

Muzyka i horror. „Lśnienie” Stanleya Kubricka

1.

Wieloznaczność lub brak jasno sprecyzowanych znaczeń to dwa zarzuty najczęściej kierowane pod adresem muzyki, i to tym dosadniej były one formułowane, im szerzej rozprzestrzeniał się w europejskiej estetyce zapoczątkowany przez E.T.A. Hoffmanna paradygmat „muzyki absolutnej” [1]. Sytuacja nie była jednak w tej materii nigdy jednoznaczna, ponieważ dla wielu admiratorów nowego paradygmatu domniemanie asemantyczności muzyki stało się właśnie jej największym atutem. Wydaje się, iż rozumowano w sposób następujący: jeśli muzyka nie jest zdolna wyrazić nic konkretnego, to – być może – wyraża ona coś, do czego inne sztuki nie mają żadnego dostępu [2].

Rozumowanie to przybrało na sile w twórczości Tomasza Manna, który był przekonany, że muzyka jest sztuką możliwie jak najbardziej abstrakcyjną, a niektóre rozdziały *Doktora Faustusa* oderwały się już od powieści i funkcjonują dzisiaj na prawach ważnych poznawczo wypowiedzi filozoficznych, charakteryzujących dwudziestowieczną estetykę muzyczną. Taka też była bezpośrednia przyczyna, dla której powieściopisarz, wzorując żywot swego bohatera, Adriana Leverkühna, na biografii Nietzschego, uczynił go muzykiem; bo przecież nie miał on jedynie na uwadze młodzieńczych aspiracji kompozytorskich

[1] W roku 1810 Hoffmann pisał: „Jeśli mówimy o muzyce jako samoistnej sztuce [...], to powinniśmy rozumieć przez to wyłącznie muzykę instrumentalną, która wżgardziwszy wszelką pomocą, wszelkimi domieszkami innych sztuk, wyraża czysto osobliwą, tylko w niej się objawiającą istotę tej sztuki”. Cyt. za: C. Dahlhaus i H.H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, przeł. D. Lachowska, wstęp M. Bristiger, Warszawa 1992, s. 67.

[2] Inna sprawa, że rozumowanie to nie było bynajmniej taką oczywistością, na jaką wyglądało. W rzeczywistości uległo ono zakwestionowaniu, jako że zdawało się zupełnie nie liczyć z nazwaną tak przez Constantina Florosa „wtórną semantyzacją składni muzycznej”. Zjawisko to okazało się na tyle powszechne, na ile tylko było to możliwe. W odniesieniu do nowożytnej i nowoczesnej muzyki europejskiej Floros pisał o nim następująco: „w przeciwieństwie do języka, który rozporządza wyostrzoną semantyką, muzyka jest pod względem semantycznym mglista. Jednakoż wielu kompozytorów wszystkich czasów rozu-

miało [dobrze] okoliczność, iż powinno się poddać ją semantyzacji. Udawało im się to osiągnąć przez cytaty, aluzje do własnych albo cudzych dzieł, przez muzyczno-retoryczne figury, a przede wszystkim przez «charakterystyczne» motywy”. C. Floros, *Der Mensch, die Liebe und die Musik*, Zürich – Hamburg 2002, s. 33. Podobne rozważania można odnaleźć dziś także u innych badaczy. I tak np. Carl Dahlhaus zauważa: „[...] pojęcie «absolutnej» muzyki wywodziło się z pojęcia «czystej» muzyki, które z kolei związane było z bardziej neutralnym pojęciem muzyki «samoistnej». Równie jasne jest też i to, że w przypadku «czystej, absolutnej sztuki dźwięku» chodzi o pojęcie historyczne. Zawiera się w nim bowiem określone ujęcie muzyki, które, skoro definiowano samoistny, absolutny dźwięk jako dźwięk instrumentalny, a muzykę autentyczną w tym właśnie sensie jako «sztukę dźwięku», wynikało z określonego, historycznego rodzaju muzyki i wspierało jej prymat”. C. Dahlhaus i H.H. Eggebrecht, op. cit., s. 67.

tego ostatniego. Wychodził raczej z założenia, że muzyka jako jedyna spośród wszystkich sztuk przenika w głąb tego, co demoniczne, a co – do jakiegoś stopnia przynajmniej – jest związane z istotą niemieckiego ducha[3]. Duch muzyki i niemieckość zdają się tu istnieć w zawiązującej konfrontacji i w tajemniczym splocie...[4]

Niezależnie od trafności tej ostatniej tezy, pozostaje faktem, że trudno sobie wyobrazić, by w dążeniu do całościowego przedstawienia tego, co straszne, mrozące krew w żyłach i demoniczne, mogło za braknąć muzyki rozumianej jako coś więcej niż dźwiękowe uzupełnienie obrazu. Jest to tym bardziej niewyobrażalne, odkąd została ona wyniesiona przez Wackenrodera i Tiecka do rangi sztuki najwyższej[5], odsyłającej do czegoś nierzeczywistego, tajemniczego oraz nieuchwytnego[6], i odkąd zgodnie stwierdzono, iż „mowa dźwięków” spełniała wszystkie warunki, by – jak sądzili francuscy symboliści – stać się mogła wzorem dla innych sztuk[7].

Co ważne, myślenie to zbiegło się z mniej lub bardziej jawnie wyrażanym przez dziewiętnastowiecznych kompozytorów postulatem otwarcia muzyki na literaturę, filozofię i religię. Muzyka, rozumo-

[3] W eseju *Niemcy i naród niemiecki* czytamy: „Wielkim niedostatkiem legendy i dramatu [o Fauście – K.K.] jest to, że nie wiążą one postaci Fausta z muzyką. Musiał być muzykalny, musiał być muzykiem. Muzyka jest obszarem demonicznym – Søren Kierkegaard, wielki chrześcijanin, ukazał to najbardziej przekonywająco w swoim boleśnie entuzjastycznym artykule o *Don Juanie* [*Don Giovannim* – K.K.] Mozarta. Muzyka jest chrześcijańską sztuką ze znakiem ujemnym. Jest równocześnie najskrupulatniej wyrachowanym ładem i antyrozumem rodzącym chaos, bogata w gesty zaklinających inkantacji, czarem liczb, najdalejszą rzeczywistością, a jednocześnie najgorętszą ze sztuk, abstrakcyjną i mistyczną”. Th. Mann, *Niemcy i naród niemiecki*, w: *Moje czasy*, przeł. W. Kunicki, wybór i wstęp H. Orłowski, Poznań 2002, s. 392–393 („Poznańska Biblioteka Niemiecka”, t. 16).

[4] „Skoro Faust ma być reprezentantem duszy niemieckiej, to winien być muzykalny; gdyż pełen abstrakcji i mistycyzmu, czyli w swej istocie muzyczny, jest stosunek Niemców do świata – nietaktowna relacja do świata profesora owianego demonicznym tchnieniem, a jednocześnie warunkowana pełnym pychy przekonaniem, iż dzięki swej głębi «góruje» ten profesor nad światem” (ibidem, s. 393).

[5] Hans Heinrich Eggebrecht (*Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München–Zürich 1998², s. 592), omawiając „model dwóch światów” w ujęciu Wackenrodera, pisał o ważnych okolicznościach biograficznych jego myśli: „Wackenroder, urodzony w Berlinie i serdecz-

nie zaprzyjaźniony od lat szkolnych z Ludwigiem Tieckiem, studiował wraz z nim – na życzenie swego ojca, opętanego obowiązkowością pruskiego urzędnika sądowego – prawo w Erlangen, a od jesieni roku 1794 był aplikantem sądu okręgowego w Berlinie, gdzie trzy i pół roku później, wiosną 1798, zmarł na tyfus płamisty. Na marginesie całkowicie mu obcej, a nawet wstrętnej działalności prawniczej (sędziowie «karmią się krwią i łzami») napisał w Berlinie *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, które ukazały się drukiem w 1797 i których zamknięcie stanowią wspomnienia o *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, oraz zredagował jako załącznik i zarazem jako uzupełnienie swego głównego dzieła rozprawy, które Tieck wydał razem z własnymi przyczynkami w roku 1799 jako *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*”.

[6] Zob. ibidem, s. 593.

[7] „Już Walter Pater – jak pisał Henri Peyre (*Co to jest symbolizm?*, przeł. i posłowiem opatrzyl M. Żurkowski, Warszawa 1990, s. 253) – w studium *Szkola Giorgiona* (1877) wyraził pogląd, który długo miał wpływ na estetyków francuskich aż po Henri Bremonda w dyskusji z roku 1925 o poezji czystej, że mianowicie «do zasad i właściwości muzyki dąży wszelka sztuka». Zdaniem Peyre’a, opinia ta nie oddaje w zupełności stanowiska francuskich symbolistów. Wielu z nich, dodawał Peyre, traktowało muzykę jak rywalikę, której sukcesy są zagrożeniem dla poezji: „niechęci okazywanej muzyce przez symbolizm francuski” można by poświęcić cały tom (ibidem, s. 270).

wali, nie musi przecież zamykać się w asemantycznym kręgu „dźwięczącej formy” (Eduard Hanslick). Przeciwnie, jej głównym celem może być nawet zadawanie zagadek i przekazywanie przesłań^[8]. I działać się to winno zwłaszcza tam, gdzie na plan pierwszy wysuwa się koncepcję muzyki, która stanowi zaprzeczenie idei muzyki absolutnej. Najbardziej znane jej przejawy to w opinii Florosa „muzyka poetycka” (Schumann, Brahms), „dramat instrumentalny” (Berlioz), „muzyczna epepeja” (Liszt), „czysto ludzkie rodzaje sztuki w dramacie” (Wagner), „poematy symfoniczne” (R. Strauss) i/albo „przemilczana programowość” (Mahler)^[9].

Tak więc cały XIX wiek rozdierany był przez dwie sprzeczne, choć uzupełniające się tendencje: ideę muzyki absolutnej i całkowite jej zaprzeczenie, muzykę programową. Pozorną paradoksalność tej sytuacji wyjaśniają przenikliwe słowa Wagnera, który w *Über Franz Liszts symphonische Dichtungen* pisał, co następuje: „nic (*notabene*: dla jego pojawienia się w życiu) nie jest mniej absolutne niż muzyka, a szermierze [idei] muzyki absolutnej widocznie nie wiedzą, co mówią”^[10]. Znaczy to między innymi, że muzyka zmuszona jest wchodzić w niezliczone interakcje z innymi sztukami, zapewniając sobie w ten sposób minimum semantyczności. Słowem, muzyka instrumentalna i pozamuzyczne przesłania wzajemnie się nie wykluczają.

2.

W *Lśnieniu* Kubricka spotykają się obydwie linie rozwojowe dziewiętnastowiecznej estetyki muzycznej. Muzyka występuje tu zarówno w znaczeniu twórczości czysto instrumentalnej, absolutnej i odsłaniającej przed widz-em-słuchaczem najciemniejsze i najmniej uchwytnie aspekty bytu, jak i w rozumieniu kompozycji programowych, reprezentujących nacechowaną semantycznie muzykę symfoniczną. I jest to zupełnie niezależne od tego, czy chodzi o dzieła adaptowane, czy też o coś całkowicie oryginalnego, napisanego z myślą o konkretnych scenach tego a nie innego filmu^[11].

[8] C. Floros, *Musik als Botschaft*, Wiesbaden 1989. Według Florosa, który uczynił ten problem głównym tematem swego naukowego *œuvre*, sytuacja muzyki w II połowie XIX wieku została przedstawiona bardzo trafnie na słynnym obrazie Gustava Klimta, *Die Musik I* (1895). „Młoda dama, w długiej szacie, personifikująca muzykę – pisze niemiecki muzykolog – trzyma w ręku lirę, instrument Apollina. Satyr z lewej strony obrazu wskazuje na dionizyjski element muzyki i na *Narodziny tragedii* Friedricha Nietzschego. Sfinks, znajdujący się z prawej strony malowidła, wydaje się sugerować, że muzyka zadaje zagadki, które słuchacz powinien rozwiązywać” (ibidem, s. 175).

[9] Ibidem, s. 101 i n.

[10] R. Wagner, *Über Franz Liszts symphonische Dichtungen*, w: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, t. 5, w:

R. Wagner, *Werke, Schriften und Briefe*, hrsg. von S. Friedrich, Berlin 2004, s. 191 („Digitale Bibliothek Band 107”). Poszczególni kompozytorzy, usiłujący zaradzić trudnemu położeniu muzyki programowej i obawiający się zaniżonej oceny własnych dzieł, stornili od samego terminu, a zapisane w swych dziełach przesłania starali się bądź to zaszyfrować (Brahms), bądź to pozornie wyeliminować (Mahler). To nie przypadek przecież, iż jeszcze dla Adorna muzyka Mahlera była najdoskonalszą egzemplifikacją muzyki absolutnej. Zob. C. Floros, *Gustav Mahler*, t. 1: *Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung*, Wiesbaden 1987², s. 15 i n.

[11] Warto zdać sobie sprawę, że w europejskiej wersji *Lśnienia* (119 minut, wersja amerykańska liczyła ich 146) muzyka podmalowuje 66 procent całej opowieści

Najdoskonalszym przykładem przemieszania się muzycznych inspiracji jest otwierająca film kompozycja Wendy Carlos i Elkid Rachel, *Dies irae*[12]. Tym, co w niej najbardziej uderza, jest nawiązanie do V części (*Songe d'une nuit du Sabbat*) *Symfonii fantastycznej* Hectora Berlioz (1830)[13]. A ściślej mówiąc, mamy tu do czynienia z identycznym jak u Berlioz toposem muzycznym[14] i takim jego opracowaniem, jakie w pełni wpisuje się w tradycję muzyki programowej[15].

Kubrick każe mianowicie zabrzmieć tej muzyce wraz z pierwszymi ujęciami swego filmu, już tutaj zależy mu wyraźnie na określonym tropie semantycznym, warunkującym odbiór całości. Droga, którą podąża widziany z lotu ptaka samochód, prowadzi do krainy ciemności. Jest wyprawą w otchłań. Długie dźwięki w basie, naśladujące ciężko stawiane kroki, odpowiadają szybko pokonywanym odcinkom drogi przez samochód, którym Jack Torrance zmierza do Overlook Hotel. Odnosi się wrażenie, że nie tyle oglądamy, ile śledzimy go okiem kamery, które staje się metonimią „złego spojrzenia”. Zyskujemy wprawdzie przewagę na tym, co w dole, ale jednocześnie odczuwamy coś niepokojącego w otwierającym film locie. Tym bardziej

(a zatem więcej niż w jakimkolwiek innym filmie Kubricka) i że użyto tu aż 19 różnych dwudziestowiecznych kompozycji, często przy tym w zadziwiających przetworzeniach i splotach, tak iż powstała w ten sposób „polifonia” odpowiadająca przebiegającej na wielu planach akcji filmowej. S. Sperl, *Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks*, Würzburg 2006, s. 176; Ch. Hust, *Shining (The Shining)*, w: *Klassiker der Filmmusik*, hrsg. von P. Moormann, Stuttgart 2009, s. 222–224; G. Bodde, *Die Musik in den Filmen von Stanley Kubrick*, Osnabrück 2002, s. 95–97.

[12] S. Sperl, op. cit., s. 176 i n.

[13] Część V składa się z licznych odcinków: trójdzielnej introdukcji (t. 1–39), ostatniego wariantu tematu *idée fixe* (t. 40–101), *Dies irae* (t. 102–240), *Ronde de sabbat*, największego, w sobie samym podzielonego odcinka, w którym powraca *Dies irae* (t. 241–495) i cody (t. 496–524). Jak dodaje Wolfgang Dömling (*Berlioz. Symphonie fantastique*, München 1988², s. 46 i n. [„Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte”, Heft 19]), „w partyturze znajdują się następujące dopiski: *Dies irae* do taktu 124; *Dies irae et Ronde du Sabbat ensemble* do taktu 414”.

[14] Szerzej na temat toposów muzycznych zob. C. Floros, *Gustav Mahler*, t. 2: *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Zur Grundlegung einer zeitgemäßen musikalischen Exegetik*, Wiesbaden 1987², s. 116. Nie znaczy to, że melodie gregoriańskie nie były wykorzystywane już wcześniej w muzyce instrumentalnej. Można je odnaleźć choćby

u Haydna czy Mozarta. Niemniej to, jak Berlioz portretował *Dies irae*, stanowiło *novum*. Liturgiczna melodia nie jest tu już tym, czym była dotąd w dziełach innych kompozytorów. Przeciwnie, trzecia część finału została skomponowana tak, ażeby mogła przypominać „groteskowy obrzęd złożenia zwłok” do grobu. Co więcej, „według wzoru Berlioz Liszt naszkicował na przełomie lat 1838–1839 jako *danse macabre* serię wariacji na temat *Dies irae*. Dzieło to, opracowane z fantazją, w pierwszym ujęciu ukończone w 1849 roku, ukazało się w 1865 pt. *Totentanz. Paraphrase über Dies irae für Pionoforte und Orchester*. Zachęty dla kompozycji dostarczył Lisztowi sławny fresk autorstwa Andrei Orcangi *Tryumf śmierci* w Campo Santo w Pizie” (ibidem).

[15] Berlioz, związany w równym stopniu z życiem literackim, jak i z twórczością muzyczną, okazał się bardzo modny w wyborze nazwy dla swego pierwszego większego dzieła instrumentalnego. Słowem, „[...] szybko uchwycił to, co aktualne. Program symfonii jest szkicem do *conte fantastique*, w której Berlioz – nie inaczej niż Lewis w *Mnichu* – zjednoczył wiele motywów: poszukiwanie «ja» w niekontrolowanych splotach emocji, dzikość erotycznych pożądań, halucynacje palacza opium, winę, erotycznie stymulowany mord i koszmar kary, piekło i destrukcję. (Kara za winy polega w *Symfonii fantastycznej* na tym, że ideał miłości zostaje unicestwiony)”. W. Dömling, *Hector Berlioz und seine Zeit*, Laaber 1986, s. 69 („Große Komponisten und ihre Zeit”).

niepokojącego, że towarzyszą mu tajemnicze dźwięki, które częściowo przynajmniej usłyszymy najpierw w scenie lśnienia Danny’ego podczas kłótni rodziców^[16], a które przypominają krzyk lub płacz dziecka. Po krótkiej analizie obu miejsc łatwo się przekonać, iż już w sekwencji otwierającej Kubrick wprowadził duchy, na razie jednak wyłącznie w warstwie dźwiękowej, jeśli nie liczyć samego widoku z lotu ptaka. To duchy właśnie warunkują nasz sposób postrzegania rzeczywistości. Zupełnie jak w późniejszych scenach kręconych Steadicamem przez Garretta Browna, a mających podkreślić ten a nie inny aspekt doświadczenia przestrzeni^[17].

Jest to oczywiście najlepsza lekcja horroru, jakiej Kubrick udziela swemu widzowi. Zdaje się on wychodzić z założenia, że w horrorze nie chodzi tak bardzo o to, by straszyć widza czymś w stosunku do niego zewnętrznym, lecz o to, by widz ten spojrział na świat z punktu widzenia tego, co niematerialne. Przynajmniej do czasu, aż duchy nie staną się widzialne dla wszystkich. Świadomość ich obecności powinna towarzyszyć odbiorcy nieustannie. Podobnie jak nie powinno go opuszczać poczucie grozy^[18]. Najlepiej, żeby wszystko to działo się w momentach najmniej przewidywalnych. Jak na przykład wtedy, gdy Jack dowiaduje się od Stuarta Ullmana o tragedii, która wydarzyła się w Overlook Hotel w roku 1970. Zapewnieniom Jacka, iż jemu nic takiego nigdy się nie przytrafi (Charles Grady zabił żonę i dwie córki, po czym popełnił samobójstwo), nie towarzyszy jeszcze żadna muzyka, ale wyczuwa się już wyraźne spiętrzenie grozy, i to mimo żartu, w który Jack próbuje obrócić usłyszaną przed chwilą historię. W pełni niepokojąca jest jednak rozmowa Danny’ego z Tony’em, który informuje chłopca o tym, iż jego ojciec dostał posadę w hotelu i że za chwilę zadzwoni do Wendy. Powolne zbliżanie się kamery do Danny’ego stojącego na taborecie zostaje przerwane ujęciem Wendy odbierającej telefon. Kamera pokazuje teraz hall Overlook Hotel z Jackiem przy recepcji. Po czym ponownie przenosi się do łazienki i tym razem – po zmia-

[16] 1:00’45” – 1:02’07”. W rzeczywistości chodzi o zbieżność motywów muzycznych, jako że w tym miejscu filmu reżyser wykorzystuje, nakładając na siebie, dwie inne kompozycje Wendy Carlos i Elkid Rachel, *Thought Transference* i *Heart Beat*. Wszystkie cytaty z *Lśnienia* – jeśli nie zaznaczono inaczej – pochodzą z *Stanley Kubrick: „Lśnienie”*, Warner Bros. 2008 („Dwupłyta Edycja Specjalna DVD”, płyta 1).

[17] Jak wspominała współscenarzystka filmu, Diane Johnson (*Mówi Diane Johnson, scenarzystka „Lśnienia”*, „Film na Świecie” 1981, nr 5/6, s. 48), „travellingi w korytarzach hotelu to skutek szczególnej słabości Kubricka do kamery, on po prostu ogromnie lubi ten przyrząd, który nazywa się Steadicam. Kubrick powiedział, że posłuży się tą bardzo osobliwą kamerą jako narratorem. Bo w jakimś sensie świadkiem tych wszystkich wydarzeń jest hotel: hotel jest więc kamerą

i narratorem. Rzeczy i zdarzenia są fotografowane z punktu widzenia żywej świadomości. Nie wiem, czy jest to wystarczająco czytelne w filmie, taka w każdym razie była nasza intencja”.

[18] W rozmowie Christiane Kubrick i Jana Harlana z Markiem Hairapetianem, który dopytywał o znaczenie fotografii z datą 4 lipca 1921, przedstawiającej Jacka Torrance’a, Christiane skonstatowała: „Powinien ogarnąć nas strach. Nie powinniśmy wiedzieć. Tu chodzi o uczucie”, Harlan natomiast, potwierdzając jej myśl, dodał po angielsku: „Never explain something that you don’t understand yourself”. *„Das Wichtigste war die Geschichte selbst” oder „Weggehen war nicht gut”. Interview mit Christiane Kubrick über ihren Mann, den Meisterregisseur Stanley Kubrick* (26. Juli 1928–7. März 1999), <http://www.spirit-fanzine.de/interviews/christianekubrick2.pdf>.

nie planu – kończy ruch na zbliżeniu twarzy chłopca odbitej w lustrze. Szklane obramowanie lustra na dole kadru podkreśla wyraźnie, iż jesteśmy już po drugiej stronie... [19]

By dodać temu dziejącemu się teraz w trzech miejscach jednocześnie odcinkowi akcji większego znaczenia (montaż równoległy), Kubrick podmalowuje go muzyką instrumentalną Krzysztofa Pendereckiego, *Jakub przebudzony*[20]. Groźnie brzmiące basy ponownie wprowadzają nastrój czegoś nieznanego i niebezpiecznego, nadając scenie niepowtarzalny charakter i spójność. Jej doskonałym finałem są obrazy, które Danny widzi oczyma wyobraźni, a które poprzez wcześniejszy najazd kamery na lustro można odczytać jako przekaz „z innego świata”. Są to trzy wizje antycypujące przebieg akcji filmowej. Po pierwsze, nasycony symboliką obraz krwi wylewającej się z windy, a z uwagi na znaczenie całego filmu dający się porównać z czarnym monolitem z 2001: *Odyseja kosmiczna*; po drugie, przecinający na

[19] W całym *Lśnieniu* lustro ma znaczenie symboliczne i nawiązuje – co w wypadku anglojęzycznego reżysera jest w pełni zrozumiałe – do twórczości Lewisa Carolla. Świat po drugiej stronie lustra jest tu zapewne synonimem świata duchów, z którego początkowo docierają do nas jedynie ich głosy i który powoli zaczyna się wizualizować, aż osiągnie punkt szczytowy w krwawej wizji (wchodzącej także w skład trailera filmu). Z wizją tą wiąże się ściśle „czerwony szlak”; prowadzony jest on przez Kubricka konsekwentnie niemal od początku filmu, a najbardziej przekonująco ujawni się wtedy, gdy wszystko ulegnie odwróceniu. Przenikanie „drugiego świata” do świata zmysłowego jest bowiem w tym filmie wszechobecne. Najwyraźniej manifestuje się ono w miesiąc po zamknięciu Overlook Hotel: podczas gdy Wendy wchodzi do zajmowanego mieszkania hotelowego, pchając wózek z jedzeniem, Jack – widziany w lustrze – znajduje się jeszcze w łóżku. Zauważamy to dopiero po chwili, obserwując ruch kamery (odjazd); po osiągnięciu planu pełnego oko kamery ponownie zbliża się do powierzchni lustra, tak iż obraz ulega „odwróceniu”. Zabieg ten będzie miał znaczenie dla dalszych części filmu, jako że zajdą w nich ważne i niestandardowe zmiany inscenizacyjne. Jakby dla potwierdzenia, że obydwa światy zaczynają się już przenikać, tablica z napisem „The Gold Room” zostanie przeniesiona z prawej na lewą stronę podłużnej osi hallu; na swoje miejsce powróci ona dopiero na koniec filmu, kiedy to – przy stonowanych dźwiękach *Midnight with the Stars and You* – kamera będzie się zbliżała do ściany ze zdjęciami... To, że spora część akcji obejmuje obie strony świata przedstawionego (tj. rzeczywistości widzialnej i niewidzialnej), staje się oczywiste w momencie, w którym Danny pisze na drzwiach szminką

słowo „РЕДЯМ”, odwracając przy tym 3 i 4 literę. Wendy odczytuje ten napis w lustrze jako „MURДЯ”. Jest to sygnał tego, co dzieje się „po drugiej stronie”, a co za chwilę dosłownie wydarzy się na naszych oczach. Nadzwyczajność tego zdarzenia Kubrick podkreśla szybkim najazdem kamery na lustro. W chwilę później Jack rozbija siekierą drzwi wejściowe do mieszkania, a kamera wraz z wykonywanymi przez niego ruchami będzie szwękowała z lewej ku prawej, intensyfikując wrażenie osaczenia, niezwykle gwałtowność wykonywanej czynności i – jak dodaje Rayd Khouloki (*Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*, Berlin 2009, s. 62) – włączając widza w działanie...

[20] Penderecki, wspominając po latach w rozmowie z Mieczysławem Tomaszewskim użycie przez Kubricka tej muzyki, stwierdzał, co następuje: „Jeśli mowa o *Przebudzeniu Jakuba*... Kubrick, w filmie *Shining* – nie wiem, czy go widziałeś? Zresztą znakomity film... W skrócie: ojciec, który dostaje nagle schizofrenii, z siekierą goni swojego małego syna w labiryncie i chce go zabić. Więc temat gorący i atmosfera gorąca. Zwrócił się do mnie, czy może zilustrować swój film fragmentami utworów, które sobie sam doberze. Zgodziłem się. Kubrick wcześniej zrobił kilka znakomych filmów... I właśnie dla tych momentów grozy, w tym labiryncie, z tą siekierą, wybrał momenty z *Przebudzenia Jakuba*. Oto jak może muzyka działać na wyobraźnię! Kubrick wybrał właśnie ten utwór i robi z niego horror. A to jest *Przebudzenie Jakuba*”. *Krzysztof Penderecki*, t. 1: *Rozmowy lusławickie*, rozmawiał M. Tomaszewski, Olszanica 2005, s. 129. (Tom drugi tej książki nosi tytuł *Lusławickie ogrody* i zawiera wyłącznie fotografie Marka Beblota).

chwilę tę krwawą „powódź” obraz córek-bliźniaczek Grady’ego^[21]; po trzecie, zbliżenie twarzy i niemo krzyczących ust Danny’ego^[22] – ostatnie ujęcie zostało wplecione w ciąg obrazów tak samo jak wizja druga: oto bowiem przecina i wtapia się ono w obraz krwi wypełniającej korytarz przy windzie, a potem zalewającej go szybko aż po sufit^[23].

3.

W następnym ujęciu widzimy już całą rodzinę, która jedzie samochodem przez Góry Skaliste. Rozmowie między rodzicami a Dannym towarzyszy druga kompozycja Wendy Carlos i Elkind Rachel, *Rocky Mountains*^[24]. Jej najważniejsze cechy to odpowiadające górskiemu pejzażowi nawarstwienie kwint i niskie długo trwające w czasie dźwięki, które wywołują efekt muzycznej przepaścistości, korespondujący znakomicie z tym, co widać za oknem samochodu. Do tego momentu akcji nic nie jest jeszcze przesądzone, choć rozmowa o wyprawie Donnera antycypuje już tragiczny ciąg zdarzeń, uwyrażniając rozumiany metaforycznie wątek „kanibalizmu”. Do dzisiaj nie jest wprawdzie jasne, co się na tej przełęczy wydarzyło, ale – jak pisał Czesław Miłosz, który często przez nią przejeżdżał, podróżując z Kalifornii do Nevady – miejsce to ma w sobie coś złowrogiego, mimo iż „[...] zapisane świadectwa są sprzeczne. Donner przeprowadził w 1846 karawanę kilkudziesięciu rodzin ze wschodu i dobrnął na przełęcz za późno, kiedy śnieg w wysokich Sierras uniemożliwił zejście w dolinę. Założony obóz, po wyczerpaniu się zapasów i zjedzeniu wszystkiego, co nadawało się do spożycia, nawet kawałków skóry, stał się sceną wydarzeń, o jakich wolimy nie myśleć [...]”^[25].

Kolejne sekwencje filmu ukazują wyłącznie zwężanie się i kurczenie przestrzeni (otwarcie nowego horyzontu stanowić będzie do-

[21] 0:09’52”.

[22] 0:09’55”.

[23] Po tym ujęciu nie ma już oczywiście powrotu ani do Danny’ego, ani do Jacka i Wendy. Kulminacja sceny w wizjach jest jednocześnie przerzuceniem mostu do dalszej części akcji. Nie można mieć najmniejszych wątpliwości, że ujawnia się tu wielki łuk napięcia dramatycznego. Każdy z widzianych obrazów musi się niejako zmaterializować i zostać wpleciony w przebieg akcji. I tak dziewczynki-widma pojawiają się w planie amerykańskim w momencie, kiedy Danny zatrzyma się po raz pierwszy przed pokojem 237, a potem dotknie klamki, usiłując otworzyć drzwi (0:28’48”), i kiedy będą go namawiały, by został z nimi na wieczność w Overlook Hotel (0:35’42”). Natomiast obraz przedstawiający jego samego ukazuje się wraz ze śmiercią Halloranna, który zginie z ręki Jacka: ujęcia wbitego w serce kucharza ostrza siekiery, agonii i okrucieństwa stapiają się tu na trwałe z trzema

zbliżeniami twarzy krzyczącego chłopca (1:40’45”).

I wreszcie wizja wylewającej się krwi, która wypełnia całą przestrzeń korytarza. Jest to moment, kiedy Wendy, widząc duchy, błądzi korytarzami hotelu (1:46’18” – 1:46’34”), podczas gdy Danny biegnie przez labirynt, uciekając w przerażeniu przed własnym ojcem.

Oczywiście, prawie wszystkie te sceny zostały umiarkowanie wyrażone, i to nierzadko w sposób niezwykle wyrafinowany, co zostanie omówione w zakończeniu tego artykułu.

[24] Oczywiście druga w kolejności występowania.

W całym filmie Kubrick posłużył się czterema kompozycjami Wendy Carlos i Elkind Rachel.

Zob. przyp. 16.

[25] Cz. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 1989, s. 53. Co ważne, motyw kanibalizmu powróci w scenie, w której Jack, starając się rozbić siekierą drzwi do łaźni, wciela się w rolę wilka z bajki o trzech świnkach.

piero wyjście z labiryntu i końcowa ucieczka). Zdaniem Husta, w biegu akcji filmowej zagęszczeniu ulega nie tylko przestrzeń fizyczna, lecz także przestrzeń muzyczna^[26]. Świat, w którym żyją bohaterowie, staje się coraz bardziej labiryntowy, a poprzez swą złowrogą logikę jawi się im jako całkowicie obcy. Przypomina pułapkę doskonałą, z której zda się nie być wyjścia. Uwężenie widoczne jest bowiem na wszystkich poziomach akcji. Labirynt istnieje tu zarówno w skali makro, jak i w skali mikro^[27]. Na zewnątrz jako przyległe do Overlook Hotel założenie ogrodowe i wewnątrz jako makietą tegoż założenia, wskazująca na sam hotel, który Wendy – prowadząc rozmowę z Hallorannem na temat wielkości hotelowej kuchni – określi ni mniej, ni więcej, tylko labiryntem. „Ten hotel – powie – to ogromny labirynt. Będę musiała znaleźć ślady okruszkami”^[28]. Wzór labiryntu znajduje się ponadto na wykładzinach, na których bawi się Danny; ale „labiryntowy” charakter ma nawet kolorystyka niektórych pomieszczeń. Znakomicie widać to w ascetycznym potraktowaniu koloru w pokoju 237, w którym Jack spotyka nieznaną nagą „kobietę”, jak i w niezwykle prosto urządzonej czerwono-białej łazience, która przekształca się w arenę swoistego „pojedyńku” z Delbertem Grady’em, a która została przez Kubricka skopiowana dla potrzeb filmu, a nie specjalnie zaprojektowana^[29]. I tu, i tam wyczuwa się skromność rozwiązań przy jednoczesnym „lustrzanym” i głęboko niepokojącym powielaniu kształtów i barw...

Na tym jednak nie koniec. Metaforą labiryntu są także powtarzające się, a odnoszące się do czasu ujętego w ramy kalendarza niediegetyczne napisy ekranowe... Ostatnią informacją pochodzącą z tego „rejestr”, z którą stykamy się w filmie, jest napis: „4 pm”. Co ciekawe,

[26] Ch. Hust, op. cit., s. 222.

[27] Jego zapowiedź pojawia się już w scenie rozmowy o pracę. Chodzi tu mianowicie o znajdującą się na biurku Stuarta, zatopioną w plastiku siekierkę o dwóch ostrzach, której symbolika i etymologia łączą się właśnie z labiryntem. *Labrys* to pelazgijskie słowo, które znaczyło tyle, co obosieczny topór. Z labiryntem łatwo skojarzyć także samo nazwisko Jacka, Torrance.

[28] 0:15'03" – 0:15'08".

[29] Powszechnie znany jest fakt, że Kubrick nie wierzył w scenografię i że bardzo chętnie wykorzystywał już istniejące wzory, swym asystentom nakazywał zawsze fotografowanie najróżniejszych obiektów. Uczynił z tego poniekąd swój znak rozpoznawczy. Jak przypomina Jack Nicholson, reżyser pytał: „Skąd ta nasza egomania? Przecież wszystkie pokoje zostały już wymyślone przez wielkich architektów tego świata, więc jak mogę wymyślić nowe i lepsze pokoje? Po prostu odszukam fragment muzyki napisany w ostatnich 150 latach. Albo pokój, albo koszulę, czegokolwiek mi trzeba. Trzeba wziąć najlepsze, co istnieje, i wtedy dopiero to ulepszyć”. *View from the Overlook Hotel*:

Crafting The Shining, w: Stanley Kubrick: „*Lśnienie*”, Warner Bros. 2008 („Dwupłytkowa Edycja Specjalna DVD”, płyta 2). W odniesieniu do *Lśnienia* wszystkie te postulaty były jeszcze bardziej konkretne: „zamiast wznosić dekoracje wymyślone i narysowane przez scenografa, co zresztą najczęściej szokuje sztucznością i dekoracją operową – wyznaje Kubrick – lepiej jest dać coś prawdziwego, realnego, żeby ludzie mogli uwierzyć w tę historię. Musiałem umieścić ją w scenarii, która wyglądałaby na prawdziwą, istniejącą w rzeczywistości i oświetloną jak dokument, światłem naturalnym, a nie owym światłem zafalszowanym i dramatycznym, jakie najczęściej spotykamy w dreszczowcach”. *Mówi Stanley Kubrick*, przeł. I. Dembowskiego, „Film na Świecie” 1981, nr 273/274, s. 35; *An interview with Stanley Kubrick by Vicente Molina Foix*, w: *The Stanley Kubrick Archives*, ed. by A. Castle, Hong Kong et al. 2008, s. 463. Andreas Jacke (*Stanley Kubrick. Eine Deutung der Konzepte seiner Filme*, Gießen 2009, s. 245) przypomina, że „reżyser kazał zbudować Overlook Hotel jak prawdziwy hotel”.

rodzajem labiryntu jest również zdanie (popularne przysłowie angielskie), które Jack w rozmaitych konfiguracjach pisze na maszynie przez cały czas swego pobytu w Overlook Hotel: „All work and no play makes Jack a dull boy”. Widoczne jest to zwłaszcza w scenie, w której pokazana z żabiej perspektywy Wendy odkrywa jego uwięzienie w labiryncie słów. Należy zarazem podkreślić, że w zależności od kraju, w którym film miał być wyświetlany, Kubrick dobierał możliwie najbardziej znane tam przysłowie. W Niemczech na przykład przybrało ono następującą postać: „Was du heute kannst besorgen, das verschiebe nicht auf morgen”^[30].

Sytuującej się na wielu poziomach labiryntowości odpowiada precyzyjnie wykorzystana przez reżysera muzyka. Dotyczy to zarówno muzyki oryginalnej, jak i adaptowanej. Za „pierwotną” muzykę labiryntu należy uznać kompozycję Béli Bartóka *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (1936). Kubrick nadaje jej znaczenie związane z własnymi celami, ale muzyka ta już sama w sobie zawiera właściwości, które w zastanawiający sposób korespondują z wymową całego filmu. Chodzi tu mianowicie o konstrukcję utworu, który – jak wykazał Jürgen Hunkemöller^[31] – posiada symetryczną budowę łukową A – B – C – B – A (palindrom) i którego „instrumenty rozlokowane są hierarchicznie”^[32], tak że logika formy muzycznej implikuje labirynt...

Kompozycja Bartóka, z której Kubrick wykorzystuje do swego filmu wyłącznie fragmenty III części, występuje w trzech miejscach. Za każdym razem ma to jednak ścisły związek z tym, co dzieje się z rodziną Torrance’ów. W pierwszym wypadku chodzi o wędrówkę Deny’ego i Wendy po labiryncie – w czasie, gdy Jack odbija piłkę najpierw w Colorado Lounge, a potem w hallu^[33]. Użycie muzyki jest tutaj tak subtelne i zapadające w pamięć, że widz odnosi wrażenie, jak gdyby dane mu było doświadczyć całej grozy zamknięcia w labiryncie. Pasaże, które słyszy on coraz wyraźniej, oddają znakomicie krążenie raz w jedną, a raz w drugą stronę, wytwarzając poczucie braku właściwego kierunku i coraz większego niepokoju. Niezwykły dramatyzm tych scen podkreśla fakt, iż poszczególne zachowania bohaterów zbiegają się niekiedy z ostrymi akcentami muzycznymi. Kiedy Wendy i Danny zabrnęli w ślepią uliczkę („dead end”), a następnie wychodzą z niej i idą

[30] Zob. G. Seesslen i F. Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, Marburg 2001, s. 244. W wersji włoskiej i hiszpańskiej pojawiły się odpowiednio następujące przysłowia: „Il mattino ha l’oro in bocca” i „No por mucho madrugar amanece más temprano”. F. Schnelle, *Im Labyrinth der Korridore: „The Shining” (1980)*, w: *Stanley Kubrick*, hrsg. von A. Kilb und R. Rother, Berlin 1999, s. 212.

[31] J. Hunkemöller, *Béla Bartók. Musik für Saiteninstrumente*, München 1982 („Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte”, Heft 36).

[32] Pierwszą warstwę stanowią skrzypce, a ponieważ mają zadanie uniwersalne, są zawsze obecne (części A–A’). Druga warstwa to fortepian i czelesta, które nieomal stale występują w ścisłym powiązaniu (B–B’). Trzecią warstwę reprezentuje harfa, współpracująca z czelestą i fortepianem (C–B’). Warstwę czwartą natomiast tworzą instrumenty perkusyjne (A–C’/A’). Każda z warstw akcentuje tę formę osobno lub w kombinacji; często pełnią też one funkcje kolorystyczne (ibidem, s. 34).

[33] Kubrick cytuje takty 20–45.

innym korytarzem labiryntu, przez przenikanie wracamy do hallu, w którym Jack przy akompaniamencie przenikliwego akcentu muzycznego odbija piłkę o podłogę, a potem jakby ten akcent powtarzając i wizualizując po raz drugi, rzuca piłką w przeciwległą ścianę. Mimo wyraźnie eksponowanego kierunku z góry na dół, a potem z dołu do góry, odnosi się wrażenie zamknięcia w kręgu, którego niepodobna rozerwać.

W drugim wypadku chodzi o sytuację nie mniej skomplikowaną, a mianowicie o podobny jak za pierwszym razem rodzaj równoległości. Danny, zbliżając się do pokoju 237, usiłuje przekręcić klamkę i otworzyć drzwi. Kiedy okazuje się, że są one zamknięte, odchodzi od nich i wsiadając na rowerek, odjeżdża w głąb korytarza.

Akcja filmu przenosi się teraz do Sali Kolorado. Widzimy Jacka, który siedząc przy maszynie do pisania, uderza mocno w klawisze. W głębi kadru pojawia się Wendy i przechodzi powoli całą salę, aż znajdzie się w końcu na pierwszym planie. Kubrick wizualizuje w ten sposób nie tylko dystans istniejący między małżonkami, który najwyraźniej odłonił się w agresji Jacka wobec Wendy, lecz także fizyczne oddalenie rodziny w przestrzeni hotelu-labiryntu.

Powiązanie tych dwóch scen jest niezwykle wymowne, jako że i tu, i tam przekroczony został ważny próg. Danny zlekceważył całkowicie przestrożę Halloranna, by nie zaglądał do pokoju 237, a Jack – miast pisać książkę – błędzi po labiryncie niewielu słów, z którego nie może się wydostać...

Jedynie Wendy, jak się zdaje, zachowuje nad wszystkim pełną kontrolę. Dzieje się to jednak za cenę jej całkowitego podporządkowania się Jackowi i upokorzeń, które musi znosić; po wcześniejszym ataku złości Jack wyznacza względem żony nową zasadę postępowania; zakazuje jej zbliżać się do stołu w Sali Kolorado, kiedy usłyszy ona stukot maszyny do pisania (chce zapewnić sobie rzekomą swobodę pracy). Co ciekawe, Wendy odchodzi w równie szerokim planie, w jakim się pojawiła. Oznacza to niejako usankcjonowanie oddalenia i życia w izolacji. Rozdzielenie rodziny stało się faktem. Odtąd nikt już nie będzie w stanie zapanować nad siejącą spustoszenie nieufnością^[34].

[34] Potwierdza to późniejsza scena, stanowiąca wiele mówiącą kontynuację tego synchronicznego zdarzenia. Z tą różnicą tylko, że tym razem Danny wejdzie do pokoju 237, a Jackowi przyśni się najstraszniejszy z możliwych koszmarów: ujrzy siebie jako zabójcę żony i syna. Wendy okaże się najpierw opiekuńcza wobec Jacka, potem jednak zwróci się przeciwko niemu, sądząc, że to on jest odpowiedzialny za stan Danny'ego. Sytuacja ta została znakomicie przełożona przez Kubricka na język filmu. Kiedy chłopiec wchodzi do Sali Kolorado, kamera podąża jego plecami, podkreślając, kto znajduje się teraz w centrum uwagi. Wendy biegnie w stronę Danny'ego. Jest głęboko za-

niepokojona jego wyglądem; na szyi chłopca dostrzeżę zadrapania i siniaki; ponieważ przeraża ją widok podartego sweterka, zaczyna podejrzewać męża o użycie przemocy. Jack – widziany teraz w głębi kadru – wydaje się nieobecny duchem. Efekt ten podkreśla jeszcze użyty parokrotnie bliższy plan, który ilustruje tylko skalę ogarniającej Jacka przemiany. Co więcej, ukazuje on stan duchowej izolacji, a nawet wrogiej obcości wobec najbliższych. Z kolei lęk i wołanie walki Wendy zdradzają jej słowa wypowiedziane podczas wycofywania się z kadru: „Ty mu to zrobiłeś, tak? Ty sukinsynu! Ty mu to zrobiłeś! Tak? Jak mogłeś? Jak mogłeś?”

Trzecie i ostatnie zarazem użycie muzyki Bartóka ma miejsce podczas rozmowy Jacka z synem. Co istotne, scena ta pojawia się niedługo po tym, jak Danny spotkał na korytarzu dziewczynki; całkowitej zmianie kolorystycznej uległo teraz samo wnętrze sypialni Torrance'ów. W jednym z ujęć widzimy Jacka siedzącego na łóżku i jednocześnie jego postać odbitą w lustrze. Danny, widoczny w głębi kadru, znajduje się dokładnie pomiędzy dwiema osobowościami ojca, który – co łatwe do zinterpretowania – istnieje zarówno w przestrzeni fizycznej, jak i w innym świecie, po drugiej stronie lustra. Tego też dotyczy rozmowa, którą Jack podejmuje z synem. Na pytanie Danny'ego, czy mu się podoba to miejsce, Jack odpowiada, iż bardzo mu zależy na dobrym samopoczuciu syna i że on sam chciałby tu zostać „na zawsze” – dwukrotnie wypowiadając jeszcze słowa „and ever”. Zabrzmi to jak niedalekie echo tego, co Danny usłyszał już od córek Grady'ego...

Kubrick cytuje takty 1–37 z kompozycji Bartóka, po czym robi cięcie i przechodzi od razu do taktów 42–45^[35]. Muzyka, zaczynająca się od dźwięku *f* granego przez ksylofon, wytwarza w tym miejscu wrażenie wiecznego krążenia po hotelu-labiryncie jako czymś strasznym, demonicznym i w pełni dysharmonijnym^[36]. Ostry akord (t. 45) przypadnie tym razem na napis „Wednesday”.

Wymowna jest też kolorystyka tej sceny, a więc dominacja barwy niebieskiej, która symbolizuje to, co wieczne. Barwa ta, łączona w romantyzmie z transcendencją i ukazywaniem się duchów^[37], koresponduje niejednokrotnie z wszechobecną u Kubricka czerwienią. Czasami zresztą w sposób zupełnie zaskakujący i budzący szereg nieoczekiwanych skojarzeń. Swego rodzaju streszczeniem tego rozumowania są kolory bluzy (czerwień) i sweterka (błękit), w które Danny jest ubrany podczas wspomnianego już spotkania z dziewczynkami. Podobnie jak one, ma on na sobie coś niebieskiego, tym jednak, co się naprawdę rzuca w oczy, jest jego czerwona bluza, harmonizująca groźnie z wizjami leżących we krwi martwych ciał dziewczynek. Nie ulega wątpliwości, że Kubrick odsłania w ten sposób całą groźbę tej „negatywnej transcendencji”, której najważniejszym symbolem jest obraz wylewającej się z windy krwi^[38].

[35] S. Sperl, op. cit., s. 183.

[36] I chociaż Kubrick wykorzystuje na zewnątrz budynku typ „labiryntu manierystycznego” (*Irrweg*), jako że każda droga z wyjątkiem jednej kończy się ślepyim zaułkiem, to jednak wraz z rozwojem akcji labirynt ten przyjmuje postać sieci (trzeci typ labiryntu), w której – jak pisze Umberto Eco – „każdy punkt może zostać połączony z każdym innym punktem”. U. Eco, *Od drzewa do labiryntu*, przeł. J. Szymanowska, w: *Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji*, Warszawa 2009, s. 49. I dalej: „[...] labirynt trzeciego typu, rozszerzalny w nieskoń-

czoność, nie ma ani wnętrza, ani nic, co byłoby wobec niego zewnętrzne” (ibidem).

[37] A. Bienk, *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg 2008, s. 130–131.

[38] Wyrażeniem tym w odniesieniu do świata Franza Kafki posłużył się Erich Heller. W *Enterbter Geist* pisał: „Stworzenia Kafki są symbolami – a nie zwykłymi alegoriami – negatywnej transcendencji”. E. Heller, *Enterbter Geist. Essays über modernes Dichten und Denken*, Wiesbaden 1954, s. 306.

4.

To, co następuje po rozmowie Danny'ego z ojcem, pociąga za sobą wyraźne zagęszczenie muzyki i niezwykle oryginalne jej potraktowanie. Widz ma niejednokrotnie wrażenie, iż nie jest w stanie dokładnie rozpoznać poszczególnych utworów i przeniknąć ich gęstej faktury. Poczucie bezradności miesza się w nim z przekonaniem o randze wykorzystanej przez reżysera muzyki. Co więcej, Kubrick nie czyni nic, by ułatwić mu zadanie zorientowania się w tej „polifonii” dźwięków; robi wszystko, żeby się to nie udało. Oczekuje od widza wysiłku, ale pozostawia go zarazem bezradnym wobec ogromu dźwiękowych zdarzeń. Jest bowiem niepodważalnym faktem, że wraz ze zbliżaniem się finału opowiadanej przez reżysera historii wszystko ulega coraz większemu zintensyfikowaniu. Świat wokół bohaterów staje się sceną ekspansji groźnych mocy i żywiołów. Coraz staranniej zacierane są też miejsca połączeń różnych warstw filmu, a kiedy do akcji wkracza muzyka, dzieje się to zawsze w sposób na tyle złożony, że niepodobna odnaleźć jakiegś nadrzędnej zasady porządkującej; gęste powietrze, które zalega wokół Overlook Hotel, jest czymś więcej niż naturalną konsekwencją trudnych warunków atmosferycznych[39]. Wizualizuje ono coś bardzo konkretnego, obcego i złego, coś, co ze zrozumiałych względów znaleźć mogło najlepszy ekwiwalent w muzyce.

Nie należy przez to rozumieć, iż brakuje w tej części filmu ciszy. Wręcz przeciwnie, pojawia się ona dość często, lecz zawsze, ilekroć ma to miejsce, trudno jednocześnie zaprzeczyć, że są to jedynie pauzy potrzebne do lepszego wyeksponowania tego, co za chwilę nastąpi; głównym celem tych pauz jest podkreślanie wszechogarniającej grozy. Odnosi się to zarówno do muzyki, jak i do wszelkiego rodzaju dźwięków, które wyposażają akcję filmową w dodatkowe napięcia dramatyczne. Cisza oznacza tu zapowiedź wtargnięcia czegoś głęboko niepokojącego, zakładającego bardzo ograniczoną możliwość antycypacji ze strony widza. Doświadczenie tej nieprzewidywalności było zaskakujące już na etapie produkcji. Garrett Brown opowiadał po latach, jakim zaskoczeniem dla samego Kubricka były odgłosy wydawane przez rowerek Danny'ego. „Kiedy masz oko kamery – konkludował Brown – 5–10 cm nad podłogą i pojawia się wykładzina, i uciekają ściany-plany, otrzymujesz nie tylko dziwne wrażenie penetracji przestrzeni, a jednocześnie jest to świetne ujęcie, pokazujące, co ich czeka w tym hote-

[39] Ciekawym komentarzem mogą być w tym kontekście słowa Johna Alcott, który wspominając pracę nad *Lśnieniem*, mówił: „zastosowaliśmy też dymy w scenach nocnych, co przydało plenerowi przed hotelem tajemniczości, a jednocześnie złagodziło kontrastowość oświetlenia. W rezultacie uzyskaliśmy poświatę, która harmonizuje z koncepcją całego filmu, a zwłaszcza ze sposobem pokazywania hotelu. Choć posłużyłem się dymem, zależało mi na stworzeniu efektu zachmurzenia, nie zaś mgły”. *Praca nad „Lśnie-*

nieniem”. *Z autorem zdjęć, Johnem Alcottem, rozmawia Herb Lightman*, „Film na Świecie” 1993, nr 3/4, s. 80. Znaczenie Alcott dla wizualnej strony filmu podkreśla Vinzente LoBrutto (*Stanley Kubrick. A Biography*, New York 1997, s. 418): „Chociaż większość ujęć została nakręcona Steadicamem przez Garretta Browna, oświetlenie było domeną Alcott. Pod uważnym okiem Kubricka Alcott nieustannie znajdował rozwiązania dla tych problemów, które były spowodowane nadzwyczajnym oświetleniem ogromnego hotelu”.

lu. Jak jest wielki i jak tajemniczy. Poza tym dźwięk był zaskoczeniem dla Stanleya. Nie pomyślał o tym, bo przy przeglądaniu dziennego materiału nagle usłyszeliśmy wykładzinę, podłogę, wykładzinę, podłogę. To było niesłyszalne przy kręceniu bez mikrofonu” [40].

Muzyczne zagęszczenie było już zdecydowanie bardziej przewidywalne. Poczynając od sceny, w której Halloran nawiązuje telepatyczny kontakt z Danny’em, Kubrick nakłada na siebie stopniowo trzy różne kompozycje, tak iż widz zostaje przygotowany na wtargnięcie złych mocy i otrzymuje jednocześnie pełen ekwiwalent obrazu i dźwięku. Nie jest jednak tak, że odpowiedniość ta polega na prostym przypisaniu poszczególnym planom akcji odpowiedniego motywu muzycznego. Reżyser zdobywa się tu na rozwiązanie dużo bardziej wyrefinowane, ilustrujące jego rozumienie roli muzyki w filmie.

Zdarzenie to rozpoczyna się od kompozycji Wendy Carlos i Elkind Rachel, *Thought Transference* [41]. Chwilę później dołącza się *Heart Beat*, inny utwór tych samych kompozytorek. W pełni skomplikowane i znaczące jest wszakże dołączenie kolejnego fragmentu muzycznego. Chodzi mianowicie o kompozycję *Jakub przebudzony* Krzysztofa Pendereckiego, podmalowującą zbliżanie się Jacka do łazienki, a w konsekwencji scenę, w której całuje on młodą kobietę. Kiedy odkrywa, że faktycznie nie jest ona młoda, na tę swoiście skomponowaną „polifonię” (bez *cantus firmus*) nakłada się przeraźliwy śmiech widma [42]. Jack wygląda na autentycznie przerażonego, wydaje też z siebie okrzyki obrzydzenia. Czuje się wyszydzony i splamiony. Odmienność jego stanu podkreślają ponadto ruchy ciała, które stało się tymczasem sztywne i niezdolne do szybkiej reakcji.

Po zamknięciu drzwi przez Jacka nastaje krótka przerwa, pozwala ona widzowi odetchnąć i przygotować się na nową dawkę przerażenia... Dźwięki stają się wyjątkowo przeraźliwe, a muzyka występuje w coraz to bardziej niezwykłych splotach i spiętrzeniach. Kubrick wykorzystuje chętnie zasadę przesunięcia, tak że wejście nowej muzyki i zderzenie jej z już rozbrzmiewającą okazuje się tym bardziej nie-

[40] *View from the Overlook Hotel: Crafting The Shining*, w: Stanley Kubrick: „Lśnienie”, Warner Bros. 2008 („Dwupłytyowa Edycja Specjalna” DVD, płyta 2).

[41] 0:53’06” – 0:58’09”.

[42] Thrasybulos G. Georgiades (*Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin – Heidelberg – New York 1974², s. 25), omawiając istotę karolińskiej polifonii, stwierdził, że nowa muzyka – powstała u progu dojrzałego średniowiecza – „nie była niczym innym jak parafrazą *cantus firmus*, wyraźnie ustalonego śpiewu”, i że nie mogła ona nie wykorzystywać już istniejących melodii jako podstawy dla kompozycji. Uwarunkowane to było nie tylko tradycją muzyczną. Najważniejsze znaczenie miało rozumowanie teologiczne, jako że u podłoża słowno-muzycznych kom-

pozycji leżał dogmat, rozumiany jako siła słowa, a ściślej jako „siła słowa chrześcijańskiego”, które domagało się zasadniczo innej artykulacji. Dlatego też, jak pisze niemiecki muzykolog, „można by także rozumieć wielogłosowość jako rodzaj muzycznego parafrazowania już istniejącej, jednogłosowej melodii liturgicznej. *Tropus* i liturgiczną wielogłosowość łączy podobna postawa duchowa: przynoszą coś nowego, nie eliminując tego, co dawne. To, co nowe, powinno raczej być uświęcone poprzez to, że posługuje się ono tym, co stare, i na nim się opiera. I tak za nienaruszalną uważało się także melodię liturgiczną – nie inaczej [zresztą] niż sam dogmat. Karolińska wielogłosowość nie jest niczym innym jak sposobem wykonania danego, jednogłosowego liturgicznego śpiewu” (ibidem, s. 17).

zauważalne. Jest jak ujawnianie się ukrytych warstw rzeczywistości, która przyjmuje wciąż nowe i niezbadane sposoby istnienia. Obrazuje to doskonale scena, w której Wendy odkrywa pisane przez Jacka zdanie-tekst. Na początku słychać jedynie *Polymorphię* Pendereckiego. Od strony muzycznej nic się nie zmienia nawet wtedy, gdy Jack odkrywa jej obecność. Decydujące znaczenie dla pojawienia się dodatkowego fragmentu ma ujęcie, w którym Jack – uderzony przez Wendy – spada ze schodów; Kubrick wplata tu inny utwór Pendereckiego, *Utrenję II*, kończącą się prawie że na sekundę przed ponownym wprowadzeniem *Polymorphii*. Ta ostatnia kompozycja towarzyszy już zamknięciu Jacka w spiżarni.

Oznacza to, że Kubrick bardzo swobodnie łączy poszczególne fragmenty muzyczne, starając się im nadać znaczenie motywowane rozwojem akcji filmowej. Nikt nie jest jednak w stanie ogarnąć całej siatki znaczeń, która się tutaj ujawnia. Jednocześnie pauzy muzyczne stają się niezwykle krótkie, tak iż wszystko mieści się jeszcze w ramach standardowego ich rozumienia.

Kiedy Jack uchyla rozbite siekierą drzwi wejściowe do mieszkania, w którym przebywają Wendy i Danny, Kubrick, stosując niewielkie przesunięcia, wprowadza trzy kompozycje Pendereckiego: *Kanon* (po raz pierwszy), *Polymorphię* i *De natura sonoris II*. W zakończeniu tego „segmentu” muzycznego Wendy pozostanie uwięziona w łazience, Danny natomiast zdoła uciec przez okienko. Dalszy przebieg zdarzeń i rozwoju muzycznego jest tak zagęszczony, iż bez możliwości zatrzymania lub spowolnienia akcji filmowej nierealne byłoby jego całkowite uchwycenie. Nadal co prawda pojawia się cisza, ale jej obecność wywołać już może tylko przerażenie. W scenie śmierci Halloranna intensyfikuje ona okrucieństwo i ohydę morderstwa.

Najciekawszy jest niewątpliwie sam finał filmu, w którym dochodzi do rozwiązania dramatycznego napięcia i uwolnienia się z pułapki-labiryntu. Dokonuje się to wszakże za cenę ofiary Halloranna; jego przybycie do hotelu sprawi, iż Jack, chcąc sprawdzić, kto przyjechał, wróci do hallu. Dla Wendy będzie to oznaczało możliwość wydostania się ze ślepej uliczki (hotelu-labiryntu), którą okazała się łazienka przy sypialni. Nie poczuje się jeszcze bezpieczna, ale – podobnie jak Danny – spróbuje się przynajmniej ponownie ukryć. Szczególnie wymowny jest sposób, w jaki Kubrick rozwinię teraz akcję filmu. Po zabójstwie Halloranna ścigany przez ojca Danny ucieka w głąb labiryntu, a Wendy, natykając się na leżące w hallu zwłoki, widzi ducha mężczyzny z krwawą raną na głowie i z drinkiem w dłoni. Scena ta ukazywana paralelnie do ucieczki Danny’ego prowadzi do kulminacyjnego ujęcia, w którym konkretyzuje się w biegu akcji filmowej obraz krwi wylewającej się z windy. Rzeczywistość piekła-hotelu ujawnia się teraz z największą intensywnością. Czerwień współgra kontrastująco z bielą śniegu, który stanowi tło dla pogoni Jacka za Danny’em, i każe pamiętać o czerwono-białej łazience. Ważniejsze jest jednak to, że sam obraz odnosi się pośrednio do mitycznego trójkąta: Minotau-

ra, Ariadny i Tezeusza. Bardzo wiele – nie wyłączając życia Wendy – zależy teraz od tego, czy chłopcu uda się przechrzyć własnego ojca.

Kubrick wykorzystuje tu muzykę Pendereckiego, i to na tyle wszechstronnie, na ile jest to zgodne z ideą, którą postanowił urzeczywistnić. Podobnie jak wcześniej nakłada on na siebie różne fragmenty muzyczne. Po trzy lub po dwa, a wszystko w zależności od sytuacji. Powracają te same utwory: *Polymorphia*, *De natura sonoris II*, *Kanon* i *Utrenja II*. Ich zagęszczenie stanie się największe wraz z ponownym wejściem *Kanonu*, kiedy Danny cofa się po własnych śladach. Reżyser przechodzi od *De natura sonoris II* do *Kanonu*, po czym dołącza kolejno jeszcze cztery kompozycje (*Polymorphia*, *De natura sonoris II*, *Utrenja II* i *De natura sonoris II*), tak iż widz-słuchacz nie jest już w stanie uchwycić dokładnie poszczególnych puaz i wejść muzyki. Pozostaje mu co najwyżej świadomość gęstości muzycznej faktury. W kluczowym momencie tych zdarzeń Wendy trafia do korytarza z windą, z której wylewa się krew. Nie zostaje ona wchłonięta przez „hotel” tylko dlatego, że Danny’emu udaje się zgubić pościg. Jack pozostanie w labiryncie na zawsze, a Wendy i Danny wydostaną się z niego – na ekranie zobaczymy więc paralelne oswobodzenie matki i syna, któremu towarzyszyć będą gęste sploty muzyczne (*De natura sonoris II*, *Kanon* i *Polymorphia*).

Po bardzo krótkiej pauzie (Danny zastyga w objęciach Wendy, podczas gdy Jack nawołuje ich z głębi labiryntu) Kubrick po raz ostatni wprowadza najpierw *Kanon* i *Polymorphię*, a potem *De natura sonoris II*. Dwie pierwsze kompozycje podmalowują bieg matki i syna do ratraka (snowcat), którym przyjechał Hallorann, trzecia zaś towarzyszyć będzie powolnej śmierci Jacka-Minotaura w labiryncie. Użycie tej ostatniej kompozycji zostanie przerwane odgłosami silnika i ludzko-zwierzęcymi okrzykami. Wraz z *De natura sonoris II* kończy się „polifoniczna” muzyka *Lśnienia*; ostatnim jego utworem jest już homofoniczny standard muzyczny, *Midnight with the Stars and You...* [43]

5.

Nie jest łatwo sprowadzić do jakiejś efektownej formuły sposób, w jaki Kubrick potraktował w *Lśnieniu* muzykę. Na pewno nie zależało mu ani na trywialnym straszaniu widza nieprzewidywalnością dysonansowych współbrzmień, ani na budowaniu za pomocą muzyki napięcia w miejscach, w których nie mogłaby go zapewnić wyrazistość struktury dramatycznej. To drugie przypuszczenie byłoby tym bardziej nieuzasadnione, że film Kubricka nie posiada miejsc dramaturgicznie niedopracowanych lub choćby tylko – jeśli nie stanowiłoby to oczywiście zamysłu reżyserskiego – mało wyrazistych. Wręcz przeciwnie, należy przyjąć za pewnik, iż muzyka znajduje się tu w całkowitej kongruencji z obrazem i przebiegiem akcji filmowej. Jest ona narzędziem intensyfikowania tego wszystkiego, co w scenariuszu ewokowało

[43] S. Sperl, op. cit., s. 176.

obecność „złej mocy” i co jawiło się jako coś wszechogarniającego i wyraźnie niszczyielskiego. Synonimem ocalenia zdaje się być w tym filmie cisza lub też najbardziej codzienne odgłosy rzeczywistości...

W zderzeniu z akcją muzyka ulega tu niemal natychmiastowej semantyzacji. Jej znaczenia – nawet jeśli jak w wypadku adaptowanej muzyki instrumentalnej nie są pierwotne, obrosłe kulturowymi skojarzeniami, a przez to w miarę łatwe do rozpoznania – stają się zrozumiałe stopniowo, wraz z rozwojem filmowych zdarzeń. Taki jest też sens poszczególnych motywów tudzież większych struktur muzycznych, które – niejako – wkraczają w sam środek akcji. Wszystko to sprawia, że oglądając uważnie film Kubricka, to tyle, co odbierać równocześnie w pełni jego stronę audialną^[44]. Jedynie w ten sposób możliwe staje się doświadczenie immanentnych emocji, które poprzedzają tu jakąkolwiek refleksję^[45]. Muzyka, a muzyka horroru w szczególności, jest niezastąpionym środkiem przekazu, doskonale współgrającym z przesłaniem całego filmu.

I podobnie jak dramat muzyczny Wagnera jest skrajnym urzeczywistnieniem „literatury” w medium teatru, tak też film Kubricka stanowi znakomite, bo całościowe urzeczywistnienie „literatury w medium filmu”^[46]. Urzeczywistnienie to nie dokonuje się wyłącznie w obrazach lub słowach. Aktywizując najbardziej przedseman-

[44] Iwona Sowińska (*Dźwięki i obrazy. O słuchaniu filmów*, Katowice 2001) poświęciła tej ważnej kwestii całą książkę, słusznie domagając się dowartościowania w odbiorze filmów ich audialności, co wykracza już oczywiście poza sam problem muzyki i filmu.

[45] Jest to oczywiście polemika z postawioną przez Kaya Kirchmanna tezą o „zimnym stylu” Kubricka. K. Kirchmann, *Stanley Kubrick – Das Schweigen der Bilder. Mit einem Prolog von Borys Groys*, Bochum 2001³, s. 233–236. Teza ta, jak sądzę, w istotny sposób zafałszowuje emocjonalny aspekt Kubrickowego kina. Inaczej niż Kirchmann uważam, że w kinie tym emocje zostały wpisane w logiczny i precyzyjny schemat formalny tak głęboko, jak to tylko było możliwe; widz doświadcza ich przez to w sposób mniej świadomy, niejako podprogowo. Jest tak, jakby „pętając” je kunsztem sztuki, reżyser pozwalał na to, by rozwijały się one zupełnie swobodnie, niezauważalnie i z większą intensywnością w akcie odbioru.

[46] Wyrażenie to wprowadził Werner Faulstich (*Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn 2008²), który – chcąc odróżnić je od literatury adaptowanej na potrzeby filmu – zakładał, iż każdy film fabularny jest „literaturą”. „W wypadku filmu fabularnego – pisał – chodzi o kompleksowy, estetyczny produkt – o «literaturę». Film jest pojedynczym medium porównywalnym z książką, radiem, gazetą albo telewizją. [...] Fikcja podlega kodowi literackiemu, który w specy-

ficzej dla danego dzieła formie istnieje zasadniczo we wszystkich mediach: powieść w medium książki, słuchowisko w medium radia, przedstawienie telewizyjne w medium telewizji, komiks w medium czasopiśma lub także interaktywne gry jak MUDs (Multi User Dungeon) i MOOs (Multi User Dungeon Object Oriented) w nowym cyfrowym medium czatu – i film fabularny w medium filmu. Nie chodzi przy tym bynajmniej o «filmowanie literatury», lecz o film, o ile podejmuje on „grę” z formami medium filmu. Jak wszystkie produkty we wszystkich mediach także filmy fabularne przenoszą zawarte w nich informacje nie możliwie najprościej, lecz właśnie odwrotnie, wieloznacznie, wielowarstwowo, wielowymiarowo, poliwalentnie, a to znaczy: w sposób wymagający interpretacji” (ibidem, s. 18–19). W *Systemtheorie des Literaturbetriebs* (1986) czytamy: „[...] medium (kina-)filmu np. jest dzisiaj prymarnym i przeważającym medium literatury; dzieła nieliterackie, jak na przykład przegląd tygodnia, filmy oświatowe, prywatne filmy z urlopu, etc. są pod względem ilościowym mniej znaczące. I na odwrót, medium książki jest tylko sekundarnym medium literatury, przenosi ono przede wszystkim produkty nieliterackie (informacje rzeczowe, funkcje zapisujące)”. W. Faulstich, *Systemtheorie des Literaturbetriebs*, w: *Medienkulturen*, München 2000, s. 16. Zob. też W. Faulstich, *Die Filminterpretation*, Göttingen 1988, s. 9.

tyczne stadia doświadczenia sztuki, sięga także muzycznego fundamentu obrazów i słów. Muzyka występuje tutaj zarówno „przed”, jak i „po” słowie, wpisując się w bardzo starą tradycję, w myśl której – jak pisał Søren Kierkegaard w *Stadiach erotyki bezpośredniej* – pojawia się ona na ogół „tam, gdzie się kończy mowa” [47]. Nie znaczy to, iż muzyka jest doskonalsza od mowy (Kierkegaard nie podzielał w tej kwestii optymizmu wielu poetów), lecz że jej absolutnym przedmiotem jest „bezpośredniość” [48] i „genialność zmysłów” [49].

Wraz z obrazem filmowym zdolna jest ona wytworzyć jedność, dla której nie można znaleźć wielu odniesień w innych sztukach. Jedność ta, złożona z bardzo różnorodnych komponentów, nie ma wszakże w *Lśnieniu* charakteru wyłącznie artystycznego. Bardziej niż z formą dzieła wiąże się z materią samego horroru, z jej nieuniknioną hybrydycznością i zależnością od sytuacji światopoglądowej, w jakiej powstała. Nie powinno być przecież niczym zaskakującym to, iż odwołujący się do pierwotnych lęków horror jest jednocześnie mocno zakorzeniony w dziewiętnastowiecznym „klimacie idei”, na który największy wpływ wywarli tacy myśliciele, jak: Karol Marks, który zakwestionował istniejący porządek społeczny, Karol Darwin, który wprowadził „teorię o «survival of the fittest» jako antychrześcijańskie motto walki bytowej stworzeń”, Friedrich Nietzsche, który ogłaszając „śmierć Boga”, usankcjonował „bankructwo wartości religijnych i duchowych”, i Zygmunt Freud, który rozdarł zasłonę tego, co zakryte, nieświadome i przerażająco wstydlive [50]. Zdaniem Ursuli Vossen [51], każdy z nich był jednym z czterech jeźdźców nowoczesnej apokalipsy, tym, który pozbawił naszą egzystencję poczucia pewności i zderzył ją z problemami modernizmu. I co być może jeszcze ważniejsze, wszyscy razem uświadomili nam ponad wszelką wątpliwość, że wielu pisarzy osiemnasto- i dziewiętnastowiecznej literatury skodyfikowało wiodące idee rodzącej się epoki, jej dokuczliwe lęki i niepokojące przeczucia (John Polidori, Charles Maturin, Mary Shelley, Bram Stoker, Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson, H.P. Lovecraft albo Charles Brockden Brown jako kontynuatorzy „powieści gotyckiej” Horace’ego Walpole’a, Williama Beckforda, Ann Radcliff i Matthew Lewisa), przyczyniając się do powstania niepowtarzalnej w swym rodzaju mieszanki dawnych mitów, legend i opowiadań pochodzących z odległych krajów i kontynentów. Mówiąc dosadniej, pisarze ci „położyli kamień węgielny pod wielką część inwentarza figur i motywów tudzież wzorców opowiadania właściwych dla filmowego horroru, bo chociaż wciąż jeszcze jest on traktowany z pewnym dystansem, [warto pamiętać, iż] w gruncie rzeczy został naznaczony (wysoką) literaturą. Być może w tej literackiej tradycji należy szukać także – obok okoliczności czy-

[47] S. Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej*, w: *Albo – albo*, przeł. i wstępem opatrzył J. Iwaszkiewicz, t. 1, Warszawa 1981, s. 76.

[48] *Ibidem*, s. 77.

[49] *Ibidem*, s. 82.

[50] Zob. U. Vossen, *Einleitung*, w: *Filmgenres: Horrorfilm*, hrsg. von U. Vossen, Stuttgart 2004, s. 9.

[51] *Ibidem*.

sto produkcyjnych – powodu, że horror tak mocno przeniknięty jest tym, co anglosaskie, nie wypierając się tym samym znakomitych i uwiecznionych sukcesem filmów innej proweniencji” [52].

Muzyka i horror, a więc dość różnorodne, starannie dobrane kompozycje muzyki programowej (muzyka skomponowana specjalnie do filmu) i instrumentalnej oraz bezprecedensowy w dziejach mełanż motywów mitologiczno-literackich, łączą się w *Lśnieniu* zarazem w sposób jednostkowy i ogólny. Należy przez to rozumieć, że film ten jest niezwykle dopracowaną ich syntezą artystyczną i że stanowi jednocześnie doskonały przykład pokrewieństwa dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej muzyki z narodzinami horroru jako gatunku literacko-filmowego. To nie przypadek zapewne, iż muzyka wysunęła się wtedy na plan pierwszy pośród wszystkich sztuk [53]. Wszak najlepiej wyrażała tajemniczość, nieuchwytność, a nawet samą **demoniczność**, tak iż wielu jej niekwestionowanych admiratorów – jak choćby tylko wspomniany na początku tego artykułu Tomasz Mann – gotowych było na stałe powiązać ją ze sferą ciemności (*Doktor Faustus*). „Muzyka – przypomnijmy raz jeszcze – [...] jest równocześnie najskrupulatniej wyrachowanym ładem i antyrozumem rodzącym chaos, bogata w gesty zaklinających inkantacji, czarem liczb, najdalszą rzeczywistością, a jednocześnie najgorętszą ze sztuk, abstrakcyjną i mistyczną” [54]. Nie tłumaczy to wprawdzie sposobu, w jaki pojmował tę sztukę sam Kubrick, który zapewne nie wartościował jej aż tak jednoznacznie – rzuca jednak światło na to, dlaczego *Lśnienie* jest najbardziej „muzycznym” z wszystkich jego filmów...

[52] Ibidem.

[53] Zob. H.H. Eggebrecht, *Musik im Abendland*, s. 592 i n.

[54] Zob. przyp. 3.