107–108. ISBN 978-80-7308-096-9.

Berman, Nina (1996): *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne: Zum Bild des Orients in dem deutschsprachigen Literatur um 1900* (Stuttgart: M & P, Verlag für Wissenschaft und Forschung), 378 s. ISBN 978-3-476-45162-0.

Bickerton, Derek (1984): „The Language Bioprogram Hypothesis“, *The Behavioral and Brain Sciences*, Volume 7, Issue 2, s. 173–188.

Birns, Nicholas (2017): „The Three Phases of the Linguistic Turn and Their Literary Manifestations“, *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, volume 15, number 2, June 2017, s. 291–313.

Blair, David (2006): *Wittgenstein, Language and Information: „Back to the Rough Ground!“* (Ann Harbor, Michigan: Springer), 358 s. ISBN 978-1-4020-4583-7.

Blasing, Mutlu Konuk (2007): *Lyric Poetry: the Pain and the Pleasure of Words* (Princeton: Princeton University Press), 216 s. ISBN 978-0-691-12682-1.

Bloom, Harold (2007): *George Orwell's 1984* (New York: Chelsea House), 205 s. ISBN 978-0-7910-9300-9.

Bohn, Willard (2001): *Modern Visual Poetry* (Newark: University of Delaware Press), 321 s. ISBN 978-0-87413-710-1.

Borecký, Vladimír (2006): „Stuchlíkovo rozkrytí tématu neofázie“ in Jaroslav Stuchlík, *Neofatické polyglotie psychotiků*, ed. Vladimír Borecký (Praha: Triton), s. 9–48. ISBN 978-80-7254-693-0.

Boulton, Marjorie (1960): *Zamenhof: Creator of Esperanto* (London: Routledge and Kegan Paul), 223 s.

Bourns, Timothy (2012): *The Language of Birds in Old Norse Tradition*, Ritgerð til M.A.-prófs (Reykjavík: University of Iceland, Hugvísindasvið), 90 s.

Brogan, T. V. F., Goldsmith, Ulrich K. (2012): „Macaronic Verse“ in Stephen Cushman, Clare Cavanagh, Jahan Ramazani, Paul Rouzer (eds.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics: Fourth Edition* (Princeton: Princeton University Press), s. 837. ISBN 978-0-691-15491-6.

Brooks, Cleanth (1975): *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* (New York: Harcourt, Brace, Jovanovich), 300 s. ISBN 978-0-15-695705-2.

Brouček, Stanislav, Jeřábek, Richard (eds.) (2007): *Lidová kultura* (Praha: Mladá fronta), 2007. 1298 s. 3 sv. ISBN 978-80-204-1450-2.

Brown, Roger (1973): *A First Language: The early stages* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press), 437 s.

Brown, Marshall (2008): „Poetry and the novel“ in Richard Maxwell, Katie Trumpener (eds.), *The Cambridge Companion to Fiction in the Romantic Period* (Cambridge: Cambridge University Press), s. 107–128. ISBN 978-1-139-82791-1.

Brownie, Barbara (2014): *Transforming Type: New Directions in Kinetic Typography* (London – New Delhi – New York – Sydney: Bloomsbury Publishing), 128 s. ISBN 978-0-85785-533-6.

Bru, Sascha (2006): „The Phantom League. The Centennial Debate on the Avant-Garde and Politics“ in Sascha Bru, Gunther Martens (eds.), *The Invention of Politics in the European Avant-garde (1906-1940)* (New York: Rodopi), s. 9–31. ISBN 978-90-420-1909-6.

Buddeus, Ondřej (2010): „Konec lyrického subjektu? Pojem lyrického subjektu a jeho vývoj na pozadí vývoje literární teorie“, *Slovo a smysl*, roč. 7, č. 14, s. 154–173. ISSN 1214-7915.

Budge, Ernest Alfred Wallis (1930): *Amulets and Superstitions* (Courier Corporation), 543 s.

Caciola, Nancy (2006): *Discerning Spirits: Divine and Demonic Possession in the Middle Ages* (Ithaca – London: Cornell University Press), 352 s. ISBN 978-0-8014-7334-0.

Cain, Stephen, Conley, Tim (2006): *Encyclopedia of Fictional and Fantastic Languages* (Westport, Connecticut – London: Greenwood Press), 236 s. ISBN 978-0-313-02193-0.

Cameron, Deborah (2013): „Střet zájmů: mýtus o nedorozumění mezi muži a ženami“ in Ondřej Beran (ed.), *Soukromé jazyky: Čítanka*, přel. Ondřej Beran (Praha: Filosofia), s. 173–188. ISBN 978-80-7007-395-7.

Castle, Terry (2016): „Why the Houyhnhnms don't write: Swift, Satire, and the Fear of the Text“ in Jonathan Swift, Christopher Fox (ed.), *Gulliver's Travels by Jonathan Swift: Complete, Authoritative Text with Biographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays from Five Contemporary Critical Perspectives* (Houndmills – London: Palgrave Macmillan), s. 379–395. ISBN 978-1-137-12357-2.



Claeys, Gregory, Sargent, Lyman Tower (1999): *The Utopia Reader* (New York – London: New York University Press), 434 s. ISBN 978-0-8147-7235-5.

Cohn, Neil (2013): *The Visual Language of Comics: Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images* (London – New Delhi – New York – Sydney: Bloomsbury), 256 s. ISBN 978-1-4411-7451-2.

Cooke, Raymond (1987): *Velimir Khlebnikov: A Critical Study* (Cambridge: Cambridge University Press), 247 s. ISBN 978-0-521-32670-4.

Cooper-Rompato, Christine F. (2010): *The Gift of Tongues: Women's Xenoglossia in the Later Middle Ages* (University Park, PA: The Pennsylvania State University Press), 217 s. ISBN 978-0-271-03616-8.

Corder, S. Pit (1977): „The Language of Kehaar“, *RELC Journal*, June 1977, vol. 8, no. 1, s. 1–12.

Cornelius, Paul (1965): *Languages in Seventeenth- and Early Eighteenth-Century Imaginary Voyages* (Genève: Librairie Droz), 177 s. ISBN 978-2-600-03471-5.

Cosslett, Tess (2006): *Talking Animals in British Children's Fiction, 1786-1914* (Aldershot: Ashgate), 205 s. ISBN 978-0-7546-3656-4.

Crnković, Denis (2010): „Symbol of Undetermined Faith. A Note on Aleksej Kručėnyx's Vowel Poem ‚Heights‘“, *Studi Slavistici* 7 (Firenze: Firenze University Press), s. 125–136.

Cuillén, Claudio (1993): *The Challenge of Comparative Literature*, přel. Cola Franzen (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press), 450 s. ISBN 978-0-674-10687-1.

Culler, Jonathan (2015): *Theory of Lyric* (Cambridge, Massachusetts – London: Harvard University Press), 391 s. ISBN 978-0-674-74426-4.

Curtaý, Jean-Paul (1974): *La poésie lettriste* (Paris: Seghers), 380 s.

Curtin, Deane W. (2005): *Environmental Ethics for a Postcolonial World* (Lanham – Boulder – New York – Toronto – Oxford: Rowman & Littlefield), 223 s. ISBN 978-0-7425-2579-5.

Curtius, Ernst Robert (1998): *Evropská literatura a latinský středověk*, přel. Jiří Pelán, Jiří Stromšík, Irena Zachová (Praha: Triáda), 738 s. ISBN 978-80-86138-07-7.

Curzan, Anne (2014): *Fixing English: Prescriptivism and Language History* (Cambridge: Cambridge University Press), 208 s. ISBN 978-1-107-02075-7.

Čadková, Lucie (2015): *Lingvistické schopnosti nonhumánních živočichů*. Disertační práce (Praha: Univerzita Karlova), 103 s.

Červenka, Miroslav (1992): *Významová výstavba literárního díla* (Praha: Karolinum), 155 s.

Červenka, Miroslav (2003): *Fikční světy lyriky* (Praha: Paseka), 83 s. ISBN 978-80-7185-592-7.

Daniels, Robertson Balfour (1969): „Names in the Fiction of Samuel Butler (1835-1902)“, *The South Central Bulletin*, Vol. 29, No. 4, Studies by Members of SCMLA (Winter, 1969), s. 129–132.

Dante Alighieri (2004): *De vulgari eloquentia / O rodném jazyce*, přel. Richard Psík (Praha: OIKOYMENH), 213 s. ISBN 80-7298-118-8.

Davidson, Markus Altena (2016): „The Elven Path and the Silver Ship of the Valar: two spiritual groups based on J. R. R. Tolkien's Legendarium“ in Carole M. Cusack, Pavol Kosnáč (eds.), *Fiction, Invention and Hyper-reality: From popular culture to religion* (Milton Park – New York: Routledge), s. 15–30. ISBN 978-1-317-13549-4.

Davies, Alan (2002): „The social component of language teacher education“ in Hugh R. Trappes-Lomax, Gibson Ferguson: *Language in Language Teacher Education* (Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing), 257 s. ISBN 978-1-58811-260-6.

Davison, Patrick (2012): „The Language of Internet Memes“ in Michael Mandiberg (ed.), *The Social Media Reader* (New York: New York University Press), s. 120–134. ISBN 978-0-8147-6405-3.

Dawson, Warren E. (1925): „The Lore of the Hoopoe“, *Ibis*, volume 67, issue 1, s. 31–39.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix (2016): *Kafka. Za menšinovou literaturu*, přel. Josef Hrdlička (Praha: Herrmann & synové), 167 s. ISBN 978-80-87054-49-9.

DeMello, Margo (2012): *Animals and Society: An Introduction to Human-Animal Studies* (New York: Columbia University Press). 488 s. ISBN 978-0-231-15294-5.

Dencker, Klaus Peter (2011): *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart* (Berlin – New York: Walter de Gruyter), 976 s. ISBN 978-3-11-021503-8.

Derrida, Jacques (2001): *Writing and Difference*, přel. Alan Bass (London – New York: Routledge), 446 s. ISBN 978-0-415-25537-0.

Descartes, René (2016): *Rozprava o metodě, jak vést správně rozum a hledat pravdu ve vědách*, přel. Karel Šprunk (Praha: OIKOYMENH), 77 s.

Dobiáš, Dalibor (2011): „Gruša překládá Grušu“, *Tvar*, 2011, č. 20, s. 8–9.

Dokulil, Miloš (1995): „O jazykové tvořivosti“, *Čeština doma a ve světě V.* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze), s. 5–6. ISSN 1210-9339.

Doležel, Lubomír (1996): „Roman Jakobson jako badatel v oboru komunikace“, *Slovo a slovesnost*, č. 57, s. 162–169.

Doležel, Lubomír (2003): *Heterocosmica: fikce a možné světy* (Praha: Karolinum), 311 s. ISBN 978-80-246-0735-1.

Draaisma, Douwe (2015): *Forgetting: Myths, Perils and Compensations*, přel. Liz Waters (New Haven – London: Yale University Press), 288 s. ISBN 978-0-300-21395-9.

Drucker, Johanna (2013): „Hypergraphy: A Note on Maurice Lemaître’s Roman Hypergraphique“ in Lyn Hejinian, Barrett Watten (eds.), *A Guide to Poetics Journal: Writing in the Expanded Field, 1982–1998* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press), s. 215–224. ISBN 978-0-8195-7122-9.

Drury, Maurice O’Connor (1973): *The Danger of Words* (London: Routledge & Kegan Paul), 141 s. ISBN 978-0-7100-7596-3.

Duncan, Ian (2014): „Spawn of Ossian“ in Evan Gottlieb (ed.), *Global Romanticism: Origins, Orientations, and Engagements, 1760–1820* (Lewisburg: Bucknell University Press), s. 3–18. ISBN 978-1-61148-626-1.

Dungel, Jan, Hudec, Karel (2001): *Atlas ptáků České a Slovenské republiky* (Praha: Academia), 249 s. ISBN 978-80-200-0927-2.

Duranti, Alessandro (2009): „Linguistic Anthropology: History, Ideas, and Issues“ in Alessandro Duranti (ed.), *Linguistic Anthropology. A Reader* (Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell), s. 1–59. ISBN 978-1-4051-2633-5.

Durkheim, Émile (2002): *Elementární formy náboženského života: systém totemismu v Austrálii* (Praha: OIKOYMENH), 491 s. ISBN 978-80-7298-056-7.

Durych, Jaroslav (2001): *Eseje o umění* (Brno: Host), 121 s. ISBN 978-80-7294-020-2.

Dušek, Karel, Večeřová-Procházková, Alena (2015): *Diagnostika a terapie duševních poruch* (Praha: Grada Publishing), 646 s. ISBN 978-80-247-4826-9.

Duvignaud, Jean (1977): *Lieux et non lieux* (Paris: Éditions Galilée), 153 s.

Eco, Umberto (2000): *Mysl a smysl*, ed. Jiří Fiala, přel. Jiří Fiala, Zdeněk Frýbort (Praha: Moraviapress), 183 s. ISBN 978-80-86181-36-3.

Eco, Umberto (2001b): *Hledání dokonalého jazyka v evropské kultuře*, přel. Zora Jandová (Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny), 355 s. ISBN 978-80-7106-389-6.

Eco, Umberto (2013): *Dějiny legendárních zemí a míst*, přel. Jindřich Vacek, Helena Lergetporer a Pavel Štichauer (Praha: Argo), 480 s. ISBN 978-80-257-0908-5.

Eco, Umberto (2014): „Poznámky ke ‚Jménu růže‘“ in Umberto Eco, *Jméno růže*, přel. Zdeněk Frýbort (Praha: Argo), s. 493–527. ISBN 978-80-257-1057-9.

Eco, Umberto (2016): *Od hlouposti k šílenství: zprávy z tekuté společnosti*, přel. Přeložily Helena Lergetporer, Gabriela Chalupská a Kateřina Vinšová (Praha: Argo), 424 s. ISBN 978-80-257-1933-6.

Eden, Bradford Lee (ed.) (2010): *Middle-earth Minstrel: Essays on Music in Tolkien* (Jefferson: McFarland), 215 s. ISBN 978-0-7864-5660-4.

Edwards, John (2009): *Language and Identity: An introduction. Key Topics in Sociolinguistics* (Cambridge: Cambridge University Press), 314 s. ISBN 978-1-139-48328-5.

Eisner, Pavel (1992): *Chrám i tvrz: kniha o češtině* (Praha: Lidové noviny), 666 s. ISBN 978-80-7106-066-6.

Eliade, Mircea (1994): *Posvátné a profánní*, přel. Filip Karfík (Praha: Česká křesťanská akademie), 155 s. ISBN 978-80-85795-11-0.

Eliade, Mircea (1997): *Šamanismus a nejstarší techniky extáze*, přel. Jindřich Vacek (Praha: Argo), 433 s. ISBN 978-80-7203-153-5.

Elkins, James (2001): *The Domain of Images* (Ithaca – London: Cornell University Press), 282 s. ISBN 978-0-8014-8724-8.

Elwert, Wilhelm Theodor (1972): „Fremdsprachige Einsprengsel in der Dichtung“ in Harald Haarmann (ed.), *Festschrift Wilhelm Giese. Beiträge zur Romanistik und allgemeinen Sprachwissenschaft* (Hamburg: Helmut Buske), s. 513–545. ISBN 978-3-87118-108-5.

Emmons, Shirlee, Lewis, Wilbur Watkins Jr. (2008): *Researching the Song: A Lexicon* (Oxford: Oxford University Press), 528 s. ISBN 978-0-19-972400-0.

Esterhammer, Angela (1994): *Creating States: Studies in the Performative Language of John Milton and William Blake* (Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press), 245 s. ISBN 978-0-8020-0562-5.

Exner, Milan (1992): „Metamorfóza básníka“; *Tvar*, 1992, č. 18, s. 11

Faltýnek, Dan (2010): „Evolvoání Romana Jakobsona“ in Anton Markoš (ed.): *Jazyková metafora živého* (Červený Kostelec: Pavel Mervart), s. 189–202. ISBN 978-80-87378-42-7.

Feinsod, Harris (2012): „Glossolalia“ in Stephen Cushman, Clare Cavanagh, Jahan Ramazani, Paul Rouzer (eds.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics: Fourth Edition* (Princeton: Princeton University Press), s. 572–573. ISBN 978-0-691-15491-6.

Fidelius, Petr (1998): *Řeč komunistické moci* (Praha: Triáda), 216 s. ISBN 978-80-86138-03-9.

Fishman, Joshua Aaron (1960): „A systematization of the Whorfian hypothesis“, *Systems Research and Behavioral Science*, Volume 5, Issue 4, s. 323–339.

Fischerová, Sylva (2006): „Devět lhoucích múz“ in Sylva Fischerová, Jiří Starý (eds.), *Původ poezie. Proměny poetické inspirace v evropských a mimoevropských kulturách* (Praha: Argo), s. 49–83. ISBN 978-80-7203-852-7.

Fischerová, Sylva, Starý, Jiří (2006): „Úvodem“ in Sylva Fischerová, Jiří Starý (eds.), *Původ poezie. Proměny poetické inspirace v evropských a mimoevropských kulturách* (Praha: Argo), s. 11–13. ISBN 978-80-7203-852-7.

Fišer, Zdeněk (1992): „Motivy v Halasově skladbě Já se tam vrátím“ in *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity D39*, ročník XLI, řada literárněvědná (Brno: Masarykova Univerzita v Brně), s. 105–113. ISBN 978-80-210-0869-4.

Fitting, Peter (ed.) (2004): *Subterranean Worlds: A Critical Anthology* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press), 224 s. ISBN 978-0-8195-6723-9.

Flajšhans, Václav (1940): „Naše řeč – ptačí“, *Naše řeč* 1940, roč. XXIV, č. 2, s. 33–43.

Fögen, Thorsten (2014): „Animal Communication“ in Gordon Lindsay Campbell (ed.), *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, (Oxford: Oxford University Press), s. 216–232. ISBN 978-0-19-103515-9.

Fokkema, Douwe (2011): *Perfect Worlds: Utopian Fiction in China and the West* (Amsterdam: Amsterdam University Press), 448 s. ISBN 978-90-8964-350-6.

Foster, Stephen C. (1983): *Lettrisme: Into the Present* (Iowa City: University of Iowa Museum of Art), 112 s.

Foucault, Michel (2007): *Slova a věci*, přel. Jan Rubáš (Praha: Computer Press), s. 309, ISBN 978-80-251-1713-2.

Frazer, James George (1888): „The Language of Animals“, *The Archaeological Review*, Volume I, April–May (London: David Nutt), s. 81–91.

Frazer, James George (2012): *The Golden Bough* (Cambridge: Cambridge University Press), 410 s. ISBN 978-1-108-04741-8.

Friedrich, Hugo (2005): *Struktura moderní lyriky: od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století*, přel. František Ryčl (Brno: Host), 352 s. ISBN 978-80-7294-101-8.

Fulka, Josef (2017): *Když ruce mluví: gesto a znakový jazyk v dějinách západního myšlení* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy), 254 stran. ISBN 978-80-7308-747-0.

Gadamer, Hans-Georg (1990): *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Tübingen: J. C. B. Mohr), 494 s. ISBN 978-3-16-145613-8.

Gadamer, Hans-Georg (1999): *Člověk a řeč (výbor textů)*, ed. Jan Sokol, přel. Jan Sokol, Jakub Čapek (Praha: OIKOYMENH), 154 s. ISBN 80-86005-76-3.

Gardner-Chloros, Penelope (2009): *Code-switching* (Cambridge: Cambridge University Press), 242 s. ISBN 978-0-521-86264-6.

Garrard, Greg (2014): *The Oxford Handbook of Ecocriticism* (Oxford: Oxford University Press), 600 s. ISBN 978-0-19-990819-6.

Gera, Deborah Levine (2003): *Ancient Greek Ideas on Speech, Language, and Civilization* (Oxford: Oxford University Press), 252 s. ISBN 978-0-19-925616-7.

Gilson, Christopher (2007): „Namárië“ and the Lexicon of Quenya“, in Beregon, Anders Stenström (eds.), *Arda Philology I: Proceeding of the First International Conference on J. R. R. Tolkien's Invented Languages, Omentielva Tatya, Stockholm, 4–8 August 2005* (Sweden: Arda Society), s. 124–141, ISBN 978-91-973500-1-3.

Gilson, Simon A. (2015): „The Wheeling Sevens“ in George Corbett, Heather Webb (eds.), *Vertical Readings in Dante's Comedy. Volume 1* (Open Book Publishers), s. 143–160. ISBN 978-1-78374-172-4.

Giovanoli, Renato (2007): *Elementare, Wittgenstein! Filosofia del romanzo poliziesco* (Milano: Medusa), 368 s. ISBN 978-88-7698-103-6.

Głowinski, Michał (2009): *Nowomowa i ciągi dalsze* (Kraków: UNIVERSITAS), 268 s. ISBN 978-83-242-0957-6.

Goodale, Eben, Beauchamp, Guy, Ruxton, Graeme D. (2017): *Mixed-Species Groups of Animals: Behavior, Community Structure, and Conservation* (London – San Diego – Cambridge – Oxford: Academic Press), 216 s. ISBN 978-0-12-809305-4.

Grasshoff, Richard (2000): *Der Befreite Buchstabe: Über Lettrismus*, disertační práce (Berlin: Freie Universität Berlin), 626 s.

Green, Jonathan P. (2005): „A new gloss on Hildegard of Bingen’s *Lingua ignota*“, *Viator* 36, s. 217-234.

Guardini, Romano (1955): *Hölderlin, Weltbild und Frömmigkeit* (München: Kösel Verlag), 578 s.

Guilleux, Nicole (2010a): „Langue(s) et utopies: I. Remarques générales“, *Kentron* 26, s. 119-146.

Guilleux, Nicole (2010b): „Langue(s) et utopie. II: la langue de l’Autre dans la littérature grecque et dans la réflexion utopique, en particulier“, *Kentron* 26, s. 147–190.

Güntert, Hermann (1921): *Von der Sprache der Götter und Geister: bedeutungsgeschichtliche Untersuchungen zur homerischen und eddischen Göttersprache* (Halle: M. Niemeyer), 202 s.

Haarmann, Harald (2007): *Foundations of Culture: Knowledge-construction, Belief Systems and Worldview in Their Dynamic Interplay* (Frankfurt am Mein: Peter Lang), 311 s. ISBN 978-3-631-56685-5.

Haiman, John (1998): *Talk Is Cheap. Sarcasm, Alienation, and the Evolution of Language* (Oxford – New York: Oxford University Press), 232 s. ISBN 978-0-19-535406-5.

Hall, H. Gaston (1990): *Molière’s Le bourgeois gentilhomme: context and stagecraft* (University of Durham), 98 s. ISBN 978-0-907310-21-1.

Hamburger, Käte (1968): *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart: Ernst Klett Verlag), 284 s.



Hammond, Nick (2007): *Ptáci: příručka k určování* (Praha: Svojtka & Co.), 176 s. ISBN 978-80-7352-527-9.

Havel, Václav (2013): „O konvencích, informaci a kódu“ in Eva Krátká (ed.), *Česká vizuální poezie: teoretické texty* (Brno: Host), s. 168–171. ISBN 978-80-7294-736-2.

Heller-Roazen, Daniel (2005): *Echolalias: On the Forgetting of Language* (New York: Zone Books), 287 s. ISBN 978-1-890951-50-4.

Heller-Roazen, Daniel (2013): *Dark Tongues: The Art of Rogues and Riddlers* (New York: Zone Books), 240 s. ISBN 978-1-935408-33-8.

Henneke-Weischer, Andrea (2003): *Poetisches Judentum: die Bibel im Werk Else Lasker-Schülers* (Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag), 475 s. ISBN 978-3-7867-2430-8.

Herrmann, Debra S. (2016): *Avian Cognition: Exploring the Intelligence, Behavior, and Individuality of Birds* (Boca Raton – London – New York: CRC Press), 535 s. ISBN 978-1-4987-4843-8.

Higgins, Dick (1987): *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature* (Albany: State University of New York Press), 275 s. ISBN 978-0-88706-414-2.

Higley, Sarah (2007): *Hildegard of Bingen's Unknown Language: An Edition, Translation, and Discussion* (New York: Palgrave MacMillan), 246 s. ISBN 978-0-230-61005-7.

Himl, Ariane (1998): „Das versteinerte Lächeln der Sphinx: das mythische Reich Else Lasker-Schülers (1869-1945)“, *Freiburger FrauenStudien* 1, s. 115–146.

Hiršal, Josef, Grögerová, Bohumila (1967): *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku. Výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny 20. století* (Praha: Československý spisovatel), 249 s.

Hjelmslev, Louis (1972): *O základech teorie jazyka*, přel. František Čermák (Praha: Academia), 154 s.

Hlaváčková, Miroslava (2011): *Olga Karlíková* (Louny: Galerie Benedikta Rejta), 183 s. ISBN 978-80-85051-17-9.

Hoffmannová, Jana (1996): „Fatická funkce jazyka, konverzace a její žánry“, *Slovo a slovesnost*, ročník 57 (1996), číslo 3, s. 191–205.

Hollander, Robert (1992): *Dante and Paul's „Five Words with Understanding“* (Binghamton, New York: Medieval & Renaissance Texts & Studies), 55 s. ISBN 978-0-86698-121-7.

Holubová, Václava (2009): „K významu slova sponze v současné češtině“, *Naše řeč*, ročník 92 (2009), číslo 1, s. 52–54.

Holubová Mikolášová, Lenka (2008): „Na počátku bylo písmeno: několik poznámek k Isouově lettrismu“, *Svět literatury*, 2008, roč. 18, č. 38, s. 72–78.

Holubová Mikolášová, Lenka (2009): *Lettrismus – akademická avantgarda*, disertační práce (Praha: Univerzita Karlova v Praze), 182 s.

Honing, Henkjan (2014): *Musical Cognition: A Science of Listening* (New Brunswick – London: Transaction Publishers), 165 s. ISBN 978-1-4128-5292-0.

Hostetter, Carl F. (2006): „Languages Invented by Tolkien“ in Michael D. C. Drout (ed.), *The J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment* (New York – London: Routledge), s. 332-344. ISBN 978-0-415-96942-0.

Hrtánek, Petr (2004): *Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století* (Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta), 123 s. ISBN 978-80-7042-645-6.

Hrtánek, Petr (2011): „Apokryfní přepisy fikčních světů: trojí zpracování příběhu o babylonské věži v současné české próze“, *Česká literatura* 59, 5 (říjen 2011), s. 713-725.

Chilton, Paul Anthony (1988): *Orwellian Language and the Media* (London: Pluto Press), 127 s. ISBN 978-0-7453-0173-0.

Chloupek, Jan (1971): *Aspekty dialektu* (Brno: Universita J. E. Purkyně), 134 s.

Chomsky, Noam (1990): „Language and Mind“ in David Hugh Mellor (ed.), *Ways of Communicating* (Cambridge: Cambridge University Press), s. 56–80.

Chomsky, Noam (2002): *Syntactic Structures* (Berlin: Walter de Gruyter), 117 s. ISBN 978-3-11-017279-9.

Chopin, Henri (1967): „První stanovisko mezinárodního hnutí“ in Josef Hiršal, Bohumila Grögerová (eds.), *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku. výběr z esejí, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny XX. století* (Praha: Československý spisovatel), s. 98–103.

Chrabr (2014): „O písmenech“ in Josef Vašica (ed.), *Literární památky epochy velkomoravské* (Praha: Vyšehrad), s. 24–29. ISBN 978-80-7429-217-0

Chraïbi, Aboubakr (2014): „Texts of the *Arabian Nights* and Ideological Variations“ in Wen-chin Ouyang, Geert Jan van Gelder (eds.), *New Perspectives on Arabian Nights* (London: Routledge), s. 17–26. ISBN 978-1-317-98393-4.

Idel, Moše (2004): *Kabala: nové pohledy*, přel. David Biernot (Praha: Vyšehrad), 445 s. ISBN 978-80-7021-663-7.

Ingarden, Roman (1989): *Umělecké dílo literární*, přel. Antonín Mokrejš (Praha: Odeon), 419 s. ISBN 978-80-207-0104-6.

Jackson, Howard (2011): „Invented Vocabularies: The Cases of Newspeak and Nadsat“ in Michael Adams (ed.), *From Elvish to Klingon. Exploring Invented Languages* (Oxford – New York: Oxford University Press), s. 49–74. ISBN 978-0-19-280709-0.

Jakobson, Roman (1969): „Linguistics in Its Relation to Other Sciences“ in Roman Jakobson (1971), *Selected Writings*, vol 2. *Word and Language* (The Hague – Paris: Mouton), s. 655–696. ISBN 978-90-279-1766-9.

Jakobson, Roman, Waugh, Linda R. (2002): *The Sound Shape of Language* (Berlin – New York: Mouton de Gruyter), 335 s. ISBN 978-3-11-017285-0.

James R. Knowlson (1968): A Note on Bishop Godwin's ‚Man in the Moone‘: The East Indies Trade Route and a ‚Language‘ of Musical Notes“, *Modern Philology* 65, 4 (Chicago: The University of Chicago Press), s. 357–361. ISSN 0026-8232.

Janecek, Gerald (1996): *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism* (Calexico – Mexicali – Tijuana – San Diego: San Diego State University Press), 428 s. ISBN 978-1-879691-41-4.

Jelínek, Jiří (2016): „Fiktivní jazyky ve fantastice“ in Tereza Dědinová (ed.), *Na rozhraní světů: fantastická literatura v mezioborovém zkoumání* (Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita), s. 133–148. ISBN 978-80-210-8441-4.

Jencks, Charles (1977): *The Language of Post-Modern Architecture* (New York: Rizzoli), 204 s. ISBN 978-0-8478-1359-9.

Jones, Mari C., Singh, Isthla (2005): *Exploring Language Change* (London – New York: Routledge), 213 s. ISBN 978-0-415-31775-7.

Jung, Carl Gustav (2014): *Symbols of Transformation*, eds. Gerhard Adler, Michael Fordham, sir Herbert Read, přel. Richard Francis Carrington Hull (Hove – New York: Routledge), 664 s. ISBN 978-1-317-54044-1.

Kahn, Douglas (2012): „Noises of the Avant-garde“ in Jonathan Sterne (ed.), *The Sound Studies Reader* (London – New York: Routledge), s. 427–448. ISBN 978-1-135-76235-3.

Katz, Steven T. (1992): *Mysticism and Language* (Oxford: Oxford University Press), 262 s. ISBN 978-0-19-505455-2.

Kazimierczak, Karolina Agata (2009): „Unfolding Tolkien’s Linguistic Symphony: Relations between Music and Language in the Narratives of J. R. R. Tolkien and in Compositions Inspired by Them“ in Anders Stenström (ed.), *Arda Philology 2: Proceeding of the Second International Conference on J. R. R. Tolkien’s Invented Languages, Omentielva Tatya, Antwerp, 8–11 August 2007* (Sweden: Arda Society), s. 56–79, ISBN 978-91-973500-2-0.

Keller, Rudi (2014): *Sprachwandel. Von der unsichtbaren Hand in der Sprache* (Tübingen: Francke), 238 s. ISBN 978-3-8252-4253-4.

Kellman, Steven G. (2000): *The Translingual Imagination* (Lincoln – London: University of Nebraska Press), 134 s. ISBN 978-0-8032-2745-3.

Kiriazis, Judith, Slobodchikoff, Con N. (1997): „Anthropocentrism and the Study of Animal Language“ in Robert W. Mitchell, Nicholas S. Thompson, H. Lyn Miles (eds.), *Anthropomorphism, Anecdotes, and Animals* (Albany: State University of New York Press), s. 365–369. ISBN 978-0-7914-3125-2.

Klaeber, Friedrich (ed.) (1950): *Beowulf and the Finnesburg Fragment: A Translation Into Modern English Prose by John R. Clark Hall* (London: Allen & Unwin), 194 s.

Kleewein, Andreas (2011): „Herkunft und Bedeutung des Wortes Kiebitz – Lautmalerische avifaunistische Bezeichnung oder gaunersprachliches Jargon?“, *Kultur–Land–Menschen, Beiträge zu Volkskunde, Geschichte, Gesellschaft und Naturkunde. Zeitschrift der Kärntner Landsmannschaft*, Heft 1/2 (Klagenfurt: Kärntner Landesarchiv), s. 22–23.

Klemperer, Victor (2003): *Jazyk Třetí říše – LTI: poznámky filologovy* (Jinočany: H & H), 299 s. ISBN 978-80-7319-019-4.

Kokot, Joanna (1987): „Dynamics in Correlation: Words and Music in a Song by J. R. R. Tolkien and Donald Swann“, *Inklings: Jahrbuch für Literatur und Ästhetik*, Band 5, s. 311–334.

Komárek, Stanislav (2004): *Mimikry, aposematismus a příbuzné jevy* (Praha: Dokořán), 188 s. ISBN 978-80-86569-72-7.

Koubová, Alice (2010): „Neznačící gesto živého těla“ in Anton Markoš (ed.): *Jazyková metafora živého* (Červený Kostelec: Pavel Mervart), s. 331–356. ISBN 978-80-87378-42-7.

Kouwenberg, Silvia, Singler, John Victor (eds.) (2009): *The Handbook of Pidgin and Creole Studies* (Chichester: Wiley-Blackwell), 704 s. ISBN 978-0-631-22902-5.

Kramer, Andreas (2011): „Speaking Dada: The Politics of Language“ in Elza Adamowicz, Eric Robertson (eds.), *Dada and Beyond, Volume 1: Dada Discourses* (Amsterdam – New York: Rodopi), s. 201–213.

Krátká, Eva (2016): *Vizuální poezie: pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu* (Brno: Host), 234 s. ISBN 978-80-7491-501-7.

Kundera, Ludvík (1983): „Dodatky“ in František Halas, *A co básník* (Praha: Československý spisovatel), s. 358–459.

Laclau, Ernesto (1990): *New Reflections on The Revolution of Our Time* (London – New York: Verso), 263 s. ISBN 978-0-86091-202-6.

Lakoff, Robin Tolmach (2004): „Language and Woman’s Place: The Original Text with Annotations by the Author“ in Mary Bucholtz (ed.), *Language and Woman’s Place: Text and Commentaries, Revised and Expanded Edition* (Oxford – New York: Oxford University Press), 38–118 s. ISBN 978-0-19-534717-3.

Larrington, Carolyne (2010): „Þóra and Áslaug in Ragnars saga Loðbrókar: Women, Dragons and Destiny“ in Martin Arnold, Alison Finlay (eds.), *Making History: Essays on the Fornaldarsögur* (London: Viking Society for Northern Research, University College London), s. 53–68. ISBN 978-0-903521-84-0.

Lass, Roger (1980): *On Explaining Language Change* (Cambridge: Cambridge University Press), 186 s. ISBN 978-0-521-22836-7.

Laycock, Donald C. (1987): „The languages of Utopia“ in Eugene Kamenka (ed.): *Utopias: Papers from the Annual Symposium of the Australian Academy of the Humanities* (Melbourne: Oxford University Press), s. 145–169. ISBN 978-0-19-554731-3.

Laycock, Donald C. (2001): „Enochian: Angelic language or mortal folly?“ in Donald C. Laycock (ed.): *A Dictionary of the Angelic Language as Revealed to Dr. John Dee and Edward Kelly* (San Francisco, CA – Newburyport, MA: Weiserpont), 273 s. ISBN 978-1-57863-254-1.

Laycock, Donald C., Mühlhäusler, Peter (1990): „Language Engineering: Special Languages“ in Neville Edgar Collinge (ed.), *An Encyclopaedia of Language* (London – New York: Routledge), s. 456–472. ISBN 978-0-203-40361-7.

Leach, Elizabeth Eva (2007): *Sung Birds: Music, Nature, and Poetry in the Later Middle Ages*. Cornell University Press, 2007. 368 s. ISBN 978-0-8014-4491-3.

Lee, Penny (1996): *The Whorf Theory Complex: A critical reconstruction* (Amsterdam: John Benjamins Publishing), 324 s. ISBN 978-90-272-8390-0.

Lefkowitz, Natalie (1991): *Talking Backwards, Looking Forwards: The French Language Game Verlan* (Tübingen: Gunter Narr Verlag), 158 s. ISBN 978-3-8233-4073-7.

Lethem, Jonathan (2012): *Talking Heads' Fear of Music* (London – New York: Continuum), 160 s. ISBN 978-1-4411-2591-0.

Levi, Peter (2001): „Greek Drama“ in John Boardman, Jasper Griffin, Oswin Murray (eds.), *The Oxford History of Greece and the Hellenistic World* (Oxford: Oxford University Press), s. 177–213. ISBN 978-0-19-280137-1.

Levinas, Ruth (2010): *The Concept of Utopia* (Oxford – Bern – Berlin – Bruxelles – Frankfurt am Main – New York – Wien: Peter Lang), 264 s. ISBN 978-3-03-911366-8.

Lewis, R. W. B. (2009): *The American Adam* (Chicago: University of Chicago Press), 208 s. ISBN 978-0-226-21950-9.

Lieberman, Philip (1984): *The Biology and Evolution of Language* (Cambridge, Massachusetts – London: Harvard University Press), 379 s. ISBN 978-0-674-07413-2.

Liska, Vivian (2009): „Messianic Endgames in German-Jewish Expressionist Literature“ in Sascha Bru, Jan Baetens, Benedikt Hjartarson, Peter Nicholls, Tania Ørum, Hubert Berg (eds.), *Europa! Europa?: The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent* (Berlin: Walter de Gruyter), s. 342–358. ISBN 978-3-11-021772-8.

Lotman, Jurij (1977): *The Structure of the Artistic Text* (Ann Arbor: University of Michigan, Department of Slavic Languages and Literatures), 300 s. ISBN 978-0-930042-15-8.

Lyons, John (1968): *Introduction to Theoretical Linguistics* (Cambridge: Cambridge University Press), 519 s. ISBN 978-0-521-09510-5.

Lyons, John (1981): *Language and Linguistics* (Cambridge: Cambridge University Press), 356 s. ISBN 978-0-521-29775-2.

Macura, Vladimír (1979): „Květomluva a literatura v českém národním obrození“ in *Česká literatura* 27, 2, s. 111–120.

Macura, Vladimír (1995): *Znamení zrodu: české národní obrození jako kulturní typ* (Jinočany: H&H), 264 s. ISBN 978-80-85787-74-0.

Maggi, Armando (2001): *Satan's Rhetoric: A Study of Renaissance Demonology* (Chicago – London: The University of Chicago Press), 260 s. ISBN 978-0-226-50132-1.

Maltz, Daniel N., Borker, Ruth A.: „Komunikační nedorozumění mezi muži a ženami jako kulturní problém“ in Ondřej Beran (ed.), *Soukromé jazyky: Čítanka*, přel. Ondřej Beran (Praha: Filosofía), s. 153–171. ISBN 978-80-7007-395-7.

Man, Paul de (2000): *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press), 327 s. ISBN 978-0-231-53290-7.

Mandala, Susan (2010): *The Language in Science Fiction and Fantasy: The Question of Style* (London – New York: Continuum), 173 s. ISBN 978-1-84706-301-4.

Mann, Philip (1976): „Hugo Ball and the ‚Magic Bishop‘ Episode: A Reconsideration“, *New German Studies* 4, no. 1 (Spring 1976), s. 43–52.

Mann, Philip (1987): *Hugo Ball: An Intellectual Biography* (London: University of London), 198 s. ISBN 978-0-85457-134-5.

Mannheim, Karl (1991): *Ideologie a utopie: přednášky a eseje* (Bratislava: Archa), 357 s. ISBN 978-80-7115-022-0.

Marengo, Joanne T., Harrow, Martin, Edell, William S. (1993): „Thought Disorder“ in Charles G. Costello (ed.), *Symptoms of Schizophrenia* (New York – Chichester – Brisbane – Toronto – Singapore: John Wiley & Sons), s. 27–55. ISBN 978-0-471-54875-1.

Mareš, Petr (2003) „Also: nazdar!“: *aspekty textové vícejazyčnosti* (Praha: Karolinum, 2003), 233 s. ISBN 978-80-246-0602-6.

Markoš, Anton (ed.) (2010): *Jazyková metafora živého* (Červený Kostelec: Pavel Mervart), 372 s. ISBN 978-80-87378-42-7.

Martínez, Matías (2001): „Das lyrische ich. Verteidigung eines umstrittenen Begriffs“ in Heinrich Detering (ed.), *Autorschaft: Positionen und Revisionen* (Stuttgart – Weimer: Metzler), s. 376–389. ISBN 978-3-476-01850-2.

Marvan, Jiří (2008): „Óndra Łysohorský – básník hovořící s budoucností“ in Grażyna Balowska, *Lašské dílo Óndry Łysohorského* (Praha: Univerzita Karlova v Praze – Filozofická fakulta), s. 5–14. ISBN 978-80-7308-215-4.



Maybin, Janet (2015): „Everyday language creativity“ in Rodney H. Jones (ed.), *The Routledge Handbook of Language and Creativity* (London – New York: Routledge), s. 25–39. ISBN 978-0-415-83973-0.

McCaffery, Steve (2001): *Prior to Meaning: The Protosemantic and Poetics* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press), 338 s. ISBN 978-0-8101-1790-7.

McDowell, Philip (2015): *Thinking about Thinking: Cognition, Science, and Psychotherapy* (London: Routledge), 274 s. ISBN 978-1-138-82397-6.

McKusick, James (1986): *Coleridge's Philosophy of Language* (New Haven: Yale University Press), 175 s. ISBN 978-0-300-03667-1.

McWilliams, John P. (1984): *Hawthorne, Melville and the American Character: A Looking-Glass Business* (Cambridge: Cambridge University Press), 261 s. ISBN 978-0-521-25900-2.

Meyers, Walter E. (1980): *Aliens and Linguists: Language Study and Science Fiction* (Athens, Georgia: University of Georgia Press), 270 s. ISBN 978-0-8203-0487-8.

Milner, Andrew (2012): *Locating Science Fiction* (Liverpool: Liverpool University Press), 244 s. ISBN 978-1-78138-921-8.

Mocná, Dagmar (2004): *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha: Paseka), 699 s. ISBN 978-80-7185-669-6.

Mohr, Dunja M. (2005): *Worlds Apart?: Dualism and Transgression in Contemporary Female Dystopias* (Jefferson, NC – London: McFarland), 320 s. ISBN 978-0-7864-2142-8.

Mohr, Dunja M. (2009): „The Tower of Babble? The Role and Function of Fictive Languages in Utopian and Dystopian Fiction“ in Ralph Pordzik (ed.), *Futurescapes: Space in Utopian and Science Fiction Discourses* (Amsterdam – New York: Rodopi), s. 225–248. ISBN 978-90-420-2602-5.

Morton, Stephen (2013): „Troubling Resemblances, Anthropological Machines and the Fear of Wild Animals: Following Derrida after Agamben“ in Lynn Turner (ed.): *The Animal Question in Deconstruction* (Edinburgh: Edinburgh University Press), s. 105–123. ISBN 978-0-7486-8312-3.

Mühlhäusler, Peter (2004): „Universal languages and language planning“ in Roland Posner, Klaus Gøbering, Thomas Albert Sebeok (eds.), *Semiotik: Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur / Semiotics: A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture, Band 13.4* (Berlin – New York: Walter de Gruyter), s. 3614–3634. ISBN 978-3-11-017962-0.

Mulholland, Neil (2006): *The Psychology of Harry Potter: An Unauthorized Examination of the Boy who Lived* (Dallas: BenBella Books), 326 s. ISBN 978-1-932100-88-4.

Murray, Thomas E. (1985): „Lapine Lingo in American English: *Silflay*“ in *American Speech*, Vol. 60, No. 4 (Winter, 1985), s. 372–375.

Murray, Thomas E. (1985): „Lapine Lingo in American English: *Silflay*“, *American Speech* 60, 4, Winter (Durham, NC: Duke University Press), s. 372–375. ISSN 0003-1283.

Nagy, Gregory (1996): *Poetry as Performance: Homer and Beyond* (Cambridge: Cambridge University Press), 268 s. ISBN 978-0-521-55848-8.

Nash, Richard (2003): *Wild Enlightenment: The Borders of Human Identity in the Eighteenth Century* (Charlottesville – London: University of Virginia Press), 216 s. ISBN 978-0-8139-2165-5.

Nechutová, Jana (1991): „Doslov“ in Claretus, *Ptačí zahrádka* (Brno: Petrov), s. 94–99. ISBN 978-80-85247-09-1.

Norton, Robert Edward (2002): *Secret Germany: Stefan George and His Circle* (Ithaca, New York: Cornell University Press), 847 s. ISBN 978-0-8014-3354-2.

Nöth, Winfried (1995): *Handbook of Semiotics* (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press), 576 s. ISBN 978-0-253-20959-7.

Novotná, Eliška (2010): *Sociologie sociálních skupin* (Praha: Grada Publishing), 120 s. ISBN 978-80-247-7765-8.

Nyman, Jopi (2003): *Postcolonial Animal Tale from Kipling to Coetzee* (New Delhi: Atlantic Publishers & Distributors), 176 s. ISBN 978-81-269-0298-9.

Okrent, Arika (2010): *In the Land of Invented Languages* (New York: Spiegel & Grau) 343 s. ISBN 978-0-8129-8089-9.

Ondračka, Lubomír (2007): „Omyly Waltera Onga ve světle indické orality“, *Svět literatury* XVII, 36, s. 214–248.

Opelík, Jiří (2004): *Holanovské nápovědy* (Praha: Thyrusus), 206 s. ISBN 978-80-902660-2-5.

Ortiz Robles, Mario (2016): *Literature and Animal Studies* (London – New York: Routledge), 206 s. ISBN 978-1-134-74055-0.

Orwell, George (1997): *Uvnitř velryby a jiné eseje*, přel. Kateřina Hilská (Brno: Atlantis), 499 s. ISBN 978-80-7108-140-1.

Ostler, Nicholas (2007): *Říše slova: jazykové dějiny světa*, přel. Petra Andělová (Praha: BB/art), 639 s. ISBN 978-80-7381-152-5.

Ouředník, Patrik (1997): *Hledání ztraceného jazyka* (Středokluky: Zdeněk Susa), 43 s. ISBN 978-80-901910-9-9.

Ouředník, Patrik (2010): *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem: pokus o vymezení jednoho žánru* (Praha: Torst), 239 s. ISBN 978-80-7215-395-4.

Pánková, Marcela (1995): „O ptákovinách a o životě“, *Výtvarné umění* 1995, s. 59–62.

Papoušek, Vladimír (2010): „1916: Čeští spisovatelé vdovám a sirotkům“ in Vladimír Papoušek (ed.), *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905-1923* (Praha: Academia), s. 268–283. ISBN 978-80-200-1792-5.

Pavlas, Petr (2011): „Boží knihy, kniha přírody a věčný jazyk u J. A. Komenského“, *Acta Fakulty filozofické Západočeské univerzity* 4 (2012), s. 17–40.

Peggs, Kay (2012): *Animals and Sociology* (Houndmills: Palgrave Macmillan), 177 s. ISBN 978-0-230-29258-1.

Penn, Julia (1972): *Linguistic Relativity versus Innate Ideas: The Origins of the Sapir-Whorf hypothesis in German thought* (The Hague: Mouton), 62 s. ISBN 978-3-11-081844-4.

Peregrin, Jaroslav (2003): *Filosofie a jazyk* (Praha: Triton), 210 s. ISBN 978-80-7254-432-5.

Perrin, Noel (2003): „An Animal Epic“ in *A Child's Delight* (Hanover – London: University Press of New England), s. 122–126. ISBN 978-1-58465-352-3.

Peterson, David J. (2014): „Penny Dreadful #201 Language Translation“, *David J. Peterson's Web Thing* [internetová stránka], dostupné z: [http://dedalvs.com/work/penny-dreadful/vd\\_dialogue.pdf](http://dedalvs.com/work/penny-dreadful/vd_dialogue.pdf) [31. 5. 2018].

Peterson, David J. (2015a): *The Art of Language Invention: From Horse-Lords to Dark Elves, the Words Behind World-Building* (New York: Penguin Books), 304 s. ISBN 978-0-14-312646-1.

Peterson, David J. (2015b): „David J. Peterson Q&A“, *Goodreads* [internetová stránka], dostupné z: <https://www.goodreads.com/questions/428867> [31. 5. 2018].

Phiddian, Robert (1995): *Swift's Parody* (Cambridge: Cambridge University Press), 221 s. ISBN 978-0-521-47437-5.

Platón (2001): *Ústava*, přel. František Novotný (Praha: OIKOYMENH), 359 s. ISBN 978-80-7298-024-6.

Pokorný, Jan (2010): *Lingvistická antropologie: jazyk, mysl a kultura* (Praha: Grada), 346 s. ISBN 978-80-247-2843-8.

Pražák, Emil (1982): „Žákovská milostná skladba Detrimentum pacior“, *Česká literatura* 30/1982, číslo 5, s. 396–406.

Pryor, Sean (2016): *W. B. Yeats, Ezra Pound, and the Poetry of Paradise* (London – New York: Routledge), 240 s. ISBN 978-1-317-00076-1.

Quintilianus, Marcus Fabius (1985): *Základy rétoriky*, přel. Václav Bahník (Praha: Odeon), 677 s.

Radaelli, Giulia (2016): „Stefan Georges lingua romana und ‚das dichten im fremden sprachstoff‘“ in Wolfgang Braungart (ed.), *George-Jahrbuch 11* (Berlin – Boston: Walter de Gruyter), s. 59–88. ISBN 978-3-11-048697-1.

Ransom, Amy (2010): „Warping Time: Alternate History, Historical Fantasy, and the Postmodern *uchronie québécoise*“, *Extrapolation*, 51 (2), s. 258–280.

Rasismus, Tuomas (2009): *Paradise Reconsidered in Gnostic Mythmaking: Rethinking Sethianism in Light of the Ophite Evidence* (Leiden: BRILL), 400 s. ISBN 978-90-474-2670-7.

Rasula, Jed, McCaffery, Steve (eds.) (2001): *Imagining Language: An Anthology* (Cambridge, Massachusetts – London: MIT Press), 618 s. ISBN 978-0-262-68131-5.

Rawson, Claude Julien (2002): *God, Gulliver, and Genocide: Barbarism and the European Imagination, 1492-1945* (Oxford – New York: Oxford University Press), 401 s. ISBN 978-0-19-925750-8.

Raymond, Joad (ed.) (2011): *Conversations with Angels: Essays Towards a History of Spiritual Communication, 1100-1700* (Houndmills – New York: Palgrave Macmillan), 349 s. ISBN 978-0-230-31697-3.

Reading, Anna (2016): *Gender and Memory in the Global Age* (London: Palgrave Macmillan), 235 s. ISBN 978-1-137-35263-7.

Reeds, Jim (2006): „John Dee and the Magic Tables in the *Book of Soyga*“ in Stephen Clucas (ed.), *John Dee: Interdisciplinary Studies in English Renaissance Thought* (Dordrecht: Springer), s. 177–204. ISBN 978-1-4020-4246-1.

Reisner, Marina L. (2004): „The Life of the Text and the Fate of Tradition. III: Interpretation of Pre-Islamic Calendar Festivals in Classical Persian Poetry of the 10th-12th Centuries“, *Manuscripta Orientalia: International Journal for Oriental Manuscript Research*, 2004, vol. 10, no. 2, s. 34–42.

Rejzek, Jiří (2001): *Český etymologický slovník* (Voznice: Leda), 752 s. ISBN 978-80-85927-85-6.

Reznikov, Andrei (2001): *George Orwell's Theory of Language* (San Jose – Lincoln – New York – Shanghai: Writers Club Press), 123 s. ISBN 978-0-595-19320-2.

Rilke, Reiner Maria, Zwetajeva, Marina, Pasternak, Boris (1983): *Rainer Maria Rilke, Marina Zwetajewa, Boris Pasternak: Briefwechsel* (Berlin: Insel), 309 s.

Ritter, Martin (2009): *Filosofie jazyka Waltera Benjamina* (Praha: Filosofia), 280 s. ISBN 978-80-7007-301-8.

Roberts, Adams, Robertson, Eric (1996): „The Giaour’s Sabre: A Reading of Beckford’s ‚Vathek‘“, *Studies in Romanticism* Vol. 35, No. 2 (Summer, 1996), s. 199–211.

Rodríguez, Francisco Collado (1980): „The Rabbitness of Watership Down“, *The English Quarterly*. 13, 1980, s. 39–42.

Rogers, Stephen D. (2011): *The Dictionary of Made-Up Languages* (Avon, Massachusetts: Adams Media), 304 s. ISBN 978-1-4405-3039-5.

Roling, Bernd (2008): *Locutio angelica: Die Diskussion der Engelsprache als Antizipation einer Sprechakttheorie in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Leiden – Boston: Brill), 768 s. ISBN 978-90-474-3308-8.

Romaine, Suzanne (1989): „The role of children in linguistic change“ in Leiv Egil Breivik, Ernst Håkon Jahr (eds.), *Language Change: Contributions to the Study of Its Causes* (Berlin – New York: Mouton de Gruyter), 281 s. ISBN 978-3-11-011995-4.

Rorty, Richard M. (1967): *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method* (Chicago: The University of Chicago Press), 393 s. ISBN 978-0-226-72564-2.

Rothman, Irving N. (2015): „The ‚Hnea Yahoo‘ of Gulliver’s Travels and Jonathan Swift’s Hebrew Neologisms“, *Swift Studies* 30 (Münster: Wilhelm Fink Verlag), s. 160–175. ISSN 0938-8036.

Rowland, Beryl (1978): *Birds with Human Souls* (Knoxville: University of Tennessee Press), 213 s. ISBN 978-0-87049-215-0.

Royle, Nicholas (2003): *The Uncanny* (Manchester: Manchester University Press), 340 s. ISBN 978-0-7190-5561-4.

Rudolf, Otto (1998): *Posvátno: Iracionalita v ideji božství a její poměr k racionalitě*, přel. Jan J. Škoda (Praha: Vyšehrad), 157 s. ISBN 978-80-7021-260-8.

Ruyer, Raymond (1994): *Paradoxy vědomí; Expresivita*, přel. Jan Sokol (Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy), 223 s.

Ryan, Karen L (2009): *Stalin in Russian Satire, 1917–1991* (Madison: The University of Wisconsin Press), 264 s. ISBN 978-0-299-23444-7.

Sabatier, Roland (1989): *Le lettrisme: les créations et les créateurs* (Nice: Z'éditions), 210 s. ISBN 978-2-87720-031-8.

Salmon, Vivian (2004): *Some functions of Shakespearian word formation* in Catherine M. S. Alexander (ed.), *Shakespeare and Language* (Cambridge: Cambridge University Press), s. 79–100. ISBN 978-0-521-83139-0.

Salmon, Vivian, Burness, Edwina (1987): *A Reader in the Language of Shakespearean Drama* (Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing), 523 s. ISBN 978-90-272-7886-9.

Salter, David (2001): *Holy and Noble Beasts: Encounters with Animals in Medieval Literature* (Cambridge: D. S. Brewer), 168 s. ISBN 978-0-85991-624-0.

Salzmann, Zdenek, Stanlaw, James M., Adachi, Nobuko (2014): *Language, Culture, and Society: An Introduction to Linguistic Anthropology* (Boulder: Westview Press), 450 s. ISBN 978-0-8133-4955-8.

Samarin, William (2013): „Glossolalie“ in Ondřej Beran (ed.), *Soukromé jazyky: čítanka* (Praha: Filosofía), s. 105–144. ISBN 978-80-7007-395-7.

Sanderson, Brandon, Moher, Aidan (2007): „Brandon Sanderson – Interview“, *A Dribble of Ink: Of Fantasy and Science Fiction*, 26. 9. 2007, dostupné z [<http://aidanmoher.com/blog/2007/09/interviews/interview-brandon-sanderson>] (31. 5. 2018).

Sapir, Edward (1985): *Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality*, ed. David Goodman Mandelbaum (Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press), 620 s. ISBN 978-0-520-05594-0.

Saussure, Ferdinand de (1989): *Kurs obecné lingvistiky*, eds. Charles Bally, Albert Sechehaye, přel. František Čermák (Praha: Odeon), 467 s. ISBN 978-80-207-0070-4.

Searle, John R. (2000): „What is a Speech Act?“ in Robert J. Stainton (ed.), *Perspectives in the Philosophy of Language: A Concise Anthology* (Peterborough, Ontario, Canada: Broadview Press), s. 253–268. ISBN 978-1-55111-253-4.

Seaton, Beverly (1995): *The Language of Flowers. A History* (Charlottesville – London: University Press of Virginia), 234 s. ISBN 978-0-8139-3453-2.

Sgall, Petr, Hronek, Jiří (2014): *Čeština bez příkras* (Praha: Karolinum), 154 s. ISBN 978-80-246-2459-4.

Sheppard, Richard (2000): *Modernism – Dada – Postmodernism* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press), 480 s. ISBN 978-0-8101-1492-0.

Sherzer, Joel (1976): „Play languages: Implications for (Socio) Linguistics” in Barbara Kirshenblatt-Gimblett (ed.), *Speech Play: Research and Resources for Studying Linguistic Creativity* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press), s. 19–36.

Shifman, Limor (2014): *Memes in Digital Culture* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press), 216 s. ISBN 978-0-262-52543-5.

Shrubb, Michael (2010): *The Lapwing* (London: Bloomsbury Publishing), 240 s. ISBN 978-1-4081-3300-2.

Schaff, Adam (1970): „Jazyk a skutečnost“ in *12 esejí o jazyce*, přel. Miroslav Pravda a Jan Šabršula (Praha: Mladá Fronta), s. 157–174.

Scher, Steven Paul (2004): „Acoustic Experiment as Ephemeral Spectacle?: Musical Futurism, Dada, Cage, and the Talking Heads (1994)“ in Steven Paul Scher, *Essays on Literature and Music (1967-2004)*, ed. Walter Bernhart a Werner Wolf (Amsterdam – New York: Rodopi), s. 433–450. ISBN 978-90-420-1752-8.

Schnapp, Jeffrey T. (1991): „Virgin's words: Hildegard of Bingen's Lingua Ignota and the Development of Imaginary Languages Ancient to Modern“, *Exemplaria* III, 2, s. 267–298.

Siegert, Bernhard (2015): *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, přel. Geoffrey Winthrop-Young (New York: Fordham University Press), 265 s. ISBN 978-0-8232-6375-2.

Sisk, Donald (1997): *Transformations of Language in Modern Dystopias* (Westport: Praeger), 224 s. ISBN 978-0-313-30411-8.

Sjöberg, Sami (2015): *The Vanguard Messiah: Lettrism between Jewish Mysticism and the Avant-Garde* (Berlin – Boston: Walter de Gruyter), 208 s. ISBN 978-3-11-042452-2.



Skemer, Don C. (2010): *Binding Words: Textual Amulets in the Middle Ages* (University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press), 330 s. ISBN 978-0-271-04696-9.

Skrbina, David (2005): *Panpsychism in the West* (Cambridge – London: The MIT Press), 314 s. ISBN 978-0-262-19522-5.

Smith, Arden R. (2011): „International Auxiliary Languages“ in Michael Adams (ed.), *From Elvish to Klingon. Exploring Invented Languages* (Oxford – New York: Oxford University Press), s. 17–48. ISBN 978-0-19-280709-0.

Soukup, Daniel (2013): „*Cikáni*“ a česká vesnice: konstrukty cizosti v literatuře 19. století (Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny), 237 s. ISBN 978-80-7422-243-6.

Spada, Emanuela Cenami (1997): „Amorphism, Mechanomorphism, and Anthropomorphism“ in Robert W. Mitchell, Nicholas S. Thompson, H. Lyn Miles (eds.), *Anthropomorphism, Anecdotes, and Animals* (Albany: State University of New York Press), s. 37–49. ISBN 978-0-7914-3125-2.

Spencer, Richard A. (2015): *Harry Potter and the Classical World: Greek and Roman Allusions in J.K. Rowling's Modern Epic* (Jefferson: McFarland), 324 s. ISBN 978-1-4766-2141-8.

Steenstra, Sytze (2010): *Song and Circumstance: The Work of David Byrne from Talking Heads to the Present* (London – New York: Continuum), 301 s. ISBN 978-0-8264-4168-3.

Stein, Gertrude (1940): *What are Masterpieces* (New York: Pitman Publishing Corporation), 104 s.

Steiner, George (2010): *Po Babelu: otázky jazyka a překladu*, přel. Šárka Grauová (Praha: Triáda), 461 s. ISBN 978-80-87256-38-1.

Sternberg, Robert J. (2002): *Kognitivní psychologie*, přel. František Koukolík et al. (Praha: Portál), 636 s. ISBN 978-80-7367-638-4.

Stewart, Susan (2002): *Poetry and the Fate of the Senses* (Chicago – London: The University of Chicago Press), 447 s. ISBN 978-0-226-77413-8.

Stockwell, Peter (2006): „Invented Language in Literature“ in Keith Brown (ed.), *Encyclopedia of Language & Linguistics*, volume 6 (Oxford: Elsevier), s. 3–10.

Stockwell, Peter (2014): *The Poetics of Science Fiction* (London – New York: Routledge), 262 s. ISBN 978-1-317-87818-6.

Strack, Paul (2017): „Namárië – Farewell“ in Paul Strack, *Eldamo – An Elvish Lexicon* [online], dostupné z: <http://eldamo.org/content/words/word-436003197.html> [cit. 31. 5. 2018].

Sutton, Geoffrey (2008): *Concise Encyclopedia of the Original Literature of Esperanto, 1887–2007* (New York: Mondial), 728 s. ISBN 978-1-59569-090-6.

Szőnyi, Gyorgy E. (2010): *John Dee's Occultism: Magical Exaltation through Powerful Signs* (Albany: State University of New York), 380 s. ISBN 978-0-7914-8442-5.

Szőnyi, Gyorgy E. (2013): „Doslov“ in John Dee, Edward Fenton (ed.), *Deniky Johna Deeho*, přel. Marzia a Derek Patonovi (Praha: Academia), s. 477–509. ISBN 978-80-200-2304-9.

Špilarová, Olga (1990): „Fabulátor z Čech“; *Tvar*, 1990, č. 18, s. 4

Štivar, Bonaventura Jiří (ed.) (2008): *Františkánské prameny. III., Legendy o svatém Františkovi z let 1240-1253* (Uherské Hradiště: Ottobre 12), 365 s. ISBN 978-80-86528-18-2.

Tańczuk, Agnieszka (2011): „The Language of Magic in J. R. R. Tolkien's Works“ in Anders Stenström (ed.), *Arda Philology 3: Proceedings of the Third International Conference on J.R.R. Tolkien's Invented Languages, Omentielva Nelya, Whitehaven, 6-9 August 2009* (Sweden: Arda Society), s. 92–108. ISBN 978-91-973500-3-7.

Te Velde, Henk (1988): „Some remarks on the Mysterious Language of the Baboons“ in Jacques H. Kamstra, Hellmuth Milde, Kees Wagtendonk (eds.), *Funerary Symbols and Religion* (Kampen: J. H. Kok), 182 s. ISBN 978-90-242-4430-0.

Tolkien, John Ronald Reuel (2006a): *Netvoři a kritikové a jiné eseje*, přel. Jan Čermák (Praha: Argo), 266 s. ISBN 978-80-7203-788-9.

Tolkien, John Ronald Reuel (2006b): *The Letters of J. R. R. Tolkien*, eds. Humphrey Carpenter, Christopher Tolkien (London: Harper Collins), 480 s. ISBN 978-0-261-10265-1.

Tomiche, Anne (2011): „Glossolalic Folly“, *Comparative Critical Studies*, Volume 5, Issue 2–3, s. 165–177, ISSN 1744-1854.

Traunecker, Claude (2001): *The Gods of Egypt* (London: Cornell University Press), 134 s. ISBN 978-0-8014-3834-9.

Trudgill, Peter (1989): „Contact and isolation in linguistic change“ in Leiv Egil Breivik, Ernst Håkon Jahr (eds.), *Language Change: Contributions to the Study of Its Causes* (Berlin – New York: Mouton de Gruyter), 281 s. ISBN 978-3-11-011995-4.

Tsiang, Sarah (2009): „Straight from the Horse's Mouth: Animals in Fiction and their Linguistic Ways“ in Patricia Sutcliffe, Lois Stanford, Arle Lommel (eds.), *LACUS Forum XXXIV: Speech and Beyond* (Houston: Linguistic Association of Canada and the United States), s. 279–287.

Tzanelli, Rodanthi (2013): *Heritage in the Digital Era: Cinematic Tourism and the Activist Cause* (London – New York: Routledge), 264 s. ISBN 978-1-136-16336-4.

Uhde, Milan (2014): „Černá groteska romantikova aneb Vidím, že začínáte přemýšlet užitečně“ in Jiří Gruša, *Prózy. I, Povídky a novely* (Brno: Barrister & Principal), s. 329–338. ISBN 978-80-7485-029-5.

Ullery, David A. (2001): *The Tarzan Novels of Edgar Rice Burroughs: An Illustrated Reader's Guide* (Jefferson: McFarland), 304 s. ISBN 978-0-7864-0825-2.

Vaculík, Ludvík (1991): „Panum“ in Jiří Gruša, *Mimner aneb Hra o smrd'ocha (Atmar tin Kalpadotia)* (Praha: Odeon), s. 7–10. ISBN 978-80-207-0310-1.

Valdman Albert (1981): „Sociolinguistic Aspects of Foreigner Talk“, *International Journal of the Sociology of Language* 28, s. 41–52.

Vallentin, Berthold (1967): *Gespräche mit Stefan George. Tagebuchaufzeichnungen 1902-1931* (Amsterdam: Stiftung Castrum Peregrini), 150 s. ISBN 978-3-8353-0390-4.

Valoch, Jiří (2013): „Některé teoretické problémy a pokus o typologii“ in Eva Krátká (ed.), *Česká vizuální poezie: teoretické texty* (Brno: Host), s. 231–249. ISBN 978-80-7294-736-2.

van Berkel, Klaas, Vanderjagt, Arie Johan (eds.) (2006): *The Book of Nature in Early Modern and Modern History* (Peeters Publishers), 336 s. ISBN 978-90-429-1752-1.

Vaňková, Irena (2003): „Ještě ptačí drobečky“, *Čeština doma a ve světě IX*, 1–2 (Praha: Filozofická fakulta UK v Praze), s. 57–59. ISSN 1210-9339.

Versnel, Henk S. (2002): „The Poetics of the Magical Charm: An Essay in the Power of Words“ in Paul Allan Mirecki, Marvin W. Meyer (eds.), *Magic and Ritual in the Ancient World* (Leiden – Boston – Köhl: BRILL), s. 105–158. ISBN 978-90-04-11676-4.

Vico, Giambattista (1991): *Základy nové vědy o společné přirozenosti národů* (Praha: Academia), 466 s. ISBN 978-80-200-0051-4.

Vojvodík, Josef (2010): „1910: Mezi tradicí a novým viděním“ in Vladimír Papoušek (ed.), *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905-1923* (Praha: Academia), s. 159–174. ISBN 978-80-200-1792-5.

Walsh, Sue (2016): *Kipling's Children's Literature: Language, Identity, and Constructions of Childhood* (London – New York: Routledge), 186 s. ISBN 978-1-317-10897-9.

Ward, Adrienne (2010): *Pagodas in Play: China on the Eighteenth-century Italian Opera Stage* (Lewisburg: Bucknell University Press), 232 s. ISBN 978-0-8387-5696-6.

Watt, Stephen (2011): „„Oirish“ Inventions: James Joyce, Samuel Beckett, Paul Muldoon“ in M. Adams (ed.), *From Elvish to Klingon. Exploring Invented Languages* (Oxford – New York: Oxford University Press), s. 161–184. ISBN 978-0-19-280709-0.

West, M. L. (2007): *Indo-European Poetry and Myth* (Oxford – New York: Oxford University Press), 525 s. ISBN 978-0-19-928075-9.

White, Erdmute Wenzel (1998): *The Magic Bishop: Hugo Ball, Dada Poet* (Columbia, SC: Camden House), 254 s. ISBN 978-1-57113-128-7.

White, John (2012): „Italian Futurism and Russian Cubo-Futurism“ in Joe Bray, Alison Gibbons, Brian McHale (eds.), *The Routledge Companion to Experimental Literature* (London – New York: Routledge), s. 21–35. ISBN 978-0-415-57000-8.

Wierzbicka, Anna (2014): *Sémantika: elementární a univerzální sémantické jednotky* (Praha: Karolinum), 549 s. ISBN 978-80-246-2289-7.

Wilkinson, Lynn Rosellen (1996): *The Dream of an Absolute Language: Emanuel Swedenborg and French Literary Culture* (Albany: State University of New York Press), 332 s. ISBN 978-0-7914-2925-9.

Winter, Werner (1999): „Sociolinguistics and dead languages“ in Ernst Håkon Jahr (ed.), *Language Change: Advances in Historical Sociolinguistics* (Berlin – New York: Walter de Gruyter), s. 67–84. ISBN 978-3-11-015634-8.

Wittgenstein, Ludwig (1993a): *Tractatus logico-philosophicus* (Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku), 229 s. ISBN 978-80-85241-30-3.

Wittgenstein, Ludwig (1993b): *Filosofická zkoumání*, přel. Jiří Pechar (Praha: Filosofický ústav AV ČR), 294 s. ISBN 978-80-7007-040-6.

Wolcott, Roy (1970): „Schizophrenese: A Private Language“, *Journal of Health and Social Behavior* 11, s. 126–134.

Yaguello, Marina (1984): *Les fous du langage. Des langues imaginaires et de leurs inventeurs* (Paris: Seuil), 248 s. ISBN 978-2-02-006713-3.

Yaguello, Marina (1991): *Lunatic Lovers of Language: Imaginary Languages and their Inventors*, přel. Catherine Slater (Madison, New Jersey – Vancouver: Fairleigh Dickinson University Press), 223 s. ISBN 978-0-8386-3410-3.

Yaguello, Marina (2006): *Les langues imaginaires. Mythes, utopies, fantasmés, chimères et fictions linguistiques* (Paris: Seuil), 360 s. ISBN 978-2-02-082364-7.

Yeats, William Butler (2007): *Early Essays. The Collected Works of W. B. Yeats IV*, eds. George Bornstein, Richard J. Finneran (New York – London – Toronto – Sydney: Scribner), 560 s. ISBN 978-1-4165-5687-9.

Zymner, Rüdiger (2017): „Lyric and its ‚Worlds‘“, *Journal of Literary Theory*, Volume 11, Issue 1 (Berlin – Boston: Walter de Gruyter), s. 149–160.