

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Narativní funkce oslovování a referování:

Analýza japonského televizního seriálu Nodame Cantabile

Narrative functions of addressing and referring terms:

Analysis of Japanese television drama Nodame Cantabile

Vypracoval: Bc. Tomáš Bříza

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Halina Zawiszová

Olomouc 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl veškeré prameny a literaturu.

V Olomouci dne 28.6. 2018

Podpis:

Tato práce by nikdy nevznikla bez cenných rad a připomínek mé vedoucí Mgr. Haliny Zawiszové, která se mnou měla nekonečnou trpělivost a této práci věnovala spoustu času. Dále děkuji Veronice Kapíkové, která mi dávala motivační proslovy ve chvílích, kdy jsem si zoufal, že práci nezvládnou dokončit.

Obsah

Ediční poznámka.....	6
Seznam použitých zkratk	6
Úvod.....	7
1 Jazyk ve fikci a jeho chápání.....	10
1.1 Dialog a konverzace	11
1.2 Funkce dialogu	13
1.2.1 Dodržování kódu realismu.....	16
1.2.2 Charakterizace postav	17
2 Oslovování a referování	22
2.1 Oslovování a referování jako strategie (ne)zdvořilosti	23
2.2 Oslovování a referování k 2. osobě.....	25
2.3 Sebe-referování	29
2.4 Referování o 3. osobě.....	30
3 Data a metoda výzkumu	32
4 Představení postav	35
4.1 Čiaki	35
4.1.1 Čiakiho sebe-referování.....	35
4.1.2 Referování o Čiakim.....	39
4.2 Noda Megumi.....	39
4.3 Pan učitel Etó	40
4.4 Stresemann	41
4.5 Pan učitel Tanioka.....	41
4.6 Sebastian Viera.....	41
4.7 Masumi Okujama	42
4.8 Mine Rjútaró	42
4.9 Kijora.....	42
5 Analýza oslovování a referování ve vztazích mezi postavami.....	43
5.1 Učitel – žák/yně.....	43
5.1.1 Čiaki – Sebastian Viera.....	43
5.1.2 Čiaki – pan učitel Tanioka	44
5.1.3 Čiaki – pan učitel Etó.....	47
5.1.4 Čiaki – Stresemann	52
5.1.5 Stresemann – Mine	61
5.1.6 Nodame – Stresemann	62
5.1.7 Nodame – Etó	64

5.2	Partnerské vztahy	68
5.2.1	Čiaki – Saiko.....	69
5.2.2	Čiaki – Nodame	71
5.2.3	Mine – Kijora.....	79
5.3	Kamarádství	83
5.3.1	Čiaki – Mine	83
5.3.2	Nodame – Masumi.....	85
5.3.3	Masumi – Mine.....	88
6	Diskuse	90
7	Závěr.....	95
8	Bibliografie.....	97
	Seznam tabulek.....	102

Ediční poznámka

K přepisu japonských výrazů bylo užito pravidel české transkripce, jak je specifikuje Barešová a Dytrtová (2014). V případech, kdy je osobní jméno součástí bibliografické citace z dalšího cizího jazyka, je ponechána transkripce z citovaného zdroje. Celá jména jsou psána v pořadí rodné jméno, příjmení. Ženská příjmení nejsou přechylována. Cizojazyčná slova a termíny jsou psána kurzívou s výjimkou vlastních jmen.

Seznam použitých zkratk

SPN	spona
IPRT	interakční partikule
PRT	partikule
ZÁJ	zájmeno

Úvod

Byť si to někteří z nás možná nechtějí přiznat, televize a filmy hrají v našich životech důležitou roli. Začíná to už v dětství, kdy některé malé děti získávají možná více „jazykového inputu“¹ z televize než od svých rodičů. Zatímco jako malí si na oblíbené hrdiny hrajeme a televize má vliv na naše vzorce chování, s přibývajícím věkem filmy a seriály začínají spíše sloužit jako témata konverzací s přáteli. Byť často zaznívá, že je televize mrtvé médium, rozhodně to neplatí pro typicky televizní pořady jako jsou seriály a série. Ty jsou v dnešní době díky internetu a s ním spojeného rozmachu online sledování videí totiž naopak dostupné snáze než kdy dřív. Sledování těch nejpoblíbenějších se v některých společenských kruzích pokládá skoro za nutnost. Občas se dokonce stane, že některá slovní spojení překročí hranice média a začnou se používat i v běžných konverzích – např. vyjádření údivu v dialektu japonštiny z oblasti Tóhoku: „*dže dže dže*“ se po uvedení seriálu *Ama-čan* (2013) začalo používat napříč celým Japonskem (Saito, Nihei a Sekiguchi, 2016, s. 5 a 21–23). Je to názorný příklad toho, jak může fikční jazyk zpětně ovlivňovat jazyk reálně používaný.

Sledování televizních seriálů rozhodně není jen kratochvílí, jak by se mohlo na první pohled zdát, ale může se stát třeba také nepostradatelnou pomůckou při akvizici cizího jazyka. Možná už jste slyšeli o někom, kdo se prý naučil cizí řeč tím, že v daném jazyce sledoval televizní pořady či filmy. Pozitivní vliv audiovizuálních médií na akvizici cizího jazyka byl již podepřen několika studiemi (např. Neuman a Koshiken, 1992; Van Lommel a d'Ydewalle, 2002 ad.). Je tedy důležité, abychom pochopili také fungování jazyka v televizi, což je zatím téma ne moc probádané, protože filmoví vědci často nemají lingvistické vzdělání a dodnes v tomto oboru přetrvávají názory, že dialogy jsou méněcenné oproti ostatním audiovizuálním prostředkům.

Pro jazykovědce seriály a filmy sice představují snadno dostupná data pro analýzy. Ta mají navíc podstatnou výhodu v tom, že jednotlivé postavy můžeme sledovat v rozdílných interakcích a ve vývoji, který by byl ve skutečnosti jen těžko předvídatelný, a sběr potřebných dat by byl také velmi časově náročný. Je totiž takřka nemožné například předem určit, že se do sebe dva lidé zamilují, abychom je mohli následně sledovat v různých fázích vztahu. Quaglio (2009, s. 6) také poznamenává, že reálné konverzace často fungují na bázi „sdíleného kontextu“, což znamená, že mezi účastníky konverzace

¹ Souhrnný název pro všechny verbální i neverbální podněty působící na dítě již od narození (Birjukov a Konečná, 2014)

mohou existovat informace známé jen jim. Ty pak můžou zásadně ovlivňovat také styl jazyka, kterým spolu mluví. V případě seriálu či filmu budou tyto „interní“ informace divákovi povětšinou známé, pokud jejich neznalost nebude v určité fázi důležitá pro výstavbu vyprávění. Je tedy otázkou, zdali je vůbec žádoucí, aby byla takto získaná data brána jako substitute dat z reálných konverzací. Tato práce na fiktivní dialogy tedy nahlíží jako na svébytný jazykový útvar, který je podřízen kromě komunikačních úmyslů podřízen také nejvyššímu záměru, jímž je vyprávění příběhu.

Tato práce se konkrétně zabývá funkcemi oslovování a referování v rámci fikčního seriálu. Cílem tedy není pouze analyzovat vybrané úseky dialogů jako by se jednalo o skutečný jazyk, ale spíše zjistit, jak tvůrci konkrétní jazykové prvky využívají ke konstrukci vyprávění. Základem je předpoklad, že postavy budou v různých situacích používat různé varianty oslovení a referencí i vůči stejným postavám, přičemž tyto změny nebudou nahodilé, ale budou motivovány jasným tvůrčím záměrem. Práce tedy sice zákonitě musí vycházet z lingvistiky, ale zároveň musí být zohledněny teorie řadící se do oboru filmových a televizních studií.

Úvodní kapitola má za cíl uvést čtenáře do problematiky filmových a televizních dialogů a jejich chápání v kontextu filmové vědy. Pozornost bude věnována také odlišnostem mezi skutečnými konverzacemi a dialogy ve fikci. Následovat bude přehled funkcí, které mohou dialogy vykonávat. Pozornost bude věnována obzvláště „charakterizaci postav“ a „dodržování kódu realismu“, které se zdají být pro účely této práce zásadní.

Druhá polovina teoretické části bude zaměřena lingvisticky. Pozornost bude věnována nejprve tomu, jak funguje oslovování a referování v japonštině. To je často zkoumáno v souvislosti se zdvořilostí, a proto bude jedna z podkapitol vyhrazena také této problematice. Další části budou vyhrazeny jednotlivým kategoriím, které dělíme podle gramatických osob, jichž se oslovování či referování týká.

Jako zdroj dat pro analýzu byl zvolen seriál *Nodame kantábire* (dále jako *Nodame Cantabile*, 2006, r: J. Kawamura, H. Takeuči), který se skládá z 11 přibližně 45minutových epizod a byl vysílán od října 2006 do konce prosince téhož roku na televizní stanici Fuji TV. O jeho popularitě svědčí několik ocenění, které byly v souvislosti s ním uděleny (ocenění japonské akademie pro seriálovou tvorbu za režii, výkon herečky v hlavní roli, hudbu a titulní píseň; ocenění na Seoul international drama awards za nejlepší krátký seriál a za nejlepší režii). O mimořádné popularitě tohoto seriálu

svědčí i to, že bylo v roce 2008 natočeno pokračování ve formě 4hodinového televizního filmu. V letech 2009 a 2010 se pak ještě objevily dva celovečerní filmy odehrávající se v Evropě, což znamená, že producenti očekávali na základě popularity seriálu zisk a poskytl tvůrcům na realizaci velký rozpočet.

Příběh je založen na prvních 9 dílech stejnojmenné mangy. Jedná se o komediální drama ze školního prostředí, které obsahuje množství různorodých postav. Komediální žánr navíc často vyžaduje velmi kreativní práci s jazykem, a lze jej proto považovat za vhodný pro analýzu kreativního využívání oslovování a referování.

1 Jazyk ve fikci a jeho chápání

Jazyk ve fikci představuje obsáhlou kategorii, protože existuje v mnoha vzájemně odlišných formách – literatura, divadelní dramata, filmy, rádiová a televizní dramata apod. Jednotlivá média mají samozřejmě svá specifika a jazyk v nich funguje rozdílně. Zatímco třeba za knihou stojí většinou pouze jeden autor, u filmu či seriálu je scenárista či tým scenáristů pouze výchozím bodem a výsledný text je spoluvytvářen v několika fázích – pokračuje přes dramaturga, producenta, režiséra, herce, zvukaře a střihače (nejedná se o čistě chronologický proces, takže prototyp textu se může i několikrát vracet do určitého stádia k přepracování), než se dostane k divákovi.

Byť dnes jako diváci považujeme dialogy ve filmech a seriálech za samozřejmé, nebylo tomu tak vždy. Film vznikl jako vizuální médium a zpočátku byl němý, doprovázen pouze extradiegetickou hudbou a někdy také komentátorem². Dialogy mohly tedy být použity velice omezeně za pomoci vložených titulků anebo je divákům v roli vypravěče zprostředkoval komentátor. Především titulky však působily poměrně rušivě, a proto se jim tvůrci snažili vyhnout, přičemž promluvy povětšinou omezovali na minimum nutné k vyprávění příběhu. Film byl navíc ve svých začátcích považován za pouhou „pouťovou zábavu“, protože neměl své unikátní vyprávěcí postupy. Jako svébytný umělecký žánr byl všeobecně uznán, až poté, co se vytvořila vlastní „filmová řeč“, např. záběry, pohyb kamery, svícení, střih apod. (Kozloff, 2000, s. 4). Není tedy divu, že i dlouho poté, co rozvoj techniky umožnil filmu „mluvit“, byly dialogy (typické pro drama a literaturu) pokládány za nefilmový prostředek. Toto stigma, které do jisté míry přetrvává v rámci filmové vědy dodnes, trefně shrnul oceňovaný dramatik, filmový režisér a scenárista David Mamet (cit. v: Kozloff, 2000, s. 8): „Dokonalý film nemá vlastně žádné dialogy, takže byste měli vždy usilovat o natočení němého filmu“.

I když mají dialogy zásadní vliv na divákovu chápání narativu i na výsledný dojem z filmu či seriálu, filmoví vědci se jim v analýzách většinou osamoceně nevěnují a jsou chápány pouze jako jeden z mnoha telecinematických prostředků. Dialogu navíc nebývá přisuzována taková důležitost jako třeba kompozici záběrů nebo střihu, protože „je až moc očividný a zdánlivě jednoduchý na to, aby se studoval“ (Kozloff, 2000, s. 6). Obraz je podle těch, kteří považují dialogy za méněcenné, důvěryhodnější než slova, akce je zase jasnější a ukazování je obecně informativnější, obsažnější a rafinovanější než líčení za pomoci dialogů (Kozloff, 2000, s. 10).

² Komentátoři byli typičtí především pro japonskou němou kinematografii, kde byli nazýváni *benši*.

Mnohé filmy už však ukázaly, že i obraz může divákovi velmi sugestivně lhát (např. *Rašómon*, 1950, r: Akira Kurosawa; *Harakiri*, 1962, r: Masaki Kobajasi; ad.). Teorie „mluvních aktů“ zase přišla s myšlenkou, že slova sama mohou být činy a neexistuje polarita mezi říct a udělat (Kozloff, 2000, s. 10). Zatímco v začátcích zvukového filmu byly dialogy možná skutečně „nefilmovým“ prostředkem, dnes již němé filmy vznikají pouze ojediněle a dialogy se staly nedílnou součástí telecinematických diskurzů. Někteří tvůrci své filmy dokonce zakládají z velké části na nich – např. Quentin Tarantino svůj snímek *Pulp Fiction* (1994). V televizní tvorbě je tento trend ještě patrnější a dialogy se v některých seriálech stávají centrálním narativním prostředkem. Třeba v situačních komediích (např. *Sex ve městě*, *Přátelé*, *Teorie velkého třesku* atd.) jsou často zdrojem humoru (viz Bubel, 2006; Bednarek, 2012). O důležitosti dialogů svědčí i důraz, jaký je na ně kladen při výuce scenáristiky (D’Vari, 2005, s. 189, cit. v: Bednarek, 2010, s. 54).

Je tedy přirozené, že dialogy pomalu překonávají fázi odmítání a postupně se jim dostává pozornosti také v teoretickém bádání. Jelikož se jedná o jazykový útvar, filmová a televizní studia se zde prolínají s různými lingvistickými přístupy. Jednou z nejvýraznějších postav tohoto nového přístupu je bezesporu Monika Bednarek, která často kombinuje kvantitativní analýzu korpusu dat získaných z televizních dialogů s kvalitativní analýzou vybraných úseků. Kvantitativní přístup podle ní může vyjevit i skutečnosti, které by zůstaly při analýze na úrovni jednotlivých promluv skryty, což ukazuje třeba na výzkumu světonázorových ideologií v seriálu *Gilmorova děvčata* (Bednarek, 2010). Jiní lingvisté se však vydávají cestou spíše kvalitativní analýzy. Bubel (2006) třeba ve své dizertační práci analyzuje, jak je skrze dialogy vytvářeno přátelství v seriálu *Sex ve městě*. Lingvistické analýzy telecinematického diskurzu se povětšinou zaměřují na analýzu dialogů postav (spíše sporadicky také na analýzu celých scénářů). Někdy jsou do těchto analýz začleněny také telecinematické prostředky (kamera, střih, zvuk atd.) či neverbální komunikace (Bednarek, 2015, s. 3).

1.1 Dialog a konverzace

V předchozí části bylo již zmíněno, že fikční jazyk se liší podle typu média, je tedy přirozené, že zásadní odlišnosti lze najít i mezi skutečnými konverzacemi a fiktivními dialogy. Pro potřeby této práce tedy bude v souvislosti s fikčním jazykem používán výhradně termín „dialog“ zatímco reálné promluvy budou označovány jako „konverzace“.

Cílem této podkapitoly je seznámit čtenáře s tím, proč je nutné mezi nimi dialogy a konverzacemi rozlišovat.

První odlišnost dialogu od konverzace je obecně platná pro všechny druhy fiktivních textů. Jedná se o to, že původcem promluvy většinou není přímo domnělý mluvčí (postava) nýbrž autor či tvůrci (Richardson, 2010, s. 43).³ Různí teoretikové (Short, 1994; Clark, 1996; Bednarek, 2015) se tedy shodují, že dialogy fungují jako dvouúrovňová komunikace, kdy na vnitřní úrovni, kterou Short (1994, cit. v: Babel, 2006, s. 57) nazývá „vložený diskurz“, komunikují postavy mezi sebou, ale na vnější úrovni skrz ně nepřímo komunikují tvůrci s diváky. Clark (1996, s. 354–358) zdůrazňuje, že aby to mohlo fungovat, je nutná vzájemná spolupráce diváků s tvůrci, když společně předstírají, že se zobrazované události skutečně dějí.

Diváci na vložený diskurz pohlíží jinak než na skutečnou konverzaci, protože v něm funguje tzv. „princip relevance“ (Sperber a Wilson, 1995, cit. v: Culpeper, 2014, s. 24), podle kterého fikční text vzbuzuje větší očekávání, že jsou jednotlivé promluvy důležité pro narativ. Jelikož jsou dialogy ve většině případů podřízeny vyprávění příběhu, byla by chyba v analýze přehlížet úroveň komunikace mezi tvůrci a divákem. Zohlednění dvojí artikulace navíc může odhalit ideologie, které jsou v textu implicitně přítomny. Je seriál poplatný jazykovým (či obecným) ideologiím, či je naopak skrz dialogy zpochybňuje? (Bednarek, 2015, s. 7).

Druhou zásadní odlišností dialogů od konverzací je to, že se tvůrci snaží udělat dialogy pro diváka snadno srozumitelné. Ty tak ve většině případů na rozdíl od konverzací postrádají všemožná přeroknutí a následné opravy, překřikování se apod. Laroche-Bouvy (1992, s. 94, cit. v: Kozloff, 2000, s. 19) poznamenává také, že účastníci konverzace často dávají najevo svou pozornost a chápání, čímž zároveň povzbuzují mluvčího, aby pokračoval. V japonském jazyce je toto přitakávání nazýváno „*aizuči*“ a je v reálných konverzacích velmi frekventované. V telecinematickém diskurzu však negativně ovlivňuje principy srozumitelnosti a ekonomičnosti dialogu. Srozumitelnost je obzvláště důležitá proto, aby divák nepřeslechl žádnou důležitou informaci, protože nemůže mluvčího (postavu) požádat, aby promluvu opakoval. Někdy však může být tvůrčím záměrem naopak ukázat to, že si postavy vzájemně nerozumí anebo může jejich

³ Richardson uvádí, že výjimkou může být, pokud se herec na dialozích podílí jako třeba v případech improvizace, což se ale běžně nestává a je podle něj vhodné zmínit, pokud tomu tak je. V případě telecinematického diskurzu je navíc i přesto dialog podroben editaci a výsledná promluva je tedy kolektivním dílem.

nesrozumitelná promluva například zdůrazňovat jejich nervozitu (Leech a Short, 2007, s. 133) či poskytovat náhled do duševního světa postav jako třeba v českém filmu *Máte doma lva?* (r: Pavel Hobl, 1963), kde dva kluci cestují Prahou a hlasy všech okolo se promění v nesrozumitelné hlaholení.

Než projdou celým tvůrčím procesem vzniku telecinematického díla, jsou dialogy často několikrát přeformulovány, cenzurovány a až úplně nakonec zahrány herci, zaznamenány a následně zeditovány (Kozloff, 2000, s. 18). Už na té nejzákladnější úrovni jsou přitom podřízeny konkrétním tvůrčím záměrům.

1.2 Funkce dialogu

Tvůrci seriálu mají řadu nástrojů, jak vyprávět příběh, ale dialogy bezesporu patří k těm nejméně finančně náročným a přitom nejvýraznějším. Kozloff (2000) jejich funkce rozděluje do několika kategorií. K těm pak Bednarek (2010) přidává jednu další, která se pojí k seriálové povaze většiny televizní produkce. Kozloff (2000) rozděluje funkce dialogu na dvě skupiny dle jejich povahy. První je tvořena šesti funkcemi, které charakterizuje to, že slouží k vyprávění příběhu (narativem), což je pro tuto práci zásadní, a proto jim bude věnována větší pozornost než druhé skupině, kterou Kozloff charakterizuje jako estetické, ideologické a komerční funkce.

Tabulka 1: Narativní funkce dialogu

Funkce	Příklad
Ukotvení vyprávění a postav	„Dovolte mi, abych vám představil soudružku Janu, která sem k nám do Žďáru přijela z Prahy.“
Charakterizace postav a vztahů mezi nimi	„A tak Jana přišla o muže a z toho té blbce přeskočilo.“
Sdělení narativní kauzality	„Jak se sem dostala?“ „To Jirka.“
Ztvárnění narativních událostí	„Miluju tě, Jano.“
Ovlivňování divákových hodnocení a emocí	„Jestli ji nepřivezl Jirka, tak kdo tedy?“
Dodržování kódu realismu	„Co to bude, pane?“ „Jedno pivko a pro slečnu džus.“
Vytváření kontinuity	—

Jak vidíme v tabulce 1, dialog poskytuje tvůrcům snadnou možnost, jak ukotvit vyprávění a postavy v něm. Při tvorbě seriálu jsou tvůrci limitováni počtem epizod a jejich trváním, a proto v něm nemohou věnovat prostor popisu všech postav. Dialogy jsou v tomto směru

mnohem ekonomičtější než náročné uvádějící sekvence a tvůrci mohou v jedné promluvě či dokonce slově vyjevit historii postavy či vztahu mezi postavami. Stejně tak může dialog divákovi sdělovat narativní kauzalitu a ztvárňovat narativní události, pokud není z nějakého důvodu⁴ možnost je vyličit jinými prostředky. Skrze dialog mohou být rovněž ovlivňovány⁵ divákovy hodnocení a emoce. Dodržování kódu realismu by mohlo patřit do druhé skupiny, protože sem patří mimo jiné dialogy, které naopak nemají na samotný narativ žádný vliv a jejich účelem je navodit pouze dojem realismu. Bednarek (2017) naopak přidává funkci vytváření kontinuity. To znamená, že postavy nemění bezdůvodně styl svých promluv a navazují vždy na předchozí scénu. Výjimku tvoří případy, kdy postavy mění svůj styl na základě vnějších okolností jako např. změna kontextu či vztahu.

Jelikož se tato práce týká primárně oslovování a referování, tato podkapitola se dále věnuje tomu, jaké funkce z výše zmíněných mohou tyto prvky v narativu zastávat. Ukotvení postav se přímo nabízí. Postavy například mohou čekat na nějakou tajemnou postavu, kterou přímo neznají a její fyzická podoba není známá ani divákovi. Pokud se ona postava později v příběhu objeví, je nutné, aby se představila anebo byla představena. Jak ukazuje příklad v tabulce výše, kromě jména mohou být prostřednictvím dialogu vyjádřeny také další informace o postavách či vyprávění samotném. To, že mluvčí volí referenci soudružka Jana, divákům sděluje, že se příběh odehrává v komunistickém prostředí. Dále se dozvídají, že Jana přijela z Prahy, ale momentálně je ve Žďáru, kde se scéna odehrává. Tyto informace mohou později sloužit také jako narativní kauzalita, pokud by se třeba obyvatelé Žďáru chovali k Janě nepřátelsky, protože pochází z Prahy.

Oslovování a referování se tedy přímo pojí s charakterizací postav. Divák se v prvé řadě explicitně dozvídá, že Jana přišla o svého muže, což mělo vliv na její duševní zdraví. Autoři však také skrze referující termín „té blbce“ dávají najevo vztah mluvčího k ní. Jinak by divák mohl promluvu interpretovat, pokud by místo standardního tvaru jména „Jana“ byla použita třeba jeho zdvojnásobení „Janička“. Jak si ukážeme ve 2. kapitole, japonština nabízí mluvčímu či tvůrcům velké množství použitelných variant, a tedy i možností, jak skrz ně vyjádřit určitý postoj či vztah k adresované či referované osobě. Stejně tak i zájmena pro 1. osobu jsou v japonštině stereotypizována na několika úrovních

⁴ Kromě předem daného času a počtu epizod jsou tvůrci limitováni také dalšími faktory jako např. výši rozpočtu, technickými možnostmi apod.

⁵ Kozloff uvádí, že divákovy hodnocení a emoce mohou být kontrolovány. Jelikož se však jedná o silně subjektivní kategorie, zcela kontrolovat je nelze a bude tak lepší hovořit o jejich ovlivňování.

(gender, věk apod.) a vypovídají o mluvčím mnohem více než univerzální zájmeno „já“ v češtině.

Dialogy mohou také sdělovat narativní kauzalitu, tedy proč se něco stalo, jak se to stalo a co bude dál (Kozloff, 2000, s. 38). Jak vidíme na příkladu v tabulce výše, reference může tuto funkci plnit. Stejně tak i nevhodné oslovení může sloužit jako narativní kauzalita, když se postavy kvůli němu dostanou do konfliktu.

Skrze dialogy mohou být také ztvárněny nejrůznější narativní události. Kozloff (2000) vychází z teorie mluvních aktů a chápe dialogy jako akce, např. vyznání lásky, odhalení pachatele zločinu ad. Za narativní události však považuje pouze akce, které jsou klíčové pro konkrétní typ textu (Kozloff, 2000, s. 41–43).

Dialog dále může sloužit k dodržování kódu realismu, což Kozloff (2000, s. 47) chápe jako vytváření iluze skutečnosti. Vhodně zvolené varianty oslovení a referování samozřejmě mohou realistický dojem celého textu umocňovat či naopak snižovat. Jedná se však o komplikovanou funkci, a proto jí bude věnována následující podkapitola 2.1.

Bednarek přidává ještě funkci vytváření kontinuity, která pramení ze seriálové povahy velké části televizní produkce. Diváci totiž očekávají, že jednotlivé díly budou kontinuálně navazovat. Celkový styl dialogu stejně tak jako styl jednotlivých postav by se tedy neměl bezdůvodně měnit (Bednarek, 2017, s. 15).

Druhou skupinu funkcí dialogu Kozloff (2000, s. 33) chápe jako estetické, ideologické či komerční. Tvoří ji tři rozdílné kategorie, kterými jsou: využívání jazykových zdrojů; tematické zprávy, autorský komentář a alegorie; příležitosti pro hvězdné promluvy.

Funkci využívání jazykových zdrojů rozděluje Kozloff (2000, s. 52) do čtyř podkategorií: poetické využití jazyka, humor, ironie a situace, kdy postavy samy slovně vyprávějí nějaké příběhy. Bednarek (2017, s. 12) přidává ještě jazykové inovace (např. použití vymyšlených novotvarů) a intertextualita (např. postavy se osloví jmény z jiného seriálu). Tematické zprávy či autorský komentář se často objevují při snaze tvůrců o moralizování. Alegorii chápe Kozloff (2000, s. 59–61) jako jejich rafinovanější formu. Poslední funkcí jsou pak příležitosti pro hvězdné promluvy, což jinými slovy znamená, že dialogy jsou koncipovány tak, aby daly vyniknout hlavním hvězdám.

Všechny výše zmíněné funkce dialogu se mohou vzájemně prolínat, což znamená, že jedna promluva může současně zastávat hned několik různých funkcí. Výzkumy věnované „*jakuwarigo*“ („jazyk rolí“) dokázaly, že osobní zájmena mohou v japonštině

hrát zásadní roli v charakterizaci postav, které je věnována jedna z následujících podkapitol. Lze však předpokládat, že oslovování a referování zastává v japonštině rovněž další funkce, především pak může mít vliv na dodržování kódu realismu.

1.2.1 Dodržování kódu realismu

Byť Kozloff (2000) uvádí „dodržování kódu realismu“ jako jednu z funkcí dialogu, sama přiznává, že dialog v rámci telecinematického diskurzu nemůže být nikdy opravdu realistický. Rozdílům mezi konverzacemi a dialogy byla zasvěcena podkapitola 1.1, proto je zde třeba na úvod rozlišit mezi co nejvěrnějším imitováním skutečných konverzací a „kódem realismu“. Dialog ze své podstaty může u diváka pouze navozovat dojem opravdovosti. Toho tvůrci dosahují tím, že používají to, co je v dané době a pro danou dobu považováno za autentický jazyk (např. v historických japonských filmech se mluví specifickým jazykem, byť není možné potvrdit jeho správnost, protože nejsou audio záznamy řeči z té doby). Za účelem zvyšování realistického dojmu jsou mezi dialogy vkládány také obyčejné konverzace, které nemají kromě „navozování dojmu opravdovosti“ žádnou jinou funkci (často jsou dokonce pronášeny neznámými postavami). Podobného efektu mohou tvůrci docílit také vhodně použitým dialektem.

Důvod, proč se tvůrci snaží vyvolat dojem opravdovosti, je snaha příliš na dialogy neupozorňovat. Nepřirozeně hovořící postavy totiž působí rušivě a mohou u diváka snižovat výsledné hodnocení celého seriálu či filmu. V některých případech však může být zcizovací efekt tvůrčím záměrem a dialogy diváka záměrně upozorňují na to, že sleduje fikci. Jsou i další případy, kdy diváci vědí, že dialogy „kód realismu“ nedodržují, a přesto se nad nimi nepozastavují. Například, když postavy dokáží vtípkovat i v situacích, kdy jim jde o život.

Dialogy totiž fungují i na základě intertextuality. Slovy Berlinera (1999, s. 3): „podřizují se svým vlastním konvencím. Přijímáme je v souladu s podmínkami kinematografie nikoliv skutečnosti.“ Dokonce podle něj existují „obehrané repliky“, které tvůrci v určitých situacích často používají. Divák má totiž od dialogu jiná očekávání než od skutečného jazyka. Zásadními faktory jsou žánr a s ním související typy postav. Úkolem dialogu pak je, aby se snadno poslouchal a divák se nepozastavoval nad jeho formou (tamtéž, s. 6). Kozloff (2000) zkoumá dialogy v rámci westernů, ztřeštěných komedií, melodramat a gangsterek, přičemž ukazuje, že analýzou jejich jazyka mohou být odhaleny specifika jednotlivých žánrů. Lingvistika se tedy ukazuje jako vysoce přínosná a kompatibilní pro filmovou vědu a televizní studia.

Dokonce i v nerealistických žánrech však tvůrci nejprve využívají principy pocházející ze skutečných konverzací, ale během tvůrčího procesu se k nim přidávají konvence daného média a jednotlivých žánrů. Divák si je podle Culpepera (2014, s. 37) vědom, že nesleduje skutečné rozhovory, a proto je ochotný na ně nahlížet jinak – má speciální čtecí registry, které se liší od registrů, které užívá pro skutečnou konverzaci. Dialogy by proto neměly být chápány jako odraz skutečnosti, ale spíš jako kreativní nástroj k vytváření fikčních světů (Herman, 2005, s. 11). Proto je termín „dodržování kódu realismu“ zavádějící a měl by být předefinován jako – „dodržování konvencí média a žánru“.

1.2.2 Charakterizace postav

Charakterizace postavy je jednou z nejdůležitějších funkcí, kterou dialog nevyhnutelně zastává. Jakmile totiž postavy promluví, divák je na základě toho charakterizuje, stejně jako to dělá ve skutečnosti s identitou lidí okolo. Samotný pojem „identita“ je mnohoznačný a jeho chápání se zásadně liší v jednotlivých přístupech. Je tedy nutné si nejprve definovat, jak bude chápán v této práci.

Barker a Galasinki (2001, s. 28, cit. v: Bednarek, 2010, s. 108) chápou kupříkladu identitu jako esenci, která se odráží v oblíbených věcech, přesvědčeních, přístupech a životním stylu jedince. Lakoff (1990, s. 257, cit. v: Culpeper, 2014, s. 13) považuje v tomto kontextu jazyk za prostředek, kterým je osobnost (psychologická identita) manifestována, a zároveň skrz něj může být samozřejmě také interpretována. Podle ní také předpokládáme „že nám způsob, jakým lidé mluví, o nich říká pravdu“ (tamtéž). Prvním způsobem, jak chápat identitu, tedy je, že jde o vnitřní psychické vnímání sebe-sama, které se odráží také v jazyce, který jedinec používá. V seriálu pak může na rozdíl od skutečnosti být vyjádřena také skrze vnitřní monology či vypravěčův hlas.

Identita však může být chápána také jako pozice jedince v rámci sociální struktury. Tato „sociální identita“ mluvčího může být vytvářena tím, jak se identifikuje s různými sociálními skupinami, kategoriemi a stereotypy. Někteří teoretikové chápou takto japonské „já“. Kimura (1972, s. 152, cit. v: Kitayama, 2013, s. 462) stejně tak jako Kasper (1997, s. 38, cit. v: tamtéž, s. 468) například soudí, že japonské „já“ je oproti západnímu, které zůstává podle nich konstantní, vysoce proměnlivé v závislosti na vztazích s ostatními. Ide (2012, s. 127) rovněž poznamenává, že identita jedince se v Japonsku odvíjí od členství v různých skupinách a není tak nezávislá jako identita jedince v jiných

kulturách. Často se v případě Japonska hovoří o principu *uchi* (uvnitř) a *soto* (vně), kdy lidé rozlišují mezi členy své skupiny a ostatními, kteří stojí mimo ni.

Během života je každý člověk součástí různých sociálních skupin, některých dokonce současně. Záleží tedy na kontextu, který do jisté míry předurčuje příslušnou sociální identitu jedince. Bylo však také prokázáno, že mluvčí může kreativně využít jazykové ideologie a vytvořit si identitu jinou či originální. Miyazaki (2004) například ve své práci ukazuje, jak dívky na střední škole používají při konstrukci identity stereotypně maskulinní zájmena pro 1. osobu *ore* a *boku*. Zkoumání queer identity v některých případech rovněž ukázalo, že mohou pro její manifestaci být využívána genderově stereotypní zájmena (SturtzSreetharan, 2009, s. 255). Bucholtz a Hall (2005, s. 586) zdůrazňují, že identita není vyjádřena pouze jedním prvkem, ale při její interpretaci je potřeba vzít v úvahu několik aspektů současně. Pokud například žena používá jazykové prostředky, které jsou stereotypně považované za maskulinní, bude to mít jinou interpretaci, než pokud stejně mluví muž. Osobní identita je nejnáze rozpoznatelná právě v případech, kdy jazyk mluvčího nekoresponduje se stereotypy, protože tím narušuje předpoklady o tom, jak by měl mluvit (tamtéž, s. 588).

Pro charakterizaci postav je nutné chápat identitu jako kombinaci sociálního postavení a psychologické osobnosti, kterou mluvčí manifestuje navenek za pomoci jazyka, chování, či vzezření. K této kombinaci ale musíme přidat ještě „dramatickou roli“ – neboli narativní archetyp postavy, např. hrdina, padouch atd. (Culpeper, 2014, s. 87). Tyto kategorie jsou založené výhradně na intertextualitě a nemusí být vždy specifikovány stylem jazyka.

Podobně jako v reálném životě interpretujeme, o jakou osobu se jedná, interpretují diváci identity postav na základě „textových indicií“ (*textual clues*), což jsou podle Culpepera (2014) informace obsažené v seriálu či jiném typu fikčního textu. Tyto indicie mohou být explicitní – např.: „Tady pán pochází z Ósaky“, anebo implicitní – např. použití dialektu (tamtéž, s. 13). Důležité však také je, že diváci k nim přistupují na základě vlastních znalostí a zkušeností, ať už z reálného světa či na základě intertextuality a znalosti postav v jiných textech. Postavy jsou pak reprezentace imaginárních bytostí v myslích diváků (Culpeper, 2017, s. 94). Zásadní rozdíl od skutečných bytostí je v tom, že o postavách víme víc, jsme svědky všech jejich promluv, zatímco se skutečnými lidmi se setkáváme jen na omezenou dobu.

Charakterizace je dynamický proces, který probíhá po celý čas vyprávění. Dialog pro ni sice není nezbytný, avšak může sehrát zásadní roli při vnímání postavy divákem. Právě od použití dialogu se totiž často odvíjí hodnocení, že postavy byly „ploché“ nebo naopak „komplexní“. Pokaždé, když postavy mluví, sdělují tím tvůrci divákovi zároveň také nějaké informace, které mohou být použity k jejich charakterizaci. To se netýká jenom obsahu, ale i formy. Mluví klidně a rozvážně či roztržitě, slušně nebo vulgárně? Styl řeči může postavu pro diváka udělat sympatickou nebo naopak. Proces charakterizace podle Culpepera (2014, s. 23) probíhá na dvou úrovních – to, co je obsaženo v textu, je nazýváno „charakterizace zespod“ a divákovy vlastní znalosti a zkušenosti, které na postavu aplikuje, jsou označovány jako „charakterizace svrchu“. Záleží potom, jaký přístup hraje u postavy větší roli.

Culpeper (2014, s. 4) ukazuje, jak bude divák postupovat v případě promluvy: „Ahoj, dědečku“. Samotné slovo „dědeček“ v první řadě říká, jaký vztah asi panuje mezi mluvčím a adresátem. Také to ale u diváka aktivuje jeho vlastní znalosti či zkušenosti s dědečky a vnoučaty. Podle Culpepera (tamtéž) totiž i fikční postavy hodnotíme a interpretujeme na základě našich zkušeností se skutečnými lidmi. Zároveň ale dodává, že samotné vědomí toho, že jde o fikční postavu, u diváka způsobuje, že k ní přistupuje mírně odlišně. Například, pokud je explicitně zmíněno, že je postava levák, divák si tuto informaci ponechává v paměti, protože očekává, že může později v rámci narativu hrát důležitou úlohu (tamtéž, s. 10)

Na základě svých zkušeností a znalostí potom divák postavy hodnotí. Odpovídá věkově jeho představě o ní, chová se patřičně pro danou roli? A pokud ne, lze uhádnout proč? Pro interpretaci je nesmírně důležitý kontext promluvy. Jakákoliv další informace o mluvčím či adresátovi může také mít vliv na možnosti interpretace promluvy (Culpeper, 2014, s. 25). Záležet bude také na tom, kde bude v rámci narativu dialog umístěn. Pokud například výše zmíněnou promluvu „ahoj dědečku“ divák uslyší na začátku textu, bude pravděpodobně ustanovovat vztah mezi postavami nebo bude zásadní pro charakteristiku jedné z nich. Může se ale objevit také na úplném konci seriálu, ve kterém vnučka celou dobu hledala svého nezvěstného dědu. Při jazykové analýze je tedy vždy nutné brát v potaz celý kontext, a ne analyzovat pouze samotnou promluvu či konverzaci.

Dalším faktorem ovlivňujícím interpretaci postavy je pak skutečnost, že se nejedná o skutečného člověka ale o fiktivní postavu. Divák si je totiž vědom, že nesleduje skutečnost a může na postavy nahlížet například v konvencích určitého žánru či skrze její roli v narativu. V tomto bodě už se dostáváme k „charakterizaci svrchu“.

Charakterizace svrhu umožňuje vytvořit postavy, kde divák už z jednoho stereotypního detailu ví, o jakou postavu se jedná. V japonské fikční tvorbě se vyvinulo tzv. „*jakuwarigo*“ („jazyk rolí“). Kinsui (2017, s. 41) *jakuwarigo* definuje jako jazyk, který „umožňuje vizualizaci obrazu určité postavy“. Toho je dosaženo na bázi sdílené znalosti tvůrců a diváků (tamtéž, s. 127). Specifický styl jazyka je tak spojován s určitým typem či skupinou postav. Jazyk takto do jisté míry funguje i ve skutečnosti a označuje různé sociální, etnické či jiné skupiny, se kterými se pak mohou pojít další nejazykové předsudky, např. že jsou líní, hluchí apod. (Culpeper, 2014, s. 74).

Kinsui (2017, s. 125) uvádí několik příkladů, jak může být obsahově totožná věta „Ano, já vím“ v japonštině vystavěna několika různými způsoby, z nichž rodilí mluvčí ihned poznají, o jakou postavu se jedná:

- Só dža waši ga šitteoru zo. (stařec, profesor)
ano SPN ZÁJ PRT znát-VID IPRT
- Só jo ataši ga šitteiru wa. (princezna)
ano [NSPN] PRT ZÁJ PARTIKULE znát-VID IPRT
- Só da ore ga šitteru ze. (hlavní hrdina)
Ano SPN ZÁJ PRT znát-VID IPRT

Z příkladových vět je jasně patrné, že v nich existují proměnné, do kterých lze dosadit variantu podle záměru tvůrce. Konkrétně se zde mění tvar spony, zájmeno 1. osoby jednotného čísla, vyjádření vidu u slovesa a interakční partikule. *jakuwarigo* můžeme chápat jako jejich specifické použití, které u příjemce vyvolá asociaci s korespondující postavou. Byť takový jazyk nemusí nutně existovat v reálném světě, vychází většinou z existujících prvků, které se na základě nějaké asociace vztahují právě k danému typu postav. Tyto asociace můžou být vytvořeny také na základě intertextuality s jinými fikčními texty, a dokonce se mohou v průběhu času měnit společně s tím, jak se konkrétní prvek užívá.

Jakuwarigo bývá používáno především pro vedlejší postavy, které nemají v narativu tolik prostoru, aby mohla být jejich identita budována postupně pomocí jednotlivých promluv, tedy charakterizací zespoda. To je také důvod, proč se jazyk rolí objevuje především ve stereotypních žánrových textech a tvorbě zaměřené na děti (Kinsui, 2017, s. 27–28). *Jakuwarigo* může sloužit také jako zkratka, kterou autoři využívají v případě, kdy nemá daná postava v narativu tolik prostoru, aby mohla být charakterizována komplexně.

Oba principy charakterizace koexistují ve vzájemné symbióze, mohou se kombinovat, doplňovat anebo jeden může v jisté fázi dominovat. Divák například postavu na základě poskytnutých informací zařadí do nějaké kategorie, ale později zjistí, že se v něčem projevuje jinak, než očekával. Balossi (2014, s. 30) vymezuje tři možná stádia: „počáteční charakterizace“ (náš první dojem), „potvrzující kategorizace“ (jestli postava potvrdí první dojem) a „přehodnocení“, které nemusí vůbec nastat. Postava může ale také být přehodnocena i na úplném konci textu a při analyzování charakterizace je proto lepší vycházet z delšího úseku anebo rovnou celého narativního textu.

Jelikož sociální identity vznikají často v rámci vztahů, je nutné soustředit se také na to, jak jsou postavy charakterizovány skrze promluvy ostatních, kteří můžou jejich sebe-charakterizaci podpořit anebo ji narušovat poskytnutím zcela jiného úhlu pohledu. Takto mohou být charakterizovány dokonce i postavy, které jsou němé, mluví pro diváka nesrozumitelným jazykem, anebo se v narativu fyzicky po většinu času neobjevují.

2 Oslovování a referování

Tato kapitola pojednává o oslovování a referování, které tvoří lingvistické jádro této práce. Obojí plní důležitou funkci pro personální deixi, kterou je označení adresáta či referenta. Oslovování a referování však v japonštině většinou slouží také pro deixi sociální⁶. To je také důvod, proč existuje tolik různých variant. Mluvčí může s jejich pomocí dát najevo blízkost nebo se naopak od adresáta či referenta psychologicky distancovat (Irgens, 2017, s. 212–213). Některé varianty bývají také stereotypně spojovány s genderem, věkem či původem mluvčího. Kromě toho existuje v japonštině celá řada termínů, které se váží ke konkrétním profesním či sociálním rolím. Tím, že mluvčí někoho osloví či o něm referuje, tedy také dává najevo, jak vnímá svůj vztah s ním. Společně s tím také implicitně sděluje podstatné informace sám o sobě. V rámci narativu tedy oslovení a reference slouží jako „textové indicie“.

Jak ale oslovení jakožto termín chápat? Podle Slovníku spisovného jazyka českého znamená sloveso oslovovat „obrátit se s řečí na někoho, začít mluvit k někomu“. Je tedy přirozené, že jako základní funkce oslovení bývá uváděno upoutání pozornosti adresáta, aby mohla být zahájena konverzace. Oslovení však může také sloužit jako pozdrav či kontaktní formule. V rámci jedné komunikační události navíc mluvčí může oslovovat adresáta různými termíny v závislosti na tématu či komunikačních cílech (Nekula, 2010, s. 240).

Jako referování je chápána funkce slov či frází (např. ten starý muž) identifikovat určitou entitu (v případě této práce postavu). Mluvčí tedy referencí odkazuje k objektu mimojazykové reality (Hirschová, 2006, s. 56). V této práci je chápána v širším smyslu a mimo vlastních jmen a plnovýznamových výrazů jsou jako reference chápány i zájmena. Reference mohou být dále rozděleny podle toho, ke které gramatické osobě odkazují. U 2. osoby se pak značně prolínají s oslovováním. Vyjma oslovení neadresnými termíny jako např. *oi* („hej“) či *sumimasen* („promiňte“) jsou totiž ostatní varianty zároveň referencemi, když adresáta přímo označují.

Kromě komunikační a sociální deixe mohou oslovení či reference fungovat také jako řečové akty – komplimentování, urážení, vyjádření náklonosti, afektu, překvapení

⁶ Hirschová (2006, s. 167) definuje sociální deixi jako: „referování k osobám takovou formou, která je specificky podmíněna sociálními rolemi komunikantů“, jinak řečeno referování ovlivněné pravidly řečové etikety v konkrétním jazyce či kultuře.

apod. To může být v seriálu kromě charakterizace postav velmi důležité také pro narativní kauzalitu.

Japonština je specifická mimo jiné tím, že je v některých případech možné oslovit adresáta stejnou variantou jako referovat o někom jiném či o sobě samém, často záleží pouze na kontextu, do jaké kategorie bude daná varianta patřit. Například věta „*Tanaka-san wa doko ni ikimasu ka?*“ může znamenat „Kam jde pan Tanaka?“ ale také „Pane Tanako, kam jdete?“ Oslovení a reference fungují jako indexy a pokud není znám kontext, není možné ani určit správnou variantu (Bucholtz a Hall, 2005, s. 594). To je také důvod, proč nebudou v této práci analyzovány izolované promluvy, ale zřetel bude brán na vysvětlení všech okolností, které by mohly mít na interpretaci vliv.

2.1 Oslovování a referování jako strategie (ne)zdvořilosti

Výběr vhodného oslovení či reference se řídí pravidly řečové etikety v dané společnosti. Ide (2012) v případě japonštiny hovoří o principu *wakimae*⁷, kdy se rodilý mluvčí v první řadě rozhoduje na základě určitých sociokulturních pravidel a své sociální role. Následně pak vybírá z možných variant na základě své vůle. V konečném důsledku tedy použitá varianta vyjadřuje komunikační záměr mluvčího, který pravidla nemusí respektovat. Nevhodně zvolená varianta však může způsobit „faux pas“, nezdar celé konverzace či dokonce zásadní zvrat ve vztahu s adresátem či referentem. Tanaka (1992, s. 42, cit. v: Mogi, 2002, s. 15) dokonce uvádí, že jistý zahraniční zaměstnanec japonské firmy byl propuštěn poté, co vůči svému nadřízenému použil zájmeno pro 2. osobu *anata* namísto vhodnější varianty (např. profesního označení). Přestože totiž *anata* bývá uváděno jako formální zájmeno, jeho použití zcela záleží na kontextu, takže může být v závislosti na situaci chápáno jako zdvořilé či naopak neslušné.

Jazykovou zdvořilost Brown a Levinson (1999, s. 1) přirovnávají k diplomatickému protokolu. Podle nich totiž existuje v komunikaci nebezpečí konfliktu mezi jejími účastníky a zdvořilost je způsob, jak se mu vyvarovat. Za tímto účelem může mluvčí využívat určitých zdvořilostních strategií, které vychází z předpokladu, že každý člověk má svou „tvář“ – „něco, co je emocionálně investováno, může to být ztraceno, zachováno či vylepšeno, a musí to být konstantně přítomno v interakci“. Jinými slovy je to vnímání sebe sama a lze jej rozdělit na negativní (touha nebýt omezován na svobodě) a pozitivní (touha po uznání) (Brown a Levinson, 1999, s. 311). V jazyce však existují

⁷ Tento termín není její původní – objevil se už u Hill (1986). Jelikož se termín váže k japonštině, bude v této práci používán i nadále v textu namísto českého překladu „soudnost“.

určité řečové akty, z nichž některé mohou být provedeny skrze oslovování a referování (urážka, upomenutí apod.), a které ze svojí podstaty nevyhnutelně ohrožují tvář druhého. Pro negativní tvář jsou nebezpečné všechny promluvy, které kladou tlak na adresáta (rozkazy, žádosti, doporučení apod.). Pro pozitivní zase kritika. Aby mluvčí zmínil jejich efekt, využívá určitých zdvořilostních strategií.

Koncept „tváře“ je v souvislosti s Japonskem předmětem debat. Někteří lingvisté (např. Kiyama, Tamaoka a Takiura, 2012) zastávají názor, že i ta v Japonsku „tvář“ konverzaci ovlivňuje. Naopak Ide (2012) ale tvrdí, že je v japonském kontextu nefunkční a Lin (2006, cit. v: Kitayama, 2013, s. 469) zase tvrdí, že je tam „tvář“ třeba chápat jako „veřejný obraz jedince v souvislosti s jeho sociální rolí, který je naplňován a očekáván ostatními“. Tato „společenská tvář“ však nevylučuje, že pod ní může existovat ještě jedna niterná vrstva, která koresponduje s konceptem tváře v pojetí Brown a Levinson (1999).

Na jejich přístupu staví Culpeper (1995) svou teorii nezdvořilosti. Ta se podle něj objevuje především v mocensky asymetrických vztazích, protože je v nich snížena zranitelnost tváře výše postaveného a ten tak ztrácí motivaci k tomu být zdvořilý. Navíc může zabránit nezdvořilosti ze strany níže postaveného například tím, že mu odepře možnost mluvit (Culpeper, 1996, s. 354). Postavení tedy do jisté míry ovlivňuje a limituje použití nezdvořilosti, stejně tak jako její vnímání. Bylo totiž také zjištěno, že pokud je postavení mluvčího vyšší, některé akty nejsou adresátem vnímány jako nezdvořilé (Culpeper, 2011, s. 186–194).

Stejně jako existují strategie, s jejichž pomocí se dá zmírnit ohrožení tváře druhého a tím zredukovat hrozbu konfliktu, existují i strategie, s nimiž mluvčí naopak konflikt vyvolává. Culpeper (1996, s. 356) je vyjmenovává takto:

- Přímá nezdvořilost (*bald-on-record*) – mluvčí jasně a drze útočí na jakoukoliv tvář adresáta.
- Pozitivní nezdvořilost – strategie cílené na pozitivní tvář adresáta
- Negativní nezdvořilost – strategie cílené na negativní tvář adresáta
- Sarkasmus či falešná zdvořilost
- Nepoužití zdvořilosti v situacích, kde je očekávána

Pozitivní i negativní nezdvořilosti jsou ještě dále rozvinuty do dílčích strategií, které Culpeper (1995) nazývá „výstupní strategie“ (*output strategies*), jejichž výčet není

vyčerpávající, avšak mohou pomoci lépe lokalizovat nezdvořilost v analytické části této práce.

Výstupní strategie pozitivní nezdvořilosti jsou např. ignorování něčí přítomnosti, vyčlenění dotyčného z aktivity, distancování se, užití nevhodného či dehonestujícího oslovení či referování, vulgární mluva atd. Negativní nezdvořilostní strategie jsou např. vyhrožování, zesměšňování, pozicování sebe sama blíže, než dovoluje vztah s adresátem, dotazování se na intimní věci ve vztahu, který není tak blízký, explicitní spojování někoho jiného s negativními věcmi atd. Brown a Levinson (1987, s. 233) zmiňují také nerespektování principu střídání replik (*turn-taking*) jako přerušování, neodpovídání a nepokračování v konverzaci tam, kde skončila.

Nezdvořilé chování může být výsledkem sociální disharmonie, ale také ji může samo způsobovat, a tak v telecinematickém diskurzu fungovat jako narativní kauzalita (Culpeper, 1996, s. 364). Lze předpokládat, že tvůrci budou skrze dialogy vytvářet dramatické konflikty mezi postavami a ty budou sloužit jako hybatel děje. Typické vyprávění totiž začíná ve stavu harmonie, postupuje skrz disharmonii k znovunastolení harmonie. Kromě toho nezdvořilost divákům poskytuje spoustu textových indicií pro charakterizaci postav – jsou klidné či vznětlivé? Co je pro ně tak důležité, že to v nich probudí agresivitu? Nezdvořilost může navíc zapříčinit dočasnou či trvalou změnu vztahu, která bude pravděpodobně manifestována změnou oslovujícího či referujícího termínu. Několik studií (např. Bednarek, 2012; Dynel, 2013) již ukázalo, že nezdvořilost může být nápomocna při analyzování dialogů.

2.2 Oslovování a referování k 2. osobě

Jako jedna z hlavních funkcí oslovování bývá uváděno upoutání pozornosti adresáta, aby mohla začít konverzace. K tomu mohou sloužit i prostá zvolání jako třeba „hej!“ či dokonce jen fyzické gesto jako například tlesknutí, které přímo nepojmenovávají adresáta promluvy. Kupříkladu Kněřová (1995) ale toto chápe jako pouze jako oslovovací či kontaktní funkci, nikoliv jako oslovení. V této práci však jsou chápány jako součást systému oslovování, protože i ony podléhají systému (ne)zdvořilosti a můžou vypovídat o vztahu mezi mluvčím a adresátem.

To, že oslovování neplní pouze tuto základní funkci, je jasné už z toho, že nestojí vždy na začátku konverzace, kde slouží právě k upoutání pozornosti či výběru adresáta ze skupiny osob. Uprostřed anebo na konci konverzace mají oslovení spíše funkci

udržování vztahu s adresátem (Leech, 1999, cit. v: Babel, 2006, s. 142). Souvisí tedy mimo jiné se sociální deixí, (ne)zdvořilostí a řečovou etiketou.

Výběr vhodného oslovení či reference je podmíněn kulturně. Jsou kultury, které jsou založeny na vertikálním rozdělení společnosti (např. Japonsko, Indie), a jejich jazyky tuto skutečnost odrážejí – obsahují komplikovanější systém oslovování a referování. Jako příklad opačné tendence bývají zmiňovány Spojené státy americké, kde je důraz kladen na vyjádření blízkosti, čemuž odpovídá oslovování křestními jmény.

Tím, jak nás ostatní oslovují, nám zároveň dávají najevo, jak nás vnímají. Jiný termín může v japonštině zvolit učitel během výuky a jiný kamarád v průběhu badmintonového zápasu. Japonský mluvčí má během interakce na výběr z několika typově různých variant – zájmena, zástupná zájmena, jména (rodná, příjmení), přezdívky, profesní termíny, funkce, role a také některé jejich vzájemné kombinace či spojení se sufixy.

Oslovení a reference bývají rozdělovány do dvou větších skupin – pronominální a nominální. Někteří (např. Fujii, 2012) však argumentují, že v případě japonštiny je problematické hovořit o zájmenech, protože to jsou původně podstatná jména a morfosyntakticky se od nich nikterak neliší. Pro účely této práce je však vhodné si skupinu zájmen vyčlenit, protože se vyznačuje specifickými vlastnostmi. Především se jejich používání Japonci často vyhýbají, pokud je promluva i bez nich srozumitelná, protože bývají většinou považována za neslušná (tamtéž, s. 56). V mluvené japonštině je kupříkladu zájmeno *anata* chápáno jako zdvořilé pouze tehdy, když nemá mluvčí žádné informace, které by mu umožnily použít jinou než pronominální variantu. K jednotlivým zájmenům pro 2. osobu se také pojí stereotypy, z nichž nejmarkantnější je genderové rozdělení, které je zobrazeno v níže uvedené tabulce.

Tabulka 2: Zájmena pro 2. osobu ve standardní japonštině

—	Maskulinní	Neutrální
Formální	—	<i>anata</i>
Neformální	<i>kimi, omae</i>	<i>anta</i>
Urážlivé	<i>kisama, temae</i>	—

Rozdělení v tabulce 2 vychází ze stereotypizace, zatímco muži mají na výběr v závislosti na úrovni formálnosti z několika zájmen pro 2. osobu singuláru (ve standardní japonštině např. *anata*, *anta*, *kimi*, *omae*, *kisama*, *temae*) u žen je předpokládána vyšší míra

zdvořilosti, která použití typicky maskulinních zájmen teoreticky vylučuje. Některé studie však již ukázaly, že ženy také používají zájmena označovaná jako maskulinní a že jde spíš o vyjádření určitého postoje, který je často spojován s muži. Je však nutné rozlišovat, jestli se jedná o ojedinělé, jenž může být způsobeno pouze vlivem emocí, či systematické porušování stereotypů. Druhé jmenované může dokonce charakterizovat určitou skupinu (*community of practice*). Například v 17. století v Anglii byla používána k oslovení dvě zájmena – *you* (Vy) a *thou* (ty). Existovala určitá pravidla použití, která vycházela ze světonázoru většinové společnosti. Náboženská skupina přátel (známí též jako Kvakeři) se jazykově projevovala mimo jiné tím, že všechny oslovovali nehledě na společenské postavení s použitím *thou*, čímž zároveň dávali najevo nesouhlas s poměry ve společnosti (Brown a Gilman, 1960, s. 267). Příslušnost k nějaké skupině může tedy být vyjádřena také specifickým použitím jazyka, které se může později stát jejím stereotypním znakem (tamtéž, s. 277).

Namísto zájmen jsou v japonštině často stejným způsobem používána podstatná jména, která Watanabe (2000, s. 104) označuje jako „*daidai meiši*“ („zástupná zájmena“) Oslovení a referování za pomoci příbuzenských termínů (i mimo vlastní rodinu), profesních termínů, rolí apod. umožňuje mluvčímu v některých případech lépe vyjádřit vztah mezi ním a adresátem. *Daidai meiši* v podstatě stírají hranici mezi pronominálním a nominálním oslovením. Jedná se o různorodou kategorii, do které řadíme jména, příbuzenské termíny, tituly, funkce atd. Takahara (1992, s. 120) tvrdí, že nominální oslovení, kam se řadí rovněž vlastní jména, převzalo v japonštině funkci vyjádření úcty namísto zájmen. Navíc se k nominálním variantám v japonštině mohou ještě napojovat zdvořilostní či familiární sufixy.

Kitayama (2013, s. 452–453) rozděluje nominální oslovení do dvou skupin: zdvořilé a familiární. Zdvořilá oslovení jsou založena na mocenských vztazích (věk, profesní seniorita apod.). Jelikož se však Kitayama ve své práci zabývá primárně oslovením ve firemním prostředí, které se v seriálu *Nodame Cantabile* nevyskytuje, bude naše mírně upravená verze odkazovat na školní prostředí. V závorkách je vždy uveden konkrétní příklad. Zásadní faktor je podle Kitayamy faktor moci a vnímání adresáta jako člena nebo nečlena skupiny – koncept *uči* a *soto* (tamtéž, s. 466).

Zdvořilé formy oslovení:

- profesní označení (*sensei* – „učitel“)
- příjmení + profesionální označení (Tanioka-*sensei* – „pan učitel Tanioka“)
- příjmení + zdvořilostní sufix (Tanioka-*sama*, Tanioka-*san* – „ctěný pan Tanioka“, „pan Tanioka“)
- honorifika (*sensei*, *okjaku-sama* – „učitel“, „vážený zákazník“)
- funkce či role (*konmasu* – „koncertní mistr“)
- seniorní titul (*senpai* – „starší spolužák“)
- jméno + seniorní titul (Čiaki-*senpai* – „starší spolužák Čiaki“)

Je nutné zde ujasnit, že termín *sensei* („učitel“) může být chápán jako pozice učitele anebo jako termín pro osoby pokročilejšího věku, které mají více životních zkušeností než mluvčí. Pokud těmito formami oslovuje níže postavený výše postavenou osobu, fungují nerekipročně. To znamená, že sám bude oslovován způsobem, který mu nebude vyjadřovat stejnou míru zdvořilosti.

Familiární formy oslovení:

- příjmení + familiární sufix (Čiaki-*kun*, Nodame-*čan*)
- příjmení
- rodné jméno + zdvořilý sufix (Šin'iči-*san*)
- rodné jméno + familiární sufix (Šin'iči-*kun*, Megumi-*čan*)
- rodné jméno
- přezdívka, příbuzenské termíny apod.

Familiární formy oslovení mohou být opět nerekiproční, pokud je používá výše postavený vůči níže postavenému, anebo rekiproční, když jsou konverzační partneři na stejné úrovni. Kitayama (2013, s. 459) uvádí, že varianta příjmení + familiární sufix zní „jemněji a uhlazeněji“ než samostatné příjmení, které se běžně používá seshora dolů v silně hierarchických skupinách – např. armáda, policie. Tato varianta použitá v jiném kontextu ale může vyjadřovat také blízkost. Formu oslovení a reference rodným jménem často využívají mladé páry.

Přestože mohou být některé formy nominálního oslovení specifické pro určité typy vztahů či skupin jako třeba milenecký anebo rodinu, nejedná se o striktní omezení

jejich použití. V rámci jednoho vztahu samozřejmě také může docházet k použití i pro něj netypických forem.

2.3 Sebe-referování

Základní funkcí sebe-referování je odkazování mluvčího ke své osobě, čímž dává najevo, že se promluva bude týkat přímo jeho. Zatímco v mnoha jazycích existuje pouze jedna varianta, v japonštině má mluvčí na výběr z mnoha sebe-referujících zájmen. Může také použít své vlastní jméno či některé *daidai meishi*. Lee a Yonezawa (2008) sice zjistili, že je v japonštině sebe-reference často vynechána⁸, což potvrzuje i Ono a Thompson (2003, s. 325), avšak už jen existence mnoha variant zájmena pro 1. osobu ukazuje na to, že sebe-referováním vyjadřuje mluvčí víc než jen to, že se ho bude promluva týkat – např. gender, vztah k adresátovi, (ne)respektování společenských norem, věk, regionální původ apod. Jinými slovy s jejich pomocí vytváří svou osobní či sociální identitu tak, jak chce, aby byl ostatními vnímán. To samozřejmě poskytuje tvůrcům velkou škálu možností pro charakterizaci postav.

Abe (2004, cit. v: Unser-Schutz, 2015, s. 226) tvrdí, že osobní zájmena jsou nejsilnějším genderovým znakem v japonštině a jejich vnímání se mění jen velmi pomalu. Oproti koncovým partikulím, kde byla zaznamenána tendence u žen nepoužívat typicky femininní partikule, se u zájmen tato tendence neprojevuje tak markantně (Unser-Schutz, 2015, s. 226). Například Miyazaki (2004) ale prokázala, že studentky na střední škole používají maskulinní zájmena *ore* a *boku*, aby vytvářely své unikátní identity. Podle ní je tedy lepší chápat zájmena ne jako maskulinní a feminní, ale spíše jako vyjádření určitého postoje – např. zájmeno *ore* značí určitou „drsnost“. Hiramoto (2013, s. 59) to dokazuje na analýze seriálu *Cowboy Beebop*, ve kterém je *ore* příznačné pro drsné mužské postavy, zatímco ty něžnější používají *boku*.

Podle Ono a Thompson (2003, s. 321) explicitní označení mluvčího není v japonštině ve většině případů nutné a sebe-reference tedy často slouží k emotivizaci promluvy, kdy mohou sloužit v podstatě jako interakční partikule (tamtéž, s. 330–332), „*frame-setting*“ a s ním spojenou subjektivizaci promluvy (tamtéž, s. 332–339), nastolení nového tématu (tamtéž). Sebe-referování je využíváno také v případech, kdy chce jeden z účastníků převzít slovo („*turn taking*“) (Thompson, 1993, cit. v: Lee a Yonezawa, 2008,

⁸ Data z výzkumu, který prováděly Lee a Yonezawa (2008) na základě konverzací 12 dvojic, ukazují, že reference pro 1. osobu je v 84,5 % případů vynechána.

s. 747). Lee a Yonezawa (2008, s. 742) tvrdí, že je to v některých případech užíváno také pro tzv. „*floor-holding*“, kdy se mluvčí staví do centra pozornosti konverzace, a také ke změně tématu (tamtéž, s. 746).

Níže uvedená tabulka představuje nejčastěji používaná zájmena pro 1. osobu rozdělená podle stereotypizace na základě genderu, věku a úrovně (ne)formálnosti. Tabulka není vyčerpávající, protože v japonštině existuje zájmen pro 1.osobu mnohem více (*atai, ora, oira, waši* apod.) (Hasegawa a Hirose, 2005, s. 238). Avšak v ní uvedené jsou považovány za součást standardního jazyka a je tedy velká pravděpodobnost, že se budou vyskytovat také v televizních seriálech. Zavádějící je rozdělení na mužské a ženské, protože ženy i muži prokazatelně mohou používat všechna zájmena. Jelikož však *ore* zní drsně, je vnímáno také více mužsky než *boku*, *ataši* zase zní více žensky než neutrální *wataši* (Hiramoto, 2013, s. 56).

Tabulka 3: Zájmena pro 1. osobu singuláru

Styl promluvy	Dospělý		Dítě	
	Muž	Žena	Chlapec	Dívka
Formální	<i>watakuši, wataši</i>	<i>watakuši, wataši</i>	—	<i>wataši</i>
Normální	<i>boku</i>	<i>wataši, ataši</i>	<i>boku</i>	jméno + <i>čan</i>
Neformální	<i>ore</i>	—	<i>ore</i>	—

(Ide a Yoshida, 1999, s. 471)

V japonštině také není ojedinělé sebe-referování vlastním jménem, které podle Kajino (2011, s. 164) značí dětinskost a tím pádem také s ní spojenou roztomilost, která někdy v Japonsku bývá považována za atraktivní. Postavám, které samy k sobě odkazují ve třetí osobě, se říká „*third-person person*“ a v západní narativní tradici jsou takto většinou vyobrazeny hloupé či mentálně zaostalé postavy (např. Hodor z *Hry o Trůny*), což se však bude v Japonsku pravděpodobně lišit.

2.4 Referování o 3. osobě

Referování o někom můžeme definovat jako odkaz na osobu, která není přímým adresátem promluvy. Referovat lze samozřejmě i o věcech, v japonštině je dokonce možné hovořit s úctou o těch, které mají spojitost s adresátem či 3.osobou. Stejně jako předešlé kategorie je referování o 3. osobě podřízeno sociálnímu kontextu. Stejná varianta může často odkazovat jak k 2. tak i k 3. osobě a v japonštině mohou některé varianty sloužit dokonce i jako sebe-reference. Avšak to, že někdo referuje o známém jakožto o panu učiteli, neznamená, že ho tak bude i oslovovat (Dickey, 1997, s. 255). Mluví

může hovořit o někom jako o panu učiteli, ale pokud bude hovořit přímo s ním, bude ho oslovovat například rodným jménem, čímž bude dávat najevo blízký vztah. Aby referování splnilo svůj účel, musí být splněny také některé podmínky. Hirschová (2006, s. 61) uvádí, že zvolený výraz musí označovat jednoznačně jednoho referenta a také umožnit adresátům (v případě telecinematického diskurzu postavám a divákovi) jeho rozpoznání. V zájmu narativní funkce však toto nemusí být nutně pravda – např. zločinec udá svého spolupachatele, avšak policisté na základě výpovědi zatknout někoho jiného se stejným jménem.

Za účelem referování bývají v japonštině často používána jména, ke kterým se mohou připojovat ještě zdvořilostní sufixy. Jelikož byly principy jejich použití uvedeny již v podkapitole 2.1 věnované oslovování a referování k 2. osobě, nebudou zde již opakovány.

Výběr reference může být ovlivněn situačními faktory, proto je nutné vzít při analýze celkový kontext dané komunikační události, např. kdo je adresátem promluvy a kdo jí je přítomen. Mluvčí může například použitím hanlivého termínu o 3. osobě dávat najevo blízký vztah s adresátem anebo označovat své členství v určité skupině. Telecinematický diskurz pak nabízí ještě jedno specifikum a tím je vnitřní monolog. Můžeme předpokládat, že skrz něj nám tvůrci budou odhalovat osobní identitu postav. Všechny tyto faktory musíme brát při analýze v úvahu.

Referování o 3. osobě je v porovnání s předešlými kategoriemi nejvíce odlišné mezi skutečností a fikcí. Zatímco totiž v konverzaci nebude nikterak přímo ovlivňovat identitu referenta, v dialogích bude plnit úlohu „textové indicie“ a bude mít tím pádem vliv na charakterizaci postavy zásadní vliv i v případě, že referent sám referenci neslyší. Skrze použité referující termíny je patrný zejména vztah mluvčího a postavy, ale mohou poskytnout i další informace – např. popularitu, známost postavy atd.

3 Data a metoda výzkumu

Při naší analýze budeme vycházet z dat získaných přepisem dialogů z jedenáctidílného seriálu *Nodame Cantabile* (2006, režie: Hideki Takeuchi). Jedná se o seriál ze školního prostředí. Většinu postav tedy tvoří studenti a učitelé na smyšlené muzikologické univerzitě Momogaoka v Tokiu a všichni kromě jednoho z profesorů hovoří standardní japonštinou. Příběh je vystavěn okolo elitního studenta posledního ročníku Čiakiho, který je obdařen mimořádným hudebním talentem. Svého nadání si je velmi dobře vědom a často se chová arogantně. Jeho životním snem je stát se dirigentem v Evropě, což by se mu bývalo bylo bez problémů vyplnilo, kdyby jako malý nezažil tragickou nehodu a nedostal panický strach z cestování letadlem a lodí. Japonsko považuje za podřadné a nemá ani zájem tam usilovat o kariéru. Stejně tak pohrdá i ostatními spolužáky a učiteli, kteří podle něj nemají žádné muzikální nadání.

Zápletka začíná příjezdem slavného německého dirigenta Stresemanna, který se rozhodl, že na japonské univerzitě sestaví orchestr. S Čiakim se dostávají už od první chvíle do konfliktu, který je příčinou následujících zvratů. Stresemann je bipolární postava, když povětšinou působí jako šílený stařík posedlý ženami, ale občas se nečekaně projevuje jako geniální dirigent, jenž má vše dokonale naplánováno a ví, jak z ostatních dostat jejich maximum. Po svém příjezdu na univerzitu založí nový školní orchestr, který poskládá ze slabších studentů. Vzápětí jeho vedení předá Čiakimu s tím, že se bude věnovat pouze původnímu školnímu orchestru, který je složen z nejtalentovanějších studentů, a na nadcházející soutěži se společně utkají.

Zatímco Čiaki zpočátku všemi členy orchestru pohrdá, většina z nich k němu vzhlíží, někteří zamilovaně, jiní obdivně. Najdou se ale i tací, kteří ho nemají pro jeho aroganci či úspěch rádi. Během přípravy na soutěž se však jejich vztahy postupně sbližují. Zatímco Čiaki se učí, že dobrý dirigent dokáže objevit talent i ve zdánlivě méně zdatných muzikantech, jednotliví členové orchestru se stávají skutečnými hudebníky a nabývají sebevědomí.

Nejvýraznějšími postavami orchestru jsou Mine, který se cítí být s Čiakim nejbližší; Masumi, který je do Čiakiho platonicky zamilovaný; a Nodame, která je do Čiakiho zamilovaná a zcela nepokrytě mu to dává najevo. Po prvním úspěchu se personální složení orchestru obměňuje a přicházejí další postavy. Nejzásadnější z nich je ambiciózní houslistka Kijora, která už má zkušenosti jako koncertní mistryně. Kromě

nich se samozřejmě objevují i méně výrazné postavy, které však občas zajímavě přispívají k charakterizaci postav důležitějších.

Čiakiho strach z létání nakonec vyřeší Nodame díky hypnóze. Následně mu Stresemann nabízí, aby se stal jeho žákem a odjeli společně do Evropy. To je komplikováno už jen tím, že si Čiaki uvědomí svou náklonost k Nodame. Ta se mezitím snaží vyhrát soutěž ve hře na piano, aby získala peníze na studium v zahraničí a mohla Čiakiho následovat. Nakonec se sice neumístí, ale všimne si jí francouzský profesor, který jí nabídne stipendium. Čiaki se za ní mezitím vydává z Tokia do malé vesnice na Kjúšú, kam po soutěži odjela, aby ji přesvědčil k odjezdu do Evropy. V seriálu se paralelně vyvíjí ještě jeden milostný vztah. Mine a Kijora se dávají dohromady krátce před Kijořiným plánovaným odjezdem do Evropy, avšak mladík nemá ambice tam jet s ní a namísto toho jí slibuje, že na ni počká v Japonsku.

Jazykový korpus pro analýzu byl získán transkripcí všech dialogů. Je také nutno uvést, že se nejedná o fonetický přepis, takže se držíme zásad české transkripce podle Barešové a Dyrťové (2014). Zároveň však bylo nutné specificky vyznačit některé jevy, jejichž seznam a způsob značení zde uvádíme:

(.)	krátká pauza
((...))	vynechána pro analýzu nedůležitá část dialogů
((vynecháno několik promluv))	slovo „několik“ bude nahrazeno počtem vynechaných promluv
(xxx)	nesrozumitelná část promluvy
...	slovo či věta má pozvolna klesající intonaci
<<text>>	vnitřní dialog
((text))	relevantní neverbální akce postav
[označení začátku souběžné promluvy
:	nestandardní prodloužení samohlásek
TEXT	velká písmena značí zvýšený hlas či velký důraz
!	emotivně zabarvená promluva
?	stoupavá intonace
.	klesavá intonace

Samotná analýza se nejprve soustředí na jednotlivé postavy. Zvýšená pozornost je věnována těm, které alespoň někdy používají vnitřní dialog či samomluvu, ze které můžeme získat data nezávislá na konkrétních vztazích. Postavy, u nichž tento typ promluvy nebyl nalezen, jsou pouze zběžně představeny a budou detailněji analyzovány až v rámci vztahů s jinými.

Druhou část tvoří analýzy vztahů, které rozdělujeme do třech kategorií – učitelé a žáci, přátelé, partnerské vztahy. V seriálu se sice objevuje také vztahy rodič – dítě, avšak je jim věnován pouze velmi omezený prostor a neposkytují tedy ani data vhodná k analýze.

Poté, co byly vybrány konkrétní vztahy k analýze, byly spočítány všechny varianty oslovení a referencí, které v jejich rámci postavy používají. Při analýze je rozdělujeme do tří skupin – (1) sebe-reference, (2) oslovení a reference k 2. osobě, (3) reference o 3. osobě. Protože se v seriálu často několikrát opakují stejné scény, ať už je to připomenutí dosavadního vývoje na začátku epizody či retrospektivní sekvence, bylo provedeno ruční počítání, aby se předešlo duplicitě. Rovněž nebyly dvakrát započítány zdvojené oslovení, kdy postava dvakrát hned po sobě opakuje stejnou variantu z důvodu, že ji adresát zřejmě neslyší.

Tato kvantitativní analýza poskytuje zajímavé informace o tom, jak tvůrci charakterizují postavy. Z frekvence použití jednotlivých variant oslovení a referencí je jasně patrné, že některé varianty využívají tvůrci u postav pouze ojediněle. To samozřejmě vzbuzuje předpoklad, že tyto varianty budou mít nějakou zásadní funkci. Logickým krokem je tedy provést kvalitativní analýzu vybraných celků a zjistit, z jakého důvodu tvůrci konkrétní varianty využívají.

4 Představení postav

Tato kapitola slouží k představení jednotlivých postav a jejich obecné charakteristice mimo konkrétní vztahy. V případě Čiakiho je možné jej charakterizovat na jedné straně analýzou jeho vnitřních monologů a v nich obsažených sebe-referencí a na druhé straně tím, jak o něm referují ostatní. Proto je zde této postavě věnováno mnohem více prostoru než ostatním, u kterých toto nelze učinit vůbec či jen velmi omezeně.

4.1 Čiaki

Šin'ichi Čiaki je hlavní postavou celého seriálu *Nodame Cantabile*. Už jako malý chlapec se při pobytu v Praze stal žákem slavného dirigenta Sebastiena Viery a s největší pravděpodobností by ho tam bývala byla čekala úspěšná kariéra, jenže po rozvodu rodičů byl nucen vrátit se zpět do Japonska a jeho let při přistání havaroval. Ačkoliv Čiaki nebyl zraněn, odnesl si z tohoto zážitku trauma, které mu zabraňuje létat a plavit se lodí. Je tedy doslova uvězněn na univerzitě v Japonsku, jejíž úroveň pokládá za nedostatečnou pro své nadání. Zpočátku neskrytě pohrdá učiteli i spolužáky, ale v průběhu seriálu postupně zjišťuje, že někteří z nich mají také talent anebo alespoň snahu se zdokonalovat. Z namyšleného elitního studenta se tak stává stmelovací vůdce celého neoficiálního školního orchestru, který je tvořen právě ze zdánlivě slabších studentů.

4.1.1 Čiakiho sebe-referování

Čiaki používá po celý seriál pouze dvě zájmena 1. osoby – *ore* a *boku*. První jmenované markantně převažuje v poměru 217 ku 7. My se však v této části zaměříme na Čiakiho vnitřní monology a samomluvu. Lze předpokládat, že v těchto typech dialogu bude Čiaki upřímný a tvůrci skrz ně budou divákům vyjevovat jeho pravou osobní identitu (Culpeper, 2001, s. 169). I tady je poměr mezi *ore* a *boku* výrazně nevyrovnaný 37 ku 4.

Hned úvodní scéna začíná vnitřním dialogem, který slouží v první řadě jako ukotvení retrospektivní sekvence a poskytuje divákům zároveň také vodítka, jak se v ní orientovat. Scéna z Prahy odehrávající se před 10 lety se stříhem opakovaně protíná se současností, kde mladý muž (Čiaki) odevzdaně sedí na zemi vedle klavíru a nepřítomně hledí do neurčita, zatímco mu v ruce doutná cigareta. Hraje smutná melodie a Čiakiho hlas zní ztrápeně.

(1) Čiakiho vnitřní monolog (epizoda 1)

- 1 Čiaki: <<šin'ai naru viera-sensei.
Drahý pan učitel Viera.
- 2 sensei ga šiki suru puraha dobodžáku hóru de no kóen.
Představení ve Dvořákově hale, které diriguje.
- 3 (.) kotoši koso mata mi ni ikitakatta.
Chtěl jsem se letos zase jet podívat.
- 4 naze **boku** wa (.) koko ni inakereba naranai n dešó
ka?>>
Proč já musím asi být tady?
- 5 ((Kousek od Čiakiho hlavy kamera pomalu najíždí na
rámeček s fotografií starého pána a mladého
japonského chlapce. Obraz se prolne na záběr Prahy,
poslední tóny ponuré skladby doznívají a střídá ji
svižnější melodie. Společně s ní se
mění i Čiakiho tón hlasu.))
- 6 <<júmei pianisuto o čiči ni moči (.) ongaku ikka ni
sodatta **ore** wa (.) čísai koro kara (.) sekaidžú no
butai o mitekita.>>
*Otec je známý pianista a já byl vychován v muzikální domácnosti. Od
malička jsem navštěvoval koncertní haly po celém světě.*
(3 promluvy vynechány)
- 7 <<**ore** wa sugu ni ongaku ni mučú ni natta.>>
Já jsem se hned zbláznil do hudby
(3 promluvy vynechány)
- 8 <<sošite (.) čiči to rikon šita haha to tomo ni
nihon ni kaeru koto ni natta **ore** wa...>>
*Pak se se máma rozvedla s tátou a já se společně s ní vrátil do
Japonska.*
- 9 <<sore kara džúnen.>>
Je to 10 let.
- 10 <<naze **boku** wa (.) koko ni inakereba naranai n dešó
ka?>>
Proč já tady asi musím být?

Rané scény fungují především jako expozice jednotlivých postav a nastolení výchozích vztahů mezi nimi (Bednarek, 2010, s. 145). Je velmi důležité, že tato scéna je umístěna v syžetu hned jako první, protože bude mít zásadní vliv na to, jak bude divák interpretovat postavu Čiakiho v těch následujících, kde se bude často chovat velmi nevhodně, a kdyby diváci neznali jeho osobní historii a z ní pramenící osobní identitu, byl by pro ně pravděpodobně velmi nesympatický. Zároveň jako celek scéna zastává funkci expozice, když ukotvuje vyprávění a některé postavy v něm. Čiaki by býval mohl studovat

dirigentství v Evropě, avšak z nějakého důvodu (vizuálně je zmíněna letecká nehoda) musí být v Japonsku. Z toho je podle celkového vyznění scény zoufalý.

Jak již bylo zmíněno, sebe-referující termín není nutné vyjádřit, pokud je mluvčí z kontextu znám. V úvodním Čiakiho vnitřním monologu přesto nacházíme celkem 5 sebe-referencí. Střídají se zde dvě varianty zájmena pro 1. osobu – *boku* a *ore*. První jmenované se objevuje na začátku a na konci retrospektivní sekvence a promluva, jejíž je součástí, se vždy týká současnosti. V obou případech se jedná o totožnou promluvu. Po zájmenu ve funkci podmětu v obou případech následuje pomlka a po ní řečnická otázka, kterou je také možné chápat jako postesek – „Proč tu musím být?“ (viz řádky 4 a 10). Ono a Thompson (2003, s. 330) zastávají názor, že *boku* má emotivní funkci. Ta vyvstává v kontrastu s použitím zájmena *ore* v jiných částech tohoto vnitřního monologu.

Ore je silně maskulinní a působí také sebevědomějším dojmem. Na řádce 6 stojí sice gramaticky uprostřed věty ve funkci podmětu, ale je za ním krátká pauza, která ho vyčleňuje a tím také zdůrazňuje. Na 8. řádce je opět podmětem věty, která je nedokončena a je dopovězena následnou vizuální retrospektivou. Je patrné, že *ore* se ve všech případech v první scéně pojí k minulosti, která je pro Čiakiho připomínkou toho, jakých úspěchů mohl dosáhnout, kdyby býval mohl v Evropě zůstat a studovat.

Zájmeno *boku* se naopak objevuje v promluvách týkajících se současnosti a v kontrastu k *ore* vyvolává dojem skromnosti až méněcennosti. Je asociováno s jediným nedostatkem, který Čiakiho dělí od vysněné kariéry dirigenta a budoucnosti v Evropě, a jehož si je sám vědom. Je důležité, že se jedná o vnitřní monolog a diváci mají tedy pocit, že sledují Čiakiho intimní osobní identitu, kterou pravděpodobně neodhaluje žádné z postav. O té mohou soudit, že je vysoce rozpolcená, což ukazuje právě střídání mezi zájmeny. Na jedné straně stojí sebevědomý talentovaný hudebník, jenž je ale na druhé straně sužován vlastní neschopností využít svůj potenciál.

Tímto vnitřním dialogem Čiaki jednak explicitně vypráví o své vlastní historii, ale implicitně skrze osobní zájmeno odhaluje divákovi své nitro. Touto vnitřní zповědí tedy sdílí s divákem svou „tvář“. Tvůrci tím jasně ukazují na její důležitost. Je pro ně zásadní, aby charakterizovali Čiakiho skrze vnitřní monolog jen pro diváka. Snáze pak totiž pochopí jeho jednání v následujících scénách, přestože se bude chovat velmi nevhodně.

V jedné z dalších scén však Čiaki volí *ore*, i když mluví o minulosti a svém osobním selhání, protože se nestal dirigentem školního orchestru.

(2) Čiaki mluví o své neschopnosti (epizoda 1)

1 Čiaki: džúnen mae mo ima mo (.) **ore** wa tada tóku kara oke
o miteru dake na n da.

Před deseti lety a teď také a já se na orchestr dívám jenom z dálky.

Zatímco v excerptu (1) se jedná o vnitřní monolog, v excerptu (2) se jedná spíše o samomluvu za ratifikované přítomnosti Nodame. Jelikož promluva není adresována přímo dívce, je analyzována zde, a ne v rámci jejich společného vztahu.

Tato scéna se odehrává v 1. epizodě, kdy Čiaki ještě Nodame moc nezná a vnímá ji spíše negativně, což dává v jedné z předchozích scén najevo oslovením *gomi onna* („odpadková žena“), kterým poukazuje na nepořádek v jejím bytě. Použití sebe-referujícího zájmena *ore* kontrastuje s použitím zájmena *boku* v excerptu (1). I zde totiž Čiaki mluví o své vlastní neschopnosti, ale zároveň v přítomnosti jiné postavy nepoužívá zájmeno *boku*. S tím tvůrci vyčkávají až do doby, kdy se s Nodame sblíží. Nejde zde však jenom o jejich vztah, ale především o Čiakiho přerod v někoho, kdo je schopen se před ostatními otevřít a připustit své nedostatky.

(3) Čiaki vypráví Nodame o letecké nehodě (epizoda 8)

1 ((Retrospektiva. Letadlo se třepe, světla zhasínají a vypadnou kyslíkové masky. Staršímu Japoncovi sedícímu poblíž Čiakiho vypadne krabička s léky. Čiaki se jí snaží vzít ze země, ale než se mu to podaří, tak se odkutálí pryč.))

2 Čiaki: **boku** dake ga šitteita no ni.
I když jsem byl jediný, kdo věděl (kde jsou).

V průběhu seriálu se pak k nenaplnění svého osudu ještě několikrát vrací ve vnitřních monolozích, přičemž ale vždy volí zájmeno *boku*. V poslední epizodě znovu celý příběh vypráví Nodame, tentokrát však již také s užitím *boku*. To symbolizuje jeho otevřenost. Ta je zdůrazněna také stékajícími slzami, které se ani nesnaží skrývat. Divákům tím tvůrci naznačují, že vztah Čiakiho a Nodame se stal intimnějším.

Pomocí zájmena *boku* o sobě referuje také v rámci vztahu s profesorem Taniokou, který bude detailněji analyzován v rámci podkapitoly 7.1.2. Jinak toto zájmeno volí až v poslední epizodě, kdy před rodinou Nodame vychvaluje její talent pro hru na piano. V té chvíli je už ale jasné, že se jejich vztah v jeho vnímání změnil, když se za ní vydal z Tokia až do vzdálené vesnice na Kjúšú, jenom aby ji přesvědčil, ať s ním jede do Evropy.

Čiakiho maskulinní povaha je zdůrazněna častým použitím zájmena *ore*. Ve scénách, kdy tvůrci chtějí zdůraznit jeho samolibost, nechávají ho o sobě referovat jako

o 3. osobě přidáním uctivého sufixu *-sama* k zájmenu *ore*. Stejně tak tuto variantu používají k sebe-referování i některé další postavy, když se chtějí předvést před ostatními. Např. Mine, když chce dát orchestru najevo, že on hraje na housle velmi dobře, zatímco oni přednes skladby kazí.

4.1.2 Referování o Čiakim

Čiaki je hned v první epizodě vykreslen skrze referování ostatních. Přichází na univerzitu a kamera sleduje studenty v různých třídách a zkušebnách, kteří ho z oken sledují. O tom, že každý zaujímá k Čiakimu jiný postoj svědčí různorodost použitých referujících termínů. Většina dívek k němu odkazuje za pomoci varianty Čiaki-*sama* (příjmení + zdvořilostní sufix). Ta jednak vyjadřuje úctu, ale také zvyšuje odstup a v tomto případě ukazuje Čiakiho jako někoho, kdo ostatní převyšuje. Stejnou variantu volí také tympánista Masumi, který Čiakiho rovněž velmi obdivuje a je do něj platonicky zamilován. Pouze jediná dívka dává jasně najevo, že ji Čiaki moc nezajímá, a proto volí termín Čiaki-*senpai* (příjmení + seniorní termín). Posledním, kdo o něm referuje, je budoucí koncertní mistr Mine, který volí referenci ve formě příjmení, protože chce dát najevo, že Čiakiho neuznává jako někoho talentovanějšího, než je on sám.

4.2 Noda Megumi

Nodame, jak je v seriálu nejčastěji nazývána, tvoří společně s Čiakim ústřední dvojici. Infantilní a bláznivá studentka hry na piano, která v tomto směru nemá žádné vyšší ambice a nejráději by se stala učitelkou v mateřské škole. Až ve dvou posledních epizodách je divákovi odhaleno, že se jí v dětství přihodilo něco, co její chování zásadně ovlivnilo. Pozorný divák si však už v průběhu seriálu může položit otázku, proč je tato postava na rozdíl od ostatních ženských postav oslovována přezdívkou tvořenou kombinací jejích jmen.

Rodným jménem ji poprvé oslovuje až její rival z dětství Júta v předposlední 10. epizodě. Oslovení zde má jasnou funkci ukotvení retrospektivní scény, která divákovi ukazuje, že dívka byla velmi talentovaná už v útlém věku. Avšak snaha přísného učitele tvarovat její schopnosti i za použití fyzického násilí způsobila, že si dívka odnesla trauma. V poslední epizodě se navíc diváci dozví, že členové její rodiny žijící v prefektuře Fukuoka na ostrově Kjúšú ji rovněž oslovují rodným jménem. Její studium na univerzitě v Tokiu tedy můžeme interpretovat jako útěk či zásadní životní změnu, která byla rovněž spojena s tím, že přestala používat rodné jméno v původním tvaru. Sama vyžaduje, aby jí

ostatní oslovovali Nodame, což všichni kamarádi povětšinou dělají. Učitelé ji oslovují příjmením nebo příjmením v kombinaci se sufixem *-kun*. Tvůrci tak záměrně vyčkávají s použitím jejího jména až na velmi důležitý okamžik.

4.3 Pan učitel Etó

Z promluv anonymních studentů v jedné z úvodních scén se dozvídáme, že Etó je považován za elitního učitele hry na piano, který si vybírá pouze ty nejlepší studenty. Zároveň je však obávaný pro své neortodoxní učební metody, které zahrnují fyzické tresty. Vyznačuje se svou přísností, kterou symbolizuje skládací papírový vějíř *harisen*. Ten byl původně používán v komediálním žánru *manzai*, kde chytřejší člen (*cukkomi*) komediálního dua mlátí toho hloupějšího (*boke*) v reakci na jeho chování. Postupně se však stal součástí japonské pop-kultury a setkáme se s ním třeba u postav v komiksech *manga*, videohrách i telecinematických textech. Jako odkaz na původ této rekvizity lze chápat i ósacký dialekt, kterým Etó po celou dobu hovoří.

Ósacké nářečí však slouží také jako *jakuwarigo*. Kinsui (2017, s. 50) uvádí, že ósacký dialekt s sebou nese různorodé charakteristiky, které se vytvořily na základě stereotypizace. Ty rozděluje do sedmi kategorií a postavy hovořící tímto nářečím budou s největší pravděpodobností spadat alespoň do jedné z nich:

- veselé a výřečné
- lakomé a chamtivé
- požitkářské a nenasytné
- křiklavé
- chlípné a vulgární
- odhodlané (obzvláště při překonávání nesnází)
- zločinci a strašidelné postavy

Z dialogů ostatních postav víme, že Etó je přísný. Je to především kombinace jeho agresivního jednání, častého zvyšování hlasu, intonace atd., co vytváří jeho charakterizaci. Mluva neuhlazeným ósackým nářečím však jeho charakter dokresluje a ozvláštňuje. Hlavně proto, že se seriál odehrává v Tokiu a ostatní japonští učitelé hovoří standardní variantou japonštiny.

4.4 Stresemann

Původem německý dirigent z neznámých důvodů přijíždí do Japonska. Zpočátku si inkognito mapuje studenty univerzity, ze kterých poté sestavuje neoficiální školní orchestr. Po odhalení svého jména však o něm mnozí studenti pochybují, protože se projevuje velmi výstředně a dává najevo, že ho víc zajímají místní ženy než hudební výuka. Jeho učební metody se rovněž zdají být velmi netradiční, avšak v zásadních momentech prokazuje, že je skutečným odborníkem a dobře ví, co dělá. Explicitně také dává najevo, že nemá rád původního Čiakiho mentora Sebastiana Vieru. Důvod však není vysvětlen.

Stresemann sice mluví japonsky, ale jeho dialogy jsou záměrně konstruovány tak, že působí nepřirozeně po intonační i pragmatické stránce. I když jeho věty dávají gramaticky i obsahově smysl, mluví povětšinou formálním stylem, k referování používá zájmena *anata*, *kimi* a *kisama*, kterým se rodilí mluvčí snaží ve většině případů vyhnout. K sebe-referování používá výhradně zájmeno *wataši*, které bývá často upřednostňováno ve výuce japonštiny, avšak v seriálu *Nodame Cantabile* se objevuje s velmi malou frekvencí a naprostá většina postav jej nepoužívá vůbec.

4.5 Pan učitel Tanioka

Pan učitel Tanioka je nekonfliktní postava. Milý stařík, který sám sebe nevnímá jako učitele elitních studentů. Čiakimu dokonce přiznává, že ho odmítá učit, protože by nedokázal pracovat s takovým talentem. Jazykově se odlišuje od Stresemanna i Etóa třeba tím, že používá standardní variantu japonštiny a všechny své studenty oslovuje a referuje ke studentům formou příjmení + sufix *-kun* a zájmenem *kimi*. K sebe-referování využívá zájmeno *boku*, čímž vlastně vytváří protiváhu k Etóovi, který používá výhradně *ore* a k referování *omae*.

Tanioka je plochou postavou, která v průběhu seriálu neprochází žádným vývojem ani konflikty, proto je i jeho jazyk konstantní a nepoužívá žádné variace či změny v oslovování či referování vůči jednotlivým postavám či sobě.

4.6 Sebastian Viera

Když Čiaki v mládí pobýval v Praze, spřátelil se tam se slavným dirigentem Sebastianem Vierou. Ten je jedinou postavou v seriálu, která nemluví japonsky, a objevuje se pouze v retrospektivních scénách. Mimo ně se o něm některé postavy občas zmiňují. Vyjma

Čiakiho k tomu užívají referování celým jménem. V příběhu je tato postava důležitá pro charakterizaci Čiakiho.

4.7 Masumi Okujama

Masumi je hráč na tympány a má výraznou queer identitu. Ta se projevuje především vztahem k Čiakimu, který bychom mohli charakterizovat jako platonická zamilovanost, obdiv a žárlivost.

Tvůrci charakterizují Masumiho jako přehnaně emotivního, ale nechávají ho používat výhradně genderově neutrální a neemotivní zájmeno *wataši* a pouze občas jeho charakterizace zdůrazněna použitím kombinace interakčních partikulí *wa jo*, která bývá považována za feminní. Všechny ostatní postavy ho oslovují a referují o něm jako o Masumi-*čan* (rodné jméno + familiární sufix). Přípona *-čan* je často používána v případě dívek, čímž tvůrci v případě Masumiho zdůrazňují jeho jemnou povahu.

4.8 Mine Rjútaró

Mine se zprvu zdá být Čiakiho rivalem, který však neoplývá tak velkým talentem. Poté se ale v rámci spolupráce v orchestru stává Čiakiho pravou rukou. Přestože hraje na housle, miluje rockovou hudbu, čemuž je podřízena i jeho vizuální identita. Nosí extravagantní oblečení a vlasy má obarvené na žluto. K sebe-referování volí výhradně zájmeno *ore* a k oslovování a referování k 2. osobě často variantu *omae*. Oboje tak podtrhuje jeho charakterizaci jako ne úplně běžného člena klasického orchestru.

Občasné konflikty má pouze s Čiakim a Masumim, jinak k němu všichni referují variantou Mine či Mine-*kun*.

4.9 Kijora

Kijora se v syžetu objevuje o něco později než ostatní postavy. Je také jedinou výraznou postavou z oficiálního univerzitního orchestru, který diriguje Stresemann sám. Je to ambiciózní studentka, která za sebou už má nějaké úspěchy, a právě se vrátila ze studií v Evropě, což se dozvídáme skrze dialog.

Její spořádaný charakter je podpořen také volbou oslovujících a referujících termínů. Ostatní studenty (se studentkami nemá v syžetu žádnou přímou verbální interakci) oslovuje příjmením se sufixem *-kun* a učitele zase jejich funkcí jako *sensei*. Interakci s nimi přizpůsobuje také jazyk a rozlišuje mezi formálním a neformálním stylem v závislosti na adresátovi.

5 Analýza oslovení a referování ve vztazích mezi postavami

Pro vytváření identit jsou zásadním faktorem vztahy, které jedince pojí s ostatními. V každém takovém vztahu může přitom mít identitu jinou a ta by se pak měla odrážet také v používaném jazyce. Pro charakterizaci postav je tedy zásadní, abychom je analyzovali v rámci konkrétních vztahů. Ty lze v rámci seriálu *Nodame Cantabile* rozdělit do několika typů. Jmenovitě to jsou vztahy mezi učiteli a studenty, rodiči a dětmi, učitelů mezi sebou, přátelství mezi studenty a milostné vztahy. V rámci některých se však objevuje jen velice málo konverzací, tudíž jsou pro účely této práce nevhodné. Z tohoto důvodu se námi analyzované vztahy dělí na tři základní kategorie – učitelé a žáci, kamarádství a partnerské vztahy.

Pokud se v rámci vztahu objevuje více variant oslovení a referencí, je jejich přehled uváděn v tabulce. V případech, kdy se v rámci vztahu neobjevují větší variace, jsou použité varianty pouze zmíněny v textu.

5.1 Učitel – žák/yně

Jelikož se seriál odehrává primárně na univerzitě, tvoří vztahy mezi učiteli a žáky jeden z výrazných typů vztahů, které v seriálu nalzáme. Takový vztah je založen jednak na moci, kterou má teoreticky učitel nad žákem a také na *wakimae*, které žákovi předurčuje, že má učiteli vyjadřovat zdvořilost a oslovovat ho příjmením se sufixem *-sensei* anebo samotným termínem *sensei*. Avšak, jak si ukážeme, ani to nemusí nutně platit za všech okolností. Oproti žákovi se učiteli nabízí mnohem větší výběr variant oslovení a referování, kterými může dávat najevo postoj, jaký vůči žákovi zaujímá.

V následujících podkapitolách budou analyzovány jednotlivé vztahy dvou konkrétních postav. Pro vysvětlení záměrů tvůrců mohou být občas zmíněny i vztahy jedné z postav s jinými či vztahy dalších dvojic. Nutno je také zmínit, že pro analýzu byly vybrány pouze vztahy, v nichž se odehrává dostatek interakcí.

5.1.1 Čiaki – Sebastian Viera

Když Čiaki jako malý chlapec pobýval v Praze, přijal ho slavný dirigent Sebastian Viera jako svého žáka a vytvořilo se mezi nimi přátelství. V seriálu se Viera fyzicky objevuje výhradně v retrospektivních sekvencích, zatímco v současnosti je o něm pouze referováno. Přesto je vztah mezi ním a Čiakim zásadní, protože ovlivňuje charakterizaci Čiakihovo jako samostatné postavy i jeho vztahů s ostatními učiteli.

To, že Čiaki Vieru uznává jako svého osudového mentora je patrné ze způsobu, jakým o něm referuje a oslovuje ho v retrospektivních scénách. Nejprve ho sice pro diváka uvede celým jménem, ale poté volí jednu z uctivých variant, kterými jsou příjmení + sufix *sensei* („učitel“) anebo *maestro* v případě přímých oslovení v rámci retrospektiv.

(4) Čiaki vzpomíná na dětství v Praze (epizoda 1)

- 1 ((Viera nalézá na zemi tamagoči.))
- 2 Viera o: (.) tamagoči.
Ó, tamagoči.
((Čiaki přiběhne k Vierovi.))
- 3 Čiaki: **maestro.**
Mistře.
- 4 Viera: Its yours?
To je tvoje?
- 5 Čiaki: <<sore ga kikakke de (.) viera sensei ni ki ni irare (.)
To byla příležitost, při které jsem se panu učiteli Vieorovi zalíbil.
- 6 mada kodomo no ore ni mo (.) **sensei** wa ironna koto o ošiete kureta.>>
A mně, ještě dítě, pan učitel naučil různé věci.

Druhá varianta není ve školství běžně používaným termínem a mohli bychom tedy říci, že Čiaki dává najevo, že Vieru vnímá jako skutečného mistra oboru. Tuto hypotézu potvrzuje fakt, že stejný termín je používán i panem učitelem Etóem k oslovení Stresemanna, z čehož vyplývá, že vyjadřuje ještě větší respekt než formy obsahující termín *sensei*.

Viera je zpočátku jedinou postavou, které Čiaki vyjadřuje úctu, protože je jediným učitelem, kterého uznává. Varianty *sensei* a *maestro* hrají však později zásadní roli ve vývoji vztahu mezi Čiakim a Stresemannem.

5.1.2 Čiaki – pan učitel Tanioka

Neutrální vztah převládá mezi Čiakim a učitelem hry na piano Taniokou. Kromě toho, že v dialogu s ním Čiaki hovoří vždy slušně na úrovni *teineigo*, vyhýbá se také zcela referování za pomoci zájmen a vůči sobě samému používá pouze zájmeno *boku*, tedy pouze slabě maskulinní variantu v porovnání s jím běžně používaným *ore*. V rámci příběhu se mezi nimi neodehraje žádný konflikt. Tanioka Čiakiho vždy oslovuje formou příjmení + sufix *-kun* a pro referování k němu volí zájmeno *kimi*. V kontrastu s jinými

učiteli, kteří familiární sufixy nepoužívají, je tak charakterizován jako ten, který se studenty navazuje spíše přátelský vztah.

Vztah Tanioky a Čiakiho je v syžetu zobrazen od okamžiku jejich seznámení. To, že Čiaki učitele nezná, dává najevo referujícím termínem ve formě celého jména (Tanioka Hadžime) vysloveného se stoupavou intonací, když vidí na univerzitní nástěnce informaci, že k byl přidělen pod jeho vedení. Samotná reference k učitelovi zde tedy slouží vyprávění příběhu a sděluje divákovi zásadní informace: Čiaki byl přeložen k jinému učiteli, nového učitele podle jména nezná, takže se pravděpodobně nejedná o elitního učitele.

(5) Čiaki zjišťuje, že byl přerazen k jinému učiteli (epizoda 1)

- 1 ((Čiaki přichází k informační tabuli na dvoře univerzity. Dočítá se tam, že byl přerazen k jinému učiteli.))
- 2 Čiaki: **Tanioka Hadžime?**
Hadžime Tanioka?

Při příchodu do třídy pak zjišťuje, že Tanioka je také učitelem Nodame.

(6) Čiakiho první hodina u Tanioky (epizoda 1)

- 1 ((Tanioka a Nodame se baví o písničkách pro děti. Nodame učitelovi předvádí tance, které se k nim pojí.))
- 2 Nodame: a: (.) **čiaki-senpai!**
Á, Čiaki-senpai!
- 3 Tanioka: a:! dózo o-hairi kudasai.
Á! prosím, račte vstoupit.
- 4 Čiaki: a... **boku** heja mačigaeta [kamo...
A...já si asi spletl místnost...
- 5 Tanioka: [o-mači šimašita **čiaki-**
kun!
Čekali jsme na tebe Čiaki!
- 6 ija:! nama de miru to óra ga čigau na:.
Páni! Na vlastní oči má jináčí auru.

((...))

To, že Nodame Čiakiho na začátku (řádek 2) oslovuje, neslouží k upoutání jeho pozornosti, ale tvůrci tím zdůrazňují jeho přítomnost a oslovení uvozuje proměnu tématu scény, která teď bude centralizovaná kolem Čiakiho. Následný střih na detail Čiakiho

tváře dostává význam právě v souvislosti s přítomností Nodame ve třídě. Ta je totiž to, z čehož automaticky usoudí, že si musel splést místnost.

Na řádku 4 vidíme, že Čiaki používá výjimečně sebe-referující zájmeno *boku*, tedy mnohem mírnější variantu než obvyklé *ore*. Jedním z důvodů může být, že se jedná o první setkání s novým učitelem. Tanioka sám však na řádku 3 volí velmi zdvořilý styl. Jedná se sice o formu rozkazu, ale úroveň zdvořilosti je neobvykle vysoká – velmi zdvořilý tvar slovesa se zdvořilostí předponou *o-* je ještě podpořen pobídnutím *dózo* („prosím“), které snižuje ohrožení Čiakiho tváře. V tomto stylu pokračuje (řádek 5), ale následně mění na prostý styl, protože promluva na řádku 6 je spíše samomluva, což potvrzuje i použití interakční partikule *naa*, která zdůrazňuje emoce mluvčího. Promluvy na řádcích 5 a 6 působí na Čiakiho pozitivní tvář, tedy touhu být uznáván. Jelikož Tanioka potřebuje, aby Čiaki spolupracoval a zahrál společně s Nodame speciální skladbu pro dvě piana, pokračuje v této strategii i nadále, jak je patrné v excerptu níže.

(7) Tanioka žádá Čiakiho, ať zahraje společně s Nodame (epizoda 1)

- 1 ((Tanioka žádá Čiakiho a Nodame, aby společně zahráli skladbu.))
- 2 Čiaki: čotto matte kudasai.
Zadržte prosím.
- 3 nande **ore** ga **konna no** to iššo ni ressun [nanka...
Proč mám já mít hodinu s takovouhle...
- 4 Nodame: [nodame
kočči no piano ni šimasu.
Nodame si bere tohle piáno.
- 5 Tanioka: noda-kun džicu wa piano umai [ši.
Noda ve skutečnosti hraje na piáno velmi dobře.
- 6 [ikura umakute mo (.)
anna mečakuča na hikikata suru jacu ni awaserareru
wake nai [dešó.
I kdyby byla sebelepší, není přece možné se přizpůsobit člověku, co hraje tak chaoticky.
- 7 [kimi nara dekiru!
Pokud jde o tebe, tak ty to dokážeš!
- 8 nantatte kono daigaku de ičiban piano umai n da
kara.
Nakonec, jsi na téhle univerzitě přece na piáno nejlepší.
- 9 dekinai nara šikata nai kedo...
Pokud to nedokážeš, tak se nedá nic dělat...

Čiakimu se záměr učitele nelíbí a chce to dát najevo, avšak snaží se nejednat nezdvořile, což pro něj není obvyklé v rámci jiných vztahů (viz Čiaki – pan učitel Etó). Neskáče učitelovi do řeči a o pozornost žádá slušným stylem promluvy (řádek 2). Když se však vymezuje vůči samotné Nodame, užívá zájmeno *ore* (řádek 3), s jehož pomocí se nad ní povyšuje. Ze stejného důvodu o ní nereferuje jménem ani formální variantou zájmena, ale používá *konna no* („takováhle“). Nodame mu nevěnuje žádnou pozornost a jeho promluvu přerušuje. Tanioka mu následně vysvětluje, že ona je ve skutečnosti velmi dobrá. Čiakiho temperamentní charakter se začíná projevovat, když učitelovi skáče do řeči (řádek 6). Ten dělá následně to samé, avšak nezdvořilost se zmenšuje tím, že Čiakimu lichotí. Pro referenci volí zájmeno *kimi*, které je sice v dané situaci nerekiproční a ukazuje, že moc je v tomto vztahu u mluvčího, avšak je více zdvořilé než varianta *omae*. Navíc se jedná o zájmeno, které tvoří nedílnou součást jazykové charakterizace Tanioky, jelikož jiné varianty v seriálu nikdy nepoužívá. V kombinaci s kondicionální partikulí *nara* vyčleňuje Čiakiho jako speciálního jedince, který má schopnosti na to, aby dokázal zahrát společně s Nodame.

5.1.3 Čiaki – pan učitel Etó

Přestože Čiaki nemá zájem být pianistou, byl pro svůj nesporný hudební talent přijat jako žák elitního učitele Etóa. Z níže uvedené tabulky (4) lze však už na první pohled rozpoznat, že jejich vzájemné oslovení a reference neodpovídají stereotypní představě o způsobu oslovování a referování ve vztahu učitel – žák. Pokud vezmeme v úvahu *wakimae* a aspekt moci, měl by Čiaki vůči učiteli hovořit přinejmenším slušně na úrovni *teineigo*. Avšak to by narušovalo jeho charakterizaci jako namyšleného egoistického studenta.

Dále v tabulce vidíme, že Etó je v případě oslovování a referování velmi konzistentní a jediná výjimka *boke* („blbče“) má, jak si ukážeme, jasné opodstatnění. Oproti tomu Čiaki využívá k přímému referování tři různé varianty a když o Etóovi mluví v jeho nepřítomnosti, nazývá ho nelichotivou přezdívkou *Harisen* (skládací papírový vějíř původně užívaný v komediích *manzai*).

Tabulka 4: Oslovení a reference ve vztahu Etó – Čiaki

forma	Etó		Čiaki	
	varianta	počet	varianta	počet
sebe-reference				
zájmeno	<i>ore</i>	3	<i>ore</i>	3
oslovení a reference k 2. osobě				
daidai meiši	<i>boke</i>	1	<i>džidží</i>	1
zájmeno	<i>omae</i>	8	<i>temé,</i> <i>anata</i>	1 1
reference o 3. osobě				
celé jméno	—	—	<i>Etó Kózóki</i>	1
příjmení	<i>Čiaki</i>	2	—	—
přezdívká	—	—	<i>Harisen</i>	4

Dle počtu jednotlivých oslovení a referencí je jasné, že tento vztah nedostává v seriálu moc prostoru. Postavy spolu vedou jen dvě konverzace a sporadicky o sobě referují mimo ně. Pro charakterizaci jejich vzájemného vztahu je zásadní první společná scéna. Z dialogů se dozvídáme, že Čiaki pod Etóem nějakou dobu studoval a byl dokonce jeho jménem nominován, aby se zúčastnil klavírní soutěže. V této scéně je však divák svědkem zlomového konfliktu, který nejenže slouží jako textová indicie pro vztah těchto postav, ale také charakterizuje obě postavy individuálně a plní funkci narativní kauzality pro další dění v seriálu.

(8) Etó ukončuje spolupráci s Čiakim (epizoda 1)

- 1 Etó: nani jattoru n dža KORA!
Co to děláš!
- 2 katte ni moriagatte katte ni owarasen na!
Nebudeš si hrát, jak se ti zlíbí, končit, jak se ti zachce!
- 3 jaruki aru no ka? (.) **BOKE!**
Máš nějaké ambice? Blbče!
- 4 džúnigacu no maradóna piano konkúru **omae** o suisen
šita **ore** no kao ni doro o nuru cumori dža nai
jaró NA:!
Doufám, že na prosincové soutěži Maradóna ve hře na piano, kam jsem tě doporučil, nemáš v plánu pošpinit mé jméno.
- 5 daigaku saigo no konkúru jaro ga.
To je přece tvá poslední soutěž na univerzitě.
- 6 kjokuka tte **omae** no suki na bétóben.
Píseň od tvého oblíbeného skladatele Beethovena.
- 7 nan ja kore?
Co je to?
- 8 sukoa?
Notový zápis?

9 nande pianoka no **omae** ga šikiša no gakufu nanka
motton no ja?
Proč máš jakožto student piana noty pro dirigenty?

10 goteinei ni čekku made irete.
Dokonce sis tam udělal značky

11 **omae** šikiša ni demo naru cumori ka?
Chceš se stát dirigentem?

12 FUZAKENNA!
Neštví mě!

13 PIANO NI MO ROKU NI HIKEN KUSE NI [AHO NA KOTO!
Neumíš ani dobře hrát na piáno a takový blbosti!

14 Čiaki: [USSE NA:!
DŽIDŽÍ!
Sklapni! Dědku!

15 gjá gjá pí pí.
Blá blá blá.

16 šakkin no toritate mitai na ressun šijagatte.
Dáváš lekce, jako bys vybíral daně.

17 nani ga eríto senmon **etó kózó** da!
Etó Kózó, co je na něm elitního!

18 baka no hitocu oboe mitai ni.
Jak blbec, co zná jenom to jedno.

19 FORUTE FORUTE KONFÓKO!
Forte, forte, con fuoco!

20 **TEMÉ** NO SEITO WA MINNA ONADŽI HIKIKATA SUUNDA
JO!
Tvoji žáci hrají všichni stejně!

21 kimoči warui.
Je mi z toho špatně!

22 **ORE** NO SAINÓ O ME O CUKETA NARA JOKEI NA KOTO
OŠIEN NA!
Kdyby sis všiml mého talentu, neučíš mě blbosti!

23 Etó: iitai koto wa so[re dake?
To je vše, co chceš říct?

24 Čiaki: [mada itte mo ii no ka?
Můžu ještě něco říct?

25 Etó: ija
Ne

26 mo ee (.) wakatta.
To už stačilo, chápu.

27 mó **ore** no ressun ni wa konde é!
Na moje hodiny už nemusíš chodit!

28 konkúru ni becu no seito dete morau.
Na soutěži vystoupí jiný žák.

- 29 **omae** wa akan.
Ty jsi skončil.
- 30 **ore** no mikomi čigai jatta.
Spletl jsem se v tobě.
- 31 honana.
Sbohem.
 ((Etó odchází.))
- 32 Čiaki: só da jo!
Tak to je!
- 33 **ore** wa šikiša ni naritai n da.
Já se chci stát dirigentem.

Z excerptu (8) je patrné, že scéna vyústí v ukončení vzájemné spolupráce. Pokud se však podíváme, proč se tomu tak stalo, zjistíme, že zásadní roli hrají tváře obou aktérů. Ještě, než se na scéně objeví Etó a začne konflikt, dozvídá se divák prostřednictvím vnitřního monologu, že Čiaki nevidí v pokračování studia smysl. Chce se stát dirigentem, ale zároveň nemůže odjet studovat do zahraničí, protože má strach z létání. Nepřímo naznačuje, že mu na studiu vlastně nezáleží, protože stejně nemůže poté odjet do Evropy a věnovat se klasické hudbě v Japonsku podle něj nemá smysl.

Vnitřní monolog se odehrává na pozadí toho, jak Čiaki hraje na piáno. Přerušuje ho až Etó, který na scénu doslova vpadne a svou moc dává hned najevo fyzickým násilím. Čiakihó, který hraje na klavír udeří papírovým vějířem tak, že žák spadne ze stoličky. Zatímco se sbírá ze země, útočí učitel na jeho tvář slovně, když mu zakazuje hrát svobodně (řádek 2). Následně na řádku 3 dává svou moc najevo explicitní urážkou slovem *boké* („blbče“). Čiaki na ni nikterak nereaguje a mlčky poslouchá učitelův monolog.

Etó pak pokračuje několikanásobným odkazováním k Čiakimu zájmenem *omae*. V teoretické části jsme již zmínili, že toto zájmeno nabývá významu až v závislosti na situaci, ve které je použito. Zde nemůže být z důvodu nerecipročního vztahu interpretováno jako známka blízkosti postav. Naopak, učitel s ním dává najevo své mocensky vyšší postavení. Vyskytuje se obvykle v kombinaci se sebe-referujícím zájmenem *ore*, což platí i v tomto případě. Jelikož se jedná o silně maskulinní variantu, umocňuje celkově hrubé vyznění Etóových promluv.

Na pozitivní tvář svého žáka dále přímo útočí, když se vysmívá jeho snu stát se dirigentem. Ve vertikálně strukturované japonské společnosti by toto bylo z pozice učitele možné, avšak žák by se pravděpodobně stále držel slušného stylu mluvy. Jak uvádí Watanabe (1998: 17) vztah učitel – žák, jakmile je jednou ustanoven, se už ve většině případů nemění a on sám by nikdy neoslovil svého učitele bez sufixu *-sensei*.

Čiaki však monolog svého učitele přerušuje velmi vulgárním imperativem *fuzakenna* (velmi mírně přeloženo jako „neštvi mě!“), který je navíc pronesen velmi rázně. Už samotné přerušování něčí řeči je podle Culpepera (1996) považováno za akt nezdvořilosti, avšak v kombinaci s vulgárním výrazem ho můžeme interpretovat jako snahu Čiakiho dát najevo, že nerespektuje postavení Etóa. Následná kombinace urážlivého *džidži* („dědku“) (řádek 14), velmi nezdvořilého zájmena *temae* (řádek 20), navíc nedbale vysloveného jako *temé*, a důvěrného stylu celé promluvy, svědčí o Čiakiho vznětlivé a rebelující povaze. Dokonce i referování celým jménem zde nabývá formu ironie, když je nejdříve zmíněno, že to má být elitní učitel, ale ve skutečnosti jsou jeho metody hloupé a jeho studenti kvůli tomu ztrácejí kreativitu (řádek 17). Sociální hierarchie není ze strany Čiakiho jazykově vůbec respektována, ačkoliv si musí být vědom společensky vyššího postavení Etóa. Jelikož však již nemá zájem ve studiu pokračovat, ztratil nad ním Etó svou moc, která je vázána na akademické prostředí, a Čiaki proto nemá motivaci chovat se a mluvit slušně.

Etó však konflikt začne tím, že přímo útočí na Čiakiho pozitivní tvář (jeho tužba mít potřeby a jednání schválené ostatními). Jak víme již z úvodní scény, tak stát se dirigentem je Čiakiho životní sen, tudíž můžeme vyvodit, že úroveň ohrožení tváře je zde extrémně velká. Nezdvořilost je navíc ještě zdůrazněna použitím osobního zájmena *omae* na začátku promluvy, což ji celou zosobňuje (řádek 11).

Čiaki přerušuje Etóa. Podle Benninsona (2002, s. 75) je to významným signálem moci a sebedůvěry postavy. Zároveň tím také ohrožuje negativní tvář svého učitele. Záměrem tvůrců je, aby Čiaki působil arogantně, ale zároveň musí být jeho chování alespoň částečně oprávněné, jinak by ztratil u diváků sympatie. Toho dosahují tím, že Etó konflikt rozpoutá přehnanou agresivitou. Čiaki je pak v pozici toho, kdo byl k nezdvořilosti vyprovokován a používá jí k obraně své tváře. Pokud by nezačal svému učiteli odporovat, ztratila by scéna dramatický efekt a nefungovala by pak dobře ani jako narativní kauzalita.

Divák jednání postav porovnává s tím, jak by asi proběhla ve skutečnosti. Čiaki mluví se svým učitelem a měl by tedy udržovat odstup a mluvit slušně. To se však neděje a divák tedy musí přehodnotit svůj přístup a přemýšlet, co by se asi stalo, kdyby takto mluvil s učitelem ve skutečnosti. Jejich vztah by byl narušen a nejspíše by musela následovat studentova omluva, aby mohla situace být urovnána.

Tenhle konflikt má zásadní důležitost pro celý příběh, neboť kvůli němu se Čiaki dostává pod vedení jiného učitele, který je vyhlášený tím, že učí slabší studenty. Je tak

donucen konečně začít jednat a jít si za svým snem, kterým je dirigentství. Úvodní konflikt tedy v syžetu funguje jako katalyzátor, ze kterého vycházejí všechny následné události.

Čiaki a Etó zůstávají po zbytek seriálu v konfliktu a jejich vzájemná interakce je minimální. Znovu spolu či o sobě hovoří pouze v souvislosti s Nodame, která se v závěrečné fázi seriálu stává Etóovou žačkou. Čiaki tak v jedné z pozdějších epizod o Etóovi referuje ve vnitřním monologu, když se ujistí, že zvěsti nelhaly a Nodame cvičí před důležitou soutěží u Etóa doma.

(9) Čiaki zjišťuje, že Nodame je u Etóa doma (epizoda 9)

- 1 Čiaki: masaka.
To snad ne.
- 2 honto ni nodame ga **harisen** no ie ni iru to wa (.)
ittai dó iu cumori da?
Co to má sakra znamenat, že je Nodame u Harisena doma?

Etóova učební metoda je založena na fyzickém trestání žáků papírovým vějířem (*harisen*). Čiaki, jenž jeho postupy od začátku seriálu kritizuje, tuto přezdívku používá k referování o Etóovi několikrát, čímž dává najevo, že ho stále nevnímá jako seriózního lektora. Zároveň je toto pojmenování explicitním odkazem na tradiční komediální formu *manzai*, která ovlivnila celkovou podobu seriálu — např. Čiaki často vlepí až přehnaně silný pohled Nodame, když se chová infantilně.

Postava Etóa stojí v protikladu k Taniokovi, který je vykreslen jako milý a hodný učitel. Jejich postavy jsou od sebe odlišeny nejenom chováním, ale také použitým jazykem. Tanioka mluví standardní variantou japonštiny, zatímco Etó používá ósacký dialekt. Zásadní rozdíl nalézáme ale i na detailnější úrovni oslovení a referování. Tanioka užívá sebe-referující zájmeno *boku*, oslovuje své žáky příjmením s familiárním sufixem *-kun* a referuje k nim zájmenem *kimi*. Etó zase používá silně maskulinní zájmena *ore* a *omae* a oslovuje samotným příjmením či pejorativními výrazy jako *aho* („hlupáku“) či *boke* („blbče“). Celkově tedy jeho charakteristický jazyk působí mnohem hruběji.

5.1.4 Čiaki – Stresemann

Nejproměnlivější je bezesporu vztah Čiakiho s podivínským dirigentem Stresemannem. Při pohledu na použité varianty oslovení a referencí v tabulce 5) je vidět, že tento vztah má minimálně tři distinktivní fáze – vzájemná neznalost, neúcta a úcta či zdvořilost.

Z tabulky však není možné vyčíst, jak se vztah mezi Čiakim a Stresemannem proměňuje v průběhu seriálu. Bez analýzy konkrétních excerptů není možné ani určit, jakou některé varianty značí fázi.

Tabulka 5: Oslovení a reference ve vztahu Stresemann – Čiaki

forma	Stresemann		Čiaki	
	varianta	počet	varianta	počet
sebe-reference				
zájmeno	<i>wataši</i>	7	<i>Stresemann</i>	2
oslovení a reference k 2. osobě				
daidai meiši	—	—	<i>džisan</i>	1
profesní označení	—	—	<i>sensei</i> <i>maestro</i>	1 1
zájmeno	<i>anata,</i> <i>kimi</i> <i>kisama</i>	4 8 2	<i>anta</i>	1
příjmení	<i>Čiaki</i>	21	—	—
příjmení + sufix	<i>Čiaki-kun</i>	3	—	—
reference o 3. osobě				
příjmení	<i>Čiaki</i>	5	<i>Stresemann</i>	2
profesní označení	—	—	<i>maestro</i> („mistr“) <i>sensei</i> („učitel“)	5 1
zájmeno	—	—	<i>kare</i>	1
daidai meiši	<i>kono hito</i> („tento člověk“)	1	<i>džidži</i> <i>(ero/sukebe) džidži</i> („úchylný dědek“) <i>džisan</i> („děda“) <i>(kono, ano) hito</i> („tento člověk“)	6 2, 1 1 2 2

Ještě předtím, než jsou Čiaki a Stresemann oficiálně představeni, seznámí se náhodou přes Nodame, která Stresemanna potká po cestě k Čiakimu do bytu na večeri, a tak ho vezme s sebou. Stresemann se tam však chová až přehnaně nezdvořile, např. si bez dovolení vezme lahev vína ze skříně a nalije si. Jedná se o jasný akt nezdvořilosti, který hraje zásadní roli ve vývoji vztahu mezi ním a Čiakim a ovlivňuje Čiakihovo výběr referujících termínů. Fakt, že Stresemanna přímo neoslovuje, ale v jeho přítomnosti o něm referuje jako o třetí osobě je sám o sobě jednou ze strategií nezdvořilosti podle Culpepera (1995). Stresemanna označuje jako *kono džisan* („tenhle děda“) či *ajaši džisan* („pochybný děda“), tedy ne přímo pejorativně ale ani ne slušně.

(10) Stresemann jako nezvaný host u Čiakiho doma (epizoda 1)

- (...)
- 1 Čiaki: dare no uči da to omotten da jo?
Či si myslíš, že to je byt?
- 2 šika mo (.) nanda **kono džisan**?
Navíc, kdo je tenhle děda?
- 3 tózoku ka? omaera wa (.) tózoku da na:!
Zloděj? Vy jste zloději!
- 4 Stresemann: nodame-čan (.) kore nodame-čan no apátomento
to čigau no?
Nodame-čan, tohle není tvůj byt?
- 5 Čiaki: TONARI NO HEJA DARÓ!
To je přece pokoj vedle!
- 6 nanda kono ajaši džisan wa?
Kdo je tenhle podivný děda?

(11) Čiaki vykazuje Stresemanna z bytu (epizoda 1)

- (...)
- 1 Stresemann: anata doicugo wakarimasu ka?
Vy rozumíte německy?
- 2 ha:i kočira wa čiaki-senpai desu.
Jo, tohle je Čiaki-senpai.
- 3 tózoku ka? omaera wa (.) tózoku da na:.
Zloděj? Vy jste zloději.
- 4 Stresemann: nodame-čan (.) kore nodame-čan no apátomento
to čigau no?
Nodame-čan, tohle není tvůj byt?
- 5 Čiaki: TONARI NO HEJA DARÓ!
To je přece pokoj vedle!
- 6 nanda kono ajaši džisan wa?
Kdo je tenhle podivný děda?

Stresemann nejprve Čiakiho oslovuje pouze zájmeny *kimi* a *anata*. Později je však zaměněn za Čiaki-*kun* s cílem nastolit mezi nimi přátelský vztah. To se mu nepovede a Čiaki vůči němu strategicky uplatňuje nezdvořilost, když ho vykáže z bytu. Bubel (2006: 157) na příkladu přátelství argumentuje, že je velice důležité, jak se postavy rozloučí, protože na tom záleží, jak spolu budou komunikovat při dalším setkání. Toto platí i v tomto případě. Tvůrci záměrně ponechávají Stresemanna v anonymitě a jeho pravou identitu odhalují až v závěru první epizody. Divákovi i Čiakimu je v té chvíli jasné, že se vinou předešlého nedorozumění Čiakiho cesta k dirigentství zkomplikuje.

9 orchestr: o:::.
Óóó.

10 Čiaki: **OI** (.) šikkaku tte nande ore ga?
Hej, proč jsem jako diskvalifikovaný?

11 Stresemann: **kimi** wa onnanoko nakaseta (.) saitei no
šikkaku desu.
Ty jsi rozbřečel dívku. To je ta nejhorší diskvalifikace.

12 Čiaki: e?
cože?

13 ((Sakura vběhne do sálu.))

14 Sakura: okurete sumimasen.
Promiňte, jdu pozdě.

15 Stresemann: wau (.) kore de zen'in soroimašita ne.
Wau, takže jsme všichni.

16 ((Čiaki popadne své sako a odchází.))

17 sore de wa hadžimemašó.
Takže začněme.

18 ((Po chvíli se obrací k odcházejícímu
Čiakimu.))

19 **Čiaki.**
Čiaki.

20 ((Čiaki se otáčí směrem ke Stresemannovi.))

21 Stresemann? **kimi wa** (.) daidži na koto ni kizuitenai.
Ty si neuvědomuješ důležitou věc.

22 Čiaki: daidži na koto?
důležitou věc?

23 Stresemann: **mine-kun** (.) toriaezu bóingu toka ki ni
šinakute í kara (.) motto tanošisó na oto
dašite
*Mine ty se zatím nemusíš starat o uklánění a tak, takže zahraj
radostnější zvuk.*

24 icumo mitai ni.
Jako vždycky.

25 Mine: HAI!
Ano!

26 Stresemann: **horun no kimi.**
Ty s rohem.

Stresemann poutá pozornost hlasitým tlesknutím a první promluvou. Následně však oslovuje Čiakiho jménem, aby dal jemu i všem ostatním najevo, že se diskvalifikace týká jenom jeho (řádek 3). Dál už vůči němu uplatňuje strategie nezdvořilosti (Culpeper, 1995), když ho nejprve ignoruje a namísto toho, aby pokračoval v započaté konverzaci s ním,

oslovuje orchestr (řádek 7). Čiaki tedy také reaguje neslušně a velmi důrazně se na řádku 10 hlásí o slovo za použití zvolání „oi“, které můžeme v tomto kontextu (vztah učitel – žák, přítomen celý orchestr) označit za velmi nezdvořilé. Za normálních okolností by žák vůči učitelovi použil nejspíše zdvořilé oslovení *sumimasen* („omlouvám se“), kterým by snižoval dopad ohrožení tváře adresáta. Jako postava je však Čiaki od začátku vykreslován jako nedoceněný génius, který je přesvědčen o tom, že převyšuje své spolužáky i mnohé učitele. Stresemanna i na základě předchozích zkušeností nepovažuje za skutečného mistra, tudíž mu nehodlá ani projevovat úctu. Ten mu však hned odpovídá (řádek 11) a referuje k němu zájmenem *kimi*, které je v této situaci nerekiproční a jeho použitím tedy dává najevo, že je výše postavený. Jelikož v konfliktních situacích volí pro referování k Čiakimu zájmeno *kisama* či *anata*, lze říci, že variantu *kimi* používá, když zaujímá pozici mentora a snaží se mu věci vysvětlit.

Po odůvodnění, proč Čiakoho vyhodil z orchestru, Stresemann opět na řádku 15 pokračuje v uplatňování strategie nezdvořilosti, když Čiakoho znovu přehlíží a vědomě nepokračuje v započaté konverzaci. Čiaki je tím vyloučen z kolektivu, což je podle Culpepera (1995, s. 357) další ze strategií nezdvořilosti. Situace se začíná znovu měnit až od řádku 19, kdy Stresemann přehodnocuje svůj přístup a za pomoci přímého oslovení jménem znovu navazuje konverzaci. Následně se na řádku 21 vrací se do pozice mentora a používá zase referenci *kimi*, když Čiakimu vysvětluje, jaké udělal v dirigování chyby (řádek 21). Následně mu předvádí, jak má dirigent pracovat, přičemž oslovuje také další přítomné postavy. Mineho na řádku 23 se sufixem *-kun*, který symbolizuje blízkost a zároveň staví do kontrastu jeho vztah k Minemu a k Čiakimu. Zatímco Mine ho z mentorského hlediska nezajímá a není tedy nutné s ním mít konflikty, Čiakoho záměrně oslovuje pouze příjmením. Vedlejší postavy pak názvem jejich nástroje a zájmenem *kimi* (řádek 26). Specifický vztah s Čiakim je tedy odlišen i pomocí způsobu oslovování.

Následující excerpt je ze stejné scény. Čiaki zůstává v sále a pozorují společně s Nodame Stresemanna, jak diriguje stejnou skladbu jako se předtím pokoušel dirigovat Čiaki sám. Je to vůbec poprvé, co Stresemann v seriálu diriguje.

(14) Stresemann poprvé diriguje (epizoda 3)

- 1 Nodame: kore čiaki no itta tóri desu ka?
To je podle toho, jak si říkal, Čiaki?
- 2 Čiaki: ija.
Ne.

- 3 <<i>wake suru cumori wa nai ga (.) **koicura** wa heta da.
Nehodlám se vymlouvat, ale oni neumí hrát.
- 4 (xxx) taičó no warusa mo honnin no sekinin da.
(xxx) je zodpovědnost každého osobně.
- 5 demo (.) **ano hito** ga furu dake de oke ga naridasu.
Ale ten člověk jen mávne a orchestr hraje.
- 6 <<**ano hito** wa kitto (.) ongaku o hito o sonkei šite
 (.) sore ga džibun ni kaette kuru.>>
Ten člověk rozhodně respektuje hudbu a lidi, což se mu vrací zpátky.
- 7 <<are ga (.) **honmono no maestro** nan da.>>
To znamená, že je opravdový mistr.

Dialog (řádky 1, 2) a následný vnitřní monolog (řádky 3–7) zde mají velmi důležitou funkci. Předpokládejme, že mnoho diváků nepozná rozdíl v hudbě dirigované Čiakim a té dirigované Stresemannem. Nodamina otázka (řádek 1) tedy zdůrazňuje to, že se obě skladby opravdu liší. Čiakiho odpověď je pouze lakonické ne (řádek 2). Záběry na orchestr se střídají s detaily na Čiakiho vážnou tvář. Vnitřní monolog zde dává smysl ze dvou důvodů. Jednak není vhodné, aby narušoval zkoušku mluvením, ale především hraje roli v jeho vlastní charakterizaci. V dialozích se sice prezentuje jako velice sebevědomý a konfliktní jedinec, avšak tvůrci chtějí ukázat také jeho druhou tvář, když je schopný objektivně uznat hudební kvality někoho jiného.

Čiaki zde poprvé referuje o Stresemannovi jako o *ano hito* („ten člověk“ či „on“), čímž se od něj pomyslně distancuje a mluví o něm neutrálně. Scéna graduje společně s hudbou, až do bodu, kdy pro referenci použije termín *maestro* (řádek 7). Víme, že až do tohoto momentu takto referoval pouze o Sebastianu Vierovi, který byl jeho mentorem v dětství. Zde tedy použití stejné reference o Stresemannovi značí proměnu ve vnímání vztahu s ním. V další scéně na to Čiaki navazuje tím, že se Stresemannem mluví formálním stylem jazyka.

(15) Čiaki žádá Stresemanna, ať mu povolí přestup na dirigentství (epizoda 3)

- 1 Čiaki: šikika e no tenka o mitomete kudasai.
Potvrďte mi prosím přestup na katedru dirigentství!
- 2 ((podává Stresemannovi obálku s žádostí,
 ten ji však ihned roztrhá.))
- 3 í desu jo (.) mitomete moraeru made nanmai de
 mo dašimasu kara.
To je v pořádku, protože dokud mi to nepotvrdíte, tak je budu odevzdávat.

- 4 Stresemann: becu ni tenka šinakute mo (.) **wataši** no deši
ni šite agemasu jo.
Ani nemusíš přestupovat, já z tebe svého žáka udělám.
- 5 Čiaki: e?
cože?
- 6 **kimi** wa kekkó omoširosó danši.
Ty jsi celkem zajímavý mladík.
- 7 viera nanka no deši ni šiteoku no wa
mottainai.
Být nějakým žákem Viery je zbytečné.
- 8 tada (.) tenka wa jame nasai.
Akorát, přestaň s tím přestupem.
- 9 piano wa cuzuketa hó ga í.
lepší bude pokračovat na piano.
- 10 sono kawari (.) hoka no džikan (.) wataši ni
zutto cukikiri desu.
namísto toho, po zbytek času, můžeš být pořád se mnou.
- 11 Čiaki: **sensei...**
Učiteli...
- 12 Stresemann: jo:ši (.) só kimattara šibuja reccu go:!
Dobrá, jestli ses rozhodl, tak pojďme na Šibuju!

Kromě toho, že Čiaki uznává Stresemanna jako kompetentního učitele, je si také vědom jeho moci, a proto mluví slušně (řádek 1). Na této úrovni jazyka zůstává dokonce i poté, co Stresemann roztrhá jeho žádost (řádek 2). Pak mu ale nabízí, že ho přijme za studenta, načež Čiaki okamžitě reaguje oslovením *sensei* („učiteli“), kterým vzdává Stresemannovi respekt (řádek 11). Je to poprvé, co ho tak nazývá, a proto toto oslovení signalizuje proměnu v Čiakiho chápání jejich vztahu a zároveň vyjadřuje jeho radost, že konečně získal vytouženého evropského učitele. Následná Stresemannova promluva (řádek 12), ve které dává najevo, že má především zájem využít Čiakiho jako průvodce nočním životem, však v kombinaci s Čiakiho předčasnou radostí vytváří komickou situaci.

I když Čiaki i nadále udržuje zdvořilý styl v přímé komunikaci, jakmile Stresemann odejde ze zkoušky orchestru, aby se mohl věnovat prostoduché zábavě mimo školu, Čiaki o něm hovoří jako o *ano džidži* („ten dědek“). Ve scéně odehrávající se v nočním klubu, ze které je excerpt (X), ho hned na začátku konverzace (řádek 1) variantou *džidži* („dědku“) dokonce oslovuje a přidává také v tomto kontextu nezdvořilé zájmeno pro 2. osobu *anta* (řádek 2). Zdá se, že změny v oslovování a referování jsou ovlivňovány událostmi, které mají vliv na dočasnou podobu vztahu.

(16) Čiaki nachází Stresemanna v nočním klubu (epizoda 3)

- 1 Čiaki: **DŽIDŽÍ!**
Dědku!
- 2 **anta** wa (.) honto ni maiban maiban konna koto o
šiteta no ka?
Ty si opravdu večer co večer dělal takovéto věci?
- 3 **čiaki** koso(.)nande konna toko ni iru n desu ka?
Čiaki (ty) také, proč jsi na takovémto místě?

Oslovení v rámci jednoho vztahu ale nejsou konstantní, tudíž je nutné analyzovat každou promluvu v kontextu. *Džidží* („dědek, děda“) je většinou všemi užíváno v pejorativním významu, ale po úspěšné spolupráci se vztah mezi Čiakim a Stresemannem dostává na přátelskou úroveň. Po bujaré oslavě odpočívají na pohovkách a vedou spolu hovor o životě.

(17) Čiaki a Stresemann hovoří o životě (epizoda 5)

- 1 Stresemann: sake to tabako to onna ga nakereba (.) **wataši**
šinimasu.
Kdyby nebyl alkohol a cigarety a ženy, tak zemřu.
- 2 Čiaki: <<**džidží**...>>
Dědo...

Stresemann svou upřímnou zpověď v podstatě vysvětluje své nepatřičné chování. Referující *džidží* je pak vysloveno pouze ve formě vnitřního monologu, přičemž z tónu je patrné, že se zde nejedná o negativní význam, ale tento termín má za cíl pouze divákovi ukázat, že obě postavy se sblížily a Čiaki přijímá svého mentora i s jeho stinnými stránkami. Tento bod je vyvrcholením celého jejich vztahu. Stresemann poté z univerzity odjíždí a v seriálu se objevuje už pouze sporadicky, často za účelem vytvoření komické situace.

(18) Stresemann se nečekaně vrací (epizoda 9)

- 1 Stresemann: čiaki.
Čiaki.
- 2 Čiaki: maestro.
Maestro.
- 3 Stresemann: Čiaki (.) naze nagaoka mami no šašinšú okutte
konai?
Čiaki, proč si mi neposlal fotky Mami Nagaoky?

5.1.5 Stresemann – Mine

Vztahu mezi Stresemannem a Minem není v syžetu věnována prakticky žádná pozornost, jak je patrné z níže uvedené tabulky 6. Stresemann svého žáka oslovuje pouze jednou během zkoušky orchestru, při které zároveň také dává najevo Čiakimu, že při dirigování dělá zásadní chyby. Zatímco Čiakiho oslovuje pouze příjmením, u Mineho přidává také sufix *-kun*, který je běžně používán ve školském prostředí. Toto oslovení tak vlastně do velké míry ukazuje na Čiakiho jako na toho, se kterým má Stresemann unikátní vztah.

Tabulka 6: Oslovení a reference ve vztahu Stresemann – Mine

forma	Stresemann		Mine	
	varianta	počet	varianta	počet
oslovení a reference k 2. osobě				
příjmení + sufix	<i>Mine-kun</i>	1	—	—
zájmeno	<i>anata</i>	1	—	—
reference o 3. osobě				
daidai meiši	—	—	(<i>ano</i>) <i>džidži</i> „ <i>ten dědek</i> “ (<i>kuso</i>) <i>džidži</i> <i>ero kjošó</i> („ <i>ero mistr</i> “)	2 1 1

Mine referuje ke Stresemannovi v jeho nepřítomnosti velmi nelichotivě. Varianta *ero kjošó* („ero mistr“) ale není myšlena primárně jako urážka. Je použita v kontextu, kdy Mineho otec vypráví v restauraci příběh Stresemannovy nešťastné mladické lásky k současné ředitelce univerzity Momogaoka, se kterou se poznal za mlada během jejich studií v Evropě. Zatímco Nodame a Masumi Stresemanna litují, Mine se je snaží povzbudit.

(19) Studenti litují Stresemanna (epizoda 5)

- ((...))
- 1 Nodame: miruhí kawai só.
Chudák Miruhí.
- 2 Masumi: koi to wa ete šite só iu mono jo.
Láska je často taková.
- 3 Mine: MA: í dža né ka.
A není to jedno?
- 4 **anna ero kjošó** ga inaku natta tte sa:!
Že takový ero mistr zmizel!
- 5 Stresemann: ((Vpadne do restaurace.))
((...))

Na úrovni vloženého diskurzu se tedy Mine snaží poukázat na dirigentovu špatnou vlastnost, aby povzbudil své posmutnělé přátele (řádek 4). Přesně v tom okamžiku však následuje detailní záběr na tvář Stresemanna, který se objeví ve dveřích restaurace. Zvolená pejorativní reference *anna ero kjošó* („takový ero mistr“) v kombinaci s načasováním, rychlým stříhem, líčením (Stresemann je rozcuchaný), výrazem tváře (má široce otevřená ústa), pak vytváří komický efekt, protože Stresemann vypadá spíše jako ero mistr než jako vážený dirigent.

V ostatních případech Mine pouze skrze referování vyjadřuje svůj momentální postoj ke Stresemannovi, protože se mu nelíbí jeho přístup v pozici šéfa orchestru. Stresemann totiž často pod nějakou záminkou odmítá dirigovat a vytratí se za zábavou. Negativní referování o Stresemannovi Mineho charakterizuje jako postavu, které na orchestru velmi záleží.

5.1.6 Nodame – Stresemann

Vztah Nodame a Stresemanna řadíme sice do kategorie učitel – žák, protože on je učitelem na její univerzitě, avšak stejně tak by mohl být zařazen do kategorie vztahů přátelských. Nodame totiž nikdy nedává najevo, že by Stresemanna vnímala jako svého učitele. Používá vůči němu sice slušný styl promluv *teineigo*, ale oslovuje ho přezdívkou *miruhí*, kterou dává najevo blízkost. Přezdívka vznikla tím, že se jí představil falešným jménem jako Milchy Holstein (Nodame to vyslovuje jako *Miruhí Horušutain*). To následně vytváří komický efekt, když ho Nodame přivede k Čiakimu domů a sdělí jeho jméno. Jelikož Čiaki umí německy, ihned odhalí, že jde o falešné jméno, které podle jeho překladu znamená „kravské mléko“. Toto odhalení zase funguje jako narativní kauzalita, protože díky tomu Stresemann zjišťuje, že Čiaki v dětství pobýval v Evropě, kde se mimo jiné stal žákem Sebastiana Viery.

Kromě toho, že falešné jméno nejprve vytváří komiku, když je Čiakim odhaleno, charakterizuje Nodame jako naivní dívku, která věří všemu, co jí ostatní řeknou. Jelikož však i nadále používá k oslovování a referování variantu *Miruhí* vycházející z tohoto falešného jména, je patrné, že tato lež její dobrý vztah se Stresemannem nikterak nenarušila.

Tabulka 7: Oslovení a reference ve vztahu Stresemann – Nodame

forma	Stresemann		Nodame	
	varianta	počet	varianta	počet
sebe-reference				
zájmeno	<i>wataši</i>	6	<i>wataši</i>	2
přezdívka	—	—	<i>Nodame</i>	5
oslovení a reference k 2. osobě				
přezdívka	—	—	<i>Miruhí</i>	14
přezdívka + sufix	<i>Nodame-čan</i>	12	—	—
zájmeno	<i>anata</i>	1	—	—
daidai meiši	<i>fantasutikku gáru</i> („fantastická holka“) <i>odžósan</i> („dcera/dívka“)	1 1	—	—
sloveso	<i>sumimasen</i> („promiňte“)	1	—	—
reference o 3. osobě				
přezdívka	<i>Nodame</i>	1	<i>Miruhí</i>	2
celé jméno	—	—	<i>Miruhí Horušutain</i>	1

Tento vztah je stabilní i ze Stresemannovy strany, když oslovuje Nodame takřka výhradně variantou přezdívka se sufixem *-čan*, která v jejich případě vyjadřuje velkou míru blízkosti. Všechny jiné varianty oslovení a referencí k 2. osobě v rámci jejich vztahu nacházíme ve scéně, kdy se seznamují.

(20) Stresemann se seznamuje s Nodame (epizoda 1)

- 1 Stresemann: **sumimasen!**
Promiňte!
- 2 a! **anata** wa sakki no **fantasutikku gáru!**
Ach! Ty jsi ta fantastická holka, co jsem potkal předtím.
- 3 konbanwa.
Dobry večer.
- 4 Nodame: konbanwa.
Dobry večer.
- 5 ((Vynechány 4 řádky. Stresemann ji žádá, aby mu ukázala cestu k silnici, kde jezdí taxíky. Ona se přizpůsobuje jeho nestandardní intonaci a pomalu a hlasitě mu vysvětluje cestu.))
- 6 Stresemann: o:!
jasaši **odžósan!**
Ó, laskavá dívko!

Stresemann zcela výjimečně používá zdvořilé oslovení *sumimasen* („promiňte“) a to ze zcela pragmatických důvodů – oslovuje neznámou osobu. Hned poté však zjišťuje, že se jedná o mladou dívku, kterou již někde potkal. Zájmeno *anata* (řádek 2) zde slouží především jako *jakuwarigo*, protože jinak zde neplní žádnou důležitou funkci a rodilý

mluvčí by ho v podobném kontextu s největší pravděpodobností vynechal. Vychází tedy pravděpodobně ze stereotypní představy, že cizinci, byť mohou umět dobře japonsky, budou stále dělat chyby pramenící z rodného jazyka, kde je nutné zájmeno pro 2. osobu ve větě vyjádřit.

Druhou referencí k adresátce je na řádku 2 cizojazyčné slovní spojení *fantasutikku gáru* („fantastická dívka“). To v rámci vloženého diskurzu funguje v první řadě jako kompliment, ale zároveň utvrzuje Nodame v tom, že je Stresemann cizinec. Jako textová indicie slouží tato reference i divákům a specifikuje Stresemanna jako někoho, kdo sice umí japonsky, ale nepřizpůsobuje se japonské kultuře. To se projevuje především tak, že flirtuje s každou dívkou, kterou potká. Zároveň tato reference má v kombinaci se zdvořilým oslovením na řádku 1 komický efekt.

Odžósan je příbuzenský termín, který původně znamená „(něčí) dcera“ a používá se pro vyjádření úcty. Je však rovněž využíván pro referenci k mladým dívkám obecně. Tvůrci s ním zdůrazňují, že Stresemann vnímá Nodame jako ženu, a tedy i sexuální objekt. Jeho zájem o ni sice bude přetrvávat i nadále, avšak poté, co se mu Nodame představí, bude už její přezdívku vždy používat pro oslovení i reference k ní.

5.1.7 Nodame – Etó

Vztah Nodame a pana učitele Etóa se rozvíjí až od sedmé epizody, když je k němu Nodame nečekaně přerazena od svého bývalého učitele Tanioky. Na základě dat v tabulce vidíme, že Etó je, co se týče oslovování a referování mnohem aktivnější a používá celkem dost různorodých variant.

Tabulka 8: Oslovení a reference ve vztahu Nodame – Etó

forma	Nodame		Etó	
	varianta	počet	varianta	počet
sebe-reference				
zájmeno	—	—	<i>ore</i> (<i>kono</i>) <i>ore</i>	3 1
přezdívka	Nodame	1	—	—
oslovení a reference k 2. osobě				
příjmení	—	—	<i>Noda</i>	1
celé jméno	—	—	<i>Noda Megumi</i>	1
zájmeno	—	—	<i>omae</i>	8
profesní označení	<i>sensei</i>	1	—	—
daidai meiši	—	—	<i>aho („blbko“)</i>	1
zvolání	—	—	<i>oi („hej“)</i>	4
reference o 3. osobě				
příjmení	—	—	<i>Noda</i>	1
příjmení + funkce	<i>Etó-sensei</i>	3	—	—
zájmeno	—	—	<i>koicu</i> <i>aicu</i>	1 1
daidai meiši	<i>hentai („úchyl“)</i>	1	—	—

Jejich první společná scéna je sama o sobě variací na první scénu Etóa a Čiakihó, která eskalovala do konfliktu, který nakonec ukončil jejich spolupráci. Situace s Nodame se vyvíjí podobně, když Etó záměrně útočí na pozitivní tvář své studentky a přikazuje jí, jak a co má na piano hrát. Neustále k ní přitom referuje prostřednictvím zájmena *omae*. Nodame se však na rozdíl od Čiakihó nebrání užitím nevhodných výrazů, ale pouze zvyšuje hlas a používá svůj rodný dialekt.

(21) Etó se stává učitelem Nodame (epizoda 7)

- 1 ((Etó vpadne do studovny, kde Nodame hraje na piano.))
- 2 Etó: **noda megumi!**
Megumi Nodo!
- 3 sannengan uzumorecuzuketa **omae no** piano (.) **kono ore** šóka sasete miseru.
Budu to právě já, kdo tě donutí dotáhnout tvoji hru na piano k dokonalosti.

((7 řádků vynecháno. Etó nejprve sebere Nodame noty, aby se podíval, co hrála. Následně ji vyzve, aby mu zahrála nějakou klasickou skladbu.))
- 4 NAMETON NO KA? KORA!
Děláš si ze mě srandu? Tohle!
- 5 koko wa jóčien demo mači no piano kjóšicu de mo NAI!

- Tohle není ani školka ani kurz piana ve městě!*
- 6 ondai ja!
Jsme na hudební univerzitě!
- 7 šika mo (.) **omae** wa mó (.) **ore** ga eranda **ore** no
seito ja!
Navíc, ty jsi už moje studentka, kterou jsem si sám vybral.
- 8 Nodame: **Nodame** dečča.
Nodame jde pryč.
- 9 čanto benkjó šitotto jo.
Já pilně studuji.
- 10 ((zastaví se u dveří a chvíli váhá, jestli je
otevřít. Než vezme za kliku, otočí se zpátky
na Etóa.))
- 11 **omae** iu na!
A neřkej mi „omae“!

Hned v úvodu na řádku 2 zdůrazňuje Etó důležitost okamžiku a své následné promluvy tím, že Nodame osloví jejím celým jménem. Zároveň jí tím sděluje, že ji zná, což rozvádí hned na dalším řádku. Zájmeno *omae* pro referování k 2. osobě je obvyklým prvkem jeho typické mluvy a objevuje se v kombinaci se sebe-referujícím zájmenem *ore*. To je zde rozšířeno o ukazovací zájmeno *kono* („tento“) a výslednou kombinací Etó zdůrazňuje, že to bude právě on a nikdo jiný, kdo rozvine Nodamin talent.

Učitel následně své nové žačce sebere noty, aby se na ně podíval. Neortodoxní název skladby se mu nelíbí, a tak reaguje velmi podobně jako když u Čiakihho našel notový zápis s dirigentskými značkami. Nodame je však nekonfliktní postava, a tak nereaguje ofenzivně. Etó jí nakazuje, ať zahraje nějakou klasickou skladbu, ale ona neuposlechne a zahraje mu píseň dětskou. To zvyšuje jeho agresivitu (řádek 4) a následuje útok na pozitivní tvář Nodame (řádky 5–6). Následně pak zdůrazňuje, že je od teď jeho žačkou, což implicitně značí ztrátu svobody, a tedy útok na její negativní tvář (řádek 7).

Ještě předtím, než scéna skončí a Nodame ze třídy uteče, poskytuje na řádku 11 metalingvistický komentář týkající se toho, jak s ní Etó mluví. Neformální zájmeno *omae* se jí nelíbí a byla by radši, kdyby volil v pozici učitele jinou variantu. To, že je Nodame velice citlivá na to, jak jí ostatní oslovují či k ní referují, dává najevo i ve scénách s Čiakim. Podrobněji se tomu budeme věnovat v části věnované jejich vztahu.

Etó si je vědom Nodaminých hudebních kvalit, což dává najevo především ve vnitřních monolozích. Ty zároveň slouží i jako vodítko pro diváky, kteří by třeba nemuseli rozpoznat, že Nodame hraje výborně, byť je její podání často velmi neortodoxní. Etó stejně jako Čiaki užívá pro referování k Nodame zájmeno *koicu*, které sice může být

v některých případech pejorativní, avšak Etó jím spíše vyjadřuje blízkost. Zároveň první užití této varianty označuje moment, kdy Etó začíná svou studentku brát skutečně vážně a vidí její potenciál v soutěži ve hře na klavír (22).

(22) Nodame se loučí s Etóem (epizoda 9)

- 1 Etó: <<šindžirarehen.
Nemůžu tomu uvěřit.
- 2 **koicu** honma ni benkjó šitotta n ka.>>
Ona si to fakt nastudovala.

Jak vidíme, varianta *koicu* je zde použita v Etóově vnitřním monologu. Ten jako celek vyjadřuje jeho překvapení nad tím, že se Nodame ve hře zlepšuje víc, než očekával. Podobně je *koicu* využíváno i Čiakim (viz kapitola 7.2.2 a 7.3.1).

Aby si Etó získal důvěru Nodame, nacvičuje s ní nejprve její oblíbené dětské skladby. Zatímco ona hraje na piáno, on tančí. Jeho taktika brzy slaví úspěch, což je vyjádřeno tím, že ho Nodame poprvé oslovuje jako *sensei* („pane učiteli“). To je zároveň jediné oslovení, které v rámci tohoto vztahu za celou dobu použije. Vyjadřuje mu tím, že ho přijala za učitele, což znamená zásadní bod zlomu v jejich vztahu.

(23) Etó chválí Nodame (epizoda 8)

- 1 Nodame: **sensei** (.)
Pane učiteli.
- 2 midžikai aida dešita kedo osewa ni narimašita.
Bylo to jen nakrátko, ale děkuji vám za vše.
- 3 ((Nodame odbíhá ke dveřím))
- 4 ogenki de.
Mějte se.
- 5 Etó: CHOTTO MATTE!
Počkej!
((...))

Během scény se několikrát během pár okamžiků promění její celkové vyznění. Etó byl k Nodame delší dobu milý, což ona uznává, když ho konečně osloví jako *sensei* („pane učiteli“), avšak hned vzápětí z dialogu vyplyne, že tímto považuje spolupráci za ukončenou a s učitelem se loučí. On reaguje tím, že dává zvýšeným hlasem a intonací znovu najevo svou drsnou stránku (řádek 5). Následuje detail na jeho zamračenou tvář a střih zpátky na vystrašenou Nodame. Etó ji ukazuje smlouvu o tom, že po dokončení

nácviku dětské písničky bude i nadále jeho žačkou a postoupí na klasickou hudbu. Dostává tedy několik svazků notových zápisů, které se má do příště naučit. Oslovení *sensei* zde tedy opět spoluvytváří komickou situaci, protože Nodame nečekala, že bude pod učitelem muset studovat i nadále a v mnohem přísnějším režimu.

Přímé oslovení příjmením značí naopak průlom ve vnímání vztahu ze strany Etóa. Sleduje Nodame, jak v časové tísní usilovně nacvičuje druhou skladbu na soutěž, až z toho dostane horečku. Přesto se nevzdává a snaží se cvičit až do poslední chvíle. Etó je ohromen, ale zároveň si myslí, že bude lepší, když zahraje pouze první skladbu, kterou umí.

(24) Etó chválí Nodame (epizoda 10)

- | | | |
|---|------|--|
| 1 | Etó: | noda.
<i>Nodo.</i> |
| 2 | | (.) omae wa honma ni jó jatta.
<i>Vedla sis fakt dobře.</i> |
| 3 | | (.) sé ja kedo na:.
<i>To jo, ale...</i> |
| 4 | | konna džótai de kono nikjoku o hikasu wake
ni wa ikan.
<i>V takovéto situaci nemůžeš hrát dvě písně.</i> |
| 5 | | tatoe šikkaku ni natte mo.
<i>I kdyby si měla být diskvalifikovaná.</i> |

Oslovení zde plní svou základní funkci, tedy upoutání pozornosti. Do té doby ji však oslovoval pouze zvoláním *oi* („hej“) či pejorativním *aho* („blbko“). Oslovení příjmení tedy značí změnu v přístupu k ní. Pauza, která oslovení odděluje od zbytku promluvy ještě zdůrazňuje důležitost promluvy. V té zcela nečekaně rozmlouvá Nodame, aby se snažila o nemožné a raději vzdala své ambice na vítězství. I když k ní referuje zájmenem *omae*, mluví velmi klidně a jeho ósacký dialekt v tomto podání nepůsobí zlověstně ale naopak laskavě. Samotné oslovení zde značí to, že byl dokončen přerod Etóa ze zlého učitele v empatického člověka.

5.2 Partnerské vztahy

Další kategorii tvoří vztahy partnerské. Ty jsou zajímavé především z toho důvodu, že se často během seriálu dramaticky vyvíjí a již jsme zmiňovali, že v reálném světě by bylo velice obtížné, ne-li nemožné, získat podobná data jako ze seriálu. Takové vztahy jsou

v *Nodame Cantabile* celkem tři. První se odlišuje tím, že existoval již před událostmi zobrazenými v syžetu, dva zbylé jsou si naopak podobné v tom, že dvojice sledujeme od jejich seznámení až po přerod v milostný vztah.

5.2.1 Čiaki – Saiko

Z konverzace mezi Čiakim a Saiko se divák implicitně dozvídá, že je požil či ještě pojí milostný vztah. Zatímco Čiaki by v něm rád pokračoval, Saiko ho hned při jejich prvním setkání zobrazeném v syžetu ukončuje, protože se jí nelíbí jeho rozhodnutí skončit se studiem a vadí jí rovněž to, že z pro ni nepochopitelných důvodů odmítá jet studovat do Evropy.

(25) Saiko se poprvé objevuje v seriálu (epizoda 1)

- 1 ((Čiakiho zaujal zvuk piana a chce zjistit, kdo tak dobře hraje, proto jde po jeho původu. Dostane se až ke dveřím od zkušebny.))
- 2 Saiko: **Šin' iči!**
Šin' iči!
- 3 Etó-sensei no tokoro kubi ni natta tte hontó?
Je pravda, že tě Etó sensei vyhodil?
- 4 Čiaki: **Saiko...**
Saiko...
((dějiště konverzace se poté stříhem přesouvá do baru))
((13 promluv vynecháno))
- 5 baka dža nai?
Nejsi hlupák?
- 6 hikóki ga kowakute norenai nante...
Nemoci létat letadlem, protože se jich bojíš...
((Retrospektiva z nehody))
- 7 Čiaki: kantan ni iu na!
Nezlehčuj to!
- 8 taiken šitenai **omae** nani ga wakarū?
Co o tom víš, když si to nezažila?
((5 promluv vynecháno))
- 9 Saiko: watašitači mó só iu kankei dža nai n da kara.
Takový vztah mezi námi skončil, takže.
- 10 soreni wataši makeinu nanka kirai.
Krom toho já nesnáším ztroskotance.

Konverzace začíná oboustranným oslovením rodným jménem (řádky 2, 4). A tak přestože se dívka v syžetu objevuje poprvé, divák na základě vzájemného oslovení od prvního okamžiku ví, že mezi postavami je zřejmě velmi blízký vztah. Slouží tak jako významná zkratka, která umožňuje tvůrcům vynechat explicitní popis osobní historie postav.

Scéna pokračuje konverzací v baru, kde Saiko ohrožuje Čiakiho tvář tím, že mu doporučuje, aby se omluvil panu učiteli Etóovi, se kterým měl rozepří, protože se podle ní jedná o nejlepšího učitele na univerzitě. Když Čiaki odmítá, začne dívka útočit na jeho tvář tím, že se vysmívá jeho strachu z létání, kvůli kterému nemůže studovat v zahraničí (řádky 5, 6). To, že je to pro Čiakiho velmi citlivý problém, víme už z úvodní expoziční scény.

Čiaki stejně jako v jiných případech reaguje ofenzivně (řádek 7) a mění také oslovující termín na zájmeno *omae* (řádek 8). Ten sice může sloužit jako znak blízkosti, avšak v tomto případě s ním Čiaki spíše zaujímá útočný postoj. Zájmeno *anata* se sice v partnerských vztazích běžně používá, avšak Saiko však chce svého partnera během rozhovoru urazit. Nejdřív mu tedy nepřímou naznačuje, že je ztroskotanec (řádek 10), aby následně (řádek 11) užila pejorativní zájmeno *anta* v kombinaci s adverbialní partikulí *nanka*, která podle Maynard (2002, s. 428) často zvyšuje emotivitu reference.

S Čiakiho úspěchem v univerzitním orchestru, který z něj udělá celebritu i mimo univerzitu, se postoj Saiko opět navrací k velmi blízkému a ona ho zase oslovuje a referuje o něm rodným jménem, čímž opět dává najevo blízkost. Na rozdíl od Nodame má i jako bývalá přítelkyně „právo“ Čiakiho takto oslovovat. A je kromě jeho matky jediná, kdo to tak dělá. Čiaki však vztah nechce navracet do původního stavu, což dává najevo i tím, že k ní referuje pouze zájmenem *omae*.

Proměna vztahu Saiko k Čiakimu je charakterizována také postojem, který ona zaujímá k Nodame. Nejprve ji nebere jako hrozbu, a proto o ní ani nerefereje. Zlom nastává v 6. epizodě, kdy ji začíná vnímat jako sokyni. To je značeno tím, že o ní poprvé referuje, k čemuž volí variantu *ano onna* („ta žena“), i když z kontextu vyplývá, že její jméno zná. Negativní vyznění použitého termínu ještě zvyšuje intonace. V jedné z následujících scén se pak setkávají v karaoke na toaletách. Zatímco Nodame tam slaví úspěšné první představení orchestru, Saiko zapíjí žal.

(26) Saiko útočí na Nodame (epizoda 6)

- 1 ((Nodame vchází ve znatelně opilém stavu na toalety.))
- 2 Nodame: o! **Sadanobu Saiko!**
O! Saiko Sadanobu!
- 3 ((Saiko ji začne mlátit, až Nodame skončí na podlaze.))
- 4 Saiko:ahaha! gomen nasai.
Ahaha! Promiň.
- 5 jobisute sareta mono da kara cui...
Oslovila si mě nezdvořile, tak...

V této ukázce se opět setkáváme se situací, kdy postavy samy poskytují metalingvistický komentář, kterým reagují na oslovení či referenci k nim. Saiko na řádce 5 vysvětluje, že Nodame zbila proto, že ta si ji dovolila oslovit jménem bez zdvořilostního sufixu (řádek 2), přestože se osobně neznaly. Divák takového vysvětlení musí samozřejmě interpretovat jako zcela neadekvátní. To pak vede k tomu, že je Saiko charakterizována jako přehnaně žárlivá bývalá přítelkyně, která neunesla svoji prohru o Čiakihovo náklonnost. Tím ji jako postavu tvůrci dostávají do situace, kdy s ní diváci přestanou soucítit. Cokoliv špatného se jí poté v seriálu stane, bude divákům pravděpodobně poskytovat potěšení. Zároveň pak celá situace působí tak přehnaně, až je vlastně komická.

5.2.2 Čiaki – Nodame

Vztah mezi Čiakim a Nodame tvoří hlavní romantickou linku celého seriálu. Seznámí se díky tomu, že Čiaki v opilosti usne na chodbě domu a Nodame, která žije ve vedlejší bytě, mu pomůže. To, že se znají jen od vidění symbolizuje reference *nantoka-senpai* („nějaký starší spolužák“), kterou použije Nodame. Z této reference se tak divák dozvídá, že jsou s Čiakim sice nejspíš studenti stejné školy, ale neznají se tak dobře, aby si hned vzpomněla na jeho jméno. Zároveň je divákovi vizuálně za pomoci animovaného srdíčka sděleno, že se Nodame zamilovala. Následně bezvládného spolužáka přemístí k sobě do bytu, kde ho nechá přespat. Komedijního vyznění je dosaženo tím, že on si nic nepamatuje, zatímco ona tuto situaci vnímá jako začátek milostného vztahu mezi nimi.

Na základě níže uvedené tabulky 9) můžeme učinit závěr, že Nodame je ve vztahu k Čiakimu velmi stabilní. Jako oslovení a reference používá v naprosté většině případů pouze termíny *senpai* („starší spolužák“) a *Čiaki-senpai* („starší spolužák Čiaki“). Druhou variantu používá častěji v případech, kdy jsou přítomny ještě další postavy,

z nichž někteří mohou být také považováni za dívčiny starší spolužáky, byť tak v celém seriálu nikoho jiného neoslovuje. Neplatí to však ve všech případech a občas použije oslovení Čiaki-senpai i v soukromých konverzacích.

Tabulka 9: Oslovení a reference ve vztahu Nodame – Čiaki

forma	Nodame		Čiaki	
	varianta	počet	varianta	počet
sebe-reference				
zájmeno	<i>wataši</i>	2	<i>ore</i> <i>ore-sama</i> <i>boku</i>	24 3 1
přezdívka	<i>Nodame</i>	26	—	—
ostatní	<i>Minami-čan</i>	1	—	—
oslovení a reference k 2. osobě				
rod. jméno + sufix	<i>Šin'iči-san</i>	1	—	—
přezdívka	—	—	<i>Nodame</i>	17
zájmeno	<i>anata</i>	4	<i>omae</i>	33
seniorní termín	<i>senpai</i>	98	—	—
příjmení + sen. term.	<i>Čiaki-senpai</i>	17	—	—
ostatní	<i>Šin'iči-kun no baka</i> („Šin'iči ty hlupáku“)	1	<i>gomi onna</i> („odpadková ženo“) <i>boke</i> („blbko“)	2 1
reference o 3. osobě				
celé jméno + sufix	<i>Čiaki Šin'iči-kun</i>	1	—	—
příjmení + sen. term.	<i>Čiaki-senpai</i>	24	—	—
sen. term.	<i>senpai</i>	5	—	—
přezdívka	—	—	<i>Nodame</i>	18
zájmeno	—	—	<i>aicu</i> <i>koicu</i> <i>konna no</i> <i>(Nodame no) jacu</i> <i>(baka na/sugoi) jacu</i>	6 2 1 1 3
ostatní	<i>senpai no baka</i> („starší spolužák hlupák“)	1	<i>(ano/konna) onna</i> („žena“)	3
	<i>nantoka-senpai</i> („nějaký starší spolužák“)	1	<i>(ano) baka</i> („ta hlupačka“)	1
			<i>(anna) hentai</i> („taková úchylačka“)	1

Jelikož Nodame i Čiaki využívají k oslovování některé varianty pouze ojediněle, dá se předpokládat, že budou plnit nějakou důležitou úlohu. Je tedy nutné prozkoumat je v konkrétních kontextech.

Začneme oslovením formou rodného jména Šin'iči. To v Japonsku značí velkou míru intimity. Pokud se podíváme na to, jak Čiakiho oslovují ostatní, tak kromě matky

a (bývalé) přítelkyně Saiko k němu nikdo touto variantou neodkazuje. A jak se divák dozvídá hned v jejich první společné scéně, Nodame je do Čiakiho zamilovaná a tím pádem se s ním chce také sblížit. I když se může považovat za jeho kamarádku, touží především po statusu přítelkyně. Ten by byl mimo jiné symbolizován také její možností oslovovat Čiakiho rodným jménem Šin'iči. Využije tedy první příležitosti, kdy Čiaki nepřímo naznačí náklonost k ní, aby ji zachránil před Stresemannem. Nodame ale jeho slova vezme vážně a zatímco on vyhazuje Stresemanna z bytu, vleze mu do postele, kde poté převlečena do pyžama čeká na jeho příchod.

(27) Nodame v Čiakiho posteli (epizoda 1)

- 1 Nodame: sa: dózo **šin'iči-san**.
Tak prosím pane Šin'iči.
- 2 ((Čiaki z ní strhne deku.))
- 3 ija:n!
né!
- 4 Čiaki: nani ga ija:n da!
Jaké ne!
- 5 kono **usura boke!**
Ty blbko!
((praští ji.))
- 6 anna gokuaku džidží o uči ni curekomi jagatte
(.)**omae** mo kaeru!
Dotáhneš mi domů takového hnusného dědka, ty jdeš taky domů!
- 7 **kono kiseičú.**
Ty parazite.
((táhne ji pryč z bytu.))
- 8 Nodame: e:?
usocuki!
Co? Lháři!

Hned v první epizodě pozve Stresemann Nodame, pod záminkou suší zdarma a měkké postele, k sobě na hotel. Aby ji Čiaki zachránil, tak ji přemluví, ať zůstane raději u něj doma, kde má také měkkou postel a nadýchané polštáře. Následně Stresemanna ze svého bytu vyhodí a když se sám vrátí, přivítá ho Nodame v ložnici oslovením Šin'iči-san. Tím dává najevo, že jejich vztah se z jejího pohledu změnil. Sufix *-san* nabízí vícero interpretací. Jednou z nich může být, že jím Čiakimu dává najevo, že on je ten starší a dominantnější, čímž zároveň zdůrazňuje svoji dětskost.

Oslovení, které Nodame použije, ale zároveň vytváří humor, protože divák samozřejmě ví, že Čiaki ji k sobě do postele pozval jenom proto, aby ji zachránil před

zištným Stresemannem. Její chápání celé situace, manifestované mimo jiné zvoleným oslovením, pak samozřejmě vyvolává komickou situaci. Čiaki reaguje ofenzivně a dívku se snaží dostat ze svého bytu. Kromě samotného fyzického aktu jí také uráží výrazy *usura boke* („blbko“) a *kiseičū* („parazite“). Společně s nimi užívá Čiaki k oslovení také zájmeno *omae*, které sice může být použito i k vyjádření blízkosti, ale zde skrz něj spíše zaujímá negativní postoj. Podobně bude využito i v dalších scénách.

Nodame vyjadřuje nejprve překvapení a poté Čiakiho oslovuje *usocuki* („lháři“). Toto oslovení zde nefunguje jako urážka, ale spíše vyjadřuje zklamání, že se situace vyvinula jinak, než Nodame předpokládala. Jeho účelem je tedy hlavně vytvářet situační humor a charakterizovat Nodame jako naivní dívku.

Nodame však na urážlivé reference vůči své osobě reaguje negativně a snaží se jim bránit, jak vidíme v dalším excerptu, kdy mají první společnou lekci hry na piano u pana učitele Tanioky.

(28) Nodame se nelíbí, jak jí Čiaki oslovuje (epizoda 1)

- 1 Čiaki: **oi** (.) *ikkai fu jomi šittara tottoto jaru zo.*
Hej. Jednou si noty přečteš a hned to zahrajeme.
- 2 **gomi onna.**
Odpadková ženo.
- 3 Nodame: **nodame** *tte jonde kudasai!*
Oslovuj mě Nodame, prosím!

Čiaki na řádku 1 potřebuje oslovit Nodame, aby upoutal její pozornost, což činí velmi nezdvořilým zvoláním *oi* („hej“). Následnou promluvu (řádek 1) navíc provádí prostým stylem, který zakončuje maskulinní interakční partikulí *zo*. Jeho arogance je zdůrazněna tím, že sice svou spoluhráčku oslovuje, ale za celou dobu se na ni ani jednou nepodívá. Oslovení *gomi onna* („odpadková ženo“) na řádku 2 stojí samostatně a má za cíl dívku urazit. Na úrovni diváka však ještě připomíná jejich první setkání, kdy se s kocovinou probudil v bytě Nodame plném odpadků, a zdůrazňuje fakt, že Čiaki dívku zatím nevnímá jako talentovanou hudebnici.

Oslovení *gomi onna* má však ještě jednu další funkci, kterou je vytváření komiky. Za tímto účelem je stejný výraz použit v následující epizodě. U Čiakiho doma někdo neodbytně zvoní a on automaticky předpokládá, že je to Nodame, která ho často nezvaně navštěvuje. Když našťvaně otevře dveře, rovnou domnělou Nodame oslovuje: jako *gomi*

onna.⁹ Navštívit ho však přišla bývalá přítelkyně Saiko, která si toto pejorativní oslovení vezme osobně a ihned se urazí. S touto konkrétní variantou tedy tvůrci pracují záměrně, aby vytvořili komickou situaci. Ta by nefungovala, kdyby diváci nevěděli, že tak oslovuje Nodame.

Nodame samozřejmě nezdvořilé chování Čiakiho vadí, a jelikož je manifestováno právě v osloveních a referencích vůči ní, vymezuje se vůči nim na řádku 3 v excerptu (28), když ho žádá, aby ji oslovoval přezdívkou. Tím, že by tak učinil, by dal najevo, že vztah s ní chápe jako blízký, což je jejím momentálním hlavním cílem.

V tabulce (9) je vidět, že Čiaki celkově používá vůči Nodame přezdívkou celkem často. Když ji však takto osloví poprvé, je to jeden ze zásadních momentů celého seriálu. Scéna je v podstatě variací na výše uvedenou scénu (excerpt 28), kdy spolu Čiaki a Nodame opět pod dozorem Tanioky secvičují skladbu na piáno.

(29) Čiaki poprvé oslovuje Nodame přezdívkou (epizoda 1)

1	((Čiaki sleduje Nodame, jak je nervózní.))
2	Čiaki: nodame . <i>Nodame.</i>
3	Nodame: (.) tekitó ni. <i>Pořádně.</i>
4	kjó wa džijú ni hiite ii kara. <i>Protože dnes můžeš hrát svobodně.</i>
5	(.) senpai ... <i>Starší spolužáku...</i>
6	((Setkají se pohledem.))
7	(.) ima nodame tte . <i>Teď jsi mi řekl Nodame.</i>

Oslovení (řádek 2) zde v první řadě opět slouží k upoutání pozornosti, aby mohla být zahájena konverzace. Avšak Čiaki do té doby v syžetu používal vůči Nodame pouze pejorativní výrazy a v této scéně poprvé volí oslovení přezdívkou, čímž dává najevo, že jeho vnímání vztahu k ní se změnilo. Chápe ji teď jako rovnocennou spoluhráčku a laskavým oslovením ji zároveň chce uklidnit, když vidí, jak je nervózní. Jedinou postavou, kterou do té chvíle oslovil jménem byla jeho bývalá partnerka Saiko.

Oslovení přezdívkou je zde třeba také vidět jako vyjádření respektu, protože v předchozí scéně, kdy společně hráli na piáno, její žádost, aby ji tak oslovoval, ignoroval.

⁹ Z tohoto důvodu je také toto oslovení započítáno v tabulce v rámci vztahu Nodame – Čiaki a ne Čiaki – Saiko.

V charakterizaci Čiakiho je tato scéna zásadní, protože do této chvíle byl vykreslen jako jedinec, který se nad všechny povyšuje a nerespektuje dokonce ani své učitele. Nodame je první, ve které objeví velký talent. Ten ho nutí neustále přehodnocovat vztah k ní a v souvislosti s hudbou jí oslovuje a referuje o ní s respektem. Zaujímá k ní tedy podobný postoj jako ke Stresemannovi – pokud se jedná o hudební kvality, musí je respektovat, avšak kdykoli se chovají podivně, okamžitě svůj postoj k nim mění, což je vyjádřeno změnou oslovení či reference. V případě Nodame z přezdívky na zájmeno *omae*.

Aby byla důležitost oslovení v této scéně zdůrazněna, je využíváno pauz, které oddělují samostatná oslovení (stejně tak je tomu na řádku 5, když Nodame zpátky oslovuje Čiakiho) od ostatních promluv. Celé vyznění je umocněno také neobvykle dlouhými záběry – detaily na tváře obou postav, které na sebe hledí. Použité oslovení pak metalingvisticky komentuje ještě sama Nodame na řádku 7, čímž dává najevo, že je pro ni velice důležité.

Oslovení zde plní ještě další funkci a tou je vytváření narativní kauzality, která poskytuje základ pro následnou komickou scénu. Nodame totiž oslovení ze strany Čiakiho chápe tak, že jí dal najevo náklonost. Po hodině se k němu opět chová jako by spolu začínali milostný vztah, na což Čiaki opět reaguje až hystericky odmítavě.

Od výše uvedené scény Čiaki oslovuje Nodame přezdívkou celkem často, avšak není to již zdůrazňováno žádnými dalšími vyprávěcími prostředky. Zajímavé ale je, že v některých situacích stojí oslovení na konci anebo úplně mimo konverzaci a mohlo by být chápáno také jako reference, protože není jasné, zdali je určeno více Nodame samotné či divákovi. Občas se oslovení či referování přezdívkou Nodame objevuje v pozici na konci konverzace, když dívka Čiakiho něčím pozitivně překvapí jako v níže uvedeném excerptu (30) na řádku 4.

(30) Nodame vysvětluje Čiakimu, že chce hrát jen pro radost (epizoda 10)

- 1 Nodame: nodame fumen minakute mo (.) rafumaninofu nandoka
kiita koto ga aru ši (.) šittemasu.
*Já Rachmaninova už několikrát slyšela, takže se nemusím dívat na noty,
znám ho.*
- 2 sore ni (.) senpai no oto ga (.) mada mimi ni
nokottete.
Kromě toho, ještě pořád mi zůstává v uších, jak si to hrál.
- 3 nodame mo hikitai (.) anna fú ni.
Já chci také hrát takhle.

4 Čiaki: Nodame...
Nodame...

V pozici na začátku či v průběhu promluvy stojí oslovení přezdívkou v případě, že je Čiakiho vztah s Nodame v pořádku a on ji vidí primárně jako blízkou osobu. Změna na referování zájmenem *omae* je pak buďto reakcí na zvláštní chování Nodame nebo se s jeho pomocí Čiaki nad ni povyšuje. V excerptu (31) je však účel změny odlišný, protože Čiaki zjistil, že Nodame nechodí na hodiny piana a obává se o její budoucnost.

(31) Čiaki domlouvá Nodame (epizoda 7)

(...)

1 Čiaki: **nodame**.
Nodame.

2 (.) icu made ressun saboru cumori da?
Do kdy hodláš nechodit na hodiny?

3 Nodame: ašita wa tanioka sensei ga[...
Zítřa bude pan učitel Tanioka...

4 Čiaki: [omae no tantó wa
harisen daró.
Tvůj učitel je přece Harisen.

5 Nodame: demo hoka no džugjó wa detemasu.
Ale na ostatní hodiny chodím.

6 jódžikjóiku toka.
Třeba na učitelství v mateřských školách.

7 Čiaki: muitenai tte.
Nehodíš se na to.

8 Nodame: e?
cože?

9 Čiaki: **omae** ni wa sensei wa muitenai.
Ty se nehodíš na to být učitelka.

(...)

Konverzaci začíná Nodame, avšak Čiaki chce zjistit, proč nechodí do školy, a proto v průběhu konverzace za pomoci oslovení mění její téma. Aby dal najevo, že se o dívku zajímá a že má v úmyslu mluvit o vážné věci, volí oslovení přezdívkou vyjadřující blízkost. Když však zjistí, že se mu Nodame snaží lhát (řádek 3), tak k ní hned referuje zájmenem *omae*, kterým zaujímá povýšený postoj, čímž také činí své promluvy naléhavější. Navíc je reference vždy v pozici na začátku, čímž svůj postoj zdůrazňuje.

Když se Nodame pokouší alespoň částečně obhájit své jednání (řádky 5–6), útočí Čiaki přímo na její pozitivní tvář, kterou představuje její sen stát se učitelkou v mateřské škole.

V tomto případě není reference *omae* bezprostřední reakce na zvláštní chování Nodame, ale spíše prostředek, aby na ni vyvinul tlak a donutil ji začít znovu navštěvovat hodiny pana učitele Etóa. Na úrovni vloženého diskurzu bude Nodame chápat oslovení *omae* tak, že je na ni Čiaki naštvaný. Divákovi však poskytuje spíš informaci o tom, že Čiakimu na Nodame záleží a nechce, aby nevyužila svůj talent. To potvrzují i promluvy na řádcích 7 a 9, kdy nejprve slabým hlasem řekne, že se Nodame na profesi učitelky nehodí, aniž by jeho promluva obsahovala přímou referenci. Následně však stejnou informaci zopakuje mnohem rázněji a pro zdůraznění začíná právě referujícím zájmenem *omae*.

V tabulce (9) je uvedeno, že Nodame čtyřikrát použije vůči Čiakimu zájmeno *anata*. To bývá kromě obecné funkce odkazování k neznámým lidem používáno také ženami vůči svým milostným partnerům či manželům. Nodame jej však používá ve scéně, kdy Čiakiho hypnotizuje a dočasně přejímá identitu spjatou s rolí hypnotizérky. Jedná se tedy pouze o dočasnou proměnu vztahu, který zde přestává být partnerským a přátelským a Nodame dává zájmenem najevo odstup od hypnotizovaného objektu.

Skutečnými partnery se Nodame a Čiaki stávají až v poslední epizodě, kdy jí on vyjeví své city. V předcházejícím vnitřním monologu však divákovi sděluje své obavy, protože ho překvapilo, když Nodame odmítla jeho první nabídku, ať spolu odjedou studovat do Evropy.

(32) Čiaki přemýšlí, proč ho Nodame odmítla (epizoda 11)

((retrospektiva prvního odmítnutí))

- 1 Čiaki: <<fuzaken na ja.
Nezahrávej si se mnou.
- 2 ore ga (.) donna júki o dašite ita to omoten da.
Víš, kolik odvahy jsem musel sebrat.
- 3 **anna hentai** to curete ikó tte iu n da zo.>>
Říct, že tu úchylačku vezmu s sebou.

Zdůrazňuje, že ho to stálo hodně kuráže, aby jí o to požádal a v tomto kontextu volí na řádku 3 referenci *anna hentai* („taková divná osoba“). Samotné slovo *hentai* se v seriálu vyskytuje několikrát a vždy nabývá jiný význam. Zde s jeho pomocí Čiaki vyjadřuje to,

že sám vlastně nechápe, proč se do Nodame zamiloval a také to, že ho jeho nabídku odmítla.

(33) Čiaki žádá Nodame, at' s ním jede do Evropy (epizoda 11)

- 1 ((Čiaki nečekaně zezadu obejmě Nodame.))
2 Čiaki: iššo ni jóroppa ni ikó.
Pojed'me spolu do Evropy.
3 **ore-sama** nido mo futtara (.) mó zettai jurusané.
Jestli mě odmítneš i podruhé, tak už ti to určitě neodpustím.

Ve svém vyznání Čiaki nepoužije žádné oslovení, pouze skrze sebe-referenci *ore-sama* (řádek 3) zdůrazňuje, že se jedná o něj a ona ho nemůže odmítnout. Nodame nereaguje vůbec překvapeně ani emotivně, jako by jí chvíli trvalo, než si uvědomí, že se její sen stal skutečností a až v jedné z následujících scén na Čiakiho zničehonic volá: „Šin'iči-kun no baka“ („Šin'iči ty blbče“), což je poprvé od první epizody, kdy v oslovení používá jeho rodné jméno. *Baka* („blbec“) tady není na rozdíl od předchozích použití míněno jako urážka, nýbrž jako známka veliké míry blízkosti.

Celkově lze říci, že oslovení a reference nejsou v tomto vztahu použity stereotypně. Jelikož tvůrci využívají ze strany Čiakiho oslovení přezdívkou již v úvodních epizodách, nemohou stejné oslovení použít ve scéně, kdy ji konečně vyzná lásku (33). Jelikož se nejedná o finální scénu celého seriálu, tvůrci pravděpodobně nechtějí narušit ani charakterizaci Nodame jakožto bláznivé dívky, a proto ji nechají náklonost vyjádřit pouze zvoláním *Šin'iči no baka* („Šin'iči, ty blbče“).

5.2.3 Mine – Kijora

Mine a Kijora jsou vzájemně představeni až v průběhu seriálu. Už samotné první setkání je záměrně ukázáno tak, že divák hned tuší, že se mezi nimi postupně vyvine bližší pouto, zatímco oni si to zpočátku nepřipouštějí. V rámci proměn tohoto vztahu je důležité analyzovat, jak tvůrci při jeho konstrukci využili oslovování a referování. Už při zběžném pohledu na tabulku zjistíme, že Mine Kijoru oslovuje mnohem častěji než ona jeho. To můžeme rovněž interpretovat jako způsob její charakterizace, kdy se ji tvůrci snaží vykreslit jako dívku, která je velmi cílevědomá a zdánlivě citově chladná. Povětšinou je to pak Mine, kdo začíná jejich společné konverzace.

Tabulka 10: Oslovení a reference ve vztahu Mine – Kijora

forma	Kijora		Mine	
	varianta	počet	varianta	počet
sebe-reference				
zájmeno	<i>wataši</i>	1	<i>ore</i>	7
	<i>ataši</i>	1		
oslovení a reference k 2. osobě				
rod. jméno	<i>Rjú</i>	2	<i>Kijora</i>	9
	<i>Rjútaró</i>	1		
zájmeno	<i>anta</i>	1	<i>omae</i>	6
daidai meiši	baka („blbec“)	1	<i>(cumeté) onna</i> („chladná žena“)	1
		1	<i>konmasu</i> („koncertní mistryně“)	1
zvolání			<i>oi</i> („hej“)	1
reference o 3. osobě				
rod. jméno	—	—	<i>Kijora</i>	3
zájmeno	<i>kono hito</i> („tento člověk“)	1	—	—
funkce	—	—	<i>konmasu</i> („koncertní mistryně“)	1

Při jejich první společné scéně se vyhýbají přímému oslovení a referují o sobě termíny s neutrálním zabarvením. Referencí *A-oke no konmasu* („koncertní mistr orchestru A“) dává Mine najevo, že zná pouze dívčinu roli v orchestru. Ona naopak skrze *kono hito* („tento člověk“ či „on“) implicitně sděluje, že Mineho ještě nezaregistrovala a nemá o něm žádné další informace, které by mohly výběr varianty ovlivnit.

Mine vůči Kijore používá s největší frekvencí oslovení a reference rodným jménem, a to i ve chvílích, kdy ještě nejsou v milostném vztahu, ani si nejsou nejbližšími kamarády. Avšak rodné jméno bez sufixů je v případě Kijory používáno také všemi ostatními studenty. Slouží tedy spíše jako neutrální označení postavy než vyjádření specifického postoje mluvčího. Musíme tedy naopak zaměřit pozornost na situace, ve kterých Mine zvolí jinou variantu adresných termínů. Prvním z nich je komická scéna, kdy Mine slyší Kijoru hrát na housle a je tak ohromen, že ji žádá, aby se stala jeho osobní učitelkou.

(34) Mine žádá Kijoru, ať mu dává osobní lekce (epizoda 7)

- 1 Mine: **ore** ni kodžin ressun šite kure!
Dej mi soukromé lekce!
- 2 Kijora: nande jo (.) **anta datte** sensei kurai iru dešó!
Proč, ty máš přece alespoň nějakého učitele!
- 3 Mine: ija (.) **ore no** sensei jori **omae** no hó ga zutto sugoi!
Ne. Ty jsi mnohem lepší než můj učitel!
- 4 ija (.) suki da.
Ne, mám (tě) rád.

Přestože se situace odehrává před celým orchestrem, Mine volí neslušný maskulinní styl, který je vyjádřen také zájmenem *ore*. Nutno zde však poznamenat, že během celého seriálu používá výhradně tuto variantu sebe-reference, která koresponduje s neformálním stylem, kterým mluví. Ojedinělé variace tak u něj nacházíme pouze v rámci oslovování a referování k jiným postavám.

Kijora je v rozpacích, když jí Mine žádá, aby ho učila hře na housle. Reaguje tedy až přehnaně odmítavě, přičemž použije zájmeno *anta* v kombinaci s *datte*, což podle Maynard (2002, s. 138) zdůrazňuje emotivitu. Celá promluva by fungovala i bez oslovení, protože je naprosto zřejmé, komu je určena, avšak emotivní efekt by byl jednoznačně menší. Použitím zájmena se navíc Kijora od Mineho distancuje, protože ji jeho zájem uvádí do rozpaků.

Mine Kijoře, která je starší, a navíc výše postavená než on, komplimentuje (řádek 3). Měl by tedy podle pravidel řečové etikety v promluvě zvolit jiný termín, např. jméno v kombinaci se sufixem či titul označující právě jejich vztah na sociální ose (*senpai*). Tím by však byla narušena jeho charakterizace jako rebelujícího mladíka, který neuznává pravidla. Promluvy na řádcích 4 a 5 spoluvytvářejí komickou situaci. V promluvě na řádku 4 nemusí být reference k adresátovi vyjádřena, protože nabývá významu v závislosti na kontextu. Ten zde umožňuje interpretaci, kde Mine říká Kijoře, že ji má rád. Ta je nastalou situací překvapena, načež zmatený Mine po kratší pauze dodá vysvětlující „*Kijora no baiorin*“ („tvé housle“), čímž explicitně zmiňuje předmět předešlé věty. Konverzaci nakonec po několika vteřinové pauze přeruší Čiaki s tím, že už je čas začít nacvičovat. Kijora však nečekaně reaguje tím, že Minemu vrazí pěstí do obličeje. To zdůrazňuje, že i když působí navenek sebevědomě, ve skutečnosti neví, co si počít se svými city.

Předchozí scéna má dočasný vliv na vývoj vztahu mezi Minem a Kijorou a znamená jeho dočasné ochlazení. Většina sedmé epizody se odehrává během secvičování vystoupení orchestru. Minemu na chodu orchestru velmi záleží, a proto často vystupuje s motivačními proslovky a stará se o organizační chod orchestru, i když v této chvíli již není oficiálním koncertním mistrem a není to tedy jeho povinností. Když skupina hudebníků přichází na jednu ze zkoušek pozdě, Mine záměrně kárá pouze Kijoru, která je momentální koncertní mistryní, a pro tento účel volí nejprve nezdvořilé oslovení *oi*

(řádek 1) zdůrazněné zvýšeným hlasem, aby upoutal její pozornost. Následně používá zájmeno *omae* (řádek 3), kterým se nad ni povyšuje a snaží se získat autoritu. Ona se použití oslovení opět vyhýbá.

(35) Mine domlouvá Kijore, ať nechodí pozdě (epizoda 7)

- 1 Mine: **OI** (.) motto šúčú šite jare jo!
Hej! Soustřed' se na to víc!
- 2 Kijora: ha? NANI JO SORE?
co? Co to jako je?
- 3 Mine: **omae** (.) konkúru no renšú aru no wa wakarú kedo.
Ty, chápu, že cvičíš na soutěž, ale...
- 4 **konmasu** ga čikoku nante arienai daró.
Aby chodil pozdě koncertní mistr, to přece není možné.

Kijora Mineho oslovuje rodným jménem až v předposlední epizodě, kdy se její hudební kariéra dostává do konfliktu s partnerským vztahem.

(36) Kijora si potřebuje s Minem promluvit o budoucnosti (epizoda 10)

- 1 Kijora: Rjútaró [ano ne...
Rjútaró, víš...
- 2 Mine: [só da!
Mám to!
- 3 čiaki ni mo širasete jaró!
Dáme vědět taky Čiakimu!
- 4 aicu doko itta?
Kam on šel?
- 5 ((Mine odbíhá pryč.))
- 6 Kijora: **RJÚ!**
Rjú!

Oslovení rodným jménem, které volí Kijora na řádce 1, působí jako uvození závažného tématu, o kterém se chystá mluvit. Mine však nereaguje a namísto toho odbíhá někam pryč hledat Čiakiho. Kijora za ním volá zkráceninou Rjú (řádek 6), která ukazuje na velkou míru blízkosti. Je to poprvé, co ho oslovuje jménem. Tvůrci záměrně vyčkávají s použitím této formy oslovení až do pozdějších epizod, aby s její pomocí ukázali, jak moc se tento vztah stal blízkým.

Podruhé se oslovení Rjú objevuje ve stejné epizodě, když Mine Kijoru překvapivě vybízí, ať jede studovat do Vídně.

(37) Mine promlouvá ke Kijoře (epizoda 10)

- ((...))
- 1 Mine: da kara **Kijora**.
A proto, Kijoro.
- 2 majottenaide kokoro okinaku jóroppa ni kaette í zo.
Nemusíš váhat a můžeš se bez starostí vrátit do Evropy.
- 3 sonde mata kono oke no konmasu ni modoritai n dattara
(.)
A pokud se pak budeš chtít do tohoto orchestru vrátit jako koncertní mistryně.
- 4 koicu jori sugoi taitoru totte koi.
Získej tam lepší tituly než tenhle kluk a přijď.
- 5 **Omae** nara dekiru.
Pokud jde o tebe, tak ty to dokážeš.
- 6 Kijora: **rjú**..
Rjú..

Mine nejprve hovoří k ostatním v orchestru a snaží se je přesvědčit, že nově příchozí houslista je lepší než Kijora, což všechny samozřejmě překvapí. Následně se však obrací přímo ke Kijoře, k čemuž volí oslovení rodným jménem (řádek 1). Když už s ní však hovoří, používá zájmeno *omae*, které je v tomto kontextu znamením blízkosti. Kijora své překvapení a dojetí vyjadřuje pouze slabým vyslovením zkráceniny Mineho rodného jména (řádek 6), u kterého je prakticky nemožné určit zdali se jedná o promluvu adresovanou primárně Minemu či spíše o vyjádření vnitřního stavu.

5.3 Kamarádství

Značná část seriálu se odehrává během zkoušek orchestru a zobrazuje jeho členy, jak spolu vzájemně komunikují. Někteří se znali již před založením orchestru, jiní se teprve poznávají až v něm, či se jejich vztah mění na základě toho, že se stávají členy stejné skupiny (koncept *učí* a *soto*). Všechny tři zde analyzované kamarádké vztahy spojuje právě to, že jsou vytvářené díky spolupráci v orchestru.

5.3.1 Čiaki – Mine

Čiaki a Mine k sobě mají ze všech mužských postav nejbližší a nejrovnoprávnější vztah. Divákům není ani nikterak sdělena informace, zdali je mezi nimi věkový rozdíl, a proto mohou vyvozovat, že se jedná o studenty stejného ročníků. Z dialogů je zřejmé pouze to, že Čiaki měl hrát jako doprovod na klavír při Mineho zkoušce na housle. Avšak ještě

předtím, než k ní došlo, spolupráci ukončil. Je tedy logické, že Mine zpočátku volí k referování o něm zájmeno *aicu*, které v tomto kontextu vyznívá pejorativně. Čiaki zase slovní spojení *rokku baka* („rockový blbec“), které nám sděluje, že Mineho poznal jako zapáleného fanouška rockové hudby, kterou Čiaki na rozdíl od hudby klasické neuznává. Jejich spolupráce byla tedy předurčena k tomu skončit konfliktem. Jejich vztah se však během prvních epizod rozvíjí na nových základech. U Mineho je změna ve vnímání Čiakiho způsobena tím, když mu Nodame vyličí, jak ho před ní chválil.

Tabulka 11: Oslovení a reference ve vztahu Čiaki – Mine

forma	Mine		Čiaki	
	varianta	počet	varianta	počet
sebe-reference				
zájmeno	<i>ore</i>	13	<i>ore</i> <i>ore-sama</i>	9 1
oslovení a reference k 2. osobě				
příjmení	<i>Čiaki</i>	11	<i>Mine</i>	4
zájmeno	<i>omae</i>	10	<i>omae</i>	4
daidai meiši	—	—	<i>konmasu</i> („koncertní mistr“)	1
reference o 3. osobě				
příjmení	<i>Čiaki</i>	19	<i>Mine</i>	6
příjmení + sufix	<i>Čiaki-kun</i>	1	—	—
zájmeno	<i>aicu</i>	1	<i>aicu</i> <i>koicu</i>	1 1
ostatní	<i>Čiaki no baka</i> („blbec Čiaki“)	2	<i>rokku baka</i> („rockový blbec“)	1

Z tabulky je patrné, že více variací nacházíme v tomto vztahu v rámci referování o 3. osobě. Oslovení a reference, které používá Mine vůči Čiakimu, můžeme rozdělit do dvou skupin podle postoje, který jimi zaujímá. Příjmení samostatně či v kombinaci se sufixem (*Čiaki*, *Čiaki-kun*) značí, že mezi nimi aktuálně neprobíhá konflikt. Druhou skupinu tvoří varianty, které naopak signalizují, že jejich vztah není v pořádku. Nalézáme mezi nimi také jméno, ale v kombinaci s ukazovacím zájmenem *ano* („ten“), kterým se Mine od Čiakiho distancuje.

Čiaki po většinu času považuje Mineho za blízkého kamaráda, což dává najevo oslovením formou příjmení a referování zájmenem *omae*, které lze mezi mladými muži chápat jako vyjádření solidarity. Kromě toho Čiaki referuje o Minem pouze v souvislosti s jeho špatným hudebním výkonem, k čemuž volí variantu *aicu* a *koicu*.

U referování o 3. osobě vidíme, že největší frekvenci použití mají příjmení. Ostatní varianty se vyskytují jednou či dvakrát. Postavy s nimi dávají najevo svůj postoj vůči nějakému činu, který ten druhý vykonal. Čiaki tak často ve vnitřním monologu skrze

referování zaujímá vůči Minemu v souvislosti s hudbou povýšený postoj. Zajímavé je, že zájmeno *koicu* Čiaki vůči Minemu používá v pejorativním významu, přičemž u Nodame jej užívá ve chvílích, kdy chce ocenit její hudební talent.

Zpočátku jsou Čiaki a Mine ve stavu konfliktu. Poté, co začnou spolupracovat v orchestru, se vztah Čiakiho a Mineho brzy stává kamarádkým. Mine má zpočátku funkci koncertního mistra (*konmasu*) a tím pádem i postavení nejbližší dirigentovi, kterým je Čiaki. Přátelství je mezi nimi manifestováno oslovováním příjmeními bez sufixů a referováním pomocí zájmena *omae*, které v jejich vztahu většinou značí blízkost. Proto, když se chce Čiaki nad Mineho povýšit, využívá k tomu sebe-referující variantu *ore-sama*, jak je vidět v excerptu (37) na řádce 4. Přidáním honorifikačního sufixu *-sama*, který je běžně používán k vyjádření úcty, se tento sebe-referující termín stává velmi samolibý a zdůrazňuje narcistický charakter mluvčího.

(37) Čiaki pomáhá Minemu u zkoušky (epizoda 2)

- 1 Čiaki: *iku zo!*
Tak pojďme!
- 2 *kjó wa tekunikku toka komakai koto wa ki ni suru*
na.
Dneska si nedělej starosti s technikou a detaily.
- 3 Mine: *e?*
Cože?
- 4 Čiaki: *demo ore-sama no oto čanto kiitoke jo.*
Ale pořádně poslouchej, jak hraju.

Celkově se dá říct, že v jejich vztahu vyjma počáteční fáze spřátelení, neprobíhají žádné zásadní změny, což se odráží i v použitých variantách oslovení a referování. To pramení i z podstaty kamarádství, které povětšinou nemá tak dramatickou úlohu jako vztahy partnerské a milostné.

5.3.2 Nodame – Masumi

V tabulce vidíme, že celkově převažuje oslovení jménem (Nodame) ze strany Masumiho a příjmení s familiárním sufixem *-čan* (Masumi-*čan*) od Nodame. U Masumiho se stejnou frekvencí vyskytuje také použití zájmena *anta*. Je to vždy v případech, kdy se tyto postavy dostávají do konfliktu kvůli Čiakimu a Masumiho žárlivosti.

Tabulka 12: Oslovení a reference ve vztahu Nodame – Masumi

forma	Masumi		Nodame	
	varianta	počet	varianta	počet
sebe-reference				
přezdívká	—	—	<i>Nodame</i>	2
oslovení a reference k 2. osobě				
přezdívká	<i>Nodame</i>	4	—	—
rod. jméno + sufix	<i>Nodame-čan</i>	1	<i>Masumi-čan</i>	4
celé jméno	<i>Noda Megumi</i>	2	—	—
zájmeno	<i>anta</i>	4	—	—
reference o 3. osobě				
přezdívká	<i>Nodame</i>	3	—	—
celé jméno	<i>Noda Megumi</i>	1	—	—
daidai meiši	<i>(ano) onna „ta žena“</i>	1	—	—

Masumi zpočátku vnímá Nodame jako sokyni v lásce, čemuž odpovídá také to, jak ji oslovuje a referuje k ní či o ní – buďto celým jménem anebo zájmenem *anta*. To bývá stereotypně považováno za feminní, a je jedním z jazykových prostředků, kterými je Masumi charakterizován jako zženštilý, což může být považováno za stereotypizaci jeho queer identity.

Když Masumi použije vůči Nodame oslovení přezdívkou poprvé, značí to v jeho vztahu k ní zásadní zlom. Od té chvíle ji totiž vnímá jako kamarádku. Varianta s přidaným familiárním sufixem *-čan* pak funguje stejně jen s tím rozdílem, že vyjadřuje větší emotivitu, když je rád, že Nodame po dlouhé době vidí.

Než se však s Nodame spřátelí, vyjadřuje svůj negativní postoj k ní referencí *ano onna* („ta žena“), kterým zároveň dává najevo, že ji asi nezná ani jménem. Jeho nesnášenlivost přitom pramení jen z žárlivosti, protože se Nodame často objevuje okolo Čiakiho, do kterého je Masumi platonicky zamilovaný.

Při prvním osobním setkání ji oslovuje nejprve pejorativním zájmenem *anta*, načež přidává oslovení celým jménem, aby zdůraznil vážnost následující promluvy, ve které ji varuje, aby se k Čiakimu nepřibližovala. Zároveň tak dává implicitně najevo, že už si zjistil přinejmenším její jméno a bere ji tedy jako vážnou sokyni. Na řádce 5 ji pak oslovením až přehnaně formálně vyzývá na souboj, což působí komicky.

(37) Čiaki pomáhá Minemu u zkoušky (epizoda 2)

- 1 Masumi: tonikaku **anta**!
Každopádně ty!

- 2 **noda megumi!**
 Megumi Nodo!
- 3 Čiaki-sama ni ha čikazukanaide!
 Nepřibližuj se k Čiakimu!
- 4 ((Vynecháno X promluv. Masumi zasněně popisuje, co
 pro něj Čiaki znamená.))
- 5 kó nattara (.) **noda megumi!**
 Jestli se tak stane, Megumi Nodo!
- 6 wataši to šóbu šinasai!
 Dej si se mnou souboj!

Nodame si však brzy získá jeho přátelství. Je to v situaci, kdy je vyhozen z hlavního orchestru a se sbalenými věcmi odchází ze školy. Nemocná Nodame leží na lavici na chodbě, a když kolem ní Masumi prochází, pohybem ruky ho zastaví.

(38) Nodame zabraňuje Masumimu v odchodu ze školy (epizoda 2)

- 1 Nodame: doko ni iku n desu ka?
 Kam jdete?
- 2 mada šóbu wa owarimasen jo.
 Souboj ještě neskončil.
- 3 Masumi: **nodame...**
 Nodame...

Nodame sice namísto oslovení použije fyzickou akci, kterou upoutá Masumiho pozornost, následně k němu tedy už přímo nereferuje, když mu sděluje, že jejich souboj stále trvá. Tím, že používá formální styl, snižuje emotivitu své promluvy a dává najevo, že se má jednat o fair play souboj na úrovni. Na řádce 3 pak vidíme Masumiho reakci. Namísto toho, aby se choval jako její soupeř, tak jí poprvé oslovuje přezdívkou, tedy formou, která značí blízkost. Oslovení (řádek 3) je použito samostatně a nenavazuje na něj už žádná další promluva. Nemá zde za cíl upoutat pozornost, ale pouze vyjádřit blízkost a také pozitivní překvapení. Na úrovni diváka to pak vede pozornost zpátky k tomu, co Nodame udělala a řekla.

Vztah nadále pokračuje na bázi přátelství a občasné změny u Masumiho na referující *anta* jsou zapříčiněny dílčími spory o přízeň Čiakiho. Když ji naopak oslovuje Nodame-*čan*, zvyšuje to emotivnost v kontextu toho, že ji vidí po delší době. Ze strany Nodame je vztah stabilní, což vyplývá i z toho, že používá výhradně familiární variantu Masumi-*čan*.

5.3.3 Masumi – Mine

Masumi a Mine jsou po Čiakim a Nodame dvě nejnvýraznější vedlejší postavy z celého orchestru. Oba mají velký zájem na jeho úspěchu, avšak jejich motivace se liší. Zatímco Mine v něm vidí kariérní budoucnost, Masumi pouze doufá, že se mu dostane větší pozornosti od zbožňovaného Čiakiho. Jejich vztah prochází pouze jednoduchým vývojem od menšího konfliktu k přátelství. V tabulce vidíme, že se s největší frekvencí oslovují formou rodné jméno + familiární sufix *-čan*. Ten ukazuje na velkou míru blízkosti mezi těmito postavami. Pro lepší pochopení se na variantu *Rjú-čan* musíme podívat v kontextu toho, jak k Minemu referují ostatní postavy.

Tabulka 13: Oslovení a reference ve vztahu Masumi – Mine

forma	Masumi		Mine	
	varianta	počet	varianta	počet
sebe-reference				
zájmeno	<i>wataši</i>	1	<i>wataši</i>	1
	—	—	<i>ore</i>	2
oslovení a reference k 2. osobě				
rod. Jméno + sufix	<i>Rjú-čan</i>	4	<i>Masumi-čan</i>	6
zájmeno	—	—	<i>omae</i>	3
daidai meiši	<i>baka</i> („hlupák“)	1	<i>(kono) jaró</i> („šmejď“)	1
reference o 3. osobě				
jméno	—	—	<i>Masumi-čan</i>	1

Kromě Kijory v pozdější fázi vývoje jejich milostného vztahu Mineho nikdo neoslovuje ani k němu nereferuje variantou obsahující jeho rodné jméno. Zatímco Čiaki volí příjmení či zájmeno *omae*, Nodame stejně jako další vedlejší postavy z orchestru používá příjmení se sufixem *-kun*.

Masumim používaný sufix *-čan* obecně referuje nejčastěji k mladým dívkám a vyjadřuje jejich roztomilost. V případě Masumiho má především potlačovat maskulinitu postavy a funguje oboustranně – v referenci k němu či o něm i v případě, že on sám takto označuje mužské postavy. Na rozdíl od Kijory, která volí vůči Minemu oslovení *Rjú-čan* pouze v emotivní situaci, používá Masumi tuto variantu běžně. Ani ojedinělé použití slova *baka* („hlupák“) nemá funkci urážky, ale je pouze reakcí na situaci, kdy Mine omylem převrátí talíř s jídlem.

V kontrastu s variantou *Rjú-čan* je varianta *Masumi-čan*, kterou nejčastěji k oslovování a referování k Masumimu volí Mine, obecně používaná také všemi

ostatními postavami, aby tvůrci zdůraznili Masumiho jemnost. Podobně jako Kijora je z tohoto pohledu Masumi postava velmi plochá a nekonfliktní.

6 Diskuse

Oslovování a referování jsou zkoumána z mnoha různých úhlů (např. komparace mezi různými jazyky či kulturami, univerzální principy jejich fungování, zdvořilostní aspekty apod.). Výzkumy jsou většinou založené na datech získaných z reálných konverzací či nonfikčních diskurzů jako jsou některé typy dokumentů či reality show. Objevují se však i práce, které jako zdroj dat používají fikční typy diskurzů, přičemž ale nepřihlíží k jejich odlišnosti, která pramení z jejich dvojí artikulace (např. Kitayama, 2013). Cílem této práce bylo naopak ukázat, že oslovení a reference jsou ve fikci podřízeny především narativním funkcím a je tedy nutno k nim tedy při analyzování přistupovat odlišně. Za tímto účelem byly jednotlivé varianty rozděleny do tří kategorií – sebe-reference, oslovení a reference k 2. osobě, reference o 3. osobě.

U všech postav byla provedena analýza jejich dialogů v rámci vztahů s dalšími postavami. Vztahy byly rozděleny do tří skupin, které byly v seriálu nejčastěji zastoupeny. U každého vztahu byly nejprve zaznamenány veškeré oslovení a reference, které v jeho rámci byly použity. Následně byly analyzovány vybrané úseky dialogů. U postavy Čiakiho bylo navíc analyzováno také použití sebe-referencí ve vnitřních monologích a také referování o něm ostatními v jeho fyzické nepřítomnosti.

Kvantitativní analýzou bylo zjištěno, že pro jednotlivé postavy je většinou typická konkrétní sebe-reference a další varianty používají jenom některé a to pouze ojediněle. Čiaki, Mine a Etó jsou všichni vznětliví a nekonformní, proto většinou volí silně maskulinní zájmeno *ore*, které jejich charakteristiku podporuje. Mine používá výhradně tuto variantu (ojediněle rozšířené o honorifikační sufix *-sama*) a z tohoto hlediska se jedná o postavu plochou. Etó rovněž používá pouze *ore*, které však jednou rozšiřuje o ukazovací zájmeno *kono* („tento“), když chce zdůraznit, že je to právě a jedině on, který dokáže rozvinout potenciál Nodame. Opět se tedy jedná v tomto ohledu o postavu plochou. Čiaki je jedinou postavou v celém seriálu, u které nalézáme tři různé varianty sebe-reference a jedná se v této kategorii o nejkompexnější postavu celého seriálu. Ve scénách, kdy chce zdůraznit, že je výjimečný, přidává k zájmenu *ore* stejně jako Mine sufix *-sama*. Poprvé tak činí, když se chlubí svým uměním hrát skvěle na piano. Podruhé pak stejnou variantu používá, když s jeho pomocí naléhá na Nodame, aby neodmítla jeho žádost a jela s ním do Evropy, čímž ji implicitně vyznává lásku. Tvůrci by v této důležité scéně mohli teoreticky pracovat i s oslovením, avšak přezdívku už Čiaki vůči Nodame

používal dříve a její křestní jméno je asociováno s traumatem z dětství, což jeho použití v tomto kontextu vylučuje.

Další sebe-referencí, která se u mužských postav v seriálu často vyskytuje, je zájmeno *boku*, jenž je rovněž považováno za neformální, avšak nepůsobí tak silně maskulinně jako výše zmíněné *ore*. Čiaki ho používá ve vnitřních monologích v souvislosti se svým traumatem a také v konverzacích s učitelem Taniokou či s rodinou Nodame, ve kterých se chce vyhnout nezdvořilosti a případnému konfliktu. Tuto variantu zájmena jinak používají postavy, pro něž je typické nízké sebevědomí. O panu učiteli Taniokovi je známo, že je učitelem slabších studentů. On tuto charakteristiku potvrzuje tím, že v druhé polovině seriálu nechá svou žačku Nodame přeložit k Etóovi, protože si je vědom, že by sám nezvládl rozvinout její talent. Tuto skutečnost pak sám přiznává v dialogu. Dalšími postavami, které stejnou variantu využívají jsou nevýrazní mužští členové orchestru a student dirigentství, který se marně snaží přesvědčit ostatní, že to on by měl dirigovat orchestr místo Čiakiho. Výše zmínění členové orchestru mění na variantu *ore* až ve chvíli, kdy i jejich zásluhou orchestr slaví úspěchy. Sebe-referující zájmeno *boku* používá také nápadník Nodame, který, ačkoliv je hudebníkem, při interakci s ostatními působí velice skromně a nesměle.

Zájmeno *wataši* je obecně považováno za formální variantu. Kijora je celkově charakterizována jako ambiciózní a na první pohled chladná studentka. Tomu přispívá i to, že na veřejnosti používá výhradně právě *wataši*. Když však je s Minem o samotě, volí více feminní variantu *ataši*, kterým zároveň dává najevo blízkost s ním. Další postavou používající výhradně *wataši* je Masumi, u něhož tuto variantu můžeme připsat snaze tvůrců vyhnout se maskulinním variantám *ore* či *boku*. Posledním postavou používající *wataši* je Stresemann, u něž funguje na bázi stereotypizace jazyka cizinců, kteří se japonsky naučili z učebnice, kde je nejčastěji používána právě tato varianta, a proto je také prvkem pro *jakuwarigo* postav cizinců.

Nodame je jedinou postavou, která nepoužívá k sebe-referování zájmeno ale referuje o sobě pomocí své vlastní přezdívky, což ji v kombinaci s jejím chováním charakterizuje jako infantilní. Navíc vyžaduje, aby ji stejně oslovovali i ostatní. V kontrastu s ní potom můžeme vnímat Kijoru, která používá pouze formální zájmeno *wataši* a je citově chladná.

Lze tedy říct, že každá postava má pro sebe typickou jednu sebe-referující variantu, avšak v závislosti na kontextu může ojediněle použít i varianty jiné. Tyto změny však často potvrzují stereotypní použití, když například členové orchestru poprvé používají

zájmeno pro 1. osobu *ore* ve chvíli, kdy orchestr slaví úspěch na soutěži a oni tím nabyli sebevědomí.

Oslovování a referování k 2. či o 3. osobě je mnohem komplexnější problematika. Především v rámci nejdůležitějších vztahů nacházíme často několik různých variant. To svědčí o tom, že tyto vztahy se dynamicky vyvíjí, zatímco ty méně důležité zůstávají statické a variace nacházíme pouze v jejich začátcích, kdy se postavy teprve seznamují anebo se z počátečního konfliktu dostávají do fáze přátelství. Postavy skrze oslovování a referování často zaujímají vůči druhým různé postoje. Byť se jedná pořád teoreticky o vztah učitel – žák, tím, že Čiaki referuje o Etóovi přezdívkou Harisen, je divák ujišťován, že ho stále nerespektuje. To, jaké formy oslovování a referování postavy vůči ostatním volí, samozřejmě zpětně charakterizuje i je samotné. O Čiakim můžeme na základě toho usoudit, že je arogantní a neuznává autority. Nodame je zase charakterizována jako infantilní a naivní, když Stresemanna stále oslovuje falešným jménem Miruhí i poté, co se od Čiakih dozví pravdu. Potvrdil se tedy předpoklad, že oslovení a reference budou hrát roli při vytváření vztahů a v jejich rámci budou charakterizovány i postavy.

Při analýze bylo dále zjištěno, že oslovení ukotvuje vyprávění a postavy v něm. Když se poprvé objeví Saiko, osloví Čiakih rodným jménem a on jí těž, díky čemuž diváci hned vědí, že se jedná o postavy vzájemně blízké. Stejně tak fungují i reference, když například Čiaki o Minem hovoří jako o *ano rokku baka* („ten rockový blbec“), z čehož logicky plyne, že aniž by bylo v seriálu do té doby přímo zobrazeno jejich setkání či vysvětlena historie jejich vztahu, Čiaki o Minem ví minimálně to, že má rád rockovou hudbu, kvůli čemuž jím také opovrhne.

Na podobném principu bylo oslovení využito také jako motivace a ukotvení retrospektivy, když dávný spolužák Júto osloví Nodame jejím rodným jménem Megumi v kombinaci s familiárním sufíxem *-čan*. Nejenomže tím divákům okamžitě dává najevo, že Nodame zná, ale současnost se pak skrze toto oslovení prolne s retrospektivní scénou. Kozloff (2000), z jejíhož teoretického přístupu tato diplomová práce vychází, tuto funkci dialogu ve své publikaci přímo nezmiňuje.

Další důležitou funkcí dialogů je narativní kauzalita. Oslovování a referování v tomto případě často funguje společně s dalšími projevy nezdvořilosti jako je skákání do řeči, vysmívání se snům druhých apod. Vidíme to především v případě Čiakih

konfliktních scén s Etóem a Stresemannem. Ty často slouží jako příčina pro další dějové události – Čiaki odchází od učitele Etóa a kvůli tomu se rozhodne udělat vše proto, aby se stal dirigentem, anebo se rozhádá se Stresemannem a ten ho kvůli tomu odmítne přijmout za studenta. Stejnou kauzální funkci oslovení plní ale i v případě, kdy Čiaki oslovuje Nodame poprvé přezdívkou a ona z toho nabyde dojmu, že se stali párem a v následující scéně se k němu tak chová.

Podle Kozloff (2000) dialogy také slouží ke kontrole divákových emocí a hodnocení. Toho mohou tvůrci dosáhnout například tím, že důležité promluvy uvedou nevšedním oslovením, jako když Čiaki poprvé Nodame osloví přezdívkou a diváci jsou tím navedeni k přehodnocení jejich vztahu. Tuto funkci mohou ale plnit také samostatné reference, které jsou proneseny v samomluvě či vnitřním dialogu a postavy jimi reagují na často pozitivně překvapivou promluvu někoho jiného. Obvykle se tak děje ve zlomových situacích pro celý narativ, kdy se například vyřeší zdánlivě takřka bezvýchodná situace. Toto použití je v japonských seriálech a filmech frekventované a mohl by se jím zabírat samostatný výzkum. Data z jednoho seriálu bohužel neposkytují dostatek evidence, že se jedná o specifikum japonské tvorby.

Podobně jsou někdy reference použity i v reakci na něčí nevhodné chování, když například Čiaki reaguje na Stresemannovo chování referencí *džidži* („dědek“). Jindy je však stejná reference použita v situaci, kdy značí blízkost, a jak se v ukázalo v této práci, kvantitativní analýza dialogů může být v případech, kdy se jedná o indexikální výrazy, velmi zavádějící. Občas je proto tvůrci rozšiřují o přívlastek jako např. *kuso* („ztracený“), *sukebe* („chlípný“) atd., aby byl jejich význam pro diváka snadno rozpoznatelný.

Oslovení a reference mohou také hrát zásadní roli při vytváření komiky. Kozloff (2000) sice tuto funkci řadí do skupiny poetických a nikoliv narativních funkcí, avšak analýzou bylo v této práci zjištěno, že pro vytvoření humorné situace musí oslovení či reference být použito v kombinaci s uspořádáním vyprávění a dalšími narativními prostředky (kamera, střih). Je tedy vhodnější zařadit vytváření komiky rovněž mezi funkce narativní, byť mohou existovat i situace, kdy komika vzniká pouze neotřelým použitím jazyka a jedná se tedy o funkci estetickou.

Celkově tedy narativní funkce oslovování a referencí můžeme rozdělit do následujících kategorií:

- charakterizace postav
- ukotvení vyprávění a postav
- narativní kauzalita
- upoutání pozornosti diváka ke konkrétní postavě
- ovlivňování divákových hodnocení a emocí, zdůraznění či dramatizace důležitých okamžiků
- změna tématu
- vytváření komiky
- motivace pro retrospektivní scény

7 Závěr

Cílem této práce bylo analyzovat použití oslovení a referování v seriálu *Nodame Cantabile* (2006) a zjistit, jaké plní narativní funkce. Pro tento účel práce vycházela z výčtu funkcí filmového dialogu od Kozloff (2000) rozšířeného o „vytváření kontinuity“, které zmiňuje Bednarek (2010). Bylo však argumentováno pro revizi funkce „dodržování kódu realismu“, která nebere v potaz nerealistickou a žánrovou tvorbu. Rovněž bylo na příkladech ukázáno, že komika není vytvářena pouze na základě jazyka samotného, ale funguje často v kombinaci s dalšími narativními prostředky a je tedy sama o sobě v těchto případech narativní funkcí.

Největší prostor byl věnován využívání oslovení a referencí pro charakterizaci postav. Základním předpokladem bylo to, že postavy budou charakterizovány především v rámci vztahů s ostatními. Vztahy objevující se v seriálu byly proto nejprve rozděleny do tří kategorií a postavy v nich do jednotlivých párů. Nejzásadnější vztahy podle předpokladu vykazovaly velkou míru variací oslovení a referencí, která korespondovala s tím, jak byly proměnlivé. Oslovení a reference byly často ukazatelem, jestli panuje mezi postavami aktuálně pozitivní, negativní či neutrální vztah. Zároveň pomáhaly případné konflikty aktivně vytvářet.

Ve vedlejších vztazích se použité varianty často lišily pouze v jejich začátcích, kdy se postavy seznamovaly, ale po ustálení se variace objevovaly už jen ojediněle. Stejně tak i převážná většina postav používala pouze jednu formu sebe-reference nezávisle na kontextu. V takovém případě by se dalo hovořit o určité formě *jakuwarigo*, pokud bude chápáno na úrovni tohoto konkrétního seriálu. Aby bylo možné určit, zdali funguje intertextuálně, bylo by potřeba porovnat jednotlivé prvky s podobnými typy postav z jiných textů. Například u postav Etóa a Stresemanna se zdá, že zapadají do stereotypních typů postav. Jedná se u nich tedy převážně o „charakterizaci svrchu“ a lze v tomto případě hovořit o *jakuwarigo*. Od výzkumů zaměřujících se primárně na *jakuwarigo* se přístup aplikovaný v této práci liší tím, že se nesnaží napasovat postavy na základě použitého jazyka do určitých stereotypních kategorií, ale naopak v první řadě zkoumá kreativní využití jazyka.

Oslovení a reference jsou používány jako ukotvení či spouštěč retrospektivních scén či k vytváření komiky. A tvůrci jimi často dramaturgizují důležité okamžiky, když se jedna z postav zachová nečekaným způsobem.

To, že tvůrci oslovení a reference záměrně využívají ke konstrukci vyprávění, dokládá mimo jiné i fakt, že postavy samy několikrát v průběhu jejich použití komentují či na něj přímo fyzicky reagují.

Jelikož televizní drama může být nedocenitelnou pomůckou při studiu jazyka, i jeho jazyk by měl být prozkoumán. Obzvláště strategie oslovování a referování jsou natolik kulturně podmíněné, že jejich aktivní používání může mnohým studentům činit problém. Nabízí se zde možnost analýzy většího korpusu dat složeného z několika různých seriálů či komparace podobného korpusu s daty z reálných konverzací. Nabízí se také možnost předabovat vybrané komunikační sekvence seriálu s tím, že by se zkoumaly divácké interpretace různých variant.

Přínosným by určitě mohl být i výzkum zaměřující se na porovnání různojazyčných verzí seriálů. Například v korejském remaku seriálu *Nodame Cantabile* mluví Čiaki vůči učitelům povětšinou formálním stylem jazyka, což by mohlo svědčit o tom, že jazykově vyjádřená úcta vůči starším lidem je v korejské kultuře důležitější než v Japonsku. Pro potvrzení této domněnky by však byla nutná komparatistická analýza obou verzí.

8 Bibliografie

- BALOSSI, G. (2014). A corpus linguistic approach to literary language and characterization: Virginia Woolf's *The Waves*. Philadelphia: John Benajmins PC.
- BAREŠOVÁ, I. (2008). Politeness strategies in cross-cultural perspective: Study of American and Japanese employment rejection letters. Olomouc: Palacký University.
- BARKE, A. (2010). Manipulating honorifics in the construction of social identities in Japanese television drama. *Journal of Sociolinguistics* 14(4), s. 456–476.
- Bednarek, M. (2011). The language of fictional television: A case study of the 'Dramedy' *Gilmore Girls*. *English Text Construction* 4(1), s. 54–83.
- Bednarek, M. (2012). Constructing 'nerdiness': Characterisation in *The Big Bang Theory*. *Multilingua* 3, s. 199–229.
- BEDNAREK, M. (2015). An overview of the linguistics of screenwriting and its interdisciplinary connections, with special focus on dialogue in episodic television. *Journal of Screenwriting* 6(2), s. 221–238.
- BEDNAREK, M. (2017). The role of dialogue in fiction. In: LOCHER, M. a JUCKER, A. (ed.). *Pragmatics of Fiction*. Berlin/New York: de Gruyter Mouton, s. 129–158.
- BENNINSON, N. (2002). Accessing character through conversation: Tom Stoppard's *Professional Foul*. In: CULPEPER, J., SHORT, M. a VERDONK, P. (Ed.). *Exploring the language of drama*. London: Routledge, s. 67–82.
- BERLINER, T. (1999). Hollywood movie dialogue and the „Real Realism“ of John Cassavetes. *Film quarterly* 52(3), s. 2–16.
- BIRJUKOV, D. a KONEČNÁ, K. (2014). Minimální kritické množství jazykového inputu. In: PROKOPOVÁ, K. (Ed.). *Encyklopedie lingvistiky*. [online]. Dostupné z: http://oltk.upol.cz/encyklopedie/index.php5/Minim%C3%A1ln%C3%AD_kritick%C3%A9_mno%C5%BEstv%C3%AD_jazykov%C3%A9ho_inputu (cit. 3. 5. 2018)
- BROWN, P. a LEVINSON, S. C. (1999). Politeness. In: JAWORSKI, A. a COUPLAND, N. (ed.). *The discourse reader*. London: Routledge, s. 321–335.
- BROWN, R. a GILMAN, A. (1960). The pronouns of power and solidarity. In: SEBEOK, T. (Ed.). *Style in language*. MIT press, s. 253–276.
- BUBEL, C. (2006). The linguistic construction of character relations in TV drama: *Doing friendship in Sex and the City*. Disertační práce. Universität des Saarlandes.
- BUBEL, C. (2008). Film audiences as overhearers. *Journal of Pragmatics* 40, s. 55–71.
- BUCHOLTZ, M. a HALL, K. (2005). Identity and interaction. *Discourse Studies*. 7(4–5), s. 585–614.
- BURDELSKI, M. (2013). Socializing children to honorifics in Japanese: Identity and stance in interaction. *Multilingua* 32(2), s. 247–273.

- COOMBER, M. (2013). Which 'I' is really me?: Identity, pronouns and language learning. *The Linguistics Journal* 7(1), s.167–188.
- CULPEPER, J. (1995). Towards an anatomy of impoliteness. *Journal of Pragmatics*. 25(3), s. 349–367.
- CULPEPER, J. (1998). (Im)politeness in dramatic dialogue. In: CULPEPER, J., SHORT, M. a VERDONK, P. (Ed.). *Exploring the language of drama*. London: Routledge, s. 83–95.
- CULPEPER, J. (2011). Politeness and impoliteness. In: ANDERSEN, G. a AIJMER, K. (Ed.). *Handbooks of pragmatics* (vol. 5). Berlin & New York: Mouton de Gruyter, s. 391–436.
- CULPEPER, J. (2014). *Language and characterisation*. 2. vyd. New York: Routledge.
- CULPEPER, J. a FERNANDEZ–QUINTANILLA, C. (2017) Fictional characterisation. In: LOCHER, M. a JUCKER, A. (Ed.). *Pragmatics of fiction*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, s. 93–128.
- DICKEY, E. (1997). Forms of address and terms of reference. *Journal of Linguistics*. 33(2), s. 255–274.
- DYNEL, M. (2011). Stranger than fiction? A few methodological notes on linguistic research in film discourse. *Brno studies in English* 37, s. 41–61.
- Dynel, M. 2013. Impoliteness as disaffiliative humour in film talk. In: Marta Dynel (Ed.). *Developments in Linguistic Humour Theory*. Philadelphia: John Benjamins, s. 105–144.
- FUJII, Y. (2012). Differences of situating Self in the place/ba of interaction between the Japanese and American English speakers. *Journal of pragmatics* 40, s. 636–662
- HASEGAWA, Y. a HIROSE, Y. (2005). What the Japanese Language Tells Us about the Alleged Japanese Relational Self. *Australian Journal of Linguistics* 25(2), s. 219–251.
- HERMAN, V. (2005). *Dramatic discourse: Dialogue as interaction in play*. New York: Routledge.
- HIRAMOTO, M. (2013). Hey, you're a girl?: Gendered expressions in the popular anime, Cowboy Bebop. *Multilingua* 32, s. 51–78.
- HIRSCHOVÁ, M. (2006). *Pragmatika v češtině*. Praha: Univerzita Karlova.
- IDE, S. (2012). Roots of the *Wakimae* Aspect of Linguistic Politeness. In: MEEUWIS, M. a ÖSTMAN, J. (Ed.). *Pragmaticizing Understanding: Studies for Jef Verschueren*. Philadelphia: John Benjamins, s. 121–138.
- IDE, S. a YOSHIDA, M. (1999) Sociolinguistics: Honorifics and Gender Differences. In: TSUJIMURA, N. (ed.) *The Handbook of Japanese Linguistics*. Malden, MA: Blackwell Publishers, s. 444–480.

- IRGENS, B. (2017). Person Deixis in Japanese and English: a Contrastive Functional Analysis. Disertační práce. University of Bergen.
- IRVINE, J. (2001). "Style" as distinctiveness: the culture and ideology of linguistic differentiation. In: ECKERT, P. a RICKFORD, J. (Ed.). *Style and Sociolinguistic Variation*. Cambridge: Cambridge UP, s. 21–43.
- JURMAN, A. (2001). Pronominální oslovení (tykání a vykání) v současné češtině. *Slovo a slovesnost*. 62(3), s. 185–199.
- KAJINO, S. (2011). Indexing Intimacy, Childishness and Femininity through Non-Pronominal Self-Reference in Japanese. In: MAREE, C. a SATOH, K. (Ed.). *Proceedings of the 6th Biennial*. Tokyo, s. 164–176.
- KINSUI, S. (2017). *Virtual Japanese: Enigmas of Role Languages*. Osaka: Osaka UP.
- KITAYAMA, T. (2013). The distribution and characteristics of Japanese vocatives in business situations. *Pragmatics* 23(3), s. 447–479.
- KIYAMA, S., TAMAOKA, K. a TAKIURA, M. (2012). Applicability of Brown and Levinson's Politeness Theory to a Non-Western Culture: Evidence From Japanese Facework Behaviors. In: *SAGE Open*. 2012, 2(4), s. 1–15.
- KNĚŽOVÁ, M. (1995). Ke způsobům oslovování v mluvených projevech. *Naše řeč* 78, 1995, s. 36–44. dostupné z <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=7225>
- KONDO, D. (2009). *Crafting Selves: Power, Gender, and Discourses of Identity in a Japanese Workplace*. Chicago: Chicago UP.
- KOZLOFF, S. (2000). *Overhearing film dialogue*. California: California UP.
- KRČMOVÁ, M. (2017). Aktualizace. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.), *CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny*. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/AKTUALIZACE> (cit. 13. 5. 2018)
- LEE, Y. a Yonezawa, Y. (2008). The role of the overt expression of first and second person subject in Japanese. *Journal of Pragmatics* 40, s. 733–767.
- LEECH, G. a SHORT, M. (2007). *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Edinburgh: Pearson education.
- MIYAZAKI, A. (2004). Japanese junior high school girls' and boys' first-person pronoun use and their social world. In: OKAMOTO, S. a SHIBAMOTO, J. (Ed.) *Japanese language, gender, and ideology*, s. 256–273.
- MOGI, N. (2002). Japanese ways of addressing people. *Journal Investigationses Linguisticae*. 8, s. 14–22.
- NAKAMURA, M. (2014). *Gender, language and ideology: A genealogy of Japanese women's language*. Philadelphia: John Benjamins PC.
- OCHS, E. (1993). Constructing social identity. *Research on Language and Social Interaction*. 26, s. 287–306.

- ONO, T. a THOMPSON, S. (2003). Japanese (w)atashi/ore/boku 'I': They're not just pronouns. *Cognitive Linguistics* 14(4), s. 321–347.
- QUAGLIO, P. (2009). *Television dialogue: The sitcom friends vs. natural conversation*. Philadelphia: John Benjamins PC.
- QUEEN, R. (2015). *Vox popular: The suprising life of language in the media*. United Kingdom: Wiley-Blackwell.
- RAHIKAINEN, E. (2017). Expressive character identity of teen lesbian characters on Glee & Pretty Little Liars. Magisterská diplomová práce. University of Jyväskylä.
- RICHARDSON, K. (2010). *Television dialogue: A sociolinguistic study*. Oxford UP.
- SADANOBU, T. (2015). "Characters" in japanese communication and language. *Acta Linguistica Asiatica*. 5(2), s. 9–28.
- SAITO, K., NIHEI, W. a SEKIGUCHI, S. (2016). How people watched and percieved Ama-chan, an NHK morning serial: examining the viewer's passion and behaviour through four surveys. NHK broadcasting research institute.
- SAWYER, S. (2013). Exploring identity construction. *Text i diskurs – Text und diskurs* 6, s. 193–213.
- SILVERSTEIN, M. (1976). Shifters, linguistic categories and cultural description. In: BASSO, K. a SELBY, H. (Ed.). *Meaning in anthropology*, s. 11–55.
- STURTZSREETHARAN, C. (2009). Ore and omae: Japanese men's uses of first and second person pronouns. *Pragmatics* 19(2), s. 253–278.
- TAKAHARA, K. (1992). Second person deixis in Japanese and power semantics. *Intercultural Communication Studies* 2(1), s. 117–128.
- UNSER-SCHUTZ, G. (2015). Influential or influenced? The relationship between genre, gender and language in manga. *Gender and language* 9(2), s. 223–254.

Anotace

Tato práce se zabývá tvůrčím využíváním oslovení a referování v rámci vybraného japonského televizního seriálu. Cílem bylo zjistit, jaké narativní funkce může plnit. Na základě kvantitativní a kvalitativní analýzy seriálových dialogů bylo zjištěno, že použití oslovení a referencí je narativním funkcím podřízeno a za tímto účelem často nerespektuje pravidla řečové etikety. Nejdůležitější funkcí je bezesporu charakterizace postav, avšak oslovení a reference hrají důležitou roli také v ukotvování vyprávění a postav v něm, slouží také jako motivace pro retrospektivní sekvence a může v kombinaci s dalšími narativními prostředky vytvářet humorné situace. Důležité jsou také variace mezi použitými termíny. Tvůrci si použití některých variant vyhrazují pro zvýraznění důležitých momentů. Oslovení takto často značí zásadní průlom ve vztahu mezi postavami a následně se jeho použití stává běžným.

Resumé

This research deals with the creative usage and problematic of addressing and referential addressing in the discourse of a selected Japanese tv drama. The aim of this research was to research the narrative functions present in the discourse. Based on the analysis of the drama's dialogues, the conclusion is that the addressing usage is subordinate to narrative functions and as such does not always respect the rules of the speech etiquette. The most important function in this respect is undoubtedly cast characterization, but addressing and referential addressing also play an important role in structuring the narrative and characters, as they both serve as a motivation for retrospective sequences, and may, in combination with other narrative means, create possibly humorous situations. Equally important are also the variations between the addressing terms used. Series creators seem to use specific addressing variants to highlight important moments. As such, the addressing terms have the power to emphasize a crucial breakthrough in the relationship between characters and their use consequently becomes ordinary.

Seznam tabulek

Tabulka 1: Narativní funkce dialogu.....	13
Tabulka 2: Zájmena pro 2. osobu ve standardní japonštině	26
Tabulka 3: Zájmena pro 1. osobu singuláru.....	30
Tabulka 4: Oslovení a reference ve vztahu Etó – Čiaki.....	48
Tabulka 5: Oslovení a reference ve vztahu Stresemann – Čiaki.....	53
Tabulka 6: Oslovení a reference ve vztahu Stresemann – Mine	61
Tabulka 7: Oslovení a reference ve vztahu Stresemann – Nodame	63
Tabulka 8: Oslovení a reference ve vztahu Nodame – Etó	65
Tabulka 9: Oslovení a reference ve vztahu Nodame – Čiaki.....	72
Tabulka 10: Oslovení a reference ve vztahu Mine – Kijora.....	80
Tabulka 11: Oslovení a reference ve vztahu Čiaki – Mine	84
Tabulka 12: Oslovení a reference ve vztahu Nodame – Masumi.....	86
Tabulka 13: Oslovení a reference ve vztahu Masumi – Mine.....	88