

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO V OLOMOUCI

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Osvícení na filmovém plátně

(The Shining on the Big Screen)

Bakalářská práce

Ondřej Pešák

Filmová věda – Žurnalistika

Vedoucí práce: Mgr. Michal Sýkora, Ph. D.

OLOMOUC 2012

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a uvedl veškeré použité prameny a literaturu.

V Olomouci, 24. dubna 2012

Děkuji Mgr. Michalovi Sýkorovi za odbornou pomoc a cenné připomínky při psaní této práce.

Obsah

1. Úvod.....	5
1.1 Téma	5
1.2 Cíl práce	6
2. Kritika literatury.....	7
3. Metodologie	9
4. Román Osvícení.....	13
4.1 Děj románu a základní funkce narativu	13
4.2 Postavy románu a základní indicie.....	19
4.3 Práce s časem a anticipací.....	30
5. Adaptace Stanleyho Kubricka.....	32
5.1 Úvod a základní odlišnosti od románu.....	32
5.2 Transfer základních funkcí.....	33
5.3 Adaptační proces indicií.....	41
5.4 Práce s časem a anticipací.....	50
6. Závěr	51
7. Literatura a prameny	54
7.1 Literatura.....	55
7.2 Prameny	56
8. Annotation.....	57
9. Summary	59

1. ÚVOD

1. 1 Téma

Horor *Osvícení* (*The Shining*) z roku 1977 je třetí publikovaný román amerického spisovatele Stephena Kinga. Román se stal bestsellerem. Tragický příběh správcovy rodiny v coloradském hotelu Overlook definitivně zařadil Kinga mezi přední autory hororového žánru.

Popularita knihy vedla k její brzké adaptaci, které se ujal Stanley Kubrick v roce 1980. Jeho film, známý především díky expresivnímu herectví Jacka Nicholsona, byl hned zpočátku nominován na *Saturn Award*, ale také na *Zlatou malinu*. Až později se Kubrickův film stal vysoce oceňovanou klasikou a umístil se v mnoha žebříčcích.¹ Jeden z nejvýznamnějších současných režisérů – Martin Scorsese v deníku *The Daily Beast* dokonce označil Kubrickovo dílo za sedmý nejděsivější horor všech dob.² Naproti tomu Stephen King, velmi nespokojen s touto adaptací, prohlásil, že Kubrick vlastně nerozumí hororovému žánru.³ Zdůraznil také, že obsazení Jacka Nicholsona do hlavní role bylo velkou chybou, protože jeho projev je „příliš výrazný“, a kritizoval také Kubrickovu ignoraci alkoholismu, který autor do románu vložil jako autobiografický prvek.⁴ Diskuze kolem „věrnosti“ Kubrickova *Osvícení* vedla k mnoha pozdním recenzím a článkům.

Stephen King se nakonec rozhodl, že svůj třetí román přeneseme na plátno po svém. V roce 1997 tak vznikla třídílná televizní minisérie *Osvícení* (*The Shining*), režírovaná Mickem Garrisem. King pro 270minutový snímek napsal scénář, v němž chtěl zdůraznit všechno, co Kubrick ve svém filmu vynechal, tedy zejména transformaci charakterů pod vlivem nadpřirozena a

¹ Například 29. místo v žebříčku „nejsilnějších“ amerických filmů: AMERICAN FILM INSTITUTE. *America's most heart-pounding movies*. 2002. [cit. 2012-01-20]. Dostupné z: <http://www.afi.com/Docs/tvevents/pdf/thrills100.pdf>

² SCORSESE, Martin. THE DAILY BEAST. *11 Scariest Horror Movies of All Time*[online]. 2009 [cit. 2012-01-20]. Dostupné z: <http://www.thedailybeast.com/articles/2009/10/28/martin-scorseses-top-11-horror-films-of-all-time.html>

³ BROWNING, Mark. *Stephen King on the big screen*. Bristol, UK: Intellect Books, 2009, s. 201.

⁴ Kubrick v. King. In: [online]. The Intellectual Devotional. 2008[cit. 2012-01-20]. Dostupné z: http://www.theintellectualdevotional.com/blog/2008/10/29/kubrick-v-king-2/?page_id=0

destruktivní vliv alkoholu na rodinu. Role Jacka Torrance se zde ujal Steven Weber.

Televizní minisérie Micka Garrise však nebude v mé práci analyzována. Po dohodě s vedoucím diplomové práce jsem se rozhodl zaměřit pouze na adaptační proces filmu *Osvícení* od Stanleyho Kubricka. Adaptaci Micka Garrise se v této práci nebudu věnovat, protože se jedná o doslovný a striktní přepis románu do filmové podoby, s výrazným vlivem autora románu. Téměř všechny prvky románu jsou v ní zachovány. Její analýza by tedy nepřinesla nic skutečně zajímavého a navíc by nežádoucím způsobem zvýšila rozsah této práce a tematicky by ji roztříštila.

Dodávám, že jsem využil také několika informací z oborové práce Kateřiny Kašpárkové: *Filmové adaptace děl Stephena Kinga*, napsané v roce 2007 na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií na UP v Olomouci.

1. 2 Cíl práce:

V této práci se pokusím analyzovat filmovou adaptaci Stanleyho Kubricka podle adaptačního modelu Briana McFarlanea a zhodnotit její věrnost románové předloze. Nejprve určím základní funkce a indicie románu a poté zhodnotím jejich přenos a adaptaci ve filmu *Osvícení*.

2. KRITIKA LITERATURY

Na prvním místě zmiňuji literaturu zabývající se přímo románem *Osvícení* a jeho adaptacemi. Nejkonkrétnější informace mi poskytla monografie Roberta Browninga *Stephen King on the Big Screen*, která se velmi podrobně zabývá všemi známými filmovými (výjimečně také televizními) adaptacemi děl Stephena Kinga. Browning rozděluje svou monografii na osm kapitol podle žánrových prvků Kingových děl.⁵ Zmiňuje také Kingovu kritiku a nezapomíná charakterizovat teorii žánru (převážně hororového), kterou aplikuje jak na Kubrickovu adaptaci, tak pozdější Garrisovu (1997). Browning zde několikrát cituje Tonyho Magistrála, jehož sbírka esejů o knižním i filmovém *Osvícení* je mým druhým zdrojem, vztahujícím se přímo ke konkrétnímu uměleckému dílu. *Discovering Stephen King's Shining* obsahuje deset esejů, v nichž se autoři zaměřují na rozličná témata v románu a jeho adaptacích, od transformace postav až po jeho žánrové začlenění. Tato antologie je pro tuto práci zásadní zejména díky dvěma esejům: „*Transformace charakterů v románu Osvícení*“ („*Character Transformation in The Shining*“ – Sidney Poger)⁶ a „*A co Jack? Další pohled na rodinné vztahy v Kubrickově Osvícení*“ („*What About Jack? Another Perspective on Family Relationships in Stanley Kubrick's The Shining*“ – Frank Manchel)⁷.

Druhá skupina mé zdrojové literatury spadá do kategorie odborných textů zabývajících se teorií adaptace. Za stěžejní považuji monografii Briana McFarlanea s názvem *Novel to Film*. Autor zde cituje několik dalších badatelů; využívá například Barthesovy studie narativních funkcí. Hlavně však vymezuje dva základní modely adaptace (*transfer* a *adaptation proper*), které aplikuje na pět filmů, které byly jako adaptace natočeny: *The*

⁵ Browning dělí kapitoly na: 1) *Telekinesis*, 2) *The Portmanteau film*, 3) *The Body Under the Sheet*, 4) *Rites of Passage*, 5) *1950 Science-Fiction B-Movie*, 6) *Prison Drama*, 7) *The Writer*, 8) *The Terror of Everyday Life and Final Girls* (sem zařazuje právě *Osvícení*). in BROWNING, Mark. *Stephen King on the big screen*. Bristol, UK: Intellect Books, 2009.

⁶ POGER, Sidney. „*Character Transformation in The Shining*“ in MAGISTRALE, Tony. *Discovering Stephen King's The shining: essays on the bestselling novel by America's premier horror writer*. 1st ed. San Bernardino, Calif.: Borgo Press, 1998. s. 47.

⁷ MANCHEL, Frank. „*What About Jack? Another Perspective on Family Relationships in Stanley Kubrick's The Shining*“ in MAGISTRALE, Tony. s. 82.

Scarlet Letter (1926), *Random Harvest* (1942), *Great Expectations* (1946), *Daisy Miller* (1974) a *Cape Fear* (1991). McFarlaneovy modely adaptace budu ve své práci aplikovat na adaptaci románu *Osvícení*. Podrobnější charakteristiku McFarlaneových modelů uvádím v kapitole 3.

Jako další zdroj informací o teorii adaptace musím zmínit antologii Timothyho Corriganova *Film and Literature: An Introduction and Reader*. Jeho kniha popisuje vztah filmu a literatury napříč dějinami, dále obsahuje 28 esejů o filmové adaptaci.⁸ Jejich autory jsou například André Bazin, Kristin Thompsonová či Dudley Andrew, jehož trojitě rozdělení adaptací podle věrnosti literární předloze budu taktéž aplikovat na *Osvícení*. V poslední části Corrigan nabízí strategii psaní o filmu a literatuře a přikládá terminologii.

Rethinking the Novel od Kamilly Elliottové je monografie shrnující a kritizující dosavadní paradigma problematiky literární adaptace a vytváří nové kritické modely, které mohou být aplikovány na film a román. V kapitole 5 autorka představuje čtyři možné pohledy na filmovou adaptaci literárního díla, a to z *hlediska literární analogie, strukturální analogie, psychoanalytické analogie* a, jak ji autorka nazývá, „zrcadlové“ *analogie*.⁹ Všechny přístupy demonstruje na románu *Alenka v říši divů* od Lewise Carrolla. Její modely jsou nicméně velmi složité a budu využívat jen některé úseky z psychoanalytické sekce.

Do třetí skupiny použité literatury spadá monografie *Literární postava*¹⁰ od českého badatele Bohumila Fořta. Je rozdělena na tři části. První kapitola posuzuje postavu jako narativní element, druhá jako textově založenou entitu a jako subjektivního činitele. Třetí a nejkratší kapitola je věnována sémantice fikčních světů. Ve své práci nebudu literární postavu chápat jako čistě textově založenou entitu, a proto využiji část druhé kapitoly zabývající se mimetickým přístupem k literárním postavám s využitím poznatků kognitivních věd.¹¹

⁸ CORRIGAN, Timothy; ANDREW Dudley. *Film and literature: an introduction and reader*. New York: Routledge, 2012.

⁹ ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge Univ Pr, 2009. obsah.

¹⁰ FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.

¹¹ Mezi uvedené zdroje, které nevyžiji, spadá antologie *Film Adaptation* od Jamese Naremorea. Esej Dudleyho Andrewa, kterou zmiňuji výše u antologie Timothyho Corriganova, je zařazená i do této anto-

3. METODOLOGIE

Jak už jsem zmínil, v této práci budu vycházet z adaptačních modelů, které vymezil Brian McFarlane. Pro jejich přiblížení je nutné nejprve upřesnit několik termínů, s nimiž budu pracovat.

Naratologie pracuje zejména s termíny: *fabule* a *syžet*. McFarlane ve své knize definuje tyto pojmy podle Rogera Fowlera. Zatímco fabule je dějový materiál s naprosto chronologickým pořadím událostí, syžet je pouze jeho část, prezentovaná vypravěčem.¹²

Ostatní termíny se pokusím definovat v popisu McFarlaneových adaptačních modelů.

Samotná adaptace je podle McFarlanea problematická v tom, že filmové médium využívá více znakových systémů než literatura. Literární dílo je striktně vázáno na *verbální* znaky, kdežto film využívá *obrazové, zvukové a verbální* značení. Verbální znaky, které jsou pro film a literaturu společné, se tedy omezují jen na texty uvnitř filmu, jako jsou novinové články, názvy ulic, apod.¹³ Filmové médium navíc využívá celou řadu dalších kódů, které literatura nemá k dispozici. McFarlane hovoří o *jazykových* (to, co je ve filmu přímo napsáno a vyřčeno, zahrnující intonaci), *vizuálních, zvukových a kulturních kódech* (informace, jejichž význam divák zná z kontextu každodenního života). Příběh románu musí být „vysloven“ prostřednictvím jediného, verbálního znaku – všechno musí být řečeno. Film má tu výhodu, že může příběh rovnou prezentovat díky verbálním, vizuálním i zvukovým znakům, a to s využitím všech čtyř kódů najednou.¹⁴

Pro přenesení literárního díla do filmové podoby McFarlane rozlišuje dva pojmy podle přenositelnosti z jednoho sémiotického systému do druhého. Za prvek nezávislý na sémiotickém kódu považuje *narativ*. Chápe tento

logie. Naremoreova práce obsahuje i jiná pojednání o adaptaci, ale kvůli přehlednosti jsem se rozhodl pracovat pouze s poznatky McFarlanea a Andrewa. Jako poslední uvádím monografii *Mysl a příběh ve filmové fikci* od Katariny Myšíkové. Její práce rozvíjí zejména naratologickou koncepci Davida Bordwella a jiné, převážně kognitivistické přístupy k filmové naraci. Nicméně autorka do svých výkladů zahrnuje také mnoho teoretiků literární vědy nebo kognitivní psychologie a jejich výzkumy nesourodě vrší do nepřehledného celku. Tuto monografii jsem z použité literatury vyřadil.

¹² MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. New York: Oxford University Press, 1996, s. 19.

¹³ MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*, s. 26.

¹⁴ MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*, s. 29.

pojmem jako součást vyprávěného příběhu, tedy „to, co je řečeno.“ Obsah díla není vázaný na znakovém systému a může být *přenesen (transfer)*. Způsob zprostředkování narativu autor označuje jako *vypovídání (enunciation)*, které je naopak závislé na znakovém systému, nelze jej volně přenést z jednoho média do druhého, a proto vyžaduje *adaptaci (adaptation proper)*.¹⁵

McFarlane také rozděluje narativ podle Barthesovy strukturální analýzy. Barthes vyčlenil dvě funkce narativu: *distributional functions – funkce*, a *integrational functions – indicie*.¹⁶ Funkce jsou souhrnné označení akcí a událostí. Indicie představují rozptýlený koncept významů nezbytných pro pochopení díla. Zahrnují všechna fakta, vlastnosti postav, jejich jména, psychologii, atd. Zjednodušeně můžeme říci, že *funkce = událost znázorňující DĚNÍ*, kdežto *indicie = vlastnost či význam opodstatňující podobu BYTÍ*.¹⁷ Funkce se *odehrávají*, indicie pro celé literární dílo *platí*. Funkce jsou závislé na transferu, indicie na adaptaci.

Transfer

McFarlane nejprve rozlišuje *příběh (story)* a *zápletku (plot)*. Zatímco příběh je pouhý sled událostí, zápleтка je soubor specifických vlastností, které příběh „dělají zvláštním a jedinečným“. Autor na toto rozčlenění klade velký důraz. Dodává, že román a film spolu mohou sdílet „syrový materiál“ – příběh, ale jejich strategie práce se zápletkou se může lišit.¹⁸

McFarlane dále podle Barthesa pokračuje dělením funkcí na *funkce základní (jádra)* a na *katalyzátory*. Jádra jsou klíčové události příběhu, které otevírají nové alternativy a následky.¹⁹ McFarlane zdůrazňuje, že pokud chce tvůrce filmu natočit věrnou adaptaci, nesmí v žádném případě opomenout přenesení jader do filmu. Katalyzátory jsou malé, na první pohled má-

¹⁵ MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*, s. 20 a 23.

¹⁶ Tyto překlady vycházejí z českého vydání antologie: KYLOUŠEK, Petr. *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host, 2002, Strukturalistická knihovna, sv. 10.

¹⁷ MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. s. 13.

¹⁸ MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. s. 23.

¹⁹ MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. s. 13.

lo podstatné akce, jejichž úlohou je podporovat jádra – „připravovat jim půdu.“²⁰

Adaptace

Indicie jsou zde rozděleny na *základní indicie (indices proper)* a „*informanty*“ (*informants*). Základní indicie jsou rozptýlené významy (explicitní i implicitní), vypovídající například o citech jednotlivých postav, o jejich vnitřním životě a povahách. „Informanty“ jsou pevná fakta, díky nimž se příběh může zasadit do reality. Jde o jména postav, jejich věk, povolání, atd.²¹

Ve své práci budu s pomocí tohoto modelu a této terminologie charakterizovat román *Osvícení* a jeho adaptace. Nejprve v popisu příběhu románu určím základní funkce – styčné body příběhu, poté (s pomocí Fořtovy analýzy literární postavy a dvou esejí z antologie Tonyho Magistrála) určím základní indicie, vztahující se zejména k postavám a jejich vztahům (ke každé postavě také na základě vlastní interpretace přiřadím jednu ze sedmi rolí podle Proppova funkčního dělení postavy²²). V kapitolách věnovaných adaptaci porovnáám funkce a indicie románu s jejich přenesením – transferem (u funkcí) a adaptováním (u indicií). Tuto analýzu doplním popisem, jak Kubrickův film využívají svých kódů, aby znázornil problematiku indicie. Pomocí monografií a antologií zaměřených přímo na *Osvícení* (*Stephen King on the Big Screen, Discovering Stephen King's Shining*) budu své pozorování a hodnocení doplňovat a korigovat.

Podle práce Dudleyho Andrewa se také pokusím charakterizovat adaptaci z hlediska věrnosti literární předloze, respektive podle přístupu k literárnímu materiálu. Andrew rozlišuje typy adaptací do tří kategorií: *půjčka (borrowing)*, *transformace (transforming)* a *křížení (intersecting)*. Zatímco první zmíněný přístup spočívá ve výpůjčce námětu či některých

²⁰ MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. s. 14.

²¹ MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. s. 14

²² Proppovo dělení je: hrdina, záporný hrdina, dárcce, škůdce, pomocník, hledaná osoba, odesílatel. (FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. s. 21.

jeho částí (Andrew příkladem uvádí adaptaci biblických příběhů), transformace je pokus o co nejuvěrnější zachování „ducha“ předlohy. Křížení je přenesení literatury do filmu s maximální možnou věrností.²³ Na konci práce se pokusím určit, do jaké kategorie spadá adaptace Stanleyho Kubricka.

Fořtova monografie *Literární postava* mi poslouží jako pomůcka pro pochopení, jak jsou postavy charakterizovány.

Bohumil Fořt se v kapitole o charakteristice literární postavy zmínil o textových atributech, které umožňují čtenáři mentálně konstruovat obraz postavy. Tento proces nazývá *charakterizací v širokém smyslu slova*. Fořt vymezil dva základní typy indikátorů postavy a prostředky její realizace. Jedná se o *přímou definici* a *nepřímou reprezentaci*. „Přímá definice se vztahuje k tomu, co je čtenáři o postavě explicitně řečeno, nepřímá reprezentace se vztahuje k tomu, jak postava koná.“²⁴

Rozhodl jsem se nezahrnovat do své práce sémiotický přístup k literárním postavám. Omezím se pouze na přístup mimetický, chápající literární postavu jako element přesahující hranice fikčního světa. Budu tedy vycházet z přístupu, že „literární postavy nejsou jen čistě textovými entitami a že naše vnímání těchto entit souvisí s mimetickými procedurami vnímání a interpretace reálných lidí“.²⁵ Upřednostnění kognitivního přístupu volím také z toho důvodu, že autor do románu *Osvícení* vložil několik autobiografických prvků, které můžeme charakterizovat jako výsledek pozorování sebe sama. Také pozorování a vnímání postav budu doplňovat citacemi z knih Marka Browninga a Tonyho Magistrála.

²³ CORRIGAN, Timothy a ANDREW Dudley. *Film and literature: an introduction and reader*. New York: Routledge, 2012. s. 67 a 68.

²⁴ FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. s. 64.

²⁵ FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. s. 61.

4. ROMÁN OSVÍCENÍ

4.1 Děj románu a základní funkce narativu

Příběh románu *Osvícení* se z velké části odehrává v Coloradu. Manželé Jack a Wendy Torranceovi a jejich pětiletý syn Danny se ocitají v existenční krizi. Jack, učitel na škole ve Stovingtonu ve státě Vermont, přišel o práci kvůli své výbušné povaze a sklonům k alkoholu. Kvůli opilosti dokonce jednou poranil svého synovi ruku, což ho dovedlo téměř k rozvodu. Aby nabyl ztracenou hrdost a dokázal rodině, že se o ni dokáže postarat, uchází se o místo zimního správce v luxusním coloradském hotelu Overlook. Ví, že mu prospěje pár měsíců s rodinou, a navíc bude mít čas na dokončení své divadelní hry. Ředitel Ullman je však na Jacka až podivně kritický, jakmile se dozví, že má před sebou (i když vyléčeného) alkoholika. Práce prý není náročná kvůli neustálému vytápění, ale představuje spíše psychologický problém. V zimě teplota padá na třicet stupňů Celsia pod nulou a napadne až šest metrů sněhu. Ullman neochotně prozradí, že v zimě 1970 – 1971 tehdejší správce Delbert Grady – notorický piják levné whisky – v hotelu přes zimu zešílel a zabil celou svou rodinu, a pak také sebe. Jack to považuje za extrémní případ ponorkové nemoci, a proto se nenechá vyvést z míry. Krom toho, žádný alkohol v hotelu přes zimu nezůstává. **Jack nepoleví a zaměstnání získává.**

Na zavírací den přijíždí do Overlooku i s celou rodinou. Čeká je několik měsíců v naprosto luxusním, plně zásobovaném horském sídle, které hostilo už několik prezidentů. Jediný, kdo musí úsměv předstírat, je malý Danny Torrance. Chlapec je totiž podivně obdařený telepatickou schopností (odtud název románu *Osvícení*). V jeho vidinách se objevuje chlapec jménem Tony, který mu ukazuje děsivé vize a **neustále ho varuje, aby do hotelu nejezdil**. Danny, nadprůměrně inteligentní dítě, však ví, v jaké situaci se rodiče nacházejí, a rozhodne se, že jim nic neprozradí. Danny se zanedlouho setkává s místním kuchařem, starým Dickem Hallorannem, který se chystá odjet na Floridu. Kuchař na chlapce několikrát promluví, aniž by musel otevřít ústa, a Danny zjišťuje, že není jediný *osvícený*. Hallorann si později vezme Dannyho stranou a oba se dají do hovoru. Chlapec se dozvídá o

ostatních *osvícených* lidech, ale také se mu potvrdí jeho obavy ohledně hotelu. Dick se snaží mlžit, ale je zřejmé, že hotel je také jistým způsobem *osvícený*, zejména díky své bohaté historii. Nicméně Dannyho ujišťuje, že nic v hotelu mu nemůže ublížit. Říká, že všechny vize „jsou jako obrázky v knížce“²⁶ a doporučuje chlapci, aby je prostě ignoroval. Zároveň ho však **důrazně varuje, aby nikdy nechodil do pokoje 217**. Neřekne však proč. Poté ještě nabádá Dannyho, aby ho v případě problému telepaticky zavolał. Oba se rozloučí. Chlapec vběhne do hotelu a Hallorann odjíždí. Neskrývá obavy.

Později při prohlídce Overlooku Danny spatří na zdech prezidentského apartmá obrovské cákance krve. Vzpomene si na Dicka a prostě se podívá jinam.

Když trojice v hotelu zůstává sama, aby až do jara žila v izolaci od okolní civilizace, všechno jde zpočátku docela dobře. Následující týdny ještě nepřichází sníh, Danny úspěšně odolává vizím, které občas mívá, a jediné, co ho přitahuje, je pokoj 217. Nezapomíná však na Dickovo varování a snaží se pokoji vyhýbat. Wendy stále nic netuší a snaží se svou rodinu opatrovat. Zato Jack se utápí ve starostech. Neustále se mu vrací vzpomínky na promarněnou šanci stát se respektovaným učitelem a spisovatelem. Finanční krize mu neustále připomíná, že nynější práce je jeho poslední šance dokázat, že není budižkničemu. Psaní se mu však nedaří a během pracích na hotelu jej čekají podivné těžkosti. Při údržbě keřů nastříhaných do podoby zvířat má dojem, že keře se pohybují. Při opravě střechy narazí na vosí hnízdo, které po zlikvidování dá Dannymu jako dárek. Z nepochopitelných důvodů se však v hnízdě znovu objevují vosy, které chlapce pobodají. Šok z jedu přivodí chlapci prozatím **nejsilnější vidinu** zahrnující zkrvavenou roqueovou²⁷ palici. Když se rodiče snaží chlapce probrat, **rozrušenému Jackovi ujedou nervy a začne na syna křičet**.

Wendy se začíná mít na pozoru a její důvěra v Jacka je značně otřesena. U jejího manžela se znovu objevují příznaky, které mívá, než se začal léčit z alkoholismu. Jack bere excedrin, pravidelně si otírá ústa a uzavírá se do

²⁶ KING, Stephen. *Osvícení*. Překlad Ivan Němeček. Praha: Beta, 2010. s. 100.

²⁷ Roque je americká varianta kroketu, hraná s tvrdou dřevěnou palicí. Před hotelem Overlook se nachází roqueové hřiště.

sebe. Celé hodiny tráví v kotelně a **čte si staré novinové články o Overlo-oku**, odkrývající krvavou minulost hotelu, včetně masakru v prezidentském apartmá, kde si mafie vyřizovala účty. Jack vzdává pokusy dokončit svou divadelní hru a zaobírá se už jen hotelem a jeho historií. Postupem času se Jackovo odloučení stane hlavním tématem rozhovorů Wendy a Dannyho. Matka začíná chápat, že hotel není dobré místo. Zvažuje, že by mohla se synem odjet a nechat Jacka v hotelu samotného až do jara. Danny její návrh rázně odmítá a prosí, aby zůstali s otcem. Zároveň ustrašeně pronese, že Tony je pryč. Wendy ho ujistí, že nikam nepojedou. Za dva týdny začne poprvé sněžit.

Hotel se každým dnem stává izolovanějším. Jacka přepadávají noční můry a bludy. Hotel se začíná probouzet. Nabádá Jacka k tvrdým, brutálním projevům autority. Jack při jedné noční můře uslyší z vysílačky hlas svého dlouho zesnulého otce: „Musíš ho zabít, Jacky, a ji taky. Protože skutečněj umělec musí trpět. Protože každý člověk zabíjí to, co miluje. Protože oni proti tobě budou kout pikle, pořád se tě budou pokoušet srážet a brzdit!“²⁸. Jack se slovy „jsi mrtvý, ležíš ve svém hrobě!“²⁹ **rozbije vysílačku**. Když se probudí, zjistí, že to udělal doopravdy a připravil tak rodinu o hlavní spojení se světem.

Mezitím se hotelu podaří nalákat Dannyho do pokoje 217. Chlapec se setká s oživlou mrtvolou ženy, která kdysi v pokoji spáchala sebevraždu. Podaří se mu uniknout, ale je v šoku a není schopen slova. Wendy, která byla svědkem Jackova řádění v kanceláři, **nalezne syna s pohmožděninami na krku**. Je přesvědčena, že chlapci ublížil Jack.

Danny později prozradí rodičům, že se ho pokoušela uškrtit nějaká žena v pokoji 217, ale stane se tak příliš pozdě. Hotel okamžitě využije Jackovy zbědované psychiky a nabídne mu lákavé vize zaplněného baru, aby ukončil svůj alkoholový půst. Jack přestává bludy odhánět a dokonce je přijímá jako mnohem příjemnější variantu reality, než mu nabízí manželka a syn. **I když se v kuchyni nakrátko vše vysvětlí** a Wendy přestane manžela podezírat, že Dannymu ublížil, integrita rodiny je zlomena. Rozzlobený Jack jde zkontrolovat pokoj 217 a za okamžik odtamtud prchá vystrašený, proto-

²⁸ KING, Stephen. *Osvícení*. s. 251

²⁹ KING, Stephen. *Osvícení*. s. 251

že také zahlédne *něco* za závěsem v koupelně. **Ale když se pak vrátí k rodině, prohlásí, že nic neviděl.**

I když je hotel zasněžený, Wendy se snaží Jacka přemluvit k okamžitému odjezdu. Jediný způsob jak se dostat do Sidewinderu³⁰, je jízda na sněžném skútru. Jack ale nemá v úmyslu odjíždět. Danny začíná chápat, že když se hotelu nepodařilo podrobit si jeho samotného, obrátil svou pozornost na Jacka. Z toho se každým dnem stává oddanější loutka Overlooku. Odmítá naslouchat své rodině a je čím dál podrážděnější. Hotel s ním manipuluje do takové míry, že **Jack jednoho dne zničí induktor u sněžného skútru** a při jednom rozhovoru dokonce uhodí Dannyho. Ten se snaží usilovně vyhýbat pokoji 217, ale ani jiná místa v hotelu a jeho okolí už nejsou bezpečná. Keře střížené do tvarů zvířat ožívají, výtahy jezdí samy od sebe a v závějích okolo hotelu něco číhá. **Danny se v zoufalství obrací k Dicku Hallorannovi** a snaží se ho telepaticky zavolat.

Zatímco **Hallorann na Floridě urychleně nasedá do letadla**, Wendy Torranceová už ví, že Jack se zbláznil. Snaží se Dannyho chránit v zamčeném bytě, ale i odtamtud oba slyší zvuky živého hotelu. Předměty v sálech se samovolně přemisťují, keřová zvířata obkličují hotel, požární hadice se pohybují jako hadi. Původní vize tehdejších hostů se zhmotňují a po chodbách chodí skutečné fyzické bytosti se škraboškami, pokřikující: „Odmaskujte se!“³¹. Z hotelu se stává živé monstrum. Jack vysedává v zaplněném baru, pije bourbon a zmateně konverzuje s duchy. Objevuje zjevení mrtvého správce hotelu Gradyho, který Jackovi prozradí, že jeho syn se snaží do případu zaplést „negerského kuchaře“³². Grady Jackovi opakuje, že „ředitel“ (= hotel) **má pro Jacka přichystané oslnivé postavení, ale nejdříve se musí nekompromisně vypořádat se svým synem.**

Následujícího rána musí Wendy vylézt z bezpečí bytu a jít do hotelové kuchyně, aby chlapec vůbec měl co jíst. Danny ji prosí, aby si dávala pozor. Wendy brzy najde svého muže na podlaze salónku. Jack se probouzí a zmítá s ním kocovina. Žena pro jistotu svírá kuchyňský nůž a pokouší se manžela postavit na nohy. Ale Jack už dávno přestal být sám sebou, protože do

³⁰ Sidewinder je nejbližší město hotelu. Leží čtyřicet mil východně a silnice mezi ním a hotelem se v zimě neudrží. Je stejně jako samotný hotel Overlook fiktivní.

³¹ KING, Stephen. *Osvícení*. s. 378. aj.

³² KING, Stephen. *Osvícení*. s. 387.

něj už dávno vstoupil „duch“ hotelu. Bleskově vstává a snaží se Wendy uškrtit. Do konfrontace naštěstí vstoupí Danny, **čehož Wendy využije a omráčí Jacka prázdnou lahví**, sloužící jako dekorativní svícen.

Wendy se ze všech sil snaží neztrácet duchapřítomnost. **Odtáhne Jacka do spíže a zamkne ho tam.** Jejich problémy to ale zdaleka neřeší. Stále jsou v pasti a hotel je chce mrtvé. Danny se vnitřně spoléhá na Dicka Halloranna, který na sněžném skútru míří k hotelu. Wendy však podceňuje sílu Overlooku. Doposud se hotel fyzicky projevoval převážně skrze svou loutku – Jacka. Vše ostatní se omezovalo na krátkodobé fyzikální projevy. V noci se však za dveřmi spíže **zhmotní duch Delberta Gradyho a odemkne Jackovi dveře pod podmínkou, že nebude mít slitování.** Jack uchopí roqueovou palici (předem několikrát anticipovanou) a vydává se spáchat dvojitou vraždu.

V půli cesty narazí na Wendy, která jeho rozhovor s Gradym zaslechla. Strhne se brutální potyčka, při níž Wendy málem přijde o život. Podaří se jí dostat až do správceva bytu a zjišťuje, že Danny utekl. Je zahnána až do koupelny, odkud není úniku. Několikrát manžela pořeže žiletkami, ale ten se stejně dobývá dovnitř. **Zachrání ji náhlý příjezd sněžného skútru. Jack zaslechne jeho zvuky a je nucen zkontrolovat situaci.**

Před hotelem na Halloranna zaútočí keřový lev, ale šťastnou shodou okolností se Hallorannovi podaří lva zapálit a proniknout do hotelu. Hallorannova role je však ihned ukončena, protože **Jack ho přepadne ze zálohy a omráčí.**

Danny se schovává v útrokách hotelu, ale poblázněný Jack jej brzy nachází.³³ **K vraždě však nedojde. Hotel se tolik zaměřil na získání Dan-nyho, že zcela zapomněl na nestabilní kotel.** Hotel se snaží zachránit sám sebe, a tak vede Jackovo tělo do kotelny a pokouší se snížit tlak.

Wendy mezitím najde a vzkřísí Halloranna. Připojí se k nim Danny, naléhající, že všichni tři musí okamžitě utéct. Venku se hotel ještě zoufale snaží ovládnout Dicka Halloranna, aby prchající rodinu zastavil, ale neu-

³³ Pozn.: King do této scény umisťuje možná jeden z nejdůležitějších charakterizačních momentů románu. Těsně předtím, než se tělo Jacka vydá zastavit kotel, na který se zapomnělo, na krátkou chvíli převládne stará osobnost Jacka Torrance. Jackova poslední slova jsou: „Doktore. Uteč. Rychle. A pamatuj, že tě mám strašně rád.“ (KING, Stephen. *Osvícení*. s. 466)

spěje. Wendy, Danny a Dick odjíždějí na sněžném skútru. Když jsou v bezpečné vzdálenosti, **celý hotel kvůli kolapsu kotle exploduje a příběh končí.**

Nyní podle vzoru Briana McFarlanea vymezím několik základních funkcí narativu, které definoval Barthes. Abych mohl analyzovat Kubrickovu adaptaci jako celek, jsem nucen svůj výčet omezit pouze na nejzákladnější funkce (jádra), bez nichž by příběh nemohl držet pohromadě. Je třeba dodat, že Barthes ve své strukturální analýze narativu sám poznamenává: „Abychom stanovili základní narativní jednotky, nesmíme nikdy ztrácet ze zřetele funkční ráz zkoumaných segmentů a naopak předem připustit, že se nebudou nutně shodovat s formami, které tradičně rozlišujeme v různých částech narativního diskurzu (děje, jevy, odstavce, dialogy, vnitřní monology atd.), a už vůbec ne s kategoriemi psychologickými (jednání, city, záměry, motivace, rozumné chování postav).“³⁴ Ve funkčním rozdělení narativu tedy nezohledňuji indicie, popsané v další kapitole,³⁵ a také si dovoluji některé funkce spojit, aby byl jejich výčet přehlednější.

Vzhledem k tomu, že vyvrcholení románu je značně komplikované (ne-li překombinované) a jedna základní funkce rychle přechází v druhou, rozhodl jsem se několik z nich spojit a do závorek umístit jejich výslednice.

³⁴ BARTHES, Roland. „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“. In *Znak, struktura, vyprávění: výbor z prací francouzského strukturalismu*. s. 18.

³⁵ pozn.: Než navážu další podkapitolou o hlavních postavách a indicích, je nutné se zmínit o zajímavě nechronologickém sledu jader. Už z popisu děje si můžeme si všimnout podivných skoků Kingova narativu. V románu se třikrát vzájemně vyruší nebezpečný vliv hotelu a křečovitá sounáležitost rodiny. Poprvé se Jackova agresivita projeví při Dannyho záchvatu po útoku vos (4). Wendy, která si moc dobře pamatuje na Jackovy opilecké stavy, okamžitě zaujímá obrannou pozici, aby za každou cenu ochránila Dannyho. Zatím však nepodniká nic a rodina bez větších problémů funguje dál. V následující krizi, kdy Wendy najde Jacka vedle rozbité vysílačky a následně syna s pohmožděninami na krku (7), už je situace mnohem vyhocenější a plná křiku. Poté se Jack jde oddávat bludům do baru a touží po sklence alkoholu. Následující rozhovor v kuchyni však opět všechno vrací do starých kolejí. Jack celé rodině zalže, že v pokoji nic nebylo, a dokonce i v této chvíli je Wendy schopná Jackovi odpustit a dokonce se s ním tutéž noc vyspat. O pouhé tři kapitoly dále se již zcela ovládnutý Jack dostane do konfrontace s Dannym, protože chlapec tvrdí, že Jack o pohybech keřů moc dobře ví. Otec syna poprvé skutečně uhodí. Wendy se mu opět agresivně postaví, ale Danny jejich hádku utne. Scéna se však nepochopitelně uklidňuje kvůli několika planým slibům. Wendy odchází pro čaj a nechává Jackovi dohled nad Dannym. Nicméně, otázky motivací postav a jejich psychického rozpoložení jsou výhradně záležitostí indicí, a proto se jim budu podrobně věnovat až v následující kapitole.

Jak je v popisu děje tučně označeno, základní kostru narativu může tvořit těchto sedmnáct jader:

1. Pracovní pohovor (Jack dostane práci)
2. Boulder (Tony poprvé varuje Dannyho)
3. Rozhovor v automobilu (Hallorann radí Dannymu, jak si počínat)
4. Útok vos na Dannyho a následky útoku (Wendy poprvé podezírá Jacka)
5. Jackův objev starých článků (Jack se vzdává svých dosavadní ambicí)
6. Hotel se poprvé projevuje (Jack rozbíjí vysílačku)
7. Dannyho podlitiny z pokoje 217 (Wendy podruhé podezírá Jacka)
8. Rozhovor v kuchyni (Danny vše vysvětlí rodičům)
9. Jack v pokoji 217 (Jack popře, že něco viděl)
10. Jack poškozuj sněžný skútr (Jack rezignuje a poddává se hotelu)
11. Hotel ožívá (Danny volá Hallorannna)
12. Hallorann zaslechne chlapcovo volání (...a vyráží mu na pomoc)
13. Jack se opíjí (Jack přijímá Gradyho práci)
14. Wendy přebírá situaci (Jack se ocitá ve spíži)
15. Hotel osvobozuje Jacka (Jack zraní Wendy)
16. Hallorannův příjezd (Jack poráží Hallorannna)
17. Závěr (Overlook chybuj a exploduj)

4.2 Postavy románu a základní indicie

Jack Torrance – hrdina, selhávající během zkoušky – později záporný hrdina

Ačkoli King ve svém románu hojně využívá pohledu dítěte skrze Dannyho *point of view*,³⁶ můžeme Jacka Torrance považovat za hlavní postavu románu, neboť jeho přeměna v šílence zaujímá největší prostor.

³⁶ BROWNING, Mark. *Stephen King on the big screen*. s. 215.

Při charakteristice Jacka Torrance vyvstává jeden zásadní problém: Od chvíle, kdy se Jack ocitne v hotelu Overlook, si nemůžeme být jisti, kolik z jeho negativních vlastností má na svědomí manipulativní síla hotelu, protože v samotném závěru románu je osobnost Jacka Torrance naprosto vytlačena z těla a nahrazena vůli hotelu. Nicméně, Sidney Poger ve svém eseji o transformaci charakterů napsal, že Jackova proměna v nebezpečného maniaka je spíše jevem, kdy „vyplovává na povrch to, co v Jackovi celou dobu dřímá jako potlačované.“³⁷ Jedna z *přímých definicí* Jacka Torrance se v románu objevuje během retrospektivních částí v první polovině románu. Pro pátou kapitolu románu (TELEFONNÍ BUDKA), popisující rozpad Jackových snů ve Stovingtonu, je naprosto klíčová věta: „Ztratil jsem nervy.“³⁸ Jackovi hrozil rozpad manželství, protože *ztratil nervy* a v opilosti zlomil Dannymu ruku. Pak dostal výpověď, protože *ztratil nervy* a zmlátil studenta George Hatfielda, tentokrát však střízlivý, ale o to podrážděnější. Jackova výbušnost, často umocněná alkoholem, je zdrojem jeho nejbolestivějších výčitek svědomí. Jack se bojí, že nadobro ztratil důvěru u manželky a syna, a proto se ze všech sil snaží zachránit, co se dá. Přestal pít, avšak nikoli kvůli „nehodě“ se synem, ale kvůli incidentu, kdy s přítelem Alem jeli autem opilí a *něco* srazili. Nikdy se nedozvěděli, co to je, ale následující den oba skončili s pitím. Jack moc dobře ví, že jeho slabé nervy společně s pitím zatahly jeho rodinu do existenční krize. Stále je milujícím manželem, odhodlaným udržet rodinu pohromadě. I přes výčitky a vztek na sebe sama si ale pořád udržuje hrdost, čistě z pragmatického důvodu.³⁹

Pokud však budeme vycházet z eseje Sidneyho Pogera, ve které se zmiňuje o Jackově slabosti, kvůli níž podlehl hotelu (podle Pogera to bylo stále Jackovo rozhodnutí zničit induktor u sněžného skútru⁴⁰), stejně jako v závěru románu Tony říká: „Tvůj otec je teď na straně hotelu. A je tam,

³⁷ POGER, Sidney. „*Character Transformation in The Shining*.“ in MAGISTRALE, Tony. *Discovering Stephen King's The shining: essays on the bestselling novel by America's premier horror writer*. San Bernardino, Calif.: Borgo Press, 1998. s. 50

³⁸ KING, Stephen. *Osvícení*. s 46, s 51. aj.

³⁹ „V současné době vždycky vyhověl své hrdosti, protože s manželkou, synem, ojetým volkswagenem z roku 1968 a šesti sty dolary na účtu byla hrdost to jediné, co mu ještě zbývalo. To jediné, co bylo jen jeho.“ (KING, Stephen. *Osvícení*. s. 46).

⁴⁰ POGER, Sidney. „*Character Transformation in The Shining*.“ in MAGISTRALE, Tony. *Discovering Stephen King's The shining: essays on the bestselling novel by America's premier horror writer*. s. 50.

kde chce být.⁴¹), musíme Jacka charakterizovat i z druhé stránky. Jackova *nepřímá reprezentace* během nastupující izolace v Overlooku naznačuje potlačovaný vztek. Jack si díky Overlooku připouští věci, které dříve vytěsňoval. Po incidentu v pokoji 217 je Wendy rozrušená a přesvědčená, že Jack Dannyho škrtil. Když se poté Wendy snaží vše urovnat, reaguje Jack podrážděně, protože manželčina nedůvěřivost pro něj představuje osobní selhání i pocit nespravedlnosti (později *přímo definované*, zejména v rozhovorech Jacka s imaginárními lidmi v baru). Tato Jackova frustrace se nejvíce projeví v okamžiku těsně před vysvětlením, co se vlastně stalo v pokoji 217. Danny, kterého se pokusila uškrtit mrtvá žena, před Jackem vykřikne větu: „To byla ona!“⁴². King účelně komponuje scénu tak, aby slovo „ona“ bylo přiřazováno právě k Wendy. Jack moc dobře ví, že by Wendy synovi nikdy neublížila, ale nedává to najevo a nakrátko dává Wendy ochutnat trpkost podezírání.

Strach jeho ženy o syna a její prosby, aby z hotelu všichni tři odjeli, jsou pak konfrontovány s Jackovým (nutno říci, že logickým) uvědoměním situace. Jack si zpočátku nepřipouští, že by se v hotelu mohlo něco špatného dít, protože nutnost udržet si práci je klíčová v životě celé rodiny.

Poger doplnil téma Jackovy proměny o dva významové přesahy. Jedním z nich je událost, kdy se Jack uzavírá v kotelně a odhaluje bohatou historii Overlooku. Podle Pogera je Jackova fascinace hotelem jakýmsi zvláštním druhem vykoupení z neúspěchů ve skutečném životě. Hotel představuje úspěch a ztělesnění Amerického snu, který měl Jack téměř nadosah ve Stovingtonu, ale ztratil možnost jej dosáhnout.⁴³ Také proto Jack vzdává snahy dokončit divadelní hru a raději si pohrává s myšlenkou, že napíše knihu o Overlooku. Stále však trpí spisovatelským blokem.

Druhým Pogerovým postřehem je identifikace Jacka s jeho sadistickým otcem. Jedna z retrospektivních částí románu zobrazuje fragment z období, kdy Jack vyrůstal. Jackovi se vrací vzpomínky, jak otec bil matku (nenávisť k otci), ale také, jak ho učil likvidovat vosí hnízdo (respekt k otci). Násil-

⁴¹ KING, Stephen. *Osvícení*. s. 457.

⁴² KING, Stephen. *Osvícení*. s. 267.

⁴³ POGER, Sidney. „*Character Transformation in The Shining*.“ in MAGISTRALE, Tony. *Discovering Stephen King's The shining: essays on the bestselling novel by America's premier horror writer*. s. 50.

nický otec tvoří silnou paralelu k Jackově agresivitě, zejména pak k nešťastnému zlomení Dannyho ruky.⁴⁴ Ani když pak Jack během zinscenovaného snu agresivně odmítne otcovo navádění „Musíš ho zabít. A ji taky.“, nedokáže se odpoutat od jisté podobnosti mezi ním a otcem.

Navzdory všem proměnám Jacka Torrance a jeho podlehnutí hotelu, klimax románu explicitně ukazuje Jackovo jádro jako stálé a nezlomné. Z Jackových posledních slov („Doktore. Uteč. Rychle. A pamatuj, že tě mám strašně rád.“) nepřipadá v úvahu jiná interpretace než taková, že Jack nikdy nepřestal být milujícím otcem. Také Poger popsals Jackův závěr jako „ukázku síly humanity a lásky, kterou hotel nedokáže zlomit.“⁴⁵ Toto Kingovo pozitivní ozvláštnění závěru se v románu objevuje náhle a bez jakýchkoli anticipací. Indicie, která z něj vyplývá, je však pro vyznění psychologického vývoje Jacka Torrance velmi podstatná. Dokazuje totiž, že u Jacka nikdy nedošlo k běžné formě šílenství, jakou známe z psychologie či psychiatrie. Jeho podlehnutí hotelu bylo sice známkou slabosti, ale vraždící maniak samotný už není Jackem Torrance. To už je pouze hotel ovládající mužovo tělo i mysl.

Základní indicie vztahující se k Jackovi Torranceovi:⁴⁶

- A. Jack je alkoholik
- B. Jack často ztrácí nervy
- C. Jack trpí výčitkami svědomí
- D. Jack má pocit nespravedlnosti
- E. Jack trpí spisovatelským blokem

⁴⁴ POGER, Sidney. „Character Transformation in *The Shining*.“ in MAGISTRALE, Tony. *Discovering Stephen King's The shining: essays on the bestselling novel by America's premier horror writer*. s. 49.

⁴⁵ POGER, Sidney. „Character Transformation in *The Shining*.“ in MAGISTRALE, Tony. *Discovering Stephen King's The shining: essays on the bestselling novel by America's premier horror writer*. s. 50.

⁴⁶ Pozn.: Barthes ve svém *Úvodu do strukturální analýzy vyprávění* přiznává, že mnoho narativních členů může spadat do více kategorií. Například katalyzátor může být zároveň indicií (BARTHES, Roland. „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“. In *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*. Vyd. 1. Editor Petr Kyloušek. Brno: Host, 2002, 324 s. Strukturalistická knihovna, sv. 10. s. 18. s. 22)

F. Jack touží po Americkém snu

G. Jacka ovládá hotel (Jack je v nitru stále milujícím otcem)

Danny Torrance – hrdina vystavený zkoušce

Pětiletý Danny Torrance je z největší části charakterizován pomocí *přímé definice*, protože King hojně využívá chlapcovy perspektivy v pohledu na děj. King tyto okamžiky přizpůsobil dětskému vidění světa, a tak jsou chlapcovy motivace většinou přímo explicitně napsány. Danny je na jednu stranu běžné dítě, které chce rychle vyrůst, protože rodiče jsou pro něj dospělými vzory. Neuvědomuje si však, že dospělost vždy mění vztahy k rodičům (Jack nenáviděl svého otce, Wendy nemá ráda svou matku, přestože se oba začínají svým rodičům podobat).⁴⁷ Dannyho zkouška v nebezpečném hotelu tvoří klasickou linii dospívání a poznávání sebe sama a vlastních možností.

Co Dannyho odlišuje od běžných dětí jeho věku, není jen nebývale vysoká inteligence (díky níž si u rodičů vytvořil přezdívku „Doktor“) a telepatické a jasnovidecké schopnosti (*osvícení*). Jeho jedinečnost má v těchto schopnostech původ, ale projevuje se především v jeho běžném chování. Danny se snaží rychle naučit číst, ale hlavně proto, aby dokázal rozluštit vzkazy, které mu v jeho vizích předává jeho imaginární přítel Tony.⁴⁸ Jako pozorovatel manželské krize už se naučil odhadovat životní preference svých rodičů. Když chce, může také číst jejich myšlenky a vnímat jejich vnitřní rozpoložení. Danny ví, že kdyby prozradil rodičům, že mívá o hotelu děsivé vize, ohrozilo by to těžce nabytou soudržnost rodiny, a proto zapírá. Samozřejmě to nemůžeme považovat za pouhé lhaní. Danny je dobře vychovaný a chytrý, takže se rychle naučil morálnímu povědomí, ale také respektu vůči rodičům jako životním autoritám. Bez přehánění lze konsta-

⁴⁷ POGER, Sidney. „*Character Transformation in The Shining*.“ in MAGISTRALE, Tony. *Discovering Stephen King's The shining: essays on the bestselling novel by America's premier horror writer*. s. 51.

⁴⁸ POGER, Sidney. „*Character Transformation in The Shining*.“ in MAGISTRALE, Tony. *Discovering Stephen King's The shining: essays on the bestselling novel by America's premier horror writer*. s. 51.

tovat, že právě Danny je patronem rodiny Torranceových, a to nejen symbolicky, ale jako přímý aktér.

Na druhou stranu, Dannyho inteligence také skýtá jisté nebezpečí. Ačkoliv má Danny v paměti, co se stalo, když naposledy rozzlobil otce, nedokáže odolat své zvědavosti a ukradne z ředitelovy kanceláře univerzální klíč, aby se dostal do pokoje 217. Je ovšem otázkou, jak velkou roli v tom sehrál hotel sám, protože Overlook se snaží získat převážně Dannyho (jako *osvícený* je pro hotel velmi cenný) a zpočátku uplatňuje svůj vliv také na něj. Na Jacka se hotel zaměřuje až v okamžiku, kdy neuspěje u Dannyho. I tak je Jack využíván hlavně k tomu, aby hotel získal (= zabil) Dannyho.

Když se Jack zblázní, Danny si jako první uvědomuje, že už nejde o otce, ale o sílu hotelu v otcově těle. Danny se poprvé ocitá v situaci, kdy sice ví, co je správné a co není, ale nemá dostatečnou moc odvrátit hrozbu. Ale ani když se chlapec schovává před šíleným Jackem a zoufale se obrací na Dicku Hallorannna, nepřestává otce označovat za „tatínka“⁴⁹. V samotném epilogu románu si Danny během dialogu s Hallorannnem uvědomuje sílu času a pochopí, že je třeba zachovat si všechny city a jít dál. S tímto porozuměním je připraven završit svůj vývoj v dospělého muže.⁵⁰

Základní indicie vztahující se k Dannymu Torranceovi:

- H. Danny je *osvícený*
- I. Danny má dobrý vztah s rodiči
- J. Danny se snaží chránit své rodiče
- K. Danny si uvědomuje veškeré dění v hotelu

Wendy Torranceová – hrdinka vystavená zkoušce

Jediná žena v románu je Wendy Torranceová, Jackova manželka a Dannyho matka. Stejně jako je tomu u Jacka, také tato postava je odhalová-

⁴⁹ KING, Stephen. *Osvícení*. s. 213.

⁵⁰ POGER, Sidney. „Character Transformation in *The Shining*.“ in MAGISTRALE, Tony. *Discovering Stephen King's The shining: essays on the bestselling novel by America's premier horror writer*. s. 51.

na pomoci retrospektivních vložek v první polovině románu. U postavy Wendy se King zaměřuje na dosti komplikovanou ženskou psychologii a většinu charakteristiky zprostředkovává skrze *nepřímou reprezentaci*. Wendy, jejíž jedinou životní autoritou byl otec, je soustavně shazována svou dosud žijící matkou. Během manželské krize Wendy balancuje mezi silnou osobností, odhodlanou opustit Jacka, když to bude nutné, a smutnou, bezmocnou postavou, trpící výčitkami svědomí. Wendy je vnitřně neustále napadána matkou, která jí za každou cenu naznačuje, že všechno, co kdy v životě udělala, je špatně. Zejména v šesté kapitole je negativní vliv matky jasně znát: „Matka nikdy neřekla nic otevřeně, ale člověk to vždycky stejně vycítil: cenou za smíření, kterou začínala (a možná navždy bude) platit, byl pocit, že je špatná máma. Takhle se jí matka mstila.“⁵¹ O *nepřímé reprezentaci* je třeba mluvit proto, že tyto explicitní promluvy necharakterizují, jaká Wendy ve skutečnosti je, spíše tvoří jedno z vodítek charakteristiky. O Wendy se velmi těžko dá mluvit jako o špatné matce. Její mateřské poslání je dominantou celého románu. Wendy nejdříve pochybuje, poté bojuje, protože také ona prodělává v hotelu jistou proměnu.⁵²

Wendy si také začíná uvědomovat legitimitu Dannyho schopností. Už mnohokrát se setkala s tím, že Danny věděl věci, které by se nijak dozvědět nemohl. Například na samotném začátku románu je to Danny, kdo jako první ví, že otec získal práci v hotelu, a to několik minut předtím, než Jack zatelefonuje. Postupem času se Wendy čím dál častěji obrací na Dannyho a jeho názory založené na vizích pokládá za důležité. Její komunikace se synem jí dopomáhá udržovat sílu a duchapřítomnost. Je proto schopná Jacka omráčit a dokonce ho odtáhnout do spíže.

Ačkoliv je psychologický vývoj Wendy Torranceové v Kingově románu poněkud problematický (viz poznámka 29) a v mnoha případech vede k interpretaci, že Wendy je slabá a naivní, její chování hovoří o opaku. Tendence odpouštět Jackovi jeho selhání je výsledkem její silné lásky

⁵¹ KING, Stephen. *Osvícení*. s. 57.

⁵² POGER, Sidney. „*Character Transformation in The Shining*.“ in MAGISTRALE, Tony. *Discovering Stephen King's The shining: essays on the bestselling novel by America's premier horror writer*. s. 52.

k rodinné sounáležitosti a také důsledkem vědomí, že Danny a Jack k sobě mají velice blízký vztah.⁵³

Základní indicie vztahující se k Wendy Torranceové:

- L. Wendy bojuje za rodinnou sounáležitost
- M. Wendy je však neustále ve střehu
- N. Wendy je silná, nenaivní osobnost
- O. Wendy naslouchá synovi a bere na vědomí jeho vize

*Hotel Overlook*⁵⁴ – škůdce

Na první pohled je hotel Overlook „pouhým“ ztělesněním úspěchu a prosperity – tolik typických atributů dvacátého století, zejména pro USA. Odlehlá přírodní lokalita, luxusní vybavení a bohatá historie plná významných politiků i filmových hvězd dělá z hotelu vůbec nejlákavější místo pro letní pobyt. Postupem času, kdy se odkrývá krvavá historie hotelu, se však z nablýskaného pozlátka vyklube noční můra. Objevování zkaženosti hotelu je podle Pogera silnou paralelou k objevování temné strany Jacka Torrance.⁵⁵

V monografii *American nightmares: the haunted house formula in American popular fiction* její autor Dale Bailey popisuje Overlook jako místo *genia loci*, tedy místo ovládané duchem, nebo přímo jako „Bad Place“ – zlé místo.⁵⁶ Při psaní *Osvícení* se King nechal inspirovat jinými spisovateli s podobným žánrovým zaměřením a vytvořil americkou obdobu *strašidelného gotického zámku*. Maškarní ples, který se v románu několi-

⁵³ KING, Stephen. *Osvícení*. s. 64, 65.

⁵⁴ V absolutním slova smyslu samozřejmě nejde o postavu, nicméně King v románu popisuje hotel jako samostatně myslící, živou entitu, absorbující energii z lidských postav a aktivně manipulující s jejich myšlením.

⁵⁵ POGER, Sidney. „*Character Transformation in The Shining*.“ in MAGISTRALE, Tony. *Discovering Stephen King's The shining: essays on the bestselling novel by America's premier horror writer*. s. 49.

⁵⁶ BAILEY, Dale. *American nightmares: the haunted house formula in American popular fiction*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1999. s. 105

krát odehrává jako projev sil hotelu, je pak odkazem na Poeovu *Masku rudé smrti*.⁵⁷ Overlook absorbuje duše lidí,⁵⁸ kteří v něm zemřeli, nebo kteří měli k hotelu obzvláště silný vztah. V románu se na maškarním večírku objevuje nejslavnější majitel hotelu Derwent i tehdejší správce Delbert Grady. Všechny projekce mrtvých lidí jednájí podle vůle „ředitele“, jak hotel označují. Nemůžeme tedy hotel považovat pouze za odlehlé, osamělé místo, které na lidskou psychiku nepůsobí kladně. Hotel není *strašidelným domem* jen metaforicky, ale přímo *doslovně*,⁵⁹ protože projevy hotelu nejsou schopni vidět pouze *osvícení* lidé, jak si Hallorannn zpočátku myslí.⁶⁰ Hotel se jako živá bytost projevuje neustále, bez ohledu na perspektivy postav, podle nichž je zrovna vyprávěno, a můžeme vyloučit možnost, že strašidelnost hotelu závisí na postavě a jejím pokřiveném pohledu na realitu. Když v závěru na Hallorannna zaútočí lev (který je pouhým keřem stříženým do podoby lva), je fyzická existence nadpřirozena potvrzena bez jakýchkoli pochybností.

Schopnost hotelu měnit realitu je nejlépe vidět zejména na samovolně se pohybujících okrasných keřích, nebo na Jackově opilosti (připomínám, že v hotelu přes zimu nezůstává žádný alkohol). Stejně jako je hotel schopen vstoupit do Jackovy mysli a jeho osobnost nahradit svou vlastní, dokáže také zhmotňovat libovolné předměty. Každý předmět v hotelu nebo kolem něj žije svým vlastním životem.

Nejdůležitější ze všeho je touha hotelu za každou cenu získat Dannyho. Obrovská duchovní síla *osvíceného* chlapce je pro hotel cenným úlovkem.

Základní indicie vztahující se k hotelu Overlook:

P. Overlook je objektivně strašidelný (a dokáže měnit fyzickou realitu)

Q. Overlook touží po Dannym

⁵⁷ BAILEY, Dale. *American nightmares: the haunted house formula in American popular fiction*. s. 105.

⁵⁸ BAILEY, Dale. *American nightmares: the haunted house formula in American popular fiction*. s. 105.

⁵⁹ BAILEY, Dale. *American nightmares: the haunted house formula in American popular fiction*. s. 105.

⁶⁰ KING, Stephen. *Osvícení*. s. 101

R. Overlook využívá Jacka

Tony – pomocník

Do kategorie zvláštních postav patří také „Dannyho imaginární přítel“. Je součástí Dannyho *osvícení* a hlavním zprostředkovatelem varovných vizí. Po celý román není zcela zřejmé, z jakého důvodu sem King tuto postavu vložil. Většinu času v Overlooku se Tony neobjevuje, protože je potlačován silami hotelu. Teprve v samotném závěru se Dannymu znovu ukáže a je odhalena jeho identita: „Tony už stál přímo před ním. Pohled na něj byl jako pohled do kouzelného zrcadla, které člověku ukáže jeho podobu za deset let. Oči velice tmavé a doširoka otevřené, pevnou bradu, hezky tvarovaná ústa. Světlé vlasy po matce, a přesto pečeť otcových vlasů, jako by Tony – jako by Daniel Anthony Torrance, jímž se Danny jednou stane – byl na poloviční cestě mezi otcem a synem, jako by byl jejich společným duchem, jejich slitinou.“⁶¹ Danny jako *osvícený* je tedy schopen vnímat své budoucí alter-ego. Nutno připomenout, že především Wendy je o existenci Tonyho obeznámena a brzy přijímá tuto skutečnost jako legitimní.

Základní indicie vztahující se k Tonymu:

S. Tony je kladná postava

T. Tony je Dannyho alter-ego

Dick Hallorann – dárce

Dick je šedesátiletý muž černé pleti, zaměstnaný jako kuchař v Overlooku. Je stejně jako Danny *osvícený* a kvůli hotelu často trpí nočními můrami.⁶² Díky společným schopnostem si Dick vytvoří s Dannym velmi blízký vztah, který nakonec povede k záchraně zbytku rodiny (Dickův příjezd).

⁶¹ KING, Stephen. *Osvícení*. s. 457.

⁶² KING, Stephen. *Osvícení*. s. 100.

Základní indicie vztahující se k Dicku Hallorannovi:

U. Dick Hallorann je *osvícený*

V. Dick Hallorann a Danny si vytvořili pevné pouto

Další postavy, které se v románu objevují, je materialisticky založený a prolhaný ředitel Ullman, vulgární správce kotelny Watson, který Ullmana nenávidí, a Al Shockley, Jackův starý přítel ze Stovingtonu, který mu zařídil místo zimního správce Overlooku. Dále se v románu objevují postavy mrtvých – Delberta Gradyho či Henryho Derwenta a barmana Lloyda s nejasným původem. Ani k jedné postavě však již není třeba přiřazovat základní indicie, protože jde o postavy vedlejší a nijak nezasahující do hlavní dějové linie (Ullman ani Watson v hotelu přes zimu nejsou a mrtví v hotelu konají podle vůle Overlooku).

Celkový výčet indicií:

- A. Jack je alkoholik
- B. Jack často ztrácí nervy
- C. Jack trpí výčitkami svědomí
- D. Jack má pocit nespravedlnosti
- E. Jack trpí spisovatelským blokem
- F. Jack touží po Americkém snu
- G. Jacka ovládá hotel (Jack je v nitru stále milujícím otcem)
- H. Danny je *osvícený*
- I. Danny má dobrý vztah s rodiči
- J. Danny se snaží chránit své rodiče
- K. Danny si uvědomuje veškeré dění v hotelu
- L. Wendy bojuje za rodinnou sounáležitost
- M. Wendy je však neustále ve střehu
- N. Wendy je silná, nenaivní osobnost
- O. Wendy naslouchá synovi a bere na vědomí jeho vize

- P. Overlook je objektivně strašidelný (a dokáže měnit fyzickou realitu)
- Q. Overlook touží po Dannym
- R. Overlook využívá Jacka
- S. Tony je kladná postava
- T. Tony je Dannyho alter-ego
- U. Dick Hallorann je osvícený
- V. Dick Hallorann a Danny si vytvořili pevné pouto

4.3 Práce s časem a anticipací

Román, zachycující několikaměsíční syžet během zimy, je rozdělený na pět částí (ÚVODNÍ ZÁLEŽITOSTI, POSLEDNÍ DEN SEZONY, VOSÍ HNÍZDO, ZASNĚŽENÍ, OTÁZKA ŽIVOTA A SMRTI) a na 58 krátkých a samostatně pojmenovaných kapitol (včetně epilogu). King měl dokonce původně v úmyslu celý román rozčlenit do pěti aktů jako shakespearovskou tragédií.⁶³

V románu se pravidelně střídají tři perspektivy postav psané v er-formě. Kingovo vysoce frekventované členění⁶⁴ segmentů podle toho, skrze jakou postavu je vyprávěno, zde jako styl *neomezené narace*⁶⁵ funguje dobře. Čtenáři jsou postupně dávkovány všechny potřebné informace, aby z nich dokázal vytěžit maximum a dokázal s postavami sympatizovat a zároveň si od nich udržovat zdravý odstup.

Vyjma několika retrospektivních pasáží, které pomáhají dotvářet charakteristiku postav, je čas v románu kontinuální. King neustále tlačí své postavy vstříc rodinné tragédii. Časové posuny jsou v románu většinou znázorněné popisem okolního prostředí, zejména počasí. Přibývajícím sněh a venkovní tma podtrhují obrovskou izolaci hotelu a pomáhají dotvářet atmosféru bezmoci hlavních hrdinů.

⁶³ BROWNING, Mark. *Stephen King on the big screen*. s. 209.

⁶⁴ King tuto techniku používá zejména v rozsáhlejších dílech, kupříkladu ve více než tisícistránkových románech *To a Svědectví*, nebo v sedmidílné fantasy sérii *Temná věž*.

⁶⁵ Systém vyprávění umožňující čtenáři či divákovi konstruovat fabuli na základě většího množství informací, než s jakými je obeznámena postava.

Rozhodně nejdůležitější vlastností románu *Osvícení* jsou velmi časté anticipace budoucího děje, spojené s Dannyho perspektivami a jasnovidc-kým nadáním. Již od první chlapcovy perspektivy (čtvrtá kapitola) klade King důraz na předzvěst něčeho hrůzného. Chlapci se v myšlenkách objevuje slovo DROM (REDRUM), později odhalené jako zrcadlově obrácené slovo MORD (MURDER). Danny také vidí zkrvavenou roqueovou palici a slyší křik: „Vylez ven! Vylez ven, ty malej sráči! Pojď si pro svou medicínu!“⁶⁶ Nutno podotknout, že King vede čtenáře za ruku možná až příliš. Od první anticipace je zřejmé, že vzteklý hlas patří právě Jackovi. Už ve třetí kapitole v Boulderu, kdy je rodina teprve představována, dialog Wendy a Dannyho naznačuje obrovské rodinné problémy a nastávající hrozbu. „Tvůj tatínek... někdy dělá věci, kterých později lituje. Někdy myslí jinak, než by měl.“ – „Ublížil Georgeovi Hatfieldovi stejně jako tenkrát mně, když jsem mu polil ty papíry?“⁶⁷ Jackovo podlehnutí hotelu je tedy předvídáno už od samého začátku, a to mnohem důrazněji než samotný fakt, že hotel je špatné místo. King tak sice dosáhl jistého efektu očekávání, ale dal svému románu až příliš znatelný punc předvídatelnosti.

V kapitole o adaptaci Stanleyho Kubricka se k anticipacím ještě vrátím a pokusím se popsat, jakým způsobem je znázorňuje Kubrick s využitím jak potenciálu významových kódů filmu, tak herectví.

⁶⁶ KING, Stephen. *Osvícení*. s. 41.

⁶⁷ KING, Stephen. *Osvícení*. s. 23.

5. ADAPTACE STANLEYHO KUBRICKA (*The Shining*, 1980)

5.1 Úvod a základní odlišnosti od románu

V roce 1980 vznikla první (ze dvou existujících⁶⁸) adaptací *Osvícení*. Producent studia Warner Bros John Calley zaslal rukopis románu Kubrickovi, a ten byl po přečtení nadšen. Řekl, že dílo „brilantně balancovalo mezi nadpřirozenem a psychologičnem, a to tak, že jste si mohli nadpřirozené věci vysvětlovat psychologicky. Takže Jack si mohl všechny věci jen představovat, protože byl šílený.“⁶⁹

Už z tohoto výroku si můžeme všimnout jisté odlišnosti od základních indicií románu, kde je přiznáno, že hotel je objektivně nadpřirozenou entitou, a to z hlediska vnímání úplně všech zainteresovaných postav. Kubrick ve své verzi v žádném případě nepopírá nadpřirozenost hotelu,⁷⁰ avšak vliv Overlooku posouvá spíše na úroveň psychologickou. Jeho vnímání postav se už liší zcela. Zatímco King ve svém románu silně udržoval vztah syna a matky (a nakonec ani v Jackovi nezlomil lásku k rodině) Kubrick rodinný vztah Torranceových zcela převrátil naruby. Podle Franka Manchela je Kubrickovo *Osvícení* reprezentativní ukázkou, jak chladné jsou mezilidské a rodinné vztahy v moderním světě.⁷¹ Kubrick v rozhovoru s Michele Cimentem popsal Jacka takto: „Jack přichází do hotelu duševně připraven dostát svým vražedným pohnutkám. Nemusí zajít o moc dál, aby se jeho vztek a marnost nedaly v nejmenším zvládnout. Je zahořklý, protože selhal jako spisovatel. Vzal si ženu, ke které chová jen opovržení. Nenávidí svého syna. V hotelu, vydán na milost zdejšímu mocnému zlu, je rychle připraven splnit svou temnou úlohu.“⁷²

⁶⁸ V roce 1997 vznikla třídílná televizní minisérie podle Kingova scénáře. Režíroval ji Mick Garris.

⁶⁹ CIMENT, Michel. *Kubrick on The Shining: An interview with Michel Ciment*. In: [online]. [cit. 2012-04-08]. Dostupné z: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.ts.html>

⁷⁰ Kubrick: „Pro potřeby vyprávění se domnívám, že nadpřirozeno je opravdové. Jackův duševní stav slouží jen k tomu, aby ho připravil na vraždu a aby zmátl diváky.“ překlad z: „For the purposes of telling the story, my view is that the paranormal is genuine. Jack's mental state serves only to prepare him for the murder, and to temporarily mislead the audience.“ in CIMENT, Michel. *Kubrick on The Shining: An interview with Michel Ciment*.

⁷¹ MANCHEL, Frank. „What About Jack?“ in MAGISTRALE, Tony. *Discovering Stephen King's The shining: essays on the bestselling novel by America's premier horror writer*. s. 89.

⁷² překlad z: „Jack comes to the hotel psychologically prepared to do its murderous bidding. He doesn't have very much further to go for his anger and frustration to become completely uncontrollable. He

King nepřijal film příliš kladně. O Kubrickovi se vyjádřil jako o „muži, který moc přemýšlí a málo cítí.“⁷³ Mnoho témat *Osvícení* bylo pro autora románů citlivých. Alkoholismus a spisovatelská krize jsou v románu silné autobiografické prvky. King v podstatě psal román o sobě, jak později přiznal ve své částečně naučné autobiografii *O psaní*.⁷⁴ Nabízí se otázka, zda King do románu nevločil vítězství humanity právě proto, že se jako zainteresovaný (alkoholik, spisovatel) cítil povinen vše „urovnat“. Kingova obžaloba samotného hotelu (jako iniciátora veškerých problémů v rodině) se s Kubrickovou vizí tvrdě střetla. King prohlásil, že Kubrick sice natočil pěkný film, ale vůbec nepochopil, o čem *Osvícení* je. Částečnou vinu dokonce připisuje Kubrickovu všeobecnému skepticizmu. „Ne, že by náboženství muselo být součástí hororu, ale skeptik od kosti, jakým Kubrick je, zkrátka nedokázal uchopit nelidskou podstatu zla v Overlooku. Takže namísto toho hledal zlo v postavách a natočil film o domácí tragédii, s lehce nadpřirozenými podtóny,“ shrnuje King svou kritiku.⁷⁵

Tolik k zásadním odlišnostem filmu. Ke všem podstatným rozdílům se vrátím v dalších kapitolách, kde budu podrobně rozebírat transfer funkcí a adaptaci indicí i s přidanými hodnotami, které Kubrickův film obsahuje. Dodávám, že pro analýzu jsem zvolil 144minutovou – americkou verzi filmu *Osvícení*, o 25 minut delší, než je verze mezinárodní.

5.2 Transfer základních funkcí

Kubrick psal scénář společně se spisovatelkou Diane Johnsonovou a místo striktní vazby na předlohu se soustředil na maximální využití filmového potenciálu. Kubrick řekl, že u příběhů, které jsou vyprávěny způsobem provazování dialogových scén, je nutné provádět jisté škrtky, aby film

is bitter about his failure as a writer. He is married to a woman for whom he has only contempt. He hates his son. In the hotel, at the mercy of its powerful evil, he is quickly ready to fulfill his dark role.“ in CIMENT, Michel. *Kubrick on The Shining: An interview with Michel Ciment*. In: [online]. [cit. 2012-04-08]. Dostupné z: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.ts.html>

⁷³ WILLIAMSON, Andy. *KING, KUBRICK & THE SHINING*. In: [online]. [cit. 2012-04-08]. Dostupné z: <http://thewordslinger.com/posts.php?id=37>.

⁷⁴ WHITFIELD, Kit. *Kubrick and adaptations*. In: [online]. [cit. 2012-04-08]. Dostupné z: <http://kitwhitfield.blogspot.com/2008/07/kubrick-and-adaptations.html>.

⁷⁵ WILLIAMSON, Andy. *KING, KUBRICK & THE SHINING*. In: [online]. [cit. 2012-04-08]. Dostupné z: <http://thewordslinger.com/posts.php?id=37>.

nepřekračoval rozumnou metráž.⁷⁶ Druhá adaptace *Osvícení* (Mick Garris, 1997) jen potvrzuje nutnost některé prvky vynechávat. Doslovnost Garriso-
vy adaptace (podle terminologie Dudleyho Andrewa – *křížení*) si vyžádala
273 minut čistého času.

V minulé kapitole jsem určil 17 základních funkcí (jader) narativu ro-
mánu. Nyní se budu věnovat každé funkci zvlášť a komentovat, jak jsou
v Kubrickově adaptaci zastoupeny. Připomínám, že „malé“ události dopl-
ňující základní funkce se (podle Barthes) nazývají *katalyzátory*, a také
v nich se Kubrick výrazně odkloňuje od knižní předlohy (pokud je ovšem
základní funkce transferována). V této kapitole se o indiciích nezmiňuji, ale
je třeba mít na paměti, že věrný transfer funkce v žádném případě nezna-
mená věrnou adaptaci přítomných indicií. Jinými slovy: v románu i filmu se
může stát totéž, vyznění události však může být naprosto opačné.

1. *Pracovní pohovor (Jack dostane práci)* ► ANO

Tato funkce je v adaptaci přítomna ihned po skončení úvodních titulků,
obsahuje také rozhovor Jacka s panem Ullmanem o tragédii v zimě roku
1970 a její výsledek se shoduje s knižním. Chybí pouze kapitola
s nestabilním hotelovým kotlem.

2. *Boulder (Tony poprvé varuje Dannyho)* ► ANO

Hned následující scéna tvoří transfer funkce druhé. Danny si čistí zuby
a povídá si s „imaginárním“ přítelem Tonym.⁷⁷ Tony varuje Dannyho, ale
narozdíl od románu nehodlá Dannymu říct, proč do hotelu nechce jet. Na-
koniec mu však ukáže vizi krve valící se z výtahu. Tímto záběrem Kubrick
nahradil knižní vize zkrvavené roquelové palice a vzteklé hlasy šíleného ot-
ce (viz strana 28). Výslednice funkce je tedy stejná – Danny je varován
před „zlým místem“, katalyzátory jsou odlišné a méně vypovídající. Kub-
rick se k omezení Dannyho vidin vyjádřil v rozhovoru: „Kdyby měl Danny
perfektní mimosmyslové vnímání, nemusel by tu být žádný příběh. Všech-

⁷⁶ CIMENT, Michel. *Kubrick on The Shining: An interview with Michel Ciment*. In: [online]. [cit. 2012-04-08]. Dostupné z: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.ts.html>.

⁷⁷ Kubrick Tonyho pojal úplně jinak než King. Ve scénáři stojí (ústly Dannyho): „Je to kluk co žije v mé puse“. Když Danny mluví s Tonym, mění hlas a hýbe ukazováčkem, jako kdyby naznačoval nějaké zvířátko. (čas metráže: 14. minuta). V románu si Danny při rozhovoru o Tonym nekontrolovatelně strká palec do pusy. pravděpodobně však nejde o spojitost.

no by předpověděl, všechny varoval a vše vyřešil. Jeho vnímání nadpřirozena musí být omezené a fragmentární.“⁷⁸

3. *Rozhovor v automobilu (Hallorann radí Dannymu, jak si počínat)* ►
ČÁSTEČNĚ ANO

Funkce je transferována, výrazně se však liší v indiciích i katalyzátorech. Kubrick vyměnil místo rozhovoru (kuchařovo auto) za hotelovou kuchyni. Dickova telepatická zpráva Dannymu: „Nechceš se mnou jet na Floridu, doktore?“⁷⁹ je důmyslně nahrazena větou „Nedal by sis zmrzlinu, doktore?“⁸⁰ a zbytek rozhovoru se tak odehrává u zmrzliny. Nicméně, Danny se dozví něco o svém nadání a o pokoji 237⁸¹. Je však vynechána jakákoliv citová jiskra mezi Dickem a chlapcem (indicie V) a také chybí Dickovo ujištění, že jej chlapec může kdykoli telepaticky zavolat. Funkci 3 lze nazvat polovičním transferem.

4. *Útok vos na Dannyho a následky útoku (Wendy poprvé podezírá Jacka)*
► *NE*

Tato funkce se v adaptaci neobjevuje, přestože třetí část románu se zabývá výhradně vosami a dokonce se jmenuje VOSÍ HNÍZDO. Za kompenzaci manželské neshody v této funkci však můžeme považovat Kubrickovu scénu, kdy Wendy vyruší Jacka při psaní, a je velmi nevybíravě poslána pryč.⁸²

5. *Jackův objev starých článků (Jack se vzdává svých dosavadní ambicí)*
► *NE*

⁷⁸ překald z: „If Danny had perfect ESP, there could be no story. He would anticipate everything, warn everybody and solve every problem. So his perception of the paranormal must be imperfect and fragmentary.“ (CIMENT, Michel. *Kubrick on The Shining: An interview with Michel Ciment*. In: [online]. [cit. 2012-04-09]. Dostupné z: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.ts.html>).

⁷⁹ KING, Stephen. *Osvícení*. s. 87.

⁸⁰ OSVÍCENÍ (*The Shining*; Stanley Kubrick; 1980; 29. minuta).

⁸¹ V románu je tento informant číslo 217. Kubrick natáčel exteriéry Overlooku v hotelu Timberline Lodge v Oregonu. Personál hotelu požádal Kubricka, aby zvolil takové číslo pokoje, které v jejich hotelu není, aby se hosté po zhlédnutí filmu nebáli se v pokoji 217 ubytovat. Kubrick tedy zvolil číslo 237. (CIMENT, Michel. *Kubrick on The Shining: An interview with Michel Ciment*. In: [online]. [cit. 2012-04-09]. Dostupné z: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.ts.html>).

⁸² *The Shining* (45. minuta).

V tuto chvíli se v románu začínal uplatňovat Jackův spisovatelský blok. Jackova rezignace je ve filmu několikrát naznačena prázdným bloumáním po chodbách, házení míčkem o zeď, nedokouřenou cigaretou u opuštěného stroje, atd. Avšak funkčně není tato první Jackova rezignace transferována. A kromě několika vět v části ZAVÍRACÍ DEN už se také nedozvíme žádné informace o minulosti Overlooku.

6. *Hotel se poprvé projevuje (Jack rozbíjí vysílačku) ► NE*

Základní funkce v románu obsahuje Jackův sen, v němž ho otec nabádá k dvojité vraždě. Scéna končí záchvatem vzteku a rozbitím vysílačky. V románu to můžeme považovat za jasný vliv hotelu. Kubrick sem sice zahrnul Jackovu noční můru (zdálo se mu, že Wendy i Dannyho rozsekal sekerou), ale nic nenaznačuje, že by ji vyvolal hotel. K hlavní události = zničení vysílačky nedojde. Kubrick dohání tento rest až v poslední třetině filmu, kdy zcela pomatený Jack úmyslně vyjme z vysílačky součástky.⁸³

7. *Dannyho podlitiny z pokoje 217 (Wendy podruhé podezírá Jacka) ► ANO*

Po Jackově noční můře ihned následuje sedmá funkce, tentokrát plně transferována, včetně výbušného hněvu Wendy, když je přesvědčena, že Dannyho podlitiny má na svědomí Jack.

8. *Rozhovor v kuchyni (Danny vše vysvětlí rodičům) ► NE*

Mezi funkcí 7 a 8 se v románu vyjímá pasáž Jackova rozhovoru s imaginárním barmanem Lloydem. Tento okamžik je pro román i film extrémně důležitý indiciálně. V řetězci funkcí je však podstatnější následný rozhovor v kuchyni, kde se vyhrocené vztahy v rodině opět zklidňují. Tuto pasáž se Kubrick rozhodl úplně vynechat. O tom, co se stalo, Wendy informuje manžela přímo v baru. Danny se zde vůbec neobjevuje.

⁸³ *The Shining* (95. minuta).

9. *Jack v pokoji 217(237) (Jack popře, že něco viděl) ► ANO*

Kubrick si Jackovu návštěvu pokoje pojal podle svého. Místo rychlého úprku (román) Jack celou věčnost zírá na krásnou nahou ženu vylézající z vany, a dokonce ji začne líbat. Ta se pak začne rozkládat pod jeho rukama, a teprve potom se Jack dává na útěk. Funkce je transferována s kompletně odlišnou přehlídkou katalyzátorů.

V následující fázi této funkce – Jackovy lži, Kubrick začíná spojovat jádra dohromady. Funkce číslo 10 znázorňuje Jackovo definitivní odevzdání se hotelu a odstraňuje všechny možnosti k útěku. Kubrick se rozhodl scénu lži a verdikt, že si Danny podlitiny způsobil sám, spojit s funkcí 10. Manželčiny apelace za okamžitý odjezd jsou Jackem agresivně smeteny ze stolu. King do románu v tento moment umístil sex manželů a jejich klidný rozhovor (i když protkaný vzteklými záchvěvy Jackovy již nalomené mysli).⁸⁴ Kubrick v ložnici naopak nechává Jacka odpovědět: „To je tak ztraceně typický, že si něco takovýho vymyslíš v době, kdy mám konečně šanci něčeho dosáhnout! Když mě moje práce skutečně baví! Co si myslíš, že bych mohl dělat, kdybych se do Boulderu vrátil teď? Prohazovat silnice, umývat auta... jak by tě to uspokojilo? Wendy, až do teď jsem tě nechal, abys mi mrvila život, ale tohle tě zmrvit nenechám!“⁸⁵ Poté Jack rozráží dveře a odchází. Už nikdy se ve filmu neobjevuje v kladném vztahu s rodinou.

10. *Jack poškozuj se sněžný skútr (Jack rezignuje a poddává se hotelu) ► NE*

Vynecháno. Jackova rezignace je tu znázorněna již v předchozí funkci a o zničení skútru (ve filmu nahrazen sněžnou rolbou) se Wendy dozvídá až v závěru.

⁸⁴ „Po dlaních mu začala stékat krev. Jako stigmata, ano. Stiskl pěsti ještě pevněji a mučil se bolestí. Jeho žena spí vedle něj, proč ne? Nejsou tu žádné problémy. Souhlasil, že ji s Dannym odveze od velkého zlého ducha, takže žádné problémy už neexistují. Víš, Ale, myslel jsem si, že nejlepší věc, kterou můžu udělat, je –
(zabít ji).

Ta myšlenka se vynořila odnikud, v celé své nahotě, ničím nepříkrášlená. Probudila v něm touhu shodit ji z postele, nahou, udivenou, sotva se probouzející; vrhnout se na ni, popadnout její krk jako kmínek mladé osiky a škrtnit ji, palce na průdušnici, prsty na zátylku, cloumat jí hlavou nahoru a dolů, znovu a znovu, bít, tlouct, drtit lámat. Jen se poser, miláčku. Třes se, klep se, kruč se. Já ti dám medicínu. Vypiješ ji do poslední kapky. Do poslední hořké kapky.“ (KING, Stephen. *Osvícení*. s. 297).

⁸⁵ *The Shining* (81. minuta).

11. *Hotel ožívá (Danny volá Hallorannna) ► NE*

Ožívání hotelu Kubrick znázorňuje až ve funkci 13. Danny kuchaře pravděpodobně nevolá. Od té doby, co se ho pokoušela uškrtit žena v pokoji 237, je zcela v transu a prožívá hrůzu z dalších vidin. Až do závěru filmu není Danny sám sebou. Mluví hlasem, který používal při promluvách Tonyho, neustále vykřikuje slovo REDRUM a opakuje: „Danny tu není, paní Torranceová. Danny se nemůže probrat, paní Torranceová.“⁸⁶ Je pozoruhodné, že tuto výměnu osobností Kubrick aplikoval na psychicky zdravého Dannyho a nikoli na Jacka, kde to podle předlohy bylo vyžadováno.

12. *Hallorannn zaslechne chlapcovo volání (...a vyrazí mu na pomoc) ►*

ČÁSTEČNĚ ANO

Hallorannn se o problémech v hotelu dozvídá díky vlastní vidině (je možné, že je navázána na vidiny chlapce, protože Kubrick mezi tváří Dannyho a Dicka střihá). Tuto funkci Kubrick umisťuje před funkci 9. Než vyrazí na pomoc, snaží se neúspěšně navázat s Torranceovými kontakty.

13. *Jack se opíjí (Jack přijímá Gradyho práci) ► ANO*

Jack znovu odchází do zlatého sálu (v románu jde o taneční salónek s barem), tentokrát již zaplněného „duchy“. Dává si další bourbon, který se objevuje už ve funkci 8. V tuto chvíli však stále můžeme hosty v sále i alkohol považovat za Jackovy vize. Krátce na to se objevuje Delbert Grady jako číšník a nešťastnou náhodou polévá Jacka avokádovým koktejlem. V koupelně při čištění Jackovy bundy Grady nabádá Jacka, aby svou neposlušnou rodinu „napravil“.⁸⁷ Za zmínku stojí věta, která odporuje předchozímu vyznění, že Danny vůbec Dicka nezavolal. Kubrick si v tomto případě z románu převzal větu: „Víte, že váš syn se sem snaží zatáhnout vetřelce? Negra. Negerského kuchaře.“⁸⁸ Zde může jít o pouhý trik hotelu za účelem Jacka vyprovokovat.

⁸⁶ *The Shining* (94. minuta).

⁸⁷ *The Shining* (92. minuta).

⁸⁸ *The Shining* (91. minuta).

14. Wendy přebírá situaci (Jack se ocitá ve spíži) ► ČÁSTEČNĚ ANO

Wendy se v románu opatrně vydala, s kuchyňským nožem v ruce, do kuchyně pro jídlo a našla Jacka opilého na zemi. Kubrick se rozhodl tuto funkci značně pozměnit. Nakonec transferoval v podstatě jen její výslednici, všechny katalyzátory změnil. Zatímco King popisuje agresivní souboj pomateného manžela s vystrašenou, avšak duchapřítomnou ženou, Kubrick na tomto místě rozehrává jednu z nejnápínavějších dialogových scén filmu. Wendy, svírající baseballovou pálku, nejdříve nahlédne do Jackova rukopisu, kde se opakuje pouze jedna jediná věta – přísloví: „All work and no play makes Jack a dull boy.“⁸⁹ Následně se zpoza rohu vynoří Jack, neustále kráčí kupředu a pomalu vytlačuje couvající Wendy až na schodiště. Dialog je snímán dvěma kamerami a jízdou dlouhou několik desítek metrů. Jack po celou dobu mluví o tom, jak manželce ublíží. Hysterická a k smrti vyděšená Wendy udeří manžela do hlavy a omráčí jej. Jde však spíše o šťastnou náhodu než o odhodlaný čin, který King popisuje v románu. Jack ani na chvíli neztrácí dominanci. I když je Jack poté zavřený, posmívá se: „Mám pro tebe překvápko! Nikam nepojedete! Běž se podívat na sáně a vysílačku. No tak, běž se podívat!“⁹⁰

15. Hotel osvobozuje Jacka (Jack zraní Wendy) ► ČÁSTEČNĚ ANO

První skutečně fyzická existence nadpřirozena se objevuje až nyní. Kubrick snímá scénu zevnitř spíže. Gradyho hlas se rozléhá z kuchyně. Po Jackově slibu, že tentokrát neselže, se ozve zvuk západky a Jack je volný. V tuto chvíli Kubrick nahrazuje transfer vlastními vklady. Danny vykřikuje slovo DROM (REDRUM) a napíše jej rtěnkou na dveře. Wendy slovo uvidí v zrcadle a uvědomí si, co znamená. V tu chvíli se už Jack dobývá do správcovského bytu sekerou (v románu roqueová palice). Danny uteče koupelnovým oknem, Wendy je uvězněna v koupelně, ale není zraněna. Celý incident v románu začínal na jednom ze schodišť hotelu, Kubrick jej rozehrává až ve správcově bytě.

⁸⁹ volně přeloženo jako: „Samá práce, žádné hraní, z Jacka všechnu radost mámí.“

⁹⁰ *The Shining* (113. minuta).

16. Hallorannův příjezd (Jack poráží Halloranna) ► ČÁSTEČNĚ ANO

Hallorannův příjezd se odehrává jinak než v románu. Zaprvé tu nejsou žádné oživé keře v podobě zvířat (ti byli důmyslně nahrazeni živým bludištěm), takže na Dicka Halloranna nezaútočí lev. Ještě zásadnější je Jackův útok na Dicka, který je snad největší odlišností od románu. Hallorann v románu přežije Jackův útok a vyvázne z hotelu živ a zdrav. V Kubrickově adaptaci Hallorann okamžitě padá mrtvý k zemi, zasažen smrtelnou ranou do srdce. Nicméně, výslednice této funkce je v románu i filmu totožná = Wendy je zachráněna a Jack, vítěz v souboji s Hallorannem, je připraven na konečné zúčtování se svým synem. O transfer tedy jde, i když je diskutabilní, zda smrt postavy můžeme vůbec považovat za katalyzátor. Kubrick od této chvíle pojímá film už bez jakékoliv návaznosti na román.

17. Závěr (*Overlook chybuje a exploduje*) ► NE

V závěru úplně chybí několik věcí typických pro román. Jackovo krátkodobé vítězství nad mocí hotelu je vystřiženo (a v podstatě by zde ani být nemohlo, protože nic nenaznačuje, že hotel sám koná prostřednictvím Jacka – viz adaptace indicií). K rozhovoru s Dannym také nedojde. Jack pronásleduje syna ven do zasněženého bludiště, odkud Danny prchá, zatímco Jack zabloudí a zmrzne. K explozi kotle a zničení Overlooku také nedochází, Wendy a Danny pouze ujíždí pryč Hallorannovou rolbou. Jediný společný prvek románu a adaptace je setkání Wendy s děsivými vizemi hotelu (v románu se však objevovaly už dříve). Kubrickův klimax je každopádně zcela odlišný od Kingova. Kubrick měl pro svou verzi obhajobu: „Abych byl upřímný, konec knihy se mi zdál poněkud otřepaný a nijak zvlášť zajímavý. Chtěl jsem závěr, který divák nemohl čekat. Ve filmu si myslí, že Hallorann Wendy a Dannyho zachrání. A když je zabit, obávají se nejhorsího. Jistěže mají strach, teď už pro Wendy a Dannyho není úniku.“⁹¹

⁹¹ překlad z: „To be honest, the end of the book seemed a bit hackneyed to me and not very interesting. I wanted an ending which the audience could not anticipate. In the film, they think Hallorann is going to save Wendy and Danny. When he is killed they fear the worst. Surely, they fear, there is no way now for Wendy and Danny to escape.“ (CIMENT, Michel. *Kubrick on The Shining: An interview with Michel Ciment*. In: [online]. [cit. 2012-04-12]. Dostupné z: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.ts.html>).

Shrnutí

Při součtu Kubrickových přístupů k jednotlivým funkcím se dostáváme k výsledku, že 5 základních funkcí Kubrick transferoval, 5 dalších sice také transferoval, ale jejich průběh od románu odlišil (obměnil katalyzátory), a 7 jader do filmu vůbec nevložil. Paradoxně, i to stačí, aby Kubrickova adaptace zachytila stejný syžet a sled událostí jako román Stephena Kinga. Ale to hlavní, čím se tato adaptace odlišuje od románu, spočívá v indiciích. Kubrick natočil silně významotvorný film, který má navzdory pěti plně transferovaným funkcím úplně jiné sdělení než literární předloha.

5.3 Adaptační proces indicií

V kapitole 4.2 jsem určil 22 stěžejních indicií, nezbytných pro význam jader. Znovu připomínám, že toto členění je kvůli rozsahu práce značně zjednodušené a počet základních indicií by mohl být i dvojnásobný. Nicméně těchto 22 bodů je klíčových. Při analýze jejich adaptace popíši, jaké kódy (jazykové, obrazové, zvukové, kulturní) Kubrick využívá pro konkrétní indicie. Některé jsou znázorněny prostřednictvím hereckého projevu (jazykové, kulturní kódy), jiné Kubrick přenáší jen prostřednictvím obrazu a zvuku.

A. Jack je alkoholik ► ANO (jazykový kód)

Kateřina Kašpárková ve své oborové práci napsala, že Kubrick důležitý problém Jackova alkoholismu ani nenaznačuje.⁹² Dovolím si toto tvrzení poopravit. Je pravda, že Kubrick tematiku alkoholismu nespojuje s postupnou proměnou Jacka Torrance uvnitř Overlooku. Obě scény ve *Zlatém sále*, kde Jack pije bourbon, můžeme považovat pouze za jeho

⁹² KAŠPÁRKOVÁ, Kateřina. *Filmové adaptace děl Stephena Kinga*. Olomouc, 2007. Oborová práce. UP Olomouc. s. 30.

představy. Kubrick v této části filmu zdaleka neodpovídá na otázky, zda je Overlook skutečně schopen měnit fyzickou realitu (a tím pádem zhmotňovat alkohol, který se přes zimu v hotelu běžně nenalézá). Není však pravda, že by Kubrick alkoholismus opomíjel. Jackova slabost, vedoucí k notorickému pití, je ve filmu hned dvakrát přímo definována scénářem. Během funkce 2, kdy Wendy hovoří s doktorem, je řeč o dřívějších problémech s pitím. Ve funkci 8 pak rozčilený Jack sedí u baru a mumlá: „Bože, dal bych celou zatracenou duši za sklenici piva.“⁹³ Jackova opilost tedy není explicitně znázorněna, touha po alkoholu však ano.

B. *Jack často ztrácí nervy* ► NE

C. *Jack trpí výčitkami svědomí* ► NE – naopak

Ani jedna z indicií z filmu nevyplývá. Indicie C je dokonce v Kubrickově snímku převrácena. Jack nevypadá, že by ho rodinná situace nějak mrzela, natož aby se za ni cítil zodpovědný. Frank Manchel sice ve svém eseji píše, že postava Jacka během přijímacího pohovoru pouze předstírá nezávislost a sebevědomí⁹⁴ (Nicholson během celé scény nesesadí z tváře cynický úšklebek)⁹⁵ a jeho slovům „když jsem učil, měl jsem problém vyjít s penězi“ se dá jen těžko věřit, ale jeho ztráta nervů a napadení studenta není zmíněno. Podle filmu Jack ztratil nervy pouze jednou, a to když vykloubil Dannymu rameno. Když Jack o tomto incidentu mluví s barmanem Lloydem (funkce 8), nedává však najevo žádné výčitky. Když celou záležitost označuje za nešťastnou náhodu, jeho řeč působí jako předem mnohokrát připravované vysvětlení. Jako kdyby se Jack už sám dokázal přesvědčit, že na Dannyho zranění nenese žádnou vinu.

D. *Jack má pocit nespravedlnosti* ► ANO (jazykový kód)

Tato indicie je ve filmu silně zastoupena díky hereckému projevu Jacka Nicholsona, taktéž ve funkci 8. Než Jack tvrdě prohlásí o nehodě s Dannym, že „to by se mohlo stát každému!“, Nicholson stihne precizně

⁹³ *The Shining* (65. minuta)

⁹⁴ MANCHEL, Frank. „What About Jack?“ in MAGISTRALE, Tony. *Discovering Stephen King's The shining: essays on the bestselling novel by America's premier horror writer*. s. 89.

⁹⁵ Browning přirovnává Nicholsonův herecký projev během přijímacího pohovoru k první scéně *Přeletu nad kukaččím hnízdem* (Forman, 1975) díky výrazné ironii v Nicholsonově intonaci. (BROWNING, Mark. *Stephen King on the big screen*. s. 209.).

znázornit další indicii. Jack přímo říká Lloydovi: „Miluju toho malýho parchanta! A udělal bych pro něj ksakru všechno! Ale ta čubka! Dokud budu naživu, neodpustí mi, co se vlastně stalo!“⁹⁶ Jackův další pocit, že mu manželka hází klacky pod nohy, souvisí s indicíí F. Ve funkcích 9 a 14 se Jack na Wendy oboří, že si vůbec neuvědomuje důležitost postu zimního správce.

E. Jack trpí spisovatelským blokem ► ANO (vizuální a kulturní kód)

Jackovy problémy s psaním jsou jednou z autobiografických vkladů autora románu. Kubrick značně omezil tuto indicii, ale její adaptaci provedl. Ve filmu je několik záběrů velkého sálu, kde by Jack měl pracovat. O jeho nezdaru vypovídá záběr na nedokouřenou cigaretu vedle opuštěného psacího stroje a také několik záběrů na Jacka, který místo psaní hází míčkem o zeď nebo znuďeně bloumá po hotelových chodbách. Jazykové kódy na tuto tematiku (scéna z první čtvrtiny filmu, kdy Jack přiznává Wendy, že nemá žádné dobré nápady, nebo moment, kdy Jack vyžene svou ženu ze sálu, protože ho vyrušila od psaní) můžeme chápat pouze jako Jackův problém se soustředěním, nikoli jako skutečný spisovatelský blok.

F. Jack touží po Americkém snu ► ČÁSTEČNĚ ANO (vizuální, kulturní a jazykový kód)

Podle Manchela je Jack symbolicky správcem nejen hotelu Overlook, ale také celého Amerického snu, zahrnujícího prosperitu a slávu. Interiér hotelu je vyveden v barvách vlajky Spojených států Amerických a sráží Jacka do mýtu o úspěchu a ritualizované maskulinní společnosti.⁹⁷ Jackovo silné lpění na hotelu je přímo vyřčeno ve funkci 14, kde Jack označuje péči o hotel jako veledůležitou povinnost. Nicméně, chybí jakákoliv zmínka o novinových člancích v kotelně a Jackova fascinace hotelem se ve filmu

⁹⁶ *The Shining* (68. minuta)

⁹⁷ MANCHEL, Frank. „*What About Jack?*“ in MAGISTRALE, Tony. *Discovering Stephen King's The shining: essays on the bestselling novel by America's premier horror writer*. s. 88.

omezuje pouze na přenos silného patriarchálního autoritářství společnosti „opravdových mužů.“⁹⁸

G. *Jacka ovládá hotel (Jack je v nitru stále milujícím otcem)* ► NE – naopak

Zásadní odlišnost od románu. Kubrick narozdíl od Kinga ani jednou nenechá postavy vznést verdikt nad hotelem a vše nasvědčuje tomu, že Jack prostě „jen“ zešlel. Když Wendy ve funkci 14 objeví Jackův rukopis sestávající asi z 400 listů papíru popsaných neustále se opakující větou⁹⁹, skutečně silné není zjištění, že Jack se zbláznil, ale že byl blázen už velmi dlouho.¹⁰⁰

V Kubrickově filmu Jack nikdy nebyl milujícím otcem. Nicholsonův neustále cynický tón a množství sarkasmů ani neumožňuje jinou interpretaci. Při pracovním pohovoru Jack s úšklebkem utíná veškeré Ullmanovy otázky, jestli si žena a syn zvyknou na izolaci Overlooku. Jack jednoduše řekne: „zamilují si to tady“.¹⁰¹ Jeho tón a mimický projev nenaznačuje, že by ho názor manželky a syna vůbec zajímal. O tragédii v zimě roku 1970 u ani nepřemýšlí.¹⁰² V románu se Jack snažil napravit své předchozí chyby a o místo správce se ucházel kvůli finanční krizi, v Kubrickově podání to vypadá, že Jack tuto práci prostě chce a nenechá si ji nikým vzít. Existenční krize rodiny je Jackem vztekle naznačena až ve funkci 9 (viz poznámka 80).

Jack ve filmu chová k Wendy silně misogynické pocity a potlačuje v ní ženský princip.¹⁰³ Před imaginárním barmanem Lloydem manželku dokonce označí za „starou spermobanku“¹⁰⁴. Vztah otce a syna je oproti románu ještě rozdílnější. Danny se kolem otce pohybuje tiše, jako kdyby se ho neustále bál. Když si Danny jde do správceva bytu pro hasičské autíčko a Jack

⁹⁸ MANCHEL, Frank. „What About Jack?“ in MAGISTRALE, Tony. *Discovering Stephen King's The shining: essays on the bestselling novel by America's premier horror writer*. s. 92.

⁹⁹ „All work and no play makes Jack a dull boy.“ (*The Shining*, 104. minuta).

¹⁰⁰ BROWNING, Mark. *Stephen King on the big screen*. s. 209.

¹⁰¹ *The Shining* (9. minuta).

¹⁰² MANCHEL, Frank. „What About Jack?“ in MAGISTRALE, Tony. *Discovering Stephen King's The shining: essays on the bestselling novel by America's premier horror writer*. s. 90.

¹⁰³ MANCHEL, Frank. „What About Jack?“ in MAGISTRALE, Tony. *Discovering Stephen King's The shining: essays on the bestselling novel by America's premier horror writer*. s. 92.

¹⁰⁴ *The Shining* (67. minuta).

ho donutí, aby se mu posadil na klín, je nefunkčnost komunikace otce a syna podtržena. Mezi postavami není žádný oční kontakt a Danny má mrtvolný výraz a v očích strach. Scéna se odehrává těsně před funkcí 7 – na konci první třetiny filmu. Už na tomto místě se Danny ptá otce: „Že bys nikdy neublížil mně nebo mamince?“¹⁰⁵ Kubrick sem vložil jednu zajímavou anticipaci budoucího děje: Jack Dannymu říká, že to v hotelu miluje, a že by v něm chtěl zůstat „navěky... a navěky a navěky“ (for ever... and ever and ever). Tuto formulaci krátce předtím použili duchové Gradyho zavražděných dcer během jedné z Dannyho vidin.

Důvod, proč Jack chtěl v závěru Dannyho zabít, narozdíl od románu není vysvětlen žádným zlým vlivem hotelu (omluvu z románu „to dělá hotel“ nemůžeme vystavět pouze na základě rozhovoru s Gradym a jeho nabádání k „převzetí kontroly.“). Kubrick narozdíl od Kinga pracuje s typickými proprietami šílenství a děsivého podvědomí. Jack se možná nechal mystifikovat silami hotelu, rozhodně do něj však hotel nevstoupil a nepřevzal kontrolu nad jeho osobností.

H. *Danny je osvícený* ► ANO (jazykový, obrazový i zvukový kód)

Bylo by přinejmenším podivné, kdyby Kubrick tuto funkci opomenul. Jak jsem již zmínil ve funkcích, totožnost Tonyho není ve filmu známa a jeho reprezentace se od románu liší. Dannyho schopnost, pro Kubrickovy potřeby více nejasná a fragmentární, je však v celém filmu znatelná a sestává většinou z krvavých scén podbarvených dráždivou ambientní hudbou. Jazykově je Dannyho *osvícení* potvrzeno během rozhovoru s Hallorannem (funkce 3).

I. *Danny má dobrý vztah s rodiči* ► NE

O Dannyho nefunkčním vztahu s otcem jsem se zmínil už v adaptaci indicie G. Jeho vztah s matkou zde funguje na podobné bázi. Danny se matce nesvěřuje a příliš s ní ani nekomunikuje. Většinu času Danny tráví osamocenými projížďkami na tříkolce nebo hraní s autíčky.

¹⁰⁵ *The Shining* (57. minuta).

J. *Danny se snaží chránit své rodiče* ► NE

K. *Danny si uvědomuje veškeré dění v hotelu* ► NE

Postava Dannyho je oproti románu velmi redukována. Existenční krize se Dannyho netýká a rodiče o jeho předtuchách nic neví. Dannyho role je po celý film nezúčastněná, bez jakékoliv interakce s manželskými problémy rodičů.

První polovina filmu připouští, že Danny se hotelu bojí a že je schopen rozluštit několik vizí. Jeho vzdor se však omezuje pouze na pár otázek („Tati, líbí se ti ten hotel?“). Ale jakmile narativ dospěje k funkci 7, Danny se stává pasivním aktérem v příběhu. Od incidentu v pokoji 237 až do Hal-lorannova příjezdu je Danny v transu a komunikuje pouze prostřednictvím Tonyho. Chlapec sice neustále vnímá své okolí i všechny vize, ale nijak s nimi nebojuje, pouze prchá. Je také nepravděpodobné, že by Dicka Hallo-ranna skutečně volal o pomoc, přestože duch Gradyho později tvrdí něco jiného.

L. *Wendy bojuje za rodinnou sounáležitost* ► NE

M. *Wendy je však neustále ve střehu* ► NE – naopak

N. *Wendy je silná, nenaivní osobnost* ► NE – naopak

Aktivní role Wendy Torranceové v románu je v Kubrickově adaptaci taktéž popřena. Rodina drží pohromadě pouze díky manželčině slepé odevzdanosti. Kubrick na kritiku pojetí postavy Wendy (s hysterickým hereckým projevem Shelley Duvallové) reagoval odůvodněním, že silná žena, nepodléhající patriarchátu, by to s Jackem nemohla tak dlouho vydržet. Zde je Wendy tak submisivní, že bez otázek dělá to, co se od ní očekává, a proto dobře zapadá do schématu nešťastné rodiny s nefungujícími vztahy (avšak stále držící pohromadě).¹⁰⁶ Když Wendy v úvodu filmu hovoří s lékařkou o zranění, které opilý Jack způsobil Dannymu, její přístup je automatický. Wendy, aniž by byla dotázána, sama zdůrazňuje, že takovou věc, jako je zatáhnutí za ruku, rodič dělá s dítětem dnes a denně, a také s hrdostí nezapomíná dodat, že Jack po incidentu okamžitě přestal pít. Její monolog je snímán v jediném záběru, s dobře viditelnými známkami nervozity. Wendy

¹⁰⁶ MANCHEL, Frank. „What About Jack?“ in MAGISTRALE, Tony. *Discovering Stephen King's The shining: essays on the bestselling novel by America's premier horror writer*. s. 91.

kouří a třesou se jí ruce. Žena působí dojmem, že je naučena za všech okolností manžela poslouchat.¹⁰⁷

Funkce 7 a 14, které představují vzdor Wendy Torranceové (nejprve podezření, poté obrana proti teroru), ve filmu působí zcela jinak než v románu. Silná, duchapřítomná žena je nahrazena hysterickou matkou neschopnou ochránit své dítě. Jednou se Wendy plačky vrací k Jackovi, na kterého předtím křičela, podruhé se jí podaří omráčit manžela jen shodou šťastných náhod. Jak jinak bychom si mohli vysvětlit výsledek scény, během níž Shelley Duvall asi třicetkrát máchne pálkou do prázdna, než manžela zasáhne? Nicholsonův výraz při prvním zásahu výborně znázorňuje Jackovo překvapení, že jej Wendy vůbec dokázala trefit.

Wendyina naivita je ve filmu několikrát znázorněna také v metaforické rovině – například její rozhodnutí vzít Dannyho do velkého bludiště z živého plotu¹⁰⁸, aniž by s sebou vzala mapu, může vést k interpretaci, že Wendy není schopna vycítit nebezpečí a potenciální hrozbu¹⁰⁹ (naprostý opak od přehnaně opatrného, mateřského chování postavy v románu). O jednoduchosti Wendy Torranceové v této adaptaci svědčí také několik vyřčených vět. Například otázka při vstupu do hotelové kuchyně: „Tohle je kuchyně, ha?“ působí poněkud úsměvně. Stejně jako její banální řeči o počasí při rozhovoru s horskou službou přes vysílačku.¹¹⁰

O. Wendy naslouchá synovi a bere na vědomí jeho vize ► NE – naopak

Kubrick této postavě neponechal duchapřítomnost ani ve vnímání vlastního syna. Wendy během celého filmu považuje Tonyho za pouhou hříčku dětské fantazie. Během Dannyho transu v závěru filmu už Wendy jen opakovaně volá: „Danny, probud' se. Je to jen zlý sen.“¹¹¹ Nejde o uklidňování. Wendy je ze syna naprosto zmatená a netuší, jak by si měla počínat.

¹⁰⁷ MANCHEL, Frank. „What About Jack?“ in MAGISTRALE, Tony. *Discovering Stephen King's The shining: essays on the bestselling novel by America's premier horror writer*. s. 90.

¹⁰⁸ Tato scéna je paralelně stříhána se scénou, kdy si Jack v hotelu prohlíží maketu bludiště. Jeho hlediskový záběr je však nahrazen velkým celkem snímajícím skutečné bludiště z ptačí perspektivy. Tam se uprostřed pohybují dvě tečky – Wendy a Danny. Jack jako kdyby na bludiště hleděl seshora a stával se jakousi Boží entitou. (BROWNING, Mark. *Stephen King on the big screen*. s. 206).

¹⁰⁹ BROWNING, Mark. *Stephen King on the big screen*. s. 206.

¹¹⁰ BROWNING, Mark. *Stephen King on the big screen*. s. 205.

¹¹¹ *The Shining* (93. minuta).

P. *Overlook je objektivně strašidelný (a dokáže měnit fyzickou realitu)*

► ČÁSTEČNĚ ANO (*obrazový, zvukový a kulturní kód*)

Žádné čistě fyzické zhmotňování předmětů, pohyblivé keře ani samovolně jedoucí výtahy tu nejsou k nalezení. Nemohu však indicii označit za opomenutou, protože každá z postav vnímá jisté fluidum Overlooku. Danny má předtuchy a vize (*obrazový kód*), o nichž se Halloran později vyjádří podobně jako v románu: „Některá místa jsou jako lidi. Některá září (*shine*) a některá ne. Myslím, že i na hotelu Overlook je něco *osvíceného*.“¹¹²

Wendy je schopna vidět výjevy hotelu v samotném závěru, kde spatří krev valící se z výtahu, kostlivce v jednom ze sálů a pár duchů v maškarních kostýmech v jednom z pokojů.

U Jacka se hotel projeví nejfyzičtěji, a to právě když mu Grady odemkne dveře spižírny (zvuk zámku – *zvukový kód*). Toto je jediná skutečně fyzická změna zapříčiněná hotelem.¹¹³ Jinak Overlook působí čistě podprahově, zejména na Jacka.

Kubrick pojal hotel jako velmi nebezpečné místo zejména pro lidskou psychiku. Chladné, otevřené prostory na první pohled působí vzdušně, ale zároveň klaustrofobicky. Hudba, složená z kompozic Bartoka, Ligetiho a Pendereckého,¹¹⁴ přichází nezávazně na tom, co se na plátně právě děje, a působí o to neklidněji. Je pravděpodobné, že Kubrick sám chápe hotel pouze jako metaforu k temné straně Jackovy osobnosti. Kubrick řekl, že „hororové příběhy nám mohou ukázat archetypy podvědomí.“¹¹⁵ Bludiště, kterým Kubrick nahradil Kingovy pohyblivé keře (zvířata), se ukazuje jako velmi sofistikovaná přidaná hodnota filmu (*kulturní kód*). Bludiště jako archetyp vychází z řecké báje o Minoturovi – příšeře, kterou se snažíme skrýt v labyrintu nevědomí.¹¹⁶ Také Dannyho jízdy na tříkolce snímané

¹¹² *The Shining* (33. minuta).

¹¹³ Podlitiny na Dannyho krku, které údajně způsobila oživlá mrtvola v pokoji 237, mohly, ale také nemusely být způsobené duchem. Danny je tady narozdíl od románu skutečně v transu, a tak i přes Jackovu lež nemůžeme vyloučit možnost, že si podlitiny způsobil sám Danny.

¹¹⁴ CIMENT, Michel. *Kubrick on The Shining: An interview with Michel Ciment*. In: [online]. [cit. 2012-04-08]. Dostupné z: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.ts.html>.

¹¹⁵ MANCHEL, Frank. „What About Jack?“ in MAGISTRALE, Tony. *Discovering Stephen King's The shining: essays on the bestselling novel by America's premier horror writer*. s. 85.

¹¹⁶ KAŠPÁRKOVÁ, Kateřina. *Filmové adaptace děl Stephena Kinga*. s. 30.

dlouhými jízdami hotelovými chodbami, zobrazují hotel jako obrovský labyrint. Hotel pracuje s Jackovým podvědomím (tentokrát se sexuální pudy) i v pokoji 237, kde před Jacka postaví zcela nahou mladou dívku.

Q. Overlook touží po Dannyem ► NE

R. Overlook využívá Jacka ► ČÁSTEČNĚ ANO (jazykový a zvukový kód)

Román ve funkci 13 i dále hovoří o touze Overlooku získat (=zabít) Dannyho kvůli jedinečným schopnostem. Film v této funkci pouze sděluje, že Danny by měl být „napraven.“ Stejně jako není adaptována indicie G a vůle hotelu nenahrazuje osobnost Jacka, indicie Q také ani nenaznačuje žádnou touhu hotelu získat Dannyho – není adaptována. Pokud hotel skutečně chce zničit rodinu Torranceových (o čemž lze diskutovat), nedělá mezi svými oběťmi rozdíly. Vůle hotelu se stále omezuje pouze na odemčení dveří spižírny, zbylé momenty mohou být výsledkem duševního stavu Jacka.

S. Tony je kladná postava ► diskutabilní

T. Tony je Dannyho alter-ego ► NE

Indicie S i T jsou v románu naprosto přímočaré a zřejmé. Tony je součástí Dannyho *osvícení*, neustále se mu snaží pomáhat a nakonec je odhalen jako Dannyho alter-ego o deset let později. Kubrick sem však několikrát vložil neochotu Tonyho ukázat Dannymu další vize, a dokonce ani Hallorann se o Dannyho strachu příliš mnoho nedozví, protože mu Danny odpoví: „Tony říká, že bych o tom neměl mluvit.“¹¹⁷ Když se pak Danny dostane do transu a komunikuje pouze Tonyho hlasem, vypadá to, že Tony chlapce naopak paralyzuje. Tony jako alter-ego zde pak není ani naznačen. Jediná informace o něm je stále zprostředkována pouze Dannyho vysvětlením „Je to kluk, co žije v mojí puse.“

U. Dick Hallorann je osvícený ► ANO

V. Dick Hallorann a Danny si vytvořili pevné pouto ► NE

¹¹⁷ *The Shining* (32. minuta).

O Dickově *osvícení* nelze pochybovat, protože funkce 3 – rozhovor Dicka a Dannyho, je transferována (i když s jinými katalyzátory). O silném poutu mezi postavami však hovořit nelze. Rozhovor končí velmi důrazným a dosti nevěrohodným varováním: „V pokoji nic není 237. Nic, rozumíš? A ty tam stejně nemáš co pohledávat. Takže tam nechod', jasný? Drž se zpátky!“¹¹⁸ Kubrick scénu utíná časovým posunem. Už nikdy spolu tato dvojice nepromluví, protože v závěru je Hallorann zabít. Dick se do hotelu sice vrátí, protože díky vlastním schopnostem tuší nebezpečí, ale nevypadá to, že by vyrážel na pomoc hlavně chlapi.

Shrnutí

Kubrick provedl věrnou adaptaci pouze pěti indicií z celkového počtu 22. Tři indicie jsou převedeny částečně, jedna je nejasná. Zcela vynecháno však je celých 8 indicií a 5 je dokonce převrácených, takže významy z nich plynoucí jsou zcela opačné. Zejména v psychologii Jacka a Wendy Torranceových se Kubrick velmi výrazně odlišuje. Dá se říci, že postavy v této adaptaci jsou čistě Kubrickovy a pokud mají něco společného s postavami románu, jedná se o velmi jemně naznačené vlastnosti, které jsou drtivě přebity odlišnostmi. Autobiografické indicie (alkoholismus, spisovatelský blok) se v adaptaci omezují na několik významových zkratk a do příběhu nijak výrazně nezasahují.

5.4 Práce s časem a anticipací

Zatímco román Stephen Kinga je rozdělen do pěti tematických kapitol v lineárním čase, Kubrick pojal podle svého také práci s časem. Postupné zhoršování Jackova stavu je lineární, ale časová posloupnost diváka dezorientuje.¹¹⁹ Časové období je tu znázorněno nápisem na černém plátně. První dvě části Kubrick komponuje podle prvních dvou kapitol románu (ÚVOD-

¹¹⁸ *The Shining* (35. minuta).

¹¹⁹ BROWNING, Mark. *Stephen King on the big screen*. s. 203.

NÍ ZÁLEŽITOSTI – PRACOVNÍ POHOVOR, POSLEDNÍ DEN SEZONY – ZAVÍRACÍ DEN), potom však přichází s nápisem O MĚSÍC POZDĚJI, a pokračuje naprosto náhodnými informacemi o dnech v týdnu: ÚTERÝ, STŘEDA, přičemž je evidentní, že nejde o středu bezprostředně následující po onom úterku. Poslední časový přechod říká 8:AM (8 ráno). Kubrick tedy zajímavě přechází z tematických kapitol do časových, které potom z měsíců zhušťuje na dny a hodiny, a tím pomáhá udržovat diváka v tempu. Místo počasí, které King využíval pro znázornění časových posunů, pracuje Kubrick s dialogy a mimikou herců. Před každým přechodem je interakce Jacka s ostatními členy rodiny více a více zneklidňující. Zasloužily se o to hlavně skvělé herecké projevy Jacka Nicholsona a neustále znějící ambientní hudba.

Hudba je také zásadním zvukovým kódem nahrazujícím Kingovu jazykovou práci s předvídaním hrozby. Pro úvodní scénu snímající automobil z helikoptéry byla vybrána Berliozova interpretace latinského hymnu „Den hněvu“ ve slavné „Fantastické symfonii“. Hrozivý nádech skladby ještě umocňují neznámé zvuky, sestávající hlavně z akustických projevů delfínů.¹²⁰ Hudba však nepřestává „dotírat“ v žádné části filmu, zejména kompozice polského skladatele avantgardní hudby, Krzyszofa Pendereckého, obsahující hučení, bublání i vysoké smyčcové „výkřiky“ nenechá diváka ani na okamžik v pocitu klidu a bezpečí. Dohromady s několika velmi suggestivními záběry na zkrvavená těla malých holčiček nebo slavné krve valící se z výtahu funguje tento způsob anticipace výborně. Kubrick se nesnažil nastávající hrozbu předpovídat *jazykovým kódem* a zaměřil se výhradně na sílu obrazu a zvuku.

6. ZÁVĚR

Adaptaci Stanleyho Kubricka můžeme podle členění Dudleyho Andrewa označit jako *půjčku* (*borrowing*). Kubrick si přejal bezmála polovinu základních funkcí románu a celý příběh skutečně přenáší do filmové podoby. Jeho práce s indiciemi je však značně osobitá. Drtivá většina důležitých

¹²⁰ KAŠPÁRKOVÁ, Kateřina. *Filmové adaptace děl Stephena Kinga*. s. 36.

indicií se do filmu vůbec nedostala, pět z nich je dokonce nahrazeno naprosto opačnými. Postavy v Kubrickově adaptaci se tak stávají úplně jinými entitami s naprosto odlišnými mezilidskými vztahy. Jackovo podvědomí vyplouvá na povrch už v první třetině filmu, Wendy jako matka naprosto selhává a Dannyho role je minimalizována. Film zobrazuje rodinu Torranceových jako past v odcizené moderní společnosti. Rodinná tragédie je tu zasazena velmi dlouho a velmi hluboko. Většina vedlejších témat románu (*osvícení*, alkoholismus, vztahy s rodiči, manželská krize) je pouze naznačena a není dále rozvíjena, protože ani jedna postava nemá sílu ani odhodlání bojovat o rodinnou integritu. Postavy nejsou schopny komunikace ani pochopení a jejich soudržnost je pouze setrvačná. Také v pojetí samotného zla se adaptace výrazně odklání od románu. Osvícení Stanleyho Kubricka je hororem psychologickým, v jehož středu je monstrum právě člověk. Hotel Overlook se pouze místem, kde se láme hranice vědomí a nevědomí, hranice sebekontroly a pudu.

Žánrové začlenění však zůstává i po obměně zdejšího monstra. Overlook je v adaptaci potlačen jako živá entita, ale jeho fluidum je úrodná půda pro Jackovo šílenství. Mimosmyslové vnímání nazývané jako *osvícení* Kubrick také využívá jen jako další indicii užitečnou pro vlastní chápání hororu. King v hororovém žánru vidí tajemné a mocné zlo uvnitř hotelu = jeho pojetí žánru závisí především na obsahu. Kritika Stephen Kinga, při níž prohlásil, že Kubrick nerozumí hororu, se ale dá považovat přinejmenším za naivní. Kubrickovo chápání hororu tkví ve formě, nikoli v obsahu. V jeho adaptaci není nejdůležitější to, CO se stane s rodinou Torranceových. Zde se stává nejdůležitějším právě způsob, JAK je rozklad rodiny podán (jakou hudbou jsou scény podbarveny, z jakého úhlu natočeny a jak zahrány). Právě takové záběry, jako je krev valící se z výtahu, a právě taková hudba, jako je „Fantastická symfonie“ se zvuky delfínů či Pendereckého skřípot a bublání, dělají z *Osvícení* hororový film.

Kubrickovo vypuštění mnoha základních indicií a jejich nahrazení opačnými je zcela omluvitelné. Kubrick nechtěl, aby se jeho film s Kingovým románem tematicky shodoval¹²¹. Pro Stephen Kinga bylo jistě

¹²¹ Kubrick: „Odjakživa jsem se zajímal o mimosmyslové vnímání a nadpřirozeno. K vědeckým experimentům které byly vykonány a které naznačují, že nám schází jen nezvratný důkaz její existence,

nepříjemné, že Kubrick nevěnoval dostatečnou pozornost autobiografickým indiciím v románu, zejména spisovatelskému bloku, ale je třeba zdůraznit, že stejně jako román pojednává o psaní, Kubrickova adaptace mnoho vypráví o filmování. *Osvícení* Stanleyho Kubricka ukazuje obrovský potenciál filmového média, namísto jeho limitů.¹²²

Film *Osvícení* je něco úplně jiného než jeho románová předloha. Přestože se drží hlavních událostí a odehrává se na stejném místě, vypráví jiný hororový příběh o jiných postavách a jiných monstrech. Právě díky osobitému užití jazykových, obrazových, zvukových a kulturních kódů je film přinejmenším stejně bohatý na významy jako román. Také díky mnoha přidaným symbolům a metaforám je *Osvícení* samostatně fungující film, který sice vznikl adaptačním procesem, ale přesto může stát pevně na svých nohou jako jeden z nejpůsobivějších hororů světové kinematografie.

jsem si jist, že jsme všichni někdy otevřeli knihu přesně na té straně, kterou jsme hledali, nebo že jsme mysleli na přítele těsně před tím, než zazvonil telefon. Ale *Osvícení* nevzniklo z touhy natočit o něčem takovém film.“

Překlad z: „I've always been interested in ESP and the paranormal. In addition to the scientific experiments which have been conducted suggesting that we are just short of conclusive proof of its existence, I'm sure we've all had the experience of opening a book at the exact page we're looking for, or thinking of a friend a moment before they ring on the telephone. But *The Shining* didn't originate from any particular desire to do a film about this.“ (CIMENT, Michel. *Kubrick on The Shining: An interview with Michel Ciment*. In: [online]. [cit. 2012-04-08]. Dostupné z: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.ts.html>).

¹²² BROWNING, Mark. *Stephen King on the big screen*. s. 211.

7. LITERATURA A PRAMENY

7.1 Literatura

BROWNING, Mark. *Stephen King on the big screen*. 1. publ. Bristol, UK: Intellect Books, 2009, s. 201. 1. ISBN 978-184-1502-458.

MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. New York: Oxford University Press, 1996, s. 19. ISBN 01-987-1150-6.

FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumán*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. ISBN 978-808-5778-618.

CORRIGAN, Timothy; ANDREW Dudley. *Film and literature: an introduction and reader*. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. ISBN 978-041-5560-108.

BARTHES, Roland. *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*, In: KYLOUŠEK, Petr, ed. *Znak, struktura, vyprávění: výbor z prací francouzského strukturalismu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002. 324 s. Strukturalistická knihovna; 10. ISBN 80-7294-016-3.

MAGISTRALE, Tony. *Discovering Stephen King's The Shining: essays on the bestselling novel by America's premier horror writer*. 1st ed. San Bernardino, Calif.: Borgo Press, 1998, 144 s. I.O. Evans studies in the philosophy, no. 36. ISBN 15-574-2132-3.

BAILEY, Dale. *American nightmares: the haunted house formula in American popular fiction*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, c1999, 145 s. ISBN 08-797-2790-X.

NAREMORE, James. *Film adaptation*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, c2000, 258 s. ISBN 08-135-2814-3.

ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge Univ Pr, 2009. ISBN 978-052-1107-501.

MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. 1. vyd. Překlad Jan Bernard. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, 270 s. ISBN 978-807-3311-261.

Akademické práce

KAŠPÁRKOVÁ, Kateřina. *Filmové adaptace děl Stephena Kinga*. Olomouc, 2007. Oborová práce. UP Olomouc. Vedoucí práce Mgr. David Kresta.

Online zdroje

AMERICAN FILM INSTITUTE. America's most heart-pounding movies. 2002. [cit. 2012-01-20]. Dostupné z:
<http://www.afi.com/Docs/tvevents/pdf/thrills100.pdf>

SCORSESE, Martin. THE DAILY BEAST. 11 Scariest Horror Movies of All Time [online]. 2009 [cit. 2012-01-20]. Dostupné z:
<http://www.thedailybeast.com/articles/2009/10/28/martin-scorseses-top-11-horror-films-of-all-time.html>

Kubrick v. King. In: [online]. The Intellectual Devotional. 2008 [cit. 2012-01-20]. Dostupné z:
http://www.theintellectualdevotional.com/blog/2008/10/29/kubrick-v-king-2/?page_id=0

CIMENT, Michel. Kubrick on The Shining: An interview with Michel Ciment. In: [online]. [cit. 2012-04-08]. Dostupné z: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.ts.html>

WILLIAMSON, Andy. KING, KUBRICK & THE SHINING. In: [online]. [cit. 2012-04-08]. Dostupné z: <http://thewordslinger.com/posts.php?id=37>

WHITFIELD, Kit. Kubrick and adaptations. In: [online]. [cit. 2012-04-08]. Dostupné z: <http://kitwhitfield.blogspot.com/2008/07/kubrick-and-adaptations.html>

7.2 Prameny

KING, Stephen. *Osvícení*. Vyd. 3., V nakl. Beta 2., rev. Překlad Ivan Němeček. Praha: Beta, 2010, 486 s. ISBN 978-80-7306-413-6 (BROŽ.).

Shining, The [film]. Directed by Stanley KUBRICK.

8. ANOTACE

Autor: Ondřej Pešák

Katedra: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Fakulta: Filosofická

Název diplomové práce: Osvícení na filmovém plátně

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Michal Sýkora Ph.D.

Počet znaků: 83 135

Počet příloh: 0

Počet titulů použité odborné literatury: 10

Klíčová slova: Stephen King, Stanley Kubrick, Brian McFarlane, Osvícení, teorie adaptace, interpretace, funkce, indicie

Práce *Osvícení na filmovém plátně* aplikuje adaptační model Briana McFarlanea na film *Osvícení* od Stanleyho Kubricka. Tématem práce je transfer funkcí a adaptace indicí z románu Stephena Kinga do filmu Stanleyho Kubricka a srovnání původního románu s jeho filmovou adaptací.

8. ANNOTATION

Author: Ondřej Pešák

Department: Department of Theatre, Film and Media Studies

Faculty: Philosophical

Title of the Thesis: The Shining on the Big Screen

Supervisor of the Thesis: Mgr. Michal Sýkora Ph.D.

Number of characters: 83 135

Number of appendices: 0

Number of titles of used-literature: 10

Key-words: Stephen King, Stanley Kubrick, Brian McFarlane, The Shining, theory of adaptation, interpretation, function proper, indices proper

The thesis *The Shining on the Big Screen* applies Brian McFarlane's adaptation model on Stanley Kubrick's film *The Shining*. The thesis discusses transfer of functions and adaptation of indices from the Stephen King's novel to the Stanley Kubrick's film and compares the original novel with its film adaptation.

9. SHRNU TÍ

Práce *Osvícení* na filmovém plátně aplikuje adaptační model Briana McFarlanea na film *Osvícení* od Stanleyho Kubricka. Tématem práce je transfer funkcí a adaptace indicií z románu Stephena Kinga do filmu Stanleyho Kubricka a srovnání původního románu s jeho filmovou adaptací.

9. SUMMARY

The thesis *The Shining on the Big Screen* applies Brian McFarlane's adaptation model on Stanley Kubrick's film *The Shining*. The thesis discusses transfer of functions and adaptation of indices from the Stephen King's novel to the Stanley Kubrick's film and compares the original novel with its film adaptation.