

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**

**Filozofická fakulta**

**Katedra ázijských štúdií**

**Svet skutočného šóguna a vymyslený svet diela Šógun od Jamesa Clavella**

The world of a real shōgun and the world of James Clavell's Shōgun

Magisterská diplomová práca

Študijný program: Japonská filológia – Nemecká filológia

Vedúca práce: Prof. Zdenka Švarcová, Dr.

Autor: Lucia Kracinová

**Olomouc 2014**

**PAPIER z PORTÁLU**

## **Prehlásenie o samostatnom vypracovaní práce**

Prehlasujem, že som predloženú magisterskú diplomovú prácu vypracovala samostatne pod odborným dohľadom vedúceho práce a uviedla som úplný zoznam citovanej a použitej literatúry.

V Olomouci dňa .....

---

Lucia Kracinová

## **Pod'akovanie**

Ďakujem vedúcej práce profesorky Zdenke Švarcovej za odborné vedenie diplomovej práce a za jej podporu, ochotu, trpezlivosť i cenné pripomienky.

## Edičná poznámka

Pokiaľ nie je uvedené inak, preferované sú citácie z oficiálneho slovenského prekladu románu *Šógun*, preloženého Jozefom Petrom. V prípade, že citácia nebola možná, kvôli skrátenému prekladu alebo nebola dostatočne korektná, je nahradená vlastným prekladom z anglického originálu.

Práca obsahuje slovenskú transkripciu japonských mien, názvov a výrazov, a to aj v prípade, že to neodpovedá oficiálnemu slovenskému prekladu – prekladateľ totiž zvolil nejasnú transkripciu, ktorá neodpovedá žiadnym štandardom. Výnimkou sú len transkripcie citovaných zdrojov, ktoré sú ponechané v pôvodnom znení.

Japonské mená sú uvádzané spôsobom tradičným pre Slovensko, t.j. na prvom mieste vlastné meno a na druhom priezvisko, či rodové meno, ak je to možné v rámci literárneho diela rozlíšiť.

## Obsah

Úvod.....	7
1. James Clavell (1924 – 1994).....	9
2. Členenie a organizácia textu (dej).....	10
3. Prejavy autora v texte.....	13
4. Literárny žáner.....	16
4. 1 Žánrové formy.....	16
4.1.1 Historický román.....	16
4.1.2 Prvky dobrodružného románu.....	24
4.1.3 Prvky utopického románu.....	27
4.1.4 Prvky ľúbostného románu.....	32
5. Rozprávač.....	36
6. Fikčná komunikácia.....	45
6.1 Viacjazyčnosť textu.....	47
7. Fikčné postavy.....	52
7.1 Problematika proťajškov.....	53
7.2 Ústredné fikčné postavy.....	54
7.3 Zostavy a ich hierarchia.....	59
7.4 Rečové akty postáv.....	62
8. Fikčný čas.....	66
Záver.....	72
Resumé.....	74
Zoznam prameňov a použitej literatúry.....	75

## Úvod

Predkladaná magisterská diplomová práca sa v prvom rade zameriava na rozbor fikčného sveta v diele *Šógun* od Jamesa Clavella, ktorý sa vo všeobecnosti pokladá za historický román. Pri rozbere historických románov sa logicky predpokladá, že čerpajú z konkrétnych historických udalostí, či už väčšou alebo menšou mierou. Ak je miera rozsahu využitia legitímnych faktov dôležitá pre klasifikáciu diela ako historického románu, tak potom by toto fikčné dielo v očiach japanológa, nemohlo byť kategoricky nazývané historickým, kvôli jasnému skresleniu japonských dejín. Otázkou teda zostáva, či by literárny kritik, ktorý je zároveň aj japanológ, neklasifikoval radšej toto dielo ako dobrodružný román, ktorý len využíva motívy z japonských dejín.

Cieľom tejto práce je teda preskúmať, či je historičnosť diela dostatočná na priradenie k žánrovej forme historického románu alebo, či v diele prevládajú skôr prvky iných žánrových foriem, ktoré elementy historizmu zatlačujú do pozadia. Pri takomto rozbere ale nie je možné upustiť ani od rozboru samotného fikčného sveta a toho, ako je čitateľovi predstavený, ani od rozboru naratívu a poetiky diela ako takej, ktoré sú cennou súčasťou diela a ktorých vlastnosti prispievajú v celkovému dojmu vychádzajúcemu z románu.

Práca je rozdelená do niekoľkých kapitol. Prvá kapitola sa zaoberá samotným autorom – Jamesom Clavellom. Pre túto prácu by kompletný životopis autora nebol nijak relevantný, preto sú obsahom danej kapitoly len časti života autora, ktoré priamo ovplyvnili konštruovanie fikčného sveta diela *Šógun*. V rámci druhej kapitoly je prezentovaný dej samotného diela a jeho textové rozčlenenie. Tretia kapitola sa zameriava na prejavy autora v texte, ktoré môžu ale nemusia prezradiť zámery autora samotného pri konštruovaní daného fikčného sveta.

Štvrtá, najrozsiahlejšia z kapitol, zahrňuje podrobný rozbor žánrovej formy románu *Šógun*. Zameriava sa na definíciu a popísanie prvkov historického románu, a ich prejavov v danom diele. Okrem toho sú v tomto rozbere obsiahnuté aj iné žánrové formy, ktorých prvky dielo vykazuje, a to sú: dobrodružný román, utopický román a ľúbostný román. Z tohto rozboru následne vyplynie klasifikácia žánrovej formy diela, ktorá sa ale vo svojich

poznatkoch bude hlboko opierať o hlbší rozbor diela nasledujúcich kapitol.

Piata kapitola sa venuje pásmu rozprávača a rozoberá román *Šógun* v súlade s rôznymi naratologickými teóriami, z čoho by mal byť následne, na základe konkrétnych príkladov v texte, určený typ rozprávača a jeho úloha v danom fikčnom svete. Šiesta kapitola sa zas zaoberá pásmom postáv, a teda ich rečovým prejavom. Táto fikčná komunikácia postáv v texte diela je následne doplnená o podkapitolu o viacjazyčnosti, pretože výskyt viacerých jazykov v rôznych podobách taktiež prispieva k celkovej klasifikácii diela.

V rámci siedmej kapitoly prebehne rozbor fikčných postáv, ktorých hlavným problémom je otázka proťajškov postáv v aktuálnom svete, čomu sa venuje prvá podkapitola. Ďalšia podkapitola sa zameriava na rozlíšenie hlavných postáv diela, čo následne prechádza do ďalších podkapitol s rozborom zostáv, do ktorých sa postavy organizujú. Posledná podkapitola pojednáva o rečových aktoch postáv, čo by malo len potvrdiť ich zaradenie v daných zostavách a hierarchiách. Ôsma kapitola skúma fikčný čas, a teda hlavne tempo, akým je dej rozprávaný, čo je rovnako dôležité pri zaradení diela samotného.

Pri písaní práce boli využívané, ako sekundárna literatúra, hlavne početné české zdroje. Problematiku fikčných svetov a ich vzťah ku skutočnosti reprezentujú najrozsiahlejšie diela Lubomíra Doležala hlavne kniha *Heterocosmica: fikce a možné světy*, z ktorých čerpá následne pri svojich úvahách aj Ruth Ronenová, či Dorrit Cohnová. V rámci definície historického románu bol použitý úvod diela *Český historický román 1945-1965* od Blahoslava Dokoupila, pričom utopické prvky boli zas získané z diela *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem* od Patrika Ouředníka. Prínosným pre túto prácu bola aj kniha Tomáša Kubička s názvom *Výpravěč: kategorie narativní analýzy* a ostatné zdroje uvedené nižšie.

V rámci primárnej literatúry nebolo možné použiť výlučne slovenský preklad *Šóguna*, ktorý sa preukázal ako neúplný, nekonzistentný a občasne aj chybný. V takýchto prípadoch sa autor tejto práce uchýľuje k originálu diela v anglickom jazyku. Keďže ale táto práca nie je zameraná na správny preklad tohto diela, pretrváva počas písania snaha citovať z oficiálneho slovenského prekladu tam, kde to bolo možné. Ak to možné nebolo autor tejto práce poskytuje správne informácie vo forme vlastného prekladu.



## 1. James Clavell (1924 – 1994)

V rámci rozboru diela *Šógun* je z časti dôležitý aj životopis autora, ktorý sa značne inšpiroval skutočnými udalosťami a postavami. Cesta, ktorá zaviedla Jamesa Clavella k napísaniu tejto knihy, začala už v príbehoch, ktoré mu rozprával jeho otec, dôstojník kráľovského námorníctva, o dedkovi, ktorý slúžil britskému námorníctvu počas rusko-japonskej vojny v rokoch 1904 – 1905.<sup>1</sup> Toto spojenie s námorníctvom viedlo neskôr k fascinácii s príbehom moreplavca Williama Adamsa. Hoci ho zo začiatku lákalo námorníctvo samotné, bolo mu toto nakoniec neprístupné kvôli nehode na motocykli,<sup>2</sup> preto sa z neho stal scenárista a spisovateľ.

Ešte centrálnejší pre koncept *Šóguna* bol Clavellov prvý priamy kontakt a Áziou. Vo svojich 18tich totiž nastúpil do armády a bol poslaný do Malajzie bojovať s Japoncami. Následne sa dostáva na tri roky do zajatia vo väznici Changi na Singapore. V neskoršom rozhovore Clavell pripúšťa: „*Všetko je spojené s Changi. Je to Genesis.*“<sup>3</sup> Čo znamená, že jeho nadšenie pre Áziu začalo už v týchto rokoch počas 2. svetovej vojny. A preto sa mnohé z toho odráža aj v samotnom diele, napríklad taktiež fikčná myšlienka smrti ako osudu (karmy): „*Naučil som sa o Japoncoch a ich postojoch k životu...boli sme obkolesení smrťou, ľudia umierali ako muchy. Takže mám odlišné názory na takéto veci.*“<sup>4</sup>

Jeho ázijská sága, obsahujúca 6 románov, začala najprv spísaním románu *Kráľ Krysa* (1962), ktorý autobiograficky odráža jeho pobyt na Singapore, pokračovala dielom *Tajpan* (1966) a až potom sa Clavell rozhodol napísať dielo *Šógun* (1975).<sup>5</sup> Inšpirovaný príbehom Williama Adamsa, o ktorý zaviedol v učebnici svojej dcéry, sa autor poddal na púť plnú výskumu faktov i fikcií, a začal spisovať tento román, čo mu nakoniec trvalo až 4 roky.<sup>6</sup>

---

1 SMITH, Henry. *Learning from Shōgun*. Santa Barbara: University of California, 1980. S. 14.

2 *James Clavells Asian Adventures*. (online) Dostupné na WWW <<http://www.atlassociety.org/tni/james-clavells-asian-adventures>> [citované dňa 31.3.2014]

3 SMITH, Henry. *Learning from Shōgun*. Santa Barbara: University of California, 1980. S. 14.

4 Tamtiež. S. 15.

5 Nasledujúce tri knihy, patriace do ázijskej Ságy, spojenej popisom života Angličanov v Ázii, boli *Panský dom* (1981), *Smršť* (1986) a *Gaidžin* (1993).

6 SMITH, Henry. *Learning from Shōgun*. Santa Barbara: University of California, 1980. S. 1.

## 2. Členenie a organizácia textu (dej)

Vertikálne sa literárne diela delia na pásmo rozprávača a pásmo postáv, ktorému sa budú venovať nasledujúce kapitoly. Oproti tomu je horizontálne *Šógun* delený na 6 kníh, čomu ešte predchádza predslov, ako súčasť literárneho deja. Je to taktiež jediná časť, ktorá sa odohráva mimo fikčné Japonsko ako také. Zachytáva teda posledné hodiny Johna wa a jeho posádky pred stroskotaním kvôli búrke.

Prvá kniha obsahuje kapitoly 1 - 9, ktorých príbeh sa odohráva prevažne v dedinke Andžiro a následne na lodi, ktorou Vasco Rodrigues dopravuje Blackthorna do Ósaky. Dej tejto pasáže zahrňuje ustanovenie situácie posádky v neznámej krajine ako väzňov, odkiaľ ale Blackthorne vychádza ako cenný spojenec, vďaka čomu ho Jabu Kasigi, Toranagov vazal, odvádza na lodi pilotovanej Rodriguesom. Tento portugalský lodivod je počas cesty zachránený Blackthornom po tom, ako ho z paluby zmetie vlna.

Príchodom do Ósaky začína druhá kniha, skladajúca sa z kapitol 10 - 29, čo je približne najdlhšia časť diela. Kniha predstavuje na začiatku Jošiho Toranagu a politickú situáciu, v ktorej sa krajina nachádza, počas čoho sa Blackthorne zoznamuje nie len s japonským jazykom, ale aj s kultúrou - v prvom rade počas krátkeho pobytu vo väzení od františkána - pátra Dominga, následne od tlmočníčky Mariko Tody. Keď Toranaga a jeho družina prchajú tajne z Ósaky, Blackthorne pomáha zachovať krytie Toranagy a pilotuje loď do bezpečia. Prvá kniha končila záchranou života Rodriguesa, koniec druhej knihy je príznačný tým, že Rodrigues pri strete ich lodí na oplátku pomáha Blackthornovi.

Tretia kniha (kapitoly 30 – 47) zaznamenáva Blackthornove hlbšie oboznamovanie s jazykom a kultúrou. Zlom v jeho mentalite prichádza po tom, ako sa snaží spáchať rituálnu samovraždu, lebo nemôže žiť s tým, že Jabu chce trestať dedinčanov za jeho chyby. Tento nezdarený pokus nielenže zmení pohľad Japoncov na Blackthorna samotného, ale aj Blackthorne sám má pocit, že sa zmenil. Chápe, že nemá trestať muža Mariko, keď ho vidí biť svoju ženu, chápe, že jeho starého služobníka museli zabiť, lebo proti rozkazom pána domu zakopal zhnitého bažanta, ktorého tam nechal. Okrem toho počas zemetrasenia zachraňuje Blackthorne život Toranagovi, čím si zasluhuje ešte väčší rešpekt. Medzitým sa počas putovania začína a prehĺbuje romantický vzťah Mariko a Blackthorna, ktorý končí ich príchodom so Jeda, a tak ako predchádzajúce dve knihy

končili interakciou s Rodriquesom, končí aj tretia – jeho neúspešným pokusom o vraždu Blackthorna.

Na začiatku štvrtej knihy (kapitoly 47 – 51) Toranaga vracia Blackthornovi späť loď Erazmus, a zatiaľ čo sám kuje stratégiu svojho postupu, Blackthorne sa znova stretáva so svojou bývalou posádkou ubytovanou v štvrti vyhradenej pre *eta*. Jeho už perfektné prispôsobenie japonským zvyklostiam sa odzrkadľuje v nechuti, akú z nich pociťuje. Kniha končí ďalším neúspešným pokusom o vraždu Blackthorna, tentoraz na lodi Erazmus, o ktorú sa snažil katolícky prívrženec, aj napriek tomu, že Mariko žiadala o Blackthornov život výmenou za cenné informácie.

V piatej knihe (kapitoly 52 – 59) dopláva loď Erazmus do Ósaky, kde sa majú všetci povinne zhromaždiť na ceremóniu. Toranaga takticky neprichádza a Mariko sa poddáva oslobodiť rukojemníkov z ósackého hradu tým, že sa rozhodne pre verejnú rituálnu samovraždu, ak ich neprepustia. Išido, Toranagov nepriateľ, totiž tvrdí, že sú len hosťami, ale prepustiť ich nechce. Predtým, ako Mariko môže dokončiť svoj čin, je hrad napadnutý a Mariko hrdinsky umiera, čím je následne Išido obvineným z atentátu, a rukojemníci sú prepustení. V závere tejto časti je znova usilované o život Blackthorna zo strany katolíkov a jeho loď je následne spálená.

Šiesta kniha (kapitoly 60 – 61) je poslednou. Toranaga v nej odovzdáva Blackthornovi povzbudzujúci list od Mariko, ktorý jej sám nakázal pred smrťou napísať. Tým obalamutil Blackthorna, aby si našiel nový životný cieľ – stavať mu loď. V závere diela sa Toranaga odhaľuje ako intrigán, ktorý nielenže počas deja strategicky smeroval k postu šóguna, ale preto, aby sa k nemu dostal, prikázal napríklad podpáliť Blackthornovu loď alebo zinscenoval Marikinu smrť.

Posledná kniha končí zhrnutím udalostí bitky pri Sekigahare a následnej smrti Išidu. Je možné teda sledovať dej, ktorého hlavná línia začína príbehom Johna Blackthorna, no pomaly prestupuje do príbehu Jošiho Toranagy a záver tak patrí tomuto budúcemu šógunovi. Dá sa predpokladať, že John Blackthorne je ako postava použitá k tomu, aby čitateľ prostredníctvom neho pochopil japonskú kultúru a zvyky, a tým pochopil aj postavu samotného Jošiho Toranagu a jej veľkosť.

James Clavell v diele radí tematické materiály podľa časovo príčinných súvislostí, čo Boris Tomaševskij nazýva tzv. logickou a časovou organizáciou textu. Podľa neho

obsahuje každé dielo tohto typu obe tieto zložky – tá logická sa prejavuje v kauzalite deja a vytvára tým zápletku, časová zas určuje chronologický rád, čím sa stvárnjuje rozprávanie samo.<sup>7</sup> Príkladom čisto časovej organizácie textu, môže byť záznam Johna Blackthorna do rosteira: „*Udržiavame kurz po vetre... odbočujeme na severozápad. Napredujeme rýchle...zazreli sme veľké skalné útesy v podobe trojuholníka vzdialené asi pol leguy na severo-severovýchod.*“<sup>8</sup> Osobné záznamy, kroniky, či anály najlepšie vystihujú časový rád oprostý od akejkoľvek kauzality.<sup>9</sup>

Autor sa sám nevyjadruje kauzálné, ale používa rôzne implicitné formy kauzality, t. j. v texte nie je explicitne povedané, prečo loď Erasmus stroskotá. Je ale popísaná búrka a časovo následne jej prejavy, čím je možné vyvodiť, že búrka spôsobila stroskotanie. Ak sa rozprávanie takto organizuje podľa kauzálneho rádu, ale pracuje pritom s implicitnou kauzalitou, núti tým potencionálneho čitateľa, aby robil prácu, ktorú sám rozprávač odmietol na rozkaz autora vykonať. Tak musí čitateľ sám rekonštruovať rozprávanie, t. j. aj čitateľ aj rozprávač sa podieľa na kauzalite.<sup>10</sup>

Okrem toho je aj táto implicitná kauzalita potlačovaná výnimočne v okolí postavy Jošiho Toranagu. Napríklad v situácií, kedy sa čitateľ síce dozvie, že zhorela Blackthornova loď, ale nie to, čo bolo toho príčinou: „*Zavolať som všetkých, čo boli na lodi, aj tých, čo v noci strážili na pobreží, a požadoval som od nich správu. Ale nik nevedel presne povedať, čo sa stalo.*“<sup>11</sup> Autor tohto využíva na to, aby zdramatizoval dej tak, že čitateľ sa až v závere diela v rámci Toranagovho vnútorného monológu dozvie všetky kauzálne súvislosti tejto udalosti: „*Až dozreje čas, prezradím ti, prečo som musel podpáliť tvoju loď...*“<sup>12</sup>

*Šógun* je teda dielo, usporiadané zo 61 kapitol, rozprestierajúcich sa nepravidelne vo vnútri šiestich kníh, ku ktorým navyše dejovo patrí aj prológ. Dej je následne organizovaný explicitne na základe časových súvislostí, z ktorých implicitne vyplýva pre čitateľa nutná kauzalita. Tá nie je vyjadrená explicitne rozprávačom, lebo potlačovaním kauzality sú splnené autorove nároky na dramatickosť.

---

7 TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000. S. 58 – 59.

8 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 11.

9 TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000. S. 57.

10 Tamtiež. S. 63.

11 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 862.

12 Tamtiež. S. 905.

### 3. Prejavy autora v texte

Román *Šógun* je, ako literárne dielo, výsledkom tvorivej činnosti Jamesa Clavella, a teda reflektuje jeho postavenie ku skutočnosti, pretože len autor sám rozhoduje aké prvky, a ich následná kombinácia, sa v diele budú vyskytovať. Často sa tvrdí, že základná antimónia vo vzťahu autora k zdelovanej skutočnosti je protiklad subjektívnosti a objektívnosti. Objektívnosť je ale koniec-koncov len záležitosť formálna, pretože každé dielo je svojím spôsobom subjektívne.<sup>13</sup> Žiadny autor nemôže byť úplne nestranný, tvrdí Josef Hrabák. Táto skutočnosť platí aj pre Jamesa Clavella a jeho dielo.

Isté minimum subjektivity pripisuje Tzvetan Todorov v prvom rade rozhodnutiu uviesť diskurz rozprávača v minulom čase („*Stál tam a vzdoroval besniacej búrke, mrazivý chlad mu vnikal do kostí.*“<sup>14</sup>), ako je možné vidieť aj v diele *Šógun*.<sup>15</sup> Podľa neho totiž všetko, čo sa čitateľ môže dozvedieť je, že popísaný akt predchádza aktu svojho popisu,<sup>16</sup> a preto je v ňom väčší predpoklad na vznik subjektívizácie, než v iných časových polohách. Takýto efekt vzniká z toho dôvodu, že medzera medzi aktuálne prebiehajúcim a následne popisovaným minulým dejom sa zdá väčšia. Ak by bol rovnaký úsek uvedený v prítomnom čase, pôsobil by bezprostrednejšie, no keďže je autorom uprednostnený minulý čas, vzniká tým miesto na subjektívizáciu.

Konkrétnym prejavom subjektívizácie diela je postoj James Clavella k popisovanej skutočnosti. Tým, že bude možné v nasledujúcej kapitole popísať utopické znaky, v spôsobe, akým bolo popísané fikčné Japonsko, je jasne dokázané, že autor sa k fikčnej skutočnosti stavia pozitívne. Aj napriek tomu, že sa sám v diele na túto tému explicitne nikdy nevyjadruje, je možné jeho pozitívny prístup potvrdiť aj jeho vlastnou výpoveďou. James Clavell bol tázaný, ako je možné, že po rokoch väznenia na Singapore ešte zvláda písať o Japonsku: „*Proste len obdivujem Japoncov. Je predsa možné nakoniec obdivovať nepriateľa. Vzťah dobyvateľa a dobývaného býva zvláštny; nemusí neodvratne viesť k nenávisti.*“<sup>17</sup> Táto fascinácia Japonskom, jeho kultúrou a históriou ho viedla teda k tomu,

---

13 HRABÁK, Josef. *Poetika*. Praha: Československý spisovateľ, 1977. S. 100.

14 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 3.

15 Konkrétnejšie k tejto problematike v podkapitole o rozprávačovi.

16 TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000. S. 38.

17 SMITH, Henry. *Learning from Shōgun*. Santa Barbara: University of California, 1980. S. 15.

aby dielo skonštruoval ako pozitívny obraz fikčného deja.

V epike pravdaže stojí autorove „ja“ v pozadí a príhody sú vyličené spravidla ako na autorovi nezávislé.<sup>18</sup> Niektoré polohy rozprávača týchto príhod ale umožňujú odhalenie tzv. implicitného autora, čo sa stáva hlavne v prípade nespoľahlivého rozprávača, ktorého presnejší popis bude nasledovať v ďalšej kapitole. Faktom ale zostáva, že autor sám sa rozhodne urobiť z rozprávača nespoľahlivého tým, že mu určuje uhol pohľadu v rozličných scénach diela. James Clavell tým sleduje hlavne svoj vlastný cieľ, vybudovať v diele dostatočné napätie na to, aby v závere dosiahol čo najväčšiu dramatickosť prezradením Toranagových predchádzajúcich i nasledujúcich plánov.

V rámci postojov, ktoré je možné na tejto úrovni pozorovať, sú prvky tzv. idylického postoja,<sup>19</sup> čo v konečnom dôsledku úzko súvisí s utopickým zobrazením krajiny. Rozprávač je totiž, pri zobrazovaní a opise fikčného Japonska, istým spôsobom autorom naprogramovaný prejsť do perspektívy Johna Blackthorna. Ten je schopný, ako postava v novej krajine, pozeráť na prostredie dostatočne idylicky, ako dokazujú nasledujúce príklady opisov prostého života: „*Deti šantili a hrali sa na chytačku...pod oblohou pofukoval čerstvý vetrik a rozháňal ľahké mraky. Bzučiace včely hľadali nektár. Naozaj nádherný deň.*“<sup>20</sup> „*Bol to dobrý, bezpečný prístav. Muži naokolo čistili ryby či opravovali siete. Na severnom konci prístavu stavali veľký čln nezvyčajného tvaru...niekoľko člnov sa práve vybralo na more, iné boli vytiahnuté v drevených dokoch.*“<sup>21</sup>

Pre idylický postoj je často význačná aj určitá dávka melanchólie, ktorej je taktiež najlepšie docielené vďaka perspektíve postavy Johna Blackthorna: „*Čo asi robí moja žena Felicity? A čo deti?... Aké krásne bude, pomyslel si, byť zasa doma a chodiť na prechádzky po pobreží, či do lesa!*“<sup>22</sup> Ten pri pohľade na utopické prvky fikčného Japonska pociťuje vždy istú dávku cnenia pri spomienkach na domov. Tento postoj ale ostáva ohraničený perspektívou Johna Blackthorna v časoch, kedy spád deja nie je príliš rýchly na takéto rozjímanie. Dominantným preto zostáva skôr realistický postoj autora.

Clavell sa vyjadruje skôr konkrétne ako abstraktne<sup>23</sup>, vo vetách, ktorých podmet

---

18 HRABÁK, Josef. *Poetika*. Praha: Československý spisovateľ, 1977. S. 101.

19 Tamtiež. S. 101.

20 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 20.

21 Tamtiež. S. 21.

22 Tamtiež. S. 49.

23 TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000. S. 33.

označuje materiálnu existenciu a opisoch obsahujúcich množstvo malých detailov: „*Mal na sebe nohavice, dreváky, ľahké kimono a za opaskom dva meče – jeden krátky ako dýka, druhý dlhý, mierne zaoblený, mocný, obojručný...*“<sup>24</sup> Aj napriek tomu sa ale v texte vyskytujú aj všeobecné úvahy, podporujúce abstraktnosť vyjadrovania autora: „*Láska je kresťanské slovo, Andžin-san. Láska je kresťanská myšlienka, kresťanský ideál. My nemáme žiadne slovo pre lásku vo vašom zmysle. Povinnosť, lojalita, česť, rešpekt, túžba – to sú slová a myšlienky, ktoré máme, to je všetko, čo potrebujeme.*“<sup>25</sup> Takýchto abstraktností sa v diele nachádza ale len málo, pretože realistický román sa špecializuje hlavne na konkrétne vyjadrovanie autora.

Dielo *Šógun* teda tvorí hlavne objektívny diskurz, hoci je možné nájsť v texte aj pár prvkov subjektivizácie. Dôležitým ale ostáva fakt, že v konkrétnom texte existujú na subjektivizáciu len nepriame náznaky, a pretože autor samotný sa nikdy nevyjadruje explicitne, je možné ho v určitých prípadoch nazývať najviac tzv. implicitným autorom. Tento konštruuje svet použitím prevažne realistických a konkrétnych výpovedí, pričom tie idylické, či abstraktné sa nachádzajú skôr na okraji vo frekvenciách výskytu.

---

24 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 24.

25 Vlastný preklad z anglického originálu, v slovenskom preklade chýba, vid'. S. 300.

## 4. Literárny žáner<sup>26</sup>

*Šógun* zachytáva rozsiahlu oblasť udalostí, spoločenských vzťahov a psychologických situácií, pričom je možné v jeho deji nájsť dostačujúcu rôznorodosť obsahovú, látkovú i motívovú<sup>27</sup> na to, aby mohol byť zaradený k veľkému prozaickému epickému žánru, inými slovami, k románu. Román, ako taký, môžeme triediť podľa niekoľkých hľadísk, pričom sa v jednotlivých dielach môže realizovať aj viac klasifikujúcich merítok<sup>28</sup> zároveň. Do prvej skupiny radíme také žánrové formy románu, ktoré vznikli v rámci historického procesu a časovo je ich existencia zreteľne vymedzená, najčastejšie literárnou epochou. V tomto prípade nezastupuje *Šógun*, ako viac-menej dielo súčasnej literatúry, nijaké špeciálne miesto.

Druhú skupinu tvoria zas žánrové formy, ktoré sú definované svojím tvarovým princípom. Dielo *Šógun* sa ale v tomto smere neprejavuje osobitými tvarovými nezvyklosťami, okrem nepatrných častí, v ktorých je možné nájsť pár denníkových záznamov Johna Blackthorna v roteirách lode Erasmus, či niekoľko listov napísaných pre Toranagu. Čím sa ale budú nasledujúce podkapitoly zaoberať je tretia skupina žánrových foriem románu, definovaná svojím obsahom, t. j. podľa spracovanej tematickej oblasti, príp. aj podľa prostredia, z ktorého román sám čerpá.

### 4.1 Žánrové formy

#### 4.1.1 Historický román

Na to, aby bolo možné overiť správnosť zaradenia diela *Šógun* od Jamesa Clavella k historickým románom, a následne ho pričleniť k vhodným podskupinám tejto žánrovej formy, je najsamprv nutné definovať historický román a jeho súčasti. Podľa Blahoslava Dokoupila existuje niekoľko dôležitých hľadísk, ktoré nám pomáhajú určiť jeho konkrétne vlastnosti. Prvým z nich je hľadisko časového odstupu. Prejavuje sa v tom, že samotný

---

26 V zhode s prevažujúcim domácim úzom bude lyrika, epika a dráma označovaná termínom literárne druhy, román, poviedka, novela a pod. termínom žánre a jednotlivé typy románu termínom žánrové formy.

27 VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977. S. 317.

28 Tamtiež. S. 319.



autor nemá priamu, osobnú skúsenosť s historickým dejom diela,<sup>29</sup> a preto musí túto medzeru zaplniť tzv. z druhej ruky, čím vlastne nahradzuje vlastnú skúsenosť štúdiom.<sup>30</sup>

Dôkazom toho je aj James Clavell, ktorý sa pri spisovaní svojho románu oprel nie len o mnohé historické poznatky o Japonsku zo začiatku 17. storočia, ale aj o osobné záznamy samotného Williama Adamsa. Ten bol inšpiráciou pre vznik hlavnej postavy - Johna Blackthorna. Je známe, že Clavell preštudoval šesť listov Williama Adamsa, ktoré sa ako zázrakom zachovali v archívoch Britskej Východoindickej spoločnosti a uplatnil iné roztrúsené informácie z rôznych denníkov, napísaných Angličanmi žijúcimi v Japonsku v období 1613 – 1620. Popisy v listoch Williama Adamsa sa zhodujú so základnou osnovou diela *Šógun*, a to od stroskotania ním pilotovanej lodi, cez stretnutie s budúcim šógunom, až k pobytu v Japonsku do jeho následnej smrti.<sup>31</sup>

Za historický román býva teda bežne považované každé dielo románového obsahu, ktorého dej sa odohráva v dostatočne vzdialenej minulosti.<sup>32</sup> Nie je pochopiteľne možné stanoviť počet rokov, ktorý musí uplynúť medzi dobou, o ktorej sa píše, a dobou, v ktorej sa píše, aby sa súčasnosť premenila na minulosť.<sup>33</sup> Dej románu *Šógun* sa ale odohráva v postačujúco ďalekej minulosti – popisuje presne šesť mesiacov z roku 1600 – na to, aby mohol byť, ako súčasné dielo, priradený k historickým románom v rámci tejto definície.

Druhým, významným hľadiskom historického románu je hľadisko tématické. Toto sa pri určovaní všeobecných vlastností historického románu používa najčastejšie.<sup>34</sup> Podľa neho rozčleňuje poľský bádateľ Julian Krzyżanowski románové diela do troch skupín podľa toho, či je témou psychika jedinca, spoločnosti alebo len samotné príhody, teda dej.<sup>35</sup> Okrem toho ale rozoznáva žánrové formy z hľadiska chronologického – časové umiestenie do minulosti (historický román), do prítomnosti (román zo súčasnosti) a do budúcnosti alebo neskutočného času (román utopický). T. j. historickým románom je každé románové

---

29 DOKOUPIL, Blahoslav. *Český historický román 1945-1965*. Praha: Československý spisovatel, 1987. S. 16.

30 KLIMEŠ, Lumír. *Slovník cizích slov*. 6. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1998, S. 178.

31 SMITH, Henry. *Learning from Shōgun*. Santa Barbara: University of California, 1980. S. 2.

32 DOKOUPIL, Blahoslav. *Český historický román 1945-1965*. Praha: Československý spisovatel, 1987. S. 15.

33 Tamtiež. S. 17.

34 VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977. S. 136.

35 DOKOUPIL, Blahoslav. *Český historický román 1945-1965*. Praha: Československý spisovatel, 1987. S. 19.

dielo, v ktorom je realizovaná akcia v minulosti, pričom jeho hlavnými variantami sú historický „román individua“, historický „román spoločnosti“ a historický „román deja.“<sup>36</sup> Dielo *Šógun* nie je možné považovať za historický „román individua“, aj napriek tomu, že sa dej vo veľkej miere opiera o postavu Johna Blackthorna. Ten totiž nie je jedinou hlavnou postavou, ako už naznačuje názov samotného románu. Značný dôraz sa kladie aj na postavu Toranagu – budúceho šóguna. A ten má, rovnako ako Blackthorne, svoje vlastné scény, ktoré existujú nezávisle od vnímania Blackthorna, vďaka čomu môže byť označený za ďalšiu hlavnú postavu deja tohto historického románu.

Okrem toho je možné v tomto ohľade nazerať na dielo *Šógun*, nie v rámci dejového aspektu, t. j. nesústrediť sa na hlavné postavy, ale na tématické rozloženie základných prvkov, ktoré do popredia nezvratne stavajú kontrast japonskej a európskej kultúry, i života, čím sa v konečnom dôsledku prejavujú spoločenské vlastnosti celku, a nie Johna Blackthorna alebo Toranagu, ako samostatných individuí. Na základe tohto faktu, je možné *Šóguna* z tématického hľadiska zaradiť k historickému „románu spoločnosti“.

Takýto historický „román spoločnosti“ sa sústreďuje hlavne na osudy viacerých hrdinov, pričom sú tieto osudy dávané do súvislosti s reálnymi spoločenskými procesmi a historickými udalosťami. Spoločenské javy v ňom vstupujú do hry ako niečo, čo priebeh a charakter týchto individuálnych osudov priamo určuje.<sup>37</sup> Príkladom toho je celý dej tohto historického diela točiaci sa okolo mocenských bojov v Japonsku na začiatku 17. storočia. Postavy sú týmito podmienkami nútené postupovať v rámci nastavenej historickej osnovy, ktorá nevyhnutne smeruje k ustanoveniu Toranagu za šóguna.

Hľadisko vzájomného pomeru historických faktov a autorskej fikcie predstavuje ďalšiu podmienku, nutnú k dosiahnutiu historicky konkrétneho obrazu obdobia daného románu. Pri posudzovaní toho, nakoľko je historický román verný realite, je hlavným bodom skutočnosť, či odráža pravdivé spoločenské fakty popisovanej doby alebo nie. V žiadnom prípade nie je možné ale chápať historickú konkrétnosť krátkozrako, ako vernosť jednotlivých izolovaných faktov, dátumov a kvantitatívnych údajov.<sup>38</sup> Preto je možné dielo

---

36 DOKOUPIL, Blahoslav. *Český historický román 1945-1965*. Praha: Československý spisovatel, 1987. S. 20.

37 Tamtiež. S. 22.

38 Tamtiež. S. 26.

Šógun radiť aj pod týmto hľadiskom ku historickým románom. A to, aj napriek tomu, že autor vedome zmenil mená historických osobností, ktorými sa inšpiroval, na vlastné, hoci mu to bolo následnou kritikou často vytknuté.<sup>39</sup>

Historická próza nemá totiž rovnaké poslanie ako tzv. historiografia, preto jej môžu byť niektoré detaily, ako mená jednotlivcov, ľahostajné. Na svojej historickej prednáške určil Friedrich Schiller hranice týchto dvoch žánrov tým, že rozdelil dejiny na tzv. historické a filozofické. Tie historické predstavujú cieľ historiografie, ako správnosť vedecky rekonštruovaných faktov minulosti, a tie filozofické, reprezentujú zas všeobecné chápanie kontextov v histórii, označovaných pojmom „univerzálna história“.<sup>40</sup> Na základe jeho teórie je teda správne tvoriť historické diela za použitia univerzálnej histórie, a preto nemusia byť všetky detaily Šóguna totožné s konkrétnymi historickými skutočnosťami, ktorými sa autor sám inšpiroval.

Pravdou ale zostáva, že každý historický román musí obsahovať isté prvky historizmu. Podľa Ladislavy Lederbuchovej, je síce usporiadanie a interpretácia historických faktov podriadené tvorivému zámeru autora, ako už bolo dokázané v predchádzajúcom odseku, pokiaľ si má však dielo zachovať status historického žánru, musí obsahovať aspoň informácie, ktoré umožnia čitateľovi látku obrysovo identifikovať.<sup>41</sup> T. j. historický román by mal v prvom rade zobrazovať každý prejav spoločenského života v závislosti na konkrétnych dobových podmienkach.<sup>42</sup>

Clavell potvrdzuje tento fakt detailnými obrazmi každodenného japonského života v rámci opisu chodu domácnosti Johna Blackthorna alebo vykreslenia života a zvyklostí obyčajných rybárov, či dedičanov z Andžiro: „*Blackthorne si všimol, že väčšina ľudí nosí dreváčky, či ľahké sandále, no niektorí mali obuté vysoké biele papuče so zárezom medzi palcom a susedným prstom, aby bolo kadiaľ pretiahnuť remenec. Ľudia nechávali sandále aj dreváčky na holej zemi pred vchodom do obchodov a tí, čo chodili bosí, utreli si pri vchode nohy a vhupli do čistých domácich sandálov.*“<sup>43</sup> Sú to hlavne takéto a

---

39 SMITH, Henry. *Learning from Shōgun*. Santa Barbara: University of California, 1980. S. 17.

40 SCHILLER, Friedrich. *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* Jena: Akademische Buchhandlung, 1789. S. 1-42.

41 LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. *Průvodce literárním dílem*. 1. vyd. Jinočany: Nakladatelství H H Vyšehradská, 2002. S. 105.

42 DOKOUPIL, Blahoslav. *Český historický román 1945-1965*. Praha: Československý spisovatel, 1987. S. 23.

43 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 21-22.

podobné detailné opisy života, ktoré zastupujú v *Šógunovi* prvky historizmu, a vďaka tomu je možné dielo zaradiť k danej žánrovej forme.

V druhom rade by mal historický román odvodzovať špecifické formy ľudských vzťahov z konkrétnej historickej skutočnosti.<sup>44</sup> Jeden z markantných bodov histórie Japonska od polovice 16. storočia bolo preniknutie kresťanov do Japonska v podobe európskych misionárov a následné šírenie kresťanstva. Román, zobrazujúci začiatok 17. storočia, verne opisuje napr. postoje jednotlivých daimjóv, ich vzájomné postavenie na základe vzťahu ku kresťanstvu: „*Išido bol budhista, patril k hnutiu<sup>45</sup> Zen, a bol fanatickým odporcom kresťanstva. Aj Toranaga bol budhista, takisto patril k hnutiu Zen, ale kresťanom prejavoval aspoň akú-takú priazeň. Napriek tomu väčšina kresťanských daimjóv podporovala Išida, lebo sa báli Toranagovho vzostupu.*“<sup>46</sup>

Dielo *Šógun* ďalej hodnoverne spracúva aj vzťahy jednotlivých vrstiev spoločnosti navzájom v rôznych konkrétnych prípadoch. Príkladom toho je aj popis postavenia najnižšej spoločenskej skupiny - tzv. eta, do ktorej sa dostávajú zbytky Blackthornovej posádky: „*Nič neznamenajú - sú eta a za chvíľu sa aj tak sami vyhladia...*“<sup>47</sup> Alebo aj vzájomný vzťah roľníkov a samurajov v dedinke Andžiro, či rôzne zdvorilostné procesy a intrigy v hlavnom meste.

Poslednou vlastnosťou historického románu v rámci prvkov historiografie je zobrazovanie fikčnej súčasnosti ako výsledku istého minulého vývoja.<sup>48</sup> V praxi to znamená asi toľko, že súčasnosť, ktorú prežívajú postavy príbehu, je dôsledkom nejakých pomerov a situácií odvíjajúcich sa z minulosti. Často sa o týchto dozvedáme prostredníctvom retrospektívy alebo aspoň vysvetlení jednotlivých postáv, rovnako, ako v prípade *Šóguna*.

V diele Jamesa Clavella je čitateľ in media res vhoďený do nestálych časov, kde

---

44 DOKOUPIL, Blahoslav. *Český historický román 1945-1965*. Praha: Československý spisovatel, 1987. S. 23.

45 Preklad Jozefa Petra.

46 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 175.

47 Vlastný preklad z anglického originálu, lebo slovenský prekladateľ vetu obsahujúcu slovo *eta* úplne vynechal, viď. S. 895.

48 DOKOUPIL, Blahoslav. *Český historický román 1945-1965*. Praha: Československý spisovatel, 1987. S. 23.

jednotlivý daimjovia bojujú o post šóguna, pričom naplno prebieha kresťanská osveta. Toto dejové rozpoloženie ale vyplýva z fikčných faktov, ktoré sa stali ešte pred samotným fikčným časom: „*Taikó utláčal krajinu. Nastolil síce mier, no prinútil všetkých daimjón v ríši, aby sa pred ním plazili po bruchu ako sedliaci. Znova rozdelil všetky léna, ale tak, ako sa mu zapáčilo. Niektorých povýšil, iných ponížil. A potom zomrel.*“<sup>49</sup> Následky smrti tejto postavy vo fikčnej minulosti, prechádzajú v prítomnosti do času nepokojov, a sú v aktuálnom deji predstavené len prostredníctvom zhrnutia.

Na základe posledného hľadiska - hľadiska vzájomného pomeru historických faktov a autorskej fikcie, sa historické romány delia na niekoľko druhov. Východiskom tzv. dokumentárneho typu sú historické fakty. Na rozdiel od toho je tzv. epický typ zameraný skôr na umelecké zobrazenie fikcie. Posledným je, tzv. projekčný typ, v ktorom minulosť slúži len ako zrkadlo prítomnosti autora.<sup>50</sup> *Šógun* sa vyznačuje prvkami všetkých týchto typov, preto je možné ho považovať za prechodný typ historického románu v rámci tejto kategorizácie.

Jeho dokumentárna stránka sa prejavuje hlavne v reálnych historických udalostiach, ktoré sa odzrkadľujú v diele *Šógun*, ako napr. vymedzením časovej osy románu. Začiatok sa vzťahuje na stroskotanie holandskej lode pilotovanej anglickým kormidelníkom na japonskom pobreží v apríly 1600 a koniec na bitku pri Sekigahare v októbri 1600<sup>51</sup>, následne načo sa víťaz stáva šógunom. Okrem toho je znakom konkrétnej dokumentárnosti aj existencia profajškov skutočne žijúcich osobností a ich postavenie v historickom rámci. Táto problematika sa bude ale podrobnejšie popisovať v budúcich kapitolách.

Fikcia sa často uplatňuje len ako doplňujúci prvok, ktorý zaplňuje podstatné medzery v dostupných informáciách, pomáha autorovi motivovať udalosti a jednanie postáv. Okrem toho prevádza strohé dáta na súvislé pásmo beletrizovaných scén, poprípade pozmeňuje fakty, ktoré odporujú autorovej koncepcii, alebo nie sú z jeho hľadiska pre príbeh podstatné.<sup>52</sup> Príkladom toho je Clavellove rozhodnutie rozdeliť samurajov hlavného

49 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 37.

50 DOKOUPIL, Blahoslav. *Český historický román 1945-1965*. Praha: Československý spisovatel, 1987. S. 29 – 32.

51 V slovenskom preklade diela je nesprávne uvedený dátum bitky pri Sekigahare ako septembrovej udalosti. Autor zachoval ale v originále správny mesiac, t. j. táto práca bude pracovať s mesiacom október.

52 DOKOUPIL, Blahoslav. *Český historický román 1945-1965*. Praha: Československý spisovatel, 1987. S. 29.

mesta podľa uniforiem, ktorých farba mala rozhodovať o ich príslušnosti k jednotlivým daimjóom.

Historicky nie je dokázané, že by samurajské skupiny nosili akékoľvek uniformy. Ich rozlíšenie v boji bolo často dané tajnými označeniami, ako pásom z papiera, ktorý bol zauzlený špeciálnym spôsobom do pošvy meča.<sup>53</sup> Cieľom tejto farebnej diferenciacie bola len snaha uľahčiť čitateľovi orientáciu v deji a prehĺbiť rozdiely medzi mužstvom Išidu (sivé uniformy) a Toranagu (hnedé uniformy) následovne: „*Na rozdiel od iných vchodových dverí, popri ktorých prešli, tieto strážili samuraji v hnedom. Doteraz hnedeých v celom hrade nevidel....sivý samuraji sa zvrtili a odišli. Blackthorne si všimol nepriateľské pohľady, aké na nich vrhali hneď. Tak predsa nepriatelia!*“<sup>54</sup>

Základom dokumentárnosti nie sú v tomto prípade len holé fakty, ale aj podrobnosti dobového životného spôsobu, ktorý je v *Šógunovi* čitateľovi priblížený uvedením postavy Johna Blackthorna do úplne cudzieho a nového prostredia, čo sa stáva popudom k mnohým vysvetleniam. Takáto konfrontácia pomáha autorovi začleniť do deja veľké množstvo faktov a pozorovaní z rôznych častí života rozličných postáv, s ktorými príde Blackthorne do styku, bez toho, aby dielo pôsobilo príliš dejepisne. Príkladom toho sú nie len popisy každodenného života od prípravy jedla, až po sexuálne praktiky; ale aj náboženské rozpravy o šintoizme, či budhizme.

Epická stránka diela *Šógun* sa prejavuje najmä v umeleckom zobrazení fikcie. Tzn. že ľubovoľné fakty hrajú len úlohu podružnú, pomocnú. V niektorých prípadoch sa prakticky vôbec neuplatňujú, príp. sú pozmenené na úkor hladkého priebehu deja, a teda zámeru autora samotného. Ako napríklad fakt, že loď Williama Adamsa stroskotala v skutočnosti na severovýchode Kjúšú<sup>55</sup> a nie pri „...*dedinke Andžiro, ležiacej v provincií Izu na juhovýchodnom pobreží ostrova Honšú...*“<sup>56</sup> kde k nej mali rázom prístup dôležité postavy deja.

Ďalším epickým prvkom, ktorý je možné sledovať v diele *Šógun*, je fakt, že niektoré postavy diela sú úplne fiktívne, t. j. bez prot'ajškov v aktuálnom svete.<sup>57</sup> V tomto

---

53 SMITH, Henry. *Learning from Shōgun*. Santa Barbara: University of California, 1980. S. 57.

54 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 162.

55 SMITH, Henry. *Learning from Shōgun*. Santa Barbara: University of California, 1980. S. ix.

56 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 40.

57 Problematike prot'ajškov a postavám ako takým sa bude venovať iná kapitola diplomovej práce.

prípade sú to ale často postavy, ktoré samé do deja príliš nezasahujú, takže ich fikčnosť je v značnej miere pre epickosť diela nepodstatná. Rovnako aj konflikty, ktoré vznikajú v diele na epickom základe majú síce charakter nadčasový a vychádzajú z tzv. večných ľudských vášní, ako ich pomenúva Blahoslav Dokoupil<sup>58</sup>, ale nie sú to konflikty hlavné pre fikčný dej, len tie vedľajšie, na nižšej dejovej úrovni. Ako konflikty medzi Buntaróm, mužom Mariko, a Blackthornom, či podobne. Na druhej strane, konflikty, ktoré majú bezprostredný význam pre rozvíjanie deja, si vždy udržujú istú dávku historizmu

Projekčnosť diela odpovedá začleneniu postavy Johna Blackthorna, ktorého psychické rozpoloženie počas jeho pobytu v Japonsku odzrkadľuje skúsenosti samotného Jamesa Clavella, ktorý sa taktiež dostal do styku s japonskou kultúrou počas väznenia na Singapore.<sup>59</sup> Sám autor priznáva: „*Mal som pocit, že to bol muž podobný mne samému, v cudzej zemi.*“<sup>60</sup> Na základe tejto svojej osobnej skúsenosti sa autor teda vciťuje do psychického rozpoloženia Williama Adamsa a následne projektuje tieto pocity po postavy Johna Blackthorna.

Konanie Blackthorna je v tomto diele teda motivované predovšetkým individuálne morálnymi stimulmi, nie špecifikou konkrétnych historických udalostí. Historické dianie slúži len ako zdroj obecné pojatých morálnych dilem, ktorým chýba konkrétny historický obsah.<sup>61</sup> Premietajú sa tam subjektívne pocity autora, ktorý bol fascinovaný japonskou kultúrou, aj napriek brutálnemu zaobchádzaniu japonských vojakov, počas jeho 3-ročného pobytu na Singapore.

Posledné z hľadísk, ktorým sú kategorizované historické romány, je to kompozičné. Román *Šógun* tu spadá pod tzv. polycentrický román zhustenej epickej výstavby<sup>62</sup>, charakterizovaný zvýšenou mierou kauzálneho spojenia tématických zložiek, čo je koniec koncov prirovnateľné k už popísanému prvku historiografie v rámci zobrazovania fikčnej súčasnosti ako výsledku istého minulého vývoja. Druhá vlastnosť tejto románovej žánrovej

---

58 DOKOUPIL, Blahoslav. *Český historický román 1945-1965*. Praha: Československý spisovatel, 1987. S. 29.

59 SMITH, Henry. *Learning from Shōgun*. Santa Barbara: University of California, 1980. S. 15.

60 Tamtiež. S. 15.

61 DOKOUPIL, Blahoslav. *Český historický román 1945-1965*. Praha: Československý spisovatel, 1987. S. 30.

62 Tamtiež. S. 37.

formy je tá, že autor pracuje s niekoľkými navzájom prepojenými ústrednými hrdinami, v tomto prípade s Johnom Blackthornom a Jošim Toranagom, pričom do tejto skupiny treba zahrnúť aj postavy, ktoré síce nie sú centrálné, ale ich konanie prispieva veľkou mierou k vývinu deja, napr. postava Mariko, či Išida.

Z predchádzajúceho výskumu teda vyplýva, že *Šógun* sa vyznačuje všetkými vlastnosťami potrebnými k zaradeniu k historickým románom ako takým. Je pravdaže jasné, že žiadnu žánrovú formu nie je možné pokladať za úplne „čistú“ a jednoznačnú, a preto sa dielo obecné priraduje k tej, ktorej prvky sú z literárneho hľadiska prevažujúce. Nasledujúce podkapitoly sa teda budú zaoberať prvkami iných žánrových foriem, ktoré je možné nájsť v diele *Šógun*. Tieto však nie sú v prevahe nad tými historickými, ale ani sa navzájom nevylučujú.

#### 4.1.2 Prvky dobrodružného románu

Jaroslav Toman určuje štyri hlavné žánrové charakteristiky klasického typu dobrodružnej prózy. Prvá špecifikuje dej ako „*graduujúci, dramaticky vyhrotený, pútavý, napínavý, v ktorom sa striedajú v rýchлом slede nečakané, konfliktné a nebezpečné situácie a zápletky.*“<sup>63</sup> Z perspektívy Johna Blackthorna sa tento dramaticky vyhrotený a pútavý aspekt dobrodružného románu prejavuje najviac, pretože nielenže je jeho perspektíva na začiatku románu zastúpená priemerne najčastejšie, ale dokonca sa Blackthorne ako stroskotanec vo fikčnom Japonsku dostáva do situácie, v ktorej je mu často usilované o život. Tým, že sa ocitá v tomto novom prostredí, sú pre neho nastávajúce situácie dostatočne nečakané a rovnako aj nebezpečné. Na základe tohto je Blackthorna teda možné ho považovať za postavu, ktorá je zároveň aj nositeľom dobrodružného aspektu diela *Šógun*.

Na druhej strane, bude ale v kapitole o fikčných postavách dokázané, že Blackthorne nie je jedinou hlavnou postavou, pretože počas deja, táto funkcia prechádza na Toranagu, a ten je, ako postava intrigána, natoľko vnímavý, aby sa vyhol nečakaným a

---

63 TOMAN, Jaroslav. Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury. České Budějovice: Pedagogická fakulta JU České Budějovice, 1992. S. 89.



nebezpečným situáciám, čo ale neznamená, že sa do nich sám nedostáva. Ako napr. pri zemetrasení, kedy ho takmer zavalila zem alebo pri úteku z Ósaky, kedy ho Išido takmer odhalil. V jeho prípade je ale dramatickosť značne potlačená a ustupuje do pozadia, aby sa, podľa zámeru autora, mohla prejaviť na konci. Práve kvôli tejto skutočnosti je zaradenie diela v tomto aspekte k dobrodružným otázne.

Ďalej z vyššie uvedenej Tomanovej definície vyplýva, že tempo naratívneho textu dobrodružného románu by malo byť rýchle. Ako je dokázané v kapitole o fikčnom čase, v priamej dejovej línii sa síce neuplatňujú žiadne retardačné prvky, ktoré by tempo naratívneho textu spomalili nad rámec skutočného času, ale na druhej strane nie je ani zrýchlené klasickými spôsobmi, okrem občasného použitia elipsí. Najčastejšie je teda tempo rozprávania v pomyselnej rezonancii so skutočným časom, čo je príznačné pre dobrodružnú literatúru, ale nie vždy v dostatočujúcom rozmere.

Rovnako sa zápletky a konflikty v deji nestriedajú v rýchlom slede. Príznakom pre dielo je skôr striedanie konfliktných úsekov a úsekov pokoja, kedy sa Blackthorne má možnosť naučiť o zvykoch a tradíciách fikčného Japonska. To je predsa hlavnou úlohou Blackthornea – aby sa prostredníctvom neho čitateľovi postupne vysvetlila veľkosť samotného Jošiho Toranagu. Tieto dlhé didaktické pasáže obsahujúce úvahové a popisné prvky, nachádzajúce sa medzi jednotlivými konfliktnými situáciami by boli, v prípade čisto dobrodružnej žánrovej formy, prednesené vo forme zhrnutia alebo úplne vynechané, čo ale nie je prípad *Šóguna*.

Druhým znakom klasického typu dobrodružnej prózy, ktorý už bol z časti spomenutý vyššie, je „*hyperbolický a ideálny hrdina, idúci nekompromisne za svojim cieľom*.“<sup>64</sup> Ak je teda, podľa prvého bodu, hlavným nositeľom dobrodružného aspektu John Blackthorne, tak potom nie je táto požiadavka v diele *Šógun* zastúpená dostatočne. Blackthorne sa na začiatku snaží dostať do Japonska za účelom nadviazania obchodných kontaktov, postupne ale zisťuje, že Toranaga nemá záujem o takéto styky, a preto si nachádza nový cieľ – dobitie čiernej lode, ktorá by im obom priniesla profit. Medzitým sa ale zamiluje do Mariko, a keby tá nebola bývala umrela, dá sa predpokladať, že by sa vzdal aj plánu s čiernou loďou. Nakoniec je jeho cieľ nahradený možnosťou stavať lode pre Toranagu. John Blackthorne teda nemôže byť oným „*nekompromisne cieľavedomým*“

64 TOMAN, Jaroslav. Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury. České Budějovice: Pedagogická fakulta JU České Budějovice, 1992. S. 89.

hrdinom, ktorý dobrodružný román vyžaduje.

Jediná postava diela, ktorá sa drží svojho cieľa počas celého času, a nakoniec ho aj pravdepodobne dosiahne, je Joši Toranaga. Toho by bolo možné považovať za oného hrdinu dobrodružného románu, ale, ako už bolo vysvetlené vyššie, dobrodružnosť v jeho perspektíve je značne potlačená. Okrem toho síce splňuje aj ďalšiu vlastnosť hrdinu dobrodružného diela, a to tým, „že má svoj záporný protájšok“<sup>65</sup> v postave Išida. Na to, aby ale dosiahol svojho cieľa ako správny hrdina dobrodružného diela, by sa musel „pri prekonávaní prekážok, (ktoré sú) často nad hranicu ľudským možností, ...ocitnúť v medzných a extrémnych životných situáciách.“<sup>66</sup> Toranaga ale, ako postava intrigána, ktorý je sám natoľko prefikáný, že odhalí a ošiali aj ostatných, nesiahá na dno svojich ľudských hraníc, jednoducho len využíva svojich schopností.

V hlavných postavách sa teda kombinovane prejavujú znaky protagonistu dobrodružného románu, ale nie dostatočne na to, aby sa táto žánrová forma dala, v rámci druhej charakteristiky, spoľahlivo vymedziť. Hoci tieto dva znaky dobrodružných románov zostávajú neúplne preukázané, ďalšie dva splňuje román *Šógun* zaručene (aspoň zo začiatku). Prvým z nich je prostredie fikčného sveta: „Dobrodružný príbeh sa väčšinou odohráva v exotickom, výnimočnom a nezvyklom, neznámom, zaujímavom, priestorovo vzdialenom, prípadne rýchlo sa meniacom prostredí.“<sup>67</sup>

John Blackthorne objavuje fikčné Japonsko stroskotaním, t. j. je mu dostatočne neznáme, pričom je ale následne fascinovaný rôznymi aspektami života jeho obyvateľov. Okrem toho do neho vstupuje v období bojov o post šóguna i snahy o rozšírenie vplyvu kresťanstva, čím je krajina mocensky nestabilná, a teda každý konflikt istým spôsobom mení dané prostredie. Táto definícia prostredia je ale pravdivá len na začiatku diela, pretože fikčné Japonsko je v priebehu diela predstavené natoľko didakticky, že jeho exotickosť či neznámosť sa postupne vytráca.

Kompozícia diela ale zas odpovedá dobrodružnej próze, a to tak, že sa v jej rámci uplatňuje premyslená kompozícia s chronologickou a kauzálnou väzbou motívov, dejovou gradáciou, vývojovými premenami hrdinov a dejovou ucelenosťou, čo dokazuje rozbor v nasledujúcich kapitolách.

---

65 Tamtiež. S. 89.

66 Tamtiež. S. 89.

67 Tamtiež. S. 89.

Dielo *Šōgun* teda nie je možné považovať za „čisty“ dobrodružný román, pretože sa síce vyznačuje scénami s dramatickým dejom, či motívmi nebezpečenstva, tie sú ale rovnomerne preklenuté tými didaktickými, opisnými, či úvahovými, ktoré tlačia dobrodružstvo do pozadia.<sup>68</sup> Okrem toho, ani jedna z dvoch hlavným postáv neodpovedá modelu protagonistu dobrodružného diela v plnej miere.

Blackthorne nie je dostatočne cieľavedomý a jeho postupné prispôsobovanie japonskej kultúre a životu len uberá dielu na dobrodružnosti. Na rozdiel od toho, je Toranaga síce cieľavedomý, ale jeho dobrodružnosť potlačuje nie len jeho intrigánska nátura (pretože logicky predpokladá, čo sa stane a snaží sa tomu vyhnúť), ale aj samotný autor v snahe dosiahnuť dramatickejší záver odhalením jeho intríg tým, že odmieta zasadiť rozprávača do perspektívy Toranagy v dramatických momentoch a používa elipsu i následné zhrnutie bitky u Sekigahary.

V konečnom dôsledku je teda možné definovať dielo ako dobrodružné len zo začiatku. Postupne sa ale jeho dobrodružnosť vytráca. Jedným z dôvodov je presadenie Jošiho Toranagy ako druhej hlavnej postavy popri Johnovi Blackthornovi. Ďalším dôvodom je aj skutočnosť, že samotný Blackthorne sa nakoniec prispôsobí životu v Japonsku, čím prostredie stráca na exotičnosti a pod., čo je v rozpore s definíciou dobrodružného románu. Aj napriek tomu je jasné, že prvky dobrodružného románu sú dôležitou súčasťou diela, hoci samotný román nemožno charakterizovať ako úplne dobrodružný.

### 4.1.3 Prvky utopického románu

Na to, aby bolo možné určiť utopické prvky v románe Jamesa Clavella, je najsamprv nutné definovať túto žánrovú formu ako takú. Štepán Vlašín ju v *Slovníku literární teorie* popisuje nasledovne: „*Je to druh fantastickéj literatúry, popisujúci dokonalo-vyzerajúce spoločenské pomery vo vymyslenej zemi.*“<sup>69</sup> Táto definícia vyplýva z významu slova „*utópia*“, ktoré pochádza z gréčtiny (*u* = *nie*, *topos* = *miesto*) a znamená

---

68 Príkladom toho, je scéna, v ktorej je Blackthorne vhodený do väzenia, ale namiesto toho, aby bol sužovaný pocitom nebezpečenstva, stretáva pátera Dominga, ktorý mu rozpráva o histórii Japonska a o japonskom jazyku ako takom. Tým je oslabená dramatickosť scény, v ktorej by bez didaktického prvku hlavná postava trpela strachom z toho, že bude vyvolané jeho meno, čo by v konečnom dôsledku znamenalo smrť.

69 VLAŠÍN, Štepán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977. S. 397-398.

teda doslova „*neexistujúce miesto*.“ Pričom ale nesmieme zabúdať ani na druhú podobu tohto slova, a to je „*eutopia*“, pochádzajúce z latinčiny, prekladané ako: „*dobré miesto*“.<sup>70</sup>

V súčasnej literatúre ani nie je možné definovať utópiu inak, ako virtuálny fikčný priestor, ktorý sa nachádza vo vymyslenej zemi, bez akýchkoľvek fikčných protajškov. Dôvod tejto neschopnosti je čisto vedecký, založený na bádani zemskeho povrchu, kde logicky ani utópia už nájdená byť nemôže. Ak si ale autor zvolí fikčnú dobu začiatku 17. storočia, kedy je objavovanie nových ostrovov a spoločností stále reálne, ako tomu bolo u Jamesa Clavella, je možné utópiu ukotviť do protajšku akejkolvek novo-objavenej zeme, aj do fikčného Japonska.

Hlavnou vlastnosťou utopického diela je podľa Patrika Ouředníka narácia podaná vo forme cestopisu,<sup>71</sup> čo odpovedá aj istým prvkom diela *Šógun*, prejavujúcim sa hlavne v postave Johna Blackthorna. Ten je, ako pilot lode Erasmus, hľadajúcej bájne Japonsko, predurčený byť postavou cestovateľa, ktorú utopický román potrebuje. Cesta teda začína ako honba za mýtom a bohatstvom, pretože „... *sa povára, že táto oblasť je veľmi bohatá na zlato,*“<sup>72</sup> hoci si posádka samotná myslí, že ide len o legendu: „*Legendy rozprávali o krajine, kde zlato bolo také lacné ako surové železo, a kde smaragdov, rubínov, diamantov a zafírov bolo ani piesku na morskom pobreží.*“<sup>73</sup>

Často máva začiatok cestovateľskej schémy symbolický charakter, v ktorom cestovateľ musí prejsť zo sveta, kde dominujú staré hodnoty, do sveta s úplne novými a lepšími hodnotami – do utópie.<sup>74</sup> U Blackthorna je tento prechod ešte zvýraznený stroskotaním, čo je určitá forma očisty, cez ktorú hrdina prechádza do utopickej riše. Stroskotanie na ostrove je častým modelom prechodu do utopického sveta, a preto je to jeden z prvých prvkov utopizmu v diele *Šógun*.

V správnom utopickom románe by po prebudení cestovateľa v utopickom svete, nasledovalo autentické svedectvo o doposiaľ neznámom ostrove, ktoré spĺňa potrebnú spoločensko-výchovnú i náučnú funkciu, dominujúcu v obsahu diela. Z hľadiska naratívu nie je ale *Šógun* subjektívnym rozprávaním Blackthorna, čo zabraňuje hlbšej hodnovernosti. Aj napriek tomu román spĺňa túto funkciu sprostredkovaním informácií o

---

70 OUŘEDNÍK, Patrik. *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem*. Praha: Trost, 2010. S. 11.

71 OUŘEDNÍK, Patrik. *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem*. Praha: Trost, 2010. S. 11.

72 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 10.

73 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S.19.

74 OUŘEDNÍK, Patrik. *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem*. Praha: Trost, 2010. S. 11.

spoločnosti, politike a celkovej situácií Japonska 17. storočia, dostatočne na to, aby bolo možné na základe analýzy fikčnej japonskej spoločnosti potvrdiť jeho utopické prvky. Cestovateľské zložky utopického diela sú zas základom pre dobrodružné a tajuplné časti deja, ktoré prispievajú k literárnosti románu.<sup>75</sup> Vďaka tomu sa text nestáva politickým manifestom, ale literárnym dielom.<sup>76</sup>

Medzi prvými, ktorí popísali konkrétne prvky utopickkej spoločnosti, bol Thomas More – autor diela *Utópia* z roku 1516.<sup>77</sup> Ten považuje za povinné figúry utopického diela, v prvom rade popis pozitívnej politickej správy. Samotná situácia vo fikčnom Japonsku diela *Šógun* tejto podmienke síce odporuje, pretože Blackthorne prichádza do krajiny v čase rozbrojov, ale snaha o opätovnú stabilizáciu a vyčlenenie jedného šóguna teoreticky smeruje k vzniku pomyselnej vlády múdreho diktátora utopického sveta v postave Jošiho Toranagu. „*Šógun bol najvyšší post, ktorého mohol smrteľník v Japonsku dosiahnuť - bol to najvyšší japonský diktátor.*“<sup>78</sup> Je pravdou, že nastolenie Toragagu do funkcie šóguna pravdepodobne uzatvára dielo. Je ale možné vidieť Toranagovu snahu o budúce blaho Japonska vo výpovedi: „*A potom nastane zlatý vek.*“<sup>79</sup> Jeho plány teda očividne smerujú k istému utopickému konceptu.

Utopická spoločnosť sa často vyznačuje ako zoskupenie spoločensky rovných, čo vo všeobecnosti nie je možné tvrdiť o fikčnom Japonsku. Hoci nie je v diele výslovne určené, ako sa daná spoločnosť delí, či autor už predpokladá existenciu hierarchie vlastnej 17. storočiu (samuraj, roľník, remeselník, obchodník) alebo nie, dá sa podľa výskytu postáv hlavne z týchto tried a ich vzájomného správania, túto skutočnosť aspoň teoreticky predpokladať. Explicitne sa ale uvádza len odlišné postavenie skupiny *eta*, ktorá stojí mimo tohto rozvrstvenia, to ale v každom prípade dokazuje nerovné rozvrstvenie spoločnosti fikčného Japonska, ktoré teda rozhodne za utopické byť považované nemôže. Za zrejmé je možné považovať len dobré postavenie žien v danej spoločnosti, Mariko potvrdzuje túto domnienku následovne: „*Naše ženy sú oveľa slobodnejšie ako španielske alebo portugalské. Môžeme si zájsť, kam sa nám zapáči. Môžeme svojho manžela opustiť,*

---

75 VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977. S. 397-398.

76 OUŘEDNÍK, Patrik. *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem*. Praha: Trost, 2010. S. S. 11.

77 VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977. S. 397-398.

78 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 59.

79 Tamtiež. S. 909

*dá sa s ním rozviest'. A predovšetkým môžeme manželstvo odmietnuť. Sme paniami svojho majetku, svojho tela i ducha. A ak chceme, môžeme mať aj moc.*<sup>80</sup>

Dôležitú úlohu v prostredí utopického sveta hrá aj samotné náboženstvo. V tomto prípade dochádza taktiež k rozbrojom, a to medzi misionármi a japonskými kresťanmi na jednej strane a ich odporcami na strane druhej, ktorých v diele zastupujú hlavne budhisti s fikčnou koncepciou karmy. Tá má ale v rámci románu skôr význam osudu, ktorý je dopredu určený vyššími mocnosťami, čo potvrdzuje aj výrok Toganagu: „*A mojou karmou je stať sa šógunom. Nezvolil som si to, je to moja karma.*“<sup>81</sup> Odhliadnuc od správnosti alebo nesprávnosti tohto fikčného zobrazenia, splňuje náboženstvo daného Japonska funkciu istej novej svetovej osvety v očiach cestovateľa, ktorého prelomovým zážitkom je pokus o vlastnú rituálnu samovraždu. John Blackthorne tým začína svoju cestu k duševnému rozpoloženiu podobnému japonským postavám diela. V konečnom dôsledku prispieva aj predpokladané nastolenie šógunátu v závere románu, a teda možné odstránenie kresťanstva, k tomu, aby boli náboženské rozpory odstránené, čím sa otvára cesta pre utopické ponímanie suverénneho japonského náboženstva.

Utopizmus románu *Šógun* je zvýraznený tým, že nový svet je často popisovaný ako protiklad starého sveta, z ktorého pochádza cestovateľ, a to tak, že nový svet sa až zdá utopický. Blackthorne napríklad často obdivuje čistotu japonských miest oproti špinavému Londýnu plnému výkalov. „*Vy ste všetci tak čistí a my sme špinaví, tol'ká škoda, tol'ké milióny, ja tiež, celý môj život...a to len preto, že nič lepšie nepoznáme.*“<sup>82</sup> Podľa neho, je to vina cirkvi, ktorá ich učí, že „*...vši a blchy a muchy a špina a choroby boli božím trestom za hriechy na zemi,*“<sup>83</sup> a preto ich treba znášať. Okrem toho, že tento protiklad vyzdvihuje fikčné Japonsko, poukazuje aj na to, že vzdelanie a viera v tejto krajine je omnoho vyspelejšia, a lepšia ako tá v Anglicku.

Následkom tejto čistoty je aj lepší systém zdravotníctva. Už zo začiatku bol John Blackthorne prekvapený odlišnými postupmi japonských doktorov pri liečení Vasca Rodriguesa, kedy Japonec odmietal pustiť pacientovi žilou, hoci to bola v Európe normálna praktika. Toto prekvapenie prerástlo do úžasu, keď Fudžiko utrpela vážne

---

80 Tamtiež. S. 298.

81 Tamtiež. S. 910.

82 Vlastný preklad z anglického originálu, vid' S. 538-539. Slovenský preklad túto scénu vypustil.

83 Tamtiež. S. 538-539.

popáleniny dolných končatín a doktori ju efektívne vyliečili, namiesto toho, aby umrela, ako tomu bývalo v Európe. Blackthorne za to nakoniec viní „...všetky tie hlúpe povery, že čistota zabíja, otvorené okná zabijajú, voda zabíja...a prináša mor.“<sup>84</sup> Toto naznačuje nevypelost' Európy oproti Japonsku, čo je taktiež prejavom jeho utopického charakteru.

Thomas More ďalej priraduje utopickú funkciu aj popisom štátnej ekonómie, ktorá by mala byť v zásade buď nulová, alebo striktne plánovaná skúseným expertom.<sup>85</sup> V románe *Šógun* sa táto koncepcia odráža na nižšej úrovni zaobchádzania s financiami a správou domácnosti. Tou sa vo fikčnej japonskej spoločnosti zaoberajú výlučne ženy. Dôvod takejto organizácie vysvetľuje Mariko nasledovne: „U nás sa o...všetko stará žena. Peniaze nie sú pre samuraja nijakou hodnotou. Je nedôstojné opravdivého muža zapodievať sa peniazmi.“<sup>86</sup> Najvýraznejšie sa táto povinnosť žien prejavuje v scénach, kde Mariko vyjednáva s Gjoko cenu za kurtizánu Kiku, nie len na jednu noc strávenú s Blackthornom, ale nakoniec aj odkúpenie jej zmluvy.

Najväčším prejavom utopizmu Japonska je, v rámci výpovedí postáv, popis krajiny kormidelníkom Vascom Rodriguesom, ktorý má pilotovať budúcu čiernu loď, čím je mu prisľúbené obrovské bohatstvo.<sup>87</sup> Tak, nie len vďaka Japonsku bohatne, ale získava na čas aj výhodné a vážené postavenie osobného pilota Toranagu, i postavenie v cirkvi odcudzením Blackthornových roteirov. A preto o ňom tvrdí, že „...je to opravdivý pozemský raj!“<sup>88</sup> Táto výpoveď korešponduje neskôr s Marikinou, ktorá vysvetľuje Blackthornovi: „...náš cisár je priamym potomkom boha alebo bohov. Je božský. Ach, jestvuje veľa vecí, ktorým nerozumiem, nechápem ich. Ale o božskom pôvode nášho cisára nepochybujem.“<sup>89</sup> Vasco Rodrigues následne taktiež priznáva jedinečnosť nie len Japonsku ako krajine, ale aj Japoncom samotným: „Títo Japonci sa vo všetkom odlišujú od nás. Napríklad ani zimu, ani bolesť necítia ako my. A so samurajmi je to ešte horšie. Tí sa neboja ničoho a najmenej smrti.“<sup>90</sup> Na túto odlišnosť sa ale v priebehu deja prizera, ako na pozitívnu vlastnosť, stávajúcu všetko japonské nad ostatné, čo potvrdzuje aj neskorší výrok

---

84 Tamtiež. S. 538-539.

85 OUŘEDNÍK, Patrik. *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem*. Praha: Trost, 2010. S. 11.

86 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 298.

87 Loď, ktorá priváža tovar z Číny do Japonska. Profit z tohto tovaru prináša zúčastneným nesmierne bohatstvo.

88 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 116

89 Tamtiež. S. 299.

90 Tamtiež. S. 114

Mariko: „*Náš svet je taký odlišný od vášho. Odlišný, no múdry...*“<sup>91</sup>

Dielo *Šógun* teda vykazuje, na základe vyššie uskutočneného výskumu, určité prvky utopického románu, ale nie je možné ho za jeden považovať. Dôvodom je fikčný čas, do ktorého čitateľ, a tým aj samotný Blackthorne, vstupuje. Ten je plný rozbrojov v oblasti vlády, či náboženstva a tento chaotický stav má kvôli tomu ďaleko od utópie. Teoreticky by sa dalo uvažovať o románe ako „ceste k utópií“, ktorá by mohla byť zavŕšená nastolením Toranagu šógunom, pod ktorého vládou nastane zlatý vek fikčného Japonska.

#### 4.1.4 Prvky ľúbostného románu

Ľúbostný román je typ románu, ktorého dej sa sústreďí hlavne na lásku a zaľúbenosť medzi dvoma ľuďmi. Je možné síce do príbehu zakomponovať aj nejaké vedľajšie dejové línie, centrálnym príbehom deja ale musí zostať láska, či vzťah dvojice. Z tejto definície je teda jasné, že *Šógun* nie je milostný román, no aj tak sa v ňom prejavujú výrazné prvky tejto žánrovej formy, a to hlavne v dejových pasážach, zobrazujúcich interakciu medzi Johnom Blackthornom a Mariko. Nehľadiac na milostnú úroveň diela, má romantický vzťah medzi týmito postavami dôležitý vplyv na vývoj deja.

Tým, že Mariko je prvou neutrálnou postavou v Japonsku, ktorá ovláda jeho reč, sa jej už od začiatku prisudzuje špeciálne postavenie. Aj napriek tomu, že je sama kresťanka, je na prvom mieste Japonka, a tým sa na ňu Blackthorne môže spoliehať viac, ako na katolíckych misionárov, ktorí mu taktiež istú dobu prekladali. Ich vzťah najlepšie popisuje výrok Kiku, ktorá, ako skúsená kurtizána, ihneď pochopí situáciu medzi týmito dvoma postavami a prináša tak čitateľovi predzvesť osudu tohto pomeru: „*Veľmi rýchle si všimla čosi, na čo vonkoncom nebola pripravená: Andžin-san bol zaľúbený do pani Tody, túžil po nej, hoci skrýval svoje city, ako ich vie skryť len civilizovaný muž. To by ani tak neprekvapovalo, veď pani Toda bola naozaj krásna, vzdelaná, a navyše, sa jediná vedela z barbarom zhovárať. No väčšmi ju zmiatla skutočnosť, že aj pani Toda je zaľúbená do*

---

91 Tamtiež. S. 299



*barbara a túži po ňom. Barbar, samuraj, a vysokopostavená dáma, samurajka, dcéra vraha Akečiho Džinsaia, manželka pána Buntara! Ach, úbohý muž, úbohá žena! Aké smutné! Skončí sa to jedine tragédiou!*<sup>92</sup>

Za daných okolností nie je teda prekvapením, že Blackthorne pociťuje k Mariko silné city, pretože ona je zo začiatku jeho jediným spojením s fikčným Japonskom a jej krása ho okúzliła hneď v prvom momente. No napriek tomu Blackthorne pociťuje ešte staré city k svojej žene Felicity, očarenie kurtizánou Kiku a rastúcu náklonnosť k žene spravujúcej jeho japonskú domácnosť - Fudžiko. Nositeľom motívu tragickej lásky je v tomto prípade teda hlavne Mariko, ktorej vzťah k Blackthornovi sa pozvoľna mení od jej predstavy podivného barbara, cez odmietanie príťažlivosti (*„Láska je kresťanské slovo, Anžin-san. Láska je kresťanská myšlienka, kresťanský ideál. My nemáme žiadne slovo pre lásku vo vašom zmysle. Povinnosť, lojalita, česť, rešpekt, túžba – to sú slová a myšlienky, ktoré máme, to je všetko, čo potrebujeme.“*<sup>93</sup>), až po rezignáciu vlastnými citom (*„Konečne viem, čo je láska.“*<sup>94</sup>).

Tragédia tohto milostného vzťahu spočíva primárne v tom, že ich láska bola zakázaná, keďže Mariko bola ženou iného. Preto bolo ich priamemu kontaktu bránené aj v rámci tradičných protipatrení, napríklad pri každom stretnutí bola *„...s nimi ustavične mladá slúžka a posuvné dvere boli otvorené. Ani tu...nesmela zostať vydatá Mariko sama s cudzím mužom.“*<sup>95</sup> Vysvetlenie takéhoto prehnaneho správania podáva Mariko sama: *„U nás, Anžin-san, nie je múdre všímať si ženu iného. V tomto ohľade sú naše mravy veľmi prísne. Ak, povedzme, pristihnú vydatú ženu s cudzím mužom v izbe za zatvorenými dverami – stačí aby tam boli sami a zhovárali sa – podľa zákona má manžel... právo na mieste ho zabiť.“*<sup>96</sup>

Prvok utajeného vzťahu je v milostných románoch častý a sú s ním aj úzko spojené postavy tzv. dôverníka, ktorý vie o vzťahu a pomáha ho udržať v tajnosti. Takýchto je v *Šógunovi* hneď niekoľko. Ako prizvaný dôverník vystupuje v deji Fudžiko a Marikina slúžka Koi, ktoré pomohli Mariko zinscenovať ich prvú noc spolu, kde sa Mariko vydávala

---

92 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 538. (Transkripcia bola upravená z *Anjin-san* na *Anžin-san* a z *Jinsai* na *Džinsai* pre jednotnú transkripciu.)

93 Vlastný preklad z anglického originálu, v slovenskom preklade text chýba, vid' S. 300.

94 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 604

95 Tamtiež. S. 537.

96 Tamtiež. S. 298.

za Koi a vkĺzla k Blathornovi pod sieťku.

Medzi postavami, ktoré sa neskôr stávajú dôverníkmi a strážcami ich tajomstva je samozrejme aj Kiku i jej nadriadená Gjoko – tie s nimi cestovali do Jeda a nič neprezradili dúfajúc, že ich mužský doprovod nebude dost' vnímavý na to, aby pochopil všetky súvislosti vzťahu Blackthorna a Mariko. Ešte aj strážca Jošinaka, ktorému Toranaga prikázal ich sledovať sa nakoniec rozhodol neuposlúchnuť tento rozkaz: „*Nie je omnoho múdrejšie hrať slepého a modliť sa, aby ich nikto nevyzradil?...Nepozerať na nich! Prenechaj ich osudu.*“<sup>97</sup>

Konečným prvkom tragickej lásky sa často stáva smrť jedného alebo oboch zamilovaných. V diele síce dochádza k smrti Mariko, a to dokonca v blízkosti samotného Blackthorna. Táto je ale zapríčinená vonkajšími okolnosťami a má len málo spoločné s jej pomerom. Preto je dôležitý fakt, že milostný vzťah v tomto diele je len postranný prvok deja. Základná funkcia Mariko, ako vedľajšej postavy, zostáva v integrovaní Blackthorna do spoločnosti a akonáhle jej funkcia pomíne, nie je už viac potrebná, a postava Mariko prechádza potom späť do pozície Toranagovho nástroja. Ten ju, v rámci tejto mocenskej konfigurácie, môže následne obetovať na splnenie vlastných cieľov, t. j. na intrigy proti oponentovi Išidovi: „*Toda Mariko-sama si vzala život, aby nepadla do nečestného zajatia zločincov... Obviňujem generála Išida z hanebného útoku a prepadnutia! Obviňujem ho, že zradil dediča...*“<sup>98</sup>

John Blackthorne po smrti Mariko upadá do nešťastnej letargie, vlastnej motívu tragickej lásky. „*Uvedomoval si iba to, že Mariko je mŕtva, a že vlastne je mŕtvy aj on.*“<sup>99</sup> Okrem toho, že tým stráca svoju milovanú, stráca aj akýkoľvek dôvod ostať v Japonsku. „*Teraz už nebol dôvod hrať sa na samuraja, tváriť sa, že je Japonec. Teraz je voľný, nemá nijaké záväzky, ani priateľstvá, ani dlhy. Mariko je mŕtva.*“<sup>100</sup> Aktom smrti ožívajú v Blackthornovi staré ambície dobiť čiernu loď. Tie sú ale v rozpore s prianím Toranagu.

Tým, že Mariko bola, ako už bolo vyššie spomenuté, nástrojom tohto budúceho šóguna, môže ten jej lásku k Blackthornovi využiť tak, aby si Blackthorna udržal vo svojich službách a dal mu po smrti Mariko, i po strate lode Erazmus, novú chuť do života.

---

97 Tamtiež. S. 607.

98 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 830.

99 Tamtiež. S. 829.

100 Tamtiež. S. 837.

Toranaga dokonca nakázal Mariko pred nevyhnutnou smrťou napísať Blackthornovi list na rozlúčenie, v ktorom ho povzbudzuje: „Zhotovte novú loď, milý môj, začnite nový život...“<sup>101</sup> Odhalením tejto intrigy sa do popredia dostáva znova hlavná dejová línia prevažujúca nad prvkami milostného románu tohto diela. Tie ostávajú zachované len v nevedomosti Blackthorna, ktorý plánuje postaviť novú loď a pomenovať ju podľa Mariko „*Dáma*“.

Hoci sa v diele *Šógun* vyskytujú popísané prvky milostného románu, nemožno ho za taký považovať v plnej miere. Milostný vzťah Mariko a Blackthorna je totiž len vedľajšou líniou hlavného deja, vystupujúcou prostredníctvom postavy Mariko. Tým, že ona mizne z fikčného sveta tragickou smrťou, mizne aj akákoľvek možnosť takejto klasifikácie. Aj napriek tomu, sú ale milostné prvky tohto historického románu podstatnou súčasťou jeho stavby a značnou mierou sa zúčastňujú na vývoji deja.

---

101 Tamtiež. S. 881.

## 5. Rozprávač

Každý naratívny text má rozprávača, ktorý v ňom plní určité úlohy. Na základe toho mu Gérard Genette určuje niekoľko dôležitých funkcií.<sup>102</sup> Prvotná funkcia rozprávača je naratívna – teda vytvárať príbeh Johna Blackthorna, ktorého pomocou sa Joši Toranaga stáva nakoniec šógunom. Ďalšia funkcia rozprávača je režijná, pretože sa priamo podieľa na vytváraní jednotlivých scén príbehu: „*Lod' sa s nečakaným závanom vetriska zaknísala a Blackthorne sa krčovite zachytil operadla stoličky...*“<sup>103</sup> Doležel mu v rámci prejavu rozprávača určuje následne aj funkciu kontrolnú<sup>104</sup>, pretože kontroluje prejavy postáv literárneho diela: „*Väzenia sú tu novinkou, seňor; pokračoval kňaz.*“<sup>105</sup>

Rozprávač v *Šógunovi* ale, narozdiel od ostatných možných rozprávačov, neplní funkciu svedeckú, či potvrdzovaciu, pretože sa v príbehu, ktorý rozpráva neprejavuje jeho vzťah k nemu samotnému – je objektívne - zdeľujúci. Preto, že sa rozprávač takto neplieta do rozprávania, je možné vylúčiť aj skutočnosť, že by splňoval funkciu ideologickú, pretože pomocou svojich komentárov nezavádza do svojich výpovedí ani subjektívne, ani didaktické prvky – tie vychádzajú čisto z dialógov a monológov jednotlivých postáv. Vďaka čomu si dielo zachováva svoj didaktický charakter.

V rámci naratívnej roviny rozlišuje Genette rozprávača extradiegetického a intradiegetického, pričom v románe *Šógun* jednoznačne vystupuje ten prvý. Extradiegetický rozprávač sa totiž, narozdiel toho intradiegetického, pohybuje na tej istej úrovni ako čitateľ, či adresát naratívneho textu.<sup>106</sup> T. j. stojí mimo príbeh, len ho popisuje z pohľadu nezainteresovanej osoby. Často ale dochádza k tomu, že niektorá postava vystupuje ako rozprávač nejakej udalosti v rámci svojho prejavu. Napríklad, keď Mariko rozpráva Johnovi Blackthornovi o tom, ako sa z jej otca stal vrah. V tejto pozícii by jej potom bolo možné prisúdiť post intradiegetického rozprávača vo vnútri textu rozprávaneho extradiegetickým rozprávačom.<sup>107</sup> A to preto, že Mariko je sama súčasťou príbehu a obracia sa svojím rozprávaním na adresáta tej istej roviny – v tomto prípade Johna

102 KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007. S. S. 84.

103 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 3.

104 KOTEN, Jiří. *Jak se fikce dělá slovy*. Brno: Host, 2013. S. 119

105 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 196.

106 KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007. S. 79.

107 Presnejším zaradením a popisom funkcií sa bude zaoberať podkapitola o rečových aktoch postáv.

Blackthorna, ktorý jej rozprávanie počúva.

Toto rozdelenie ďalej Genette rozvíja definíciou rozprávačov na základe rozsahu účasti na príbehu. Podľa toho, že rozprávač románu *Šógun*, nie je súčasťou príbehu a jeho funkciou je len podať príbeh, je vhodné ho priradiť k typu heterodiegetických rozprávačov. Ich neprítomnosť v príbehu a ich vyššia rozprávačská autorita vzhľadom k príbehu prepožičiava týmto rozprávačom vlastnosť, ktorá býva často nazývaná aj vševediaci.<sup>108</sup> Tá predstavuje oboznámenie s najvnútornejšími myšlienkami („*O, áno, Andžin-san, podarí sa ti to, pomyslel si Toranaga s úsmevom. A keď postavíš novú loď, znova ti ju zničím.*“<sup>109</sup>) a pocitmi postavy („*Pre Blackthorna to bolo pekelné ráno.*“<sup>110</sup>), znalosť minulosti, prítomnosti, budúcnosti, ktorú v románe často sám opisuje. Hoci pravdou zostáva, že väčšinu opisov minulosti zastupujú v tomto prípade samotné postavy diela ako intradiegetickí rozprávači.

Okrem toho je vševediaci autor prítomný aj na miestach, kde sú postavy samotné („*Volal sa John Blackthorne a bol na palube sám.*“<sup>111</sup>), a oplýva znalosťou toho, čo sa deje na niekoľkých miestach v ten istý okamžik („*Povedzte kapitánovi, aby vztyčil Toranagovu vlajku.*“<sup>112</sup> „*Kapitán, galeja práve vztyčila Toranagovu vlajku.*“<sup>113</sup>). Z textu diela je očividné aj to, že rozprávač disponuje vedomosťami o motivácií činov jednotlivých postáv – Mariko koná z lojality a lásky, Blackthorne často pre zisk, či taktiež lásku.

V prípade postavy Jošiho Toranagu, nie je jeho motivácia odhalená, až do záveru diela. Tým, že rozprávač takto obmedzuje informácie, ktoré poskytne vo svojej výpovedi, volí istý uhol pohľadu vo vzťahu k postavám naratívneho sveta. Takúto voľbu uhlu alebo jeho odmietnutie nazýva Gérard Genette fokalizácia.<sup>114</sup> Hoci tento daný vševediaci rozprávač má súhrne viac vedomostí ako jednotlivé postavy príbehu, nie je možné druh fokalizácie, ktorý sa objavuje v *Šógunovi*, klasifikovať ako nulový. Vlastnosťou toho je rozprávač prejavujúci svoju znalosť prostredníctvom rôznych motivovaných poznámok vo svojich výpovediach. K takému aktu tu však nedochádza.

---

108 KUBÍČEK, Tomáš. *Výpravěč: kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007. S. 79.

109 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 905.

110 Tamtiež. S. 189.

111 Tamtiež. S. 3.

112 Tamtiež. S. 328.

113 Tamtiež. S. 329.

114 KUBÍČEK, Tomáš. *Výpravěč: kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007. S. 78.

Vďaka výskytu tzv. multiperspektívneho rozprávania, ktorého definíciou a prejavmi sa budú ešte zaoberať nasledujúce úseky, je logické predpokladať, že dané rozprávanie prejavuje skôr prvky tzv. internej alebo aj vnútornej fokalizácie. Rozprávač má totiž v jednotlivých scénach rovnaké informácie ako postava, ktorej pohľad reflektuje.<sup>115</sup> Keďže v tomto prípade je rozprávač schopný popisovať vnútornú perspektívu viacerých postáv, ako napríklad Johna Blackthorna, Jošiho Toranagu, Mariko Tody a ďalších, radíme tento druh vnútornej fokalizácie ešte ďalej k tzv. variabilnej<sup>116</sup>, ktorá prebieha zásadne prostredníctvom niekoľkých postáv.

Popisovaný druh vnútornej variabilnej fokalizácie je konštantný počas celého naratívneho textu, tzn. že nedochádza k žiadnym premenám, či alternáciám, hoci informácie predávané týmto spôsobom sú výnimočne v rámci postavy Jošiho Toranagu predávané paralipsu.<sup>117</sup> Vševediaci autor, schopný nahliadnuť do vnútornej perspektívy vybranej postavy, v tomto prípade totiž schválne čiastočne vynecháva niektoré informácie, aby zachoval dramatickosť odhalenia motívov Toranagy v závere diela, a preto podáva na základe tohto typu fokalizácie menej informácií, ako by tradične mohol.

Rozprávač románu *Šógun* je teda vševediaci, no miera tejto vlastnosti je zámerne obmedzovaná voľbou rôznych perspektív rozprávania v rozličných častiach naratívneho textu, a preto je možné toto dielo považovať za multiperspektívne rozprávanie.<sup>118</sup> Tzn. že literárny text diela sa skladá z niekoľkých rozprávačských častí, ktoré nie sú priamo podriadené zjednocujúcej naratívnej inštancii. Označenie postavy, ktorej očami sú veci a udalosti videné pochádza od Henryho Jamesa a nazýva sa „reflektor“.<sup>119</sup>

Tomáš Kubíček určuje typy multiperspektívneho rozprávania na základe počtu hlavných rozprávačov zúčastňujúcich sa na naratívnom procese. Rozprávanie románu *Šógun* sa, ako už bolo vysvetlené, uskutočňuje z pozície jedného vševediaceho rozprávača. Ten využíva perspektívy rôznych postáv, pričom tieto scény pokračujú v plynulom rozprávaní toho istého príbehu. Chronologicky na seba naväzujú v rámci hlavnej dejovej

---

115 KUBÍČEK, Tomáš. *Výpravěč: kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007. S. 78.

116 Tamtiež. S. 78.

117 Tamtiež. S. 79.

118 Tamtiež. S. 136.

119 PECHAR, Jiří. *Interpretace a analýza literárního díla*. Praha : Filosofia, nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, 2002. S. 92

linie. Príkladom môže slúžiť perspektíva Johna Blackthorna v scéne, kde prchá spolu s Toranagom na galeji. Posledný rozkaz Blackthorna posádke bol „*Povedzte kapitánovi, aby vztýčil Toranagovu vlajku.*“<sup>120</sup> následne na čo, rozprávač prechádza do perspektívy portugalskej fregaty, kde reagujú na vztýčenie vlajky „*To je len úskok.*“<sup>121</sup>

Samotný rozprávač je ten istý, mení sa len perspektíva, z ktorej rozprávač na dej nahliada, t. j. v diele dochádza k tzv. perspektivizácií. To, že sa využíva v diele toľké množstvo rozličných perspektív, spôsobuje zároveň aj oslabenie aktivity vševediaceho rozprávača, ktorého režijné poznámky sa obmedzujú v prospech významového diania vznikajúceho prekrížením niekoľkých perspektív v rámci celého diela. Taký rozprávač rezignuje z možnosti hodnotovo a kognitívne komentovať fikčný dej, ktorý rozpráva, tým pádom v jeho prejave chýbajú prostriedky, ktoré by ho priblížili do oblasti vševediaceho rozprávania. Naopak, veľká časť tejto funkcie, je presunutá do plánu postáv.

Na druhej strane má ale rozprávanie prostredníctvom niekoľkonásobnej perspektívy výhodu dynamizovať naratívne dianie. Ako je možné vidieť na nasledujúcom príklade, kde fokalizácia využíva perspektívu rozprávača aj jeho postáv. Rozprávač priebežne prechádza vedomín postáv, fokalizuje ich prostredníctvom situácie, rozprávania sa tým dramatizuje a stáva sa expresívnejším:

*„Správal sa ako pomätenec, keďže vedel, že iba to ho môže zachrániť. ‚Pomiatol sa...posadol ho zlý duch!‘ zvolala Mariko, keď pochopila Blackthornov úskok. ‚Áno,‘ pridala sa i Jabu, ktorý sa ešte nespamätal z úľaku, že videl Toranagu. Pravdu povediac nevedel, či to všetko Andžin-san len hrá, alebo či ozaj zošalel. Mariko nevedela, kde jej stojí hlava. Nevedela, čo si počať. A najmä nič nechápala. Andžin-san zachránil pána Toranagu, ale odkiaľ o ňom vedel? Odkiaľ? spytovala sa v duchu. Blackthornovi sa vytratila z tváre všetka krv, iba miesto, kam ho zasiahla Išidova päšť bolo červenkasté. Tancoval, vyskakoval, spieval a zúfalo očakával pomoc, no tá neprichádzala.“*<sup>122</sup>

Vedľa príbehu Johna Blackthorna, či Jošiho Toranagy, čo sú hlavné postavy diela, prenikajú teda do rozprávania mikropríbehy iných postáv. Tieto mikropríbehy s tým

---

120 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 328

121 Tamtiež. S. 329.

122 Tamtiež. S. 292-293.

hlavným, z hľadiska sústredenia sa na aktuálnu situáciu oboch postáv, zdanlivo nesúvisia. Aj týchto situácií využíva rozprávač k tomu, aby vklzol do perspektívy postáv zapustených naratívov a z ich vnemovej či myšlienkovvej perspektívy obhliadal svet príbehu. Hneď na to sú tieto rozprávania spojené s ústredným príbehom oboch postáv a týmto spôsobom rozprávač ukazuje svoju hegemoniu v rozprávaní a vzájomnú hierarchizáciu príbehu.

Skutočnosť, filtrovaná takto cez vedomia mnohých individuálnych myslí, sa môže tým pádom stať ešte abstraktnejšou, čo môže viesť k tomu, že rozprávač začne prejavovať isté prvky nespoľahlivosti. Tomáš Kubiček sa domnieva, že presne taký rozprávač, aký vystupuje v diele *Šógun*, teda skrytý extradiegetický rozprávač, hlavne ak je aj heterodiegetický, je s najväčšou pravdepodobnosťou spoľahlivý. Viac náchylní na nespoľahlivosť vo svojich výpovediach sú podľa neho skôr intradiegetickí rozprávači v kombináciách s tými homodiegetickými, pretože sú taktiež postavami vo fikčnom svete.<sup>123</sup>

Aj napriek tomuto tvrdeniu sa dajú u rozprávača románu *Šógun* nájsť prvky nespoľahlivosti ako takej. V prvom rade je prostredie multiperspektívneho rozprávania náchylné na vznik nespoľahlivého rozprávača, pretože je to podľa Ansgara Nünninga<sup>124</sup> jedným z textových signálov nespoľahlivosti. A to z toho dôvodu, že perspektíva jednej postavy, v tomto prípade hlavne Johna Blackthorna, ktorý ostáva často v nevedomosti, ponúka dokonalú príležitosť pre rozprávača zúžiť použitím jeho perspektívy informačný kanál, ktorým ku čitateľovi prúdia informácie.

Táto neúplnosť informácií, hlavne ohľadne činov a motívov Jošiho Toranagu, je preto jedným zo zreteľných signálov, ktoré v tomto prípade nastoľujú otázku nespoľahlivosti. Je možné preto, toto ohraničenie pohľadu alebo perspektívy považovať za nespoľahlivé, lebo čitateľovi ostáva množstvo informácií zámerne zastretých, čoho cieľom je koniec-koncov zdramatizovanie záveru príbehu, kde sú tieto informácie následne odhalené.

James Phelan<sup>125</sup> považuje takéto „skracovanie výpovede“ za jeden spôsob vyjadrenia nespoľahlivosti v texte, pričom za druhý spôsob určuje prekrúcanie výpovede samotným rozprávačom. Pri tzv. skracovaní výpovede dochádza ale k tomu, že rozprávač sa až do určitého momentu, v tomto prípade, až do záverečného vnútorného monológu

---

123 KUBÍČEK, Tomáš. *Výpravěč: kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007. S. 118.

124 Tamtiež. S. 118.

125 Tamtiež. S. 125.



Jošiho Toranagy, zdá ako spoľahlivý. Jeho nespoľahlivosť sa prejavuje až po uverejnení intríg a motívov, ktoré viedli celý dovtedajší dej diela *Šógun*. James Phalen označuje tento druh nespoľahlivého rozprávača vlastnosťou „underreporting“<sup>126</sup>, tzn. že rozprávač nedostatočne rozpráva o tom, čo sa prihodilo.

Wayne C. Botth zas tvrdí, že takéto odhalenie nespoľahlivého rozprávača smeruje nevyhnutne k odhaleniu tzv. implicitného autora. A to tým, že tento nespoľahlivý rozprávač rozpráva príbeh z určitého uhlu pohľadu, ktorý však v sémantickej hierarchii podlieha nadradenému uhlu pohľadu – intencií Jamesa Clavella.<sup>127</sup> Tento však nie je tretím typom rozprávača, ale je prítomný v rozprávaní ako rozhodujúca intencionálna inštancia.<sup>128</sup>

Rozprávač diela *Šógun* teda síce prejavuje isté prvky nespoľahlivosti, v takomto prípade ho ale nie je možné považovať za doslova nespoľahlivého. Pri obmedzení hľadiska vo vzťahu k rozprávaným udalostiam sa apriórne neusudzuje nespoľahlivosť ako taká. Uvažuje sa len o tzv. obmedzenej spoľahlivosti. Obmedzený výhľad na rozprávané produkuje obmedzenú spoľahlivosť, nie nutne nespoľahlivosť ako takú.<sup>129</sup>

Rozprávač románu sa z gramatického hľadiska vyjadruje rozprávaním v tretej osobe (*Er-Erzählung*): „*Pred polnocou sa zjavil na nádvorí plávajúcim v jase horiacich fakiel' Jabu. Zastal si tam vyzývavo, hrdo, arogantne. Všade naokolo sa hemžili stráže. Mesiac sa iba matne črtal na oblohe, hviezdy nejasne žmurkali do noci.*“<sup>130</sup> Takéto vyjadrovanie v tretej osobe sa často prisudzuje heterodiegetickému rozprávačovi, akého vykazuje dielo *Šógun*. Dôvodom k tomu, je skutočnosť, že tento druh rozprávača, narozdiel od toho homodiegetického, existuje mimo diela, a teda nikdy priamo nevidel udalosti, ktoré opisuje, preto býva často označovaný aj za tzv. predstieraného rozprávača (*fingierter Erzähler*).<sup>131</sup>

Franz Stanzel následne rozdeľuje, na základe použitia rozličných foriem osôb, rozprávača na personálneho a apersonálneho.<sup>132</sup> Vo všeobecnosti sa rozprávanie v tretej

---

126 KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007. S. 124.

127 Tamtiež. S. 54.

128 Tamtiež. S. 56.

129 Tamtiež. S. 142.

130 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 678.

131 Tamtiež. S. 93.

132 PECHAR, Jiří. *Interpretace a analýza literárního díla*. Praha : Filosofia, nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, 2002. S. 96.

osobe prisudzuje apersonálnemu, to ale nevyučuje možnosť personálneho rozprávania v tretej osobe. Aby bolo možné zistiť, či toto platí aj pre rozprávača v *Šógunovi*, je nutné prepísať tretiu osobu do prvej. V tomto prípade ale táto operácia nesie porušenie diskurzu, nie len v predpokladanej zmene gramatických zámen, ale aj v perspektíve rozprávača.

Príkladom môže slúžiť veta: „*Blackthornovi sa vytratila z tváre všetka krv, iba miesto, kam ho zasiahla Išidova päť bolo červenkasté.*“<sup>133</sup> Tú by, do rozprávania v prvej osobe kvôli danej Blackthornovej perspektíve, nebolo možné prepísať, bez zmeny perspektívy, preto je daný rozprávač, podľa teórie Franza Stanzla, apersonálny. Er-forma rozprávania je, ako je možné vidieť na predchádzajúcom príklade, v tomto diele kombinovaná v celom texte s gramatickou formou minulého času, čím sa prejavuje tzv. následné rozprávanie, ako ho nazýva Gérard Genette.<sup>134</sup>

V súlade s teóriou Lubomíra Doležela je možné teda na základe tejto rozprávacej stratégie považovať text *Šóguna* za klasický naratívny text,<sup>135</sup> pretože je rozprávajú v kombinácií er-formy s priamou rečou. Priama reč je zreteľne označená úvodzovkami, v prípade slovenského prekladu pomlčkami, vďaka čomu je text prehľadne rozdelený pomocou grafických značiek, zreteľne označujúcich prejavy postáv v texte. Román okrem toho vykazuje jasné rozlíšenie gramatickej osoby s využitím préterita, čím takáto forma préterita pomáha umiestniť historický román do minulosti.

Podľa stupňa vnímateľnosti sa môže v diele prejavovať celá škála pozícií rozprávača, od úplnej skrytosti, ktorá sa ale v žiadnom prípade nepovažuje za neprítomnosť rozprávača, až po maximálnu odkrytosť.<sup>136</sup> To, akú pozíciu na tejto škále zaujíma rozprávač románu *Šógun*, je možné zistiť pomocou znakov odkrytosti v texte, ktoré spracoval Seymour Chatman. Prvým z nich je výskyt pasáží v texte sústrediacich sa na popis miesta deja. V narácií je takýto opis, narozdiel od filmu, či divadelnej hry, nutne popísaný jazykovo, a týmto jazykom je jazyk rozprávača.<sup>137</sup> A preto môže vysokým výskytom takýchto deskripcií rozprávač odkrývať svoju prítomnosť v texte.

Najčastejšie príklady takéhoto opisu je možné v *Šógunovi* nájsť v scénach, ktoré

---

133 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 293.

134 KUBÍČEK, Tomáš. *Výpravěč: kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007. S. 79.

135 Tamtiež. S. 84.

136 RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. S. 103.

137 Tamtiež. S. 104.

rozprávač vypráva s perspektívy Johna Blackthorna, napr.: „...miestnosť, v ktorej sa nachádzal...bola malá, veľmi čistá, pokrytá mäkkými rohožami... povala izby bola z lešteného cédra, steny z nezvyčajných cédrových rámov. Na nich bol napnutý priesvitný papier, príjemne tlmiaci prenikavé svetlo. Pri posteli stál červenkastý podnos s malými miskami.“<sup>138</sup> Text *Šóguna* je od začiatku až po koniec preklenutý podobnými popismi. Miera ich výskytu sa ani postupom fikčného času nemení, a je vlastná predovšetkým perspektíve Johna Blackthorna – ten totiž prichádza, a následne putuje novým i neznámym fikčným svetom, čo je častým spôsobom prirodzeného začleňovania popisov do literárneho textu.

Druhým prejavom odkrytosti rozprávača je tzv. identifikácia postáv.<sup>139</sup> Výpovede typu „*Volal sa John Blackthorne a bol na palube sám.*“<sup>140</sup> alebo „*Kapitán Paulus Spillbergen ležal vo svojej kóji napoly v bezvedomí.*“<sup>141</sup> ukazujú na akúsi už dopredu existujúcu znalosť rozprávača o postave diela. Rozprávač takto správne predpokladá, že čitateľ danú postavu ešte nepozná a využíva tým svoju rolu zdieľať informácie. Na tento znak odkrytosti úzko naväzuje aj ďalší, a to rozprávačom zvecnená definícia postavy: „*Bol to ponižší muž s veľkým bruchom a dlhým nosom. Mal hrubé, husté mihalnice, fúziky a bradu riedke, tu i tam so šedinami. Mal päťdesiatosem rokov a na svoj vek bol ešte pri silách. Bol oblečený v prostom kimone, hneď ako uniformy jeho samurajov, a prepásaný vlnenou šerpou.*“<sup>142</sup> Z takejto definície postavy vyplýva, narozdiel od identifikácie, ktorou sa predpokladá len číru vedomosť o existencii danej postavy, že rozprávač predviedol akúsi abstrakciu, zovšeobecnenie, či zhrnutie a prezentuje ho ako autoritatívnu charakterizáciu.

Nasledujúci znak odkrytosti, ktorý je možné nájsť v tomto románe, je tzv. časové zhrnutie. To predpokladá snahu rozprávača zaznamenať určité časové obdobie, vyjadreniami typu: „*Posol sa hnal po tmavej ulici spiacej dediny. Na oblohe sa už zapalovali prvé ranné zore.*“<sup>143</sup> alebo „*Keď nadišla hodina kozy, až po zuby ozbrojené stráže uvoľnili most.*“<sup>144</sup> Týmto má rozprávač za cieľ uspokojiť otázky, ktoré by si mohol

---

138 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 18.

139 RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. S. 104.

140 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 3.

141 Tamtiež. S. 9.

142 Tamtiež. S. 165.

143 Tamtiež. S. 540.

144 Tamtiež. S. 559.

klásť čitateľ o tom, čo sa dialo behom celej onej doby.<sup>145</sup>

Aj napriek tomu, že boli v texte odhalené predchádzajúce znaky odkrytosti rozprávača, nemožno o rozprávačovi diela *Šógun* rozhodne tvrdiť, že by bol maximálne odkrytý. Chatman uvádza aj ďalšie prvky odkrytosti, ktoré toto dielo totiž nesplňuje. Medzi nimi je napr. subjektívny komentár rozprávača začlenený do jeho výpovede alebo vyhlásenia o tom, čo si postavy samotné nemysleli, či nepovedali. Príklady týchto sa v texte vonkoncom nevyskytujú. Túto skrytosť rozprávača možno pozorovať aj v dialógových pasážach, kde sa objavujú bez akejkoľvek identifikácie postáv: „*Ahoj, Santa Theresa!*“ „*Ahoj, Inglés!*“ „*Ste to vy, Rodrigues?*“ „*Aj, aj!*“ „*A čo vaša noha?*“ „*Chod'te do pekla s nohou!*“<sup>146</sup> Aj napriek tomu je dialóg často predsa len niekým „citovaný“ a tento „niekto“ taktiež identifikuje jednotlivých hovoriacich („*Nijaké stráže!*“ *zašepkal Ferriera.*“), čím sa následne rozprávač znova odkrýva.

Rozprávač teda v konečnom dôsledku nie je ani maximálne odkrytý, ani úplne skrytý tak, že by si ho čitateľ v určitých momentoch vôbec neuvedomoval, hoci má sklon k skrytosti. Tento typ rozprávača je síce vševediaci, jeho vševedúcnosť sa prejavuje ako neutrálna, pretože sa priamo nepletie do rozprávania. V rámci jeho prejavu sa ale vyskytujú aj určité nepatrné prvky nespoľahlivého rozprávača. Z hľadiska použitia gramatických prostriedkov ide o rozprávanie apersonálneho rozprávača - v tretej osobe za použitia minulého času, v ktorom rozprávač nie je postavou príbehu a stojí mimo neho, čo ho definuje ako tzv. extradiegeticky heterodiegetického rozprávača.

---

145 RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. S. 105.

146 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 333.

## 6. Fikčná komunikácia

Reč je možné vo fikčnom texte zobrazovať dvoma spôsobmi. Prejavy rozprávača diela *Šógun* sa považujú za diegetické, t. j. označujú často abstraktný sled udalostí<sup>147</sup> a priame uvedenie udalostí a konverzácií, pri ktorom sa zdá, že rozprávač mizne. Za mimetické sa považujú tie prvky fikčného textu, ktoré sa spoliehajú na schopnosť literatúry zobrazovať, či imitovať realitu.<sup>148</sup> A teda k týmto patria zas výpovede postáv fikčného sveta. Brian McHale<sup>149</sup> rozoznáva v literárnom diele niekoľko typov vyjadrenia reči od čisto diegetického až po mimetický, ktorých presnou klasifikáciou v rámci románu *Šógun* sa bude nasledujúca časť podkapitoly zaoberať.

Za čisto diegetické príklady reči literárneho diela sa považuje tzv. diegetické zhrnutie (*diegetic summary*). Je to holá správa o tom, že došlo k rečovému aktu, bez toho, aby sa upresnilo, čo bolo povedané, či ako to bolo povedané. Príkladom toho, sú výpovede ako „*Taikó im zakázal používať zbrane, a to na večné časy.*“<sup>150</sup> alebo „*Mura rázne vysvetlil, o čom je reč...*“<sup>151</sup>, ktorých sa ale v *Šógunovi* vyskytuje skôr pomenej, pretože sú pred nimi uprednostňovaná dialógy, kde postavy zdieľajú informácie v priamej reči.

Jednoduché zhrnutie (*summary*), ako menej čistý diegetický typ, vystupuje v diele omnoho častejšie, a to v prípadoch, kedy je treba zosumarizovať informácie, ktoré sú pre fikčný dej nepodstatné. Často k tomu dochádza v súvislosti s Johnom Blackthornom: „*Blackthornovi sa myseľ zaplňala faktami a japonskými výrazmi. Vypytoval sa na život v Japonsku, na daimjóv a samurajov, na obchodovanie, na Nagasaki, na vojnu a mier, na jezuitov a františkánov, na Portugalcov v Ázii i v španielskej Manille a znova na „čiernu loď“, ktorá sa rok čo rok plaví z Macaa.*“<sup>152</sup> Takéto zhrnutie, nie len iba zmieňuje, ale do istej miery aj zobrazuje rečovú udalosť tak, že pomenúva iba témy konverzácie.

Posledné dva typy, ktoré sa radia k diegetickým prvkom je nepriama parafráza obsahu (*indirect content paraphrase*), t. j. voľné prerozprávanie rečovej udalosti, ktorá ignoruje štýl a formu predpokladanej pôvodnej výpovede. Nepriama reč (*indirect*

147 RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. S. 114.

148 Tamtiež. S. 113.

149 Tamtiež. S. 115.

150 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 39.

151 Tamtiež. S. 38.

152 Tamtiež. S. 200.

*discourse*) je taktiež do istej miery mimetická, pretože vytvára ilúziu, že zachováva, či reprodukuje aspekty štýlu výpovede, čím prestáva byť obyčajnou správou o jej obsahu.<sup>153</sup> Príkladom toho je úsek: „*Povedal jej, že Hiromacu sa vrátil do Jeda deň pred jeho odchodom, ale že dámy sa rozhodli ostať v Osake, lebo si to vyžadoval stav pani Sazuko.*“<sup>154</sup> Na základe tohto príkladu je možné pozorovať základné znaky tohto prejavu – objavuje sa sprostredkujúce sloveso a sprostredkovaná výpoveď na ňom môže byť uvedená prostredníctvom spojky „že“.

Gramatický a mimetický medzistupeň medzi nepriamou a priamou rečou, odpovedá vo väčšine prípadoch slovenskej polopriamej reči (*free indirect discourse*). Doležal ju nazýva aj tzv. nenaznačenou priamou rečou.<sup>155</sup> Tá sa v *Šógunovi* vyskytuje pomerne často vo forme vnútorným monológov, ktoré sú týmto typom väčšinou vyjadrované, pokiaľ sú rozprávané v tretej osobe: „*Zrazu ju videl pred sebou a z úprinného srdca si želal, aby osacká obeť nemusela byť, aby Mariko nemusela do veľkého prázdna. Ale muselo sa to stať...*“<sup>156</sup> V tomto prípade sa teda už upúšťa od sprostredkujúceho slovesa aj spojky „že“.

Pre priamu reč (*direct discourse*) je typické, že cituje monológ alebo dialóg. Vytvára ilúziu čistej mimézie imitujúcej reálne ľudskej prejavu, hoci je vždy tak či onak štylizovaná: „*Barbari nemajú nijaké práva, vyhlásil Jabu.*“<sup>157</sup> Narozdiel od tohto príkladu, sa v *Šógunovi* sprostredkujúce sloveso často nevyskytuje a dialóg prebieha dlhšie, bez prerušenia komentármi rozprávača. „*Nateraz ste pre mňa dôležitá vy. A môžete byť ešte dôležitejšia. Povedzte, vaša milosť, ako, a splním to. Tak, že nebudete myslieť na cudzieho boha. Vaša milosť!*“ zvolala a tvár jej skamenela. *Nemyslite na cudzieho boha! Vzdať sa kresťanstva? Áno.*“<sup>158</sup>

Keď už dôjde k situácií, že rozprávač v diele musí prerušiť dialóg, stáva sa to najčastejšie kvôli tzv. režijným poznámkam: „*Toranaga zacengal a vo dverách sa zjavil sluha. Vaša milosť? Kde je kurtizána Kiku? Vo vašej izbe, vaša milosť. A tá žena... Gjoko... je s ňou? Áno, vaša milosť. Ihneď ju vyved'te z hradu!*“<sup>159</sup> Sprostredkujúce sloveso teda nie je pri priamej reči nutné, dôležité je, aby bol tento typ reči vyznačený v

153 RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. S. 115.

154 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 458.

155 RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. S. 115.

156 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 907.

157 Tamtiež. S. 407.

158 Tamtiež. S. 325.

159 Tamtiež. S. 640.

texte použitím úvodzoviek alebo pomlčiek, pričom výpoveď musí byť podaná doslova, ako prenesená, vrátane času a gramatických osôb. V tomto literárnom texte sa vyskytuje priama reč koncipovaná v prítomnom čase. A ak je priama reč v prítomnom čase, potom musí byť nepriama reč a polopriama reč konštruovaná v čase minulom. Tým si zachovávajú ono „posunutie do minulosti“ charakteristické pre nepriamu reč.<sup>160</sup>

Posledným typom, ktorý v *Šógunovi* zastupujú hlavne vnútorné monológy v prvej osobe, je priama reč bez konvenčných pravopisných znakov (*free direct discourse*): „*Ale muselo sa to stať...Musel som vyslobodiť rukojemníkov, nielen mojich, všetkých! Teraz mám ďalších päťdesiat daimjón, ktorí ma tajne podporujú.*“<sup>161</sup> Principiálne táto forma kopíruje formu, v akej vystupuje priama reč, s tým rozdielom, že jej tvorenie sprevádza odstránenie označenia interpunkčných znamienok a sprostredkujúceho slovesa.

Hoci sa v literárnom texte *Šóguna* nachádzajú príklady takmer všetkých typov vyjadrenia reči, je možné na základe predchádzajúceho rozboru určiť typy, ktoré v diele značne prevažujú. Dielo sa skladá hlavne z dialógu, v ktorom je väčšina prejavov postáv podaná priamo v pásme postáv tak, že pásmo rozprávača je prerušené, prejav postavy je graficky odlišený a priamo odcitovaný v priamej reči. Dialóg je pritom najčastejšie doplnený vnútorným monológom postáv vo forme polopriamej reči. Zvyšok textu sa radí k pásmu rozprávača.

## 6.1 Viacjazyčnosť textu

Text románu *Šógun* je možné na obecnej rovine považovať za heterogénny, vďaka výskytu niekoľkých jazykov v rámci textu samotného. Vedľa angličtiny ako bázového jazyka, sa tu objavujú konkrétne výrazy a výpovede v japončine, holandčine a latinčine, ktoré postavy príbehu užívajú k vzájomnej komunikácii. Vráťane týchto jazykov, vystupujú v texte aj španielčina a portugalčina vo forme tzv. makarónskeho jazyka. Tento pojem pochádza od poľskej vedkyne Stefanie Skwarczyńskiej a popisujú sa ním štruktúry

---

160 RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. S. 119.

161 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 907.

vzniknuté zmiešaním prvkov dvoch, či viacerých jazykov.<sup>162</sup> Príkladom toho je napríklad veta: „*Kiku-san would be certainly worth it, neh?*“, kde sa na konci anglickej vety pridá japonské „*ne*“.<sup>163</sup>

Takýto text, ktorý využíva väčšie množstvo jazykových foriem v rámci jedného literárneho textu, nazýva Petr Mareš ako tzv. viacjazyčný alebo rôznajazyčný.<sup>164</sup> V prípade *Šóguna* by bolo možno vhodnejšie užívať termínu „inojazyčnosť“, pretože ten poukazuje na hierarchické rozvrstvenie textu a istú nerovnoprávnosť jeho zložiek.<sup>165</sup> Zdôrazňuje sa tak, že anglický jazyk v texte vystupuje ako jazyk základný, či dominujúci, pretože je to jazyk komunity, do ktorej text primárne vstupuje. Ďalšie jazyky v tomto prípade vystupujú ako prvky len doplňujúce, ktorých základnými funkciami sa bude táto podkapitola následne zaoberať.

Narozdiel od možného predpokladu, je funkcia národne zaraďovacia zastúpená nepríliš výrazne. Táto funkcia sa totiž zakladá na tom, že jazyk vystupuje ako indikátor národnej príslušnosti<sup>166</sup> a do popredia sa dostáva len v súvislosti s japonskými postavami. Národne zaraďovacia funkcia je hlavnou funkciou japončiny v diele *Šógun* práve preto, že v prvom rade na jazykovej úrovni diferencuje Japoncov oproti samotnému Blackthornovi, a tým dáva dôraz na základný cieľ Blackthorna, čím je nutnosť dorozumenia s týmito komunikačnými partnermi.

Príkladom toho je moment, kedy sa Blackthorne, a taktiež samotný čitateľ, s japončinou stretáva po prvý krát (na začiatku prvej kapitoly), kedy sa ho po prebudení služobná spýta: „*Gošudžin-sama, gokibun wa ikaga desu ka?*“<sup>167</sup> bez toho, aby bol v následnom texte preložený význam tejto vety do angličtiny.<sup>168</sup> Následne je preklad japonských výpovedí zastúpený postavou prekladateľa, ktorý ich v rámci vlastne výpovede rekonštruje v jazyku prístupnom Blackthornovi a neskôr je reprodukován v anglickom preklade za danou výpoveďou. Posledným krokom textu vo vzťahu k japončine je ich

162 MAREŠ, Petr. *"Also: nazdar!": aspekty textové vícejazyčnosti*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003. S. 15

163 V slovenskom preklade sú tieto vety väčšinou z textu vypustené úplne, viď. S.81.

164 MAREŠ, Petr. *"Also: nazdar!": aspekty textové vícejazyčnosti*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003. S. 13.

165 Tamtiež. S. 14.

166 Tamtiež. S. 41.

167 Vzhľadom na to, že slovenský preklad diela *Šógun* využíva nejasnú/zmiešanú transkripciu (viď S.17: „*Gošujin*“), je táto výpoveď prepísaná z anglického originálu do jednotnej slovenskej transkripcie.

168 Toto tvrdenie neplatí pre slovenský preklad, kedy prekladateľ vetu následne v závese preložil aj do slovenčiny, čo pravdaže odporuje cieľu autora navodiť atmosféru cudzej zemi a nemožnosti sa dorozumieť.



uvádzanie v angličtine s niekoľkými japonskými prvkami v tzv. makarónskej forme, z ktorých najvýraznejším je ukončenie výpovede slovom „ne“. Táto zmena textového zápisu japončiny a jej prekladu odráža v prvom rade prechod postavy Blackthorna z pozície cudzinca v novej zemi na post človeka schopného samotného života v danej krajine.

Jedna z ďalších funkcií japončiny tohto románu je tzv. funkcia atmosférová. Jazyk v rámci deja prispieva k budovaniu celkového fikčného obrazu špecificky národného i kultúrneho prostredia Japonska ako takého. Jeho pointa nie je v tom, pravdivo odrážať japončinu 17. storočia, ale skôr naznačiť zvláštnosť a osobitosť reči v protiklade k ostatným. Rovnakú funkciu plní v rámci diela aj holandčina, ktorej frázy sú použité prevažne v predslove na vykreslenie atmosféry na palube holandskej lode. Mimo prostredia posádky stráca preto použitie konkrétnej holandčiny význam, čím je možné jej prisúdiť taktiež funkciu skupinovo charakterizačnú, keďže charakterizuje vystupujúce subjekty ako príslušníkov určitých skupín postáv,<sup>169</sup> konkrétne prevažne ako posádku lode Erazmus.

Proti uvedeným funkciám, ktoré všetky slúžia k podaniu určitej informácie o zobrazenom svete, stojí funkcia utajovacia, či restriktívna.<sup>170</sup> Túto je možné prideliť latinským fázam a výrokom v konverzáciách medzi Mariko a Blackthornom. Ostatným, jazyka neznalým recipientom, je použitím latinčiny bránené v prístupu k informáciách o ich romantickom vzťahu, čo pravdaže takto vyvoláva tajuplnosť zakázanej lásky. V tomto prípade nevystupuje fikčná latinčina ako makarónsky jazyk - je naznačená len pozmenením tvaru výpovedí v anglickom jazyku z prítomného na archaický, napr: „*Canst thou understand?*“ alebo „*I thank thee.*“<sup>171</sup> Využívanie výrazov rôznych jazykov v jednej výpovedi nie je v rámci utajovacej funkcie teda podnietené snahou navzájom sa dorozumieť, ale práve naopak, zmiast' recipienta a zabrániť následného porozumeniu, čo získava často vo fikčnom svete rovnakú dôležitosť ako jeho úspešná realizácia.

Môžu nastať aj také príznakové prípady, kedy uskutočnenie zámeru postavy predpokladá neporozumenie zo strany príjemcu, poprípade niektorého z potenciálnych

---

169 MAREŠ, Petr. *"Also: nazdar!": aspekty textové vícejazyčnosti*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003. S. 42.

170 Tamtiež. S. 43.

171. V slovenskom preklade sa takéto zobrazenie latinčiny neobjavuje. Vid' „Rozumeli ste?“ (S.295) a „Ďakujem vám.“ (S.287)

príjemcov. Milan Hrdlička tejto situácií priraduje nociónálne-kryptickú funkciu.<sup>172</sup> V *Šógunovi* k nej dochádza hlavne vo výpovediach Vasca Rodriguesa, ktorý zámerne vkladá do svojich výrokov v japončine cudzie slová negatívneho zafarbenia. Japonci im pravdaže nerozumejú. Príkladom je pozdrav, ktorý predniesol pri vstupe na loď Erazmus, stráženú samurajmi: „*Konniči wa všetkým lajná požírajúcim pánom!*“<sup>173</sup> alebo neskoršia pasáž: „*(Rodrigues)...sa obrátil k vznešenému starcovi a rozprával sa s ním japonsko-portugalskou hatlaninou. Raz ho oslovil Opica-sama, raz zasa Toda-sama.*“<sup>174</sup>

Ďalej sa v texte vyskytuje aj iná forma viacjazyčnosti, ktorá má komikotvornú funkciu. K tej dochádza vtedy, ak je uplatnenie viacjazyčnosti v texte zamerané na vyvolanie komického efektu.<sup>175</sup> Za takúto situáciu sa dá považovať aj tá, kedy Blackthorne nesprávne pochopil meno služobnej Haku a žiadal si od ostatného služobníctva priviesť osobu pod označením „*onna*“, t.j. nejakú ženu všeobecne. Je možné teda vidieť, že komický efekt v diele vyvolávajú hlavne jazykové nedorozumenia a ich dôsledky.

Individuálne charakterizačnú platnosť si udržiavajú jazyky hlavne vo vzťahu k dvojici Blackthorne – Toranaga. Tí reprezentujú nie len protichodné prístupy k jazykovej sfére, ale aj protichodné jazykové stratégie<sup>176</sup>. Blackthornove jazykové chovanie je charakteristické značnou prispôbivosťou, ktorá zachádza až do krajnosti tým, že sa naučí japonsky za šesť popisovaných mesiacov, dostatočne na to, aby sa v prípade potreby dohovoril. Naproti tomu Toranaga núti ostatných, aby sa prispôbili jemu, a to v prípade každého cudzinca, ktorý s ním príde do styku, od misionárov, až po samotného Blackthorna. Čím sa koniec koncov len posilňuje jeho moc ako fikčnej postavy.

Viacjazyčnosť teda hrá v diele *Šógun* dôležitú rolu, pretože doplňujúce jazyky zastávajú, ako bolo vyššie prakticky dokázané, mnohé funkcie, ktoré napomáhajú bližšiemu definovaniu deja. Použitie týchto jazykov v konkrétnych situáciách, nielenže charakterizuje skupiny a národnosti, ako v reálnom svete, ale zároveň je využívané k naznačeniu postavenia fikčnej postavy, či zachovávaní deja samotného. (Ich následné

---

172 MAREŠ, Petr. *"Also: nazdar!": aspekty textové vícejazyčnosti*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003. S. 41.

173 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 117.

174 Tamtiež. S. 109.

175 MAREŠ, Petr. *"Also: nazdar!": aspekty textové vícejazyčnosti*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003. S. 43.

176 Tamtiež. S. 44.

čiasočné odstránenie zo slovenského prekladu malo za následok nedostatočné určenie situácií, čím sa nepochybne zasahuje do autorovho pôvodného zámeru.)

## 7. Fikčné postavy

Jednou zo základných častí fikčného sveta je fikčná entita – postava, buď ľudská, alebo antropomorfná, ktorá má vedľa fyzických vlastností aj duševný život.<sup>177</sup> Z logického hľadiska je nám úplne jasné, že fikčné postavy ako také nemajú, v reálnom alebo aj tzv. aktuálnom svete, vlastnosť existencie (mnohé fikčné jednotliviny nemajú žiadny, na texte nezávislý, referent v prísnom slova zmysle), hoci existujú dozaista v našej kultúrnej praxi (kde sa dá referovať k ich vlastnostiam a pod.)<sup>178</sup>

Ich rozdiel od aktuálne existujúcich postáv zahrňuje hlavne nedostatok úplnosti. Spôsob existencie fikčných postáv totiž zahrňuje podľa Ronenovej tri aspekty: Reprezentované postavy nie sú nikdy úplne určené po všetkých stránkach; tieto miesta nedourčenosti nemôžu byť z fikčných predmetov nikdy úplne odstránené, a pri čítaní literárneho diela si tieto medzery alebo miesta nedourčenosti len zriedka uvedomujeme.<sup>179</sup> To znamená, že hoci fikčné postavy simulujú skutočné entity aktuálneho sveta, ich vlastnosti a existencia je, bez toho, aby si to čitateľ plne uvedomoval, obmedzená na popisy fikčného sveta. Dôvod tejto neúplnosti je založený na neprítomnosti úplného referenta.<sup>180</sup> Realita má totiž možnosť vyplniť medzery existencie rôznymi referenciami, zatiaľ, čo fikcia má obmedzené zdroje referencií.

Táto kapitola sa bude venovať rozboru fikčných postáv v diele *Šógun*. Keďže je ale ich rozsah, ako taký, široký, rozoberaní budú hlavne konatelia deja. T. j. za významné sa budú považovať len tie postavy, ktoré nadväzujú dostatočný interakčný kontakt, a následne tým tvoria dôležité zostavy konateľov. Len takýto konatelia totiž svojím spôsobom ovplyvňujú tok deja. Opomenutá nebude ani častá problematika vzťahu fikčných a historicky aktuálnych postáv, ktorá vyvstáva pri práci s historickými románmi.

---

177 DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha : Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2003. S. 46.

178 RONENOVÁ, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006. S. 133.

179 Tamtiež. S. 128.

180 Tamtiež. S. 136.

## 7.1 Problematika prof'ajškov

Hoci Ronenová tvrdí, že systém fikčného sveta je logicky autonómny systém, nech už je ním konštruovaný akýkoľvek typ fikcie, a nech už táto fikcia čerpá z našich znalostí aktuálneho sveta v akomkoľvek rozsahu,<sup>181</sup> je možné v rámci žánru historický román o tejto výpovedi pochybovať. Autor historického románu sa v počiatočnom štádiu necháva inšpirovať aktuálnym svetom, jeho históriou a postavami, pričom potom tieto následné udalosti fikčne spracuje. Je teda nezmyselné presadzovať úplnú autonómiu fikčného sveta oproti tomu aktuálnemu, aj napriek tomu, že autor má nekonečnú slobodu pracovať s faktami aktuálneho sveta podľa vlastného uváženia. Fikčné svety sú najviac trochu parazitné,<sup>182</sup> pretože pokiaľ nie sú alternatívne možnosti uvedené jasne, berieme ako samozrejmosť, že platia vlastnosti, ktoré normálne platia aj v aktuálnom svete.

Ani James Clavell nie je v tomto prípade výnimkou. Ako sám priznáva<sup>183</sup>, pri spisovaní diela *Šógun* sa nielenže nechal inšpirovať príbehom Williama Adamsa a súdobou históriou Japonska, ale dokonca sa hlbšie venoval štúdiu japonskej kultúry a pod. A hoci teda v konečnej verzii postavy nezdieľajú rovnaké mená, je možné na základe primárnych vlastností postáv rozpoznať ich prof'ajšok v aktuálnom svete. Takto si znalý čitateľ automaticky spojí Johna Blackthorna, vďaka identifikačnej vlastnosti „prvého Angličana, ktorý kedy doplával do Japonska“ s Williamom Adamsom alebo Jošiho Toranagu v súvislosti s jeho primárnou vlastnosťou: „Muž, ktorý sa po bitke pri Sekigahare stal šógunom“ so skutočným japonským šógunom Iejasom Tokugawou a podobne. Na tomto príklade je teda vidieť, že nezáleží na tom, či je vo fikčnom vtelení postavy zachovaná jej celá podstata alebo jej meno. Predsa je možné potvrdiť existenciu spojenia medzi týmito dvoma svetmi na základe tejto tzv. teórie medzisvetovej identity, nazývanej aj teóriou prof'ajškov.<sup>184</sup>

V rámci definovania týchto prof'ajškov je možné sa oprieť o teóriu Terenza Parsonsa, ktorý rozlišuje medzi osobami ktoré sú v príbehu domáce a osobami, ktoré sú

---

181 RONENOVÁ, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006. S. 21.

182 ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004. S. 150.

183 SMITH, Henry. *Learning from Shōgun*. Santa Barbara: University of California, 1980. S. 13.

184 Hoci táto teória platí vo väčšej miere pre entity, ktoré obývajú viacej ako jeden fikčný svet, ale je možné ju aplikovať aj na entity, ktoré majú svoj prof'ajšok v aktuálnom svete. Niektorí literárni kritici nahrádzajú termín „prof'ajšok“ termínom „verzia“.

prist'ahovalé.<sup>185</sup> Už spomínaná postava Johna Blackthorna patrí na základe tejto teórie ku prist'ahovaným postavám, pretože je korelovaná s mimojadrovými vlastnosťami, ktoré sa vyskytujú aj mimo fikcie. Narozdiel od toho, sú domáce postavy, ako napríklad Činmoko alebo páter Domingo, skonštruované zo súboru vlastností, ktoré sú pre daný fikčný svet vyhradené.

Je treba ale podotknúť, že James Clavell zaobchádza s oboma skupinami s rovnakou dávkou autorskej slobody, čo vedie k tomu, že jeho fikčné spracovanie postáv a historických udalostí vedie k istému „odhistorčaniu“ celého diela. Ale ako poznamenal Alfred Doblin: „Historický román je za prvé román, za druhé, nie je to história.“<sup>186</sup> Aj Ronenová sa domnieva, že jednotlivec aktuálneho (historického) sveta nemôže vstúpiť do sveta fikčného iným spôsobom, len vtedy, keď sa stane možnými prot'ajškom.<sup>187</sup> Tvorca fikcie ho potom v tejto forme môže pravdaže upravovať akýmkoľvek spôsobom, ktorý sám pokladá za vhodný.

## 7.2 Ústredné fikčné postavy

Za ústrednú fikčnú postavu môžeme v rámci fikčného sveta *Šóguna* považovať, aj napriek jednoznačnému názvu diela, Johna Blackthorna, nazývaného neskôr aj japonskou prezývkou Andžin. Táto postava je prírodnou silou, ako entitou, ktorú postavy nedokážu ovládať, vhodná do nepriateľského prostredia Japonska, kde má dve možnosti, prispôbiť sa a prežiť alebo rebelovať a umrieť. Je ale daný fikčný čas šiestich mesiacov naozaj pre čitateľa dostatočným na to, aby bral túto zmenu ako vierohodnú alebo nie? Aby bola nájdená odpoveď na túto otázku, je treba sa bližšie prizrieť okolnostiam, v ktorých sa John Blackthorne ocitá počas celého deja *Šóguna*.

Čitateľ vstupujúci do príbehu je in medias res konfrontovaný s kormidelníkom lode Erasmus zmietajúcej sa v zúrivej búrke, ktorá následne stroskotá. John Blackthorne sa následne preberá v úplne cudzom prostredí, oddelený od svojej vlastnej skupiny. Tá by mu za normálnych okolností poskytla akési útočisko a ochranu pred cudzím vonkajším

---

185 RONENOVÁ, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006. S. 146.

186 COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikci*. Praha: Academia, 2009. S. 188

187 RONENOVÁ, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006. S. 35.

svetom, takúto možnosť on ale nemá. Ocítá sa bez akejkoľvek ochrany, neschopný dorozumenia s väzňami a jeho jediný spôsob, ako sa zachrániť je presvedčiť svojich väzňov, že má pre nich nejakú cenu. Na to, aby toto dokázal sa musí za prvé vcítiť do svojich nepriateľov a pochopiť ich vzťahy a zámery,<sup>188</sup> čo je prvý krok k asimilácii.

Druhým krokom bolo hlbšie preniknutie do kultúry a jazyka, vďaka pomoci Mariko, jeho prekladateľky a učiteľky. Pre zintenzívnenie tohto procesu bol nielenže úplne izolovaný od svojich mužov, ale aj donútený k väčšej snahe prostredníctvom ohrozenia životov jeho mužstva a celej japonskej dediny. Stáva sa z neho osamotený jedinec, denne vystavený vplyvu cudzej kultúry, ktorý je skupinovým nátlakom nútený sa chovať a učiť cudzím spôsobom, a tým hlbšie prenikať do japonskej mentality.

Zlom nastáva, keď spolu s pominutím ohrozenia životov jeho mužstva, obnoví svoje plány na nadviazanie obchodu s Japonskom, a tým získava vlastnú motiváciu asimilovať sa. Prispieva k tomu aj fakt, že sa zaľúbi do Mariko, ktorá pokračuje v jeho intenzívnom zaúčaní. Týmto rozkvitajúcim vzťahom sa Blackthorne postupne psychicky vzdáľuje od svojej vlastnej ženy a dieťaťa doma v Anglicku, a tým sa pretrhávajú putá, ktoré by ho mohli lákať naspäť domov. Ďalší dôležitý faktor jeho rýchlej asimilácie je ten, ako James Clavell postavil svoj fikčný svet - na základe obrovského protikladu medzi Anglickom, odkiaľ pochádza John Blackthorne a Japonskom, kde teraz prebýva. Tento protiklad slúži, ako už bolo vysvetlené vyššie v podkapitole o utopických prvkoch diela, k vyzdvihnutiu pozitívnych vlastností v prospech Japonska.

Posledným krokom k celkovej asimilácii Blackthornea a zmenou jeho mentality je započatá smrťou Mariko, a jej následným listom,<sup>189</sup> v ktorom mu dáva nový a stály dôvod ostať dobrovoľne v Japonsku v súlade s jej posmrtným práním – stavať lode pre Toranagu. Touto špeciálnou prácou pred budúceho šóguna, získava stále sídlo, služobníctvo aj plat, čím je zabezpečený, a neschopný v budúcnosti odísť.

Zmena mentality hlavnej postavy je teda po logickej stránke za daných vonkajších okolností nastavenia fikčného sveta opodstatnená aj v rámci týchto šiestich mesiacov. Nepochybne k jej autenticite prispieva aj detailný spôsob popisu akcií a interakcií, ktorým

---

188 Príkladom takéhoto konania je scéna, v ktorej strhne jezuitskému kňazovi kríž a pošliape ho, aby dal Japoncom na vedomie, že taktiež touto vierou opovrhne, čím si získava ich pozornosť.

189 List je síce len konšpiráciou Toranaga, aby Blackthorne zotrval v Japonsku, ale ten sa o tom nikdy nedozvie.

autor vládne, a taktiež vysoký stranový rozsah jeho diela. Ten čitateľovi simuluje existenciu dlhšieho časového úseku fikčného času a zmena názorov, či postojom danej fikčnej postavy sa javí dostatočne vierohodne.

Ďalšia dôležitá postava tohto fikčného sveta je Joši Toranaga, budúci šógun tohto diela. Jeho dostavenie do fikčného sveta vo vlastnej osobe je prakticky už od takmer začiatku deja oznamované in absentia,<sup>190</sup> kedy je predmetom rôznych rozhovorov a predstavený niekoľko krát ako dôležitý daimjó Japonska: „*Toranaga (bol) najmocnejší žijúci vojvodca, pán Kwanta, ôsmich provincií, najvýznamnejší daimjó v celej ríši, hlavný veliteľ východných armád, dobyvatel' Kórey, ochranca dediča trónu, najvyšší veliteľ západných armád.*“<sup>191</sup> Tým, že sa takto popisovaná postava vo vlastnej osobe nedostaví do fikčného sveta až do začiatku druhej knihy, má za účel vyvolať napätie a očakávanie jeho vstupu, ktorý by sa v tomto prípade dal pokladať za tzv. triumfálny výstup.<sup>192</sup>

Za základnú stratégiu Toranagu sa považuje intriga (a jej rozpoznanie, čím je schopný reagovať tak, aby naopak preštil toho druhého). Intriga sa definuje ako plánovaná pretváрка, ktorá je vykonaná za účelom splnenia nejakého cieľa, pričom si intrigán uvedomuje následky svojho činu. Tie zahrňujú škodu pre ostatných a výhodu pre intrigána samotného.<sup>193</sup> Hlavnými dôvodmi postavy uchýliť sa k intrige sa stáva doslova nedostatok, čo sa v tomto prípade vzťahuje na moc. Toranaga sa snaží získať moc nie len nad všetkými zostavami postáv, ale taktiež nad celým fikčným Japonskom. Tento jeho cieľ samotný je hlavná intriga diela, pretože Toranaga predstiera takmer počas celého fikčného času, až do záveru, že sa šógunom stať nechce, a teda vraj o danú moc záujem nemá.

Ako intrigán však zostáva v pozadí, skrytý, dokonca aj pred samotným čitateľom, až do záveru diela, kedy sa sám odhaľuje. Jedným z následkov chýbajúcich scén plánovania intrigy je odstránenie napätia z toho, či budú intrigy úspešné alebo nie.<sup>194</sup>

---

190 DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha : Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2003. S. 86.

191 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 180.

192 Toto pomenovanie sa v súčasnosti používa v rámci definovania dramatických žánrov pri dlho očakávanom výstupe postavy na pódium, pričom ako triumfálny sa posudzuje výstup, ktorý sa týka hlavne kráľov a iných vznešených postáv, ku ktorým by sme mohli počítať aj titul daimjó. Tento termín je možné použiť aj v nedramatickom diele, ak tomu odpovedá rozloženie fikčného deja.

193 VON MATT, Peter. *Die Intrige - Theorie und Praxis der Hinterlist*. München: Carl Hanser Verlag, 2006. S. 54.

194 Tamtiež. S. 56.



Okrem toho je čitateľovi zabránené vidieť morálny profil postavy, a preto je mu znemožnené na základe toho definovať intrigána ako hrdinu alebo podliaka.<sup>195</sup>

Definícia jeho morálky teda musí pochádzať od iných postáv diela. Na tento účel je použitá postava Mariko, ktorá cez perspektívu Blackthorna približuje Toranagu: „...*môžem vám povedať len toľko, že pán Toranaga, je múdry a rozvážny muž.*“<sup>196</sup> A tým mu prisudzuje pozitívne vlastnosti hodné japonského vodcu. Teda dielo nezobrazuje plánovanie dôležitých intríg a prechádza priamo k jej výkonu a následkom, zatiaľ čo Toranaga ostáva skrytý. Aj napriek tomu je ale toto zakrytie len čiastočné, lebo ostatné postavy existenciu jeho intrigánskej stratégie tušia: „*Toranaga je priam taký prefikovaný ako Machiavelli a priam taký bezohľadný ako Atila.*“<sup>197</sup>

Jedným z modelov intrigy, ako ich popísal Peter von Matt, je tzv. prezlečenie. V tomto prípade k tomu dochádza, keď sa Toranaga snaží uniknúť z Ósaky, vydávajúc sa za Kiricubo, ktorá mala aj so sprievodom povolenie opustiť mesto: „*Blackthorne si najprv myslel, že sa mu to marí, lebo Kiricubo mala na sebe tmavý cestovný plášť, tmavé kimono aj tmavý klobúk a v nočnej tme bola takmer neviditeľná...na zlomok sekundy sa Blackthornov pohľad skrížil s pohľadom tmavej postavy na nosidlách. Bol to Toranaga.*“<sup>198</sup> Na základe tohto popisu je teda možné vidieť, že k prvku „prezliekania“ v rámci intrigy patria nepochybne aj tzv. rekvizity intrigy, v tomto prípade nosidlá so závesmi, ktoré Toranagovi pomohli zachovať si diskretnosť. Okrem toho sa za častý prvok považuje aj imitácia hlasu napodobňovanej postavy, čo Toranaga využil nanajvýš k tomu, aby predstieral tlmený plač naoko smutnej Kiricubo. Ten ale utíchol v momente, keď mu Išido chcel osobne predať list, čím by bol jeho utajený odchod prezradený rovno pred očami zarytého nepriateľa.

V tomto momente sa dôležitou stáva postava tzv. pomocníka, ktorá je vždy úzko spojená s intrigánom ako takým. Blackthorne, ako dobrovoľný pomocník, predstiera pomätenie, a tým vyvoláva dostatočný zmätok na to, aby sa sprievod mohol prešmyknúť von z mesta. Výskyt takého dobrovoľného pomocníka je v diele častý, vďaka lojalite

---

195 Tamtiež. S. 34.

196 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 389.

197 Tamtiež. S. 256.

198 Tamtiež. S. 286.

Toranagových prívržencov, ako bola Mariko, či Očiba. A hoci sa v čase Toranagovho úniku pomocou prezlečenia, prejavuje Blackthorne ako taktiež dobrovoľný, je vo všeobecnosti skôr nedobrovoľným pomocníkom Toranagy v rámci jeho intríg, tzn. že svojimi činmi nevedomky pomáha intrigánovi a sám sa preto stáva obeťou intrigy.<sup>199</sup>

Model intrigy zahrňuje aj tzv. rukopis intrigy<sup>200</sup> tzn. že intrigán sfalšuje v záujme svojho cieľa písmo danej osoby. Čiastočne by sa za takýto akt mohol považovať príkaz Toranagu, aby Mariko Blackthornovi napísala pred smrťou list. Je pravda, že tým, že intrigán sám tento list nesfalšuje, dochádza tu ku špeciálnej forme rukopisu, pretože Toranaga Mariko presne nadiktoval, čo má napísať: „*Napište mu to, Mariko-san, ale svojimi slovami...napište: ,Prosím, postavte novú loď!*“<sup>201</sup>

Na základe výhry bitky pri Sekigahare sa dá predpokladať, že Toranagova intriga bola úspešná, a teda sa stal šógunom, čo je ale dôležitejšie v schéme intrigy je škoda, ktorú privodil nepriateľovi a konkurentovi Išidovi: „*(Toranaga)...napokon rozkázal ľuďom eta, aby zapustili nohy generála Išida hlboko do zeme, aby mu z nej trčala iba hlava a aby si okoloídúci zapílili pílkou na bambusy do najpovestnejšieho krku v celej ríši. Išido to prežil tri dni, a kým zomrel, načisto zošedivel.*“<sup>202</sup> Toranaga takto Išida nielenže pripravil o post šóguna, na ktorý si robil záľusk, ale dokonca ho pripravil o život, čo je akt najväčšej škody, akú môže intrigán svojmu oponentovi spôsobiť.

Dve hlavné postavy diela *Šógun* sú teda John Blackthorne a Joši Toranaga. Bolo by nesprávne predpokladať, že Blackthorne je jedinou hlavnou postavou diela, hoci sa v rámci deja vyskytuje omnoho častejšie a jeho perspektíva je rozprávačom preberaná niekoľkonásobne viac ako ostatné. Dôvodom prečo dielo začína takou koncentráciou na jeho perspektívu spočíva v tom, aby sa čitateľ mohol oboznámiť s kultúrou a hodnotami fikčného Japonska, prostredníctvom toho, čo sa učí samotný Blackthorne. Vďaka tomu je schopný oceniť hodnoty, ktoré zastáva Toranaga a chápať jeho postavenie pozitívneho hrdinu. Na druhej strane Toranaga, ako skrytý intrigán, ktorého proces intrigovania je potláčaný k dosiahnutiu maximálnej dramatickosti v závere diela, nemá ani v rámci diela

---

199 VON MATT, Peter. *Die Intrige - Theorie und Praxis der Hinterlist*. München: Carl Hanser Verlag, 2006. S. 118.

200 Tamtiež. S. 119.

201 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 886.

202 Tamtiež. S. 910.

možnosti vystupovať častejšie. Jeho priama prítomnosť je v plnej miere obsiahnutá už vo výstupoch in absentia.

### 7.3 Zostavy a ich hierarchia

Konštrukcia sveta s viacerými postavami vyžaduje zhromaždenie skupiny postáv, k nadviazaniu kontaktu tvárou v tvár.<sup>203</sup> Protagonisti potom následne budujú zostavy konateľov, ktoré na seba navzájom reagujú, a tým sa vytvárajú rôzne druhy interakcie, ktoré vedú fikčný dej. Fikčný dej *Šóguna* definujú štyri základné zostavy, z ktorých ani jedna nie je nekompromisne stabilná. A to je: uzavretá zostava Johna Blackthorna a jeho mužstva; zostava zhromaždená okolo Toranagy; zostava jeho oponenta Išida a zostava pozostávajúca z katolíckych kresťanov zastúpená hlavne jezuitmi, Španielmi a konvertovanými Japoncami. Zatiaľ, čo prvá zostava sa postupom času stráca a zaniká, pretože jej hlavný konateľ je násilne vytrhnutý, a priradený k Toranagovej zostave, dve ďalšie zostavy bojujú o mocenský vplyv nad fikčným svetom, pričom tá štvrtá zasahuje do tohto boja kvôli vlastným mocenským záujmom.

Prvá zostava, ktorá vystupuje v rámci deja Šóguna, je už sformovaná primárne ako posádka lode Erasmus. Táto zostava sa sústreďuje okolo Johna Blackthorna. Ten v nej vystupuje ako hlavný konateľ, čo potvrdzuje aj fakt, že prakticky sám riadi loď cez búrku, zatiaľ čo sa ostatní, chorí a unavení, schovávajú v podpalubí. Ako pilot, a teda jediný schopný člen posádky, ktorý môže loď v tom okamžiku doplaviť do bezpečia, zaujíma post hlavného konateľa celej zostavy na lodi. Ostatní členovia jeho mužstva na lodi logicky zaujímajú postavenie druhotných či vedľajších postáv, bez toho, aby sa líšili rôznym stupňom svojej účasti na rozvíjaní deja. Blackthornove hlavné postavenie v tejto zostave je ešte zdôraznené jeho vonkajším potvrdením, hneď po strokotaní, kedy je vymenovaný za vedúceho predstaviteľa ich skupiny, pretože ich kapitán je vážne chorý, a teda nemôže reprezentovať skupinu navonok, a vyjednávať za jej prepustenie zo zajatia na nepriateľskom, v tomto prípade, japonskom území.

Po strokotaní sa do fikčného deja začleňuje obrovská protipólna zostava, tvorená

---

<sup>203</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha : Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2003. S. 85.

celou japonskou populáciou. Táto zostava je ale celistvá a pevná len na začiatku fikčného deja, t.j. po stroskotaní lode, kedy zostava Johna Blackthorna vníma všetkých japonských obyvateľov ako nepriateľov. Pri bližšom skúmaní zisťujeme, že sa, v rámci prebiehajúcich mocenských bojov v Japonsku, delí na dve hlavné zostavy, ktoré sa snažia získať moc. Najhlavnejšou z týchto je zostava s hlavným konateľom Jošim Toranagom a s vedľajším, ale za to veľmi dôležitým konateľom – Mariko<sup>204</sup>. Práve vďaka nej je možné Johna Blackthorna previesť do zostavy Toranagy, a to kvôli už vyššie uvedeným okolnostiam jeho mentálnej zmeny. Tým je ovplyvnený rozsah danej zostavy, ktorý sa ale počas fikčného deja neustále mení. Zapríčiňuje to mocenský konflikt s paralelnou zostavou s hlavným konateľom Išidom.

Zostava Jošiho Toranagy tvorí jeden z dvoch táborov stojacich proti sebe v snahe získať post šóguna. Jeho postavenie by sa v mocenskom rozložení dalo označiť ako „ovplyvňujúci-ovplyvňovaný“,<sup>205</sup> v rámci čoho Toranaga vystupuje ako postava v takmer neobmedzenej pozícii ovplyvňovať ostatných príslušníkov svojej skupiny. Toto postavenie je mu vlastné nie len vo vnútri vlastnej zostavy. Jeho moc zasahuje aj do ostatných zostáv, a tým, že sa vnucuje do ich intencií, a snaží sa podriadiť si členov ostatných zostáv, ostávajú pre ovplyvňovaných len dve možnosti. Chrániť svoje nezávislé postavenie, ako napríklad hlavný konateľ nepriateľskej zostavy Išido, čím pravdaže následne vzniká konflikt. Alebo sa autorite podriadiť, ako tomu bolo v konečnom dôsledku u Blackthorna. Podriadením konateľa inému vznikajú asymetrické pozície, vedúce k autoritárskemu vzťahu.<sup>206</sup> Týka sa to všetkých členov Toranagovej zostavy, pretože, zároveň s tým, že je hlavným konateľom, vlastní aj najväčšiu dávku moci v rámci hierarchie svojej zostavy, a ostatní podriadení konatelia sa musia riadiť intenciami držiteľa moci. V prípade Johna Blackthorna si ale on sám uchováva status samostatne konajúcej osoby a dôležitého konateľa, pričom u iných postáv, ako napríklad u konateľa Jabua Kasigiho, sa jeho status presúva v rukách Toranagy skôr na post nástroja pri získavaní moci.

Hlavný konateľ tretej zostavy je samozrejme Išido, ten sa, čo do frekventovanosti

---

204 Považovať Mariko za členku zoskupenia kresťanov by bolo síce taktiež možné, ale v rámci jej presvedčenia, že je na prvom mieste Japonkou, vernou Toranagovi a jeho príkazom, a až potom kresťankou bude v rámci tohto rozboru priradovaná k Toranagovej zostave.

205 DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha : Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2003. S. 114.

206 Tamtiež. S. 114.

výskytu vo fikčnom deji, osobne nevyskytuje tak často, ako hlavní konatelia predchádzajúcich dvoch zostáv, jeho prínos fikčnému deju je ale taktiež podstatne dôležitý. Ako protistrana Toranagy totiž zapríčiňuje mnohé konflikty vedúce v akcie a protiakcie, ktoré tvoria fikčný dej *Šóguna*. Pritom je ale jeho vzťah k ostatným členom rovnako autoritatívny ako ten Toranagov.

Zvláštne postavenie mimo týchto dvoch zostáv vyplňa zostava, ktorej členovia sú katolíci, čiže: jezuiti, španielski moreplavci a Japonci, konvertovaní ku katolicizmu. Zvláštne preto, že ich japonskí členovia neprináležia výlučne tejto zostave, ale zároveň aj jednej z dvoch predchádzajúcich, t.j. buď pod Toranagu alebo pod Išida. Často sa v závislosti na vôli a plánoch hlavného konateľa presúvajú z jednej do druhej. Výnimkou je Mariko, ktorá neuprednostňuje moc tejto zostavy, ale cíti sa lojálnejšia svojej zostave, kam patrila ešte pred konvertovaním. Sama na znak tohto presvedčenia prehlasuje: „*Najprv som Japonka, až potom kresťanka.*“<sup>207</sup> A preto koná podľa želaní Toranagy a nie svojich cirkevných hodnostárov.

Ústredným konateľom tejto štvrtej zostavy je Carlo dell'Aqua, páter vizitátor pre Áziu, a taktiež aj najvyššie postavený jezuita. Ten má moc ovládať, nie len celý obchod s „čiernou loďou“, čím mu podliehajú všetci španielski moreplavci, ale aj, čo je dôležitejšie pre fikčný dej, konvertovaných daimjov a ich podriadených. Moc tejto zostavy teda spočíva v dvoch centrách. Prvé zahrňuje sprostredkovávanie obchodu medzi Čínou a Japonskom, vďaka čomu sa japonská strana stáva závislá na tomto sprostredkovanom dovoze, a preto v rámci toho táto zostava mocnie a bohatne. Druhé mocenské centrum spočíva v náboženskej prináležitosti, cez ktorú môže najvyšší jezuita, pod hlavičkou pápeža, ovládať konvertovaných Japoncov. A tým aj rozloženie moci medzi dvoma predchádzajúcimi zostavami.

V rámci hierarchie entít a rozostavenia zostáv môžeme nájsť nie len veľké množstvo autoritatívnych vzťahov, ale aj prípady, kedy sa konatelia nepokúšajú podriaďiť si partnera svojej moci. Tento stav zahrňuje často kladné citové vzťahy ako lásku, priateľstvo, či partnerstvo, ktoré vedú konateľov k tomu, že vytvárajú zdieľané intencie a sledujú spoločný cieľ.<sup>208</sup> Takýto vzťah nachádzame medzi Mariko a Blackthornom. Je

---

207 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 350.

208 DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha : Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2003. S. 113.

pravdou, že ich vzájomné vzťahy sú na začiatku dominované dvojznačným vzťahom lásky a nenávisťi, tzn. sú nestále a prechádzajú náhlymi zvratmi, ale postupne sa stabilizujú do konečného stavu vyrovnanej spolupráce na fikčnom deji. Takto spolupracujúci konatelia sú spojení do tej miery, že jeden z účastníkov môže dosiahnuť svojho cieľa len vtedy, keď ten, s ktorým je prepojený, dosiahne taktiež svojho cieľa.<sup>209</sup> Aj preto môže byť Blackthornov cieľ stavať lode pre Toranagu dosiahnutý až potom, čo Mariko pre svojho pána cielene umrie, a ten následne poveruje Blackthrona touto úlohou. Toto všetko sa ale môže uskutočniť len vďaka tomu, že Mariko zachráni aj samotného Blackthorna. Tým sú splnené oba ciele účastníkov fikčného deja.<sup>210</sup>

## 7.4 Rečové akty postáv

Klasifikácia toho, na aké typy výpovedí sú fikčné postavy náchylné, je často potvrdením ich statusu a mocenského postavenia vo fikčnom svete. John Searle<sup>211</sup> na základe takéhoto významu rozdeľuje rečové akty postáv na niekoľko druhov. Prvým z nich sú tzv. *asertívy*. Hlavnými predstaviteľmi týchto aktov sú hlavne rôzne popisy, vysvetlenia a tvrdenia, ktorými sa hovorca zaväzuje k tomu, že jeho výpoveď bude vo fikčnom svete pravdivá. Tieto je možné najčastejšie sledovať u Mariko, čím sa upevňuje jej didaktická funkcia v rámci vzťahu k Johnovi Blackthornovi, čo pravdaže pôsobí náučne aj na čitateľa. Okrem toho môžeme u Mariko často nájsť aj tzv. *komisívy*, a to z toho dôvodu, že je časťou zostavy postáv, na ktorej čele stojí Toranaga, ako mocenský ovplyvňovateľ.

Príkladom týchto sú výpovede vyjadrujúce sľuby („...*nebudete musieť pochybovať o mojej vernosti. Nikdy!*“<sup>212</sup>), zmluvy („*Odprevadím Toranagu z prístavu, keď mi za to ponechá toho kacíra.*“<sup>213</sup>), či záruky („...*keby ste sa najprv stali šógunom, a potom ho adoptovali, určite by súhlasili. Všetci. Pani Očiba a ja by sme vás podporili.*“<sup>214</sup>). Je teda jasné, že *komisívy* zaväzujú hovorcu k vykonaniu určitého činu, ktorý je v danom tvrdení

209 DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha : Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2003. S. 113.

210 Je pravda, že aj tieto činy majú slabo autoritatívny podtext, keďže všetko toto sa stalo len preto, že to Toranaga sám naplánoval vo svoj prospech.

211 KOTEN, Jiří. *Jak se fikce dělá slovy*. Brno: Host, 2013. S. 82.

212 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 326.

213 Tamtiež. S. 336.

214 Tamtiež. S. 234.

obsiahnutý. Vlastne tým hovorca vyjadruje úmysel alebo plán, ho v budúcnosti aj vykonať, čo ho stavia do podriadenej pozície k tomu, kto takéto *komisívny* od postavy vyžaduje.

Narozdiel od týchto rečových aktov podriadených postáv, vykazuje Toranaga znaky typu, vyznačujúceho sa silným mocenským postavením, nazývaného *direktívy*. Patria k nim predovšetkým príkazy („*Tu je teda môj rozkaz: zblížite sa s barbarom a naučíte sa od neho všetko, čo vie. Naučíte sa rozmýšľať ako on rozmýšľa, a nevyspovedáte sa z ničoho, čo barbar urobí.*“<sup>215</sup>), žiadosti („*...dovtedy sa obmedzte, prosím, na zodpovedanie mojich otázok.*“<sup>216</sup>) a pod. Hovorca sa prostredníctvom týchto rečových aktov snaží ovplyvniť chovanie adresáta, ktorým sa stávajú všetky mocensky podradené postavy jeho, či ostatných zostáv.

Vo všeobecnosti je možné tzv. *expresívny* nájsť u väčšiny postáv, a tak je tomu aj v diele *Šógun*. Sú to totiž také výpovede, ktoré usilujú len o vyjadrenie psychického stavu hovorcu, ako napríklad poďakovania („*Srdečná vďaka. Veľmi milé a pozorné od vás. Trochu ča a kúpeľ naozaj privítam. Ale až neskôr.*“<sup>217</sup>), blahopriania („*Môžem vám zablahoželať k narodeniu prvého vnuka?*“<sup>218</sup>) alebo uvítania („*Vitajte, pán Išido. Nech sa páči sadnúť...Urobte si pohodlie.*“<sup>219</sup>). Ich použitím sa postava nesnaží o prispôsobenie fikčného sveta, slúžia totiž čisto k sprostredkovaniu vnútorných pocitov.

Ako najvýraznejšie vyhlásenie sa javia v tomto diele posledné slová Mariko: „*Ja, Toda Mariko, vyslovujem svojou smrťou nesúhlas s týmto hanebným útokom.*“<sup>220</sup> Vďaka následným vyhláseniam svedkov („*Obviňujem generála Išidu z hanebného útoku a prepadnutia! Obviňujem ho, že zradil dediča...*“<sup>221</sup>) totiž konečne uspela Toranagova stratégia na potopenie Išida v tomto fikčnom svete. Ak výpoveď prostredníctvom performatívnej sily dosiahne nejakej zmeny tým, že stav sveta sa zmení, je takýto rečový akt radený k tzv. *deklaráciám*. Táto deklarácia robí z Mariko dôležitú postavu v jeho intrigách a získava jej tak špeciálne postavenie v jeho zostave.

Význam rečových aktov v priamej reči postáv teda nesporne spočíva v ich definícií postáv, ktoré s nimi zaobchádzajú. Konkrétne teda výpovede typu *asertív* upresňujú, ktoré

---

215 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 326.

216 Tamtiež. S. 171.

217 Tamtiež. S. 99.

218 Tamtiež. S. 456.

219 Tamtiež. S. 175.

220 Tamtiež. S. 828.

221 Tamtiež. S. 830.

postavy patria do ktorej mocenskej zostavy, upresňujú ich postavenie v rámci takejto zostavy a ich psychologické procesy a pocity. Toragana, ako vodca, sa preto často vyznačuje výpoveďami typu *direktív*, zatiaľ čo jeho podriadení používajú vo vzťahu k nemu *komisívy*. Aj napriek tomu si ale môžu postavy, ako Mariko, prostredníctvom *deklarácií*, či *asertívov* získať špeciálne postavenie v podriadenej zostave.

V rámci rečových aktov jednotlivých postáv, vystupuje často jedna, ktorá zaujíma špeciálne postavenie v rozprávaní tým, že sa sama stáva rozprávačom nejakej vlozenej príhody. Túto pozíciu nazýva Shlomith Rimmonová-Kenanová ako pozíciu „rozprávača v príbehu“<sup>222</sup>, v opozícií k samotnému rozprávačovi príbehu, ktorému sa už táto práca obsiahlo venovala v predchádzajúcich kapitolách.

Príbehy, ktoré rozpráva v diele hlavne Mariko (ale napríklad aj masér Suwo), v rámci tejto klasifikácie, vytvárajú naratív druhého stupňa, teda naratív na hypodiegetickej úrovni, čo znamená, že daná postava je ako rozprávač svojho príbehu priamo podriadená rozprávačovi prvotného naratívu. Vo vzťahu k týmto naratívom, do ktorých boli hypodiegetické rozprávanie zasadené, rozlišuje Shlomith Rimmonová-Kenanová niekoľko funkcií<sup>223</sup>, ktoré sú v tomto prípade tvorené kombináciou dvoch, a to funkcie akčnej a explikatívnej.

V rámci akčnej funkcie naratív udržuje v chode, či posúva dopredu dej prvotného naratívu samým faktom, že je prostredníctvom postavy rozprávaný príbeh. Toto je typické aj pre dielo *Šógun*. Predtým než Mariko začne rozprávať o tom, ako sa z jej otca stal vrah, vypovedá prvotný rozprávač: „*Sprievod sa hýbal cez mesto, smerujúc s moru.*“<sup>224</sup> Mariko teda začne svoj príbeh úvodzajúcimi slovami: „*Dovoľte mi, aby som vám povedala príbeh, Andžin-san. Keď som bola ešte malá, môj otec bol generálom daimjóa menom Goroda...*“<sup>225</sup> Po tom, ako skončí, je možné v rámci výpovede rozprávača „*Od mora ich delila už len sotva milá.*“<sup>226</sup> vidieť, že fikčný čas naozaj plynul ďalej. Rozprávač takto príhodne využíva rôznych perspektív postáv, aby prevažne počas cestovania posunul fikčný čas dopredu bez prerušenia rozprávania samotného.

---

222 RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. S. 98.

223 Tamtiež. S. 99.

224 Vlastný preklad anglického originálu, v slovenskom veta chýba, vid'. S. 300.

225 Vlastný preklad anglického originálu, v slovenskom veta chýba, vid'. S. 300.

226 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 300.



Keďže ale akčná funkcia rozprávania spočíva v prvom rade v tom, aby posúvala ďalej dej, jej samotný obsah býva pre príbeh považovaný často za nedôležitý. Čoho dôkazom sú aj edičné úpravy v slovenskom preklade, kde bolo mnoho z týchto akčných rozprávání vystrihnutých, bez toho, aby to malo vážny dopad na dej ako taký. Na druhej strane to ale znamená, že rozprávania, ktoré v texte ponechané boli, spĺňajú v rámci diela *Šógun* explikatívnu funkciu.<sup>227</sup>

Jedným z takýchto rozprávání je aj príbeh maséra Suwy o stratenom Murasamovom meči, ktorým bol zabitý starý otec Toranagy: „*Na vlastné oči som videl, keď otec prišiel a vzal (synovu) hlavu i meč...ako vravím, otec prišiel po meč osobne.*“<sup>228</sup> Ten však stratený nebol, pretože ho v tajnosti vlastnil Jabu. Hypodiegetická rovina Sowovho príbehu poskytuje vysvetlenie roviny diegetickej, kde meč bol stratený, dáva odpoveď na otázky, aké udalosti predchádzali súčasnej situácii, teda tomu, že Jabu má ten meč. V tomto prípade je dôležitý rozprávajúci príbeh, a nie samotný akt rozprávania.

Vo všeobecnosti je teda možné tvrdiť, že hypodiegetické rozprávania postáv uskutočňujúce sa buď vo forme monológov alebo dialógov, sa v diele vyskytujú často a ich funkcia spočíva nie len vo vyplnení časového úseku, ale aj v dopĺňovaní prvotného naratívu.

---

227 RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. S. 99.

228 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 62.

## 8. Fikčný čas

Shlomith Rimmonová-Kenanová<sup>229</sup> tvrdí, že čas je vo všeobecnosti možné vnímať na niekoľkých úrovniach. Niektoré pojmy času vyplývajú z prírodných procesov (*"Prvé výkriky sa ozvali, keď mesiac na oblohe bol najvyššie."*<sup>230</sup>), ďalšie zas z osobného vnímania času, ktoré sa odzrkadľuje v postupnosti (*"Potom vzala prázdny krčiaztek na saké, obrátila ho hore dnom a zašla ku dverám. Tam si zasa klakla, zložila podnos na dlážku, odsunula dvere, znova vzala podnos, vyniesla ho za stenu, klakla si, odložila podnos a dvere opäť nečuje zasunula."*<sup>231</sup>). Tretia forma je spoločenská konvencia času (*„Koľko dní sú už z domova? Rok, jedenásť mesiacov a dva dni."*<sup>232</sup>) T. j. čas sa teda konštituuje na dvoch úrovniach, a to v prvom rade na úrovni príbehu.

Hoci je *Šógun* príbehom viacerých postáv, u ktorých sa len zriedkavo počíta s časovou multilinéarnosťou, pretože multiperspektívne rozprávanie často predpokladá simultánne popisované udalosti, je aj napriek tomu možné v prípade tohto románu pripísať prevahu unilinéarnosti. Príbeh *Šóguna* je totiž usporiadaný do jednej časovo následnej sekvencie, čo sa týka aj jednotlivých výstupov postáv v rôznych perspektívach rozprávača.

V druhom rade je zas dôležitá aj časová úroveň textu. Gérard Genette hovorí v tomto zmysle o troch aspektoch času: poriadku, trvaní a frekvencií.<sup>233</sup> Pod titulom poriadok sa rozumejú vzťahy medzi poradím udalostí v príbehu a ich lineárnom rozložení v texte. Tento je v prípade *Šóguna* narušovaný len retrospekciami, ktoré Genette nazýva *analepsie*.<sup>234</sup> Tie môžu byť, podľa vzoru rozprávača homodiegetické, tzn. že sú prostredníctvom retrospekcie poskytované informácie o minulosti postavy existujúcej v deji, či línií príbehu zmienenej v texte. Príkladom toho je páter Domingo, ktorý vo väzení rozpráva Blackthornovi o tom, ako sa dostal do Japonska: *„Na nešťastie sme sa dostali do prudkej búrky a tá nás vyhodila na pobrežie Šikoku. Naša loď stroskotala na plytčine. Bol to sotva tretí deň plavby..."*<sup>235</sup> Na druhej strane ale môžu byť *analepsie* aj heterodiegetické.

229 RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. S. 51.

230 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 72.

231 Tamtiež. S. 123.

232 Tamtiež. S. 4.

233 RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. S. 54.

234 Tamtiež. S. 54.

235 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 195.

Vtedy popisujú minulosť postavy, ktorá sa vo fikčnom deji prezenčne nevyskytuje, príp. vykladajú udalosti, či línie príbehu týkajúce sa takejto minulosti mimo fikcie: „*Pred tridsiatimi piatimi rokmi sa jeden z menších daimjov Goroda zmocnil Kjóta...V nasledujúcich dvoch desaťročiach akoby zázrakom ovládol pol Japonska...a vyhlásil sa za diktátora.*“<sup>236</sup>

Na základe dvoch predchádzajúcich príkladov je jasné, že analepsie môžu byť buď výrokmi rozprávača, alebo sú motivované spomienkami postáv, ktoré ich následne buď vokalizujú alebo sú predmetom ich vnútorného monológu, t. j. vystupujú prirodzene v rámci myšlienkového procesu postavy. Tieto postavou motivované anachronie sú odlišné od anachronií rozprávača v tom, že neodbočujú úplne od konceptu postupnosti, pretože na seba logicky nadväzujú ako asociácie ľudského vedomia, a preto sú menej rušivé ako vložené vstupy rozprávača.

V praxi je takéto retrospektívne asociácie možné vidieť napríklad u starostu menom Mura v momente, kedy prvý raz vidí Blackthorna: „*Bolo predsa mojou povinnosťou zaobchodiť s ním ako so vzácnym hosťom. Aspoň dovtedy, kým mi Omi-san nedá iný rozkaz.*“<sup>237</sup> V súvislosti z rozkazmi si následne spomenie na lénneho pána Jabua Kasigiho: „*Je to krutáň, ktorý nevie, čo je česť...Na koho stranu sa asi postaví Jabu, keď vypukne vojna?*“<sup>238</sup> Pri pomyslení na vojnu sa mu zachce mieru a tým začne retrospekcia o mierových časoch: „*Taikó...nastolil síce mier, no prinútil všetkých daimjov v riši, aby sa pred ním plazili po bruchu ako sedliaci.*“<sup>239</sup> Takéto prirodzené prechody k analepsiám sú v texte časté.

Ak analepsia vyvoláva minulosť, ktorá prebehla pred prvotným naratívom, t. j. pred bodom v ktorom začína hlavná časová línia deja, v tomto prípade pred príchodom Johna Blackthorna do Japonska, klasifikuje sa ako tzv. externá analepsia.<sup>240</sup> Príkladom tejto je nie len posledná ukážka retrospekcie rozprávajúcej o Taikóvi, ktorý je v bode východiska fikčnej prítomnosti už rok mŕtvy, ale aj všetky ostatné ukážky.

Narozdiel od toho, vyvoláva interná analepsia minulosť, ktorá už prebehla po onom

---

236 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 178.

237 Tamtiež. S. 36.

238 Tamtiež. S. 36.

239 Tamtiež. S. 37.

240 RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. S. 55.

východzom bude.<sup>241</sup> Buď je to situácia, kedy je udalosť rozprávaná až neskoršie v diele, ako napríklad van Nekk vyrozprával Blackthornomvi čo sa stalo po tom, ako stroskotali: „...lod'...bola plná divochov. Boli napodiv priateľskí a zdvorilí. Dali nám najesť, aj horúcej vody priniesli. Myslím, že nás potom odtiahli na bezpečné miesto, kde sme konečne zakotvili.“<sup>242</sup> Tieto udalosti nie sú popisované lineárne, pretože hlavnú perspektívu na lodi zastupoval Blackthorne, ktorý upadol do bezvedomia a zobudil sa až na pevnine.

Druhou možnosťou natrafiť na internú analepsiu, je prípad, kedy je opakované niečo, čo už bolo v deji raz opísané v predchádzajúcich scénach. Príkladom toho je prvé stretnutie Toranagu a Blackthorna, ktorá prebehla z perspektívy Blackthorna následovne: „,Takže Nizozemsko – váš spojenec – sa búri proti právoplatnému vládcovi?' ,Bojuje proti Španielom, áno. Ale...' ,A to nie je vzbuza? Je či nie je?' ,Áno, ale poľahčujúce okolnosti...' ,V vzbuze voči vládcovi nejestvujú poľahčujúce okolnosti.' ,Ba jestvujú...ak zvíťazíme.'“<sup>243</sup> Tento dialóg je v rámci záverečného vnútorného monológu retrospektívne prerozprávaný v perspektíve Toranagu: „Ked' som ťa po prvý raz videl, povedal som: ,V vzbuze voči vládcovi nejestvujú poľahčujúce okolnosti.' A ty si mi odvetil: ,Ba jestvujú...ak zvíťazíme.' Ach, Andžin-san, to bola chvíľa, keď som ťa prijal.“<sup>244</sup>

Analepsie, opisujúce minulú situáciu, vyplňujú diery, ktorá vznikla už skôr v deji, a niekedy nie je táto medzera ani pociťovaná, pokiaľ nie je retrospektívne takto vyplnená.<sup>245</sup> Takýmto spôsobom bolo možné ešte pridať na dramatickosti vnútorného monológu Toranagy v závere diela, kde nám objasňuje intrigy, ktorých dôsledky sa mohli zdať navonok spolu nesúvisiace.

Pod titulom trvanie skúma Genette vzťahy medzi dobou, ktorá sa pre trvanie jednotlivých udalostí predpokladá a dĺžkou textu venovaného ich rozprávaniu.<sup>246</sup> Porovnávanie týchto dvoch kategórií nezostáva bez problémov, pretože pri porovnávaní trvania deja a trvania textu, je druhá kategória považovaná za príliš relatívnu na akýkoľvek účelný výskum. Namiesto časovej úmernosti príbehu a textu teda Genette skúma literárne

---

241 Tamtiež. S. 55.

242 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 32.

243 Vlastný preklad anglické originálu. V slovenskom preklade dialóg chýba, vid' S. 172.

244 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 905.

245 RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. S. 55.

246 Tamtiež. S. 54.

diela podľa tzv. stálosti tempa. Stálosť tempa naratívu je nemenný pomer medzi trvaním príbehu a dĺžkou textu.<sup>247</sup>

Na základe rozsahu diela je tempo *Šóguna* skôr pomalé, pretože popisuje v celku niečo cez 6 mesiacov fikčného času v hlavnej dejovej línii – od 21. apríla 1600, kedy sa datuje prvý záznam do roteira Johna Blackthorna až do 21. septembra 1600 popisujúceho v súhrnom rozprávaní bitku pri Sekigahare a následne ešte 3 dni kedy Išido umieral (t.j. 24. september 1600) – no dĺžka diela presahuje v anglickom originále tisíc strán.<sup>248</sup> Aj napriek tomu sa vyznačuje stálosťou, hoci je možné nájsť aj niekoľko prvkov, ktoré dej zrýchľujú, či zasadzujú do tempa podobnému reálnych príbehov.

Na jednej strane, je rezonancia so skutočným časom<sup>249</sup> reálneho sveta spôsobená nadmerným množstvom dialógov a priamej reči v texte, ktoré sú doplnené len niekoľkými scénickými poznámkami rozprávača tak, že nerušia danú rezonanciu: „*Zavri chlebaseň!*“, *V poriadku kormidelník. No i tak je to blázon a...*“, *Vrát' sa dolu a príď na svitaní.*“, *Henrik, zvíjajúci sa od bolesti, klesol na lavičku.*“, *Tamdolu to páchne smrťou. Ak dovolíte, lodivod, prevezmem stráž. Aký máme kurz?*“, *Kam nás vietor unáša.*“<sup>250</sup> Je možné teda vidieť, že komunikácia prebieha plynulo, akoby čitateľ počúval dialóg v reálnom čase.

Na druhej strane sa k tejto rezonancii radia aj charakterizácie scén. Tieto sa v *Šógunovi* vyznačujú veľkým množstvom detailov a vystupujú relatívne bez prítomnosti rozprávača: „*V prístave kotvilo veľa čudne stavaných člnov, pravdepodobne rybárskych. Niektoré mali veľkú plachtu, iné zasa pár vesiel. Veslári v člne stáli a opierali veslá o more, neveslovali posediačky, ako by to robil on. Niekoľko člnov sa práve vyberalo na more.*“<sup>251</sup> Takéto krátke obdobie, kedy John Blackthorne pozoruje more, je zachytené detailne, a to prispieva k následnému efektu spomalenia v tempe naratívu.

K zrýchleniu tempa rozprávania tak, aby to bolo pre naratív *Šóguna* netypické, nedochádza, takže je možné tvrdiť, že dielo si zachovaná stále až spomalené tempo. Aj napriek tomu sa v diele nachádza niekoľko známkov zrýchlenia. Jedným z nich sú zhrnutia ako napríklad to následovné: „*Na úsvite dvadsiateho prvého dňa desiateho mesiaca...sa*

247 RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. S. 60.

248. Slovenský preklad bol skrátený vytrihnutím niekoľkých scén a dialógov na 910 strán.

249 V tomto prípade pravdaže len rezonancia nekompletná, pretože rýchlosť čítania a rýchlosť danej reči v dialógoch nemusí byť v maximálnej rezonancii.

250 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 5.

251 Tamtiež. S. 21.

stretli obidve hlavné armády. Stretli sa v horách neďaleko Sekigahary na Severnej ceste. Počasie bolo nepriaznivé – hmla a krupobitie. V popoludňajších hodinách Toranaga zvíťazil a začalo sa veľké krviprelievanie. Padlo štyridsaťtisíc hláv.<sup>252</sup> V takomto zhrnutí je teda tempo zrýchlené textovou kondenzáciou či kompresiou daného obdobia do pomerne krátkej správy o jeho hlavných rysoch.<sup>253</sup> V *Šógunovi* k zhrnutiam dochádza, narozdiel od uvedeného príkladu, hlavne v retropektívnych častiach deja.

Pre zrýchlenie deja je ale v naratívnom texte najčastejšie používaná tzv. elipsa. Je to vynechanie, pri ktorom určité trvanie príbehu odpovedá nulovému priestoru v texte.<sup>254</sup> Ani táto maximálna možnosť rýchlosti ale nie je v *Šógunovi* používaná na dlhšie časové úseky, iba nepodstatné úseky spánku, či cestovania. V diele sa nachádzajú len dve výrazné elipsie. Jedna na začiatku, kedy Blackthorne omdlie na stroskotanej lodi, a budí sa až na tretí deň po danom stroskotaní, a druhá v závere románu, kde po dlhom monológu Toranagy nastupuje už len krátke zhrnutie bitky pri Sekigahare. V tomto prípade ale nie je jasné koľko fikčného času elipsa zahrňuje.<sup>255</sup>

Zrýchlenie aj spomalenie má, aj v rámci tohto diela teda, funkciu indikovať signifikantné momenty deja. Dôležitejšie informácie sú rozvinuté a podané detailne, čím sa dej spomaľuje v dialógoch často až na úroveň reálneho času. Zatiaľ čo nemej dôležité fakty (často predstavujúce detaily o japonskom jazyku, ktorý sa Blackthorne učí alebo opakované zdedenie o niečom, čo je už pre čitateľa známym faktom) sú podané v rámci zhrnutia. To síce spôsobuje značné zrýchlenie deja, ale táto metóda nie je používaná dosť často na to, aby bolo stále a čiastočne spomalené tempo naratívu zmenené.

Pod pojmom frekvencia Genette rozlišuje vzťahy medzi tým, koľkokrát sa určitá udalosť objavuje v príbehu, a tým, koľkokrát je rozprávaná v texte.<sup>256</sup> Naratívny text *Šóguna* je v rámci Genettovej klasifikácie prevažne singulatívnej formy<sup>257</sup>, pretože sú v ňom udalosti popisované len raz a už sa k nim text viac nevracia. Text sa síce uvádza aj udalosti minulé, a to retrospekciami v rámci prvotného naratívu, tie ale často len vyplňajú

---

252 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 910.

253 RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. S. 61.

254 Tamtiež. S. 62.

255 Toranagov monológ sa uskutočnil jeden deň pred tým, ako išiel do vojny a následný stret armád Toranagu a Išida sa datuje v diele na 21.10.1600. Aj tak ale nie je jasné, aký čas uplynul od monológu k stretu, preto je, v rámci tejto analýzy, považovaný za neurčitý.

256 RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. S. 54.

257 Tamtiež. S. 64.

medzery, takže nedochádza k ich opakovaniu ako takému. Opakovaniu je často zabránené vytvorením zhrnutia udalosti deja pre predtým nezúčastnenú postavu: „*Jabu mu všetko porozprával, pravda, okrem medzihry s kurtizánou a chlapcom. To predsa nebolo až také dôležité. Na jeho rozkaz potom opísal svoj príbeh aj Omi.*“<sup>258</sup> Vďaka tomu, že je text pozbavený takýchto opakovaní, nedochádza k tomu, že by bol spomalený nad rámec reálneho času.

Na úrovni príbehu prebieha teda čas v diele *Šógun* relatívne unilineárne s opomenutím retrospekcií, ktoré sú ale často súčasťou vnútorného monológu, a preto nerušia časovú lineárnosť diela vo veľkom rozsahu. Toto sa odráža v časovom poriadku z hľadiska textu, ktorého narušenie si čitateľ neuvedomuje, až kým medzera nie je neskoršie v deji vyplnená, čo prispieva k dramatickosti diela. Tempo naratívneho textu, v ohľade na trvanie textu a príbehu, je stále, a spomalené až na úroveň reálneho času, ale nie pomalšie ako táto úroveň, pretože v románe nedochádza k opakovaniu rovnakých pasáží, t. j. frekvencia ich opakovaného výskytu je nízka.

---

258 CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 99.

## Záver

Hlavný problém, ktorý sa vynára pri analýze diela *Šógun* od Jamesa Clavella, ako historického románu, spočíva prevažne v tom, či je fikčný svet zostrojený dostatočne vierohodne na to, aby mohol byť považovaný za historický. Nie je pochyb o tom, že každé takéto dielo musí obsahovať istú dávku historizmu. Pochyby môžu nastať len v určení dostatočnej miery historičnosti v rámci tejto žánrovej formy. Ak táto totiž nie je dostatočná, dielu môžu byť pripísané len historické motívy ako také. Pri takejto klasifikácii je dôležité si uvedomiť, že autor má právo si dané fakty upraviť podľa cieľa vlastného písania, pretože u každého fikčného sveta sa automaticky predpokladá, že je síce odvodený od skutočnosti, či často skutočnosťou aj dopĺňaný, ale nie je totožný so svetom aktuálnym.

V tomto prípade si aj James Clavell úmyselne vyberá za aktuálny proťajšok hlavného hrdinu Williama Adamsa, ktorý sa v skutočnosti stretol s Iejasuom Tokugawom, budúcim šógunom, a následne sa aj stal jeho poradcom. Tento vzťah ale historicky nebol až tak exkluzívny ako ho podáva Clavell. Tokugawa mal viacerých západných poradcov, ktorých využíval na získanie informácií a Adams vraj dokonca ani nebol tým najväznejším.<sup>259</sup> Cieľom autora bolo ale predstaviť japonskú kultúru, históriu, a hlavne budúceho šóguna samého, očami cudzinca, a preto bola postava Johna Blackthorna zvýraznená nad rámec skutočnosti.

To, že autor takto pracuje s historickými faktami a ohýba ich podľa svojej vôle ale neodporuje tvrdeniu, že ide v prípade *Šóguna* o legitímny historický román. V prvom rade je v diele dostatočné množstvo historických faktov na to, aby bolo možné rozpoznať fikčný čas, prostredie, postavy a pod. v rámci ich základných identifikačných vlastností, čo následne vedie k rozpoznaní skutočného historického obdobia, ktorým sa autor nechal inšpirovať, t. j. procesom tvorenia tokugawského šógunátu.

V druhom rade je autentičnosť tohto historického románu potvrdená vierohodnosťou zostrojeného fikčného sveta. V tomto svete sa autor prezentuje najviac ako implicitný, a tým vytvára objektívny diskurz, ktorý sa v rámci súčasného diela považuje za historicky najautentickejší. Od takéhoto autora je najťažšie rozlíšiť extradiegeticko

---

<sup>259</sup> SMITH, Henry. *Learning from Shōgun*. Santa Barbara: University of California, 1980. S. 6.



heterodiegetického rozprávača, ktorý v tomto prípade, reprezentuje pásмо rozprávača, pretože plní rovnakú funkciu – stojí mimo deja, je apersonálny a jeho existenciu si čitateľ uvedomuje len zriedka. Jeho vševedúcnosť je síce jasná, ale podriaďuje sa autorovmu zámeru udržať dramatickosť až do konca využitím multiperspektívneho rozprávania. Aj autor aj rozprávač týmto spôsobom napomáhajú objektívnosti diela, čím je zdôraznená fikčnosť sveta, a teda jej prípadná nedostatočná historičnosť pôsobí prirodzene.

Pásмо postáv je taktiež dôležité pri vytváraní autentickej atmosféry, a to tým, že formuje fikčný svet, ktorý je, rovnako ako ten aktuálny, výsledkom minulých udalostí a budúcich plánov. Tieto sú uvedené prostredníctvom mikropříbehov v dialógovej forme intradiegetickými rozprávačmi v podobe postáv samotných. Jednotlivé postavy tohto pásma sú ešte navyše často rozlíšené viacjazyčnosťou, prevažne vo forme makarónčiny, ktorá ich nielenže priraďuje do prehľadných zostáv, ale pridáva aj na autentičnosti výpovedí vytváraním atmosféry jazykovej rôznorodosti daného obdobia a prostredia.

Práca teda dokazuje, že aj napriek badateľnému skresľovaniu historických faktov, je fikčný svet diela konštruovaný dostatočne autenticky na to, aby dielo *Šógun* mohlo byť nazývané historickým románom. Na žiadnu žánrovú formu ale nie je možné nazerať ako na „čistú“. A aj v rámci *Šóguna* je možné pozorovať výrazné prvky dobrodružnej žánrovej formy (prejavujúce sa hlavne na začiatku diela prostredníctvom perspektívy Johna Blackthorna), utopickej žánrovej formy (kde sa fikčné Japonsko dá považovať za utópiu v procese tvorenia), a ľúbostnej žánrovej formy (hlavne vo vzťahu Mariko Tody k Blackthornovi).

## Resumé

The main goal of this thesis was to analyze the fictional world of James Clavell's book *Shōgun*, a well known historical novel. While analyzing a historical novel, one logically assumes that the content is inspired by numerous historical facts. The problem that arises regarding this assumption lies in the facts themselves. Can we still classify this novel as historical, if the facts are incorrect or if the author changes them in favor of the content. In such case, some may assume, that this book is merely an adventure story with some historical elements.

But this thesis concludes, that it is indeed possible for *Shōgun* to be called historical, because any author, even the one writing a historical novel, is free to adjust the facts according to his own intentions. In such situation, the fictional world has to be an authentic enough portrayal of the historical events, places and characters though.

Thanks to the facts, that the author himself is not actively present in the text, although his intentions construct the whole fictional world and that the narrator isn't actively included in the fictional world either, although he tells the story, is the novel presented objectively enough to be considered a fiction, which means, that even though the historical facts aren't in every case true, it doesn't cause any disturbance in the historical novel itself. Because it is just a work of fiction, after all.

The characters also help to construct a historically authentic fictional world, due to their narrative dialogs about past and future events, which help to create a world developed from a string of past actions heading into some more or less anticipated future, just as it is the case of the real world. Furthermore the discourse of every character itself presents a unique authenticity through the use of different macaronic languages

In conclusion, the fictional world of *Shōgun* helps to establish a historical novel, even though the historical facts themselves are misused or altered for authors benefit. One must accept though that a genre definition is never clean per say. Which means that the historical aspect of this novel is also mixed with noticeable elements of an adventure novel, utopian novel and a romance.

## Zoznam prameňov a použitej literatúry

### Primárna literatúra:

CLAVELL, James. *Šógun*. Bratislava: Ikar, 2000. S. 910.

CLAVELL, James. *Shōgun*. New York: Dell, 1980. S. 1210.

### Sekundárna literatúra:

COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikci*. Praha: Academia, 2009. S. 261.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha : Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2003. S. 311.

DOKOUPIL, Blahoslav. *Český historický román 1945-1965*. Praha: Československý spisovatel, 1987. S. 265.

ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004. S. 330.

HRABÁK, Josef. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1977. S. 361.

MAREŠ, Petr. *"Also: nazdar!": aspekty textové vícejazyčnosti*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003. S. 233.

KLIMEŠ, Lumír. *Slovník cizích slov*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1998, S. 862.

KOTEN, Jiří. *Jak se fikce dělá slovy*. Brno: Host, 2013. S. 160.

KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007. S. 240.

LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. *Průvodce literárním dílem*. 1. vyd. Jinočany: Nakladatelství H H Vyšehradská, 2002. S. 105.

OUŘEDNÍK, Patrik. *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem*. Praha: Trost, 2010. S. 239.

PECHAR, Jiří. *Interpretace a analýza literárního díla*. Praha : Filosofia, nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, 2002. S. 286.

RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. S. 176.

RONENOVÁ, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006. S. 296.

SCHILLER, Friedrich. *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* Jena: Akademische Buchhandlung, 1789. S. 42.

SMITH, Henry. *Learning from Shōgun*. Santa Barbara: University of California, 1980. S. 163.

TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000. S. 333.

TOMAN, Jaroslav. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*. České Budějovice: Pedagogická fakulta JU České Budějovice, 1992. S. 98.

VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977. S. 471.

VON MATT, Peter. *Die Intrige - Theorie und Praxis der Hinterlist*. München: Carl Hanser Verlag, 2006. S. 504.

Internetové zdroje:

*James Clavells Asian Adventures*. (online) Dostupné na WWW  
<<http://www.atlassociety.org/tni/james-clavells-asian-adventures>> [citované  
31.3.2014] dňa