

UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ



Adéla Havlásková

Psychóza a existenciální izolace: Zkoumání hlubin lidské mysli v knize a filmu

Osvícení

Vedoucí práce: doc. Josef Fulka, Ph.D.

Bakalářská práce

Praha, 2023

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla použita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum: 23.6.2023

.....

podpis

Adéla Havlásková

Poděkování

Chtěla bych tímto poděkovat svému vedoucímu bakalářské práce za odborné vedení, rady, pomoc a podporu při zpracování této práce.

Anotace

Tato bakalářská práce se zabývá problematikou psychózy a pojetí izolace z pohledu existencialismu prostřednictvím románu a filmu Osvícení. Cílem práce je porozumět tomu, jaký mají tato témata vliv na lidskou existenci a mysl a jak jsou v literatuře a kinematografii prezentována.

Obecně se tato práce zaměřuje na Jacka Torrance, protagonistu knihy Stephena Kinga „Osvícení“ a porovnává pojetí jeho šílenství se stejnojmenným snímkem natočeným, dle této knižní předlohy, Stanleyem Kubrickem. V práci se blíže zaměříme na motivy izolace, šílenství a agrese, které následně budeme porovnávat v pojetí obou výše zmíněných tvůrců. Zaměříme se důsledně také na možné důvody Jackovy psychózy a pokusíme se o objasnění toho, co ho pomyslně přivedlo na okraj zdravého rozumu. Podíváme se do hlubin lidské podstaty a pokusíme zjistit, co vše může izolace, nedostatek lidské interakce a opuštěnost s mozkiem udělat.

První část práce se zaměřuje na charakteristiku základních pojmů jako psychóza izolace, strach a agrese, zároveň je v ní probrán i hororový a gotický filmový žánr. Druhá, spíše srovnávací, část práce pokrývá vysvětlení termínu filmové adaptace, obě pojetí děl, spolu s podstatným závěrem příběhu a existencialistickým pojetím izolace. Třetí a poslední částí práce je rozbor Kingovy možné inspirace v dílech a stylu psaní Edgara Allana Poea, zároveň se v ní krátce podíváme i na formu sepsání románu.

OBSAH

| | |
|--|----|
| ÚVOD..... | 1 |
| ZÁKLADNÍ DEFINICE A PŘIBLÍŽENÍ | 3 |
| 1. HOROR A GOTICKÉ PŘÍBĚHY JAKO ŽÁNRY | 3 |
| 1.1 HOROR JAKO KNIŽNÍ A FILMOVÝ ŽÁNROU..... | 4 |
| 1.2 GOTICKÉ PŘÍBĚHY JAKO KNIŽNÍ A FILMOVÝ ŽÁNROU | 6 |
| 2. PSYCHÓZA, AGRESE, IZOLACE A STRACH..... | 7 |
| 2.1. PSYCHÓZA | 8 |
| 2.2. AGRESE | 9 |
| 2.3. IZOLACE | 10 |
| 2.4. STRACH | 11 |
| POJETÍ DĚL | 13 |
| 3. FILMOVÁ ADAPTACE | 13 |
| 4. SROVNÁNÍ OBECNÉHO POJETÍ FILMU OPROTI KNIZE | 14 |
| 5. KINGOVOVO POJETÍ PŘÍBĚHU <i>OSVÍCENÍ</i> | 18 |
| 6. KUBRICKOVO POJETÍ PŘÍBĚHU <i>OSVÍCENÍ</i> | 19 |
| 6.1. NEJVĚTŠÍ ROZDÍLY MEZI ROMÁNEM <i>OSVÍCENÍ</i> A JEHO FILMOVOU ADAPTACÍ..... | 21 |
| 7. ZÁVĚR PŘÍBĚHU | 23 |
| 8. AGRESE V DÍLECH <i>OSVÍCENÍ</i> | 24 |
| 9. IZOLACE V POJETÍ EXISTENCIALISMU | 25 |
| 9.1. OBAVY SPOJENÉ S EXISTENCIÁLNÍ ÚZKOSTÍ | 27 |
| 10. LOKACE DĚNÍ PŘÍBĚHU – HOTEL OVERLOOK | 29 |
| KINGOVA INSPIRACE POEM..... | 31 |
| 11. PSANÁ FORMA KNIHY..... | 32 |
| ZÁVĚR..... | 33 |
| ZDROJE | 34 |

ÚVOD

Tato bakalářská práce je rozdělena do tří hlavních segmentů, které jsou dále rozděleny do podkapitol. v první části této práce se budeme věnovat přiblížení základních a pro práci klíčových pojmů jako psychóza, izolace a agrese, definice a charakteristické znaky probíraných žánrů, tedy hororu a gotického příběhu.

Ve druhé části práce se budeme věnovat rozdílům v poměrně odlišných pojetích knihy *Osvícení*, stejnojmenného filmového snímku a s tímto souvisejícím rozdílům i v popsání a zobrazení psychózy, a hlavně v pojetí izolace v jednotlivých dílech a v pojetí existencialismu. Vliv izolace a samoty může mít na vzniku a projevení psychóz velký vliv a jak izolace, tak i samota samozřejmě také silně působí na psychiku protagonistů obou popisovaných děl. Izolace a samota jsou častým literárním tématem především gotických a hororových novel stejně tak jako docela nového žánru kriminologických děl. Tyto motivy bývají využity jako specifické spouštěče děje daného díla, na postavy mají téměř vždy negativní vliv a určitým způsobem silně ovlivňují a destabilizují povahu člověka, který byl na počátku díla zcela běžně fungující a smýšlející osobou. v daných dílech na člověka tedy působí negativně a mění ho na nestabilní jednotku s nebezpečnými tendencemi a sklony k agresi.

Ve třetí části práce se v tomto kontextu zároveň zaměříme na možnou spojitost Stephen Kinga s Edgarem Allanem Poem. Souvislosti a odkazy na Kingovu inspiraci Poem můžeme vidět v kontextu *Osvícení* nejvíce, a proto si rozebereme podobnosti ve stylu psaní, v konceptualizaci protagonistů děl a nevynechám ani obdobnou psanou formu knihy.

Stephen King, autor použitého díla *Osvícení*, je známým americkým populárním autorem věnujícím se především žánru hororu a thrilleru. Narodil se 21.9.1947 ve státě Maine a napsal řadu bestselleru, románů, povídek a spousta z jeho děl byla využita i jako předlohy pro natočení filmů či televizních seriálů, všechny tyto adaptace jsou velmi populární. Mezi nejznámější díla patří *Osvícení*, *To*, *Řbitov zvířátek* a také třeba románová série *Temná věž*. Kingu styl psaní se vyznačuje dobře propracovanými postavami, talentem pro vytvoření napínavé a děsivé atmosféry a pultovými zápletkami. Autor má význačnou schopnost proniknutí do psychologické podstaty postav, které se díky tomu stávají velice přesvědčivými.

Stanley Kubrick byl americkým režisérem, scénáristou a producentem. Narodil se 26.7.1928 v New Yorku a zemřel 7.3.1999. Kariéru začal jako fotograf, ale později přešel k filmové tvorbě.

I přes to, že je film *Osvícení* Stanleyho Kubricka natočen na motiv knihy *Osvícení* Stephena Kinga, podíváme se na různé odlišnosti formování charakteru a charakterového pojetí protagonistů stejně tak, jako na celkové pojetí obou děl.

1. Horor a gotické příběhy jako žánry

V následujících dvou podkapitolách se každému z nich budu věnovat současně zatímco zde si přiblížíme základní podstatu obou žánrů, které jsou si velice podobné.

Strach jako takový a obzvláště strach z neznámého je nejstarší a nejsilnější emoci známou (Pattee & Lovecraft, 1946). Tato skutečnost je zpochybněna jen málem psychologů a díky tomu tato přiznaná fakta potvrzují pravost a důstojnost těchto zvláště hrůzných příběhů jako literární formy. Proti tomu stojí vidina určité materialistické sofistikovosti a mdlého či nevýrazného idealismu, která má čtenáře povznést a přivést k přípustnému či patřičnému stupni optimismu. Materialistická sofistikovost se dá chápat stav či vlastnost jedinců nebo společnosti, přikládajících vysokou hodnotu hmotným statkům, bohatství a konzumu. Mimo vlastnictví drahých předmětů také zahrnuje znalosti a prozíravost, která je potřeba při jejich výběru a hodnocení. Díky zaměření na hmotné statky však ale může vést až k povrchnosti, chování, které se odvíjí od určitého statusu nebo odkládání až ztrátě zaměření na idealistické aspekty, kterými může být například blahobyt, vztahy atd. Nevýrazný idealismus můžeme chápat jako idealistický světonázor nebo filozofický postoj, který je považovaný za nezajímavý nebo postrádající hloubku, tedy, že diskutovaná idealistická perspektiva neposkytuje podstatné poznatky a argumenty. Ve zmíněném kontextu mohou tyto vidiny vést k optimismu uveďme si příklad pro lepší představu: sofistikovaný materialismus může přinést třeba zlepšení životních podmínek lidí, díky vědeckému rozvoji, protože zahrnuje i znalosti, jak již bylo zmíněno, např. vývinem nějakého podstatného léku. Zlepšení kvality života, ke které vývin léku vede, může podporovat optimismus lidí. Nevýrazný idealismus dává prostor různorodosti názorů, stejně tak kreativě a lidé můžou optimismus nacházet, v kontextu filozofie např. v hledání významu a smyslu své existence. i přes toto všechno se ale hororové příběhy rozvinuly, dosáhly překvapivé úrovně dokonalosti, a to právě díky svému založení na základním principu, jehož ne vždy univerzální působivost, musí být, pro mysl, která oplývá potřebnou citlivostí pro tuto působivost, pronikavá a trvalá¹ (Pattee & Lovecraft, 1946). Gotické a hororové příběhy jsou na principu strachu, tajemna, magična a nejistoty postaveny a mají ve čtenáři či divákovi vyvolat pocity napětí z možného konce příběhu a vyvolávat otázky,

¹ Volný překlad citace článku autorů: Pattee, F. L., & Lovecraft, H. P. (1946, May). Supernatural Horror in Literature. *American Literature*, 18(2), 175

kteře jsou často závislé na tom, jak se v příběhu daná postava chová, jaký má k určitým situacím přístup a jestli takzvaně vlezde do pasti, která je na ni často chystána záporným charakterem nebo ne.

1.1 Horor jako knižní a filmový žánr

Horor či hororová fikce je žánrem literatury a filmu založený na fikci, který se v jedincích snaží vyvolat pocity strachu, teroru, napětí a neklidu. Hororový žánr jako takový se zaměřuje na smrtelnost, neznámo a samozřejmě i na hranice lidské psychiky a duše. v literatuře se objevuje již v antickém Řecku a Římě, kdy tyto příběhy procházely tématy smrti, démonů, života po smrti a zlých duší. Jako příklad si můžeme uvést *Proměny* Publia Ovidia Nasa, *Faidra* Lucia Annaeua Senecy a v neposlední řadě Euripidovu *Bakchy* či *Médeu*. Obvykle se zabývá nadpřirozenými a paranormálními jevy, jako jsou duchové, monstra či další bytosti z jiného světa, zároveň ale může také zkoumat obavy, které jsou spíše společenské či psychologické, jako je například šílenství a izolace, kterými se v této práci budeme převážně zabírat. Hororová fikce byla v literatuře vždy zásadní částí a v přítomnosti je chválena ze stejných důvodů, z jakých byla v minulosti odsuzována. Hororová fikce zobrazuje negativní atributy lidské psychiky jako násilí, agresi spolu s vylíčením morálky a společnosti takovým způsobem, který se nachází v opozici vůči běžným normám (Buday, 2015). Proč jsou některé filmy kategorizovány jako hororové se Jancovichovi ve své knize s názvem *Horror* nepodařilo určit. Mohlo by to být ovlivněno zamýšleným vyvoláním strachu u diváka, ale podobný až stejný účinek mají také thrillery, kriminální a také i akční filmy (Strinati, 2014). Díky tomu můžeme říct, že pouze samotný strach tedy není klíčovým znakem pro charakteristiku hororového žánru.

Definice hororu jako samostatného žánru je velice obtížná a celkově se různé popisy často velice odlišují. Autoři se poměrně dlouho pokouší přesnou definici vymyslet stejně tak, jako se samotný žánr pokouší přesněji vymezit od ostatních žánrů, což se jeví podstatně velice náročné, a to hlavně díky atributům, které se mohou souběžně vyskytovat v několika odlišných žánrech. Dominic Strinati ve své knize *An Introduction to Studying Popular Culture* představuje definici charakteristiky hororu jako: žánr, který reprezentuje potřebu suprese – tedy potřebu určitého potlačení, omezení či tlumení například hněvu či strachu; pokud je daný hororový snímek či kniha interpretován jako vyjadřující nepříjemné a znepokojivé tužby, které v něm zároveň musí být zahrnuty (Carroll, 1987). Strinatiho pokusy o vymezení hororu se do určité míry opírají o argumenty, jejichž součástí mohou

právě tyto pokusy být. Hororový film bude například definován jako žánr představující potřebu potlačení, a to, pokud bude zobrazovaný horor interpretován jako vyjádření nepříjemných a znepokojivých tužeb, které je potřeba ovládnout (Strinati, 2014). Autor Mark Jacovich se, ve své knize zabývající se americkými hororovými filmy v padesátých letech, snažil horor oddělit od filmů ve vědeckofantastickém žánru. Nicméně se mu zde nedařilo určit, z čeho se samostatný horor přesně skládá, a díky tomu byly oba žánry vnímány jako jeden, a to i přes to, že rozdíly mezi nimi zjevně zůstávají (Strinati, 2014).

Klíčovými aspekty hororové fikce jsou temná a zlověstná atmosféra, hlavním cílem hororové fikce je vyvolání strachu a zděšení čehož lze dosáhnout různými prostředky jako např. názornými a obraznými popisy děsivých událostí či postav, prostřednictvím napětí, překvapení a tak podobně. Nadpřirozené prvky až magično jsou dalším, poměrně běžným aspektem žánru. v mnoha hororových příbězích se objevují duchové, příšery atd. které jsou využívány k umocnění pocitu strachu díky přerušení hranice mezi realitou a nadpřirozeným. Horory často prozkoumávají hlubiny lidské mysli a věnují se temným stránkám lidské povahy jako je šílenství, posedlost, vina a např. také strach z neznámého, který může být často obsažen v kontextu samotného protagonisty či dalších postav. Napětí a tíseň jsou v hororech zásadní pro budování již zmíněné atmosféry, lze jich dosáhnout za pomoci předzvěstí nebo také třeba díky postupnému odhalování děsivých prvků či událostí. Ne všechny horory využívají fyzické a grafické násilí, tak se násilí jako takové využívá k zneklidnění a šokování diváka či čtenáře, protože může pomoci zesílit pocit hrůzy. Téma izolace je také velmi častým aspektem. Izolované prostředí a postavy pociťující odříznutí od světa, a tedy i jakékoliv pomoci umocňuje pocit zranitelnosti a tím děsivost posiluje. Tabuizovaná témata v těchto dílech nebývají zrovna neobvyklá a to proto, že často vyvolávají diskomfort a zpochybňují zaběhlé a funkční společenské normy, často se tak zabývá tématy jako je smrt, sexualita nebo makabrozním stavem, což je stav těla po smrti, často rozklad těla, umrlčí symboly a jiné. Nepředvídatelnost bývá také častým aspektem hororové fikce, která staví na prvku překvapení a neočekávaného. Všechny zvraty a změny ve vzorcích lidského chování mají diváky či čtenáře udržet v napětí. Katarzní zážitek bývá v tomto žánru velmi častým a to proto, že díky konfrontaci s našimi nejnepříjemnějšími obavami je můžeme zpracovat a v bezpečném prostředí překonat, naše nejhlubší obavy se totiž nachází jenom v dané fikci a my od ní kdykoliv můžeme odstoupit. Je samozřejmé, že žánr jako takový je velice různorodý, a ne každé dílo hororové fikce musí obsahovat všechny výše uvedené aspekty. Různá díla a také autoři mohou upřednostňovat jeden či více určitých

aspektů stejně tak jako zkoumat unikátní témata nacházející se v širším spektru hororového žánru.

To, co vypadá že je pro rozeznání hororu od pouhých příběhů s monstry, jakými můžou být ku příkladu pohádky, klíčové, je postoj příběhových postav vůči příšerám, na které v průběhu příběhu narazí (Carroll, 1987). v hororu jsou tato monstra zobrazována jako něco vymykajícího se normálu, zatímco v pohádkách jsou součástí každodenního života ve smyšleném vesmíru a dalo by se říct, že v něm mají své určené místo.

1.2 Gotické příběhy jako knižní a filmový žánr

Gotické novely, či příběhy jsou úzce spojeny s hororovou fikcí a v knižním světě se objevily ve druhé polovině 18. století, a zvláště populárními se staly ve století 19. Typicky jsou charakteristické temnou, tajuplnou a určitým stylem nadpřirozenou atmosférou. Často se v tématech těchto děl také objevují strašidelné hrady, pochmurně vypadající krajiny, antické ruiny a odehrávají se melodramatické události. Žánr je typický pro období preromantismu a romantismu a také hlavně pro Anglii, je v podstatě předchůdcem moderního hororu.

Tento žánr byl zaveden spolu s publikováním románu *Otrantský zámek* britského autora Horace Walpolea v roce 1764, toto dílo vyvolalo u čtenářů velký ohlas a mělo zároveň vliv na řadu dalších autorů a díky tomu je považováno za první gotický román. Mezi gotické romány můžeme dále řadit populární díla jako například *Frankenstein* napsaný Mary Shelley v roce 1818 či *Dracula* od Brama Stokera v roce 1897. Gotický žánr byl velice populární u své cílové skupiny, ale zároveň také nejopovrhovanějším žánrem. Žánr jako takový genderově označen za čtení pro ženy, a to bez ohledu na jakákoliv fakta o skutečné čtenářské základně. Recenzenti nejčastěji napadali jednotlivá gotická díla a gotiku jako žánr, ale to nejspíše proto, aby objasnili kulturní náklady čtení a psaní gotických textů čtenářům jiných žánrů, a hlavně ostatním spisovatelům (Richter & Gamer, 2003).

Ženy mívají podstatně bujnější představivost než muži, a proto se do určitých pasáží knih tohoto žánru dokázaly lépe vžít. Muži, kteří byli v gotickém žánru interesováni také bývali často označováni čitateli jiných knižních žánrů jako zženštilí, protože gotické romány byly čteny převážně ženami, na které bylo autory nepřímou, ale vlastně viditelně působeno. Dámské čtenářky gotické fikce byly popisovány jako vágní, zasněné, neuspořádané, snadno ovlivnitelné a sváděné k silným emocím a myšlenkám způsobených intenzivními

představami o neobvyklých, krajních a někdy až nadpřirozených událostech (Richter & Gamer, 2003).

Charakteristickými a běžnými tématy gotických románů bývají šílenství, uvěznění protagonistů, msta a již zmíněné nadpřirozeno až magično. Charakteristické pro tato díla je také prostředí, ve kterém se děj odehrává. Dějištěm může být opuštěný, chátrající zámek nebo hrad, ve kterém se protagonista ocitá v nebezpečí a je nucen čelit konfrontaci se záhadami minulosti a neznámého. Postavy knih jsou často komplexní a pronásledované vlastní minulostí, atmosféra bývá napjatá a naplněna pocitem strachu a hrozící záhuby.

Filmy gotické fikce jsou charakterově v podstatě stejné jako výše popsané romány a často se zabývají i stejnými tématy. Mají většinou temnou atmosféru plnou předzvěstí s motivy hororu, romance a nadpřirozena. Gotické filmy divákům, interesovaným v tajemnu a určitém typu hrůzy, poskytnou strhující a napínavý zážitek.

Gotický žánr tedy dosáhl své největší slávy v 19. století, ale dodnes se zcela nevytratil a prvky gotiky dále ovlivňují literaturu i film, stejně tak jako další formy umění. Ve 20. a 21. století se gotická literatura vyvíjela a začala se mísit s jinými žánry což zapříčinilo vznik sub žánrů, kterými jsou např. jižanská gotika, městská gotika nebo třeba gotický horor. Žánr tedy zcela nezanikl vlastně nikdy, i přes to, že čistě gotické romány se již v dnešní době nepiší, neznamená to kompletní zánik tohoto žánru, protože stále existují jeho sub žánry. To, jak se přizpůsoboval, procházel různými proměnami a zanechával stopy v dalších literárních směrech a žánrech, je rozhodně podstatné, protože tyto směry jsou i nadále používány.

V kontextu Kingovy knihy *Osvícení* bylo využito množství odkazů na žánr gotiky ať už zasazením příběhu do tajuplného a izolovaného místa zamořeného duchy nebo využitím přesně té úzkosti, které se gotické romány chtěly přiblížit. Tu si můžeme předvést na příkladu hotelu jako takového a na nezvyklost jeho struktury a využití. Hotel se na určitý čas stává něčím domovem i přes to, že není jejich opravdovým domovem je v podstatě takovým přechodným místem, které se svou funkcí stává liminálním, tedy vztahujícím se k přechodnému stavu.

2. Psychóza, agrese, izolace a strach

V této kapitole práce se zaměříme na bližší definici jednotlivých pojmů, které jsou pro ni klíčové. Jednotlivé podkapitoly obsahují definici pojmů: psychóza, agrese, stres a izolace.

2.1. Psychóza

Psychóza je termín používaný k přiblížení popisu celé škály duševních poruch, které specifickým způsobem ovlivňují schopnost vnímání reality, je důležité si uvědomit, že psychóza není sama o sobě nemocí, ale spíše příznakem nějaké závažné duševní choroby. Psychózy bývají velmi častým a disruptivním příznakem velkého množství psychiatrických, neurologických a stavů vyžadujících lékařský zásah celkově, jsou také kritickým prvkem pro vyhodnocení typu nemoci a její následné léčby v medicínské praxi (Arciniegas, 2015). u jedinců, kteří tento symptom zažívají se mohou objevit halucinace, bludy a poruchy myšlení, tyto symptomy se mohou lišit délkou trvání a svou závažností. Americká psychiatrická organizace spolu se světovou zdravotní organizací psychózu ve své současné konceptualizaci definici psychózy zužují tím, že k jejímu diagnostikování vyžadují přítomnost halucinací (bez vzhledu do jejich patologické povahy), bludů nebo halucinace bez tohoto náhledu do jejich povahy a bludy zároveň (Arciniegas, 2015).

Psychóza má s předchozími zkušenostmi s traumatickými prožitky několik možných společných vztahů. Dříve u ní bývala zdůrazňována silná role stresu (např. Nuechterlein & Dawson, 1984), ale nebyl zohledňován stresový dopad samotných psychotických příznaků (Shaw et al., 1997). Vyprávění osob trpících psychózami a také klinické případové studie zřetelně popisují a zobrazují strach z psychózy zároveň s opětovným prožíváním psychotických epizod. Tito lidé se také často vyhýbají jakýmkoliv připomínkám traumatického zážitku, což v podstatě odpovídá nynější konceptualizaci posttraumatické stresové poruchy (Morrison et al., 2003).

V dílech *Osvícení* můžeme pozorovat určité znaky propojení traumatických událostí se stresujícími situacemi a Jack Torrance určité znaky posttraumatické stresové poruchy (PTSD) vykazuje. Pro upřesnění, PTSD je psychická porucha, která se rozvíjí po určité traumatické události a projevuje se různými symptomy, kterými můžou například být opakující se traumatické vzpomínky, noční můry, zvýšená hladina úzkosti a napětí (hyperarousal) nebo také vyhýbání se situacím či podnětům, které jsou s traumatickou událostí jakkoli spojené. Jack Torrance se za předpokladu klidného prostředí pro psaní knihy vystaví izolaci a psychickému tlaku. Pobyť a práce správce v hotelu Overlook a postupná ztráta mentálního zdraví mohou být vnímány jako události, které mohly jeho předchozí traumatické zážitky umocnit. v příběhu se potýká se vzpomínkami na svou traumatickou minulost – například alkoholismus vedoucí k ublížení vlastnímu synovi; změnami nálad, které by mohly reflektovat předchozí zkušenosti s extrémní agresivitou – např. zmínka

o incidentu fyzického a brutálního napadení studenta, který se pokusil o sabotáž Jackova auta. Objevuje se u něj také tendence k destrukci prostředí, ve kterém se nachází spolu s úzkostnými reakcemi. I přes možné viditelné paralely u chování Jacka Torrance se symptomy PTSD, je tato postava zcela fiktivní a otevřená všemožným výkladům a interpretacím čtenáře či diváka, který může mít na charakter a psychický stav postavy svůj vlastní pohled.

2.2. Agrese

Lidská agrese je jakékoliv chování prováděné s bezprostředním úmyslem způsobit škodu, zaměřené na jiného jedince. Osoba provádějící agresivní akt si musí uvědomovat a věřit, že dané chování druhé osobě ublíží a ta je motivována se agresivnímu aktu vyhnout – agresivní chování tedy není náhodné, ale zamýšlené. Poškození jedince, které je náhodně způsobeno při jiném, užitečném jednání také není považováno za agresivní, protože pachatel věří, že cíl není motivován se zamýšlenému jednání vyhnout, právě z toho důvodu, že mu má toto jednání přinést užitek. Agrese, která má za cíl způsobit extrémní ránu (např. smrt) se nazývá násilí. Každé násilí je agresí, ale ne každá agrese je násilná (Anderson & Bushman, 2002).

Existuje několik typů agrese. Reaktivní, jindy také afektivní či nepřátelská, agrese je popisována jako bezmyšlenkovitá, impulzivní – tedy neplánovaná, vedena hněvem s finálním motivem ublížit v reakci na vnímanou provokaci. Instrumentální agrese je naopak chápána jako předem promyšlený a plánovaný prostředek určený k dosažení cíle, který je ale jiný než samotné ublížení jinému jedinci, je tedy spíše proaktivní – energie a čas jsou věnovány nějakému činunad jímž máme kontrolu. Rozdíl mezi afektivní a instrumentální agresí se dá určit dvěma možnostmi. Zaprvé, objevuje se rozlišování mezi proximátními a konečnými cíli agrese. Úmysl ublížit je nezbytným rysem každé agrese, ale jen pro proximátní cíl. Za druhé, na rovině konečného cíle se rozlišuje v různých typech agrese. Loupež i fyzické napadení jsou akty agrese, protože mají za cíl ublížit oběti na proximátní úrovni, mají ale odlišné konečné cíle – loupež slouží k dosažení zisku, zatímco napadení k poškození (Anderson & Bushman, 2002).

Agresivní chování dle teorie sociální interakce (Tedeschi & Felson, 2004) je interpretováno jako chování při kterém aktér používá donucovací jednání k dosažení změny v chování cíleného jedince. Toto může využít např. k získání něčeho pro něj hodnotného.

Aktér je dle této teorie rozhodovatelem a jeho volba je ovlivněna náklady a pravděpodobností dosažení výsledku v opozici k předpokládaným odměnám.

2.3. Izolace

Izolace označuje stav, kdy je člověk fyzicky nebo emocionálně oddělen od dalších lidí. Existují různé úrovně izolace jako například sociální, emocionální či fyzická izolace, všechny typy izolace mohou být způsobené vlastní záměrnou volbou nebo mohou být vynuceny vnějšími vlivy.

Sociální izolace se týká nedostatku sociálních vazeb nebo malé sociální sítě a může k ní dojít, když se jedinec cítí odloučen od ostatních a zažívá pocit osamělosti nebo sociálního vyloučení. k tomuto často dochází při životu v odlehlých oblastech nebo také např. při nedostatku sociálních dovedností osoby pociťující sociální izolaci. k emocionální izolace, tedy pocitu citového odloučení, dochází mají-li jedinci problém s navazováním blízkých, intimních vztahů nebo mají potíže s vyjadřováním svých emocí a navazováním kontaktů na emocionální úrovni. Tento typ izolace může být zakořeněný ve strachu ze zranitelnosti, mezilidských kontaktů nebo také v traumatech z minulosti. Fyzická izolace se objevuje v důsledku geografických faktorů a týká se fyzického odloučení. Může být také uložena jako forma trestu nebo určitého omezení.

Izolace může mít na psychiku člověka významný vliv. Často vede ke zmíněnému pocitu osamělosti, který je spojen s vyšším rizikem vzniku psychických poruch, kterými může být např. deprese či úzkost. Může také eskalovat ke zhoršení psychické pohody – nedostatek sociální podpory a interakcí, jimiž je provázena, mohou často vést k pocitům beznaděje a nedostatku smyslu v životě což dále vede ke zvýšenému riziku vzniku sebevražedného chování a myšlenek. Stejně tak má negativní dopad na kognitivní funkce, jako například paměť a koncentraci, bývá spojena s vyšším rizikem různých zdravotních problémů, mezi které patří i kardiovaskulární onemocnění a nižší imunitní funkce. Dočasná a dobrovolná izolace může mít na jedince také pozitivní účinky. Může poskytnout příležitost k sebereflexi a tím pádem mít pozitivní vliv na jedincovo smýšlení o sobě samém. i přes to, že některé formy izolace mohou být prospěšné, chronická a nedobrovolná izolace naopak jedincům a jejich emocionálnímu, psychickému a fyzickému stavu spíše škodí, protože člověk je společenský tvor, pro kterého je udržování kontaktu, zapojení do sociálních skupin atd. klíčové.

Izolací bych se ráda zabývala z hlediska existencialismu a v tomto pohledu se dále zaměřila právě na její možný vliv v rámci možných příčin vzniku psychózy u postavy Jacka Torrance. Izolace je jedním z klíčových motivů jak Kingova, tak i Kubrickova pojetí příběhu *Osvícení* a to proto, že uvádí celý příběh do pohybu a nutí postavy přebývat a zůstat v hotelu v průběhu zimy bez jakéhokoliv spojení s okolním světem, díky uzavřeným cestám nemají totiž přístup do města a z důvodu nepříznivých klimatických podmínek není možno využít ani rádio.

2.4. Strach

Strach je pro tuto práci jedním z klíčových aspektů, vzhledem k tomu, že se zabývá knižním a filmovým žánrem hororu, který je na strachu postaven, proto bych ho také ráda přiblížila. Strach je emoční reakce na vnímanou hrozbu, nebezpečí nebo třeba také nepříjemnou situaci, která je naprosto přirozená a instinktivní. Připravuje jedince na obranu nebo útěk. Strach je spojen s fyzickými např. zrychlený srdeční tep, pocení, zvýšený krevní tlak, zvýšená dýchací frekvence a jiné. a psychickými např. úzkost, nepohodlí, napětí, pocit ohrožení aj. projevy. Jako takový může být strach ovlivněn individuálními zkušenostmi, osobností jedince, jeho výchovou, ale jak již bylo zmíněno, je běžnou reakcí na situace jako ohrožení fyzického zdraví, neznámé prostředí, odmítnutí, neúspěch atd.

Strach a jeho síla se dá popsat a také měřit něčím, co se označuje jako škála strachu, která byla vyvinuta Waltersem v roce 1998 jako součást teorie životního stylu, jeho teorie o delikvenci a zneužívání návykových látek (van Bruggen et al., 2015). Škála strachu bývá obvykle stupnicí, která obsahuje různé úrovně strachu, každá úroveň odpovídá jiné intenzitě a vnímání strachu. Ve výzkumu a terapii např. úzkosti škála odpovídá hodnotám 0 až 10, přičemž 0 představuje absenci strachu a 10 extrémní či panický strach. Užívané škály musí být individuální a subjektivní, protože každý jedinec může strach vnímat i prožívat odlišně než jiný. Je tedy podstatné při vyhodnocování výsledků škály strachu zahrnovat individuální rozdíly mezi jedinci.

Strach může mít na psychiku člověka velmi výrazný vliv a může ji ovlivňovat různými způsoby. Silný strach může u jedince způsobovat emoční výkyvy, kdy se může daná osoba cítit např. podrážděná až třeba i emocionálně vyčerpaná, což může mít další vliv na schopnost regulace dalších emocí. Dalším příkladem může být vliv strachu na spánek. Strach může spánek narušovat a vést k problémům jako jsou insomnie či noční můry, díky

nedostatku spánku se psychický stav osoby může dále zhoršovat a únava vést k následné podrážděnosti.

3. Filmová adaptace

Filmová adaptace je ve své podstatě převedení díla, a to buď kompletního celku nebo pouze jeho části, do celovečerního filmu. i přes to, že na filmové adaptace bývá pohlíženo jako na dílo odvozené z originální knižní předlohy, tak v poslední době bývají pojímány jako dialogický proces². Tyto dialogické procesy se vztahují k významu, který byl interpretací vyřčených slov naznačen a termín ‚adaptace‘ se v literární teorii používá pro konstrukty a analýzy jako „záměrné přizpůsobování předlohy dobovým potřebám cílové kultury“ (Zemenová, 2012). Jelikož je tedy dílo nějakým způsobem přizpůsobované, naznačuje to, že není možné dosáhnout dokonalého a doslovného přenosu do jiného média bez prvotního poupravení materiálu k tomu, aby danému novému médiu vyhovoval³.

Při využívání adaptace se není možné vyhnout změně formy a vytvoření nových konceptů díla. Při čtení o určitých věcech si ty dané věci představujeme a bez ohledu na počet předložených detailů a informací o autorově představě je naše mysl natolik silná, aby si chybějící body doplnila a díky tomu tak vytvořila jednotný kompletní mentální obraz.

Nejobvykleji filmové adaptace jako předlohu využívají romány a novely, často se ale také používají autobiografie, historické prameny, divadelní hry či videohry, a dokonce také jiné filmy. Filmová adaptace je tedy umělecký proces, přenášející příběh, tematiku a postavy určitého originálu na filmové plátno. Tato praxe se ve filmové tvorbě objevuje již od počátku kinematografie, kterou datujeme ke konci devatenáctého století. i přes upravování a přizpůsobování původního příběhu pro filmové médium, mají scénáristé a filmový režisér za úkol zajistit a zachovat přítomnost podstatných prvků příběhu a postav. Vystávají otázky typu: Jak bude možné obsáhlý román s velkým množstvím scén a detailů zpracován do limitovaného množství stran scénáře, tedy do přibližně tří hodinového filmu? Jaké technologické pomůcky se mají využít pro úspěšnou adaptaci scén a vytvoření takové atmosféry, která byla prezentována v předloze? Jak úspěšně vizualizovat prostředí a vizuální podobu postav? Kompromisy jsou tedy naprosto nevyhnutelné. Převedení románu na film může být velmi komplexní proces, při adaptaci díla se musíme zaměřit na spojení s předlohou a uvědomit si, že v adaptaci není možné zahrnout vše, co se odehrává v mnohem obsáhlejší a časově náročnějším románu. Právě díky časové limitaci filmu a rozdílům mezi

² „Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation,” 2005

³ Merriam-Webster Dictionary, „adaptation“

psanou a vizuální formou média musí být některé dějové linie, postavy či zápletky, které se dají považovat za vedlejší, pozměněny, zkombinovány nebo zcela vynechány a to, aby se celý příběh byl schopen vejít do stopáže filmu a struktury vyprávění. Toto může vést i k radikálním rozdílům v jednotlivých pojetích nebo také k celkové změně podstaty filmu, jak si ukážeme právě na případu děl *Osvícení* Stephena Kinga a Stanleyho Kubricka, pro něž je navození strachu z neznámého a ztráta sebekontroly charakteristickým znakem, který dále vede ke katastrofickému konci.

4. Srovnání obecného pojetí filmu oproti knize

Pojďme si zběžně přiblížit základní děj příběhu, který se ve filmu a knize nějak zvlášť neliší. Obě díla tedy popisují příběh muže ve středním věku, Jacka Torrance, který se uchází a dále přijme pozici zimního správce hotelu Overlook, který se nachází na místě kompletně izolovaném od civilizace a na zimu je uzavřen kvůli silným sněhovým vánicím a náročnosti udržování cest k němu vedoucích. Toto může čtenář Kingovy originální verze knihy vytušit již z prvního popisu hotelu a konkrétně z jeho geografické lokace, a to hlavně v průběhu ročního období zimy a také části jara, King přímo specifikuje město Sindwinder, které je vzdáleno 40 mil od hotelu a cesty jsou uzavřeny od konce října či listopadu až do části dubna. z tohoto důvodu se tedy Jack se svou rodinou, manželkou Wendy a synem Dannym, musí do hotelu na zimu přestěhovat. Již od okamžiku, kdy se rodina do hotelu dostaví a zabydlí se, je Jack okamžitě, avšak zároveň velmi pomalu ovlivňován stálými obyvateli hotelu. v minulosti byl silným alkoholikem a jeho minulost je plná zklamání a sebe-lítosti; což může vést k tendenci vracet se ke starým návykům, což je právě případ Jacka, který o práci údržbáře požádal i z toho důvodu, aby se mohl věnovat psaní knihy. Hotel Overlook je prakticky zamořen duchy, ale zhoubná síla těchto nadpřirozených zjevů je limitována pouze na správce hotelu, jak se dozvíme později v příběhu knihy. Jack začne silám v Overlooku okamžitě podléhat a ty se postupně zmocňují jeho psychiky, kterou začínají měnit v obraz svých vlastních, zvrhlých představ. Jack se díky rafinovanému a nenápadnému vlivu těchto přízraků vrací ke svým starým návykům a posléze se s vražednými úmysly obrátí proti své rodině, čímž se kompletně podvoluje silám hotelu, které jej od začátku nabádají k ublížení rodině. Pokus o zabití své manželky i syna se stane činem, který nakonec zavíní smrt jeho samotného – ta je však v obou pojetích díla ukázána naprosto odlišně čemuž se budu v této pasáži věnovat později.

Danny, syn Jacka a Wendy je obdařený zvláštní silou, která je pro obě pojetí příběhu velmi podstatná, a to až tak, že vedla k názvu děl. Osvícení je duchovní síla, v příběhu se dozvídáme, že tuto stejnou sílu má i šéfkuchař hotelu Dick Halloran, který chlapce varuje, aby se držel dále od všech pokojů pro hosty a zejména od pokoje 217 či 237⁴, ale protože jej nechce vyděsit, neřekne mu, proč se má tomuto pokoji vyvarovat, a to i přes to, že jeho historii velmi dobře zná. Schopnost osvícení, lidem jí obdařenými, poskytuje možnost komunikace s ostatními skrze myšlenky spolu se schopností nahlížet věci, které se staly v minulosti nebo ty, které má přinést budoucnost. King na tuto schopnost odkazuje již na počátku své knihy a zároveň Dannyho vizi hotelu stupňuje negativní vztah, který si čtenář k Overlooku postupně vytváří: „Bylo to ono místo, které viděl uprostřed vichřice, temné a dunící místo, kde ho po dlouhý chodbách pronásledovala nějaká skrytě povědomá postava. Místo, před nímž ho Tony varoval. Bylo to tady. Bylo to tady. Ať už Drom znamená cokoliv, je tady.“⁵ (King, 1977).

Ve filmu se oproti románu objevuje množství zásadních rozdílů a dle Kubricka byly provedené změny nutné k dosažení ideální atmosféry filmu. Jednou z takových změn je např. celkové zpracování postavy Jacka Torrance. v Kingově románu je John Daniel Edward „Jack“ Torrance ztvárněním autora samotného, je spisovatelem potýkajícím se s výbušnou povahou a závislostí na alkoholu, se kterým se rozhodne skončit díky tomu, že mu tato závislost málem rozvrátí manželství a zničí kariéru. Jack začne alkoholu opět holdovat, když ho nadpřirozené bytostí uvězněné ve zdech hotelu Overlook začínají nabádat a nutit k fyzickému ublížení své rodině a on se, díky opětovnému pití, nakonec silám duchů zcela podvolí. Dannyho překonání sil v hotelu a chvilkový návrat otce ke zdravému rozumu na konci příběhu vede Jacka k tomu nechat syna uniknout s připomenutím jeho otcovské lásky, ale poté ho síly opět přemohou. Román končí výbuchem celého hotelu, při kterém Jack umírá a jeho postava získává v podstatě kladný konec – obětování se pro záchranu své rodiny a možných dalších osob, které by mohly síly hotelu pohltit. Jack je velice složitou postavou s mnoha vrstvami a často je proto jeho charakterizace velmi složitá. Kubrickovo pojetí však šlo kompletně proti pojetí vykoupení ze svých zlých činů obětováním se. Kingova charakterizace postav je vlastně charakteristika „normálních“ a vřelých lidí, zatímco Kubrick postavy ve filmu vytvořil příliš chladné. Ve své filmové adaptaci Kubrick

⁴ Na pokoj, který je v knize označen číslem 217, ale ve filmu 237 budu v této práci dále odkazovat pouze číslem 217, aby nevznikaly přílišné zmatečnosti s čísly

⁵ Přímá citace z překladu románu Osvícení Stephena Kinga, originál z roku 1977, český překlad Ivan Němeček 2010, str. 66

strašení, ke kterému v hotelu docházelo, připisoval přímo Jacku Torrancovi; tedy, že v hotelu nemůže strašit, ale Jack je pomatený a psychotický již od začátku příběhu; a to i přes to, že King zřetelně líčil, že zlé síly postavy obklopují a ovlivňují, ale určitě se nenachází v duších samotných postav příběhu. Chladnost filmu a to, že Kubrick jej upravil tak, že vlastně byla zcela vynechána kritická pasáž celé pointy románu, byla největším bodem Kingovy kritiky⁶, dle které se Kubrick nesnažil a nezáleželo mu na vykoupení postavy a chtěl Jacka Torrance ztvárnit jako šíleného a brutálního až do konce celého příběhu. Kingův postup Jackovy psychózy se odehrává velmi pomalu zatímco v Kubrickově pojetí Jack vykazuje určité znaky psychotických stavů již od počátku díla. King je pro kritiku Kubrickovy adaptace *Osvícení* samozřejmě velmi známý a jeho kritika je naprosto pochopitelná, protože Kubrick zcela mění Kingem vyprávěný příběh. Stephen King se také veřejně vyjádřil, že se mu mnohem více líbila televizní minisérie, kterou sám napsal a natočil, vydaná roku 1997 opět pod názvem *Osvícení*. Netajil se tím, že tato adaptace je jeho preferovanou, protože jeho příběh popisuje víceméně přesně tak, jak jej sám zamýšlel, čemuž se nelze divit, když tuto minisérii vytvořil on sám. King se stejně tak vyjádřil k dokumentárnímu filmu z roku 2012 s názvem *Pokoj 237*, který prozkoumává velké množství teorií, které byly Kubrickovými změnami podníceny.

Filmová adaptace *Osvícení* obsahuje velké množství odchylek od originální knižní předlohy, které si můžeme na několika příkladech ukázat. Odchylky v jednotlivých dílech mohou být pro publikum či čtenáře často velice matoucí. Ať již jednotlivec jako první čte knihu a poté se dostane k filmu, či zhlédne film a až díky zájmu ve filmu se dostane ke knize, odchylky jsou tak viditelné a natolik děj příběhu ovlivňují, že není možné, jakkoliv je ignorovat. Tyto rozdíly mohou být také důvodem, proč někteří čtenáři či diváci nemusí druhou verzi dokončit; můžou se jim oproti verzi na kterou jsou zvyklí natolik přičít, že je ve výsledku nemusí překonat a jak již bylo zmíněno, druhou verzi nikdy nedokončit. Jednou z nich může být třeba celkový vliv zlých sil v hotelu. v knize jsou síly duchů striktně limitovány na Jacka jakožto správce hotelu, zatímco ve filmu byly přízraky ovlivňovány i další postavy. Jedinou výjimkou v tomto pravidlu je Danny, syn Jacka a Wendy, byl jedním z přízraků škrcen v pokoji označeném číslem 217, jež je pro vývoj příběhu zcela kritický. Ale proč je Danny výjimkou a vliv duchů padá i na něj, zatímco na jeho matku ne? Vysvětlením by mohla být právě již zmíněná síla osvícení. Dick Halloran nám na počátku filmové adaptace příběhu v podstatě říká, že síla je dost možná dědičná. Odkazuje na svou

⁶ Rozhovor „Stephen King, *The Art of Fiction No. 189*“ z roku 2001 v „The Paris Review“, vydání 178, podzim 2006

vlastní schopnost komunikace skrze myšlenky se svou babičkou, ale v knize dědičnost vůbec zmíněna není. Pan Halloran v knize popisuje svoji nejsilnější vizi spojenou s osvícením, kterou je vidina smrti jeho bratra, která se odehraje při jeho službě v armádě. Zároveň popisuje, že za dvě sezóny, které v hotelu Overlook pracuje, měl spoustu zlých snů a vidin týkajících se hotelu, ale většina z nich se nikdy neuskutečnila, čímž se na počátku knihy snaží Dannyho uklidnit s tím, že jeho špatné sny týkající se hotelu se nemusí uskutečnit. Dle informací sdělených v knize panem Halloranem se zdá, že hotelové síly působí právě na osoby vyznařující osvícení, ale podle toho, co Dick na Jackovi viděl, on osvícení nemá, a naopak mu přijde, že něco ukrývá. Důkaz toho, že hotelové síly chtějí ublížit lidem, kteří mají dar osvícení můžeme najít v knize při právě tomto rozhovoru Dannyho a Dicka Hallorana, kdy Dick Dannyho varuje, že právě on si na sebe má dávat pozor a o jeho rodiče se nebojí⁷. v té samé části knihy nám autor poprvé ukazuje myšlenkovou komunikaci mezi Dickem a Dannym.

Vrátit se můžeme ještě zpět ke zmíněnému pokoji 237, který v knize vlastně vůbec zmíněn není, avšak je tím stejným pokojem, který je v knize označen jako 217. Dle oficiální webové stránky hotelu Timberline Lodge, pokoj v knize označován číslem 217, byl ve filmu přejmenován na číslo 237 po oslovení Stanleyho Kubricka výše zmíněným hotelem, v jehož prostorech byl film natáčen, který se strachoval o návštěvnost pokoje 217, po vydání filmové adaptace *Osvícení*, která by již nemusela být tak vysoká. Ironicky je ale poptávka pokoje 217 díky filmu mnohem vyšší a pokoj se rezervuje hostům častěji než kterýkoliv jiný⁸. Kniha jako taková byla inspirována hotelem Stanley Hotel v Coloradu, kde King nějakou dobu v roce 1974 pobýval s manželkou.

Jak již zmíněno pokoj 217 je však pro příběh obou děl velice podstatný. k historii tohoto pokoje se zaměříme na knihu, kde je jeho historie letmo vysvětlena. Lorraine Massey, velmi atraktivní blondáta žena byla v tomto pokoji ubytována mnoho let před tím, než byl Jack Torrance najatý jako správce hotelu. Lorraine byla známá díky zvyku svádění mladých mužů, obvykle poslíčků, se kterými měla poté ve svém pokoji pohlavní styk. z tohoto můžeme vyvodit souvislost s filmovou scénou Dannyho vchodu do zmíněného pokoje a nalezení rozkládající se tělo oproti Jackově zkušenosti v tom stejném pokoji jen o pár minut později. Jack zde nachází atraktivní mladou ženu a následuje sexuálním aktem. Její duch zůstal v hotelu uvězněn poté, co spáchala sebevraždu podřezáním si žil ve vaně svého pokoje. v knize každopádně Jack v pokoji nenachází nic než předložku před vanu a po

⁷ *Osvícení* Stephen King, originál z roku 1977, český překlad Ivan Němeček 2010, str. 87

⁸The History Of Timberline Lodge, 1980 s-1990 s, na oficiální stránce hotelu <https://timberlinelodge.com>

rozhrnutí závěsu zjistí, že vana je naprosto suchá. Při odchodu ale začne cítit atraktivní, svádějící vůni dámského mýdla a letmo zahlédne ženskou postavu ve vaně za nyní zataženým závěsem. Pokušení rozhrnout sprchový závěs odolá, pokoj opustí, zamkne a odejde i přes to, že něco cloumá klikou a snaží se ho to donutit do pokoje znovu vejít. Lorraine je v době nastěhování Torrancových do hotelu Overlook nejnovější mrtvou. Ve filmu si můžeme povšimnout odmítnutí Jackovy platby za nápoje barmanem se slovy na způsob „Vaše peníze zde nic neznamení“ zatímco v knize byla Jackova platba odmítnuta s větou „Vaše peníze nemám přijímat“. Rozdíl je na první pohled možná až i přehlédnutelný, ale Kubrickovi se přirovnáním Jackových peněz k nevýznamným pro hotel a jeho obyvatele šikovně daří přeskočit dialogovou pasáž mezi Jackem a barmanem Lloydem o Dannym. Lloyd v této konverzaci zmiňuje ředitelův zájem v Jackově synovi, a to obzvláště v jeho talentu osvícení. Lloyd dále Jacka vybízí k pití a na jeho strachování o to, co bude provedeno s jeho synem odpovídá Lloyd pouze, že se to Jacka netýká. v této pasáži můžeme v knize vidět také Jackovy starosti o to, co se stane, pokud se napije. Vybavuje si věci, které dříve v opilosti udělal a zdráhal se alkohol vypít, ale nakonec přece jen vlivu hotelu podlehne a vypije jej. Při objednání dalšího drinku si čtenář může povšimnout zvláštní věty, která je Jackem pronesena a to „Byl jste z nich vždycky nejlepší, Lloyde.“ (King, 1977), touto větou je barman polichocen, ale čtenáře pravděpodobně mohla docela vyvést z míry. Jack zde poukazuje na to, že Lloyda již dříve znal a že toto není jejich teprve druhé setkání.

Změny v příběhu a kompletně odlišně vyprávěný příběh fanouškům Kubrickova díla určitě vůbec nemusí vadit, protože i přes nespočet rozdílů a to, že se v konečném výsledku jednalo o docela jiný příběh nemění nic na tom, že Kubrick dokázal vytvořit mistrovské hororové dílo.

5. Kingovo pojetí příběhu *Osvícení*

Kingovou zcela první inspirací byla povídka *The Veldt*⁹ od Raye Bradburyho. *The Veldt* je příběh zasazený do futuristického prostředí, pojednávající o rodině vlastníci dům, který slouží jako jejich hospodyně. Dům udržuje vše v pořádku a stará se také o produkci rodinných snů v jakési virtuální realitě. Právě koncept splněných snů byl tím, co příběh *Osvícení* odstartovalo. Kingův pobyt v hotelu Stanley v Coloradu, byl, jak jsem již zmínila,

⁹ Volný překlad: pláň, význam – rozlehlá travnatá pláň nacházející se v nejnižnější části Afriky; oficiální název povídky v českém jazyce nejsem schopna poskytnout, protože jsem jej nebyla schopna dohledat a povídku jsem četla jen v anglickém jazyce, proto byl použit originální název

inspirací pro prostředí dění příběhu a ovlivnil jeho trajektorii k tomu dnes dobře známému. Děj románu, dle Kingova vyjádření, byl inspirován jeho vlastní noční můrou o tom, že pronásledoval svého syna s hasičskou hadicí, tato scéna byla do románu zasazena také. Děj románu jsem již ve zkratce popsala ve čtvrté podkapitole práce, proto se k němu již vracet nebudu.

King v románu využívá nejběžnější gotické prvky jako strašidelný dům situovaný daleko od města a přes zimu kompletně izolovaný, temná tajemství, zatemnění mysli a tragický konec příběhu. Postavy jsou prve prezentovány jako zcela typičtí členové jedné rodiny, ale v průběhu románů King naznačuje a čtenářům připomíná, že zlo se může objevit i v sebeláskyplnější rodině. Jakmile děj dospěje k vyvrcholení příběhu, čtenář dochází k pochopení podstaty vzniku skutečné hrůzy – tomu, že skutečný des vzniká spíše z mysli jedince než z lokace, ve které se osoby nachází, a to ať je dané místo, jakkoliv strašidelné. i přes množství nadpřirozených sil v Kingově příběhu na čtenáře nejsilněji působí reální strašáci, kteří pramení z vlastní zkušenosti a minulosti postav. Ve výsledku tedy děs či horor, pojatý v příběhu *Osvícení*, nepramení z nadpřirozených sil a příšer, ale z čtenářova uvědomění si běžnosti psychických problémů, a toho, že on sám by se také mohl stát právě takovým Jackem.

6. Kubrickovo pojetí příběhu *Osvícení*

Při analýze určité filmové adaptace je potřeba brát v potaz koncept a ideologický rámec původní literární předlohy, stejně tak je podstatné zohlednit dobový kontext jak připravované adaptace, tak i původního díla. Některé filmové adaptace se drží svých předloh co nejvíce je to možné, zatímco jiné ne.

Filmová adaptace Stanleyho Kubricka *Osvícení* je jednou z těch, které se předlohy nedržely a je to na ní velmi dobře rozpoznatelné. Tento hororový film byl natočen podle stejnojmenné předlohy autora Stephen Kinga z roku 1977 a byl vydán roku 1980, tedy pouze tři roky po publikaci Kingovy knihy. Není tajemstvím, že Kubrickův film byl diváky nejprve odsouzen a fanoušci knihy byli spíše zklamáni z důvodu velkých změn, které se od původního příběhu značně lišily, začal ale nabírat na popularitě v pozdějších letech, a to především u diváků, kteří nečetli knižní předlohu. Filmová adaptace hororového příběhu získala největší popularitu poté, co byla americkým národním filmovým rejstříkem zařazena na seznam filmů, „které představují rozsah a rozmanitost amerického filmového

dědictví“¹⁰. Rejstřík však ale nevybírání nejlepší americké filmy, ale spíše ty, které jsou nějakým způsobem podstatné pro americkou kulturu.

I přes Kingovy bohaté popisy knižních scén si režisér filmu, v tomto případě Stanley Kubrick, adaptuje scény svým vlastním subjektivním představám a nemůže tedy na sto procent uspokojit představy o postavách a scénách celého publika, které knihu četlo již před zhlédnutím filmu. Naopak čtenáři, kteří se k původní knižní předloze dostali až po zhlédnutí filmové adaptace, si již nebudou schopni vizualizovat, ve filmové adaptaci zmíněné, postavy a scény, zmíněné ve filmu, vizualizovat po svém tak, jak by byli schopni před zhlédnutím filmu. Nutnost subjektivního pojetí proto osobně považuji za jednu z nejnáročnějších částí práce režiséra a scénáristů na filmové adaptaci.

Většina Kingových příběhů dostala svoji filmovou adaptaci a většina z nich byla provedena velmi dobře a byly velmi úspěšné i z autorova pohledu. Dle Kingovy kritiky na adaptaci *Osvícení*, zmíněné v první části této práce, ale můžeme říci, že autorův pohled na filmovou adaptaci, v tomto případě, nebyl kladný, a naopak ji velice odsuzoval. King ve své kritice zmiňuje, že Kubrick román proměnil v tragédii nestabilní rodiny, která jen letmo obsahuje jakýkoliv nadpřirozený podtext. Autor nebyl spokojen ani s obsazením filmu, Jack Nicholson obsazený do role Jacka, byl, dle kritiky, příliš povrchní oproti původní postavě a stejně tak Shelly Duvall obsazená do role Wendy, byla v podstatě „urážkou pro ženy“¹¹ a její, v předloze důkladně a detailně popisovaný velmi silný charakter, byl ve filmové adaptaci zcela vypuštěn a byla naopak spíše podřízená svému manželovi.

Stanley Kubrick své pojetí příběhu *Osvícení* popisuje v rozhovoru s Michele Cimentem¹². Poukazuje na potíže při výtahu hlavní myšlenky příběhu a při pokusech o opětovné vymyšlení částí vyprávění, které považoval za slabé. Dle Kubricka bylo potřebné postavy rozvinout lehce odlišně, než byly popsány v románu, což byl jeden z hlavních Kingových podnětů ve zmíněné kritice. King naopak chválil scénérie filmové adaptace, stejně tak jako scénu „Johnny je tady!“ avšak ty jsou jen povrchním zpestřením, a ne pravou podstatou příběhu a film popsal jako krásné auto bez motoru. Přestože King i Kubrick pojali postavu protagonisty Jacka Torrance odlišně, byla v obou příbězích v podstatě nejpodstatnějším motivem.

¹⁰ US National Film Registry, sekce About This Program zveřejněného na webových stránkách Library of Congress, <https://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/about-this-program/>

¹¹ Rozhovor „Stephen King, *The Art of Fiction No. 189*“ z roku 2001 v „The Paris Review“, vydání 178, podzim 2006

¹² Kubrick on *The Shining*, an interview with Michel Ciment, rozhovor vyňat z knihy *Kubrick*, 1980, od Michela Cimenta <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.ts.html>

6.1. Největší rozdíly mezi románem *Osvícení* a jeho filmovou adaptací

Pravděpodobně každému, kdo kdy *Osvícení* z roku 1980 viděl se při jeho zmínce vybaví ikonické scény jako dvojčata, která Danny vidí při jízdě po hotelu na své tříkolce, scéna s výtahem, ze kterého se vyleje obrovské množství krve, živý labyrint, věta „Johnny je tady!“, Jackova věta opakující se na stovkách stran jeho rozpracovaného díla nebo samozřejmě také závěrečná scéna filmu, kde Jack Torrance umrzne. Všechny tyto momenty pro filmovou verzi tak zásadní a velmi známé jsou ale vymyšlené a v knize se vůbec neodehrály a ráda bych je v této podkapitole prošla spolu s možnými důvody, proč je Kubrick vytvořil a co by mohly symbolizovat.

Hlavní rozdíl mezi románem a filmem je zajisté žánr a hlavní téma. Kniha se zabývá rozpadající se rodinou, zatímco filmová adaptace je hlavně o psychické destrukci hlavního hrdiny, a to bez ohledu na ostatní postavy či následky. v knize i filmové adaptaci jsou příležitosti mi činiteli děje samotné postavy, neboť bez jejich přítomnosti by se příběh nemohl rozvíjet.

Ráda bych začala samotnou postavou Jackovy manželky, Wendy, která je v samotném románu vzhledově naprosto odlišná např. je popisována jako blondýna, zatímco v Kubrickově adaptaci je černovláska a stejně tak je v knize popisována jako žena, která vzhledem odpovídá vizuálu filmové hvězdy. Pro nás však není kritická vizuální podobnost, nýbrž povahová. Wendy je v knize vykreslena jako velmi silná a nezávislá osobnost, která je schopná se Jackovi postavit mnohem důrazněji než ve filmovém pojetí, kde působí velice ustrašeným dojmem. v Kubrickově příběhu je Wendy mnohem mírnější a Jackovy násilné sklony na ni mají mnohem výraznější vliv. Další, sice drobnější, ale stále výrazné rozdíly se objevují v Dannyho způsobu komunikace s Tonym, svým imaginárním přítelem, jak ho popisují Wendy a Jack a také způsobem používání schopnosti osvícení a tím, jaké množství této schopnosti se v Dannyem nachází. Filmová adaptace příběhu se v tomto ohledu zdá více strohá. DROM či v originálním Kingově znění nebo i ve filmu REDRUM se v románu objevuje mnohem dříve než ve filmu. Veškeré Kubrickovy změny byly ale ve filmu přijatelné a zcela funkční hlavně díky zřetelné změně Jackovy osobnosti a povaze jeho psychózy.

Momentem, který si vybavuje z filmu určitě úplně každý a to, když Wendy s basebalovou pálkou v ruce hledá svého manžela, ale u pracovního stolu ho nenajde, ale nachází se zde jeho rozepsané dílo, které zvědavě otevře a zjistí, že se na stovkách stran objevuje jen jedna jediná věta: „All work and no play makes Jack a dull boy.“ (Kubrick,

1980) volně přeloženo jako „Samá práce a žádná zábava dělá z Jacka nudného chlapce.“. v knize Jack píše příběh, který je inspirovaný hotelem Overlook, ale ve filmu není jeho autorský záměr nikdy upřesněn. Ve filmové adaptaci *Osvícení se* Jack neustále nachází v určitém spisovatelském či kreativním bloku, ze kterého se není schopen vymanit a je tudíž jednou z klíčových složek jeho psychózy. Tato pasáž se v Kingově knize vůbec neobjevuje a můžeme říci, že se scénou navíc Kubrick chtěl rychleji a zřetelněji dostat k tomu, aby si divák uvědomil, že Jack naprosto ztratil zdravý rozum a tato věta je v podstatě přímým vhladem do Jackova psychického stavu. Co se Gradyových dcer týče, ve filmu jsou zobrazeny jako dvojčata, která se z ničeho nic objeví na chodbě před Dannym, který se, hned po přestěhování, projíždí po chodbách hotelu na své tříkolce. Vraždy spáchané Grady, dřívějším správcem hotelu, jsou v knize poměrně hojně probírány, ale dcery nejsou dvojčata a také nejsou nikdy zmíněna jako viděna. a to ani v Dannyho vizích. Výtah, ze kterého při otevření vyteče ohromné množství krve je další Kubrickem přidanou tečkou, která měla přidat na dramatičnosti scény a krev vylévající se z výtahu měla reprezentovat určitou vlastní povahu hotelu a to, že se hotel samotný stával postavou v příběhu¹³. Závěr filmu provází honička Dannyho a Jacka v živém labyrintu. v knize se místo bludiště objevuje zahrada tvořena různými rostlinami a topiary. Slovo topiar¹⁴ označuje okrasnou rostlinu, která je umělecky tvarována do různých ornamentů, tvarů a také třeba zvířat či osob. Tyto topiary v knize ožívají, Jacka děsí a tím ho vlastně posouvají stále více na hranici rozumu. Filmová hláška „Here’s Johnny!“ nebo „Johnny je tady!“ se stala velice dobře známou snad mezi všemi ať už *Osvícení* viděli nebo ne. Tato věta zazní při rozsekání dveří koupelny, ve které se zamkla Wendy s Dannym, který ale mezi tím utekl ven z hotelu oknem, sekerou. Scéna s pronásledováním Wendy do koupelny se objevuje i v knize, ale Jack při tom nemá v ruce sekeru, ale palici na kriket. Říká se, že herec Jack Nicholson ztvárňující postavu Jacka Torrance, improvizoval a věta nikdy nebyla součástí originálního scénáře. Jako poslední a možná i nejvýraznější rozdíl bych ráda uvedla filmový a knižní závěr příběhu jehož rozdíl zcela mění náhled na protagonistu celého díla. Ve filmové verzi Jack umírá umrznutím poté, co se mu nepodaří Dannyho v živém bludišti chytit a Wendy se synem se podaří uniknout. Záběr zmrzlého Jacka Torrance, ztvárněného Jackem Nicholsonem, se stal nejspíše jedním z nejznámějších obrazů v historii kinematografie. v knize ale Jack Torrance neumrzne, naopak je vylákán do kotelny hotelu Overlook, kde následně dojde

¹³ Rozhovor s Leonem Vitali pro Yahoo Entertainment: <https://www.yahoo.com/entertainment/mvps-horror-stanley-kubrick-made-elevators-bleed-shining-140037423.html?guccounter=1>

¹⁴ v množném čísle topiary

k výbuchu a Jack umírá. Způsob smrti je v obou pojetích úplně opačný. King se pokoušel Jacka vykreslit jako vřelého, v podstatě normálního člověka, který na konci příběhu ukazuje Dannymu svou otcovskou lásku a dochází k určitému vykoupení ze svých hříchů, zatímco Kubrick se Jackův charakter snažil vykreslit jako chladného násilníka. Oba způsoby smrti tedy naprosto odpovídají tomu, jak se protagonistu autoři snažili ztvárnit.

7. Závěr příběhu

Obecně je v obou pojetích příběhu poměrně náročné rozeznat, kdy se začínáme blížit závěru. z mého vlastního pohledu, ale závěr může začínat v momentě, kdy se Jack opět dostaví do zlatého pokoje, kde se právě odehrává večírek. Jack si sebevědomě sedá k baru a na rozdíl od poslední návštěvy této místnosti u sebe konečně má hotovost a chce svůj alkoholický nápoj zaplatit. Barmanem Lloydem jsou ale jeho peníze odmítnuty s větou „Máte to zdarma, pane Torranci. Vaše peníze nemám přijímat. Pokyn ředitele.“ (King, 1977). Díky tomuto výroku můžeme vyvodit, že hotel bude jako platbu za svoje služby vyžadovat něco jiného, než jsou peníze a již předem se dá předpokládat, že díky následujícímu rozhovoru v knize se platba bude týkat zejména Jackova syna, jak jsem již výše zmínila. Jack svůj drink vzápětí vyleje na své sako, když do něj omylem vrazí číšník, který mu nabídne, že mu jej vyčistí. Tato scéna je v obou pojetích prakticky stejná a dozvídáme se, že číšník se jmenuje Delbert Grady a Jack v něm poznává toho Gradyho, o kterém mu při přijímacím pohovoru vyprávěl pan Ullman, dřívějšího správce hotelu, který, jak bylo sděleno při pohovoru, díky ponorkové nemoci zabil svou manželku a dvě dcery a poté zastřelil sám sebe. Jack mu incident vyličí, ale Grady trvá na tom, že se nic takového nestalo a že jeho žena pracuje v kuchyni, děvčata již spí a v hotelu nikdy správcem nebyl, tím vždy byl a stále je Jack. v knize Grady také dodává, že do hotelu byli přijati oba tu samou sezónu. Grady Jacka informuje o Dannyho zvláštním daru osvětlení a Jack si v blízké době uvědomuje, že je potřeba Dannyho, Wendy, ale také Dicka Halloranna, který ovládá stejný dar jako Danny, napravit. Napravit je stejným způsobem, jakým Grady napravit svou manželku a děti. Jak děj pomalu graduje, Wendy se vydává konfrontovat Jacka ohledně jeho znovu nabytých návyků a pokusu o ublížení Dannymu. Wendy nevěří svému synovi, že se jej pokoušela uškrtit žena v pokoji 217 a stopy po škrcení na synkově krku připisuje Jackovi právě díky tomu, že opět začal výrazně pít. Wendy si s sebou na obranu proti manželovi bere basebalovou pálku, Jacka s ní uhodí a zamkne ve spíži v kuchyni, kde se dále odehrává další, podstatný moment příběhu. i přes to, že v ani jedné z porovnávaných verzí

není přímo zmíněno, kdo dveře spižírny Jackovi odemkl, je snadné si to vyvodit. Ve filmu i v knize se Jackovi dveře od spiže samy otevrou poté, co se objevuje dialog s Delbertem Grady, který určitým způsobem zpochybňuje jeho odhodlání o napravení své rodiny. v Kingově příběhu však Grady navíc poukazuje na sílu osobnosti Wendy a nejspíše se Jacka snaží určitým způsobem rozhodit, možná i naštvat, protože zmiňuje, že měli možná raději jednat s ní, čímž odkazuje na Jackovu neschopnost dostat slibu a poukazuje na to, že jeho žena by odvedla lepší práci, čímž Jacka nejspíše vyburcuje a on je ještě odhodlanější slibu dostat.

8. Agrese v dílech *Osvícení*

V obou dílech Jack, protagonista příběhu, vykazuje chování, které je výrazně násilné a často také velmi konfliktní. Tudíž můžeme říci, že má sklony k agresi a jí vyvolanému násilí. v daném rámci můžeme pozorovat větší množství různých druhů agrese – instrumentální, která je často popisována jako plánovaná, promyšlená a nezpůsobená jakoukoliv možnou formou provokace. Tento typ agrese, který je často znám také pod názvy jako predátorská či proaktivní agrese, je iniciovaná pachatelem a je užívána k dosažení určitého cíle, násilí může být v tomto případě také až druhotné či náhodné a nemusí k němu být přímo směřováno. Pachatelovy emoce v tomto druhu násilí většinou hrají minimální roli, je využívána k dosažení určitého cíle např. ozbrojená loupež. Afektivní či expresivní agrese provází ve většině případů nějaká ponižující provokace, stresor či hrozba, která v daném jedinci vyvolá silné emoce a díky tomu vede k ukvapené reakci pachatele.

Můžeme vypožorovat, že se Jack jak v knižní, tak ve filmové verzi vztahuje k instrumentální i afektivní agresi, jaký je však vztah mezi nimi a psychózami, ke kterým vede vliv přízraků v hotelu? Jak již bylo zmíněno, Jack přijímá pozici správce hotelu Overlook, jeho motivace k přijetí této pozice je čistě instrumentální, a to právě díky tomu, že doufá, že bude moci využít izolovanou lokaci a čas pobytu v hotelu ve svůj prospěch, a to k soustředění se na svou knihu a zároveň bude schopen svou rodinu finančně zaopatřit. Jackova instrumentální agrese se každopádně v průběhu příběhu kaskádovitě zhoršuje. Do čím dál tím větších extrémů se posouvá díky obsesivní touze dokončit knihu a potřebě znovuzískání kontroly nad svým životem. Wendy a Dannyho nejspíše vidí pouze jako překážky na cestě k dosažení cíle a ve svých činech se stává stále násilnějším a nepředvídatelnějším. Jack zároveň ale také zažívá řadu emocionálních stimulů, které podněcují afektivní agresi, a to například jako frustraci z přítomnosti jeho rodiny, odpor

k pocíťované Wendyině kontrolenad jejich životy a nadpřirozených sil, které Jacka ovlivňují. v momentech reaktivní agrese se Jack stává násilnickým a v návaznosti impulzivně útočí, často bez přemýšlenínad tím, jaké následky mohou jeho činy mít.

9. Izolace v pojetí existencialismu

Ráda bych tuto kapitolu začala přiblížením existencialistické tradice, ve které má existencialistický pohled na izolaci kořeny. Tato tradice zdůrazňuje subjektivní vnímání a prožívání jednotlivcovy existence. Její hlavní dilemata a výzvy plynou právě z tohoto vnímání existence. Existencialismus zkoumá témata jako svoboda, autenticita, smysl života a odpovědnost. v kontextu izolace můžeme říci, že se existencialismus zabývá základním stavem lidské existence, který zahrnuje pocit individuality a oddělenosti. Izolace se z existenciální perspektivy vztahuje ke subjektivní zkušenosti odloučení jedince od ostatních, pocitu osamělosti a také se potýká s neodmyslitelnou osamělostí existence celkově (Breitbart, 2017). Existenciální pohled na izolaci a existenciální dilemata celkově uznává přirozený pocit oddělenosti a osamělosti, který jedinci zakouší ve své existenci.

Co se filozofů zabývajících se existencialismem týče, pojem izolace a její význam zkoumali různými způsoby. Jonathan Webber ve své knize *Existentialism of Jean-Paul Sartre (Existencialismus Jean-Paula Sartra)* poukazuje na témata existencialismu: existence předchází podstatě, opuštění, absolutní individualita a svoboda, subjektivita hodnot, odpovědnost volby, úzkost, zoufalství, myšlenka já a zlá víra [Webber, 2009 in Cagri Tugrul Mart, 2012]. Jean-Paul Sartre ve svém díle *Existencialismus je humanismus* tvrdí, že estetický existencialismus, který právě on reprezentuje, je mnohem ucelenější. Tedy pokud Bůh neexistuje, existuje alespoň jedna bytost, jejíž existence předchází její esenci. Bytost, která tedy existuje dříve, než ji lze nějakým pojmem definovat (Cagri Tugrul Mart, 2012). Sartre tvrdí, že člověk nejprve existuje – zhmotňuje se ve světě, setkává se se sebou samým a až poté se definuje. Sartre na princip existencialismu odkazuje ve výše zmíněné knize, říká: „Lidská přirozenost neexistuje, protože neexistuje žádný Bůh, který by ji vymyslel. Člověk není jen to, co si představuje, že je, ale to, co si sám přeje, aby byl, a protože si sám sebe představuje až poté, co sám existuje, stejně tak jako si přeje, aby byl poté, co byl vržen do existence, není člověk ničím jiným než tím, co ze sebe sám udělá.“ [Sartre, 2007: 22 in Cagri Tugrul Mart, 2012]. Právě díky Sartrovu přesvědčení o prvotní existenci jedince si dovolím říci, že zdůrazňoval existenciální úzkost či úzkost, vyplývající z jedincova uvědomění si vlastní svobody a odpovědnosti v lhostejném, často

absurdním světě. Každý jedinec je ve výsledku na rozhodování a definování své existence sám, což může vést k pocitu izolace a existenciální úzkosti. Existenciální pohled na izolaci uznává pocit oddělenosti a osamělosti, kteří jedinci ve své existenci zakouší, jako přirozený.

Existenciální úzkosti, ke kterým izolace; jako jeden ze 78 identifikovaných, ale v článku, který jsem používala jako jeden z hlavních zdrojů na toto téma¹⁵ pěti faktorů, kterými jsou smrt, bezvýznamnost, vina, izolace a identita; může vést (van Bruggen et al., 2015).

Člověk je jedinec, který nemůže vědět, co prožívá někdo jiný a už vůbec nemůžeme s jistotou vědět, jaké by to bylo, být někým či něčím jiným. Existuje nepřekročitelná propast mezi vnitřním světem jednoho jedince a dalších osob, ale zároveň lidé cítí potřebu být s ostatními lidmi ve spojení (van Bruggen et al., 2015). Přehled s názvem *Systematic Review of Existential Anxiety Instruments* k porovnání předkládá čtyři teorie. Modely, které byly vybrány, vytvořili Tillich (1952), Yalom (1980), Glas (2003, 2013) a TMT¹⁶ (Koole et al., 2006)¹⁷ (van Bruggen et al., 2015) a každá z nich popisuje čtyři až sedm obav, které si představíme později v průběhu této práce. Všechny tyto teorie spadají mezi psychologické sociální teorie, teorie zvládání teroru je ale také i evoluční teorií dle níž jsou lidé jedineční právě díky vědomí vlastní existence a konečnosti. Předkládají izolaci jako jedno z významných životních omezení, které mohou vést ke zvýšení existenciální úzkosti jedinců. Tillichova teorie jako jediná však danému subjektu izolace nepřikládá místo v typologii úzkostí jako takových. Existenciální úzkost je nejspíše také jednou z možností vedoucích k projevení či vzniku Jackových psychických problémů.

V kontextu Kingova i Kubrickova *Osvícení* je izolace zmíněna již na začátku obou pojetí. Pan Ullman, který Jacka provádí hotelem a v průběhu začátku příběhu jej jako správce i najme zmiňuje, že hotel je přes zimní měsíce opravdu naprosto izolován a u předchozího správce se díky tomu vyvinula tzv. ponorková nemoc. King ji v knize popisuje jako slangový výraz pro klaustrofobickou reakci projevující se odporem k lidem, se kterými je jedinec prožívající tento stav delší dobu v naprosté izolaci od okolního světa. Je také zmíněna možnost halucinací a výrazných násilných sklonů a činů např. jedinec ve stavu ponorkové nemoci byl schopen druhého zabít kvůli připálenému jídlu nebo hádce o to,

¹⁵ Systematic Review of Existential Anxiety Instruments, van Bruggen V., et al. Journal of Humanistic Psychology (2015)

¹⁶ TMT – Terror management theory = teorie zvládání teroru

¹⁷ Tillich, 1952; Yalom, 1980; Glas, 2003, 2013; Koole et al. 2006 v Systematic Review of Existential Anxiety Instruments, van Bruggen V., et al. Journal of Humanistic Psychology (2015)

kdo má tentokrát umýt nádobí (King, 1977)¹⁸. v průběhu obou pojetí příběhu můžeme pozorovat postupný vývoj Jackovy iritace způsobené vlastní rodinou a jeho stále častější výbuchy vzteku. Jak jsem v této práci již zmiňovala, vliv hotelu a v něm uvězněných přízraků začíná na Jacka, v Kingově příběhu pomalu, v Kubrickově téměř okamžitě, působit a tím obrazně řečeno přilévají olej do ohně. Oheň v tomto případě symbolizuje Jackovy předchozí problémy s agresí a začínající znaky ponorkové nemoci. Tento stav mohl být vyvolán neustále se opakujícími dny se stereotypními pracemi a aktivitami spolu s nedostatečným množstvím podnětů. Právě nemožnost přerušování kontaktů rodiny přes zimní měsíce, kdy vlastně ani možnost opuštění hotelu díky uzavřeným cestám nemají, a tak je Jack přítomností své manželky a syna neustále více podrážděný. Ponorková nemoc může, jak již bylo zmíněno, vést k agresivitě, halucinacím, paranoi, psychóze apod.

9.1. Obavy spojené s existenciální úzkostí

Modely, zmíněné v pasáži výše, Tillich (1952), Yalom (1980), Glas (2003, 2013) a TMT – teorie zvládání teroru (Koole et al., 2006) byly mnou zvoleným článkem vybrány z důvodu diskrétního a formálního popisu souboru existenciálních obav, které jsou ale zároveň také velmi různorodé, co se jejich vzniku týče. Ve všech modelech se objevuje obava smrti, bezvýznamnosti a viny, zatímco izolace a identita jsou zmíněny jako dodatečné jenom v některých z nich. Pojdme si tedy tyto obavy z pohledu těchto modelů probrat (van Bruggen et al., 2015). Největší zájem na základě kontextu této práce je samozřejmě v izolaci jako takové, ale té jsem již dala samostatné pasáže, a proto se v této části na izolaci jako takovou zaměřovat nebudeme. Tillich ve svém modelu rozlišuje mezi absolutními a relativními variantami existenciálních obav (van Bruggen et al., 2015).

Smrt je první a pravděpodobně také logicky největší obavou lidské existence. Jakožto živé bytosti obdařené rozumem jsme schopni uvažovat nad vlastní existencí a možnostmi nebytí. Úzkost, kterou představa nebytí přináší se každopádně nevztahuje na konkrétní okamžik smrti, ale spíše na myšlenku konečnosti jako takové. Tedy na to, že každý život je omezený na určitou dobu, která je pro daného jedince dlouho, nebo až do konce, neznámá. Jak bylo zmíněno výše, Tillich varianty existenciálních obav rozlišuje a úzkost ze smrti považuje za obavu absolutní, zatímco osud, který je úzkostí, která spojuje nahodilost s událostí, považuje za relativní (van Bruggen et al., 2015). Absolutní úzkost je myšlena jakožto neomezená, jako taková, která nezávisí na ničem a s ničím se nepoměruje.

¹⁸ *Osvícení* Stephen King, originál z roku 1977, český překlad Ivan Němeček 2010, str. 20

Relativní úzkost je poté opakem té absolutní a je tedy podmíněná či poměrná ve vztahu k něčemu jinému. Glas ve svém modelu věnuje pozornost nedostatku bezpečí a nedostatku fyzické ochrany (van Bruggen et al., 2015). Svět bere jako velice nebezpečné místo a nedostatek fyzické ochrany dle něj velmi úzce spojuje tyto nedostatky s úzkostí ze smrti.

Bezvýznamnost nebo také nicotnost se objevuje, pokud se lidé pokouší najít smysl toho, co je v životě potkává a při pokoušení se o nalezení cíle, pro který mají žít. Frankl se svým modelem se v této souvislosti zmiňuje nejčastěji, protože tvrdil, že hledání smyslu je lidskému stavu vlastní (van Bruggen et al., 2015), tedy že lidská existence předchází esenci, jak jsme již rozebírali u Satra. Člověk hledá to, pro co žije a tím, že to najde, dá svému bytí smysl, nikdo není do světa přiveden s předurčeným smyslem života, zároveň při tomto hledání jedinec nemůže očekávat jakoukoliv pomoc od vnější síly, či autority a díky tomu je zodpovědný za určení si vlastních odpovědí což může vést k existenciální úzkosti, jak již bylo zmíněno. Dle Tillicha je prázdnota relevantní varianta nesmyslnosti a Glas úzkost, nebo jiné negativní pocity, vyvolané existencí popisuje jako věčnost živého, které klade důraz na přesný přednes či popis umožňující vystoupení složitostí, a tedy to můžeme brát jako extrémní příklad prožitku bezvýznamnosti (van Bruggen et al., 2015).

Vina je v kontextu existenciálních úzkostí brána hlavně jako morální prohřešky. Když se opět podíváme na Tillichův model, ten říká, že pocit viny může vyplývat z toho, když člověk nežije podle vlastních morálních norem. Tillich vinu odlišuje od jím stanoveného absolutní varianty viny – odsouzení, pocitu, že nežijeme dle předpokládaných univerzálních norem (van Bruggen et al., 2015). Vina je dle teorie zvládání teroru vnímána jako morální emoce, tedy ty emoce vztahující se k něčemu, co jedinec považuje za správné nebo nesprávné – morální či nemorální, můžeme mezi ně zahrnout hněv, vinu, soucit, pýchu a stud. Tyto emoce jsou velice podstatné při formování morálních postojů, rozhodování a interakci s dalšími lidmi ve společnosti. Yalom ve své teorii zase ale vinu popisuje jakožto nenaplnění vlastního potenciálu, život je podle něj plný nekonečných možností, ale svoboda ve výběru není stoprocentní, zde se názorově schází s Glasem. Oba zmiňují to, že i přes to, že člověk je zodpovědný za výběr své životní cesty, stále tato cesta může vést k pochybnostem a prokrastinaci (Glas, 2003 v van Bruggen et al., 2015).

Identita je zmíněna jako pátý zdroj existenciální úzkosti v teorii zvládání teroru. Je chápána v souvislosti s pocitem nejistoty a obavami, vznikajících v důsledku otázek ohledně vlastní identity, pochopení sebe sama. Existenciální úzkost založená na identitě je tedy určitá neschopnost získání celkového náhledu na sebe sama. Jednotlivec se může cítit úzkostně

pokud si není jistý tím, kdo je nebo jaký je účel jeho existence. Glasův popis této úzkosti souvisel se ztrátou struktury ve vztahu k sobě a světu (van Bruggen et al., 2015).

Veškeré zmíněné obavy mají v případě Kingova a Kubrickova díla svou vlastní hodnotu a vliv vůči vývoji nejen osobnosti nejen Jacka, ale i jeho manželky Wendy.

10. Lokace dění příběhu – hotel Overlook

Struktura hotelové stavby je opět velice podobná Prosperovu opatství, které je prezentováno jako ohromná stavba sestávající z mnoha zatáček objevujících se každých dvacet až třicet metrů a každá z těchto zatáček má na příběh nový efekt. Hotel v Kingově *Osvícení* je prakticky replikou tohoto opatství a obě budovy mají společnou ohromnou velikost a asymetrii, která ve výsledku nedává smysl a stavba jako taková je vlastně naprosto nereálná. Kingova stavba je oproti Poeově ztvárněnému opatství liduprázdné. Overlook tedy Jacka kompletně izoluje od zbytku civilizace a tím ho zanechává samotného s rodinou, což vede, k již zmíněné ponorkové nemoci. k šílenství Jacka přivádí nejen to, že je v pozici společenského vydědence, ale také to, že neustále zůstává zavřený uvnitř hotelu, a to i přesto, že jeho rodina tráví čas venku (Buday, 2015).

Overlook je každopádně z velké části inspirován domem z Poeovy povídky *Zánik domu Usherů*, stejně tak jako strukturu sídla této povídky, je King inspirován i vlivem prostředí na vývoj psychiky postav. Poe je ve svých povídkách čtenáře schopen zmást tvorbou naprosto unikátního prostředí a čtenáře tím nutí přemýšlet nad skutečností, reálností a toho, zda by stavba ve skutečnosti mohla být staticky postavena nebo je projekcí toho, v jakém psychickém stavu se zrovna protagonista příběhu nachází. Můžeme spekulovat také o tom, zda je že jsou stavby v příbězích v podstatě drženy pohromadě pouze za pomoci vlivů externích sil (Buday, 2015). stejně jako v příběhu *Osvícení* se Roderick Usher, protagonista výše zmíněného příběhu, nachází v podobném psychickém stavu jako Jack Torrance a jeho dům se mění spolu se změnami stavu jeho mysli. Tedy v čím horším stavu se protagonista nachází, tím chmurnější se jeví i jeho dům samotný (Buday, 2015).

V Kingově románu ale můžeme vyzorovat spíše opačný vliv Jacka na hotel, respektive vliv hotelu na Jacka. i přes Kingovu inspiraci a praktické přejetí Poeovy techniky, Jack podléhá vlivům hotelu, což je vlastně naprosto opačným případem Rodericka Ushera, jehož zkáza má vliv na dům. Tento rozdíl můžeme připisovat funkci protagonistů v budovách. Roderick je, v Poeově povídce, jediným vlastníkem domu, zatímco Jack není jediným správcem, který v hotelu byl. Jackovy eskapády se v tomto případě zdají pouze jako

pohon pro přítomnost přízraků, které se v hotelu nachází a Jackův psychický vývoj korelující s vývinem atmosféry a sílení vlivu duchů vypadá jako pouhá náhoda. Stejný je však motiv zkázy a toho, že k ní vedla zcela dobrovolná rozhodnutí obou protagonistů. Dalším pohledem na hotel Overlook může být již zmíněná nereálnost objektu, která je dobře vykreslena i ve filmové adaptaci příběhu, když kamera následuje Dannyho jedoucího na tříkolce v patrech hotelu, můžeme si povšimnout, že struktura vyšších pater naprosto neodpovídá struktuře přízemí a že se objevují dveře do pokojů, které fyzicky nemohou existovat.

Ve filmové adaptaci si můžeme všimnout na první pohled nejspíše neviditelného, ale při bližším prohlédnutí jednotlivých scén, velice matoucího strukturálního postavení hotelu. Divák se může domnívat, že dveře, které nemůžou vést do žádného pokoje, protože jsou buď příliš blízko druhým vstupům, a tudíž by se s dalšími pokoji překrývaly nebo by měly zadní stěnou sousedit s prostorným výtahem, kam se oba prostory fyzicky nemohou vejít, jsou pouze chybou v postavení jednotlivých scén. Ale je tomu opravdu tak?

Kubrick se diváka snaží scénami diváka v prostorách hotelu dezorientovat, což přidává na pocitu nereálnosti, které pozorovatel vedou k hlubšímu pocitu zmatení a tedy tísně, která by nejspíše měla eskalovat pocit strachu z nemožného a neznámého. Optické iluze provází celý příběh, ať už se jedná o různé pozice vchodu do živého labyrintu, nacházejícího se na pozemku hotelu a v jednom záběru se jeho vchod nachází na straně jedné z jeho stěn, tedy z boku a naproti hotelovému vchodu se tedy nachází plná stěna. Ale později, v jedné z finálních scén, při Jackovu pronásledování Dannyho v labyrintu, se vchod do labyrintu nachází přímo naproti vchodu do hotelu. Podobných optických iluzí si může povšimnout i čtenář Kingovy knihy a je příjemné vidět, že Kubrick v adaptaci tyto detaily zahrnul také. Kubrick v *Osvícení* využívá liminálního prostoru jako zdroje strachu a tísně. Filmová adaptace ani kniha neobsahují temná zákoutí, atmosféru půlnoci atd. k navození hororové atmosféry na kterou jsme v těchto žánrech zvyklí. Naopak spíše využívá osvětlených prostor obsahujících zvláštní geometrické obrazce, nekonečné chodby a dveře spolu s prázdným prostorem, který by měl být jinak rušný. Tyto aspekty právě onu tísnivou atmosféru navozují. Nereálnost struktury hotelu jsme však již stručně pobrali výše v této části práce s odkazem na Kingovu inspiraci E. A. Poem.

Kingův beletristický soubor obsahuje rozsáhlé množství románů a krátkých povídek, které často obsahují politická, ekonomická, sociální či filozofická témata, která jeho postavení v literárním světě zpochybňují (Buday, 2015). Kingova a Poeova díla obsahují velké množství tematických podobností, které se pokusíme osvětlit za použití Kingovy knihy *Osvícení a Poeových povídek*, které jsou zmíněny níže.

Osvícení je jedním z nejlepších příkladů Kingova fiktivního světa, na kterých si inspiraci Edgarem Allanem Poem můžeme ukázat. Zajímavým faktem Kingovy práce a specificky tohoto díla je, že *Osvícení* je jeho vlastním originálním příběhem, který ale na Poea silně odkazuje ať už ve věci jeho života, prvky viditelnými v tomto díle a tématy užitými konkrétně ve třech příslušných povídkách a to „*Zánik domu Usherů*“, „*Černý kocour*“ a „*Maska červené smrti*“. (Buday, 2015).

Kingův román *Osvícení* obsahuje množství narážek na Poeovu povídku *Maska červené smrti*. Postava Jacka Torrance a prince Prospera mají mnoho společných rysů. Obě postavy jsou založeny na Shakespearových dramatech. Poeova postava Prospera je převzata ze Shakespearovy hry *Bouře*, ale nemá s protagonistou společného nic mimo tvrdé izolace, je iracionální hédonista, tedy člověk, který si nepochopitelně pro ostatní neodpírá radosti života, a to proto, že zůstává lhostejný vůči poddaným trpícím smrtelnou chorobou. Lhostejný prostor se ve hře projevuje při Prosperovu uspořádání šesti měsíčního maškarního plesu pro šlechtice i přes to, že je jeho panství sužováno morem. Kingův Jack Torrance se mimo Prospera také podobá shakespearovským tragickým hrdinům. Shakespearův i Kingův vesmír funguje na konceptu svobodné vůle a Kingovy postavy si tedy mohou zvolit svůj osud samy, svobodně, protože není předurčen osudem. Jack tedy pomalu díky své vlastní vůli, náchylnosti a rozhodnutím morálně klesá až za určitý bod, ze kterého se již není možné vrátit, tato rozhodnutí později vedou k jeho zkáze. Zároveň je Jack velice podobný Poeovým hrdinům, je totiž v podstatě klasickým romantickým antihrdinou, což je zároveň i podobné Prosperovi v *Masce červené smrti* (Buday, 2015). Podobnosti jsou zřetelné např. v rozhodnutích charakterů různých příběhů, která se vždy ukazují jako nešťastná, ale tato rozhodnutí jsou stále způsobena jejich vlastní vůlí, a vždy vedou ke zhoubě dané postavy. v tomto můžeme také zřetelně vidět Sartrovu filozofii a odkaz existencialistického zájmu v odpovědnosti za vlastní činy a volby a z toho vycházející existenciální úzkost, kterou postavy často prochází.

11. Psaná forma knihy

King ve sbírce rozhovorů s názvem *Holé kosti: Rozhovory o teroru se Stephenem Kingem* přiznává, že *Osvícení* bylo původně strukturováno „do podoby shakespearovské tragédie o pěti dějstvích“ se scéna namísto kapitol. Spojitost s touto formou původní struktura románu můžeme spojit se hrou, kterou se snaží napsat Jack, což je hra s názvem *Malá škola*. Kniha je zároveň rozdělena do pěti dějství – přijímacího pohovor (předehra), posledního den sezóny, vosího hnízda, zasněžené země a záležitostí života a smrti. Akty jsou rozděleny do několika kapitol a každá kapitola je vyprávěna z pohledu jednoho člena rodiny, a tím umožňuje sledovat jednu událost z více úhlů pohledu. Výjimkou v tomto pravidlu je několik kapitol z pohledu Dicka Hallorana nacházejících se ke konci knihy. Přechody mezi dějstvími probíhají pomalu zatímco se napětí v příběhu postupně stupňuje. Názvy aktů upřesňují zaměření děje aktu jako celku, v rámci kapitol jsou specifikovány přesnými daty.

Finále *Osvícení*, může poukazovat i na Kingovu inspiraci v Shakespearovi, protože je klasicky shakespearovské: Wendy s Dannym Jacka opouští právě když se nachází ve špatném duševním stavu a tím mu umožňují stav šílenství dále prohloubit; King sám svého protagonistu popisuje jako ohavnost a něco mění se v podivnou, proměnlivou kompozici, která se podobá přízrakům v hotelu (Buday, 2015).

ZÁVĚR

Závěrem této bakalářské práce tedy docházíme k několika kritickým zjištěním. Práce nám umožnila hlouběji proniknout do psychologických a existenciálních rovin děl a stejně tak pomohla lépe porozumět lidské psychice a vnímání reality a vlivu psychózy a izolace na ně. Skrze analýzu postav jsme sledovali cesty do psychických stavů a změn, a to zejména u protagonisty příběhů Jacka Torrance. Vlastní analýza protagonisty nás dovedla k lepšímu porozumění eskalace jeho psychotického stavu skrze existenciální izolaci. Zjišťujeme, že obě adaptace *Osvícení* nám v odlišných pojetích ukazují, jak psychóza a izolace ovlivňují vnímání světa a samotnou identitu a psychiku jedince.

Existenciální perspektiva nám pomáhá rozumět tomu, že hledání smyslu a autentičnosti je součástí lidské existence, a tudíž opravdu existence předchází esenci člověka a že nedostatek těchto prvků může vést s jedincově psychickému rozkladu a destrukci. Tato práce zároveň poukazuje na významné tvůrce, jmenovitě Stanleyho Kubricka a Stepheny Kinga, kteří prostřednictvím svého díla dokázali vytvořit a zprostředkovat čtenářům a divákům silná emocionální a také filozofická poselství. Jejich díla nám podávají rozšířené chápání lidské psychiky, podstaty a celkově komplexnosti lidské existence. Práce tedy přispívá k hlubšímu pochopení vztahu mezi lidskou existencí, psychózou a pocitem izolace a také k lepšímu chápání různých perspektiv těchto témat prostřednictvím literárního a filmového umění.

V této krátké závěrečné úvaze zmiňuji, že moje práce, na téma psychózy a existencialistické pojetí izolace v pojetích děl *Osvícení*, přináší a otevírá nové perspektivy a pochopení hlubšího pojetí lidského bytí a psychiky. Tyto poznatky mohou sloužit jako podklad pro další výzkum v oblasti filozofie, psychologie a samozřejmě také literatury.

Závěrem bych ráda zdůraznila, že psychóza a izolace jsou velmi komplexní jevy se zásadním vlivem a dopadem na lidskou psychiku a celkové vnímání světa a lidského bytí. Zkoumání těchto témat z existenciální perspektivy umožňuje, jak již bylo zmíněno, lepší porozumění lidské podstatě, hledání smyslu a významu, které jsou pro nás jako rozumem obdařené bytosti naprosto nezbytné.

Anderson, C. A., & Bushman, B. J. (2002, February). Human Aggression. *Annual Review of Psychology*, 53(1), 27–51. <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.53.100901.135231>

Arciniegas, D. B. (2015, June). Psychosis. *CONTINUUM: Lifelong Learning in Neurology*, 21, 715–736. <https://doi.org/10.1212/01.con.0000466662.89908.e7>

Beebe, J. (1980, June). The Shining. Directed by Stanley Kubrick, written by Stanley Kubrick and Diane Johnson. *The San Francisco Jung Institute Library Journal*, 1(4), 57–61. <https://doi.org/10.1525/jung.1.1980.1.4.57>

Blais, J., Solodukhin, E., & Forth, A. E. (2014, February 13). a Meta-Analysis Exploring the Relationship Between Psychopathy and Instrumental Versus Reactive Violence. *Criminal Justice and Behavior*, 41(7), 797–821. <https://doi.org/10.1177/0093854813519629>

Breitbart, W. (2017, June 23). Existential isolation. *Palliative and Supportive Care*, 15(4), 403–404. <https://doi.org/10.1017/s1478951517000621>

Buday, M. (2015, July 1). From One Master of Horror to Another: Tracing Poe's Influence in Stephen King's The Shining. *Prague Journal of English Studies*, 4(1), 47–59. <https://doi.org/10.1515/pjes-2015-0003>

Cagri Tugrul Mart. (2012, March). Existentialism in two plays of Jean-Paul Sartre. *International Journal of English and Literature*, 3(3). <https://doi.org/10.5897/ijel11.042>

King, S. (1977). *The Shining*. Překlad Ivan Němeček, 1993, 2003, 2010. BETA s.r.o., 2019

Kurbick, S. (1980). *The Shining*.

Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation. (2005, July 1). *Choice Reviews Online*, 42(11), 42–6390 a. <https://doi.org/10.5860/choice.42-6390a>

Miquel-Baldellou, M. (2018). "That Was Poe, The Great American Hack": Retracing Echoes of Poe's Gothic Tales in Stephen King's *The Shining*. *Revista De Estudios Norteamericanos*, 22, 189–210. <https://doi.org/10.12795/ren.2018.i22.09>

Morrison, A. P., Frame, L., & Larkin, W. (2003, November). Relationships between trauma and psychosis: a review and integration. *British Journal of Clinical Psychology*, 42(4), 331–353. <https://doi.org/10.1348/014466503322528892>

Nuechterlein, K. H., & Dawson, M. E. (1984, January 1). a Heuristic Vulnerability/Stress Model of Schizophrenic Episodes. *Schizophrenia Bulletin*, 10(2), 300–312. <https://doi.org/10.1093/schbul/10.2.300>

Pattee, F. L., & Lovecraft, H. P. (1946, May). Supernatural Horror in Literature. *American Literature*, 18(2), 175. <https://doi.org/10.2307/2920881>

Perdikaki, K. (2017). Towards a model for the study of film adaptation as intersemiotic translation. *Intralinea*.

Rampell, P. (2019, March 1). *The Shining* and the Media Conglomerate; or, How All Work and No Play Made Jack a Creative Artist in the 1970 s. *American Literature*, 91(1), 151–182. <https://doi.org/10.1215/00029831-7335385>

Richter, D. H., & Gamer, M. (2003). Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon-Formation. *Studies in Romanticism*, 42(4), 587. <https://doi.org/10.2307/25601651>

Shaw, K., Mcfarlane, A., & Bookless, C. (1997, July). The Phenomenology of Traumatic Reactions to Psychotic Illness. *The Journal of Nervous & Mental Disease*, 185(7), 434–441. <https://doi.org/10.1097/00005053-199707000-00003>

Strinati, D. (2014, April 4). *An Introduction to Studying Popular Culture*. <https://doi.org/10.4324/9781315005768>

Tedeschi, J. T., & Felson, R. B. (1994). *Violence, aggression, and coercive actions*. <https://doi.org/10.1037/10160-000>

van Bruggen, V., Vos, J., Westerhof, G., Bohlmeijer, E., & Glas, G. (2014, July 7). Systematic Review of Existential Anxiety Instruments. *Journal of Humanistic Psychology*, 55(2), 173–201. <https://doi.org/10.1177/0022167814542048>

Violence, aggression, & coercive actions. (1995, October 1). *Choice Reviews Online*, 33(02), 33–1220. <https://doi.org/10.5860/choice.33-1220>

Witte, K., & Allen, M. (2000, October). a Meta-Analysis of Fear Appeals: Implications for Effective Public Health Campaigns. *Health Education & Behavior*, 27(5), 591–615. <https://doi.org/10.1177/109019810002700506>

Zemenová, M., (2012). Doslovný překlad, nebo adaptace? Způsoby překladu v období Raného Novověku v Kontaktu Německo – českém, *Listy Filologické* 135(1-2).