

Toposy lęku i inicjacji *Lśnienie* Stanleya Kubricka

KATARZYNA OLSZEWSKA

Filmy Kubricka są dziś uznawane za arcydzieła takich gatunków, jak horror czy science fiction, także dzięki walorom ukrytych znaczeń, wielowymiarowej refleksji nad prawdziwą naturą człowieka oraz jego skłonnością do samodestrukcji.

W każdym filmie tego reżysera można wyłonić jeden klucz, podstawową, pierwszą myśl, wobec której wszystkie inne, umieszczone niejako zewnątrz, są oczywistymi asocjacjami. Za sprawą takiego właśnie klucza można odpowiedzieć na pytania zarówno o treść, jak i o formę, w którą przyobleczone opowieść.

Dla filmu *Lśnienie*, który powstawał u schyłku lat siedemdziesiątych na podstawie powieści Stephena Kinga, takim kluczem jest mit labiryntu, mit przestrzeni inicjacji. Na zasadzie konstrukcji błędniaka zbudowana jest przestrzeń w filmie, ukazany jest czas, relacje między bohaterami, gra między ciszą a dźwiękiem i muzyką, a nawet elementy scenografii, kostiumów czy użytych narzędzi, symboli i kolorów.

Perseusz, który podobnie jak Tezeusz z własnej woli postanowił zmierzyć się z potworem, miał przynieść w darze głowę Gorgony. Z boską pomocą, używając tarczy Ateny jak lustra, bohater oglądał tylko odbicia potworów, co pozwoliło mu znaleźć i uśmiercić Meduzę. Siegfried Kracauer w książce pt. *Teoria filmu* mówi, że ekran jest, jak wypolerowana tarcza Ateny. Dzięki ekranowi możemy oczekiwać, że odbijają się w nim zdarzenia, które zamieniłyby nas w kamień, gdyby wydarzyły się w prawdziwym życiu.

Lśnienie wydaje się ciekawym dziełem nie tylko dlatego, że zrywa ze schematem sadomasochistycznych widowisk pełnych wszelkich okropności, tak częstych w kinie grozy lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, ale również dlatego, że przyglądając się ludzkiej naturze, podaje w wątpliwość jej z gruntu czysty charakter, bowiem w tym filmie zło ma początek w człowieku. Przewrotne jest także podejście Stanleya Kubricka do języka filmu charakterystycznego dla kina grozy, bowiem z jednej strony wykorzystuje go w pełni, z drugiej – odcina się od tradycyjnego sposobu przekazywania treści przez formę, pozostawiając sobie zawsze furtkę racjonalnego wytłumaczenia takiego nadnaturalnego wizerunku. Kubrickowskim „oczkiem puszczonego do widza” są słowa Jacka, który stwierdza, że jego rodzina lubi filmy grozy i opowieści o duchach.

Główny bohater filmu *Lśnienie* Jack Torrance pojawia się na ekranie w scenie spotkania w sprawie pracy. Musiał przemierzyć nie lada drogę, by dostać się do Hotelu Overlook, gdzie ma się ubiegać o posadę dozorcę na okres zimy, kiedy w obiekcie nie przyjmuje się gości. Dowiadujemy się, że Jack ma na pięć miesięcy zabrać ze sobą do hotelu żonę Wendy i kilkuletniego syna Danny’ego,

a czas spędzony z dala od cywilizacji pragnie poświęcić na pisanie książki. Nie zniechęca go nawet drastyczna opowieść o jego poprzedniku Delbercie Gradym, który w wyniku załamania spowodowanego odosobnieniem wymordował całą swoją rodzinę i popełnił samobójstwo. Wkrótce, mimo napomnień tajemniczego głosu, Tony'ego – *alter ego* syna Jacka – Torrance'owie przeprowadzają się do hotelu. Tam, oprowadzani przez zarządzającego obiektem, poznają budynek i jego historię, a Danny spotyka Hallorana, człowieka obdarzonego tym samym darem postrzegania pozazmysłowego – lśnieniem. Halloran ostrzega go przed ukrytą, niebezpieczną stroną tego miejsca. Kolejna odsłona ma miejsce miesiąc później. Wendy zajmuje się rodziną i pełni obowiązki dozorczy, Jack próbuje pisać, Danny jeżdżąc na swoim rowerku zwiedza zakamarki hotelu. W osamotnieniu narasta przepaść niezrozumienia i chłodu między Jackiem a Wendy, Danny natomiast podczas niekończących się wycieczek korytarzami coraz częściej natyka się na widma krwawej przeszłości. Cisza i odosobnienie przytłaczają, a labiryntowe wnętrza zaczynają zakleszczać się wokół ofiar-wędrowców, wywołując w Wendy i Danny'm lęk, a w Jacku obłąd. W finale zdemaskowany, oszalały Jack-psychopata goni z toporem w ręku swoją rodzinę. Kierowany nadnaturalnymi siłami chce ich uśmiercić, tak jak przed nim swą rodzinę wymordował Grady. Wybawienie, również za sprawą nadprzyrodzonego daru lśnienia, przychodzi z zewnątrz, z rąk Hallorana, którego ściągnął Danny dzięki swym zdolnościom telepatycznym. Wprawdzie demony przestrzeni błędnika pochłaniają w ofierze życie zbawcy, jednak to także labirynt ratuje Danny'ego i unicestwia oszalałego Jacka.

Oto, w ogromnym skrócie, fabuła *Lśnienia* według Stanleya Kubricka. Odmienne zgoła przedstawia się zarówno historia Jacka, jak i hotelu w książce Stephena Kinga. Przeciętną amerykańską rodzinę niszczą w tej mistycznej przestrzeni problemy, które urastają do rangi dramatu i zbrodni. Alkoholizm Jacka, trudne dzieciństwo obojga małżonków, brak pracy, kłopoty finansowe, oderwanie od przyjaciół i korzeni wzmagające odczucie alienacji, frustracja i poczucie winy głównego bohatera oraz narastająca w nim agresja, której nie jest w stanie pohamować nawet wobec bliskich, składają się na pogłębiony obraz psychologiczny postaci Kinga. Racjonalna motywacja działań bohaterów zderza się jednak z nadnaturalnymi zjawiskami w przestrzeni labiryntu. Narracja prowadzona początkowo w sposób, który umożliwia interpretację koszmarnych wydarzeń jako przyczynowo-skutkowy wynik urojeń bohaterów, zamienia racjonalizm na arsenał środków czysto fantastycznych i makabrycznych: Jack z nożem w plecach ściga swą rodzinę, Wendy z połamanymi żebrami walczy o życie, zwierzęta kunsztownie wycięte z żywopłotów w ogrodzie ożywają, by prześladować rodzinę, a w końcu stary kocioł centralnego ogrzewania wybucha, unicestwiając Jacka i Overlook.

Lśnienie nie było pierwszym tekstem literackim adaptowanym przez Stanleya Kubricka, jednak sfilmowane przez niego powieści bardzo się od siebie różnią. Sam reżyser podkreślał, że najważniejsze przy wyborze powieści do ekranizacji jest pierwsze wrażenie, jego intensywność i to, jak długo czytelnik pozostaje pod wpływem lektury. W wywiadzie udzielonym z okazji hiszpańskiej premiery *The Shining* Kubrick zapytany o powieść Kinga powiedział: *Przysłał mi ją John Kelly, jeden z producentów od Warnera. Różni ludzie często przysyłają mi powieści, ale po raz pierwszy zdarzyło mi się, że przysłana powieść spodobała mi się.*

Rzadko zdarza mi się, abym książkę przeczytał w całości. Najczęściej rezygnuję po przeczytaniu dziesięciu stron, aby nie tracić czasu. Lektura „The Shining” była pasjonująca, odniosłem wrażenie, że wszystko w tej książce – historia, zawarte w niej idee i struktura bardziej są pomysłowe niż wszystko, co dotychczas w danym rodzaju czytałem. Pomyślałem, że „The Shining” jest świetnym materiałem na cudowny film¹. Mimo tego zachwyty Stanley Kubrick nie zdecydował się skorzystać z przygotowanego przez powieściopisarza na zlecenie wytwórni filmowej scenariusza i zgodnie ze swym zwyczajem sam rozpoczął pracę nad nim, a do współpracy zaprosił Diane Johnson.

*Diane Johnson jest wykładowcą angielskiej literatury gotyckiej na uniwersytecie w Berkeley, a także autorką nowoczesnych powieści gotyckich. Pisarka nie miała wcześniej doświadczeń w tworzeniu scenariuszy filmowych, tym niemniej praca ze Stanleyem Kubrickiem okazała się bardzo ciekawa i owocna, o czym wspomina w jednym z wywiadów: *Pracowaliśmy przez trzy miesiące. (...) Siedzieliśmy przy jednym stole i... rozmawialiśmy. Najpierw, niezależnie od siebie, wymyślaliśmy schematy sytuacyjne, potem porównywaliśmy je i dyskutowaliśmy. Następnie wymyślaliśmy inny schemat tej samej sytuacji, potem trzeci, czwarty, aż do momentu, w którym oboje uznawaliśmy, że jest on najlepszy. (...) Początkowo pracowaliśmy nad książką oddzielnie. Miałam wiele egzemplarzy książki, które pocięłam na fragmenty i dla każdego motywu, każdej postaci pozakładałam teczki, teczkę Jack'a, teczkę Danny'ego itp. Stanley miał własną metodę, która polegała na tym, że traktował rzecz całościowo, czytał książkę wielokrotnie na wszelkie sposoby i w różnych „kierunkach” dodając wszędzie uwagi i komentarze².**

*Lśnienie Kubricka odróżnia od horroru Kinga to, czym każdy z twórców próbuje nas przestraszyć. Reżyser zrezygnował z krwawych scen jatek i anatomii śmierci przepełniających filmy grozy przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, nie zrobił też użytku z panoptikum horroru nagromadzonego przez Kinga. Diane Johnson mówi dalej: *Wyznaczyliśmy sobie pewne granice, pewne utrudnienia. Jednym z nich było zrezygnowanie z tradycyjnego schematu filmu grozy. Było to pewnego rodzaju ćwiczenie, eksperyment, którego celem była odpowiedź na pytanie, czy można przestraszyć ludzi bez gwałcenia konwencji, bez uchybiania dobremu smakowi³. Lśnienie pozostawia przewrotnie wiele tropów naprowadzających na interpretacje z różnych poziomów percepcji, z jednej strony czysto racjonalnej, z innej nadnaturalnej.**

Elementy języka filmu, treści i zaplecza kulturowego, w którym osadzona jest opowieść, przenikają się do tego stopnia, że nieuniknione będzie wielokrotne powracanie do poruszonych wcześniej problemów i motywów.

Przestrzeń

Ontologiczny status przestrzeni labiryntu i przestrzeni mitu inicjacji implikuje między innymi kilka takich jej aspektów, jak koncepcja centrum ze wszystkimi jej atrybutami, opozycja otwartości i zamknięcia, a także charakterystyka przestrzeni mistycznej.

Pierwsze ujęcia filmu nakręcone z lotu ptaka ukazują potęgę i piękno natury oraz nieogarnione przestrzenie stanu Colorado. Wśród rozległych pól, gór i la-

sów wije się droga, którą przemierza, jak się później dowiadujemy, Jack w żółtym garbusie, jadąc do Overlook na spotkanie w sprawie pracy. Skojarzenie z nicią Ariadny nasuwa się samo. Mimo że nie mamy jeszcze do czynienia z labiryntem w dosłownym sensie, analogia ta jest w pełni uprawniona, jeżeli będziemy pamiętać o kwintesencji konstrukcji błędnika. Labirynt został zbudowany, by oddzielić Minotaura od ludzi, ukryć go, stał się barierą nie do przebycia zarówno dla samego potwora, jak i dla jego ofiar. Jeżeli pominiemy architektoniczne uwarunkowania tej koncepcji, to możemy postawić tezę, że dzikość natury i potęga żywiołu stanowią taką samą przeszkodę. Nić łącząca Torrance'ów ze światem w postaci szosy wijącej się wśród bezdroży zostanie zerwana wskutek szalejącej śnieżycy. Należy również pamiętać, że pustkowie to miejsce prób inicjacyjnych. W związku z rozbudowaną sekwencją obrazującą drogę pośród bezkresu przyrody nasuwa się jeszcze jedno. Co jakiś czas widzimy na tej opustoszałej drodze stojące samochody, podobne do dobrze znanego z literatury i filmu obrazu zabitych w walce lub porzuconych w ucieczce części zbroi śmiałków, którzy mieli odwagę stawić czoło potworowi strzegącemu skarbu lub tajemnicy.

Dwoisty charakter odosobnienia tworzy dość spójny obraz w kulturze. *Orbis exterior* nie daje się opisywać w kategoriach uporządkowanego i okiełzanego świata cywilizacji, jest przestrzenią chaosu, obszarem śmierci, odwzorowaniem zaświatów, które zamieszkują rozmaite demoniczne istoty, a zatem jest jedynym miejscem, gdzie może się dokonać rytuał przejścia uświęconego epifanią, rytualnej śmierci dla powtórnego odrodzenia.

Rodzina Torrance'ów zostanie zatem odizolowana na pięć miesięcy od świata zewnętrznego, od ludzkiej ekumeny i zamknięta w hotelu, który został zbudowany na terenie indiańskiego cmentarza. Cmentarz to przestrzeń specyficznie nacechowana, to obszar śmierci, tak jak pustynia, a jednocześnie to miejsce, gdzie wracamy do zmarłych, gdzie są oni uwiecznieni i gdzie poniekąd stają się teraźniejszością. Zwyczaj pozostawiania zmarłych na pustkowiach znany jest wielu kulturom świata; bez względu na to, jak miejscowa tradycja nakazywała odprawiać ludzi w zaświaty, zawsze odbywało się to z dala od miejsc zamieszkania społeczności. Związek z przodkami miał ogromne znaczenie szczególnie w obrzędach przejścia. I właśnie owo wieczne trwanie zmarłych w miejscu ich śmierci i na niegdysiejszym cmentarzu będzie miało niebagatelny wpływ na losy bohaterów *Łśnienia*.

Overlook to ogromny hotel o kilku kondygnacjach i dwóch skrzydłach z niezliczonymi pokojami, mnogością korytarzy łączących kolejne klatki schodowe, jego plan wygląda jak labirynt. Po drugiej stronie, niczym odbicie lustrzane, wznosi się ogrodowy błędnik. Każda konstrukcja ma swoje centrum, dla hotelu jest nim hall z wielkimi schodami w Sali Colorado, zaś ogrodowe centrum wynagradza trud spacerowiczów jedynymi w całym labiryncie ławkami. Środek labiryntu jest przestrzenią chronioną, kryjącą skarb lub tajemnicę strzeżoną przez system błędnych dróg, ślepych zaułków i impasów. Centrum stanowi w istocie *axis mundi*, punkt środkowy i stały biegun, wokół którego wszystko się obraca, który jest zarazem początkiem i końcem, a jednocześnie w którym wszystko się rozstrzyga. Środek jest punktem hierofanicznym i mediacyjnym zarazem między rozdzielonymi sferami Wszechświata. W tej funkcji obok Drzewa Kosmicznego lub Kosmicznej Góry występują często schody. *Mówią one w sposób obrazowy*

o szczelinie umożliwiającej „przejście na tamtą stronę” do innego sposobu bytowania lub (...) nawiązanie łączności między Niebem, Ziemią a Piekłem⁴. Kulminacyjna scena filmu, gdy Wendy uświadamia sobie obłąd męża i gdy próbuje obronić się przed nim kijem basebolowym rozgrywa się właśnie na schodach, z których Jack zostaje strącony jak Szatan do piekieł.

Ochronny charakter centrum prefiguruje zakończenie historii rodziny Torrance’ów w scenie, gdy Jack, w którym wzbiera już obłąd, pochyla się nad makietą ogrodowego błędnika, a utożsamiona z jego wzrokiem kamera, zmieniając przedmiot wizji, pokazuje prawdziwy labirynt i wypoczywającą w jego centrum Wendy z synem. Później labirynt staje się dla Jacka, ścigającego Danny’ego z siekierą w rękę, już tylko pułapką. Zgubił go podstęp, który niegdyś ocalił Tezeusza. Mamy tu do czynienia z fascynującą *coincidentia oppositorum* – błędnik stał się zarazem wybawieniem i powodem zagłady.

W interpretacji fabuły *Lśnienia* przydatna będzie metafora wieży Babel, w której Bóg pomieszał ludziom języki. Labirynt w każdej formie jest przestrzenią odspołeczną, terytorium nie-porozumień, światem, w którym każdy operuje własnym, niezrozumiałym dla innych idiolektem. Skonwencjonalizowanie sposobu komunikacji między Wendy i Jackiem wskazuje wyraźnie na brak wspólnej płaszczyzny porozumienia między nimi. Kurtuazyjne pytania – *Jak upłynął ci dzień, kochanie?* – w tych okolicznościach są pustą formą. Najdobitniej owo rozminięcie się widać w scenie, gdy zirytowany i wręcz agresywny Jack „tłumaczy” żonie, że zagadując go, utrudnia mu pracę, uniemożliwia skupienie się na pisaniu powieści. Brak zrozumienia to także problem relacji między Wendy a Dannym. Wprawdzie Wendy pyta chłopca o jego „przyjaciela” Tony’ego, ale w rzeczywistości nie słucha jego opowieści, nie traktuje ich poważnie, lecz wkłada je „między bajki”, przypisuje dziecięcej fantazji. W taki oto sposób objawia się po raz kolejny obezwładniający, izolacyjny wpływ przestrzeni na błądzących w niej bohaterów⁵.

Gdy którakolwiek z postaci, przemierzając korytarze hotelu, natyka się na zjawy przeszłości, to widzenia te są zawsze wprowadzone po zbliżeniu kamerą subiektywną. Ukazane w ten sposób stają się projekcją psychiki, emanacją ukrytych lęków, wizualizacją stanu wewnętrznego postaci. W owej specyficznej przestrzeni jest to prawdziwy obraz przemiany, jakiej poddawana jest rodzina Torrance’ów. Czuje się w tym także przewrotność reżysera, który pozwala działać duchom w sferze materialnej, ale nigdy tego nie pokazuje. Nie widzimy tego, co przeżył Danny w pokoju 237, a jednak coś lub ktoś zostawił ślady na jego szyi i ubraniu; nie wiemy, jakim sposobem Grady mógł otworzyć drzwi do spiżarni, w której Wendy uwięziła Jacka, ale przecież w następnej scenie śledzimy z napięciem losy rodziny prześladowanej przez opętanego stróża. Zatem być może nawiedzające ich duchy i świadectwa krwawej przeszłości hotelu są jedynie produktem okaleczonego wnętrza bohaterów.

Czas

Wieczne „zawsze”, w którym funkcjonują zjawy w hotelu, jest trwaniem wczasowiczów z lat dwudziestych i nieszczęsnego poprzednika Jacka, Delberta Grady’ego. W przestrzeni labiryntowej czas się zapętla, jego nieliniowy charak-

ter i percepcja są uwarunkowane błędniakiem. Przeszłość, która jest miejscem egzystencji duchów, teraźniejszość rodziny Torrance'ów i przyszłość przeczuwana za sprawą lśnienia pięcioletniego chłopca stają się jednym, *hic et nunc*.

W sferze scenografii owo *zatrzymywanie minionej chwili do dzisiaj* realizuje się przez mnogość fotografii rozwieszonych w całym hotelu. Fotografia ma charakter dokumentu, wiernego obrazu, który upamiętnia zdarzenia, ludzi i miejsca. Zdjęcia robimy w chwilach podniosłych, osobom i rzeczom ważkim oraz tym, które nas w jakiś sposób zachwycają, próbując sfotografować i zachować to, co nas w nim uwiodło. Ostatnie ujęcie filmu, enigmatycznie puentujące całą opowieść, przedstawia gości zgromadzonych na balu, który odbył się 4 lipca 1921 roku z okazji Dnia Niepodległości. W pierwszym szeregu widzimy Jacka. Z poprzedniego ujęcia wiemy, że Jack zamarzył w labiryncie. Jakim sposobem mógł dostać się do świata fotografii, znaleźć się fizycznie w przeszłości? Podobieństwo postaci jest niezaprzeczalne, ale ze zdjęcia wynika, że Jack nie jest, czy nie byłby jedynie dozorcą zimowym. A zatem zmieniła się jego rola, tak jak zmienił się charakter pracy Grady'ego. Kim jest i kim mógł być, skoro w jednej z wcześniejszych scen barman wita go jak stałego bywalca i oświadcza, że jego rachunek w barze jest otwarty, jak zawsze? Kubrick nie daje jasnej odpowiedzi na te pytania, ale pozostawia nam wiedzę o metonimicznych znaczeniach przestrzeni, w której odbywa się dramat Torrance'ów. Hotel otrzymał swoją ofiarę, zniszczył błądzącego w jego nieeuklidesowej przestrzeni człowieka. Koło się zamknęło, demoniczny porządek rzeczy zatoczył kolejny krąg.

Danny podczas jednej ze swoich wycieczek po korytarzach hotelu natyka się na bliźniaczki zamordowane przez Grady'ego, które zapraszają go do zabawy *na zawsze i zawsze i...* W innej scenie słyszymy te słowa podczas rozmowy Jacka z synem w ich mieszkaniu służbowym. Umysł Jacka dręczony wyrzutami sumienia i pojawiającymi się duchami mąci się coraz bardziej, zaś opętanie zaczyna mieszać się z miłością ojca do syna. Jack chce, by jego dziecko dobrze się czuło w Overlook, pragnie zostać tam na zawsze.

Kolejne podrozdziały opowieści Kubricka uwypuklają intensyfikację czasu. Głównego bohatera poznajemy u schyłku sezonu, cała rodzina zjeżdża do hotelu w dniu zamknięcia, następna odsłona ma miejsce za miesiąc, zaś kolejne rozdziały ukazują eskalację agresji, lęku i obłędu początkowo na przełomie dni, a później godzin. W naszej kulturze *sposób odczuwania czasu opiera się na trzech określających momentach: początku, kulminacji i zakończeniu życia rodu ludzkiego. Czas staje się czasem wektorowym, linearnym, nieodwracalnym. (...) Stosunek między czasem a wiecznością trudno sobie uprzytomnić, dlatego, że człowiek przyzwyczaił się myśleć o wieczności w kategoriach czasowych, chociaż w wieczności nie ma następstwa w czasie; wieczność wyprzedza czas jako jego przyczyna; czas, podobnie jak przestrzeń, należy do świata stworzonego*⁶. Czas nieogarniony, tak ostentacyjnie nielinearny w połączeniu z nieprzychylną przestrzenią i dzikością przyrody, zaczyna być jawnym wrogiem. Z drugiej zaś strony jego podział na miesiące, dni i godziny w powyższych okolicznościach staje się bardziej niż oczywiście umowny. Jedynym obiektywnym rozróżnieniem czasu, a zarazem najbliższym codziennemu doświadczeniu człowieka, jest cykl nocy i dnia.



Lśnienie, reż. S. Kubrick (1980)

Światło i kolor

Wnętrza hotelu Overlook są rozświetlone białym światłem dziennym. Charakterystyczny dla filmów grozy podział na dzień jako sferę funkcjonowania człowieka i wszelkiego dobra utożsamianego ze słońcem i światłem oraz noc jako domenę istot wrogich i mrocznych, nie sprawdza się do końca w *Lśnieniu*. Widma pojawiają się zarówno za dnia, jak i nocą, co jest oczywistą implikacją statusu zaświatów pozbawionego pojęć czasu i przestrzeni w naszym rozumieniu. Spostrzeżenie to wykorzystane przez reżysera jeszcze bardziej potęguje efekt grozy, bowiem nie ma miejsca, bezpiecznej przystani, w której ktokolwiek mógłby się schronić.

W filmie dominuje zasada użycia światła naturalnego, a ściślej realnego. Boczne oświetlenie sali Colorado, w której wieczorem pracuje Jack, tworzy w tej ogromnej przestrzeni ciepły klimat. Nie może być inaczej, przecież hotel ma być miejscem wypoczynku, zatem musi kreować przyjazną atmosferę, by goście czuli się w nim dobrze. Takie podejście do problemu światła stoi w jawnej opozycji względem stereotypowego jego użycia dla celów filmu grozy. Jednak logika szczegółu, charakterystyczna dla twórczości Stanleya Kubricka, nie wyklucza, lecz wzmacnia efekt grozy budowany również przez dekoracje i kolorystykę wnętrza. Z jednej strony rozmiar sali przytłacza – w tym bezkresie postacie ludzkie wydają się zagubione – z drugiej natomiast ciepła tonacja wystroju i naściennego światła powoduje szok, gdy widz przygląda się sposobowi, w jaki Jack rozmawia z żoną.

Dramat rozgrywa się w pełnej paletce barw, w filmie dominują ciepłe kolory: oranż, róż, żółć i czerwień; jaskrawość ścian, kolumn łączy się z żywiołowością mozaik oraz dywanów zdobionych motywami indiańskimi. Przy uważnej lekturze zwraca uwagę operacyjne użycie barw: złota, zieleni, lecz przede wszystkim czerwieni. Według zasady *pars pro toto* w myśleniu symbolicznym kolory reprezentują barwne fragmenty Wszechświata i są ich częścią. Pozwala to dostrzegać związki między przedmiotami o tych samych barwach, jak i podejmować działania, które zależności takie mają ustanowić, oraz wykorzystywać właściwości (np. magiczne) obdarzonych kolorami przedmiotów⁷.

Zieleń jest kolorem natury, rozkwitu i soczystości królestwa roślin, lecz dla świata fauny jest objawem choroby i rozkładu ciała. Scena, w której Jack tańczy w objęciach nagiej kobiety, rozgrywa się w łazience o zielonym wystroju.

Złota sala, gdzie odbywa się bal w stylu lat dwudziestych, na którym roi się od duchów niegdysiejszych lokatorów hotelu, również nieprzypadkowo jest złota. Znana z *Metamorfóz* Owidiusza historia króla Midasa przypomina, że wszystko, czego dotknął chciwy władca, stawało się martwym przedmiotem. Szlachetny kruszec ma ścisły związek ze śmiercią i tym, co jest spoza świata śmiertelników, bywa zatem przydatny w obrzędach przejścia

Czerwień zawiera całą paletę znaczeń. Ikonografia kultury Europy przywodzi najpierw na myśl skojarzenie z ogniem i piekłem. Motyw Szatana, upadku duszy i paktu z diabłem kilkakrotnie powraca w filmie. Powrócimy jeszcze do tego zagadnienia. Kolejna analogia łączy czerwień z krwią. Krew jest płynem życia, oznacza biologiczność istnienia, a więc wszystko, co z tym związane: przemijalność i destrukcję, przyjemność i ból. Przelanie krwi piętnuje zbrodniarza. W obrzędach weselnych czerwień oznacza sprowadzenie do świata śmiertelników, *hic et nunc*, sfery śmierci, gdzie znaleźć się muszą wszyscy, których przeprowa-

*dział trzeba przez obrzędy przejścia. Jednocześnie tkwi w tym symbolika erotyczna: to zapowiedź przelanej krwi, ale również i element magicznej ochrony. (...) w wielu kulturach przedmioty koloru czerwonego stosuje się jako skuteczny apotropeion o działaniu antydemonicznym i odwracającym wszelkie nieszczęścia. Barwa życia, niekiedy także kalająca, związana ze słońcem, a także z bogami wojennymi, którzy jako orężem posługują się płomiennymi piorunami, musi mieć moc odstraszania demonów, przeciwników*⁸. Teraz należy przywołać szereg ujęć i scen, w których bądź czerwone meble, dodatki stanowiące wystrój pomieszczeń naznaczają je chtonicznym pierwiastkiem, bądź jakiś element garderoby – buty Wendy, koszula Hallorana, sweterek Danny'ego i wiele, wiele innych – każdej postaci spełnia funkcję amuletu, bądź kilkakrotnie ponawiany obraz potoku krwi przelewającego się przez hall Overlook przypomina o zbrukaniu tej przestrzeni zbrodnią.

Kadrowanie

Koncepcja labiryntu w sferze materialnej realizuje się w filmie przez ukazanie bezkresu pustkowia i przestrzeni konstrukcji architektonicznych. Przy kręceniu znacznej części scen wykorzystano steadycam. *Używano go w większości jazdy po hotelu. Dopiero kiedy zobaczyłem zmontowany film, uświadomiłem sobie, jaki to cudowny sprzęt do tego typu wnętrza i inscenizacji (...). A już ten film stwarzał dla urządzenia wielkie pole do popisu – wszystko rozgrywa się w wielkim hotelu i jego ogrom można pokazać tylko jeżdżąc po korytarzach i pokojach, jeździć zaś można tylko tak, jak my jeździliśmy steadycamem. Nie wyobrażam sobie jak inaczej można by to zrobić*⁹.

Jazdy kamery to podstawowy środek rejestracji przestrzeni filmowej stosowany także w innych obrazach Stanleya Kubricka. Do *Lśnienia* zabieg ów wprowadza dodatkowe znaczenia. Travellingi śledzą postacie w całym budynku, sprawiając wrażenie, jakby obserwatorem był sam Overlook. Na ten trop naprowadza nas także nazwa kurortu – w polskim tłumaczeniu dialogów hotel nazywa się *Panorama*. Postacie ukazywane są w kadrze centralnie, co z jednej strony odwołuje się do doświadczeń wizualnych człowieka, który wodzi za kimś wzrokiem, z drugiej natomiast współgra z omówioną powyżej koncepcją środka.

Zbliżenia charakteryzują świat wewnętrzny bohaterów i pojawiają się w filmie za każdym razem, gdy na scenę wkraczają postacie z zaświatów. W ten sposób to widz musi odpowiedzieć sobie na pytanie, czy zjawy istnieją naprawdę, czy też są jedynie fantazmatami.

Ciekawym zabiegiem jest filmowanie akcji odbitej w lustrze. Lustrzane odbicie w tej funkcji widzimy na początku kolejnego rozdziału opowieści, kiedy Jack zbudzony przez żonę je śniadanie. Scena rodzajowa nie wzbudzałaby żadnych podejrzeń, gdyby nie wybieg z lustrzanym odbiciem, bowiem świat oglądany w zwierciadle ma istotną i niepokojącą cechę: w stosunku do tego, co znajduje się przed nim, jest odwrócony.

Dźwięk

W filmie Kubricka uderzają w warstwie dźwiękowej dwa skrajne środki: niesłychanie intensywna muzyka i wtopione w ciszę odgłosy codziennych, zwy-

kłych czynności. Przejścia między hałasem powodowanym przez ruch bohaterów a muzyką nie są wprowadzane delikatnie, niezauważalnie, lecz nagłym, ostrym akcentem. Być może to właśnie biegunowość tych akcentów wyostża ich znaczenia.

Kompozycje wykorzystane przez reżysera w *Lśnieniu* nie wpisują się w krajobraz muzyki łatwej do przyswojenia. Utwory Bartóka, Pendereckiego i Ligetiego uderzają widza feerią gwizdów, buczeń, ryku trąb, jakby bicia serca, koncertem rozmaitych, trudnych do opisanie dźwięków, które budzą lęk, tworząc atmosferę chaosu, zagubienia. W tym miejscu nie sposób nie zauważyć synchronizacji obrazu z niepokojącym klimatem muzyki, gdyż ta pojawia się, ilekroć do realnego świata rodziny Torrance'ów przenika sfera sacrum.

Ludzkie ucho nie wychwytuje wszystkich otaczających nas dźwięków. Hałas, który sami powodujemy, jest jednym z dowodów naszego działania. Dudniący w pustych korytarzach turkot dziecięcego rowerka, stukot maszyny do pisania czy kroków – to odgłosy towarzyszące ruchowi, pracy, życiu. Rozlegają się one i giną w ogromnych przestrzeniach hotelu. Poza nimi nie ma nic, jest cisza. Można pomyśleć: cicho – to dobrze, nie ma nikogo niepożądanego, niczego, co mogłoby zagrozić; przecież agresor też hałasuje. A jednak... cisza to domena śmierci, pustkowie, rzeczywistości poza ludzkim doświadczeniem. W ten sposób cisza staje się łącznikiem między światem żywych i umarłych między przestrzenią zagospodarowanego interioru a sferą inicjacyjnego sacrum, w którą wkroczyli Torrance'owie. Cisza jako nieznane tworzy miejsce dla wyobraźni oraz intuicji, kreuje nieograniczone przestrzenie.

Na początku w filmie dominuje dźwięk w naturalny sposób towarzyszący działaniu bohaterów, muzyka zaś pojawia się tylko w panoramach ukazujących piękno i potęgę przyrody. Z każdą sekwencją atmosfera w *Overlook* nasycy się coraz bardziej, a jękliwa muzyka uderza przy kolejnych epifaniach. W końcu to połączenie brzmienia jakby apokaliptycznych trąb z piskiem ptaków, jakimś jękiem, oddechem i biciem serca zdaje się dawać życie, niezależny byt hotelowi. Proporcja zmienia się na korzyść muzyki, co jednocześnie uwypukla chthoniczne oblicze ciszy. Dźwięk towarzyszy obrazowi w taki sam sposób, w jaki doświadcza go człowiek – gdy obserwujemy coś lub kogoś, koncentrujemy się na jego głosie i czynnościach, a zatem dźwięk pochodzi od „osoby działającej”, z jednego kierunku. Jednak, gdy działamy we własnym świecie, gdy sami stajemy się podmiotem, dźwięki w naszym odbiorze otaczają nas zewsząd. Podobne wrażenia odnosi się podczas projekcji filmu Kubricka – odgłosy, które są uzupełnieniem ruchu, które zagospodarowują przestrzeń, pochodzą niejako od mieszkańców hotelu, brzmienia sacrum otaczają i przytłaczają.

Cisza nie daje schronienia, ma raczej charakter pełnego napięcia wyczekiwania na grzmot. Wyciszenie *Overlook* od początku zawiera jakiś nienaturalny pierwiastek. Ludzie zwykle otaczają się dźwiękami z rozlicznych źródeł – muzyką z nagrań czy choćby radia. W domu Torrance'ów podczas rozmowy Danny'ego z matką słyszeć w tle telewizję. *Overlook* pozbawia wszystkich tych głosów kultury „codziennej”, jest jakby poza ich czasoprzestrzenią, poza ich zasięgiem. Specyficzna cisza i mocno nacechowana muzyka w *Lśnieniu* tworzą inny wymiar empirycznego i metafizycznego doświadczenia. Szybkie zbliżenia, kamera subiektywna, za pomocą której Kubrick pokazuje duchy *Overlook*, w połączeniu

z nagłym wybuchem muzyki przypominają nam ze zdwojoną siłą, że przekraczamy jakąś granicę. Oznaką pierwszej jest cisza – cisza śmierci, cmentarzyska, ostrzeżeniem przed kolejną – jęk potępionych. Skojarzenia z przestrzenią inicjacji są tu więcej niż wymowne.

Symbole i odniesienia

Uporządkowany cywilizacyjnie interior jest miejscem ludzkiej egzystencji, ekumeny, zaś „świat na opak” w tradycyjnym myśleniu jest odwzorowaniem zaświatów. Lustro staje się zatem barierą oddzielającą te rozbieżne ontologicznie przestrzenie. Tony’ego, alter ego Danny’ego, poznajemy, gdy chłopiec myje się przy łazienkowym lustrze. Chrypliwy głos odzywa się, by ostrzec dziecko przed tajemnicą skrywaną przez Overlook. Na ogół istoty o dwuznacznej egzystencji nie mają odbicia. Kubrick łamie i ten kanon, Jack rozmawiając z kelnerem w łazience przygląda się uważnie lustrzanemu odbiciu, jakby chciał sprawdzić, czy Grady jest realny, zaś prawdziwa natura kobiety-zombi objawia się właśnie w zwierciadle.

Pierwsza scena opisująca życie rodziny Torrance’ów w hotelu w miesiąc po zamknięciu sezonu za sprawą lustrzanego odbicia sugeruje, że przekroczona została jakaś granica. Idylla nie jest rzeczywista.

*Zagłądanie do lustra jest również niebezpieczne wtedy, gdy dokonuje się rytuałów przejścia, tzn. przeprowadza się człowieka przez fazę rytualnej śmierci, aby mógł się odrodzić w zupełnie nowej postaci. Zobaczenie siebie w lustrze oznaczać wtedy będzie podwojenie egzystencji: ktoś staje się więc hybrydą – należy wszak jednocześnie do dwóch stanów, ma dwie postacie*¹⁰. Takie wewnętrzne rozdwojenie obserwujemy w Jacku podczas rozmowy z diabolicznym barmanem Lloydem, zaś w sferze obrazu i akcji jednocześnie w rozmowie z synem w sypialni. Lustrzane odbicie wprowadza także symetrię. Takimi zestawieniami są między innymi hotel i położony przeciwległe ogrodowy labirynt oraz pokój Hallorana w Miami.

Gwałtowna, niepozostawiająca żadnych wątpliwości przemiana niespełnionego pisarza rozpoczyna się od wizyty w pustym jeszcze Złotym Salonie, do którego Jack wchodzi ze słowami: *Oddałbym wszystko za drinka, oddałbym duszę*. Wtedy nagle pojawia się barman i okazuje się, że obaj się znają. Jack dostaje alkohol, za który nie płaci, ale i nikt od niego nie żąda pieniędzy. W scenie kłótni z Wendy Jack zostaje strącony ze schodów. Akcja ma miejsce w centrum, na schodach będących upostaciowieniem drogi między Niebem, Ziemią a Piekłem. W tej konfiguracji scena przywodzi na myśl obraz upadku Szatana, upadku duszy. Taka też jest śmierć Jacka w labiryncie, bowiem piekielne tortury to nie tylko palący ogień, ale i przeszywający, siarczasty mróz.

Jednak zanim Jack znalazł koniec w labiryncie, w dość niejasny sposób udało mu się wydostać ze spiżarni, gdzie uwięziła go Wendy. Kierowany podszeptem złych mocy postanowił ukarać swoją rodzinę, a za narzędzie tej kary obrał podwójny topór. Czemu Stanley Kubrick włożył w ręce głównego bohatera akurat siekiere, a nie na przykład piłę spalinową czy jakiegokolwiek inne narzędzie, idące za ciosem ówczesnej mody w kinie grozy? Wybór jest nieprzypadkowy. W rozmowie między Gradyem a Jackiem pojawia się wyraźnie motyw winy i kary, nie

można nie zauważyć, że topór jest atrybutem o dwuznacznym statusie – narzędziem rytualnej ofiary i kary właśnie. W porządku mitu labiryntu *labrys*, czyli podwójny topór, był zarazem symbolem władzy i narzędziem ofiarnym. W świecie nowożytnym zaś, zanim rozpowszechniło się użycie gilotyny, był jednym z głównych narzędzi, jakimi posługiwał się kat. Przelewając krew zbrodniarza, zmywano jego winę i znoszono zmasę, którą przyniósł swym czynem na społeczność.

Ogromną aktywność duchów w *Overlook* da się wyjaśnić nie tylko za pomocą mitu inicjacji i związanej z nim przestrzeni sakralnej. Według tradycji we krwi zamieszkuje dusza, a człowiek, który umierając, nie miał szansy przebycia drogi do innego poziomu egzystencji, może wskazać swego zabójcę. Potok krwi przeciekający się przez hall hotelu jest najczęściej powracającym obrazem z zaświatów, przywołującym słowa Boga skierowane do Kaina: *Głos krwi brata twego woła do mnie z ziemi*¹¹. Jack na poziomie symbolicznym flirtuje ze śmiercią, tańcząc ze zjawą w łazience czy zawierając pakt z diabłem.

Powróćmy jeszcze raz do relacji między przestrzenią błędnika a zdolnością do komunikacji i języka. Porozumienie między małżonkami jest niemal niemożliwe, żadne z nich nie słucha ani nie rozumie tego, co mówi drugie. Gdy Jacka bez reszty ogarnia obłąd, zerwane zostają wszelkie nici łączące Torrance'ów ze światem zewnętrznym. Drogi są zasypane, linię telefoniczną zerwała śnieżycy i nie ma nadziei, że zostanie ona naprawiona do wiosny, CB-radio i śnieżny skuter zniszczył sam Jack. Nie ma szansy na komunikację. Jednak Danny za sprawą swego nadprzyrodzonego daru kontaktuje się z czarnoskórym kucharzem, który jak odbiornik telewizyjny odczytuje przesyłane obrazy i postanawia ruszyć na pomoc rodzinie. Po tym ujęciu nastąpi zbliżenie i przekaz telepatyczny od Danny'ego.

Zdolność do mediacji między różnorodnymi ontologicznie światami zgodnie z porządkiem mitycznym jest domeną starców i dzieci. W granicach przestrzeni nie-porozumienia, gdzie słowo zawodzi prawie zawsze, jedyną drogą komunikacji okazała się metempsychoza.

Zabawę ze słowem oraz jego formą graficzną odnajdziemy jeszcze dwukrotnie. Jedną z koszmarnych wizji, które ukazują się Danny'emu zapadającemu w katatoniczne odrętwienie, jest obraz drzwi, na których widnieje czerwony napis REDRUM (w polskiej wersji językowej DROM, tłumaczenie nie uwzględnia głębszych sensów leksykalnych zawartych w anagramie). W kulminacyjnych scenach filmu widzimy, że to sam Danny zrobił napis szminką matki. Lustrzane odbicie odszyfrowuje zagadkę. Przerażona Wendy odczytuje na drzwiach do łazienki słowo MORD. Angielska transkrypcja napisu przywołuje również motyw czerwieni oraz kojarzonej z nią krwi.

Kolejną igraszką ze słowem i jego znaczeniem jest zawartość książki Jacka. Paraliżowana strachem Wendy odkrywa, że kilkaset stron napisanych przez męża składa się z maniakalnie przepisywanego w różnych odstępach i graficznych formach jednego i wciąż tego samego zdania: *All work and no play makes Jack a dull boy*, co w wolnym tłumaczeniu bliskie będzie zdaniu: *Sama praca bez zabawy czyni Jacka złym i mdławym*¹². Zdanie to jest trawestacją frazy zaczerpniętej z piosenki ludowej, która zaczęła funkcjonować jako samodzielne przysłowie. Jednak w przestrzeni labiryntowej nie działają nawet słowa magiczne,



Lśnienie, reż. S. Kubrick (1980)



„słowa działające”. Przeróżne kształty wiersza i prozy, w jakie ubrał Jack to krótkie zdanie, swoją formą odwołują się do barokowej poezji kunsztownej, *poesis artificiosa*.

Innym nawiązaniem jest przytoczenie w dialogach i obrazie znanych wszystkim bajek. Zakaz wejścia do pokoju 237 jest podobny do bajki o Sinobrodym, Danny ratuje się ucieczką przez maleńkie okienko niczym Tomcio Paluszek, który wyskoczył z kapusty, a Jack rąbiąc drzwi do mieszkania służbowego, żeby dopaść Wendy i Danny’ego, inscenizuje niemal kwestie wypowiedziane przez Złego Wilka w bajce Walta Disneya *Trzy małe świnki*.

O czym jest *Lśnienie*? Niemożliwe, by odpowiedź na to proste pytanie była jednoznaczna, bo niejednoznaczny jest cały film zarówno w warstwie treści, jak i formy.

Być może wyjaśnienie jest zawarte w scenie podróży Torrance’ów do hotelu, prefigurującej opowieścią o tragedii traperów uwięzionych w górskich śniegach, losy rodziny, której ojciec, w wyniku utraty kontaktu z otoczeniem, popada w stan depriwacji¹³. Możliwe, że historia ich była zdeterminowana przestrzenią mityczną, światem spoza rejonów naszej codziennej percepcji, a jednak nie mniej uprawionym do egzystencji. Ani forma, ani tym bardziej fabuła nie dają widzowi możliwości konsekwentnego trzymania się jednej z tych całościowych interpretacji. Na płaszczyźnie odbioru dzieła przez pryzmat tradycji kina grozy pole manewru wydaje się bardziej ograniczone niż widać na pierwszy rzut oka. Stanley Kubrick wykorzystuje bowiem rozmaite chwytów klasycznych dla horroru, ale zawsze zostawia sobie uchylone drzwi do zdroworozsądkowej eksplikacji obrazu.

Jeżeli jednak jakakolwiek treść czy znak stoi na skrzyżowaniu tych dróg, tworząc spójną teorię, dzięki której można podjąć próbę syntezy *Lśnienia*, to jest nim właśnie symbol labiryntu i mit inicjacyjny. Za pomocą tego archetypu możliwe jest wyjaśnienie relacji spacji, zawłości w rozumieniu czasu i symbolu, a w rezultacie również opowieści o człowieku, jaką jest film Stanleya Kubricka.

Overlook spełnia wszelkie wymagania stawiane przed przestrzenią inicjacyjną – zatopiony wśród górskich bezdroży jest odcięty od ekumeny, a zarazem połączony ze światem innego wymiaru przez usytuowanie na indiańskim cmentarzu oraz swoistą budowę niepozostającą bez wpływu na charakterystykę przestrzeni. Czas w rozumieniu naszej kultury działa niejako zewnątrz, gdyż w istocie rolę odgrywa tu trwanie, czyli wieczność, jednorodna, niepodzielna, bez początku i końca. Zgodnie z porządkiem mitu w jednym punkcie zbiega się moment śmierci i ponownych narodzin.

Mityczny bohater heroiczny staje w obliczu wyzwania, które często transfiguruje religijne, „polityczne”, a nawet jego osobiste upiory. Tezeusz walczył z Minotauem, któremu co kilka lat posyłano na żer kwiat młodzieży ateńskiej, Jack zmagął się z samym sobą. Jednak ani Tezeusz, ani Jack nie zostali pozostawieni bez pomocy. Tak jak heros Aten miał swą Ariadnę i Posejdona, tak Torrance mógł się wesprzeć na Wendy, skorzystać z daru Danny’ego. W krytycznym

momencie, gdy powinno nastąpić „przejście ze śmierci w nowe życie”, Jack obrał złą drogę i zamiast wspinać się w górę stoczył się do piekieł. Dlatego labirynt go pochłoniął.

Przyjmijmy hipotetycznie taki oto ogólny zarys wypadków: relacje w rodzinie Torrance’ów są przykładowe, porozumienie między małżonkami kwitnie. Dany obdarzony parapsychicznymi zdolnościami ostrzega rodziców, a ci albo nie decydują się na pobyt w Overlook, albo rozumiejąc naturę rzeczy, przewyciężają zamieszkujące go potwory. Torrance’owie przeistoczeni w tej przestrzeni stają się innymi, lepszymi ludźmi. Tak z grubsza wyglądałyby losy bohaterów *Łśnienia*, gdyby twórcy tej historii wypełnili scenariusz mitu, ten bowiem utrwała zwykle udane próby. Adeptów, którzy im sprostali, sytuuje niesłuchanie wysoko. To oczywiste, że w tych okolicznościach Jack staje się antybohaterem, a może raczej postacią bliższą realiom niż wzorcowy archetyp¹⁴.

Ciekawe światło rzuca na mit inicjacji nauka jungowska i proces psychoanalityczny, jakim jest indywiduacja. Dzieje Tezeusza zawierają takie człony, jak: labirynt, heros, Ariadna, Minotaur, Afrodyta, Posejdon, objęcie tronu. Zaskakująca zbieżność sprawia, że możemy połączyć te elementy w następujące pary: labirynt – podświadomość i świat podziemny; Tezeusz – adept, heros; Ariadna – anima; Minotaur – cień; Afrodyta – archetyp Wielkiej Matki; Posejdon – archetyp starego mędrca; objęcie tronu – przekształcenie świadomości.

Proces uzyskiwania indywiduacji to osiągnięcie stanu własnej, ostatecznej, nieporównywalnej z niczym jedyności. Aby rozwinąć w sobie ten stan, należy najpierw zmierzyć się ze swą ciemną stroną, ciemną „masą doświadczeń”, tym, co w nas niskie, złe lub okrutne, a co nazwa się antypersoną. Upostaciowieniem antypersony są wszelkie znane z mitologii i bajek monstra, zatem herosi różnych mitologii walczący z potworami to przełożona na język archetypów konfrontacja z cieniem. Człowiek ma jednak i lepszą, jaśniejszą stronę, pierwiastek drugiej płci – dla herosa jest to piękna kobieta, metonimia animy. Często za sprawą pięknej królewny bohater podejmuje wyzwanie, a w czasie wyprawy biorąc z nią ślub sprawia, że dokonuje się ich symboliczne zjednoczenie. Archetyp Wielkiej Matki reprezentuje rzeczową prawdę natury. Wielka Matka, Matka Ziemia – bogini życia i śmierci, natury i odrodzenia – stoi obok wszystkich wydarzeń, z jednej strony czuwając na przebiegu inicjacji i losem adepta, z drugiej – nieubłagane stawiając wymagania. Stary Mędrzec uosabia pierwiastek duchowy, źródło wiedzy i poznania. Funkcję tę spełniają postacie, które dzięki swym zdolnościom, talentom czy mądrości mogą udzielać rad, pełnić rolę drogowskazu, mentora.

Jak zatem tę pokrótce przedstawioną charakterystykę można przełożyć na historię rodziny Torrance’ów? Otóż przestrzeń labiryntowa, w której znaleźli się bohaterowie *Łśnienia*, ewokowała duchy Overlook, które w postaci Grady’ego mogą być personifikacją ciemnej strony, obsesji Jacka. Matka Natura, tak pięknie ukazana w panoramach przez Stanleya Kubricka, bezlitośnie weryfikuje postawę niespełnionego pisarza, zmusza go do podjęcia działania. Jednak okazuje się, że Jack zwrócił się w złą stronę, mimo że miał przy sobie Wendy – animę, między innymi z powodu której znalazł się w Overlook i która mogła być jego ratunkiem, i wreszcie mimo rad oraz ostrzeżeń, jakie tym razem dawał *puer senex* w osobach Hallorana i Danny’ego. Jack zamiast zgładzić potwora przeszedł na

jego stronę, pozwolił, by duchy kierowały nim, co niemal dosłownie eksplikuje ostatnie ujęcie filmu, gdzie jakaś postać ze zdjęcia stojąca za plecami Jacka trzyma go za rękę. O przejściu na drugą stronę, transformacji świadomości nie może być tu mowy. Błądźnik zdominował Jacka i stał się jego zgubą.

Fundamentalnym tematem, który pojawia się we wszystkich filmach Stanleya Kubricka, jest dualizm duszy ludzkiej, rozdarcie między pierwiastkiem boskim a zwierzęcością, jakie owa dwoistość powoduje. Gdy przyjrzymy się bliżej filmom tego reżysera, antropologa, dostrzec w nich możemy wnikliwą analizę społeczeństwa, kultury i cywilizacji, która produkuje Jacków Torrance'ów, Alexów czy dr. Strangelove'ów i nie umie sobie z nimi radzić. Szeroko pojęta *humanitas* przez wieki próbowała wyprzeć z nas to, co dzikie, nieokiełznane, zaś w świecie opanowanym przez rozum nieweryfikowalne empirycznie. Jednakowoż rezultat tych działań nie przyniósł, jak widać, spodziewanych efektów, lecz wykreował potwory o nowym obliczu. Kim zatem był Jack Torrance? W mniejszym lub większym stopniu, w odpowiednich okolicznościach być może każdym z ludzi.

KATARZYNA OLSZEWSKA

¹ *Mówi Stanley Kubrick*, tłum. I. Dembowski, „Film na świecie” 1981, nr 5-6, s. 29.

² *Mówi Diane Johnson scenarzystka Shining*, tłum. I. Dembowski, „Film na świecie” 1981, nr 5/6, s. 39-44.

³ Tamże, s. 49.

⁴ M. Eliade, *Obrazy i symbole*, tłum. M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998, s. 57-58.

⁵ Tematem często poruszonym w wielu pracach dotyczących *Lśnienia* jest kwestia rozpadu rodziny, którego przejawem są właśnie trudności w komunikacji. Nie łączy smaku dodaje temu spostrzeżeniu fakt, iż mit o kretęńskim byku, w jednej ze swoich warstw nawiązuje także do problematyki relacji rodzinnych. Chodzi tu nie tylko o cudzołóstwo Pasifae oraz o zdradę Ariadny, która wydała Tezeuszowi na śmierć przyrodniego brata, Minotaura, ale i o rodzinne związki uwypuklone w niektórych wersjach mitu między Minosem, Talosem – Minotaurem a Dedalem. Szczegółowy opis i rozważania na ten temat można znaleźć w *Księdze labiryntu* autorstwa P. Santarcangelego, tłum. I. Bukowski, Warszawa 1982.

⁶ A. Guriewicz, *Kategorie kultury średniowiecznej*, tłum. J. Dancygier, Warszawa 1976, s. 105-155.

⁷ Hasło *Kolor*, w: P. Kowalski, *Leksykon znaki świata: omen, przesąd, znaczenie*, Wrocław 1998, s. 223.

⁸ Tamże, s. 229-230.

⁹ *Praca nad „Lśnieniem”*, tłum. Z. Batko, „Film na świecie” 1993, nr 3/4, s. 79. W przytoczonej rozmowie z autorem zdjęć do *Lśnienia*, Johnem Alcottem, jest również szeroko omówiona kwestia metod uzyskiwania naturalnego i rzeczywistego oświetlenia, które zostało wykorzystane w filmie, a o którym była mowa w poprzednim podrozdziale.

¹⁰ P. Kowalski, dz. cyt., hasło *Lustro*, s. 289.

¹¹ Księga Rodzaju 4,10.

¹² Przytaczam tu własne tłumaczenie, ponieważ polski odpowiednik – Nie samym chlebem człowiek żyje – kieruje nas w inne rejony skojarzeń.

¹³ W wyniku stanu deprywacji osobowość człowieka ulega rozpadowi, dzieje się tak za sprawą braku zaspokojenia różnego rodzaju potrzeb. Przypadłość ta może powodować zaburzenia w odbiorze rzeczywistości. Zob. *Słownik psychologiczny*, pod red. W. Szewczuka, Warszawa 1985, s. 56-57.

¹⁴ W książce K. Kowalskiego i Z. Krzaka, *Tezeusz w labiryncie*, Warszawa 1989, autorzy przytaczają zestawiony z cech wielu herośw „bohaterski wzorzec”, któremu odpowiada Tezeusz.